



Bir Demistifikasyon Örneği: Semahtan Kol Oyunu ve Mengiye*

Dilan ÖZDEMİR**
Şeyma ERSOY ÇAK***

Öz

Semah, cem ritüeli içerisinde ses, söz ve beden ilişkisiyle birlikte inançsal doyumu doruk noktasına ulaştırmanın hedeflendiği bir eşiği simgelemektedir. Bu inançsal eşik, cinsiyet ve siyasi kimliklerin silindiği ancak, kendi içerisinde “kimlik-siz”liği barındırmasına rağmen “dışarıya” karşı Alevî inançsal kimliğinin bir göstergesi olarak nitelendirilebilir. Alevî ve Bektaşî topluluklarının inanç kültürleri kapsamında ayin-i cem içerisinde icra ettikleri dinsel nitelikli bir dans ve müzikâl bir tür olarak semah, Anadolu’nun hemen her yerinde farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Aynı doğrultuda Anadolu’da yaygın bir gelenek haline gelmiş olan semahın düğün, eğlence veya dernek gibi toplantılarda asıl işlevinden farklı biçimde icra edildiği görülmekte ve çalışmanın ana eksenini, bu geçişkenlik ve farklı icra şekilleri üzerine kurulumaktadır. Semahın türlerarası geçişkenlik bağlamında incelendiği çalışma, Doğu Anadolu’da “kol oyunu”; Çukurova Bölgesi’nde ise “mengi” oyunu özelinde sınırlandırılmış, sosyolojik arka planda dansın geçişkenliği ve işlevsel değişimi incelenmiştir.

* Makale Geliş Tarihi: 12 Ekim 2022 Makale kabul Tarihi: 12 Kasım 2022

** Okan Üniversitesi, Müzik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, dlm.skr00@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8843-8917

*** Doç.Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi, ersoyseyma@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0936-0574

Araştırma yöntemi, literatür taramasında elde edilen yazılı kaynakların yanı sıra belirtilen bölgelerde gerçekleştirilen alan araştırması verileriyle şekillenmiş, alanda derlenen kol oyunu ve mengi örnekleri notaya alınarak, kişisel görüşme verilerinin kullanımıyla geliştirilmiştir.

Benzer şekilde semahın, geleneksel biçimde inancı temsil etmeyen bir mekânda (düğün/eğlence) ve inançsal bağlamından sıyrılmış bir biçimde icra ediliyor olması, semahın inançsal kimlik göstergesi olması ile eşzamanlı olarak bu iki oyun özelinde de Alevi kültürel kimliğini görünür kılan bir performans aracı olduğunu göstermektedir. Kolektif bir bilincin ürünü olan semah, inançsal bağlamıyla “mistik” bir dans iken; aynı kolektif bilinç ile inanç-dışına taşınarak “demistifikasif” bir yapıya bürünmektedir. Anadolu’da yaşayan hemen hemen her Alevî toplulukta farklı isimlendirmeye, değişik mekân, müzikâl ve hareket kurgusu ile karşımıza çıksa da semahın, inanç-dışı bir anlam doğrultusunda icra edilme biçimi ortaklık göstermektedir. Bu bağlamda bir dansın çok-katmanlı bir yapıya sahip olabileceği, birden fazla işleve ve anlama işaret edebileceği önermesi ortaya çıkmaktadır.

Anabtar Kelimeler: Semah, Dans, Kol Oyunu, Mengi, Türlerarası Geçişkenlik.

AN EXAMPLE OF DEMISTIFICATION: SEMAH TO KOL OYUNU AND MENGI

Abstract

Semah, within the ritual of cem, is symbolized as a threshold that is aimed to reach the climax of religious satisfaction along with the voice, word and body connection. This religious threshold can be described as an indication of Alevi religious identity against the “outsider”, despite the fact that gender and political identities are erased, although it contains “no identity” within itself. Semah, as both a musical genre and a religious dance performed by Alevi and Bektaşî communities within the scope of their belief culture and the of ayin-i cem (Cem Ceremony) appears in almost every part of Anatolia in different forms. Furthermore, it can be

observed that semah, which emerged as a common tradition in Anatolia is performed differently than its intended function on occasions such as weddings, festivities and association, and the focal point of the study is based on this phenomenon of transitivity and diverse manners of performance. The study, in which semah is examined in the context of inter-genre transition, is “Kol Oyunu” in Eastern Anatolia; In the Çukurova Region, on the other hand, the “Mengi” play was limited in particular, and the transitivity and functional change of dance in the sociological background was examined. The research method was shaped by the data of the field research carried out in the specified regions, as well as the written sources obtained from the literature review, and the examples of Kol Oyunu and Mengi compiled in the field were taken into notation and developed by the use of personal interview data.

Likewise, the fact that semah is performed traditionally in non-religious occasions (weddings/holidays) and is performed in a way that is stripped of its religious context shows that it is a performance tool that makes the Alevi cultural identity visible in these two examples, simultaneously with its being a religious identity indicator. While semah as a product of a collective consciousness can be considered “mystical” within its religious context, it also harnesses a “demystified” form through its transferral out of religion by the very same collective consciousness. Although it appears in various namings, different venues, musical and motion plot in almost every Alevi community inhabiting Anatolia, the form of semah performance in regards to its non-religious purposes presents a commonality. In this context, the proposition that this particular dance incorporates a multi-layered structure and may hint numerous functions and meanings.

Keywords: Semah, Dance, Kol Oyunu, Mengi, Genre Transitivity.

Semah, mistik yönüyle olduğu kadar inançsal kimliğin bedensel bir ifadesi olarak toplumu yansıtmaları açısından da derinlemesine araştırılması gereken bir olgudur. Alevi ve Bektaşî inancı içerisinde müziğin, sözün ve beden bir sonucu olarak ortaya çıkan semahlar, kırklar meclisini yaşımanın

ve Tanrı'ya ulaşmanın bir yolu; bireylerin inancı kendi bedenleri üzerinden anlamlandırmaya çalışması; uhrevi açıdan bir doyum çabası ve daha birçok anlama işaret etmektedir. Bu anlam dünyası, semahın (inançsal ritüelin) işlevini belirleyen ve belirlenen bu işlev doğrultusunda bir gereksinime cevap vermesini sağlayan etkiler yaratmaktadır. Semahlar, yüklenen anlamlar ile ruhsal/inançsal doyum, bedensel rahatlama, esrime gibi birtakım gereksinimleri karşılamakla birlikte; kolektif bir ürün olması sebebiyle süregelen grup kimliğinin de taşıyıcısıdır. Bu çalışmada, Alevi inançsal kimliğinin bir simgesi semahın, müzikal ve ritmik yapılanma ve motif/figür farklılaşması bağlamında mekânlar arası çeşitliliğe işaret eden, inanç-dışı bir tür işleviyle “mengi” ve “kol oyunu” özelinde dönüşen yapısı incelenmektedir. Mekân, performans ve ritüel ekseninde inançsal bir eşikte yer alan semahın, mengi ve kol oyunu örnekleriyle fonksiyonel bir değişime uğradığı gözlemlenmiştir.

