

ŞAMANDAN OYUNCUYA GİDEN YOLDA TÜRK HALK OYUNLARININ YAPISI VE İŞLEVLERİ*

Structures and Functions of Turkish Folk Dances on Its Path from Shaman to Player

Neslihan ERTURAL**

Gazi Türkiyat, Güz 2012/11: 101-111

Özet: Türk halk bilgisi ürünlerinin görsel ve işitsel bir türü olan 'halk oyunları' çeşitli zamanlarda farklı bilim adamları tarafından tanımlanmaya çalışılmış ve bu tanımlamalar genellikle halk oyunlarının kökeni üzerine olmuştur. Kökeni dine ve büyüye dayalı olan halk oyunları icralarının yapısına ve işlevlerine bakıldığında, geçmişte Türk toplulukları içinde yaşamış şaman icralarının yapıları ve işlevleri ile bazı ortak özellikler gösterdiği görülmüştür. Bu makalede, şaman ve oyuncunun icraları içinde yer alan yapısal ve işlevsel özelliklerin ortak yanları üzerinde durularak; şamanın iyileştirici, tedavi edici vb. icralarının günümüze taşınarak yeni icra ortamlarında yüklendiği işlevler ortaya konmaya çalışılacaktır. Ayrıca dansın terapi özelliği üzerinde durularak, dans terapi çalışmaları içinde Şaman icraları ve Türk halk oyunlarının sağlık alanında terapi ve fizik tedavi çalışmaları içinde kullanımı ile ortaya çıkan sonuçlara ve bu konuyla ilgili tekliflere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: folklor, oyun, dans, şaman, halkoyunları.

Abstract: Folk dances compose a visual and audial type of Turkish folklore products. For years various scholars have attempted to define folk dances and generally they have focused on its origin. The origin of folk dances traces back to religion and magic and when we consider the structure and functions of folk dance performances, we observe that there exist common properties between shaman folk dances, who were used to live in Turkic society in the past, and Turkish folk dances in terms of structure and functions of performances. In this study, stressing the common structural and functional properties of Shaman and Player's performances and transfer of the Shaman's healing and therapeutic performances to nowadays, new functions of Shaman performances are tried to be found out. Additionally the therapeutic sides of the dance, usage of Shaman performances and Turkic Folk Dances in health care, therapy and physiotherapy will be mentioned.

Keywords: folklore, performance, dance, shaman, folk dance.

Topluma ait kültür kalıpları içerisinde, görsel ve işitsel kültür ürünlerinden olan halk oyunları icraları ise ait olduğu toplumun sosyal hayatını, kültürel zenginliğini ve bilgi birikimini yansıtmakta en önemli araçlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Halk oyunları* terimini oluşturan *oyun* kelimesinin anlamına bakıldığında bu kelimenin kökeninde din ve büyü gibi ritüel özellikler taşıdığını, terim olarak Türkçe bir sözcük olduğunu ve kullanımının çok eski zamanlara dayandığını görmekteyiz.

Oyun kavramı ve *oyunmak* fiili bilindiği gibi Türk lehçeleri arasında da kullanılmaktadır. Azerbaycan Türkçesinde *oynamağ*, Başkurt Türkçesinde *uynav*, Kazak Türkçesinde *oynav*, Kırgız Türkçesinde *oyñā*, Özbek Türkçesinde *oynevak* şeklinde görülmektedir. Oyunun 'temsil' anlamı ise, Azerbaycan Türkçesinde *tamaşa*, Başkurt Türkçesinde *uyın*, Kazak Türkçesinde *oyın*, Kırgız Türkçesinde *teatr oyunu*, Özbek Türkçesinde *spektakl* şeklinde verilmektedir. Oyunun 'hile' anlamı, Azerbaycan Türkçesinde *oyun*, Başkurt Türkçesinde *aldav*, Kazak Türkçesinde *kuvlık*, *aldav*, Kırgız Türkçesinde *aldō*, Özbek Türkçesinde *aldāv*, *hiylō* kelimeleriyle ifade edilmektedir.

Oyun, Eski Uygurcada 'dans', ama daha ziyade 'müzik, melodi, şarkı' anlamında kullanılmıştır (Tezcab 1974: 60). Bu kelimenin günümüzde 'temsil' ve 'yarış' anlamındaki kullanımı, Kaşgarlı Mahmut'un *Divanü Lûgati't-Türk* adlı eserinin yazıldığı döneme değin gitmektedir. Sözlükte, *bödimek* ve *oyun* sözcüklerinin, 'oyun oynamak, yarışmak ve dansa yarışmak' gibi anlamlarda da kullanıldığı çeşitli örneklerle gösterilmiştir (Mahmut el-Kâşgarî: 55, 558). Ancak *bödig*, *bödişmek* sözcüklerinin taşıdıkları anlamlar, yerini zaman içinde *oyun* ve *yarış* kelimelerine bırakmışlardır.

* Bu makale, II. Türk Dünyası Uluslararası Kültür Kongresinde (19-25 Nisan 2010, Çeşme/İZMİR) sunulan bildirinin yeniden gözden geçirilen son halidir.

** Dr. Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, nguzelogullari@hotmail.com.

Oyun kavramı, *bödig* sözcüğüyle ‘dans etmek’ anlamında kullanılmakta iken daha sonra bu sözcük yerini, *raks* ve *oyun* terimlerine bırakmıştır. Yine anlamca bu sözcüğe yakın *bödig* sözcüğü ‘oynayış, zıplayış ve raks’ anlamlarına geldiği bu sözlükte açıklanmaktadır (Mahmut el-Kâşgari: 207, 558). Örneğin, *qız bödidi* ‘cariye raks etti’ cümlesinde ‘oyun, dans’ anlamında kullanılmaktadır (Mahmut el-Kâşgari: 588). Sözlük içinde yer alan *bödig* sözcüğü, *qurtga bödig bilmes yerim tar ter* ‘koca karı oyun bilmez yerim dar der’ örneğinde de görülmektedir (Mahmut el-Kâşgari: 558). Bu örnek, günümüzde *Oynamak istemeyen gelin yerim dar der*, cümlesiyle hâlâ kullanılmaktadır. Bu kelimenin anlamında, bir işi yapmak istemeyen kişinin türlü bahaneler ortaya koyarak o işi yerine getirmemesi ifade edilmek istenmektedir. Divanü Lûgat-it Türk içindeki örneklerde görüldüğü gibi *oyun*, rastgele bir hareket değil, aksine öğrenilen, kabiliyete dayalı ve icra alanına sahip bir uygulama olmaktadır. Çünkü oyun, herhangi bir görsel sunum içinde kişiye özgü estetik görünüm özelliklerinin sergilendiği yaratmalardan oluşmaktadır.

