

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ADİYAMAN İLİ KÂHTA İLÇESİ HALK DANSLARININ KÖKENLERİ
ÜZERİNE KÜLTÜREL BİR ANALİZ
ETİMOLOJİK KÖKEN - MİZANSEN - MÜZİKAL YAPI - KÜLTÜR İLİŞKİSİ

DOKTORA TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ

Hazırlayan
Mehmet Sadık DOĞAN

Malatya 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

ADİYAMAN İLİ KÂHTA İLÇESİ HALK DANSLARININ KÖKENLERİ
ÜZERİNE KÜLTÜREL BİR ANALİZ
ETİMOLOJİK KÖKEN - MİZANSEN - MÜZİKAL YAPI - KÜLTÜR İLİŞKİSİ

Hazırlayan
Mehmet Sadık DOĞAN

Danışman
Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ

Malatya-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ADİYAMAN İLİ KÂHTA İLÇESİ HALK
DANSLARININ KÖKENLERİ ÜZERİNE
KÜLTÜREL BİR ANALİZ
ETİMOLOJİK KÖKEN - MİZANSEN -
MÜZİKAL YAPI - KÜLTÜR İLİŞKİSİ**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

DOÇ. DR. BANU MUSTAN DÖNMEZ

HAZIRLAYAN

MEHMET SADIK DOĞAN

Jürimiz tarafından 03.07.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu doktora tezi oybirliği ile başarılı bulunarak Müzik Anabilim Dalı'nda doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvanı, Adı ve Soyadı:

1. Prof. Dr. Hacı Bayram KAÇMAZOĞLU
2. Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ (Danışman)
3. Doç. Dr. Mehmet Serkan ÇAKIR
4. Doç. Dr. Murat BULGAN
5. Doç. Dr. Barış TOPTAŞ

İmzası:



İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun
tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ danışmanlığında, doktora tezi olarak hazırladığım “**Adıyaman İli Kâhta İlçesi Halk Danslarının Kökenleri Üzerine Kültürel Bir Analiz Etimolojik Köken - Mizansen - Müzikal Yapı - Kültür İlişkisi**” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mehmet Sadık DOĞAN

TEŞEKKÜR

“Adıyaman İli Kâhta İlçesi Halk Danslarının Kökenleri Üzerine Kültürel Bir Analiz Etimolojik Köken - Mizansen - Müzikal Yapı - Kültür İlişkisi” isimli bu çalışmada, Adıyaman İli Kâhta İlçesi özelinde yerel halk danslarına ait etimolojik köken, mizansen, müzikal yapı ve bunların kültür ile ilişkileri ele alınmıştır.

Tez konusunun belirlenmesinden çalışmanın sonuçlandırılmasına kadar bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Sayın Banu MUSTAN DÖNMEZ’e, görüş ve önerileri ile çalışmama yön veren kıymetli hocalarım Prof. Dr. Sayın Hacı Bayram KAÇMAZOĞLU ve Doç. Dr. Sayın Mehmet Serkan ÇAKIR’a,

Lisansüstü çalışmalarımında bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan Prof. Sayın Kadir KARKIN, Prof. Dr. Sayın A. Metin KARKIN, Prof. Dr. Sayın Turan SAĞER, Prof. Sayın Server ACİM, Doç. Dr. Sayın Murat BULGAN ve Doç. Dr. Sayın Barış TOPTAŞ hocalarıma,

Tez çalışmasına ait derleme ve alan araştırmalarında önemli katkıları olan halk dansları eğitmeni Mehmet KUZU, Şah İsmail ÇALIŞKAN, Celal BİLİR, Zeki ELÇİ ve Osman KARTAL nezdinde yerel kültürü yaşatan değerli kaynak kişiler ve görüşmelerde yer alan bütün katılımcılara,

Kâhta halk danslarının gelecek nesillere aktarılmasında büyük katkıları olan ve konservatuvar öğrenciliğim süresince bilgi ve birikimlerinden faydalandığım, beni halk dansları derleme çalışmalarına yönlendiren çok değerli hocam merhum Hamza ÇİVİ’ye,

Büyük özveri ile uzun yıllar eğitim camiasına hizmet etmiş ve öğretmenlik mesleğinde örnek aldığım babam emekli öğretmen Ali DOĞAN’a ve aileme,

Okul öncesi dönemden doktora eğitimi sonuna kadar eğitim ve öğretimime katkı sunmuş bütün hocalarıma en içten duygularıyla teşekkür ederim.

Mehmet Sadık DOĞAN

Malatya, 2019

ÖZET

Bu çalışmada, Adıyaman ili Kâhta ilçesinde yer alan halk danslarının; etimolojik kökenlerinin, oyun mizansenlerinin (koreografi), müzikal içeriklerinin ve bölge kültürünün diğer öğeleri ile ilişkilerinin kökenleri üzerine kültürel bir analiz yapılmıştır. Kültür, insani bir öğe olması nedeniyle yaşatıldığı bölgede organik bir özellik göstererek sürekli devinmektedir. Bu gelişim ve devinim, yerel halk danslarına da yansımaktadır. Halk dansları, tüm dünya coğrafyasında önemli bir kültür ürünüdür ve müzik etnolojisi ile beraber dans etnolojisi alanı içerisinde ele alınması gereken, görsel ve işitsel niteliklerinden dolayı yapısında çok önemli kültürel kodları barındıran özel bir konudur. Özellikle bu tez çalışmasında yer alan verilerin; Doğu-Batı mitolojisini birleştiren Kommagene Medeniyetinde Tanrısal öğelerin bulunduğu Nemrut Dağı ve Anadolu coğrafyasındaki en eski yerleşim yerlerinden biri olan Samsat (Samosat) Bölgesi'ne yakınlığı ile bilinen Kâhta yöresine ait olması, çalışmanın önemini daha fazla artırmaktadır. Bu çalışmanın kuramsal çerçevesini, müzik ve dans etnolojisi disiplini içerisinde Kâhta Halk Dansları'na ait verilerin kültürel analizleri oluşturmaktadır. Çalışmada başvurulan yöntemler, nitel ve betimsel özellikler taşımaktadır. Çalışmaya ait veriler literatür taraması, görüşme ve gözlemler, içerik analizi ve müzikal yapı analizi yapılarak elde edilmiştir. Elde edilen verilerdeki kültürel kodlar çözümlenerek Kâhta yöresi yerel danslarına ait yapısal kökenler ortaya konulmaktadır.

Adıyaman Yöresi genelinde, halay danslarının en yoğun görüldüğü yerlerin başında Kâhta ilçesi gelmektedir. Bulgularda yer alan verilere göre; Kâhta halk dansları yapısal olarak (icra temposu ve sözcük anlamları dâhilinde) 'Grani', 'Düz' ve 'Dik' danslar olmak üzere üç grupta ele alınmıştır. Bu dansların toplumsal açıdan cinsiyet rollerine göre 'kadın', 'erkek' ve 'karma' olarak icra edildiği görülmüştür. Oran olarak en yüksek oyun türünün 'karma' olduğu anlaşılmıştır. Bu durumun nedeni, üretim biçim ve ilişkileri açısından bölgede tarım, hayvancılık ve tüm işlerin kadın-erkek imcesiyle gerçekleşmesi ve geniş aşiretler halinde yaşayan bölgedeki toplulukların sevinçte ve kederde ortak olmaları ve bu ortaklığın her iki cinsiyetçe de dans icralarında paylaşılmasıdır. Dans mizansenlerini oluşturan konularda; tarımsal faaliyetler dâhilinde iş ve üretim ilişkileri, toplumsal ilişkiler, insan ve tabiat/hayvan ilişkisi, kişi isimleri ve kıyafet/takı/aksesuar temalarının yer aldığı saptanmıştır. Kâhta halk danslarının, genellikle halay

uygulamalarından dolayı temaslı bir şekilde icra edildiği görülmüştür. Etimolojik olarak dans isim ve aksesuarlarında; bölgedeki etnik demografi ve tarihsel verilerle de bağlantılı bir biçimde, Kürtçe, Türkçe, Farsça, Arapça ve eski Yunan/Roma bağlantılı Rumca sözcükler olduğu tespit edilmiştir. Ezgilere ait müzikal yapı analizleri yapılırken, Geleneksel Türk Halk Müziği formları dâhilinde ezgi notalarında bulunan karar sesi, güçlü sesi, (varsa) değiştirici işaret/işaretleri, makam dizisi, ses genişliği, usulü, icrada kullanılan metronomu ve ezgiyi oluşturan ses dizisi gibi unsurlar kültürel analizlere olanak sağlayacak ölçüde ele alınmıştır. Müzikal yapı bakımından Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinin genellikle; ‘La’ karar sesine, ‘Re’ güçlü sesine, ‘Si bemol2’ değiştirici işaretine ve buna bağlı olarak ‘Uşşak’ makam dizisine sahip olduğu, 5-6 ses genişliğinde, 2/4’lük usulle ve 100 ile 120 metronom değeri arasında icra edildiği görülmüştür. Sözlü versiyona sahip dans ezgilerinin genelinde Türkçe ve Kürtçe söz varyantlarının bulunduğu, bu sözlerin dans icralarında pek kullanılmadığı ve ezgilerdeki melodik yapının ön planda olup sözlü ezgilerin daha az tercih edildiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Adıyaman, Kâhta, Halk Dansları, Dans Etnolojisi, Kültürel Analiz.

ABSTRACT

In this study, a cultural analysis on the etymological origins of the folk dances in the Kahta district of Adiyaman province, its game scenes (choreography), its musical contents, and on the origins of the relations with other elements of the local culture has been carried out. Since culture is a humanitarian element, it constantly evolves by showing an organic feature in its region where it is lived. This development and movement is reflected in local folk dances as well. Folk dances are important cultural products in the whole world and they are a special subject which must be dealt with in the field of dance ethnology along with the ethnology of music, and they have very important cultural codes in their structure due to their visual and auditory qualities. The fact that the data of this thesis study belong to the Kahta region which is known to be close to Mount Nemrut where Godly elements are located in the Commagene Civilization uniting East-West mythologies and which is known to be close to Samsat (Samosat) -one of the oldest settlements in the Anatolian geography- further increases the importance of the study. The theoretical framework of this study consists of cultural analysis of the data of Kahta Folk Dances within the discipline of music and dance ethnology. The methods used in this study have qualitative and descriptive characteristics. The data of the study have been obtained by making literature review, interview, observations, content analysis and musical structure analysis in the framework of ethno musicological framework. The structural origins of the local dances of Kahta district are revealed by analyzing the cultural structures of the cultural codes in data obtained. In the Adiyaman region, Kahta district is one of the places where halay dances are seen most intensely. According to the data obtained from the findings, the folk dances of Kahta are structurally (within the meaning of executive tempo and word meanings) considered in three groups as ‘Grani (Slow)’, ‘Düz (Straight)’, and ‘Dik (Vertical).’ It has been seen that these dances are performed as ‘women’, ‘men’ and ‘mixed’ according to socially their gender roles. Proportionately the highest player gender has been found to be ‘mixed.’ This is due to the fact that agriculture, animal husbandry and all chores are carried out in the region by women and men collectively, and that the communities living in the region in large tribes share the joy and grief, and that this partnership is shared by both sexes in dance performances. It has been determined that in the subjects of dance performances; the

themes of business and production relations within the agricultural activities, social relations, human and nature /animal relations, person names and clothes/jewelry/accessories are included. It has been observed that the folk dances of Kahta have been performed in contact due to 'halay' practices. Etymologically; Kurdish, Turkish, Persian, Arabic and Greek words linked to ancient Greece/Rome have been found in dances, names and accessories. This situation is closely related to ethnic, demography and historical data in the region. The decision tone in the melody notes, strong voice (if available), changer sign(s), chord progression, volume sonore, method, the metronome used in execution, and the elements such as the sound sequence which constitutes the melody have been dealt with in such a way as to reveal cultural analysis in the analysis of musical structure of the melodies, in the forms of traditional Turkish folk music melody. In terms of musical structure, it has been seen that folk dance melodies of the Kahta region generally have 'A (La)' reversion sound, 'D (Re)' strong sound, 'Si flat2' changer sign, and accordingly 'Uşşak' chord progression, and that they are performed between the values of 5-6 sound width, with comprised of 2/4 scales and between 100 and 120 metronome values. It has been found that dance songs with verbal version have generally Turkish and Kurdish variants, that these words are not used in dance performances so often, that the melodic structure in melodies are in the foreground, and that verbal melodies are less preferred.

Key Words: Adiyaman, Kahta, Folk Dances, Dance Ethnology, Cultural Analysis.

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI	ii
ONUR SÖZÜ	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xii
TABLOLAR DİZİNİ.....	xiv
GRAFİKLER DİZİNİ.....	xvi
EKLER DİZİNİ	xvii
KISALTMALAR	xviii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi ve Alt Problemler.....	2
1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi.....	3
1.3. Sayıtlılar ve Sınırlılıklar	3
1.4. Temel Kavramlar	4
2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ ve KURAMSAL ÇERÇEVESİ	6
2.1. Araştırmanın Yöntemi.....	6
2.2. Araştırmanın Modeli	8
2.3. Verilerin Toplanması.....	9
2.4. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi: “Dans Etnolojisi”, “Halkbilimi” ve “Kültürel Analiz” Çerçevesinde “Kâhta İlçesi Halk Dansları”	10
3. ARAŞTIRMA SAHASI İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER	20
3.1. Ana Hatlarıyla Kâhta İlçesinin Tarihi	20
3.2. “Kâhta” İsmiinin Kaynağı.....	21
3.3. Ana Hatlarıyla Kâhta İlçesinin Coğrafi ve Kültürel Yapısı.....	22
3.4. Ana Hatlarıyla Kâhta İlçesinin Etnik Demografisi.....	24
4. BULGULAR ve YORUMLAR	27
4.1. Anadolu’da “Dans/ Halay” Kavramları ve Kâhta Yöresi Halk Danslarına Genel Bir Bakış.....	27

4.2. Adıyaman İli Kâhta İlçesi Halk Danslarının “Yapısal”, “Kültürel” ve “Tematik” Olarak Sınıflandırılması	36
4.2.1. Kâhta Halk Danslarının Tempolarına Göre Sınıflandırılması (Yapısal Sınıflandırma).....	37
4.2.2. Kâhta Halk Danslarının Cinsel Rollere Göre Sınıflandırılması (Kültürel Sınıflandırma)	40
4.2.3. Kâhta Halk Danslarının Konularına Göre Sınıflandırılması (Tematik Sınıflandırma)	45
4.2.4. Kâhta Halk Danslarının Fiziksel İcra Formuna Göre Sınıflandırılması (Kültürel ve Kareografik Sınıflandırma)	47
4.3. Kâhta Halk Dansları Etimoloji ve Terimler Sözlüğü	50
4.3.1. Danslara Ait İsimler Sözlüğü	50
4.3.2. Danslara Ait Özel Terimler Sözlüğü.....	55
4.4. Kâhta İlçesi Merkez ve Köylerine Ait Halk Danslarının Mizansen Yapıları.....	59
4.5. Kâhta İlçesi Merkez ve Köylerinde İcra Edilen Halk Dansları Ezgilerinin Müzikal Yapısı.....	77
4.6. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Müzikal İçerik Analizleri.....	119
4.6.1. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Genel Müzikal Yapı İçeriği.....	119
4.6.2. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Karar Sesleri	121
4.6.3. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Güçlü Sesleri.....	123
4.6.4. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Değiştirici İşaretleri	124
4.6.5. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Makam Dizileri	126
4.6.6. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Ses Genişlikleri.....	128
4.6.7. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Usulleri.....	129
4.6.8. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin İcra Metronomu Değerleri.....	131
4.6.9. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Sözselsel Versiyonlu Olanları.....	133
4.7. Kâhta Halk Danslarının Kültürel İçerik Analizleri.....	135
4.7.1. Kâhta Halk Dansları Mizansenlerinin Yerel Kültür ile İlişkileri.....	136
4.7.2. Kâhta Halk Danslarında Giyim-Kuşam ve Bunların Yerel Kültür ile İlişkileri.....	139
4.7.3. Kâhta Halk Danslarında Kullanılan Takıların Yerel Kültür ile İlişkileri.....	155

4.7.4. Kâhta Halk Danslarında Kullanılan Yardımcı Materyallerin Yerel Kültür ile İlişkileri.....	161
4.7.5. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinde Yer Alan Müzikal Unsurların Yerel Kültür ile İlişkileri.....	164
4.7.5.1. Kâhta Halk Dansları Eşlik Çalgılarının Yerel Kültür ile İlişkileri	165
4.7.5.2. Kâhta Halk Dansları Ezgi Yapılarının Yerel Kültür ile İlişkileri	166
4.7.5.3. Kâhta Halk Danslarında Sözlü Versiyonları Bulunan Ezgilerin Yerel Kültür ile İlişkileri.....	168
5. SONUÇ ve ÖNERİLER	170
5.1. Sonuçlar	170
5.2. Öneriler	174
KAYNAKÇA.....	176
EKLER	189

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Veri Toplama Faaliyetleri	10
Şekil 3.1. Kâhta Haritası.....	23
Şekil 4.1. Temaslı-Karma Halaylardan Bir Görüntü	36
Şekil 4.2. Kadın Halaylarından Bir Görüntü	41
Şekil 4.3. Erkek Halaylarından Bir Görüntü	42
Şekil 4.4. Karma Halaylardan Bir Görüntü	43
Şekil 4.5. Meyrene, Küçük Asya, M.Ö VI. yy, Roma Dönemi Hasat ve Bağbozumu Festivali	137
Şekil 4.6. Adıyaman ve Kâhta Çevresi Kırmızı Kadın Fesi.....	140
Şekil 4.7. Adıyaman ve Kâhta Çevresi Halk Danslarında Kullanılan Kadın Baş Giyimi.....	141
Şekil 4.8. Kâhta Halk Danslarında Kullanılan Kutnu Kumaş Kadın Derpe Örneği	142
Şekil 4.9. Kâhta Halk Dansları Kadın Giyiminde Kullanılan Gras Örneği.....	143
Şekil 4.10. Kâhta ve Çevresinde Kullanılan Zıbın Örneği	144
Şekil 4.11. Kâhta Yöresi Kırsal Kadın Giyiminde Kullanılan Bervang Örneği.....	145
Şekil 4.12. Bervang Önlük Üzerinde Yer Alan İmgesel Figürler	146
Şekil 4.13. Kâhta ve Çevresinde Kullanılan Acem (Ben) Kuşak Örneği.....	147
Şekil 4.14. Kâhta Halk Dansları Kadın Giyiminde Kullanılan Yemeni Örneği.....	147
Şekil 4.15. Kâhta Yöresi Halk Danslarında Kullanılan Genel Kadın Giyimi	148
Şekil 4.16. Kâhta Yöresi Erkek Terlik (Külâh) Örneği	149
Şekil 4.17. Kâhta Yerel Erkek Giyiminde İşlik ve Kırkdüğme Örneği.....	149
Şekil 4.18. Kâhta Yerel Erkek Giyiminde Gabardin Şalvar Örneği.....	150
Şekil 4.19. Kâhta Halk Dansları Erkek Giyiminde Kullanılan Yemeni Örneği.....	150
Şekil 4.20. Kâhta Yerel Halk Dansları Erkek Giyiminde Aba Örneği.....	151
Şekil 4.21. Kam Davulunda Bulunan Şekiller ve İsimleri	152
Şekil 4.22. Kâhta Yöresi Erkek Abası.....	153
Şekil 4.23. Kâhta Yöresi Halk Danslarında Kullanılan Genel Erkek Giyimi	155
Şekil 4.24. Adıyaman/Kâhta Yöresi Halk Danslarında Kullanılan Bilezik Örneği	156
Şekil 4.25. Kâhta Yöresi Erkek Küpesi.....	157
Şekil 4.26. Kâhta Yöresi Altın Kadın Küpesi Örnekleri	158

Şekil 4.27. Kâhta Yöresi Altın Kadın Kolyesi Örneği	159
Şekil 4.28. Kâhta Yöresi Altın Kadın Tokası Örneği.....	159
Şekil 4.29. Kâhta Yöresi Gümüş Kemer Örneği	160
Şekil 4.30. Kâhta Yöresi Muska Kutusu Örneği	160
Şekil 4.31. Kâhta Yöresi Galuç Oyununda Kullanılan Sukabağı ve Orak.....	162
Şekil 4.32. Kurutulmuş Üzerlik Otu.....	163
Şekil 4.33. Nazara Karşı Kullanılan Üzerlik Süsü	164



TABLULAR DİZİNİ

Tablo 4.1. Ağırılama (Grani) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	79
Tablo 4.2. Ağır Govend Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	80
Tablo 4.3. Barış Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	82
Tablo 4.4. Çeçen Kızı Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	83
Tablo 4.5. Çep Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	84
Tablo 4.6. Darık Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	85
Tablo 4.7. Dik Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	86
Tablo 4.8. Dinge Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	88
Tablo 4.9. Duningi (İki Ayak) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	89
Tablo 4.10. Düz Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	90
Tablo 4.11. Fatmalı Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	91
Tablo 4.12. Galuç (Orak) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	92
Tablo 4.13. Goçari Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	93
Tablo 4.14. Goftan Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	94
Tablo 4.15. Govenjan (Beş Ayak) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	95
Tablo 4.16. Gûleohmeda Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	96
Tablo 4.17. Hasanoveyli Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	97
Tablo 4.18. Hellecan Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	98
Tablo 4.19. Hızzım Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	99
Tablo 4.20. Horuş (Tek Ayak) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	100
Tablo 4.21. İbrahimio Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	101
Tablo 4.22. İjlik (Aksakal-Kız Kaçırma) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	102
Tablo 4.23. Kartal Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	103
Tablo 4.24. Kaynana (Karşılama) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	104
Tablo 4.25. Keriboz Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	105
Tablo 4.26. Kımıl Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	106
Tablo 4.27. Koçkiri Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	107
Tablo 4.28. Pehlivan Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	108
Tablo 4.29. Rişko Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	109
Tablo 4.30. Sal (Gemi) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	110

Tablo 4.31. Serjeri Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	111
Tablo 4.32. Sevda Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	112
Tablo 4.33. Sımsımi Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	113
Tablo 4.34. Şevaş Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	114
Tablo 4.35. Teşi Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu	115
Tablo 4.36. Tırge Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	116
Tablo 4.37. Topalli Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	117
Tablo 4.38. Üç Ayak (Dik Halay) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu.....	118
Tablo 4.39. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Genel Müzikal Yapı Analizi Tablosu.....	119
Tablo 4.40. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Karar Sesleri Tablosu	121
Tablo 4.41. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Güçlü Sesleri Tablosu.....	123
Tablo 4.42. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Değiştirici İşaret Tablosu	124
Tablo 4.43. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Makam Dizileri Tablosu.....	126
Tablo 4.44. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Ses Genişlikleri Tablosu.....	128
Tablo 4.45. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Genel Usul Tablosu	129
Tablo 4.46. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Metronom Değerleri Tablosu ...	131
Tablo 4.47. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Sözsözsel Durum Tablosu	133

GRAFİKLER DİZİNİ

Grafik 4.1. Kâhta Halk Dansları İcralarının Cinsiyet Durumu Grafiği	44
Grafik 4.2. Kâhta Halk Danslarının İcra Formuna Göre Dağılım Grafiği.....	48
Grafik 4.3. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Karar Sesleri Grafiği	122
Grafik 4.4. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Güçlü Sesleri Grafiği	124
Grafik 4.5. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Değiştirici İşaretleri Grafiği	126
Grafik 4.6. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Makam Dizileri Grafiği.....	127
Grafik 4.7. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Ses Genişlikleri Grafiği.....	129
Grafik 4.8. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Usul Grafiği	131
Grafik 4.9. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Metronom Değerleri Grafiği	133
Grafik 4.10. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Sözlü/Sözsüz Durum Grafiği.....	134

EKLER DİZİNİ

Ek 1. Hamza Çivi ve Adıyaman Halk Dansları Ekibinden Bir Görüntü.....	189
Ek 2. Hamza Çivi ve Koreografik Sımsımi Dansı Gösterisinden Bir Görüntü.....	190
Ek 3. Davulcu Ahmet Tilki ve Adıyaman Halk Dansları Gösterisi	191
Ek 4. Adıyaman (Kâhta) Yöresi Kadınlarının Günlük İşlerinden Bir Görüntü	192
Ek 5. Friedrich Karl Dörner'in 1938 Yılında Yaptığı Nemrut Dağı Araştırmaları Esnasında Yazılı Kaya Önünde Sohbet Ettiği Kâhta Yöresinden Yerel Kıyafetli Yaşlı Bir Çoban ile Görüntü.....	193
Ek 6. Kâhta Galuç (Orak) Oyunu Mizanseninden Bir Görüntü	194
Ek 7. Kâhta İjık (Aksakal-Kız Kaçırma) Oyunundan Bir Görüntü.....	195
Ek 8. Kâhta Düğününde Erkek Halay İcrasından Bir Görüntü	196
Ek 9. Kâhta Yöresi Dağ Köyleri Yerel Kadın Giyimi Örneği	197
Ek 10. Kâhta Yöresi Halk Danslarında Kullanılan Otantik Erkek Giyimi Örneği	198
Ek 11. Eski Dönemlerden Kalan Adıyaman ve Kâhta Çevresi Yerel Kadın Takılarından Örnekler.....	199
Ek 12. Kâhta Yöresi Kımıl ve Galuç Danslarında Kullanılan “Kalbur” ve Teşi Dansında Kullanılan “Teşi” Örneği.....	200
Ek 13. Kâhta ve Çevresi Govenjan Dansı Mizanseninden Bir Görüntü	201
Ek 14. Kadın Baş Süslemesinde Kullanılan ‘Penez’ Örneği.....	202
Ek 15. Kadın Baş Süslemesinde Kullanılan ‘Gulik’ Örneği	203
Ek 16. Kadın Giyiminde Kullanılan ‘Kefi/Kefiye’ Örneği	204
Ek 17. Kadın Baş Giyiminde Kullanılan ‘Kıttan’ Örneği	205
Ek 18. Kadın Giyiminde Kullanılan ‘Peşmal’ Önlük Örnekleri	206
Ek 19. Kadın Üst Giyiminde Kullanılan ‘Kuttik’ Örneği	207

KISALTMALAR

akt.	: Aktaran
A.Ş.	: Anonim Şirketi
çev.	: Çeviren
bk.	: Bakınız
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği
km	: Kilometre
Ltd.	: Limited
m	: Metre
M.S	: Milattan Sonra
M.Ö	: Milattan Önce
No	: Numara
San.	: Sanayi
Şti.	: Şirketi
TDK	: Türk Dil Kurumu
Tic.	: Ticaret
TRT	: Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu
TTK	: Türk Tarih Kurumu
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
vs.	: Vesaire
yy	: Yüzyıl

1. GİRİŞ

Müzik ve dans, toplumsal anlamda insanların düşünce aktarımlarını ve duygusal etkileşimini sağlayan önemli kültür ürünleridir. Bu ürünler, ilgili oldukları topluma ait kültürün en önemli yapı taşlarındandır. Toplamlar, kendi kültürlerine ait kimlikleri ile tanınır ve tanımlanırlar. Sosyolojik açıdan toplumsal kimlik; “kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların ‘kimsiniz?’, ‘kimlersiniz?’ sorusuna verdikleri cevaplardır” (Güvenç, 2003: 3). Kültürel kimlik ise; “birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten inşa edilir” (Bilgin, 1999: 60). Toplamlara ait “kim/kimden?” sorularının cevapları toplamların kültürel kimlikleri ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu nedenle toplumsal kimliklerin tanımlanması için kültürel analizler önem arz etmektedir.

Sosyolojik açıdan bir toplumu oluşturan yerel unsurlar, kültür dinamikleri ile var olmaktadır. Yerel kültürleri tanımak ve tanıtmak için kültürü meydana getiren kolektif ürünlerin irdelenmesi gerekmektedir. Bu ürünler içerisinde *müzik* ve *dans*, kültürel açıdan önemli bir veri havuzu niteliğindedir.

Müzik; estetik, ayinsel, semiyolojik (sessel göstergelerle ifade), eğitsel (bellek açıcı ve öğretici), tedavi edici vb. amaçlarla toplumsal gelenek ve kişisel yaratıcılığın birleştirildiği bir denge ile ritmik, ezgisel, modal, armonik, sözsöz ses öğeleriyle düzenlenen, insana özgü kültürel bir edim ve olgudur (Mustan Dönmez, 2015: 44).

Müzik ile ilgili bu tanımlamada, değişik yönleri ile müziğin bir kültürel yaratım ve olgu olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, “müzik, farklı topluluklarda farklı biçimlerde kültüre gömülü olabilmektedir. Ancak Batı-dışı kültürlerde, genelde dinsel ritüellerin (dans vb.) içine gömülü olmaktadır” (Mustan Dönmez, 2015: 36). Dans; “kökeni (orijini) itibarıyla majik ve kültik (büyü ve tapınmayla ilgili) olan, bütün çağlarda ve bütün coğrafyalarda duyguların, coşku ve heyecanların, (müzik aleti eşliğinde veya müzik aleti olmaksızın) müzikli olarak ritmik hareketlerle anlatılmasıdır” (Eroğlu, 2010: 20). Bu açılardan bakıldığında, kültürel bağlamda müzik ve dans birbirini tamamlayan olgulardır.

Müziğin kültürel bağlamlarıyla birlikte incelenmesi *etnomüzikoloji*, danslara ait kültürel bağlantıların incelenmesi de *Dans Etnolojisi (etnokoreoloji)* alanına girmektedir. Bu çalışmada etnomüzikolojik ve etnokoreolojik açıdan Adıyaman ili Kâhta ilçesinde yer alan halk danslarına ait kültürel bir analiz yapılacaktır. Bu analizler sonucunda etnik bağlantılar ve kültürel kodların ortaya çıkarılması hedeflenmektedir.

Türkiye’de yapılan etnolojik çalışmaların dans ve müzik alanlarına ait yönleri ile sınırlı sayıda olması, bu ve benzeri çalışmaları gerekli kılmaktadır. Bu nedenle etnomüzikolojik ve etnokoreolojik çalışmalar, ayrı bir önem taşımaktadır. Yapılan bu çalışmanın, kendine özgü araştırma konusu, yöntemi ve modeli ile benzer çalışmalara örnek teşkil ederek Türkiye’deki alan literatürüne önemli ölçüde katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.1. Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Problem Cümlesi: Adıyaman ili Kâhta ilçesine ait halk danslarının; isim ve terimlerine ait etimolojik kökenleri, mizansenleri ve müzikal yapılarından yola çıkılarak yapılacak bir kültür analizi sonucunda elde edilecek antropolojik ve etnomüzikolojik veriler nelerdir?

Alt Problemler:

- 1- Kâhta yöresi halk danslarının isim ve terim kökenleri, hangi dil ve kültürlerin etkisiyle oluşmuştur ve bunlar ne gibi anlamlar içerir?
- 2- Kâhta yöresinde icra edilen halk danslarının mizansen uygulamaları, hangi sosyal olayları betimlemektedir?
- 3- Kâhta yöresi halk dansları; hangi mitolojik, inançsal ve algısal kökenlere dayanmaktadır?
- 4- Kâhta yöresi halk danslarının icracı cinsiyet durumuna göre geleneksel toplum modeliyle olan bağlantısı nasıldır?
- 5- Kâhta yöresi halk danslarına ait ezgilerin müzikal yapıları nasıldır?
- 6- Kâhta yöresi halk danslarına ait ezgilerin müzikal yapıları ile ilgili yapılacak bir kültürel analizin sonuçları nasıldır?
- 7- Kâhta yöresindeki halk danslarına ait giyim-kuşamın, kullanılan materyallerin ve ezgilerin mahalli kültür ile bağlantıları ve bu kültür ürünlerinin birbirleri ile bağlantıları nelerdir?

1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Amaç: Bu çalışmada, Adıyaman ili Kâhta ilçesinde icra edilen halk danslarının; isim ve terim kökenleri (etimoloji), oyun mizansenleri (koreografi), müzikal içerikleri (müzikal yapı) ve yöre kültürü ile ilişkileri (kültürel analiz) araştırılarak elde edilen bulguların etnomüzikolojik çerçevede yapılan kültür analizleri ile değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu kapsamda, Kâhta yerleşim yerindeki tarihsel arka plan irdelenerek yöre insanının danslar aracılığı ile günümüze taşıdığı folklorik ve antropolojik nitelikli değerlerin müzik kültürü ile bağlantılarının ve kültürel kodlarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Önem: Dans, hem görsel hem de işitsel niteliğinden dolayı içerisinde çok önemli kültürel kodları barındıran önemli bir müzikoloji konusudur. Özellikle bu tez çalışmasına ait verilerin; Doğu-Batı mitolojisini birleştiren Kommagene Medeniyeti'ne ait mitolojik tanrıların yer aldığı Nemrut Dağı ve Anadolu coğrafyasındaki en eski yerleşim yerlerinden biri olan Samsat (Samosat) Bölgesi yakınındaki Kâhta yöresine ait olması, çalışmanın önemini daha fazla artırmaktadır. Çünkü bu bölgeye ait otantik dans bulguları, çalışmanın ilerleyen aşamalarında da görüleceği gibi tarihsel, kültürel, etnolojik ve müzikolojik veriler ışığında ele alınmaktadır. Kültürel objelerin bilimsel temelleriyle araştırılarak yorumlanması, kültür bilimleri açısından önem arz etmektedir. Ayrıca kültürel verilerin gelecek nesillere aktarılması ve öz bilinç farkındalığı ise ulusal ve manevi bir değer taşımaktadır. Bu çalışma, etnomüzikolojik çerçevede dans etnolojisine ilişkin ve folklorik çerçevede halk danslarına ait literatür boşluğunu doldurması yönüyle büyük bir öneme sahiptir.

1.3. Sayıtlar ve Sınırlılıklar

Araştırmada yer alan “sayıtlar” ve “sınırlılıklar” ile ilgili bilgiler, aşağıda ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Sayıtlar

Bu çalışmada Kâhta ilçesi halk danslarının;

- 1- Kültür analizi açısından önemli görsel ve işitsel veriler içerdiği,
- 2- Ezgisel yapıları içerisinde birçok kültürel kodu barındırdığı,

3- Dans, kıyafet ve aksesuar isimlerine ait etimolojik verilerin, yöredeki etnik ve kültürel doku hakkında önemli ipuçları verdiği,

4- Danslara ait etimolojik kökenlerin, müzikal yapıların, mizansenlerde bulunan hikâyelerin, figürlerin, betimlemelerin, kıyafetlerin ve aksesuarların yerel kültüre ait kolektif bellek ile yakından ilişkili olduğu ve önemli kültürel kodlar içermekte olduğu varsayılmıştır.

Sınırlılıklar

Bilindiği gibi geçmişten günümüze kadar etnomüzikoloji (kültürel müzikoloji) ve folklor (halkbilim) odaklı çalışmaların temelini, dar ölçekli alanlarda derinlemesine yapılan araştırmalar oluşturmaktadır. Bu bağlamda dans etnolojisi ve folklor disiplinlerine özgü olan bu çalışmada yer alan veriler, Adıyaman ili Kâhta Merkez ilçe ve köylerinde icra edilen halk dansları ile sınırlıdır. Bu çalışmada, Kâhta ilçesi ve köylerine ait günümüze dek uygulanagelen 38 adet halk dansı, analitik bir veri havuzu olarak kullanılacaktır. Bu bağlamda araştırmaya konu olan yerel danslara ait; “isimler”, “notalar”, “müzikal yapılar”, “mizansenler”, “yerel kıyafetler”, “takılar” ve oyun icralarında kullanılan “yardımcı materyaller”, konu ile ilgili “yazımsal kaynaklar”dan, “kaynak kişiler”den ve araştırmacı tarafından yapılan “alan araştırmaları ve gözlemler”den derlenerek bir araya getirilen veriler ile sınırlandırılmıştır.

1.4. Temel Kavramlar

Bu çalışmada yer alan temel kavramların isimleri alfabetik sıra ile aşağıda yer almaktadır:

- | | |
|-----------------------------------|------------------|
| - Analiz | - Koreografi |
| - Anlam | - Kültür |
| - Bölge | - Kültür Analizi |
| - Dans | - Makam Dizisi |
| - Dans Etnolojisi (Etnokoreoloji) | - Metronom |
| - Demografi / Etnik Demografi | - Mizansen |
| - Etimoloji | - Motif |
| - Etnisite | - Müzikal Yapı |

- Etnomüzikoloji (Kültürel Müzikoloji)
- Figür
- Folklor (Halkbilim)
- Halk Dansı / Halk Oyunu
- İmaj
- Oyun
- Ritim
- Ritüel
- Simge
- Usul
- Yöre



2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ ve KURAMSAL ÇERÇEVESİ

Bu bölümde; araştırmada başvurulan yöntem ve desenler, araştırmaya ait model, veri toplama faaliyetleri ve veri çözümlene teknikleri ile çalışmaya ait kuramsal çerçeve ayrıntılı olarak yer almaktadır.

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Etnolojik verilerin analizi ve yorumlanması, antropoloji ve sosyoloji alanlarıyla yakından ilişkilidir. “Eğer araştırmanın kuramsal çerçevesi için *kültür* kullanılıyorsa ve bir grup tanımlanıyorsa; etnografya, antropoloji ve bazı açılardan da sosyoloji ile işbirliği yapar” (Glesne, 2012: 24). Bu nedenle, genel olarak etnomüzikoloji disiplini içerisindeki dans etnolojisi (etnokareoloji) araştırmaları; folklor (halkbilim), antropoloji ve sosyoloji alanının kullandığı yöntemler ile yapılmaktadır.

Genel anlamda “yöntem (metot) Yunanca olup etimolojik olarak izleme, peşinden gitmeyi ifade eder” (Çelebi, 2004: 131). Sosyolojik olarak yöntem; “bizlerin olayları kendi aralarındaki ilişki ve bağlantıları soyut düzeyde kurabilmemize ve böylece olayların anlaşılmasına izin veren bir yaklaşım biçimidir” (Sezer, 1993: 51). Bu bağlamda, yapılan çalışmaların bilimsel temelli nitelikler kazanması için yöntem şeklinin, araştırılan konuyu geçerli ve uygun sonuçlara götüreceği yapıda olması beklenmektedir.

Yöntem çeşitliliği bu açıdan değerlendirildiğinde, sosyal bilimlere ait yöntemler “*Nicel*” ve “*Nitel*” olarak ikiye ayrılmaktadır. Nicel yöntemlerin temelini deneysel uygulamalar oluşturmaktadır. Bu çalışmaya ait kültürel analizlerde, deneysel olgulardan ziyade Kâhta yöresinde yaşayan insan guruplarının kolektif belleklerinde yer alan ve yerel halk dansları aracılığı ile günümüze ulaştırdıkları kültürel kodların belirlenmesi amaçlanmaktadır. Farklı yazarlara ait nitel araştırma yöntemi tanımlamalarına bakıldığında; “İnsan ve grup davranışlarının nedenini ve nasılını anlamaya yönelik araştırmalar, *nitel* araştırma alanına girmektedir” (Creswell, 2017: 29). “Nitel araştırma, bir sahanın ya da sosyal hayatın bir kesitiyle uzun süreli ve yoğun bir etkileşim süreci ile birlikte gerçekleştirilir. Sözü edilen süreçler bireylerin, gurupların, toplumların ve örgütlerin gündelik hayatlarını yansıtmaktadır” (Miles ve Huberman, 2015: 6). “Nitel araştırma, varsayımlara ve bireyler veya gurupların bir sosyal ya da insan sorununa atfettikleri anlamlara değinen ve araştırma problemlerinin incelenmesini içeren

yorumlayıcı/kuramsal çerçevelerin kullanımı ile başlar” (Creswell, 2013: 44). Bu bağlamda nitel araştırmaların odak noktası, güvenilirlikten daha çok geçerliktir. “Nitel geçerlik, araştırmacının katılımcı ziyaretleri esnasında elde ettiği bilgilere dayalı olan analiz süreçlerinden ve dış uzman incelemelerinden kaynaklanır” (Creswell ve Clark, 2015: 225). Bu çalışmada elde edilen bulgulara ait analizler yapılırken, araştırmanın geçerliliğini desteklemek için konu ile ilgili uzman görüşlerine sıkça başvurulmaktadır. Dolayısıyla yapılan bu çalışmada “Nitel” araştırma yöntemine başvurulmuştur.

Nitel araştırma, dünyayı görünür hale getiren bir dizi yorumlayıcı, materyal uygulamalarından oluşur. Bu uygulamalar dünyayı dönüştürür. Bu uygulamalar dünyayı; alan notları, mülakatlar, konuşmalar, fotoğraflar, kayıtlar ve kendinize yazdığınız notları içeren bir temsiller serisine dönüştürür. Bu düzeyde, nitel araştırmanın dünyaya dair yorumlayıcı ve doğal bir yaklaşımı vardır. Bu, nitel araştırmacıların kendi doğal ortamlarındaki şeyleri insanların olaylara verdiği anlamlar açısından anlamlandırmaya çalışması veya yorumlaması anlamına gelir (Denzin ve Lincoln, 2011: 3).

Başka yönleri ile *nitel* araştırma tekniği; “gözlem, görüşme ve doküman analizi (literatür tarama) gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda (alan çalışması) gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” şeklinde açıklanmaktadır (Şimşek ve Yıldırım, 2000: 19). Şimşek ve Yıldırım’ın belirttiği nitel veri toplama teknikleri, bu çalışmada yoğun olarak tercih edilmiştir.

Araştırmada faydalanılan diğer araştırma yöntemi de Descriptive Survey (betimsel araştırma) yöntemidir. “Betimleme, bütün bilim kollarında ilk aşamayı oluşturur; amacı araştırma konusu olguları ve bu olgular arasındaki ilişkileri saptama, sınıflama ve kaydetmedir” şeklinde belirtilmektedir (Yıldırım, 2000: 56). Başka bir bakış açısıyla; “Survey, Sosyal Bilime ilişkin pozitivist yaklaşım içinde geliştirilmiştir. Surveyler, sosyal dünya hakkında nicel enformasyon üretir ve insanların ya da sosyal dünyanın görünümelerini belirtir” (Kuş, 2009: 44). Bu çalışmada elde edilen bulgular, betimsel analizler sonucunda önceden belirlenmiş temalara göre özet şeklinde yorumlanmaktadır. “Analiz, çalışmanın önemli etmenlerinin ve bunlar arasındaki ilişkilerin belirlenmesidir. Bu yöntem, genelde sistematik bir biçimde betimlemeleri genişletir” (Glesne, 2012: 285).

Ayrıca, yapılan bu tez çalışmasında betimsel analizler ile birlikte nitel araştırma modeline uygun olarak araştırma desenlerinden *etnografik* ve *tarihi* araştırmalara da

başvurulmaktadır. Nettl'in (1964: 4-5) ifade ettiği gibi; "etnomüzikoloji, antropoloji ve tarih gibi disiplinlerle yakın temasta olup, tarihsel müzikoloji ve kültürel antropoloji ile ortak çalışma alanlarına sahiptir." "Etnografideki tüm kültür paylaşım grupları bir durum olarak göz önünde bulundurulabilir, fakat etnografideki amaç tek bir duruma ilişkin derinlemesine bir anlayış geliştirme ya da belirli bir örnek teşkil etmek için bu durumu kullanarak bir konu veya problemi incelemekten ziyade kültürün nasıl işlediğinin belirlenmesi amaçlanır" (Creswell, 2013: 96). Tarihsel araştırmalarda ise ; "verilerin değerlendirilmesi aşamasında belgelerin kime ait olduğunun, orijinalliğinin, yer ve zaman yani dış geçerliğin, belgelerin anlamının ve doğruluğun yani iç geçerliğin dikkat ve özenle saptanması gerekmektedir" (Kaptan, 1991: 56).

Bu çalışmada, Kâhta yöresine ait halk dansları incelenirken sadece verilerin niteliği irdelenmeyip yöre insanının tarihsel bağlarına da yer verilmektedir. Bilindiği gibi kültürel analizler, etnografik araştırmalarda belirtilen amaçlar doğrultusunda durum çalışmalarının yer aldığı parçaların bir araya gelmesi ile yapılmaktadır. Bu bağlamda, yapılan çalışmanın yöntemsel odak noktasının kültürel analizler olması nedeni ile etnografik verilerin protokültürel bağlantılarını irdelemek, sosyokültürel analizlere katkı sağlamaktadır. Verilerin derlenip-toplanması ve yorumlanması bakımından da alan araştırmalarındaki etnografik temelli yöntemsel yaklaşımlar yoğun olarak tercih edilmektedir. Ayrıca bu çalışmaya ait bulgular; yazınsal dokümanlar, görsel/işitsel veriler ve konu ile ilgili kaynak kişiler ile görüşmelerle desteklenmektedir.

2.2. Araştırmanın Modeli

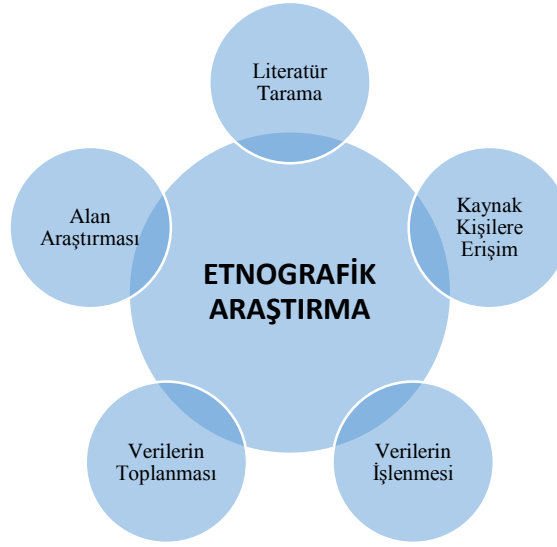
Merriam, kültürel bağlamda müziğin incelenmesinde alan araştırmasının önemine dikkat çekmektedir. Müzik-kültür ilişkisini araştıran her insanın ham maddeleri toplamak, etkili bir çalışma yapmak ve onu faal durumda gözlemlemek için alan çalışmasına gereksinimi vardır, açıklamalarıyla alan çalışmasının önemini vurgulamaktadır (akt. Rice, 1987: 469-488). Kültürel bağlamda "alan araştırması... Folkloristler için kısa süreli ve değişik aralıklarla tekrarlanan bir araştırma metodudur. Antropologlar için bir defalığına yapılan, uzun süreli ve gerçek (sömürgecilik öncesine ait) kültürü arama çalışmasıdır" (Ünlü, 2009: 59). Bu açıdan bakıldığında alan araştırmalarındaki verilerin yeterli geçerliliğe sahip olabilmesi için, yapılan araştırma çalışmalarında kültürel fonksiyonların en derin yönleriyle gün yüzüne çıkarılması

gerekmektedir. Bu nedenle, yapılan bu çalışmaya ait oluşturulan model etnomüzikolojik ve etnokoreolojik çerçevede yapılan kültür analizleridir. Bu bağlamda çalışmada yer alan eser analizleri, kültür analizinin gerçekleşmesi amacı için kullanılmıştır. Kaplan'a ait saptamalar bu durumu destekler niteliktedir: "Müzik eserleri sadece bir ses sistemine değil, etnolojik bir yapıya bağlı sosyal davranışlara dayanır. Pek çok müzik ürünü, bir toplumun kültürünü oluşturan kültürün simgeler ve davranış biçimleriyle dışavurumudur" (Kaplan, 2005: 61).

Kültürel analiz bağlamında yapılan bu çalışma, Adıyaman ili Kâhta ilçesinde icra edilen halk danslarına ait isim kökenlerinin, mizansenlerin, figürlerin, ezgilerin, kıyafetlerin, takıların ve danslarda kullanılan yardımcı materyallerin yöre kültürü ile ilişkileri irdelenerek elde edilen veriler ile yörede bulunan etnik grupların kültür dinamiklerini ortaya koymaya yönelik betimsel araştırmaya dayanmaktadır. Bu bakış açısı ile araştırmaya konu olan veriler işlenirken; "dans etnolojisi", "müzik etnolojisi" ve "sosyoloji" alanlarından faydalanılarak, sosyokültürel bağlantıların irdelenmesi ile kendine özgü bir araştırma modeli oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmaya ait veriler; literatür tarama, alan araştırması, gözlemler ve icracı/kaynak kişiler ile görüşmelerden elde edilmiştir. Eski arşiv kayıtları (belge, video, ses ve resim) incelenerek konu ile bağlantılar kurulmuştur. İcracılardan görüntü ve ses kayıtları alınarak bunların notaları bilgisayar ortamında '*Finale*' ve '*Encore*' nota yazım programları ile yazılmıştır. Elde edilen bütün veriler, "müzik etnolojisi"ne uygun teoriler, yöntemler ve modellerle işlenerek tez çalışması haline getirilmiştir. Bu çalışmaya ait veri toplama faaliyetleri, Şekil 2.1.'de gösterilmektedir:



(Şekil: M. Sadık DOĞAN)

Şekil 2.1. Veri Toplama Faaliyetleri

2.4. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi: “Dans Etnolojisi”, “Halkbilimi” ve “Kültürel Analiz” Çerçevesinde “Kâhta İlçesi Halk Dansları”

İnsanlığın var oluşundan günümüze kadar bakıldığında, insanın varlığını sürdürebilmesindeki en önemli unsur, doğa ile mücadelesinde sürekli galip gelmesidir. İnsanın doğa ile mücadelesinde kendi gücünü iyi kullanması sonucunda kazandığı somut ve soyut kültür varlıkları, belli bir birikimi meydana getirir. İşte bu birikime “uygarlık”, bu serüvenin tarihine de “uygarlık tarihi” denilmektedir. Uygarlıkları meydana getiren insan topluluklarının tabiat ile ilişkilerinde kullandıkları ve geliştirdikleri araç-gereçler yanında ‘soyut yaşam dinamikleri’¹, yaşamın idame ettirilmesinde önemli rol oynar. Yaşamsal fonksiyonların içerisinde yer alan kültürel unsurlar, yaşatıldığı topluma ait birçok somut ve soyut uygulamaları bünyesinde taşır. Kültür; “bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1282). Lokal anlamda kültür, yaşatıldığı coğrafik konumunda çeşitli aktarımlarla organik bir varlık gibi sürekli gelişir ve güncel kimliğini alır. Bu bağlamda; giyim-kuşam, yeme-içme, sanatsal üretimler, inançsal uygulamalar ve güncel yaşam rutininde olan her şey, yöresel kültürü oluşturur. Başka yönleri ile kültür; “Bilgi, inanç, sanat, hukuk, ahlak, gelenek ve toplumun bir üyesi olarak insan tarafından edinilen

¹ İnanç, örf, âdet, gelenek-görenek, ahlak ve soyut estetik uygulamalar (edebiyat, müzik, dil vb.) gibi.

diğer özellikleri ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütün” olarak tanımlanmıştır (Tylor, 1871: 19).

Kültürün en önemli ve soyut parçasını oluşturan olgulardan biri de müziktir. “Müzik, sosyal yaşam içinde bireyi etkiler, şekillendirir ve birçok toplumsal eylemi mümkün kılar” (Ayaş, 2015: 27). Bu bağlamda müziği meydana getiren topluluklar, sosyal yaşamlarında müziğin toplumsallaştırma ve birleştirme yönünü kendi etnisitesi içerisinde de etkin olarak uygulamaktadır. Yerel halklara ait müziklerin çeşitliliği ve zenginliği, bu bağlantılar ile yakından ilişkilidir. Aynı zamanda bu kültürel zenginlikleri, otantik halk danslarına ait kıyafetlerde, aksesuarlarda, koreografik yapılarda ve müzikal yapılarda da görmek mümkündür.