Alevi-Bektaşî literatüründe semah ritüelinin köken itibarıyla nereden geldiği, nasıl tanımlandığı gibi sorular net bir yanıtla açıklanamamakla birlikte, semahın bir Türk inancı olarak Şamanlığa ve bu doğrultuda dönme ve esrime esasına dayandığı; Anadolu'da Türklerden çok önce bulunan halkların kendi ritüellerinden biri olduğu ve başka inanç grupları veya toplulukların Anadolu'ya gelmesiyle senkretik bir yapı kazandığı gibi yaklaşımlar söz konusudur. Semahın ortaya çıkışına dair hem literatürde hem de halk söyleminde ortaklaşmış bir anlatı olarak Hz. Muhammed'in miraca çıkma miti yer almaktadır. Sözlü tarih araştırmaları kapsamında Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşayan Alevi* topluluklarında miraç anlatısının varyantlarına rastlamanın mümkün olduğu görülmektedir. Anlatının ana eksenini, Hz. Muhammed'in atıyla birlikte göğe yükselerek Tanrı ile konuşması, Hz. Ali'nin de içinde bulunduğu kırklar meclisine mihman olması, Hz. Ali'nin bir üzüm tanesini** kırk kişiye pay etmesi ve herkesin semaha kalkıp sermest*** olması şeklinde benzer yaklaşımlara sahiptir.

Semah

Semah etimolojik olarak literatürde genellikle Mevlevilik inancının bir ibadet şekli olan “semâ”dan türetilen bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır. İsim benzerliğiyle birlikte dönme esasına dayalı motifsel benzerlikleri de bünyesinde barındırmasından kaynaklı bu kökene dayandırıldığı düşünülebilir. Bu doğrultuda kelimenin kökeni ‘sam’ ve ‘sim’ gibi bir mastar olup, işitmek, duymak, dinlemek, işitilen söz, iyi şöhret ve iyi anılma; şarkı dinleme;

* Alevi literatüründe ve halk arasında hikâyeyi önemli kılan başka bir nokta ise; Hz. Muhammed'in konuştuğu Tanrı'nın Hz. Ali olduğuna dair bazı ipuçlarını bünyesinde barındırmasıdır. Bu türden halk anlatıları inancın felsefesi ve mihenk taşlarına dair ipuçları vermesi açısından oldukça kıymetli ve dikkate değerdir.

** Üzüm tanesi metaforu, günümüzde bazı Alevi-Bektaşî topluluklarının inanç ritüellerinde hâlâ yer bulan dem, dolu gibi isimlendirmeler alan rakı, şarap gibi alkollü içeceklerle gönderme yapmaktadır.

*** Sermest ifadesi anlatı içerisinde semaha kalkıldıktan sonra oluşan vecd halini ifade etmektedir.

mecazen şarkı, nağme, raks, vecd; üns meclisi ve nihayet yarı dini mahiyette çalgılı ve şarkılı ziyafet gibi türlü manalara gelmektedir (Yazıcı, 1980: 464). İslâm tasavvufunda, üzerine düşünülen ve yorumlar yapılarak irdelenen semâ, ısrarlı bir biçimde dini müzik ifadesi yerine tercih edilmiştir. Yalnızca müzik değil, işitilen tüm sesler için bu ifade kullanılmış ve müzik, semân özel bir bölümü olarak kabul edilmiştir (Uludağ, 2004: 168-169).

Semah, Anadolu'da samâ, samah, samak, semâ, zamâ, zamak, zemah, zemaç, zimâ, zimak (Duygulu, 2014: 384-385) gibi farklı söyleniş biçimleri ile karşımıza çıkabildiği gibi; etnisiteye ve konuşulan dile bağlı olarak pervaz, çark, dem gibi farklı isimlendirmeler de almaktadır. Doğrudan semah kelimesi için yapılan literatür taramalarında, semâ kelimesinin anlamlarından çok farklılaşan başka bir tanıma rastlanmaması, iki kelimenin aynı kökten geldiği fikrine bir dayanak olarak düşünülebilir. Günümüzde de semah kelimesinin yarı-dini mahiyetteki eğlence tanımına benzer şekilde, düğün ve eğlence ortamına işaret eden anlamları bulunmaktadır. Örneğin: Samah, başlı başına "oyun" anlamının dışında Isparta, Sivas/Divriği gibi yerlerde düğünlerde oğlan evinde yapılan danslı tören anlamına da gelmektedir (And, 2016: 147). Kayseri/Talas'ın bazı köylerinde ise düğün yemeği ve buna bağlı olarak tören, eğlence, dernek anlamını taşımaktadır (A. Bayaz; A. Dikmen, 1978: 3578).

Semahlar, Anadolu'da farklı ifade edilmiş şekli ve anlamlandırmalara ayrıca yörelere ve bağlı olunan ocaklara göre hareket kurgusu itibarıyla farklılıklara sahip olsa da; inanç içerisinde yakarış, göğe yükseliş, yeryüzü ile gökyüzü arasında gidiş geliş vd. sembolik anlamlarda hemfikir olunan bir olgudur (Duygulu, 2014: 384-385). Tüm bu ifadeler sonucunda semah için genel bir tanımlama yapılabilir. Semah, Alevi ve Bektaşî inancında cem ritüeli içerisinde beden, müzik ve söz vasıtasıyla inançsal doyumunu yaşayabilmek ve Tanrısal/ilahi öz ile bütünleşebilmek için yapılan hareketler bütünü ve buna eşlik eden ezgiye verilen genel bir isimdir. Yörelere ve inanç yapılanmalarına göre müzikâl, ritmik, yapısal ve edebi bakımdan çeşitlilik gösterse de inanç bağlamında tüm Alevi- Bektaşî topluluklarında aynı işleve sahiptir; ruhsal yolculuğa çıkabilmek/Tanrı ile bir olabilmek veya inançsal doyuma ulaşabilmek anlamında düşünülebilir.

