

ALEVİ İNANÇ MÜZİĞİNDE EZGİSEL HAFIZA: VELİ BABA ANŞA BACI OCAĞINDA MÜZİK BİLEŞENLERİ*

MELODIC MEMORY IN ALEVİ RELIGIOUS MUSIC: MUSICAL ELEMENTS IN THE VELİ BABA ANŞA BACI LODGE

SERDAL ARSLAN**

Sorumlu Yazar

ALİ ÖZDEK***

Öz

Bu çalışma, Tokat ve çevresinde yaşayan Veli Baba-Anşa Bacı Ocağı'na bağlı Beydili Türkmen toplulukları özelinde Alevi inanç müziğinin kültürel bellek oluşturma ve aktarma işlevini incelemektedir. Alevi inanç sisteminde müzik, yalnızca bir ibadet aracı değil; aynı zamanda kimlik, tarihsel hafıza ve değerlerin taşıyıcısı konumundadır. Araştırma, 2019-2022 yılları arasında Zile ilçesi merkez konumda olmak üzere Tokat ve ilçelerini kapsayan nitel alan araştırmasına dayanmaktadır. Araştırma verileri katılımcı gözlem, derinlemesine görüşme ve doküman analizi teknikleriyle elde edilmiştir. Aşiretin inanç geleneği, âyet, düvaz-ı imam, tevhid, miraçlama ve semah türleri üzerinden aktarım sağlamaktadır. Âyet türü, Alevi geleneğindeki nefes, deyiş veya deme olarak adlandırılan metinlerle benzerlik göstermekle birlikte aşirette üçlü (meydan, eğitici-öğretici, yalvarma) tasnife tabi tutulmaktadır. Tevhid, herhangi bir enstrüman olmadan sade icrasıyla yaratıcıyla doğrudan bağlı simgelerken düvaz-ı imamlar On İki İmam inancının sözlü bellekteki sürekliliğini temsil etmektedir. Miraçlamada Şah İsmail'in metnine bağlılık, Erdebil sürecine aidiyetin bir göstergesidir. Semah ise aşiret kimliğinin bir yansımasıdır. Kırklar ve Hubyâr Semahı gibi yalnızca inisiyasyon sürecinden geçmiş belirli nitelikteki bireylerce icra edilen türlerin yanında, Gönüller Semahı katılıma açık, dinamik yapısıyla topluluğun diğer üyelerini inanç sistemine dahil eden bir işlev üstlenmektedir. Sonuç olarak müzik, Veli Baba-Anşa Bacı Ocağı'nda ibadet, kimlik inşası ve kültürel süreklilik açısından merkezi bir rol üstlenmekte, belleğin kuşaktan kuşağa taşınmasında araçsallık görevi görmektedir.

Anahtar Kelimeler: Alevi Müziği, Kültürel Bellek, Veli Baba-Anşa Bacı, Sıraç, Aşiret.

*Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı bünyesinde Dr. Öğr. Üyesi Ali Özdek danışmanlığında Serdal Arslan tarafından hazırlanan "Veli Baba-Anşa Bacı Ocağının İnanşal Pratiklerinin Aktarımında Müziğin Rolü" (2023) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Araştırma için Erciyes Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'nun 27/09/2022 tarihli ve 422 başvuru numaralı etik kurul onayı alınmıştır.

Araştırma Makalesi / Künye: ARSLAN, Serdal - ÖZDEK, Ali. "Alevi İnanç Müziğinde Ezgisel Hafıza: Veli Baba Anşa Bacı Ocağında Müzik Bileşenleri". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 119 (Eylül 2026), s. 193-219. <https://doi.org/10.60163/tkhcbva.1756502>

** Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, Turhal Bilim ve Sanat Merkezi, e-mail: serdalarslan89@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5803-9010

*** Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi · Müzik Bölümü · Müzik Anasanat Dalı e-mail: aozdek@erciyes.edu.tr; ORCID: 0000-0002-5573-8235

Abstract

This study examines the function of Alevi religious music in forming and transmitting cultural memory, focusing on the Veli Baba–Anşa Bacı Lodge and the Beydili Turkmen communities living in Tokat and its surroundings. In the Alevi belief system, music is not only a means of worship but also a carrier of identity, historical memory, and values. The research is based on qualitative fieldwork conducted between 2019 and 2022, primarily in the Zile district and various other parts of Tokat. The data were collected through participant observation, in-depth interviews, and document analysis. The belief tradition of the tribe is transmitted through forms such as âyet, düvaz-ı imam, tevhid, miraçlama, and semah. The âyet form, which resembles the nefes, deyiş, or deme texts in the Alevi tradition, is categorized within the tribe into three subtypes: ritual, didactic, and supplicatory. The tevhid, performed without any musical instruments, symbolizes a direct connection with the Creator, while düvaz-ı imams represent the continuity of the belief in the Twelve Imams within oral memory. The recitation of miraçlama in accordance with Şah İsmail 's text reflects a sense of belonging to the Ardabil lineage. The semah serves as a multilayered reflection of tribal identity. Alongside forms such as Kırklar Semahı and Hubyâr Semahı, which are performed only by individuals who have undergone an initiation process, the Gönüller Semahı fulfills an inclusive and dynamic function by enabling other members of the community to participate in the belief system. In conclusion, music within the Veli Baba–Anşa Bacı lodge assumes a central role in worship, identity construction, and cultural continuity, functioning as a medium through which memory is transmitted from generation to generation.

Key Words: Alevi Music, Cultural Memory, Veli Baba-Ansa Bacı, Sırac, Tribe.

Giriş

Müziğin, toplulukların geçmişle olan bağını güçlü tutma ve kimliğini koruma açısından temel bir işlev üstlendiği bilinmektedir. Sözlü kültürle şekillenen topluluklarda, müzik yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda kültürel belleğin taşıyıcısı ve aktarıcısıdır. Aktarım işlevini üstlenen icracılar farklı topluluklarda farklı isimlendirmelerle anılmakta, her biri, farklı kültürel bağlamlarda benzer işlevleri yerine getirerek tarihselliğin, kimliğin ve değerlerin aktarımını sağlamaktadır. Bu bağlamda, Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı, müziğin bu aktarıcı yönünü anlamak açısından önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Assmann'a göre, kültürel bellek biyolojik yolla değil, ancak ritüel, anlatı, ezgi ve sembollerle kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Mitler, şarkılar, kutsal metinler ve kolektif ritüeller bu aktarımın başlıca araçları konumundadır. Topluluk kimliği, sürekli tekrar yoluyla canlı tutulmakta, bireyler aidiyetlerini bu belleksel yapı içinde yeniden kurmaktadır (Assmann, 2015, 98).

Anadolu Aleviliği, bu tür bir sözlü belleğe dayalı aktarım geleneğini hâlâ büyük ölçüde sürdüren inanç sistemleri arasında yer almaktadır. Ezoterik yapısı, inanç davranışları ve ritüel temelli pratikleriyle Alevilik, çoğu zaman Ortodoks İslam anlayışının dışında, kendine özgü bir inanç temelinde varlık göstermektedir (Shankland, 2003, 171). Yazılı kaynaklardan çok sözlü anlatılar, nefesler, deyişler ve demeler aracılığıyla sürdürülen bu inanç sistemi, müzikle bütünleşik bir aktarım modeline dayanmaktadır. Alevi ritüellerinde müziksel yapı, sadece estetik bir unsur

değil; öğretilerin, inançsal doktrinlerin ve tarihi hafızanın taşıyıcısıdır. Cem ritüelinde on iki hizmetin çoğu, doğrudan müzik aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu çerçevede Aleviliğin “yol bir, süre bin bir” anlayışı, her topluluğun kendi inançsal yorumunu, ritüel yapısını ve müziksel ifadesini şekillendirdiği bir çeşitliliğe işaret etmektedir. Böylelikle her süre, kendi iç dinamikleri doğrultusunda müzik aracılığıyla kimliğini yeniden üretir. Bu çalışmanın merkezinde yer alan Veli Baba–Anşa Bacı Ocağı da söz konusu çeşitliliğin özgün örneklerinden birisini oluşturmaktadır. Tokat ve çevresinde yaşayan, Beydili Türkmen boyuna mensup bu topluluk, inanç sistemini yalnızca “Alevilik” üst kimliğiyle değil, aynı zamanda aşiret yapısını öne çıkaran “Sıraç” ve “Aşiret” kimliği ile tanımlamaktadır. Alan araştırmasından elde edilen veriler, aşiretin tarihsel anlatılarını, inanç öğretilerini ve toplumsal değerlerini büyük ölçüde müzik yoluyla aktardığını göstermektedir. Deyişler ve semahlar aracılığıyla hem geçmiş deneyimler hem de güncel kimlik pratikleri yeniden üretilmektedir.

Kentleşme süreciyle birlikte Alevilik birçok bölgede dönüşüme uğramış, özellikle kent cem evlerinde uygulanan ritüel biçimler standartlaşarak yerel çeşitliliğin üzerini örtmeye başlamıştır. Aynı cem içinde farklı sürelerden gelen grupların ortak erkân yürütmeleri veya köylerdeki pratiklerin kentlerde biçimsel törenlere indirgenmesi, belleğin zayıflamasına ve kültürel aktarımların silikleşmesine yol açmıştır. Buna rağmen Veli Baba–Anşa Bacı topluluğu, kente göç etmesine rağmen kendi köylerine bağlı cem evleri aracılığıyla inançlarını yerel biçimiyle yaşatmaya devam etmektedir.

Yöntem

Veli Baba–Anşa Bacı Ocağı'nın inanç-müzik kültürünü anlamaya yönelik ele aldığımız çalışma, nitel alan araştırması olarak isimlendirilebilir. Creswell'e (2017) göre nitel araştırma, bireylerin veya grupların belirli bir olguya yükledikleri anlamları anlamaya yönelik, esnek yapılı ve tekilden genele ulaşmayı hedefleyen analizlere dayalı bir süreçtir. Bu süreçte, veriler doğal ortamlardan toplanır ve araştırmacı, elde edilen bulguları yorumlayarak durumu derinlemesine kavramayı hedefler.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, Ocak mensuplarının büyük çoğunluğunun kendilerini aşiret olarak tanımlamayı tercih etmeleri nedeniyle, topluluk aşiret olarak isimlendirilecektir. Çalışmada aşiretin inanç geleneği içerisinde yer alan müzik yapıları ve bu yapıların taşıdığı kültürel anlamlar ele alınmaktadır. Araştırma verileri 2019-2022 yılları arasında gerçekleştirilen, büyük kısmı Zile olmak üzere Tokat ve ilçelerini kapsayan alan araştırması sürecinde elde edilmiştir. Veri toplama amacıyla gözlem, katılımcı gözlem, doküman inceleme ve derinlemesine görüşme tekniklerinden yararlanılmıştır. Alan olarak belirlenen köylerde kartopu örneklem tekniğiyle belirlenen topluluk üyeleriyle mülakatlar yapılmış, ritüellere katılım sağlanmış, verilerin analizinde ise içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Lofland ve Lofland (1995, 89-91), alan notlarını zihinsel, kısa ve tam notlar olarak sınıflandırmaktadır. Buna göre, zihinsel notlar uygun olmayan ortamlarda hafızaya kaydedilen gözlem ve konuşmalardır, kısa notlar hızlıca yazılan hatırlatıcı ifadelerden oluşur, tam alan notları ise gözlemlerden sonra ayrıntılı biçimde yazıya dökülen metinlerdir. Yapılan görüşmelerin çoğunda katılımcıların rızası alınarak video ve ses kayıtları alınmıştır. Ancak topluluğun dışı açılımına rağmen, bazı bireylerin içsel ya da çevresel kaygıları nedeniyle kayıt alınmasına izin verilmemiştir. Bu tür durumlarda kaydettiğimiz alan notları veri paketimizi oluşturmuştur. Bununla birlikte alandan

derlenen türlere ait örnekler çalışmanın ek kısmında tablo halinde sunulmuştur. QR kod okutarak veya verilen link üzerinden notalara erişim sağlanabilmektedir.

