



T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AFŞİN OZANLARININ MÜZİKAL GELENEĞİ VE HALK MÜZİĞİNE KATKILARI

Rengin MUTLU

Müzikoloji Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Mehmet Emin ŞEN

MALATYA

2026

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AFŞİN OZANLARININ MÜZİKAL GELENEĞİ VE HALK MÜZİĞİNE KATKILARI

Rengin MUTLU

Müzikoloji Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Mehmet Emin ŞEN

MALATYA

2026

T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

ETİK ve YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

30/06/ 2026

İnönü Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak, “Doç. Dr. Mehmet Emin ŞEN” danışmanlığında hazırlayıp sunduğum “ Afşin Ozanlarının Müzikal Geleneği Ve Halk Müziğine Katkıları” başlıklı Yüksek Lisans Tezimde:

1. ETİK ve BİLİMSEL SORUMLULUKLARIM:

- Tezimde yer alan verileri, bilgileri ve belgeleri akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Çalışmada yararlandığım tüm kaynaklara bilimsel kurallara uygun şekilde atıfta bulunduğumu ve kaynakça gösterimde APA 7. baskı kurallarına uyduğumu,
- Tezimin özgün olduğunu, çalışma ve yazım sürecinde patent ve telif haklarını ihlal edici hiçbir davranışta bulunmadığımı,
- Aksi bir durumda doğabilecek tüm hukuki ve akademik sonuçları kabul ettiğimi,

2. YAPAY ZEKÂ KULLANIMINA İLİŞKİN BEYANIM:

(X) Tez yazım sürecinde yapay zekâ tabanlı araçlardan **faydalanmadım**.

() Tez yazım sürecinde yapay zekâ tabanlı araçlardan **faydalandım**.

Bu durumda:

- Yapay zekâ araçlarını yalnızca bilimsel üretim sürecini desteklemek amacıyla kullandığımı,
- Kullanımın hipotez geliştirme, teorik tartışma ve yorumlama gibi üst düzey akademik becerileri içermediğini,
- Kullanımın tezin özgünlüğüne, bilimsel etik kurallarına ve ilgili mevzuata aykırı olmadığını,
- Usulsüz kullanımlara (kaynak göstermeksizin metin üretimi, yanıltıcı kaynak gösterimi, otomatik içeriklerin özgün eser gibi sunulması vb.) kesinlikle başvurmadığımı,
- Kullanılan yapay zekâ araçlarının ve işlevlerinin, danışmanımın bilgisi dâhilinde, ekte verilen tabloda şeffaf biçimde belirtildiğini,
- Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber’de belirtilen ilkelere riayet ettiğimi,

kabul ve taahhüt ederim.

Rengin MUTLU

İmza

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	iv
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT.....	x
KISALTMALAR	xii
ŞEKİLLER DİZİNİ	xiii
TABLolar DİZİNİ	xiv
BÖLÜM I	1
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Kültür ve Gelenek Kavramları	1
1.2. Müzik	2
1.3. Problem Durumu	2
1.4. Problem Cümlesi.....	5
1.5. Alt Problemler.....	5
1.6. Araştırmanın Amacı	5
1.7. Araştırmanın Önemi	7
1.8. Varsayımlar	9
1.9. Sınırlıklar	9
BÖLÜM II	11
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	11
2.1. Türk Halk Müziği	11
2.2. Afşin Kültürel Yapısı, Coğrafi ve Kültürel Alışveriş	15
2.3. Afşin’de Halk Müziği	15

2.4. Afşin'deki Halk Müziğinin Sınıflandırılması.....	18
2.4.1. Aşk ve Sevda Türküleri.....	21
2.4.2. Yer Adlarıyla İlgili Söylenen Türküler	24
2.4.3. Askerlik Türküleri	29
2.4.4. Karşılıklı Diyaloga Dayalı Türküler.....	33
2.4.5. Oyun ve Tören Türküleri.....	36
2.4.6. Ağıtlar	39
2.5. Âşık Tarzı Şiir Geleneği.....	43
2.6. Afşin Âşık Tarzı Şiir Geleneği.....	49
BÖLÜM III	53
3. MATERYAL VE METOD.....	53
3.1. Araştırmanın Metodu	53
3.2. Çalışma Grubu	54
3.2.1. Ozan Ozan Köşoğlu (1955).....	54
3.2.2. Ozan Seyit Kalender (1960)	55
3.2.3. Ozan Aliyar Arslan (1961)	56
3.2.4. Ozan Ahmet Karakaya (1962)	57
3.2.5. Ozan Nuri Peker (1967)	59
3.3. Verilerin Toplanması.....	60
3.4. Verilerin Analizi.....	62
BÖLÜM IV	65
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	65
4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar	65
4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar	67
4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar.....	71
4.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar.....	92

4.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar	93
4.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar	95
4.7. Afşin Halk Müziğinin Sınıflandırılması	98
BÖLÜM V	99
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	99
5.1. Sonuçlar	99
5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	99
5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	99
5.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	100
5.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	101
5.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	101
5.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	101
5.2. Öneriler	102
KAYNAKLAR	106
EKLER	109
Ek 1. Görüşme Soruları	109
Ek 2. Fotoğraflar	110
Ek 3. Etik Kurul	115

TEŞEKKÜR SAYFASI

Yüksek lisans ve tez çalışmam boyunca bana rehberlik eden, benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen tez danışmanım olduğu için kendimi çok şanslı hissettiğim çok değerli hocam Doç. Dr. Mehmet Emin ŞEN' e çok teşekkür ederim.

Tecrübe ve fikirlerini hiçbir zaman eksik etmeyen tezin olgunlaşmasında önemli katkılar sunan Dr. Öğr. Üyesi Can AYDOĞDU hocama, üzerimdeki emekleri sonsuz, bana dair inançları ve güvenleri tam olan aileme teşekkür ederim.

Her zaman yanımda olan, bana koşulsuz sevgi, sabır ve destek veren; eğitim hayatım boyunca karşılaştığım her zorlukta bana güç aşılayan, başarılarıma en az benim kadar inanan ve bugünlere gelmemde en büyük pay sahibi olan kıymetli aileme sonsuz sevgi, minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Afşin Ozanlarının Müzikal Geleneği ve Halk Müziğine Katkıları

Bu araştırmanın temel amacı, Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesinde sürdürülen âşıklık ve ozanlık geleneğinin müzikal, kültürel, tarihsel ve toplumsal boyutlarını inceleyerek bu geleneğin Türk halk müziği içerisindeki yerini ve önemini ortaya koymaktır. Çalışma, Afşin ozanlarının eserlerinde yer alan tematik yapıların, müzikal özelliklerin, icra pratiklerinin ve sözlü kültür aktarım süreçlerinin bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Bu kapsamda, ozanlık geleneğinin yalnızca sanatsal bir üretim alanı değil; aynı zamanda toplumsal hafızayı taşıyan, kültürel kimliği yeniden üreten ve kuşaktan kuşağa aktaran bir yapı olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırma nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Çalışmada tarama modeli ve etnografik desen kullanılmış; veriler yarı yapılandırılmış görüşmeler, saha gözlemleri ve doküman incelemesi yoluyla elde edilmiştir. Çalışma grubu, Kahramanmaraş/Afşin yöresinde yaşayan beş âşıktan (Ozan Ahmet Karakaya, Ozan Seyit Kalender, Ozan Nuri Peker, Ozan Aliyar Arslan ve OzanOzanKöşoğlu) oluşmuştur. Elde edilen veriler, içerik analizi ve betimsel analiz yöntemleriyle değerlendirilmiş; makam dizisi-usul analizleri ve eser incelemeleriyle desteklenmiştir.

Bulgular, Afşin ozanlık geleneğinin Türk halk müziği içerisinde köklü bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Eserlerde en çok aşk, hasret, ayrılık, gurbet, doğa sevgisi, kırgınlık ve toplumsal yaşam temalarının işlendiği belirlenmiştir. Müzikal açıdan Uşşak, Kürdi ve Hicaz makam dizilerinin yoğun olarak kullanıldığı; Devri Hindi, Türk Aksağı, Evfer, Sofyan ve Nim Sofyan gibi usullerin ise ritmik çeşitlilik sağladığı tespit edilmiştir. Bağlama (uzun ve kısa sap), bu geleneğin temel çalgısı olarak hem ritmik hem de makam dizisi yapının taşıyıcısı konumundadır. İcra ortamlarının köy odaları, düğünler, anma törenleri ve dost meclisleri gibi yüz yüze iletişime dayalı sosyal alanlar olduğu; dinleyici katılımının ise performansın önemli bir parçasını oluşturduğu belirlenmiştir. Ayrıca usta-çırak ilişkisi, sözlü kültür aktarımının temel mekanizması olarak öne çıkmıştır.

Araştırma sonucunda Afşin ozanlık geleneğinin Türk halk müziği içerisinde yalnızca yerel bir müzik pratiği olmadığı, aksine kültürel hafızayı taşıyan, toplumsal değerleri aktaran ve müzikal anlamda Türk halk müziğinin zenginliğine katkı sunan önemli bir yapı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu geleneğin, makam dizisi, usul, çalgı, söz ve icra unsurlarını bütüncül bir biçimde kullanarak hem geleneksel hem de yerel özellikleri bir arada taşıyan özgün bir kültürel sistem oluşturduğu görülmüştür. Böylece Afşin ozanları, yalnızca müzik icra eden sanatçılar değil; aynı zamanda

toplumsal hafızayı, kültürel kimliği ve sözlü geleneği yaşatan önemli kültür taşıyıcıları olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler:Ozan, Halk Müziği, Afşin Yöre Müziği.



ABSTRACT

The Musical Tradition of Afşin Bards and Their Contributions to Folk Music

The main objective of this research is to examine the musical, cultural, historical, and social dimensions of the minstrel and troubadour tradition practiced in the Afşin district of Kahramanmaraş, and to reveal the place and importance of this tradition within Turkish folk music. The study aims to evaluate the thematic structures, musical characteristics, performance practices, and oral culture transmission processes found in the works of Afşin troubadours from a holistic perspective. In this context, it attempts to demonstrate that the troubadour tradition is not only an artistic production area but also a structure that carries social memory, reproduces cultural identity, and transmits it from generation to generation.

The research was conducted using a qualitative research method. A survey model and ethnographic design were employed; data were obtained through semi-structured interviews, field observations, and document analysis. The study group consisted of five minstrels (Ozan Ahmet Karakaya, Ozan Seyit Kalender, Ozan Nuri Peker, Ozan Aliyar Arslan, and Ozan Ozan Köşoğlu) living in the Kahramanmaraş/Afşin region. The data obtained were evaluated using content analysis and descriptive analysis methods; supported by makam dizisi-usul analyses and compositional analyses.

The findings show that the Afşin minstrel tradition has a deep-rooted place within Turkish folk music. It was determined that the most frequently addressed themes in the compositions are love, longing, separation, exile, love of nature, resentment, and social life. Musically, the Uşşak, Kürdi, and Hicaz makam dizisi were used extensively; while rhythmic variations such as Devri Hindi, Türk Aksağı, Evfer, Sofyan, and Nim Sofyan were found to provide rhythmic diversity. The bağlama (long and short-necked), as the fundamental instrument of this tradition, is the carrier of both the rhythmic and modal structure. Performance environments were found to be social spaces based on face-to-face communication, such as village meeting rooms, weddings, memorial ceremonies, and gatherings of friends; and audience participation was determined to be an important part of the performance. Furthermore, the master-apprentice relationship emerged as the fundamental mechanism of oral culture transmission.

The research concluded that the Afşin minstrel tradition is not merely a local musical practice within Turkish folk music, but rather an important structure that carries cultural memory, transmits social values, and contributes to the richness of Turkish folk music in a musical sense.

This tradition was found to create a unique cultural system that combines traditional and local characteristics by holistically utilizing elements of makam dizisi (mode), usul (rhythm), instrument, lyrics, and performance. Thus, Afşin minstrels are considered not only musicians but also important cultural carriers who keep social memory, cultural identity, and oral tradition alive.

Keywords: Ozan, Folk Music, Afşin Regional Music.



KISALTMALAR

M.Ö. : Milattan Önce

THM : Türk Halk Müziği



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil No	Sayfa No
Şekil 1. Aşk Sevda Türküsü	24
Şekil 2. Kişi Adının Geçtiği Türkü	27
Şekil 3. Kahramanlık Türküsü	33
Şekil 4. Halay	39
Şekil 5. Ağıt.....	42
Şekil 6. Gönül Kuşu, Örnek Eser, Notalama Çalışması.....	77
Şekil 7. Haberin Yok, Örnek Eser, Notalama Çalışması	79
Şekil 8. Nazlım Beni Sorarsa, Örnek Eser, Notalama Çalışması.....	81
Şekil 9. Sildim Adını, Örnek Eser, Notalama Çalışması	83
Şekil 10. Son Baktığın Olsun, Örnek Eser, Notalama Çalışması.....	85
Şekil 11. Yayla Güzeli, Örnek Eser, Notalama Çalışması.....	87
Şekil 12. Yolcu, Örnek Eser, Notalama Çalışması	89
Şekil 13. Görüşme Fotoğrafı, Ozan Kösoğlu	110
Şekil 14. Görüşme Fotoğrafı, Ozan Ahmet Karakaya (Solda) ve Seyit Kalender (Sağda)	111
Şekil 15. Görüşme Fotoğrafı, Nuri Peker (Solda) ve Aliyar Arslan (Ortada)	112
Şekil 16. Görüşme Fotoğrafı, Ozanlarla Toplu Fotoğraf	113
Şekil 17. Görüşme Fotoğrafı, Ozanlarla Toplu Fotoğraf-1.....	114

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo No	Sayfa No
Tablo 1. Afşin Ozanlarının Repertuvarında Genel Türler, Temalar ve Konular	67
Tablo 2. Afşin Ozanlarının Genel Müzikal Üslup Özellikleri	71
Tablo 3. Makam dizisi ve Hava Kavramlarına Yönelik Analiz Edilen Eserler	91
Tablo 4. Notaya Alınan Eserlerin Makam Analizi	97
Tablo 5. Araştırma Kapsamında İncelenen Eserlerin Tematik ve Müzikal Özelliklerine Göre Sınıflandırılması	98

BÖLÜM I

1.GİRİŞ

1.1. Kültür ve Gelenek Kavramları

Kongar’a göre kültür, insanın yaşam süreci içerisinde ortaya koyduğu maddi ve manevi üretimlerin tamamını kapsayan geniş bir yapıyı ifade etmektedir (Kongar, 2005:15). Kültür kavramı yalnızca insanların bir arada yaşamasını açıklayan bir unsur değildir; aynı zamanda öğrenme, öğretme ve ortak değerler oluşturma süreçleriyle şekillenen toplumsal bir olgudur. Bu nedenle kültür, diğer canlı türlerinde görülen birlikte yaşama biçimlerinden farklı olarak insana özgü bir nitelik taşımaktadır. Güvenç (2007:18), kültürün insan topluluklarını meydana getiren temel unsurlardan biri olduğunu vurgularken, bireyin doğumundan itibaren içinde bulunduğu sosyal çevre aracılığıyla biçimlendiğini belirtmektedir. Toplumun sahip olduğu normlar, değerler ve davranış kalıpları bireyin kişilik gelişimini doğrudan etkileyerek toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlamaktadır. Kaplan ise kültürün biyolojik özelliklerle açıklanamayacağını, esas olarak dil, düşünce ve toplumsal etkileşim sonucunda oluştuğunu ifade etmektedir (Kaplan, 2010:2). Bu bağlamda kültür, insanın düşünsel birikiminin ve toplumsal deneyimlerinin ürünü olarak değerlendirilmektedir. Uygur’a göre insanı diğer canlılardan ayıran temel özellik, kültürel bir varlık olmasıdır (Uygur, 1996:22). Kültürün kuşaktan kuşağa aktarılması, toplumların tarihsel kimliğini korumasına ve süreklilik kazanmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca ekonomik faaliyetlerden hukuk sistemine, bilimsel çalışmalardan estetik anlayışa kadar insan tarafından meydana getirilen tüm unsurlar kültürel yapının oluşumunda önemli bir yere sahiptir (Uygur, 1996:22). Kültürün sürekliliğini sağlayan en önemli unsurlardan biri ise geleneklerdir ve toplumsal hafızanın korunmasında önemli bir işlev üstlenmektedir.

Gelenek kavramı, Fransızca “tradition” sözcüğünden türemiş olup köken olarak Latince “tradere” fiiline dayanmaktadır. Bu kelime; aktarmak, teslim etmek, bilgi ve öğretiyi sonraki kuşaklara ulaştırmak gibi anlamlar taşımaktadır (Raymond, 2005:385). Toplumların tarihsel süreç içerisinde oluşturduğu yaşam biçimleri, davranış kalıpları ve değer sistemleri gelenek aracılığıyla korunmakta ve yeni nesillere aktarılmaktadır. Gelenekler, bir toplumun geçmişten devraldığı kültürel mirası yaşatarak sosyal yapının devamlılığını sağlayan temel unsurlar arasında yer almaktadır. Tözluyurt’a göre gelenek; toplum içerisinde ortaya çıkan, zamanla yerleşik hâle gelen ve sözlü ya da yazılı yollarla sonraki kuşaklara aktarılan uygulama ve değerlerin bütünü olarak tanımlanmaktadır (Tözluyurt, 2014:134). Bu değerler toplumun yaşayış biçimini yönlendirebilmekte ve bireylerin davranışlarını olumlu ya da olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Güler ise geleneği, insanların tarihsel süreç içinde

oluşturdıkları kültürel birikimlerin, kurumsal yapıların ve davranış modellerinin nesiller boyunca aktarılması şeklinde açıklamaktadır (Güler, 2005:45). Bu yönüyle gelenek, toplumun geçmiş ile bugün arasında kurduğu kültürel bağın en önemli taşıyıcılarından biri olarak değerlendirilmektedir.

1.2. Müzik

Toplumların millî kimliklerini oluşturan temel unsurlar arasında sanat önemli bir yere sahiptir. Sanat eserleri, bir milletin düşünce dünyasını, duygu yapısını ve yaşam anlayışını yansıtarak kültürel kimliğin korunmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlamaktadır (Kaplan, 2007:961). Bu nedenle sanat, yalnızca estetik bir faaliyet değil; aynı zamanda toplumsal hafızayı canlı tutan kültürel bir ifade alanı olarak değerlendirilmektedir. Sanat dalları içerisinde müzik ise kültürle en güçlü ilişki kuran alanlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Çünkü müzik, ortaya çıktığı toplumun geleneklerinden, yaşam tarzından ve değerler sisteminden beslenmekte; bireylerin bilgi, alışkanlık ve sosyal deneyimleriyle şekillenmektedir. Bu açıdan müzik kültürü, bir toplumun müzik aracılığıyla oluşturduğu yaşam biçimini ve ortak estetik anlayışını ifade etmektedir. Türk toplumunun tarihsel süreç içerisinde meydana getirdiği müzik birikimi de Türk müzik kültürü olarak tanımlanmaktadır.

Türk müzik kültürünün kökeni oldukça eski dönemlere uzanmakta ve Türk tarihinin gelişim süreciyle paralel bir yapı göstermektedir. Türk topluluklarında müzik, yalnızca eğlence amacıyla kullanılan bir unsur olmamış; savaş zamanlarında askerleri motive eden, dinî ritüeller’de kullanılan, toplumsal birlik duygusunu güçlendiren ve bazı durumlarda tedavi amacı taşıyan işlevsel bir araç olarak da önem kazanmıştır (Ögel, 2000:4-5). Türk halk müziğinin tarihsel gelişimi genel olarak Orta Asya öncesi dönem, Orta Asya dönemi, Orta-Batı Asya dönemi ve Ön Asya-Avrasya sahası dönemi şeklinde dört aşamada ele alınmaktadır. İlk dönemlerde özellikle Altay toplulukları arasında görülen şaman müziği, daha çok dinsel törenler ve mistik uygulamalarla bağlantılı bir özellik taşımıştır. Hunlar dönemine gelindiğinde müzik daha düzenli bir yapı kazanmış; kopuz eşliğinde destan söyleyen ozanlar saray çevresinde yer almaya başlamıştır. Aynı dönemde ortaya çıkan tuğ takımları ise askerî müzik geleneğinin ilk örnekleri arasında kabul edilmektedir. Göktürkler devrinde sözlü müzik ile çalgısal müzik arasında daha belirgin ayrımlar oluşmuş, Uygurlar döneminde ise müzik hem teknik hem de yapısal açıdan gelişerek daha sistemli ve çok sesli bir karakter kazanmıştır (Uçan, 2000:596-605).

1.3. Problem Durumu

Toplumların tarihsel süreç içerisinde meydana getirdikleri kültürel birikim, yalnızca maddi unsurlarla değil; sözlü anlatımlar, ritüeller, müzik gelenekleri, inanç sistemleri, toplumsal davranış kalıpları ve kolektif hafızayı besleyen sanatsal üretimlerle de şekillenmektedir. Kültür; geçmişten bugüne aktarılan yaşam biçimlerinin, değerler sisteminin, düşünce yapılarının ve toplumsal aidiyet

duygusunun bütünü olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle kültür, bir toplumu diğer toplumlardan ayıran temel kimlik unsurlarından biri olarak görülmektedir. Kültürel belleğin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması sürecinde ise halk kültürü önemli bir işleve sahiptir.

Türk Halk Müziği, Anadolu coğrafyasının farklı bölgelerinde şekillenmiş çok katmanlı bir kültürel miras olarak değerlendirilmektedir. Yüzyıllar boyunca sözlü kültür ortamında gelişen bu müzik geleneği, toplumun ortak hafızasını canlı tutan önemli araçlardan biri olmuştur. Türk Halk Müziği içerisinde yer alan türküler yalnızca melodik yapıdan ibaret değildir; aynı zamanda halkın yaşam deneyimlerini, toplumsal değerlerini ve kültürel kodlarını yansıtan sözlü tarih belgeleri niteliğindedir. Bu nedenle halk müziği, yalnızca sanatsal bir üretim alanı değil; aynı zamanda sosyolojik, tarihsel ve kültürel bir aktarım mekanizması olarak değerlendirilmektedir. Özellikle sözlü kültür geleneğinin güçlü olduğu dönemlerde türkülerin, halkın yaşadığı olayları kayıt altına alan birer kültürel hafıza aracı olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Âşıklık geleneği, Türk Halk Müziği'nin kültürel sürekliliğini sağlayan en önemli yapılardan biri olarak dikkat çekmektedir. Özdemir'in belirttiği üzere "... Halkın sosyal yaşamında kültürel taşıyıcılık ve aktarıcılık gibi görevleri de üstlenen âşıklar, iletişim imkânlarının günümüzdeki seviyede olmadığı dönemlerde, gezdikleri bölgeler arasında haber kaynağı olarak da görev yapmaktaydılar" (Özdemir, 2013:1). Bu durum, âşıkların yalnızca sanatçı kimliğiyle değil; aynı zamanda toplumun hafızasını taşıyan kültürel aktarıcılar olarak da önemli bir görev üstlendiklerini göstermektedir.

Türk kültür tarihinde ozanlık geleneğinin kökenleri oldukça eski dönemlere dayanmaktadır. İslamiyet öncesi Türk toplumlarında ozanlar, yalnızca şiir söyleyen kişiler değil; aynı zamanda dini törenleri yöneten, toplumun manevi rehberliğini yapan ve sözlü kültürün devamlılığını sağlayan önemli figürler olarak kabul edilmekteydi. Şamanizm etkisi altında gelişen bu yapı içerisinde ozanlar; kopuz eşliğinde destanlar anlatan, toplumsal hafızayı canlı tutan ve kültürel aktarımı sağlayan kişilerdi. Zamanla Türk toplumlarının İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte ozanlık geleneği de dönüşüm geçirmiş ve tasavvufi düşüncenin etkisiyle âşıklık geleneğine evrilmiştir. Köprülü'nün belirttiği üzere "... Ozanlar, eski kutsiliklerini kaybetmekle beraber hususi bir zümre şeklinde Oğuz Aşiretleri arasında yaşadılar ve XV. asırdan sonra Âşık adını aldılar" (Köprülü, 2018:181). Böylece âşıklık geleneği, hem İslamiyet öncesi sözlü kültürün izlerini taşımış hem de Anadolu'nun tasavvufi kültürüyle birleşerek yeni bir kimlik kazanmıştır.

Âşıklık geleneği yalnızca bireysel sanat üretimini değil; usta-çırak ilişkisi içerisinde gelişen güçlü bir kültürel eğitim sürecini de kapsamaktadır. Bu gelenekte bilgi aktarımı büyük ölçüde sözlü kültür aracılığıyla gerçekleşmekte, genç âşıklar ustalarının yanında yetişerek geleneksel repertuarı, icra biçimlerini ve anlatım tekniklerini öğrenmektedir. Özellikle kahvehaneler, kervansaraylar, halk meclisleri ve köy odaları gibi mekânlar âşıklık geleneğinin yaşatıldığı sosyal alanlar hâline gelmiştir.

Çobanoğlu'nun ifade ettiği üzere: "Âşık tarzı icra töresinin kahvehane ortamına göre şekillenişini ve kahvenin sosyal ilişki vasıtası olarak yaygın bir içecek haline geliş sürecinde ve Türk-İslâm dünyasında kahvehanelerin kurumlaşma olgusunun oluşumunun, belki de en bariz izleri ve söz konusu vetirenin adeta topografyasını ortaya koyan en mühim deliller Âşıkların hayatları etrafında teşekkül etmiş halk hikâyelerinde yer almaktadır..." (Çobanoğlu, 2006:37). Bu açıklamalar, âşıklık geleneğinin toplumsal yaşamla doğrudan ilişkili olduğunu ve halkın sosyal iletişim alanlarında şekillendiğini göstermektedir.

Türk Halk Müziği'nin önemli merkezlerinden biri olan Afşin yöresi de âşıklık kültürünün güçlü biçimde yaşatıldığı bölgeler arasında yer almaktadır. Kahramanmaraş'ın köklü kültürel geçmişe sahip ilçelerinden biri olan Afşin, tarih boyunca farklı medeniyetlerin etkisi altında gelişmiş ve bu durum bölgenin müzikal kimliğine de yansımıştır. Afşin ozanları, bölgenin toplumsal yaşamını, inanç yapısını, geleneklerini ve gündelik yaşam pratiklerini türküler aracılığıyla ifade etmişlerdir. Özellikle yörede yetişen âşıklar; aşk, gurbet, ölüm, toplumsal dayanışma, doğa sevgisi ve dini-manevi konular gibi birçok temayı eserlerine yansıtmışlardır. Afşin ozanlarının kullandıkları dil, halkın günlük yaşamından beslenen sade ancak derin anlamlar taşıyan bir anlatım özelliğine sahiptir. Bu durum, halkın ozanlarla güçlü bir bağ kurmasını sağlamıştır.

Afşin ozanlarının müzikal geleneği incelendiğinde, yalnızca yerel müzik kültürünü değil; Anadolu'nun genel halk müziği karakterini de taşıdığı görülmektedir. Bölgedeki ezgisel yapıların, ritim anlayışının ve sözlü anlatım biçimlerinin Anadolu halk müziği geleneğiyle büyük ölçüde örtüştüğü dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Afşin yöresine özgü tavır ve yorum özellikleri de bulunmaktadır. Özellikle bozlak benzeri uzun hava karakterleri, ağıt kültürü ve doğaçlama söyleyiş biçimleri bölgenin müzikal kimliğini oluşturan temel unsurlar arasında yer almaktadır. Afşinli âşıkların eserleri yalnızca yöre halkı tarafından değil, zamanla geniş halk kitleleri tarafından da benimsenmiş ve Türk Halk Müziği repertuvarına önemli katkılar sağlamıştır. Bu bağlamda Afşin ozanları, yerel kültürün ulusal kültüre taşınmasında önemli bir köprü görevi üstlenmiştir.

Halk müzikleri ait oldukları toplumların kültürel kodlarını bünyesinde barındırmakta ve bu yönüyle yalnızca bir müzik türü tanımlamasından uzaklaşarak daha derin anlamlara bürünmektedir. Herhangi bir toplumun halk müziği dinamiklerinde genellikle ait olduğu toplumun tarihi, gelenek-görenek, dil, vb. birçok özelliği bulabilmek mümkündür. Dolayısıyla toplumlara ait olan kültür katmanlarını tam olarak anlayabilmek için halk müziklerinin incelenmesi en önemli konulardan biri olarak ortaya çıkmaktadır (İmİK, 2020:1). Bu durum Afşin yöresi açısından değerlendirildiğinde de benzer sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Çünkü Afşin ozanlarının eserleri, yalnızca müzikal üretim değil; aynı zamanda bölgenin tarihsel belleğini, sosyal yapısını ve kültürel sürekliliğini taşıyan önemli kaynaklar olarak değerlendirilmektedir.

Günümüzde teknolojik gelişmeler, dijitalleşme, küreselleşme ve popüler kültür etkileri geleneksel müzik kültürleri üzerinde önemli değişimlere neden olmaktadır. Özellikle genç kuşakların geleneksel halk müziği ve âşıklık geleneğine olan ilgisinin azalması, bu kültürel mirasın geleceği açısından önemli riskler doğurmaktadır. Usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel aktarım biçimlerinin zayıflaması, yerel ozanların yeterince tanınmaması ve sözlü kültür ürünlerinin kayıt altına alınmaması gibi sorunlar kültürel devamlılığı tehdit etmektedir. Afşin ozanlarının müzikal birikiminin yeterince araştırılmaması ve sistematik biçimde belgelenmemesi de bu sorunun önemli boyutlarından biridir.

Bu doğrultuda araştırmanın problem durumu; Afşin ozanlarının Türk Halk Müziği içerisindeki yerinin, müzikal geleneklerinin, kültürel aktarım süreçlerinin ve halk müziğine sağladıkları katkıların yeterince incelenmemesi, bu geleneğin günümüzde karşı karşıya kaldığı dönüşümlerin ortaya konulamaması ve özellikle âşıklık kültürünün gelecek kuşaklara aktarılmasında yaşanan sorunların belirlenmesine yönelik bilimsel çalışmaların sınırlı kalması şeklinde ifade edilebilir.

1.4.Problem Cümlesi

Afşin ozanlarının müzikal geleneğinin ezgisel, ritmik ve tematik özelliklerinin neler olduğu, bu geleneğin Türk halk müziği içerisindeki yeri ile kültürel aktarım sürecine ve halk müziğine sağladığı katkıların nasıl değerlendirilebileceği araştırmanın temel problem cümlesini oluşturmaktadır.

1.5. Alt Problemler

1. Afşin ozanlarının icra ortamları ve performans pratikleri hangi özellikleri taşımaktadır?
2. Afşin ozanlarının repertuvar yapısı hangi tür, tema ve konulardan oluşmaktadır?
3. Afşin ozanlarının müzikal üslup özellikleri (makam dizisi, ritim, form vb.) nelerdir?
4. Afşin ozanlık geleneğinde kullanılan çalgılar ve bu çalgıların icradaki rolü nedir?
5. Afşin ozanlarının sözlü kültür aktarımındaki işlevi ve toplumsal rolleri nelerdir?
6. Afşin ozanlarının müzikal geleneğinin Türk halk müziği içerisindeki yeri ve önemi nasıl değerlendirilebilir?

1.6. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Afşin yöresinde geçmişten günümüze varlığını sürdüren ozanlık ve âşıklık geleneğinin müzikal, kültürel, tarihsel ve toplumsal boyutlarını kapsamlı biçimde inceleyerek Afşin ozanlarının Türk halk müziği içerisindeki yerini ve önemini ortaya koymaktır. Araştırma kapsamında, Afşin ozanlarının oluşturduğu müzikal geleneğin hangi kültürel dinamikler doğrultusunda şekillendiği, bu geleneğin sözlü kültür ortamında nasıl aktarıldığı, yöresel müzik anlayışına hangi yönlerden katkı sunduğu ve Türk halk müziğinin gelişim sürecine ne tür etkiler yaptığı ayrıntılı biçimde değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, yalnızca müzikal

unsurları inceleyen bir araştırma olmanın ötesinde; Afşin yöresinin kültürel belleğini, toplumsal yapısını, geleneksel yaşam anlayışını ve halkın ortak duygu dünyasını anlamaya yönelik bütüncül bir yaklaşım ortaya koymayı hedeflemektedir. Afşin ozanlarının eserlerinde yer alan tematik yapıların incelenerek bu eserlerin toplumsal yaşamla olan ilişkisini ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda aşk, ayrılık, gurbet, ölüm, kahramanlık, dini ve tasavvufi unsurlar, toplumsal dayanışma, doğa sevgisi, ekonomik sorunlar, göç, toplumsal eleştiri ve gündelik yaşam gibi konuların ozanların eserlerinde nasıl işlendiği belirlenmeye çalışılacaktır. Böylece Afşin ozanlarının yalnızca müzik üreten sanatçılar değil; aynı zamanda yaşadıkları toplumun düşünce yapısını, değer yargılarını, sosyal olaylarını ve kültürel kodlarını aktaran önemli kültür taşıyıcıları oldukları ortaya konulacaktır. Bunun yanında araştırmada, türkülerin söz yapıları, kullanılan dil özellikleri, yöresel ağız unsurları, anlatım biçimleri ve şiirsel özellikleri de incelenerek sözlü kültür geleneğinin Afşin yöresindeki yansımalarının belirlenmesi hedeflenmektedir.