İhtiyaçlar dâhilinde ortaya çıkan kültürel ürünler, insan gruplarındaki bireylerin birbiri ile olan bağlarını kuvvetlendiren, ortak çıkarları koruyan somut ve soyut varlıklardır. İlk insanlarda bile toplu yaşamın gereği olarak ortak paydalarda buluşma durumu, anlayamadıkları doğa olaylarına karşı birlikte çözüm bulma eğilimleri sonucunda ortaya çıkan dans etme olgusuna da temel oluşturmaktadır:

İlk insanların doğa ile ilişkilerinde kullandıkları araç ve gereçler çok ilkel idi. Doğa olaylarını algılayamıyor ve değerlendiremiyorlardı. Toplu yaşıyor ve bu yaşama biçiminden güç alıyorlardı. Davranışları ortak düşünceye, o topluluğun ortak çıkarlarına, isteklerine bağlıydı. Henüz birey olma bilincine erişememişlerdi. Bu ilkel dönemlerinde insanlar, doğa olaylarının neden-sonuç bağıntısını kuramadıkları için belli bir yaratıcı aramışlar; olguları somutlaştırmak, kişileştirmek eğiliminde olmuşlardı. O zaman da algılayamadıkları, bir nedene bağlayamadıkları olguları, mistik kuvvetlerle açıklıyorlardı. Somutlaştırdıkları varlıklara, nesnelere karşı bir saygı duyuyorlardı. Buna kült diyoruz. Bu kültürel bağli olarak da tapınmalar, dinsel tören ve büyüler geliştirmişler; bunları gelenekselleştirmişlerdi. Bu dönemde bilim öncesi bilim olan söylenceler, mitolojya oluştu. Bu inanış ve değerlere bağlı sanat yaratımlarında da danslar, danslı törenler önemli bir yer tutuyordu. Bu dinsel törenlerin sözlü bölümü mitoslardan, somutlaştırılan kavramı anlatan nesne ve eylemler de ritüellerden oluşurdu. Böylece, bu geleneksel işlemler sanatlarına da yansdı (Su, 2000: 1).

Su'nun çalışmasında yer alan bu bilgilere bakıldığında, ilkel insandan günümüz modern insanına kadar ihtiyaç dâhilinde sanatsal üretimler yapıldığı görülmektedir. İlkel toplumlarda doğal güçleri kontrol etmek isteyen insanlar, bu durumu basit yapıdaki danslarla anlatmaya ve elde etmeye çalıştıkları da anlaşılmaktadır. İnsanlığın var oluşundan bu güne kadar köklü bir geçmişe sahip olan yerel halk dansları, aynı zamanda etnolojik yönleriyle insanlığın hangi süreç ve evrimlerden geçerek günümüze kadar ulaştığını gösteren tarihsel bir olgudur.

Bazen tabiatı evcilleştirme, bazen avına karşı bir üstünlük, bazen de totemin tabiatüstü güçlerinden yararlanmayı isteyen ilk insanlar, bu amaçlarını törenlerde sergiliyorlardı. Ölümlere tapma, verimliliğe tapma gibi unsurları da amaçlayan ilk insanlar, hayatı daha az problemlili hale getirmek için dans ediyorlardı (Aydın, 1983: 210-212).

Bu açıdan bakıldığında, kültürün içerisindeki dans olgusunda bile (kültürel anlamda) ilgili olduğu toplumun birçok somut ve soyut yaratımları barınmaktadır. Bu yaratımlar içerisinde dans ve müzik, üretildiği topluma ait yöresel kültürün en belirgin yapı taşlarından biridir. Bölgesel/yöresel kültür farklılıklarını danslarda, dansların içinde barınan müzik tür ve biçimlerinde, koreografide, giyim ve aksesuarlarda, güncel olaylarda ve kolektif mitolojide görmek mümkündür. Dans ve müzik, insanlığın var oluşundan bugüne kadar iç içe üretilip geliştirilen bir olgudur. Genel anlamda dans kavramı “müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri, raks” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 593). Başka yönleri ile dans, “insanın kendi duygu ve düşüncelerini anlatabilmesi ve toplumla iletişim kurabilmesi için anlam içeren hareketler topluluğunun meydana getirdiği estetik ve ritmik özelliğe sahip bir yaratıcılığın sonucu olan fiziksel ve duygusal davranıştır” (Aktaş, 1999: 4). Hanna (1988: 40) başka bir bakış açısı ile dans olgusunu; “bir amaca yönelik kasıtlı olarak ritmik ve kültürel olarak şekillenmiş, doğal ve estetik değerlere, yani uygunluğa ve yeterliğe sahip olağanüstü sözsüz vücut hareketlerinden oluşan insan davranışları” olarak tanımlamaktadır. Dans olgusuna ait bu tanımlar irdelendiğinde, dansın toplumsallaşması için ortak değer ve ortak iletişim yetisine sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda, dansın etnolojik açıdan kültür öğelerini bünyesinde taşıması doğal bir sonuçtur:

İnsanın kendisini, kendisine has bir dille anlatması, ancak oyunla (dansla) mümkündür. Oyun, duygu ve düşüncenin hareketle ifadesidir. Hareket kadar insanın kendine ait, hatta doğrudan doğruya kendisi olan bir ifade vasıtası yok gibidir. İnsan şahsiyetinin bir toplum içinde geliştiği düşünülecek olursa, oyunun temel unsurunu teşkil eden ölçü ve figürlerin, ferdin içinde doğup büyüdüğü toplumla sıkı sıkıya bağlı olduğu kolayca görülebilir (Tanyol, 1961: 2489).

Lomax (1968: 222-247) etnolojik açıdan; “dans hareketlerinin her kültür veya kültür bölgesinin alışılmış hareket kalıplarının tekrarlanarak pekiştirilmiş halleri” şeklinde tespitler aktarmaktadır. Bu bakış açısıyla dans, ilgili olduğu lokal bölgedeki kültüre gömülü bir yapıya sahiptir.

Dans olgusu, ilk insanlardaki müziğin ortaya çıkma koşulları ile yakından ilişkilidir. Toplu yaşamdaki ihtiyaçların en başında gelen kendini ifade etme, istekte bulunma arzusunun bazı olguların ortaya çıkmasına neden-sonuç olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda, “Dans, ilk insanlar için anlaşmakta çektikleri güçlüğü buldukları ilk çözümdü” (Koçkar, 1998: 6). Somut olaylara karşı soyut olguların varlığını fark eden insanların, soyut olguları somutlaştırma eğilimleri ile yüksek ifade gücü ve kolaylığı olan dansa yönelmeleri olası bir durumdur:

İlk insanlar on binlerce yıl önceki o müthiş çaresizlikler içinde, doğaya karşı sürdürdükleri ölüm kalım savaşı sırasında olayları yorumlayabilmek için dinsel-metafizik yöntemler kullanmak zorunda kalmışlardır. Doğa ile kurulan ilişkilerdeki pratiğin azlığı, bunlardan sağlanan anıların birbirinden kopukluğu, genellemeye gitme olanaklarının kısırlığı, kavramların eksikliği... vb. gibi etkenler bu gereksinimlerin öz nedenini oluşturmuşlardır (Teber, 1978: 14).

Teber’e ait bu tespitler, ilkelerin toplu yaşamdaki iletişim ve yaşamsal olguları somutlaştırma sorununu danslar ile çözmeye çalıştıkları fikrini destekler niteliktedir.

İnsan üretimi olan dans ve müzikler, kültürel ürünlerin tümünde olduğu gibi üretildiği toplumun etnisitesi ile yakından ilgilidir. Etnisite; “ait oldukları ve içinde özgün kültürel davranışlar sergiledikleri bir toplumda kendilerini diğer kolektif yapılardan farklılaştıran ortak özelliklere sahip olduğunu düşünen ya da başkaları tarafından bu gözle bakılan kişileri tanımlayan terim” şeklinde açıklanmaktadır (Marshall, 1999: 215). Etnisite, ait olduğu insan grubunun kültürel imajını oluşturan parmak izi niteliğinde özgün bir yapıdır. Etnik yapılar için; “kabul edilebilir birçok yaklaşıma göre çeşitli halk grupları; etnik, kabilesel, ulusal, meslekî, dinî ve ailevî olarak tanımlanır” fikri, etnik yapıya ait imaj olgusunu ortaya koymaktadır (Dundes, akt. Yöre, 2012: 565). Dundes’e ait bu saptamalardan anlaşılacağı gibi özgün dans ve müzikal yaratımlar, etnik toplulukların kendine özgü kültürel uygulamaları ile yakından ilişkilidir. Dans ile bir bütün olan ritim ve müzik, ait olduğu insan grubunun kolektif yaratımıdır.

İlkel insanların her şeyi bir amaç doğrultusunda yaptığı, dans ve benzeri uygulamaları da yaşam olgusu içerisinde anlamlandırdıkları görülmektedir. Yaşamı idame ettirmek için yapılan avlanma, savaş vb. faaliyetlerde dansın toplu iş yapma becerisini artırdığını keşfeden insanlar, dansı daha etkin kullanmaya yönelik yollar

aramışlardır. Sanatsal üretimlerin temelini oluşturabilecek bu arayışlar bazen danslarda bazen ilkel müziklerde bazen de resim vb. üretimlerde karşımıza çıkmaktadır.

İnsan, sanatı yaratmakla gücünü arttırmakta ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans, topluluğun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütüyordu (Fischer, 1980: 39).

İnsan-sanat ilişkisi, her ne kadar ihtiyaç olarak başlamış ise de tarihsel akış içerisinde insanlara ait kültürel üretimlerin sanatsal olgulara yön verdiği ve sanat-estetik anlayışının meydana geldiği söylenebilir. İnsan yaşamındaki birçok kültürel fonksiyonun sanatsal öğelere yansiyarak günümüze taşındığı gibi, aynı olguların kültür-sanat aracılığı ile geleceğe aktarımı da dinamik olarak devam etmektedir. Folklor ve etnomüzikoloji çalışmalarındaki en temel yaklaşım, şüphesiz geçmişten gelen kültürel kökleri gün yüzüne çıkarma gayretleridir. Halkbiliminin ortaya çıkışını doğuran nedenler de bu gayretlerle bağlantılıdır:

Halkbilimi veya Folklor en geniş anlamda tanımlanışıyla; insan davranışlarını ve geleneklerini çalışarak, objesi olan insanı daha iyi anlamaya ve onun hakkında daha derin bir bilgiye kavuşmak amacıyla XIX. Yüzyıl başlarında ortaya çıkan bağımsız bir bilim dalıdır (Çobanoğlu, 2005: 21).

Başka bir bakış açısıyla; “Folklor, bir milletin hayatında var olan gelenek ve göreneklerin, dili yardımıyla hafızasında sakladığı edebiyat ve müziğinin, daha geniş anlamıyla manevi kültür ürünlerinin toplamıdır” (Özbek, 1994: 13).

Bu tanımlardan hareketle, müzik ve dans etnolojisi alanlarında yapılan çalışmaların temel yaklaşımlarında halkbilimi (folklor) alanı ile sıkı bir bağlantı söz konusudur. Çünkü kolektif malzemeye sahip folklor ürünleri, ilgili olduğu topluma ait kültürel öğeleri içermektedir. Bu kültürel öğeler, toplumun sosyolojik ve kültürel kimliğini oluşturan önemli unsurlardır. Yerel danslardaki folklorik bilgiler, hem sosyolojik açıdan hem de kültürel açıdan önemli veriler sunmaktadır. Yerel danslara ait kültürel bağlantılar *Dans Etnolojisi (etnokoreoloji)* alanı içerisinde ele alınmaktadır. Kurath (1960: 236) ‘Koreoloji’ için; “bireylerin ve cinsiyetlerin kültürel konumlarını ve sosyal organizasyonları dâhilinde ekonomik faaliyet kalıplarını içeren kültürel dans ortamlarını

tanıtır” şeklinde tanımlama yapmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ‘dans etnolojisi (etnokoreoloji)’; danslarda yer alan mizansen, görsel veriler, kullanılan giyim, aksesuar, araç-gereç ve ezgilerdeki tradisyonel özellikler gibi birçok veriyi kültürel bağlantıları çerçevesinde ele almaktadır. Genel anlamda Dans Etnolojisi; “birçoğu ifade edici, ritmik ve estetik olarak hoş giden çok çeşitli kinetik aktivitelerle ilgilenir” (Kurath, 1960: 234).

Etnolojik eksende yapılan araştırmalar, yerel anlamda ilgili olduğu insan gruplarının kültürel ürünlerini irdelemektedir. “Bir kültürdeki inançları, değerleri ve bunların oluşma süreçlerini incelemek amacıyla yapılan araştırmalar kültürel analiz çalışmalarını oluşturur” (Şimşek, 2012: 98). Bu bağlamda kültür analizleri, bireysel algı ve davranışların yanı sıra toplumsal bağlamda davranış, işleyiş ve değer olgularının analizleri üzerine de yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmaya ait veriler yorumlanırken, yoğun olarak *kültürel analiz* odaklı ele alınmaktadır. Bu çalışmanın temel konusu olan Kâhta ilçesi halk danslarının etimolojik kökenleri, otantik kıyafetleri, mizansenleri, kullanılan araç ve gereçleri ile ezgilerindeki yapısal özellikler, dans etnolojisi ve halkbilimi çerçevesinde ele alınmaktadır.

Yerel müzikler ile icra edilen otantik dans uygulamaları hem antropolojik açıdan hem de müzik etnolojisi açısından önemli veriler içerir. Bu bağlamda şenlik ve törenlerde yer alan dans olgusu için And (1962: 35); “Çağdaş antropoloji ve etnolojide eski hayatın ve düşüncenin yorumu, bugünkü ilkel kültürler ve kalıntıları yoluyla yapılıyor. Bunlar içinde eski şenlikler ve törenler önemli bir yer tutuyor” şeklinde tespitler aktarmaktadır. Bu bağlamda, ilkel insandan günümüz insanına kadar bütün halklara ait dansların törensel fonksiyonlarının bulunduğu anlaşılmaktadır. Dans olgusunun ortaya çıkışı ile ilgili olarak, ilkel insanların yaşama şekilleri ve doğa ile ilişkileri de etkili olmuştur:

İlk insanlar tamamen göçebe olup, geçici bir ev kurma teşebbüsünde dahi bulunmamışlardır. Geniş ormanlarda başıboş dolaşmış, gittikleri yerlerde yiyecek toplayıp, tabii mağaralara sığınmışlardır. Toplayıcı oldukları için de ağaçlardan, hayvanlardan yararlanmışlardır. Böylece ağaç ve hayvanlarla ilgili danslar ortaya çıkmıştır (İlin ve Segal, 1985: 73).

Zaten sanatsal üretimlerin genelindeki iş, oluş ve törensel motiflerin varlığı toplumsallaşmış insan gruplarının yaşam dinamiklerinde geçmişten günümüze kadar süregelmektedir. Bu motiflere ait sanatsal uygulamaların en somut şekli otantik halk danslarıdır:

Halk oyunları, hareket ve müzik olmak üzere iki ayrı öğeden oluşmuş bir bütündür. Düzgün ve birbirine benzeyen ritmik hareketlerin uyumlu bir şekilde ortaya konulmasından oluşan ‘*Oyun*’, nadiren müzik eşliği olmaksızın belirli ritme bağlı olarak da meydana gelebilir. Hareket bir bütün olarak ayaktan başlamak üzere, vücut ve kollara kadar uzanır. Vücut bölümlerinin uyumlu hareketleri estetiği yaratır (Ekmekçioğlu, 2001: 18).

Yukarıdaki betimlemede halk danslarına ait icra şekillerinde yer alan ritmik ve uyumlu hareketlerin, sanatsal bir anlatım biçimine dönüştüğü vurgulanmaktadır. Bu bağlamda ‘halk dansı’ kavramı genel olarak; “herhangi bir koreografin etkisine sahip olmayan ancak bir insanın karakteristik duygularını ifade etmek için inşa edilen ve bir halk tarafından yaratılan dans” şeklinde tanımlanabilir (Chujoy, 1949: 191).

Kültür ve dans ilişkisindeki en önemli unsurlardan biri, kültürel objelerin sanat disiplini içerisinde kuşaktan kuşağa aktarılması hususudur. Halk danslarında, geçmişten günümüze kadar ilgili yöreye ait; giyim-kuşam, yapılan işler, geçim kaynakları, sosyokültürel olaylar, temsili dinsel merasimler (ritüeller) ve halk müziği yaratımlarını bir arada bulmak mümkündür. “Türküler ve oyunlar, çeşitli iş hayatı, esnaf kuruluşları (lonca ilişkileri), imece ve saya gibi bereket ifade eden şenliklerle ve seyirlik oyunlarla ilgili folklorik ve etimolojik değer taşırlar” (Ataman, 1982: 147). Bu olgusal bütünlük içerisinde halk dansları, hareket ve mimiklerin en etkin kullanıldığı, yaşam tarzları ile ilgili ifade gücü en yüksek olan sanatlardan biridir. Bu bağlamda;

Halk dansları komünal ve reaksiyondur. Dansın gerçek majik ve kültik fonksiyonu, şahsın ve soyun (tribünün-klanın) korunması ile ilgilidir. Tabii kültürler beşikten mezara kadar dans ederler. Sanayileşmiş toplumlar ise eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek için dans ederler (Eroğlu, 1995: 18).

Anadolu coğrafyasında, tarihin derinliklerinden gelen ve yaşayan bütün medeniyetlerin kültürel kalıntıları, halk dansları içerisinde yer almaktadır. Eğlence ve törensel merasimlerin birçoğunda halk dansları motiflerine sıkça rastlanmaktadır. Halk danslarının icrasında; şenlik unsuru olarak birtakım âdet, gelenek, görenek, inançlar ve toplumun yaşam şartlarına paralel estetik bir bütünlük mevcuttur. Bu anlamda halk dansları, kırsal yaşamda yer alan birçok olgunun görsel ve duyumsal anlamda kent insanına tanıtılmasında önemli bir yere sahiptir. Anadolu coğrafyasında yaşayan insanların folklorik değer bakımından en çok tercih ettikleri ve toplumsal birliğin pekişmesine yardımcı olduğunu düşündükleri en etkili kültür öğesi, şüphesiz halk

danslarıdır. Türkiye topraklarındaki halk oyunlarının çeşitliliği ve otantik yapıları, insanlar arasındaki kültürel bağları diri tutması yönü ile de önemli bir sosyokültürel ürün olmalarını sağlamaktadır. Çeşitli işlevleri olan Anadolu'daki oyun ve dans kavramları, ulusal kültürün yansıtılması açısından önemli öğelerdir:

Ulusal müziğimizin bünyesine göre oyun kuran kişilerle, adları bilinmeyen halk sanatçılarının kurgularına dayanan düzenlilik, (ritim) kurallarına bağlı olarak müzik eşliğinde yapılan tartımlı hareketlere oyun denir. Oyunlar bir ulusun duygu ve düşüncelerine dayalı ise Ulusal Oyun (Halk Oyunları, Milli Oyun) adını kazanır (Demirsipahi, 1975: 8).

Bu bağlamda bir ulusun kültürel zenginliği, yerel anlamda meydana getirilen kültür unsurlarının çeşitliliği ile ilişkilidir. Bölgesel olarak halk danslarının çeşitliliği, Anadolu coğrafyasındaki her yörede kendi duyuş, düşünüş ve tasarımına bağlı olarak zengin bir içeriğe sahiptir. Halk danslarına ait bu zengin çeşitlilik iklime, coğrafi koşullara ve tabiat şartlarına göre değişkenlik göstermektedir. Anadolu genelindeki halka ait danslarda bazen isim, form veya icra benzerlikleri olsa da her bölge, aşiret, kabile, boy ve millet kendi dans stiline sahiptir.

Kâhta yöresi de bu bağlamda zengin içeriğe sahip olan, geçmişi kadim uygarlıklara dayanan bir yöredir. Yöre insanının toprağa bağlı yaşam koşulları, inanışları, kadın-erkek dayanışması ve birçok etno-kültürel unsur bu yöreye ait halk dansları mizansen ve figürlerinde yer almaktadır. Tarihsel süreç içerisinde Kâhta yöresinde yaşamış kadim medeniyetler, şüphesiz bu yöre insanına folklorik unsurlar dâhilinde tarihin derinliklerinden gelen somut ve soyut kültür mirasları bırakmıştır. Güvenç'in şu sözü, aynı coğrafi bölgede, ortak bölgesel kaderi paylaşan topluluklar için de geçerlidir: "insan belli bir toplumun üyesi olarak kendi kültürel mirasını öğrenir, savunur, yaşatır ve kendisinden sonraki kuşaklara aktarır" (Güvenç, 1979: 48).

Yöre insanının proto-kültürünü meydana getiren bu folklorik aktarımlar, Adıyaman İl'i Kâhta İlçesi'nde yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Kâhta ve civar yerleşim merkezlerinde yaşamış farklı kültürlere sahip medeniyetler, kendine özgü sanatsal yaratımlarını tarihsel süreç içerisinde yöre insanına aktararak belki de en sade ve en samimi duygularını halk dansları ile günümüze kadar ulaştırmışlardır. Otantik halk dansları renkli ifadeleri ile bir eğlence unsuru olduğu kadar, geleneksel dokunun görsel ve işitsel anlamda başkalarına aktarılmasında da kültürel bir köprü niteliğindedir. Bir

başka yönüyle halk dansları, kolektif bellek dâhilinde zamanın derinliklerinden gelerek günümüze taşınmış somut ve soyut kültürel varlıklardır. Dünyanın birçok yerinde yüzyıllardır yapılan toplumsal tanıtımlar ile ilgili festival vb. organizasyonlarda halk danslarının çoğunlukla yer alması, kuşaktan kuşağa aktarılan kendine özgü ve çok kıymetli kültürel miraslar olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu bağlamda, tüm dünyada yapılan etnolojik çalışmaların çoğunda da halk danslarına ait araştırmalar sıkça yer almaktadır.

Türkiye’de halk dansları ile ilgili çalışmaların azlığı, alan literatürüne bakıldığında hissedilmektedir. Ülkemizde halk dansları ile ilgili ilk çalışma, Rıza Tevfik Bölükbaşı tarafından 1900 yılında “Nev-Sâli Âfiyet-Salname-i Tıbbî (yeni yıla ait sağlık yıllığı)” isimli bir yıllıkta yer almaktadır. “Raks” başlığı taşıyan bu yazıda Anadolu halk dansları ve folkloru konusunda önemli bilgiler yer almaktadır. “Bu yazı Türkiye’deki halk oyunları çalışmalarının başlangıcı olarak kabul edilmektedir” (Eroğlu, 1995: 1). Fakat bu alandaki çalışmalar, Türkiye’de geçmişten günümüze kadar çok derinlemesine yapılmamış, kurumsal anlamda ilk olarak 1926- 1930 yıllarında Mahmut Ragıp Gazimihal ve ekibi tarafından İstanbul Belediyesi Konservatuvarı bünyesinde yapılmıştır. Bu halk müziği derleme çalışmalarında sadece belirli bölgelerde yer alan yörelere ait türküler ve az sayıda sözsüz halk oyunları ezgileri derlenmiştir. Derlenen bu ezgiler “Anadolu Halk Şarkıları” adı ile Osmanlıca olarak 7 defter şeklinde, devamı ise “Anadolu Halk Türküleri” olarak yeni harfler ile 8 defter şeklinde yayınlanmıştır. Sonraki süreçte halk dansları ile ilgili en önemli çalışmalar, 1932 yılında kurulan “Halkevleri” tarafından yapılmıştır. Hem derleme hem de dansların sahnelenmesinde halkevlerinin katkısı büyüktür. Ancak, halkevlerine ait bu çalışmalar 1932 ile 1950 yılları arasında yapılabilmektedir. Bu çalışmalar ile ilgili olarak, uzun bir aradan sonra Metin And (1964) tarafından “Türk Köylü Dansları” ve Şerif Baykurt (1965)’a ait “Türk Halk Oyunları” kitapları yayımlanmıştır. Devamında sayıları artan halkevleri, dernekler, kurum ve kuruluşlar halk danslarını yaygınlaştırma ve yaşatma konusundaki gayretleri ile özellikle halk danslarının sahnelenmesi hususunda büyük katkıya sahiptir. Halk danslarına yönelik yoğun bir derleme çalışması bilincine ulaşılmış olmakla birlikte bu dansların arşivlenmesi, araştırılması, folklorik değerleri, kültürel bağlantıları konularındaki çalışmalar, günümüz Türkiye’inde hâlen yok denecek kadar azdır.

Görsel, işitsel ve devinimsel işleyişi olan halk dansları, her topluma ait düğün, eğlence, tören, merasim vb. birçok özel günde tekil veya çoğul olarak icra edilerek günümüze kadar taşınmıştır. Halk danslarına ait güçlü sembolik ve estetik ifade gücü, görsel ve işitsel yönleriyle, ilgili olduğu toplumun her alanındaki faaliyetlerin kendisine yansıdığı bir kültürel-sanatsal etkinliktir. Halk danslarında yer alan kültürel dokunun tamamı, ilgili olduğu toplumun yaşam biçimi ve dünya algısı ile yakından ilgilidir. Anadolu'daki eğlence ve törensel merasimlerin birçoğunda halk danslarına sıkça rastlanır. Fakat bu sık kullanıma rağmen halk danslarının tarihsel sürecinde; anlatım şekillerinin kutsallıktan eğlence unsuru olmaya doğru bir değişim geçirdiği açıkça görülmektedir. Bu açıdan ele alındığında, sosyo-kültürel bağlamda halk danslarının tarihsel akışı yönüyle dönemsel olarak incelenmesi, sosyoloji ve etnografi çalışmaları bakımından daha doğru görünmektedir. Modern danslar ile halk danslarını birbirinden ayıran en önemli çizgi, tarihsel sürecin derinliği ile yakından ilişkilidir. Bir yöreye ait halk danslarının zaman içerisinde derinleşebilmesi, ilgili dansların otantikliğini, özgünlüğünü ve folklorik değerini artırmaktadır. Adıyaman coğrafyasında yer alan ve tarihi derinliği M.Ö. 40.000 yıllarına kadar uzanan 'Kâhta İlçesi', icra edilen halk dansları yönüyle de kadim, zengin ve özgün bir kültüre sahiptir. Kâhta yöresinde yaşamış birçok kadim medeniyetin, Adıyaman yöresinde icra edilen otantik halk oyunlarına ait figür, mizansen ve müzikal yapıyı köklü olarak etkilediği düşünülmektedir.

3. ARAŞTIRMA SAHASI İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

Bu bölümde çalışmaya konu olan Adıyaman ili Kâhta ilçesinin tarihi, coğrafi, kültürel ve etnik yapısı hakkında genel bilgiler yer almaktadır.

3.1. Ana Hatlarıyla Kâhta İlçesinin Tarihi

Kâhta, Mezopotamya'ya yakınlığı nedeniyle tarih süreci içerisinde sayısız medeniyetlere ev sahipliği yapmış önemli bir yerleşim merkezidir. M.Ö. VII. yüzyılda Asur, VI. yüzyılda Pers, IV. yüzyılda Makedon ve Seleukos egemenliğinin hüküm sürdüğü görülmektedir. M.Ö. I. Yüzyılda bölgede hüküm süren Arsames Krallığı, turistik ve kültürel miras olarak günümüze ulaşan birçok tarihi eser bırakmıştır. Kommagene Uygarlığının atası olan Arsames, bugünkü Fırat Arsameia'sı olarak bilinen 'Gerger Kalesi' ile Nymhois Arkameia'sının kurucusudur. M.Ö.109'da bağımsızlığına kavuşan, Doğu ve Batının kültür, sanat ve inançlarının sentezi olan Kommagene medeniyeti M.S. 72'de Anadolu'da Romalılar tarafından ortadan kaldırılarak Suriye Eyaletine bağlanan son krallık olmuştur. Kâhta; Arap, Ermeni, Artuklular, Haçlı Seferlerini müteakiben Selçuklular, Babiller, Moğollar, Memlukler ve Dulkadiroğulları hâkimiyetinde kaldıktan sonra 1516 yılında Yavuz Sultan Selim zamanında Osmanlı hâkimiyetine girerek önce Dulkadirli Emaretine, Kanuni zamanında ise sancak merkezi haline getirilen Samsat'a bağlanarak Zül Kadiriye Eyaletine (Maraş) bağlanır. Kâhta 1531 yılında Malatya'ya, 1349 yılında ise Hısn-ı Mansur'a (Adıyaman) bağlanır. 1859 yılında Malatya sancak olunca Kâhta'da diğer kazalar gibi yeniden Malatya'ya bağlanır. Bu durum Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmasına kadar devam eder. Kâhta, Cumhuriyet döneminde Malatya'ya bağlı bir ilçe olarak yapılandırılır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yer değiştirerek eski Kâhta'nın 26 km güneyindeki şimdiki yerine taşınır. Bu tarihsel akış içerisinde Kâhta, 1954 yılında Adıyaman'ın il olması ile birlikte Adıyaman'a bağlı bir ilçe haline gelmiştir (<http://www.tgdturkey.com/tr/adiyaman/ilceler/kahta.html>).

Geçmişten günümüze kadar Kâhta yerleşim merkezinde yer alan medeniyetlerin kronolojik sırası aşağıda yer almaktadır:

M.Ö. 40.000- M.Ö. 7000 Paleolitik

M.Ö. 7000 - M.Ö. 5000 Neolitik

M.Ö. 5000 - M.Ö. 3000 Kalkolitik

M.Ö. 3000 - M.Ö. 1200 Hititler

M.Ö. 1200 - M.Ö. 750 Asurlular

M.Ö. 750 - M.Ö. 600 Frigler

M.Ö. 600-M.Ö. 334 Persler

M.Ö. 334-M.Ö. 69 Makedonlar

M.Ö. 69-M.S. 72 Kommagene Krallığı

72-395 Roma İmparatorluğu

395-670 Doğu Roma (Bizans)

670-758 Emeviler

758 - 926 Abbasiler

926- 958 Hamdaniler

958 –1114 Bizanslılar

1114 –1204 Eyyubiler

1204 –1298 Anadolu Selçuklular

1298 –1516 Memlûklular

1516 –1923 Osmanlı İmparatorluğu

1923-... Türkiye Cumhuriyeti

Kâhta ilçesine ait bu tarihsel kronoloji göz önüne alındığında, MÖ VII. yüzyıldan günümüz Türkiye'sine kadar bir birinden farklı kültürlere sahip birçok medeniyetin bu coğrafyada varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yöre kültürünün eski medeniyetler ile etkileşim içerisinde olduğu ve güncel yaşam dinamiklerine de arkaik kültürün yansıdığı olası bir durumdur.

3.2. “Kâhta” İsmiinin Kaynağı

Kâhta isminin etimolojik kökeni hakkında pek bilgi olmamakla beraber, tarihin derinliklerinden gelen, Orta Asya'nın Ötüken ve Kara Kurum civarında ‘*Kahta*’ isimli bir kentin varlığı göz önüne alındığında ‘Kâhta’ isminin Orta Asya'ya ait bir isim olduğu sonucu çıkabilir. Benzer bir yaklaşımla Olcaytu (2000: 91)'ya ait çalışmada; “Kâhta, Sibirya'nın doğusunda ‘Kâhta Çayı’ adındaki su üzerinde de aynı adı taşıyan bir kasaba olduğu malum bulunduğundan... bu adın yine Asya'dan getirilmiş olması pek mümkün ve muhtemeldir” şeklinde tespitler yer almaktadır.

Dalyan (2007: 2-3)'a ait çalışmada; Kâhta isminin Süryaniceden geldiği, Süryani Mihael'de bu yerleşim yerinin “*Gaktai*” olarak adlandırıldığını, Abu'l Faraç'da “*Kahti*” şeklinde geçtiği ve Honigman'a ait haritada Kâhta'nın “*Kjakta*” olarak yer aldığı

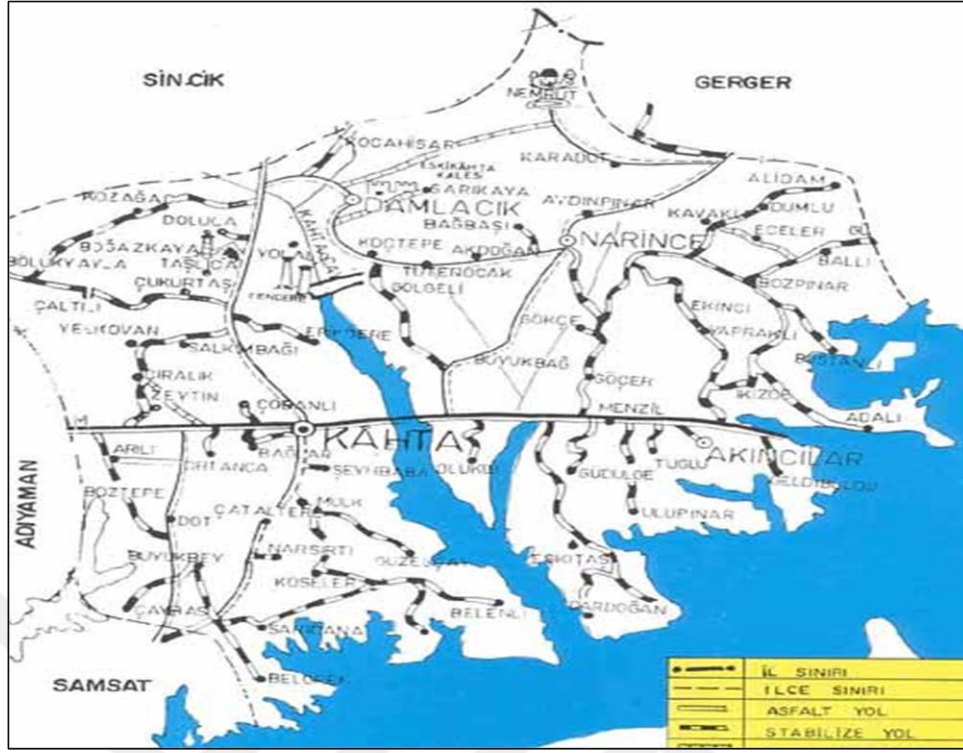
belirtmektedir. Başka bir çalışmada ise, Ermenilerin bu yeri “*Gakhta*”, Arap tarihçilerin ise “*Kâhta*” olarak adlandırdığı aktarılmaktadır (Umar, 1993: 360).

Ayrıca, Kâhta ilçesine halk tarafından verilen “*Gâhti*” ve “*Kölik*” isimleri bulunmaktadır. Kâhta yerleşim yerine *Kölik* denilmesinin nedeni, Cumhuriyet kurulduğunda meclisin ilk milletvekillerinden olan Kâhtalı Hacı Bedir Ağa'nın Eski Kâhta merkez yerleşiminin kendi mülkü olan Kölik köyüne taşınmasını sağlamasıyla ilgilidir. Kölik, Kâhta coğrafyası içerisinde düz bir alanda bulunduğu için kentleşmeye en uygun yerdir. Bu nedenle 1926 yılından sonra çevre yerleşimlerden göç alan Kolik köyü, yerel halk tarafından “Yeni Kâhta” olarak eski yerleşim yeri de “Eski Kâhta” olarak adlandırılmaktadır (Görüşme, Murat Gökhan Dalyan: 10.12.2018).

Etimolojik olarak “Kâhta” sözcüğü irdelendiğinde, Arapça kökenli kıtlık anlamına gelen “*Kaht*” sözcüğü ve bundan türetilmiş fiil mastarı olan “*Kahita*” “kuraklık yaptı, yağmadı” anlamında kullanılan sözcük (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kaht>) “Kâhta” ismi ile bağlantılı olabilecek yapıdadır. Fakat “Kâhta” isminin Persçe’ de ‘dağın eteği’ anlamına geldiği ve yerleşim yerinin Komagene Medeniyeti’nden önce bölgeye hâkim olan Persler tarafından kullanıldığı göz önüne alındığında, Kâhta adının eski yerleşim yerinin konumu ile alakalı olarak günümüze kadar geldiği düşüncesi daha ağır basmaktadır (<http://www.kahta.gov.tr/kahta-adinin-kaynagi>). Bu bağlamda, yöre insanı tarafından eski ilçe merkezi “Eski Kâhta” adı ile bilinir ve Nemrut Dağı'nın eteklerinde yer almaktadır.

3.3. Ana Hatlarıyla Kâhta İlçesinin Coğrafi ve Kültürel Yapısı

Kâhta ilçe merkezinin yerleşim yeri ova üzerindedir. İlçenin kuzey bölgesi dağlık olup, bu bölgede köyler tarım arazisi dışına, yamaçlara kurulmuştur. Güney bölümündeki köyler ise ova içerisinde yer almaktadır. Kâhta; 38-17 doğu boylamı ile 37-45 kuzey enlemi üzerinde yer alır. Denizden yüksekliği 750 metredir. Kuzeyde yüksekliği 2000 metreye ulaşan sıra dağlarla çevrili ilçe 1490 km² yüz ölçümüne sahiptir. Adıyaman ilinin 33 km doğusunda yer alır. Kâhta ilçesi, doğuda Gerger ilçesi, güney ve güneydoğuda Şanlıurfa ili, güneybatıda Samsat ilçesi, batıda Adıyaman, kuzeyde Sincik ilçesi ve Malatya ili ile çevrilidir. İlçenin kuzey kesimi dağlık alanlardan meydana gelirken, güney kesimi düzlük alanlardan meydana gelmektedir. Kuzeydeki en yüksek nokta Nemrut Dağıdır (2.206 m), dağlık alanlardan güneye doğru gidildikçe önce plato alanlarına sonra geniş ovalara geçilir. Kâhta, ‘Anti Toros’ Dağlarının güney eteklerinde başlayıp güneye doğru alçalıp ve Harran ovasına doğru uzanan bir arazi yapısına sahiptir. İlçe merkezi düz bir alanda kurulmuştur (<http://www.tgdturkey.com/tr/adiyaman/ilceler/kahta.html>).



Fotoğraf: (<http://www.adiyamanli.org/kahta.htm>)

Şekil 3.1. Kâhta Haritası

Demir'in (2004: 243) Kâhta ilçesi ile ilgili yaptığı çalışmada, yöre halkının okur-yazarlık durumu hakkında şu bilgiler yer almaktadır; "ilçede okur-yazarlık oranı toplam nüfusa göre %87'dir. Bu oran erkeklerde %56,55 olup kadınlarda ise %30,45'dir. Erkek-Kadın nüfusta bu farklılığın en önemli nedeni, yakın bir tarihe kadar eğitimde erkek-kız çocuklar arasında yapılan ayırmadır." Verilen bu oranlara bakıldığında, Kâhta ilçesinde yaşayan halkın büyük bir kısmı okur-yazar durumundadır. Hatta günümüzde bu oranın daha üst olduğu beklenmektedir. Fakat günümüzde bile kültürel açıdan bu oranlar ele alındığında, kadın nüfusun daha az okur-yazar olduğu bütün doğu kültürlerinde barınan bir realite olarak bu yörede de karşımıza çıkmaktadır.

Kâhta halkının genel geçim kaynağı coğrafi koşullar nedeni ile tarım olmakla beraber, yörede kısmen el dokumacılığı ve hayvancılık ile de karşılanmaktadır. Kâhta yöresine ait halk danslarında yer alan mizansen ve figürlerde bu geçim kaynaklarına ait koreografi betimlemelerine sıklıkla rastlanmaktadır. Sınırları içerisinde yer alan ve Türkiye'nin en önemli turizm merkezlerinden biri olan Nemrut Dağı, Kâhta insanına hem başka kültürleri tanıma hem de kendi kültürünü tanıtmaya yönü ile geçmişten günümüze

kadar fırsat sunmuştur. Ayrıca, Kâhta yöresindeki ticari hayatın şekillenmesi, Nemrut Dağı'na gelen turist yoğunluğu ile yakından ilişkilidir.

Günümüz Kâhta ilçesinde yaşayan toplumun kültürel kimliği, görünürdeki toplumsal imaj kimliği haricinde yaşatmakta olduğu kültür dinamikleri ile birlikte algılanmalıdır. Güvenç'e (2003: 8-9) ait çalışmada toplumsal kişilik, kimlik ve imaj olguları: "Toplumsal kişilik (karakter) yapısı, nesnel, gözlemlenebilir bir gerçeklik alanı olarak anlaşılırsa; kimlik, bu gerçekliğin dışı vurması; ülke veya toplumun imajı (imgesi) bu gerçekliğin, dışarıdan ve yabancılarca algılanmasıdır" şeklinde açıklanmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, yöresel kültürün tanımlanmasında imaj ile birlikte kültürel objelerin dışı yansıtılmasına olanak sağlayan sanatsal uygulamalar toplumsal kimliğin anlaşılmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada yer alan Kâhta yöresine ait kültürel kimlik ile ilgili dışı vurumlar, yörede uygulanagelen yerel halk danslarında yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.4. Ana Hatlarıyla Kâhta İlçesinin Etnik Demografisi

Kâhta'da ilk oturma yeri, bugünkü 'Kocahisar' adıyla anılan Eski Kâhta Köyünün bulunduğu yerdedir. Kâhta ilçesi şu anda bulunduğu yere Cumhuriyetin ilk yıllarında taşınmıştır. Tarihin ilk devirlerinden itibaren önemli ve müstahkem kalelerden birine sahip olan Kâhta Merkez kasabası, 1519 tarihinde dört Müslim, bir gayrimüslim olmak üzere beş mahalleden oluşmaktaydı (Demir, 2004: 233).

Demir'e (2004: 237-238)'e ait aynı çalışmada Kâhta ile ilgili olarak, 1560 yılına ait arşiv kayıtlarında yer alan merkez ilçede 66 hanelik Ermeni ailelerin bir arada yaşadığı '*Nasârâ*' isminde bir mahallenin ve merkez kazaya bağlı olarak gayrimüslimlerin yaşadığı 110 hanelik '*Şüre*' isminde bir köyün bulunduğu bilgileri yer almaktadır.

Kâhta'nın Mezopotamya coğrafyasında yer almasından dolayı, tarihsel süreçte birbirinden farklı demografik yapıya sahip insan topluluklarına ev sahipliği yaptığı birçok kaynakta belirtilmektedir. Bunlardan biri de Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesidir. "Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde Kâhta ahalsinin Türkmenlerden oluştuğunu, Malatya iline bağlı bir Subaşılık olarak mamur bir kasaba olduğunu, halkın şeriat-ı mutahhareye tabi olduğunu ve camilerinin, hanlarının, hamamlarının bulunduğunu anlatmaktadır" (akt. Rençber, 2014: 13). Evliya Çelebi'nin 17. Yüzyılda yazdığı Seyahatname'sinde yer alan bu bilgiler doğrultusunda 1600'lü yıllarda Kâhta yerleşim yerindeki demografik yapının

yoğun olarak Türkmen nüfus ve bahsi geçen ibadethane (cami) yönüyle Sünni toplumdandır. oluştuğu anlaşılmaktadır.

Adıyaman il olmadan önce, Malatya'ya bağlı olan Hısn-ı Mansur (Adıyaman merkez) ve Kâhta kazalarında yer alan birçok oymak ve aşiret bulunmaktadır. Bu yörede yaşamış olan bu oymak ve aşiretlerdeki birbirinden farklı folklorik unsurları, yöre insanının kolektif belleğine emanet ettiği düşünülmektedir. Türkay'a (1979: 21-170) ait çalışmada, Malatya sancağına bağlı Adıyaman Merkez yerleşim yerinin eski adı olan "Hısn-ı Mansur" kazası ve ilçe olduğunda da ismi değişmeyen "Kâhta" kazasında yer alan bazı oymak isimlerinin; Abdülhayoğlu, Babirim, Beylanlı, Bozkoyunlu, Cudikânlı, Dalyanlı, Halıkânlı, Hamzakânlı, Kasikânlı, Mülükânlı, Osan, Osmanlı, Tarikânlı olduğu ve Elmiran, Gevoz, Mirdis, Nohudlu, Rişvan ve Zerûkânlı isimlerinde aşiretler bulunduğu belirtilmektedir.

Bu oymak ve aşiret isimlerinin günümüz Adıyaman'ı ve Kâhta'sında, tarihsel süreç içerisinde yer alan göç ve iskân hareketleri ile arttığı muhtemeldir. Araştırma konumuzun dışında olan bu durumun, konu alanının niteliklerine göre başka çalışmalarda yer alması ile daha derinlik kazanacağı düşünülmektedir. Benzer veya farklı yaşam dinamikleri olan bu oymak ve aşirete mensup insanlar, yer yer farklı inanç ve uygulamaları ile yörede otantik bir kültürel doku oluşturmaktadır. Güncel anlamda Kâhta halkının büyük bir çoğunluğunu 'Sünni' toplum oluşturmaktadır. Merkez ilçe ve köylere ait etnik yapılar incelendiğinde yörede az da olsa 'Alevi-Bektaşî' nüfusu da bulunmaktadır. Rençber'e (2014: 13) ait çalışmada Kâhta ilçesinde yer alan Alevi-Bektaşî nüfus ile ilgili şu bilgiler yer almaktadır; "Kâhta ilçesinin toplam nüfusu 117.378'dir. Burada Alevîlerin yaşadığı bir köy ve bir mahalle bulunmaktadır. Bu yerleşim yerlerinde Alevî nüfusu 868'dir. Kâhta ilçesinde Alevî nüfusun toplam nüfusa göre oranı, %0,007'dir". Bunun haricinde yöredeki geleneksel uygulamalara bakıldığında birbirinden farklı yapıdaki etnik kökenlerin varlığı hissedilmektedir. Çalışmanın bulgular kısmında yer alan bazı bölümlerinde ateş kültleri vb. ile ilgili uygulamaların etnik bağlantıları irdelenmektedir. Bu bağlamda aşağıda yer alan bilgiler Kâhta özelindeki farklı etnik kalıntıların kökenleri hakkında önemli veriler sunmaktadır:

"Kâhta'daki Tokaris köyünün yerel halkı olan Elmiralılar ('El' takısı bu aşiretin Arap kökenli olduğunu düşündürmektedir ve Arapçadaki el takısı İngilizcedeki belirleyici olan 'The'

ile aynı özelliği gösterir) arasına 1700'lerin sonu ve 1800'lerin başında Güneydoğudan gelen Yezidi kökenli Gevoz Aşireti, Müslümanlaşarak yerleşmiştir. Bu bölgedeki halka ait ritüel uygulamalarında bulunan motif farklılıkları muhtemelen yerel halk ile dışarıdan gelen halk kütelleri arasındaki kaynaşmadan ileri gelmiştir. Ayrıca, Kâhta'nın Narince bölgesindeki Mirdes Aşireti, aslen Suriye bölgesinden olan Kılâb Bin Mirdes'in soyuna dayanmaktadır. Etnik kökeni Arap olan bu kabile 11 ve 12. yüzyılda Erzurum, Elazığ ve Palu taraflarına yerleşmiştir. Son zamanlarda Osmanlı topraklarından Kâhta bölgesine yerleşen bu aşiret zamanla Kürtleşmiştir. Halk danslarında yer alan bazı Arap stilleri bunların Arap geçmişlerini doğrulamaktadır. Bölgedeki etnisitenin şekillenmesindeki en önemli unsurlardan biri de Cumhuriyet sonrasında Kâhta merkezinin Kolik köyüne taşınması ile ilgilidir. Kâhta'nın yeni yerleşimi olan Kolik köyünün zamanla bir cazibe merkezine dönüşmesi sonucunda yerel nüfus Ermeni ve Süryanilerin katılımıyla etnik olarak çeşitlenmiştir. Daha sonra Erzurum ve çevresinden gelen muhacirler, bu bölgeye farklı kültürel aktarımlar yaparak demografik yapıyı şekillendirmede önemli rol oynamıştır" (Görüşme, Murat Gökhan Dalyan: 10.12.2018).

Bu açıdan bakıldığında, Kâhta ilçesinin kozmopolit bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, yöreye ait kültürel yaratımların zengin ve özgün bir içeriğe sahip olması, bu yöredeki etnik yapıların çeşitliliği ile yakından ilişkilidir.

Günümüzde Kâhta Merkez, köy ve mezralarında toplam nüfus sayısı (2018 verilerine göre) 122.774'tür. Kâhta Merkez'e bağlı Ortanca (Sûsiyan) Köyü ve Bağlar (Bızîrin) Mezrası, Alevi-Bektaşî toplumun bulunduğu yerleşim yerleri olup toplam nüfus sayısı 372'dir. Kâhta genel nüfus sayısına göre yaklaşık olarak %0,3'lük bir orana sahiptir. "Son yüzyıl içerisinde Kâhta Merkez ve köylerinde bulunan Ermeni, Süryani ve Hıristiyan nüfusun büyük bir bölümü İstanbul'a veya Avrupa ülkelerine yerleşmiştir. Günümüzde, Kâhta Merkez'de yaşayan 10'a yakın gayrimüslim aile bulunmaktadır" (Görüşme, Murat Gökhan Dalyan: 10.12.2018). Verilen bilgilere bakıldığında, günümüz dâhilindeki Kâhta genel nüfusuna göre Alevi-Bektaşî ve gayrimüslim nüfusun çok az olduğu görülmektedir. Alevi-Bektaşî ve gayrimüslim haricinde geriye kalan nüfus Hanefî mezhebine bağlı Sünnî-Müslüman toplumdur.

4. BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde Adıyaman ili Kâhta ilçesinde icra edilen yerel halk danslarına ait bulgular ve bu bulgulara ait yorumlar yer almaktadır.

4.1. Anadolu’da “Dans/ Halay” Kavramları ve Kâhta Yöresi Halk Danslarına Genel Bir Bakış

Genel anlamda halk dansları; “irticalen söylenen şiir veya şarkılarla orijinal adımların birleşmesi” (Lawsou, 1955: 23) şeklinde tanımlanmaktadır. Başka bir açıdan dans olgusu, bir iletişim şekli olarak; “ilk insandan günümüze, insanların birbirleriyle dolaysız ve doğrudan ilişki kurabildikleri bir sanat dalıdır” (Koçkar, 1990: 327). Bu tanımlarda dansların, insan-hareket eksenindeki somut eylemleri ile bağlantılı yönlerine vurgu yapılmaktadır. Danslar, ilgili oldukları yerel unsurları kültik ve majik olarak sergileyen yegâne sanatsal ürünlerdir. Bu yaklaşımla danslar; “yaşam boyu yaşanan olayların görüntülerini, ritmik hareketlerle ortaya koyan bir eylemdir” (Aydın, 2002: 15). Bu tespitler irdelendiğinde, dans olgusunun dünya coğrafyasındaki her toplum içerisinde var olduğu fikrini öne çıkarmaktadır.

Anadolu, kadim medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve yüzyıllar boyunca doğu ile batı kültürünün geçişini sağlayan köprü olmuştur. Bu coğrafyada yaşayan toplumların kendine ait olarak oluşturdukları kültürel unsurlar içerisinde danslar, özgün ve zengin bir yapıya sahiptir. Anadolu’nun her köşesinde bu zengin ve renkli yapıyı görmek mümkündür. Anadolu insanlarının da geçmişten gelen pek çok duygu, düşünce, tasarım ve inançlarını bu halk dansları ile günümüze taşıdıkları düşünülmektedir.

Halk dansları, tanımlanmaya çalışılan halkın yaşam biçiminden, doğumundan ölümüne kadar olan yaşamının her döneminde yaşattığı maddi ve manevi öğelerden kaynaklanmaktadır. İnsanın kendisiyle ve doğayla olan ilişkileri halk danslarında belirgin bir biçimde görülür. Toplum yapısındaki farklılık, sosyoekonomik, doğa ve iklim koşullarında halk danslarının da biçimleri farklılaşır (Koçkar, 1998: 71).