1. Kültürel Belleğin Aktarımı: İnanç, Müzik ve Temsil

Kültürel bellek, toplumların geçmişe ilişkin deneyim ve birikimlerini hatırlama ve tekrarlama pratikleri aracılığıyla canlı tutarak kuşaklar arasında aktardıkları kolektif kimliğin kurucu temelini oluşturmaktadır (Akın, 2018, s.104). Bu yönüyle kültürel bellek, geçmişin korunmasının ötesinde, geçmiş ile şimdi arasında süreklilik taşıyan bir anlam ilişkisi kurmaktadır. Toplumların, kültürel kimliklerini belirleyen değerleri, kuralları, ritüelleri ve sembolik hafızalarını aktarabildikleri ve hatırladıkları ölçüde tarihsel varlıklarını sürdürebildikleri ifade edilebilir (Kaptan, 2024, 773). Bu bağlamda kültürel bellek bir depolama mekanizması olarak değil; toplumsal bağlamda, sembolik etkileşimler aracılığıyla işleyen devinim halinde olan bir hatırlama süreci olarak ele alınmaktadır (O'Reilly, Doherty, Carnegie & Larson, 2017, s.2). Kültürel bellek, bireysel hatırlama süreçleri ile toplumsal hatırlama pratiklerinin etkileşimi içinde şekillenmekte; bu etkileşim sosyo-kültürel koşullar tarafından yönlendirilmekte ve geçmişe ilişkin ortak kabuller temelinde yeniden üretilmektedir. Kültürel belleğin kimi yaklaşımlarda geçmişten devralınan bir miras, kimi yaklaşımlarda ise güncel ihtiyaçlar doğrultusunda kurulan bir temsil alanı olarak ele alınması, onun durağan bir yapı olmadığını göstermektedir (Yıldız, 2012, s.46). Akın (2018), kültürel belleğin kuşaklar arasında aktarılmasında müziğin, ritüellerle birlikte temel bir taşıyıcı işlev gördüğünü ifade etmektedir. Ezgi ve ritim aracılığıyla hem bilişsel hem duyuşsal alanı harekete geçiren müzik, kültürel bilgilerin hatırlanmasını, tekrar edilmesini ve yeniden üretilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu işlev yalnızca ritüel ortamlarla sınırlı kalmayıp sözlü gelenek, halk dansları ve çeşitli toplumsal etkinlikler içinde de sürdürülmekte, böylece müzik, kültürel belleğin sürekliliğine ve toplumsal kimliğin yeniden kurulmasına katkı sağlayan önemli bir kültürel araç olarak değerlendirilmektedir (Akın, 2018, s. 105).

İnanç, insanlık tarihi boyunca bireylerin yaşantısını şekillendiren temel yapılardan biri olarak kabul görmektedir. Toplumsal düzeyde ise kimlik inşasında önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir. Calvin Wells (1972), inancı evrensel bir insan faaliyeti olarak değerlendirirken, Clifford Geertz (2015) ise inancı, kutsal simgelerle desteklenen ve bireyde güçlü ruhsal durumlar yaratan kültürel bir sistem olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda inanç, din ile iç içe geçmiş olsa da yerel ve esnek yapısı nedeniyle çoğu zaman daha özerk bir konumda değerlendirilmektedir. Mustan Dönmez (2019), dinin örgütlü ve sistemli yapısına karşın, daha dağınık ve yerel yapılarla karakterize edilen mezheplerin ya da inanç biçimlerinin “inanç” olarak adlandırıldığını ifade etmektedir.

Toplumlar, kutsal kabul ettikleri bilgileri çoğunlukla mitler ve sözlü kültür yoluyla aktarmışlardır (Eliade, 1963, 69). Bu aktarımın en işlevsel araçlarından biri ise müziktir. Bu misyonu müzik, inanç sistemlerinin taşıyıcısı ve temsil aracıdır. Antik dönemden itibaren müziğin kutsalla kurulan ilişkide rol üstlendiği görülmektedir. Örneğin, Dionysos törenlerinde yeniden dirilişi temsil eden müzikli ritüeller ya da Hermes'in lir eşliğinde Tanrılara ezgiler söylemesi, inançla müziğin tarihsel bağını gösteren anlatılar arasında kabul edilebilir (Güray, 2012, s.46; Özbudun, 2015, s.49). Kültürel belleğin işlevselliğinin bir örneği olarak özellikle hatırlama, canlandırma ve

devamlılığı sağlama bağlamında Alevi inanç geleneğinde Müziğin önemli bir görevi üstlendiği görülmektedir.

Tabu, bireyin inanç dışına çıktığında doğaüstü cezalarla korkutulması ve bu yolla nesnelerin özgür şekilde kullanımının kısıtlanması olarak ifade edilebilir (Douglas, 2017, s.32). Bazı dini yapılarda müziğe yönelik haram-helal tartışmaları, müzikle ilgili tabuların ortaya çıkmasına ve müzik nesnelerinin kullanımının kısıtlanmasına neden olmuştur. İslam içerisinde yer alan farklı mezheplerde bazı çalgıların yasaklanması, yalnızca def çalgısına izin verilmesi gibi uygulamalar bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu tür kısıtlamalar, sadece bireysel değil, topluluk düzeyinde davranış kalıplarının şekillenmesine de yol açmaktadır. Alevi inanç sisteminde "düşünde semah çalınmaz" söylemi, müziksel pratiğe yönelik toplumsal bir tabu olarak hâlen tartışılan bir örnektir. Bunun dışında aşirette saz haricinde herhangi bir çalgının çalınmasının yasak olması ve semah haricinde halk oyunlarının oynanmasının yasak olması müzik özelinde tabu olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneklerde görüldüğü üzere, inanca dayalı müzikal normlar, zamanla kutsallık yüklenmiş gelenekler hâline gelerek, topluluğun kültürel belleğinde kalıcı biçimde yer edinmektedir (Mangion, 2014, s.158). Müziğin inançla olan bu sıkı ilişkisi, ritüel pratiklerde en görünür hâlini almaktadır. Ritüeller, toplumsal belleği canlı tutmanın yanı sıra, topluluğun ortak kimliğini ve değerlerini de pekiştirir. Bunun yanı sıra destan, anlatı ya da gündelik sosyal buluşmalar gibi kültürel etkinliklerde müzik, inancın deneyimlenmesine aracılık etmektedir. Slobin ve Titon'a (2009) göre müzik, taşıdığı anlamı büyük ölçüde ait olduğu kültürel ve inanç bağlamından alır. Stuart Hall (2017) ise temsili, kültürel anlamların dil ve semboller yoluyla üretildiği ve paylaşıldığı bir süreç olarak tanımlar. Bu bağlamda ses, ritim, çalgı türleri ve müzikal tavır gibi öğeler yalnızca sanatsal tercihlerin değil, aynı zamanda kültürel temsilin de araçlarıdır.

Assmann (2015), yazısız toplumlarda kültürel belleğin aktarımının şiirsel biçim, ritüel sunuş ve toplumsal katılımın birlikteliği aracılığıyla gerçekleştiğini ifade etmekte, bard, şaman, griot gibi aktarıcıların toplumsal katılımlardaki kültürel bellek rolünün bulunduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, bayramlar ve ritüeller, bireylerin toplulukla buluşarak kimliği koruyan, bilgiyi yeniden ürettikleri ve gelecek kuşaklara devrettikleri temel aktarım alanları olarak öne çıkmaktadır (Assmann, 2001, s.65). Türk geleneğinde kutsal metinlerin ve sözlü kültürün taşıyıcısı olan âşık, ozan ile eş anlamlı olup kelimenin ışık kökünden türediği ileri sürülmektedir (Mustan Dönmez, 2019, s. 171). Anadolu'da ise halk şairi, saz şairi, halk ozanı gibi isimlendirmelerle de anılan Âşıklar (Boratav, 1968, s.340), kültürel belleğin canlı taşıyıcıları olarak heybelerindeki bilgileri şiirsel biçim, ritüel icra ve topluluk katılımı aracılığıyla yeniden üretmekte böylece bireysel yaratılarını kolektif hafızaya dönüştürerek gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır. Âşık, kültürel belleğin aktarıcısı olarak gündelik hayatın içinden biri olmakla birlikte, düşünsel ve simgesel düzlemde geçmiş ile şimdi arasında köprü kurar; bu sayede toplumsal hafızanın yeniden üretilmesine katkıda bulunarak sürekliliğin sağlanmasında etkin rol oynamaktadır (Arslan, 2015, s.6). Zâkir kavramı özellikle Alevilik bağlamında son yıllarda söylem olarak yaygınlaşmakla birlikte yerel anlamı konusunda belirsizlik barındırmaktadır. 2000'li yıllardan itibaren Alevi müziği çalışmalarında "zâkir"

teriminin sıklıkla kullanılması (Tan, 2012; Güneş, 2013; Özdemir, 2015; Satır, 2016; Akın, 2016; Kızal, 2019; Ersal, 2019) bu değişimin göstergesidir. Güneş (2013), zâkirliği âşıklıkla benzer bir kurum olarak değerlendirirken; Akın (2016), her iki geleneğin icra ortamı, şiirsel içerik ve işlev açısından ayrıştığını belirtir. Bu farklı yaklaşımlar, kavramın tanımlanmasında ortak bir görüş birliği olmadığını ortaya koymaktadır. Nitekim Güneş (2013), Tokat yöresinde yürüttüğü çalışmada “zâkir” terimine rastlanmadığını, halk arasında “âşık”, “cem âşığı” ve “tarikat âşığı” adlandırmalarının yaygın olduğunu aktarmaktadır. Yerel anlamları göz ardı ederek “zâkir” terimini genelleştirmek, mikro düzeyde etnosantrik bir yaklaşım oluşturabilir. Sahada yapılan görüşmeler de bu terimin yeni ve popüler bir kullanım olduğunu göstermektedir: “Bizim ismimiz âşıktır” (KK 11 ile Kişisel Görüşme, 15.06.2021) ya da “Eskiden âşık derlerdi de şimdi zâkir oldu” (KK 12 ile Kişisel Görüşme, 04.06.2021) ifadeleri bu durumu desteklemektedir. KK 15 ise Arapça kökenli “zikir” kelimesinin “aşkla yapılmadığını” belirterek terimin reddedildiğini vurgulamaktadır. Etimolojik olarak “zâkir”, “zikreden, anan; tekkelerde ilahi okuyan kimse” anlamına gelir (Devellioğlu, 2007, s. 1166). Bu tanımlı tüm Alevi müzik icracılarına uyarlamak, stereotipleştirici bir genelleme riski taşımaktadır. Bu nedenle kültürel araştırmalarda yerel tanımların korunması esas olduğu düşünüldüğünde aşiretin temsili bağlamında âşık, inisiyatif bir süreçten geçerek baba tarafından sazı kutsanan, müziği ve inancı aktaran kişidir. Bu yönüyle âşık, yalnızca bir icracı değil, kültürel belleğin taşıyıcısı konumundadır.

2. Kurumsallaşma Bağlamında Veli Baba-Anşa Bacı Ocağı

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Bektaşî ve Kızılbaş topluluklarına yönelik asimilasyon politikalarının, inanç sistemini koruma çabasında olan gruplarda daha kapalı ve dirençli yapılar geliştirdiği söylenebilir. Özellikle II. Mahmut dönemindeki Alevi-Bektaşî zümrelere yönelik müdahaleler, Alevi toplulukların üzerindeki baskının belirgin örneklerindendir (Doğan ve Çelik, 2014, s. 129). Bu sürecin Hubyâr Ocağı’nda da parçalanmalara ve sürecin dönüşümüne neden olduğu anlaşılmaktadır. Post kavgalarının, merkezi baskıların ve inanç liderlerinin sürgünlerinin ocak yapısını ciddi biçimde etkilediği ifade edilebilir (Temel ve Andrews, 2010, s. 293; Kenanoğlu ve Onarlı, 2002). Sözlü aktarımlarda, dergâhın yıkılmasıyla birlikte sofuların ve dedelerin farklı köylere dağılarak süreci hücreleşme yoluyla korumaya çalıştıkları belirtilmektedir: “Sofular... çocuklarını çok iyi organize ederek bütün köylere dağıtıyor ve sadece kendisi kalıyor köyde... o köyler asimile olmaya karşı duran ve Hubyâr geleneğini sürdürmeye devam eden köylerdir” (KK 2 ile Kişisel Görüşme, 06.02.2022). Bu süreçte sofuların süreci yaşatma çabası, Veli Baba’nın liderliğinde karşılık bulmuştur. Veli Baba, Hubyâr postuna oturmuş ve hem dedeleri görgüden geçirerek hem de geleneği canlandırarak karizmatik bir önder konumuna gelmiştir. “...normal bir talip çıksa dedeleri görgüden geçiremez... Veli Baba orda yol bilgisini hem aldığı sırları çok iyi yansıtıyor ki Hubyâr’ı görebiliyor...” (KK 2 ile Kişisel Görüşme, 06.02.2022). Ancak bu durum, Hubyâr ocağında yeni gerilimlere sebebiyet vermiştir. Veli Baba’nın otoritesi, bazı dedeler tarafından kabul görmemiştir. Görgü sonrası kesilen kurbanlarda köpek yavrularının (kerp) çıkmasıyla ilgili anlatılar (KK 11 ile Kişisel Görüşme, 15.01.2021), bu çatışmanın sembolik düzeyde dışa vurumudur. Veli Baba döneminde Veli Baba-Anşa Bacı Ocağı adında ayrı bir ocak