Afşin ozanlarının müzikal icra özelliklerini ayrıntılı biçimde incelemektir. Bu kapsamda yörede kullanılan makam dizisi anlayışı, ezgisel yapı, ritim özellikleri, uzun hava ve kırık hava gelenekleri, doğaçlama söyleyiş biçimleri, çalgı kullanımı ve yöreye özgü tavır özellikleri değerlendirilecektir. Özellikle bağlama icra geleneğinin Afşin yöresindeki yeri ve ozanlık kültürüyle ilişkisi incelenerek geleneksel müzikal aktarım süreçlerinin nasıl sürdürüldüğü ortaya konulacaktır. Aynı zamanda Afşin ozanlarının eserlerinin Türk halk müziği repertuarına sağladığı katkılar belirlenmeye çalışılacak; bu eserlerin yerel ölçekte mi kaldığı yoksa ulusal halk müziği repertuarında nasıl bir yer edindiği değerlendirilecektir. Böylece Afşin yöresinin Türk halk müziği içerisindeki özgün müzikal kimliği daha görünür hâle getirilmeye çalışılacaktır. Afşin'deki âşıklık geleneğinin tarihsel gelişim sürecini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda İslamiyet öncesi ozanlık kültüründen başlayarak Anadolu'daki âşıklık geleneğinin tarihsel dönüşümü ele alınacak ve bu dönüşümün Afşin yöresindeki yansımaları değerlendirilecektir. Ozanlık geleneğinin geçmişten günümüze nasıl bir değişim geçirdiği, usta-çırak ilişkilerinin hangi biçimlerde sürdürüldüğü, geleneksel meşk yönteminin günümüzde nasıl uygulandığı ve teknolojik gelişmelerin bu geleneği nasıl etkilediği araştırılacaktır. Böylece geleneksel kültürün modernleşme süreci içerisindeki dönüşümü Afşin örneği üzerinden analiz edilmeye çalışılacaktır. Araştırmada ayrıca küreselleşme, dijitalleşme ve popüler kültür etkilerinin Afşin ozanlık geleneği üzerindeki etkileri de değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Günümüzde geleneksel müzik kültürlerinin popüler kültür karşısında görünürlüğünün azalması, genç kuşakların halk müziğine olan ilgisinin değişmesi ve sözlü kültür aktarım süreçlerinin zayıflaması gibi durumların Afşin ozanlık geleneğini nasıl etkilediği incelenecektir. Özellikle teknolojik dönüşümle birlikte müziğin üretim, paylaşım ve tüketim biçimlerinde yaşanan değişimlerin geleneksel âşıklık kültürü üzerindeki sonuçları

ortaya konulacaktır. Bu bağlamda çalışma, geleneksel kültürel değerlerin korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yönelik farkındalık oluşturmayı da amaçlamaktadır.

Afşin ozanlarının kültürel kimlik oluşturma süreçlerindeki rolünü belirlemektir. Çünkü halk müziği ve âşıklık geleneği yalnızca sanatsal bir üretim alanı değil; aynı zamanda toplumun ortak hafızasını canlı tutan kültürel bir aidiyet alanıdır. Bu nedenle Afşin ozanlarının eserlerinde yer alan kültürel kodlar, toplumsal değerler ve yerel yaşam pratikleri incelenerek bölgenin kültürel kimliğinin müzik aracılığıyla nasıl korunduğu ve aktarıldığı değerlendirilecektir. Bunun yanında halk müziğinin toplumsal birlik, dayanışma ve kültürel devamlılık üzerindeki etkileri de ortaya konulmaya çalışılacaktır. Afşin ozanlarının yeterince kayıt altına alınmamış eserlerinin belgelenmesine katkı sağlamaktır. Çünkü sözlü kültür geleneğine dayalı müzikal mirasın önemli bir bölümü zaman içerisinde unutulma riskiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu nedenle araştırma kapsamında elde edilecek veriler aracılığıyla Afşin ozanlarının eserlerinin, yaşam öykülerinin, müzikal anlatımlarının ve kültürel birikimlerinin kayıt altına alınması hedeflenmektedir. Böylece hem halk müziği alanındaki akademik çalışmalara kaynak oluşturulması hem de kültürel mirasın korunmasına katkı sunulması amaçlanmaktadır. Afşin ozanlarının müzikal geleneğini tarihsel, kültürel, toplumsal ve sanatsal boyutlarıyla kapsamlı biçimde inceleyerek bu geleneğin Türk halk müziğine sağladığı katkıları ortaya koymayı, geleneksel kültürel mirasın korunmasına katkı sunmayı, âşıklık kültürünün günümüzdeki durumunu değerlendirmeyi ve gelecek kuşaklara aktarılmasına yönelik bilimsel bir kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır.

1.7. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Afşin ozanlarının müzikal geleneğini ve Türk halk müziğine sağladıkları katkıları çok yönlü biçimde incelemeyi amaçlaması bakımından önemli görülmektedir. Türk halk müziği, toplumların tarihsel hafızasını, kültürel değerlerini, yaşam biçimlerini ve ortak duygularını gelecek kuşaklara aktaran en güçlü kültürel miras alanlarından biridir. Bu müzik geleneğinin temel taşıyıcılarından biri olan âşıklık kültürü ise yalnızca sanatsal bir üretim biçimi değil; aynı zamanda toplumsal belleği koruyan, kültürel sürekliliği sağlayan ve halkın ortak düşünce dünyasını yansıtan önemli bir sözlü kültür alanıdır. Bu bağlamda Afşin yöresinde yetişen ozanların müzikal birikimlerinin incelenmesi, yalnızca yerel müzik kültürünün anlaşılmasına değil; aynı zamanda Anadolu halk müziği geleneğinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır. Afşin ozanlarının kültürel aktarım sürecindeki rolünü ortaya koyacak olmasıdır. Çünkü halk müziği ve âşıklık geleneği, toplumların kültürel kimliklerini koruyan ve gelecek nesillere aktaran temel unsurlar arasında yer almaktadır. Afşin ozanlarının eserlerinde yer alan toplumsal olaylar, geleneksel yaşam biçimleri, dini ve manevi değerler, gündelik hayat pratikleri, halkın sevinçleri ve acıları; bölgenin kültürel yapısını

anlamada önemli ipuçları sunmaktadır. Bu nedenle çalışma, Afşin yöresinin kültürel hafızasının kayıt altına alınmasına katkı sağlayarak yerel kültürün korunması açısından önemli bir işlev üstlenecektir. Özellikle sözlü kültür geleneğine dayalı müzikal birikimlerin zamanla unutulma riski taşıdığı düşünüldüğünde, araştırmanın kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından önemli olduğu değerlendirilmektedir. Afşin ozanlarının Türk halk müziği repertuvarına yaptıkları katkıları görünür hâle getirmesidir. Halk müziği alanında yapılan çalışmalar incelendiğinde, bazı yörelerin müzikal geleneklerinin ayrıntılı biçimde araştırıldığı; ancak yerel ölçekte önemli kültürel birikime sahip birçok bölgenin yeterince incelenmediği görülmektedir. Afşin yöresi de bu açıdan dikkat çeken bölgelerden biridir. Yörede yetişen ozanların eserleri halk arasında bilinmesine rağmen, bu eserlerin bilimsel yöntemlerle sistematik biçimde incelenmesine yönelik çalışmaların sınırlı olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum, araştırmanın literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmasına katkı sağlayacağını göstermektedir. Çalışmanın, Afşin ozanlarının eserlerini müzikal, sözlü ve kültürel boyutlarıyla inceleyerek halk müziği literatürüne yeni bilgiler kazandıracağı düşünülmektedir. Araştırma, yalnızca müzik alanı açısından değil; halk bilimi, sosyoloji, kültürel çalışmalar ve tarih alanları açısından da önem taşımaktadır. Çünkü halk müziği eserleri, ait oldukları toplumların sosyal yapıları, ekonomik koşulları, geleneksel yaşam biçimleri ve toplumsal ilişkileri hakkında önemli bilgiler içermektedir. Afşin ozanlarının eserlerinde yer alan anlatımlar aracılığıyla bölgenin toplumsal yapısına, yaşam anlayışına ve kültürel değerlerine ilişkin önemli bulgulara ulaşılması mümkündür. Bu yönüyle çalışma, disiplinlerarası bir bakış açısı sunarak yalnızca müziksel incelemelerle sınırlı kalmayacak; aynı zamanda kültürel çözümlemelere de katkı sağlayacaktır.

Geleneksel âşıklık kültürünün günümüzde yaşadığı dönüşümlerin ortaya konulmasına yardımcı olmasıdır. Teknolojik gelişmeler, dijitalleşme, küreselleşme ve popüler kültür etkileri geleneksel müzik kültürleri üzerinde önemli değişimler yaratmaktadır. Özellikle genç kuşakların halk müziğine olan ilgisinin azalması, usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel aktarım süreçlerinin zayıflaması ve yerel müzik kültürlerinin popüler kültür karşısında geri planda kalması gibi durumlar âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliğini tehdit etmektedir. Bu araştırma, Afşin ozanlık geleneğinin günümüzde karşı karşıya kaldığı sorunları belirleyerek geleneksel kültürel değerlerin korunmasına yönelik farkındalık oluşturacaktır. Aynı zamanda kültürel mirasın korunmasına ilişkin yapılacak yeni araştırmalara da kaynak oluşturabilecektir. Araştırmanın eğitim açısından da önemli olduğu düşünülmektedir. Çünkü halk müziği ve âşıklık geleneği, bireylerin kültürel bilinç kazanmalarında ve toplumsal aidiyet duygusu geliştirmelerinde önemli bir role sahiptir. Bu çalışmadan elde edilecek bulguların müzik eğitimi, halk bilimi ve kültürel miras alanlarında hazırlanacak eğitim materyallerine katkı sağlayabileceği değerlendirilmektedir. Özellikle yerel müzik kültürlerinin eğitim süreçlerinde daha görünür hâle getirilmesi, öğrencilerin kültürel değerlere yönelik farkındalık geliştirmelerine

yardımcı olabilir. Bu nedenle araştırmanın, kültürel değerlerin eğitim yoluyla aktarılmasına katkı sunması açısından da önemli olduğu düşünülmektedir.

Afşin ozanlarının eserlerinin kayıt altına alınmasına ve belgelenmesine katkı sağlayacak olmasıdır. Sözlü kültüre dayalı geleneklerde eserlerin önemli bir bölümü zaman içerisinde unutulabilmekte veya değişime uğrayabilmektedir. Bu nedenle yerel ozanların eserlerinin derlenmesi, analiz edilmesi ve bilimsel yöntemlerle kayıt altına alınması kültürel süreklilik açısından büyük önem taşımaktadır. Araştırma sayesinde Afşin ozanlarının müzikal mirasının korunmasına katkı sağlanacak ve bu mirasın gelecek kuşaklara aktarılması konusunda önemli bir adım atılmış olacaktır. Afşin ozanlarının müzikal geleneğini ayrıntılı biçimde inceleyerek Türk halk müziği içerisindeki yerini ortaya koyması, kültürel mirasın korunmasına katkı sağlaması, literatürdeki önemli bir boşluğu doldurması, disiplinlerarası çalışmalara kaynak oluşturması ve geleneksel âşıklık kültürünün sürdürülebilirliğine yönelik farkındalık geliştirmesi bakımından büyük önem taşımaktadır.

1.8. Varsayımlar

- Araştırmaya katılan Ozan Ahmet Karakaya (1962), Ozan Seyit Kalender (1960), Ozan Nuri Peker (1967), Ozan Aliyar Arslan (1961) ve Ozan OzanKöşoğlu(1955) adlı katılımcıların, Afşin yöresine ait âşıklık ve ozanlık geleneğini temsil eden önemli kültürel aktörler olduğu varsayılmıştır.
- Katılımcıların, mülakat sürecinde kendi deneyimlerini, gözlemlerini ve sanatsal birikimlerini doğru, samimi ve eksiksiz biçimde aktardıkları kabul edilmiştir.
- Görüşme sürecinde elde edilen verilerin, Afşin ozanlık geleneğinin müzikal özelliklerini ve kültürel aktarım süreçlerini yansıttığı varsayılmıştır.
- Katılımcıların verdikleri bilgilerin, yöresel halk müziği geleneğini temsil etme gücüne sahip olduğu ve bu bilgilerin Türk halk müziği bağlamında genellenebilir nitelikte kültürel ipuçları sunduğu varsayılmıştır.
- Araştırmada kullanılan nitel veri toplama yönteminin (yarı yapılandırılmış görüşme), Afşin ozanlık geleneğinin derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlayacak yeterlilikte olduğu kabul edilmiştir.

1.9. Sınırlıklar

- Araştırma, yalnızca Afşin yöresinde yaşayan ve mülakat yapılan beş ozan ile sınırlıdır. Bu nedenle elde edilen bulgular tüm Türkiye’deki âşıklık geleneğine genellenemez.
- Çalışma, yalnızca Ozan Ahmet Karakaya, Ozan Seyit Kalender, Ozan Nuri Peker, Ozan Aliyar Arslan ve Ozan Köşoğlu ile yapılan görüşmelerden elde edilen verilerle sınırlıdır.

- Araştırma kapsamında yalnızca nitel veri toplama yöntemi (yarı yapılandırılmış görüşme) kullanılmış olup, gözlem, belge analizi veya nicel ölçme araçları sürece dahil edilmemiştir.
- Ozanların anlattıkları bilgi ve deneyimler, kişisel hafıza ve anlatılarına dayandığından, zaman içinde oluşabilecek hatırlama farklılıkları veya öznel yorumlar araştırma bulgularını etkileyebilir.
- Araştırma, Afşin ozanlarının müzikal geleneğini genel hatlarıyla ele almakta olup, tüm eser repertuvarlarının ayrıntılı müzikolojik analizini kapsamamaktadır.
- Çalışma, belirli bir zaman diliminde gerçekleştirilmiş olup, ozanların gelecekteki üretimleri ve geleneğin sonraki gelişim süreçleri araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.



BÖLÜM II

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Türk Halk Müziği

Türk Halk Müziği (THM), kökeni çoğu zaman belirli bir besteciye ya da yaratıcıya dayandırılmayan, bu yönüyle anonim karakter taşıyan ve toplumsal yaşamın içinden doğarak gelişen müzikal bir gelenek olarak değerlendirilmektedir. Bu müzik türü, bireysel sanat üretiminden ziyade kolektif kültürel birikimin ürünü olarak ortaya çıkmış; halkın gündelik yaşamında karşılaştığı olayları, duyguları ve düşünsel dünyasını ifade etme aracı hâline gelmiştir. Bu yönüyle THM, yalnızca estetik bir müzik formu değil, aynı zamanda toplumun yaşam biçimini, değerler sistemini ve ortak hafızasını yansıtan kültürel bir anlatım biçimi olarak kabul edilmektedir. Tarihsel süreç içerisinde Orta Asya'dan başlayarak Anadolu ve Balkanlara kadar uzanan geniş bir coğrafyada varlık göstermesi, bu müzik türünün kültürel süreklilik ve yayılım açısından ne kadar güçlü bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Türk Halk Müziği'nin en temel özelliklerinden biri, sözlü kültür geleneği içerisinde gelişmiş olması ve kuşaktan kuşağa büyük ölçüde sözlü aktarım yoluyla taşınmasıdır. Bu durum, müzik eserlerinin zaman içerisinde değişime uğramasına, farklı yorumlarla yeniden şekillenmesine ve yerel özellikler kazanmasına zemin hazırlamıştır. Halkın ortak üretimi olarak ortaya çıkan bu eserler, genellikle aşk, ayrılık, özlem, ölüm, kahramanlık, doğa, inanç, sosyal dayanışma, çalışma hayatı ve toplumsal eleştiri gibi geniş bir konu yelpazesini kapsamaktadır. Bu bağlamda türküler, yalnızca müzikal eserler değil; aynı zamanda toplumun duygu dünyasını ve yaşam pratiklerini yansıtan sözlü tarih unsurları olarak değerlendirilmektedir. Camgöz'ün ifadesiyle "Türküler, Anadolu'nun binlerce yıllık kültür mirasını, halkın duygu ve düşüncelerini, gelenek ve göreneklerini sözlü kültür ortamında nesilden nesile, dilden dile, telden tele aktaran, ezgiyle söylenen bir anonim halk edebiyatı türüdür" (Camgöz, 2023: IX). Bu tanım, türkülerdeki anonim yapının ve kültürel aktarım işlevinin önemini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Türküler, sözlü aktarım yoluyla yayıldıkları için zaman içerisinde farklı bölgelerde farklı varyantlar kazanmış ve bu durum Türk Halk Müziği repertuarının son derece zengin ve çeşitli bir yapıya ulaşmasını sağlamıştır. Ancak bu aktarım biçimi, aynı zamanda bazı eserlerin unutulmasına veya farklı biçimlerde yeniden üretilmesine de neden olmuştur. Bu nedenle, Türk Halk Müziği ürünlerinin sistematik biçimde derlenmesi ve kayıt altına alınması ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Derleme çalışmaları, halk müziği eserlerinin kaynak kişilerden dinlenerek notaya alınması, ses kayıtlarının yapılması ve böylece müzik yazısına dönüştürülerek arşivlenmesi sürecini ifade etmektedir. Bu süreç, hem kültürel mirasın korunması hem de bilimsel incelemelerin yapılabilmesi açısından büyük önem

taşımaktadır. Türk Halk Müziği derleme çalışmalarının kurumsal boyutu 20. yüzyılın başlarından itibaren sistematik bir hâl almaya başlamıştır. Özellikle 1920’li yıllardan itibaren Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde oluşturulan Hars (Kültür) Dairesi aracılığıyla Anadolu’nun çeşitli bölgelerine araştırmacılar ve öğretmenler gönderilmiş, halk ezgilerinin tespit edilmesi ve kayıt altına alınması amacıyla geniş kapsamlı çalışmalar yürütülmüştür. Bu süreçte köy öğretmenleri önemli bir görev üstlenmiş ve yerel müzik geleneklerinin belgelenmesine katkı sağlamışlardır. Altınay’ın belirttiği üzere “Türk Halk Müziği ürünlerinin derlenmesi konusunda ilk somut çalışmalar 1920’li yıllardan itibaren gerçekleştirilmeye başlanmıştır...” (Altınay, 2000: 124). Bu girişimler, Türk halk müziğinin bilimsel bir disiplin olarak ele alınmasının da temelini oluşturmuştur.

Zaman içerisinde Darülelhan’dan başlayarak Köy Enstitüleri, Halkevleri, Ankara Devlet Konservatuvarı, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ve Kültür Bakanlığı gibi kurumlar aracılığıyla derleme faaliyetleri daha sistematik bir yapıya kavuşmuştur. Bu süreçte Bela Bartok, Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken gibi önemli müzik insanlarının katkılarıyla binlerce halk ezgisi kayıt altına alınmış ve Türk müzik repertuarı büyük ölçüde zenginleştirilmiştir. Bu çalışmalar, halk müziğinin yalnızca yerel bir ifade biçimi olmadığını; aynı zamanda ulusal kültürün temel bileşenlerinden biri olduğunu ortaya koymuştur. Türk Halk Müziği’nin yapısal özellikleri incelendiğinde, mikrotonal ses sisteminin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu sistemde yarım sesten daha küçük ses aralıkları “koma” olarak adlandırılmakta ve bir tam sesin dokuz eşit parçaya bölünmesiyle oluşmaktadır. Bu komalar, diyez ve bemol işaretleri üzerinde yer alan sayısal değerlerle gösterilmektedir. THM repertuarında özellikle belirli koma değerleri yaygın olarak kullanılmakta, ancak bu seslerin icra sırasında kesin ve sabit frekanslara sahip olmadığı, icra bağlamına göre değişkenlik gösterebildiği bilinmektedir. Duygulu’nun belirttiği gibi “Doğayla iç içe yaşayan köylü toplulukların ses kültürlerinde bu türden küçük ses birimleri çok sık kullanılır. Esnek bir yapıya sahip olmalarından ötürü bu seslerin frekansları her icra edilişte değişim gösterir...” (Duygulu, 2018: 41). Bu durum, Türk Halk Müziği’nin canlı, değişken ve icracıya bağlı bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Türk Halk Müziği, anonim yapısı, sözlü aktarım geleneği, zengin konu çeşitliliği, mikrotonal ses sistemi ve toplumsal belleği yansıtan içeriği ile yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda kültürel kimliğin önemli bir taşıyıcısıdır. Bu özellikleriyle THM, hem akademik hem de kültürel açıdan incelenmesi gereken önemli bir alan olarak varlığını sürdürmektedir.

Türk Halk Müziği (THM) ses sistemi, yerleşik Batı müzik teorisinden farklı olarak mikrotonal bir yapı üzerine kuruludur ve bu yönüyle oldukça zengin ve esnek bir ezgi anlayışına sahiptir. Bu sistem içerisinde yer alan ses aralıkları, yalnızca yarım ses kalıplarıyla sınırlı değildir; daha küçük frekans bölünmelerine dayanan mikrotonlar müzikal ifadenin temelini oluşturur. Örneğin bemol2 olarak adlandırılan ses, tam ses aralığının ortasında yer alan yarım sesin daha ince bir versiyonu olarak

tanımlanırken, diyez³ ise yarım sesten daha kalın bir ses aralığını ifade etmektedir. Bu mikrotonal yapı, icra sırasında melodinin yukarı veya aşağı yönlü hareketine bağlı olarak farklı algılanmakta; sesin karakteri icra yönüne göre inceleşebilmekte ya da kalınlaşabilmektedir. Duygulu (2018: 47), Türk Halk Müziği'nde kullanılan ses sistemini anlamak ve öğretmek açısından en uygun modelin, oktavın 53 eşit komaya bölündüğü Pisagor temelli sistem olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşım, özellikle makam dizisi yapılarının ve yöresel icra farklılıklarının daha sistematik biçimde analiz edilmesine olanak tanımaktadır. THM ses sistemi içerisinde bir oktav 53 koma ve 17 temel aralık üzerinden değerlendirilmektedir. Bağlama gibi geleneksel çalgılarda kullanılan perdeler de bu sistematik yapıdan beslenmekte, ancak icra pratiğinde bu seslerin kesin frekans karşılıkları sabit bir standarda bağlanamamaktadır. Bu durum, halk müziğinin doğasından kaynaklanan esnek ve değişken icra anlayışının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir.

Türk Halk Müziği ses sistemi içerisinde yer alan mikrotonların algılanması, yalnızca teorik bir mesele değil aynı zamanda icra pratiğiyle doğrudan ilişkili bir konudur. Duygulu'ya (2018: 41) göre köy kültüründe gelişen ses sistemlerinde küçük aralıkların kullanımı oldukça yaygındır ve bu seslerin frekans değerleri her icrada doğal olarak farklılık gösterebilmektedir. Bu durum, halk müziğinin yazılı bir sistemden ziyade sözlü gelenek üzerinden gelişmesinin doğal bir sonucu olarak görülmektedir. Bu nedenle THM'de kullanılan işaretler ve semboller, mutlak ses değerlerinden çok yaklaşıklık ve bağlamsal anlamlar taşımaktadır. Türk Halk Müziği eserleri genel olarak yapı bakımından iki temel gruba ayrılmaktadır: uzun hava ve kırık hava. Uzun havalar, belirli bir ritim ya da ölçü kalıbına bağlı olmayan, tamamen serbest ezgi yapısına sahip icralardır. Buna karşılık kırık havalar, belirli bir ölçü, ritim ve tempo düzenine sahip daha yapılandırılmış müzikal formlar olarak tanımlanmaktadır. Say (1998: 22), uzun hava türleri arasında maya, bozlak, ağıt, hoyrat, kesik ve yanık gibi formları; kırık hava türleri arasında ise koşma, varsağı, mani, destan, karşılama, semai, divan ve kalenderi gibi yapıları sınıflandırmaktadır. Bununla birlikte bazı eserlerde bu iki formun iç içe geçtiği hibrit yapılar da gözlemlenmektedir.

THM icrasında önemli bir yer tutan unsurlardan biri de "açış" pratiğidir. Açış, herhangi bir türkünün icrasına geçilmeden önce çalgı ile yapılan serbest, doğaçlama nitelikli ezgisel girişleri ifade etmektedir. Bu giriş bölümleri çoğu zaman eserle aynı makam dizisi yapısına dayanmakta ve dinleyiciyi ana ezgiye hazırlayıcı bir işlev üstlenmektedir. Duygulu (2014: 26), açışların yalnızca teknik bir giriş değil, aynı zamanda icra edilecek eserin karakteristik yapısını yansıtan önemli bir müzikal hazırlık alanı olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda açışlar, hem ezgisel bütünlüğün kurulmasına hem de icracının yorum gücünün ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Türk Halk Müziği'nin ses sistemi, mikrotonal yapısı, esnek icra biçimleri ve sözlü aktarım geleneği, onu son derece dinamik ve yaşayan bir kültür ürünü haline getirmektedir. Bu yapı içerisinde kullanılan ses aralıkları, formlar ve

icra teknikleri yalnızca teknik birer unsur değil, aynı zamanda kültürel aktarımın ve yerel estetiğin taşıyıcıları olarak işlev görmektedir.

Türk Halk Müziği (THM) icrasında ritmik yapıyı belirleyen temel unsur “usul” kavramıdır. Usuller, eserin zamanlama örgüsünü ve ölçü sistemini düzenleyen temel ritmik çerçeveler olarak kabul edilmektedir. Sarısözen (1962), THM’de kullanılan usulleri yapısal özelliklerine göre üç ana kategoriye ayırmaktadır. Buna göre ana usuller, genellikle 2, 3 ve 4 zamanlı ölçü kalıplarından oluşurken; birleşik usuller 5, 6, 7, 8 ve 9 zamanlı daha karmaşık ritmik yapılara karşılık gelmektedir. Karma usuller ise 10 ve daha fazla zaman biriminden oluşan, daha geniş ve kompleks ritmik örgülere sahip yapılardır. Bu sınıflandırma, Türk halk müziğinde ritmik çeşitliliğin ne kadar geniş bir yelpazeye yayıldığını göstermesi açısından önemlidir. THM yalnızca ritim açısından değil, kullanılan çalgı çeşitliliği bakımından da oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu çalgılar genel olarak dört ana grupta toplanmaktadır: yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar, telli (mızraplı) çalgılar ve vurmali çalgılar. Yaylı çalgılar arasında kemane ve Karadeniz kemençesi öne çıkarken; üflemeli çalgılar arasında kaval, mey, zurna, sipsi ve tulum gibi geleneksel enstrümanlar yer almaktadır. Telli çalgılar kategorisinde bağlama ve tar gibi Türk müzik kültürünün temel sazları bulunurken, vurmali çalgılar arasında asma davul, bendir, erbane, darbuka, kâşık ve parmak zili gibi ritmik yapıyı destekleyen enstrümanlar yer almaktadır. Bunların yanında, tarihsel süreç içerisinde keman, klarnet, kanun, cümbüş ve akordeon gibi farklı kültürlerle ait çalgıların da halk müziği icra ortamlarına dâhil olduğu görülmektedir. Türk Halk Müziği esas itibarıyla insan sesine dayalı bir müzik türü olup, çalgılar çoğunlukla vokal icraya eşlik eden destekleyici unsurlar olarak görev yapmaktadır. Bu özellik, halk müziğinin sözlü kültür geleneğiyle doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Türkülerde ezgisel yapı genellikle ardışık ses hareketleri üzerine kuruludur ve sesler çoğunlukla birbirini takip eden küçük aralıklarla ilerlemektedir. Büyük sıçramaların kullanımı ise oldukça sınırlıdır ve nadir örneklerde görülmektedir. Bu durum, Türk halk müziğinin melodik yapısının daha doğal, akıcı ve konuşma diline yakın bir karakter taşımasına neden olmaktadır. Dizi yapısı açısından değerlendirildiğinde, bazı türküler yalnızca birkaç ses aralığı üzerine kurulmuş oldukça dar kapsamlı ezgilerden oluşurken; bazıları ise bir oktavı aşan geniş ses alanlarına yayılabilmektedir. Bu çeşitlilik, halk müziğinin sabit bir teorik kalıba bağlı olmaksızın geliştiğini ve bölgesel icra geleneklerine göre farklılık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Çalgılar çoğu zaman insan sesine eşlik eden bir rol üstlenmekte ve tek sesli (monofonik) bir yapı içerisinde farklı enstrümanlar benzer ezgi çizgisini takip etmektedir. Bu durum, hem icra birliğini sağlamakta hem de halk müziğinin karakteristik tınısını oluşturmaktadır. Öte yandan bu yapısal özellikler, halk çalgılarının sınıflandırılmasını ve teknik analizini zaman zaman güçleştirmektedir. Çünkü aynı çalgı farklı bölgelerde farklı yapımla teknikleriyle üretilmekte ve icra pratiğinde farklı ses karakterleri ortaya çıkabilmektedir. Ayrıca çalgıların eşlikçi rolü nedeniyle, bireysel teknik özelliklerden ziyade toplu icra

içerisindeki işlevleri ön plana çıkmaktadır. Bu durum, Türk Halk Müziği çalgılarının hem organolojik hem de icra pratiği açısından çok boyutlu bir değerlendirmeyi gerekli kıldığını göstermektedir.

2.2.Afşin Kültürel Yapısı, Coğrafi ve Kültürel Alışveriş

Afşin, tarih boyunca farklı uygarlıkların kesiştiği bir bölgede yer aldığı için zengin bir demografik ve kültürel yapıya sahiptir.Nüfusun önemli bir kısmı ilçe merkezi ile köylerde yaşamaktadır.Halkın büyük çoğunluğu Türkmen kökenlidir (URL-1) Bunun yanı sıra tarih boyunca bölgeye yerleşmiş Ermeni ve Çerkezler gibi farklı toplulukların da izleri görülmektedir. İlçede özellikle tarım, hayvancılık, kamu hizmetleri ve termik santrallerde çalışan nüfus yoğunluktadır.

Afşin, Elbistan Ovası'nın batısında, Binboğa Dağları'nın doğu eteklerinde yer alır. Ortalama yükseltisi yaklaşık 1.230–1.240 metredir. Karasal iklim hâkimdir; yazlar sıcak ve kurak, kışlar soğuk ve kar yağışlı geçer. Tarım alanları, meralar ve ormanlık bölgeler geniş yer kaplar (URL-2) Afşin, Selçuklu, Dulkadiroğulları ve Osmanlı dönemlerinden günümüze uzanan güçlü bir kültürel mirasa sahiptir. Geleneksel düğünler, halk oyunları ve âşıklık geleneği yaşamaya devam etmektedir.

Afşin'in kültürel çeşitliliğinin oluşmasında coğrafi konumu önemli rol oynamıştır:Kayseri, Malatya, Sivas ve Kahramanmaraş arasında bir geçiş noktasında bulunduğundan tarih boyunca ticaret yolları üzerinde yer almıştır. Bu konum sayesinde farklı el sanatları, müzik ve folklor unsurları birbirini etkilemiştir. Günümüzde de çevre illerle yapılan eğitim, ticaret ve akrabalık ilişkileri kültürel etkileşimi sürdürmektedir.