Inançsal Bir Eşik

Bir ritüel içerisinde, o ritüeli gerçekleştirmenin temel etkenleri olan bazı materyaller, simgesel kodlar, davranış kalıpları ve performanslar bulunmaktadır. Alevi-Bektaşî toplulukları arasında "Cem", bu etkenlerin birçoğunu bünyesinde barındıran inançsal bir ritüeldir. Bu inanç sisteminde, müzik, dans ve edebiyat(söz), inancı ifade etmenin en güçlü yollarından yalnızca birkaçıdır. Semahlar bu üç unsurun birleşimi olarak ele alınabilecek bir yapıdadır. Bu bağlamda semahlar, hem müziksel, hem şiirsel hem de bedensel bir

içeriğe sahip olmasından dolayı zahiri; Tanrısal özle bütünleşme yolculuğunda “gizemli sırra ulaşmak için bir araç” olma yönüyle de bätini bir niteliğe sahiptir (Duygulu, 2019: 7).

Semahın bedensel açıdan ikili yapısını, Turner’ın “eşik” kavramı üzerinden açıklamak mümkün olabilir. Eşiksellik, zamanın ve aynı zamanda dünyevi toplumsal yapının hem içinde hem dışında olan bir an olarak tanımlanır. Eşikteki (semahtaki) insanlar “ne orada ne de buradadır” (Turner, 2018: 96-97). Semah özelinde düşünüldüğünde insan bedensel olarak mekânda (burada); zihinsel olarak ise Tanrı ile bütünleşmenin/buluşmanın fikriyatındadır (orada). Ne tam anlamıyla buradan kopabilir -çünkü maddesel olarak mekândadır- ne de tam anlamıyla istediği mistik alana ulaşabilir. Bu noktada eşiksel bir yapı olarak ele alabileceğimiz semah ritüeli, inanç ortamında ve bu ortamın sağladığı anlamsal dünyada dahi tam anlamıyla mistik bir yapı sergileyememektedir. Bu noktada semahın, inanç içerisinde ikili bir yapı sergilediği unutulmadan ele alınmalıdır. Bununla birlikte semahlar için başka bir ikili yapıdan daha söz etmek mümkün. Bu da çalışmanın öznesi olan inanç-içi ve inanç-dışı olarak ele alabileceğimiz ikili yapısıdır.

Türlerarası Geçişkenlik: Semahtan Kol Oyunu ve Mengiye

Semahlar, Anadolu’da inançsal bağlamının dışında, yaygın bir şekilde inanç-dışı ortamlarda icra edilmektedir. Bu, Anadolu Alevi toplulukları içerisinde yaygın bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gelenek de tıpkı inanç içerisinde olduğu gibi, inanç-dışında da kolektif bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. İnançın en içrek taraflarından birini yansıtan semahlar, inanç dışı icra biçiminde mekân, bazen çalgı, söz, müzikâl ve ritmik yapı değişikliği gibi etkenler aracılığıyla farklı bir anlam ve işleve bürünmektedir.

Semahın, geleneksel biçimde inancı temsil etmeyen bir mekânda (düğün/ eğlence) icra ediliyor olması, onun inançsal kimlik göstergesi ile eşzamanlı olarak kültürel kimliği görünür kılan bir performans aracı olduğunu da göstermektedir. İçeride* yapılan semahlar inancın simgesi iken; inanç dışı ortamda inançsal bağlamından kopuk bir şekilde yapılan semahlar “mistikliğinden arındırılmış” biçimiyle bir kültür olarak Aleviliği yansıtmaktadır. Bir dans/hareketler bütünü, çok-katmanlı bir yapıya sahip olabileceği, birden fazla işleve ve anlama işaret edebileceği bu icra biçimi ile desteklenebilir bir önerme haline gelmektedir. Kolektif bir inançsal bilincin ürünü olan semah, inançsal bağlamıyla “mistik” bir boyutu ifade ediyor iken; aynı kolektif bilinç ile inanç-dışına taşınarak “demistifikasif” yani “mistikliğinden arındırılmış” bir yapı haline dönüştürülmektedir.

Semahlar, makro düzeyde inanç-içi ve inanç-dışı semahlar olmak üzere ikiye ayrılabilir. Bu tabir, özellikle semahın icra ortamına -cem içerisinde

* İçeri ifadesi, Alevi inancının inançsal-içrek tarafına işaret etmektedir.

veya dışında- yönelik bir tabir değil; sahip olduğu işlev ve anlama yöneliktir. Cem ortamı ister ritüelin gerçekleştirilmesi için uygun olan bir bina, ev veya oda olsun; isterse de kelimenin kökeninde yatan anlamıyla birlikte olma halini ifade etsin, her ikisinde de somut veya soyut bir şekilde mekâna/ortama gönderme yapmaktadır. İkinci anlamı ile cem olmak yani bir araya gelmek ve bazı tekrara dayalı faaliyetleri gerçekleştirmek, her nerede olunursa olunsun orayı inançsal olarak da gereksinime uygun ve işlevi gören soyut bir mekâna çevirmektedir. Alevi topluluklar, bazı durumlarda mekân neresi olursa olsun, aşkınlık haline kapılmakta ve cem dışı bir ortamda inançsal bağlamı ile semah dönebilmektedirler. Bu bağlamda semahları hem inançsal hem de inançsal boyutunun dışında bir yapı ile “cem-dışı” bir mekânda görmek mümkündür.

Çalışmayı daraltmak amacıyla “kol oyunu” ve “mengi” özelinde, semahlar cem-dışı ortamda inançsal bağlamına dönülen şekli ile değil; yine inanç-dışı bir ortamda mistikliğinden arındırılmış ve başlı başına farklı bir oyun/dans türü olarak karşımıza çıkan yapısıyla ele alınacaktır. Özellikle bu durumu açıklayabilmek için isimlendirme açısından farklılık gösteren bu iki oyun türü tercih edilmiştir. Anadolu’daki diğer “samah, zamah,* zamak, semah” gibi isimlendirmeler ile cem-dışı ortamda icra edilen yapılar, ayrı bir değerlendirme ile başka bir araştırmanın konusudur.