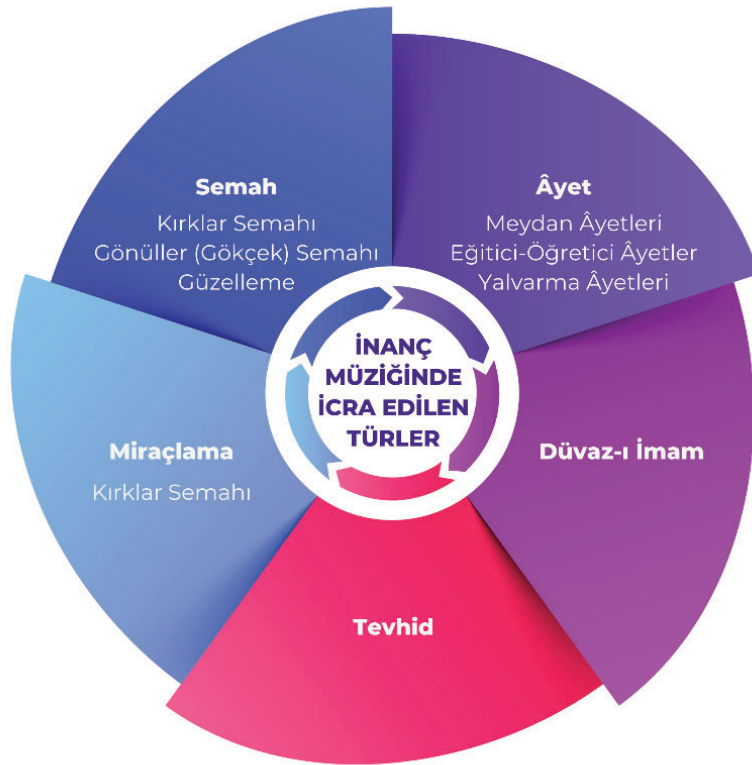
olmadığı söylenebilir. Ayrılık ve yeni bir ocak olarak varlık alanını devam ettirme durumu 1870 yılında padişah fermanıyla Hubyâr dergâhına Şeyh atanmasıyla görünür hale gelmiş, Anşa Bacı ve beraberindekiler Şam’a sürülmesi, döndüklerinde ise Hubyâr dedeleriyle bağlarını tamamen koparmaları ile birlikte netleşmiştir (Selçuk, 2017, s.62). Ocakta yaşanan meşruiyet tartışmalarının temelinde ise Anşa Bacı’nın Veli Baba’dan sonra ocağın başına geçmesi yer alır. Kadınların ocak yönetemeyeceği yönündeki geleneksel anlayış, ayrışmayı derinleştirmiştir. “Kadın ocağı yönetemez anlayışındaki bir grup Anşa Bacının ocağı yönetemeyeceğini iddia ederek ayrışmayı başlatmışlardır... O dönemden beri Anşa Bacı ocağı Hubyâr’ı rehber kabul ederek farklı bir ocak yapısına bürünmüştür.” (KK 15 ile Kişisel Görüşme, 18.02.2020).

Ayrışma ve müstakil bir ocak olmanın kavramsal boyutu da tartışma içermektedir. Klasik Alevi ocak yapılarındaki “seyyidlik” temelli meşruiyetin Veli Baba-Anşa Bacı kolunda görülmediği, buna karşın tenasüh ve manevî devralım gibi inançsal mekanizmalarla meşruiyetin yeniden üretildiği düşünülmektedir. Veli Baba ve Anşa Bacı’nın soylarının Ehlibeyt’e dayanmaması, seyyidlik temelli ocak anlayışını esas alan Alevi toplulukları nezdinde meşruiyet tartışmalarına yol açmıştır. Ancak Veli Baba ve Anşa Bacı ocağında bu durum, Aleviliğin inanç doktrinlerinden tenasüh ve zaman zaman hülûl anlayışlarıyla açıklanarak aşılmaya çalışılmış, böylece farklı bir meşruiyet zemini oluşturulma gayesi güdülmüştür (Şahin, 2019, s.78). Hubyâr dedesi Hacı Şeyh ve Kurt Hasan arasında geçtiği ifade edilen aktarımlar soya dayandırmanın tenasüh üzerinden sağlanmasına yönelik anlatılar olarak değerlendirilebilir: “O arada Hacı Şeyh... git o köye yerleş ben senden geleceğim diyerek Kurt Hasan’ı Acısu’ya yönlendirmiştir” (KK 2 ile Kişisel Görüşme, 06.02.2022). Bu bağlamda her ne kadar tenasüh yoluyla seyyidlik temelli bir ocak sisteminin varlığı vurgulansa da Veli Baba Anşa Bacı Ocağı’nın seyyidlik temelli bir ocak olmadığı görülmektedir. 19. yüzyıl öncesi Alevi kaynaklarında “ocak” kavramına net bir tanımının olmadığı, kavramın muhtemel bir perspektifle Erdebil tekkesi etkisiyle kurumsallaştığı bazı Alevi araştırmacıları tarafından belirtilmektedir (Yaman, 2011; Ocak, 2012). Bununla birlikte Akın (2017), bu duruma karşı çıkarak seyyidlik temelli Ocak kavramının Hâce-i Cihân ve Netîce-i Cân (Vahit Çelebi), Âşık Çelebi’nin Meşâirü’s-Şuârâ’sı, Künhü’l-Ahbâr (Gelibolulu Mustafa Âlî), Vilâyetnâme-i Sultan Şücâ’eddîn (Esri), Neşredilen Buyruk nüshaları ve sözlü gelenekte aktarılan Hatayî mahlaslı Şah İsmail’in şiirleri gibi 15. yüzyıl sonrası görünürlüğünü sunmuş olduğu kaynaklarda yer alan metinler üzerinden açıklamaktadır. Alevilikte Ocak sisteminin yine muhtemel perspektifle tarihsel olarak 11.-13. yüzyıllarda Orta Asya’dan Anadolu’ya gelen dede, baba, ata ve abdal unvanlı dervişlerin etrafında şekillendiğini bu karizmatik şahsiyetlerin seyyidlik iddialarıyla birlikte “veli kültü” etrafında örgütlenen topluluklar oluşturduğu belirtmektedir (Akın, 2017, s.255-256). Veli Baba-Anşa Bacı Ocağı, klasik ocak yapılanması dışında gelişmiş olsa da Hubyâr inanç sisteminin sürekliliğini sağlayan önemli bir yapı görünümünde günümüze ulaşarak ocağın kavramsal anlamına uygun şekilde varlığını sürdürmektedir. Bu yapının belleğinde yer alan Hubyâr, Sofuoğlu, Bektaş Sofu, Veli Baba, Anşa Bacı, Ali Baba, Hüseyin Baba isimlerin süreğin kutsal olarak kabul gördüğü temel figürler olarak aktarılmaktadır (KK 1 ile Kişisel Görüşme 24.06.2021; KK 3 ile Kişisel Görüşme, 08.02.2022).

BULGULAR VE YORUM

Veli Baba-Anşa Bacı Ocağında İnanç Müziği Bileşenleri

Veli Baba-Anşa Bacı ocağına özgü inanç müziği, kategoriler halinde karşımıza çıkmaktadır. Bu kategorilerin belirlenmesinde, iletilmek istenen mesajın doğru kodlanması belirleyici unsur olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, hemen tüm inanç sistemlerinin kutsal metinlerinde rastlanan mitolojik öğeler, aşiretin özgün tarihsel deneyimleri doğrultusunda ön plana çıkmaktadır. Anılan mitler ve öğretisel içerikler, sözlü belleğin taşıyıcısı olan müzik vasıtasıyla şekillenmekte ve bu bağlamda müziğin işlevi, kutsal metinlerin ağırlığı kadar anlam ve önem taşımaktadır. Kutsal olarak kabul gören metinler içeriklerine göre (âyet, düvaz-ı imam, miraçlama, semah ve tevhid) kategorilere ayrılmaktadır. Bu metinler, gelenekte birlikte icra edildikleri ezgilere tür adlarını vermekte olup, türler kendi içerisinde amaçlarına göre alt kategorilere bölünmektedir. Bu kategorize edilmiş müzik sistemi, aşiretin inanç yapısını, kolektif değerlerini ve sembollerini taşıma işlevi görerek, bunların anlaşılmasına ve algılanmasına olanak tanımaktadır. Aşirette inanç müziği türlerinin kategorileri ise şu şekilde sınıflandırılmaktadır:



Tablo 1. Veli Baba-Anşa Bacı Ocağı İnanç Müziğinde İcra Edilen Türler

3.1. Âyet

Aşirette yola ait öğretileri, insani temsili ve yaratıcıya duayı aktaran ve yolu temsil eden âşıkların seslendirdiği metinlere “âyet” ismi verilmektedir. Bu terim, diğer Alevi ocaklarında nefes, deyiş veya deme olarak adlandırılan metinlerle örtüşmekle birlikte, aşirette metinlerin taşıdığı kutsallık nedeniyle “âyet” ifadesi tercih edildiği belirtilmektedir (KK 4 ile Kişisel Görüşme, 25.08.2020). Tokat Alevileri arasında âyet terimini kullanan tek topluluğun aşiret olduğu söylenebilir. Çeşitli Alevi araştırmalarında âyet kavramının kullanımının deyişin yerine ikame eden bir yapıda olduğu değerlendirilmektedir. Taşgün (2003), Tokat, Balıkesir, Çorum, Sivas ve Amasya’da yaşayan Aleviler arasında yaygın olan “âyet” söyleminin, bölge halkının inançsal deneyimiyle şekillendiğini belirtir. Konya/Ereğli Alevileriyle yaptığı alan çalışmasında, “âyet” teriminin Kur’an âyeti değil, topluluğun okuduğu nefesler için kullanıldığını gözlemlemiştir (Taşgün, 2003, 31). Duygulu (1997) ise, âyet kelimesinin farklı bölgelerde deyiş teriminin yerine kullanıldığını, ancak bu kullanımın bazı Alevilerce Kur’an âyetleri ile halk şairlerinin eserleri arasında anlam birliği olarak görüldüğünü belirtmiştir.

Alan araştırması sonrasında Âyet teriminin anlamı ve kullanımı konusunda üç temel yaklaşım öne çıkmaktadır: Birincisi, âyetin kutsal metinlere Kur’an referanslı bir gönderme olduğu; ikincisi, Kur’an’dan bağımsız olarak alevi geleneğine bağlı âşıklar tarafından üretilen ve kutsal addedilen şiirler için kullanıldığı; üçüncüsü ise siyasal baskılar nedeniyle anlamın gizlendiği ve takiyye amacıyla kullanıldığıdır. KK 1’in ifadesiyle, inanç öğretilerine âyet denilmesinin takiyye amacı taşıdığı, Kur’an’a atıf yapılarak kimlik ve inancın sırlandığı ifade edilmektedir (KK 1 ile Kişisel Görüşme, 13.01.2021). Terim olarak kullanımının ise 18. yüzyıla kadar uzandığı o dönemde yaşayan ve sözlü gelenekte günümüze kadar varlık gösteren Sofuoğlu’na ait olduğu aktarılan bir şiirden anlaşılmaktadır:

a. “Misafirin hakkındadır bu **âyet**
Hane sahibine gelince mehman
Misafir katına eyledik biat
Hane sahibine gelince mehman

b. Müminler bir katarı çekilsin deyi
Gülünen irengi açılsın deyi
Âyette delil okunsun deyi
Bir name yazdırdım sahip zamana”
(KK 5 ile Kişisel Görüşme,
18.02.2020).

Âyet kelimesinin kutsal olanı tanımlayan anlamı açık olsa da Arapça kökenli oluşu ve aşiretin sırlamaya yönelik eğilimi nedeniyle, bu ifadenin aynı zamanda takiyye içeren bir yaklaşımı da barındırdığı düşünülebilir. Bu yolla hem inancın kutsallığı korunmakta hem de yaşanan baskılar nedeniyle kimlik gizlenmektedir. Bu takiyye durumu zamanla gelenekselleşmiş bir ifadeye dönüşmüş, aktarım sürecinde yer edinmiş ve varlığını sürdürmüştür. Âyetlerin okunacağı yerler ve zamanlar kutsal kurallarla sınırlandırılmıştır. Örneğin eğlence ortamlarında ya da aşiret mensubu olmayanların bulunduğu mekanlarda âyet okunması uygun görülmediği aktarılmaktadır (KK 4 ile Kişisel Görüşme 25.08.2020; KK 6 ile Kişisel Görüşme, 25.08.2020; KK 14 ile Kişisel Görüşme 14.06.2021).