Koçkar’a ait bu tespitlerde, halk danslarında yer alan kültürel fonksiyonların yerel kültürler ile şekillendiği ve mahallî anlamda benzeşen/farklılaşan yönleri ile karşımıza çıktığı belirtilmektedir. Anadolu genelinde değişik bölge ve kültürel fonksiyonlara ait

halk dansları türlerinde halay oyunları yoğun olarak görülmektedir. Anadolu halk danslarına ait tür ve oyuncu cinsiyetlerinin dağılım oranları şu şekildedir:

Anadolu halk dansları ortalama bir yaklaşımla; % 10'u Bar, % 30'u Halay, % 15'i Zeybek-Efe-Seymen oyunları, % 8'i Horon ve Karşılama, % 7'si Hora, % 10'u Oturak Karşılıklı ve Zilli oyunlar, % 20'si de (ayrı bir bölüm olarak Bıçak-Kalkan-Kılıç/Kama-Pala-Tüfek-Kargı) gibi temsili silah ve çeşitli vasıtalarla oynanan sportif oyunlar, çeşitli âdet ve törenler ile ilgili olan Lâdinî, Profan veya Ritüel (özellikle ateş, ağaç kültü ile ilgili) oyunlardır. Bu oyunların % 60'ı erkekler tarafından, % 30'u kadınlar tarafından ve % 10'u da kadın-erkek bir arada oynanan oyunlardır (akt. Akyıldız, 2000: 21).

Akyıldız'a ait bu bilgilere bakıldığında, Anadolu coğrafyasında en çok yer alan tür 'halay' dansları, en çok icracı cinsiyeti de 'erkek' dansçılardır. Bölgesel anlamda Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da görülen en yaygın dans şekli, genellikle sayıca kalabalık erkek bireylerin el ele tutuşarak icra ettikleri halay oyunlarıdır. Bu bağlamda Adıyaman bölgesi, Anadolu coğrafyası içerisinde kendine özgü kültürel fonksiyonları bulunan ve halk dansları türlerinden halayların sıkça yer aldığı yörelerden biridir. Özellikle Adıyaman ili ve çevresinde Kâhta yöresi, halay danslarının en yoğun bulunduğu yerleşim yeridir. Halaylar, genel olarak Anadolu kültürleri içerisinde sıkça görülen dans çeşitlerindedir. Yaygın olan halay dansları, uygulandığı coğrafyaya ait birçok kültürel veriyi de bünyesinde barındırmaktadır.

Halay kelimesinin etimolojisi ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Obruk (1977: 20), halay adlandırmasının kökeni olarak şunları saptamaktadır; "Orhun yazıtlarında geçen ve süreklilik anlamına gelen '*ulayı-ulayu*' deyimlerinden veya Anadolu'da çeşitli yörelerde kullanılan '*alay*', '*aley*' veya '*aleyler buleyler*' gibi deyimlerden türemiş Türkçe kökenli bir isimdir". Bu bağlamda Obruk, ilgili çalışmasında '*Halay*' isminin Türkçe kökenli olduğunu belirtmektedir. Eyüboğlu (1981: 425)'na göre; "Halay kelimesi dizi, sıra, düzenli topluluk anlamına gelen Latince '*alae*' sözünden türemiştir". Bu yaklaşımda halay ile ilgili, Latince kökenli toplu ve düzenli sıralanma durumu vurgulanmaktadır. Farklı açılardan yapılan tespitlerde halay olgusunun birliktelik, düzen, sıralanma, toplanma gibi kodlar içerdiği görülmektedir. Bu doğrultuda tören mizansenlerinde bir araya gelinerek ve sıralanarak yapılan dansların halay olarak adlandırıldığı anlaşılmaktadır. Halay; "Orta Anadolu ile Güneydoğu Anadolu bölgemizde toplu, düz dizi halinde ve disiplinli bir şekilde oynanan oyunların tümüne 'Halay' denir. Beş kişiden

az oyuncu ile oynandığı takdirde karakteri bozulan bir oyundur” (Baykurt, 1965: 16). Bu açıdan bakıldığında halay oyunlarında birçok insanın bir araya gelip bu oyunu icra etmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Adıyaman yöresi genelindeki yerel danslara ait koreografilere bakıldığında, bazen yüzlerce kişinin el ele temasıyla bu dansları icra ettiği görülmektedir. Bu nedenle Adıyaman Merkez ve ilçelerinin “*Halay Yöresi*” olarak tanımlanması doğru görünmektedir.

Orta Asya’da yaşayan Türk kökenli toplumların toplu yaşamdan ziyade bireysel ve konar-göçer bir yaşam sürmeleri, Anadolu’ya sonradan yerleşmiş olmaları, geçim kaynaklarının tamamen hayvancılık ve dokumacılık üzerine olması ve buna bağlı olarak topluca yapılabilecek tarımsal faaliyetlerin az olması nedeniyle kendilerine ait halay danslarının olması zayıf bir ihtimal olarak düşünülmektedir. Türklerde daha çok; kadın objesinin fazlaca yer almadığı, Şamanizm etkileri görülen törenler ve ritüeller doğrultusunda günümüze taşınmış tekil erkek danslarının yoğun olarak bulunduğu düşünülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, tarımsal üretim işlerinin anlatıldığı halay mizansenlerinin çoğunda kadın-erkek dayanışması ve toprağa bağlı yaşam koşullarını sembolize eden anlatımların yer aldığı görülmektedir. Bu bakımdan, toplu yaşam ile ilgili halay uygulamalarının, Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri bir durum olmayıp Anadolu’da yaşayan eski medeniyetlerin bıraktıkları miraslar olduğu söylenebilir. Tarihsel süreç içerisinde Anadolu coğrafyasında halay danslarını icra eden sadece bir toplumdan söz etmek doğru görünmemektedir. Ermeni, Süryani, Yezidi, Kürt, Laz vb. toplumlara ait yer yer benzer veya farklı niteliklerde halay uygulamaları olduğu günümüzde bile karşımıza çıkmaktadır. Bu olgunun, yaşayan Anadolu toplumlarının kolektif belleklerinde yer alan ve bilinçaltına yerleşmiş soyut kültürel miraslar olduğu fikri ağırlık kazanmaktadır. “Halaylar, Kürtlerde olduğu gibi İç Anadolu Bölgesi’nde de Türkmen kökenli Geygel, Abdal, Sıraç, Hubyar ve Tahtacı olarak adlandırılan kitleler arasında yaygın olan bir halk dansıdır” (Akkaya, 2014: 47). Akkaya’nın çalışmasında belirtilen bu aktarımlardan da anlaşılacağı gibi, halay danslarının belirli bir topluma tanımlanması mümkün görünmemektedir. Yerleşik hayatı benimsemiş, tarımsal faaliyetler ile ilişkili bütün topluluklarda halay vb. dansların olması muhtemeldir. Çünkü yerleşik hayatta yapılan tarımsal faaliyetlerin toplu iş gücüne ihtiyaç duyması ve yapılan ziraî faaliyetlerde zaman ve mekânın ekonomik kullanılması yönü ile de senkronize (devinim) hareketlerin yapılması gerekliliği, halay danslarında olduğu gibi dünya

coğrafyasında da toplu halde yapılan birçok dans türünün ortaya çıkmasını sağlayarak genel karakterlerini meydana getirmiştir. “Tarım faaliyetlerinin (pirinç ekimi vb.) ritmik ve çoğu zaman şarkı eşliğinden faydalanılarak yapıldığı aktivite, kolayca dansa dönüşebilir” (Shawn, 1929: 170). Bu açıdan bakıldığında yerleşik düzen içerisinde tarım ve hayvancılığı geliştiren Anadolu’daki ilk uygarlık şehir devletlerinin ortaya çıkarmış oldukları bir arada ve geniş topluluklar halinde yaşama şekli, aşiret kültürü ekseninde açık havada kalabalık insan gruplarının ortak kültürel paylaşımı olan halay danslarını oluşturmuştur. Dolayısıyla, Mezopotamya gibi Anadolu’nun pek çok yeri de halay danslarının sıklıkla görüldüğü coğrafyadır. Bu nedenle birbirinden farklı etnik grupların halay danslarını şekillendirmesi olası bir durumdur. Bu bağlamda Adıyaman ili Kâhta ilçesinde görülen yerel danslarda farklı etnik kültürlerin etkisi de doğal bir sonuçtur. Adıyaman geneline ait halk dansları, kaynak olarak çoğunlukla halay icralarının yoğunlukta olduğu; başta Kâhta yöresi, Samsat yöresi, Adıyaman merkeze bağlı Akpınar köyü ve kısmen de diğer ilçe merkez ve köylerinden beslenmektedir. Adıyaman halk danslarının icrasındaki en önemli unsur; genel olarak tekil oynanmaması ve kalabalık insan gruplarının bir araya gelerek icra ettiği “halay” dans yapısına ait özellikler göstermesidir. Bu bağlamda folklorik açıdan Adıyaman yöresi, “halay bölgesi” olarak belirtilen mahallî bir yöredir. Adıyaman yöresi genelinde icra edilen halay uygulamaları en yoğun olarak Kâhta ilçesinde görülmektedir. Kâhta halk dansları genellikle temaslı bir şekilde (serçe parmaklar, el ele veya belden tutuşularak), kadın-erkek birlikte (karma) ve basit ritmik kalıplar dâhilinde dar ses genişliğine sahip ezgiler ile icra edilen bir yapıya sahiptir. Kâhta halk danslarında ağırlıklı olarak; yöredeki tarımsal faaliyetleri, beşeri ilişkileri, toplumsal olayları, üretim ilişkilerini yansıtan ve eski dönemlerden kalan pagan inanışları betimleyen koreografiler mevcuttur. Kâhta halk dansları, yerel kıyafetler ile evlilik, nişan, mevsimsel törenler (hasat, bağbozumu, ser-i sali/yılbaşı) gibi toplumsal olayların seremoni şeklinde işlenmesi işlevine dayanan özelliklere sahiptir. Bu bağlamda yöredeki halay danslarında; birlikteliği, toplumsal bağları ve coşkuyu anlatan figürler bulunmaktadır. Kâhta bölgesinin tarihi dokusu, halay danslarını etkileyen önemli unsurlar arasındadır. Kâhta yöresinde yaşamış kadim medeniyetlere ait kült kalıntıları, yöredeki halay danslarında bulunan birçok figürü şekillendirip bu olguların günümüze taşınmasında önemli bir paya sahip olmuştur. Bu bağlamda, yörede uzun yıllar hüküm sürmüş olan Kommagene Uygarlığındaki bazı törensel uygulamalar örnek verilebilir.

Doğu-Batı medeniyetlerini birleştiren Kommagene Krallığı'nda yapılan kült törenleri ile ilgili kral II. Mithradates Kallinikos ve Antiochos'un kanun olarak uyguladığı kurallara ait bazı bilgiler, Nemrut Dağı'nda bulunan kitabe ve yazıtlarda yer almaktadır. Konu ile ilgili Dörner (1999: 157)'e ait çalışmada aylık olarak yapılan kült toplantılarında uyulması gereken kanunlar şu şekilde aktarılmaktadır: “Babamın ve benim aylık doğum günlerimizde kurban sunulmasını, kült toplantıları yapılmasını ve yurttaşların buna ortak bir törenle katılmasını buyurdum... ve rahipleri bunu yönetmekle ve denetlemekle görevlendirdim.” Aylık periyodlar dâhilinde Nemrut Dağı zirvesinde yapılan bu törenlerde, kült özelliklerinin yanı sıra Kommagene Uygarlığı'nda yaşayan toplumun düzenli olarak bu törensel uygulamaların içinde yer aldığı görülmektedir. Dörner (1999: 158)'e ait aynı çalışmada, Kral II. Mithradates'in törenlerde görev alan müzisyen ve dansçıların korunması ile ilgili olarak uyguladığı; “benim tarafımdan hierothesion için hizmete alınan kadın müzisyenler (dansçılar) ve daha sonra seçilerek onlara eklenecek olanlar, onların aynı sanatı öğrenen oğulları, kızları ve soylarından gelecek herkes, başka her türlü işlerden muaf olacaklar...” şeklinde yasalar yer almaktadır. Aynı coğrafya içerisinde Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında da benzer törenleri belirli ritüel kuralları içerisinde yine krallar ve rahipler yönetmekteydi. “... Kral, halka her yıl yinelenen bir dinsel tören sırasında yeryüzünü yeniden yaratan, doğanın ve toplumun düzenini ayakta tutan bir tanrı olarak sunuluyordu” (Thomson, 1987: 72). Yöre insanının kadim geçmişi ile ilgili bu bilgiler ışığında, tarihsel süreçte yerel danslarda yer alan birçok inançsal olgunun günümüz halk danslarına aktarıldığı kanısı ağır basmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Kâhta ve çevresinde yaşamış olan medeniyetlerdeki törensel uygulamaların içerisinde müzik-dans ilişkisinin yoğun olarak yer aldığı ve bunların günümüzde icra edilen halk danslarını derinden etkilediği söylenebilir. Bu nedenle yerel halk danslarının birçoğu temel anlamda inançlar ile yakından bağlantılıdır. Dinsel uygulamalar ve yerleşik yaşamın gerektirdiği her durum, kültürel verilerin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Dans mizansenlerinin birçoğunda insan-töre ilişkisi, insan-inanç ilişkisi, insan-doğa ve insan-üretim ilişkileri yer almaktadır. Danslarda yer alan bu kültürel kodları, geleneksel toplum modeline bağlı olarak yapılan her türlü yaşamsal faaliyet içerisinde de görmek mümkündür. Toprağın işlenmesi için yapılan zirai faaliyetler, yaylaklara yapılan göçler, hayvansal ürünlerin elde edilmesi gibi birçok sosyal olgunun gerçekleşebilmesi için insan gücüne ihtiyaç duyan toplumlarda ataerkil ve geleneksel

yapılanmanın oluşması, Anadolu coğrafyası genelinde olduğu gibi Kâhta yöresinde de varlığını sürdürmektedir. Oynanan halaylarda bu yapının varlığı, şekilsel olarak bile karşımıza çıkmaktadır.

“Kâhta halayları, genellikle düz sıra veya yarım daire şeklinde oynanmaktadır. Nadir olarak tam daire formu, sadece aşiret düğünlerinde görülmektedir. Davetli sayısının fazla olduğu aşiret/ağa vb. düğünlerinde halaylar bazen tam daire şeklinde, sayı sınırlaması olmadan yüzlerce erkek veya kadın katılımcı ile oynanır. Birinci derece akraba olan kadın ve erkekler bir arada halayları icra ederler. Kalabalık icra edilen halayların başında oyunları çok iyi bilen birkaç kişi bulunur, diğer katılımcılar halayın yavaş oynanış şekli ile baştaki oyuncularını takip ederler. Halay başında bulunan dansçı, ritmik ve çevik hareketlerle oyuna coşku katar” (Görüşme, Şah İsmail Çalışkan: 22.12.2017).

Kalabalık bir ekiple icra edilen halaylar genellikle kırsal bölgelerdeki davetli sayısının çok olduğu düğün vb. merasimlerde görülür. Maddi imkânlar, akraba/tanıdık sayısının çokluğu gibi unsurlar törenlerdeki halay katılımcı sayısını etkilemektedir. Kadın ve erkeğin beraberce icra ettiği kalabalık halaylar, Kâhta yöresinde yer alan Alevi-Bektaşî toplumunun yaşadığı köy yerleşimlerinde sıklıkla görülmektedir. Danslarda kullanılan yerel kıyafetler, takılar, dans mizansenlerindeki içerik ve isimlendirmeler Sünnî toplum, Alevî toplum veya farklı etnisiteye mensup toplumlar arasında farklılıklar göstermektedir. Bu danslarla alakalı isimlerin etimolojik köken ve anlamları, yöresel açıdan hangi etnik yapıya dâhil olduğuna dair ipuçları vermektedir. Fakat Türkiye genelindeki bütün yörelerde olduğu gibi Kâhta yöresinde de belirli olgu ve olaylar doğrultusunda birçok oyunun ismi, zaman içerisinde gerçek manasını yitirmiş ya da Türkçeleşmiştir. Adıyaman merkez ve ilçe yerleşimleri göz önünde tutulduğunda tercih edilen iletişim dilinin azımsanmayacak ölçüde Kürtçe (Gurmanci) kısmen Farsça, Arapça ve Aramice olduğu bilinmektedir. Bu dil yapılarının yerel danslara ait isim kökenlerinde bulunması doğaldır. Bu bağlamda, Kâhta ilçesinde icra edilen halk danslarının isimlendirilmesinde bu tercihin ön planda tutulduğu düşünülmektedir.

Çalışmada yer alan Kâhta yöresine ait dansların günümüz dâhilindeki isimleri alfabetik sıra ile aşağıda yer almaktadır:

- | | |
|----------------------|----------|
| 1- Ağır lama (Grani) | 5- Çep |
| 2- Ağır Govend | 6- Darık |
| 3- Barış | 7- Dik |
| 4- Çeçen Kızı | 8- Dinge |

9- Duningi (İki Ayak)	24- Kaynana (Karşılama)
10- Düz	25- Keriboş
11- Fatmalı	26- Kımıl
12- Galuç	27- Koçkiri
13- Goçari	28- Pehlivan
14- Goftan	29- Rişko
15- Govenjan (Beş Ayak)	30- Sal (Gemi)
16- Gûleohmeda	31- Serjeri
17- Hasanoveyli	32- Sevda
18- Hellecan	33- Sımsımi
19- Hızzım	34- Şevaş
20- Horuş (Tek Ayak)	35- Teşi
21- İbrahimo	36- Tırge
22- İjik (Aksakal-Kız Kaçırma)	37- Topalli
23- Kartal	38- Üç Ayak (Dik Halay)

Halayların yer aldığı birçok bölgede olduğu gibi Kâhta yöresi halk danslarının eşlik çalgıları da davul-zurnadır. Halay bölgesine ait bu karakteristik çalgılar, halk danslarının icrasına özgün ve otantik özellikler katmaktadır. Uygun imkân ve koşullar dâhilinde, Kâhta yöresindeki halay icralarında bazen birden fazla davul olduğu görülmektedir. Geleneksel sahneler olan köy meydanları veya şehir merkezindeki uygun alanlarda yapılan yerel dans icralarında, tercihen davul sesinin coşkusu ve daha uzaklara ulaşmasını sağlamak için bu çoklu davul uygulamalarının belirli oranlarda oyun icracılarına motivasyon ve trans sağladığı düşünülmektedir. Genellikle açık alanlarda icra edilen bu çalgıların ses yoğunluğu açısından yüksek sese sahip olması, halay yörelerinde sıkça tercih edilmesinin nedenlerinden biridir. Bu çalgıların, Kâhta ve çevresinde otantik halk danslarının ezgisel bağlamda icra edilmesinde tercih edilmelerinin bir diğer nedeni ise melodik yapının zurna çalgısının ses sahasına (oktav, alterasyon vs.) uygunluğudur. Ritmik açıdan davul çalgısı da bu ezgilerin icrasında yöre halkının proto-kültüründen günümüz modern kültürüne kadar uygulama kolaylığı, coşku ve otantik dans sunumları sağlamaktadır. Yörede, davul veya zurna icracılarına “*Gevende*” denilmektedir. Garnett (2009: 459)’e ait bir çalışmada ‘gevende’ tabiri için şu bilgiler yer almaktadır:

İstanbul'un ve diğer büyük şehirlerin sokaklarında kısmen yüzleri peçeli olarak şarkı söylerken sıklıkla görülebilen Çingene kızlarına 'Gevende' denir. Bu kızlar düğünler ya da başka şenlikler sırasında alındıkları Türk evlerinde şarkıların, tef ve keman seslerinin eşlik ettiği pantomim dansıyla konukları eğlendirirler. Bazıları da ayı ya da maymun oynatan erkeklerle birlikte köyden köye dolaşırlar. Bayramlarda davul, tef, tulum ve karnişi gibi çalgıların kulak tırmalayıcı sesleri eşliğinde çılgınca rakslarını sergilerler.

Bu bağlamda, geçmişten günümüze kadar gelen süreçte Kâhta veya çevresindeki yörelerde böylesi bir duruma rastlanmamaktadır. Bu adlandırmanın yörede kullanılan Kürtçedeki "Govend" veya "Govende" den geldiği düşünülmektedir. Yöre Kürtçesinde halay isminin karşılığı olarak *Govend*, halayda yer alan topluluğa da *Govende* tabiri kullanılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Kâhta yöresinde kullanılan *Gevende* tabirinin Kürtçe kökenli *Govend* veya *Govende* sözcüğünden türetildiği fikri öne çıkmaktadır.

Yöresel halk danslarının sunumlarında en belirgin özellik, dansların herhangi bir amaçla bir araya gelmiş kalabalık insan toplulukları önünde sergilenmesidir. Özellikle tekil oyunlardan ziyade topluluk halinde icra edilen danslar, birçok insanın bir arada bulunduğu ortamlarda yapılmaktadır. Toprak gelirleriyle geçinen topluluklarda geniş ailelerin toprağı işlemedeki yeterlilikleri göz önünde bulundurulduğunda, ortak sevinç ve acıların paylaşım durumu kolektif anlamda daha yoğun ve daha üst düzeydedir. Ekilen ürünlerin bereketli olması sonucunda duyulan sevinç, iklim şartlarının elverişli geçmesi için yapılan şölenler ve dualar, evlilik törenleri, Nevruz/Hıdırellez kutlamaları vs. durumlarında insanların duygu ve düşüncelerini beraberce sergiledikleri ortamlar oluşmaktadır.

Halay geleneği içerisinde onlarca insanın el ele tutuşarak temaslı bir şekilde yaptıkları ifade gücü yüksek figürler, kalabalık insan gruplarının yer aldığı ortam ve mekânlarda karşımıza çıkmaktadır. Toprağına bağlı yaşam koşulları ile hayatına devam eden toplumlarda, insan iş gücünün önemli olduğu hususu bilinen bir durumdur. Toprağına bağlı gelirlerle yaşayan topluluklar, geniş ailelerle birlikte Doğu'da aşiretleri oluştururlar. Aşiretler, kolektif bir bilinç ve davranış biçimiyle hareket ettikleri için, acıyı ve sevinci birlikte idrak ederler; dolayısıyla bu kolektivist yaşantı müzik uygulamalarına da yansır ve kutlama ya da ritüellerini geniş topluluklarla birlikte ve müzik eşliğinde yaparlar. Bu nedenle Anadolu'nun doğusundaki kolektif ve aşiretsel ruhun yansıma biçimlerinden biri, geniş topluluklara hitap eden ve temaslı danslardan olan "halay"dır. Bu kapsamda Doğu coğrafyası ve buna bağlı olarak Kâhta ilçesi, 'halay bölgesi' olarak kabul edilmektedir.

Kâhta yöresinde halk danslarının sergilendiği en önemli ortamlar düğün, festival, bayram vb. kutlamalarda yer alan toplu eğlencelerdir. Gelen misafirlerin danslardaki maharetlerini sergiledikleri geleneksel sahneler bu mekânlarda yer almaktadır. Kırsal kesimlerde (köy yerleşimlerinde), geleneksel giysi ve çalgılar ile icra edilen bu danslar, çocuktan yaşlıya herkesin iştirak ettiği bir yapıdadır. Ayrıca günümüz şehir merkezlerinde modernleşme ile birlikte kıyafetlerdeki değişiklikler ile oyunların orijinal icrasındaki değişimler ve başka yörelere ait sentez dans uygulamaları bulunmaktadır. Medyanın ve sosyal iletişim araçlarının sundukları kültürel objeler, doğal olarak kültürel değişimlere olanak sağlamaktadır. Somut bilgilerdeki artış, kentleşmenin getirdiği yenilik ve değişimler, soyut ve somut kültür varlıklarında kayda değer değişimler meydana getirmektedir. Daha önceleri kitle toplumlarında doğa ile oryantasyon için çeşitli uygulamalar yapılırken, günümüz toplumunda sanayileşme ve teknolojik gelişim sürecinde tamamen toplumsal paylaşımdan uzak bireyselliğin ön planda olduğu yaklaşımlar söz konusudur. Köy yaşamından uzak, şehir merkezi ve yakın çevresinde yöreye ait dansların otantik görünüm ve ezgilerden uzak olduğu düşünülmektedir. Oyun figürlerinin orijinal ezgiler yerine güncel-popüler müzikler eşliğinde icra edildiği gözlemlenmektedir.

Adıyaman yöresi genelindeki halk danslarının gelişim ve aktarımında en önemli çalışmalar, örgün eğitim kurumlarında yapılan halk oyunları çalışmalarıdır. İlkokuldan yükseköğretim kurumlarına kadar değişik yaş gruplarında oluşturulan halk oyunları ekipleri, yapılan yarışma ve sahnelemelerde yöre danslarına ait gösteriler sunmaktadır².

Geçmişten günümüze kadar Kâhta yöresi, hem bulunduğu coğrafik konumu bakımından hem de sosyal benzerlikleri açısından çevre yöreler ile yoğun kültür alış-verişi içerisinde olmuştur. Bu durum dâhilinde giyim-kuşam, yeme-içme, el sanatları ve halk danslarında görülen benzeşmeler kültürel etkileşimin doğal bir sonucudur. Yöreye

² Kâhta özelinde, bu yöreye ait halk oyunlarının figür aktarımları ve koreografi düzenlemelerinde şüphesiz merhum Hamza Çivi (1954-1999)'nin katkıları büyük orandadır. Eğitici olarak görev yaptığı Ankara Çankaya Lisesi ve Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında, hazırladığı ekipler ile Kâhta yöresi halk oyunlarının gerek ülkemiz çapında gerekse uluslararası platformda tanınmasını sağlamıştır. Hamza Çivi'nin öğreticiliğini yaptığı Kâhta yöresi halk oyunlarını icra eden ekipler, Türkiye ve Avrupa ülkelerinde yapılan birçok festival ve yarışmalarda önemli dereceler kazanmıştır. Özellikle güncel anlamda da Kâhta yöresi halk danslarının sahnelenmesinde tercih edilen birçok koreografi (Sal, Sımsımi, Galuç, Tırge, Üç Ayak-Halay vb.) Hamza Çivi'ye aittir (Görüşme, Osman Kartal: 12.03.2018, Aziz Çelik: 27.03.2018). Daha sonraki süreçte yöre dansları ile ilgili birçok uygulayıcı, bu dans koreografilerinin gelişimine ve mizansen uygulamalarındaki teatral değişikliklere katkı sağlamıştır.

ait halk dansları (isim, kıyafet ve ezgiler ile) kısmen Şanlıurfa, kısmen Malatya yöreleri ile benzer nitelikler taşımaktadır. Örneğin Şanlıurfa yöresinde yer alan; Grani, Düz, Duning (İki Ayak), Üç Ayak, Keriboz, Kımıl, Koçeri Teşi, Dıngı, Gemi, Çeçen Kızı gibi halk dansları benzer mizansen ve ezgiler ile karşımıza çıkmaktadır. Başka bir örnekle Malatya yöresinde bulunan; Beş Ayak, Üç Ayak ve Grani (Ağırlama) dansları, hem isim hem de kıyafetlerin benzerliği ile Adıyaman genelindeki yerel danslar ile benzerlikler göstermektedir. Ayrıca farklı isimlerle karşımıza çıkan birçok dans, çevre yörelerin danslarından kültürel etkileşimler ile yöreye dâhil edilen oyunlardır (*Demirci, Dilo, Cevli, Siahmet, Şirvani, Mim, Narin, Kördeve*). Bu oyunlar haricinde yörede bahsi geçen fakat günümüzde icra şekilleri ve ezgisi unutulmuş bazı danslar da bulunmaktadır. *Herevere, Kejizer, Kudaro, Pekmezo, Takibelek, Tırampe, Tırpano* ve *Veyşo* dansları bunlara örnek verilebilir.



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN Arşivi, Adıyaman-2002

Şekil 4.1. Temaslı-Karma Halaylardan Bir Görüntü

4.2. Adıyaman İli Kâhta İlçesi Halk Danslarının “Yapısal”, “Kültürel” ve “Tematik” Olarak Sınıflandırılması

Bu bölümde Kâhta Yöresi halk danslarının ritmik-ezgisel yapıları, icracı cinsiyetleri, oynanış formları ve mizansen içeriklerine göre *yapısal*, *kültürel* ve *tematik* sınıflandırmaları yapılmaktadır.

4.2.1. Kâhta Halk Danslarının Tempolarına Göre Sınıflandırılması (Yapısal Sınıflandırma)

Kâhta yöresinde yer alan ‘Grani’, ‘Düz’ ve ‘Dik’ halk dansları, yöreye ait özel dans isimleri olmakla beraber karakteristik özellikleri bakımından icra türlerini oluşturan genel isimlendirmelerdir. Yöredeki halk oyunlarına ait bu tasnifin en belirleyici özellikleri tempolarıdır. Grani oyunları yavaş, ağırbaşlı ve ihtişamlı; düz oyunlar orta; dik oyunlar ise hızlı ve coşkulu tempoda icra edilmektedir. Bu karma durumun nedeni, Kâhta yöresine ait halayların genelinde görülen tempolu halay uygulamalarından farklı olarak kendine ait yöresel doku ve özgünlüğüdür. Yörede icra edilen birçok halk dansı, metronom yapılarına bağlı olarak değişik isim ve varyantlar ile de karşımıza çıkmaktadır. Bu danslara ait gruplandırma, yapısal içerik ve özelliklerine göre aşağıda yer almaktadır³:

Grani Dansları:

Grani sözcüğü yöre dâhilinde; “ağır/büyük/yavaş hareket” anlamına gelmektedir. Grani danslarındaki genel yapıda da bu sözcüğün anlamı ile yakın bir bağlantı vardır. Ağır ve ihtişamlı figürler ile yapılan bu yerel danslar, özellikle kendine has figür adımları ile diğer danslardan farklı yapıdadır. Grani dansları, genellikle (yaklaşık olarak) her dörtlük süre için 80 icra metronomuna sahiptir. Bu nedenle oyun figürleri, ağır başlılığın ve mağrurluğun göstergesi olan mizansenlere sahiptir.

Halay düzenindeki en başta bulunan hatırı sayılır yaşlı kadın veya erkek dansçı, genelde doğaçlama olarak el ve ayak hareketleri yaparak diğer icracıların figürlerine öncülük yapar. Törensel uygulamalarda (düğün vb.) halaylar genellikle yavaş tempolu olan Grani oyunları ile başlamaktadır. Daha sonra Düz ve Dik havalara geçilmektedir. Kâhta yöresinde aynı tempo ve benzer ezgiler ile karşımıza çıkan; Çep-i Giran, Çiya-i Giran, Dilo, Mim-i Giran, Graniye Jina, Kızıldağ Giranisi, Ağır Çep, Demirci, Çarkamış, Siahmet, Narin, Kör Deve ve Hasan Dağı gibi danslar mevcuttur. Yörede sıkça icra edilen grani dansları ise Ağırılama ve Ağır Govend’ dir.

Grani sözcüğündeki ‘ağır’ anlamının hem somut hem de soyut yönleri vardır. Grani kavramındaki ağırlık sadece temposal manada bir ağırlık değildir. Yaşlıların ağır başlılığını, mağrurluğunu, oturluğunu ve saygınlığını ifade eden yönleri de

³ Şah İsmail ÇALIŞKAN, Mehmet KUZU, Celal BİLİR ve Osman KARTAL ile görüşmelerden aktarılmıştır.

bulunmaktadır. Nitekim Grani danslarında halay başını çeken icracılar genellikle yaşlı ve hatırı sayılan kişilerdir.

Düz Dansları:

“Düz” sözcüğü; “Yalın, sade, süssüz” (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 744) olarak tanımlanmaktadır. Halay danslarındaki düz türü ise, genel olarak tanımda da belirtildiği gibi sade ve süssüz bir yapıya sahiptir. Düz halk dansları, temposu orta hızda ve oyun figürlerinin dik danslarına göre daha yumuşak sergilendiği bir türdür. Düz danslarına ait ezgilerde genellikle dar ses genişliği görülmektedir. Bu ezgilerde birbirinden farklı makam dizileri mevcuttur. Düz danslarında her yaştan ve cinsiyetten katılımcıyı görmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında fazla hızlı olmayan, yumuşak ve sade figürlere sahip düz dansları, ‘Grani’ danslarında olduğu gibi yaşlı katılımcıların da tercih ettikleri bir türdür.

Yöre dâhilinde düz oyunları farklı isimlerle de karşımıza çıkabilmektedir. Benzer ezgi ve figürlere sahip bu danslar; Düz-i Bemal (Bemal Düzü), Düz-i Eşe (Ayşe Düzü), Düz-i Delal (Sevgili Düzü), Düz-i Bilal (Bilal Düzü), Cevli, Şirvani ve Tırampe şeklinde örneklenebilir. Kâhta yöresinde sıkça görülen düz danslarına ait isimler aşağıda belirtilmektedir.

- | | |
|--------------|--------------|
| - Düz | - Düz |
| - Teşi | - Teşi |
| - Tırge | - Tırge |
| - Sevda | - Sevda |
| - Çeçen Kızı | - Çeçen Kızı |
| - Gûleohmeda | - Gûleohmeda |

Düz danslarını belirleyen unsur sadece ritim ve tempo değildir. Müzikal bağlamda düz dansları, fazla ses genişliği olmayan diziler ve yörede sık rastlanan basit makamlardan oluşmaktadır. Özellikle yaşlı veya orta yaşlı katılımcıların tercih ettiği düz dansları, ‘Grani’ danslarında olduğu gibi fazla kıvrak figürlerin yer almadığı bir türdür. Katılımcı cinsiyetleri yönü ile kadınların sıkça yer aldığı danslardır. Sosyokültürel açıdan bakıldığında ise düz danslarındaki katılımcı cinsiyetlerinin sıklıkla kadın olması göze çarpmaktadır. Bunun nedeni, yöredeki kadınların hareketli ve kıvrak danslar içerisinde yer almasının hoş karşılanmamasıdır. Düz oyunlarının tempo ve figür yönü ile orta hızda

ve sade yapıda olmasından dolayı bu danslarda kadın icracıların yoğunlukta olması, doğal bir durumdur. Aynı durum, yaşlı katılımcılar içinde geçerlidir. Kültürel açıdan irdelendiğinde, yöredeki yaşlıların temposal ve figürsel yapıdan dolayı ‘Grani’ ve ‘Düz’ danslarında fazlaca yer aldıkları görülmektedir. Bu işleyiş, yöre kültüründeki yaşlıya ve cinsiyet bağlamında kadına atfedilen saygı ile yakından ilişkilidir.

Dik Dansları:

Dik sözcüğünün; “yatık durmayan, sert ve kaba” (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 744) gibi anlamları bulunmaktadır. Bu anlamsal bağlantılar halaylardaki ‘dik’ türünü destekler niteliktedir. Çünkü Kâhta yöresinde görülen *dik dansları*, temposu hızlı ve figürleri dik durularak uygulanan sert bir yapıya sahiptir. Yapısal olarak dik danslarının ezgilerinde görülen yüksek metronom hızları ve diğer danslara göre geniş ses aralıkları belirleyici unsurlardır. Makam dizileri bakımından dik danslarına ait ezgiler birbirinden farklı ve zengin bir içeriğe sahiptir. Halay uygulamalarındaki en coşkulu dans figürleri ve ezgilerini bu danslarda görmek mümkündür. Dik danslarına bazen “dik hava” da denilmektedir. Yörede icra edilen dik danslarına ait isimler aşağıda yer almaktadır:

- | | |
|-----------------------|------------------------------|
| - Barış | - Horuş (Tek Ayak) |
| - Darık | - Tırge (Türkan) |
| - Dik | - Dinge |
| - Üç Ayak (Dik Halay) | - Fatmalı |
| - Çep | - Sımsımi |
| - Dûningi (İki Ayak) | - Şevaş |
| - Govenjan (Beş Ayak) | - Topalli |
| - Goftan | - İbrahimo |
| - Galuç (Orak) | - İjık (Aksakal-Kız Kaçırma) |
| - Goçari | - Kartal |
| - Hasanoveyli | - Keriboş |
| - Hellecan | - Koçkiri |
| - Hızzım | |

Halay danslarında en hızlı ve coşkulu icra edilen tür ‘dik’ danslarıdır. Bu nedenle dik danslarını genellikle genç katılımcılar icra etmektedir. Yüksek tempo ve

figürlerindeki kıvrak yapıdan dolayı yaşlı ve kadın icracılar dik danslarında pek yer almazlar. Grani ve düz danslarındaki müzikal ve figürsel sadelik, bir bütünlük arz etmektedir. Fakat dik danslarındaki müzikal özellikler ve figürsel yapılarında bulunan hız ve coşku, bu dans türünü diğer türlerden ayırmaktadır. Nitekim dik danslarına ait ezgiler genellikle geniş ses aralıklarına ve zengin makamsal yapılara sahiptir. Dans figürleri yönü ile de diğer türlerde olmayan coşkulu ve enerjik bir yapıdadır. Bu yönleri ile ‘dik’ sözcüğü, hem ezgilerin hem de temponun dikliğini ifade etmektedir. Toplumsal roller açısından dik dansları gençliği, grani ve düz dansları da otoriter yaşlılığı ve kadına atfedilen saygıyı ifade etmektedir.

4.2.2. Kâhta Halk Danslarının Cinsel Rollere Göre Sınıflandırılması (Kültürel Sınıflandırma)

Dünya genelinde yerel ve modern danslar, icracı cinsiyetlerine göre farklı tür ve yapılara sahiptir. Bunun en önemli nedeni, toplumsal beklentiler dâhilinde kadın ve erkeğin yapabileceği faaliyetlerin cinsiyet rolleri ile yakından ilişkili olmasıdır. Sosyokültürel açıdan bakıldığında, toplumsal açıdan cinsiyet rollerinin üstlenildiği toplumsal beklentiler belirleyicidir. Bu nedenler doğrultusunda yapılan dansın amacına göre katılımcı cinsiyetleri; kadın, erkek veya karma şeklinde görülmektedir. Bu toplumsal cinsiyet rollerine göre oluşturulan organizasyonda “...Her cinsiyet belirli tören görevlerini yerine getirir ve belirtilen sıraya göre dansa girer... Sosyal danslar cinsiyetleri eşleştirir; çoğu ritüel danslar, onları bir sıraya sokar” (Kurath, 1951: 124). Bu açıdan bakıldığında, danslarda yer alan katılımcı cinsiyetleri, sosyal olgular çerçevesinde değişiklik göstermektedir. Dünya coğrafyasındaki yerel danslarda homojen olarak her cinsiyetin kendine ait betimlediği danslar olduğu gibi, kadın ve erkeğin bir arada yer aldığı ortak betimlemeler de yer almaktadır. Danslardaki cinsiyet rolleri, ilgili olduğu toplumun sosyo-kültürel dinamikleri ile yakından ilişkilidir.

Dünya genelinde olduğu gibi Kâhta yöresi halk danslarında da yalnızca kadınların, yalnızca erkeklerin veya kadın-erkek (karma) oyuncuların yer aldığı halay uygulamaları mevcuttur. “Düğün veya benzeri törenlerde karma icra edilen halaylarda kadın ve erkeklerin en az birinci derece akraba olması gerekmektedir” (Görüşme, Şah İsmail Çalışkan: 22.12.2017). Bu bakımdan irdelendiğinde, Kâhta halk danslarını icra eden katılımcıların birçoğu akraba düğün ve eğlencelerinde bir araya gelmektedir. Bu durum

haricinde erkek ve kadınlar, kendilerine özgü dansları homojen olarak sergilemektedir. Kâhta yöresinde oynanan halk danslarının oyuncular bakımından cinsiyet gruplandırılması aşağıda yer almaktadır:

Kadın Dansları:

- | | |
|--------------|-----------------------|
| - Çeçen Kızı | - Hızzım |
| - Fatmalı | - Kaynana (Karşılama) |
| - Goçari | - Teşi |
| - Hellecan | - Topalli |



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN Arşivi, Kuşakkaya Köyü-1990

Şekil 4.2. Kadın Halaylarından Bir Görüntü

Kadın danslarında genellikle merasim (düğün, kına vb.), günlük üretim işleri (teşi) ve kadının toplumsal rolü dâhilinde beşeri ilişkiler yer almaktadır. Sadece kadın katılımcıların icra ettiği danslar incelendiğinde, özellikle kaynana dansında yer alan (yaşlı veya orta yaşlı) kaynananın kepçe ile yaptığı ayinsel figürlere ait kült bağlantılarının kadim medeniyetlerden kalan pagan inanışlar ile yakından ilişkili olduğu hissedilmektedir. Bolluk ve bereket temennileri için yapılan bu karşılama dansı,

geçmişten günümüze kadar yerel danslar aracılığı ile taşınan sosyal bir olgudur ve toplumsal açıdan kadına verilmiş bir roldür.

Yaşlı kadınların tekil olarak dans mizansenlerinde sergiledikleri, kötü nazarı uzaklaştırma gibi Şamani izler taşıyan ekmek sacı veya mangal içerisinde üzerlik, soğan-sarımsak kabuğu ve tuzu tütüsü şeklinde yakma ritüelinin erkek halayları veya karma icra edilen danslarda da (Sımsımi, Üç Ayak, Galuç vb.) bulunduğu göz önüne alındığında, toplumsal olarak kadına atfedilen saygının birçok dansa da yansıdığını göstermektedir.

Erkek Dansları:

- | | |
|----------------------|--------------|
| - Barış | - Kartal |
| - Darık | - Keriboz |
| - Dûningi (İki Ayak) | - Pehlivan |
| - Galuç | - Sal (Gemi) |
| - Hasanoveyli | - Serjeri |
| - Horuş (Tek Ayak) | - Sımsımi |
| - İjlik (Aksakal) | - Şevaş |



Fotoğraf: Osman KARTAL Arşivi, Kâhta-1980

Şekil 4.3. Erkek Halaylarından Bir Görüntü

Kâhta yöresi erkek danslarında bulunan ortak özellikler; mizansen yönleri ile tarımsal faaliyetler dâhilinde üretim işlerinin betimlenmesi ve toplumsal açıdan erkeklere yüklenen rollerin konu edilmesidir. Erkek danslarında; iş gücü açısından ağır tarımsal işleri erkeklerin yaptığı, geleneksel aile yapısında erkeğin baskın bir rolü olduğu, imece uygulamalarında kadından daha ön planda yer aldığı ve toplumsal açıdan erkeğin birleştirici yönlerinin bulunduğu mizansen uygulamaları görülmektedir. Yiğitlik, evlenme, ölüm vb. olguların erkek danslarına yansıdığı figürlerde, erkeğin ataerkil toplumdaki yerini belirten önemli görsel veriler bulunmaktadır.

Karma Danslar:

- | | |
|-----------------------|-----------------------|
| - Ağır lama (Grani) | - Gûleohmeda |
| - Ağır Govend | - İbrahimio |
| - Çep | - Kıml |
| - Dik | - Koçkiri |
| - Dinge | - Rişko |
| - Düz | - Sevda |
| - Goftan | - Tırge |
| - Govenjan (Beş Ayak) | - Üç Ayak (Dik Halay) |

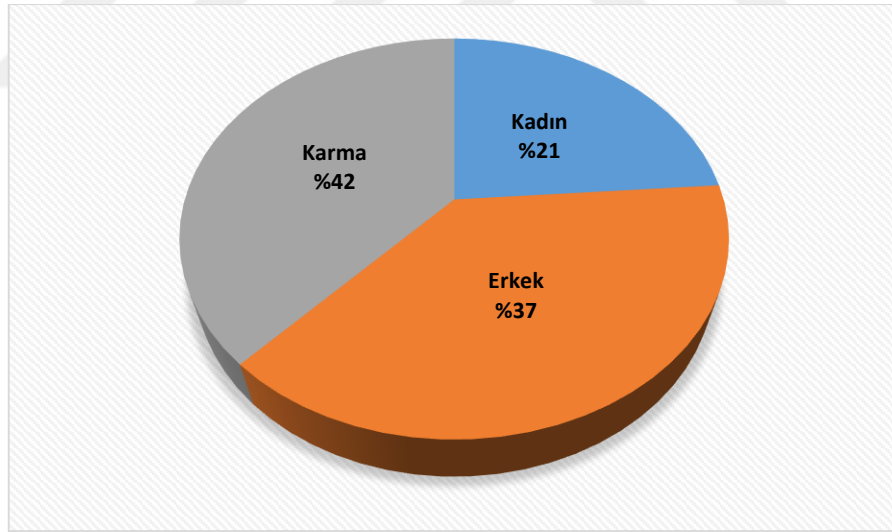


Fotoğraf: Zeki ELÇİ Arşivi, Uluslararası Silifke Kültür ve Sanat Festivali- 1990

Şekil 4.4. Karma Halaylardan Bir Görüntü

Karma danslarda, cinsiyet rollerine özgü kadın-erkek işbirliğinin simgelendiği genel mizansenler yer almaktadır. Aşiret kültüründe yer alan imecenin kadın-erkek birlikteliğinde yapıldığını fakat erkeğin bu dayanışma içerisinde biraz daha ön planda tutulduğunu karma dans figürlerinde görmek mümkündür. Zira karma danslarda, kadın ve erkeklerin aynı dans figürlerini icra etmelerine rağmen erkekler icracıların figürleri daha baskın ve aktiftir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından bu durum, erkeğin ön planda tutulduğunu gösteren bir durumdur. Erkek rolünün baskın olduğunu gösteren başka bir örnek ise; genellikle karma danslardaki halayların başını (başgovent) erkek bir dansçı çekmesi ve halayı bu dansçının yönetmesidir. Başgovent'in sergilediği özgün figürler, karma halay içerisinde bulunan icracıların yaptığı figürlerden daha çevik ve daha coşkuludur.

Cinsiyet rolleri yönü ile Kâhta halk danslarında yer alan icracıların, genel toplumsal rollerin üstlenildiği yapıyla uyumlu bir şekilde hareket ettiği görülmektedir. Kâhta halaylarındaki kadın, erkek ve karma icracı cinsiyet dağılımları aşağıdaki grafikte belirtilmektedir:



Grafik 4.1. Kâhta Halk Dansları İrcalarının Cinsiyet Durumu Grafiği

Grafik 4.1'e ait veriler incelendiğinde; sadece kadın icracıların yer aldığı dansların yoğunluk oranının en az olduğu, karma dansların ise en yüksek oranda olduğu görülmektedir. Erkek dansları, kadın danslarına oranla (yaklaşık) iki kat fazladır. Bu bağlamda, yöredeki yerel dansların katılımcı cinsiyeti bakımından erkek icracıların yoğunluğu kadar karma oyuncuların yer aldığı danslarında fazla olması Kâhta

bölgesindeki sosyal dokuya ait tarımsal vb. faaliyetlerindeki kadın-erkek dayanışmasının kültürel anlamda danslara yansıdığını gösterir niteliktedir.

4.2.3. Kâhta Halk Danslarının Konularına Göre Sınıflandırılması (Tematik Sınıflandırma)

Tüm yöresel oyunlarda, insanların etkilendiği birçok sosyal olguya ait dans mizansenleri vardır. Kâhta bölgesi yerel danslarında; insanların tabiat ile mücadelesi, sosyal yaşamda hayvanlar ile gelişen olaylar, beşeri ilişkiler, yapılan iş ve üretim ilişkileri, kullanılan kıyafet ve aksesuarların durumuna göre şekillenmiş konular görülmektedir. Yılın belirli zamanlarında oynanan; doğanın canlanması, ürünlerin toplanması ve hayvanların üremesi gibi tematik mizansenler Kâhta halk danslarında görülen genel konulardandır. Örnek olarak; doğanın canlanması ile bağlantılı Nevruz vb. kutlamalarda sergilenen oyun temaları, hasat zamanı ürünlerin toplanması ile bağlantılı Hasat, Galuç (Orak) gibi danslar ve hayvanların üremesi ile ilgili olarak ineğin çift buzağı doğurmasının sevincini betimleyen Çep oyunu gibi dans mizansenleri verilebilir. Bu danslara ait mizansen yapılarına çalışmanın ilgili bölümünde geniş olarak yer verilmektedir. Kâhta halk danslarına ait mizansen uygulamalarının konularına göre işlevsel tasnifi aşağıda yer almaktadır:

İnsan- Tabiat İlişkisini Konu Alan Danslar:

- Sal (Gemi)

İnsan-Hayvan İlişkisini Konu Alan Danslar:

- Keriboz
- Kartal
- Serjeri

Toplumsal İlişkileri (Töre, Aşk, Sevda, Ayrılık, Ölüm vb.) ve Olayları Konu Alan Danslar:

- | | |
|--------------------|--------------------|
| - Ağırlama (Grani) | - Ağırlama (Grani) |
| - Ağır Govend | - Ağır Govend |
| - Barış | - Barış |

- Ağırlama (Grani)
- Ağır Govend
- Barış
- Çeçen Kızı
- Dik
- Düz
- Goçari
- Hızzım
- Horuş (Tek Ayak)
- İjık (Aksakal-Kız Kaçırma)
- Kaynana (Karşılama)
- Koçkiri
- Pehlivan
- Sımsımı
- Şevaş
- Tırge
- Topalli
- Üç Ayak (Dik Halay)

İş ve Üretim İlişkilerini Konu Alan Danslar:

- Çep
- Duningi (İki Ayak)
- Galuç (Orak)
- Govenjan (Beş Ayak)
- Kımlı
- Rişko
- Teşi

Kişi İsimlerini Konu Alan Danslar:

- Dinge
- Fatmalı
- Gûleohmeda
- Hasanoveyli
- Hellecan
- İbrahimio
- Pehlivan
- Sevda
- Tırge

Takı, Aksesuar ve Kıyafet İsimlerini Konu Alan Danslar:

- Darık
- Goftan
- Hızzım
- Sımsımı

Betimsel bağlamda yöre danslarının tasnifinde en yoğun olarak görülen mizansen şekli toplumsal ilişkilerin sergilendiği danslar olduğu görülmektedir. Bu açıdan ele alındığında, Kâhta yöresinde yaşayan insanların geçmişten gelen köklü bir yerleşik yaşama sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bu dans türleri, aynı zamanda dönemin toplumsal

olaylarını betimleyen sosyolojik birer veri havuzu olarak değerlendirilmelidir. Örneğin Hasanoveyli dansında anlatılan muhacir bir ailenin kültürel oryantasyonda yaşadığı sıkıntılar, Koçgiri dansının göç ve iskân hareketleri ile bağlantıları, Çeçen Kızı dansının etnik köken bağlantıları, Galuç (Orak) ve Kımıl gibi danslarda yer alan tarımsal faaliyetler, Goftan ve Hızzım gibi kıyafet/aksesuar ilişkili dansların sosyokültürel bağlantıları kültür analizleri için önemli veriler barındırmaktadır.

4.2.4. Kâhta Halk Danslarının Fiziksel İcra Formuna Göre Sınıflandırılması (Kültürel ve Kareografik Sınıflandırma)

Kâhta yöresinde icra edilen halk danslarının fiziksel uygulama şekilleri bakımından “temaslı” (el ele veya belden tutuşarak) ve “temassız” olmak üzere iki formda icra türü vardır.