Kol Oyunu

Kol Oyunu, Anadolu’nun daha çok Doğu bölgelerinde karşımıza çıkan semah tipli bir oyundur. Sivas, Malatya, Tunceli, Ordu, Gaziantep, Yozgat’ta kol oyunu (And, 2016; Baykurt, 1932; Gazimihâl, 1999); Kars’ta ise kol oyunu veya kol semahı (Demirsipahi, 1975: 280) olarak literatürde yer almaktadır. Kişisel derlemelerde Sivas ve Malatya’da oynanan şekli ile benzer bir hareketel ve ezgisel yapıya sahip olduğu söylenebilmektedir. Diğer bahsedilen illerde, araştırılmasına rağmen kol oyununa dair bir veri elde edilemediği ve adı geçen yazılı literatürlerde de detaylandırılmadığı için yapısına dair yorum yapmak oldukça zordur. Araştırmalarımıza göre Sivas’ta Kangal, Zara, İmranlı, Gürün [Gürün’de iki kişilik oyundur. Farklı mevkilerdeki Alevi Türkmenler buna Garipler semahı derler] (Gazimihâl, 1999: 31); Malatya’da Hekimhan ve Arguvan ilçelerinde kol oyunu, yine bu sınırlar içerisinde de yaygınlık kazanmış bir içeri semahı olan Kırat semahının ezgisel yapısından nüveler taşıyan; bununla birlikte oyunun düzeni ve hareket kurgusu bakımından da yörede, içeride (cem içerisinde inançsal bağlamı ile) dönülen semaha benzerlik gösteren bir yapıdadır. Burada Kırat atının dünyevi boyutuyla Köroğlu’nun atı; uhrevi boyutu ile de Ali’nin atı Düldül ve Hz. Muhammed’in atı Burak’a işaret ettiğini belirtmek gerekmektedir (Onatça, 2007: 76).

* Anadolu’da semahın telaffuz farklılığından kaynaklanan bir söylemi olmasının yanında, başlı başına oyun, düğün, eğlenti veya kadın-erkek oynanan oyun, düğün odası gibi anlamlara da gelmektedir

Bu yönü ile Kırat motifi de inançsal ve inanç-dışı olmak üzere ikili bir anlamsal boyutun ifadesidir. Kırat semahında bu bölgesellik içerisinde yaygın olarak dönülen bir semah olmasından kaynaklı, fonksiyonel değişim sağlanırken bu semahın yeniden üretimi yoluna başvurulduğu gözlemlenmektedir. Sivas'ta ezgisel olarak daha kalıplaşmış bir yapı sergilenirken; Malatya'da giriş kısmı dışındaki bölümler düğünde icra yapan müzisyenlere bağlı olarak farklılaşmaktadır (M. Salman, Kişisel Görüşme, 17.07.2021). Arguvan ilçesinde derlenen kol oyunu örneğinde, giriş kısmı Kırat semahı ezgisinin bir çeşitlemesi iken; devam eden bölümlerde, yörede de bilinen başka semah ezgileri çalınmıştır.* Malatya'nın Hekimhan ilçesinde icra edilen kol oyunu örneği de giriş bölümü dışındaki ezgisel yapının icracı veya yöreye göre değişebileceğinin göstergesidir. Birinci bölümde Kırat semahının çeşitlemesi olarak çalınan ezgisel yapı dışında komşu ilçesi olan Arguvan'da derlenen kol oyunu ezgisi ile dahi benzerlik göstermemektedir.** Bu durum kol oyununda belirleyici olan etmenlerden birinin Kırat semahının veya onun çeşitlemesi olarak çalınan ezgisel yapının olduğunu göstermektedir.

Sivas'ın Divriği ve Kangal ilçelerinde, Kırat semahı ezginin çeşitlemesi olarak çalınan giriş bölümünün bulunmadığı ve halay dizisine bağlı olarak icra edilen kol oyunu örnekleri de bulunmaktadır. Birinci bölümün olmadığı bu örneklerde, halay dizisine bağlı olarak kol oyununun ikinci bölümünde çalınan kalıp ezgi ile icra edilmektedir. Bu durumda kol oyunun her iki şekliyle de günümüzde icra edildiğini söylemek mümkündür.***

Kol Oyunu, tıpkı çok bölümlü semahlar gibi en az iki en fazla üç bölümden oluşabilmekte ve bölüm değişimleri müzikal ve ritmik yapının değişmesi yoluyla gerçekleştirilmektedir. Tıpkı içeri semahlarındaki gibi kademe kademe coşkun halin en son noktasına ulaşılmakta ve bazen orta hızdaki ara bölüme dönülecek şekilde, bazen de en hızlı bölüm ile son bulacak şekilde icra edilmektedir. Bölümler arası kurgu ve bölüm değişikliğinde yer alan müzikal ve ritmik yapı yörelere göre farklılık gösterebilmektedir. Daha önce değinildiği gibi, semahı inanç-dışı bağlamıyla bir icra ortamına aktarmak için bazı etkenler bulunmaktadır. Bunlar; mekân, enstrüman veya düzen, söz unsuru, müzikâl ve ritmik farklılıklar ve alkış gibi semahta uygulanması hoş karşılanmayan motifler olarak düşünülebilir.

* Bizim derlediğimiz kol oyunu örneğinde ikinci ve üçüncü bölüm olarak, Turnalar semahının aynı bölümlerine ait ezgiler çalınmıştır.

** Malatya/Hekimhan örneği için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=B1MeqULvRZY>

*** Naki Ölmez ile 03.05.2021 tarihinde yapılan kişisel görüşmede, Kırat oyunu/semahı ve kol oyunun ayrı birer oyun olduğuna dair bir bilgi vermektedir. Fakat ister Kırat ezgisinden çeşitleme olarak çalınan yapıdaki olsun; isterse de kaynak kişinin bahsettiği yapıda olsun her ikisinde de ikinci veya üçüncü bölümlerin müzikal ve figürsel açıdan ayırtılabilirliğini belirtmek gerekir. Bu durumda kol oyunu tabiri, bölgesellik içerisinde semah tipli oyunlara verilen genel bir isimlendirme olarak da düşünülebilir. Bu çalışmanın, kişisel alan araştırmalarında derlenen kol oyunu örnekleri üzerinden kurgulandığını ve bu örneklerde Kırat ezgisinin belirleyici bir rol oynadığını belirtmek gerekir.