İslam’da Kur’an’ı ezberlemek ya da duaları bilmek önemli bir ibadet pratiği olarak kabul edilirken, bu durum aşirette “âyetler” üzerinden tezahür etmektedir. Cem’de ve

özel muhabbet ortamlarında âyetler öğrenilip paylaşılmakta, bu durumun kolektif belleğin korunmasına hizmet ettiği görülmektedir (KK 2 ile Kişisel Görüşme, 06.02.2022). Aşiret bağlamında bireylerin yolun manasını kavrayabilmeleri, isteklerini ifade edebilmeleri ve iyi bir insan olmanın gereklerini içselleştirebilmeleri için âyetleri ezberlemeleri ve ibadet sırasında düzenli olarak dile getirmeleri beklenmektedir. “Neler yaşanmış, neler gelmiş hep o âyetlerde” (KK 7 ile Kişisel Görüşme, 08.02.2022) ifadesinin de işaret ettiği üzere, tekkelerde sıklıkla rastlanan hat sanatıyla yazılmış sure ve duaların aksine, aşirette itibar gören âşıklara ait âyetlerin asılması tercih edilmektedir.

Âyetler farklı kategorilere ayrılmakta ve her kategorinin ayrı bir ibadet işlevi bulunmaktadır. Bunlardan ilki Alevi yolunu anlatan şiirlerin ezgilendirilmesi ile oluşan meydan âyetleridir. İçeriğinde evrenin kurulması, dört kapı kırk makam, hülûl, tenasüh, üç sünnet yedi farz gibi konular sıklıkla kullanılmaktadır. Meydan âyetinin örneği şu şekildedir:

“Elif Allah ismi be değilken
Daha nesne şunda bu değilken
Cihan derya umman su değilken
Daha ondan evvel sırra uğradım” (Selçuk, 2017, 82).

Eğitici-öğretici âyetler kategoride ikinci grubu oluşturmaktadır. Burada temel amaç bireyin yaşantısını nasıl düzenlemesini gerektiğini inançla süslü bir formda anlatmaktır. Tarihsellik ve geçmişte yaşananların aktarımı da eğitici-öğretici âyetler vasıtasıyla taşınmaktadır. Bu âyetin örneği şu şekildedir:

“Yitirip fikrini ummana dalma
Kul olan bir kulun hakkını alma
Senden aşağıya zulüm-kâr olma
Sırat köprüsünde sorgu soran var” (KK 2. ile Kişisel Görüşme, 06.02.2022).

Üçüncü kategoriyi yalvarma âyetleri oluşturmaktadır. Yaratıcıdan talep etme ya da bir olay karşısında yakarma işlevini karşılayan bu tür, aşiret tarafından kullanılan yerel bir terim olarak öne çıkmaktadır. Dua’yı temsil ettiği söylenebilir. Katılımcı perspektifinde cemlerde kolektif motivasyonun üst noktasının yalvarma âyetlerinin okunması esnasında sağlandığı görülmektedir. Âşığın genellikle “Ali” “Ali’m” sözleriyle sol-mi ters glissando ile âyete başlamasının ardından topluluk tarafından eş zamanlı “hüüy” ifadelerinin duyulması yaratıcı ile temasın ve içsel dileklerin aktarımını bize göstermektedir. Yalvarma âyeti örneği şu şekildedir:

“İmanım var ikrarım var demde var
Kul olmuşum cümle kusur bende var
Günahım çok bir ucunda kanda var
Kusur bizden evsan senden ya Ali” (KK 5, KK 4 ile Kişisel Görüşme)

Âyetlerin formel öğrenme ortamlarında aktarımı, cemlerde oluşan atmosferle daha etkili hâle gelmektedir. Bu bağlamda, aşiret cemlerinde eğitici bir işleve sahip olan ve genellikle bir ya da iki âşık tarafından icra edilen “Bağlar-Açar” adlı âyet türü eğitici-

öğretici âyetler arasında dikkat çekici bir gelenektir. Alevi inanç müziğinde pek rastlanmayan bu türün, âşık edebiyatında “Bağlama-Muamma” olarak bilinen geleneksel karşılıklı bilmece atışmalarına dayandığı söylenebilir. Artun’un (2013) değerlendirmelerine göre, bu türde âşıklar zor ayaklar kullanarak birbirlerini hem bilgi hem de sanat yönünden sınar; özellikle “ol nedir ki” gibi ifadelerle başlayan bilmece tarzı şiirler üreterek atışırlar.

Güneş’in (2013) Tokat bölgesindeki Alevi müzik geleneğine dair çalışmasında, bu geleneğin bazı kaynak kişilerce hâlâ hatırlandığı ancak artık yaygın biçimde icra edilmediği belirtilmektedir. Araştırmacı, Almus-Akarçay’dan gelen âşık Hüseyin Yıldız’ın anlatımlarına dayanarak, eskiden cemlerde âşıkların inanç temelli konular üzerine karşılıklı sorularla birbirlerini sınadığını ve bu sürecin, inanç önderlerinin onayına tabi olduğunu aktarmaktadır. Ancak aşirette günümüzde uygulanan biçimiyle “Bağlar-Açar” âyetleri, atışma unsurunu değil, yola kabul edilmiş bir âşığın önceden yapılandırılmış söz ve makam bütünlüğüne sadık kalarak topluluğa yol bilgisini aktarmasını ifade etmektedir. Bu bağlamda doğaçlama bir tartışma değil, kaynaklara dayalı öğretimin esas olduğu görülmektedir. Aşağıdaki iki dize bağlar-açar âyetlerine örnek olarak verilebilir:

BAĞLAR

“Mürşüdünen müşgülünü halleyile
Nerde hasıl oldu güruhu naci
Gelem şimdi gamdan gama ben böyle
Evel tatlu neyidi sonrası acı

AÇAR

Hakkın göferinden¹ arşın yüzünden
Orda hasıl oldu güruhu naci
Hak sana evlat vermiş dünya ilacı
Verinci tatlıdur alıncı acı” (KK 8 ile
Kişisel Görüşme, 10.02.2022).

Âyetlere ait sözlerde görülen özgünlük, ezgisel yapıda da kendini göstermektedir. Müzikal sınırlar yalnızca metne değil, aynı zamanda o metinlerin söylendiği ezgilere göre de biçimlenmektedir. Bu bağlamda, yalnızca âyetlere özgü olarak kullanılan makam olarak nitelendirilen kalıp ezgiler bulunmaktadır. Âyet sözleri bu kalıp ezgilerle (makamlarla) icra edilmektedir. Âyetler’in bu makamların dışında okunması ya da bu makamların âyet dışı sözlerle uygulanması aşirette günah sayılmakta, dolayısıyla âyet makamları, aktarım silsilesinde metin kadar kutsal bir nitelik taşımaktadır.

3.2. Düvaz-ı İmam

Düvaz-ı İmam, Alevi inanç sisteminde On İki İmam’ın adlarını anarak onların niteliklerini ve yol öğretilerini dile getiren; Farsçada “on iki” anlamına gelen düvazdeh sözcüğünden türeyen, imamları sırasıyla öven ve haklarında bilgi veren şiirsel metinlerdir (Elçi, 2011, 134). Bu metinler yalnızca halk edebiyatı içerisinde bir form olmanın ötesinde, Alevi inanç müziği türü olarak da değerlendirilmektedir. Aşirette düvaz-ı imamlar, kutsal metin konumunda kabul edilmekte ve Cem’in başında ve sonunda olmak üzere iki kez okunmaktadır. İlk okunuş, üç âyetin ardından gerçekleştirilirken; ikinci okunuş, on iki hizmetin tamamlanmasını takiben

¹ Göferinden: Gevherinden. Bir şeyin özü anlamında kullanılmaktadır.

yapılmaktadır. Bu çift yönlü icra, cem ibadetinin bütünsel yapısı içinde düvaz-ı imamlara hem açılış hem de kapanış işlevi yüklemektedir. Böylece düvaz-ı imam, ibadetin ruhsal bağlamını On İki İmamla ilişkilendirerek, ritüelin hem başını hem de sonunu anlam düzeyinde "bağlayan" bir yapı ortaya koymaktadır (Kurt, 2015, 54). Aşirette icra edilen düvaz-ı imamların önemli bir kısmı, topluluğun kendi âşık geleneği sistemi içinde üretilmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılarak ritüel hafızada yer edinmiş şiirlerden oluşmaktadır. Bu yönüyle düvaz-ı imamlar, hem belleksel sürekliliği sağlayan sözlü kültür ürünleri hem de ritüel içinde kutsallık taşıyan icra unsurları olarak öne çıkmaktadır.

“Bir seher vaktinde Ali’yi gördüm
Var kalp evini gör dedi bana
İndim eşliğine yüzümü sürdüm
Cenneti alayı bil dedi bana

Girdim tarikata Bakır’ı gördüm
Caferi Sadığınan duaya durdum
Köşenin sağında Musa’yı gördüm
Ali divanına gel dedi bana

Pirim dedim derdime dermanım yok mu?
Geç günahlarımdan geçmesi zor mu?
Cennetin nerede gel bana der mi?
Cennette güller var der dedi bana

İmam Rıza’dan güller derildi
Muhammed Takî’ye destur verildi
Aliyül Naki’ye niyaz kılındı
Bu yol doğru yoldur sür dedi bana

Cennette gülleri kimler bekliyor
İmam hasan tarikat yokluyor
İmam Hüseyin sana derman saklıyor
Senin yârin orda var dedi bana

Ali Hasan Askeri didara erdi
Mehdi dedem derlerime el sürdü
Cennetin içinden bana yer verdi
Cennetin güllerini der dedi bana

İmam Zeynel imamlara nur verir
Girer kalp evine ılganı görür
Tarikat bir sırdır daim sırda olur
Sen de tarikata gir dedi bana

Gider Sofuoğlum yolda yorulmaz
Bu kadar mahluk günahsız olmaz
Cömerttir sultanım kusura kalmaz
Geçer günahlardan haklarsan onu”
(KK 5 ile Kişisel Görüşme, 18.02.2020).

3.2. Tevhid

Kelime olarak vahd (tek ve bir olmak) kökünden türeyen tevhid, Tanrı’nın varlığında, sıfatlarında ve fiillerinde hiçbir ortağı bulunmadığını, tüm varlığın O’nun birliğinde anlam kazandığını ifade eden İslâm inanç sisteminin temel ilkesidir. Bu yönüyle tevhid, yalnızca Tanrı’nın birliğini kabul etmek değil, aynı zamanda bu birliğin ontolojik, ahlâkî ve kozmolojik bütünlüğünü idrak etme anlamı taşımaktadır (Özler, 2025). Tevhid, Alevi inanç sisteminde birliği ve bütünlüğü simgeleyen yaygın bir ritüel pratiğidir. Aşirette ise icrasal bağlamda Hızır orucu sürecindeki cemlerde öne çıkmakta yaratıcıyla, evrenle ve atalarla bir olma halini temsil etmektedir. Hızır orucu dönemi, dünyevi olandan uzaklaşarak bireyin manevi yönden yeniden inşasını simgelemektedir. Bu bağlamda tevhid, kutsal bir zamanın ifadesi olarak kabul edilmektedir. Tevhid, cem sırasında topluluktaki genç erkekler tarafından (genç erkekler yoksa ya da sayı bakımından yetersizse yaşlılar tarafından da söylenebilir) cem meydanında icra edilmekte, diğer talimler ise “hüü” terennümüyle tevhide eş zamanlı eşlik etmektedir. Bu katılımcı yapı, toplum birliğin sembolüne dönüşmektedir.