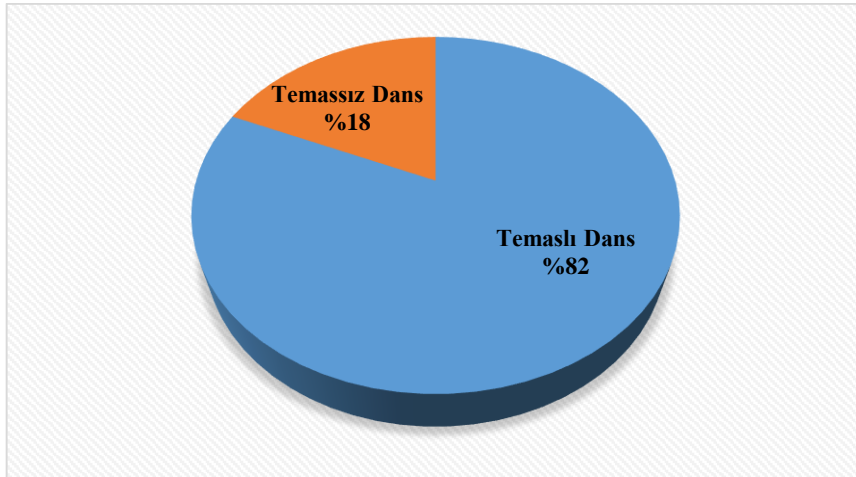
Temaslı Danslar: Yörede icra edilen temaslı dansların tümünde serçe parmaklardan tutuş, el ele kenetlenme veya belden tutuşma şekli söz konusudur. Kâhta yöresinde icra edilen halay danslarının karakteristik olarak birçoğu temaslı oyundur. Bu danslar konu, mizansen ve ezgisel yapı olarak çeşitliliğe sahiptir. Her tür ve yapıdaki halay icrasında temaslı olanlar çoğunluktadır. Yöre dâhilinde yer alan temaslı danslar şunlardır:

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| - Ağırlama (Grani) | - Fatmalı |
| - Ağır Govend | - Goçari |
| - Barış | - Goftan |
| - Çarkamış | - Govenjan (Beş Ayak) |
| - Çeçen Kızı | - Gûleohmeda |
| - Çep | - Hasanoveyli |
| - Darık | - Hellecan |
| - Dik | - Hızzım |
| - Dinge | - Horuş (Tek Ayak) |
| - Dûningi (İki Ayak) | - İbrahimio |
| - Düz | - Keriboş |
| - Kımıl | - Sevda |
| - Koçkiri | - Teşi |

- Rişko
- Sal (Gemi)
- Serjeri
- Tirge
- Topalli
- Üç Ayak (Dik Halay)

Temassız Danslar: Kâhta yöresinde temassız uygulanan dansların çoğu bir veya iki oyuncunun solo danslarından oluşmaktadır. Yörede temassız danslara nadir olarak rastlanmaktadır. Bu danslara ait konular, genellikle tekil yapılan içerikleri betimlemektedir. Örneğin Kaynana (Karşılama) dansında, gelinin yaşayacağı yeni evine ilk gelişi ile alakalı kaynananın yaptığı ritüellik dans figürleri temassız ve solo olarak sergilenmektedir. Sımsımi dansında görülen kökleri pagan dönemlerden kaynaklı ateş etrafındaki tekil uygulanan seremoniler, Galuç (Orak) dansında tekil olarak yapılan tarımsal mücadele ve faaliyetler gibi konu içerikleri temassız danslarda görülen kendine özgü betimsel nitelikler taşımaktadır. Kâhta yöresinde temassız olarak icra edilen danslar şunlardır:

- Galuç (Orak)
- İjlik (Aksakal)
- Kartal
- Kaynana (Karşılama)
- Pehlivan
- Sımsımi
- Şevaş



Grafik 4.2. Kâhta Halk Danslarının İcra Formuna Göre Dağılım Grafiği

Grafik 4.2’de görüldüğü gibi, Kâhta yöresinde yer alan halk danslarının yoğun olarak temashlı icra edilen halaylardan meydana geldiği anlaşılmaktadır. Temassız icra

edilen solo oyunların azlığı dikkat çekmektedir. Bu açıdan bakıldığında, yerleşik hayatın uzun zamandır sürdürüldüğü yerleşim yerlerinde görülen halay danslarının yoğunluğu Kâhta yöresinde de mevcuttur. Konar-göçer yaşayan toplumların halay oyunları yerine solo oyunları tercih etme nedenlerinin, yerleşik hayatın kültürel dinamiklerinden uzak olmaları sonucunda meydana getirdikleri bir durum olduğu düşünülmektedir. Çünkü tarım faaliyetleri ile uğraşan toplumların uzun süreli buldukları coğrafyada kalıcı olmaları gerekmektedir. Göçebe olan toplumların tarımsal faaliyet ve buna bağlı üretimler yapması olanaksızdır. Yerleşik hayat süren toplumların tarımsal faaliyetleri, geleneksel yapı etkileri vb. olgular halay oyunlarının en temel çıkış noktalarıdır. Bu bağlamda Kâhta yöresinde görülen temaslı halay oyunlarının çokluğu, bu yöre insanının çağlar boyunca yerleşik hayat sürdürdüklerini ve bölgede yaşamış kadim medeniyetlerin mirasçıları olduklarını gözler önüne sermektedir. Temaslı oyunlar ve özellikle bunlar içerisinde halaylar, genellikle bir bölgede geniş aşiretler halinde yerleşen halkların oyunlarıdır. Aşiretler, özellikle toplumsal birliktelik ve kutlama gerektiren durumlarda kalabalık bir katılımcı kitlesi ile yerel dansları icra ederler. Âdeta toplumsal anlamda tek vücut olmanın bir göstergesi biçiminde, ya karma (kadın-erkek) ya da hem cins olarak (yalnızca erkek ya da kadınlar bir arada), temaslı bir şekilde duygularını bu yerel danslar ile ifade ederler. Bu ifadelerdeki kolektif duyguların dışa vurumları, en belirgin şekli ile danslarda yer almaktadır. Çünkü “danslarda bulunan hareket ve müziğin, görsel bir biçimde fiziksel ve ruhsal yönlerinin olduğu açık bir şekilde görülmektedir” (Rhodes, 1956: 4). Danslarda uygulanan temaslı ve senkron hareketler, geleneksel toplum yapısına ait toplu iş yapma ve dayanışma ilkesinin bir göstergesidir.

Anadolu’da temaslı halk danslarının yoğun olduğu bölge Doğu Anadolu’dur ki, bu durum yakın doğu için de geçerli olan sosyolojik bir olgudur. Geniş ailelere ve topluluklara özgü bir kutlama ve dans kültürü olan halay, genellikle aşiretler halinde, toprağa bağlı olarak geçinen (tarım ve hayvancılık) ve yerleşik bir düzen süren halklara özgü bir kültürel özelliktir ve Adıyaman da bu bölgeler içerisinde Anadolu’da özel bir öneme sahiptir.

Kâhta yöresi, otantik dansların icrasında uygulanan hareket ve figürler bakımından da kendine özgü bir yapıya sahiptir. Özellikle yörede icra edilen yerel danslarda, omuzlar esnek olarak sağa ve sola hareket ettirilmektedir. Dans devinimlerindeki bu durum Arap danslarında da sıkça görülen yoğun omuz hareketlerine benzer nitelikler taşımaktadır.

Omuzların esnek ve pratik kullanılması, yöredeki temaslı ve temassız dansların tümünde görülmektedir. Halaylarda yer alan ayak hareketleri ise; sekme, yaylanma, koşma veya çökme şeklindedir. Bu yörede görülen sağ ayağın boşta öne doğru uzatılıp geriye doğru çekilmesi hareketi Kâhta danslarının karakteristik özelliklerinden biridir. Bedensel olarak öne veya arkaya eğilerek yapılan esneme hareketleri de Kâhta halaylarında görülen özgün hareketlerdir.

4.3. Kâhta Halk Dansları Etimoloji ve Terimler Sözlüğü

Adıyaman ili Kâhta ilçesinde yer alan halk danslarına ait dans isimleri, mizansenlerde kullanılan sözcükler, kıyafetler, aksesuarlar ve danslarda kullanılan yardımcı materyallere verilen isimlerin etimolojik tanımları, araştırmacı tarafından yazınsal kaynaklardan ve kaynak kişiler ile yüz yüze görüşmelerden derlenerek bir araya getirilmiştir. Ayrıca danslara ait hikâye, mizansen ve isim bağlantıları çalışmanın ilgili bölümlerinde ayrıntılı olarak ele alınmaktadır. Bu danslara ve ilintili materyallere ait yöresel isimlendirmelerin kökeni ve etimolojik yorumları alfabetik sıra dâhilinde aşağıda yer almaktadır.

4.3.1. Danslara Ait İsimler Sözlüğü

Çarkamış: Farsçada “Çar; sayılardan dört” (Şükûn, 1984: 675) anlamına gelmektedir. Aynı anlamda yöre Kürtçesinde de ‘*çar*’ sayı olarak ‘dört’ anlamında kullanılmaktadır. Konu ile bağlantılı olarak ‘kamış’ ise davul çalmaya yarayan uzunca çubuktur. Çarkamış oyununa ait figürler için davulun çubuğu dört vuruş yapmaktadır. Bu isim, Türkçede de ‘*Dört Çubuk*’ anlamına gelmektedir. Dansın figürleri simetrik olan dört vuruşların bir araya gelmesi ile uygulanmaktadır. Bu nedenle dört çubuk vuruşuna karşılık gelen bir isimlendirme olduğu düşünülmektedir.

Çeçen Kızı: Türkçe kökenli olan bu sözcük; 1. Yörede, ‘küçük-sevimli kız’ anlamında kullanılan bir deyimdir. 2. Adıyaman ve çevresine 1800’lerin sonunda Batum bölgesinden göç etmiş Çerkez ve buna bağlı bir kol olan Çeçen muhacirler yerleşmiştir. Kâhta bölgesine yerleşmiş yabancıların geneline yöre halkı tarafından etnik kökene bakılmaksızın *muhacir* denilmektedir. Bu bağlamda dans isminin yöreye yerleşmiş muhacirlerden Çeçen bir ailenin kızını tabir eden bir köke sahip olduğu düşünülmektedir (Görüşme, Murat Gökhan Dalyan: 10.12.2018).

Çep: Yöre Kürtçesinde Çep, ‘sol yan-sol taraf’ anlamına gelmektedir. Dans ismi ile bağlantılı olarak Çep oyunu figürlerinde sol ayağın topuğu yere vurulmaktadır.

Darık: Yöre Kürtçesinde erkeklerin sigara içmek için kullandıkları, içi boş çubuk şeklinde aksesuar. Yörede ‘sigara emziği’ olarak da bilinmektedir. Halay ismi ile bağlantılı olarak oyun mizansenine konu olan ana karakterin darık kullanan biri kişi olduğu fikri öne çıkmaktadır.

Dik: Kürtçede ‘horoz’ anlamına kullanılan sözcüktür. Halay bağlantısı olarak dik ve coşkulu icra edilen dans türü olduğu göz önüne alındığında horozların çevik hareketleri ile bağlantılı olabileceği düşünülmektedir.

Dinge: Türkçe kökenli ‘ding’ sözcüğü, davulun yansıma sesini ifade etmektedir. Ayrıca, dans mizansenini ile bağlantılı olabilecek “*dink*” denilen kavram şöyle açıklanmaktadır; “kaynamış ve kurutulmuş bulgurun yaklaşık dört-beş metre karelik bir alanda yapılan havuz şeklindeki silindirik mekânın içine konulmuş büyük taş tekerleklerin üzerinde bir müddet dönülerek (döverek) kepeğinden arınma yeri” (Yağımlı, 2011: 139). Oyun mizanseninde bulgur yapımı vb. ile ilgili figürler yer almaktadır. ‘Ding’ sözcüğü, ilgili dansın hikâyesinde ve mizanseninde yer alan hem davulun yansıma sesi hem de bulgur yapımında kullanılan materyal ile ilişkilidir.

Duningi: Şükûn (1984: 944)’a ait Farsça-Türkçe Lügat da; “Du: İki” anlamına gelmektedir. Zaten Kâhta ve çevre yörelerde kullanılan Kürtçedeki sayı isimlendirmelerinin birçoğu Farsça kökenlidir (Yek: Bir, Du: İki, Se: Üç gibi). Bu dansa ait isim kökündeki ‘*Ning*’ ise “Yöre Kürtçesinde ‘*ayak*’ anlamı taşımaktadır” (Görüşme, Ali Özbek: 10.02.2018). Bu bağlamda, Duningi; ‘*İki Ayak*’ anlamına gelmektedir. Bu dansa ait figürlerde sol ayak topuğu iki defa dik şekilde yere vurulmaktadır. Sayısal isimlendirmenin bu şekilde dansa da yansıdığı anlaşılmaktadır.

Galuç: Kürtçede bitkilere zarar veren bir ot çeşidine verilen isimdir. Yöre halkının tarımsal faaliyetlerinde galuç bitkisinin ekine zarar vermemesi için yaptığı uygulamaları bu dans ismi ile bağlantılı mizansende de yer almaktadır. Bu nedenle dans isminin betimsel içeriğe bağlı olarak günümüze taşındığı düşünülmektedir.

Goçari: Kürtçede, ‘*göçebe*’ anlamında kullanılan kelimedir. Halay ismi ile bağlantılı olarak; yaz aylarında yöreye gelen göçerlerin yaylaya çıkışı ve bu sevinci ifade etmelerinin betimlendiği bir dans adıdır. Ayrıca bu isim, yörede bulunan bir köy yerleşim

yeri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kâhta merkeze bağlı ‘Goçari’ köyü, Adıyaman merkeze 68, Kâhta ilçe merkezine 35 km uzaklıktadır.

Goftan: Farsça ‘*kaftân*’ (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kaftan>) olan ‘*goftan*’ sözcüğü, yöredeki kırsal erkeklerin kış aylarında giydikleri önü açık ve uzun kollu kaftan şeklindeki kıyafete verilen isimdir. Dış giyim olarak dize kadar uzanan, abaya benzer bir giysidir. Dans ismi ile bağlantılı olarak kaftanlı bir gencin hikâyesini betimleyen bir halay oyunudur.

Govenjan: Bu oyunun yörede bilinen bir diğer adı da ‘*Beş Ayak*’ tır. Govenjan ismi Kürtçe’ de ‘*Hallaç*⁴’ anlamına gelmektedir. Oyun figüründe sol ayak ile başlanarak beş defa sol ve sağ topukların yere vurulmasından dolayı zaman içerisinde Türkçe kökenli ‘*Beş Ayak*’ adlandırılması yapılmıştır.

Grani: Yöre genelinde kullanılan Kürtçede ‘*Grani*’; ağır, büyük veya yavaş hareket anlamlarına gelmektedir. Grani dansında, ağır tempo eşliğinde yapılan yavaş figürler mevcuttur. Genellikle yaşlı erkek veya kadınların başı çektiği yöresel bir dans çeşididir.

Güleohmeda: ‘Gül Ahmet’ anlamına gelmektedir. Ayrıca, Kâhta merkeze bağlı ‘Gülahmet’ isminde bir köy ve bir mahalle bulunmaktadır. Dansa ait ismin, bu köyde yaşayan ve köye ismini veren kişi ile bağlantılı olarak günümüze taşındığı düşünülmektedir. Bu kişi ile ilgili günümüze ulaşan pek bilgi bulunmamaktadır ve sadece dans ismi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hellecan: Helle ve Can isimlerinden meydana gelmektedir. Kürtçede kullanılan *Helle* ismi Arapça kökenli *Halime* isminden türetilmiş, kırsal yerlerde kullanılan bir bayan adıdır. Can ismi ise şehir merkezi, ilçeler ve köylerde kullanılan erkek isimlerindedir. ‘*Helle*’ ve ‘*Can*’ın birlikteliğini simgeleyen bir isimlendirmedir. Bir halay dansı olan Hellecan, mizansen olarak Halime ile Can’ın aşk öyküsünü betimleyen bir yapıya sahiptir.

Hızım: Yöre Kürtçesinde bayanların burun kenarlarına (delinerek veya yapıştırma şeklinde) taktığı ‘*hızma*’ takısına verilen isimdir. Dans ile bağlantılı olarak hızma takan bir kıza olan sevdayı anlatan bir danstır.

⁴ Hallaç: “Yünü, pamuğu yay veya tokmak gibi bir araçla kabartma, ditme işini yapan kimse, atımcı” (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1035).

İjik: Kürtçe kökenli “uzun sakal” veya yaşlı kişilere ait “aksakal”. Oyun mizanseninde ana karakterin, genç bir kızla evlenmek isteyen uzun ve beyaz sakalı yaşlı bir kişi olması nedeni ile dans isminin buradan kaynaklandığı fikri öne çıkmaktadır. Dansa ait figürlerde yaşlı rolündeki icracının takma sakalı diğer dansçılar tarafından çekiştirilmekte ve sakallı karakterin evlenmek istediği kız kaçırılmaktadır. ‘İjik’, imgesel olarak genç kız ile evlenmek isteyen yaşlıyı vurgulamaktadır.

Keriboz: Bozeşek. Yöre Kürtçesinde ‘ker’; eşek/merkep anlamında kullanılan sözcüktür. Dansa ait figürlerde ayağı aksayan bir merkebin üzerinden düşen kişinin betimlendiği motifler mevcuttur.

Kejizer: Örük şeklinde takma saç veya örülmüş sarı saç. Yerel danslar içerisinde sarı ve uzun örülmüş saçları olan bir genç kızın dans figürlerinden oluşturulan bir halay olduğu düşünülmektedir.

Kımıl: Arapça kökenli, ‘süne’ zararlısına verilen isim. Kımıl dansı figürlerinde, yörede yapılan tarım faaliyetlerinde süne zararlısı ile yapılan mücadelenin betimlendiği motifler bulunmaktadır.

Koçkiri: Bir Kürt aşireti adı veya eski zamanlarda Kâhta veya Samsat yöresindeki köylerden birine verilen isim olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, Kürtçede büyük göç anlamına gelen ‘Goçagır’ değiminden geldiği kanısı ağır basmaktadır. Dansa ait halay mizanseninde yapılan göçün betimlendiği düşünülmektedir.

Pehlivan: Farsça kökenli bu sözcük; tören, kutlama, eğlence vs. seyirlik oyunlar dâhilinde güreş müsabakalarında yer alan yiğit ve güçlü kişilere verilen isimdir. Pehlivan dansında yiğitlik ve gücü simgeleyen figürler yer almaktadır

Rişko: Kürtçe kökenli; ‘temizlenmek’ veya ‘pislikten arınmak’ manasında kullanılan kelimedir. Ayrıca, Kâhta ilçesi ve çevresinde kullanılan ‘Rişko’ sözcüğü saçlara veya yün kıyafetlere dadanan ‘bit’ anlamına da gelmektedir. Bu dansa ait halay mizanseninde temizlenmek figürleri ön plandadır. Bu nedenle dans ismine Rişko denilmektedir.

Sal: ‘Sal’ sözcüğü Arapça kökenli olup, nehri geçmek için kullanılan ilkel ırmak veya deniz taşıtına verilen isimdir (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 2015). Yörede ‘Sal’ sözcüğü için ‘Gemi’ tabiri de kullanılmaktadır. Sal dansına ait halay mizanseninde, Fırat

nehri sal ile geçmekte olan bir düğün alayının yaşadığı trajik olaylar betimlenmektedir. Dans mizanseninde Fırat nehri geçmek isteyen düğün alayının sal ile beraber suya batması ve yaşanan hüznün dansa yansması ile ilgili figürler bulunmaktadır. Bu nedenle yöre insanı tarafından bu dansa 'sal' veya 'gemi' denilmektedir.

Serjeri: Yöre Kürtçesinde yokuş aşağı-iniş veya baş aşağı anlamına gelen sözcüktür. Serjeri dansına ait figürlerde Keriboz dansına benzer figürler yer almaktadır. Bu dansa, meyilli arazide yere düşmeyi anımsatan mizansenler mevcuttur.

Sımsımi: Farsça kökenli olan 'sim' sözcüğünden türetilmiş (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 2114), yörede 'simli' veya 'parlak' anlamında gümüş gibi parıldayan ve ışıltılı giysilere verilen isimdir. Dans ile bağlantılı olarak, simli kıyafet ile ateş etrafında dans eden bir dansçıdan kaynaklı bir isimlendirme olduğu düşünülmektedir.

Şevaş: Türkçe kökenli 'şavarma' sözcüğünden türetilmiş bu sözcük (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/şavarma>), düğün yapan aileye maddi yardım sağlamak için düğün esnasında müzisyenler tarafından yapılan dans figürleri eşliğinde gelen konuklardan para, altın vs. toplama işine verilen isimdir.

Teşi: Yöre Kürtçesinde, kadınların yün eğirmede kullandığı ahşap alete verilen isimdir (Ek 12'ye bk.). "İpliği elde eğirmeye yarayan başı topaç şeklinde uzunca kuyruğu olan tahtadan alet" (Yağınlı, 2004: 29). Temaslı kadın danslarından biri olan Teşi dansında, bayanların yün eğirmek için yaptıkları devinim hareketleri ve kadınlar arasında yapılan imece figürleri yer almaktadır.

Tırge: Kürtçede kullanılan bir bayan ismi. Türkçe olarak 'Türkan' ismine karşılık gelmektedir. Tırge dansı figürlerinde, dansa konu olan Tırge'nin başından geçen olaylar betimlenmektedir. Dans mizanseninde, hikâyeye konu olan 'Tırge' karakterinin istemediği biri ile evlenmesi sonucunda düğün alayı ilerlerken müsaade alıp namaz kılmasını ve bu esnada taş kesilmesini betimleyen figürler mevcuttur. Dans ismi, bu ana karakterin 'Tırge' adına sahip olması ile ilişkilidir.

Topalli: Türkçe kökenli bu sözcük (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 2366); yörede ayağı aksayan, yürürken güçlük çekenler için kullanılan bir değimdir. Bu dans mizanseninde ayağı aksayan birinin yaptığı dans figürleri yansıtılmaktadır.

Tırampe: Rumca kökenli ‘*Tra’mpa*’ sözcüğünden Türkçeye ‘*Trampa*’ şeklinde geçmiş olan bu kavram; değişim, değiştirmek anlamlarına gelmektedir (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 2380). Dans isimi ile bağlantılı olarak oyun esnasında icracılar sağ ve sol ayağın figürlerini değiştiren hareketler yapmaktadır. Bu nedenle değiştirmek anlamına gelen “Tırampe” isminin bu halaya isim olarak verildiği düşünülmektedir.

Kâhta yöresinde icra edilen yerel halk danslarına ait isimlerin etimolojik kökenleri incelendiğinde; bunların genel olarak kısmen Kürtçe (%60), Türkçe (%17), Farsça (%17), Arapça (%3) ve eski Yunan/Roma bağlantılı Rumca (%3) sözcüklerden oluştuğu görülmektedir. Bu dans isimlerine ait etimolojinin, yörede yaşayan yerel halkın etnik çeşitliliği ve az da olsa geçmişte yaşamış (Yunan/Roma) medeniyetlerin dil bağlantıları ile uyumlu bir yapıda olduğu anlaşılmaktadır.

4.3.2. Danslara Ait Özel Terimler Sözlüğü

Aba: ‘Aba’ sözcüğü, Arapça (*kabā*) ve Aramice/Süryanice (*kbāyā*) ile eş kökenlidir (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/aba>). Bu sözcük, genellikle çobanların giydiği; üzerinde ay, güneş, yıldız veya ışık objelerine ait tasvirler bulunan, yünden veya keçeden yapılmış uzun ve kalın hırkaya verilen isimdir (Şekil 4.20 ve 4.22’ye bk.). Özellikle tasavvufi bağlantılarda birçok peygamberin çobanlık yapması, abanın manevi kullanımını da etkilemiştir. Başka açılardan, yaşamsal döngü içerisinde çobanların soğuktan vs. korunması yanında abanın üzerinde bulunan inançsal imgelerinde ezoterik bağlantıları da vardır. Kökleri çok eskilere dayanan ve İslam öncesi inanç kalıntılarını barındıran bu motifler, abayı kullanan çobanın doğa ile baş başa kaldığında kötü ruhlardan korunacağı gibi geleneksel inançları simgelemektedir. Dans etnolojisi bakımından irdelendiğinde halay icralarında karşımıza çıkan bu otantik giysi, yöredeki üretim ilişkilerinde yer alan hayvancılık ile bağlantılı çoban olgusunun da oyun koreografilerine yansıdığını göstermektedir.

Bemal: Kürtçe kökenli evsiz, kimsesiz anlamında kullanılan sözcük veya Kâhta ve çevre yörelerde Kürtçe sözleri bulunan bir uzun hava ismidir. Bemal uzun havası aynı zamanda ağıt niteliğindedir. Bu ağıtın ana temasında; aşkından yollara düşmüş ve çok acılar çekmiş bir erkek karakter anlatılmaktadır. Bemal ağıtı, Kâhta yöresinde otantik olarak icra edilen Sımsımi dansının yavaş bölümde zurna ile çalınmaktadır.

Bendik: Yöre Kürtçesinde kadın baş giyiminde kullanılan fesin düşmemesi için çene altına bağlanan bez veya esnek kumaştan yapılmış ince ve uzun ip.

Bervang: Mum baskılar ile siyah zemini üzerinde beyaz olarak işlenmiş ay, yıldız, güneş gibi gök cisimleri desenlerinin bulunduğu kadın önlüğü. Bervang önlük üzerinde Şamani kökenli imgesel şekiller bulunmaktadır (Şekil 4.11 ve 4.12'ye bk.).

Bezik: Kürtçede, 'ova' anlamına gelen sözcük. Kâhta yöresi yerel danslarında yer alan motifler, ovada (bezik) veya yüksek rakımlı dağ yerleşimlerinde (çiya) azda olsa farklılık göstermektedir. Coğrafik konumun danslara yansımaları bilinen bir durumdur. Bu nedenle Kâhta halaylarında, bezik veya çiya dansları halk arasında kullanılan coğrafik tabirlerdir.

Çiya: Yöre Kürtçesinde 'dağ başı' anlamında kullanılan sözcüktür. Göçerlerin yaz aylarında ikamet ettiği, rakımı yüksek yerlerdir. Göçeri dansının çıkış noktası, göçebelerin 'çiya'ya geldiklerinde çadırlarını kurmaları ve şenlik yapmalarınıdır.

Çömçe: Farsça kökenli 'kefçe' anlamında kullanılan sözcüktür (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1391). Kaynana (Karşılama) dansında, kaynananın gelini karşılarken elinde bulundurduğu materyal çömçedir.

Delal: Kürtçe kökenli sevgili, güzel, narin anlamında kullanılan sözcük. Düz halaylar içerisinde yer alan 'Düzi Delal' dansı 'Güzel Düzü' anlamına gelmektedir. Yani sevgiliye atfedilen orta tempoda bir halay çeşididir.

Derpe: Kürtçe kökenli bu sözcük, kutnu kumaştan yapılmış bel ve paçaları lastikli kadın alt giyimine verilen isimdir (Şekil 4.8'e bk.). Anadolu'nun birçok yerinde derpe'ye benzer paçaları lastikli kadın şalvarları bulunmaktadır.

Galunç: Tarla, bahçe veya bostanlarda otları ayıklamaya yarayan küçük el orağına verilen isimdir (Şekil 4.31'e bk.). Orağın bir türü olan bu tarım aleti, Galuç/Hasat gibi halay mizansenlerinde kullanılmaktadır. Yöre danslarında tarımsal faaliyetlerin anlatıldığı mizansenler içerisinde yer alan erkek dansçılara ait birçok figürde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum üretim ilişkilerinin belirlediği yaşam tarzının, geleneksel toplum içerisindeki tarım ve hayvancılık gibi olgular ile yerel halk danslarına ne şekilde yansıdığını gösterir niteliktedir.

Govend: “Halk arasında ‘*Haley*’ sözcüğü, Türkçe yazım diline ‘*Halay*’ olarak girmiştir. İç Anadolu ile Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Kürtlerin yoğun olarak yaşamış oldukları bölgelerde ise bu tür el ele tutulan zincirleme halk danslarına Kürtçede genel isim olarak *Govend* denir” (Akkaya, 2014: 79). Aynı doğrultuda Kâhta yöresinde de *govend* sözcüğü, halay oynama/çekme anlamında kullanılmaktadır.

Gras: Yöre Kürtçesinde kullanılan basma veya çit kumaştan yapılmış, yakası yuvarlak kolları uzun kadın iç giyimi (Şekil 4.9’a bk.).

Gulik: Yöre Kürtçesinde, kadın baş giyimindeki taç süslemesinde kullanılan ibrişim veya ipekten yapılmış yapay saç örgüsüne verilen isimdir (Ek 15’e bk.). Günümüz Kâhta ve çevresinde gulik kullanımı sadece halk dansları giyiminde görülmektedir. Yörenin estetik anlayışı dâhilinde eski dönemlerden kalan bir uygulama olduğu düşünülmektedir.

Gundır: Yöre Kürtçesinde sukabağına verilen isimdir. Kurutulmuş olarak günlük yaşamda kullanılmaktadır (Şekil 4.31’e bk.). Galuç (Orak)/Hasat dansına ait mizansende yardımcı materyal olarak kullanılmaktadır. Bu materyalin, su taşımaya yarayan bir araç olmasının yanı sıra kült bağlantıları mevcuttur. Eski zamanlarda Kâhta bölgesinde Sonbahar-Kış dönemlerinde yapılan düğünlerin yağışsız geçmesi için halay mizansenlerinde kurutulmuş gundır’ın yakılması ile ilgili seremoniler yer bulunmaktadır.

Halbır: Arapça kökenli ‘*ğalbir/girbal*’, kalbur/elek anlamında gelen sözcüktür (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1274). Yöre halkı tarafından günlük yaşamda tahıl ve başka iri taneli maddeleri elemek için kullanılmaktadır. Halay dansları ile bağlantılı olarak halbır, Kımıl dansı mizanseninde sünelerin toplanıp içine konulduğu bir materyal niteliğindedir (Ek 12’ye bk.).

Herevere: Kürtçede ‘Here’; gitmek fiili, ‘Vere’; gelmek fiilidir. ‘Herevere’; git-gel anlamı taşımaktadır. Halay dansları bakımından öne ve arkaya gidiş-geliş için kullanılan ve bazen dans ismi olarak karşımıza çıkan bir sözcüktür.

Holük: Kürtçe kökenli, davul tokmağı anlamına gelen sözcük.

Höllik: Türkçe kökenli *höllük* sözcüğünden türetilmiştir (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1113). Yöredeki kadın baş giyiminde estetik duruşu sağlamak için en üst tepede kullanılan teneke veya kartondan yapılmış yuvarlak bir objeye verilen isimdir.

Horuş: Kürtçe kökenli (*horışme*) olan bu sözcük, karışık-karma anlamına gelmektedir. Halay danslarında icracıların davul ve zurnacıdan istedikleri karışık ve coşkulu dans ezgileridir. Kısaca danslar açısından “potpuri” niteliği taşımaktadır.

İşlik: Arapçadan Türkçeye dâhil olan ‘*içlik*’ sözcüğünden türetilmiştir (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1148). Erkeklerde iç giyim olarak kullanılan, bayanlarda ise ‘*iç gömlek*’ şeklinde tabir edilen yöresel gömlek çeşidine verilen isimdir.

Jine: Eski Yunan (Roma) dilinde kadın anlamına gelen “*gýnē*” sözcüğünden türetilmiş (<https://www.etimolojiturkce.com/arama/g%C3%BDn%C4%93>) ve zamanla Rum diline sonrasında yöre Kürtçesine geçmiş kadın, bayan manasında kullanılan sözcüktür. Örneğin; grani danslarından ‘*Graniye Jina (Kadın Granisi)*’.

Kefi/Kefiye: Arapça kökenli (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1378), baş veya belde kullanılan poşu (Ek 16’ya bk.).

Kırkdüğme: Kâhta ve çevre yörelerde giyilen erkek yeleş (Şekil 4.17’ye bk.).

Kıttan: Yöre Kürtçesinde kadınların baş bağlamada kullandıkları keten yazmaya verilen isim (Ek 17’e bk.).

Kuşan: Arapça kökenli ‘*kuşak*’ sözcüğünden türetilmiş, bele sarılan uzun ve enli kumaş (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1542). Yöresel giyimde ve halk dansları kostümlerinde sıkça kullanılmaktadır (Şekil 4.13’e bk.).

Orak: Eski Türkçede ‘*orğak*’ olarak kullanılan ve günümüz Türkçesine ‘*orak*’ olarak yerleşen bu sözcük (<https://www.etimolojiturkce.com/arama/or%C4%9Fak>), mercimek vb. ekinlerin biçilmesinde veya bahçedeki zararlı otların ayıklanmasında kullanılan yarım ay şeklinde küçük tarım aleti (Şekil 4.31’e bk.). Galuç oyunu mizanseninde kullanılan yardımcı bir materyaldir.

Paşgovend: Kürtçede, halay sonunda bulunan oyuncu. Yöre Kürtçesinde yer alan ‘Paş’ sözcüğü, Türkçedeki ‘peş/arka’ sözcüğüne benzer nitelikte kullanılmaktadır.

Penez: Arapça kökenli ‘*penes*’ sözcüğünden Türkçeye ‘*penes*’ olarak geçmiş bu sözcük (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1910), yöredeki bayan baş giyiminde kullanılan zincire dizili lira şeklinde gümüş veya altın paralara verilen isimdir (Ek 15’e bk.).

Peşmal: Farsça kökenli ‘*puşmal*’ (Şükûn, 1984: 483) olan bu sözcük, kadife veya basma kumaştan yapılmış, diz altına kadar uzanan sade yapıdaki kadın önlüğüne verilen isimdir (Ek 18’e bk.). ‘*Bervang*’ önlük, ‘*peşmal*’ in bir türüdür. ‘*Bervang*’ önlük üzerinde yer alan simgesel motifler ‘*peşmal*’ üzerinde yer almamaktadır. ‘*Bervang*’ lar ‘*peşmal*’ önlükler içerisinde renk ve motif yönleri ile özel bir yapıya sahiptir (Bervang önlük için; Şekil 4.11 ve 4.12’ye bk.).

Sergovend: Farsça “*Ser (baş)*” ve Kürtçe “*Govend (halay)*” sözcüklerinin birleştirilmesinden oluşan, halay başında bulunan oyuncuya verilen isimdir. Türkçede ‘*halaybaşı/başoyuncu*’ anlamına gelmektedir.

Şar: Farsçadan Türkçeye geçmiş ‘*şâl*’ (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 2200) sözcüğünden türetilmiş ‘*şar*’, yöre kadınlarının baş giyiminde feslerine sardıkları poşuya veya başın üst kısmında yer alan bez parçasına verilen isimdir.

Terlik: Türkçe kökenli olan bu sözcük (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 2331), yöre dâhilindeki kırsal kesimlerde erkeklerin kullandığı (genellikle yün veya pamuk ipliğinden örülmüş farklı renk ve motifleri bulunan) küçük takke/külâh/başlık anlamına gelmektedir (Şekil 4.16’ya bk.). Halaylardaki erkek baş giyiminin en önemli objesidir.

Zıbın: Arapça ‘*zubûn*’ kelimesinden türetilmiş (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 2654; <https://www.etimolojiturkce.com/arama/zub%C3%BCn>) ‘*zıbın*’ sözcüğü, yörede ‘*Üçetek*’ de denilen bayanlara ait kadife, kutnu veya basma kumaştan yapılmış uzun giysiye verilen isimdir (Şekil 4.10’a bk.).

Kâhta yöresinde icra edilen yerel halk dansları ile bağlantılı özel terimlerin etimolojik kökenleri incelendiğinde; bunların genel kullanım yönü ile kısmen Kürtçe (%50), Türkçe (%26), Arapça (%12), Farsça (%6), Aramice/Süryanice (%3) ve eski Yunan/Roma bağlantılı Rumca (%3) sözcükler olduğu görülmektedir. Bu terimlere ait etimolojinin yöredeki yerel halkın etnik çeşitliliği ile uyumlu bir yapıda olduğu anlaşılmaktadır.

4.4. Kâhta İlçesi Merkez ve Köylerine Ait Halk Danslarının Mizansen Yapıları

Genel anlamda ‘*Mizansen*’; “1. Yönetmenin oyuncularını oyuna uygun bir uyum içine sokması için yaptığı hazırlık, çalışma. 2. Bir şeyi, bir durumu olduğundan değişik göstermek amacıyla hazırlanan düzen” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK Türkçe Sözlük,

2005: 1404). Teatral olgulardaki mizansen şekilleri; anlatılmak istenen durum, olay vb. konulara ait temayı görsel anlamda sunmaya yönelik yapılan düzenlemeleri kapsamaktadır. Halk dansları yerel kültürden ayrı düşünülemez. Mizansenler tümüyle icra edildiği yerdeki kültür ve zamanla iç içedir ve seyircileri ile bir bütündür. Seyirciler aynı zamanda bu danslara iştirak eden icracılardır.

Halk danslarına ait mizansen, figür ve koreografileri tanımlamanın en doğru yolu, ait olduğu yöredeki kültürel fonksiyonların kökenine ait olguların temel bağlantılarına inme gerekliliğidir. Bu bağlamda, ilkel ya da geleneksel toplumlardaki insan gruplarındaki yaşam şekillerine ilişkin devinimleriyle ilgili bulguların birçoğu, doğa ile mücadeleyi kapsamaktadır. Bu mücadelenin daha etkin ve verimli olabilmesi için insanlar bir araya gelerek toplu yaşama yolunu seçmiştir. Toplu halde yapılan yaşam mücadelesinde ya doğaya benzemeye çalışmış ya da ona saygı duyarak belirli objelere tapma/tanrılaştırma durumunu benimsemişlerdir. Yapılan ayin, büyü vs. törenlerinde bu olguları danslar ile bütünleştirerek daha etkin bir ifade meydana getirmişlerdir. Dünya coğrafyasında halk danslarının ilk olarak bu şekillerde ortaya çıktığı kuvvetli bir ihtimaldir. Böylece, bu törenlerde yapılan dans figürleri belirli estetik kural ve kalıplarla daha sonraki kuşaklara aktarılmıştır. Yerleşik yaşam içerisinde, toprağı işlemeye yönelik tarımsal faaliyetler başlamış ve toplu iş gücünü daha iyi yönetebilmek için senkron hareketler geliştirilmiştir. Bu hareketler daha sonraları tören, merasim, kutlama, eğlence vb. ortamlarda kullanılmaya başlanmıştır.

Kâhta yöresi özelinde halk dansları mizansenlerinin birçoğu bu bağlamda üretim ilişkilerini ve tarımsal faaliyetleri konu almakla birlikte aşk, sevdâ, güncel yaşam vb. beşeri olayları da konu edinmektedir. Danslara ait hikâyeye, efsane, olay vb. bulgular araştırmacı tarafından kaynak kişiler ile görüşmeler sonucunda derlenerek bir araya getirilmiştir. Kâhta yöresinde icra edilen halk danslarına ait anlatılagelen hikâyeler, mizansen, figür vb. motiflerinde barınan betimsel uygulamalar ve bu dansların yöre kültürü ile ilişkilerine ait bulgu ve yorumlar aşağıda yer almaktadır. Sıralamada yer alan dans isimlerinin yanında; dansın fiziksel oynanış formu ve katılımcı cinsiyet durumu parantez içerisinde belirtilmektedir.

1. “Ağırlama (Grani)” Dansı (Temaslı-Karma): Yaşlı, ağırbaşlı ve hatırı sayılır erkek veya kadınların başta bulunduğu, el ele tutuşarak halay düzeni içerisinde ağır ve

gösterişli bir tempo ile oynadıkları halk dansıdır. Bu mizansende büyüklere karşı saygı ve hürmeti sembolleştirme eğilimi vardır. Ataerkil toplumlarda, yaşı ilerlemiş kişilere gösterilen saygıyı somutlaştıran koreografik bir düzen içerisinde icra edilmektedir. Tempoları diğer halay türlerine göre yavaş olan “Ağırlama” (Grani) danslarına ait ezgiler fazla geniş olmayan ses aralıkları dâhilinde farklı makam ve usuller ile görülebilmektedir.

Yöre genelinde Grani dansları; Çep-i Gıran (Ağır Çep), Çiya-i Gıran (Dağ Gıranisi), Dilo, Mim-i Gıran (Çok ağır Gıranisi), Gıranıye Jina (Kadın Gıranisi), Kızıldağ Gıranisi, Demirci, Çarkamış (Dörtçubuk), Siahmet, Narin, Kör Deve ve Hasan Dağı gibi birbirinden farklı isim ve motifler ile de karşımıza çıkmaktadır. Bu farklı isimlerdeki Grani türlerinde, sadece kadınların veya erkeklerin icra ettiği danslarda bulunmaktadır. Kâhta yöresinde görülen Grani türünün en yaygın olanları Ağırlama (Grani) ve Ağır Govend (Ağır Halay) danslarıdır. Yörede yaygın olarak görülen bu Grani dansları, katılımcı cinsiyetleri bakımından karma olarak icra edilmektedir. Çevre yörelerde de Grani danslarına sıkça rastlanmaktadır. Şanlıurfa, Diyarbakır, Gaziantep, Malatya ve Kahramanmaraş yöreleri, Grani danslarının yoğun görüldüğü yerlerdir.

2. “Ağır Govend” Dansı (Temashı-Karma): Ağır halay olarak icra edilmektedir. Yaşlı bayan ve erkeklerin birlikte oynadıkları, kadın ile erkeğin birlikteliğini simgeleyen bir danstır. Yöre genelinde özellikle yaşı ilerlemiş bayan oyuncuların hızlı ve tempolu danslara eşlik ettikleri görülmemektedir. Örf, âdet, gelenek ve görenekler doğrultusunda kadının sosyal statüsünü belirten önemli danslardan biridir. Ağır Govend dansında, geleneksel toplum modelinde yer alan kadının ağır ve mağrur duruşunu simgesel anlamda gösteren dans motifleri yer almaktadır.

3. “Barış” Dansı (Temashı-Erkek): Kâhta ve çevresinde bulunan aşiretlerin bazı sebeplerden dolayı aralarında küskünlükler olur ve oraya husumet girer. Hatırı sayılı kişiler tarafından bu kabileler barıştırılmak amacıyla bir araya getirilirler. Yemek ve eğlenceler tertip edilerek bu aşiret mensupları törenle barıştırılırlar. Taraflar barıştıktan sonra ziyafetler verilir. XIX. yüzyılın başlarında, Kâhta yöresinde bulunan “Reşi” ve “Mirdeş” aşiretlerinin bir anlaşmazlık sonundaki barışması esnasında bu dansın ortaya çıktığı düşünülmektedir (Görüşme, Osman Kartal ve Bekir Yücel: 2018).

Yöre insanları tarafından düğün, bayram, taziye vb. durumlardaki toplantılarda küskünleri barıştırma olgusu geleneksel olarak devam etmektedir. Bu oyun, sade içeriği

ile estetik hareketlerden uzak ve yaylanma olmadan icra edilmektedir. Bu oyunda yeni barışmış insanların sadece el ele tutuşup davul-zurnanın ezgileri ile orta tempoda sade figürler ile halay icrası yer almaktadır.

4. “Çeçen Kızı” Dansı (Temashı-Kadın): Yörede bu oyuna “*Düz Oyunu*” da denilmektedir. Bunun nedeni düz oyun türünde olmasından kaynaklanmaktadır. Dansın figürlerine konu olan hikâyede; Adıyaman’ın güneyinde yer alan Fırat nehri kenarında yer alan Samsat ilçesinin Kenter köyünde yaşayan fakir bir çobanın küçük ve sevimli bir ağa kızına sevdalanması ve karşı çıkılan bu birliktelik sonunda kaçarken öldürülmelerini anlatır (Görüşme, Mehmet Kuzu: 05.02.2018) .

Oyun mizanseninde kaçmak ve kovalanmak ile ilgili figürler yer almaktadır. Dansa ait ezgide de bu duyguyu hissetmek mümkündür. Dar bir ses genişliği içerisinde iki dörtlük ölçülere sahip bu dans ezgisinde yer alan ritmik tartım kalıplarının, anlatılan mizansenin ifade gücünü üst düzeyde destekleyen bir yapıda olduğu görülmektedir (Tablo 4’e bk.).

5. “Çep” Dansı (Temashı-Karma): Adıyaman ili Kâhta ilçesine bağlı Savacık Köyü’nde Reşit isminde bir adamın ineği ikiz doğurur. Bu olaya çok sevinir ve oynamaya başlar. Sol ayağıyla hareketli bir şekilde yere vurarak oynar. Bu sevinci gören diğer köylülerde bu oyuna katılarak bu mutluluğa ortak olurlar. Çep Dansını ova yerleşiminde yalnız erkekler, dağ köylerinde kızlar ve erkekler beraber oynarlar. Bu oyun hareketli ve coşkuludur. Oyun figürlerinde sol ayak topuğunun yere vurulması ile ilgili bu oyuna “Tek Ayak” da denilmektedir. Halk arasında kıvrak ve hızlı icra edilen bu dansın, ceylanların hareketlerinden esinlenerek ortaya çıktığı kanısı da yaygındır.

6. “Darık” Dansı (Temashı-Erkek): Bu dansa ait ezgi bilinmekte; fakat, oyun mizansenini başka dans figürleri ile icra edilmektedir. Geçmiş zamanlarda seyirlik köy danslarından biri olup günümüzde figür özelliklerini kaybetmiş yerel bir danstır. İsmi etimolojik yapısı gereği yöre erkeklerinin kullandığı sigara içme aparatı olduğu göz önüne alındığında, erkek halaylarından biri olduğu düşünülmektedir.

7. “Dik” Dansı (Temashı-Karma): Genellikle erkekler tarafından oynanır. Dik bir duruşla, horoz hareketlerinin taklit edildiği figürlerin uygulandığı bir mizansene sahiptir. Yörede bilinen hikâyesi; Kâhta’nın Narince nahiyesinde bulunan zurnacı Seyho tarafından Canpak köyünden kaçan Huriye adında bir genç kızın olayına uyarladığı

oyundur. Huriye'nin boyu çok kısa olduğu için yörede "kını" olarak tanınır. Zaman içerisinde zurnacı Seyho, bu hikâyeyi anlatan "dik" oyununu meydana getirmiştir. Türkçe sözlü versiyonu olan bu dansa ait 'Kını' türküsünün bilinen sözleri şöyledir:

Vay le kını, benim malım

Kuşlardan kınalı kuşum, ayağımdaki bağım

Kısa boylum beraber bağa inerdik

Söğüt ağacının gölgesine otururduk

Aşkımızı, sevdamızı birbirimize söyledik

Onun için kalbimizdeki gam ve üzüntü biterdi... (Görüşme, Mehmet Kuzu: 05.02.2018)

8. "Dinge" Dansı (Temashı-Karma): Dinge isminde güzel ve güçlü köylü bir kadının bulgur döverken çıkardığı ses ve hareketlerin konu edildiği bir oyundur. Kâhta'ya bağlı Narince Nahiyesi'nin Şörgelek Köyü'nde yaşayan Köse Mahmut'un çevrede güzelliği ile ün yapan Zeynep adında bir kızı vardır. Zeynep, köy harmanında bulgur döverken kendisine âşık olan Mustafa isimli bir gencin tokmağı dibeğe sert vurmasından esinlenerek Zeynep'e Dinge ismini yakıştırır. Asıl adını bilmediği Zeynep üzerine Dinge adına türkü yakar. Dinge dansına ait sözlü ve sözsüz versiyonlar bulunmaktadır. Sözlü versiyonlu oyuna ait sözler Türkçe olarak söylenmektedir. Bu dans ezgisine ait sözler şöyledir:

Hele Dinge geliyor

Beni candan yakıyor

Kirpikleri ok olmuş

Kalbimize batıyor hey, hey, hey...

Ben Dingeyi kaybettim

Aradım ama bulamadım

Mevlam seni korusun

Allah'a ismarladım hey, hey, hey... (Görüşme, Mehmet Kuzu: 05.02.2018)

9. “Dûningi (İki Ayak)” Dansı (Temashı-Erkek): Kâhta ilçesine bağlı Erikdere Köyü Sako Mezrası’nda icra edilen ve yöre geneline yayılan bir danstır. Bu köydeki Dûningi dansı icrasında, ‘çep’ oyununda yer alan sol ayak topuğunun bir defa ileri doğru yere vurulması yerine figür değişikliği ile sol ayak topuğu ileriye doğru iki defa yere vurulmaktadır. Üretim işlerinin beklenenden fazla ürün verdiği hasat dönemlerinde yapılan harman şenliklerinde bu dans sıklıkla yer almaktadır. Bu oyun, Çep oyununa göre daha gösterişli olduğundan dolayı Urfa yöresinde yaşayan icracılar da bu dansı aynen benimseyerek Adıyaman yöresi tavrını Şanlıurfa yöresine taşımışlardır (Görüşme, Hamza Çivi: 03.06.1996).

10. “Düz” Dansı (Temashı-Karma): Sade ve süssüz anlamına gelen düz sözcüğü, dansın karakteristik özelliği bakımından da pekişen bir tanımlamadır. Düz dansı, sade ve çok karışık olmayan figürsel özelliklerin yanı sıra tempo bakımından da diğer halaylara göre orta hızda icra edilen bir yapıdadır. Dansın ortaya çıkış hikâyesi şöyledir; Kâhta’nın Fırat nehri kıyısında yer alan Kantara köyünde Hami Eyibe (Mehmet Eyüp) zengin bir kişidir. Samsat ilçesinde Bekir isminde birisini azap (işçi) olarak üç yıl yanında çalıştırır. Bekir, Hami Eyibe’nin güzel kızı Emine’ye âşık olur. Babası duyunca Bekir’i köyden kovar. Bekir ana ve babasını köyde bırakıp Samsat’a döner. Aradan yıllar geçer. Emine bu arada başkası ile evlendirilir. Köylüler, kızın babasına Bekir’in çok hasta ve perişan olduğunu söylerler. Ağa, Bekir’in köye dönmesine izin verir. Bekir köye gelir fakat yatalak olmuştur. Emine’yi çeşmede görür. Hatırını sormak için Emine Bekir’in yanına gelir. Bekir Emine’ye bakar bir ah çeker. Bekir Emine’ye; ben böyle hasta ve bitkin değildim senin aşkımdan böyle oldum der. Daha sonra Bekir orada vefat eder. Bu olayın duyan köylüler ağıtlar yakarak bu duygusal aşk öyküsünü dile getirirler. Yörede duyulan bu hikâye zaman içerisinde oyuna dönüşmüştür. Beşeri ilişkileri yansıtan bu dans hikâyesi, yöre halkının sosyokültürel bağlamda geleneksel yapıya sıkıca bağlı olduğunu ve bununla beraber aşka duydukları saygının dışı yansıtılmasını gösterir niteliktedir.