Yaygın olarak kol oyunu isimlendirmesi ile anılmasından ötürü bu örnekte isim değişikliği yoluna başvurulduğu açıkça görülmektedir. Özellikle “kol” oyunu denmesinin sebebi, oyunun kurgu bakımından kolların hareketleri üzerinden sağlanıyor olmasının yanında; ard arda dizilerek sıralı bir biçimde oynanmasından kaynaklı kelimenin dizi, sıra anlamlarına da işaret etmesi olarak düşünülebilir. Bundan farklı olarak giriş bölümünde yer alan ezgisel yapıdan kaynaklı nadiren de olsa “Kırat semahı veya doğrudan semah olarak da anılabilmektedir” (Y. Sarıkaya, Kişisel Görüşme, 08.04.2021). Kol oyunu, Sivas’ın Zara ve İmranlı ilçelerinde yaşayan Kürt Aleviler arasında oyunun Kürt dilindeki karşılığı ile “hevaye baskan”^{*} olarak da tabir edilmektedir (N. Aktaş, Kişisel Görüşme, 07.09.2022).

Kişisel görüşmeler ve alan araştırmalarında çalgı tercihinin davul-zurna olduğu belirlense de; Divriği’de bağlama ve kemanın da tercih edilebildiği, kaynaklarda yer almaktadır (Gazimihâl, 1999: 31). İçeri semahlarında en önemli unsurlardan birisi sözün kutsiyetidir. Bu sebeple semah, inanç-dışı bir işleve yönelirken bu örnekte söz unsuru ortadan kaldırılmıştır. Söz^{**} unsurunun olmaması hiç kuşkusuz davul-zurna ile çalınıyor olmasından da kaynaklanıyor olabilir. Sözlü olması ve bağlama ile çalınıyor olması semahın kutsiyetine has bir yapıyı çağrıştıracığından yöre halkı veya icracıları tarafından tercih edilmemektedir.

İşlevsel farklılığın sağlanmasında bu iki etkenin yanında önemli bir başka etken ise herhangi bir ritüelin işlevini/fonksiyonunu ve/veya anlamını belirleyen etkenlerden biri olarak mekândır. Mekâna yüklenen anlam, kimlik ve işlev ile aynı doğrultuda, o mekânda yapılan herhangi bir faaliyetle de bu özellikleri kazanmaktadır. Faaliyetlerin, anlamını ve işlevini kazandığı asıl ortamının dışına taşınması onun hem bu bağlamından koptuğunun hem de yeni mekânla birlikte farklı anlam ve işlevlere sahip olacağına bir göstergesidir. Kol oyunu, semahın inançsal bağlamını sağlayan asıl ortamından ve bir bütün olarak cem ritüelinden, bahsedilen etkenler aracılığıyla bir eğlence ortamına (düğün, dernek gibi) taşınarak yeni bir anlam ve bu doğrultuda işleve sahip olmasının örneğidir.

Kol oyunu, hareket kurgusu itibarıyla her yörenin kendi Alevi topluluğu arasında inanç içerisinde döndükleri semahlardan nüveler taşıdığından, çok büyük farklılıklar olmasa da yöreden yöreye çeşitlilik göstermektedir. Önemli olan kolların omuz hizasında veya biraz üstünde hareket ediyor olmasıdır. Arka arkaya sıralı bir şekilde birinci bölümün bitmesi üzerine hem ezginin hem de ritmik yapının değişmesi yoluyla hareketli olan ikinci ve üçüncü bölümlere geçilmekte ve kişiler tıpkı semahlarda da olduğu gibi kendi coşkun hallerine kapılarak istedikleri doğrultuda dönebilmekte/oynayabilmektedir.

* Kol havası/oyunu.

** Mahmud Rağıp Gazimihâl, *Türk Halk Oyunları Katoloğu kitabının Sivas halayları maddesinde sözlü bir kol oyunundan bahsediyor olsa da yapılan alan çalışmasında yörede buna dair bir örneğe rastlanmamıştır.*



Şekil 1: Kol Oyunu Örneği.1: 17.07.2021 tarihli alan çalışması, Malatya/Arguvan.

Malatya/Arguvan ilçesinde yapılan alan araştırmasında daha çok yaşlı insanların oynadığı ve unutulmaya yüz tutmuş bir oyun olarak karşımıza çıkan kol oyununda, kaynak kişinin özel isteği üzerine oyun icra edilmiştir. Köyde kol oyunu icrasındaki ünü ile de anılan kaynak kişi Sultan Erkaya, icra esnasında oyunun düzeni (ard arda diziliş ve sıralı biçimde ilerleme) itibarıyla belirli bir sınırlılık içerisinde olsa da özellikle oyunun en hızlı bölümü olan üçüncü kısımda en coşkun haliyle hareket/figür bağlamında sınırları kaldıran bir performans sergilemiştir.



Şekil 2: Kol Oyunu Örneği.2: 17.07.2021 tarihli alan çalışması, Malatya/Arguvan.

Semah, kol oyunu örneğinde her ne kadar inançsal bağlamının dışında -değiştirici etkenler kullanılarak- yeni bir tür olarak karşımıza çıksa da yapılan kişisel görüşmelerden anlaşılmaktadır ki, günümüzde semah tipli bir oyunun düğün, dernek gibi eğlence ortamlarında oynanıyor olması yöre icracılarını veya bazı inanç önderlerini rahatsız edebilmektedir (Y. Sarıkaya, Kişisel Görüşme, 08.04.2021). Kol oyununun çoğu örnekte hem ezgisel hem de hareket kurgusu itibarıyla semaha benzemesi, inanca yönelik olmayan bu ortamlarda “semah olarak anılması” ve bazı yörelerde “oyunun kendisinin dahi oynanması” istenmemektedir. Semah olarak anıldığında icra etmeyi reddeden davul-zurna icracıları, “kendi inancımızdan olmayan birinin dışarıdan bu durumu hoş karşılamayacağı aşikâr” (Y. Sarıkaya, Kişisel Görüşme, 08.04.2021) fikriyatı üzerinden düşünerek ve bu sebeple oyunu semahtan ayırmak için kol oyunu ifadesinin özellikle tercih edilmesini istemektedir. Günümüzde kitle iletişim araçları vasıtasıyla her kültüre temas etmenin, “eleştirmenin” veya “anlamlandıramamanın verdiği bir önyargıya” sahip olmanın kolaylaştığı ve bu sebeple kaynak kişilerin kendi inancına yönelik korumacı bir tavır sergilemek zorunda hissettiği gözlemlerimiz arasındadır. Buna bağlı olarak oyunu yasaklamalarını veya isimlendirme açısından katı bir tavır sergilemelerini, bu korumacı tavrın bir sonucu olarak okumak mümkün. Fakat bu durumu sorun etmeyen ve bu oyunu “başlı başına bir düğün oyunu/kol oyunu” (N. Ölmez, Kişisel Görüşme, 03.05.2021; N. Aktaş Kişisel Görüşme, 07.09.2022) olarak ifade eden kaynak kişiler, bu oyun özelinde -semah olarak anılsa dahi- herhangi inançsal bir anlama ve işleve sahip olmadığını düşündüklerinden rahatlıkla oynadıklarını dile getirmektedir. 1996 yılına ait Sivas/Kangal bölgesinde gerçekleşen bir düğün videosu üzerinden derlenerek notaya alınan çoklu ölçü yapısına sahip 4 bölümlü kol oyunu örneği aşağıda verilmiştir.*