Ezgisel bir forma sahip olmasına rağmen tevhid, aşirette çalgısız, sade bir şekilde icra edilir. Bunun gerekçeleri açık olmamakla birlikte, alan görüşmeleri iki temel yorumu işaret etmektedir. İlki, batını bir yaklaşımla araya hiçbir araç girmeden Hızır, Hubyâr, Ali ve Atalar olarak ifade edilen vefat eden aile üyeleriyle doğrudan bağ kurma niyeti; diğeri ise tevhidin genellikle saz çalmayan sofular tarafından okunmasıdır. Ayrıca sazla icra kısmının ritmik olarak zorluğu ve eş zamanlılığı aksatabilecek hataların yapılması sonucunda ibadetin ağırlığını zedeleyebileceği endişesiyle zamanla terk edildiği de ifade edilmektedir. Aşirette yaygın olan görüş, tevhidin doğru ve eksiksiz biçimde okunması gerektiği yönündedir. Bu bağlamda tevhid, sofyân (4/4) usulüyle başlayıp ritmik bir geçişle hızlanarak devam etmektedir. Tevhid, Hubyâr'a (Abdal Dedem) atfedilen ve 16 kıtadan oluşan metne dayanmaktadır:

GİRİŞ

“Er cemalı pir cemalı
Verelim seyit ahmede selavat
Er cemalı pir cemalı
Verelim Muhammed Ali’ye selavat
Er cemalı pir cemalı
Verelim imam Ali’ye selavat

Bozat binmiş yeşil saruk sarına
Car diyenin dar gününde buluna
Ellez dedem gelür bizim ellere hü
Hızır dedem gelür bizim ellere hü

Allah Hü Allah Hü Hak lailahe illa Hü

Virdi Muhammet öz adı Ahmet
Sürdüler Hürmet canım Elhemdürüllah
Elhemdürüllah canım Ali hüküm Allah

Endim seyreyledim Arabistanı
Hem seyrettim bağyınan bostanı
Ellez dedem gelür bizim ellere Hü
Dedem haçan gelür hem bu demlere hü

Göklerde ay var canım yoksul var bay var
Allaha yalvar canım elhamdürüllah
Elhamdürüllah canım Ali hüküm Allah

Allah Hü Hü Allah Hak lailahe illa Hü

Göklerde yıldız canım sürelim dümdüz
Geceler gündüz canım elhamdürüllahh
Elhamdürüllah canım Ali hüküm Allah

Mühlettin efendim onlar yemünlü
İpekten durudur onların göğnü
Kimi kırklarınan Hasan abdallu
Ellez dedem gelür bizim ellere hü
Hızır dedem gelür hem bu demlere hü

Gör Yunus ne dedi
Sıtkınan hü dedi ahım bu dedi

Allah Hü Allah Hü Hak lailahe illa Hü

İlgıt ılgıt esen seher yelleri
Burcu burcu kokar hakkın gülleri
Alıp kokluyordu pirim onları
Hızır dedem gelür bizim ellere

Gövel ördek konmaz oldu göllere
Bozat binmiş gelür tozlu yollara
Ellez dedem gelür bizim ellere hü
Hızır dedem gelür hem bu demlere

Allah hü Allah hü Hak lailahe illa hü

Allah Hü Allah Hü Hak lailahe illa Hü

Kılavuzunan açtık geldik yolları
Ellez dedem gelir bizim ellere hü
Hızır dedem gelür hem bu demlere hü

Mühlettin efendim hüydür atası
Hazreti Hızıra gider ötesi
Ellez dedem gelür bizim ellere hü
Hızır dedem gelür hem bu demlere

Allah hü Allah hü Hak lailahe illa hü

Allah Hü Allah Hü Hak lailahe illa Hü	Ellez dedem gelir bizim ellere hü Hızır dedem gelir hem bu demlere hü
Bir dem usluysam bir dem delüyüm Haçan taşsam hendeğimde doluyum Atının önünde cüda kuluyum x2 Ellez dedem gelür bizim ellere hü Dedem haçan gelür hem bu demlere hü	Allah Hü Allah Hü Hak lailahe illa Hü
Allah Hü Allah Hü Hak lailahe illa Hü	Abdal Dedem eydur ah eder ağlar Coşkun sular gibi akıben çağlar Eşiğine yüz sürdüğüm erenler Ellez dedem gelir bizim ellere hü Hızır dedem gelir hem bu demlere hü
Yüreğime sardım demü berçini Endim seyreyledim çini macunu Gönlüm arzuluyor hak koçunu Ellez deedm gelür bizim ellere hü Dedem haçan gelür hem bu demlere	Allah Hü Allah Hü Hak lailahe illa Hü Er cemalı pir cemalı Verelim seyit ahmede selavat Er cemalı pir cemalı Verelim Muhammed Ali'ye selavat Er cemalı pir cemalı Verelim imam Ali'ye selavat" (KK 4 ile Kişisel Görüşme, 25.08.2020).
Allah Hü Allah Hü Hak lailahe illa Hü	
Bağrıma kar etti atamın sözü Kimi ipek ister kimi harputu	

3.3. Miraçlama

Miraç kelimesi, urûc kökünden türemekte ve yukarı çıkma, yükselme anlamını taşımaktadır (Yavuz, 2025). Bir edebi tür olarak karşımıza çıkan Miraçlama'nın içeriğine yönelik Dedegarkınoğlu'nun (2011) ifadeleri şu şekildedir: "Hz. Muhammed'in miraca gidişi, yolda önüne aslanın çıkması, yüzüğünü aslana vererek geçmesi, Tanrı ile konuşmaları ve cennetten gelen taamin orada yenmesi, geri dönüp Kırklar Meclisi'ne varması, engürü (üzümü) ezip kırklara dağıtması ve kırklarla beraber semah dönmesi anlatılır". Alevi inancındaki senkretik yapının bir tezahürü de miraç anlatısında öne çıkmaktadır. Anadolu'nun Türkleşmesinde önemli bir yere sahip olan kolonizatör dervişlerin geçmişten taşıdıkları ata kültürünü seyiddlik merkezli ocak yapılarına aktarmaları, yaratıcıyla kurdukları inanılan mistik bağ temellendirilerek Türkmen toplulukların inanç sistemlerini hem İslami hem de eski inanç unsurlarıyla harmanlayan özgün bir kimlik inşa etmelerine zemin hazırlamıştır (Karamustafa, 2015, s.48). Alevi inancında merkezi bir yere sahip olan miraç anlatısı, Orta Asya ve Horasan menşeli bu derviş topluluklarının taşıdığı şamanizm etrafında şekillenen mitolojik unsurların İslami söylemle kaynaşması sonucunda, geçmişten devralınan "göksel yolculuk" mitinin Hz. Muhammed'in "miracı" anlatısı etrafında yeniden anlamlandırılmış bir biçimi olarak karşımıza çıkmakta bu yönüyle, zaten yabancı olunmayan bir "ruhsal yükseliş" anlayışının İslami bir zeminde sürekliliğini sağlamaktadır (Ocak, 2012, s.141; Kalenderoğlu ve Güray, 2020, s.145). Miraçlama, Alevi cemlerinde Kırklar Meclisi'ni simgeleyen en önemli temsil niteliğindedir. Miraç ve kırklar ceminin işleyen şiirlere 13. yüzyıldan itibaren rastlamak mümkündür. Kalenderoğlu ve Güray (2020), sunmuş oldukları tarihsel sıralamada Hacı Bektaş Veli (13.yy), Abdal Musa (14.yy), Kaygusuz Abdal (14.yy), Seyyid Nesimi (15.yy) gibi Alevi inancındaki kutsal şahsiyetlerin şiirlerinde Miraç ve kırklar cemi motiflerinin vurgulandığını belirtmektedir. Bununla birlikte 16. yüzyılda Safevilerin propaganda

amacıyla yeniden işlevsel hale getirdikleri Buyrukların içerisinde Miraç gecesi ve kırklar cemine yönelik detaylı bir anlatım ön plana çıkmaktadır (Bozkurt, 2018, s.22-27; Taşğın, 2018, s.208). Safevi hareketi ile birlikte dini kurumsallaşmanın yoğun olarak yaşandığı Alevi inanç yapısında (Tanrıverdi, 2025, s.235), ritüel içi işlevsellik kazanan ve günümüzde cem içerisinde icra edilen tarihsel bağlamda ilk miraçlama örneği Hatayî mahlaslı Şah İsmail'e aittir. Ritüel içi etki sahibi olan diğer örnekler ise Bektaşî dergahının 19. yüzyıl postnişinlerinden Feyzullah Çelebi ve oğlu Hamdullah Çelebi tarafından yazılmıştır. Bu metinlerin tümünde, anlatı akışının Kırklar söylencesi etrafında şekillendiği görülmektedir. Alevi inanç pratiğinde yer alan miraçlama metinlerinin anlatı yapısı, büyük ölçüde benzer bir söylemsel eksende ilerlemektedir. Ancak Şah İsmail gibi kutsal karizmatik liderin mevcut olduğu bir tarihsel bağlamda, başka miraçlamaların da kaleme alınmış olması, yalnızca inançsal değil, aynı zamanda politik saiklerle ilişkilidir. Safevî-Osmanlı çatışmasının ardından Anadolu'daki Aleviler hem baskı altına alınmış hem de Bektaşî dergâhı bünyesinde birleştirme politikalarına tabi tutulmuşlardır (Selçuk, 2021, s.27). Bu çabaya rağmen, Tokat ve çevresindeki bazı Alevi ocaklarının politik denetim altında tutulmalarına karşın, kendi özgün duruşlarından vazgeçmedikleri görülmektedir.

Günümüzde Tokat bölgesinde üç ayrı miraçlama türünün kullanıldığı tespit edilmektedir. Erdebil Süreğini takip eden ocaklar (Kul Himmet, Pir Sultan Abdal, Hatayî ocakları) Şah İsmail'e ait miraçlamayı tercih ederken, Bektaşî dergâhına bağlı ocaklar (Eraslanlı, Bostankolu, Kızıldelili, Güvencabdal, İmam Rızalı, Ağlarcalı) Hamdullah Çelebi ve Feyzullah Çelebi tarafından yazılmış metinleri kullanmaktadır (KK 9 ile Kişisel Görüşme, 15.11.2019). Yukarıdaki dağılıma bakıldığında Erdebil ve Hubyâr süreğine bağlı olanlar Şah İsmail'in miraçlamasını kullandıkları anlaşılmakta, Bektaşî süreği çizgisinde olanlar ise Hamdullah Çelebi veya Feyzullah Çelebi'nin miraçlamasını tercih ettikleri görülmektedir. Aşirette ise bilinçli bir seçimle yalnızca Şah İsmail'e ait miraçlamanın okunduğu, diğer metinlerin âşıklar arasında bilinirliğinin dahi bulunmadığı ifade edilmektedir. Bu durum, Erdebil geleneğine duyulan kültürel ve tarihsel bağlılığın bugün dahi temsil ve aidiyet düzeyinde sürdüğünü göstermektedir. Bu aidiyetin aktarımı ise öznel arası ilişkiler yoluyla mümkündür. Alan verilerine göre, bazı katılımcılar yalnızca Şah İsmail'e ait miraçlamanın "asıl" olduğuna inandıklarını belirtirken, diğer metinleri daha sonraki dönemlerin ürünleri olarak değerlendirmektedir (KK 1 ile Kişisel Görüşme, 13.01.2021). Bu bağlamda, ritüel tercihler, tarihsel süreklilik kadar politik ve kimliksel bir duruşun da ifadesi haline gelmektedir.

3.4. Kırklar Semahı

Ezgisel olarak miraçlamalar, durağan ve döngüsel bir yapı içinde icra edilmektedir. İcra boyunca aksak semai usulüyle başlayıp neva-segâh perdeleri arasında sınırlı geçişlerle ilerleyen melodi, hisar perdesindeki geçici duraklamalarla birlikte cemde bulunan topluluğa "hü" veya "Allah Allah" nidalarının duyulmasını teşvik eden işitsel bir yapı sunmaktadır. On üçüncü kıtada geçen "Muhammed ayağa kalktı" ifadesiyle birlikte cemdekiler ayağa kalkar ve "Oturuben oldu sakin" dizelerine kadar ayakta kalır. Bu kısım, cem içindeki kolektif katılımı yansıtmaktadır. On altıncı kıtada yer alan "Muhammed turaba sürdü yüzünü" ifadesi ise beden

toprağa (turaba) eşdeğer kılınarak yaratılış mitinin sembolik bir temsiline dönüşmesini sağlar. Bu hareket, insanoğlunun topraktan geldiğini hatırlatan mistik bir gönderme niteliğinde olduğu söylenebilir.

Yirmi ikinci kıtada geçen “Ol engürden biri içti” ifadesi, miraçlamada usul değişimini işaret etmekte; aksak semaiden Türk aksağına geçilerek icra temposu hızlanmaktadır. Bu geçiş, Kırklar Semahı’nın başladığının habercisidir. Cemde bu semahı yalnızca sofular, eciler ya da bu kişiler yoksa ergenlik çağına ulaşmamış kız çocukları dönebilir. Bu kişiler yalın ayak cecim üzerine çıkarak semahı icra ederler; diğer taliplerin semaha katılması ise kesin olarak yasaktır. Kırklar Semahı, Hz. Muhammed’in miraçta döndüğü semahı temsil ettiğinden, yalnızca dünya işlerinden uzak duran ve yola ikrar vererek kabul edilmiş bireylerce dönülmesi gerekir. KK 10, bu semahla ilgili şunları belirtmektedir:

“Yalnız bizim cemlerimizde Cuma günkü cemle diğer günlerde olan cemler arasında bir fark vardır. Cuma gecesi olan cemlerde geldi çağırdı Cebail var ya, mihraçlama söylenür. Diğer 6 gecede mihraçlama söylenmez. Onun içinde kırklar semahı olur biliyorsun onun ezgisi diğer günlerde farklı okunur. Cuma gecesi dışındaki cemlerde mihraçlama yerine kırklar semahımız okunur. Evel erkan ile evel yol ile erenler sahibi samah eylesin diye. Onda da semah olur ama Cuma gecelerinde 5 erkek 1 kadın yapar semahı. Diğer gecelerde 3 kadın 3 erkek çıkar. Mihraçlamadaki kırklar semahında Muhammed ismi geçtiği için başha erkeği oraya katmazlar semaha sadece bir erkek çıkar” (KK 10 ile Kişisel Görüşme, 04.06.2021).