Oyun kelimesinin Türk mitolojisi içindeki kullanımlarına baktığımızda ise bu sözcüğün ‘şaman’ anlamında kullanıldığına dair çeşitli örneklere rastlamaktayız. *Şaman* kelimesinin anlamı üzerinde çok fazla durmanın konumuzu odak noktasından çıkaracağını düşündüğümüzden *şaman* kelimesinin Şamanizm’le ilgili yapılan araştırmalar içindeki yerinden bahsetmek daha uygun olacaktır. Şamanizm’le ilgili ilk çalışmalar ve sözcüğün ilk zikri bilindiği gibi 1715 yılına kadar geriye gider. Bu konuyu ilk olarak inceleyen araştırmacılardan Dordji Banzorov’a göre *Şaman* kelimesi, Mançuca bir sözcüktür. Mançuca *Samarambi* ‘sıçramak, dövünmek’ demektir. *Samdambi* ise ‘oynamak’ demektir (Tuna 2000: 12–13). Birçok araştırmacı yine bu sözcüğün Mançu dilinden geldiğini savunmuştur. Bunun yanında *Şaman* sözcüğünün menşei hakkında farklı fikirler de ortaya atılmıştır. Fuzuli Bayat’a göre: “*Şamanlığın ortaya çıkması gibi şaman sözcüğü de (nereden geldiği ve ilk olarak hangi anlamda kullanıldığı vs.) tam bir şekilde ilim âleminde açıklığa kavuşturulmamıştır. Ancak yapılan çok sayılı araştırmalardan şu sonuca varmak mümkündür: Şaman sözü, Pali dilindeki samana (ruhlardan esinlenen adam) anlamına gelir. Sanskritçede kâhin anlamına gelen samana sözü, ‘çramana’dan türemiş, Şaman kavramının oluşmasında rol oynamıştır. Sanskritçede sram, yorgun olmak, yorgun görünmek fiilinden sramana iş, dinî görevli adam anlamına gelen isim oluşturulmuştur. Pali dilindeki ve Sanskritçedeki bu kelimeler Budizm döneminde Budist rahip anlamında kullanılmıştır. Bu terim Mancu dilindeki saman kelimesinden olup oynayan, zıplayan, hareketli adama anlamını içerir. Mancu dilindeki samdambi, “Ben kamlık yapıyorum.” anlamına gelir. Buradan da Tunguzcaya hamman şeklinde geçmiştir. Tunguzca olan şaman kelimesinin anlamı, S. Shirokogoroff’a göre, vecd hâline gelerek bilme, anlamında kullanılmıştır. Şaman sözcüğü orta çağda İslamî kaynaklarda Sümeniye şeklinde geçer ve bu terim buda rahibi anlamına gelen semen sözünden olup Hindistan kaynaklıdır.” (2006: 134)*

Sonuç olarak *şaman* teriminin Türkçe olmadığı kabul görmüş bir görüştür. Bazı bilim adamları (Julius Németh, vb.) *kam* kelimesini *şaman* kelimesi ile mukayese etmişler ve her ikisinin de aynı köke bağlı olduklarını söylemişlerdir. Uluslararası bir terim olan *şaman*, Türkçede genellikle *kam-gam-ham* sözüyle karşılanmaktadır. Çeşitli kaynaklardan alınan bilgilere göre; Altay, Tuva, Teleüt, Telengit, Lebed, Şor, Sagay, Koybol, Kaçın, Küerik, Beltir, Soyon, Kumadin Türkleri ‘şaman’a, *kam* veya *ham*; Yakutlar, *oyun*; Çuvaşlar, *yum*; Kırgız-Kazaklar, *bakşı/baksı* ya da *bahşı*; Buryatlar, *bö*; Tunguzlar, *saman*; Nanaylar ve Ulçiler, *sama*; Oroçiler ve Mancular, *sam*; Uygurlar, *samati*; Nivkalar, *çam*; Ketler, *eenin*; Samoyedler, *tarıp*; Ostyaklar, *tadıp*; Nenler, *tadebya*; Yukagirler, *alma*; Samlar, *noyda*; Türkmenler, *perihan*, *falbin*; Hantlar, *yöltaku* demektir. *Kutađgu Bilig, Divanü Lûgat’it-Türk, Codex Cumanicus, Abu Hayyan’ın Kitâbu’l-İdrâk li-Lisâni’l-Etrâk’ı* vb. sözlük ve eserlerde de *kam* sözü karşımıza çıkmaktadır (Bayat 2006: 131–132).

Metin And’a göre *oyun* sözcüğü yalnız şaman için kullanılmamakta, Türkistan’da şamanın gerçekleştirdiği töreninin tümüne de denilmektedir (2003: 37). Orta Asya Türkleri arasında şaman yerine kullanılan *baksı*, değişik sosyal görevler üstlenmektedir. Örneğin Türkmenler arasında *baksı*,

herhangi büyüsel gücü ve görevi olmayan *halk şarkıcısı* anlamında kullanılmaktadır. Özbekçede *baksı*; şaman, doktor ve bilgin anlamlarına gelmekte ve kopuz kullanılmaktadır. Kazak ve Kırgız Türklerinde *baksı* kelimesinin; *şarkıcı*, *şair*, *falçı*, *hoca*, *doktor* gibi değişik anlamları var olmaktadır. Metin And'a göre *baksı*, *şaman* veya *kam*, din ve halk geleneklerinin de koruyucusu olarak görülmektedir.

Yakutların dini inançlarına göre *Üst Dünya* denilen yerde Yuryung Ayı Toyon'un başkanlığında *Ayınlar ve Abaaslar* adı verilen doğüstü varlıklar yaşamaktadır. Bu ilahların adları incelendiğinde geçmişte onların bazı toplulukların koruyucusu oldukları görülmektedir. Bu boylarda, birinin zenginliği bu ilahların sayısı ile bağlantılıdır. Daha az sayıda ilaha sahip olan boylar daha fakir bir görünüm sergilerler. Bu ilahlar sadece insan olarak canlandırılmakla kalmamış, aynı zamanda onların çocukları, hayvanları ve malları olduğuna inanılmıştır. Bu ilahlarla ilgili törenler *Beyaz Şaman* olarak adlandırılan *Ayın Oyunları* tarafından icra edilir. *Oyun* kelimesinin Saha Türklerinde de şamanı tanımlamak için kullanılan bir sözcük olduğu görülmektedir.