* Video, Şehnaz Yıldırım aracılığı ile elde edilmiştir.

Kol Oyunu

Davul Zurna
Sivas/KangalDerleyen ve Notaya Alan:
Dilan Özdemir

1. BÖLÜM

♩=225

The first section of the piece is written in 2/4 time with a key signature of one flat. It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

2. BÖLÜM

♩=95-100

The second section of the piece is written in 2/4 time with a key signature of one flat. It consists of four staves of music. The notation features a prominent triplet pattern in the first two staves, followed by a more melodic line in the third and fourth staves. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

3. BÖLÜM

The third section of the piece is written in 2/4 time with a key signature of one flat. It consists of four staves of music. The notation features a prominent triplet pattern in the first two staves, followed by a more melodic line in the third and fourth staves. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Kol Oyunu

Musical notation for Kol Oyunu, consisting of five staves of music in a single system. The notation is in a single system with five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. The second staff continues the melody. The third staff has a 'x' mark above the first measure. The fourth staff also has a 'x' mark above the first measure. The fifth staff ends with a double bar line and repeat dots.

2. BÖLÜM

Musical notation for 2. BÖLÜM, consisting of three staves of music in a single system. The notation is in a single system with three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. The second staff continues the melody. The third staff has a 'x' mark above the first measure and ends with a double bar line and repeat dots.

Kol Oyunu

3. BÖLÜM

4. BÖLÜM

$\text{♩} = 430$

Gliss.

x

x

x

x

Şekil 3: Sivas-Kangal'da yapılan alan çalışması sırasında davul-zurna ile çalınan Kol Havası kaydının notasyonu

Mengi

Mengi, Güney Anadolu Tahtacıları arasında yaygın bir oyun ve buna eşlik eden ezgidir (Duygulu, 2014: 323-324). Mengi kelimesinin tam anlamıyla neyi ifade ettiği konusunda, yapılan kişisel görüşmeler bir netice kazandıramamıştır. Fakat bazı yazılı kaynaklarda doğrudan mengi için veya benzer şekilde ifade edilen “mengü, mangıg, meng” kelimeleri için bilgiler yer almaktadır. Mengü/mengi kelimeleri için ortak olarak “edebi, ölümsüz” (Dilçin, 1983: 153); mengiye kaynaklık ettiği düşünülen mangıg ifadesi için de Türkçede “adım, sallana sallana yürümek” (Demirsipahi, 1975: 354) anlamları karşılık gelmektedir. Fakat yörede mengi teriminin anlamına dair bir işaret bulunamamıştır.

Mengi oyunu için kullanılan başka bir ifade “öğrenmeçlik”dir. Samahın* öğrenm(b)eçliği ifadesi, erkâna giremeyen gençlerin veya çocukların samahı öğrenebilmeleri için oynanan bir oyuna işaret etmesinden kaynaklı işleve yönelik bir isimlendirme şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Mersin/Mut/Köprübaşı köyünde öğrenmeçlik olarak kayda geçirilen bu söylem şekli, Mut (Aslanköy), Mersin (Çapar, Namrun) ve Tarsus (İçel)’de öğrenbeçlik olarak ifade edilmektedir. Kelime anlamı olarak “ilk yapılan iş, deneme, temrin [yineleterek alıştıрма]” (Vardarlı, 1977: 3317) anlamına karşılık gelmesi, yapılan adlandırmanın oyunun işlevine dair bir anlamsallığı barındırdığının göstergesidir.

Samahla olan bağına ithafen de ilgi çeken “yoz samah”** tabiri, mengi oyununa verilen başka bir isimlendirmedir. Burada, yoz kelimesi “aslının dışında/asıl anlamını yitirmiş” şeklinde yorumlanabilir. Çünkü yörede aynı şekilde kullanılan “yoz erkân” tabiri, cem ritüelinin tam olması için gereken 12 hizmetin yarısının yapıldığı ve tiyatral oyunların oynandığı erkânı tanımlamak için kullanılmaktadır. İlk duyulduğunda yoz erkân içerisinde oynanan bir oyun olduğu için bu ismi alabileceği fikriyatı oluşsa da edinilen bilgiler, bu erkân içerisinde samah ve mengiye dair herhangi bir oyunun oynanmadığı yönündedir (H. Cılız, Kişisel Görüşme, 20.09.2021). Bu sebeple yörede yoz kelimesinin, aslı bozulmuş/ asıl işlevinden kopuk olan uygulama ve pratikler için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple yoz samah tabiri, dolaylı olarak mengi oyununun “asıl işlevi ve anlamından kopmuş samah” olduğuna yönelik bir ifade olarak yorumlanabilir. Bu çalışma içerisinde hem literatürdeki hem de yöredeki yaygın kullanımından ötürü bu oyunu tanımlamak için mengi ifadesi tercih edilmiştir.

Mengiler, Tahtacıların içeri samahları ile makamsal örgü ve ritmik açıdan, aynı zamanda hareket kurgusu itibarıyla da oldukça benzer özellikler

* Tahtacılar arasında samah, samah olarak tabir edilmektedir.