Kırklar Semahı’nın ardından gelen, miraçlamaya eklenmiş iki önemli âyet yer alır: Kul Budala’nın “Yüğrük olur gönül kuşu” ve Abdal Dedem’e ait “Eylen hey erenler Hakk’a niyazı.” Bu üç eser, "üçler" inancına gönderme yaparak ardışık üç semah şeklinde icra edilir. “Yüğrük olur gönül kuşu” eserinde geçen “İnsin Hakk’a secde eylesin” dizesiyle birlikte, sofı ve eciler diz çöküp secde eder, ardından yeniden doğrulurlar. KK 8 bu durumu şöyle özetlemektedir: “En azından secde etmesini bil, egonu bırak diyor.” (KK 8 ile Kişisel Görüşme, 24.06.2021). Eylen hey erenler Hakk’a niyazı âyetinde ise “niyaz” kelimesi geçtiği her an, secdede duran sofı ve eciler birbirleriyle niyazlaşır. Ardından, Hakk’ı temsil eden baba postu önünde eğilerek benlikten arınır ve helalleşerek dualarını ederler. Böylece miraçlama ritüeli ve Kırklar Semahı tamamlanmış olur. Miraçlama ve içerisindeki Kırklar Semahı bölümü sadece Cuma geceleri ve Hızır Orucu akşamlarında okunmaktadır. Diğer günlerde yapılan cemlerde miraçlama ve Kırklar Semahı yerine Hubyâr Semahı olarak adlandırılan “Evvel erkân ile evvel yol ile” isimli Kırklar Semahı icra edilmekte ve dönülmektedir. Kırklar Semahına eklenen iki âyet sözleri şu şekildedir:

“Yürük olur gönül kuşu	Ali yoludur yolumuz
Evliya söyledir taşı	Hakka malumdur halımız
Eksikliğin bilen kişi	Daim irfan'da elimiz
Ensin hakka secde eylesin	Enes'in hakka secde eylesin
Eksikliğim bilen gelsin	Ali yolu katar katar
Ali'nin darına dursun	Meclisimiz kırklara yeter
Tecelliye yüzler sürsün	Be erenler zamah tutar
Ensin hakka secde eylesin	Ensin hakka secde eylesin

Kaba yolunda hacılar
Yol oğlu müslüm bacılar
Ceme gelen bir kocalar
Ensin hakka secde eylesin

Keba yolu katar katar
Meclisimiz kırklara yeter
Bi erenler zamah tutar
Ensin hakka secde eylesin

Elma gözlü arab atları
Meydan ister koç yiğitler
Yol üstünde biten otlar
Ensin hakka secde eylesin
Kul budalan dünya fani
Veren alır tatlı canı
Kusura kalmayan ali
O da hakka secde eylesin

Kul budalam oldu tamam
Şeyhsafi ye sahip zaman
Yardımcımız 12 imam
O da hakka secde eylesin

Kadir allah gözel buyruk buyurmuş
Eğlen hey erenler hakka niyazı
Mümin öz'ün münafıktan ayırmış
Eylen hey erenler hakka niyazı

Niyaz bizi kuş ederci uçuru
Abu kevser ırmağından içirirür
Sırat mizan kıl köprüden geçirür
Eylen hey erenler hakka niyazı

Cehennemde vardır kalle kuyusu
Hemen niyaz etmeğimiş iyisi
70 yıllık yoldan gelir doğrusu
Eylen heyelanlar hakka niyazı

Cehennemde vardır otdan dereler
Niyaz etmeyi oraya sürerler
Bir niyazı bölük bölük bölerler
Eylen erenler hakka niyazı

Abdal dedemeydir niyaz bendedir
Niyaz eylemekte günde gündedir
Niyaz eyleyenler aynı cemdedir
Eylen hey erenler hakka niyazı” (KK 8 ile
Kişisel Görüşme, 10.02.2022).

3.5. Semah

Tasavvufi düşüncede kökeni bezm-i elest'e dayandırılan semah, Orta Asya'daki şamanik geleneklerden, Mezopotamya-Anadolu havzasındaki kadim halklardan ve hatta Meksika'daki pagan ritüellerine kadar uzanan derin tarihsel bir ibadet biçimidir (Baharlı, 2020, 186). Aşiret bağlamında semah, yalnızca inançsal bir pratik değil; aynı zamanda kültürel kimliğin ve seküler neşenin bir yansımasıdır. Düşünlerde semah dışında herhangi bir halk oyununa izin verilmemesi, topluluğun bireysel ve toplu duygularını yalnızca semah aracılığıyla dışa vurmasına neden olmaktadır. Bu nedenle semah, dini bir içerik taşısa da icrası esnasında hissedilen ortak sevinçle topluluğu bir araya getiren bir temsil işlevi de görmektedir.

Aşirette üç tür semah uygulanmaktadır. Bunlardan ilki, belirli bir inisiyasyon sürecinden geçen sadece sofu ve eci statüsüne gelen bireylerin katılabildiği, Cuma geceleri ile Hızır orucu cemlerinde okunan miraçlamanın içinde yer alan Kırklar Semahıdır. İkinci tür ise yine aşiretin Kırklar Semahı ile eşleştirdiği, ancak miraca duyulan saygıdan ötürü diğer zamanlarda icra edilen ve "evvel erkân ile evvel yol ile" şeklinde adlandırılan Hubyâr Semahı'dır. Bu semahı da sadece sofu ve eci statüsündekiler dönebilir. Üçüncü tür ise tüm taliplerin katılımına açık olan Gönüller Semahı'dır. Alevi geleneğinde yaygın olan "içeri semahı" ve "dışarı semahı" ayrımı,

bu toplulukta geçerli değildir çünkü Gönüller Semahı, cem ritüeli içinde de icra edilebilmektedir.

Semahın ibadet yönüne ilişkin topluluktaki görüş şu şekildedir:

“Semahın hem kültürel boyutu var hem de ibadet boyutu var. Semahın ibadet boyutuna Kırklar Semahı demişiz zaten bu semaha normal talip çıkamaz. sofu ve ecilerin dışında kimse kalkamaz. O yoksa hani hizmetin görülmesi için hiç dünyalığına girmemiş evlenmemiş kızları çıkarırlar biraz daha temizlerdir. Şimdi Gönüller Semahı Aleviliğin güncel bir şekilde toparlarsak Alevilikte iki semah var bir Kırklar Semahı bir de Gönüller Semahı. Her yörede Kırklar Semahı vardır Gönüller Semahı ise her yörede değişir. Kimisi gitme turnam gitmemi döner kimisi kırat semahını döner. Bizim bu yöre ise Erzincanlılarda gördüm ben bu Gönüller Semahına girer. Kırklar Semahı değildir. Kırklar Semahı da miraçlamanın içerisinde” (KK 2. ile Kişisel Görüşme, 06.02.2022).

3.5.1. Kırklar Semahı: “Evvel erkân ile evvel yol ile”

Aşiret içerisinde “Hubyâr Semahı” ya da “evvel erkân ile evvel yol ile” olarak adlandırılan semah türü, Kırklar Semahı olarak kabul görmektedir. Bu semah yalnızca ağırlama bölümünden oluşur ve Cuma geceleri dışında icra edilen cemlerde, miraçlamadaki Kırklar Semahı’nın yerine dönülür. KK 2 konuyla ilgili olarak şunları belirtmektedir:

“Bizlerde derler ki kırklar olacak derler ya cemdeyiz kırklar olacak. Cuma akşamı ve kurbansa miraçlama okunur. Diğer günlerde ise kırklar denilince evvel erkan ile evvel yol ile gelir akla. Mihraçlamasız kırklar evvel erkândır. Onun peşine ise hü çekilir semah biter.” (KK 2 ile Kişisel Görüşme, 06.02.2022).

Bu semahın ezgi yapısı ve usulü, Gönüller Semahının ağırlama bölümüyle benzerlik gösterir. Her iki semah da raks aksağı usulünde, ağır bir tempoda icra edilir. Sözleri şu şekildedir:

“Evvel erkan evvel yol ilen dost
Gelsin hizmet ehli hizmet eylesin dost
Yaradanim yardım etsin kuluna dost
Gelsin hizmet ehli hizmet eylesin dost (2)

Dolduğumuz evler dol’olsun nurdan dost
Bizde böyle gördük uludan pirden dost
Yardımcımız olsun ol şah-ı merdan dost
Eylesin erenler semah eylesin dost (2)

Semah eyleyenler haslar hasıdır dost
Semah eylemeyen hakk’ın nesidir dost
Abdal pir sultan’ım er nefesidir dost
Eylesin erenler semah eylesin dost (2)”
(KK 8 ile Kişisel Görüşme, 10.02.2022).

3.5.2. Gönüller (Gökçek) Semahı

Saha çalışmasında “Gökçek Semahı” adıyla da karşılaşılan bu semah türü, taliplerin sadece cem içinde değil, cem dışındaki çeşitli toplumsal etkinliklerde de icra edebildiği hem inançsal hem de kültürel bir ifade biçimi olarak dikkat çekmektedir. Bu yönüyle, doğrudan miraç anlatısına ve kırklar cemine dayanan Kırklar Semahından ayrılmaktadır. Gönüller Semahı, topluluk olarak aşiretin kimliğini ve

kültürel aidiyetini dışa vuran bir pratik görünümünde hem ritüel bağlamda hem de sosyal yaşantı içerisinde varlığını sürdürmektedir. Müzik çerçevesinde değerlendirildiğinde ise, farklı ortamlarda uyarlanabilir yapısıyla bu semah türü, topluluğun ortak hafızasında güçlü bir ibadet pratiği olarak yer edinmiştir.

Gönüller Semahı, raks aksağı usulünde ve ağır tempoda başlayan bir “ağırlama” bölümüyle başlamaktadır. Söylenen sözler, cem erkânına ve mekânın ruhuna uygun olduğu sürece serbesttir. Kullanılan metinler genellikle Karacaoğlan, Sofuoğlu gibi halk âşıklerinin güzellikleri veya âşıkların kendi deyişlerinden oluşmaktadır; ancak âşıklar cem dışında söylemeleri koşuluyla kendi sözlerini söyleyebilmektedir. Ağırlama bölümünü izleyen “yürütme” kısmında ise usul yapısı değişir; raks aksağından semai usulüne geçilir ve icra temposu belirgin biçimde artar. Bu geçiş, semahın hem fiziksel devinimini hem de duygusal yoğunluğunu artıran yapısal bir dönüşüm niteliğindedir.

Gönüller Semahı üzerine alanda sıkça dile getirilen bir diğer görüş, bu semah türünün gençleri ceme katılım konusunda teşvik etme işleviyle ilişkilendirilmesidir. Daha serbest yapısı ve yüksek icra temposu sayesinde özellikle genç bireylerin ilgisini çektiği ve cemlere yönelimlerinde aracı rol oynadığı ifade edilmektedir. Bu yönüyle Gönüller Semahı, sadece ibadet değil; aynı zamanda kuşaklar arası aktarımı sağlayan bir kültürel taşıyıcı olarak da işlev görmektedir. KK 1’in ifadeleri şu şekildedir:

“Şimdi şöyle anlatılan bir resmi geçerliliği yok ama teyit edilmemiş ama Gökçek Semahını yeni yetişenler yapar. Zaten gökçekin anlamı bitkinin ilk özüdür. Yeni çıkan tomurcuktur. Sözlük anlamında. O yüzden de yeni yetişen kızlar ya da erkekler zaten üçlü yapıyor ya. Onlarda bir alışkanlık olsun yatkınlık olsun sevinirler diye. Orada onu yapacak ki kendini kültürün parçası hissedecek önemli hissedecek bir şeyin başarmanın tadına varacak.” (KK 1 ile Kişisel Görüşme, 13.01.2021).