Araştırmacı Tokarev'in verdiği bilgilere göre şamanın alışılmış ritüeli olan dua; tefe vurarak şarkılar ve danslar eşliğinde yapılmaktadır. Bu dua ruhlara ilişki kurma olarak algılanmaktadır. İki yolla ruhlara ulaşılır. Birinci yol, ruhların şamanın vücuduna veya onun tefine yerleşmesidir. İkinci yol, şamanın ruhunun ruhlar krallığına yolculuğa çıkmasıdır. Gerçekte duanın amacı çevredekileri ve kendini hipnoz altında tutmaktır. Bu sayede şaman seyircilerini kendi doğüstü güçlerine inandırmakla kalmaz, kendisi de onlara inanır ve dua sırasında halüsinasyonlar görür. Gözlemcilerin düşüncesine göre, şaman duası isterik bir bayılma nöbetine benzemektedir ve genelde şamanlar sinirli, isteriğe eğilimli kişilerdir. Şaman törenlerinin temel amacı insanları veya hayvanları tedavi etmek, farklı kötülüklerle mücadele etmek ve çikılan avların başarılı geçip geçmeyeceğine dair fal bakmaktır. Şamanlar dünyanın bütün halklarında var olmuştur veya varlığını sürdürmektedir. Şamanizm ve şamanlar Malezya'da, Hindistan'ın daha geri kalmış halklarında, Güney ve Kuzey Amerika ve Afrika'da da bilinmektedir (Duranlı 2006: 26).

Sonuç olarak şaman birçok araştırmacının da tanımladığı gibi; "*Kendine has bir icraata ve bu icraati gerçekleştirmek için özel tekniklere sahip (trans hâlleri, oyunculuk, illüzyon vs.) olan ve belli merasimleri yapan, genellikle kötü ruhlar diye nitelendirilen varlıklara hükmedebilen araçtır. O, insan psikolojisi iyi bilen, korku ve inanın saygı ve sevincin kaynağı üzerinde uzman serbestliğiyle davranan bir kişiliğe sahiptir.*" (Bayat 2006: 25)

Şamanın toplum içinde *şair*, *besteci*, *şarkıcı*, *müzisyen*, *oyuncu* olarak yer aldığı görülmekte ve şamanın ruhlara iletişim kurmasında en etkili yollardan birinin müzik ve dans olduğu anlaşılmaktadır. Birçok araştırmacı halk oyunları icralarının kökenini ve yaratımını kökeninde dinsel ve büyüsel unsurları taşıması sebebiyle şamana ait icralara dayandığı görüşünü savunmaktadır.

Bu noktadan hareketle, şamanın icrası ile günümüzde icra edilen halk oyunları icralarının ortak yapısal ve işlevsel özellikleri ortaya koymaya çalışalım. Defalarca *yeniden üretilme* ve *nakledilme* gibi aşamalardan geçen halk oyunları icralarına halk bilgisi inceleme kuram ve yöntemleri içinde *bağlam merkezli* kuramlardan olan *işlevsel yöntem* çerçevesinde bakacak olursak, bu yöntemin hareket noktasının halk bilgisi ürünlerinin oluşturuldukları, yaratıldıkları ve yeniden yaratılıp nakledildikleri bağlamların incelenmesi olduğu görülmektedir (Ekici 2004: 119). Günümüzde bu yöntem doğrultusunda gerçekleştirdiğimiz uygulamaya dayalı çalışmalarda, halk oyunlarının yeni bağlamlarda, yeniden oluşturularak kullanılması yöntemi ile sosyolojik, fizyolojik ve psikolojik

işlevler yüklendiği tespit edilmiştir. Bu icraların icracıları olan şaman ve oyuncuya ait icraların ortak yapısal ve işlevsel özelliklerinden bahsettikten sonra bu özelliklerden günümüzde nasıl faydalandığı ve faydalanılabileceği konusu üzerinde durarak çeşitli tekliflere yer vermek istiyoruz.

Halk oyunlarının günümüzde icra edilmiş biçimleri ve ortamları bakımından yüklendiği işlevler zaman içinde kökenindeki ritüel özelliklerini kaybederek değişmiştir. Oyun oynama geleneği zamanla dinî, törensel niteliklerini kaybederek bugünkü biçimlerini almış ve estetik bir özellik göstererek farklı işlevler yüklenmiştir (Güzeloğulları vd. 2007). Adrienne Kaeppler, “Bazı toplumlarda insanların tanrı için sergiledikleri hareketler dinsel bir tören olarak kabul edilir. Fakat aynı hareketler bir izleyici karşısında sergilenirse bir dans olarak algılanır.” tespitinde bulunmaktadır (1997: 102). Bu düşüncede dans, bazen müzikal bir ses ve bazen şiirle, görsel hareketli ve estetik görünüşlerin birleştiği, kulağa ve göze hitap eden kompleks bir iletişim formu olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca dans, zaman içerisinde insan vücudunun ustalıklarla kullanıldığı yaratıcı bir sürecin sonucu olarak oluşan kültürel bir form olarak tanımlanmaktadır.

Oyun mahiyeti itibariyle ilk olarak, şamanın dinsel ve büyüsel nitelikli uygulamalarında, Tanrı ve doğaüstü varlıklarla irtibata geçmek için kullandığı bir iletişim aracı olmuş; zaman içerisinde dinî ve büyüsel özelliklerini kaybederek, yeni işlevler yüklenip günümüze kadar taşınmıştır. Fakat oyun icraları her ne kadar yeni işlevler yüklense de hiçbir zaman iletişimsel özelliklerini kaybetmemişlerdir. Bu iki icra arasındaki ortak ve iletişimsel işlevleri sağlayan özellikleri sıralayacak olursak şunları maddeler halinde sıralamak mümkün olacaktır:

1. Her iki icra sırasında da *davul* kullanılmaktadır.

2. Hareketler veya dans sırasında *daire formu* kullanılmaktadır.

3. Şamanın dansı ağırdan başlayarak gittikçe hızlanan bir yapıya sahiptir. Kullandığı davulun sesinin yükselip alçalması; şamanın dansı sırasında ağırdan başlayarak hızlanan bir ritmik yapıyı takip ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda Türk oyun oynama geleneği çerçevesinde halk oyunları ağırdan başlayarak gittikçe hızlanan bir yapıda icra edilmektedir.