11. “Fatmalı” Dansı (Temashı-Kadın): Sincik nahiyesinin Serger köyünde Osman oğlu Resul’ün Fatma ismindeki kızına, Ömer oğlu Hacı âşık olur. Fakat kızın babası Fatma’yı başkası ile evlendirir. Bunun üzerine Hacı, yaktığı türküler ile teselli bulmaya çalışır. Bu türkü sonradan Kâhta ve çevresinde oyun havasına dönüşür. Oyun mizanseninde, davul-zurna eşliği arasında Fatma türküsü söylenerek halay çekilir. Türkünün günümüze kadar gelen sözleri şöyledir;

Geliyor Fatmalı geliyor

Salına salına geliyor

İnce belli sallanıyor

Yürürken nazlanıyor... (Görüşme, Mehmet Kuzu: 05.02.2018)

12. “Galuç (Orak)” Dansı (Temassız-Erkek): Bu oyunda uygulanan figürler; eski zamanlarda Adıyaman’ın Kâhta ilçesi Balyan köyünde Hammoke (Mehmet) ismi ile tanınan bir köylünün Annep Çayı kıyısına pamuk ekmesini, ancak o yıl tarlada görülen Galuç/Geliç otunun bu ekine zarar vermesi ile ilgili mücadeleyi anlatmaktadır. Oyun, mizansen olarak tarlada çalışan bir aileyi görüntülemektedir. Tarlada bu zararlı ottan kurtulmaya çalışan aile bireylerine evin hanımı tarafından yiyecek ve içecek getirilmesi vurgulanmaktadır. Bu şekildeki iş birliği ile ekinin zararlı ottan temizlenmesi ve mahsulün yeniden canlanması için yapılan dua ifade edilmektedir. Bu oyun ezgisine ait sözler şu şekildedir:

Çeme çemo pamuk tarlası

Allah’tan belanı bulasın

Çoluk çocuğumun rızkını alamadım senden

Allah’tan belanı bulasın... (Görüşme, Ali Işık: 01.08.2004)

Galuç dansı; orak, sukabağı, kalbur, çakmak (orağı keskinletmek için kullanılan alet) ve elcik/peçik (ekini diğer elle kavramak ve biçmek için kullanılan küçük eldiven) gibi materyaller ile oynanmaktadır. Üretim ilişkilerini yansıtan bu betimsel özellikler, yörenin arkaik dönemlerine ait yerleşik kültürün yapısı hakkında da önemli ipuçları vermektedir.

Yörede bu dansa “Hasat Oyunu” da denilmektedir. Galuç dansının diğer adı olan Hasat Oyunu ismi ile bağlantılı olarak, “Galuç oyununda işlenen ana tema; ailece ekin biçen ve hasattan sonra tanrıya şükrederek yakınlarını ziyaret edip şölen düzenleyen çiftçi ailesini anlatmaktadır” (Bulgan ve Doğan, 2013: 115) şeklinde oyun mizansenine ait bilgiler yer almaktadır.

13. “Goçari” Dansı (Temashı-Kadın): Eski zamanlarda Kâhta ve çevresindeki göçerler, yaz aylarında konaklamak ve sürülerini otlatmak için yaylalarda bulunan akarsu

boylarını, su kaynaklarını ve geniş otlaklara sahip yerleri seçmekteydi. Barınmak için ağaç dallarından yaptıkları ‘*hayma*’ denilen evlerde oturarak, yetişkin kadın ve erkeler sürüleri otlatmak, süt sağmak, yoğurt mayalamak, yağ ve peynir yapmak için birlikte çalışmaktaydı. Zaman içerisinde göçerlerin birçoğu yerleşik hayata geçerek, kendilerine ait köklü kültürel rutinlerini yerleştikleri yerlere taşımışlar ve kendilerine özgü kültürlerini çevre etkenlerden uzak tutmak için, başta evlilik gibi sosyal olgularını dışı kapalı olarak kendi aralarında yapmaktaydı. Oyun hikâyesinde de bu sosyal olgulara rastlanmaktadır. Oyunun yörede bilinen hikâyesi şöyledir; Kâhta’nın Tokaris Nahiyesi’ne bağlı Göçeri Köyünde ‘Şumlu’ olarak çağrılan Nigar isminde bir kız varmış. Babası başka köylerden gelip isteyenlere kızını vermiyormuş. Nigar, gönlünü kaptırdığı Celalan Köyü’nde yaşayan Ahmet isminde bir delikanlıya kaçmış. Bu olay üzerine türküler söylenmiş ve daha sonra bu hikâye oyun şekline dönüşmüştür. Türküye ait sözler şöyledir:

Kâhta’nın göçerleri

Çalınır davulları

Erkekleri geliyor

Çekerler halayları

Ovaları sürülüdür

Göçerlerin işi budur

Erkek-kız oynarlar

Göçerlerin oyunu budur

Göçeri göçeri git buradan, yerin yoktur... (Görüşme, Hasan Aydın: 19.10.2004)

14. “Goftan” Dansı (Temaslı-Karma): Adıyaman’ın Akpınar Bucağına bağlı Haraç köyünde geçmiş bir aşk öyküsünü anlatmaktadır. Öykünün içeriği şöyledir; Haraç köyünde yaşayan bir genç kız, davetli olduğu düğünde ilk defa gördüğü ve üzerinde goftan (kaftan) denilen giysi bulunan bir gence âşık olur. İsmi bilmediği bu genci çevresine “*Goftanlı*” olarak tanıtır. Bu iki gencin aşkları dillere destan olup yayılır. Oyun mizanseninde, kaftanlı gencin düğün esnasında yaptığı figürler yer almaktadır. Goftan oyunu, yöre insanının gözlemine dayalı bazı olguları isimlendirme ve anlamlandırma

eğilimlerinin sonucunda ortaya çıkarttıkları bir oyundur. Bu oyun Kâhta yöresinde, Halay (Üç Ayak) oyununa ait bir bölümde ileri ve geri gidilerek icra edilmektedir.

15. “Govenjan (Beş Ayak)” Dansı (Temashı-Karma): Hallacın, hallaç tokmağı ile hallaç yayına vuruşunu anlatmaktadır. Adıyaman yöresindeki bazı yerlerde bu oyun ile bağlantılı olarak keçecilerin keçeyi hazırlarken yaptıkları figürleri anlattığı da vurgulanmaktadır. Ayrıca, hallaçların kullandıkları “Govenjan” veya “Köfanjen” denilen bir alet ile yaptıkları devinimsel figürler de bu oyun içerisinde yer almaktadır. Oyuna konu olan hallacın aşkını anlatan bu dansın yörede sözlü olarak icra edildiği bir türküsü de bulunmaktadır. Bu dansa ait sözlü versiyon, Türkçe olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkünün sözleri şu şekildedir:

Döv, döv hallacını döv

Sen hallacını tıkırdat

Sen saçlarını yol

Yedi buzağıya yular yap

Yedi kızın çeyizini yap

Aşkınla yedi köyün muhtarını boğ

Döv, döv hallacını döv... (Görüşme, Şah İsmail Çalışkan: 22.12.2017)

16. “Güleohmeda” Dansı (Temashı-Karma): Kâhta yöresinde Gül Ahmet isimi ile tanınan yakışıklı bir gencin başka aşirete mensup olan bir kıza sevdalanmasını anlatan bir danstır. Sevdalandığı kıza aşkını değişik dans figürleri ile ifade etmeye çalışan Gül Ahmet’e ait oyun, kendisini izleyen diğer katılımcıların bu figürleri benimseyip öğrenmesi ile günümüze kadar taşınmıştır. Yöre dâhilinde çok sık rastlanmayan bir danstır. Kişi adı ile bağlantılı olan bu halay dansı, aşk hikâyelerinde yer alan karakterlere duyulan saygının bir ifadesi niteliğindedir.

17. “Hasanoveyli” Dansı (Temashı-Erkek): I. Dünya savaşı yıllarında Rusların Doğu Anadolu’yu işgal etmesi sonucunda yaşanan kıtlık ve zulümden kaçarak Kars civarlarından Kâhta’nın Göçeri köyüne gelip yerleşen muhacir Hasan’ın ailece köy kültürüne ayak uydurmaya çalışmasını ve çobanlık işi ile meşgul olduğunu anlatan bir

oyundur. Bu halk dansında seslendirilen ezginin (Kürtçe ve Türkçeye) sözleri aşağıda yer almaktadır (Görüşme, Hasan Aydın: 19.10.2004; Dünder Ayhan: 19.05.2018):

Vey li lo vey li lo Hasano vey li *Vey li lo vey li lo Hasan'ım vey li*
Hesen şivane tav Nurik berderi *Hasan çobandır, Nurik (karısı) evde bekler*
Şeşt xâna helda lav xâ berda geli *Altmış haneyi kaldırır, kendisi dereye iner*
Bavije keli lov tö bököje neri *Atar kenara, tekeyi öldürür*

Göç ve iskân hareketlerinin bir sonucu olarak, insanlar göç ettikleri yeni yerlerdeki demografik yapıdan etkilenmekte ve sosyokültürel bağlamda karşılıklı olarak etkileşim içerisinde bulunmaktadır. Coğrafik olarak yaşam alanlarını değiştiren insanlar, birçok kültürel varlığını gittiği yere taşıdığı gibi, yeni tanıştığı kültürdeki objeleri de kendi yaşamsal olgularına aktarmaktadır. Hasanoveyli dansı, bu durumu anlatan bir yapıya sahiptir. Bu açıdan irdelendiğinde, Kâhta ve çevresi tarihsel akış içerisinde göç alan bir bölgedir. Bu yörenin kültürel zenginliğine katkı sunan unsurlardan biri de eski dönemlerden günümüze kadar Kâhta bölgesine yapılan göçler olduğu anlaşılmaktadır.

18. “Hellecan” Dansı (Temaslı-Kadın): Helle isimli bir bey kızının rüyasında gördüğü Can isimindeki bir gence âşık olması ve onu arayıp bulmasını anlatan bir oyundur. Mutlu son ile biten bir öyküsü vardır. Genellikle sözlü olarak icra edilen bir oyundur ve zamanla türkü formuna uyarlanmıştır. Yörede bu dans ezgisine ait sözler Türkçe veya Kürtçe olarak yer almaktadır, fakat en çok tercih edilen versiyon Türkçe sözlü olanıdır. Koreografi düzenlemelerinde, dansın belirli kısımlarında davul ve zurna çalmayarak yerini halay icracılarının söylediği sözlü ezgiye bırakır. Oyuna ait Kürtçe ve Türkçe sözler şöyledir (Görüşme, Dünder Ayhan: 19.05.2018):

Hezali helli helli hezali hellican *Ceylanım helli helli ceylanım hellican*
Mın Gâhti dükkân vekır hezalli hellecan *Kâhta'da dükkân açtım ceylanım hellecan*
Semsüre rındek mı di delali hellecan *Adıyaman'da güzel seçtim güzelim hellecan*
Semsati kıl kırıya hezalli hellecan *Samsat'ta sürme aldım ceylanım hellecan*

*Kıl kışande cavıxa delali hellecan
Hezali helli helli delali hellican...*

*Sürmeyi göze çektim güzelim hellecan
Ceylanım helli helli, güzelim hellican...*

19. “Hızzım” Dansı (Temaslı-Kadın): Adıyaman’ın Kâhta ilçesinde bir gencin hızma takmış bir kıza sevdalanmasını anlatır. Genç âşık, adını bilmediği kıza hızmalı anlamında “*Hızzım*” ismini yakıştırır, katıldığı eğlence ve düğün merasimlerinde kendine özgü dans figürleri ile bu oyunu icra eder. O zamanlardan günümüze kadar kuşaktan kuşağa aktarılarak bu oyun halk tarafından sevilmiş ve benimsenmiştir. Dansın uygulanış şekli; “halayın en baştaki 2 kişi tarafından karşılıklı yapılan solo oyundur. Karşılıklı gelecek şekilde eller doğaçlamadır. Ayaklar sağ bas sol yanına, sol bas sağ yanına ayaklar tabanlardadır. Oyun biçimi oyuncunun doğaçlama hareketle ve kendi çevresinde dönmesiyle devam etmektedir” (Türk Halk Oyunları Adıyaman Yöresi Modüler Programı, 2012: 20). Yöre danslarında nadir olarak karşımıza çıkan temassız ve solo oyunlardan biridir.

20. “Horuş (Tek Ayak)” Dansı (Temaslı-Erkek): Bu dansa ait Kâhta yöresinde bilinen ve Şanlıurfa yöresi ile benzer içerik taşıyan bir hikâyede mevcuttur. Bu hikâye fakir bir genç ile ilgilidir. Fakir genç çok yakın bir akrabasının düğününe davetlidir fakat bu düğünde giyecek elbisesi yoktur. Gencin annesi bu duruma çok üzülür ve ona bir çift yün çorap örmeye karar verir. Fakat yoksulluktan ancak bir tek çoraba yetecek yün bulabilir. Genç, annesinin ördüğü bir tek çorabı giyinerek düğüne gider. Düğünde halayları icra ederken çorapsız ayağının görünmemesi için çoraplı olan tek ayağı ile dansları icra eder. Orda bulunan diğer katılımcılar da bu figür hoşlarına gittiği için dansı bu şekilde devam ettirirler. Zamanla tek ayak figürü yaygınlaşarak günümüze kadar taşınmıştır (Görüşme, Hamza Çivi: 03.06.1996).

21. “İbrahim” Dansı (Temaslı-Karma): Kâhta yöresinde yaşamış İbrahim isminde bir çobanın sürüsündeki koyun ve keçileri sağmak için gelen ağanın kızı Berivan’a âşık olmasını ve sevdasını halay figürleri ile ifade etmesini anlatan bir oyundur. Günümüzde nadir olarak karşımıza çıkan yerel danslardan biridir. Aşk, seveda vb. konuları anlatan oyun mizansenine sahiptir (Görüşme, Bedir Karaca: 02.02.2018).

22. “İjik (Aksakal)” Dansı (Temassız-Erkek): Kâhta’da (1900’lü yıllarda) Yusuf adında yaşlı ve zengin bir adam, komşusunun genç kızına âşık olur. Kızı babasından ister.

Yusuf zengin olduğu için kızın babası yaşlılığı sorun etmez ve kızı ile evlenmesini kabul eder. Ancak, bu kız yaşlı ve aksakallı Yusuf'a varmak istemez. Kız, anne ve babasına bu evliliği istemediğini defalarca dile getirir. Fakat Yusuf kızıdan bir türlü vazgeçmez. Bunun üzerine genç kız, bir gün evlerinin önünden geçen yaşlı adamın yolunu keserek yakasından tutar ve sakalını çekiştirerek bu sevdadan vazgeçmesini söyler. Bu olay yörede duyulduktan sonra yayılır ve oyun şeklini alır (Görüşme, Osman Kartal: 12.03.2018).

Bu dansa ait oyun figürlerinde iki erkek oyuncuya kadın giysileri giydirilir. Bu kızları erkeklerden korumak için başka bir erkek oyuncunun yüzü is ile siyaha boyanır ve elinde uzunca bir değnek ile bekçilik yapmaya başlar. Başka bir kişiye de yaşlı erkek kıyafetleri giydirilir. Aksakallı rolünde oynamak için bu kişiye özel makyaj yapılır. Kadın giysilerini giyenler köy gençleri tarafından kaçırılmak istenince bu sırada aksakallı dede bayılarak düşer. Kızları tekrar getiren bekçi, aksakallı dedeyi ritmik figürler ile tekrar oyuna dâhil eder. Eğlenceli seyirlik köy oyunlarından biridir. Sembolik olarak bu dans, küçük yaşta evlendirilen kız çocuklarının kültürel yapı içerisindeki çaresizliğini ve töresel uygulamaları anlatmaktadır⁵.

İjik dansında erkeklerin kız kostümleri giymesi sosyokültürel açıdan önemli bir durumdur. Geleneksel yapının hâkim olduğu toplumlarda, kadınların eğlence objesi olarak erkek topluluğun içerisinde yer almaması ve gerektiğinde eğlence unsuru olarak erkeklerin kadın görünümüne bürünmesi bu dansa olduğu gibi birçok sosyal olguda karşımıza çıkmaktadır. Benzer durum, Asya toplumlarındaki geleneksel toplum yapısı içerisinde de görülmektedir. “Japonya ve Çin'de kadın rolleri genellikle erkekler tarafından oynanır” (Shawn, 1929: 51).

23. “Kartal” Dansı (Temassız-Erkek): Zamanın birinde Adıyaman merkeze bağlı Bebek köyünde yaşayan fakir ve yaşlı olan karı-kocanın hastalık sonucu koyunları ölür. Buna çok üzülen ihtiyarlar ölen koyunlarının leşini köy meydanına atarlar. Fakat başından ayıramazlar. Gece olana kadar ateş yakıp beklerler. Kartallar ise yerde yatan koyunları görünce saldırıp etrafında dönmeye başlar. Yaşlı karı-koca kartalları kovalarken, o esnada bir de çakal leşe saldırır. Çakalı gören kartallar, koyunu bırakıp çakala saldırırlar. Bu olayı gören köylüler düğünlerinde bu olayı sembolize eden figürleri uygulamaya başlarlar.

⁵ Oyun mizansenini için bakınız; <<https://www.youtube.com/watch?v=Hm2rWP4UczE>>

Seyirlik olan bu oyunda canlı, estetik ve hareketli figürler yer almaktadır. Bu dans mizanseninde, insan-hayvan ilişkilerini betimleyen bir içerik bulunmaktadır.

Kartal oyunu figürlerinde, dansçıların kendini kartala benzetme durumu söz konusudur:

Şamani kültür döneminde şamanlar, Gök Tanrı katına çıkabilmek için yapacağı yolculukta yardımcı ruhlardan faydalanabilmek amacıyla, güçlü kuşlara (kartal, doğan, şahin, kuzgun vs.) benzemeye çalışmışlardır. Kuşlara benzeyebilmek için de törenlerde, daima kılığına bürünmeye çalıştıkları hayvanların, genellikle de kuşların taklitlerini içeren oyunlar ortaya koymak istemişlerdir” (Güven, 2014: 286).

Kâhta yöresinde oynanan bu seyirlik oyunda da, zamanın derinliklerinden gelen Şamanizm etkilerini görmek mümkündür. Güçlü obje olarak kartal betimlemeleri, bu oyunun en temel motifidir.

24. “Kaynana (Karşılama)” Dansı (Temassız-Kadın): Kâhta ve çevresinde yapılan geleneksel düğünlerin birçoğunda, gelinin oğlan evine geldiği anda Kaynana (Karşılama) bir elinde kepçe bir elinde ayna ile gelini karşılar. Kaynana elindeki kepçe ile davul ve zurnanın ezgisine uygun sevinç gösterileri yapar. Elindeki kepçe ile şeker kutusuna vurarak şekerleri misafirlere doğru saçar. Bu dansın uygulanış nedeni, çiftlerin bir ömür bolluk ve bereket içerisinde yaşamalarını sembolize etmesidir. Kaynana bu oyunu icra ederken, o anda gelinin kucağına kendisinin de oğlunun olması için bir erkek çocuğu oturtulur. Geçmiş çok eskilere dayanan ve kuşaktan kuşağa aktarılan en eski yöresel oyunlardan biridir. Gelin, yaşayacağı eve gireceği zaman kaynana önlüğünün içinde avuç dolusu para veya şekerini kapı girişinde havaya atar. Bolluk ve bereket temennisini vurgulayan seyirlik bir oyundur.

25. “Keriboz” Dansı (Temashı-Erkek): Boz eşek anlamına gelen Keriboz Dansı mizanseninde, hızla hareket edip yavaşlayan bir merkebe ait hareket betimlemeleri mevcuttur. Mizansen olarak Serjeri oyunu ile benzer nitelikler taşımaktadır. Merkebin aksayarak düşmesini anlatan çapraz ayak figürleri bu oyunun en belirgin motifidir. Seyirlik köy danslarından biridir. Benzer ezgi ve figürler ile Şanlıurfa yöresinde de bu dans icra edilmektedir.

26. “Kımıl” Dansı (Temashı-Karma): “1956-1957 yıllarında Adıyaman ve çevresinde yaşanan Kımıl (süne) zararlısının ekinlere zarar vermesi sonucunda kıtlık

olmasını ve halkın bir araya gelerek kımıl ile mücadelesini anlatan bir oyundur” (Görüşme, Şah İsmail Çalışkan: 22.12.2017). Bu dansa ait betimlemelerde, topluca yapılan üretim işlerinde ve doğa ile mücadelelerde insanlar arasındaki yardımlaşma vurgulanmaktadır.

Oyun mizanseninde, tarlada mücadele edilen kımıl zararlısını kalbur ile toplama ve köylüler ile yardımlaşılan imece figürleri yer almaktadır. Doğu ve Güneydoğu bölgelerinin birçoğunda bu dansa sıkça rastlanmaktadır. Bu dans ezgisine zaman içerisinde Kürtçe sözler eklenmiş ve bu sözler dilden dile dolaşarak anonimleşmiştir. Oyun ile ilgili günümüze taşınan anonim sözler şu şekildedir:

*“İsal ji tene ne hat qimil qimil qimilo
Qimil xwar û dawî hat ha ho ji destê qimilo wiy
Zar û zêç tev birçî man qimil qimil qimilo
Xela bi serme da hat ha ho ji destê qimilo wiy*

Sadece bu sene gelmedi kımıl kımıl ah kımıl
Yedi ve peşinden geldi ah ah kımılın elinden vay
Çoluk çocuk hepsi aç kaldı kımıl kımıl ah kımıl
Kıtlık üzerimize geldi ah ah kımılın elinden vay

*Hat qimil lê rojhilat qimil qimil qimilo
Genim xwar û dawî hat ha ho ji destê qimilo wiy
Min xwestî buk zavabim qimil qimil qimilo
Qelenê bukê der ne hat ha ho ji destê qimilo wiy*

Kımıl doğudan geldi kımıl kımıl ah kımıl
Buğdayı yedi peşinden geldi ah ah kımılın elinden
Damat olmak istiyordum kımıl kımıl ah kımıl
Başlık parası çıkmadı ah ah kımılın elinden vay

*Hemed werî ber bi baye qimil qimil qimilo
Qimil hate bi refaye ha ho ji destê qimilo wiy
Tev de li genim belabun qimil qimil qimilo
Genim xarin ma kaye ha ho ji destê qimilo wiy*

Hepsi rüzgârın önünde geldi kımıl kımıl ah kımıl
Kımıl sürüyle geldi ah ah kımılın elinden vay
Buğdayın üzerine dağıldılar kımıl kımıl ah kımıl
Buğdayı yediler samanı kaldı ah ah kımılın elinden vay
*wiy lo apo lo kokimo wiyde apo lo pişt xaro
wiy lo apo Hemed wêri lo ber bi baye
E de qimil hate lo bi refaye
Wiyde genim xari lo mayi kaye
Were apo wê çax bi halême lo feqiraye*

Vay ey amca ey ihtiyar vay amca ey ele bakan
Vay ey amca hepsi rüzgârın önünde geldi
O Kımıl sürüyle geldi
Vay ki buğdayı yediler saman kaldı
Gel gör amca bu sefer bu fakir halimizi”

(<http://kurtcenota.blogspot.com/2014/02/sivan-perwer-qml.html>)

27. “Koçkiri” Dansı (Temaslı-Karma): Seyirlik bir köy oyunudur. Genellikle kadın ve erkekler tarafından halay düzeni içerisinde oynanır. Bir birinden farklı figürler ile çeşitli kutlamalar esnasındaki sevinci ve coşkuyu yansıtmaktadır. Temel anlamda kavimlerin göçlerini yansıtan bir oyun olduğu düşünülmektedir. Yöre aşiretlerinin bazen siyasi bazen de ekonomik nedenlerden dolayı başka yerlere göç etmeleri durumu kültürel bağlantılarda köklü olarak yer almaktadır. Oyuna ait isim kökeninin büyük göç manasında “Goçagiri” den geldiği düşünülmektedir.

28. “Pehlivan” Dansı (Temasız-Erkek): “Pehlivanların güreş öncesinde yaptığı ısınma vb. mizansenleri yansıtır. Günümüzde unutulmaya yüz tutmuş danslardan biridir” (Görüşme, Abdullah Gezici: 12.05.2018). Ataerkil toplumlardaki erkek egemenliğinin yerel danslar içerisinde de işaret edildiği, güç ve yiğitliğin sergilendiği danslardan biri olduğu düşünülmektedir.

29. “Rişko” Dansı (Temaslı-Karma): Hasat zamanlarının yansıtıldığı bir içeriğe sahiptir. Köylünün yapacağı hasat için sevinç gösterilerinde bulunmaları bu oyunun figürlerindeki temel konudur. Bu dansın hasat şenliklerinde yapılması, üretim biçimlerinden kaynaklanan seremoniler içerisinde birlikteliği ifade etmek için kullanılan bir müziksel/danssal ifade biçimi olan halayın, bölgedeki önemini bir kez daha göz önüne sermektedir Bu oyunun kadınlar tarafından icra edilen versiyonu, genellikle ova (bezik) köylerinde görülmektedir. Yapılan figürlerin bir kısmında, oyuncuların kıyafetlerini temizlemeleri ve el çırpmaları ile ilgili uygulamalar mevcuttur (Görüşme, Celal Bilir: 12.11.2017; Mehmet Kuzu: 05.02.2018).

30. “Sal (Gemi)” Dansı (Temaslı-Erkek): Adıyaman yöresine ait en eski oyunlardan biridir. Eski zamanlarda, Adıyaman’ın Samsat ilçesine bağlı Kusan Köyü’nde bir düğün alayının sal ile Fırat Nehri’nin karşı kıyısında bulunan bir köye gitmeye çalışırken başlarından geçen hazin olayı anlatmaktadır. Oyun figürlerinde, akıntıya kapılan ‘sal’ı ve karşı kıyıda bekleyen damat ve ailesinin sal üstündekilerini kurtarma çabaları yansıtılmaktadır. Oyunun başlaması ile birlikte gemideki gelin alayını temsil eden erkekler, aralarında gelinin de bulunduğu salın dalgalara kapılmasını temsil eden figürler yaparlar. Sal batarken, dolan suyun elle boşaltılmaya çalışılması ve akıntıya kapılan gelini kurtarmaya yönelik dramatik mizansenler sergilenir. En sonunda gelinin

boğularak ölmesini ve karşı kıyıdaakilerin ağıtlar yakarak feryat etmeleri canlandırılır. Bu olay sonucunda yöre halkı derinden duyduğu üzüntüyü şu sözler ile dile getirmiştir:

Kesin şu Fırat'ı bu yıl akmasın

Etrafına taşıp, yakıp yıkmasın

Talihsiz gelini alıp gitmesin

Biricik yavruları yetim etmesin

Oy aman Fırat, zalimsin Fırat, dertliyim Fırat...

Talihsiz gelini suda yitirdim

Zalim Fırat bize ölüm getirdin

Taşımı toprağımı alıp götürdün

Yaktın ocağımı beni bitirdin

Oy aman Fırat, hainsin Fırat, dertliyim Fırat... (Görüşme, Aziz Çelik: 27.03.2018)

Sal (Gemi) dansı mizanseninde; baştaki dansçının elinde bulunan kürek objesinin Arap danslarındaki sopa (baston) oyunlarında olduğu gibi bazen ritmik yapıya göre değişik figürler ile sergilendiği görülmektedir. Yapılan bu dans figürlerinin kökeninde Arap kültürünün etkili olduğu fikri ağır basmaktadır.

31. “Serjeri” Dansı (Temaslı-Erkek):

“Eski zamanlarda Kâhta'nın Adik köyünde Temo adında hatırı sayılır bir kişi yaşamaktadır. Temo, Kâhta Çayı'nın kenarından ilerler iken merkepten aşağı yuvarlanır ve ölür. Yörede hatırı sayılır bu değerli insanın ölümü köyde büyük üzüntü yaratır. Ağıtlar yakılır, türküler söylenir. Zamanla oyun havasına dönüşerek günümüze kadar gelir ve Serjeri ismini alır” (Görüşme, Mehmet Kuzu: 05.02.2018).

“Bu dans ezgisine ait günümüze ulaşmış sözleri çok azdır ve dans icrasında bu sözlere pek rastlanmamaktadır. Serjeri dansına ait bilinen sözlerin bir kısmı şöyledir” (Görüşme, Dünder Ayhan: 19.05.2018) :

Ker şuna düz bire çu

Merkep inişte meyilli yerde yürüdü

Serjeri kete xâr

İnişin ortasında ayağı kaydı düştü

Laşe keri göra xâr

Eşeğin leşini gelip kurtlar yedi

32. “Sevda” Dansı (Temaslı-Karma): Yöre köylerinde yaşayan göçebe ailelerin yaz aylarında, yaylalarda hayvanlarını sağmaları ve elde edilen bol ürünün sevincini yansıtmaları anlatılmaktadır. Dansa figürleri ile bağlantılı olarak, ova köylerinden bir gencin bu göçerler içerisinde bulunan Sevda isimindeki kıza sevdalanmasını ve kavuşmak için çabası betimlenmektedir. Bu oyunda, bayanlar sevinç nidalarını zılgıtlar çekerek dile getirirler. Bu sesleri duyan erkekler de oyuna katılırlar.

33. “Sımsımi” Dansı (Temassız-Erkek): Dağ köylerinin birinde yaşayan Kasım isimli bir delikanlının aynı köyde yaşayan Zeynep isimindeki bir kıza sevdalanmasını anlatmaktadır. Zeynep’in başlığındaki pullar ve kollarındaki bilezikler gümüş olduğundan bu kıza “Simli” ismi takılmıştır. Dansa atfedilen isimin buradan geldiği düşünülmektedir.

Oyun figürlerinde; erkeklerin ateş etrafında bir birlerine cesaret ve kahramanlık yaptıkları mizansenler yer almaktadır. Hızlı ve yavaş olmak üzere iki bölümü vardır. Yavaş Sımsımi için zurnada “bemal” ağıtı çalınır. Uzun hava formunda çalınan ve Kürtçe sözleri olan Bemal ağıtı; yörede yaşanmış hazin bir aşk öyküsünü anlatmaktadır. Devamında ateş etrafında sergilenen hızlı Sımsımi, tempolu ve coşkulu bir şekilde icra edilmektedir.

Sımsımi dansı mizanseninde en önemli figür ateş etrafında dönme ve yiğitlik sergileme motifidir. “Davul ve zurna eşliğinde yapılan oyun figürleri, ateş çevresinde gerçekleşmektedir. Yakılan ateşin, gece saatlerinde ortam aydınlatması ve ısınma gereksiniminden kaynaklandığı düşünülse de, çevresinde yapılan oyun figürlerinin daha çok ateşe duyulan saygı ile bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır” (Mustan Dönmez ve Doğan, 2017: 108). Bu olgu, Şaman kültürleri ile ilgili önemli bağlantılar içermektedir: “Şaman, göğün katlarına çıkarken her katı ifade etmek için ateşin etrafını kat sayısı kadar dönerek davulunu çalar, koşar, gök gürültüsü ve şimşek taklitleri yapar (Radloff, 1994: 53)”. Bu bağlamda, Sımsımi halk dansının en belirgin görseli olan ateş-insan ilişkisi, bu oyuna ait Kam-Şaman figürleri ile benzer nitelikler taşımaktadır. Bu dansa ait başka bir figür ise içerisinde yanan soğan kabukları, üzerlik otu ve tuz bulunan bir mangal vb. obje

taşıyan kadın oyuncunun dansçı erkekleri bu duman ile tütsülemesi mizansenidir. Bu durum, Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri 'nazar/kötü ruh kovma' ritüeli ile benzerlik göstermektedir.

34. “Şevaş” Dansı (Temassız-Erkek): Bazı yörelerde “Şabaş” olarak da kullanılan Şevaş sözcüğü, düğünlerde gelin ve damada verilmek üzere dans figürleri ile toplanan maddi hediyelere verilen genel bir isimlendirmedir. Kâhta ve çevresinde yapılan düğün merasimlerinde, düğün devam ederken veya sonlarına doğru düğün sahibine maddi yardım amacıyla davul – zurna eşliğinde para, altın (takı) toplanmaktadır. Şevaş geleneksel bir olgudur. Bu olgu, dans yardımı ile sosyal dayanışmayı sağlayan en güzel örneklerden biridir. Düğüne gelen misafirlerden düğün sahibine en yakın olanlardan başlayarak belirli oyun figürleri ile bu yardımlar toplanır. İlk verilen parayı takiben diğer misafirler sırasıyla imkânı dâhilinde gönlünden ne koparsa verir. Parayı toplayan kişi, davul- zurna eşliğinde çeşitli figürler sergileyerek davetlilerin para/takı vermesini teşvik eder. Hatta verilen parayı az bulursa parayı almaz ve figürlerini daha da artırarak paranın daha fazla verilmesini sağlar. Bazı davetliler para toplayan kişiye bahşiş vermek amacıyla cüzi para vererek figürlerin artmasını sağlar. Oyuncu kimin önünde oynarsa o davetli para verir. Bu dans seyirlik bir köy oyunu niteliğindedir. Yöre dâhilinde bu dansa ‘Savvaş’, ‘Sabaş’ veya ‘Şava’ da denilmektedir. Dans etnolojisi içerisinde Şevaş dansı ve olgusu; Gaziantep, Diyarbakır, Şanlıurfa, Kahramanmaraş, Bitlis, Van, Osmaniye, Kırşehir gibi Anadolu'nun birçok yöresinde aynı motif ve içerik ile karşımıza çıkmaktadır.

35. “Teşi” Dansı (Temaslı-Kadın): Kadınlar tarafından oynanan bir oyundur. Kadınların yün yıkaması ve yünün ip haline getirilirken teşi aleti (iğ) ile yaptıkları figürler yer almaktadır. Teşi oyunu, kırsal kesimlerde yaşayan kadınların yaptığı günlük işlerin bir bölümünü yansıtmaktadır. Teşi dansına Şanlıurfa, Diyarbakır, Bitlis ve Artvin yörelerinde de aynı isim ve mizansen içeriği ile rastlanmaktadır. Ezgileri ve oyun figürleri kısmen birbirlerinden farklı yapıdadır.

36. “Tırge” Dansı (Temaslı-Karma): Adıyaman yöresinde göçebe yaşayan aileler yaz aylarında dağlık (Çiya) kısımlara, kış aylarında da ovalara (Bezik) yerleşirler. Oyunun yörede anlatılagelen hikâyesinde; göçebelerin yaşadığı Midan köyünde bir ailenin Tırge adındaki kızları Seybo adında bir delikanlıya âşık olur. Köyde dedikodular başlayınca, Tırge'nin ailesi başka bir yere göç eder. Göç ettikleri yerde, varlıklı bir aile

Tırge'yi ister. Tırge zorla evlendirilir. Düğün alayı erkek evine giderken Tırge attan inerek biraz dinlenmek ve namaz kılmak istediğini söyler. Tırge namaz kılarken Tanrı'ya taş olmak için yalvarır. Bu dua kabul olur ve Tırge taştan bir dağa dönüşür. Oyun mizanseninde, Tırge'nin namaz kılması ve yaptığı dua ile ilgili figürler yer almaktadır. Bu dağa günümüzde 'Tırge Dağı' veya 'Çiya Tırge' denilmektedir. Yöre halkı tarafından bu dağdaki ağaçlar kutsal sayılmakta ve ağaç dallarına yaptıkları dilekler için ip veya bez parçaları (çaput) bağlanmaktadır.

37. “Topalli” Dansı (Temaslı-Kadın): Erkekler tarafından oynanan bu oyun, ayağı aksayan bir erkeğin yaptığı hareketleri canlandırmaktadır. Trajikomik bu oyunda eğlence unsurları ön plandadır. Köy seyirlik oyunları içerisinde seyrek olarak karşımıza çıkmaktadır.

38. “Üç Ayak (Dik Halay)” Dansı (Temaslı-Karma): Halay oyunlarında en canlı tempoda ve en coşkulu olan danslardan biridir. Yörede “Dik Halay” olarak da karşımıza çıkmaktadır. Figürlerinde ayak ve adımların üç defa olması yönüyle isimlendirildiği kanısı yaygındır. Şenlik unsuru olan her türlü düğün, eğlence, merasim ve kutlamalarda sıkça yer almaktadır. Geçmiş zamanlarda geleneksel olarak yapılan hasat vb. şenliklerde de temaslı olarak (el ele tutuşma) ve çok kalabalık kadın-erkek katılımcıların karma olarak icra ettiği yerel bir dandır. (Görüşme, Şah İsmail Çalışkan: 22.12.2017).

4.5. Kâhta İlçesi Merkez ve Köylerinde İcra Edilen Halk Dansları Ezgilerinin Müzikal Yapısı

Bu bölümde; Adıyaman ili Kâhta ilçesinde icra edilen halk danslarına ait ezgi notaları, bu notaların müzikal yapı tabloları ve yorumları bulunmaktadır. Yöreye ait dans ezgileri ele alınırken, icra yönü ile en çok tercih edilen ve kaynak kişi görüşmeleri sonucunda ortak kanıya varılan ezgiler bir araya getirilmiştir. Bu bağlamda çalışmada yer alan dans ezgileri, kısmen Adıyaman Merkez'de icra edilen dans uygulamalarına ait ezgiler ile benzer nitelikler taşımalarının yanı sıra, yoğun olarak sadece Kâhta ilçesi özelinde icra edilen danslara aittir. Adıyaman Merkez'de icra edilen dans ezgilerinin birçoğu Kâhta'dakilerden farklı bir müzikal yapıya sahiptir. Bu bağlamda yapılan derleme çalışmalarında Kâhta yöresinde yer alan dans ezgileri ile Adıyaman Merkez yerleşimindeki dans ezgileri titizlik ile karşılaştırılmış, birçok davul-zurna icracısı ve

dans icracıları ile görüşülerek Kâhta İlçesi özelinde kullanılan dans ezgileri üzerinde çalışılmıştır.

Ezgilere ait müzikal yapı analizleri yapılırken, GTHM formları dâhilinde ezgi notalarında bulunan “karar sesi⁶”, “güçlü sesi⁷”, varsa “değiştirici işaret/işaretleri⁸”, “makamsal dizisi⁹”, “ses genişliği”, “usulü¹⁰”, icrada kullanılan “metronomu¹¹” ve ezgiyi oluşturan “ses dizisi¹²” gibi unsurlar kültürel analizlere olanak sağlayacak ölçüde ele alınmaktadır. Bu nedenle batı müziği vb. disiplinlerdeki müzik analizi yöntemleri çalışmanın yapısı gereğince tercih edilmemiştir. Ezgi analizleri, Doğan (2012: 28-110) ve Karkın ve Doğan (2016: 430-457; 2016: 6-14)’a ait çalışmalarla benzer nitelikler taşımaktadır.

Alfabetik sıra dâhilinde Kâhta yöresinde icra edilen danslara ait derleme bilgileri, notalar, müzikal yapıyı gösteren tablolar ve yorumları aşağıda yer almaktadır:

⁶ Karar Sesi: Türk musikisinde makam seyrinin bitiş sesi (Öztuna, 2000: 185).

⁷ Güçlü Ses: Bir makam veya dizide durak (karar) perdesinden sonra en fazla ehemmiyet arz eden ve asma karar ’da denilen perde (Öztuna, 2000: 136).

⁸ Değiştirme İşareti: Türk musiki sisteminde tam sesler birden fazla parçalara bölünür, tam sesleri yarım ses yükseltip (tiz) alçaltmak (pes) ihtiyacından doğan ve çeşitlenen işaret/işaretler (Öztuna, 2000: 81).

⁹ Makam Dizisi: Bir durak ile güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin bütünü (Öztuna, 2000: 228).

¹⁰ Usul: Müziğin belli süre içerisinde kalıplaşmış olan ölçü şekli (Çakar, 1996: 16).

¹¹ Metronom: Musikide, musiki eserlerinin hareketini tayine yarayan alet ve tempo hızını belirleyen terim (Öztuna, 2000: 259).

¹² Ses Dizisi: Özel kuralları ve bir müzik sistemine temel olan belirli perdelerdeki notaların sıralanması (Say, 1985: 447).

1. Ağırlama (Grani)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Abdullah GEZİCİ

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 15.07.2000

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.1. Ağırlama (Grani) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Ağırlama (Grani)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü Sesi	Do (Çargâh)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2 + Re \flat
Makamsal Dizisi	Saba Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Usulü (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 80$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.1’de elde edilen verilere göre “Ağırlama (Grani)” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Saba makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin üçüncü derecesi olan Do (Çargâh) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo2 ve Re bemol değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Re sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 4/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 80 metronom değeri ile icra edilmektedir.

2. Ağır Govend

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Hıdır BALUŞAĞI

Derleyen: Cemil DEMİRSİPAHİ

Derleme Tarihi: -

Notaya Alan: Cemil DEMİRSİPAHİ

The musical score for Ağır Govend is written in 10/8 time and B-flat major. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 10/8 time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The second staff contains two measures of rests, indicated by a double slash. The third staff continues the melodic line. The fourth and fifth staves show more complex rhythmic patterns. The sixth staff ends with a double bar line. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and a signature 'm.s. Doğan'.

(Turhan ve Akbıyık, 2012: 218)

Tablo 4.2. Ağır Govend Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Ağır Govend
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si $\frac{1}{2}$
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslü (Ölçüsü)	10/8
İcra Metronomu	$\text{♩} = 80$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.2’de elde edilen verilere göre “Ağır Govend” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Mi sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 10/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 80 metronom değeri ile icra edilmektedir.



3. Barış

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Bekir YÜCEL - Osman KARTAL

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 10.11.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.3. Barış Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Barış
Karar Sesi	Do (Çargâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretleri	Fa #
Makamsal Dizisi	Çargâh Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	♩ = 116
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.3'te elde edilen verilere göre "Barış" halk dansı ezgisi;

- Do (Çargâh) karar sesi üzerine Çargâh makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin üçüncü derecesi olan Mi (Hüseyni) güçlü sesine sahiptir.
- Fa diyez değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Do-Sol sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4'lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 116 metronom değeri ile icra edilmektedir.

4. Çeçen Kızı

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak: Mahalli Ekip

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 20.08.1998

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



(Turhan ve Akbıyık, 2012: 225)

Tablo 4.4. Çeçen Kızı Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Çeçen Kızı
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	4
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 100$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.4'te elde edilen verilere göre "Çeçen Kızı" halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo2 değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Re sesleri arasında, 4 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4'lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 100 metronom değeri ile icra edilmektedir.

5. Çep

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Abdullah GEZİCİ

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 10.07.1998

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.5. Çep Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Çep
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2 + Fa \sharp^3
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	7
Uslü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	$\text{♩} = 112$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.5’te elde edilen verilere göre “Çep” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² ve Fa diyez³ değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- Fa Diyez-Mi sesleri arasında, 7 ses genişliğine sahiptir.
- 6/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 112 metronom değeri ile icra edilmektedir.

6. Darık

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Mehmet Nuri KARACA (Mehmedi Azike)

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 01.03.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.6. Darık Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Darık
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 104$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.6’da elde edilen verilere göre “Darık” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Re sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 104 metronom değeri ile icra edilmektedir.

7. Dik

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Hüseyin KOÇ

Derleyen: Mehmet KOÇ

Derleme Tarihi: 1987

Notaya Alan: Mehmet KOÇ

TRT Rep. Sıra No: 364

The musical score for the Dik dance is presented in six staves. It is written in 2/4 time and the key of D major (one sharp). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. The score includes several repeat signs and a final double bar line. The signature 'm. s. Doğan' is located at the bottom right of the sixth staff.

(Turhan ve Akbıyık, 2012: 227)

Tablo 4.7. Dik Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Dik
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2 + Fa \sharp^3
Makamsal Dizisi	Hüseyni Makamı Dizisi
Ses Genişliği	7
Usulü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 126$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.7’de elde edilen verilere göre “Dik” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Hüseyni makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.

- Ses dizisinin beşinci derecesi olan Mi (Hüseyini) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² ve Fa diyez³ değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Sol sesleri arasında, 7 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4'lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 126 metronom değeri ile icra edilmektedir.



8. Ding

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Bekir YÜCEL-Osman KARTAL

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 10.11.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.8. Ding Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Ding
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslü (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 120$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.8’de elde edilen verilere göre “Ding” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan, Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo \flat^2 değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Mi sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 4/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 120 metronom değeri ile icra edilmektedir.

9. Duningi (İki Ayak)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Ferman GÜLMEZ - Abdullah GEZİCİ

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 12.11.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.9. Duningi (İki Ayak) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Duningi (İki Ayak)
Karar Sesi	Do (Çargâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretleri	-
Makamsal Dizisi	Çargâh Makamı Dizisi
Ses Genişliği	7
Uslü (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 116$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.9’da elde edilen verilere göre “Duningi (İki Ayak)” halk dansı ezgisi;

- Do (Çargâh) karar sesi üzerine Çargâh makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin üçüncü derecesi olan Mi (Hüseyni) güçlü sesine sahiptir.
- Değiştirici işaret/işaretler bulunmamaktadır.
- Sol-Fa sesleri arasında, 7 ses genişliğine sahiptir.
- 4/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 116 metronom değeri ile icra edilmektedir.

10. Düz

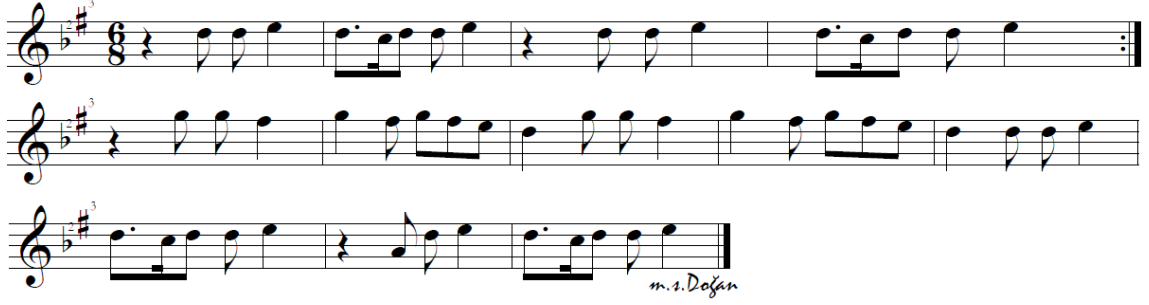
Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Aziz ÇELİK

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 02.07.2000

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.10. Düz Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Düz
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2 + Fa \sharp^3
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	7
Uslü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	$\bullet = 112$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.10’da elde edilen verilere göre “Düz” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² ve Fa diyez³ değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Sol sesleri arasında, 7 ses genişliğine sahiptir.
- 6/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 112 metronom değeri ile icra edilmektedir.

11. Fatmalı

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak: Mahalli Ekip

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 20.08.1998

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



(Turhan ve Akbıyık, 2012: 227)

Tablo 4.11. Fatmalı Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Fatmalı
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2 + Fa \sharp^3
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslü (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 112$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.11’de elde edilen verilere göre “Fatmalı” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² ve Fa diyez³ değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- Fa diyez-Re sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 4/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 112 metronom değeri ile icra edilmektedir.

12. Galu (Orak)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Aziz ÇELİK

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 27.03.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.12. Galu (Orak) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Galu (Orak)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Gcl (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si 
Makamsal Dizisi	Uşsak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	7
Usulü (ls)	2/4
İcra Metronomu	♩ = 120
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.12’de elde edilen verilere göre ‘‘Galu (Orak)’’ halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi zerine Uşsak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) gcl sesine sahiptir.
- Si bemo2 değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Fa sesleri arasında, 7 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lk ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 120 metronom değeri ile icra edilmektedir.

13. Goçari

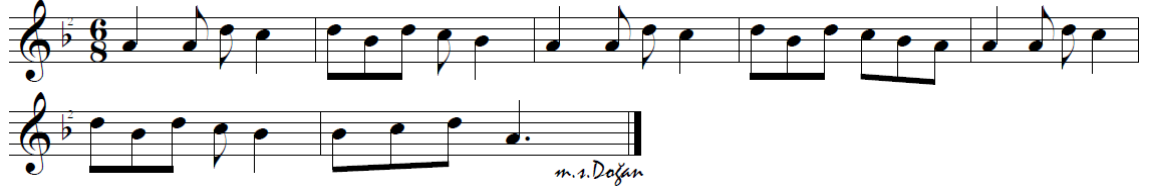
Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Abdullah GEZİCİ

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 12.05.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.13. Goçari Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Goçari
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makam Dizisi
Ses Genişliği	4
Uslü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	$\text{♩} = 116$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.13’te elde edilen verilere göre “Goçari” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo2 değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Re sesleri arasında, 4 ses genişliğine sahiptir.
- 6/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 116 metronom değeri ile icra edilmektedir.

14. Goftan

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Aziz ÇELİK

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 25.11.2017

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.14. Goftan Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Goftan
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat + Do \sharp
Makamsal Dizisi	Hicaz Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 120$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.14’te elde edilen verilere göre “Goftan” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Hicaz makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol ve Do diyez değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Re sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 120 metronom değeri ile icra edilmektedir.

15. Govenjan (Beş Ayak)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Osman KARTAL

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 12.03.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.15. Govenjan (Beş Ayak) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Govenjan (Beş Ayak)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makam Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	$\text{♩} = 116$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.15’te elde edilen verilere göre “Govenjan (Beş Ayak)” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Re sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 6/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 116 metronom değeri ile icra edilmektedir.

16. Gûleohmeda

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Osman KARTAL

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 12.03.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.16. Gûleohmeda Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Gûleohmeda
Karar Sesi	Do (Çargâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretleri	-
Makamsal Dizisi	Çargâh Makamı Dizisi
Ses Genişliği	4
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	♩ = 104
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.16’da elde edilen verilere göre “Gûleohmeda” halk dansı ezgisi;

- Do (Çargâh) karar sesi üzerine Çargâh makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin üçüncü derecesi olan Mi (Hüseyni) güçlü sesine sahiptir.
- Değiştirici işaret/işaretler bulunmamaktadır.
- Si-Mi sesleri arasında, 4 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 104 metronom değeri ile icra edilmektedir.

17. Hasanoveyli

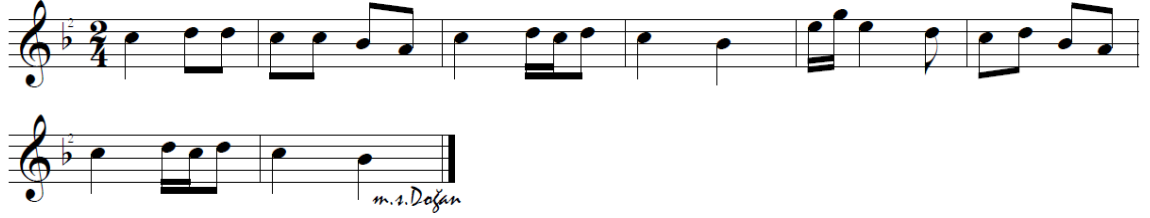
Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Mehmet Nuri KARACA (Mehmedi Azike)

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 01.03.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.17. Hasanoveyli Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Hasanoveyli
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	7
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 104$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.17’de elde edilen verilere göre “Hasanoveyli” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo \flat^2 değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Sol sesleri arasında, 7 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 104 metronom değeri ile icra edilmektedir.

18. Hellecan

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Celal BİLİR

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 28.10.1998

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



(Doğan, 2012: 117)

Tablo 4.18. Hellecan Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Hellecan
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 104$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.18’de elde edilen verilere göre “Hellecan” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Mi sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 104 metronom değeri ile icra edilmektedir.

19. Hızzım

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Derleyen: Mahmut KARADAĞ

Notaya Alan: Mahmut KARADAĞ

Kaynak: Celal POLAT (Zurna İcracısı), Mehmet POLAT (Davul İcracısı)



(Turhan ve Akbiyık, 2012: 231)

Tablo 4.19. Hızzım Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Hızzım
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2 + Fa \sharp^3
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	7
Uslü (Ölçüsü)	12/8
İcra Metronomu	$\text{♩} = 120$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.19’da elde edilen verilere göre “Hızzım” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo² ve Fa diyez³ değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Sol sesleri arasında, 7 ses genişliğine sahiptir.
- 12/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 120 metronom değeri ile icra edilmektedir.

20. Horuş (Tek Ayak)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Ali ÖZBEK

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 10.02.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.20. Horuş (Tek Ayak) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Horuş (Tek Ayak)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Hüseyni Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Usulü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	$\text{♩} = 120$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.20’de elde edilen verilere göre “Horuş (Tek Ayak)” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Hüseyni makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin beşinci derecesi olan Mi (Hüseyni) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Mi sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 6/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 120 metronom değerı ile icra edilmektedir.