KK 11’in ifadeleri ise bu argümanı destekler niteliktedir:

“Gönüller Semahının içinde biraz rahatlık vardır. Gençlerde edebiyor onu zaman bulabilirse aşık yorgun değilse herhangi bi olumsuzluk yoksa ev soğuk falan değilse... gennçleri oraya çekmek amaç. Hani bugün nerde oturu kalkıyorsan oranın şifresiyle bağdaşmaya çalışırsın. Veya gençlik orayla irtibat kurmaya çalışıyor yani o küçük yaşta sen getir evine ne kadar semah ettürsen ettür o cemde ettüğü gibi olmuyor. O zaman çocuğun özünde ayrı bir duygu ayrı bir his. Bi daha gedecem bi daha gidecem” (15.06.2021).

Cemde Gönüller Semahı hizmet içerisinde yer almakta ve düvaz-ı imam okunmadan önce icra edilmektedir. Semahın yürütme bölümü, semahçıların üç dönüşlük bir yapıda dönmesini sağlayacak şekilde düzenlenmektedir. Bu üç dönüş tamamlandığında semahçılar yerlerine geçmekte; ardından gözlekçi tarafından belirlenen üç kadın ve üç erkek çıkanların yerine girerek semahı devralmaktadır. Ezgi bu noktada yeniden ağırlama bölümünden başlayarak tekrarlanır. Gönüller Semahı, cemde semaha kalkmak isteyen tüm taliplerin katılımıyla sürmekte ve katılım sona erdiğinde semah tamamlanarak düvaz-ı imamla cem bağlanmaktadır.

Bu semahın anlam dünyası ise onu dönenlerin sözlü anlatımlarında gizlidir. Taliplerin Gönüller Semahına yükledikleri anlam, sadece ritüelin görünen biçimiyle değil; aynı zamanda onunla kurdukları manevi bağ ve deneyimledikleri hissiyatla

şekillenmektedir. Semah dönmenin topluluk üyelerinde ortaya çıkardığı hissiyata yönelik ifadeler şu şekildedir:

“Kırhlar zamahı var hanı. O sohuların ecilerin döndüğü. Öteki bizim semahta... ikisi de hizmet. Öteki gelinlerin kızları de semah, ecilerin yaptığı da semah” (KK 3 ile Kişisel Görüşme, 08.02.2022).

“El halaydan zevk alıyor mesela biz de semah ederken zevk alıyoz. Ben halayı daha hiç çekmedim bilmem emme zemah oldumuydu ederim” (KK 7 ile Kişisel Görüşme, 08.02.2022).

“Aşirette herkes semah dönmek ister çünkü onu yaptığın zaman semahı döndüğün zaman orada dediğim gibi bir hakka ulaşmanın Allaha ulaşmanın ibadet duygusunu hissediyorsun. Karadenizli nasıl kemençeyi duyduğunda nasıl kalkıp oynuyorsa bizde o makamı duyduğumuzda içimizden semah dönmek istiyoruz. Zaman bulursak yer bulursak” (KK 12 ile Kişisel Görüşme, 04.06.2021).

“Arabada geliyorum semah çalıyor. Dönemiyorum ya ellerimle semah dönüyorum yolda giderken” (KK 13 ile Kişisel Görüşme, 04.06.2021).

“Biz semahın en ufak bi makamını duysak aha bak 70 yaşına geldim gücüm yetse kalkar semah dönerim. Duramam içimden. Kalkar coşarım” (KK 10 ile Kişisel Görüşme, 04.06.2021).

“Semah dönmeyi çok seviyom. Aha şimdi yine ben çalıyom ben ağırlıyom benim kanadım kolum oturduğum yerde böyle yapıyom (kollarını sallamasından bahsederek) ama kesmiyor” (KK 11 ile Kişisel Görüşme, 15.06.2021).

Gönüllüler Semahının yürütme bölümünde semahçılar, oluşturdıkları dairesel formu izleyerek dönüşlerini tamamlarlar. Bu halka, evrenin döngüsel yapısını simgelerken, özellikle kadın semahçıların hem daire etrafında hem de kendi eksenlerinde dönmeleri, evrenin doğurgan ve dişil yönüne göndermede bulunmaktadır. Kadınların semah sırasında giydikleri geleneksel kıyafet “saya” ya da halk arasında bilinen adıyla üç beş, bu sembolik yapının bir diğer katmanını oluşturmaktadır. Aşirette üç parçalı olarak dikilen saya, “kaz ayağı” şeklinde adlandırılmakta ve Hak, Muhammed, Ali üçlemesini simgelemektedir (KK 1 ile Kişisel Görüşme, 24.06.2021). Semah esnasında havalanan saya eteklerinin hareketi, turna kuşunun uçuşunu çağırıştırır. Turna ise Hermesçi inanç sisteminde insan ile ilahi olan arasında bir aracıyı simgeler (Kuzu, 2018, s. 171). Aşiret geleneğinde “uçmak” fiiliyle eşdeğer anlam yüklenen saya, turna metaforu üzerinden yorumlanmakta ve taşıdığı kişiyi sembolik olarak yaratıcıya yakınlaştıran bir unsur olarak kabul edilmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Rice’in (1987) etnomüzikoloji modelinde sunduğu ilişkiler araştırmanın çıktılarına uyarlandığında, topluluğun geçmişindeki tarihsel yapıların bireysel yaratım ve deneyimleri şekillendirdiği; bu yolla sosyal sürekliliğin, bulgular bölümünde tartışılan bağlamlar üzerinden sağlandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Aşiretin müzik yapısının; yaşamın simgesel yapısı, aşiretin inancı, tarihsel travmaların açıklanışı, kurumsal isimler, sevinç, yiğitlik ve erdemli yaşam gibi öğelerle şekillendiği görülmektedir. Bu çerçevede, aşiret belleğinde yer alan ezgi ve sözlerin her biri, yaşam süreci içinde belli bir işlevi olan simgeler şeklinde değerlendirilmektedir. Bu

simgelerin sınırlarını korumak adına müziğin kapsayıcı ve genelleyici anlamını reddeden aşiret, bunun yerine âyet, düvaz-ı imam, semah, tevhid ve güzelleme gibi özneler arası anlam taşıyan ifadelerle başvurmaktadır. Bu türlerde yer alan sözlü anlatımlar, çoğunlukla aşiretin kendi tarihsel birikimiyle şekillenen kutsal mitleri içermekte, topluluğun inanç sistemini, kolektif değerlerini ve simgesel dünyasını yansıtmaktadır. Âyet ismi verilen tür işlevine göre kategorilere ayrılmakta, meydan âyetleri, eğitici-öğretici âyetler ve yalvarma âyetleri olarak isimlendirilmektedir. Meydan âyetleri, yol bilgeliğini aktaran metinlerdir ve içeriklerinde evrenin yaratılışı, dört kapı kırk makam öğretisi, üç sünnet yedi farz ilkeleri ile hülûl ve tenasüh gibi inanç kavramları ön plana çıkmaktadır. Eğitici-öğretici âyetler ise bireyin nasıl yaşaması gerektiğini inanç ekseninde ifade eden metinlerden oluşmaktadır. Bu kategoride özellikle "bağlar-açar" geleneği dikkat çekmektedir. Anadolu âşıklık geleneğinde bağlama muamma ismi ile rastlanan ve münakaşaya dayalı atışma geleneğinin, cem içerisinde eğitici-öğretici bir forma büründüğü görülmektedir. Aşiret cemlerinde bu gelenek, bir atışmadan ziyade, yola kabul görmüş bir âşığın hazırlıklı olarak yol bilgilerini, doğaçlamaya başvurmadan belirli bir söz ve makam yapısı içinde topluluğa öğretmesi biçiminde sürdürülmektedir. Yalvarma âyetleri ise doğrudan yaratıcıya yönelen dilek ve niyazları içeren sözlerden oluşmaktadır. Aşirette tevhid, hem önemli bir simgesel ritüel hem de özgün bir inanç müziği türü olarak öne çıkmaktadır. Tevhidin icra edildiği dönem, Hubyâr'ın fırında olduğu kutsal zaman dilimi olarak kabul edilmekte; Hızır, Hubyâr ve Ali'nin birlikte olduğu bu özel zamanı simgelemektedir. Ezgisel bir yapıya sahip olmasına rağmen tevhid, sazla değil yalın bir biçimde seslendirilir. Sofyan usulünde yavaş bir tempoyla başlayan tevhid, icra sürecinde giderek hız kazanır. Okunan bu tevhidin sözlerinin ise Abdal Dedem (Hubyâr) tarafından yazıldığı ifade edilmektedir.

Düvaz-ı İmamlar, On İki İmanın isimlerinin anılmasıyla oluşturulan ve yol öğretilerini içeren şiirsel metinlerden oluşmaktadır. Alevi inanç sistemindeki klasik formunu aşirette koruduğu söylenebilir. Aşirette kutsal olarak kabulü ve misyonu cemi açma ve bağlama görevi üzerinedir. Bu bağlamda başlangıçta ve kapanışta olmak üzere iki kez okunmaktadır. İlk okunuş, üç âyetin ardından gerçekleştirilirken; ikinci okunuş, on iki hizmetin tamamlanmasını takiben yapılmaktadır. Aşirette icra edilen düvaz-ı imamların önemli bir kısmı, topluluğun kendi âşık sistemi içinde üretilmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılacak ritüel hafızada yer edinmiş şiirlerden oluşmaktadır. Bu yönüyle düvaz-ı imamlar, hem belleksel sürekliliği sağlayan sözlü kültür ürünleri hem de ritüel içinde kutsallık taşıyan icra unsurları olarak öne çıkmaktadır.

Bir diğer inanç müziği türü olan miraçlama ise Alevi geleneğinde Miraç Gecesi ve Kırklar Cemi anlatılarını içermektedir. Alevi geleneğinde ritüel bağlamda genel olarak kabul gören üç ayrı miraçlama yer almaktadır. Günümüz cemlerinde görünürlüğü devam eden tarihsel bağlamda ilk miraçlama örneği 16. yüzyılda Hatayî mahlaslı Şah İsmail tarafından kaleme alınmıştır. Diğer iki miraçlamanın ise Şah İsmail'den yaklaşık 200 yıl sonra yaşayan Bektaşî dergâhı postnişinleri Hamdullah Çelebi ve Feyzullah Çelebi tarafından yazıldığı görülmektedir. İçerik ve aktarım biçimi açısından bu miraçlamalar büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Ritüel ortamlarda farklı bir miraçlama metnine duyulan gereksinimin ise, büyük olasılıkla

Erdebil süreğiyle yaşanan düşünsel ayrılığın bir sonucu olarak, ritüellerde alternatif bir metin oluşturma amacıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Aşirette Şah İsmail'e ait miraçlamanın tercih edilmesi ise doğrudan politik bir tercihtir. Tokat bölgesi incelendiğinde, Erdebil süreğine bağlı toplulukların Şah İsmail'in miraçlamasını, Bektaşî süreğine bağlı toplulukların ise Hamdullah veya Feyzullah Çelebi'ye ait miraçlamaları cem içerisinde kullandıkları görülmektedir. Bu durum, geçmişte Aleviler arasında yaşanan siyasal ayrışmanın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, aşirette Şah İsmail'in miraçlamasının okunması, doğrudan Erdebil süreğine olan bağlılığın bir temsili olarak anlam kazanmaktadır.