4. *Kartal*, şamanın hayatında çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Buna karşılık Türk halk oyunları içinde de kartalın özel bir yeri vardır.

5. Bütün bu özellikleri kullanarak şaman, dansı ve müziği ve ezberden okuduğu metinler ile hastaları tedavi etmektedir. Bu hastalıklar genellikle ruh hastalıklarına bağlı rahatsızlıklar olmaktadır. Benzer bir şekilde teorik olarak; “Türk Halk Oyunlarının Sağlık Alanında Yaşam Kalitesini Yükseltme İşlevi” olarak adlandırdığımız, pratikte Gaziantep yöresi halk oyunlarının adım cümlelerinin düzenlenmesi ile yaptığımız çalışmalar; geriatri hastalıklarının tedavisinde kullanılmıştır (Güzeloğulları 2005: 118–131). Ayrıca “Otistik Bireylerin İletişimsel Gelişimine ve Sosyalleşme Sürecine Etkisi” üzerinde yaptığımız çalışmalar Türk halk oyunlarının tedavi edici özelliklerinin bulunduğunu ortaya koymuştur (Ertural vd. 2007: 117–127).

Yine bu çalışmalara benzer şekilde TÜMATA'nın (Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Grubu) *Müzik ve Hareket Tedavisi* adı altında yaptığı çalışmalar içinde “Baksı Dansı” olarak bilinen dansın yapısal özelliklerinin, Türk halk oyunlarının alt bir türü olan halay oyunları içinde icra edilen oyunlara ait omuz tavırlarına benzediği görülmüştür. Bu çerçevede uygulanan çalışmaların da hastaları tedavi edici özelliğinin bulunduğunu görülmüştür (Tümata 2008).

Türk halk oyunlarına ait adımların çeşitli icra ortamlarında, yeniden yaratılarak aktarılması ile bu icraların sağlık alanında, yaşam kalitesini yükseltmeye yarayan hareketler olduğu ve iyileştiricilik işlevine sahip olduğu anlaşılmıştır. Bu işlevler geçmişte yaptığımız bir dizi çalışmada

gözlemlenmiştir (Güzeloğulları 2005: 118–131 ve Ertural vd. 2007: 117–127). Uygulama ve deneyeye dayalı bir çalışmalar ile müzik, ritim ve halk oyunları adım cümleleri içinden seçilen motif hareketlerden yararlanılarak, otistik bireylerin sosyalleşmesi ve toplum içinde daha kaliteli bir yaşam sürdürebilmesi sağlanmıştır. Ayrıca bu icralar tarafımızca osteoporozlu hastaların tedavisinde kullanılmış ve bu hastalarda görülen ağrı, fonksiyon kaybı, aktivite kısıtlanması, bağımsızlığını kaybetme korkusu, anksiyete/depresyon gibi yakınmalara neden olan geriatrik rahatsızlıkların tedavisinde yer alabileceği görülmüştür.

Davul, şaman ve günümüzde yer alan oyuncuya ait her iki icranın ortak, iletişimsel işlevlerinin oluşumunu sağlayan araç olmuştur. Şamanın esrime icrası sırasında kullandığı davulun şaman üzerindeki işlevlerini şöyle gösterebiliriz:

1. Şamanlar, davullarının içine topladıkları ruhlarla sohbet etmektedirler. Davul, şamanın hayatında ruhlarla sohbet edebilmeyi sağlayan bir işlev yüklenmektedir.

2. Şaman, esrimesi sırasında, davulu aracılığı ile çıkardığı ritmik sesleri kullanmaktadır. Hatta bu ritimlerin hızları; yani metronomları, çeşitli hayvanların isimleri ile sembolize edilmektedir ki, biraz sonra bu konudan şamanın daire formu etrafında sürdürdüğü icrasına değinirken bahsedeceğiz. Metronoma ait alçalma, gösteriye heyecan katmakta, seyirci ile şaman arasında duygusal bir bağın oluşmasına sebep olmaktadır. Yani burada davul, şaman ile seyirci arasındaki iletişimsel işlevi yerine getirmektedir.

3. Şaman, şamanlık tekniklerini öğrenirken davul çalma eğitimi alır. Bu iş, yaşlı bir şamanın eğitici rolünü üstlenmesi ile gerçekleşir. Bu sayede *davul*, şamanlık müessesinin sürdürülmesi ve daha sonraki kuşaklara aktarılmasında bir araç rolü üstlenmektedir.

4. Davulun üzerine çizilen resimler şamanın yaşadığı dönem hakkında bilgi verici, somut bir araç olma işlevini de yüklenmektedir.

5. Şamanlar hastaları tedavi ettikleri törenler sırasında davulu kullanırlar. *“Bunun için şamanlar, boğaz seslerinin yardımı ile hastanın ruhunu etkilemiş olur. Şamanın dua şarkısı davulla müşahede edildiği gibi başka müzik âletleri, özellikle boynuzlu davul, homuz (komus), flüt vb. ile de dua şarkılar okunduğu görülmektedir. Hem flüt hem de boynuzlu davul, şaman davulu kadar eski çalgı âletidir.”* (Bayat 2006: 171)

Davul şaman için, şamanın şaman olması için olmazsa olmaz bir çalgı aleti olma niteliğine sahiptir. Şaman, hem davul çalma hem de davulun ritmiyle oyun oynama, dans etme konusunda profesyonel bir kişidir. Benzer şekilde davulun Türk halk oyunları ve oyuncu üzerindeki işlevlerin şu şekilde sıralanabilir:

1. Davul, Türk halk oyunlarının yaratılmasının yanında gelecek kuşaklara nakledilmesini sağlayıcı bir işleve sahiptir.

2. Oyunlara eşlik eden davula ait ritimler, ait olduğu yörenin oyun türüne ait ritmik yapıyı yansıtmaya görevini üstlenmektedir. Davuldan çıkan ve ait olduğu yörenin geleneksel oyun tarzının icra edilmesine yardımcı olan bu ritimler; bir yandan oyun adımlarının gelişmesini ve çeşitlenmesini sağlarken diğer yandan ait olduğu yörenin oyun oynama geleneğinin yapısal özelliklerinin oluşmasını sağlamıştır. Bu nedenledir ki, Türk halk oyunları içerisinde farklı türler ve o türlere ait oyun oynama geleneği ve yine o türlere ait müzik yapısı oluşmuştur.