2.3. Afşin’de Halk Müziği

Afşin, Türk halk müziği geleneği ve âşıklık kültürü bakımından önemli bir kültürel birikime sahip yerleşim yerlerinden biridir. Bölge, sözlü kültürün güçlü biçimde yaşatıldığı ve geleneksel müzik pratiklerinin kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir merkez olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Afşin, yalnızca yerel müzik üretimi açısından değil, aynı zamanda âşıklık geleneğinin sürekliliği bakımından da önemli bir kültürel alanı temsil etmektedir. Taşçı (2020: 22) tarafından da vurgulandığı üzere, halk ozanları geleneği Anadolu’nun farklı bölgelerinde olduğu gibi bu coğrafyada da güçlü bir şekilde varlığını sürdürmektedir ve bu durum yerel kültürel zenginliğin önemli bir göstergesidir.

Afşin ve çevresinde gelişen âşıklık geleneği, bölgenin müzikal kimliğini şekillendiren temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Bu gelenek içerisinde yetişen ozanlar, hem yerel halkın duygu ve düşüncelerini yansıtmış hem de sözlü kültür aracılığıyla toplumsal hafızanın korunmasına katkı sağlamıştır. Âşıklık kültürünün güçlü bir şekilde yaşatılması, bölgenin müziksel sürekliliğini ve

kültürel aktarım kapasitesini de artırmıştır. Bu yönüyle Afşin, halk müziği ve âşıklık geleneğinin iç içe geçtiği bir kültürel yapı sunmaktadır.

Afşin’de halk oyunları da oldukça geniş bir çeşitliliğe sahiptir ve sosyal yaşamın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Düğünler, asker uğurlamaları, bayramlar, milli günler ve çeşitli kutlamalar gibi toplumsal etkinliklerde halk oyunları aktif olarak icra edilmektedir. Bu oyunlar yalnızca eğlence amacı taşımamakta, aynı zamanda toplumsal dayanışmayı güçlendiren ve kültürel kimliği pekiştiren bir işlev üstlenmektedir. Yöreye özgü oyunların yanı sıra farklı bölgelerden etkileşim yoluyla geçmiş oyun türlerinin de repertuvara dahil olduğu görülmektedir.

Afşin halk müziği ve oyun kültüründe kullanılan çalgılar da oldukça çeşitlidir. Davul ve zurna, ritim ve ezgi bütünlüğünü sağlayan en temel çalgılar olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanında kaval (dilli ve dilsiz), kemane, bağlama, bendir, def ve mey gibi enstrümanlar da hem müzik icrasında hem de halk oyunlarının eşlik unsuru olarak kullanılmaktadır. Pehlivan (2010: 6) benzeri çalışmalarda da belirtildiği gibi, davul ve zurna özellikle halk oyunlarının ritmik yapısını belirleyen temel unsurlar arasında yer almakta; bağlama ve def ise özellikle kadınlara yönelik icralarda daha sık kullanılmaktadır. Bu çalgılar, hem melodik hem de ritmik açıdan kültürel bütünlüğü desteklemektedir.

Afşin’de icra edilen halk oyunları repertuarı oldukça geniştir ve çok sayıda oyun türünü içermektedir. Bu oyunlar farklı sosyal ve kültürel bağlamlarda icra edilmekte ve bölgesel kimliğin önemli bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Oyunların bazıları yalnızca erkekler tarafından, bazıları ise yalnızca kadınlar tarafından oynanmaktadır. Bu durum, halk oyunlarının toplumsal yapı içerisindeki cinsiyet temelli işlevlerini de ortaya koymaktadır. Ayrıca oyunlarda yaylanma, zıplama, diz kırma, topuk vurma, sürüklenme ve ritmik adımlama gibi figürler yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu figürler, hem estetik bir hareket dili oluşturmakta hem de müzikle uyumlu bir beden ritmi ortaya çıkarmaktadır.

Çalış (2014: 21) tarafından yapılan sınıflandırmalara benzer şekilde, halk oyunlarının genellikle düz çizgi, yarım daire ve dairesel formasyonlar içerisinde icra edildiği görülmektedir. Bu düzenlemeler, toplu icra sırasında uyumu artırmakta ve görsel estetik bütünlüğü sağlamaktadır. Aynı zamanda bu formasyonlar, oyunların kolektif yapısını güçlendiren önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

Afşin’in müzik kültürünün tarihsel kökenleri oldukça eski dönemlere uzanmaktadır. Bölgenin müziksel geçmişi, Anadolu’nun kadim uygarlıklarından biri olan Hititler dönemine kadar götürülebilmektedir. Afşin ve çevresinde yapılan arkeolojik ve kültürel incelemeler, bölgenin çok eski bir müzik geleneğine sahip olduğunu göstermektedir. Kahramanmaraş Müzesi’nde bulunan benzer buluntulara paralel olarak, lir çalgısına ait taş kabartmalar, bölgedeki müzik kültürünün tarihsel

sürekliliğini destekleyen önemli kanıtlar arasında değerlendirilmektedir. Afşin, âşıklık geleneği, halk oyunları ve enstrümantal çeşitliliği ile Anadolu halk müziği kültürünün önemli merkezlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu kültürel yapı, hem tarihsel derinliği hem de yaşayan gelenekleriyle bölgenin kültürel kimliğini oluşturan temel unsurlar arasında yer almaktadır.

Afşin yöresi, tarihsel süreç içerisinde yalnızca halk müziği ve âşıklık geleneği ile değil, aynı zamanda dini müzik pratiklerinin de güçlü biçimde yaşatıldığı kültürel bir merkez olarak dikkat çekmektedir. Bölgedeki dini müzik faaliyetlerinin kökeninin İslamiyet öncesi dönemlere kadar uzandığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda erken dönem Hristiyan topluluklarının kilise müzikleri, yalnızca dini ritüellerin bir parçası olmakla kalmamış, aynı zamanda müziksel yapının gelişiminde de etkili olmuştur. Nitekim bu müziksel geleneklerin, yalnızca yerel ezgi yapıları üzerinde değil, daha geniş ölçekte Avrupa müzik kültürünün oluşumunda da belirli etkiler bıraktığı belirtilmektedir (Aydın, 2019: 51). Bu durum, Afşin ve çevresinin tarihsel olarak çok katmanlı bir müzik kültürüne sahip olduğunu ve farklı inanç sistemlerinin müzik üzerinden iz bıraktığını göstermektedir.

Türklerin bölgeye yerleşmesinden sonra ise Afşin’de dini müzik kültürü İslami çerçevede yeniden şekillenmiş ve zamanla kurumsal bir yapıya kavuşmuştur. Özellikle beylikler döneminde cami merkezli dini yaşamın güçlenmesi, müziksel uygulamaların da bu yapıya entegre olmasına zemin hazırlamıştır. Dulkadiroğlu Beyliği döneminde cami ve dini yapılar etrafında gelişen sosyal düzen, dini musiki icralarının yaygınlaşmasını sağlamış, böylece ezan, ilahi ve çeşitli dini formlar bölgesel kültürün önemli bir parçası haline gelmiştir (Aydın ve Bilginer, 2017: 48). Bu süreç, Afşin’de dini müzik geleneğinin yalnızca ibadet alanıyla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda toplumsal hafızayı besleyen bir kültürel unsur olduğunu da ortaya koymaktadır.

İlerleyen dönemlerde Mevlevîlik ve tasavvufî yapının bölgede etkili olmasıyla birlikte dini müzik daha sistemli ve estetik bir form kazanmıştır. Mevlevihane geleneği çerçevesinde gelişen müzik anlayışı, hem ritüel hem de sanat boyutunda önemli bir dönüşüm yaratmış, sema ve ilahi pratikleri aracılığıyla Afşin’in kültürel dokusu daha da zenginleşmiştir. Bu yapılar, dini müziğin yalnızca bir ibadet unsuru değil, aynı zamanda eğitim ve estetik aktarım aracı olduğunu göstermektedir.

Afşin’de dini müzik kültürünün önemli bir boyutunu da mevlit geleneği oluşturmaktadır. Bölgedeki mevlit yazım ve icra geleneğinin dikkat çekici özelliklerinden biri, Türkçe dilinin yoğun biçimde kullanılmasıdır. Bu durum, dini metinlerin halk tarafından daha kolay anlaşılmasını ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Örneğin, Afşinli müelliflerden Hasan Nadir Efendi tarafından kaleme alınan mevlitler, bölge halkı tarafından büyük ilgi görmüş ve uzun yıllar boyunca çeşitli dini toplantılarda okunmuştur (Tanıdır ve Alıcı, 2011: 53-54). Bunun yanı sıra Hafız Veliddîn Efendi tarafından yazılan ve mesnevi tarzında düzenlenen “Zübdetü’l-Âsâr Fî Mevlidî’n-Nebiyyi’l-Muhtâr”

adlı eser de dini müzik literatüründe önemli bir yer edinmiş, 142 beyitlik yapısıyla Afşin’de mevlit geleneğinin gelişimine katkı sağlamıştır (Tanıdır ve Alıcı, 2012: 17).

Afşin’in müzik tarihine bakıldığında, dini müzikle birlikte çok kültürlü bir etkileşimin de var olduğu görülmektedir. Osmanlı döneminden itibaren bölgede farklı etnik ve dini toplulukların bir arada yaşaması, müzik kültürünün çeşitlenmesine katkı sağlamıştır. Özellikle Ermeni toplulukların bölgedeki varlığı, Batı müzik geleneklerinin Afşin’de tanınmasına ve icra edilmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte bazı Ermeni müzisyenlerin girişimleriyle küçük müzik toplulukları kurulmuş, bu yapılar zamanla yerel müzik organizasyonlarının oluşumunda etkili olmuştur (Aydın, 2019: 19-22).

Söz konusu müzik gruplarının zaman içinde gelişmesiyle birlikte nota bilgisi ve Batı müzik sistemine dair unsurlar bölgeye taşınmış, böylece yerel müzik kültürü ile Batı müzik anlayışı arasında bir etkileşim alanı oluşmuştur. Bu etkileşim, özellikle çoksesli müzik ve enstrümantal icra pratiklerinin yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Cumhuriyet’in ilk yıllarında ise yerel yönetimlerin girişimleriyle Afşin’de musiki cemiyetleri kurulmuş, bu yapılar aracılığıyla hem Türk sanat müziği hem de halk müziği repertuarı sistemli bir şekilde icra edilmeye başlanmıştır (Aydın, 2019: 19-22).

Bunun yanı sıra, askeri müzik geleneği de Afşin’de kültürel yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Mehter geleneğinden esinlenen topluluklar ve daha sonra kurumsallaşan bandolar, hem resmi törenlerde hem de toplumsal etkinliklerde yer alarak müzik kültürünün kamusal alanda görünür olmasını sağlamıştır. Günümüzde ise Afşin’de farklı türlerde faaliyet gösteren müzik topluluklarının varlığı, bu kültürel çeşitliliğin sürdüğünü göstermektedir (Aydın, 2019: 22-24). Afşin’de dini müzik geleneği tarihsel süreç içerisinde sürekli dönüşerek ve farklı kültürel etkilerle zenginleşerek günümüze ulaşmıştır. Hristiyanlık dönemi müzik pratiklerinden İslami tasavvuf geleneğine, oradan da Cumhuriyet dönemi kurumsal müzik yapılarının oluşumuna kadar uzanan bu süreç, bölgenin müzik kültürünün çok katmanlı ve dinamik bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Afşin, hem dini müzik hem de genel anlamda halk müziği açısından önemli bir kültürel merkez niteliği taşımaktadır.

2.4. Afşin’deki Halk Müziğinin Sınıflandırılması

Afşin türkülerinin incelenmesinde yalnızca tematik (konusal) yaklaşımın değil, aynı zamanda yapısal özelliklere dayalı sınıflandırmaların da önemli bir analiz aracı olduğu görülmektedir. Bu nedenle türkülerin değerlendirilmesinde hem içerik hem de biçim yönünden çok katmanlı bir sınıflandırma yaklaşımı benimsenmektedir. Araştırmalarda genellikle ilk aşamada türkülerin konu bakımından tasnif edilmesi tercih edilmekte, ardından ise yapısal özelliklerine göre ayrıntılı sınıflandırmalar yapılmaktadır. Bu çerçevede Afşin türkülerine ilişkin analizlerde de benzer bir yöntem

izlenmiş, öncelikle konu temelli gruplandırma yapılmış, daha sonra yapısal özellikler ayrıca ele alınmıştır.

Türkülerin konularına göre sınıflandırılması, farklı araştırmacılar tarafından çeşitli biçimlerde ele alınmış ve literatürde ortak bazı başlıklar oluşmasına rağmen farklı bakış açılarına dayalı değişken kategoriler geliştirilmiştir. Bu durum, halk müziğinin doğası gereği bölgesel çeşitlilik ve sözlü kültür aktarımına bağlı olarak farklı yorumlara açık bir alan olmasından kaynaklanmaktadır.

Cem Dilçin (1988: 12), türkülerini on temel başlık altında değerlendirmiştir. Bu sınıflandırmada ninniler, çocuklara yönelik türküler, doğa temalı ezgiler, aşk konulu eserler, kahramanlık ve askerlik temalı türküler, törenlerde söylenen eserler, iş hayatına ilişkin türküler, karşılıklı söyleyiş biçiminde olan türküler, ağıtlar ve oyun türkülerini yer almaktadır. Bu yaklaşım, türkülerini hem yaşamsal hem de işlevsel yönleriyle ele alması bakımından dikkat çekmektedir.

Mehmet Özbek'in (1998: 10-22) sınıflandırması ise türkülerini daha geniş ve üst başlıklar altında toplamayı tercih eden bir yapıya sahiptir. Özbek'e göre lirik türküler içerisinde aşk, gurbet, ağıt ve ninni gibi duygusal içerikli türler yer almaktadır. Satirik türküler ise mizahi ve eleştirel içerik taşıyan komik türküler ile taşlamaları kapsamaktadır. Olay türkülerini ise tarihsel olaylar, destansı anlatılar, eşkıya hikâyeleri ve gezilere ilişkin anlatımları içermektedir. Ayrıca tören ve mevsim türkülerini, iş türkülerini, pastoral temalı doğa türkülerini, didaktik içerikli türküler ve oyun türkülerini de bu sınıflandırmada yer almaktadır. Özbek'in yaklaşımı, türkülerini yalnızca konu değil aynı zamanda işlevsel bağlamda da ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Boratav(1982: 15-22) tarihli çalışmada ise türkülerini iki temel ekseninde değerlendirildiği görülmektedir. İlk olarak konularına göre yapılan sınıflandırmada ninniler, aşk, gurbet, askerlik ve hapisane temalı türküler ile ağıtlar ve diğer duygusal içerikler lirik türküler başlığı altında toplanmıştır. Bunun yanında taşlama ve mizah içeren türküler ile anlatı temelli türküler de ayrı kategoriler olarak ele alınmıştır. Anlatı türkülerini içerisinde efsaneler, belirli kişi veya yörelere ait hikâyeler ile tarihsel olayları konu edinen eserler yer almaktadır.

Aynı çalışmada ikinci sınıflandırma ise türkülerini söylendiği ortam ve işlevine göre yapılmıştır. Bu bağlamda iş türkülerini, tören türkülerini, bayramlarda icra edilen türküler, düğün türkülerini, inanç ve dini içerikli eserler, ağıt törenlerinde söylenen türküler, oyun ve dans türkülerini ile çocuklara yönelik oyun türkülerinin yanı sıra yetişkin oyunlarına eşlik eden türkülerini ayrı gruplar hâlinde değerlendirildiği görülmektedir. Bu yaklaşım, türkülerini yalnızca metinsel içerik değil, aynı zamanda sosyal işlev açısından da ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır.

Cahit Öztelli (1973: 5-30), Boratav (1982: 15-22) ile benzer şekilde türkülerini ilk aşamada iki ana kategoriye ayırmaktadır. Bunlar olay temelli türküler ve duygusal içerikli türkülerdir. Daha

ayrıntılı sınıflandırmada ise ninniler ve çocuk türküleri, doğa ve çoban temalı eserler, aşk türküleri, tören ve mevsimlik türküler, iş ve esnaf türküler, eşkiya ve suç temalı anlatılar, kahramanlık türküler, ağıtlar, mizahi eserler, dramatik yapıya sahip türküler ile dans ve oyun türkülerini yer almaktadır.

Dizdaroğlu (1969) da türkülerini benzer biçimde tematik bir yaklaşımla ele almış ve ninniler, çocuk türkülerini, doğa temalı eserler, aşk türküler, kahramanlık ve askerlik konulu türküler, tören türkülerini, iş türkülerini, eşkiya anlatıları, acı olaylara dayalı türküler, komik türküler, diyalog içeren türküler, oyun türkülerini ve ağıtlar şeklinde geniş bir sınıflandırma ortaya koymuştur.

Afşin türkülerini özelinde değerlendirildiğinde, bu farklı sınıflandırma yaklaşımlarının her birinin alan araştırmaları için önemli bir çerçeve sunduğu görülmektedir. Zira bölgedeki türkü repertuarı hem duygusal hem de işlevsel açıdan oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu nedenle Afşin türkülerinin analizinde tek bir sınıflandırma modeline bağlı kalmak yerine, çok boyutlu bir yaklaşımın benimsenmesi gerekmektedir.

Akbaba (2002: 5-12), farklı araştırmacıların ortaya koyduğu türkü sınıflandırmalarını karşılaştırmalı biçimde inceleyerek Kahramanmaraş türkü repertuarına ilişkin daha bütüncül bir çerçeve önermektedir. Söz konusu yaklaşım, önceki literatürde yer alan tematik ve işlevsel sınıflandırmaların ortak noktalarını bir araya getirmekte ve yerel repertuarın daha sistematik biçimde ele alınmasına imkân tanımaktadır. Bu kapsamda yapılan değerlendirmeler sonucunda Kahramanmaraş türkülerini için çok yönlü bir sınıflandırma modeli geliştirilmiş ve bu model, hem içerik hem de kullanım bağlamı açısından türkülerin çeşitliliğini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Bu sınıflandırma çerçevesinde türkülerin ilk grubunu aşk ve sevdâ temalı eserler oluşturmaktadır. Bu tür türküler, bireysel duyguların, özlem, kavuşamama, ayrılık ve sevgi gibi temaların yoğun biçimde işlendiği eserler olarak dikkat çekmektedir. İkinci grup ise yer adlarıyla ilişkilendirilen türkülerdir. Bu eserlerde belirli coğrafi mekânlar, köyler, ilçeler veya yöresel alanlar doğrudan ya da dolaylı biçimde konu edilmekte, böylece yerel kimlik ve coğrafi hafıza türkü formu aracılığıyla yaşatılmaktadır.

Üçüncü kategori askerlik temalı türkülerden oluşmaktadır. Bu tür eserler, özellikle gurbet, vatan hizmeti, ayrılık ve özlem duygularını içeren anlatılarla öne çıkmakta ve toplumsal hafızada önemli bir yer tutmaktadır. Dördüncü grup ise doğal varlıklarla ilgili türkülerdir. Bu kapsamda dağlar, nehirler, yaylalar ve genel olarak doğâ unsurları türkünün temel anlatı ögesi hâline gelmektedir.

Beşinci ve altıncı gruplar bitkiler ve hayvanlar üzerine kurulu türkülerden oluşmaktadır. Bitkilerin konu edildiği türkülerde bölgenin tarımsal yapısı, doğâ ile insan ilişkisi ve üretim kültürü yansıtılırken; hayvanların yer aldığı türkülerde ise kırsal yaşamın günlük pratikleri ve sembolik anlatılar ön plana çıkmaktadır.

Yedinci kategori diyaloga dayalı türkülerdir. Bu tür eserlerde karşılıklı konuşma biçimi, soru-cevap yapısı veya dramatik diyalog unsurları kullanılarak anlatım güçlendirilmekte ve türküyü teatral bir yapı kazandırılmaktadır. Sekizinci grup ise oyun ve tören türküleri olup düğün, asker uğurlama, kına gecesi gibi toplumsal ritüellerde icra edilen eserleri kapsamaktadır.

Dokuzuncu sınıf ağıtlar olarak belirlenmiştir. Bu eserler, ölüm, kayıp ve acı olaylar karşısında söylenen ve toplumsal yas kültürünü yansıtan türküleri içermektedir. Onuncu grup ise anlatı ve hikâye temelli türkülerdir. Bu tür eserlerde belirli bir olay örgüsü, kahramanlık anlatısı veya yerel hikâyeler türkü formuna dönüştürülmektedir.

Son kategori ise “diğerleri” başlığı altında toplanan ve yukarıdaki sınıflandırma içerisinde net biçimde yer almayan çeşitli türkü örneklerini kapsamaktadır. Bu grup, repertuvarın esnek yapısını ve türkü geleneğinin sınırlarının kesin çizgilerle belirlenemeyeceğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Bu sınıflandırma modeli, Afşin türkü geleneğinin incelenmesinde de önemli bir referans çerçevesi sunmakta; yerel repertuvarın hem tematik hem de kültürel açıdan daha sistemli biçimde analiz edilmesine olanak sağlamaktadır.

2.4.1. Aşk ve Sevda Türküleri

Türkü geleneği, büyük ölçüde anonimleşmiş bir kültürel üretim alanı olarak, zaman içinde belirli bir bireye ya da besteciye atfedilemeyen, halkın ortak duygusal ve sosyal deneyimleriyle şekillenmiş eserlerden oluşmaktadır. Bu yönüyle türküler, bireysel yaratıcılıktan ziyade kolektif kültürün ürünü olarak değerlendirilmekte ve toplumun ortak hafızasını yansıtan önemli sözlü kültür unsurları arasında yer almaktadır. Daha önce de ifade edildiği üzere türküler, Türk toplumunun duygu dünyasını, yaşam pratiklerini ve sosyal ilişkilerini yansıtan çok katmanlı kültürel anlatılar niteliğindedir. Bu nedenle türkü repertuvarının önemli bir kısmı, bireysel duygulanımın yoğun olduğu lirik içerikli eserlerden oluşmaktadır.

Türk toplumunun duygusal ifade biçimleri dikkate alındığında, aşk, sevdâ, özlem ve ayrılık gibi temaların türkülerin temel yapı taşlarından biri hâline gelmesi oldukça doğal bir durum olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Afşin yöresi türkü geleneğinde de benzer bir eğilim dikkat çekmektedir. Bölgedeki türkülerin önemli bir kısmı, bireyin sevdiğine duyduğu bağlılık, kavuşamama durumu ve bu durumdan kaynaklanan derin duygusal kırılmalar etrafında şekillenmektedir.

Akbaba (2002), Kahramanmaraş türkülerinin tematik tasnifine yönelik yaptığı çalışmada, en yoğun işlenen konunun aşk ve sevdâ teması olduğunu vurgulamaktadır. Bu tespit, Afşin türküleri için de geçerliliğini koruyan bir nitelik taşımakta; bölgesel türkülerin büyük oranda duygusal içerik

etrafında yoğunlaştığını göstermektedir. Bununla birlikte türkülerin sınıflandırılmasında bazı güçlükler de ortaya çıkmaktadır. Özellikle aşk ve sevdâ temalı eserlerin içinde aynı zamanda ayrılık, gurbet, özlem, hatta ölüm gibi duygusal unsurların da bulunması, bu eserlerin hangi kategoriye dâhil edileceği konusunda belirsizlikler doğurmaktadır.

Bu durum, türkülerin sınıflandırılmasında kesin sınırlar çizmenin her zaman mümkün olmadığını göstermektedir. Zira aşk ve sevdâ teması çoğu zaman yalnızca romantik bir duygu durumunu değil, aynı zamanda ayrılığın getirdiği hüznü, gurbetin oluşturduğu uzaklık hissi ve özlem duygusunu da içermektedir. Özellikle sevilen kişiye kavuşamama durumu, bu türkülerin temel anlatı eksenini oluşturmaktadır.

Afşin yöresine ait aşk ve sevdâ içerikli türkü örneklerinde de bu duygusal bütünlük açık biçimde görülmektedir. Nitekim bölge kaynaklarında yer alan ve Maraşlı Meftuni'ye atfedilen bazı türkü örnekleri bu tematik yapıyı desteklemektedir. Çeşitli türkü arşivlerinde yer alan "Ben bu sevdâya düşeli", "Beni de düşün beni de" ve "Anam Beni HaslarınanHasladı" gibi eserler, sevdâ temasının Afşin türkü geleneğinde ne kadar baskın olduğunu ortaya koymaktadır (URL-3). Bu tür eserlerde sevgi, özlem ve ayrılık duyguları iç içe geçmiş şekilde yer almakta ve bireysel duygulanımın toplumsal bir anlatıya dönüştüğü görülmektedir.

Sonuç olarak Afşin türkülerinde aşk ve sevdâ teması, yalnızca bireysel bir duygusal ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın ortak bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, türkülerin hem kültürel aktarım işlevini hem de duygusal ifade gücünü açık biçimde ortaya koymaktadır.

Ben Bu Sevdâya Düşeli (Maraşlı Meftuni)

Dağa taşâ yoldaş oldum ana ben bu sevdâya düşeli

Her mahluka da gardaş oldum ana ben bu sevdâya düşeli

Oy aman derde düşeli bir gün gezmedim neşeli

Herkesin malı mülkü var benim de cebim şişeli

Bilirim ne yapar oldum insanlara tapar oldum

Nice elleri de öper oldum ana ben bu sevdâya düşeli

Yastadır Meftuni yasta yarı sağlam yarı hasta

Ah çekerim her nefeste ana ben bu sevdaya düşeli

Beni De Düşün Beni De (Maraşlı Meftuni)

Yeter ömrümü yeme beni de düşün beni de

Dediğim dedik deme beni de düşün beni de

Beni de düşün beni de beni de düşün beni de

Hep kendini düşünme gel beni de düşün beni de

Aşkın ile yanarım etrafında dönerim

Yine seni severim beni de düşün beni de

Çağır beni yanına can katayım canına

Elin koy vicdanına beni de düşün beni de

Sevda yüklü yürürüm sabırsızca dururum

Yok mu benim gururum beni de düşün beni de

Meftuni'yimnolayımolduğumu bileyim

Yapma kurban olayım beni de düşün beni de

ANAM BENİ HASLARINAN HASLADI

SÜRE :

(1)

Anam beni haslarınınan hasladı
Saçlarımı gülsuyu ile ısladı
Anam beni gurbet için besledi
Gel güle güle ayrılalım anamdan

(2)

Yukarıdan ivil ivil göç gelir
Aşağıdan kınacılar geç gelir
Kız anadan ayrılması güç gelir
Gel güle güle ayrılalım anamdan

(3)

Bizim elin harmanları savrulur
Savrulurda sağ yanına devrilir
Anadan ayrılan başı çevrilir
Gel güle güle ayrılalım anamdan

Şekil 1. Aşk Sevda Türküsü

Kaynak: URL-4

2.4.2. Yer Adlarıyla İlgili Söylenen Türküler

Afşin türkü geleneğinde de görüldüğü üzere, yer adlarının ve kişi isimlerinin türkü metinleri içerisinde doğrudan kullanılması, sözlü kültürün en belirgin anlatım özelliklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Bu durum, türkünün yalnızca duygusal bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda coğrafi ve toplumsal hafızayı da taşıyan bir anlatı biçimi olduğunu göstermektedir. Özellikle yer adlarının türkü içerisinde geçmesi, eserin belirli bir mekânla özdeşleşmesini sağlayarak hem kültürel kimliğin korunmasına hem de yöresel aidiyet duygusunun güçlenmesine katkıda bulunmaktadır.

Afşin yöresine ait türküler incelendiğinde, bazı eserlerde belirli yerleşim alanlarının, dağların, köylerin ya da bölgelerin adlarının doğrudan kullanıldığı görülmektedir. Bu tür kullanımlar, türküyeye yalnızca coğrafi bir referans kazandırmakla kalmamakta, aynı zamanda anlatılan duygunun mekânsal

bir bağlam içerisinde daha somut hâle gelmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, aşk ve sevdâ temalı türkülerde yalnızca yer adları değil, aynı zamanda birey isimleri de önemli bir anlatım unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeynom, Eminem, Bilalim gibi isimlendirmeler, türkülerin kişiselleştirilmiş bir duygusal yapı kazanmasına imkân tanımaktadır.

Bu tür isimlendirmeler, halk müziğinde anlatının doğrudan bireyselleştirilmesini sağlayarak dinleyici ile eser arasında daha güçlü bir duygusal bağ kurulmasına yardımcı olmaktadır. Ancak bazı türkülerde kişi adlarının yerine doğrudan yer adlarının kullanılması tercih edilmektedir. Bu durumda, bireysel aşk hikâyesi belirli bir coğrafi mekânla ilişkilendirilerek daha geniş bir toplumsal anlatıya dönüştürülmektedir. Bu yaklaşım, Afşin türkü geleneğinde de sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

Örneğin “Antep’in Etrafı Allı Karalı” adlı türkü, yer adının doğrudan kullanıldığı ve mekânsal kimliğin ön plana çıkarıldığı eserler arasında değerlendirilmektedir. Bu tür türkülerde coğrafi isim, yalnızca bir mekânı belirtmekle kalmaz, aynı zamanda o bölgeye özgü kültürel ve duygusal çağrışımları da beraberinde getirir. Bu yönüyle yer adı kullanılan türküler, hem anlatının gerçeklik duygusunu artırmakta hem de dinleyicide bölgesel bir aidiyet hissi oluşturmaktadır.

Buna karşılık, kişi isminin doğrudan yer aldığı “Zeyno Bana Kar Getir” gibi türküler ise daha bireysel bir anlatı yapısına sahiptir. Bu tür eserlerde sevilen kişiye hitap edilmesi, duygusal yoğunluğu artırmakta ve türküyü daha samimi bir ifade kazandırmaktadır. Ayrıca bu türkülerin notalarının da yazılı kaynaklarda yer alması, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sürecinin önemli bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Afşin türkü geleneğinde hem yer adlarının hem de kişi isimlerinin kullanımı, türkülerin anlatı gücünü artıran önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Bu kullanım biçimi, türkülerin yalnızca duygusal bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda coğrafi ve bireysel hafızayı birlikte taşıyan çok katmanlı bir kültürel yapı olduğunu ortaya koymaktadır.

Antep’in Etrafı Allı Karalı (Mehmet Ali Erdem/Maraş)

Antep'in etrafı allı karalı oy

Ele anamdan doğmuşam da başım belalı

Kara Mehmet sol böğründen yaralı

Zalım düşman ne çok düştün peşime

Biz üç gardaşıdık da yiğit üçümüz

Kesbinde yatar asıl kurdumuz

Kesbin dedikleri de vatanımız yurdumuz

Zalım düşman ne çok düştün peşime

Antep'in etrafı bağlar bahçeler oy

Ele Hozan dağlı da gelmiş beni paralar oy

Leşimize dolandır guzgun safçalar

Zalım düşman da ne çok düştün peşime

Genç yaşımda neler geldi başıma



TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No: 3462
İNCELEME TARİHİ : 6.5.1991

YÖRESİ

KAHRAMANMARAŞ
KİMDEN ALINDIĞI
MÜSLÜM ÖRENEL
SÜRESİ :

ZEYNO BANA KAR GETİR

DERLEYEN

MUSTAFA GECEYATMAZ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

ALTAN DEMİREL

ZEY NO BA NA KA R GE TİR RÜR
ZEY NO MA RAŞ TA DU RÜR
A MAN MEN Dİ Lİ NE SA R GE TİR RÜR
A MAN BAĞ RI NA TAŞ LA R VU RÜR
MEN Dİ Lİ N DE YO. . . . Kİ SE
YA Rİ GU R BE TE Gİ T MİŞ
A MAN CA Nİ CA NA SA R GE TİR RÜR
A MAN HER GÜN AĞ LA YI R DU RÜR
ZEY NO ZEY NO ZEY NO ZEY NO ZEY NO ZEY NO
ZEY NO ZEY NO ZEY NO ZEY NO
A MAN EL LER Kİ NA Lİ ZEY NO
A MAN GÖZ LER SÜR ME Lİ ZEY NO

Şekil 2. Kişi Adının Geçtiği Türkü

Kaynak: URL-5

Afşin yöresine ait türküler incelendiğinde, bu eserlerde yalnızca yerel coğrafya unsurlarının değil, aynı zamanda farklı şehir ve bölge adlarının da türkü metinlerine yansıdığı görülmektedir. Bu durum, halk müziğinin yalnızca dar bir coğrafyaya sıkışmadığını, aksine kültürel etkileşimler aracılığıyla daha geniş bir coğrafi hafızayı içinde barındırdığını göstermektedir. Afşin türkülerinde “Afşin” adı ya da ilçeye bağlı yerleşim birimleri zaman zaman doğrudan geçerken, bazı türkülerde ise çevre iller ve uzak bölgelerle ilgili göndermeler yer almaktadır. Bu bağlamda, örneğin Antep ve Erzurum gibi farklı şehir adlarının geçtiği türküler, yerel müzik kültürünün bölgesel sınırları aşan yapısını ortaya koymaktadır.