Semah aşirette dini bir ritüel olmanın ötesinde, topluluğun kültürel kimliğini, kolektif duygularını ve kuşaklar arası sürekliliğini pekiştiren bir ibadet biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Miraçlama içerisinde bir bölüm olan Kırklar Semahı, sadece sofu ve eci statüsündeki bireylerin katılabildiği, miraç anlatısına dayanan ve cem erkânının en kutsal anlarında icra edilen bir semah türü olarak hem içerik hem de yapı bakımından belirli sınırlara sahiptir. Aynı şekilde Hubyâr Semahı olarak adlandırılan ve aşiretin miraçlama ile eşlediği Kırklar Semahının da kutsallık bağlamında benzer sınırlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Buna karşılık, Gönüller Semahı (veya Gökçek Semahı), tüm taliplerin katılımına açık oluşu, daha serbest ve dinamik yapısıyla cem dışındaki toplumsal alanlarda da icra edilebilmesi, genç bireyleri inançsal pratiklere yönlendirme işlevi ve evrensel temsillerle (örneğin turna metaforu, saya giysisi, dairesel dönüş) kurduğu sembolik bağ sayesinde daha kapsayıcı ve aktarımcı bir işleve sahiptir. Kırklar Semahı daha çok inançsal saflığın, ritüel ciddiyetin ve sembolik hiyerarşinin ifadesi iken; Gönüller Semahı topluluğun gündelik yaşamına temas eden, sevinci, aidiyeti ve ibadeti bir arada yaşatan, topluluğun deneyim ve ifadelerinden hareketle kültürel kökleri hissettiren bir formdur. Sonuç olarak aşirette aktarılan öğretiler ve simgesel unsurların iletiminin müzik aracılığıyla gerçekleştiği görülmektedir. Yaşamın tüm alanlarında bireylerin kültürel belleğini müzik yoluyla örtük biçimde yeniledikleri söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akın, B. (2016). Zâkirlik Geleneğinin Değişen Yaratım ve İcra Ortamı Zâkirlikten Âşıklığa Âşık Niyazi. Ankara: Barış Kitapevi.
- Akın, B. (2017). Alevilikte "Ocak": Kavramsal çerçeveye ve tarihî arka plana yeni bir bakış. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies*, 17(2), 239–264.
- Akın, B. (2018). Kültürel Bellek ve Müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 101-117. <https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.496835>
- Arslan, P. D. M. (2015). Kültürel Belleğin Uzman Taşıyıcıları Olarak Âşıklar. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15(1), 1-6. <https://izlik.org/JA85LK96XB>
- Artun, E. (2013). Çukurova Âşıklık Geleneğinde Atışma. *Folklor/Edebiyat*, 19(75), 73-116.
- Assmann, J. (2015). Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, F. (2018). Buyruk, İstanbul: Salon Yayınları.
- Baharlu, İ. (2020). Tasavvuf Klasikleri Eşliğinde Safevîler Öncesinde Sema (Semah), Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi Sayı.22, 179-198.

- Boratav, P., N. (1968), Âşık Edebiyatı, Türk Dili Dergisi, Aralık / 1968, Cilt: 19, Sayı: 207, Sayfa Aralığı: 340-357
- Creswell, J. W. (2017). Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni (M. Bütün & S. B. Demir, Çev.) (3. Baskı, s. 17-18). Siyasal Kitabevi.
- Dedekargınoğlu, H., (2011), Alevilikteki Tanım ve Terimler. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 60 (Aralık2011), 379-394.
- Devellioğlu, F. (2007). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğan, E., Çelik, H. (2014). Alevi Sünni Bütünleşmesinin Önündeki Engeller: Tarihsel Yanlış Algılamalar, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl 7, Sayı 1, s. 121-138.
- Douglas, M. (2007). Saflik ve Tehlike Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Duygulu, M. (1997). Alevi Müziğinde Deyişler, İstanbul: Sistem Ofset.
- Elçi, A. Ç. (2011). Duvazlar/Duvazımlar Üzerine Müzikâl Bir Çerçeve, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 57 (Mart2011), 131-174.
- Eliade, M. (1963). The Sacred and the Profane: The Nature of Religion (Trans. W. R. Trask). New York: Harcourt, Brace & World.
- Ersal, M. (2019). Alevi Cem Zâkirliği. Ankara: Barış Kitabevi.
- Geertz, C. (2015), Kültürlerin Yorumlanması. Çevr. Hakan Gür, Ankara: Dost kitabevi Yayınları.
- Güneş, D. (2013), Tokat Yöresi Alevi-Bektâşi İnancında Zâkirlik Geleneği. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Güray, C. (2012). Anadolu'daki İnanç Ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Hall, S. (2017). Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları. Çevr. İdil Dündar, İstanbul: Pirhan Yayıncılık.
- Kaptan, M. N. (2024). Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Semah. Folklor Akademi Dergisi, 7(2), 766-781. <https://doi.org/10.55666/folklor.1415767>
- Kalenderoğlu, S., Güray, C. (2020), Mîraç Kavramının Alevi Sözlü Kültürü Açısından İncelenmesi: Çubuk-Şabanözü Örneği. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 92 143-170.
- Karamustafa, A. (2015). Anadolu'nun İslamlaşması Bağlamında Aleviliğin Oluşumu, Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel, drl. Yalçın Çakmak- İmran Gürtaş, İstanbul: İletişim, 43-54.
- Kenanoğlu, A., Onarlı, İ. (2002). Hubyâr Sultan Ocağı ve Beydili Sıraç Toplulukları. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 0/23.
- Kızal, F. (2019). Adana Merkez İlçelerindeki Cemevlerinde Zâkirlik Geleneği, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde.
- Kurt, N. (2016). Alevi-Bektaşî cemlerinde “deste bağlama” geleneği ve “bağlama” adının kaynağı. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 8, 43-62.

-
- Kuzu, F. P. (2018). Pir Sultan Abdal'ın Şiirlerinde Turna Motifi, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı 88, 111-122.
- Lofland, J., L. Lofland (1995). *Analyzing Social Settings: A Guide to Qualitative Observation and Analysis*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Mangion, C., Mutluer, E. Y., Bal, M. (2015). Gelenek, İletişim ve Toplumsal Yeniden Üretim Üzerine. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 0(25),153-167.
- Mustan Dönmez. B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ocak Y. A. (2012). *Alevi ve Bektaşî İnanclarının İslam Öncesi Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- O'Reilly, D., Doherty, K., Carnegie, E. & Larsen, G. (2017). Cultural memory and the heritagisation of a music consumption community. *Arts and the Market*, 7/2, 174-190.
- Özbudun S. (2015). *Hermes'ten İdris'e Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özdemir, U.U. (2015). *İstanbul Cemevlerinde Yürütülen Zâkirlik Hizmetinin, Ritüel, Müzik İcrası ve Alevi Kimliği Bağlamında İncelenmesi*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Rice, T. (1987). *Toward The Remodeling Of Ethnomusicology*, Society For Ethnomusicology, Vol. 31, No. 3, Pp. 469-488.
- Satır, Ö. C. (2016), *Çorum ve Çevresinde Yaşatılan Zâkirlik Geleneği*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt IV, Sayı 3, (2016), S.1338-1356
- Selçuk, A. (2017). *Anşa Bacılı Ocağı*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Selçuk, H. (2021). *Osmanlı Devleti'nin Kızılbaş (Alevi)-Bektaşîleri sünnileştirme siyaseti takip ettiği 19. ve 20. yüzyılda Hacı Bektaş Veli Tekkesi*. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 11, 26-36.
- Shankland, D. (2003). *The Alevis in Turkey: The emergence of a secular Islamic tradition*. RoutledgeCurzon.
- Slobin, M., Titon, T. J. (2007). Bir Müzik Dünyası Olarak Müzik Kültürü. Çvr. Okan Murat Öztürk, *Folklor Edebiyat Dergisi*, Cilt 13 Sayı 19, s. 225-238.
- Şahin, İ. (2019). Sıraç Sosyopolitik Hareketi ve Anşa Bacılı Ocağı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı 91, 65-88.
- Tan, B. (2012). *Cem Zâkirliği ve Âşık Murtaza Şirin*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012, Ankara.
- Tanrıverdi, A., D. (2025). Dinî Kurumsallaşma ve Şah İsmail'in Karizmatik Otoritesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 113, 227-246. <https://doi.org/10.60163/tkhebv.1532438>.
- Taşgın, A. (2003). Âyetten Nefese: Alevi Bektaşî Edebiyatının Dönüşümü. *Alevi Bektaşî Edebiyatı Sempozyumu*, s. 28-43.
- Taşgın, A. (2018). Şeyh Safî Buyrukları ve Aleviler Arasında Okunması , *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (SBArD)*, cilt: XVI, sayı: 32, s. 207-236
- Temel H., Andrews, P. (2010). Hubyâr. *British Journal Of Middle Eastern Studies*, Vol. 37, No. 3 pp. 287-334. <http://dx.doi.org/10.1080/13530194.2010.524439>.

- Wells, C. (1972). Sosyal Antropoloji Açısından İnsan ve Dünyası. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yaman, A. (2011). Alevilikte Ocak Kavramı: Anlam ve Tarihsel Arka Plan. Türk Kültürü ve HacıBektaş Velî Araştırma Dergisi, Sayı 60, 43-64
- Yıldız, B. (2012). Cultural memory, identity and music: Armenians of Turkey. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özler, M., Tevhid, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tevhid#1> (23.10.2025).
- Yavuz, S., S., Mi'rac, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mirac> (24.10.2025).

KAYNAK KİŞİLER

	ADI-SOYADI	GÖRÜŞME TARİHLERİ		
KK 1	A. A. (a)	24.06.2021	13.01.2021	
KK 2	V.C.Ç.	06.02.2022		
KK 3	D.K.	08.02.2022		
KK 4	H.B.	25.08.2020		
KK 5	İ.A.	18.02.2020	12.02.2021	
KK 6	A.G.	25.08.2020		
KK 7	T.K.	08.02.2022		
KK 8	M.G.	24.06.2021	10.02.2022	
KK 9	M.Ş.	15.11.2019	20.12.2021	
KK 10	Ç.B.	04.06.2021		
KK 11	B.Y.	15.06.2021		
KK 12	A.B. (b)	04.06.2021		
KK 13	C.S.	04.06.2021		
KK 14	E.Ü.	14.06.2021		
KK 15	Y.K.	18.02.2020		

EK 1 Çalışmada Aktarılan Türlerle Ait Notalar

TÜR	QR KOD	LİNK
ÂYET MAKAMLARI		Âyet Makamları Notası
DÜVAZ-I İMAM		Düvaz-ı İmam Notası
TEVHİD		Tevhid Notası
MİRACLAMA		Miraçlama Notası
KIRKLAR SEMAHI (EVVEL ERKÂN İLE)		Kırklar Semahı Notası
GÖNÜLLER SEMAHI		Gönüller Semahı Notası

Çalışmada aktarılan türlerle ait notaların tamamına aşağıdaki QR kod veya Link aracılığıyla erişilebilir.

Extended Abstract

This study analyzes the role of Alevi religious music in the construction of cultural memory and its intergenerational transmission within the Veli Baba–Anşa Bacı Lodge, a community affiliated with the Beydili Turkmen lineage residing in and around Tokat, Türkiye. Within the Alevi belief system, music is not merely an instrument of worship but a multifaceted medium that encompasses historical memory, identity formation, and the representation of collective values. The research is grounded in qualitative fieldwork conducted between 2019 and 2022, centered around the district of Zile. Data collected through participant observation, in-depth interviews, and document analysis reveal the transmission power of music within the framework of oral culture.

Members of the Veli Baba–Anşa Bacı Lodge articulate their religious identity not solely under the umbrella term “Alevism” but also through localized cultural identifiers such as “Sıraç” and “Aşiret.” These markers enable the structural and functional codes of religious music to attain a distinctive character. Religious practices are systematically encoded through five principal musical forms: âyet, düvaz-ı imam, tevhid, miraçlama, and semah. These forms function as melodic memory units that carry both symbolic and ritual significance, ensuring the community's cultural continuity.

The term âyet, used uniquely in this community, diverges from the more common Alevi terms such as nefes or deme. It emphasizes the sacred and functional depth of the text and is classified into three subtypes: ceremonial (meydan), didactic (eğitici-öğretici), and supplicatory (yalvarma). These categories encompass a broad epistemological spectrum ranging from cosmological creation narratives to individual ethical guidance and devotional prayers. The “Bağlar-Açar” form, in particular, represents a pedagogical transmission model rooted in the traditional Alevi minstrel (âşık) tradition.

Düvaz-ı imam compositions, which poetically recount the names and virtues of the Twelve Imams, are recited at both the opening and closing of the cem ritual. These texts, largely authored by local minstrels within the community, serve as oral vessels of theological continuity and ritual sanctity. The tevhid, performed without instrumental accompaniment, symbolizes an unmediated connection with the divine and reflects an aspiration toward cosmic unity.

In miraçlama rituals, the exclusive use of the version attributed to Şah İsmail underscores the community's historical and ideological affiliation with the Ardabil tradition. This choice further illustrates how differentiated continuities within Alevi practice are shaped by political ruptures and memory-based affiliations.

Semah practices in the Veli Baba–Anşa Bacı community go beyond mystical ritual to embody secular expressions of communal joy and performative identity. While forms like Kırklar Semahı and Hubyâr Semahı are restricted to spiritually authorized individuals, the Gönüller Semahı (Semah of the Lodge) is inclusive and participatory, serving as a dynamic vehicle for cultural transmission, especially among youth. The symbolic meaning of this ritual is deepened by the garments (saya) worn by female semah dancers and the circular movements they perform, which evoke metaphors of fertility and divine connection. In conclusion, music within the Veli Baba–Anşa Bacı Lodge functions as both a symbolic matrix shaping individual religious experience and a foundational mechanism for sustaining collective memory. Melodic memory, in this context, constitutes not only a conduit to the past but a living cultural domain in which belief, identity, and communal belonging are continuously reconstituted.