3. Davul aracılığı ile çıkan ritim, yerel bir oyunun oluşumunda ve herhangi bir oyun türüne ait yapısal özelliklerinin tespit edilmesinde en önemli kategorilerden biri olmaktadır. Böylece davul yerele ait kültürün özelliklerinin tespit edilmesine yardımcı öge olma işlevine sahiptir.

4. Davul çalmayı bilen kişiler (abdallar), bu konuda yetenekli kişiler olup, icralarını usta-çırak ilişkisi içinde öğrenmekte ve sürdürmektedirler. Davul burada bir meslek olma işlevini yerine getirerek ticari bir görev üstlenmektedir.

Şamanın hareketi sırasında kullandığı daire formunun ifade ettiği anlam; ölümsüzlüğü ve dönüşlü bir yaşamı simgelemektedir. Bayat'a göre, şaman "daire içinde esrime hâline geçebilmek için davulu kaplumbağa ritmi ile çalmağa başlar. Bu ise yer güçlerinin harmonik bir düzeye getirilmesidir ki, şaman güneyden başlayan dairesini batıdan, kuzeyden ve doğudan geçmekle yeniden güneye ulaşmak suretiyle daireyi kapatmış olur. Bundan sonra güç ve yer güçlerini birleştirmekle kaplan ritmine geçmiş olur ve güneyden düz hat üzere kuzeye iner. Yeniden göğe yükselmek için şaman, yol üstündeki engelleri kaldırmakla kuzeyden batıya, sonra doğuya ve yeniden güneye gelmiş olur. Bu arada davulun ritmi balıkçı kuşu üzerine geçirilmiş olur." (Bayat 2006: 78)

Bu icranın gerçekleştiği yön; saat yönünde, sağdan sola doğru olmaktadır. Burada da görülmektedir ki şamanın hareketi sırasında kullandığı ritim ve ritme ait hız, kozmik âlemde yaptığı yolculuğu anlatabilmesinde büyük önem taşımaktadır. Türk halk oyunları içinde de birçok tür; bar, horon, zeybek ve özellikle halaylar; sağdan sola doğru, daire veya yarım daire formu üzerinde icra edilmektedir. Bunlar Türk halk oyunlarının geleneksel biçimsel formları olarak tanımlanmaktadır. Birçok oyun, daire formunda icra edilmekte, daire yönündeki dönüş, şamanın esrime halinde daireyi oluşturmak için kullandığı dönüşün yönüne benzer olmaktadır. Bu yön; güneyden, batıdan, kuzeyden ve doğudan geçerek tekrar güneye gelmek suretiyle oluşturulan bir formdur.

Örneğin, Gaziantep'te icra edilen *Sinsin Oyunu* yapısal özellikleri açısından şamanın dansı sırasında kullandığı icranın yapısal özellikleriyle benzemektedir. Her iki icrada da davul, ritim ve daire formu kullanılmaktadır. Türkiye'de Kayseri, Sivas ve özellikle Gaziantep'te *Sinsin* adıyla oynandığını bildiğimiz oyun, şamanın daire formunda icra ettiği oyun icralarına benzer bir şekilde, ortak yapısal özellikler göstermektedir. *Sinsin*; ateş etrafında, çoğu zaman müziksiz, sadece ritim eşliğinde oynanan bir halk oyunu icrasındır. Gaziantep yöresinde oyun, daire formunda oynanmaktadır.

Gaziantep'te oyunun düzenlenmesi yaşlı ve aynı zamanda yörede usta oyuncu olarak bilinen kişiye aittir. Bu oyuncu, ateşe saygı gösterisi yapar, naralar atar. Ateşin etrafında ve ayrıca kendi etrafında sağ eli yukarıda, sol eli aşağıda, eliyle bir kötülüğü def edercesine bilekten bir döndürme ve silkeleme hareketi yaparak kendi etrafında döner. Bu naralar; *behey, hey, hoo* seslerini çıkarılarak yapılır. Sesler adeta bir güç gösterisi gibidir. Bir oyuncu gelir. Ortadaki kişinin sırtına vurarak ortaya kendisi geçer. Oyundan çıkan ilk kişi sahneyi terk etmez. Sinerek ortayı alan kişiyi izler. Ortadan çıkan ilk kişinin bekleme şeklinin görüntüsü adeta bir *sinme* hareketinin taklididir. Bu sebeple, oyunun isminin sinme hareketinden gelmiş olması ihtimali yüksek görünmektedir. Oyuna katılacak kişiler sırayla ortaya çıkar, ortada bulunan kişinin sırtına vurarak sahneyi alır. Oyuna kaç kişi girecekse bu şekilde *vurma, sahneyi alma* ve *kenara sinme* hareketleri ile devam eder. En sonunda bir daire kurulur. Bu daire son gelen kişinin *behey* demesiyle tam kurulmuş olur ve herkes *heyyyy* diyerek daireyi oluşturur. Oyuncular güneyden batıya, sonra kuzeye ve doğuya giderek daire yönünde, çift ayakla *sıçrama* hareketi ile oyuna devam ederler. Bu dönüşte oyuncuların yüzleri dairenin içine, ateşe bakmaktadır. Önce eller ve kollar yanlara açık, sağ kol biraz daha geride, sol el önde, çift ayakla sıçrayarak dönme işlemi başlar. Eller ve kollar yanda, açık fakat sağ kol biraz daha geride, sol el önde, gücünü kontrol edercesine biraz daha dairenin içine bakmaktadır. Avuç içleri yeri göstermektedir. Oyunun ikinci kısmında; başoyuncu *behey* dediğinde, herkes aynı anda *hey* diyerek sağ eli ile yerden bir şey alıp havaya atma ve tek ayak üzerinde aynı anda *hoplama* hareketini yapmaktadır.

Sinsin Oyunu'nun adım yapısına bakıldığında genel olarak *dairesel dönme, çift ayak üzerinde sıçrama, tek ayak üzerinde hoplama, kollar yanlarda açık iken sıçrama, sağ el yukarıya ve daha sonra aşağıya inerken hoplama* ve kavga esnasında oyuncuların birbirlerine *vrma* hareketlerinden ibarettir. Oyunun kavga ile başlaması, ortada yer alan bir oyuncunun sağ elini yukarıda tutarak kendi etrafında dönmesi, bu hareketi devamlı arka arkaya tekrar etmesi, bu dönüşü daire formunda icra etmesi, şamanın kozmik seyahatini savaş niteliğinde taklit eder bir görüntüye sahip olmaktadır.