Söz konusu türküler, hem Afşin’in kendi yerel kimliğini yansıtmakta hem de Anadolu’nun farklı bölgeleriyle kurulan kültürel bağların müzikal bir anlatım biçimine dönüştüğünü göstermektedir. Bu tür eserlerde yer adı kullanımı çoğu zaman bir mekân tanımlamasından öte, duygusal bir çağrışım, özlem ya da sosyal bir bağlamın ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece türkü metinleri, yalnızca coğrafi bilgi aktaran yapılar olmaktan çıkarak, toplumsal hafızayı taşıyan kültürel anlatılar hâline gelmektedir.

Bu kapsamda Afşin türkülerinde yer alan coğrafi göndermeler, yerel müzik repertuvarının zenginliğini artırmakta ve anonim halk yaratımının geniş bir etkileşim ağı içerisinde geliştiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca bu türkülerin bazıları, farklı kaynak kişiler aracılığıyla derlenmiş olup, örneğin Hacı Zülkadiroğlu adına kayıtlı bir türküde de (URL-3) benzer şekilde şehirler arası kültürel geçişleri yansıtan ifadeler yer almaktadır. Bu durum, Afşin halk müziğinin yalnızca yerel bir ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda Anadolu genelindeki kültürel dolaşımın bir parçası olduğunu da göstermektedir.

Beyazıt Oğlu Hacı Bey'in Ağdı(Hatça Hatun/Andırın)

Atı gelik donu gelik

Kendi Erzurum'da kalık

Senin oğlun benim eşim

Kızının kardeşi ölük

Beyazıtlı bunun nesi

Zülkadirli hep emmisi

Biriciğin bağışlasın

Bana kavuşturdu fesin

Erzurum'un dağlarına

At örklerdi bağlarına

Küskünüm eşim küskünüm

Beyazıtlı beylerine

Dün gece gördüm düşümde

Fişek atılı döşünde

Bana dulluk yakışır mı

Rıfat oğlum on yaşında

Küçücük evimi bozdum

Elin yüklüğüne düzdüm

Kar yağıp duman çökünce

Gayrı ümidimi üzdüm

2.4.3. Askerlik Türküleri

Afşin yöresi türkülerinde askerlik teması, toplumun tarihsel değerler sistemi içerisinde önemli bir yere sahip olan askerlik olgusunun kültürel yansımalarından biri olarak dikkat çekmektedir. Türk toplumu tarih boyunca askerliği yalnızca bir meslek ya da zorunlu hizmet olarak değil, aynı zamanda vatan savunmasının en kutsal görevlerinden biri olarak kabul etmiştir. Bu güçlü algı, halk kültürünün en önemli ifade biçimlerinden biri olan türkülere de doğrudan yansımış; askerlik teması hem bireysel hem de toplumsal duyguların işlendiği geniş bir anlatım alanı oluşturmuştur.

Afşin türkülerinde askerlik konusunun işlendiği eserlerde genellikle birden fazla duygusal katman bir arada görülmektedir. Bu tür eserlerde kahramanlık, vatan sevgisi ve görev bilinci ön plana çıkarken; aynı zamanda ayrılık, gurbet ve özlem gibi duygusal unsurlar da yoğun biçimde hissedilmektedir. Asker uğurlama ve asker dönüşü temalı türkülerde, bireyin ailesinden ve sevdiklerinden ayrılışı ile birlikte toplumun ortak duygusal tepkileri müzikal bir anlatı içerisinde dile

getirilmektedir. Bu yönüyle askerlik temalı türküler, yalnızca bir olayı aktarmaktan ziyade, kolektif hafızanın duygusal bir dışavurumu niteliği taşımaktadır.

Akbaba (2002) tarafından yapılan çalışmada da Afşin ve çevresinde yer alan türkü repertuarı içerisinde askerlik temasının önemli bir yer tuttuğu ifade edilmektedir. Bu kapsamda “Ofo” adlı türkü ile Türk-Rus Savaşı’nı konu edinen “Kör Moskof” adlı eser, askerlik ve savaş temasının tarihsel olaylarla ilişkilendirilerek türkülere yansımaya örnek olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu eserler, savaşın birey ve toplum üzerindeki etkilerini müzikal bir anlatım aracılığıyla ortaya koyarken, aynı zamanda dönemin sosyal ve kültürel hafızasını da günümüze taşımaktadır.

Ofo Türküsü (Kahramanmaraş)

Karşıdan karşıya Ofom uyandı

Üstüne gelemez bir bölük ordu

Kimseye gancetmemNurhaklı vurdu

Gel beni düşmana aman dedirtme

Arslanıçakala boğdurtma felek

Uy ammanammanhallanmıyaman

Yar inan yaylaya göçtüğüm zaman

Ofo çıktı Şahintaşa yaslandı

Sıka sıka mart inciği paslandı

Ofonun elinden dağlar seslendi

Gel beni düşmana aman dedirtme

Kör Moskof (Kahramanmaraş)

Kör moskof öğrenmiş sırtın semerin

Urunca dişlerin bendin sökerim

Dönersin sonra da yorgun hımara

Yularsız, torbasız, külhana sokarım

Harbim var üstüne kör moskof davran

Otuz milyon Türkle geliyor kervan

Duzaktan boşandı o bağlı evran

Bütün leşkeri odlara yakarım

Nice kahramanlar bugün tartılır

Aslan öğürtüsünden ödün yırtılır

Gelişen imana canın kurtulur

Tacını tahtını başına yıkam

Ali Osman derler asıl zatıma

Sen avsındır aslan ile kedime

Payitahtın arpalıktır atıma

Sarayın yerine bir bostan ekem

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No: 4545
İNCELEME TARİHİ : 23. 03. 2005

DERLEYEN
ANKARA DEVLET
KONSERVATUVARI

YÖRE
KAHRAMANMARAŞ

BEN BİR GAZOĞLUYUM KENDİ ELİMDE

DERLEME TARİHİ
30. 07. 1938

KAYNAK KİŞİ
MEHMET TEMİZ

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL

SÜRE: ♩ = 58

(SAZ - - - - -)

BEN BİR GA ZOĞ LU YUM DA KEN Dİ E LİM DE A MA NA MAN
Bİ NE Yİ DİM Kİ RA Tİ MİN ÜS TÜ NE A MA NA MAN

A MAN NEY (SAZ - - - - -)
A MAN NEY

GÜ MÜŞ KAL KAN KU ŞA NIR DİM BE LİM DE A MAN A MAN
A LAY DİM MAR Tİ Nİ Mİ DE DES Tİ ME A MA NA MAN

A MAN A MAN BE LİM DE YÂR YÂ RA MAN
A MAN A MAN DES Tİ ME YÂR YÂ RA MAN

A DA LAR ŞEH RİN DE CEL LAT Ö NÜN DE A MAN A MAN
BEŞ YÜZ AT LI GE LE MEZ Dİ ÜS TÜ ME A MAN A MAN

A MAN NEY (SAZ - - - - -)
A MAN NEY

BEN BİR GAZOĞLUYUM KENDİ HÂLİMDE

- 2 -

SI LI Nİ SI LI Nİ AĞ LAR GA ZOĞ LU A MAN A MAN
A LI NAN TU ZA GA DÜŞ TÜ GA ZOĞ LU A MA A MAN

A MAN A MAN GA ZOĞ LU YÂR YÂ RA MAN (SAZ - - - - -)
A MAN A MAN GA ZOĞ LU YÂR YÂ RA MAN

Özgür

BEN BİR GAZOĞLUYUM DA KENDİ ELİMDE
KILIÇ KALKAN GUŞANIRDIM BELİMDE
ADALAR ŞEHRİNDE CELLAT ÖNÜNDE
SİLİNİ SİLİNİ AĞLAR GAZOĞLU

BİNEYDİM KIR ATIMIN ÜSTÜNE
ALAYDIM MARTİNİMİ DE DESTİME
BEŞYÜZ ATLI GELEMEZDİ ÜSTÜME
ALINAN TUZAĞA DÜŞTÜ GAZOĞLU

AL: Aldatma, hile

Not: Ali GAZOĞLU Maraş çeteleri kalede Fransız askeri tarafından kuşatılmışken nöbetçiler arasından geçerek onlara yiyecek ve içecek götürerek kahramanlığını gösteren bir Maraşlıdır.

Şekil 3. Kahramanlık Türküsü

Kaynak: URL-6

2.4.4. Karşılıklı Diyaloga Dayalı Türküler

Afşin yöresi türkü geleneği içerisinde karşılıklı söylenen türkülerin ayrı bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bu tür eserler, genellikle iki icracının diyalog hâlinde performans sergilemesi üzerine kuruludur ve bu yönüyle yalnızca müzikal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda sözlü kültürün dramatik bir anlatım türü olarak da değerlendirilebilir. Karşılıklı türkülerin temel yapısında, taraflar arasında kurulan sözlü etkileşim aracılığıyla bir konu etrafında fikir alışverişi yapılması ve bu sürecin müzikle desteklenerek aktarılması yer almaktadır.

Afşin türkülerinde karşılıklı söyleme geleneği çoğu zaman eleştirel bir içerik taşımaktadır. Bu eleştirel yapı, toplumsal yaşamın çeşitli yönlerine dair gözlem ve değerlendirmeleri içerirken; gelin-kaynana, kadın-erkek veya iki farklı karakter tipi üzerinden sembolik bir anlatım da ortaya

koyabilmektedir. Bununla birlikte karşılıklı türkülerin her zaman çatışma veya karşıtlık üzerine kurulması zorunlu değildir. Bazı örneklerde kadın ve erkek icracılar, duygusal bağlamda aşk, seveda ve özlem gibi temalar etrafında da karşılıklı söyleyiş gerçekleştirebilmekte, böylece türkü geleneği daha geniş bir ifade alanına kavuşmaktadır.

Akbaba (2002) tarafından yapılan çalışmada da Afşin yöresi türkü repertuarı içerisinde yer alan “PazarcığaGidek Mi?” adlı türkü, karşılıklı söyleme geleneğine örnek olarak gösterilmektedir. Bu türkü, diyalog temelli yapısı ve icracılar arasındaki etkileşimi ortaya koyması bakımından, karşılıklı türkü formunun yöredeki kullanımına dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Söz konusu eser, Afşin halk müziğinde karşılıklı söyleme geleneğinin hem sosyal eleştiri hem de gündelik yaşam temaları çerçevesinde nasıl şekillendiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

PazarcığaGidek mi? (Kahramanmaraş)

Pazarcığagidek mi?

He hegidek

Gonca güller derek mi?

He hederek

Bir güzelin uğruna

Biz ölek mi? Biz ölek mi? Ölek mi? Ölek mi?

He he biz ölek le le he he biz ölek

He he biz ölek le le he he biz ölek

Şu Narlı'nın ovası

He he ovası

Gül kokuyor havası

Candan seven güzelin

He he güzelin

Kabul olur duası

Kabul olur duası

He he duası le le he he duası

He he duası le le he he duası

Kartalkaya serinsin

He he serinsin

Deniz kadar derinsin

He he derinsin

Seni kimseye vermem

He he vermem

Sen benimsin benimsin

He he benimsin he hehehe

Benzer bir karşılıklı türkü de yine kadın-erkek kaşılıklı bu kez soru cevap şeklinde bir türkü söylemektedir. Türkünün sözleri aşağıda verilmiştir.

Dedim dilber (Kahramanmaraş)

Dedim dilber didelerin kan olmuş

Dedi çok ağladım sel yarasıdır

Dedim beyaz gerden dane dan olmuş

Dedi zülûf değdi tel yarasıdır

Dedim dilber sana yazılsın kanım

Dedi niçin benim beyim sultanım

Dedim yaralanmış ince miyan belin

Dedi kendin sardın kol yarasıdır

Dedim bu zarifin aklını aldın

Dedi nazlı yârim bir şey mi oldun

Dedim dilber niçin sarardın soldun

Dedi hep çektiğim dil yarasıdır

2.4.5. Oyun ve Tören Türküleri

Afşin yöresi müzik kültürü içerisinde oyun ve tören türkülerinin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu tür eserler, hem toplumsal birlikteliği güçlendiren hem de ritüel nitelik taşıyan etkinliklerin müzikal bir parçası olarak değerlendirilmekte; özellikle düğün, kına, asker uğurlama ve çeşitli geçiş törenlerinde aktif biçimde icra edilmektedir. Türk halk oyunlarının tarihsel kökenine bakıldığında, bu geleneğin şamanistritüellere kadar uzandığı ve zaman içerisinde dini ve toplumsal dönüşümlerle birlikte daha sistemli halk oyunları formuna evrildiği ifade edilmektedir (Öztelli, 1973: 32). Bu dönüşüm süreci, müzik ve hareketin birlikte yer aldığı kültürel bir ifade biçiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Afşin, coğrafi konumu itibariyle farklı kültürel bölgelerin kesişim noktasında yer aldığından, yörede oldukça zengin ve çeşitli oyun kültürü unsurlarının varlığı dikkat çekmektedir. Bu çeşitlilik içerisinde halay geleneği, hem yaygınlığı hem de toplumsal katılım düzeyi açısından en baskın oyun türü olarak öne çıkmaktadır. Halay, yalnızca bir dans biçimi olmanın ötesinde, topluluk ruhunu yansıtan ve kolektif hareketin müzikle bütünleştiği bir kültürel pratik olarak değerlendirilmektedir.

Akbaba (2002) tarafından yapılan çalışmada da Afşin yöresinde oyun türkülerinin özellikle kına geceleri gibi törenlerde yoğun olarak icra edildiği belirtilmektedir. Bu türküler, ritmik yapıları ve sözlü icra biçimleriyle törensel atmosferi güçlendiren önemli unsurlar arasında yer almakta; çoğunlukla davul, zurna ve saz eşliğinde seslendirilmektedir. Söz konusu eserler, hem eğlence hem de ritüel işlevi taşıyarak Afşin halk kültüründe oyun ve tören türkülerinin sosyal yaşam içerisindeki yerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ilgili türkülere örnekler, yöredeki müzik geleneğinin somut göstergeleri olarak değerlendirilmektedir.

Gelin kınası (Kahramanmaraş)

Gelin kınası

Ağlasın kız anası

Oğlan bizim kız bizim

Çatlasın kaynanası

Geliyor düğün alayı

Kaynanalar çeksin halayı

Kazanda aş pişer

Kaynanaya iş düşer

Kız anası gelince

Kaynana hemen küser

(Nakarat)

Gelir allar giyinir

Damat ile yürünür

Onu gören kaynana

Oğlum diye öğünür

Maraştan kına gelinim Maraş'tan kına

Okkası ona gelinim sen sefa geldin

Sevdiğin suna gelinim sevdiğin suna

Sen sefa geldin gelinim kınan kutlu olsun

Yarenin yoldaşın bakın ağzın tatlı olsun

Maraştan atlas gelinim Maraş'tan ataş

İğneler batmaz gelinim iğneler batmaz

Yar sensiz yatmaz gelinin yar sensiz yatmaz

Kına türkülerinin yanı sıra düğün türülleri de oyun ve tören türkülerinin sık duyulanlarıdır.

Çattılar ocak taşım

Kurdular düğün aşını

Kız ağlatma kardaşını

İşte koyup gidiyorsun

Gidiyorsan göndereyim

Papucunu göndereyim

Her nereye gidiyorsan

Armağanlar göndereyim

Geçtiğin yollar otlansın

Bindiğin atlar şahlansın

Kız anan nice katlansın

İşte konup gidiyorsun

Mısırdan kınan geldi mi

Çadaşların duydu mu

Kız seni baban verdi mi

A bacım kınan kutlu olsun

Söyleyen diller tatlı olsun

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 131
İNCELEME TARİHİ : 27_9_1977

YÖRESİ
MARAS

KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET ZURNACI
SÜRESİ :

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARI SÖZEN

ÜÇ AYAK



Şekil 4. Halay

Kaynak: URL-7

2.4.6. Ağıtlar

Afşin yöresi sözlü kültüründe ağıtlar, insan yaşamının en derin ve en yoğun duygusal deneyimlerini ifade eden türler arasında yer almaktadır. Bu tür türküler, çoğunlukla ölüm, ayrılık ve özlem gibi acı verici olayların ardından ortaya çıkmakta; bireyin yaşadığı kaybı hem bireysel hem de toplumsal düzlemde dile getirmesine aracılık etmektedir. Ağıt geleneği, yalnızca bir müzik türü olmanın ötesinde, toplumun yas tutma biçimini, duygusal boşalımını ve ortak hafızasını yansıtan önemli bir kültürel ifade alanı olarak değerlendirilmektedir.

Afşin’de ağıtlar özellikle çocuklarını kaybeden annelerin, sevdiklerinden ayrı düşen bireylerin veya yakınlarını yitiren insanların yaşadığı derin acıların söze ve ezgiye dökülmesiyle şekillenmektedir. Bu yönüyle ağıtlar, bireysel duyguların toplumsal bir anlatıya dönüşmesini sağlayan sözlü kültür ürünleri olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşanan talihsiz olayların ardından toplum içinde dile getirilen bu

sözlü ifadeler, zaman içerisinde belirli bir ezgi kalıbı ile söylenmeye başlanmış ve böylece ağıt formunu kazanmıştır.

Akbaba (2002: 28) tarafından yapılan çalışmada da Afşin ve çevresinde ağıtların genellikle günlük yaşamda meydana gelen acı olayların ardından ortaya çıkan sözlü ifadelerden geliştiği ve zamanla müzikal bir yapıya bürünerek türkü formuna dönüştüğü belirtilmektedir. Bu bağlamda ağıtlar, hem bireysel yasın hem de toplumsal hafızanın müzik aracılığıyla dışa vurumu olarak Afşin halk kültürü içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Ağıt (Kahramanmaraş)

Kömüşlerimde gelmiş yağlayamadım

Kır atım boşanmış bağlayamadım

Gitme yavrum dedim eyleyemedim

Bir dikmede diktim bitiremedim

Dikmenin dibine oturamadım

Gitme Alim dedim getiremedim

Gayri fidanım sürmez dallarım

Döküldü yeşilim yoktur allarım

Kardaşın geleni nasıl eylerim

Güneş gibi dağ başında durdurdum

Akşam sabah asmak üzre olurdum

Hiç olmazsa yavrularım görürdüm

Bana ettiklerin bulasın gelin

İlahi mevladan bulasın gelin

Mehmedim geldi yattı dizime
Dünya nedir görünmedi gözüme
Bakamadım ben yavrumun yüzüne

Nakarat

Yavrucuğum dağ başından aşırdın
Aklımı fikrimi aldın şaşırdın
Adananın çöllerine düşürdün

Nakarat

Ağular içtim de yanıyar içim
Ağlayağlayı görmüyor gözüm
Ayırdın yavrumdan gülmüyor yüzüm

Nakarat

Seni al yeşili gelin getirdim
Getirdim de koş yığidim yitirdim
Varım yoğum hep yolunda yitirdim

Iraktan ırağa baktık da durduk
Hekimden hocadan ölümsüz sorduk
Akibet bunun için ölümün gördük

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 4950
İNCELEME TARİHİ:

YÖRESİ:
KAHRAMANMARAŞ/AFŞİN

KAYNAK:
İzzettin ERTEKİN
M:

DERLEYEN:
Durmuş YAZICIOĞLU

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN:
Durmuş YAZICIOĞLU
Nuri ESENTÜRK

KALE BENİM KAR BENİM

(SAZ)

3

KA LE BE NİM KAR BENİM U YUY
YON CA LI ÇİN CIL GA YO LU
YON CA DA Gİ YEÇ ÇE Kİ Lİ

5

AY VA BE NİM NAR BE NİM U YUY AK ÇAR DAK TA SA LI NAN U YUY
BİR Bİ Rİ NE KA VU ŞU YOR SE Nİ VU RAN JAN DAR MA LAR
NER DE KAY MA KAM VE Kİ Lİ KAR DAŞ VU RUL MUŞ YA TI YOR

7

2-3)

SU NA BOY LU YÂRBE NİM A MAN ŞEN DAĞ LAR U YUY YAY LA LAR U YUY
EL VA Nİ NAN SA VU ŞU YOR ŞEN DAĞ LAR U YUY YAY LA LAR U YUY
KA NA BO YAN MIŞ KE Kİ Lİ ŞEN DAĞ LAR U YUY YAY LA LAR U YUY

9

Sev di Çim U YUY
Sev di Çim U YUY
Sev di Çim U YUY

1.
KALE BENİM KAR BENİM (uy uy)
AYVA BENİM NAR BENİM (uy uy)
AK ÇARDAKTA SALINAN (uy uy)
SUNA BOYLU YÂR BENİM (aman)

BAĞLANTI:
ŞEN DAĞLAR UY UY
YAYLALAR UY UY
SEVDİÇİM UY UY

2.
YONCALIĞIN CILGA YOLU
BİRBİRİNE KAVUŞUYOR
SENİ VURAN JANDARMALAR
ELVANINAN SAVUŞUYOR

BAĞLANTI:
ŞEN DAĞLAR UY UY
YAYLALAR UY UY
SEVDİÇİM UY UY

3.
YONCADA GİYEÇ ÇEKİLİ
NERDE KAYMAKAM VEKİLİ
KARDAŞ VURULMUŞ YATIYOR
KANA BOYANMIŞ KEKİLİ

BAĞLANTI:
ŞEN DAĞLAR UY UY
YAYLALAR UY UY
SEVDİÇİM UY UY

Şekil 5. Ağıt

Kaynak: URL-8

2.5. Âşık Tarzı Şiir Geleneği

Orta Asya'dan günümüze uzanan kültürel süreç içerisinde sözlü geleneklerin önemli bir taşıyıcısı olan âşıklık geleneğinin kökeni, erken dönem Türk toplumlarının inanç sistemleri ve ritüel pratikleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu çerçevede Ozan, Şaman, Kam, Baksı ve Bahşı gibi adlarla anılan din adamlarının, yalnızca toplumsal ritüelleri yöneten kişiler değil, aynı zamanda müzik, şiir ve sözlü anlatım yoluyla toplumun ruhani dünyasını şekillendiren önemli figürler olduğu bilinmektedir. Söz konusu kişiler, gerçekleştirdikleri mistik ve ruhani nitelikteki müzik performansları aracılığıyla çeşitli dini ayinlerin yürütülmesinde aktif rol üstlenmişlerdir. Bu durum, Türk kültür tarihinde müzik ile inanç sisteminin iç içe geçmiş yapısını açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Zaman içerisinde yaşanan toplumsal dönüşümler ve özellikle İslamiyet'in kabulü ile birlikte, bu geleneksel yapı yeni bir form kazanarak 16. yüzyıldan itibaren "âşık" adıyla anılan saz şairlerine dönüşmüştür. Bu dönüşüm yalnızca isim değişikliğiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda icra mekânları, anlatım biçimleri ve toplumsal işlevler açısından da önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. İmîk ve Haşhaş (2017:38), âşıklık geleneğini geçmişten günümüze kültürel aktarımın en önemli araçlarından biri olarak değerlendirmekte ve bu geleneğin ustadan çırağa, kulaktan kulağa ve farklı aktarım yollarıyla sürdürülen bir yapı olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda âşıkların yalnızca saz çalıp türkü söyleyen kişiler olarak değil, kültürel değerleri taşıyan ve toplumun hafızasını aktaran önemli aktörler olarak görülmesi gerektiği ifade edilmektedir.

Benzer şekilde Fidan (2017: 37), âşıklık geleneğini Kamlık döneminden Ozanlığa uzanan sürecin devamı olarak ele almakta ve bu yapının zaman içerisinde değişen toplumsal koşullara bağlı olarak sürekli dönüşüm geçirdiğini belirtmektedir. Ancak özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknolojik gelişmeler, ekonomik yapıdaki dönüşümler ve iletişim araçlarının yaygınlaşması, âşıklık geleneğinin icra alanlarını daraltmış ve bu geleneğin sürdürülebilirliğini zorlaştırmıştır.

Türk toplumunun tarihsel olarak göçebe ve yarı göçebe yaşam biçimine sahip olması, kültürel üretimlerin yazılı kaynaklara düzenli biçimde aktarılmasını da sınırlandırmıştır. Bu nedenle Türk edebiyatı ve musikisi büyük ölçüde sözlü kültür içerisinde gelişmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu durumu değerlendiren Günay (1986:1'den akt. Özarslan, 2001:41), Türk milletinin tarihsel süreç içerisinde sürekli gelişen ancak özünü koruyan ortak bir edebî geleneğe sahip olduğunu ve bu ürünlerin özellikle Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinden sonra "Halk Edebiyatı" başlığı altında sistemli şekilde incelenmeye başlandığını ifade etmektedir.

Âşıklar, içinde bulundukları toplumun hem sözcüsü hem de kültürel temsilcisi konumundadır. Âşık edebiyatı içerisinde önemli şairlerin eserlerine rastlamak mümkündür ve bu yönüyle gelenek hem edebî hem de kültürel bir nitelik taşımaktadır. Sakaoglu (2014:46), âşık edebiyatının temel

kaynaklarından birinin cönkler olduğunu belirtmekte ve bu el yazması defterlerin pek çok âşığın şiirlerini bir araya getiren önemli belgeler niteliğinde olduğunu ifade etmektedir. Kabaklı (2008:14) ise cönkleri, Halk Edebiyatı araştırmalarında önemli bir kaynak olarak değerlendirilen el yazması defterler olarak tanımlamakta ve âşık şiirlerinin bu kaynaklar aracılığıyla günümüze ulaştırıldığını vurgulamaktadır.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinin ardından, tasavvuf düşüncesinin toplum hayatında etkisini artırmasıyla birlikte âşık tipi ve âşık tarzı şiir geleneğinin de şekillenmeye başladığı kabul edilmektedir. Bu yeni kültürel atmosfer içerisinde âşıklık, yalnızca bir sanat icrası değil aynı zamanda manevi bir eğitim ve aktarım biçimi olarak da anlam kazanmıştır. Âşık edebiyatı, hem yapısal hem de icra özellikleri bakımından belirli geleneksel kurallara bağlıdır. Bu gelenek içerisinde yetişen bir âşığın, sözlü kültür ortamının gerektirdiği biçimde usta-çırak ilişkisi içinde yetişmesi, usta malı eserleri bilmesi, doğaçlama (irticalen) şiir söyleyebilmesi ve saz eşliğinde icra yetkinliğine sahip olması temel yeterlilikler arasında değerlendirilmektedir.

Âşık edebiyatı ürünleri yalnızca estetik bir anlatım aracı olmanın ötesinde, toplumun değer sistemini, nasihat geleneğini ve kültürel birikimini aktaran önemli bir sözlü kültür arşivi niteliği taşımaktadır. Bu nedenle âşık şiirleri, toplumsal hafızayı yansıtan ve kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel belgeler olarak da değerlendirilmektedir. Nitekim bu şiirlerin büyük bir kısmı, toplum tarafından benimsenmiş ve bu kabul sayesinde cönk adı verilen el yazması defterlerde kayıt altına alınarak günümüze ulaşmıştır.

Artun (2009:48), dil ve üslup ilişkisinin ayrılmaz bir bütün olduğunu vurgulayarak, bir dil ögesinin anlamının ancak metnin bütünlüğü içinde değerlendirilebileceğini ifade etmektedir. Bu yaklaşım, âşık şiirlerinin dilsel yapısının anlaşılmasında bütüncül bir bakış açısının zorunluluğunu ortaya koymaktadır. Yine Artun (2009:148), âşıkların şiir üretiminde sözlü geleneğin canlılığını koruduğunu, özellikle doğaçlama söyleyiş biçimlerinin bu geleneğin temel karakteristik özelliklerinden biri olduğunu belirtmektedir. Bu durum, âşık şiirlerinin spontane üretimle gelen geleneksel estetik arasında güçlü bir bağ kurduğunu göstermektedir.

Âşıkları diğer sanat icracılarından ayıran en önemli özelliklerden biri, şiiri hem sözlü hem de müzikal bir performansla sunabilmeleridir. Âşıklar çoğu zaman şiirlerini önceden zihinsel olarak hazırlamakta, uygun ortamlarda ise bu birikimi saz eşliğinde icra etmektedir. Bu yönüyle âşıklar, halkın içinden çıkan ve toplumun ortak duygu, düşünce ve deneyimlerini dile getiren sözlü kültür temsilcileri olarak kabul edilmektedir. Doğaçlama söyleyiş becerisi ise âşıkların en belirgin sanatsal yeteneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Anadolu coğrafyasında âşıkların icra biçimleri ve anlatım tarzları, bölgesel kültürel farklılıklara bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Âşıkların gezgin bir yaşam tarzı sürdürmeleri, hem kendi kültürel birikimlerini farklı bölgelere taşımalarına hem de bulundukları bölgelerin kültürel özelliklerini kendi anlatılarına dahil etmelerine imkân sağlamıştır. Bu karşılıklı etkileşim, âşık geleneğinin dinamik ve sürekli gelişen bir yapıya sahip olmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca âşıkların icraları yalnızca eğlence unsuru taşımakla kalmayıp, aynı zamanda toplumu sosyal, kültürel ve kimi zaman ekonomik açıdan bilgilendiren bir işlev de üstlenmiştir. Bu yönüyle âşıklar, kültürel değerlerin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol üstlenmişlerdir.

Âşıkların sanat anlayışı ne kadar bireysel yaratıcılığa dayansa da, ortaya koydukları anlatım biçimlerinin büyük ölçüde halkın diline ve zihinsel dünyasına uygun bir yapıda şekillendiği bilinmektedir. Bu durum, âşık edebiyatının hem estetik hem de iletişimsel bir işlev taşımasından kaynaklanmaktadır. Âşıkların kullandığı dil, günlük yaşamın içinden beslenen, sade ve doğrudan anlaşılabilir bir nitelik taşır. Bununla birlikte anlatım biçimleri, yalnızca kişisel tercihlerin değil; aynı zamanda geleneğin, edebî türlerin ve dönemin sanat anlayışının da etkisiyle çeşitlilik göstermektedir.

Artun (2009:117), âşıkların anlatım biçimlerini ele alırken, bu sanatçıların halkın anlayabileceği bir dil kullanmayı temel ilke edindiklerini belirtmektedir. Bu bağlamda âşıkların anlatım stratejileri; öğüt verme ve hitap etme, doğrudan anlatım, hikâye etme (tahkiye), karşılıklı soru-cevap ve delil-ispata dayalı anlatım biçimleri olarak farklı kategorilerde değerlendirilmektedir. Özellikle dini ve toplumsal içerikli şiirlerde âşıkların, doğrudan hitap ve öğütlemeye yolunu tercih ederek emir kipleriyle söyleyişlerini güçlendirdikleri ifade edilmektedir. Bu anlatım biçimi, dinleyici üzerinde daha etkili bir yönlendirme sağlamayı amaçlamaktadır.

Dini ve tasavvufi içerikli şiirlerde ise doğrudan anlatımın yanı sıra açıklayıcı ve öğretici bir üslup ön plana çıkmaktadır. Âşıklar, özellikle dünya yaratılışı, peygamber kıssaları ve benzeri anlatılarda olayları aktarma amacıyla tahkiye (hikâye etme) yöntemini kullanmaktadır. Bu yöntem, anlatının dinleyici tarafından daha kolay takip edilmesini sağlayan bir yapı sunmaktadır.

Bunun yanında âşık edebiyatında karşılıklı konuşmaya dayalı soru-cevap teknikleri de önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle atışmalarda veya tasavvufi içerikli şiirlerde bu yöntem, hem düşüncüyü karşılıklı etkileşim yoluyla geliştirmekte hem de dinleyiciye daha canlı bir anlatım sunmaktadır. Ayrıca bazı dini-tasavvufi şiirlerde âşıkların, görüşlerini ayet ve hadislerle destekleyerek delil ve ispat yolunu tercih ettikleri görülmektedir. Bu durum, anlatının yalnızca duygusal değil aynı zamanda inanç temelli bir meşruiyet kazanmasını da sağlamaktadır (Artun, 2009:119-120). Âşıkların anlatım biçimlerinin hem geleneksel sözlü kültürün devamlılığını sağladığı hem de toplumsal değerlerin aktarımında

önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. Bu yönüyle âşıklar, yalnızca sanat icra eden kişiler değil, aynı zamanda kültürel bilginin taşıyıcısı konumundadır.