** Daimi Cengiz, Tahtacıların Mengi Oyunu isimli makalesinde, mengi oyununun “dışarı samahı veya tarikat samahı” olarak isimlendirdiğini belirtse de alanda buna dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

göstermektedir. Tıpkı kol oyunu gibi mengiler de samahın bazı etkenler aracılığıyla inançsal bağlamından sıyrılmış hali olarak başlı başına bir eğlence/düğün oyunudur. Tümüyle sözlü olan mengiler, erkân samahlarının aksine kutsal atfedilen ozanlardan okunmamakla birlikte, içerisinde inanca yönelik ifadeleri de barındırmaz. Samahlar, ulu ozanlardan veya yerli ozanların şiiirlerinden; Mengiler ise özellikle Karacaoğlan'nın şiiirlerinden oluşmaktadır. Günümüzde inanç-dışı nitelikteki anonim birçok ezgi, ritmik bakımdan uyum sağladığı sürece birleştirilerek mengilere uyarlanabilmektedir. Günümüzde “yerlemek”* olarak tabir edilen bir yöntem** ile mengilere serbest tartımlı ezgiler/ağıtlar da eklenilebilmektedir (H. Şahin, Kişisel Görüşme, 21.09.2021).

Tematik olarak daha çok sevda, hasret, doğa gibi konuların işlendiği mengiler, Tahtacı samahlarından ayrı olarak tek bölümlü ve baştan sona sabit ritimli bir yapıya sahiptir. Daha çok açık alanda icra edilen mengi örneklerinde “bağlama” veya “fıfını” olarak da adlandırılan cura sazlar kullanılır. Günümüzde ek olarak org, düğünlerde başlıca kullanılan çalgılar arasına girmiş bulunmaktadır. Alan çalışması esnasında fıfını ile icra edilen mengi örneklerinde, halk müziği literatüründe “misket düzeni” olarak da bilinen düzen kullanılmıştır. Kaynak kişi mengi çalarken Fa# kararı*** “mengi düzeni” kullanılırken; semah icrasında bağlama düzenine**** geçerek “samah düzeni” olarak tabir ettiği bu düzeni tercih etmiştir. Burada samah ile mengi arasında ayırt edici özellik olarak çalgı düzeni değişikliği de dikkat çekmektedir. Bu icra biçiminin yanı sıra düzen değişikliği yapılmadan doğrudan bağlama düzeni ile veya bağlama dışında klarnet ve keman gibi sazlarla da mengi icrası yapılmaktadır.

* Kelime, yerleştirmek anlamında kullanılmaktadır.

** 9 süreli olarak devam eden mengi ezgisine serbest tartımlı (çoğunlukla ağıt) ve sözlü pasajların eklenmesi.

*** Bu düzen sisteminde bağlamada alt boş tel La eksenli düşünüldüğünde, orta tel Re, üst tel ise Fa# sesine tekabül etmektedir. Diyapazon karşılıklarına göre alt boş tel Sol (346.8 Hz), orta tel Do (259.7 Hz), üst tel Mi (327.6 Hz) sesine denk gelmektedir.

**** Türkiye’de yaygın olarak kullanılan bu çalgı düzeninde alt boş tel re eksenli düşünüldüğünde, orta tel sol, üst tel ise la sesine tekabül etmektedir. Diyapazon karşılıklarına göre alt boş tel sol (346.8 Hz), orta tel do (259.7 Hz), üst tel ise re (291.9 Hz) sesine denk gelmektedir.



Şekil 2: Mengi*

Mengiler, ikişerli olacak şekilde kadın-erkek veya kadın-kadına birlikte oynanabilen bir oyundur. Fakat erkek-erkeğe oynanmaması, Tahtacı semahlarındaki bir başka yapıya işaret etmektedir. Tahtacı samahları, ya kadın-erkek ya da kadın-kadına dönülmektedir. Bu bağlamıyla mengiler, samahlarla ortaklık göstermektedir. Günümüzde mengi oyunu, daha çok düğün ortamında kalabalık halkalar şeklinde oynanmakta ve kişiler halkayı oluştururken her dönüşte bir başkası ile yüz yüze gelecek şekilde kurgulamaya özen göstermektedir. Erkekler için özel bir tercih olmasa da yöredeki derleme çalışmamızda kadınların özellikle samahta olduğu gibi şalvar giymeyi tercih ettikleri görülmüştür.



Şekil 6: Mengi Örneği: Mersin/Mut/Köprübaşı köyünde yapılan alan çalışması (20.09.2021).

* <https://canlarpareti.tumblr.com/page/5>

Mengi, oynanışı itibarıyla Tahtacı samahının yeldirme bölümünün birebir aynısıdır. Oyuncular tıpkı samahtaki gibi karşı karşıya gelerek ve bazen birbirleri etrafında dönerek oyunu icra etmektedir. Karşı karşıya gelen bireyler el ve kollarını -tıpkı samahta olduğu gibi- aynı yönde hareket ettirmeye özen göstermektedir. Ayırt edici bir etken olarak samahlarda olması çok da hoş karşılanmayan alkış motifi mengilerde yer almaktadır. “Silifke/Mut yöresindeki Tahtacılar arasında samahta alkış olmaz” (H. Cılız, Kişisel Görüşme, 20.09.2021) iken, mengilerde alkış sıklıkla kullanılmaktadır.

Bir diğer önemli ayrıntı, Tahtacıların kültürel kimliğinin bir göstergesi olan menginin, bölgede yalnızca kendileri tarafından oynanıyor olmasıdır. Civarda yaşayan Abdalların Tahtacı düğünlerinde müzikal pratikleri yaptıkları bilinmekte ise de Tahtacı olmadıkları için mengi oynamadıkları kaynak kişiler tarafından özellikle vurgulanmıştır. Tahtacılar için düğün ve eğlencelerin vazgeçilmezi olan mengiler, yapısal olarak samahlardan farksız olsalar dahi inançsal boyutundan tamamen arınmış bir biçimde icra edilmekte ve bu ayrım keskin bir şekilde halk tarafından da yapılmaktadır. Bu bağlamda, “mengi, Tahtacının mührüdür” (Cengiz, 2021: 3658-76) söylemi, tam olarak ifade edilmek istenen özetler niteliktedir. Tahtacılar da içrekliğin ifadesi olan samah, mengi formuna dönüşerek dışarıya karşı da Tahtacılıklarının kültürel bir ifadesi haline gelmektedir. Alan çalışmalarının sonucunda bu oyunun yalnızca Çukurova bölgesinde yaşayan Tahtacılar arasında mengi olarak anıldığı ve Mersin/Anamur’dan sonra Ege’ye kadar uzanan koridordaki Tahtacıların oynadığı aynı oyun için bu isimlendirmenin kullanılmadığı anlaşılmıştır (H. Şahin, Kişisel Görüşme, 21.09.2021). Mersin’in Mut ilçesinde Hüseyin Cılız’dan derlenen 9 zamanlı mengi nota örneği aşağıda verilmiştir.