Araştırmacılara göre nitekim o yer altı ruhlarıyla veya genel olarak kötü ruhlarla her zaman bir *savaş* hâindedir. Ayrıca giyim kuşamı ve davulu bir *savaşçı* özelliğine atıfta bulunur nitelikte olup, aksesuarları dahi öteki âlemde gerçekleştirdiği savaşa ait unsurları bilgilendirmeğe yöneliktir. Her bir simge, hem bilgi hem de savaş taktiğidir (Bayat 2006: 164). Ayrıca burada şamanın ve oyuncunun savaşçı bir kişiliğe sahip olmasına ait ortak özelliklere dikkat çekmek gerekmektedir. Şamanın eşyaları içinde yer alan yaylar, oklar, demirden döşlükler ve bu eşyaları kullanım biçimi onun savaşçılık özelliğini yansıtmaktadır. Kaynaklardan edilen bilgilere göre şamanın, düşmanına gönderdiği oklardan sonra, düşmanın oklarından elindeki davulu kalkan gibi kullanarak korunduğu bilinmektedir (Bayat 2006: 166). Şamanın bu oklardan korunması sırasında davulunu adeta bir kalkan gibi kullanması, bir elini devamlı meşgul eden bir harekettir. Sinsin oyununun icrası sırasında sabit 2/4'lük bir ritim gideri eşliğinde oyuncunun sağ eline bakıldığında, kalkan tutma hareketine benzediği düşünülebilir. Çünkü oyuncunun eli devamlı yukarıyı gösterir pozisyonda havadadır. El, bazen iner ve tekrar kalkar. Genellikle sağ el kalkan tutarmış gibi havadadır.

Oyuncular bu hareketi, *behey* ve *hey* seslerini tekrar ederek ve ritmin giderine göre, sağ ellerini kaldırıp indirerek tekrar ederler. Oyunda süre sınırlaması olmamakta, oyunun süresini ortada yanan ateşin devamlılığı sağlamaktadır. Meydancı oyunun devam edeceğini hissederse düğündeki gençlere talimat vererek çalı çırpı toplatır ve ateşin yanmasının ve oyunun devam etmesinin sürekliliğini sağlar. “Şamanın oyununda daire, kozmosun simgesi olup felsefi anlamda ölümsüzlüğe, yeniden doğmaya işarettir.” (Bayat 2006: 223).

Şaman'ın icraları ile Türk halk oyunları icraları arasındaki ortak benzerliklerden biri de *kartalın*, her iki icra içinde çok önemli bir yer teşkil etmesidir. Şaman ile ilgili memoratlara bakıldığında; kartal, şamanın güçlü olup olmayacağını belirleme işlevini yüklenmektedir. Bunun yanında hayvan anadan dünyaya geldiğine inanılan şaman için hayvan ana şekil değiştirerek kartala dönüşmektedir. “Hayvan ana, dallarında yuvaları olan çam ağacının yanına gelir ve yuvalardan birinde kuluçkaya yatar. Kartal kuluçkaya üç yıl yatarsa, doğan şaman güçlü, iki yıl yatarsa orta, bir yıl yatarsa güçsüz olur” (Bayat 2006: 100). Ayrıca Yakut şaman efsanelerine göre ilk şaman, kartalla kadının ilişkisinden doğmuştur. Şamanlara diktirilen elbiseler de kartal tüyleri ile bezenmektedir. Kartal kimi zaman maddî dünyanın veya maddî olanların koruyucusudur.

Şamanın hayatı içinde bu kadar önemli bir yere sahip olan *kartal*, Türk halk oyunları icralarının oluşumu ve nakledilmesinde de önemli bir yere sahip olmaktadır. Çeşitli yörelerin oyun oynama geleneği içinde kartalın canlandırıldığı birçok oyun karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ilgilimizi çeken diğer bir konu da daha çok Gaziantep yöresinde oynanan oyun icralarında karşımıza çıkan, yörede kartal kanadı, zambır, çifte kamış adlarıyla bilinen ve kartal kanadının kemiğinin kullanılması yoluyla yapılan bir çalgının var olmasıdır. Fakat bu çalgının, kartal kanadının bulunmasındaki güçlüklerden dolayı günümüzde metalden yapılanları da mevcuttur. Bu çalgının akordu insana ait saç teliyle yapılmaktadır. Bu akordun düzgün olması ve sesin daha güzel çıkmasının nedeninin küçük yaştaki bir bebeğin saç telinin kullanmasından kaynaklandığı bilinmektedir. Savaş Ekici, saç telinin bölüm üzerindeki çatlak arasına seslerin daha rahat

titreşimini sağlamak için takıldığını belirtmektedir (Ekici 2006: 3-4) Kartal kanadına saç kılı yerine ip veya tel gibi herhangi başka bir madde takıldığı zaman kamıştan ses çıkmamaktadır. Bundan başka bu kıl, kıskaç üzerinde ileri veya geri götürülmesi yoluyla hem çift olan kamışların kendi arasındaki akordu sağlamakta hem de çalğının genelde sesini az da olsa pes veya tizleştirebilmektedir. Kartal kanadı adlı çalğının ses aralığı, bir buçuk oktava kadar çıkmaktadır.

Türk halk oyunları icralarının günümüzde yeni ortamlarda, sağlık alanında yüklendiği sosyal ve psikolojik işlevler ile şamanın dans, müzik ve ezberden okuduğu metinler aracılığı ile hastaları tedavi etme de kullandığı icraların ortak işlevsel özelliklerinin olduğunu belirtmiştik. *İşlevsel Yöntem* ile geçmişte yaptığımız çalışmalarda, Türk halk oyunlarının yeni bağlamlarda, yeniden oluşturularak kullanılması yöntemi ile yüklendiği sosyal psikolojik işlevler tarafımızca tespit edilmiştir. Bu tespitler; 2005-2006 yılları arasında, Ege Üniversitesi Fiziksel Tıp ve Rehabilitasyon Merkezinde, Prof. Dr. Berrin Durmaz yönetiminde, Yrd. Doç. Dr. Sibel Eyigör denetiminde, yaşlılarla sağlık alanında yaşam kalitesini yükseltme amaçlı uygulanan iki farklı egzersiz programı çalışması sonucunda ortaya çıkmıştır. (Güzeloğulları 2005: 118-131) Ayrıca yine "Halk Oyunları İcralarının Otistik Bireylerin İletişimsel Gelişimine ve Sosyalleşme Sürecine Etkisi Üzerine" sağlık alanında yaşam kalitesini yükseltme amaçlı 2000-2005 yılları arasında yaptığımız bir çalışma da bu konuya örnek olarak gösterilebilir. (Ertural vd. 2007: 117-127)