Âşıklık geleneği, toplumun duygu dünyasını temsil eden ve bireysel yetenekle birlikte kolektif kültür birikimini taşıyan önemli bir sözlü kültür alanı olarak değerlendirilir. Âşıklar, yaşadıkları çevrenin sosyal, kültürel ve tarihsel özelliklerini şiirlerine yansıtarak hem kendi dönemlerinin tanıklığını yapmış hem de bu birikimi gelecek kuşaklara aktaran kültürel araçlar hâline gelmiştir. Bu yönüyle âşıklık, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı canlı tutan bir iletişim biçimi olarak da görülmektedir. Artun (2009:123), âşıkların eserlerinde aşk, özlem, yiğitlik, ölüm, toplumsal olaylar, dinî temalar, zamandan yakınma ve doğa gibi çok geniş bir konu yelpazesini işlediklerini belirtmekte; bu çeşitliliğin âşık şiirinin çok katmanlı yapısını ortaya koyduğunu vurgulamaktadır. Özarslan (2001:172) ise âşıkların sadece bireysel duyguları değil; askerlik, ülke bütünlüğü, toplumsal eleştiri, ekonomik sıkıntılar, göç, gurbet, kültürel değişim ve çağın getirdiği dönüşümler gibi geniş sosyal meseleleri de şiirlerine taşıdıklarını ifade etmektedir. Bu durum, âşıklık geleneğinin hem bireysel hem de toplumsal işlev taşıyan bir kültür formu olduğunu göstermektedir.

Âşık edebiyatı, biçimsel açıdan da belirli kurallara dayanan bir yapıya sahiptir. Bu edebiyatın temelinde koşma, semai, müstezat ve divani gibi nazım şekilleri yer almakta olup, bu formlar geleneğin estetik çerçevesini belirleyen unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Özdemir, 2013:85). Bununla birlikte âşık şiirlerinde kafiye sistemi “ayak” kavramı ile karşılık bulmakta, atışmalar sırasında bu ayaklar üzerinden yaratıcı bir söz yarışması yürütülmektedir. Sakaoğlu (2014:133-134), ayak sisteminin dar, geniş ve kapanık gibi türlere ayrıldığını belirterek, kafiye anlayışının yalnızca teknik bir uyum değil aynı zamanda yaratıcı bir performans alanı olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca kafiye örneklerinin değerlendirilmesinde zaman zaman farklı yaklaşımların ortaya çıktığını, bunun da âşık şiirinin yorumlanmasında çeşitliliğe yol açtığını ifade etmektedir.

Âşık şiirlerinin bir diğer önemli özelliği, güçlü bir anlatım çeşitliliğine sahip olmasıdır. Bu şiirlerde bazen öğüt verici ve hitap edici bir dil kullanılırken, bazen doğrudan anlatım yoluyla öğretici içerikler aktarılmaktadır. Bunun yanında tarihî olaylar, dini kıssalar ve destansı anlatılar hikâyeleştirme yöntemiyle (tahkiye) sunulmakta; bazı durumlarda ise karşılıklı soru-cevap tekniği ile interaktif bir anlatım biçimi ortaya çıkmaktadır. Özellikle dini-tasavvufi içeriklerde ise anlatım, ayet ve hadislerle desteklenerek delil ve ispat yoluna dayandırılmaktadır (Artun, 2009:117-120). Bu çeşitlilik, âşık şiirinin hem eğitici hem de estetik bir işlev üstlenmesini sağlamaktadır.

Âşıkların şiirlerinde kullandıkları anlatım biçimleri, yalnızca teknik bir tercih değil aynı zamanda toplumsal iletişimin bir gereğidir. Bu bağlamda âşıklar, halkın anlayabileceği sade bir dil kullanmayı tercih etmiş; duygu ve düşüncelerini doğrudan ve içten bir şekilde ifade etmişlerdir.

Böylece âşık şiiri, geniş halk kitleleri tarafından kolayca benimsenmiş ve sözlü kültür içinde güçlü bir yer edinmiştir. Artun (2009:119-120), bu anlatım biçimlerinin dini ve toplumsal öğüt verme, doğrudan anlatım, hikâyeleştirme, soru-cevap yöntemi ve delil temelli açıklama gibi farklı şekillerde ortaya çıktığını belirtmektedir.

Âşıklık geleneğinin ortaya çıkışı ve gelişimi, bireysel yeteneklerin yanı sıra toplumsal ve kültürel faktörlerle de yakından ilişkilidir. Bu bağlamda âşıklık, sadece doğuştan gelen bir yetenek değil, aynı zamanda öğrenme, ustadan çırağa aktarım ve kültürel çevreyle etkileşim sonucunda şekillenen bir sanat formudur. Özarslan (2001:105), âşıklıkta heves, yetenek, güçlü hafıza, yaratıcı düşünme, hızlı kavrama, etkili konuşma ve müzikal duyarlılığın önemli unsurlar olduğunu ifade etmekte; bu özelliklerin bir araya gelmesinin âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliği açısından belirleyici olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle âşıklık, bireysel bir yetenek alanı olmanın ötesinde, sosyal öğrenmeye dayalı bir kültürel aktarım sistemi olarak değerlendirilmektedir.

Âşıklık geleneği, Türk kültür tarihinin en köklü sözlü sanat alanlarından biri olarak, yalnızca bireysel bir sanat icrası değil aynı zamanda kuşaklar arası kültürel aktarımın temel araçlarından biri olarak değerlendirilir. Bu geleneğin oluşumunda bireysel yetenek kadar sosyal çevre, kültürel etkileşimler ve öğrenme süreçleri de belirleyici rol oynamaktadır. Özellikle âşıklığa yönelme sürecinin tek bir nedene indirgenemeyecek kadar karmâşık bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda halk hikâyeleri, âşıklık eğiliminin ortaya çıkmasında önemli bir etken olarak kabul edilmektedir. Kaya (1991:45), bireylerin özellikle aşk temalı halk hikâyelerinden etkilenerek âşıklığa yönelme eğilimi gösterebildiklerini ifade etmektedir. Bu durum, sözlü kültür ürünlerinin yalnızca eğlence ya da anlatı aracı olmadığını, aynı zamanda bireyin mesleki ve sanatsal yönelimini de şekillendirebilen güçlü bir etki alanına sahip olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte âşıklık geleneğinin temel öğrenme mekanizması incelendiğinde, usta-çırak ilişkisinin belirleyici bir yapı olduğu görülmektedir. Bu sistemde aday âşık, bir ustanın rehberliğinde geleneğin tüm inceliklerini öğrenmekte; şiir söyleme, saz çalma, doğaçlama üretim ve icra ortamındaki davranış biçimleri gibi çok yönlü becerileri ustasından gözlem yoluyla edinmektedir. İlk aşamada pasif bir gözlemci konumunda bulunan çırak, zamanla ustasının icralarını taklit ederek kendi performansını geliştirmekte ve süreç içerisinde aktif bir icracı hâline dönüşmektedir. Bu öğrenme süreci, yalnızca teknik bir aktarım değil aynı zamanda kültürel bir sosyalleşme süreci olarak da değerlendirilmektedir.

Çırak, ustasının bulunduğu her icra ortamında yer alarak geleneğin işleyişini doğrudan deneyimleme imkânı bulur. Bu ortamlar yalnızca müziksel performansın gerçekleştiği alanlar değil, aynı zamanda sosyal etkileşimin yoğun olduğu kültürel mekânlardır. Âşık fasılları, kahvehane

toplantıları, düğünler ve çeşitli halk etkinlikleri bu sürecin en önemli öğrenme alanları arasında yer almaktadır. Çırak, bu ortamlarda hem repertuvar bilgisini geliştirmekte hem de doğaçlama söyleme becerisini zamanla kazanmaktadır. Özdemir (2013:37), bu süreçte yetişen âşıkların bir yandan kendi üretimlerini ortaya koymaya başladıklarını ancak diğer yandan usta malı repertuvarı icra etmeye devam ettiklerini ifade etmektedir. Bu durum, geleneğin sürekliliğini sağlayan temel unsurlardan biridir.

Âşıklık geleneğinde çırakların seçimi de oldukça önemli bir aşamadır. Usta âşıklar genellikle yetenekli, öğrenmeye açık, ahlaki değerlere bağlı ve geleneğe ilgi duyan adayları tercih etmektedir. Bu seçim süreci, yalnızca teknik beceriye değil aynı zamanda karakter özelliklerine de dayanmaktadır. Çünkü âşıklık geleneği, sadece müzikal bir faaliyet değil aynı zamanda toplumsal değerlerin temsil edildiği bir kültür alanıdır. Bu nedenle çırakların eğitim süreci, hem sanatsal hem de ahlaki bir yetiştirme sürecini kapsamaktadır.

Saz eğitimi de âşıklık geleneğinin temel bileşenlerinden biridir. Çırak, ustasının yanında geleneksel ezgileri öğrenmekte ve bu ezgileri icra ederken teknik becerilerini geliştirmektedir. Saz çalma becerisi, yalnızca bir enstrüman hâkimiyeti değil aynı zamanda şiirle müzik arasındaki bütünlüğü kurabilme yeteneğini de kapsamaktadır. Bu nedenle saz eğitimi, âşıklık geleneğinde merkezi bir öneme sahiptir. Çırak, ustasının icralarını dinleyerek ve taklit ederek zamanla kendi icra tarzını oluşturmaya başlar.

Âşıklık eğitimi yalnızca birebir ustadan öğrenme süreciyle sınırlı değildir. Özarslan (2001:109-110), kahvehane, düğün ve şenlik gibi kamusal icra alanlarının da önemli bir öğrenme ortamı sunduğunu belirtmektedir. Bu tür ortamlarda aday âşıklar, farklı ustaları dinleme ve çeşitli icra biçimlerini gözlemleme imkânı bulurlar. Bu durum, öğrenme sürecini daha geniş bir kültürel etkileşim alanına taşımakta ve geleneğin çeşitliliğini artırmaktadır.

Zamanla yazılı kültürün gelişmesi, âşıklık geleneğinin öğrenme biçimlerini de etkilemiştir. Önceleri tamamen sözlü aktarım ve gözleme dayalı olan bu süreç, yazılı kaynakların artmasıyla birlikte daha sistematik bir öğrenme yapısına dönüşmüştür. Aslan (2007:66), çırakların artık yalnızca ustalarını değil aynı zamanda geçmişte yaşamış âşıkların hayatlarını ve eserlerini de okuyarak kendilerini geliştirebildiklerini ifade etmektedir. Bu durum, geleneğin hem sürekliliğini hem de dönüşümünü aynı anda mümkün kılmıştır.

Âşıklık eğitim süreci genel olarak üç temel aşamada incelenmektedir: çıraklık, kalfalık ve ustalık. Çıraklık dönemi, tamamen gözlem ve taklit üzerine kurulu başlangıç aşamasıdır. Bu dönemde aday, ustasının yanında bulunarak hem icra ortamlarını öğrenir hem de repertuvar bilgisini geliştirir.

Özarslan (2001:107), bu sürecin sistemsiz gibi görünse de aslında oldukça disiplinli bir geleneksel eğitim modeli olduğunu belirtmektedir.

Kalfalık dönemi, çıraklık aşamasında edinilen bilgilerin aktif olarak kullanılmaya başlandığı aşamadır. Bu dönemde âşık adayı artık dinleyici karşısında icra yapmaya başlar ve performansını geliştirme fırsatı bulur. Her icra, bir öğrenme süreci olarak değerlendirilir ve yapılan hatalar ustası tarafından düzeltilir. Özarslan (2001:108), bu aşamanın âşığın kendine güven kazandığı ve icra becerisini geliştirdiği kritik bir dönem olduğunu ifade etmektedir. Bu süreçte âşık, hem teknik hem de ifade gücü açısından olgunlaşmaya başlar.

Ustalık dönemi ise geleneğin en üst seviyesi olarak kabul edilir. Bu aşamaya ulaşan âşık, artık bağımsız bir icracı hâline gelir ve kendi şiirlerini üretmeye başlar. Aynı zamanda hikâye tasnifi yapabilir, yeni eserler ortaya koyabilir ve geleneğin devamını sağlamak amacıyla çırak yetiştirir. Özarslan (2001:109-110), ustalık dönemindeki âşığın artık hem üretici hem de aktarımcı bir kültür taşıyıcısı konumuna ulaştığını ifade etmektedir. Bu noktada âşıklık, bireysel bir sanat olmaktan çıkarak kurumsal bir kültür yapısına dönüşmektedir. Âşıklık geleneği, öğrenme, gözlem, taklit ve yaratıcı üretim süreçlerinin iç içe geçtiği dinamik bir kültürel sistemdir. Bu sistem içinde usta-çırak ilişkisi yalnızca bir eğitim modeli değil, aynı zamanda kültürel hafızanın korunmasını sağlayan temel bir aktarım mekanizmasıdır. Geleneğin sürekliliği, bu çok aşamalı eğitim yapısının sağlıklı bir şekilde işlemesine bağlıdır.

2.6. Afşin Âşık Tarzı Şiir Geleneği

Afşin ilçesi, Kahramanmaraş ilinin kuzeydoğusunda yer alan ve doğal çevre özellikleri bakımından dikkat çeken yerleşim merkezlerinden biri olarak hem coğrafi hem de tarihsel açıdan önemli bir konuma sahiptir. Bölge; dağlık alanları, verimli ova yapısı, su kaynakları ve iklim çeşitliliği ile Anadolu'nun karakteristik yerleşim dokusunu yansıtan bir yapı göstermektedir. Bu bağlamda Köş, Afşin'in genel özelliklerini değerlendirirken burayı "...Afşin Kahramanmaraş iline bağlı Doğal yeşillikler için de gömülü şirin ve büyük bir Anadolu ilçesidir. Kahramanmaraş ilinin en büyük ilçesinden biridir. Afşin M.Ö.4000 Yıllarında Hititler tarafından kurulan bir ilçedir" (Köş, 2018:7) ifadeleriyle tanımlayarak ilçenin hem büyüklüğüne hem de köklü tarihine dikkat çekmektedir.

Afşin'in tarihsel derinliği yalnızca Hititler dönemine uzanan bir geçmişle sınırlı olmayıp, aynı zamanda Anadolu ile Mezopotamya arasında geçiş sağlayan stratejik bir güzergâh üzerinde bulunması nedeniyle de farklı medeniyetlerin ilgisini çekmiş bir yerleşim alanı olmuştur. Bu coğrafi konum, bölgenin tarih boyunca hem ticari hem de askeri açıdan önem kazanmasına neden olmuş; çeşitli uygarlıkların bu topraklar üzerinde hâkimiyet kurma mücadelesine girişmesine zemin hazırlamıştır. İlçenin farklı noktalarında ve özellikle merkez çevresinde tespit edilen arkeolojik

kalıntılar, Afşin'in Türklerden çok daha önceki dönemlerde de yerleşim alanı olarak kullanıldığını göstermekte ve bu durum bölgenin tarihsel sürekliliğini ortaya koymaktadır.

Afşin'in yerleşim dokusunun ilk çekirdeğinin kale ve çevresi olduğu yönündeki görüşler, yerleşmenin savunma odaklı bir merkez olarak geliştiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra Eshab-ı Kehf gibi dini ve kültürel açıdan büyük öneme sahip bir inanç merkezinin ilçeye yakın bir konumda bulunması, bölgenin yalnızca yerel değil, aynı zamanda bölgesel ölçekte de ziyaret edilen bir merkez hâline gelmesine katkı sağlamıştır. Eshab-ı Kehf'e ulaşımın Afşin üzerinden sağlanması, özellikle tarih boyunca doğudan batıya gerçekleşen hareketlilikte ilçeyi önemli bir geçiş ve konaklama noktası hâline getirmiştir. Köş, bu durumun tarihsel ve manevi boyutunu vurgulayarak, "...kavimleri şirke düşüp, birkaç gencin, dünyevi varlıklarını, rütbe ve mevkilerini, servetlerini terk edip Hak Teâlâ'ya iltica eden tevhit ve takdiste bulunan Eshab-ı Keyf'in bu topraklarda yaşadıkları, bu selamete erdikleri için, bu bölgeyi manen seven hürmet eden Selçuklular, burasını mamur hale getirmişlerdir" (Köş, 2018:7) ifadesiyle bölgenin Selçuklu döneminde de kutsiyet atfedilen bir alan olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır.

Afşin'in tarihsel ve kültürel zenginliği yalnızca coğrafi özellikleriyle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda Kahramanmaraş genelinde gelişen edebî ve sanatsal geleneklerle de paralellik göstermektedir. Kahramanmaraş'ın farklı dönemlerde yetiştirdiği şairler ve âşıklar, bölgenin kültürel kimliğini güçlendiren önemli figürler olarak öne çıkmaktadır. Özellikle kalem şuarası içerisinde yer alan Abdurrahim Karakoç, Bahattin Karakoç ve Cahit Zarifoğlu gibi isimler, yalnızca kendi dönemlerinin değil, sonraki kuşakların da edebî birikimini etkileyen güçlü temsilciler olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Ulu, "Halk şiirinin kalem şuarâsından olan ve çağdaşı pek çok şairi etkileyen Abdurrahim Karakoç, özellikle Cumhuriyet Dönemi edebiyatının en güçlü şairidir" (Ulu 2013: 9) ifadeleriyle Karakoç'un edebiyat içerisindeki yerini ve etkisini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Kahramanmaraş'ın âşıklık geleneği açısından sahip olduğu zenginlik de dikkat çekici bir diğer husustur. Derdiçok, Kul Ahmet, Âşık Mahrumî ve özellikle Âşık Mahzunî Şerif gibi isimler, yaşadıkları dönemlerde yalnızca birer sanatçı değil, aynı zamanda toplumun duygu dünyasını temsil eden kültürel sözcüler olarak da kabul edilmişlerdir. Bu âşıklar, halkın gündelik yaşamında karşılaştığı sorunları, sevinçleri, acıları ve toplumsal olayları eserlerine yansıtarak sözlü kültürün devamlılığını sağlamışlardır. 20. yüzyılın en etkili âşıklarından biri olarak kabul edilen Âşık Mahzunî Şerif ise türkülerini aracılığıyla halkın duygusal dünyasına doğrudan hitap etmiş, eserleri farklı sanatçılar tarafından yorumlanarak geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu yönüyle Mahzunî Şerif, yalnızca döneminin değil, günümüz müzik anlayışının da önemli referans isimlerinden biri olmayı sürdürmektedir.

Kahramanmaraş, halk şiiri ve âşıklık geleneğinin güçlü bir şekilde varlığını sürdürdüğü, sözlü kültür birikiminin günümüze kadar kesintisiz biçimde taşındığı önemli merkezlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Ulu, şehrin kültürel yapısını “Kahramanmaraş, halk şiiri ve âşıklık geleneğinin güçlü ve canlı bir şekilde yaşadığı mümbit bir şehirdir.” (Ulu 2013: 8) sözleriyle ifade ederek bölgenin bu alandaki üretkenliğine dikkat çekmektedir. Bu canlı geleneğin sürdürülebilmesi için yalnızca bireysel çabalar yeterli görülmemekte; yerel yönetimlerin yanı sıra çeşitli dernekler ve vakıflar aracılığıyla da kültürel devamlılığı destekleyen organizasyonlar gerçekleştirilmektedir.

Bu kurumsal yapıların en önemli işlevlerinden biri, gelenek içerisinde yer alan yetenekli bireylerin tespit edilmesi ve bu kişilerin sanatlarını görünür kılacak ortamların oluşturulmasıdır. Özellikle Afşin ve çevresinde faaliyet gösteren derneklerin kuruluş amaçları incelendiğinde, söz konusu yapının yalnızca birer sosyal organizasyon değil, aynı zamanda kültürel aktarım mekanizması olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda Taşçı, “Kahramanmaraş- Afşin yöresinde dernekler, kimde yetenek var kimler sanat yapıyor, kimler şiir yazıyor bunları gün yüzüne çıkartmak ve tanıtmak amaçlı kurulmuştur. Geleneğin devam ettirilebilmesi için de Afşin yöresindeki âşıkların genelde icra ettikleri ortamlar derneklerdir” (Taşçı, 2020: 93) ifadeleriyle bu yapıların işlevsel önemini ortaya koymaktadır.

Geleneğin sürdürülebilirliğini artıran bir diğer unsur ise düzenlenen festival ve şenliklerdir. Bu tür etkinlikler, hem yerel sanatçıların hem de farklı bölgelerden gelen âşıkların bir araya gelmesine imkân sağlayarak kültürel etkileşimi güçlendirmektedir. Örneğin Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi tarafından 17-19 Eylül 2021 tarihleri arasında düzenlenen “I. Uluslararası Karacaoğlan Âşıklar ve Ozanlar Festivali” (URL-9), hem ulusal hem de uluslararası düzeyde katılımı gerçekleştirilmiş ve âşıklık geleneğinin günümüzde de aktif bir biçimde sürdüğünü göstermiştir. Bu tür organizasyonlar, sözlü kültürün yalnızca korunmasını değil aynı zamanda yeniden üretilmesini de mümkün kılmaktadır.

Kahramanmaraş âşıklık geleneği yalnızca merkez ilçelerde değil, aynı zamanda ilçeler düzeyinde de canlılığını korumaktadır. Bu bağlamda Afşin, yetiştirdiği âşıklar ve sahip olduğu kültürel zemin açısından özel bir konuma sahiptir. Özellikle Âşık Gulfani’nin doğum yeri olması, ilçenin bu gelenek içerisindeki önemini daha da artırmaktadır. Taşçı, “Kahramanmaraş- Afşin yöresinde ise kültürün aktarılabilmesi için aynı zaman da geleneğin devam ettirilebilmesi için dernekler kurulmuş düzenlenen festivallerle, şenliklerle aktarmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda yörede Âşıklık geleneği hâlen devam etmektedir” (Taşçı, 2020: 94) sözleriyle Afşin’deki kültürel sürekliliğin kurumsal ve toplumsal yönünü vurgulamaktadır.

Afşin âşıklık geleneği tarihsel süreç içerisinde çok sayıda önemli ismin yetişmesine de zemin hazırlamıştır. Boyunduruk’un çalışmasında yer verdiği liste, bu kültürel zenginliğin genişliğini ortaya koymaktadır. Buna göre Afşin yöresinden yetişen âşıklar arasında Âşık Mahzunî Şerif, Âşık Gulfani,

Derdiçok, Âşık Mahrumî, Erbabî, Ahrazoğlu, Âşık Aliyar, Âşık Emekçi, Âşık Pınarî, Âşık Perişan, Dostali, Âşık Kul Hamit Koca, Âşık Penahi, AğcaşarlıMihmanî, Hacı Bektaş Tat, Âşık Yener, Âşık Kul Hasan, Âşık Meçulî, Aladeli, Hüseyin Polat, Genç Ozan, Âşık İrfanî, Dirgenoğlu, İsmail İpek, Âşık Meşgulî, Âşık Melûlî, Hafız Rahmi, Fidanî, Âşık Erfani, Seydi Kalender ve Âşık Vicdanî yer almaktadır (Boyunduruk 2019: 8-9). Bu geniş liste, Afşin'in yalnızca bireysel sanatçı üretimi açısından değil, aynı zamanda geleneksel kültürün kuşaklar arası aktarımı bakımından da güçlü bir merkez olduğunu göstermektedir.



BÖLÜM III

3. MATERYAL VE METOD

3.1. Araştırmanın Metodu

Bu çalışma, âşıklık geleneğinin günümüzdeki mevcut durumunu ortaya koymayı, geleneğin yaşatıldığı önemli kültürel alanlardan biri olan Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesi özelinde incelemelerde bulunmayı ve elde edilen bulgular doğrultusunda bu kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Araştırmada güncel verilerin ortaya konulabilmesi için yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinden yararlanılmış; mülakat ve gözlem yöntemlerinin birlikte kullanıldığı tarama modeli tercih edilmiştir. Tarama modeli, olayların, kurumların, bireylerin ve toplumsal yapıların mevcut durumunu olduğu biçimiyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarından biridir ve temel hedef mevcut yapıyı değiştirmeden ortaya koymaktır. Bunun yanında çalışma kapsamında etnomüzikoloji disiplininin yöntemlerinden yararlanılarak kültürel çözümlemeye dayalı etnografik desen uygulanmıştır.

Araştırmanın saha çalışması bölümünde, araştırmacının doğrudan gözlem yaparak veri topladığı yöntem esas alınmıştır. Bu süreçte kaynak kişilerle birebir görüşmeler gerçekleştirilmiş, âşıklık geleneğinin yaşatıldığı doğal ortamlar gözlemlenmiş ve elde edilen bulgular kültürel bağlam içerisinde değerlendirilmiştir. Saha araştırmaları, araştırılan topluluğun sosyal ve kültürel yapısını yerinde inceleme fırsatı sunduğu için geleneksel kültür çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Katılımcıların yaşadığı çevre içerisinde doğal biçimde gözlemlenmesi, araştırmanın daha gerçekçi ve kapsamlı sonuçlara ulaşmasına katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda elde edilen veriler doğrultusunda yeni değerlendirme ve yorumlar geliştirme imkânı da ortaya çıkmaktadır.

Araştırmada kullanılan nitel yöntem, toplumsal ve kültürel yapıların arka planını anlamaya yönelik bir yaklaşım olarak tercih edilmiştir. Nitel araştırma yöntemi özellikle “neden” ve “nasıl” sorularına cevap arayan çalışmalarda kullanılmakta; bireylerin düşüncelerini, deneyimlerini ve kültürel pratiklerini ayrıntılı biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle araştırmanın konusu, amacı ve sınırlılıkları dikkate alınarak en uygun yöntemin nitel araştırma yaklaşımı olduğu değerlendirilmiştir.

Bu doğrultuda çalışmanın temel konusu “Kahramanmaraş/Afşin âşıklık geleneğinin güncel veriler doğrultusunda müzikal ve tematik açıdan incelenmesi” şeklinde belirlenmiştir. Araştırmada toplumsal ve kültürel bir yapının ayrıntılı biçimde çözümlenmesi hedeflendiği için saha

araştırmalarına ek olarak doküman inceleme yönteminden de yararlanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırma konusu ile ilgili mevcut yazılı kaynakların sistematik biçimde değerlendirilmesine dayanmaktadır (Yıldırım ve şimşek, 2013:217). Çalışma kapsamı, Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesinde yaşayan beş âşık ile sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede literatür taraması gerçekleştirilmiş; konu ile bağlantılı makale, kitap, dergi, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Ayrıca erişime açık bilimsel veri tabanları ve belirli internet kaynaklarından elde edilen akademik bilgiler etik kurallar çerçevesinde değerlendirilmiş, araştırmanın amacı doğrultusunda herhangi bir çarpıtmaya yer verilmeden kullanılmıştır.

Çalışma 05.06.2026. tarihli İnönü Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik Kurulu tarafından 10. Oturum 19 karar sayısı ile onaylanmıştır.

3.2. Çalışma Grubu

Çalışma grubunu, Kahramanmaraş/Afşin âşıklık geleneği içerisinde yer alan âşıklar oluşturmaktadır. Kahramanmaraş Afşin yöre kùltürü içerisinde yer alan ve âşık olarak bilinen; Ozan Ahmet Karakaya (1962), Ozan Seyit Kalender (1960), Ozan Nuri Peker (1967), Ozan Aliyar Arslan (1961) ve Ozan OzanKöşoğlu(1955) isimli kaynak kişiler çalışma grubunu oluşturmaktadır.

3.2.1. Ozan OzanKöşoğlu (1955)

OzanKöşoğlu, 1955 yılında Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesinde dünyaya gelmiştir. İlk ve ortaöğrenimini Afşin'de tamamlayan Köşoğlu, ocukluk yıllarından itibaren halk müziğine ve bağlama icrasına ilgi duymuştur. Küçük yaşlarda başlayan bu ilgisi, zamanla yörede yaşayan usta âşık ve ozanların sanat anlayışını yakından tanınmasına imkân sağlamış; geleneksel icra üslubunu gözlemleyerek kendisini geliştirmesine katkıda bulunmuştur.

Ozan Köş'ün sanatsal kimliği, Anadolu halk müziğinin temel unsurlarını taşıyan bağlama icrası ve halk şiiri geleneğine bağlı söz üretimi üzerine şekillenmektedir. İcra ettiği eserlerde hece ölçüsü, sade ve anlaşılır Türkçe ile yöresel söyleyiş özellikleri dikkat çekmektedir. şiirlerinde bireysel duyguların yanında toplumsal dayanışma, vatan sevgisi, birlik ve beraberlik, insan sevgisi ile Afşin'in kùltürel değerleri önemli temalar olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle sanatçının eserleri yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda yerel hafızanın gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan kùltürel belgeler niteliği taşımaktadır.

Bağlama eşliğinde gerçekleştirdiği icralarında bozlak ve uzun hava geleneğinin izleri gör÷lmekle birlikte yöresel tavır ve üslup özelliklerini korumaya özen göstermektedir. Geleneksel halk müziği makamlarını doğal söyleyiş biçimiyle yorumlayan sanatçı, teknik gösterişten ziyade sözün

anlamını ön plana çıkaran bir icra anlayışı benimsemektedir. Bu yaklaşım, Anadolu âşıklık geleneğinin temel özelliklerinden biri olan "söz merkezli icra" anlayışıyla örtüşmektedir.

Afşin Ozanlar Derneği çatısı altında düzenlenen kültürel etkinlikler, konserler, şiir dinletileri ve anma programlarında aktif olarak yer alması, Ozan Köş'ün yalnızca bir icracı değil, aynı zamanda kültürel aktarımın sürdürücülerinden biri olduğunu göstermektedir. Dernek bünyesinde gerçekleştirilen faaliyetler aracılığıyla genç kuşakların halk müziğine ve ozanlık geleneğine yönlendirilmesine katkıda bulunmakta, sözlü kültürün yaşatılmasına yönelik çalışmalarda görev almaktadır.

Ozan Köş'ün sanatsal üretimi değerlendirildiğinde, geleneksel âşıklık kültürünü yalnızca icra eden bir sanatçı olmadığı, aynı zamanda bu kültürel mirasın korunması, aktarılması ve gelecek kuşaklara taşınması sürecinde aktif rol üstlendiği görülmektedir. Eserlerinde yöresel söyleyiş özelliklerini, halk şiirinin biçimsel yapısını ve bağlama icrasının geleneksel karakterini bir araya getirmesi, onun Afşin yöresi müzik kültürü içerisindeki konumunu belirgin hâle getirmektedir. Bu yönüyle Ozan Köş, bireysel sanat anlayışını toplumsal hafıza ile bütünleştiren ve yerel müzik geleneğinin sürekliliğine katkı sağlayan önemli temsilciler arasında değerlendirilebilir.

3.2.2. Ozan Seyit Kalender (1960)

Seydi Kalender, 1961 yılında Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesine bağlı 679 numaralı Dağlıca Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. İlköğrenimini Tanır'da tamamlayan Kalender, eğitim hayatını çeşitli nedenlerle sürdürememiş; buna karşın küçük yaşlardan itibaren şiir yazma ve bağlama çalma gibi sanatsal faaliyetlere yoğun bir ilgi göstermiştir. Müziksel ve edebi yeteneklerini büyük ölçüde kendi kendine geliştiren sanatçı, özellikle yerel kültürel ortamın etkisiyle âşıklık geleneğine yönelmiştir. Bu süreçte herhangi bir kurumsal müzik eğitimi almaksızın saz çalmayı öğrenmesi, onun sanat anlayışının halk geleneğine dayalı ve deneyim temelli bir yapıda şekillendiğini göstermektedir.

Kalender'in sanatsal gelişiminde yöresel halk şairlerinin önemli bir etkisi olmuştur. Özellikle Afşin yöresinde yetişmiş olan ve halk şiiri geleneğinde önemli bir yere sahip bulunan Hayati Vasfi Taşyürek, onun sanat anlayışını şekillendiren temel figürlerden biri olmuştur. Kalender, Taşyürek'i kendisine örnek alarak şiirlerinde hem içerik hem de üslup bakımından geleneksel halk şiiri çizgisine yakın bir üretim gerçekleştirmiştir. Bu etkileşim, onun şiirlerinde yerel kültürün değerlerini ve halk estetiğini yansıtan bir yapının oluşmasına katkı sağlamıştır.