21. İbrahimio

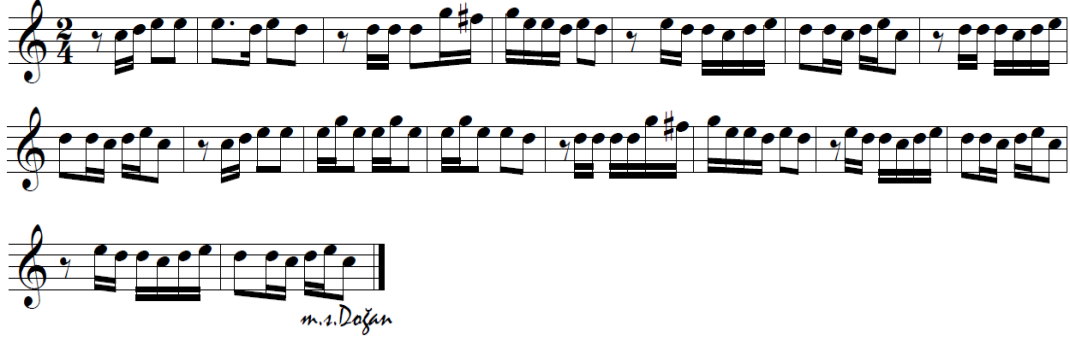
Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Bedir KARACA

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 02.02.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.21. İbrahimio Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	İbrahimio
Karar Sesi	Do (Çargâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretleri	Fa #
Makamsal Dizisi	Çargâh Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	♩ = 104
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.21’de elde edilen verilere göre “İbrahimio” halk dansı ezgisi;

- Do (Çargâh) karar sesi üzerine Çargâh makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin üçüncü derecesi olan Mi (Hüseyni) güçlü sesine sahiptir.
- Fa diyez değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Do-Sol sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 104 metronom değeri ile icra edilmektedir.

22. İjlik (Aksakal - Kız Kaçırma)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Osman KARTAL

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 12.03.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.22. İjlik (Aksakal-Kız Kaçırma) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	İjlik (Aksakal-Kız Kaçırma)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 104$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.22’de elde edilen verilere göre “İjlik” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Mi sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 104 metronom değeri ile icra edilmektedir.

23. Kartal

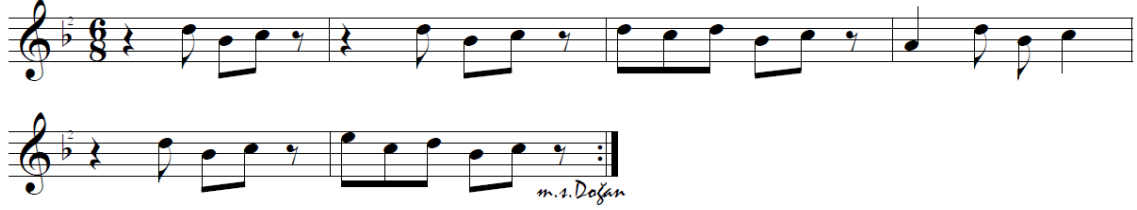
Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak: Mahalli Ekip

Derleyen: Mahmut GÜNEŞ

Derleme Tarihi: -

Notaya Alan: Mahmut GÜNEŞ - Kenan ÇALLI



(Turhan & Akbıyık, 2012: 231)

Tablo 4.23. Kartal Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Kartal
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	$\text{♩} = 112$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.23'te elde edilen verilere göre "Kartal" halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Mi sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 6/8'lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 112 metronom değeri ile icra edilmektedir.

24. Kaynana (Karşılama)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Mehmet POLAT - Mehmet KUZU

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 06.12.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.24. Kaynana (Karşılama) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Kaynana (Karşılama)
Karar Sesi	Do (Çargâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretleri	-
Makamsal Dizisi	Çargâh Makamı Dizisi
Ses Genişliği	4
Uslu (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	♩. = 100
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.24’te elde edilen verilere göre “Kaynana (Karşılama)” halk dansı ezgisi;

- Do (Çargâh) karar sesi üzerine Çargâh makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin üçüncü derecesi olan Mi (Hüseyni) güçlü sesine sahiptir.
- Değiştirici işaret/işaretler bulunmamaktadır.
- Si-Mi sesleri arasında, 4 ses genişliğine sahiptir.
- 6/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 100 metronom değeri ile icra edilmektedir.

Not: Yöre dâhilinde Kaynana (Karşılama) dansı, düz oyunlarına ait farklı ezgiler ile de icra edilmektedir.

25. Keriboz

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Abdullah GEZİCİ

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 12.05.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.25. Keriboz Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Keriboz
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslü (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 116$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.25’te elde edilen verilere göre “Keriboz” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Fa sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 4/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 116 metronom değeri ile icra edilmektedir.

26. Kımıl

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Mahalli Ekip-Hamza ÇIVI

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 03.06.1996

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.26. Kımıl Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Kımıl
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	4
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 104$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.26’da elde edilen verilere göre “Kımıl” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Re sesleri arasında, 4 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 104 metronom değeri ile icra edilmektedir.

27. Koçkiri

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Hıdır BALUŞAĞI

Derleyen: Cemil DEMİRSİPAHİ

Derleme Tarihi: -

Notaya Alan: Cemil DEMİRSİPAHİ

(Turhan ve Akbıyık, 2012: 232)

Tablo 4.27. Koçkiri Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Koçkiri
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslü (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 116$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.27’de elde edilen verilere göre “Koçkiri” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Mi sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 4/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 116 metronom değeri ile icra edilmektedir.

28. Pehlivan

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Abdullah GEZİCİ

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 12.08.1997

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



(Turhan & Akbıyık, 2012: 232)

Tablo 4.28. Pehlivan Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Pehlivan
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Do Diyez (Nim Hicaz)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat + Do \sharp + Fa \sharp
Makamsal Dizisi	Hicaz Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 100$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.28’de elde edilen verilere göre “Pehlivan” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Hicaz makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin üçüncü derecesi olan Do diyez (Nim Hicaz) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol, Do diyez ve Fa diyez değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- Fa diyez-Do diyez sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 4/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 100 metronom değeri ile icra edilmektedir.

29. Rişko

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak: Abdullah GEZİCİ

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 14.02.1998

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.29. Rişko Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Rişko
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslu (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 100$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.29’da elde edilen verilere göre “Rişko” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Mi sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- Her dörtlük süre için 100 metronom değeri ile icra edilmektedir.

30. Sal (Gemi)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Mehmet Nuri KARACA (Mehmedi Azike)

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 01.03.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.30. Sal (Gemi) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Sal (Gemi)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat
Makamsal Dizisi	Kürdi Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslu (Ölçüsü)	4/4
İcra Metronomu	$\bullet = 92$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.30’da elde edilen verilere göre “Sal (Gemi)” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesine sahiptir.
- Si bemol değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Re sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 4/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 92 metronom değeri ile icra edilmektedir.

31. Serjeri

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Bekir YÜCEL- Mehmet POLAT

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 06.12.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.31. Serjeri Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Serjeri
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	7
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 84$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.31’de elde edilen verilere göre “Serjeri” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Fa sesleri arasında, 7 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 84 metronom değeri ile icra edilmektedir.

Not: Serjeri dansı, melodik yapı olarak “Teşi” oyunu ile benzer nitelikler taşımaktadır.

32. Sevda

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Abdullah GEZİCİ (Zurna İcracısı)

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 10.08.2000

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.32. Sevda Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Sevda
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	5
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcrasal Metronomu	$\text{♩} = 92$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.32’de elde edilen verilere göre “Sevda” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo l^2 değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Sol sesleri arasında, 5 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 92 metronom değeri ile icra edilmektedir.

33. Sımsımi

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Şah İsmail ÇALIŞKAN

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 03.06.1996

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



(Doğan, 2012: 121)

Tablo 4.33. Sımsımi Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Sımsımi
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat + Do \sharp + Fa \sharp
Makamsal Dizisi	Hicaz Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Usulü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 96$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.33'te elde edilen verilere göre "Sımsımi" halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Hicaz makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol, Do diyez ve Fa diyez değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- Fa diyez-Re sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4'lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 96 metronom değeri ile icra edilmektedir.

34. Şevaş

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Bekir YÜCEL-Osman KARTAL

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 10.11.2018

Notaya Alan: Emirhan GÜLER



m.s. Doğan

Tablo 4.34. Şevaş Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Şevaş
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	$\text{♩} = 116$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.34’te elde edilen verilere göre “Şevaş” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Mi sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 6/8’lik ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her noktalı dörtlük süre için 116 metronom değeri ile icra edilmektedir.

35. Teşi

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Mahalli Ekip

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 03.06.1996

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



(Turhan ve Akbıyık, 2012: 236)

Tablo 4.35. Teşi Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Teşi
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Hüseyni Makamı Dizisi
Ses Genişliği	9
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 92$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.35’te elde edilen verilere göre “Teşi” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Hüseyni makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Karar sesine göre dizinin beşinci derecesi olan Mi (Hüseyni) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemo2 değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-La (oktav) sesleri arasında, 9 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 92 metronom değeri ile icra edilmektedir.

36. Tırge

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak: Mahalli Ekip-Hamza ÇİVİ

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 03.06.1996

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



(Doğan, 2012: 122)

Tablo 4.36. Tırge Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Tırge
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2 + Fa \sharp^3
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslü (Ölçüsü)	6/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 126$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.36’da elde edilen verilere göre “Tırge” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Karar sesine göre dizinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol² ve Fa diyez³ değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- Fa diyez-Re sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 6/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 126 metronom değeri ile icra edilmektedir.

37. Topalli

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak: Bekir YÜCEL (Davul İcracısı)

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 10.11.2018

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.37. Topalli Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Topalli
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat^2
Makamsal Dizisi	Uşşak Makamı Dizisi
Ses Genişliği	6
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 108$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.37’de elde edilen verilere göre “Topalli” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Uşşak makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan, Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si b² değiştirici işareti bulunan ses dizisine sahiptir.
- Sol-Mi sesleri arasında, 6 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 108 metronom değeri ile icra edilmektedir.

38. Üç Ayak (Dik Halay)

Yöre: Adıyaman/Kâhta

Kaynak Kişi: Aziz ÇELİK

Derleyen: M. Sadık DOĞAN

Derleme Tarihi: 14.08.1998

Notaya Alan: M. Sadık DOĞAN



Tablo 4.38. Üç Ayak (Dik Halay) Dansına Ait Müzikal Yapı Tablosu

Halk Dansının Adı	Üç Ayak (Dik Halay)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretleri	Si \flat + Do \sharp
Makamsal Dizisi	Hicaz Makamı Dizisi
Ses Genişliği	4
Usulü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	$\text{♩} = 126$
Kullanılan Ses Dizisi	

Tablo 4.38’de elde edilen verilere göre “Üç Ayak (Dik Halay)” halk dansı ezgisi;

- La (Dügâh) karar sesi üzerine Hicaz makamı dizisi uygulanarak oluşturulmuştur.
- Ses dizisinin dördüncü derecesi olan Re (Neva) güçlü sesine sahiptir.
- Si bemol ve Do diyez değiştirici işaretleri bulunan ses dizisine sahiptir.
- La-Re sesleri arasında, 4 ses genişliğine sahiptir.
- 2/4’lük ölçülerden meydana gelmiştir.
- Her dörtlük süre için 126 metronom değeri ile icra edilmektedir.

4.6. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Müzikal İçerik Analizleri

Bu bölümde Kâhta yöresi halk danslarına ait ezgilerin; karar sesi, güçlü sesi, değiştirici işaretleri, makam dizisi, ses genişliği, usulü, metronom değerleri ve genel müzikal yapı içeriğini gösteren veri tabloları, grafikler ve bunlara ait yorumlar yer almaktadır.

4.6.1. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Genel Müzikal Yapı İçeriği

Kâhta yöresinde icra edilen halk dansları ezgilerinin genel müzikal yapı içeriklerine ait bütün veriler aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Tablo 4.39. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Genel Müzikal Yapı Analizi Tablosu

Sıra No	Dans Adı	Karar Sesi	Güçlü Sesi	Değiştirici İşaretleri	Makam Dizisi	Ses Genişliği	Usulü	Metronom Değeri
1	Ağırlama (Grani)	La	Do	Si \flat + Re \flat	Saba	5	4/4	$\text{♩} = 80$
2	Ağır Govend	La	Re	Si \flat	Uşşak	6	10/8	$\text{♩} = 80$
3	Barış	Do	Mi	Fa \sharp	Çargâh	5	2/4	$\text{♩} = 116$
4	Çeçen Kızı	La	Re	Si \flat	Uşşak	4	2/4	$\text{♩} = 100$
5	Çep	La	Re	Si \flat + Fa \sharp^3	Uşşak	7	6/8	$\text{♩} = 112$
6	Darık	La	Re	Si \flat	Uşşak	5	2/4	$\text{♩} = 104$
7	Dik	La	Mi	Si \flat + Fa \sharp^3	Hüseyini	7	2/4	$\text{♩} = 126$
8	Dinge	La	Re	Si \flat	Uşşak	6	4/4	$\text{♩} = 120$
9	Dûningi (İki Ayak)	Do	Mi	-	Çargâh	7	4/4	$\text{♩} = 116$
10	Düz	La	Re	Si \flat + Fa \sharp^3	Uşşak	7	6/8	$\text{♩} = 112$
11	Fatmalı	La	Re	Si \flat + Fa \sharp^3	Uşşak	6	4/4	$\text{♩} = 112$

12	Galuç (Orak)	La	Re	Si \flat	Uşşak	7	2/4	♩ = 120
13	Goçari	La	Re	Si \flat	Uşşak	4	6/8	♩ = 116
14	Goftan	La	Re	Si \flat + Do \sharp	Hicaz	5	2/4	♩ = 120
15	Govenjan (Beş Ayak)	La	Re	Si \flat	Uşşak	5	6/8	♩ = 116
16	Gûleohmeda	Do	Mi	-	Çargâh	4	2/4	♩ = 104
17	Hasanoveyli	La	Re	Si \flat	Uşşak	7	2/4	♩ = 104
18	Hellecan	La	Re	Si \flat	Uşşak	5	2/4	♩ = 104
19	Hızım	La	Re	Si \flat + Fa \sharp ³	Uşşak	7	12/8	♩ = 120
20	Horuş (Tek Ayak)	La	Mi	Si \flat	Hüseyini	5	6/8	♩ = 120
21	İbrahim	Do	Mi	Fa \sharp	Çargâh	5	2/4	♩ = 104
22	İjik (Aksakal-Kız Kaçırma)	La	Re	Si \flat	Uşşak	5	2/4	♩ = 104
23	Kartal	La	Re	Si \flat	Uşşak	5	6/8	♩ = 112
24	Kaynana (Karşılama)	Do	Mi	-	Çargâh	4	6/8	♩ = 100
25	Keriboz	La	Re	Si \flat	Uşşak	6	4/4	♩ = 116
26	Kıml	La	Re	Si \flat	Uşşak	4	2/4	♩ = 104
27	Koçkiri	La	Re	Si \flat	Uşşak	6	4/4	♩ = 116
28	Pehlivan	La	Do Diyez	Si \flat + Do \sharp + Fa \sharp	Hicaz	5	4/4	♩ = 100

29	Rişko	La	Re	Si \flat	Uşşak	6	4/4	♩ = 100
30	Sal (Gemi)	La	Re	Si \flat	Kürdi	5	4/4	♩ = 92
31	Serjeri	La	Re	Si \flat	Uşşak	7	2/4	♩ = 84
32	Sevda	La	Re	Si \flat	Uşşak	5	2/4	♩ = 92
33	Sımsımi	La	Re	Si \flat + Do \sharp + Fa \sharp	Hicaz	6	2/4	♩ = 96
34	Şevaş	La	Re	Si \flat	Uşşak	6	6/8	♩ = 116
35	Teşi	La	Mi	Si \flat	Hüseyni	9	2/4	♩ = 92
36	Tırge	La	Re	Si \flat + Fa \sharp ³	Uşşak	6	6/4	♩ = 126
37	Topalli	La	Re	Si \flat	Uşşak	6	2/4	♩ = 108
38	Üç Ayak (Dik Halay)	La	Re	Si \flat + Do \sharp	Hicaz	4	2/4	♩ = 126

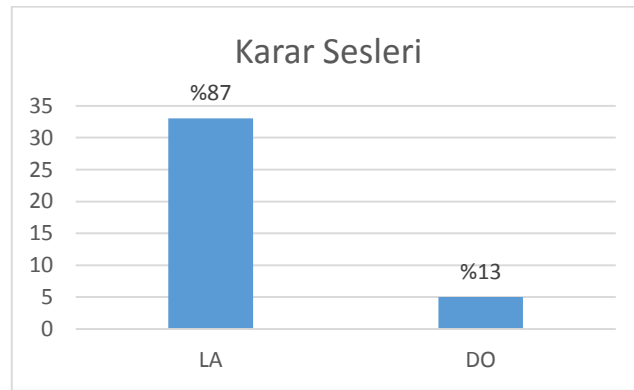
4.6.2. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Karar Sesleri

Tablo 4.40. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Karar Sesleri Tablosu

Sıra No	Dans Adı	La	Do
1	Ağırlama (Grani)	X	
2	Ağır Govend	X	
3	Barış		X
4	Çeçen Kızı	X	
5	Çep	X	
6	Darık	X	
7	Dik	X	
8	Dinge	X	
9	Dûningi (İki Ayak)		X
10	Düz	X	
11	Fatmalı	X	
12	Galuç (Orak)	X	

13	Goçari	X	
14	Goftan	X	
15	Govenjan (Beş Ayak)	X	
16	Gûleohmeda		X
17	Hasanoveyli	X	
18	Hellecan	X	
19	Hızzım	X	
20	Horuş (Tek Ayak)	X	
21	İbrahimio		X
22	İjik (Aksakal)	X	
23	Kartal	X	
24	Kaynana (Karşılama)		X
25	Keriboz	X	
26	Kımıl	X	
27	Koçkiri	X	
28	Pehlivan	X	
29	Rişko	X	
30	Sal (Gemi)	X	
31	Serjeri	X	
32	Sevda	X	
33	Sımsımi	X	
34	Şevaş	X	
35	Teşi	X	
36	Tırge	X	
37	Topalli	X	
38	Üç Ayak (Dik Halay)	X	
Toplam		33	5

Tablo 4.40'ta elde edilen verilere göre; Kâhta yöresine ait 38 adet halk dansı ezgisinden 33 tanesi “La” karar sesine, 5 tanesi “Do” karar sesine sahiptir.



Grafik 4.3. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Karar Sesleri Grafiği

Grafik 4.3'te yer alan veriler incelendiğinde, Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinin yoğun olarak “La” karar sesine sahip olduğu görülmektedir.

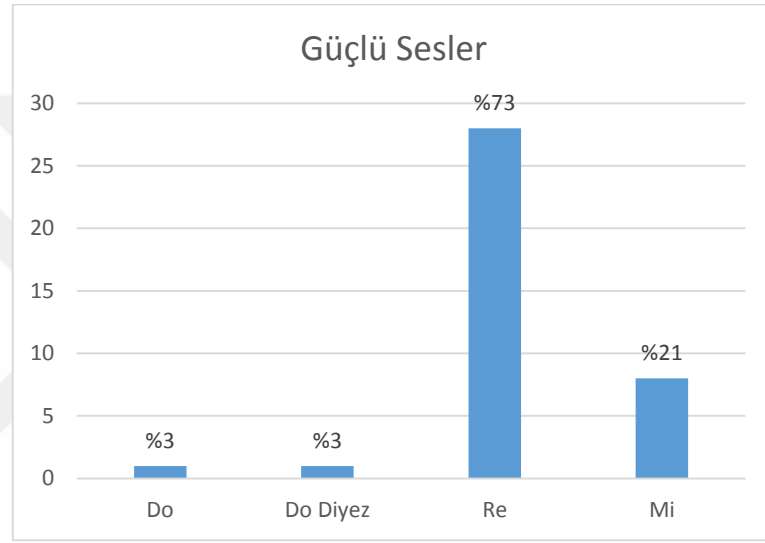
4.6.3. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Güçlü Sesleri

Tablo 4.41. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Güçlü Sesleri Tablosu

Sıra No	Dans Adı	Do	Do #	Re	Mi
1	Ağırlama (Grani)	X			
2	Ağır Govend			X	
3	Barış				X
4	Çeçen Kızı			X	
5	Çep			X	
6	Darık			X	
7	Dik				X
8	Dinge			X	
9	Duningi (İki Ayak)				X
10	Düz			X	
11	Fatmalı			X	
12	Galuç (Orak)			X	
13	Goçari			X	
14	Goftan			X	
15	Govenjan			X	
16	Güleohmeda				X
17	Hasanoveyli			X	
18	Hellecan			X	
19	Hızzım			X	
20	Horuş				X
21	İbrahimio				X
22	İjık			X	
23	Kartal			X	
24	Kaynana				X
25	Keriboz			X	
26	Kımıl			X	
27	Koçkiri			X	
28	Pehlivan		X		
29	Rişko			X	
30	Sal (Gemi)			X	
31	Serjeri			X	
32	Sevda			X	
33	Sımsımi			X	
34	Şevaş			X	
35	Teşi				X

36	Tirge			X	
37	Topalli			X	
38	Üç Ayak			X	
Toplam		1	1	28	8

Tablo 4.41’de elde edilen verilere göre; Kâhta yöresine ait 38 adet halk dansı ezgisinden 28 tanesi “Re” güçlü sesine, 8 tanesi “Mi” güçlü sesine, 1 tanesi “Do” ve 1 tanesi de “Do Diyez” güçlü sesine sahiptir.



Grafik 4.4. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Güçlü Sesleri Grafiği

Grafik 4.4’te yer alan veriler incelendiğinde, Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinin yoğun olarak “Re” güçlü sesine sahip olduğu görülmektedir.

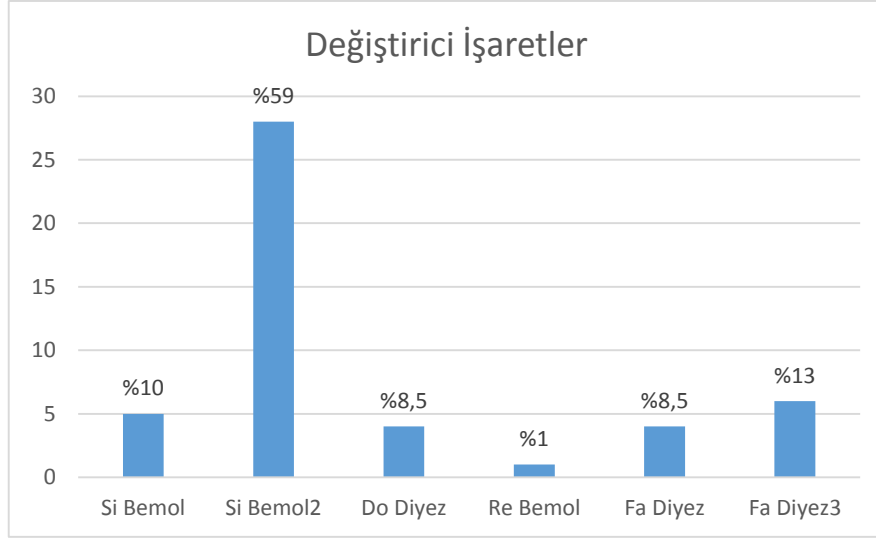
4.6.4. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Değiştirici İşaretleri

Tablo 4.42. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Değiştirici İşaret Tablosu

Sıra No	Dans Adı	Si \flat	Si \flat^{\flat}	Do \sharp	Re \flat	Fa \sharp	Fa \sharp^{\flat}
1	Ağırlama		X		X		
2	Ağır Govend		X				
3	Bariş					X	
4	Çeçen Kızı		X				
5	Çep		X				X
6	Darık		X				
7	Dik		X				X
8	Dinge		X				

9	Duningi	-	-	-	-	-	-
10	Düz		X				X
11	Fatmalı		X				X
12	Galuç (Orak)		X				
13	Goçari		X				
14	Goftan	X		X			
15	Govenjan		X				
16	Gûleohmeda	-	-	-	-	-	-
17	Hasanoveyli		X				
18	Hellecan		X				
19	Hızzım		X				X
20	Horuş		X				
21	İbrahimio					X	
22	İjik (Aksakal)		X				
23	Kartal		X				
24	Kaynana	-	-	-	-	-	-
25	Keriboz		X				
26	Kımıl		X				
27	Koçkiri		X				
28	Pehlivan	X		X		X	
29	Rişko		X				
30	Sal (Gemi)	X					
31	Serjeri		X				
32	Sevda		X				
33	Sımsimi	X		X		X	
34	Şevaş		X				
35	Teşi		X				
36	Tırge		X				X
37	Topalli		X				
38	Üç Ayak	X		X			
Toplam		5	28	4	1	4	6

Tablo 4.42’de elde edilen verilere göre; Kâhta yöresine ait 38 adet halk dansı ezgisinde 28 tane “Si bemol²”, 6 tane “Fa diyez³”, 5 tane “Si bemol”, 4 tane “Do diyez” ve 4 tane “Fa diyez” yer almaktadır.



Grafik 4.5. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Değiştirici İşaretleri Grafiği

Grafik 4.5'te yer alan veriler incelendiğinde, Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinde yoğun olarak “Si Bemol2” değiştirici (aliterasyon) işaretinin bulunduğu görülmektedir.

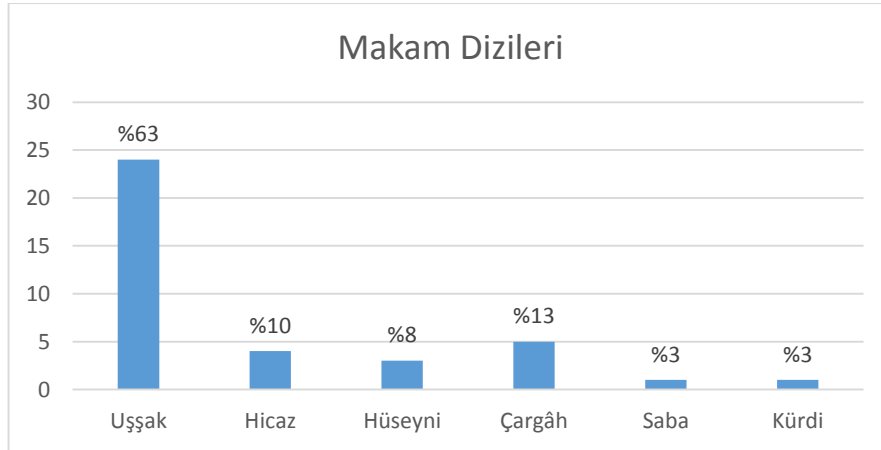
4.6.5. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Makam Dizileri

Tablo 4.43. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Makam Dizileri Tablosu

Sıra No	Dans Adı	Uşşak	Hicaz	Hüseyni	Çargâh	Saba	Kürdi
1	Ağırlama					X	
2	Ağır Govend	X					
3	Barış				X		
4	Çeçen Kızı	X					
5	Çep	X					
6	Darık	X					
7	Dik			X			
8	Dinge	X					
9	Dûningi				X		
10	Düz	X					
11	Fatmalı	X					
12	Galuç (Orak)	X					
13	Goçari	X					
14	Goftan		X				
15	Govenjan	X					
16	Gûleohmeda				X		
17	Hasanoveyli	X					
18	Hellecan	X					
19	Hızzım	X					

20	Horuş			X			
21	İbrahimio				X		
22	İjık (Aksakal)	X					
23	Kartal	X					
24	Kaynana				X		
25	Keriboz	X					
26	Kımıl	X					
27	Koçkiri	X					
28	Pehlivan		X				
29	Rişko	X					
30	Sal (Gemi)						X
31	Serjeri	X					
32	Sevda	X					
33	Sımsımi		X				
34	Şevaş	X					
35	Teşi			X			
36	Tırge	X					
37	Topalli	X					
38	Üç Ayak		X				
Toplam		24	4	3	5	1	1

Tablo 4.43'te elde edilen verilere göre; Kâhta yöresine ait 38 adet halk dansı ezgisinin 24 tanesi "Uşşak" makamı dizisi, 4 tanesi "Hicaz" makamı dizisi, 3 tanesi "Hüseyni" makamı dizisi, 5 tanesi "Çargâh" makamı dizisi, 1 tanesi "Saba" makamı dizisi ve 1 tanesi "Kürdi" makamı dizisinden oluşmaktadır.



Grafik 4.6. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Makam Dizileri Grafiği

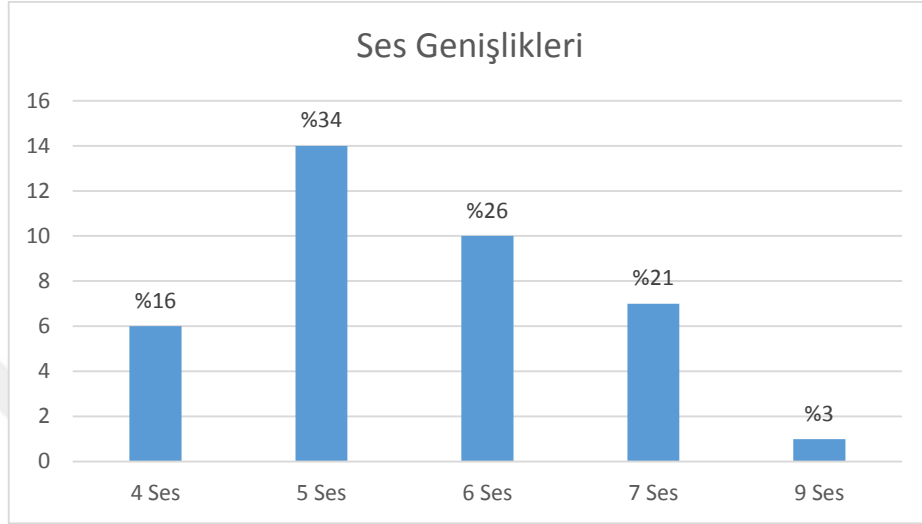
Grafik 4.6'da yer alan veriler incelendiğinde, Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinde yoğun olarak "Uşşak Makamı Dizisi" bulunduğu görülmektedir.

4.6.6. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Ses Genişlikleri

Tablo 4.44. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Ses Genişlikleri Tablosu

Sıra No	Dans Adı	4 Ses	5 Ses	6 Ses	7 Ses	9 Ses
1	Ağırlama (Grani)		X			
2	Ağır Govend			X		
3	Barış		X			
4	Çeçen Kızı	X				
5	Çep				X	
6	Darık		X			
7	Dik				X	
8	Dinge			X		
9	Dûnngi (İki Ayak)				X	
10	Düz				X	
11	Fatmalı			X		
12	Galuç (Orak)				X	
13	Goçari	X				
14	Goftan		X			
15	Govenjan (Beş Ayak)		X			
16	Gûleohmeda	X				
17	Hasanoveyli				X	
18	Hellecan		X			
19	Hızzım				X	
20	Horuş (Tek Ayak)		X			
21	İbrahimo		X			
22	İjık (Aksakal)		X			
23	Kartal		X			
24	Kaynana (Karşılama)	X				
25	Keriboz			X		
26	Kımıl	X				
27	Koçkiri			X		
28	Pehlivan		X			
29	Rişko			X		
30	Sal (Gemi)		X			
31	Serjeri				X	
32	Sevda		X			
33	Sımsımi			X		
34	Şevaş			X		
35	Teşi					X
36	Tırge			X		
37	Topalli			X		
38	Üç Ayak (Dik Halay)	X				
Toplam		6	13	10	8	1

Tablo 4.44’te elde edilen verilere göre; Kâhta yöresine ait 38 adet halk dansı ezgisinin 13 tanesi beş ses, 10 tanesi altı ses, 8 tanesi yedi ses, 6 tanesi dört ses ve 1 tanesi dokuz ses genişliğine sahiptir.



Grafik 4.7. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Ses Genişlikleri Grafığı

Grafik 4.7’de yer alan veriler incelendiğinde, Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinin yoğun olarak “5 Ses” genişliğine (aralığına) sahip olduğu görülmektedir.

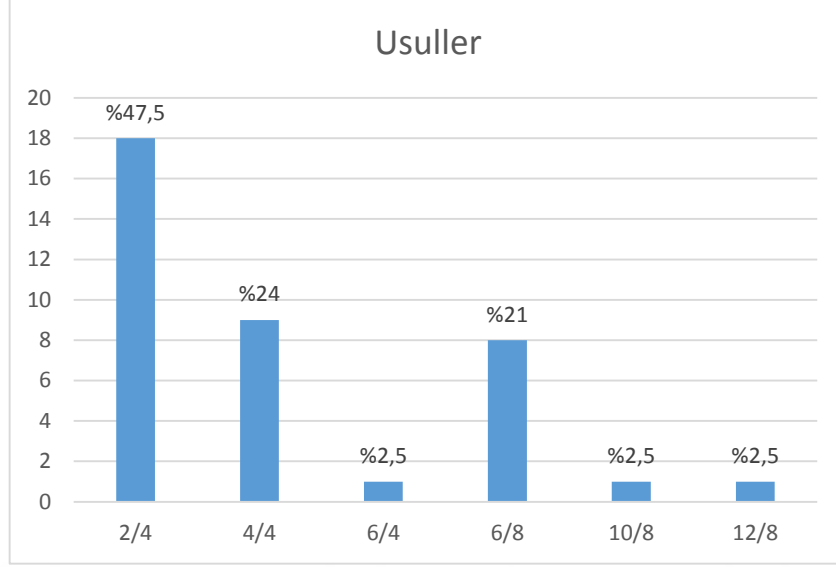
4.6.7. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Usulleri

Tablo 4.45. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Genel Usul Tablosu

Sıra No	Dans Adı	2/4	4/4	6/4	6/8	10/8	12/8
1	Ağırlama (Grani)		X				
2	Ağır Govend					X	
3	Barış	X					
4	Çeçen Kızı	X					
5	Çep				X		
6	Darık	X					
7	Dik	X					
8	Dinge		X				
9	Dûningi (İki Ayak)		X				
10	Düz				X		
11	Fatmalı		X				
12	Galuç (Orak)	X					
13	Goçari				X		

14	Goftan	X					
15	Govenjan				X		
16	Gûleohmeda	X					
17	Hasanoveyli	X					
18	Hellecan	X					
19	Hızzım						X
20	Horuş (Tek Ayak)				X		
21	İbrahim	X					
22	İjik (Aksakal)	X					
23	Kartal				X		
24	Kaynana				X		
25	Keriboz		X				
26	Kımıl	X					
27	Koçkiri		X				
28	Pehlivan		X				
29	Rişko		X				
30	Sal (Gemi)		X				
31	Serjeri	X					
32	Sevda	X					
33	Sımsımi	X					
34	Şevaş				X		
35	Teşi	X					
36	Tırge			X			
37	Topalli	X					
38	Üç Ayak	X					
Toplam		18	9	1	8	1	1

Tablo 4.45'te elde edilen verilere göre; Kâhta yöresine ait 38 adet halk dansı ezgisinin 18 tanesi 2/4'lük, 9 tanesi 4/4'lük, 8 tanesi 6/8'lik, 1 tanesi 6/4'lük, 1 tanesi 10/8'lik ve 1 tanesi 12/8'lik ölçülerden meydana gelmiştir.



Grafik 4.8. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Usul Grafiği

Grafik 4.8’de yer alan veriler incelendiğinde, Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinin yoğun olarak “2/4”lük Usul’e sahip olduğu görülmektedir.

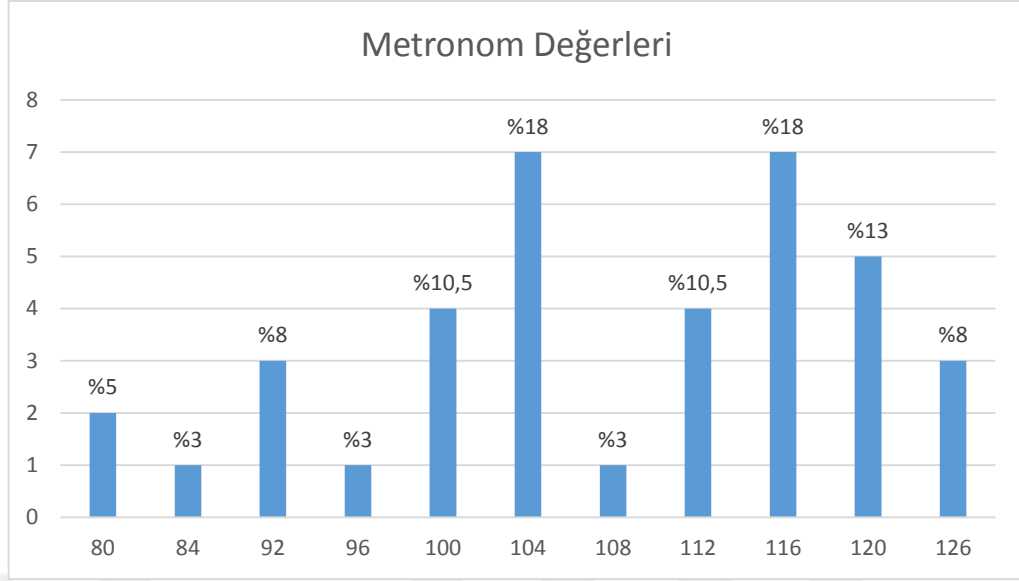
4.6.8. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin İcra Metronomu Değerleri

Tablo 4.46. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Metronom Değerleri Tablosu

Sıra No	Dans Adı	80	84	92	96	100	104	108	112	116	120	126
1	Ağırlama	X										
2	Ağır Govend	X										
3	Barış									X		
4	Çeçen Kızı					X						
5	Çep								X			
6	Darık						X					
7	Dik											X
8	Dinge										X	
9	Dûningi									X		
10	Düz								X			
11	Fatmalı								X			
12	Galuç										X	
13	Goçari									X		
14	Goftan										X	
15	Govenjan									X		
16	Gûleohmeda						X					

17	Hasanoveyli						X					
18	Hellecan						X					
19	Hızım										X	
20	Horuş										X	
21	İbrahimio						X					
22	İjik						X					
23	Kartal								X			
24	Kaynana					X						
25	Keriboz									X		
26	Kıml						X					
27	Koçkiri									X		
28	Pehlivan					X						
29	Rişko					X						
30	Sal (Gemi)			X								
31	Serjeri		X									
32	Sevda			X								
33	Sımsımi				X							
34	Şevaş									X		
35	Teşi			X								
36	Tırge											X
37	Topalli							X				
38	Üç Ayak											X
Toplam		2	1	3	1	4	7	1	4	7	5	3

Tablo 4.46’da elde edilen verilere göre, Kâhta yöresine ait 38 adet halk dansı ezgisinin; 7 tanesi “104”, 7 tanesi “116”, 5 tanesi “120”, 4 tanesi “100”, 4 tanesi “112”, 3 tanesi “92”, 3 tanesi “126”, 2 tanesi “80”, 1 tanesi “84”, 1 tanesi “96” ve 1 tanesi de “108” metronom değerine sahiptir.



Grafik 4.9. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Metronom Değerleri Grafiği

Grafik 4.9’da yer alan veriler incelendiğinde, Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinin yoğun olarak “100 - 120” metronom değerleri arasında icra edildiği görülmektedir.

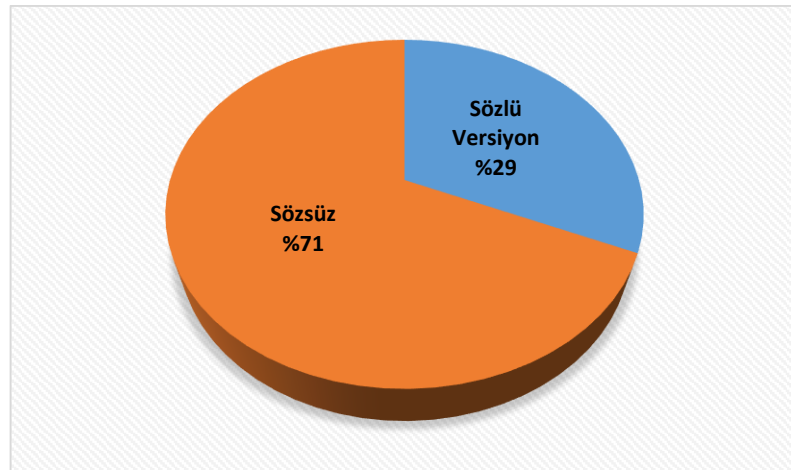
4.6.9. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Sözlü Versiyonlu Olanları

Tablo 4.47. Kâhta Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Sözlü Durum Tablosu

Sıra No	Dans Adı	Sözlü	Sözsüz
1	Ağırlama (Grani)		X
2	Ağır Govend		X
3	Barış		X
4	Çeçen Kızı		X
5	Çep		X
6	Darık		X
7	Dik	X	
8	Dinge	X	
9	Dûningi (İki Ayak)		X
10	Düz		X
11	Fatmalı	X	
12	Galuç (Orak)	X	
13	Goçari	X	
14	Goftan		X
15	Govenjan (Beş Ayak)	X	
16	Gûleohmeda		X
17	Hasanoveyli	X	

18	Hellecan	X	
19	Hızzım		X
20	Horuş (Tek Ayak)		X
21	İbrahim		X
22	İjik (Aksakal)		X
23	Kartal		X
24	Kaynana (Karşılama)		X
25	Keriboz		X
26	Kıml	X	
27	Koçkiri		X
28	Pehlivan		X
29	Rişko		X
30	Sal (Gemi)	X	
31	Serjeri	X	
32	Sevda		X
33	Sımsımi		X
34	Şevaş		X
35	Teşi		X
36	Tırge		X
37	Topalli		X
38	Üç Ayak (Dik Halay)		X
Toplam		11	27

Tablo 4.47’de elde edilen verilere göre; Kâhta yöresine ait 38 adet halk dansı ezgisinden 11 tanesi sözlü versiyona, 27 tanesi de sözsüz bir yapıya sahiptir.



Grafik 4.10. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinin Sözlü/Sözsüz Durum Grafiği

Grafik 4.10'da yer alan veriler incelendiğinde, Kâhta halk dansları ezgilerinin %71'inin sözsüz, %29'unun da sözlü versiyona sahip olduğu görülmektedir. Kâhta yöresi yerel halk dansları ezgilerinde melodik yapının öne çıktığı, sözlü versiyonların ise daha az olduğu görülmektedir. Sözlü versiyona sahip dans ezgilerinde kullanılan dil tercihi Türkçe ve Kürtçedir. Yörede icra edilen sözlü danslarda Türkçe ve Kürtçe bir arada kullanılmaktadır. Bu durum, etnik dillerin zaman içerisinde resmi dil olan Türkçe 'ye uyarlandığının bir göstergesidir.

4.7. Kâhta Halk Danslarının Kültürel İçerik Analizleri

Kolektif kimliği oluşturan kültürel miraslar çok yönlüdür. Sanat eserleri; semboller, davranış kalıpları, alışkanlıklar, değerler ve inançlar, bu kültürel totalin çıktığı önemli kaynaklardan biri olan dünya algısı, kültürel kimliğin belirleyici unsurlarıdır. Bu kültürel farklılıkları, yerel halk danslarına ait mizansen, giyim-kuşam, takı/aksesuarlar, yardımcı materyaller ve ezgilerde de görmek mümkündür. Bu bağlamda;

Kolektif kimlikte geçmişe dönük bir yan vardır; çünkü kolektif kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir (Bilgin 1999: 60).

Bununla beraber kolektif belleğin oluşmasında, etnik farklılıkların yerleşik kültür için belirleyici bir rolünün olduğu söylenebilir:

Etnik toplulukların çizdiği tüm kültürel farklılıklar, edinilmiş olan kimlikle sıkı bir ilişki içindedir. Kimlik, ortak bir tarih ve bu tarihin sağlamış olduğu kolektif belleğin, topluluklar üzerinde oluşturmuş olduğu aidiyet ve cemaatlilik hissi ve kültürel farklılık durumudur (Mustan Dönmez, 2011: 151).

Kâhta ilçesi merkez ve köylerinde yaşayan insan topluluklarının kendine ait etnik kökenler dâhilinde oluşturdukları kolektif kimlik, kendine has dokusu ile yerel halk danslarında yer alan birçok olguda karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, yöre insanının kolektif bellığında yer alan kültürel kodlar, kendi iç dinamiği içerisinde birtakım ortak noktalara karşın çevre yörelere göre farklılıklar göstermektedir. Bu bölümde, Kâhta yöresinde yer alan halk danslarına ait mizansen konularının ve biçimlerinin, kıyafetlerin,

takıların, icralarda kullanılan yardımcı materyallerin, müzikal yapı ve ezgilerin yerel kültür ile ilişkileri ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.

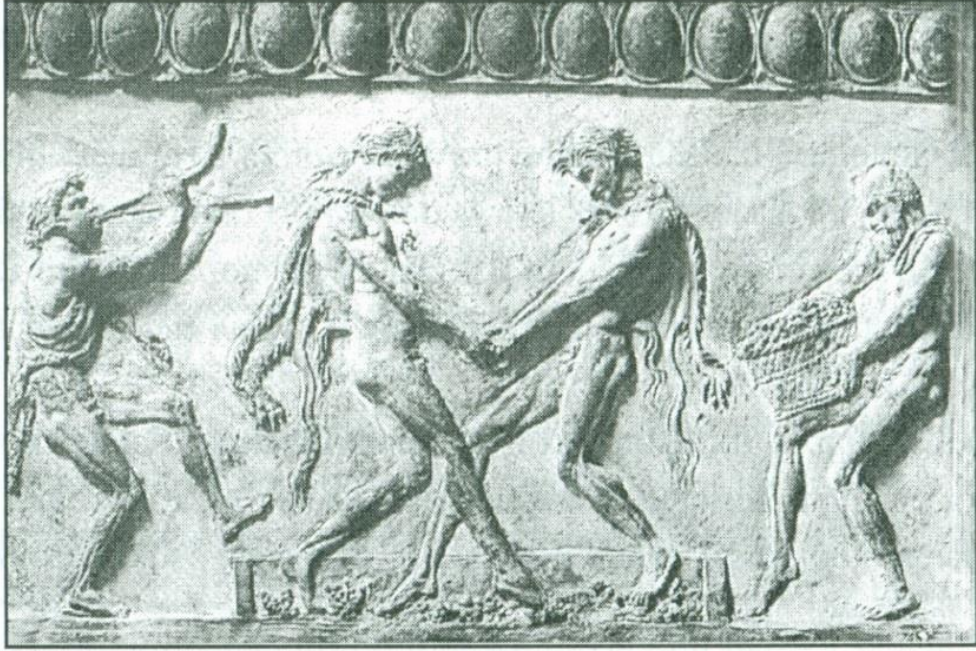
4.7.1. Kâhta Halk Dansları Mizansenlerinin Yerel Kültür ile İlişkileri

Kâhta yöresi halk dansları mizansenlerinin birçoğunda tarımsal faaliyetler, imece, doğa ile mücadele, beşeri konular, aşk, ayrılık ve törensel konular yer almaktadır. İnsan-tabiat, insan-tarımsal/hayvansal faaliyet (üretim biçimleri ve ilişkileri), insan-töre, insan-meslek, insan-aşk ve insan-inanç ilişkileri bu oyunlara ait mizansen yapılarında yoğun olarak görülmektedir.

İnsan-Tabiat İlişkilerini Konu Alan Danslar: “Çep”, “Dik”, “Galuç” (Orak), “Kartal”, “Keriboz”, “Serjeri”, “Kımlı” ve “Sal” (Gemi) danslarının mizansen ve figürlerinde kadın-erkek iş birliği, yaşanan mahallî bölgedeki insan grupları ile yardımlaşma, doğal afetler, yas, üzüntü ve sevinçlerin birlikte ifade edilmesi vb. uygulamalar yer almaktadır. Bu danslara ait betimlemelerde anlatılan ortak mücadele ve benzer bakış açılarının olması, Kâhta yöresi insanının toplu yaşam dâhilinde geçmişten gelen kolektif bir kültüre sahip olduğunu yansıtmaktadır.

Üretim - Tarımsal Faaliyetleri ve Meslekleri Konu Alan Danslar: *Dinge*, *Galuç* (Orak), *Kımlı*, *Rişko* ve *Sevda* oyunlarında ailece yapılan tarımsal çalışmalar mevcuttur. Örneğin *Dinge* oyununda bulgurun dövülmesi, *Galuç* oyununda zararlı otun temizlenmesi, *Kımlı* oyununda süne zararlısı ile yapılan toplu mücadele, *Rişko* ve *Sevda* oyunlarında hasat şenliği gibi mizansen uygulamaları bu bölgedeki tarım faaliyetlerinin köklü ve yoğun olarak yapıldığına işaret etmektedir. Bilindiği gibi tarihsel süreçte tarım faaliyetleri yürüten insan gurupları göçebe olmayıp yerleşik bir düzene sahipti. Bu açıdan ele alındığında, Kâhta yöresi halk dansları mizansenlerinde tarımsal faaliyetlerin yoğunluğu, bu bölge insanının geçmişine ait çok eski dönemlerden bugüne kadar konar-göçerlikten ziyade yerleşik hayat sürdürdükleri kanısını güçlendirmektedir. Özellikle Kâhta bölgesinde Kommagene uygarlığından sonra yaklaşık 600 yıl hüküm süren Roma İmparatorluğu’nda da mevsimlik hasat şenliklerinin olduğu ve bu törenlerde dans uygulamalarının yoğun olarak yer aldığı görülmektedir. “Eski Yunan tiyatrosunda, şarap tanrısı Dionysos onuruna yapılan törenlerde Dithyrambos’ların halka biçiminde toplanarak yaptıkları neşeli dans, iki ayrı yönden gelişerek bir taraftan *Tragedyayı*, diğer taraftan da *Komedyaı* doğurmuştu” (Koçkar, 1998: 10). Eski Yunan kültüründe yer alan

hasat şenliklerindeki dans formlarının günümüzdeki temaslı ve halka şeklindeki halay uygulamalarına benzerlikleri ve vurmali ve üflemeli çalgıların bugün ile bağlantıları (davul-zurna) dikkat çekmektedir:



Fotoğraf: (Koçkar, 1998: 17)

Şekil 4.5. Meyrene, Küçük Asya, M.Ö VI. yy, Roma Dönemi Hasat ve Bağbozumu Festivali

Şekil 4.5’de, M.Ö VI. yüzyılda pişmiş topraktan yapılmış rölyef üzerine resmedilmiş Roma dönemine ait Yunan hasat ve bağbozumu festivalinde şarap tanrısı Dionysos’a atfedilmiş üzüm sunma ritüelinin müzik eşliğindeki danslar ile yapıldığı anlaşılmaktadır. Buna benzer coşkuyla kutlanan mevsimlik hasat ve bağbozumu şenlikleri Kâhta’da olduğu gibi Anadolu’nun pek çok yerinde halen görülmektedir.

Kâhta yöresi halk danslarında yer alan üretim biçimleri ve ilişkileri, sadece tarımsal faaliyetler ile sınırlı değildir. *Govenjan* (Beş Ayak) ve *Teşi* oyunlarında üretim merkezli konular yer almaktadır. Kâhta genelinde geçmişte yaşamış birçok meslek erbabı, etnik köken olarak Ermeni veya Süryani ailelerden gelmektedir. Cumhuriyet sonrasında *Bakırcı*, *Demirci*, *Tenekeci*, *Terzi* gibi meslek isimleri bu etnisiteye mensup ailelere soy isim olarak verilmiştir. Yaptıkları işlerde mahir olan bu meslek sahipleri, Kâhta kültürüne zenginlik ve otantiklik katmaktadır. “Bu oyunların çıkış ortamında da Ermeni/Süryani

müzik ve mizansenlerin yoğun olarak var olduğu düşünülmektedir” (Görüşme, M. Gökhan Dalyan: 10.12.2018).