Bu çalışmalar sırasında özellikle Türk halk oyunlarının biçimsel yapısı ile ortak özelliklere sahip dünyada dans terapi çalışmalarında da bilinen ve desteklenen bir yöntem olan; *el ele temas ve daire formu* teknikleri kullanılmıştır. Bu uygulamaya ait müzik ve ritimler Türk halk oyunlarına ait ritim yapılarından oluşmaktadır. *Daire formu* ve *el ele temas* teknikleri ile grup etkileşimini sağlama, Amerika'da yaşlılarla geçmişte yapılan dansla terapi uygulamalarında kullanılmıştır. *Grup etkileşimi* bu çalışmalarda bir tekniktir. Oysa grup olma, Türk halk oyunlarının oluşumunu ve nakledilmesini sağlayan temel unsurlardan biri olmaktadır. Dans terapisti Susan Sandel, dansla terapi için ayrıca grup merkezli, yaşlılarla karşılıklı etkileşime dayalı, psiko-sosyal faydalar üzerinde duran bir yaklaşım geliştirmiş, 1950 ve 1960'larda geliştirilen bu teknik ile *daire formunun, karşılıklı dokunmanın, müziğin, seslendirmenin, destekleyicilerin ve empatik hareketlerin* etkilerini araştırmıştır. Bu çalışmalarda uygulanan *temasa dayalı dokunmanın*, birinin diğerine ulaşmada birbirini teşvik edici duyguları harekete geçirdiği belirtilmektedir (Stockley 1992: 85).

Bir başka araştırmacı Patricia P. Capello, 2007'de, Amerika'da düzenlenen, 12. Uluslar arası Dans Terapi Paneli'nde sunulan bildirileri, "*Dance as Our Source in Dance/ Movement Therapy Education and Practice*" adlı makalesinde değerlendirmiştir (2007: 37-50). Bu makalede, etnik dans stillerinin terapatik etkileri ile dans formlarının kendi kültürleri içinde yer alan sosyal ya da psikolojik işlevleri üzerinde durulmuştur. Capello da dans terapi icralarında; daire formunun, genellikle ellerin birbirleri ile teması yoluyla sıkı sıkıya tutulması ve omuz omuza durulan pozisyonlarla sağlandığını doğrulamaktadır. Panelistler içinde Kore'den katılan Dr. Boon Soon Ryu, konuşmasına, sembolik geleneksel bir hareket olarak tanımlanan *Moon Dance (gang gang sul le) Ay Dansı* adında bir dansı anlatarak başlamıştır. Dans, inanç, din ve gelenek içinde kâinatın yaradılışını anlatmaktadır. Ay Dansı'nda anlatılmak istenen, araştırmacının verdiği bilgilere göre, ayın dairesel hareketi ve güneşi beğenme figürlerinin köklü hareketlerle anlatılmasıdır. Ayrıca bu dansla, doğa ve doğadaki birlik ve dayanışma temsil edilmektedir. Bu semboller; bolluğu, büyümeyi ve yaşama gücünü tasvir etmektedir. Kore'nin çok eski zamanlarında oynanan bu oyunun kadınlar için çok büyük bir önemi bulunduğu da söylenmektedir. Örneğin, sadece ritimle yapılan bir çalışmada; aya dua etme ve dansın ritüel amacı hissedilerek, ayın enerjisinin kişilerin içlerine çektiklerini hissetmelerinin istenmesi yoluyla da bu dansın yapıldığı bildirilmektedir (Capello 2007: 45-46).

Araştırmanın kadınlar üzerinde sağladığı işlevlere bakıldığında, *Ay Dansı* içinde tekrarlanan hareketlerin onlar üzerinde birtakım etkiler oluşturduğu tespit edilmiştir. Bunlar doğurganlığı, üremeyi, çoğalmayı, doğumu ifade eden sosyal ve psikolojik işlevlerdir. Bugün *Ay Dansı*, dans/hareket terapistleri tarafından eğitim ve uygulamada, duyguların rahat ifade edilmesini sağlamak amacıyla faydalı bir hale getirilmiş şekliyle kullanılmaktadır. Bu konuda yaratıcı ve spontane aktiviteler yapıldığında; daha iyi iletişim sağlanabileceği, birbirlerini daha açık görebilecekleri belirtilmiştir. Bu şekilde; ellerini kaldırırlar ve dairenin soluna dönerler, sonra sağına ve sonra tekrar sola dönerler. Bu, hayatın dönüşünü, manevi ölüme doğru akmayı ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Dans terapi hastaları, bu çalışmalarda, basit ritimleri ve sesleri tekrarlama yoluyla içsel savaşlarını yaratıcı bir biçimde ifade etmeye yatkın duruma gelirler (Capello 2007: 45–46).

Dünyada geleneksel halk danslarının kullanılması yoluyla yapılan dans terapi çalışmalarının kişiler üzerindeki olumlu ve iyileştirici işlevleri, burada sayamayacağımız kadar birçok çalışmada yer almaktadır.

Sonuç olarak “İster sosyal âlemde isterse de tabiatta oyun, eğitimin bir parçasıdır. Şaman, oyunla öteki âlem karşısında güçlenir ve kendini başka bir âlemin varlıkları ile karşılaşmağa hazırlanmış olur.” (Bayat 2006: 219) Şarkı nasıl ki şamanın yaptığı ilacın etkili olması için kullanılması zorunlu bir araç ise, bugün de türlü makamlarla icra edilen şarkılar, iletişimsel işlevini kaybetmeyerek çeşitli hastaların tedavisi üzerindeki etkileri denenmekte ve olumlu sonuçlar elde edilmektedir.