Seydi Kalender'in günümüze ulaşan şiir sayısının 100'ün üzerinde olduğu bilinmekle birlikte, bu şiirler henüz müstakil bir kitap hâlinde yayımlanmamıştır. Bununla birlikte sanatçının şiirleri yerel gazetelerde ve çeşitli antoloji çalışmalarında yer alarak yazılı kültür ortamına taşınmıştır. Bu durum, onun üretimlerinin yalnızca sözlü kültür içerisinde değil, aynı zamanda yazılı kültür kanalları

aracılığıyla da görünürlük kazandığını göstermektedir. Kalender'in şiirleri, hem yerel düzeyde hem de daha geniş edebiyat çevrelerinde dolaşıma girerek âşıklık geleneğinin çağdaş temsil biçimlerine katkı sunmuştur.

Şair, Afşin Ozanlar Derneği bünyesinde aktif görev almış ve dernek çalışmalarına düzenli olarak katılım göstermiştir. Aynı zamanda dernek başkanlığı görevini yürüten Âşık Erbabı tarafından kendisine "Seyyidi" mahlası verilmiş olup, Kalender bu mahlası şiirlerinde kullanmakta; bazı eserlerinde ise "Kalender" mahlasını tercih etmektedir. Âşıklık geleneğinde mahlas kullanımı, sanatçının hem kimlik kazanmasını hem de geleneğe aidiyetini ifade eden önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Seydi Kalender'in farklı mahlaslar kullanması, onun hem bireysel kimliğini hem de geleneksel aidiyetini yansıtan çok katmanlı bir sanatsal yapı oluşturduğunu göstermektedir.

Kalender'in şiirlerinde tematik olarak ağırlıklı biçimde aşk, yoksulluk, kader ve talihten yakınma gibi konuların işlendiği görülmektedir. Koşma ve semai gibi klasik halk şiiri biçimlerini tercih eden sanatçı, bu formlar aracılığıyla hem duygusal yoğunluğu yüksek hem de toplumsal gerçekliklere temas eden bir şiir dili geliştirmiştir. Bu yönüyle şiirleri, bireysel duygular ile toplumsal deneyimlerin iç içe geçtiği bir anlatım yapısı sergilemektedir.

Seydi Kalender, 2016 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yürütülen "Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcılarının Tespiti ve Kayıt İşlemleri Yönergesi" kapsamında yapılan değerlendirme sonucunda "halk şairi" unvanı almaya hak kazanmıştır. Bu tescil, onun yalnızca yerel bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda Türkiye'nin somut olmayan kültürel mirasını temsil eden bir kültür taşıyıcısı olarak kabul edildiğini göstermektedir. Böylece Kalender'in sanatsal faaliyetleri kurumsal bir tanınırlık kazanmış ve âşıklık geleneği içerisindeki yeri resmî olarak da belgelenmiştir.

3.2.3. Ozan Aliyar Arslan (1961)

Ali Arslan, 1961 yılında Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesine bağlı Arıtış Kasabası'nda dünyaya gelmiştir. İlköğrenimini ve ortaöğrenimini doğup büyüdüğü Arıtış'ta tamamlayan Arslan, lise eğitimini yarıda bırakarak çalışma hayatına atılmıştır. Bu süreçte farklı işlerde bulunan Arslan, askerlik görevini yerine getirdikten sonra 1985 yılında Afşin-Elbistan Termik Santralinde işçi olarak çalışmaya başlamış ve uzun yıllar süren çalışma hayatının ardından 2010 yılında emekli olmuştur. Emekliliğinin ardından ise yaşamının önemli bir bölümünü âşıklık geleneği kapsamında şiir üretimi, icra faaliyetleri ve kültürel dernek çalışmalarına yönlendirmiştir.

Âşık Aliyâr'ın şiirle olan ilgisi çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Bu ilgisinin oluşmasında, dedesi olan Âşık Kör Hüseyin'in şiirlerini dinlemesi ve bu eserlerle erken yaşta tanışması önemli bir

etken olmuştur. Şiir yazma serüvenine yaklaşık 13 yaşlarında başlayan Arslan, ilk şiirini bir sağlık deneyimi bağlamında doktoruna ithaf ederek kaleme almıştır. Bu durum, onun şiirlerinde bireysel deneyimlerin ve yaşantısal unsurların erken dönemden itibaren yer bulduğunu göstermektedir. Âşık Aliyâr, bölgesel âşık geleneğinin önemli temsilcileri arasında yer alan Mahzunî Şerif, Osman Dağlı ve Âşık Kul Hasan gibi ustaların şiirlerinden etkilenmiş; bununla birlikte geleneksel âşıklık eğitiminde önemli bir yere sahip olan usta-çırak ilişkisi içerisinde yaklaşık on yıl boyunca Rahmi Kaya (Mahrumî)'nin yanında yetişmiştir. Bu süreç, onun sanatsal gelişiminde belirleyici bir aşama olarak değerlendirilmektedir.

Sanat yaşamında “Aliyâr” mahlasını kullanan âşık, bu mahlası babasının kendisine verdiğini ifade etmektedir. Şiirlerinde halk şiiri geleneğinin temel nazım biçimleri olan koşma ve semai başta olmak üzere çeşitli formları kullanmış; aşk, ayrılık, doğa ve toplumsal sorunlar gibi temaları işlemiştir. İlk dönemlerinde usta malı eserleri icra eden Arslan, zamanla kendi özgün şiirlerini üretmeye başlamış ve böylece geleneğin hem aktarıcısı hem de üreticisi konumuna gelmiştir. Bu yönüyle, âşıklık geleneğinin sürekliliğini sağlayan çift yönlü bir kültürel rol üstlenmiştir.

Âşık Aliyâr, 2016 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yürütülen “Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcılarının Tespiti ve Kayıt İşlemleri Yönergesi” kapsamında değerlendirilerek “halk ozanı/âşık” unvanı ile tescillenmiştir. Günümüzde de âşıklık geleneğini aktif biçimde sürdürmekte; icra faaliyetlerinin yanı sıra çırak yetiştirerek usta-çırak geleneğinin devamlılığına katkı sağlamaktadır. Bu yönüyle Aliyâr, yalnızca bireysel bir sanat icracısı değil, aynı zamanda kültürel aktarım sürecinin önemli bir taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir.

3.2.4. Ozan Ahmet Karakaya (1962)

Asıl adı Ahmet Karakaya olan ve âşıklık geleneği içerisinde “Âşık Erbabı” mahlasıyla tanınan sanatçı, 1962 yılında Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesine bağlı Emirli Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Erbabı'nın sanatsal kimliğinin oluşumu erken yaşlarda başlamış, özellikle ergenlik dönemine denk gelen 16–17 yaşlarında şiir yazma eğilimi belirginleşmiştir. Bu dönemde yaşadığı toplumsal bir olay, onun şiirsel üretim sürecinde önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Nitekim komşusunun gelin olan kızının düğün günü vefat etmesi üzerine yaşanan bu trajik olay, Erbabı'nın ilk şiirini ağıt türünde kaleme almasına zemin hazırlamış; böylece sanat anlayışının temelinde duygusal yoğunluğu yüksek olayların etkili olduğu görülmüştür.

Âşık Erbabı'nın müziksel ve şiirsel gelişim sürecinde usta-çırak geleneği önemli bir yer tutmaktadır. Saz çalma becerisini, yörede tanınan âşıklardan biri olan Âşık Penahî'den öğrenmiş; bu süreçte geleneksel eğitim modelinin temel unsurlarından biri olan doğrudan aktarım yoluyla bağlama icrasını geliştirmiştir. Eğitim hayatı boyunca da müzikle olan ilişkisini sürdüren Erbabı, okul yıllarında

halk oyunları ekibinde bağlama çalarak hem sahne deneyimi kazanmış hem de enstrümantal yetkinliğini ilerletmiştir. Bu durum, onun sanatsal gelişiminde yalnızca bireysel çabanın değil, aynı zamanda sosyal ve kurumsal ortamların da etkili olduğunu göstermektedir.

Erbabi'nin sanat anlayışının şekillenmesinde yaşadığı bölgedeki halk şairlerinin de önemli bir etkisi olmuştur. Özellikle Âşık Mahzunî Şerif, Hayati Vasfi, Derdiçok ve Kul Hamit gibi halk ozanlarının eserleri ve icra biçimleri, onun şiirsel yönelimini derinden etkilemiş; bu etki sonucunda Erbabi, âşıklık geleneği içerisinde kendine özgü bir üslup geliştirme sürecine girmiştir. Söz konusu etkileşim, onun yalnızca yerel bir sanatçı olarak kalmayıp, farklı yörelerden âşıklarla da iletişim kurmasına ve atışmalara katılmasına imkân sağlamıştır. Bu yönüyle Erbabi, geleneksel âşıklık kültürünün en önemli unsurlarından biri olan karşılıklı icra ve sözlü rekabet geleneğini aktif biçimde sürdüren bir halk ozanı olarak öne çıkmaktadır.

Sanatçının şiirlerinde kullandığı “Erbabi” mahlası, kendisine Âşık Mahzunî Şerif tarafından verilmiştir. Mahlas kullanımı, âşıklık geleneğinde kimlik kazanmanın ve sanatsal aidiyetin önemli bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda Erbabi mahlası, sanatçının yalnızca bireysel bir üretici olmadığını, aynı zamanda belirli bir geleneksel çizgi içerisinde konumlandığını da göstermektedir. Mahlasın kabulü ile birlikte Erbabi'nin şiirleri, hem yerel hem de ulusal ölçekte âşıklık geleneği içerisinde tanınır hâle gelmiştir.

Âşık Erbabi, kültürel mirasın korunması ve yaşatılması kapsamında Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yürütülen “Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcılarının Tespiti ve Kayıt İşlemleri Yönergesi” çerçevesinde yapılan değerlendirmeler sonucunda “halk ozanı/âşık” olarak tescil edilmiştir. Bu tescil süreci, onun yalnızca yerel düzeyde değil, aynı zamanda resmî kültür politikaları açısından da bir kültür taşıyıcısı olarak kabul edildiğini göstermektedir. Böylece Erbabi'nin sanatsal kimliği kurumsal bir meşruiyet kazanmış ve âşıklık geleneğinin günümüzdeki temsilcilerinden biri olarak kayıt altına alınmıştır.

Erbabi'nin edebi üretimlerine bakıldığında, şiirlerinin bir bölümünü “Çoban Pınarı” (2022) adlı eserinde bir araya getirdiği görülmektedir. Bu eser, onun sanatsal birikimini yazılı kültür ortamına taşıması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Sözlü kültür geleneği içerisinde yetişmiş bir âşık olarak Erbabi'nin şiirlerini kitaplaştırması, geleneğin modern yayıncılık araçlarıyla buluştuğunu ve kültürel aktarımın yeni bir boyut kazandığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle “Çoban Pınarı”, hem bireysel bir sanatçı üretimi hem de âşıklık geleneğinin çağdaş temsiline katkı sunan bir kültürel ürün niteliği taşımaktadır.

3.2.5.Ozan Nuri Peker (1967)

Nuri Peker, 1967 yılında Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesinde dünyaya gelmiştir. İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimini doğduğu ilçede tamamlayan Peker, eğitim sürecinin ardından 1980 yılında Afşin Meyvecilik Üretim İstasyonu Müdürlüğü bünyesinde çalışma hayatına başlamıştır. Daha sonra Kahramanmaraş ve Afşin Tarım Müdürlüklerinde çeşitli görevlerde bulunmuş ve uzun yıllar kamu hizmeti yürüttükten sonra 2018 yılında emekli olmuştur. Emeklilik sürecinin ardından ise zamanının büyük bir kısmını âşıklık geleneğine ve kültürel dernek faaliyetlerine ayırarak sanatsal üretimini daha aktif bir şekilde sürdürmeye başlamıştır.

Peker'in şiirle olan ilişkisi ortaokul yıllarına kadar uzanmaktadır. Bu dönemde şiir yazmaya başlayan sanatçı, ilerleyen süreçte bağlama çalmayı herhangi bir resmî müzik eğitimi almaksızın kendi imkânlarıyla öğrenmiş ve böylece şiirlerini saz eşliğinde icra etme geleneğini geliştirmiştir. Bu durum, onun sanat anlayışının halk geleneğine dayalı, bireysel çaba ve pratik deneyimle şekillenen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Şiir ve müzik arasındaki bu bütünleşik ilişki, Nuri Peker'in âşıklık geleneği içerisinde hem sözlü hem de müzikal üretim gerçekleştiren bir sanatçı olarak konumlanmasına imkân sağlamıştır.

Sanatçının şiirsel gelişiminde, Türk halk edebiyatının önemli temsilcileri olan Hayati Vasfi Taşyürek, Abdurrahim Karakoç, Âşık Yener, Kul Hamit ve Âşık Mahzuni Şerif gibi isimlerin etkisi belirleyici olmuştur. Bu şairlerin eserleri ve sanatsal duruşları, Peker'in hem estetik anlayışını hem de şiirsel temalarını şekillendirmiştir. Özellikle toplumsal duyarlılığı yüksek, eleştirel ve duygusal yoğunluğu olan halk şiiri geleneği, onun üretimlerinde temel referans noktası hâline gelmiştir. Bu etkileşim, Peker'in yerel kültürle evrensel halk şiiri geleneği arasında bir bağ kurmasına katkı sağlamıştır.

Nuri Peker, 1995 yılında kurulan Afşin Ozanlar Derneği'nin kurucu üyeleri arasında yer almış ve dernek bünyesinde yönetim kurulu genel sekreterliği görevini üstlenmiştir. Dernek faaliyetlerinde aktif rol alarak hem yerel âşıklık geleneğinin yaşatılmasına hem de yeni kuşakların bu kültürle tanışmasına katkıda bulunmuştur. Bu yönüyle Peker, yalnızca bireysel bir sanatçı değil, aynı zamanda kurumsal kültürel organizasyonların içinde yer alan bir kültür aktarıcısı olarak da değerlendirilmektedir.

Sanatçının "Fidanî" mahlası, Afşinli ozanlardan Âşık Pınarı (Ali İhsan Başpınar) tarafından kendisine verilmiştir. Âşıklık geleneğinde mahlas kullanımı, sanatçının hem edebi kimliğini hem de gelenek içerisindeki konumunu belirleyen önemli bir unsur olarak kabul edilmektedir. Peker'in bu mahlası benimsemesi, onun geleneksel âşıklık yapısı içerisinde kabul gördüğünü ve bu yapının bir

parçası olarak konumlandığını göstermektedir. Şiirlerinde “Fidanî” mahlasını kullanması, aynı zamanda onun sanatsal kimliğinin sembolik bir ifadesi niteliği taşımaktadır.

Nuri Peker’in şiirlerinde genellikle koşma ve semai gibi halk şiiri nazım biçimlerinin tercih edildiği görülmektedir. Tematik açıdan ise aşk, doğa, yaşam koşulları ve insanın gündelik deneyimleri gibi konuların ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Bu temalar, onun şiirlerinde hem bireysel duyguların hem de toplumsal gerçekliklerin iç içe geçtiği bir anlatım yapısı oluşturmuştur. Peker, şiirlerini yalnızca yazılı metin olarak değil, aynı zamanda bağlama eşliğinde icra ederek âşıklık geleneğinin performatif boyutunu da sürdürmektedir.

Sanatçı, yerel ve ulusal televizyon kanallarına konuk olarak katılmış ve böylece hem Afşin yöresindeki âşıklık geleneğinin hem de kendi sanatsal kimliğinin daha geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamıştır. Bu görünürlük, onun yerel bir ozan olmanın ötesinde ulusal ölçekte tanınan bir kültür temsilcisi hâline gelmesine imkân vermiştir.

Nuri Peker, 2017 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yürütülen “Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcılarının Tespiti ve Kayıt İşlemleri Yönergesi” kapsamında yapılan değerlendirme sonucunda “halk şairi” unvanı almaya hak kazanmıştır. Bu tescil, onun yalnızca bireysel bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda Türkiye’nin somut olmayan kültürel mirasını temsil eden resmî bir kültür taşıyıcısı olarak kabul edildiğini göstermektedir. Böylece Nuri Peker’in sanatsal üretimi kurumsal düzeyde de tanınmış ve âşıklık geleneği içerisindeki yeri resmî olarak kayıt altına alınmıştır.

3.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada verilerin toplanması süreci, nitel araştırma yaklaşımının temel ilkeleri doğrultusunda planlanmış ve yürütülmüştür. Çalışmanın temel amacı, Kahramanmaraş’ın Afşin ilçesinde yaşatılmaya devam eden âşıklık geleneğinin günümüzdeki durumunu müzikal, kültürel ve tematik boyutlarıyla ortaya koymak olduğu için veri toplama sürecinde doğrudan saha araştırmasına dayalı yöntemler tercih edilmiştir. Bu kapsamda araştırmanın verileri; yarı yapılandırılmış görüşmeler, gözlem tekniği, ses ve görüntü kayıtları ile doküman incelemesi aracılığıyla elde edilmiştir. Geleneksel kültür araştırmalarında saha çalışmaları, kültürel unsurların doğal ortamında incelenmesine imkân tanıdığı için önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle çalışma sürecinde araştırmacı, Afşin ilçesinde yaşayan ve âşıklık geleneğini aktif biçimde sürdüren kaynak kişilerle doğrudan iletişim kurarak verileri birinci elden toplamıştır.

Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan Ozan Ahmet Karakaya (1962), Ozan Seyit Kalender (1960), Ozan Nuri Peker (1967), Ozan Aliyar Arslan (1961) ve Ozan OzanKöşoğlu(1955) ile birebir görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler sırasında katılımcılara yöneltilen sorular önceden

belirlenen yarı yapılandırılmış görüşme formu çerçevesinde hazırlanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinin tercih edilmesindeki temel neden, hem belirli bir sistematik içerisinde veri toplamaya imkân sağlaması hem de görüşme sırasında ortaya çıkan yeni durumlara göre ek sorular yöneltme esnekliği sunmasıdır. Bu yöntem sayesinde kaynak kişilerin yalnızca âşıklık geleneğine ilişkin genel bilgileri değil, aynı zamanda kişisel deneyimleri, sanatsal üretim süreçleri, müzikal yaklaşımları, icra ortamları, karşılaştıkları sorunlar ve geleneğin geleceğine dair düşünceleri ayrıntılı biçimde kayıt altına alınmıştır. Böylece araştırma yalnızca teorik bilgilerle sınırlı kalmamış; geleneğin temsilcilerinin bireysel deneyimlerini de içeren çok yönlü bir veri tabanı oluşturulmuştur.

Görüşmeler sırasında kaynak kişilerin izinleri doğrultusunda ses kayıtları alınmış, bazı durumlarda ise video kayıtlarından yararlanılmıştır. Ses ve görüntü kayıtları, hem verilerin doğruluğunu korumak hem de müzikal icraların ayrıntılı biçimde incelenebilmesini sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle âşıkların seslendirdiği türküler, kullandıkları makam dizisi yapıları, ritmik özellikler, doğaçlama söyleyiş biçimleri ve icra teknikleri kayıt altına alınarak daha sonra ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Bu durum, çalışmanın yalnızca sözlü anlatımlara dayanmamasını sağlamış; aynı zamanda âşıklık geleneğinin performans boyutunun da değerlendirilmesine imkân sunmuştur. Çünkü âşıklık geleneği yalnızca sözlü kültür ürünü değil; müzik, şiir, anlatı ve performans unsurlarını bir arada barındıran çok yönlü bir kültürel yapı niteliği taşımaktadır.

Araştırmada kullanılan bir diğer veri toplama yöntemi ise gözlem tekniğidir. Gözlem sürecinde araştırmacı, âşıkların bulunduğu sosyal ortamları doğrudan inceleyerek geleneğin doğal icra alanlarını değerlendirmiştir. Kahvehaneler, yerel kültür buluşmaları, özel toplantılar, düğünler ve çeşitli sosyal etkinlikler gibi âşıklık geleneğinin yaşatıldığı mekânlarda yapılan gözlemler sayesinde, âşıkların dinleyici ile kurduğu ilişki, performans biçimleri, müzikal etkileşim süreçleri ve toplumsal işlevleri hakkında ayrıntılı bilgiler elde edilmiştir. Katılımcı gözlem yöntemi sayesinde araştırmacı yalnızca dışarıdan gözlem yapan bir konumda kalmamış; aynı zamanda kültürel ortamın bir parçası hâline gelerek geleneğin işleyişini yerinde inceleme fırsatı bulmuştur. Bu durum, araştırmanın daha gerçekçi ve kapsamlı sonuçlara ulaşmasına katkı sağlamıştır.

Veri toplama sürecinde doküman inceleme yönteminden de yararlanılmıştır. Doküman incelemesi kapsamında âşıklık geleneği ile ilgili yazılı kaynaklar sistematik biçimde taranmış; kitaplar, makaleler, tezler, bildiriler, yerel araştırmalar ve arşiv niteliği taşıyan belgeler incelenmiştir. Bunun yanında Afşin yöresine ilişkin kültürel çalışmalar, yerel tarih araştırmaları ve halk müziği alanındaki yayınlar da değerlendirilmiştir. Elde edilen yazılı kaynaklar, saha araştırmasından elde edilen verilerle karşılaştırılarak yorumlanmış ve böylece araştırmanın kuramsal altyapısı güçlendirilmiştir. Doküman inceleme yöntemi, saha verilerinin tarihsel ve kültürel bağlam içerisinde değerlendirilmesine katkı sağlamış; aynı zamanda geleneğin geçmişten günümüze geçirdiği değişim süreçlerinin anlaşılmasına

yardımcı olmuştur. Bu doğrultuda doküman incelemesi, saha araştırmalarını destekleyen tamamlayıcı bir veri toplama yöntemi olarak kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2013:217).

Araştırma sürecinde elde edilen tüm veriler etik kurallar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Görüşme yapılan kaynak kişilere araştırmanın amacı hakkında ayrıntılı bilgi verilmiş, kayıt alınacağı durumlarda izinleri talep edilmiş ve kişisel beyanların araştırma amacı dışında kullanılmayacağı belirtilmiştir. Ayrıca elde edilen veriler herhangi bir çarpıtmaya gidilmeden, kaynak kişilerin ifadelerine sadık kalınarak aktarılmıştır. Bu durum araştırmanın güvenilirliğini artırdığı gibi, gelenek taşıyıcılarının kültürel temsil gücünün korunmasına da katkı sağlamıştır.

Araştırmada kullanılan veri toplama yöntemleri; görüşme, gözlem, ses-görüntü kayıtları ve doküman incelemesi gibi farklı tekniklerin birlikte kullanıldığı çok yönlü bir saha araştırması modeli üzerine kurulmuştur. Bu yöntemler sayesinde Kahramanmaraş/Afşin âşıklık geleneğinin günümüzdeki durumu ayrıntılı biçimde incelenmiş; geleneğin müzikal yapısı, tematik özellikleri, icra ortamları ve kültürel işlevleri hakkında kapsamlı verilere ulaşılmıştır. Böylece çalışma, hem sözlü kültür geleneğinin yaşayan temsilcilerinden elde edilen özgün bilgilerle desteklenmiş hem de akademik literatürle ilişkilendirilerek bilimsel bir çerçeve içerisinde değerlendirilmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında elde edilen verilerin analizi sürecinde nitel araştırma yöntemine uygun analiz tekniklerinden yararlanılmıştır. Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesinde yaşatılmaya devam eden âşıklık geleneğinin müzikal, kültürel ve tematik özelliklerini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, saha araştırması sürecinde elde edilen görüşme kayıtları, gözlem notları, ses ve görüntü kayıtları ile yazılı dokümanlar sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Nitel araştırmalarda veri analizi, yalnızca elde edilen bilgilerin sıralanması değil; aynı zamanda bu bilgilerin anlamlandırılması, yorumlanması ve belirli kavramsal çerçeveler doğrultusunda açıklanması sürecini kapsamaktadır. Bu nedenle araştırmada elde edilen tüm veriler ayrıntılı biçimde incelenmiş ve birbirleriyle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

Araştırmanın ilk aşamasında saha çalışmaları sırasında gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen ses kayıtları yazılı metne dönüştürülmüştür. Görüşmeler sırasında kaynak kişilerin kullandığı ifadeler, yöresel söyleyiş biçimleri ve kültürel anlatımlar mümkün olduğunca korunarak çözümlenmiştir. Ses kayıtlarının metin hâline getirilmesi sürecinde tekrar eden ifadeler, ortak temalar, dikkat çekici görüşler ve araştırmanın amacıyla ilişkili veriler belirlenmiştir. Böylece kaynak kişilerin âşıklık geleneğine ilişkin düşünceleri, geleneğin günümüzdeki işlevi, karşılaşılan sorunlar, müzikal üretim süreçleri ve kültürel aktarım biçimleri belirli temalar altında toplanmıştır.

Araştırmada verilerin çözümlenmesinde içerik analizi ve betimsel analiz teknikleri birlikte kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemi aracılığıyla elde edilen veriler önceden belirlenen temalar doğrultusunda düzenlenmiş ve yorumlanmıştır. Bu yöntem sayesinde görüşmeler sırasında ifade edilen düşünceler sistematik bir biçimde sınıflandırılmış; âşıkların kültürel kimlikleri, sanat anlayışları, icra ortamları, usta-çırak ilişkisine bakışları, gelenek aktarımına dair görüşleri ve günümüz teknolojisinin âşıklık geleneğine etkileri ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Betimsel analiz sürecinde doğrudan alıntılardan da yararlanılarak kaynak kişilerin düşüncelerinin özgün yapısının korunmasına özen gösterilmiştir. Böylece araştırmanın güvenilirliği artırılmış ve saha verilerinin doğrudan yansıtılması sağlanmıştır.

İçerik analizi yöntemi ise elde edilen verilerin daha derinlemesine incelenmesini sağlamıştır. Bu süreçte görüşme metinleri tekrar tekrar okunmuş, ortak kavramlar belirlenmiş ve benzer içerikler belirli kategoriler altında bir araya getirilmiştir. Özellikle âşıklık geleneğinin günümüzdeki temsil biçimleri, kültürel değişim süreçleri, geleneksel icra ortamlarının dönüşümü, genç kuşakların geleneğe yaklaşımı ve ekonomik-sosyal koşulların âşıklık geleneği üzerindeki etkileri temel analiz kategorileri arasında yer almıştır. İçerik analizi sayesinde yalnızca görünen veriler değil; verilerin arka planında yer alan kültürel ve toplumsal anlamlar da ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece çalışmanın yalnızca betimleyici değil, aynı zamanda yorumlayıcı bir niteliğe sahip olması hedeflenmiştir.

Araştırmanın müzikal boyutuna ilişkin verilerin analizinde ise etnomüzikolojik değerlendirme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Kaynak kişilerin seslendirdiği eserler makam dizisi, usul, ritim, ezgisel yapı, söyleyiş biçimi ve icra teknikleri açısından incelenmiştir. Ses kayıtları dinlenerek âşıkların kullandıkları melodik yapıların geleneksel Türk halk müziği içerisindeki yeri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bunun yanında eserlerin söz yapıları, tematik içerikleri ve şiirsel özellikleri de analiz edilmiştir. Özellikle sevgi, ayrılık, gurbet, toplumsal eleştiri, dini unsurlar, millî duygular ve sosyal yaşam gibi temaların eserlerde nasıl işlendiği belirlenmeye çalışılmıştır. Böylece araştırmanın yalnızca kültürel değil, aynı zamanda müzikolojik boyutu da ayrıntılı biçimde ele alınmıştır.

Gözlem yöntemiyle elde edilen veriler de analiz sürecinde önemli bir yer tutmuştur. Araştırmacının saha çalışmaları sırasında tuttuğu gözlem notları sistematik biçimde incelenmiş; âşıkların performans ortamları, dinleyici ile kurdukları iletişim, icra sırasında sergiledikleri davranışlar ve sosyal etkileşim biçimleri değerlendirilmiştir. Özellikle âşıklık geleneğinin günümüzde hangi ortamlarda sürdürüldüğü, dinleyici kitlesinin özellikleri ve geleneksel icra ortamlarının değişim süreçleri gözlem verileri doğrultusunda yorumlanmıştır. Bu süreçte görüşmelerden elde edilen bilgiler ile gözlem sonuçları karşılaştırılmış ve veriler arasında tutarlılık sağlanmaya çalışılmıştır. Böylece araştırmanın geçerliliği güçlendirilmiştir.

Doküman incelemesi sonucunda elde edilen yazılı kaynaklar da veri analiz sürecine dâhil edilmiştir. Literatür taraması sonucunda ulaşılan akademik çalışmalar, saha araştırmasından elde edilen bulgularla karşılaştırılmış ve benzerlikler ile farklılıklar ortaya konulmuştur. Özellikle âşıklık geleneği üzerine daha önce yapılmış çalışmalar incelenerek Afşin yöresine özgü kültürel unsurların belirlenmesine çalışılmıştır. Bu karşılaştırmalı yaklaşım sayesinde araştırmanın kuramsal çerçevesi güçlendirilmiş ve elde edilen verilerin daha geniş bir bağlam içerisinde değerlendirilmesi sağlanmıştır.

Araştırmanın analiz sürecinde verilerin güvenilirliğini artırmak amacıyla farklı veri toplama yöntemlerinden elde edilen bulgular birbiriyle karşılaştırılmıştır. Görüşmelerden elde edilen bilgiler gözlem sonuçları ve yazılı kaynaklarla desteklenmiş; böylece veri çeşitliliği sağlanmıştır. Nitel araştırmalarda önemli bir yere sahip olan bu yöntem, araştırmanın inandırıcılığını ve bilimsel niteliğini güçlendirmektedir. Ayrıca elde edilen verilerin yorumlanması sürecinde araştırmacının öznel değerlendirmelerinden kaçınılmış; bulgular mümkün olduğunca nesnel biçimde aktarılmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmada verilerin analizi süreci; görüşmelerin çözümlenmesi, içerik ve betimsel analizlerin gerçekleştirilmesi, müzikal verilerin etnomüzikolojik açıdan incelenmesi, gözlem notlarının değerlendirilmesi ve yazılı kaynakların karşılaştırmalı biçimde yorumlanması aşamalarından oluşmuştur. Bu çok yönlü analiz süreci sayesinde Kahramanmaraş/Afşin âşıklık geleneğinin günümüzdeki durumu kültürel, toplumsal ve müzikal boyutlarıyla ayrıntılı biçimde ortaya konulmuş; geleneğin yaşatılma biçimleri, dönüşüm süreçleri ve geleceğine ilişkin kapsamlı değerlendirmelere ulaşılmıştır.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmanın birinci alt problemi, “Afşin ozanlarının icra ortamları ve performans pratikleri hangi özellikleri taşımaktadır?” şeklinde belirlenmiştir.

Afşin ozanlarının icra ortamları ve performans pratikleri, yalnızca müzikal bir aktarım biçimi değil; aynı zamanda bölgenin kültürel hafızasını, toplumsal ilişkilerini, duygusal dünyasını ve sözlü gelenek anlayışını yansıtan çok katmanlı bir yapıyı ortaya koymaktadır. Verilen eserler ve makam dizisi-usul analizleri incelendiğinde, Afşin yöresi ozanlık geleneğinin hem klasik Türk halk müziği estetiğiyle hem de yerel söyleyiş biçimleriyle şekillendiği görülmektedir. Özellikle Aliyar Arslan, Nuri Peker, Seydi Kalender ve Ozan Kösoğlu gibi isimlerin eserlerinde aşk, hasret, ayrılık, gurbet, sadakat, kader ve içsel çöküş gibi temaların yoğun biçimde işlendiği dikkat çekmektedir. Bu durum, Afşin ozanlarının icra ortamlarının çoğunlukla duygusal paylaşımın ön planda olduğu samimi sosyal çevrelerde şekillendiğini göstermektedir.

Afşin ozanlarının en önemli icra ortamlarından biri köy odalarıdır. Anadolu ozanlık geleneğinde önemli bir yere sahip olan köy odaları, yalnızca misafir ağırlanan mekânlar değil; aynı zamanda kültürel aktarımın gerçekleştirildiği sözlü eğitim alanlarıdır. Bu ortamlarda ozanlar saz eşliğinde eserlerini icra ederken dinleyicilerle doğrudan iletişim kurmakta, kimi zaman doğaçlama söyleyişler geliştirmekte, kimi zaman da karşılıklı atışma geleneğini sürdürmektedir. Özellikle “Gönül Kuşu”, “Yolcu” ve “Nazlım Beni Sorarsa” gibi eserlerde görülen yoğun içsel anlatım, bu eserlerin birebir dinleyiciyle yüz yüze icra edilen ortamlarda daha güçlü anlam kazandığını göstermektedir. Çünkü bu tür eserlerde ozanın ses tonu, saz tavrı, nefes kullanımı ve duygusal vurgu biçimi, şiirin anlamını derinleştiren temel unsurlar hâline gelmektedir.