İnsan-Töre İlişkilerini Konu Alan Danslar: *Ağırlama (Grani), Ağır Govend, Barış, İjik (Aksakal), Şevaş* vb. oyunlarda köklü töresel uygulamaların geçmiş zamanlardan günümüze kadar var olduğunu vurgulamaktadır. Meşru olamayan aşk hikâyelerinin ölümlerle bittiği, düğün yapan aileye dans aracılığı ile maddi destek toplandığı, yaşı küçük kızlar ile evliliklerin olduğu, yaşlı insanlara gösterilen saygı vb. konuları barındıran bu dans mizansenlerinde, töresel uygulamaların sosyal yaşamdaki varlığını sürdürdüğü ve danslara yansıdığı görülmektedir.

İnsan-Aşk (Sevda vb.) İlişkilerini Konu Alan Danslar: *Çeçen Kızı, Dinge, Fatmalı, Goçari, Goftan, Govenjan (Beş Ayak), Güleohmeda, Hellecan, Hızım, İbrahim, İjik (Aksakal), Rişko, Sevda* ve *Topalli* oyunlarında ilk görüşte âşık olma ve çoğunlukla kavuşamama figürleri yer almaktadır. Mutlu son ile biten hikâyelerin azlığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Kâhta yöresinde yaşayan insan gruplarının sosyokültürel açıdan, içine kapanık ve dış toplumlardan izole bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır.

İnsan-İnanç İlişkilerini Konu Alan Danslar: *Kaynana (Karşılama), Sımsımi* ve *Tirge* oyunlarında güçlü ritüel bağlantıları göze çarpmaktadır. Örneğin, *Kaynana (Karşılama)* oyununda eve yeni gelen geline karşı kaynananın kepe ile karşılama dansı yapması, bolluk ve bereket temennilerini uygulamaya dönüştürmesi ile yakından ilişkilidir. *Sımsımi* oyununda ateş etrafında yapılan figürler Şamanizm kaynaklı örüntülere sahiptir.

İnsan-inanç bağlantılı oyun mizansenlerinden biri de *Tirge* dansıdır. *Tirge* dansında betimlenen gelinin namaz kılarken taşa dönüşmesi figürü, Türk dünyasında yer alan dönüşüm efsanelerine ait motifler ile benzer nitelikler taşımaktadır. Bu motiflerdeki ortak konu, istenmeyen evlilik esnasında gelinin duası üzerine düğün alayının tümü veya gelinin kendisi taşa dönüşmektedir (bk. Sakaoğlu, 1980: 13). Yerel danslara ait bu inançsal bağlantıların genelinde, Şaman toplumunun izleri ve İslam öncesi inançsal uygulamaların varlığı görülmektedir. Örneğin, Erzurum halk dansları denilince ‘*Bar*’ oyunları akla gelmektedir. *Bar* sözcüğü ile ilgili olarak; “dans ve Şaman büyüü arasındaki sıkı bağlardan birisi ‘*Bar*’ kelimesinde gizlidir. *Bar*, şamanın davuluna verilen

addır ve aynı zamanda ayin niteliği taşıdığından içerisinde inançların güçlü izleri bulunmaktadır” şeklinde bilgiler verilmektedir (Gerek, 2014: 101).

Kâhta halk dansları içerisinde en renkli mizansene sahip olanlardan biri de *Sımsımı* oyunudur. Bu dansa ait figürlerde, ateşini yaşlı bir kadının yaktığı seremoniye ait eski günlerden kalan ritüelin temsili olarak yeniden canlandırıldığı ve toplum içerisinde günümüze kadar yaşatıldığı görülmektedir. Ateş etrafında çeşitli sesler çıkararak dans eden erkek icracıların yaptığı gösteriler İslam öncesi ateş kültlerine bağlı Zerdüştî ve Şamani izler taşımaktadır.

Genel anlamda dans mizansenlerinin günümüzdeki algılanış şekli, şüphesiz eğlence odaklı olmasıdır. “Bazı toplumlarda insanların Tanrı için sergiledikleri hareketler, dinsel bir tören olarak kabul edilir. Fakat aynı hareketler bir izleyici karşısında sergilenirse bir dans olarak algılanır” (Kaeppler, 1997: 102) düşüncesi, danslardaki inançsal bağlantıların uygulama ortamına göre değişkenlik gösterdiğini ve günümüzdeki algılanış şekillerini vurgulamaktadır.

4.7.2. Kâhta Halk Danslarında Giyim-Kuşam ve Bunların Yerel Kültür ile İlişkileri

Halk danslarının icrasında görsel sunumu en çok destekleyen unsur, şüphesiz yerel kıyafetlerdir. Bu kıyafetler; yöre insanının sosyoekonomik, sosyokültürel, etnik, coğrafik ve inançsal bağlantıları hakkında önemli ipuçları vermektedir. Yerel kıyafetler, coğrafi koşullar ve ekonomik şartlara göre şekillenmiş, yöre insanının inançlarına ve zevklerine göre incelik kazanmıştır. Yöre danslarında kullanılan otantik kıyafetlerde yer alan motif, şekil ve figürlerin anlam-köken-kültür bağlantıları, ilgili toplumun kolektif belleğinde yer alan birçok olguyu kuşaktan kuşağa aktarmaktadır. Bu görsel veriler, hem etnografya hem de dans etnolojisi bakımından önemli bir konumdadır. Anadolu coğrafyasında yer alan her yörede olduğu gibi, Kâhta yöresi halk danslarındaki kıyafet tasnifi kadın ve erkek giyimi olarak iki şekilde görülmektedir. Bu bölümde yer alan görsellerde, Kâhta yöresinde icra edilen halk danslarına ait kıyafetlerin yerel kültür ile ilişkileri ele alınmaktadır.

Kadın Giyimi:

Kâhta yöresi otantik kadın giyiminde günlük yaşama bağlı olarak estetik, zarafet ve parlak renkler ön plandadır. Kadınların güzel görünme arzusunun; yörenin örf, âdet,

gelenek-görenek ve inanç olguları dâhilinde, otantik yapılarını koruyarak günümüze kadar yerel halk dansları ile taşındığı düşünülmektedir. Bu zengin ve yöresel doku, yöresel kıyafetlerde belirgin bir şekilde görülmektedir. Hangi yöre olursa olsun kadınlar, düğün vb. özel günlere katılırken en şık ve en estetik kıyafetlerini giymektedir. Bu durum, yerel danslardaki kıyafetlere de yansımaktadır. Otantik dans kıyafetlerinin zengin içeriği belirgin bir şekilde görsellerindeki doku ve renklerinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Kâhta ve çevresinde, kadın baş bağlama şekilleri kendine özgü yapısıyla kadın yerel giyiminde ilk göze çarpan objelerin başında gelmektedir.

Yöredeki kadın baş bağlama çeşitleri anlam ve barındırdığı kültürel kodlar ile önemli bir yapıdadır. Ait olduğu etnik kökenler kadınlardaki baş bağlama geleneğini önemli ölçüde etkilemektedir. Kâhta merkez ve köylerinde baş bağlama şekilleri yaşa, inançsal öğelere, medeni ve ekonomik duruma göre farklılıklar göstermektedir. Bazı köylerde başta fes ve tepelik (köm/taç) bulunmakta, kimi köylerde ise (özellikle Kâhta'ya yakın Adıyaman Merkez İlçeye bağlı Kömür köyünde) kırmızı fes kullanılmaktadır. Alevi-Bektaşilerin yoğun olarak yaşadığı bu köylerde, kırmızı fes kullanımının inançsal bağlantılar ile alakalı olduğu düşünülmektedir. Şekil 4.6'da görülen kırmızı renkteki kadın fesinin Alevi-Bektaşi toplumuna ait "Kızılbaş" olgusu ile bağlantılı olduğu fikri ağır basmaktadır. Bu simgesel renk, Kâhta yöresinde bulunan Alevi kadın nüfusunun sıkça kullandığı baş giyim objesinde görülmektedir.



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1990

Şekil 4.6. Adıyaman ve Kâhta Çevresi Kırmızı Kadın Fesi

Kâhta geneli yerel kadın baş giyiminde, başın üstüne metal veya kartondan yuvarlak şekilde hazırlanmış bir parça koyulmaktadır. Buna yörede *höllik* denilmektedir. Başa bağlanan objeler dik dursun diye alın kısmına bez konulmaktadır. *Köm*'ün etrafına (alın üzerinden) sarılan kumaşa *çit* denilmektedir. Bazı baş bağlama şekillerinde ise '*şar*' (sırmalı poşu) kullanılmaktadır. Baş bağlamanın dış tarafında kalan tacın üzerindeki *penezler* (küçük yuvarlak altın vb. süslemeler) alın kısmına gelecek şekilde *şar*'ın üzerinden serbest bırakılır. Bazı durumlarda penezler serbest kalmasın diye *şar*, penezlerin üzerinden sarılır. Tüm bu objelerin üzerine beyaz '*kıttan*' örtülür. Kıttan, yaklaşık olarak bir metrekare ebadındadır. Kıttan, öncelikle üçgen hale getirilir ve başa örtülür. Üçgen şekline getirilen kıttan'ın diğer iki ucu boyun altından geçirilerek enseden bağlanır. Kâhta yöresi ova yerleşimi baş bağlama şeklinde bazen kadınlar kıttan'ı (kıttan burada ince yapıdadır) çıplak başa örttükten sonra (bir kenarı alına gelecek şekilde) *çit* bağlar. Kıttan'ın bir ucu boyun altından dolandırılarak başın arkasında *şar*'ın arasına sıkıştırılır. Kâhta yöresinde genellikle bekâr genç kızlar baş bağlamada sadece köm ve *şar* kullanmaktadır, beyaz kıttan görülmemektedir. Yöre geleneğinde beyaz kıttan, evliliğin simgesi olarak evlendikten sonra kullanılmaktadır (Görüşme, Şah İsmail Çalışkan: 22.12.2017).



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1990

Şekil 4.7. Adıyaman ve Kâhta Çevresi Halk Danslarında Kullanılan Kadın Baş Giyimi

Kâhta yöresi kadın iç giyiminde ‘*Derpe*’ ve ‘*Gras*’ denilen kıyafetler kullanılmaktadır. *Derpe*; kadın alt giyiminde kutnu kumaştan yapılan bir giysidir. Yörede *Tuman* ismi ile de karşımıza çıkmaktadır. Peyikli olan bu alt giyim, ayak bileklerine kadar uzanmaktadır. Bel ve bilek kısımları lastiklidir. Ekonomik duruma göre çit, basma vb. kumaşlardan da yapılan *derpeler* de karşımıza çıkmaktadır. Şekil 4.8’de görülen ‘*derpe*’ örneğinde kırmızı rengin hâkim olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Alev kırmızısı renginin pagan inanışlarının bir kalıntısı olduğu düşünülmektedir.



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1990

Şekil 4.8. Kâhta Halk Danslarında Kullanılan Kutnu Kumaş Kadın Derpe Örneği

Gras; kadın giyiminde atlet türünde çit veya basma kumaştan yapılan bir giyecektir. Diz boyuna kadar uzunca, yuvarlak yakalı ve uzun kolludur. Yakasında düğmeler bulunmaktadır. İç giyim olduğu için baskın kırmızı/sarı renkler bu giysilerde tercih edilmemektedir. Şekil 4.9’da yöre kadınlarının kullandığı ‘*gras*’ örneği görülmektedir.



Fotoğraf: Celal BİLİR-1992

Şekil 4.9. Kâhta Halk Dansları Kadın Giyiminde Kullanılan Gras Örneği

Kâhta yerel kadın giyiminde genel olarak gras üstüne kadife vb. kumaştan yapılmış işlik kullanılmaktadır. İşliğin üstüne *Zıbın* veya *Üçetek* denilen üst giyimi tamamlayan giysi giyilmektedir. Şam, İhramlı, Çakmaklı, Zincirli veya Kadife ismi verilen kumaşlardan yapılmaktadır. *Zıbın*, arkası tek parça ön ise iki parçadan oluşmaktadır. Bundan dolayı yörede 'üçetek' olarak da isimlendirilmektedir. Zıbında parlak ve kızıl tonlardaki renkler tercih edilmektedir. Zıbının iç kısmında dış rengine uyumlu astar kumaş bulunmaktadır.



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1990

Şekil 4.10. Kâhta ve Çevresinde Kullanılan Zıbın Örneği

Kâhta yöresi ova yerleşimi kadın üst ve alt giyimlerinde görülen *zıbın* ve *derpe* örneklerinde baskın olarak ateş/alev vb. imgelerin renklerini yansıtan kırmızı tonlar görülmektedir. Bu renk tercihleri içerisinde, muhtemelen yöre geçmişinde yer alan kültür bağlantıları, kolektif bilinçaltında yer alan inançsal olgular ile yakından ilgilidir:

Ateş kültürüne dayalı Zerdüştilik ve türevi köklü inanışlar, geniş Anadolu coğrafyası içerisinde birbirinden farklı uygulamalara neden olmuştur. Bunları türkülerde, halk oyunlarında, halk çalgılarında, yerel tarihi hikâyelerde, ibare, deyim, sembolik şekil ve müzikli ritüellerde görmekteyiz (Mustan Dönmez ve Doğan, 2017: 105).

Buna bağlı olarak, Kâhta yerel halk danslarında yer alan kıyafetlere ait birçok renksel ve imgesel olgunun bu kültürel dayalı önemli verilere sahip olduğu düşünülmektedir. Kâhta yerel kadın giyiminde *Zıbın*'ın üzerine '*Kuttik*' giyilmektedir. *Kuttik*, kadife vb. kumaşlardan yapılmaktadır. Önü açık, uzunluğu bel hizasına kadardır. Yakası hâkim yaka, kolları uzun ve kol uçları geniştir (Ek 19'a bk.).

Bu yörede yerel kadın giyiminin en tamamlayıcı ögesi şüphesiz '*Bervang*' adlı önlüktür. Kâhta yöresi ve çevresinde 'kahke bezi' üzerine mum baskılar yapılarak üretilen *Bervang* önlükte yer alan temsili güneş, ay ve ışık tasvirleri yerel kültür içerisinde İslam

dini öncesi inançsal kalıntıların bu objeler ile günümüze taşındığı olgusunu öne çıkarmaktadır. İslam inancı öncesine dayanan bu figür ve motifler, yerel Kürt etnisitesi kadın giyiminde yer alan *bervang* önlük üzerinde yoğun olarak görülmektedir. Üzerindeki şekil ve imgeler bakımından Sabiilik, Zerdüşti ve Şamanik izler taşıyan bu önlük, hem yerel Kâhta Kürt kadın giyiminde hem de yerel dansların sunumunda geçmişten günümüze kadar pek değişikliğe uğramadan kullanılmaktadır. “Mazda dini inancı ve Zerdüşt öğretisine göre aydınlık, ışık ve sıcaklık kutsal, ilahi ve Tanrısaldır. Bunların kaynağı olarak ateşe inanç göstermeleri, dini yapılarının temel koşullarından biri olarak ele alınmaktadır” (Xemgin, 1995: 174). Bu bağlamda, *bervang* önlük üzerindeki motifler Xemgin’in tespitleri ile yakından ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Sabiilik inancına ait kültler içerisinde de kutsal kabul edilen “ay”, “yıldız” ve “güneş” tapımının, ‘*bervang*’ adlı önlüğe yansıdığı düşünülmektedir.



Fotoğraf: Mehmet Sadık DOĞAN, Kâhta/Merkez-2017

Şekil 4.11. Kâhta Yöresi Kırsal Kadın Giyiminde Kullanılan Bervang Örneği



Fotoğraf: Mehmet Sadık DOĞAN, Kâhta/Merkez-2017

Şekil 4.12. Bervang Önlük Üzerinde Yer Alan İmgesel Figürler

Şekil 4.11 ve 4.12’de görülen ‘*Bervang*’ önlük üzerindeki şekillerin yoğun olarak ay, yıldız, güneş, ateş ve ışık temsillerini yansıttığı görülmektedir. Bu imgeler, İslam öncesi inançlara ait birçok bağlantıyı gözler önüne sermektedir.

Kâhta yerel kadın giyiminde tamamlayıcı unsur olarak ‘*Ben*’ veya ‘*Acem*’ denilen kuşak kullanılmaktadır. Yaklaşık olarak 1 metrekare büyüklüğünde, kilim desenli yün dokuma olarak yapılmaktadır. Üçgen haline getirilen Acem (Ben) kuşağının iki ucunda kumaş ip bulunmaktadır. Bu ek parçalar ile bele sıkıca bağlanması sağlanmaktadır. Yöredeki kadın ve erkekler aynı kuşağı kullanmaktadır. Diğer kadın yerel giyim

objelerinde olduğu gibi baskın renk olarak ateş vb. unsurları yansıtan kızıl renkler bu kuşaklara ait önemli bir özelliktir. Şekil 4.13'te Acem (Ben) kuşağı örneği görölmektedir:



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1990

Şekil 4.13. Kâhta ve Çevresinde Kullanılan Acem (Ben) Kuşak Örneği

Kırmızı renk olgusu ile ilgili bir başka obje de Kâhta yöresi danslarında kullanılan kadın ayak giyimidir. Yün çorap üstüne kırmızı renkli yemeni veya çarık giyilmektedir. Şekil 4.14'te görölen kırmızı yemeni, genel kadın kıyafetindeki baskın kızıl tonları tamamlayan bir unsurdur.



Fotoğraf: Celal BİLİR-1992

Şekil 4.14. Kâhta Halk Dansları Kadın Giyiminde Kullanılan Yemeni Örneği

Kâhta yöresi kadın giyim-kuşamı, en otantik şekli ile yerel halk danslarında kullanılan kıyafetlerde yer almaktadır. Kâhta halk dansları kadın giyiminin genel görünümü Şekil 4.15'te görülmektedir:



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1991

Şekil 4.15. Kâhta Yöresi Halk Danslarında Kullanılan Genel Kadın Giyimi

Erkek Giyimi:

Kâhta ilçe merkezine uzak köy vb. yerleşim yerlerinde erkek baş giyiminde *Terlik* olarak adlandırılan külah kullanılmaktadır. Terlik, halk danslarındaki erkek baş giyiminin de önemli bir objesidir. Genellikle yün dokuma şeklinde yapılmaktadır. Sıcak iklimde kullanıldığı için hava delikleri olan desenlere sahiptir. Terlik'te görülen baskın kırmızı tonlarının Zerdüşlük ve Sabiilik kült kalıntıları ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Şekil 4.16'da görülen 'terlik' örneğinde de olduğu gibi baskın kırmızı tonların yoğunluğu göze çarpmaktadır:



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN, 1990

Şekil 4.16. Kâhta Yöresi Erkek Terlik (Külâh) Örneği

Kâhta yerel erkek giyiminde Kutnu, İbrahimi veya Kemha denilen kumaşlardan yapılmış gömlek veya işlik denilen iç giyim kullanılmaktadır. İşlik üzerine '*Kırkdüğme*' denilen yelek giyilmektedir. Şekil 4.17'de '*işlik*' ve '*kırkdüğme*' örnekleri yer almaktadır:



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1990

Şekil 4.17. Kâhta Yerel Erkek Giyiminde İşlik ve Kırkdüğme Örneği

Yerel dans kıyafetlerinde de görülen bu giysilerin altına gabardin vb. kumaştan veya yün dokumadan yapılmış kıl şalvar giyilmektedir. Kâhta yöresi yerel erkek giyiminde kullanılan bu şalvarların bel kısmında uçkur ve alt kısmında peyik bulunmaktadır. Paça kısımları dardır (Şekil 4.18'e bk.). Özellikle kışların soğuk geçtiği dağ yerleşimlerinde yün ipten dokunan kıl şalvar tercih edilmektedir. Halk dansları giyiminde de zaman zaman kumaş harici bu kıl şalvarlara da rastlanmaktadır.



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1990

Şekil 4.18. Kâhta Yerel Erkek Giyiminde Gabardin Şalvar Örneği

Yerel erkek giyiminde ayaklara yün çorap, üstünü de 'çarık' veya 'yemeni' giyilmektedir. Geçmişte kullanılan çarıklar, günümüzde artık tercih edilmeyerek yerini yemenilere bırakmıştır. Şekil 4.19'da Kâhta yöresinde kullanılan erkek yemeni örneği görülmektedir:



Fotoğraf: Celal BİLİR-1992

Şekil 4.19. Kâhta Halk Dansları Erkek Giyiminde Kullanılan Yemeni Örneği

Kâhta yöresi yerel erkek giyiminden halk danslarına aktarılmış giysilerden en çok göze çarpan obje ‘*aba*’dır. Abaların üzerinde sağ ve sol yanlara işlenmiş çeşitli sembolik motifler yer almaktadır. “Çobanların günlerce köy vb. yerleşim yerlerinden uzakta sürü ile yatıp kalkması esnasında, özellikle gece karanlığında aba üzerindeki şekillerin kötülüklerden koruduğuna inanılmaktadır” (Görüşme, Mehmet Kuzu: 05.02.2018).

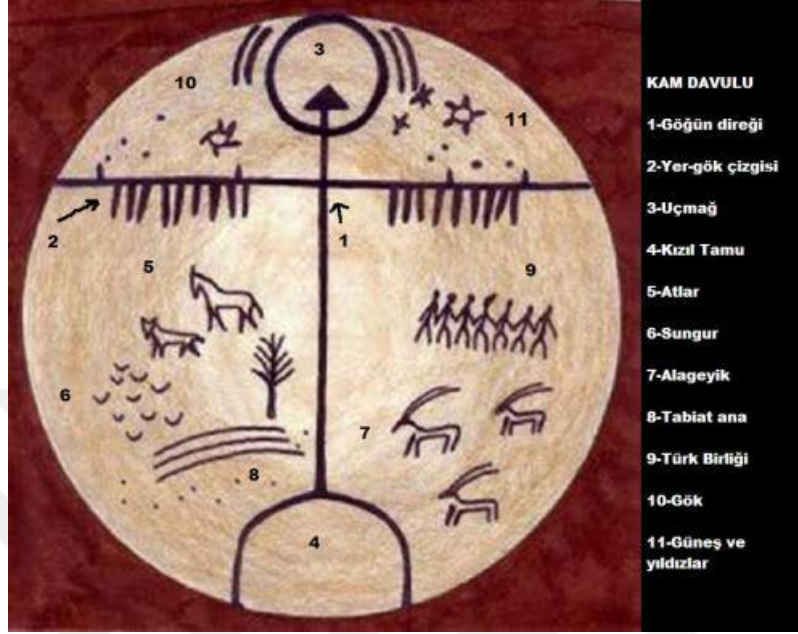


Fotoğraf: Şefik ELMAS-1978 (Mehmet KUZU Arşivi)

Şekil 4.20. Kâhta Yerel Halk Dansları Erkek Giyiminde Aba Örneği

Şekil 4.20’de görülen “aba” üzerinde, yöre insanının geçmişindeki inanç şekilleri ile alakalı çeşitli motifler yer almaktadır. Resim incelendiğinde, Türklerin Orta Asya inanışlarından getirdikleri Şaman geleneğinin izleri açıkça görülmektedir. Aba üzerinde bulunan şekillerde Şaman Kamlarının kullandığı davul üzerinde bulunan ve soyut

kavramlar barındıran objeler yer almaktadır. Kam davullarında bulunan bu mitolojik şekiller ve isimleri aşağıdaki şekil üzerinde belirtilmektedir:



Fotoğraf: (<https://tarihturklerdebaslar.wordpress.com/2016/04/08/kam-davulu-ve-uzerindeki-semboller/>)

Şekil 4.21. Kam Davulunda Bulunan Şekiller ve İsimleri

Şekil 4.21’de görülen Kam davulundaki resim ve motiflerin Şamani bağlantıları şu şekilde özetlenebilir:

1-Göğün Direği: Gök kubbeyi taşıyan kutsal direk. Direğin bir ucunda ‘Uçmağ’ diğer ucunda ‘Kızıl Tamu’ bulunmaktadır. **2-Yer-Gök Çizgisi:** Gök ile yeri ayıran çizgidir. **3-Uçmağ:** ‘Yukarı Gök’ yani ‘Cennet’in olduğu ve ‘Gök Tanrı’nın bulunduğu yerdir. İyi kişilerin ve savaşta ölenlerin tinleri buraya yükselir. **4-Kızıl Tamu:** ‘Aşağı Gök’ yani ‘Cehennem’ olarak bilinen yerdir. Yerin yedi kat altındadır ve orada ‘Erlık Han’ adındaki cezalandırıcı oturur. Kötü kişilerin tinleri, arıncaya kadar ‘Albız’ tarafından oraya götürüldüğüne inanılır. **5-Atlar:** Türk kültüründe önemli bir yeri olan at objesi de kam davulunda tasvir edilmektedir. **6-Sungur:** Birçok Türk boylarında yer alan ongun hayvanı olan ‘Sungur’ kuşlarına ait tasvirdir. **7-Alageyik:** Yine Türk kültüründe önemli bir yere sahip pek çok ‘tamga’ da görülen ve birçok boy tarafından ongun yapılan canlıdır. **8-Tabiat Ana:** Türkler için doğa kutsaldır. Doğanın (tabiatın) bir ruhu olduğuna inanılır. **9-Türk-Turan Birliği:** Türklerde birlik ve beraberlik çok önemlidir. Türk ve Turani topluluklar hangi devirde birleşmiş, birlik olmuşlarsa ortaya büyük devletler, büyük imparatorluklar çıkmış, birlik olan boylar yüksek medeniyetler kurmuşlardır. Bu sembolde de birliğin, bir olmanın önemine dikkat çekilmektedir. **10-Gökyüzü:** Türkler tarafından kutsal sayılan ve ‘Gök Bayrak’ olarak tasvir edilen mavi bayrak rengidir. **11-Güneş ve Yıldızlar:** Türk kültüründe önemli bir yere sahip gökyüzünde bulunan genel figürlerdir (<https://tarihturklerdebaslar.wordpress.com/2016/04/08/kam-davulu-ve-uzerindeki-semboller/>).



Fotoğraf: Mehmet KUZU-1997

Şekil 4.22. Kâhta Yöresi Erkek Abası

Şekil 4.22’de, Kâhta yöresi halk danslarında giyilen başka bir aba örneği üzerindeki “ay”, “yıldız” ve “kızıl tamu” şekilleri Şamani köklerin kalıntılarını destekler niteliktedir ve Türk toplumlarında görülen “ay”, “yıldız” ve “ateş” imgeleri yöre danslarında kullanılan kıyafetlerde sıkça görülmektedir.

Orta Asya’daki çeşitli Türk boylarının inanç biçimi olan Şamanizm, Orta Asya Türklerinin İslam’la tanışmalarından sonra da İslami şekiller altında saklanarak varlığını sürdürmüş, Anadolu’ya olan göçler ile hem İslami şekiller altındaki Şamani olgular Anadolu’ya taşınmış hem de bu olguların içinde bulunduğu İslami bir inanç şekli (özellikle Türkmenistan-Horasan) kökenli olarak Anadolu’da günümüze kadar var olmuştur (Tuna, 2000: 60).

Şamani ve ateşin kutsal sayıldığı diğer inançlara ait törensel uygulamaların birçoğunda kızıl renkli kostümlerin kullanıldığı bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında Kâhta yöresi halk dansları kıyafetlerinin çoğunda bu imgesel renkler yoğun olarak

kullanılmaktadır. Ateş kültlerine ait uygulama şekilleri bu bağlamda da Kâhta yöresi otantik halk dansları kıyafetlerinin renklerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Ateş-inanç ilişkisi yönü ile Türk toplumlarının genelinde de ateş kültüne dayalı uygulamalar sıklıkla yer almaktadır. “Büyük Türk topluluklarının devlet törenlerinde büyük bir ateş yakıldığı ve bu büyük ateş vasıtasıyla göğe yani Tanrı’ya haber ulaştırıldığına şahit olunur” (Ögel, 2002: 496). Bu bağlamda, günümüzdeki Kâhta yöresi halk danslarının birçoğunda yer alan oyun, kıyafet ve mizansenlerde kullanılan yardımcı materyaller ile Şamani ve Zerdüşt kökenlerin günümüze taşındığı kanısı güçlenmektedir.

Bir taraftan Orta Asya şaman geleneklerine, diğer taraftan da Anadolu tarihi ile Türkler öncesindeki döneme dayanan Anadolu’daki ateş kültürünün izleri, bugünkü toplumun belirli ritüellerinde ve geleneklerinde bugün de görülmektedir. Ateşe arındırıcı bir güç atfedilir; bu duruma *Betlem Bayramı* (Betnem, Gavurküfrü, Hasır küfrü de denir) nedeniyle gözlemlenen bir gelenekte rastlanır. Bu gelenek, son zamanlara kadar Hristiyan Paskalya Bayramında daha çok çocuklar, genç kızlar ve kadınlar tarafından uygulanırdı. Katılımcılar ardıc ağacı dallarıyla veya eski minderlerle tutuşturulan büyük bir ateşin üzerinden atlardı: bu eylem, tüm yıl boyunca hastalıklardan korunmayı sağlardı (Boratav, 2012: 34).

Boratav’a ait bu tespitler, günümüz dâhilindeki toplumlara ait güncel yaşam rutinlerinde görülen birçok uygulama ile birlikte geleneksel bağlamda devam ettirilen dans vb. olgularda da inançsal kalıntıların varlığını destekler niteliktedir. “Danslar mahiyeti itibarıyla ilk olarak, Şamanın dinsel ve büyüsel nitelikli uygulamalarında, ... zaman içerisinde dinî ve büyüsel özelliklerini kaybederek, yeni işlevler yüklenip günümüze kadar taşınmıştır” (Ertural, 2012: 104). Bu açıdan bakıldığında Kâhta yöresinde yer alan kadın-erkek halk dansları kıyafetlerinin renkleri ve üzerlerinde yer alan imgesel motifler, bu bağlantılara ait yöredeki yerel kültür ile taşınmış inançsal kalıntılar hakkında önemli veriler sunmaktadır.

Yerel dans kıyafetleri baskın olan etnisiteye ait görsel yapının yansıtıldığı en otantik giysilerdir. Ayrıca, yerel dans kıyafetlerinde iklimsel ve ekonomik koşulların etkileri göz ardı edilmemelidir. Kıyafetleri şekillendiren demografik yapı haricinde, yöre halkının estetik görüşü ve dans figürlerini rahatça uygulayabilecekleri yapısal özellikleri bu giysilerde görmek mümkündür. Kâhta halk dansları erkek giyiminin genel görünümü Şekil 4.23’te görüldüğü gibidir:



Fotoğraf: Celal BİLİR-1998

Şekil 4.23. Kâhta Yöresi Halk Danslarında Kullanılan Genel Erkek Giyimi

4.7.3. Kâhta Halk Danslarında Kullanılan Takıların Yerel Kültür ile İlişkileri

Geçmiş insanlık tarihi kadar eski olan takılar, dansların görsel özelliklerini tamamlayan en önemli aksesuarlardır. “Korkuları, inançları, beklentileri ve dilekleri simgelerken farklı yaşam stillerini de yansıtan takılar, antik çağlardan günümüze kadar işlev ve imaj değiştirmeyen ender sembolik formlardır” (Yalçın, 2016: 493). Dansların anlatım gücünü otantik kıyafetler kadar yöresel takılar da büyük ölçüde artırmaktadır. Bu bölümde, Kâhta yöresi halk dansları dâhilinde kullanılan sembolik takıların yerel kültür ile ilişkileri irdelenmektedir. Kâhta yöresi danslarında kullanılan takılara ait bulgular, görsel veriler ışığında kaynak kişiler ile görüşmelerden derlenmiştir.

Güncel yaşamda kadın kol ve bilek takıları içerisinde en yaygın olan bilezikler; muhtelif kadın takıları içerisinde tarihsel derinliği olan en eski takılardandır. Etnolojik açıdan bakıldığında bilezik vb. takıların maddi kültürden daha çok, soyut yönleri ile kültürel bağlantılarının boyutu önem arz etmektedir. Bu bağlamda Kâhta halk dansları kadın giyiminde, bileziklerin kültürel bağlantıları irdelenirken yapıldığı ham maddeden öte şekilsel ve imgesel yönleri ele alınmalıdır. Kâhta yöresi yerel kadın kıyafetlerini tamamlayan aksesuarlar şüphesiz bileziklerdir. Bu bilezikler, bazen tek parçanın bazen

de farklı parçaların birleşiminden oluşan bileklikler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu takılar üzerindeki şekil, motif ve işlemlerin süs unsuru haricinde inanç bağlantıları yönüyle kullanıcının doğaüstü isteklerine yönelik imgeler olduğu düşünülmektedir. Yöre danslarında da kadın takısı olarak kullanılan bilezikler, görsel obje olmasının yanı sıra danslardaki mistik anlatıma katkı sunduğu fikrini öne çıkarmaktadır. Bu takılar üzerindeki geometrik şekiller, insan-inanç ilişkisindeki yapıyı kültürel aktarımlar içerisinde günümüze taşımaktadır.



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1995

Şekil 4.24. Adıyaman/Kâhta Yöresi Halk Danslarında Kullanılan Bilezik Örneği

Şekil 4.24'te yer alan bilezik üzerindeki şekil ve motifler incelendiğinde; “çiçek”, “güneş” ve “yarım ay” sembollerinin olduğu görülmektedir. Kolektif bellek dâhilindeki yerel inanışta bahar imgeleri olan “çiçek” vb. motifler, bolluk ve bereketi simgelemektedir. Bu bağlamda “ay”, “güneş” vb. motiflerin ise Şamani inanıştan bugüne süregelen imgeler ile bağlantılı oldukları düşünülmektedir. Zaten Türk toplumunda, doğa kültürleri ile ilgili olarak geçmişten günümüze kadar getirilen bazı izlere rastlanmaktadır. Oğuz Kağan destanında yer alan İslam öncesi Türk kültürü kişi isimleri buna örnek verilebilir. “Oğuz’un semavi menşe’li iki karısından olma çocuklarının *Gök, Gün, Ay, Yıldız* gibi mefhumuyla, *Dağ* ve *Deniz* gibi tabiat ile alâkalı isimler alması dikkat çekmektedir” (Ocak, 2017: 65).

Kadın takıları içerisinde kulak takıları da önemli bir konumdadır. ‘Küpe’ denilen kulak takıları, yer yer tekli kullanımla erkek takısı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Teknolojik imkânların kısıtlı olduğu eski dönemlerde altın, gümüş veya değersiz madenlerden yapılan geleneksel küpeler, kırsalda yaşayan el sanatkârlarının tezgâhında şekillenerek yörede yaşayan kadınların kulağına takı olmuştur. Yöresel kültür içerisinde takı kullanımları, bulunulan yer ve sosyal hayat ile yakından ilişkilidir. Erkek çocuk isteyen bir erkeğin taktığı ‘erkek küpesi’, Adıyaman ve çevresinde pek rastlanmayan ve sadece Kâhta yöresine ait olan bir takıdır. Bu küpe, bazen yöresel erkek kıyafetlerinin göğüs kısmında bazen de köy yerleşimlerinde erkeğin sol kulağında yer alır. Görenlerin, bu konuda içlerinden yaratıcıya erkek çocuk olması için niyazda bulunmalarını sağladığı inancı yaygındır. Kâhta ve çevresinde aynı yapıya sahip benzer bir ritüelde de; “uzun bir aradan sonra tek erkek çocuğu olmuş aileler tarafından çocuklarına tek halkalı bir küpe takıldığı ve bu küpenin çocuğu nazardan koruduğuna inanıldığı” görülmektedir (Görüşme, Dünder Ayhan: 19.05.2018).



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1995

Şekil 4.25. Kâhta Yöresi Erkek Küpesi

Şekil 4.25’te görülen küpe, Kâhta yöresindeki insan-inanç ekseninde yer alan uygulamalara ait önemli bir örnektir. Geçmiş dönemlerde yöre erkeklerinin takı

geleneğinde yer alan bu obje, dilek ve temennileri somutlaştırma yönü ile takı olgusunun ezoterik yapısına başka bakış açıları getirmektedir.

Yöreyle ait kadın küpeleri de kendine özgü yapı ve içeriğe sahiptir. Genellikle altından yapılmış sade ve şık küpeler kullanılmaktadır. Şekil 4.26'da yöre kadınlarının kullandığı geleneksel küpe örnekleri yer almaktadır:



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1995

Şekil 4.26. Kâhta Yöresi Altın Kadın Küpesi Örnekleri

Özellikle küpe vb. takılardaki halka sayılarının 3, 5 veya 7 taneden oluşmasının pagan inanışlardan günümüz inanç sistemlerine aktarılmış olgular olduğu fikrini öne çıkarmaktadır.

Kâhta ilçe merkezi başta olmak üzere yöre dâhilinde Ermeni ve Süryani sanatkarların altın vb. telkâri işlemeciliği, kendi estetik görüşlerine göre geçmişten günümüze kadar takı kültürünü derinden etkilemiştir. Zengin motif ve el sanatının en güzel örneklerini bu takılarda görmek mümkündür.



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1995

Şekil 4.27. Kâhta Yöresi Altın Kadın Kolyesi Örneği

Kâhta yöresinde görülen kadınların kullandığı tokalar, şekil ve motifleri ile yöreye özgü kültürel dokuyu belirleyici objelerdendir. Şekilsel yönü ile '*balık*' (Hıristiyanlıkta kutsaldır) veya şimşek bağlantılı olarak '*ışık*' temsili, Şekil 4.28'de yer alan toka örneğinde görülmektedir:



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1995

Şekil 4.28. Kâhta Yöresi Altın Kadın Tokası Örneği

Kadın takılarından halk dansları aksesuarına dönüşen başka bir takı ise gümüş kemerdir. Şekil 4.29’da görülen gümüş kemer üzerinde bulunan; “yaprak”, “dal”, yanan “mum” sembolleri ve “ateş” rengi motifler, İslam öncesinde yer alan inançsal bağlantılar için önemli simgeleri barındırmaktadır.



Fotoğraf: Mehmet Sadık DOĞAN, Adıyaman-2017

(Şah İsmail Çalışkan Koleksiyonu)

Şekil 4.29. Kâhta Yöresi Gümüş Kemer Örneği

Kâhta ve çevresindeki halk danslarında aksesuar olarak yer alan muska objeleri, kötü olaylara ve nazara karşı koruyuculuğuna inanılan bir takıdır. Yöre erkekleri, muskaları koydukları kutu, kılıf vb. objeleri (takı mahiyetinde) estetik bir aksesuar olarak kullanmaktadır. Tüm Anadolu’da olduğu gibi muskaya gösterilen saygının bir ifadesi olan muskayı koruma kutuları, Kâhta ve çevresinde de görülmektedir. Bu yörede kullanılan gümüş muska kutusu örneği şekil 4.30’da görülmektedir:



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN-1995

Şekil 4.30. Kâhta Yöresi Muska Kutusu Örneği

Şekil 4.30’da görülen gümüş kutu üzerinde üst üste gelmiş simetrik iki eşkenar üçgenin oluşturduğu şekil ‘*Davut Yıldızı*’ motifiyle aynı özellikler taşımaktadır. Yahudi inancının önemli sembollerinden olan bu şekil zamanla birbirinden farklı birçok inanç sisteminde yıldız motifi olarak kullanılmıştır. Yöre halkı bu motifi geçmişten günümüze kadar birçok obje üzerinde kullanmaktadır. Bu sembolün kullanımında, muhtemelen estetik görüş ve bilinçaltındaki eski inanışlar ile günümüze bu materyaller ile taşındığı fikri ağır basmaktadır.

4.7.4. Kâhta Halk Danslarında Kullanılan Yardımcı Materyallerin Yerel Kültür ile İlişkileri

Anadolu genelindeki yerel dansların birçoğunda oyun mizansenini destekleyen yardımcı materyaller sıkça yer almaktadır. Bu objeler, oyunda anlatılan konuyu betimleyen özelliklere sahiptir. Kâhta özelinde icra edilen yerel dansların, üretim ve günlük yaşam rutininde kullanılan materyaller ile yakından ilişkisi vardır. Örneğin “Galuç” oyununda kullanılan *sukabağı* ve *orak*; “Teşi” oyununda kullanılan *teşi*, “Kımlı” ve “Galuç” oyununda kullanılan *kalbur*, “Kartal” oyununda kullanılan *koyun postu*, “Kaynana” oyununda kullanılan *kepçe* ve “Sal” oyununda yer alan *kürek* objeleri, yöre insanının yaşam rutininde geçmişten beri var olan materyallerdir. Kültürel ürün bağlamında bu materyallerin yerel danslarda yer alması, oyun mizansenlerinde anlatılmak istenen olgu ve olayları destekleyici unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kâhta yöresine ait sosyal yaşamda yer alan bu malzemelerin, zaman içerisinde dans anlatımlarına da dâhil edilerek günümüze kadar geldiği anlaşılmaktadır.

Bu yardımcı materyallerden insan-inanç ilişkisine bağlı olarak kullanılan “sukabağı yakma” ritüeli, yöre kültüründe sıkça karşımıza çıkmaktadır. Kış aylarında yapılan düğün vb. merasimlerin açık havada yapılabilmesi için yağış yerine “ayaz hava” olmasını isteyen düğün sahibi, merasimin yapılacağı meydana kurutulmuş sukabağı yakarak dilekte bulunur. Bu ritüel sırasında davul-zurna eşliğinde davetliler halay oyunlarına iştirak ederler. Geleneksel anlamda yapılan bu ritüelin ateş kültüne bağlı olarak Şamani uygulamalar olduğu fikri öne çıkmaktadır. Çıkan duman ve isin göğe ulaşması ile dileklerin yerine geleceğine inanılır. Bu inançsal bağlantılar haricinde sukabağının sıcak yaz günlerinde içilecek suyun daha soğuk kalmasını sağlaması yönü ile de temsili “Galuç” oyununda mizansen dâhilinde dans materyali olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Galuç” oyununda kullanılan sukabağı ve orak örneği aşağıda yer alan şekilde görülmektedir:



Fotoğraf: Celal BİLİR-1992

Şekil 4.31. Kâhta Yöresi Galuç Oyununda Kullanılan Sukabağı ve Orak

Şekil 4.31’de görülen kurutulmuş sukabağı, yöre insanı tarafından farklı amaçlar ile de kullanılmaktadır. Kâhta halk danslarında yer alan bu materyal, büyük kazanlarda kaynatılan üzüm şirasına kepçe, konulan içme suyunun soğukluğunu muhafaza eden termos, süs objesi vb. olarak karşımıza çıkan ve toplumsal yapı hakkında işlevsel olarak önemli ipuçları veren en otantik malzemelerden biridir. Bu materyalin coğrafik olarak Kâhta bölgesinde; Kâhta, Kalburcu ve Bircik Çaylarının aktığı vadilerde bulunan yerleşim yerlerinde ortaya çıkması iklimsel açıdan olağan bir durumdur. Zira sukabağı sulak ve nemli bölgelerde yetişebilmektedir. Ancak bu bitkinin yetiştirilebilmesi için uzun bir süre ilgili yerde kalıcı olmak ve ziraat yapmak gerekir. Bu durum sukabağı kullanılan yörelerde görülen dans figürlerinde de betimsel olarak anlatılan olguların bölgenin yerleşik düzende yaşayan kadim halklarına kadar gittiğini gösteren önemli verileri barındırmaktadır. Çünkü göçebeler ve aşiretler, yerleşik tarım toplumlarına has olan kabak veya toprak testi yerine su ihtiyaçlarını gidermek için dayanıklı (kırılmayan)

ve esnek olan *tuluk*, *tulum* veya *kırba* adı verilen deriden yapılmış içme suyunun taşındığı dayanıklı malzemeler kullanılmaktaydı. Oysa halk oyunlarında kullanılan sukabağı kırılğan bir yapıya sahiptir. Uzun göçlerde kullanılmaya elverişli olmayan sukabağının, yerleşik hayata bağlı olarak tarlalarda çalışanların ihtiyaçları veya evlere su naklini gerçekleştirmek için kullanıldığı bilinmektedir. Bu da bizi bölgenin en eski yerleşik halk unsurları olan Ermeni ve Süryanilere götürmektedir. Zira Kâhta Çayı ve Fırat Havzası'nda bu unsurların geçmiş dönemlerine ait olan yerleşim yerlerinin kalıntıları hala mevcuttur. Tarımsal faaliyetlerin yer aldığı yörelerde yetiştirilen bu ürün, yerleşik yaşamın önemli bir parçasıdır.

İslam öncesi devre ait ateş kültü ile alakalı bu uygulamalara benzer bazı tezahürleri Anadolu'nun değişik yerlerinde de görmek mümkündür. Örneğin, farklı yörelerde üzerlik bitkisinin ateşe atılan tohumlarıyla hastayı tütsüleme ritüeli bulunmaktadır (Ocak, 2017: 249). Üzerlik bitkisi ile yapılan bu uygulamaya benzer bir durum Kâhta halk danslarında da yer almaktadır. Yörede kurutulmuş sukabağı yakma uygulamasına benzer kurutulmuş 'üzerlik' (Şekil 4.32'ye bk.) bitkisi de halay oyunlarının bazı bölümlerinde tütsü şeklinde yakılarak nazar olgusunu uzaklaştırma vs. yönüyle yapılan inançsal bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Kâhta'nın köy vb. yerleşim yerlerinde bu uygulamalara günümüzde de devam edilmektedir. Ayrıca, Kâhta yöresi ve çevresinde ev süsü olarak kullanılan 'Üzerlik Süsü' kurutulmuş üzerlik otundan yapılmaktadır (Şekil 4.33'e bk.). Üzerliğin, nazara ve kötü olaylara karşı koruyucu olduğuna inanılmaktadır. Kâhta ilçe merkezi ve köylerinde çok sık rastlanan bir süstür. Bu süsler, yöre insanı tarafından kendi estetik görüşüne göre el işçiliği ile yapılmakta ve evlerinin başköşesini süslemektedir.



Fotoğraf: (<https://www.mynet.com/cok-esrarengiz-bitki-nazar-ve-buyuye-karsi-kullaniliyor-1169576-myyemek>)

Şekil 4.32. Kurutulmuş Üzerlik Otu



Fotoğraf: Mehmet Sadık DOĞAN, Kâhta-2017

Şekil 4.33. Nazara Karşı Kullanılan Üzerlik Süsü

4.7.5. Kâhta Halk Dansları Ezgilerinde Yer Alan Müzikal Unsurların Yerel Kültür ile İlişkileri

Yöresel müzikler, ilgili olduğu topluma ait kültürün en önemli yapı taşlarından biridir. “Toplumsal bir varlık olan insan, sözcüklere sesler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını oluşturmuştur. Bu anlamların diğerleriyle paylaşılmaya başladığı anda müzik toplumsallaşmaktadır” (Kaplan, 2005: 78).

Müzikte anlam çözümlemesi, ancak müziğin içinden çıktığı kültürün de anlaşılmasıyla mümkün olabilir. Başka bir deyişle müzik, var olan kültürden bağımsız olmadığı için, kültürel bağlamın bir uzantısı olarak ele alınmalıdır. Müziğin kültürle birlikte ele alınarak anlaşılması ve anlamlandırılması düşüncesinde, temel olarak yapısalcı bir yaklaşım bulunur. Yapısalcı yaklaşım, liguistik, hatta semiyolojik modellerin etnomüzikolojiye uygulanmasıyla kendini gösterir. Bu yaklaşıma göre nasıl dili yapısal olarak çözümleyebilmek mümkünse, kültürü,

dolayısıyla müziği de çözümleyebilmek mümkündür. Müzikteki çözümlene, yalnız müziğin değil, diğer kültürel öğelerin de ipuçlarını verir. Bu nedenle müzikteki kodlar, toplumsal yapıyı da ifade eder (Mustan Dönmez, 2011: 160).

Kaplan ve Mustan Dönmez'e ait saptamalara göre toplumsal anlamda yöre kültüründe önemli yere sahip bu ampirik olguyu, en sade ve en otantik şekli ile yerel dans ezgilerinde bulmak mümkündür. Yöresel doku içerisindeki etnik kökenlere ait kültürel bellek, bu yerel danslara ait müzikleri önemli ölçüde şekillendirmektedir. Ezgilerde kullanılan makam dizilerinin, ritmik özelliklerin ve ses genişliklerinin yöre halkının geçmişten getirdiği etnik kökenler, bölgesel alışkanlık ve bölgesel duyuş zevki ile yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir.

4.7.5.1. Kâhta Halk Dansları Eşlik Çalgılarının Yerel Kültür ile İlişkileri

Yöresel müziklerin kültürel kimliğini oluşturan bir başka öğe ise yöresel eşlik çalgılarıdır; “Çalgı olarak adlandırdığımız ses üretim gereçleri, dünyanın her yerinde, kesinlikle bölgesel müzik kültürlerine gömülüdür...” (Dawe, 2003: 274). Bu bağlamda yöresel eşlik çalgılarının etnik bağlantılarına örnek vermek gerekirse; “*Klasik kemençe* Rumların, *Karadeniz kemençesi* Lazların, *bağlama* Alevilerin, *duduk* Ermenilerin, *gayda* İskoçların, *tar* Azerilerin kültürel amblemidir ve bu örnekler daha da artırılabilir” (Mustan Dönmez 2008: 215). Bu açıdan bakıldığında *davul* ve *zurna* çalgısı tüm halay bölgelerinde olduğu gibi Kâhta yerel halk danslarının da karakteristik enstrümanlarıdır. Davul; Türk, Arap, Kürt, Ermeni ve Süryani müziklerinde yer alan önemli bir eşlik çalgısıdır:

“Özellikle Kâhta yöresinde kullanılan asma davulun kasnak boyutu başka yörelerde kullanılan davul boyutlarına göre çok daha büyüktür. Karadeniz, İç Anadolu, Doğu Anadolu, kısmen Ege ve Trakya bölgelerinde yer alan davul çalgısı boyut olarak Kâhta davuluna göre belirgin bir şekilde daha küçüktür. Arap, Kürt, Ermeni ve Süryani davulları da yapı olarak Kâhta davuluna yakın bir oranda büyüklüğe sahiptir. Zurna ise Arap, Kürt ve Süryani halk danslarında sıkça kullanılan bir çalgıdır” (Görüşme, Osman Kartal: 12.03.2018) .

Bu bilgiler ışığında organolojik yönden Kâhta yerel halk danslarına ait eşlik çalgıları da bu yörenin etnik yapıları ile alakalı önemli ipuçları vermektedir.

Bölgelere göre değişen ‘etnik kimlik kodları’ denildiğinde kabaca, müzik metni de dâhil olmak üzere, bir müzik geleneğine özgünlüğünü veren ve onu diğer geleneklerden ayıran tüm biçem ve kültür öğeleri kastedilmektedir. Aynı biçimde bu kodlardan yalnızca farklılığa ilişkin değil, ortaklığa ve akrabalığa ilişkin öğeleri de okuyabilmek mümkündür (Mustan Dönmez, 2011: 161).

Bu nedenle Kâhta yerel halk danslarında kullanılan eşlik çalgılarının, aynı coğrafyada bulunan etnik köklerin ortaklık ve akrabalık ilişkileri yönüyle kültürel etkileşimde bulunduğu ve yöresel bağlamda kültürel kodların günümüze taşınmasında önemli bir rol üstlendiği söylenebilir.