SONUÇ

Çalışmamızda, Türk halk oyunları icralarının yapısı ve işlevlerine ait unsurlar ile eski inanç sistemlerinden Şamanizm inancına ait ortak unsurları şamanın icralarından yola çıkarak ortaya koymaya çalıştık. Bu özelliklerin, günümüzde icra edilen halk oyunlarının adım cümlelerinde, geleneksel biçimsel icra ediliş formlarında, yöresel oyun tavırlarında, halk oyunları müziklerinin ritimlerinde sürekliliğini sağladığı görüşü günümüzde hâlâ kabul edilir bir görüş olarak varlığını sürdürmektedir. Günümüzde bu icralara ait müzik, adım ve ritim yapılarından yararlanılarak Türk halk oyunlarının güncel ve yeni icra ortamlarının oluşması sağlanmalıdır. Böylece bu çalışmalar ile sağlık alanında yapılan terapi ve tedavi çalışmaları ile birçok insanın yaşam kalitesi arttırılabilir. Türk halk bilgisi türleri ile folklorun görsel ve harekete dayalı, kökeninde din ve büyü bulunan Türk halk oyunlarını icraları, Türk oyun oynama geleneğine ait unsurların geleceğe aktarılarak yeni işlevler yüklenmesini sürdürecektir. Unutulmamalıdır ki, “Folklor zaman değirmenlerinde damıtılmış olma şartına sahip olma şartına sahip olmak zorundadır. Folklor ‘yeni şişelerde eski şarap’ ve aynı zamanda ‘eski şişelerde taze şarap’ olabilir” (Benjamin A. Botkin, BEN–AMOS 1997: 76’dan).

KAYNAKÇA

- AND, Metin (2003), *Oyun ve Bügü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. (Genişletilmiş Baskı)
- BAYAT, Fuzuli (2006), *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- BEN–AMOS, Dan (1997), “Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru” (Çev.: Metin Ekici), *Milli Folklor*, S. 33: 74–87.
- CAPELLO, Patricia P. (2007), “Dance as Our Source in Dance/Movement Therapy Education and Practice”, *American Journal of Dance Therapy*, Vol. 29/1: 37–50.

- ÇORUHLU, Yaşar (1999), *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabcacı Yayınları, İstanbul.
- DURANLI, Muvaffak (2006), *Uygur Halk Edebiyatı Doktora Ders Notları*, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı.
- EKİCİ, Metin (2004), *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- EKİCİ, Savaş (2006), "Gaziantep Yöresi Halk Çalgılarından *Zambır* Üzerine Bir Araştırma", *Motif Dergisi*, S. 42: 1-14.
- ERDENER, Yıldırım (1978), "Baksı", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, C. 18/349, 8399-8402, İstanbul.
- EROĞLU, Türker (1999), *Halk Oyunları El Kitabı*, Mars Basım Hizmetleri, İstanbul.
- ERTURAL, M. Serkan (2006), *Gaziantep Halk Oyunları Üzerine Bir İnceleme*, Gaziantep Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Gaziantep. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- ERTURAL, Neslihan; ERTURAL, M. Serkan (2008), "Halk Oyunları İcralarının Otistik Bireylerin İletişimsel Gelişimine ve Sosyalleşme Sürecine Etkisi Üzerine Bir İnceleme", *Engellilerde Sanat ve Spor ve Sanat Sempozyumu*, (Ankara, 7-8 Mayıs 2007), Gündüz Eğitim ve Yayınları, 117-127, Ankara.
- ESİN, Emel (2001), *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabcacı Yayınları, İstanbul.
- GAZİMİHÂL, M. Ragıp (1959), "Bar Denilen Oyunlarımızın Adına Dair", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, C. 6/125, Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 2041- 2043, Ankara.
- GÜZELÖĞÜLLARİ, Neslihan (2005), *Gaziantep Yöresi Halk Oyunlarının Yapısı ve İşlevleri*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Ana Bilim Dalı, İzmir. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- GÜZELÖĞÜLLARİ, Neslihan (2006), "Türk Halk Oyunlarının Sağlık Alanında Yaşam Kalitesini Yükseltme İşlevi", *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, (Gaziantep, 26-30 Haziran 2006), [E-Kitap: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>].
- GÜZELÖĞÜLLARİ, Neslihan; ERTURAL, M. Serkan (2007), "Ortak Kültürel Değerlerin Oluşumunda ve Yaşatılmasında Türk Halk Oyunlarının İşlevleri", *I. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı Bildirileri*, Cilt. 3, (İzmir, 9-15 Nisan 2006), Lazer Ofset, 1069-1072, İzmir.
- HUIZINGA, Johan (1995), *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (Çev.: Mehmet Ali KILIÇBAY), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- KAEPLER, Adrienne L. (1997), "Dans" (Çev.: Fatma Kanat FAY), *Milli Folklor*, S. 33: 102-105.
- KARATAY, Osman (2006), *Bey İle Büyücü (Avrasya'da Tanrı, Hükümdar, Devlet ve İktisat)*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul.
- KILINÇ, Yılmaz (2002), "Gaziantep Yöresi Halk Oyunlarında Halay Geleneği", *GAP Çerçevesinde Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, (Gaziantep, 12-13 Ekim 2001), Yücel Ofset, Ankara.
- MAHMUT EL-KAŞGARİ, *Compendium of the Turkic Dialects (Divânü Lugatî't-Türk)*, Edited and Translated with Introduction and Indices by Robert DANKOFF in collaboration with James KELLY, Part I, Harvard University 1982; Part II, Harvard University 1984; Part III, Harvard University 1985.

- NÉMETH, Julius (2002), "Şaman Kelimesinin Kökeni Üzerine" (Çev.: Özlem NEMUTLU), *Türk Dünyası Araştırmaları (Prof. Dr. Osman Nedim Tuna Armağanı)*, S. 139: 195–200.
- OĞUZ, Öcal (2000), *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÖZDEMİR, Nebi (2006), *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- STOCKLEY, Susan (1992), "Older Lives, Older Dances Dance Movement Therapy with Older People" *Dance Movement Therapy: theory and practice*, Tavistock/Routledge, London–New York.
- TEZCAN, Semih (1974), *Das uigurische Insadi-Sūtra*, Akademie der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie, Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients. 6, Berliner Turfantexte: III, Berlin.
- TUNA, Erhan (2000), *Şamanlık ve Oyunculuk*, Okyanus Yayınları, İstanbul.
- TÜMATA Kaşgar'dan Anadolu'ya Müzik ve Hareket Terapisi Geleneği Konseri (2008). İzmir Ekonomi Üniversitesi, 23–25 Eylül 2008.
- TÜRKMEN, Fikret (1974), "Türk Halk Hikâyelerinde Gökyüzü ile İlgili Alegoriler", *I. Uluslararası Türk Folkloru Semineri Bildirileri*, (Ankara, 8–14 Ekim 1973): 159–165.