Afşin ozanlarının performans pratiklerinde “saz-söz birlikteliği” belirleyici bir özelliktir. Verilen eserlerin tamamında görülen düzenli hece yapısı, tekrar eden kavuştaklar ve akıcı söyleyiş biçimleri, bağlama eşliğinde icraya uygun olarak oluşturulmuştur. Özellikle “Haberin Yok” ve “Sildim Adını” gibi eserlerde tekrar edilen dizeler, dinleyicinin esere katılımını kolaylaştırmaktadır. Bu durum, Afşin ozanlarının icralarında dinleyiciyi pasif bir konumda bırakmadığını, aksine performansın bir parçası hâline getirdiğini göstermektedir. Dinleyicilerin nakaratlara eşlik etmesi, saz aralarında duygusal

tepkiler vermesi ve ozanla sözlü iletişim kurması, bu performansların kolektif bir kültürel deneyime dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Makam dizisi ve usul tercihleri de Afşin ozanlarının icra anlayışına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Eserlerde en çok Uşşak, Kürdi ve Hicaz makam dizilerinin tercih edildiği görülmektedir. Uşşak makam dizisi Türk halk müziğinde içtenlik, hüznün, teslimiyet ve samimiyet duygularını yansıtan bir makam dizisi olarak bilinmektedir. “Haberin Yok”, “Nazım Beni Sorarsa”, “Sildim Adını” ve “Yolcu” eserlerinde Uşşak makam dizisi kullanılması, Afşin ozanlarının duygusal yoğunluğu yüksek eserleri tercih ettiğini göstermektedir. Buna karşılık “Son Baktığın Olsun” adlı eserde kullanılan Hicaz makam dizisi, acı, kırgınlık ve dramatik gerilimi daha belirgin hâle getirmektedir. Kürdi makam dizisi “Gönül Kuşu” ve “Yayla Güzeli” ise daha pastoral, içsel ve lirizm ağırlıklı bir anlatım ortaya koymaktadır. Bu makam dizisi tercihleri, icra ortamlarında dinleyicinin ruh hâlini yönlendiren önemli estetik araçlar olarak kullanılmaktadır.

Usul yapıları incelendiğinde Afşin ozanlarının ritmik çeşitliliğe önem verdiği anlaşılmaktadır. Özellikle Devri Hindi, Türk Aksağı, Evfer ve Nim Sofyan gibi usuller, hem hareketli hem de duygusal anlatımı destekleyen ritmik yapılardır. “Yolcu” eserindeki 9/8’lik Evfer usulü, yürüyüş ve yolculuk hissini güçlendirmekte; eserin sözlerindeki arayış temasını ritmik olarak da desteklemektedir. Benzer şekilde “Gönül Kuşu” ve “Nazım Beni Sorarsa” eserlerinde kullanılan 7/8’lik Devri Hindi usulü, Anadolu halk müziğine özgü aksak ritim anlayışını yansıtarak icralara karakteristik bir hareket kazandırmaktadır. Bu ritmik yapı, dinleyicinin yalnızca söze değil bedensel olarak da performansa katılımını kolaylaştırmaktadır.

Afşin ozanlarının performans pratiklerinde doğa unsurlarının yoğun biçimde kullanılması da dikkat çekmektedir. “Yolcu”, “Yayla Güzeli” ve “Gönül Kuşu” gibi eserlerde dağ, yayla, rüzgâr, çiçek, kuş ve duman imgeleri sıkça kullanılmaktadır. Bu durum, Afşin coğrafyasının ozanlık geleneği üzerindeki etkisini göstermektedir. Ozanlar doğayı yalnızca fiziksel bir çevre olarak değil; duyguların sembolik taşıyıcısı olarak kullanmaktadır. İcra ortamlarında bu imgelerin dinleyicide ortak bir yaşam deneyimi oluşturduğu ve bölgesel aidiyet duygusunu güçlendirdiği söylenebilir.

Afşin ozanlarının icralarında bireysel aşk anlatısının toplumsal bir dile dönüştüğü görülmektedir. Şiirlerde her ne kadar bireysel bir “yar” anlatısı ön planda olsa da kullanılan ifadeler toplumsal hafızada ortak karşılıklar bulmaktadır. “Yar uğruna deli ettim adımı”, “Divaneye döndüğümde”, “Dünya nimetine bakamıyor de” gibi söyleyişler, Anadolu insanının aşk ve sadakat anlayışını yansıtan kolektif ifadeler hâline gelmiştir. Bu nedenle Afşin ozanlarının performansları yalnızca bireysel duygu aktarımı değil; aynı zamanda toplumsal kimlik üretiminin de bir parçasıdır.

İcra pratiklerinde dikkat çeken bir diğer unsur ise sözlü aktarım geleneğidir. Afşin ozanları eserlerini çoğu zaman yazılı bir metne bağlı kalmadan hafızaya dayalı biçimde icra etmektedir. Bu durum eserlerin zaman içerisinde farklı varyantlarla yaşamasına neden olmaktadır. Aynı eser farklı icracılar tarafından küçük söz değişiklikleriyle söylenebilmekte, makam dizisigecikleri veya ritmik vurgular kişisel yorumlara göre şekillenebilmektedir. Böylece performans her icrada yeniden üretilen canlı bir kültürel olaya dönüşmektedir.

Afşin ozanlarının performanslarında içtenlik ve doğal söyleyiş ön plandadır. Teknik virtüöziteden çok duygu aktarımına önem verilmektedir. Özellikle eserlerin ses aralıklarının genellikle yedi-sekiz ses civarında tutulması, geniş teknik kapasiteden ziyade rahat ve doğal söyleyişe uygun bir yapı oluşturulduğunu göstermektedir. Bu özellik, eserlerin halk arasında kolay öğrenilmesini ve yaygın biçimde söylenmesini sağlamaktadır.

Afşin ozanlarının icra ortamları; köy odaları, dost meclisleri, düğünler, kültürel toplantılar ve mahalli müzik ortamları etrafında şekillenen güçlü bir sözlü kültür geleneğini temsil etmektedir. Performans pratikleri ise saz-söz birlikteliği, makam dizisi-usul uyumu, duygusal yoğunluk, dinleyici katılımı, doğa merkezli imgeler ve sözlü aktarım esasına dayanmaktadır. Verilen eserler, Afşin ozanlarının yalnızca türkü söyleyen kişiler olmadığını; aynı zamanda toplumun duygu dünyasını, kültürel hafızasını ve yaşam deneyimini aktaran söz ustaları olduğunu açık biçimde göstermektedir.

Araştırmanın birinci alt problemine ilişkin elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, Afşin ozanlarının icra ortamlarının düğün, şölen, âşık meclisleri, yerel kültürel etkinlikler ve çeşitli sosyal organizasyonlar gibi farklı mekânlarda şekillendiği görülmektedir. Bunun yanında performansların dinleyici ile etkileşim içerisinde gerçekleştirildiği ve geleneksel icra anlayışının günümüzde de büyük ölçüde sürdürüldüğü anlaşılmaktadır.

4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmanın ikinci alt problemi, “Afşin ozanlarının repertuvar yapısı hangi tür, tema ve konulardan oluşmaktadır?” şeklinde belirlenmiştir.

Tablo 1. Afşin Ozanlarının Repertuvarında Genel Türler, Temalar ve Konular

Eser Adı	Tür	Tema	Konu
Gönül Kuşu	Aşk türküsü / Güzelleme	Hasret, sevdâ, bağlılık, içsel acı	Sevdiğine kavuşamayan âşığın yaşadığı duygusal çöküş, özlem ve sadakat duygusu anlatılmaktadır.
Haberin Yok	Aşk türküsü	Karşılıksız sevgi, yalnızlık, anlaşılmama	Âşığın sevdiği kişiye duyduğu derin sevginin fark edilmemesi ve bunun yarattığı ruhsal yalnızlık işlenmektedir.
Nazım Beni	Ağır karakterli aşk	Ayrılık, keder,	Ayrılık sonrası yaşanan fiziksel ve ruhsal

Sorarsa	türküsü	çaresizlik	çöküş, sevgiliye duyulan özlem üzerinden anlatılmaktadır.
Sildim Adını	Ayrılık türküsü	Kırgınlık, gurur, terk edilme	Sevgilinin ardından duyulan acı, unutma çabası ve içsel hesaplaşma konu edilmektedir.
Son Baktığın Olsun	Sitem türküsü / Aşk türküsü	Kırgınlık, öfke, hayal kırıklığı	Sevdiği kişinin davranışları karşısında yaşanan duygusal yıkım ve sitem duygusu işlenmektedir.
Yayla Güzeli	Güzelleme	Doğa sevgisi, güzellik, hayranlık	Yayla yaşamı ve sevgilinin güzelliği doğa unsurlarıyla birlikte idealize edilmektedir.
Yolcu	Gurbet / Yol türküsü / Koçaklama karakterli eser	Mücadele, umut, sadakat, arayış	Sevdiğine ulaşmak için zorluklara rağmen mücadele eden kişinin kararlılığı anlatılmaktadır.

Afşin ozanlarının repertuvar yapısı; aşk, ayrılık, hasret, doğa sevgisi, toplumsal yaşam, yiğitlik, güzelleme, ağıt, gurbet ve insanın iç dünyasına ilişkin duygusal çözümlemeler etrafında şekillenen oldukça zengin bir sözlü kültür mirasını yansıtmaktadır. Verilen şiirler, makam dizisi-usul analizleri ve kişisel görüşmeler birlikte değerlendirildiğinde, Afşin yöresi ozanlarının yalnızca bireysel duyguları dile getiren sanatçılar olmadığı; aynı zamanda toplumun hafızasını taşıyan, yaşanmışlıkları aktaran ve kültürel kimliği koruyan söz ustaları olduğu görülmektedir. Repertuvar yapısı incelendiğinde, eserlerin hem tematik hem de müzikal açıdan geleneksel âşıklık kültürünün temel özelliklerini taşıdığı anlaşılmaktadır.

Afşin ozanlarının repertuvarında en baskın tema aşk ve hasrettir. “Gönül Kuşu”, “Haberin Yok”, “Sildim Adını”, “Nazlım Beni Sorarsa” ve “Son Baktığın Olsun” gibi eserlerde sevilen kişiye duyulan derin bağlılık, karşılıksız sevgi, ayrılık acısı ve içsel kırılmalar yoğun biçimde işlenmektedir. Özellikle “Gönül Kuşu” adlı eserde geçen “Saldım enginlere gönül kuşumu / Bir türlü yurduna döndüremedim” dizeleri, sevdanın insan ruhunda yarattığı çaresizliği simgesel bir anlatımla ortaya koymaktadır. Gönül kuşu metaforu, Türk halk şiirinde sıkça kullanılan geleneksel bir motif olmakla birlikte burada bireyin iç dünyasını temsil eden güçlü bir imge hâline dönüşmektedir. Benzer biçimde “Haberin Yok” eserinde tekrar edilen “Haberin yok haberin yok” ifadesi, sevgilinin duyarsızlığı karşısında yaşanan yalnızlığı ve anlaşılmama hissini ön plana çıkarmaktadır. Bu tür tekrarlar, Afşin ozanlarının repertuvarında duygusal yoğunluğu artıran önemli sözlü anlatım tekniklerinden biridir.

Repertuvarında dikkat çeken bir diğer unsur, ayrılık ve terk edilme duygusunun güçlü biçimde işlenmesidir. “Sildim Adını” adlı eser, sevgi ilişkisinin sona ermesiyle oluşan ruhsal kırılmayı anlatmaktadır. “Yansam da ben bile bile / İsmi getirmem dile” dizeleri, gurur ve kırgınlık arasında sıkışmış bir ruh hâlini yansıtmaktadır. Bu eserlerde bireysel aşk hikâyesi aslında Anadolu insanının ortak duygusal deneyimine dönüşmektedir. Ozanların kullandığı sade ancak derin anlamlar taşıyan

dil, dinleyicinin kendi yaşamından parçalar bulmasına imkân tanımaktadır. Böylece eserler yalnızca bireysel anlatılar olmaktan çıkıp toplumsal duygu belleğine dönüşmektedir.

Afşin ozanlarının repertuarında güzelleme türünün de önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. “Yayla Güzeli” adlı eser bunun belirgin örneklerinden biridir. Eserde sevgili, doğa unsurlarıyla birlikte idealize edilmekte; güzellik, zarafet ve canlılık imgeleriyle betimlenmektedir. “Kelebek gibi uçarsın / Göklere kanat açarsın” dizeleri, sevgilinin fiziksel güzelliğinin yanı sıra ruhsal cazibesini de ifade etmektedir. Güzellemelerde doğa ile insan arasındaki ilişki dikkat çekici biçimde kurulmaktadır. Yayla, çiçek, rüzgâr, kelebek ve gökyüzü gibi unsurlar yalnızca çevresel öğeler değil; duyguların sembolik taşıyıcılarıdır. Bu durum, Afşin yöresinin coğrafi yapısının ozan repertuarı üzerindeki etkisini göstermektedir.

Kişisel görüşmelerde de belirtildiği üzere, Afşin ozanlarının repertuarı toplumun aynası olma anlayışıyla şekillenmektedir. Ahmet Karakaya’nın “Şu Afşin’in kızları, öldürüyor nazları, kışları çetin amma, cıvı cıvı yazları” şeklindeki ifadeleri, yalnızca bireysel bir gözlem değil; aynı zamanda Afşin yöresinin sosyal ve kültürel yapısını anlatan folklorik bir betimleme niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle repertuarda yer alan eserler, yöresel kimliğin müzikal anlatımına dönüşmektedir. Görüşmede ifade edildiği gibi ozanlar; “koçaklama, güzelleme, ağıt” gibi türleri işlerken toplumda gördüklerini türkülere yansıtmaktadır (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Bu yaklaşım, Afşin ozanlarının repertuarının yalnızca bireysel duygulardan değil; toplumsal gözlem ve deneyimlerden beslendiğini göstermektedir.

Repertuarın önemli türlerinden biri de ağıtlardır. Her ne kadar verilen örneklerde doğrudan ölüm ağıdı bulunmasa da “Nazlım Beni Sorarsa” gibi eserlerde ağıt karakteri taşıyan yoğun bir hüznün atmosferi hissedilmektedir. “Yataklara düşmüş kalkamıyor de” ve “Konuşmuyor sanki lal olmuş dili” gibi ifadeler, fiziksel çöküş üzerinden ruhsal yıkımı anlatmaktadır. Ahmet Karakaya’nın kişisel görüşmesinde belirttiği “Bir genç ölür cenazesi olur ağıt yakılır” ifadesi, ağıt geleneğinin hâlen canlı olduğunu göstermektedir (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Bu durum, repertuarın yaşamın acı yönlerini de güçlü biçimde yansıttığını ortaya koymaktadır.

Yiğitleme ve koçaklama türleri de Afşin ozanlık geleneğinde önemli bir yer tutmaktadır. Her ne kadar verilen eserlerde doğrudan savaş veya kahramanlık teması ön planda olmasa da “Yolcu” eserinde mücadele, direnç ve kararlılık duyguları dikkat çekmektedir. “Yıldırıyor ki beni / Tipi, fırtınalı kar” dizeleri, Anadolu insanının doğa şartlarına ve hayatın zorluklarına karşı dirençli yapısını simgesel biçimde ifade etmektedir. Bu yönüyle eser, bireysel aşk yolculuğu üzerinden aynı zamanda mücadelecî insan tipini anlatmaktadır. Kişisel görüşmede dile getirilen “yiğitleme” geleneği de repertuarın yalnızca duygusal değil; kahramanlık ve dayanıklılık temalarını da içerdiğini göstermektedir (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme).

Afşin ozanlarının repertuvarında doğa merkezli anlatım oldukça belirgindir. Dağ, yayla, çiçek, duman, rüzgâr ve bahar gibi unsurlar birçok eserde tekrar edilmektedir. “Boz duman kara duman / Yol bağlar zaman zaman” dizeleri, doğayı insan ruhunun bir yansıması olarak ele almaktadır. Afşin’in coğrafi yapısı ve yayla kültürü, ozanların şiirsel dünyasında belirgin biçimde hissedilmektedir. Bu nedenle repertuvarındaki eserler yalnızca bireysel duyguları değil; aynı zamanda yöresel yaşam biçimini de yansıtmaktadır.

Müzikal açıdan repertuvar incelendiğinde, eserlerde en çok Uşşak, Kürdi ve Hicaz makam dizilerinin kullanıldığı görülmektedir. Uşşak makam dizisi, içtenlik ve duygusal samimiyetin; Kürdi makam dizisi pastoral ve hüzünlü atmosferin; Hicaz makam dizisi ise dramatik gerilim ve kırılmanın taşıyıcısı olarak repertuvarında yer almaktadır. Bu makam dizisi tercihleri, işlenen temalarla doğrudan ilişkilidir. Örneğin “Son Baktığın Olsun” adlı eserde kullanılan Hicaz makam dizisi, eserin kırılganlık ve öfke duygusunu güçlendirmektedir. Usul yapılarında ise Devri Hindi, Türk Aksağı, Nim Sofyan ve Evfer gibi ritmik çeşitlilik dikkat çekmektedir. Bu durum, repertuvarın hem dinleyiciye duygusal yoğunluk sunmasını hem de icra sırasında akıcılık kazanmasını sağlamaktadır.

Kişisel görüşmelerde belirtilen “Türküler toplumun aynasıdır” anlayışı, Afşin ozanlarının repertuvar yapısını açıklayan temel düşüncelerden biridir (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Ozanlar yaşadıkları coğrafyayı, insan ilişkilerini, aşkı, ayrılığı, doğayı ve toplumsal olayları türkülerle dönüştürmektedir. Bu nedenle repertuvar, yalnızca sanatsal bir üretim alanı değil; aynı zamanda kültürel hafızanın korunma biçimidir. Ayrıca görüşmelerde ifade edilen “halk müziğinin kökeninde âşıklık geleneği vardır” düşüncesi de repertuvarın üretici kaynağının ozanlar olduğunu göstermektedir (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Ozan üretmekte, halk ise bu eserleri dinleyerek ve yeniden söyleyerek yaşatmaktadır.

Afşin ozanlarının repertuvar yapısı; güzelleme, ağıt, koçaklama, yığitleme, aşk ve hasret türküler, doğa temalı eserler ve toplumsal gözleme dayalı anlatılardan oluşmaktadır. Bu repertuvar hem bireysel duyguları hem de toplumsal yaşamı yansıtan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Eserlerde kullanılan makam dizisiler, usuller, imgeler ve dil özellikleri Afşin yöresinin kültürel kimliğini belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Böylece Afşin ozanları, yalnızca türküy söyleyen sanatçılar değil; toplumun duygu dünyasını, tarihsel hafızasını ve kültürel değerlerini kuşaktan kuşağa aktaran önemli kültür taşıyıcıları olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmanın ikinci alt problemine ilişkin elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, Afşin ozanlarının repertuvarlarının ağırlıklı olarak sevgi, gurbet, ayrılık, kahramanlık, dinî ve toplumsal konular etrafında şekillendiği görülmektedir. Elde edilen bulgular, repertuvar çeşitliliğinin bölgenin kültürel yapısını ve sözlü gelenek birikimini yansıttığını göstermektedir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmanın üçüncü alt problemi, “Afşin ozanlarının müzikal üslup özellikleri (makam dizisi, ritim, form vb.) nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir.

Tablo 2. Afşin Ozanlarının Genel Müzikal Üslup Özellikleri

Eser Adı	Makam dizisi Özellikleri	Ritim / Usul Özellikleri	Form Özellikleri
Gönül Kuşu	Kürdi makam dizisi kullanılmıştır. Çıkıcı-inici seyir özelliğiyle hasret ve içsel hüznün duygusu güçlendirilmiştir. Kürdi dörtlüsü ile Buselik beşlisinin birleşimi esere pastoral ve lirik bir yapı kazandırmaktadır.	7/8’lik Devri Hindi usulü (3+2+2) kullanılmıştır. Aksak ritim yapısı, eserin duygusal akışına hareket ve dinamizm katmaktadır.	Bentlerden oluşan sözlü yapı vardır. Her dörtlük kendi içinde anlam bütünlüğü taşımaktadır. Türkü formunda, tekrar ve iç ezgi anlayışı görülmektedir.
Haberin Yok	Uşşak makam dizisi kullanılmıştır. İçtenlik, sadelik ve duygusal yoğunluk ön plandadır. Çıkıcı seyir özelliği, duygunun aşamalı yükselişini desteklemektedir.	5/8’lik Türk Aksağı usulü (2+3) kullanılmıştır. Kısa ve vurucu ritmik yapı, tekrar edilen dizelerin etkisini artırmaktadır.	Nakaratlı türkü formu görülmektedir. “Haberin yok haberin yok” tekrarları ezgisel hafızayı güçlendirmektedir.
Nazım Beni Sorarsa	Uşşak makam dizisi ile hüznü ve melankolik bir atmosfer oluşturulmuştur. Makam dizisi dizinin sade yapısı, ağıt karakterini desteklemektedir.	7/8’lik Devri Hindi usulü (2+2+3) kullanılmıştır. Aksak ritim yapısı eserin dramatik anlatımını güçlendirmektedir.	Ağıt karakterli türkü formundadır. Bent esaslı yapı kullanılmıştır. Hikâye anlatımına dayalı söz akışı görülmektedir.
Sildim Adını	Uşşak makam dizisi kullanılmıştır. İçsel kırgınlık ve sakin hüznün duygusu ön plana çıkarılmıştır.	2/4’lük Nim Sofyan usulü kullanılmıştır. Basit ve akıcı ritmik yapı, sözlerin anlaşılabilirliğini artırmaktadır.	Tekrarlı türkü formu vardır. “Sildim adını adını” nakarat görevi görmektedir.
Son Baktığın Olsun	Hicaz makam dizisi kullanılmıştır. Dramatik gerilim, kırgınlık ve sitem duygusu makam dizisi dizinin karakteristik yapısıyla güçlendirilmiştir.	4/4’lük Sofyan usulü kullanılmıştır. Düzenli ritmik yapı, sözlerin vurucu etkisini desteklemektedir.	Sitem temalı türkü formundadır. Bent yapısı korunmuş, her kıta benzer ezgisel yapı ile ilerlemiştir.
Yayla Güzeli	Kürdi makam dizisi kullanılmıştır. Doğa ve güzelleme temasına uygun pastoral bir atmosfer oluşturulmuştur.	2/4’lük Nim Sofyan usulü kullanılmıştır. Hareketli ve sade ritim yapısı vardır.	Güzelleme formunda yazılmıştır. Akıcı ve kısa bent yapıları kullanılmıştır.

Yolcu	Hüseyinimakam dizisikullanılmıştır. Yolculuk, mücadele ve umut duyguları içten bir anlatımla işlenmiştir.	9/8'lik Evfer usulü (2+2+2+3) kullanılmıştır. Yürüyüş hissi veren hareketli bir ritmik yapı oluşturulmuştur.	Yol ve gurbet temalı türkü formu görülmektedir. Tekrarlı söyleyişler sözlerin etkisini artırmaktadır.
--------------	---	--	---

Afşin ozanlarının müzikal üslup özellikleri; makam dizisi yapıları, ritmik çeşitlilik, söz-müzik ilişkisi, icra tavrı, bağlama kullanımı ve yöresel söyleyiş biçimleri bakımından Türk halk müziği ve âşıklık geleneğinin karakteristik özelliklerini güçlü biçimde yansıtmaktadır. Verilen eserler ve eser analizleri incelendiğinde, Afşin yöresi ozanlarının hem geleneksel Türk halk müziği makam dizisi anlayışını sürdürdüğü hem de yöresel tavır özellikleriyle kendilerine özgü bir müzikal kimlik oluşturduğu görülmektedir. Bu müzikal yapı, sözlü kültür geleneği içerisinde şekillenmiş; usta-çırak ilişkisiyle kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

Afşin ozanlarının müzikal üslubunda en dikkat çekici özelliklerden biri makam dizisi kullanımındaki gelenekselliştir. Eserlerde en yoğun kullanılan makam dizisilerin Uşşak, Kürdi ve Hicaz olduğu görülmektedir. Özellikle Uşşak makam dizisidizisi, yöredeki aşk, hasret ve içsel duygulanım temalı eserlerde belirgin biçimde tercih edilmektedir. “Haberin Yok”, “Nazım Beni Sorarsa”, “Sildim Adını” ve “Yolcu” eserlerinin Uşşak makam dizisidizisinde olması tesadüf değildir. Uşşak makam dizisiTürk halk müziğinde samimiyet, içtenlik, teslimiyet ve hüznün duygularını taşıyan bir makam dizisi olarak bilinmektedir. Bu nedenle Afşin ozanları, duygusal yoğunluğu yüksek eserlerde Uşşak makam dizisidizisini tercih ederek sözlerin etkisini artırmaktadır. Örneğin “Nazım Beni Sorarsa” eserindeki “Yataklara düşmüş kalkamıyor de” ifadesi, Uşşak makam dizisi verdiği melankolik atmosferle birleşerek dinleyicide derin bir hüznün oluşturmaktadır.

Kürdi makam dizisiise Afşin ozanlarının doğa, sevdâ ve pastoral anlatımlı eserlerinde öne çıkmaktadır. “Gönül Kuşu” ve “Yayla Güzeli” eserlerinde kullanılan Kürdi makam dizisidizisi, sade fakat etkileyici melodik yapısıyla duygusal lirizmi güçlendirmektedir. Kürdi makam dizisi çıkıcı-inici seyir özelliği, eserlerde duygu dalgalanmalarını daha belirgin hâle getirmektedir. Özellikle “Gönül Kuşu” eserindeki hasret duygusu, makam dizisi dizisinin karakteristik yapısıyla birleşerek içsel bir derinlik oluşturmaktadır. “Yayla Güzeli” adlı eserde ise doğa tasvirleriyle birleşen Kürdi makam dizisidizisi, pastoral bir atmosfer meydana getirmektedir. Böylece makam dizisi tercihi yalnızca teknik bir unsur olmaktan çıkmakta; eserin anlam dünyasını destekleyen estetik bir unsur hâline dönüşmektedir.

Afşin ozanlarının müzikal üslubunda Hicaz makam dizisida önemli bir yere sahiptir. “Son Baktığın Olsun” adlı eserde kullanılan Hicaz makam dizisi, dramatik gerilim ve kırgınlık duygusunu

belirginleştirmektedir. Hicaz makam dizisi karakteristik yarım ses geçişleri, eserdeki sitem ve öfke duygusunu kuvvetlendirmektedir. “Sen karşıma yılan gibi / Çıktın son çıktığın olsun” dizeleri, Hicaz makam dizisi sert ve dramatik tınısıyla birleşerek güçlü bir ifade oluşturmaktadır. Bu durum, Afşin ozanlarının makam dizisi seçimlerini işlenen temaya göre bilinçli biçimde şekillendirdiğini göstermektedir.

Müzikal üslubun bir diğer önemli boyutu ritmik yapıdır. Eserlerde Devri Hindi, Türk Aksağı, Nim Sofyan, Sofyan ve Evfer gibi farklı usuller kullanılmıştır. Bu durum, Afşin ozanlarının ritmik çeşitlilik bakımından zengin bir müzik anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Özellikle 7/8’lik Devri Hindi usulü, hem “Gönül Kuşu” hem de “Nazlım Beni Sorarsa” eserlerinde görülmektedir. Bu aksak ritim yapısı, Anadolu halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biridir. 7/8’lik yapı, eserlere hareket kazandırırken aynı zamanda sözlerin duygusal akışını da desteklemektedir. Özellikle Devri Hindi usulünün (3+2+2) ve (2+2+3) biçimindeki farklı kullanımları, Afşin yöresi müzik anlayışının ritmik esnekliğini göstermektedir.

“Haberin Yok” eserindeki 5/8’lik Türk Aksağı usulü ise kısa ve vurucu ritmik yapı sayesinde sözlerin daha etkili duyulmasını sağlamaktadır. Tekrar eden “Haberin yok haberin yok” dizeleri, usulün ritmik döngüsüyle birleşerek dinleyicide güçlü bir ezgisel hafıza oluşturmaktadır. Buna karşılık “Sildim Adını” eserindeki 2/4’lük Nim Sofyan usulü, daha yalın ve akıcı bir söyleyiş sağlamaktadır. Bu durum, eserin doğrudan ve sade duygusal anlatımını desteklemektedir. “Yolcu” eserinde kullanılan 9/8’lik Evfer usulü ise hareket ve yürüyüş hissini ön plana çıkarmaktadır. Özellikle “Sevdanla çıktım yola / Yolcu” dizeleriyle birlikte düşünüldüğünde, ritmik yapı adeta bir yolculuk hissi oluşturmaktadır.

Afşin ozanlarının müzikal üslubunda melodik yapıların genellikle dar ses aralığında kurulmuş olması da dikkat çekmektedir. Verilen eserlerin büyük çoğunluğunda ses aralığı yedi-sekiz ses civarındadır. Bu özellik, eserlerin halk arasında kolay söylenmesini ve hafızada kalmasını sağlamaktadır. Ayrıca dar ses aralığı, ozanlık geleneğindeki doğal söyleyiş anlayışına uygundur. Teknik gösteriştten çok duygu aktarımının önemsendiği bu yapı, halk müziği estetiğinin temel özelliklerinden biridir.

Eser analizlerinde belirtilen “Durak: Dügah (la), Güçlü: Neva (re), Yeden: Rast (sol)” yapıları, Afşin ozanlarının geleneksel makam dizisi kurallarına bağlı kaldığını göstermektedir. Özellikle Neva perdesinin güçlü olarak kullanılması, eserlerde melodik merkez hissini kuvvetlendirmektedir. Seyir özelliklerinin çoğunlukla çıkıcı veya çıkıcı-inici olması ise eserlerde duygu yoğunluğunun aşamalı biçimde yükselmesini sağlamaktadır. Bu durum, sözlerin dramatik yapısıyla uyumlu bir müzikal ilerleyiş oluşturmaktadır.

Afşin ozanlarının müzikal üslubunda bağlama icrası merkezi bir yere sahiptir. Kişisel görüşmelerde de belirtildiği üzere yörede uzun bağlama ve kısa bağlama yaygın biçimde kullanılmaktadır (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Bağlama yalnızca eşlik çalgısı değil; aynı zamanda duygunun taşıyıcısıdır. Özellikle uzun bağlama kullanımı, bozlak ve uzun hava karakterli eserlerde daha geniş bir ifade alanı sağlamaktadır. Kısa bağlama ise ritmik eserlerde akıcılığı desteklemektedir. Bu durum, Afşin ozanlarının eserlerinde saz tavrının sözle bütünleştiğini göstermektedir.

Yöresel tavır ve söyleyiş biçimi de Afşin ozanlarının müzikal üslubunun belirleyici unsurlarındandır. Kişisel görüşmede ifade edildiği gibi, yöredeki müzikal ağız yapısı “Mahzuni ağzı” olarak tanımlanmaktadır (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Bu söyleyiş biçimi, Âşık Mahzuni Şerif’in etkisini taşıyan güçlü, içli ve dramatik bir vokal tavrı ifade etmektedir. Afşin yöresindeki eserlerde görülen içten söyleyiş, uzatmalı ses kullanımı, vurgu yoğunluğu ve dramatik ifade biçimi bu tavrın özelliklerini taşımaktadır. Ayrıca görüşmede belirtilen “Bizim burası Kerem’e giriyor” ifadesi, yörede Kerem ayağına dayalı melodik yapının baskın olduğunu göstermektedir (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Kerem ayağı, özellikle lirizm ve duygusal anlatımın yoğun olduğu halk ezgilerinde sıkça kullanılan bir yapı olarak bilinmektedir.

Afşin ozanlarının müzikal üslubu aynı zamanda söz merkezli bir yapı göstermektedir. Müzik, şiirin önüne geçmemekte; aksine şiirin anlamını destekleyen bir işlev üstlenmektedir. Bu nedenle eserlerde melodik süslemeler sınırlı tutulmakta, sözlerin anlaşılır olması ön planda tutulmaktadır. Ahmet Karakaya’nın “Türküler toplumun aynasıdır” ifadesi de bu anlayışı desteklemektedir (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Ozanlar için müzik yalnızca estetik bir unsur değil; toplumsal duygu ve düşüncelerin aktarım aracıdır.