Yüce Dağ Başında

Kaynak kişi: Hüseyin Cılız
Mersin/Mut

(MENĞİ)

Derleyen ve Notaya Alan:
Dilan ÖzdemirDerleme Tarihi: 20.09.2021
Notalama Tarihi: 8.09.2022

§

Yü ce dağ ba şın da kar mı ye me__ li__

Yü ce__ dağ ba şın da kar mı ye me____ li

O lu ra ol ma za__ yar__ mı__ de me__ li__ §

Yüce dağ başında kar kucak kucak
Yarimin belinde tabanca bu(t)çakYüce dağ başında harmanın mı var
Beni öldürmeye fermanın mı var

Şekil 7: Mersin'in Mut ilçesinde Hüseyin Cılız'dan derlenen Mengi örneğinin notasyonu

Sonuç

Semah, cem ritüeli içerisinde, ses, söz ve beden ilişkisiyle birlikte inançsal doyumu doruk noktasına ulaştırmanın hedeflendiği bir eşiği simgelemektedir. Bu inançsal eşik, cinsiyet ve siyasi kimliklerin silindiği ancak, kendi içerisinde "kimliksiz"liği barındırmasına rağmen "dışarıya" karşı Alevî inançsal kimliğinin bir göstergesi olarak nitelendirilebilmektedir.

Mengi ve kol oyunu özelinde, semahların belirtilen etkenler aracılığıyla asıl anlamı ve işlevinden farklı bir şekilde inanç-dışı bir türe dönüşmesinin incelendiği bu çalışmada, mekân ve isim değişikliği, çalgı veya düzen tercihi, müzikâl ve ritmik yapılanmada farklılıklar, hareket/figür bağlamında değişimlerle, inançsal bir türün demistifikatif bir şekle dönüşmesi incelenmiştir. Kol oyunu ve mengi oyunları örnekleri aracılığıyla Alevilikte en içrek

ritüellerden birisi olan Semah'ın; düğün, dernek ve şenlik gibi ortamlarda "semahı semah yapan mistik boyutundan arındırılmış" bir biçimde eğlence amacıyla başka bir oyun türü olarak fonksiyonel değişime uğradığı görülmektedir. Kol oyunu ve mengi olarak belirtilen her iki örneğin de, semahın asıl anlam ve işlevinden sıyrılıp, farklı bir anlamlandırma ile yeni bir işlevsellik kazandığı söylenebilir.

Semah, cem ritüeli içerisindeki anlamsal ve işlevsel boyutu ile bir inançsal kimlik göstergesi iken; kol oyunu ve mengi özelinde kültür olarak Aleviliğin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu geçişkenlik durumu, bir dansın veya oyunun birden fazla işleve sahip olabilecek çok-katmanlı bir yapıya sahip olduğunun da göstergesidir. Alevi toplulukları için semah, bir coşkunluk halini ve inançsal kimliğinin vazgeçilmez bir göstergesini simgelemektedir. İnançsal bir dans, bu bağlamından sıyrılıp mensubu olunan inancın kültürel boyutuyla bir ifadesi haline dönüşmektedir. Örneğin: Kol oyunu farklı etnisiteler arasında oynanıyor olmasına rağmen ortak isimlendirme ve hareket yapısı (el ve kolların oyun içerisindeki kurgusu) olarak da benzer şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu oyun özelinde, etnisitenin değil inançsal kimliğin ön planda olduğu açıkça görülmektedir. Kişisel görüşmelerden elde edilen bulgulara göre topluluklarda hem Kürt hem Türk Aleviler kol oyununu icra etmektedir.

Alan çalışmaları ve yapılan kişisel görüşmeler göstermektedir ki, Alevi olmayan kol oyunu*; Tahtacı olmayan da mengi oynamayı tercih etmemektedir. Başlı başına birer oyun türü olan kol oyunu ve mengi, semah menşeli olmalarından kaynaklı yine inanca mensup kişilerin sınırlarını çizdiği bir kimliksel alanda icra edilmektedir. Bu durum, semahın inançsal boyutu ifade etmesi gibi her iki oyunun da semah üzerinden yeniden üretilen birer kimlik göstergesi haline dönüştüğünü göstermektedir.

* Farklı inanç gruplarının da nadiren oynadığı söylemleri bulunsa da biz çalışma süresince bu duruma örnek olabilecek bir veriye rastlayamadık.

Kaynakça

- And, Metin. (2016). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cengiz, Daimi. (2021). *Tahtacıların Mengi Oyunu*, S.54, *Tarih Okulu Dergisi*.
- Demirsipahi, Cemil. (1975). *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dilçin, Cem. (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*, Ankara: TDK.
- Duygulu, Melih. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2019). *Aleviliğin Mistik Evreninde Semahlar*, S.83, *Folklor Halkbilim Dergisi*.
- Gazimihâl, M. Ragıp. (1999). *Türk Halk Oyunları Kataloğu, I-II-II. Cilt*, (Baskıya Hazırlayan Nail Tan- Ahmet Çakır), Ankara: T.C Kültür Bakanlığı.
- Onatça, A. Neşe. (2007). *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı- Müzikal Analiz Çalışmaları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Şerif, Baykurt. (1932). *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Halk Evleri Genel Merkezi Yayınları.
- Uludağ, Süleyman. (2004). *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Vardarlı, Emel. (1977); Bayaz, A; Dikmen A. (1978). *Derleme Sözlüğü*, (Cilt IX, X), Ankara: TDK.
- Yazıcı, Tahsin, (1980). "Semâ, Sama", 10. Cilt, İstanbul: İslam Ansiklopedisi.

Kaynak Kişiler

- Hasan Şahin (21.09.2021), Kişisel Görüşme, Mersin/Mut.
- Hüseyin Cılız (20.09.2021), Kişisel Görüşme, Mersin/Mut.
- Naki Ölmez (3.05.2021), Kişisel Görüşme, İstanbul.
- Nezaket Aktaş (7.09.2022), Kişisel Görüşme, Mersin.
- Sultan Erkaya (17.07.2021), Kişisel Görüşme, Malatya/Arguvan.
- Şehnaz Yıldırım (1.05.2021), Kişisel Görüşme, İstanbul.
- Yusuf Sarıkaya (08.04.2021), Kişisel Görüşme, İstanbul.