4.7.5.2. Kâhta Halk Dansları Ezgi Yapılarının Yerel Kültür ile İlişkileri

Kâhta bölgesindeki yerel müziklerin yapısal öğelerinde saklı kültürel kodların tespiti için otantik dans ezgilerine ait makam dizileri (buna bağlı olarak karar sesleri, güçlü sesleri, değiştirici işaretleri), ses genişlikleri; usulleri ve icra metronom değerlerine ait yoğunluk dereceleri de etnolojik açıdan ilgili olduğu insan gruplarına ait etnisite hakkında önemli veriler sunmaktadır. Çalışmanın “4.5. Kâhta İlçesi Merkez ve Köylerinde İcra Edilen Halk Dansları Ezgilerinin Müzikal Yapısı” alt başlığında yer alan bulgular incelendiğinde; Arap, Kürt ve Süryani ezgilerinde sıkça karşılaşılan Uşşak Makamı dizisi Doğu ve Güneydoğu’nun birçok kesiminde olduğu gibi Kâhta halk dansları ezgilerinde de yoğun olarak görülmektedir. Şen’e (2018: 109) ait çalışmada, Adıyaman Süryani Kadim Metropolitliği Mor Petruspavlus Kilisesi dinsel müzik uygulamalarında en çok tercih edilen 1. Makamın (*Kadmoyo/Kıntö Kadmoyto*) Uşşak makamı dizisine sahip olduğu belirtilmektedir. Buna bağlı olarak Adıyaman bölgesi genel olarak ele alındığında, Kâhta ve Samsat yöresi, geçmişten günümüze kadar Süryani nüfusun yaşadığı en yoğun yerleşim yerlerinden biridir. Bu nedenle Kâhta yerel dans ezgilerinin Süryani müzik kültüründen etkilenmesi doğal bir durumdur.

“Arap halk müziği, Kürt halk müziği, Ermeni halk müziği, Yahudi halk müziği, Rum halk müziği, Laz halk müziği veya Balkan halk müziği dediğinizde belli bir makam ve karakterden söz edebilirsiniz” (Akkaya, 2014: 200). Akkaya’nın bahsettiği bu makamsal karakteri oluşturan etnik yapılara ait müzikler irdelendiğinde, Kâhta ilçesinde görülen halay ezgilerinin müzikal yapısı, yöredeki bazı etnik bağlantılar için önemli ipuçları vermektedir. Bu yöreye ait dans ezgilerinin genel olarak “Uşşak” veya “Hüseyni” Makam dizisine ait “La” tonunda olduğu, “Si bemol2” değiştirici işaretinin bulunduğu,

“2/4 usul” ve ortalama “100-120” icra metronomunun uygulandığı da göz önüne alındığında, bu ezgilerin Arap, Süryani ve Kürt etnisitesine ait ezgiler ile de yakın temasta olduğu da anlaşılmaktadır. Zira Arap, Süryani ve Kürt etnisitesine ait müziklerin birçoğunda mikrotonal olarak La-Si arasındaki koma sesleri (Si bemol²) kullanılmaktadır. Geleneksel olarak bu müzikal yapıyı Güneydoğu ve Doğu Anadolu halk ezgilerinde de sıkça görmek mümkündür.

Bir başka açıdan bakıldığında, Kâhta halk dansları ezgilerinden bazıları ses genişliği olarak dar ve hiç alterasyonu olmayan ses dizisine sahiptir. Bu ezgilere *Dûningi* (İki Ayak), *Gûleohmeda* ve *Kaynana* dansları örnek verilebilir. Bilindiği gibi Türklere ait Orta Asya müziklerinde de genellikle mikrotonal seslerin olmadığı, natürel seslerin yer aldığı makam dizileri bulunmaktadır. Zaten, bahsi geçen bu dans ezgilerinin genel karakterinde, diğer ezgilere göre değişik karar sesi, dar ses genişlikleri ve metronom değerlerine bağlı olarak ritmik yapılarında duyumsal farklılıkların olduğu dikkat çekmektedir. Kâhta’da yer alan Türk kökenli göçebe boyların varlığı göz önüne alındığında, bazı yerel dans ezgilerinin İslam öncesi dönemlerdeki Orta Asya Türk Müzik Kültürü ile bağlantılı olması fikri güçlenmektedir. Orta Asya Türk Müzik Kültürünü etkileyen en önemli unsur Büyük Hun İmparatorluğudur. Hunların Orta Asya’daki geniş bir alanda yer almaları, kültürel bağlamda orda bulunan bütün toplulukları etkilemiştir. Bu etkileşimlerin Türklere ait müzik kültürünü de önemli ölçüde şekillendirdiği düşünülmektedir.

Orta Asya Müziklerinde yer alan melodiler bu dönemde, dört perdeli mod öncesi aşamaya dâhildi. Hun dönemi içinde, Türk müziği perde dizgesinin dört perdelikten beş perdeliğe ulaştığı tahmin edilmektedir. Beş perdeli (pentatonik) ezgi tipi, kurulan güçlü siyasal ve kültürel birlik sayesinde Orta Asya Türk boy ve budunlarında kök salmıştır. Böylece Türk müziği “mod öncesi” aşamadan “mod içi” ya da “modal” aşamaya geçerek, Hunlar öncesi döneme göre çok daha ileri bir düzeye erişmişlerdir (Uçan, 2000: 22-23).

Orta Asya Türk Müzikleri’nde yer alan modal müzik, Türk inanç sistemi içerisinde yer alan Şamani köklerle de yakından ilişkilidir. “Osmanlı öncesi Türk müzik kültürüne etki eden faktörlerden birisi de Şamanizm’dir. İlk başlarda sığ bir alanla ifade edilebilen Türk müzik kültürü, bu dönemde karakter yapısını Şaman hareketlerine bağlı olarak biçimlendirmiştir” (Özdek, 2012: 32).

Şaman Müzikleri'nin genel karakterlerinde küçük aralıklardan oluşan, ritmik öğelerin ön planda olduğu ve modal ses sistemine göre mikrotonal aralıkların yer almadığı ezgilerden söz etmek mümkündür. Bu bağlamda, Kâhta yöresinde yaşamış Türkmen boylarının bu dans ezgilerine ait müzikal yapıyı etkilediği fikri öne çıkmaktadır. Özellikle dans mizansenini olarak ateş etrafında dönme figürlerinin yer aldığı Sımsımi vb. oyunların Şamani bağlantıları göz önüne alındığında; Kâhta yöresindeki yerel kültürü etkileyen önemli faktörlerden birinin de İslam öncesi Türk kültürü ve Anadolu paganizminin olduğu kanısı güçlenmektedir.

4.7.5.3. Kâhta Halk Danslarında Sözlü Versiyonları Bulunan Ezgilerin Yerel Kültür ile İlişkileri

Kâhta halk danslarında sözlü ezgi geleneği az, çalgısal eşlik daha fazladır. Dans ezgilerine ait sözlü ezgi oranı %21, sözsüz ezgi oranı ise %79'dur (Grafik 4.10'a bk.). Kültürel açıdan, halay geleneğinin gerek açık havadaki uygulamaları yönü ile gerek icracıların sayıca fazla olmaları yönü ile sözlere göre davul-zurna eşlikleri daha ön plandadır. Davulun ve zurnanın güçlü volüme sahip olması ve sözü gölgelemesi, aşiret kültüründe toplu ve kalabalık halay icralarının açık havada yapılma zorunluluğu gibi unsurlar, sözlü halk dansı geleneğinden çok sözsüz ezgisel dansların tercih edilmesinde ve yeni kuşaklara taşınmasında etkin rol oynamaktadır. Özellikle yöre kadınlarının sözlü versiyonları bulunan dans ezgilerinde yer almamaları, sosyokültürel açıdan geleneksel toplum yapısının bir sonucudur. Nitekim kadının toplumsal rolü gereği; kalabalık ortamlarda sesini duyurması, ritmik danslarda aktif figürler uygulaması gibi davranışlar sosyal açıdan hoş karşılanmamaktadır.

Kâhta halk dansları ezgilerinde sözlü versiyonları bulunan; Dik, Denge, Fatmalı, Galuç (Orak), Goçari, Govenjan (Beş Ayak), Hasanoveyli, Hellecan, Kımıl, Sal (Gemi) ve Serjeri oyunlarına ait sözler incelendiğinde, aşk, sevdâ, ayrılık, göç ve iskân hareketleri, talihsiz kazalar ve tarımsal üretim faaliyetlerinin konu edildiği görülmektedir. Bu da yaşanmışlıkların yöresel dansları direk olarak etkilediğinin göstergesidir. Sözlü dans ezgilerinde Türkçenin fazla, baskın dil olan Kürtçenin ise az tercih edildiği gözlenmektedir. Bu tercih ise, günümüz siyasi ortamının etnik dillerdeki kullanım yoğunluğunu olumsuz etkilediğinin göstergesidir.

Kâhta yöresindeki sözlü versiyona sahip dans ezgilerinde, kadın objesinin başka canlılara benzetilmesi durumu sıklıkla yer almaktadır: “Türküler, çoğunlukla erkeklerin dünyasını yansıtmakta olduğu için kadın bir sevi nesnesi olarak algılanmış, bu sevi nesnesi farklı varlıklara benzetilerek anlam bulmuştur” (Mustan Dönmez ve Karaburun, 2013: 1091). Örneğin ‘Hellecan’ dansına ait sözlü versiyonda sevgiliye ‘hezal’ tabiri atfedilmektedir. “Türküler, çoğunlukla erkeklerin dünyasını yansıtmakta olduğu için kadın bir sevi nesnesi olarak algılanmış, bu sevi nesnesi farklı varlıklara benzetilerek anlam bulmuştur” (Mustan Dönmez ve Karaburun, 2013: 1091). Bu açıdan bakıldığında, dans ezgisi sözlerinde yer alan ‘hezalli’ tabiri ‘ceylan’ anlamına gelmektedir ve metaforik bir anlatıma sahiptir. Benzer niteliklere sahip ‘Dik’ dansı sözlerinde yer alan sevgilinin kınalı kuşa (kekliğe) benzetilmesi ve ‘Dinge’ dans ezgisi sözlerinde sevgiliye ait kirpiklerin oka benzetilmesi, bu duruma örnektir.

Sözlü versiyona sahip dans ezgilerinde, toplumu derinden etkileyen tarihsel olayların da yer aldığı görülmektedir: ‘Kımıl’ dansında sünenin kıtlığa yol açtığı; ‘Galuç’ dansında yöre geçmişinde zirai faaliyetleri etkileyen zararlı otlar ile mücadele yapıldığı; ‘Goçari’ dansında yöre içerisinde göçer-konar toplumların bulunduğu; ‘Sal’ dansında Fırat Nehri üzerinden ilkel su taşıtları ile yakın coğrafyalara geçiş olduğu ve ‘Hasanoveyli’ dansında muhacir bir ailenin başından geçenlerin betimlendiği olayların bulunduğu örnekleri, sözlü versiyona sahip dans ezgisinden anlaşılmaktadır. Ayrıca halk dansları yaşanmışlıkların bir yansıması olduğu için, sözlü versiyonu olan halk danslarının öyküsü olan yaşanmış olayların betimlenmesi açısından söze gereksinim duyduğu gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

“Adıyaman İli Kâhta İlçesi Halk Danslarının Kökenleri Üzerine Kültürel Bir Analiz Etimolojik Köken - Mizansen - Müzikal Yapı - Kültür İlişkisi” isimli bu çalışmada, Kâhta yöresi halk danslarına ait yerel isimlendirmelerin, mizansen ve koreografi yapılarının, kıyafetlerinin, takılarının, yardımcı materyallerinin ve müzikal öğelerinin kültür ile ilişkileri ele alınmıştır. Danslara ait bu veriler Etnomüzikoloji, Etnokoreoloji ve Antropoloji çerçevesinde, alan araştırmaları ile elde edilmiştir. Toplanan veriler, çeşitli kavram ve kuramlar çerçevesinde yorumlanmıştır.

İnsanlığın var oluşundan günümüze kadar bakıldığında, toplum üyelerinin kolektif belleğinde yer alan birçok kültürel unsurun halk danslarında yer aldığı görülmektedir. Dans olgusu; insanların duygu, düşünce ve tasarısını görsel ve işitsel olarak bünyesinde barındırmaktadır. Dünya coğrafyasında yer alan bütün toplumların kendilerine ait yerel dansları vardır. Bu danslar, kültürel görüngüleri ile nesilden nesle aktararak geçmişten geleceğe bir köprü oluşturmaktadır. İlkel insanlardan günümüz modern toplumlarına kadar gelen süreçte dansların iletişimsel, inançsal ve eğlenme ihtiyaçlarını karşılayan birer olgu olduğu görülmektedir. Bu açıdan halk dansları, ilgili olduğu topluma ait kültürel kodları yansıtan önemli veri kaynağı niteliğindedir. Yerel danslar, toplum içerisindeki bireylerin aidiyet duygularını ve ortak bakış açılarını pekiştirmektedir.

Çalışmada müzik ve dans etnolojisine ait kuramları ve metodolojileri işleyebilmek amacıyla farklı konu başlıkları, bölümler dâhilinde oluşturulmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde; konuya ait problem cümlesi ve alt problemler, amaç, önem, sayılılar, sınırlılıklar ve temel kavramlar açıklanmıştır. İkinci bölümde; araştırmanın yöntemi ve kuramsal çerçevesi üzerinde durulmuş, dans etnolojisi, halkbilimi ve kültürel analiz çerçevesinde Kâhta İlçesi halk danslarının genel karakterine ait unsurların bağlantıları ele alınmıştır. Üçüncü bölümde; araştırma sahası ile ilgili genel bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın “Bulgular ve Yorumlar” bölümünde; ilk olarak Anadolu’daki “Dans” ve “Halay” kavramları irdelenerek Kâhta Yöresi halk danslarına genel hatlarıyla bakılmıştır. Devamında, Kâhta yöresi halk dansları “Yapısal”, “Kültürel” ve “Tematik”

olarak sınıflandırılmış, danslara ait etimoloji ve terimler sözlüğü oluşturulmuştur. Aynı bölümde dans ezgilerinin müzikal içerik analizleri yapılmış ve danslar ile bağlantılı bütün verilerin kültürel analizler yapılarak yorumlanmıştır.

Kâhta ilçesi, Adıyaman halaylarının en yoğun ve karakteristik olarak görüldüğü yöredir. Bu yöreye ait halay dansları; “Grani”, “Düz” ve “Dik” oyunlar olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Tempoları ve figürsel yapıları, bu grupların en belirleyici özellikleridir. Bu yöredeki halaylar genellikle temaslı ve kadın-erkek karma bir biçimde icra edilmektedir. Bu yerel danslar, yöreye ait otantik kıyafet, aksesuar ve yardımcı materyaller ile sergilenmektedir. Bu yöredeki halayların eşlik çalgıları, halay oyunlarının karakteristik çalgıları olan davul ve zurnadır. Ritmik yapıyı davul belirlerken, melodik yapıyı da zurna belirlemektedir. Dans mizansenlerinin çoğu üretim ilişkileri dâhilinde tarımsal faaliyetler, hayvancılık ve bunlara bağlı iş kollarını yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra törel davranış kalıpları, yaşanmış aşk hikâyeleri ve trajediler gibi yöre insanının yaşadığı üzüntülü, neşeli ve komik öğelerin önemli bir kısmı, yöreye ait halk danslarına ilişkin mizansenler ve koreografi yapı içinde önemli bir yerde durmaktadır. Danslarda betimlenen birçok figür beşeri, sosyal ve inançsal motifleri konu edinmektedir.

Kâhta yöresinde görülen halk dansları isimleri, etimolojik köken bakımından yörede yaşamış/yaşayan etnik gruplar ile uyumlu bir yapıdadır. Bu dans isimlerinin; %60’ı Kürtçe, %34’ü Türkçe ve Farsça, %3’ü Arapça ve %3’ünün de Rumca olduğu görülmektedir. Yerel dans kıyafetleri, takı/aksesuar, kullanılan materyaller ve özel terimlerin isim kökenlerine bakıldığında; %50’si Kürtçe, %26’sı Türkçe, %12’si Arapça, %6’sı Farsça, %3’ü Aramice/Süryanice ve %3’ünün Rumca kökenli oldukları anlaşılmaktadır. Kâhta yöresinde yaşayan birbirinden farklı etnik grupların iletişim dili Kürtçenin bir türü olan “*Gurmanci*” dir. Bu tercih, birbirinden farklı etnik dillerin zaman içerisinde unutulduğunu ve Gurmanci’nin yöredeki baskın iletişim diline dönüştüğünü göstermektedir. Aynı durum sözlü versiyonları bulunan dans ezgilerinde de görülmektedir. Sözlü versiyona sahip dans ezgilerinde kullanılan dil tercihi Türkçe ve Kürtçedir. Yörede icra edilen sözlü danslarda Türkçe ve Kürtçe bir arada kullanılmaktadır. Bu durum, etnik dillerin zaman içerisinde resmi dil olan Türkçe’ye uyarlandığının bir göstergesi olduğu fikrini öne çıkarmaktadır. Ayrıca, Kâhta yöresi yerel halk dansları ezgilerinde melodik yapının ön planda olduğu, sözlü ezgilerin ise daha az tercih edildiği görülmektedir.

Yöre danslarında yer alan mizansen uygulamalarının; üretim, töre, beşeri ilişkiler ve inançlar ile alakalı oldukları saptanmıştır. En yoğun mizansen, insan-aşk konusunun yer aldığı beşeri münasebetlerin işlendiği danslardır. İnançsal bağlantılar ve üretim ilişkilerinin de birçok dans mizanseninde yer aldığı gözlenmektedir.

Kâhta Yöresinde icra edilen halk dansları motiflerinde en çok görülen olgu, İslam öncesi pagan inanışlardan kalan ve Şamani kökenleri olan kült bağlantıdır. Ateş uygulamalarının yoğun gözlemlendiği “Sımsımi” dansı içerisinde, ateşini yaşlı bir kadının yaktığı seremoniler ile yapılan dans uygulamalarında görülen bu bağlantılar hissedilir ölçüdedir. Özellikle halay uygulamalarında yakılan objeler (üzerlik otu, soğan-sarımsak kabukları vb.), eski inanışlardan kalan nazar ve kötü ruhu uzaklaştırma eğilimlerinin kültik kalıntılarıdır. Başka bir örnekle “Kaynana” dansında yer alan kadim figürler, bolluk ve bereketi simgeleyen inançsal motifleri barındırmaktadır.

Yöre halaylarının icracı cinsiyet durumu, geleneksel toplum modeline göre şekillenmiştir. Dans uygulayıcılarının cinsiyet oranları ele alındığında; %42’si karma, %37’si erkek ve %21’inin de kadın olduğu görülmektedir (Grafik 4.1’e bk.). Bu oranlar, Kâhta yöresindeki cinsiyet rolleri ile uyumlu bir yapıdadır. Kadın ve erkeğin üretim ilişkilerinde yan yana olmaları, kadının sosyal statüsünü belirlemektedir. Bu durum yerel halk danslarına da yansımaktadır. Kâhta halk danslarının icra formu, yoğun olarak temaslıdır (Grafik 4.2’ye bk.). Halay danslarındaki temaslı icralar, bu danslara ait form karakterini oluşturmaktadır.

Müzikal yapı çerçevesinde Kâhta yöresine ait halk dansları ezgilerinin (yoğunluk bakımından) %87’si ‘La’ karar sesine, %73’ü ‘Re’ güçlü sesine, %59’u ‘Si bemol 2’ değiştirici işaretine, %63’ü ‘Uşşak’ makam dizisine, %60’ının 5-6 ses genişliğine, %47,5 oranla 2/4’lük usule, %73’ünün 100 ile 120 metronom değerine sahip olduğu saptanmıştır. Bu verilere bakıldığında, Kâhta ilçesi halk dansları ezgileri genel anlamda “dar ses genişliğinde”, “uşşak makamı dizisinde” ve tempo olarak da ortalama “110 metronom” değerinde olduğu söylenebilir.

Etnolojik açıdan bakıldığında Kâhta halk dansları ezgilerinde yoğun olarak Süryani, Arap, Türk ve Kürt etkileri görülmektedir. Özellikle bu ezgilerde sıklıkla görülen “Uşşak Makamı Dizisi”, Adıyaman Süryani Kadim Metropolitliği Mor Petruspavlus Kilisesi dinsel müzik uygulamalarında en çok tercih edilen 1. Makamın

(*Kadmoyo/Kıntö Kadmoyto*) Uşşak makamı dizisi ile aynı yapıda olduğu görülmektedir. Ayrıca, Arap ve Kürt müziklerinin birçoğunda kullanılan bu makam dizisi, Kâhta halk danslarına ait makam dizilerinin %63'ünü oluşturmaktadır (Grafik 4.6'ya bk.). Devamında %13'lük bir oran ile mikrotonal ses değişiklikleri olmayan ve Orta Asya Türk Müzik Kültüründe sıkça görülen “Çargâh Makamı Dizisi” yer almaktadır. Ayrıca bu yöredeki halaylarda kullanılan eşlik çalgılarının yapısal özellikleri bakımından Arap ve Arami kültüründen yoğun olarak etkilendiği görülmektedir. Davul ve zurnanın başka yörelerde görülen türlerden farklı büyüklükte olması durumu, özellikle davulların daha büyük boyutta olması, bu yöredeki halay kültürünün etnik bağlantıları ile Şanlıurfa Yöresine yakın coğrafi konumundan ve tarihsel süreçteki yaşayan medeniyetlerden dolayı Arap etkilerinin yoğun olduğunu göstermektedir.

Kâhta ilçesi halk danslarında kullanılan kıyafet, takı/aksesuar ve yardımcı materyaller, yöre insanının sosyoekonomik, sosyokültürel, demografik, coğrafi ve inançsal bağlantıları hakkında önemli bir veri havuzu niteliğindedir. Bu objelere ait inançsal motifler, mahalli kültür bağlantıları ile günümüze kadar taşınmıştır. Kâhta halk dansları kadın giyimine ait en yoğun kült bağlantıları, bu giysilerde yer alan imgesel şekil, motif ve renklerdir. Yöresel kadın önlüğü olan ‘Bervang’ üzerinde yer alan güneş, ay, ışık, tabiat vb. motifler (Şekil 4.11 ve 4.12'ye bk.), Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya getirdikleri Şamani kökleri ile yakından ilişkilidir. Kadın giyiminde baskın renk olan kırmızı tonlar, aynı inanın kalıntılarıdır. İslam öncesi pagan inanışlarından olan Şamanizm'in, yerleşik Anadolu halkının inanışlarını derinden etkilediği görülmektedir. İnsan-ateş ilişkisinin inançsal boyutları, bu kıyafetlerdeki kırmızı ve sarı renklerde olan zıbbın, üçetek ve yemeni gibi objelerde de karşımıza çıkmaktadır. Zerdüşt inanışında ateşin kutsal sayılması, bu kıyafetlerdeki genel yapıyı etkileyen başka bir unsurdur. Ayrıca kırmızı renkte olan kadın fesleri ve baş bağlama çeşitleri yöredeki Alevi-Bektaşî toplumunun etkilerini de yansıtmaktadır. Giysi renklerinin geleneksel doku içerisinde başka yönleri de bulunmaktadır. Yöre genelindeki kadın baş giyiminde beyaz kıttan kullanımının evliliği simgeleyen bir obje olması, sosyal hayattaki kadının toplumsal statüsünü gösteren bir örnek niteliğindedir. Kâhta halk danslarında görülen yerel erkek kıyafetlerinde de Sabiilik, Zerdüştî ve Şamanik izler taşıyan objeler bulunmaktadır. Özellikle aba üzerinde bulunan “uçmağ”, “kızıltamu”, “güneş/ay/yıldızlar” ve “tabiat ana” motifleri (Şekil 4.20 ve 4.22'ye bk.), Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri Şamani inanışlarının varlığını

simgeleyen önemli olgulardır. Kadın giyiminde yoğun olarak görülen kırmızı ve sarı tonlar, yöredeki erkek giyiminde kullanılan baş örtüsü, işlik ve bel kuşaklarına ait renklerde de görülmektedir.

Kâhta ilçesi halk danslarında kullanılan takı ve aksesuarlar, bölge topluluklarına ait estetik zevklerin yanı sıra etnik ve inançsal kültür kodlarını da içerir. Eski dönemlerde erkek çocuğu olamayan ve erkek evlat isteyen evli erkeklerin takı olarak kullandığı “erkek küpesi” ve kadınların kullandığı günlük küpeler üzerinde bulunan yuvarlak objelerin 3, 5 ve 7 sayılarından oluşması (Şekil 4.25 ve 4.26’ya bk.), inanç temelli bir yapıdan kaynaklanan örneklerdir. Tarihsel süreçte bu takıları yapan ustalar, yörede yaşayan Ermeni/Süryani kökenli topluluklardı. Telkâri, gümüş ve altın işlemeciliği yapan bu mahir ustaların, kendi inançları doğrultusundaki birçok sembolü bu takılara taşıdıkları anlaşılmaktadır. İnsan-inanç ilişkisine ait bu yapı; yörede kullanılan bilezik, toka, altın/gümüş kemer ve muska kutusu gibi aksesuarlarda da varlığını göstermektedir. Bu aksesuarlar üzerinde yer alan simgesel şekil ve renkler, İslam öncesinden kalan birçok inançsal sembolün yanı sıra Yahudilik ve Hıristiyanlık gibi diğer semavi inançlara ait semboller de günümüze taşımıştır.

Yerel halk danslarında kullanılan yardımcı materyallerin birçoğu, yöredeki yaşamın ya da en azından halk danslarına ait kültürün ağırlıklı olarak yerleşik düzendeki topluluklara ait olduğunu göstermektedir. Yerleşik olarak yaşayan toplumların tarımsal faaliyetlerinde yer alan sukabağı, orak, kalbur ve tırpan bunlara örnek verilebilir. Yöredeki halay uygulamalarında yaşlı kadınların meydana dolaştırdıkları tütsüler ile yaptıkları danslara ait inançsal bağlantıların, kıyafet vb. objelerde olduğu gibi Şamani ve Zerdüşî izler taşıdığı görülmektedir.

5.2. Öneriler

Günümüz toplumlarında hızlı nüfus artışı, kentleşme ve göç gibi etmenler, kültürel olguların taşınmasında önemli rol oynamaktadır. Bu durum, kültürel verilerin etkileşimlerini ve taşınabilmesini olumlu yönden etkilerken, süreç içerisinde otantik verilerin değişmesine veya unutulmasına yol açabilmektedir. Kültür ürünleri içerisinde önemli bir yere sahip olan halk dansları, ilgili olduğu toplumsal yapıyı ve değerleri en belirgin şekilde yansıtan geleneksel kültür ürünlerinden biridir. Bu nedenle, yerel danslara ait kültürel verilerin arşivlenebilmesi ve gelecek nesillere doğru aktarılabilmesi

için çalışmada yer alan metodolojinin ve kuramsal yapının başka yörelerdeki halk dansları için yapılacak çalışmalara örnek teşkil etmesi ve uyarlanması ivedilikle gerekmektedir. Yapılacak buna benzer çalışmalar, sistematik olarak Türkiye’de yer alan Dans Etnolojisi (Etnokoreoloji) ve Müzik Etnolojisi (Etnomüzikoloji) alanları açısından önem arz etmektedir.

Çalışmaya konu olan Adıyaman ili Kâhta ilçesi halk dansları, halay uygulamalarının en yoğun görüldüğü yörelerden biridir. Fakat Adıyaman geneli ele alındığında kendine özgü dokularıyla ayrıca araştırılması gereken Samsat, Sincik, Gerger, Çelikhan, Besni, Tut ve Gölbaşı ilçeleri ile Adıyaman Merkez’e bağlı Akpınar köyü yerel halk danslarının da ele alınması gerekmektedir. Adıyaman halk danslarının genel karakterini ortaya koymak ve kültürel açıdan bu yörelerdeki halay uygulamalarının yerel bağlantılarını belirlemek için bahsi geçen bölgelerde alan araştırması yapılması, araştırmacı tarafından önerilmektedir.

Ayrıca Türkiye genelinde de Kâhta gibi kaynak nitelikli bölgelerde dans etnolojisi araştırmaları, kültürel bağlamlarıyla yapılmalı ve elde edilen görsel, audial (işitsel) ve visual (görsel) veriler için özel arşiv ve araştırma merkezleri oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

Kitap, Makale ve Tezler

Akkaya, A., (2014), Anadolu Halk Dansları ve Halk Dansları Üzerine Genel Değerlendirmeler, Phoenix Yayınevi, Ankara.

Aktaş, G., (1999), Temel Dans Eğitimi, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir.

Akyıldız, N., (2000), Türk Halk Oyunları, (1. baskı), Ya-Pa Yayınları, İstanbul.

And, M., (1962), Dionisos ve Anadolu Köylüsü, Elit Yayınları: 1, İstanbul.

And, M., (1964), Türk Köylü Dansları, İzlem Yayıncılık, Bilgi Dizisi: 2, Sıralar Basımevi, İstanbul.

Ataman, S. Y., (1982), “Folklor Konusu Olarak Halk Musikisi ve Oyunları”, *Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 4, Ankara.

Ayaş, G., (2015), Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar, (1. baskı), Doğu Kitabevi, İstanbul.

Aydın, C., (2002), Halk Oyunları Ders Kitabı, Akşam Sanat Okulu Matbaası, Ankara.

Baykurt, Ş., (1965), Türk Halk Oyunları, Halk Evleri Yay. No: 1, Başnur Matbaası, Ankara.

Bilgin, N., (1999), Kolektif Kimlik, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Boratav, P. N., (2012), Türk Mitolojisi (Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan, ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi), Bilgesu Yayıncılık, Ankara.

- Bulgan, M. ve Doğan, M. S., (2013), Doğa Reflekslerinden Estetik Monotonluğa, I. Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 3 (Özel Sayı), Malatya.
- Chujoy, A., (1949), Dance Encyclopedia, A. S. Barnes, New York, USA.
- Creswell, J. W., (2013), Nitel Araştırma Yöntemleri, çev. M. Bütün vd., Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Creswell, J. W. ve Plano Clark, V. L., (2015), Karma Yöntem Araştırmaları Tasarımı ve Yürütülmesi, çev. E. Aydın vd., Anı Yayıncılık, Ankara.
- Creswell, J. W., (2017), Karma Yöntem Araştırmalarına Giriş, çev. M. Sözbilir, Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Çakar, Ş., (1996), Türk Musikisinde Usul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çelebi, N., (2004), Sosyoloji ve Metodoloji Yazıları, (2. baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö., (2005), Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, (3. baskı), Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş., Ankara.
- Dalyan, M. G., (2007), Başlangıcından 1570 Yılına Kadar Adıyaman Tarihi, Yeni Reform Matbaacılık Ltd. Şti., Ankara.
- Dawe, K., (2003), The Cultural Study of Musical Instruments, Ed. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, The Cultural Study of Music, Routledge Publish, Great Britain.

- Demir, E., (2004), “Kâhta’nın Kuruluşu, Gelişmesi ve Bugünkü Fonksiyonel Özellikleri”, *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 24, Sayı 1, Ankara.
- Demirsipahi, C., (1975), *Türk Halk Oyunları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Denzin, N. K. ve Lincoln, Y. S., (2011), Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research, *The Sage Handbook of Qualitative Research*, (4th ed., pp.1-9), Thousand Oaks, CA, Sage.
- Doğan, M. S., (2012), *Adıyaman Türkülerinin Geleneksel Türk Halk Müziği Bakımından Müzikal Analizi ve Klasifikasyonu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Dörner, F. K., (1999), *Nemrut Dağı’nın Zirvesinde Tanrıların Tahtları*, çev. Vural Ülkü, (2. Baskı), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu-Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ekmekçioğlu, İ., (2001), *Türk Halk Oyunları*, Esin Yayın Evi, İstanbul.
- Eroğlu, T., (1995), *Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Halk Oyunları ve Halayların İncelenmesi*, (1. Basım), Kılıçaslan Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti., Ankara.
- Eroğlu, T., (2010), *Türk Dans Antropolojisine Giriş*, Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara.
- Ertural, N., (2012), “Şamandan Oyuncuya Giden Yolda Türk Halk Oyunlarının Yapısı Ve İşlevleri”, *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt:1, Sayı: 11, Ankara.
- Fischer, E., (1980), *Sanatın Gerekliği*, çev. Cevat Çapan, E Yayınları, İstanbul.

- Garnett, L. M. J., (2009), *The Women of Turkey and Their Folk-Lore* (Türkiye'nin Kadınları ve Folklorik Özellikleri), çev. Nurettin Elhüseyni, Oğlak Yayıncılık ve Ltd. Şti., İstanbul.
- Gerek, Z., (2014), "Eski Türk İnançlarının Erzurum Tavuk Ve Turna Barındaki İzleri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanat Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 32, Erzurum.
- Glesne, C., (2012), *Nitel Araştırmaya Giriş*, çev. A. Ersoy, P. Yalçınoğlu, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Güçlüer Bilget, S., (2016), *Adıyaman Yöresi Halk Oyunlarının Kültürel Olgu ve Sosyolojik Ögeler Açısından İncelenmesi*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman.
- Güven, M., (2014), "Türk Halk Oyunlarında Kartal Figürü", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 51, Erzurum.
- Güvenç, B., (1979), *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güvenç, B., (2003), *Türk Kimliği*, (7. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hanna, J. L., (1988), *Dance and Ritual*, *Journal of Physical Education (Recreation and Dance)*, A.B.D.
- İlin, M. ve Segal, E., (1985), *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, Yenidünya Yayınları, Ertu Matbaası, İstanbul.
- Kaeppler, A. L., (1997), "Dans", (çev. Fatma Kanat Fay), *Milli Folklor Dergisi*, Sayı: 33, Ankara.
- Kaplan, A., (2005), *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

- Kaptan, S., (1991), Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri, Tekışık Web Ofset, Ankara.
- Karkın, A. M. ve Doğan, M. S., (2016), “Adıyaman Yöresi Türkülerinin Müzikal Analizleri Üzerine Bir Araştırma”, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 8, Sayı: 22, Adıyaman.
- Karkın, A. M. ve Doğan, M. S., (2016), “Türk Halk Müziğinde Askerlik, Kahramanlık ve Milli Mücadele Temalı Türkülerin Müzikal Analizleri Üzerine Bir Araştırma: Şanlıurfa Yöresi Örneği”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 14, Malatya.
- Koçkar, M. T., (1990), “Dansın İletişimsel İşlevi”, *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 8, Eskişehir.
- Koçkar, M. T., (1998), Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halkdansları, Bağırğan Yayınevi, Ankara.
- Kurath, G. P., (1951), Local Diversity in Iroquois Dance and Music, Bureau of American Ethnology Bulletin: 149, Pt. 6, USA.
- Kurath, G. P., (1960), Panorama of Dance Ethnology, The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, USA, Chicago.
- Kuş, E., (2009), Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri, (3. baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.
- Lawsou, J., (1955), Auropen Folk Dances (International Musical Characterictics), Published by order of the council, Imperial Society of Teachers of Dancing, To Gloucester Place, London.

- Lomax, A., (1968), *Dance Style and Culture in Folk Song Style and Structure*, Published American Association, Washington.
- Marshall, G., (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Miles, M. B. ve Huberman A. M., (2015), *Nitel Veri Analizi*, çev. Sadegül Akbaba Altun ve Ali Ersoy, Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Mustan Dönmez, B., (2008), “Anadolu Bağlamasına Ait Çoğul Anlam Havuzunun Çözümlemesi”, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Sayı 55, Ankara.
- Mustan Dönmez, B., (2011), “Bölgesel Müzik Kültürleri İçinde Bulunan Etnik Kimlik Kodları Üzerine Analitik Bir Değerlendirme”, *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 3, Ordu.
- Mustan Dönmez, B., (2015), *Müziğin Kökeni Üzerine*, Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara.
- Mustan Dönmez, B. ve Doğan M. S., (2017), “An Analysis of Items Based on ‘Cult of Sun-Fire’ in Local Culture and Music in Turkey: Case of Adiyaman Province”, *International Journal of Humanities and Social Science*, Volum: 7, No: 4, April, Los Angeles, USA.
- Mustan Dönmez, B. ve Karabulut, D., (2013), “Türk Halk Müziği Sözlerinde ‘Metaforik’ Anlatım Geleneği”, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/4, Bahar Sayısı, Ankara.
- Nettl, B., (1964), *Theory and Method in Ethnomusicology*, Free Press of Glencoe, Indiana.
- Ocak, A. Y., (2017), *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, (12. Baskı), İletişim Yayıncılık A. Ş., İstanbul.

- Olçaytu, İ., (2000), *Folklor Defterleri-1 (1907-1945)* (Malatya, Akçadağ-Arga, Arguvan, Darende, Adıyaman, Kâhta, Samsat, Kayseri, Antakya), (1. Basım), Kalan Yayınları, Ankara.
- Ögel, B., (2002), *Türk Mitolojisi-II*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Özbek, M., (1994), *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul.
- Özdek, A., (2012), “Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 1, Batman.
- Öztuna, Y., (2000), *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Radloff, W., (1994), *Sibirya’dan*, çev. Ahmet Temir, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Rençber, F., (2014), “Adıyaman Alevilerinin Coğrafi Dağılımları Ve Demografik Yapısı”, *e-Makâlât Mezhep Araştırmaları Dergisi*, VII/1 (Bahar), Rize.
- Rhodes, W., (1956), *On the Subject of Musicology*, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, Ethnomusicology Newsletter, Vol. 1, No.7, USA, Chicago.
- Rice, T., (1987), *Toward the Remodeling of Etnomusicology*, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, New York, USA.
- Sakaoğlu, S., (1980), *Anadolu Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Say, A., (1985), *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt: 3, Sanem Matbaacılık, Ankara.

Sezer, B., (1993), Sosyolojide Yöntem Tartışmaları, Mim Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

Shawn, T., (1929), Gods Who Dance, Valuable Bibliography, New York, Dutton, USA.

Su, R., (2000), Türk Halk Oyunları, (2. Baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Şen, M. E., (2018), Adıyaman ve Çevre İller Süryani Kadim Metropolitliği Mor Petruspavlus Kilisesi Müzik Uygulamaları Üzerine Kültürel Bir Analiz, Yayınlanmış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Şimşek, H., ve Yıldırım, A., (2000), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Şimşek, A., (2012). Araştırma Modelleri, Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.

Şükûn, Z., (1984), Farsça-Türkçe Lügat (Gencinei Güftar Ferhengi Ziya), Cilt: 1-2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Tanyol, C., (1961), "Türk Kültüründe Oyunun Önemi", *Türk Folkloru Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 146, Ankara.

Teber, S., (1978), Davranışlarımızın Kökeni, Sorun Yayınları, İstanbul.

Tohomson, G., (1987), İnsanın Özü, çev. Celal Üster, Payel Yayınları, İstanbul.

Tuna, E., (2000), Şamanlık ve Oyunculuk, Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık Ltd. Şti., İstanbul.

Türkey, C., (1979), Başbakanlık Arşivlerine Göre Oymak Aşiret ve Cemaatler, Tercüman Kültür Eserleri Serisi, Garanti Matbaası, İstanbul.

Türk Dil Kurumu (TDK), (2005) Türkçe Sözlük, (10. baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Türk Dil Kurumu (TDK), (2011) Türkçe Sözlük, (11. baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Türk Halk Oyunları Adıyaman Yöresi Modüler Programı, (2012) Milli Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

Turhan, S. ve Akbıyık, A., (2012), Adıyaman Türküleri ve Oyun Havaları, Adıyaman Belediyesi Yayınları, Cem Web Ofset Basımevi, Ankara.

Tylor, E. B., (1920), Primitive Culture, (6th edition), USA.

Uçan, A., (2000), Geçmişten Günümüze Günümüzden Geçmişe Türk Müzik Kültürü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Umar, B., (1993), Türkiye'deki Tarihsel Adlar, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Ünlü, Ö. B., (2009), Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları Ve Anadolu Danslarından Model Önerileri, Yayımlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Xemgin, E., (1995), Aleviliğin Kökenindeki Mazda İnancı ve Zerdüş Öğretisi, Berfin Yayınları, İstanbul.

Yalçın, Ö. E., (2016), "Ritüel Kavramı Bağlamında Takı Sembolizmi: Deniz Kabuğu Ve İstiridye Örneği Üzerinden Bir Değerlendirme", *Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 4, Sayı: 37, Elazığ.

Yıldırım, C., (2000), Bilim Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yöre, S., (2012), “Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti”,
Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 1, Sakarya.

E-Kaynaklar

<<http://www.adiyamanli.org/kahta.htm>> (Erişim Tarihi: 07.01.2018)

<<http://www.emakalat.com/download/article-file/63752>> (Erişim Tarihi: 22.02.2018)

<<http://www.insanbilimleri.com>> (Erişim Tarihi: 10.12.2017)

<<http://www.kahta.gov.tr/kahta-adinin-kaynagi>> (Erişim Tarihi: 06.01.2018)

<<https://kartanesitemizlik.com/1473-2/>> (Erişim Tarihi: 16.08.2018)

<<https://www.mynet.com/cok-esrarengiz-bitki-nazar-ve-buyuye-karsi-kullaniliyor-1169576-myyemek>> (Erişim Tarihi: 08.11.2018)

<<https://tarihturklerdebaslar.wordpress.com/2016/04/08/kam-davulu-ve-uzerindeki-semboller/>> (Erişim Tarihi: 10.06.2018)

<<http://www.tgdturkey.com/tr/adiyaman/ilceler/kahta.html>> (Erişim Tarihi: 06.01.2018)

<<https://www.sirperdesi.net/adiyamana-tarihi-yolculuk/>> (Erişim Tarihi: 16.08.2018)

<<https://www.youtube.com/watch?v=Hm2rWP4UczE>> (Erişim Tarihi: 14.07.2018)

<<http://kurtcenota.blogspot.com/2014/02/sivan-perwer-qml.html>>
(Erişim Tarihi: 21.01.2019)

<<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/şavarma>> (Erişim Tarihi: 08.03.2019)

<<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kaht>> (Erişim Tarihi: 08.03.2019)

Kaynak Kişiler

AYDIN, Hasan, (Hese Meça), (Kâhta/Göçer Köyü, 1906-2014), Mesleği: Çiftçi, halk dansları kaynak kişisi ve icracısı, Eğitim Durumu: Yok, İkamet Yeri: Kâhta/Göçer Köyü, Görüşme Tarihi ve Yeri: 19.10.2004, Kâhta/Göçer Köyü.

AYHAN, Dünder, (Adıyaman/Samsat/Tepeönü-Gevrik Köyü, 1965), Mesleği: Halk Ozanı, Adıyaman Merkez Halk Eğitim Müdürlüğünde Usta Öğretici (Bağlama Eğitmeni), Eğitim Durumu: Üniversite Mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 19.05.2018, Adıyaman/Merkez.

BİLİR, Celal, (Adıyaman/Merkez, 1956), Mesleği: Kamu kurumundan işçi emeklisi, halk dansları araştırmacısı, eğitmeni ve halk oyunları yarışmalarında jüri üyesi, Eğitim Durumu: Lise mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 12.11.2017, Adıyaman/Merkez.

ÇALIŞKAN, Şah İsmail, (Adıyaman/Merkez, 1965), Mesleği: Halk dansları araştırmacısı ve eğitmeni, Türkiye Halk Oyunları Federasyonu Adıyaman il temsilcisi, Eğitim Durumu: Üniversite mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 22.12.2017, Adıyaman/Merkez.

ÇELİK, Aziz, (Adıyaman/Terman Köyü, 1942), Mesleği: Zurna ve cümbüş icracısı, halk oyunları araştırmacısı, Adıyaman halk ezgileri kaynak kişisi, Adıyaman Belediye Bandosundan emekli Őef, Eğitim Durumu: Ortaokul mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 27.03.2018, Adıyaman/Merkez.

ÇİVİ, Hamza, (Kâhta, 1954-1999), Mesleği: Kâhta yöresi halk dansları uzmanı, eğitmeni, ulusal halk oyunları jüri üyesi, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Halk Dansları Bölüm Başkanı ve Müdürü, Eğitim Durumu: Yüksekokul mezunu, İkamet Yeri: Gaziantep/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 03.06.1996, Gaziantep/Merkez.

DALYAN, Murat Gökhan, (Adıyaman/Samsat/Kantar Köyü, 1980), Mesleği: Akademisyen (Doç. Dr.) Tarihçi ve Antropolog, Eğitim Durumu: Doktora, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 10.12.2018, Adıyaman/Merkez.

ELÇİ, Zeki, (Adıyaman/Merkez, 1962), Mesleği: Adıyaman İl Özel İdare Müdürlüğünde işçi, halk dansları araştırmacısı, eğitmeni ve halk oyunları yarışmalarında jüri üyesi, Eğitim Durumu: Lise mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 20.12.2017, Adıyaman/Merkez.

GEZİCİ, Abdullah, (Adıyaman/Merkez-Kuyulu Köyü, 1976), Mesleği: Müzisyen (Zurna İcracısı), Eğitim Durumu: İlkokul mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 12.05.2018, Adıyaman/Merkez.

GÜLMEZ, Ferman, (Kâhta/Narince Köyü, 1978), Müzisyen (Zurna İcracısı), Eğitim Durumu: Ortaokul mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 12.11.2018, Adıyaman/Merkez.

IŞIK, Ali, (Kâhta/Horik Köyü, 1920-2011), Mesleği: Çiftçi, halk dansları kaynak kişisi ve icracısı, Eğitim Durumu: İlkokul mezunu, İkamet Yeri: Kâhta/Horik Köyü, Görüşme Tarihi ve Yeri: 01.08.2004, Kâhta/Horik Köyü.

KARACA, Bedir, (Kâhta/Karkûn (Narsırtı) Köyü, 1974), Mesleği: Müzisyen (Davul İcracısı), Eğitim Durumu: İlkokul mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 08.03.2018, Adıyaman/Merkez.

KARACA, N., Mehmet, (Mehmedi Azike), (Kâhta/Kölük, 1942), Mesleği: Zurna icracısı, Eğitim Durumu: Yok, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 08.03.2018, Adıyaman/Merkez.

KARTAL, Osman, (Kâhta/Büyükbağ Köyü, 1957), Mesleği: Kâhta Halk Eğitim Merkezinden emekli, Müzisyen (Davul İcracısı), halk dansları usta öğreticisi, Eğitim Durumu: Lise mezunu, İkamet Yeri: Kâhta/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 12.03.2018, Kâhta/Merkez.

KUZU, Mehmet, (Adıyaman/Doyran Köyü, 1974), Mesleği: Beden Eğitimi ve Spor öğretmeni, halk dansları araştırmacısı, eğitmeni ve icracısı, Eğitim Durumu: Üniversite mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 05.02.2018, Adıyaman/Merkez.

ÖZBEK, Ali, (Kâhta/Merkez, 1955), Mesleği: Adıyaman İl Sağlık Müdürlüğünden emekli, halk oyunları icracısı, Eğitim Durumu: Üniversite mezunu, İkamet Yeri: Adıyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 10.02.2018, Adıyaman/Merkez.

POLAT, Mehmet, (Adiyaman/Merkez, 1964), Mesleği: Müzisyen (Davul İcracısı), Eğitim Durumu: Lise mezunu, İkamet Yeri: Adiyaman/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 06.12.2018, Adiyaman/Merkez.

YÜCEL, Bekir, (Kâhta/Eskitaş Köyü, 1956), Mesleği: Müzisyen (Davul İcracısı), Eğitim Durumu: Ortaokul mezunu, İkamet Yeri: Kâhta/Merkez, Görüşme Tarihi ve Yeri: 10.11.2018, Kâhta/Merkez.



EKLER

Ek 1. Hamza ivi (Oturarlardan alt-soldan yedinci) ve Adıyaman Halk Dansları Ekibinden Bir Gorüntü



Fotoğraf: (<https://kartanesitemizlik.com/1473-2/>)

Ek 2. Hamza ivi ve Koreografik Sımsımi Dansı Gösterisinden Bir Görüntü



Fotoğraf: Osman KARTAL Arşivi, Adıyaman Halk Eğitim Merkezi-1982

Ek 3. Davulcu Ahmet Tilki ve Adıyaman Halk Dansları Gösterisi



Fotoğraf: (<https://kartanesitemizlik.com/1473-2/>), Finlandiya-Kaustinen Folklor ve Müzik Festivali-1980

Ek 4. Adıyaman (Kâhta) Yöresi Kadınlarının Günlük İşlerinden Bir Görüntü



Fotoğraf: (<https://www.sirperdesi.net/adiyamana-tarihi-yolculuk/>), 1975

Ek 5. Friedrich Karl Dörner'in 1938 Yılında Yaptığı Nemrut Dağı Araştırmaları Esnasında Yazılı Kaya Önünde Sohbet Ettiği Kâhta Yöresinden Yerel Kıyafetli Yaşlı Bir Çoban ile Görüntü



Fotoğraf: (Dörner, 1999: 166)

Ek 6. Kâhta Galu (Orak) Oyunu Mizanseninden Bir Görüntü



Fotoğraf: Zeki ELÇİ Arşivi, Finlandiya-Kaustinen Folklor ve Mzk Festivali-1980

Ek 7. Kâhta İjik (Aksakal-Kız Kaçırma) Oyunundan Bir Görüntü



Fotoğraf: Osman KARTAL Arşivi, Kâhta-1981

Ek 8. Kâhta Düğününde Erkek Halay İcrasından Bir Görüntü



Fotoğraf: Osman KARTAL Arşivi, Kâhta-1979

Ek 9. Kâhta Yöresi Dağ Köyleri Yerel Kadın Giyimi Örneği



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN, Kâhta-1998

Ek 10. Kâhta Yöresi Halk Danslarında Kullanılan Otantik Erkek Giyimi Örneği



Fotoğraf: Osman KARTAL Arşivi, Kâhta-1979

Ek 11. Eski Dönemlerden Kalan Adıyaman ve Kâhta Çevresi Yerel Kadın Takılarından Örnekler



Fotoğraf: (<https://www.sirperdesi.net/adiyamana-tarihi-yolculuk/>)

Ek 12. Kâhta Yöresi Kımıl ve Galuç Danslarında Kullanılan “Kalbur” ve Teşi Dansında Kullanılan “Teşi” Örneği



Fotoğraf: Mehmet KUZU, Kâhta, 2001

Ek 13. Kâhta ve Çevresi Govenjan Dansı Mizanseninden Bir Görüntü



Fotoğraf: Mehmet KUZU Arşivi, Adıyaman-1984

Ek 14. Kadın Baş Süslemesinde Kullanılan ‘Penez’ rneği



Fotoğraf: (Güçlüer Bilget, 2016: 18)

Ek 15. Kadın Baş Süslemesinde Kullanılan ‘Gulik’ rneği



Fotoğraf: (Güçlüer Bilget, 2016: 26)

Ek 16. Kadın Giyiminde Kullanılan ‘Kefi/Kefiye’ Örneği



Fotoğraf: Celal BİLİR, Adıyaman-1992

Ek 17. Kadın Baş Giyiminde Kullanılan ‘Kıttan’ Örneği



Fotoğraf: M. Sadık DOğAN, Kâhta-2017

Ek 18. Kadın Giyiminde Kullanılan ‘Peşmal’ Önlük Örnekleri



Fotoğraf: Şah İsmail ÇALIŞKAN, Adıyaman-2016

Ek 19. Kadın Üst Giyiminde Kullanılan ‘Kuttik’ Örneği



Fotoğraf: (Güçlüer Bilget, 2016: 23)