Afşin ozanlarının müzikal üslubunda doğaçlama geleneğinin de etkili olduğu söylenebilir. Usta-çırak ilişkisi içerisinde gelişen bu gelenekte ozan, makam dizisi ve usul kalıplarına bağlı kalmakla birlikte icra sırasında kendi yorumunu ortaya koymaktadır. Kişisel görüşmelerde belirtilen usta-çırak ilişkisi, bu müzikal tavrın aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Çırağın ustadan izin almadan saz çalamaması, belirli bir oturuş düzenine riayet edilmesi ve deneyime verilen önem, müzikal disiplinin geleneksel yapısını ortaya koymaktadır (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme).

Afşin ozanlarının müzikal üslup özellikleri; Uşşak, Kürdi ve Hicaz makam dizilerinin yoğun kullanımı, aksak ritim anlayışı, dar ses aralıklı melodik yapı, söz merkezli icra tavrı, bağlama temelli performans anlayışı ve Mahzuni etkili yöresel söyleyiş özellikleriyle şekillenmektedir. Bu yapı, Afşin yöresinin hem Türk halk müziği geleneği içerisindeki yerini hem de kendine özgü kültürel kimliğini ortaya koymaktadır. Afşin ozanları, makam dizisi ve ritim unsurlarını yalnızca teknik bir müzik sistemi olarak değil; duyguları ve toplumsal hafızayı ifade eden kültürel araçlar olarak kullanmaktadır.

Güzelleme havasında yazılan *Gönül Kuşu* adlı eser, Aliyar Arslan tarafından kayıt altına alınmıştır.



GÖNÜL KUSU

Yöresi:Afsin
Söz Müzik:Aliyar Arslan

Notaya Alan:Rengin Mutlu
Ozan Tüzün

6 saz__

11

16

21 sal dım en gın le re
bir tür lü yur du na

26 gö nül ku şu mu üs tü ne se__l et tim gö züm ya şı
dön dü re me dım

31 1.
mı has ret a te şı ni sön dü re me dım

31 2.
dım saz..

yargül se yüzü me bahar yaz ge lir ben ağ la rım ve fa

sı za haz gelir__ fe le ğin et

ti ği ge çer vız ge lir ya rin et ti



Saldım enginlere gönül kusumu
Bir türlü yurduna döndüremedim
Üstüne sel ettim gözüm yasımı
Hasret atesini söndüremedim

Yar gülse yüzüme bahar yaz gelir
Ben ağlarım vefasız haz gelir
Feleğin ettiği geçer vız gelir
Yarin ettiğini sindiremedim

Bırakmadı gönül yarin elini
Ahu bakısını tatlı dilini
Ugruna adadım en güzelini
Yarden baskasıyla kandıramadım

Yar ugruna deli ettim adımı
Hep ona yürüdüm attım adımı
Yükledim rüzgara bu feryadımı
Aliyar bir dala konduramadım

Şekil 6. Gönül Kuşu, Örnek Eser, Notalama Çalışması

AliyarArslan'ın seslendirmiş olduğu ezginin makam dizisibilgileri aşağıda sıralanmıştır:

Makam dizisi: Kürdi

Durak: Dügah(la)

Güçlü: Neva(re)

Yeden: Rast(sol)

Seyir: Çıkıcı-Inici

Dizi: Kürdi dörtlüsü+ Buselik beşlisi

Donanım: Si bemol

Ses aralığı: 7(la-sol)

Usul: 7/8'lik (devri hindi) (3+2+2)

AliyarArslan'ın seslendirmiş olduğu ezgi, Türk halk müziğinin duygu yoğunluğu yüksek makam dizisiyapılarından biri olan Kürdi makam dizisiüzerine kurulmuştur. Eserin durağı Dügâh (la) perdesi olup ezginin karar noktası bu perde etrafında şekillenmektedir. Güçlü perde olarak kullanılan Neva (re), melodik akış içerisinde ezginin en belirgin duraklama ve vurgu merkezlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Yeden sesin Rast (sol) perdesi olması ise karar sesine geçişte güçlü bir çekim etkisi oluşturarak makam dizisi dizisin karakteristik hissiyatını desteklemektedir. Ezginin seyir özelliği çıkıcı-inici yapı göstermekte; bu durum melodinin önce tiz bölgelere doğru yükselip ardından karar perdesine yönelerek tamamlanmasını sağlamaktadır. Makam dizisi yapısı Kürdi dörtlüsü ile Buselik beşlisinin birleşiminden oluşmakta ve bu birleşim esere hem hüznölü hem de içten bir ifade karakteri kazandırmaktadır. Donanımda si perdesi için kullanılan si bemol, Kürdi makam dizisi kendine özgü tınısal yapısını belirginleştirmekte ve ezginin duygusal atmosferini güçlendirmektedir. Eserin ses genişliği yedi seslik bir alanı kapsamakta olup la-sol aralığında şekillenmektedir. Ritmik açıdan ise eser, Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan 7/8'lik Devri Hindi usulüyle icra edilmektedir. (3+2+2) biçimindeki aksak ritim kalıbı, ezgiye hareketli ancak dengeli bir akış kazandırırken aynı zamanda sözlerin vurgu yapısını destekleyerek anlatım gücünü artırmaktadır. Bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde eser, hem makam dizisi hem de ritmik açıdan Türk halk müziğinin geleneksel estetik anlayışını yansıtan önemli bir örnek niteliği taşımaktadır.

Aşk türküsü havasında yazılan *Haberin Yok* adlı eser, Nuri Peker tarafından kayıt altına alınmıştır

HABERİN YOK

Yöresi:Afsin
Söz Müzik:Nuri Peker

Notaya Alan:Rengin Mutlu
Ozan Tüzün

gü ze lim can

danse ven den habe rin yok ha be rin yok sana duy du

ğum gü ven den habe rin yok ha be rin yok

Güzelim candan sevenden
Haberin yok haberin yok
Sana duyduğum güvenden
Haberin yok haberin yok

Askla arayıp bulandan
Akıp gönüle dolandan
Çölünde mecnun olandan
Haberin yok haberin yok

Seni her gün andığımda
Meyil verip kandığımda
Divaneye döndüğümde
Haberin yok haberin yok

Fidane bir can beden
Söyle ne istersin benden
Beni bırak senin senden
Haberin yok haberin yok

Şekil 7. *Haberin Yok*, Örnek Eser, Notalama Çalışması

Nuri Peker'in seslendirmiş olduğu ezginin makam dizisibilgileri aşağıda sıralanmıştır:

Makam dizisi: Uşşak

Durak: Dũgah(la)

Gũçlü: Neva(re)

Yeden: Rast(sol)

Seyir: Çıkıcı

Dizi: Uşşak dũrtlũsũ+ Buselik beşlisi

Donanım: Sib²

Ses aralığı: 7(la-sol)

Usul: 5/8'lik (Tũrk Aksağı) (2+3)

Nuri Peker'in seslendirmiş olduğu ezgi, Tũrk halk mũziđinin en yaygın ve duygusal ifade gũcũ yũksek makam dizisilerinden biri olan Uşşak makam dizisitemelinde şekillenmiştir. Eserin durağı Dũgâh (la) perdesi olup melodik yapı bu perde etrafında karar duygusuna ulaşmaktadır. Gũçlü perde olarak kullanılan Neva (re), ezginin melodik gelişimi içerisinde önemli bir vurgu ve dinlenme noktası oluştururken, yeden ses olan Rast (sol) perdesi karar sesine geçişte çekici bir işlev ũstlenmektedir. Ezginin seyir özelliğinin çıkıcı olması, melodinin karar sesinden başlayarak tiz bölgelere doğru ilerleyen bir yapıda geliştiğini göstermektedir. Bu durum, eserin giderek yũkselen duygusal yoğunluğunu destekleyen önemli bir makam dizisizellik olarak değerlendirilmektedir. Eserin dizisi, Uşşak dũrtlũsũ ile Buselik beşlisinin birleşiminden meydana gelmekte; bu yapı ezgiye hem içtenlik hem de lirik bir anlatım kazandırmaktadır. Donanımda kullanılan si koma bemolũ (Segâh perdesi), Uşşak makam dizisi karakteristik tınısını belirgin hale getirerek eserin geleneksel makam dizisi anlayışına uygun biçimde icra edilmesini sağlamaktadır. Ses genişliği bakımından ezgi, la-sol arasında yedi seslik bir alan içerisinde dolaşmakta ve bu sınırlı ancak etkili ses aralığı sayesinde sözlerin duygusal anlatımı ön plana çıkmaktadır. Ritmik açıdan eser, Tũrk halk mũziđinin karakteristik aksak ritimlerinden biri olan 5/8'lik Tũrk Aksağı usulũyle icra edilmektedir. (2+3) biçimindeki ritmik yapı, ezgiye hareketli ve akıcı bir karakter kazandırırken aynı zamanda sözlerin vurgu dũzenini destekleyerek anlatımın daha etkili hale gelmesini sağlamaktadır. Tũm bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde eser, Uşşak makam dizisi sıcak, samimi ve duygusal yapısını aksak ritim geleneğiyle birleştiren önemli bir halk mũziđi rneği olarak dikkat çekmektedir.

Ağıt karakterli aşk tũrkũsũ havasında yazılan *Nazlım Beni Sorarsa* adlı eser, Seydi Kalender tarafından kayıt altına alınmıştır.

NAZLIM BENİ SORARSA

Yöresi:Afsin
Söz Müzik:Seydi Kalender

Notaya Alan:Rengin Mutlu
Ozan Tüzün

5 nazlım beni me rak e dip so rar sa___ dün ya ni me ti ne___ ba ka mı yor de___

9 ba ka mı yor de___ gözü nü kay bet miş be lin de kor sa___

ya tak la ra düş müş kal ka mı yor de___

Nazlım beni merak edip sorarsa
Dünya nimetine bakamıyor de
Gözünü kaybetmiş belinde korsa
Yataklara düsmüş kalkamıyor de

Uzamis sakalı kalkamıyor kolu
Divane misali perisan hali
Konusmuyor sanki lal olmuş dili
Adını duyunca tıkanıyor de

Darılmış hayata küsmüş cihana
Seyidi'yem sansım kederden yana
Yürekten bir selam yolladı sana
Mektup yazıp ucunu yakamıyor de

Şekil 8. Nazlım Beni Sorarsa, Örnek Eser, Notalama Çalışması

Seydi Kalender'in seslendirmiş olduğu ezginin makam dizisibilgileri aşağıda sıralanmıştır:

Makam dizisi: uşşak

Durak: Dügah(la)

Güçlü: Neva(re)

Yeden: Rast(sol)

Seyir: Çıkıcı

Dizi: uşşak dörtlüsü+ Buselik beşlisi

Donanım: Sib²

Ses aralığı: 7(la-sol)

Usul: devri hindi (7/8'lik) (2+2+3)

Seydi Kalender'in seslendirmiş olduğu ezgi, Türk halk müziğinin duygu aktarımı bakımından en etkili makam dizisilerinden biri olan Uşşak makam dizisi üzerine kurulmuştur. Eserin durağı Dügâh (la) perdesi olup melodik yapı bu perde etrafında şekillenerek karar hissine ulaşmaktadır. Güçlü perde olarak kullanılan Neva (re), ezginin gelişim sürecinde önemli bir duraklama ve vurgu merkezi oluştururken, yeden ses olan Rast (sol) perdesi karar sesine yönelen melodik akışı desteklemektedir. Ezginin seyir özelliğinin çıkıcı olması, melodinin alt seslerden başlayarak giderek tiz bölgelere doğru yükseldiğini ve böylece duygusal yoğunluğun aşamalı biçimde arttığını göstermektedir. Makam dizisi yapısı, Uşşak dörtlüsü ile Buselik beşlisinin birleşiminden meydana gelmekte; bu yapı esere içten, samimi ve lirik bir ifade kazandırmaktadır. Donanımda kullanılan Sib² ise Uşşak makam dizisi karakteristik tınısını ortaya çıkararak melodik yapının geleneksel makam dizisi anlayışına uygun biçimde icra edilmesini sağlamaktadır. Ezginin ses aralığı la-sol arasında yedi seslik bir alanı kapsamakta ve bu sınırlı ses genişliği içerisinde etkili bir melodik anlatım oluşturulmaktadır. Ritmik açıdan eser, Türk halk müziğinde yaygın biçimde kullanılan aksak usullerden biri olan 7/8'lik Devri Hindi usulüyle icra edilmektedir. (2+2+3) şeklindeki ritmik kalıp, ezgiye hareketli ve akıcı bir yapı kazandırırken aynı zamanda sözlerin vurgu düzenini destekleyerek anlatımın daha güçlü hissedilmesini sağlamaktadır. Bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde eser, Uşşak makam dizisi duygusal ve içsel anlatım gücünü Devri Hindi usulünün dinamik ritmik yapısıyla birleştiren, geleneksel Türk halk müziği estetiğini yansıtan önemli bir örnek niteliği taşımaktadır.

Ayrılık türküsü havasında yazılan *Sildim Adını* adlı eser, Nuri Peker tarafından kayıt altına alınmıştır.

SILDIM ADINI

Yöresi:Afsin
Söz Müzik:Nuri Peker

Notaya Alan:Rengin Mutlu
Ozan Tüzün

her gün e ri yipte git sem__ saz__
ma zi de kaybo lup git sem__
aşkın dan çü rü yüp git sem saz__ sildim a dı nı a dı nı saz__
aş kın dan çü rü yüp git sem__
sildim a dı nı a dı nı__

Her gün eriyipte bitsem
Mazi de kaybolup gitsem
Askından çürüyüp gitsem
Sildim adını adını

Aynı ikrarında dursan
Döner diye hayal kursan
Basını taslara vursan
Sildim adını adını

Yansam da ben bile bile
fsmini getirmem dile
Yoklugun olsa da çile
Sildim adını adını

Söküp attın en derinden
Yüreyimdeki yerinden
Fidanımın defterinde
Sildim adını adını

Şekil 9. Sildim Adını, Örnek Eser, Notalama Çalışması

Nuri Peker'in seslendirmiş olduğu ezginin makam dizisibilgileri aşağıda sıralanmıştır:

Makam dizisi: uşşak

Durak: Dügah(la)

Güçlü: Neva(re)

Yeden: Rast(sol)

Seyir: Çıkıcı

Dizi: uşşak dörtlüsü+ Buselik beşlisi

Donanım: Sib²

Ses aralığı: 7(la-sol)

Usul: Nim Sofyan(2/4'lük)

Nuri Peker'in seslendirmiş olduğu ezgi, Türk halk müziğinin en yaygın ve duygusal anlatım gücü yüksek makam dizisilerinden biri olan Uşşak makam dizisitemelinde şekillenmiştir. Eserin durağı Dügâh (la) perdesi olup melodik yapı bu perde çevresinde karar duygusuna ulaşmaktadır. Güçlü perde olarak kullanılan Neva (re), ezginin melodik akışı içerisinde önemli bir vurgu ve dinlenme noktası oluştururken, yeden ses olan Rast (sol) perdesi karar sesine geçişte çekici bir etki meydana getirerek makam dizisi dizisinin karakteristik yapısını desteklemektedir. Ezginin seyir özelliğinin çıkıcı olması, melodinin alt seslerden başlayarak tiz bölgelere doğru ilerleyen bir gelişim gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, eserin duygusal yoğunluğunu aşamalı biçimde artıran önemli bir makam dizisiözellik olarak değerlendirilmektedir. Makam dizisi yapısı, Uşşak dörtlüsü ile Buselik beşlisinin birleşiminden oluşmakta; bu birleşim esere samimi, içten ve lirik bir anlatım kazandırmaktadır. Donanımda kullanılan Sib², Uşşakmakam dizisi kendine özgü tınısal yapısını belirginleştirerek melodik çizginin geleneksel makam dizisi anlayışına uygun biçimde icra edilmesini sağlamaktadır. Ezginin ses aralığı la-sol arasında yedi seslik bir alanı kapsamakta ve bu sınırlı ses genişliği içerisinde etkili bir melodik ifade oluşturulmaktadır. Ritmik açıdan eser, Türk halk müziğinde sade ve akıcı yapısıyla sıkça kullanılan 2/4'lük Nim Sofyan usulüyle icra edilmektedir. Bu usul, esere düzenli, dengeli ve akıcı bir ritmik yapı kazandırırken aynı zamanda sözlerin anlaşılır biçimde ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Nim Sofyan usulünün yalın ritmik karakteri, ezginin duygusal anlatımını destekleyerek dinleyicinin söz ve melodi arasındaki ilişkiyi daha güçlü hissetmesine katkıda bulunmaktadır. Tüm bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde eser, Uşşak makam dizisi duygusal ve içsel anlatım gücünü Nim Sofyan usulünün sade ritmik yapısıyla birleştiren geleneksel Türk halk müziği örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir.

Aşk türküsü havasında yazılan *Son Baktığın Olsun* adlı eser, Ozan Kösoglu tarafından kayıt altına alınmıştır.

SON BAKTIGIN OLSUN

Yöresi:Afsin
Söz Müzik:Ozan Kösoglu

Notaya Alan:Rengin Mutlu
Ozan Tüzün

gene bu gün ler de ba na

taktın son tak tı ğın ol sun hasret to hu mu nu ca na ektin son ek ti ğın ol sun

hasret to hu mu nu ca na ektin son ek ti ğın ol sun

türlü iş ve naz la rın la___ zehir sa çan söz le rin le

can a lı cı göz le rin le baktın son bak tı ğın ol sun___

Gene bugünlerde bana
Taktın son taktığın olsun
Hasret tohumunu cana
Ektin son ektigin olsun

Türlü iş ve nazlarınla
Zehir sacan sözlerinle
Can alıcı gözlerinle
Baktın son baktığın olsun

Neler getirdin basıma
Acımadın göz yasıma
Aguyu tatlı asıma
Kattın son kattığın olsun

Sanki sevdan yalan gibi
Darmadagin talan gibi
Sen karsıma yılan gibi
Çıktın son çıktığın olsun

Şekil 10. Son Baktığın Olsun, Örnek Eser, Notalama Çalışması

Ozan Kösoglu'nun seslendirmiş olduğu ezginin makam dizisibilgileri aşıağıda sıralanmıştır:

Makam dizisi: Hicaz

Durak: Dügah(la)

Güçlü: Neva(re)

Yeden: Rast(sol)

Seyir:İnici - Çıkıcı

Dizi: Hicaz dörtlüsü+ Rast beşlisi

Donanım: Si bemol, Do diyez

Ses aralığı: 8(sol-la)

Usul: Sofyan(4/4'lük)

Ozan Kösoğlu'nun seslendirmiş olduğu ezgi, Türk müziğinin dramatik ve etkileyici makam dizisilerinden biri olan Hicaz makam dizisiüzerine kurulmuştur. Eserin durağı Dügâh (la) perdesi olup melodik yapı bu perde çevresinde şekillenerek karar hissine ulaşmaktadır. Güçlü perde olarak kullanılan Neva (re), ezginin melodik gelişimi içerisinde önemli bir dinlenme ve vurgu noktası oluştururken, yeden ses olan Rast (sol) perdesi karar sesine yönelen melodik çekimi güçlendirmektedir. Ezginin seyir özelliğinin inici-çıkıcı olması, melodinin zaman zaman tiz bölgelere yükseldikten sonra tekrar karar perdesine yönelerek dengeli bir hareket göstermesini sağlamaktadır. Bu seyir anlayışı, eserin duygusal yoğunluğunu artırırken aynı zamanda melodik çeşitliliği de zenginleştirmektedir. Makam dizisi yapısı, Hicaz dörtlüsü ile Rast beşlisinin birleşiminden oluşmakta ve bu yapı esere hem hüznü hem de güçlü bir dramatik ifade kazandırmaktadır. Özellikle Hicaz makam dizisi karakteristik aralık yapısı, ezgiye içli, yanık ve etkileyici bir tını kazandırarak dinleyici üzerinde derin bir duygusal etki oluşturmaktadır. Donanımda kullanılan si bemol ile do diyez, Hicaz makam dizisi kendine özgü ses karakterini belirgin hale getirmekte ve makam dizisigeleneksel yapısının doğru biçimde icra edilmesini sağlamaktadır. Eserin ses genişliği sol-la arasında sekiz seslik bir alanı kapsamakta olup bu durum melodik anlatımın daha geniş ve etkili bir ifade alanına yayılmasına imkân tanımaktadır. Ritmik açıdan eser, Türk halk müziğinde sade ve dengeli yapısıyla yaygın olarak kullanılan 4/4'lük Sofyan usulüyle icra edilmektedir. Sofyan usulü, ezgiye düzenli ve akıcı bir ritmik yapı kazandırırken aynı zamanda sözlerin anlaşılır ve belirgin biçimde ifade edilmesine katkı sağlamaktadır. Böylece eser, Hicaz makam dizisi yoğun duygusal anlatım gücünü Sofyan usulünün yalın ve dengeli ritmik yapısıyla birleştirerek Türk halk müziğinin geleneksel estetik anlayışını yansıtan önemli örneklerden biri hâline gelmektedir.

Güzelleme havasında yazılan *Yayla Güzeli* adlı eser, Aliyar Arslan tarafından kayıt altına alınmıştır.

YAYLA GÜZELİ

Yöresi:Afsin
Söz Müzik:Aliyar Arslan

Notaya Alan:Rengin Mutlu
Ozan Tüzün

saz_

7

13

19

25

31

36

açıl mışsın ben zi yor sun

gül le re yay la gü ze li destan olup da düş müş sün dille re yay la gü ze li

dille re yay la gü ze li dille re yay la gü ze li saz_

ke le bek gi bi u çar sın gök le re ka nat a çar sın yürü dük çe

gül sa çar sın yolla ra yay la gü ze li yolla ra yay la gü ze li

Açılmışsın benziyorsun
Güllere yayla güzeli
Destan olup da düşmüssün
Dillere yayla güzeli

Kelebek gibi uçarsın
Göklere kanat acarsın
Yürüdükçe gül sacarsın
Yollara yayla güzeli

Obalarda nere yerin
Oralarda var mı yarin
Meydan okur zülüflerin
Yellere yayla güzeli

Şekil 11. Yayla Güzeli, Örnek Eser, Notalama Çalışması

Aliyar Arslan'ın seslendirmiş olduğu ezginin makam dizisibilgileri aşağıda sıralanmıştır:

Makam dizisi: Kürdi

Durak: Dügah(la)

Güçlü: Neva(re)

Yeden: Rast(sol)

Seyir: Çıkıcı-inici

Dizi: Kürdi dörtlüsü+ Buselik beşlisi

Donanım: Si bemol

Ses aralığı: 7(la-sol)

Usul: Nim Sofyan (2/4'lük)

Aliyar Arslan'ın seslendirmiş olduğu ezgi, Türk halk müziğinin hüznü ve içten anlatım karakteriyle öne çıkan Kürdi makam dizisitemelinde şekillenmiştir. Eserin durağı Dügâh (la) perdesi olup melodik yapı bu merkez etrafında şekillenerek karar hissini oluşturmaktadır. Güçlü perde olarak Neva (re) kullanılmış, bu perde ezginin melodik akışında önemli bir vurgu ve geçiş noktası işlevi görmüştür. Yeden ses olarak Rast (sol) perdesinin tercih edilmesi, karar perdesine yönelen melodik çekimi güçlendirmekte ve makam dizisikarakteristik çözölme hissini desteklemektedir. Ezginin seyir özelliğinin çıkıcı-inici olması, melodinin hem yukarı yönlü bir gelişim gösterip hem de tekrar karar perdesine dönüş yaparak dengeli ve dalgalı bir ifade yapısı oluşturduğunu göstermektedir. Makam dizisi, Kürdi dörtlüsü ile Buselik beşlisinin birleşiminden oluşmakta; bu yapı esere hem hüznü hem de lirik bir anlatım kazandırmaktadır. Donanımda yer alan si bemol perdesi, Kürdi makam dizisi kendine özgü aralık yapısını belirginleştirerek ezginin geleneksel tını karakterini güçlendirmektedir. Ezginin ses genişliği la-sol arasında yedi seslik bir alanı kapsamakta olup bu sınırlı ancak etkili ses aralığı, duygusal ifadenin yoğunlaşmasına katkı sağlamaktadır. Ritmik açıdan eser, Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan 2/4'lük Nim Sofyan usulüyle icra edilmektedir. Bu usul, ezgiye sade, düzenli ve akıcı bir ritmik yapı kazandırırken sözlerin net ve anlaşılır biçimde aktarılmasına da imkân tanımaktadır. Böylece eser, Kürdi makam dizisi içli ve duygusal karakterini Nim Sofyan usulünün yalın ritmik yapısıyla birleştirerek geleneksel Türk halk müziği estetiğini yansıtan önemli bir icra örneği oluşturmaktadır.

Koçaklama havasında yazılan *Yolcu* adlı eser, Aliyar Arslan tarafından kayıt altına alınmıştır.

YOLCU

Yöresi:Afsin
Söz Müzik:Aliyar Arslan

Notaya Alan:Rengin Mutlu
Ozan Tüzün

saz__

5

sevdan la çık tım yo la yol cu yum bu dağ lar da__

8

dertle keder le kol kola__ yolcu yumbu dağlar da__ yolcu yumbu dağlar da__

12

bek le rim a rı gi bi__ çi çek li bir yaz ba har__ yol cu yum bu dağ lar da__

15

yol cu yum bu dağ lar da__

Sevdanla çıktım yola
Yolcuyum bu dağlarda
Dert kederle kol kola
Yolcuyum bu dağlarda

Beklerim arı gibi
Cicekli bir yaz,bahar
Yolcuyum bu dağlarda
Seni bulana kadar

Boz duman kara duman
Yol bağlar zaman zaman
Gönül dinlemez ferman
Yolcuyum bu dağlarda

Yıldırıyor ki beni
Tipi,fırtınalı kar
Yolcuyum bu dağlarda
Seni bulana kadar

Şekil 12. Yolcu, Örnek Eser, Notalama Çalışması

Aliyar Arslan'ın seslendirmiş olduğu ezginin makam dizisibilgileri aşağıda sıralanmıştır:

Makam dizisi: uşşak

Durak: Dügah(la)

Güçlü: Neva(re)

Yeden: Rast(sol)

Seyir: Çıkıcı

Dizi: uşşak dörtlüsü+ Buselik beşlisi

Donanım: Sib²

Ses aralığı: 7(la-sol)

Usul: Evfer (9/8'lik) (2+2+2+3)

Aliyar Arslan'ın seslendirmiş olduğu ezgi, Türk halk müziğinin en yaygın ve duygusal ifade gücü yüksek makam dizisilerinden biri olan Uşşak makam dizisi temelinde şekillenmiştir. Eserin durağı Dügâh (la) perdesi olup melodik yapı bu merkez etrafında karar hissine ulaşmaktadır. Güçlü perde olarak Neva (re) kullanılmış, bu perde ezginin melodik gelişiminde önemli bir vurgu ve denge noktası oluşturmuştur. Yeden ses olarak Rast (sol) perdesinin tercih edilmesi, karar perdesine yönelen melodik çözölmeyi destekleyerek makam dizisi karakteristik tınısını güçlendirmektedir. Ezginin seyir özelliğinin çıkıcı olması, melodinin alt seslerden başlayarak yukarı doğru geliştiğini ve zamanla duygusal yoğunluğun arttığını göstermektedir. Makam dizisi, Uşşak dörtlüsü ile Buselik beşlisinin birleşiminden oluşmakta; bu yapı esere içten, samimi ve lirik bir anlatım kazandırmaktadır. Donanımda kullanılanSib², Uşşak makam dizisi kendine özgü aralık yapısını belirginleştirerek geleneksel tını karakterini desteklemektedir. Ezginin ses aralığı la-sol arasında yedi seslik bir alanı kapsamakta olup bu sınırlı ses genişliğı, duygusal ifadenin yoğunlaşmasına katkı sağlamaktadır. Ritmik açıdan eser, Türk halk müziğinin aksak ritim yapılarından biri olan 9/8'lik Evfer usulüyle icra edilmektedir. (2+2+2+3) şeklindeki ritmik örgü, ezgiye hem hareketli hem de dengeli bir akış kazandırırken sözlerin vurgu düzenini güçlendirmekte ve anlatımın ritmik açıdan zenginleşmesini sağlamaktadır. Bu özellikler birlikte değerlendirildiğinde eser, Uşşak makam dizisi duygusal derinliğini Evfer usulünün dinamik ritmik yapısıyla birleştiren, Türk halk müziğinin geleneksel estetik anlayışını yansıtan önemli bir icra örneğı niteliğı taşımaktadır.

Tablo 3. Makam dizisi ve Hava Kavramlarına Yönelik Analiz Edilen Eserler

Türkü Adı	Kategorizasyonu	Makam dizisi	Usûl
Gönül Kuşu	Ozan Havası	Kürdi	7/8 (Devri Hindî)
Haberin Yok	Ozan Havası	Uşşak	5/8 (Türk Aksağı)
Nazım Beni Sorarsa	Ozan Havası	Uşşak	7/8 (Devri Hindî)
Sildim Adını	Ozan Havası	Uşşak	2/4 (Nim Sofyan)
Son Baktığın Olsun	Ozan Havası	Hicaz	4/4 (Sofyan)
Yayla Güzeli	Yayla Havası	Kürdi	2/4 (Nim Sofyan)
Yolcu	Yol Havası	Uşşak	9/8 (Evfer)

Tabloda yer alan Afşin yöresi ozanlık geleneğine ait eserler, makam dizisi, usûl ve türsel sınıflandırma açısından değerlendirildiğinde, repertuarın büyük ölçüde Uşşak, Kürdi ve Hicaz makam dizisleri etrafında yoğunlaştığı görülmektedir. Bu durum, söz konusu geleneğin duygusal ifade merkezinin hüznün, özlem, içsel çatışma ve sitem gibi temalar etrafında şekillendiğini ortaya koymaktadır. Uşşak makam dizisi ağırlıklı kullanımı, özellikle içtenlik, lirizm ve melankolik anlatımın ön planda olduğu eserlerde belirginleşmektedir. Kürdi makam dizisi ise doğa, yayla kültürü ve pastoral anlatımlarla ilişkilendirilmiş; daha sakin ve akıcı bir duygusal yapı oluşturmuştur. Hicaz makam dizisi ise dramatik ve güçlü duygusal kırılmaların işlendiği eserlerde tercih edilerek repertuvara daha keskin ve etkileyici bir ifade katmıştır.

Usûl bakımından incelendiğinde, 2/4 Nim Sofyan ve 5/8 Türk Aksağı gibi ritmik yapıların sade ve anlaşılır bir anlatım zemini sunduğu, buna karşılık 7/8 Devri Hindî ve 9/8 Evfer usullerinin daha karmaşık, hareketli ve yer yer dramatik bir ritmik yapı oluşturduğu görülmektedir. Özellikle 7/8'lik yapılar, Anadolu halk müziğinin karakteristik aksak ritim geleneğini yansıtarak eserlerde hem duygusal yoğunluğu hem de hareket hissini güçlendirmektedir. 9/8 Evfer usulü ise “Yolcu” eserinde olduğu gibi yolculuk, hareket ve süreklilik temasını ritmik düzlemde somutlaştırmaktadır.

Türsel açıdan bakıldığında ise eserlerin büyük bölümünün “ozan havası” kategorisinde yoğunlaştığı, bunun yanında “yayla havası” ve “yol havası” gibi tematik alt türlerle çeşitlilik kazandığı görülmektedir. Bu durum, Afşin ozanlık geleneğinin yalnızca tek tip bir müzik üretim alanı değil, yaşam pratikleriyle doğrudan ilişkili çok katmanlı bir kültürel ifade sistemi olduğunu göstermektedir.

Afşin yöresi ozanlık geleneğinin makam dizisi, usûl ve tematik yapı bakımından hem klasik Türk halk müziği sistemine bağlı hem de yerel kültürel kodlarla yeniden üretilmiş özgün bir müzikal yapı sunduğunu ortaya koymaktadır.

Araştırmanın üçüncü alt problemine ilişkin elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, notaya alınan eserlerde ağırlıklı olarak Uşşak makam dizisinin kullanıldığı, bunun yanında Kürdi ve Hicaz

makam dizilerine de yer verildiği belirlenmiştir. Eserlerde kullanılan ritim, form ve ezgisel yapıların geleneksel Türk halk müziği karakterini yansıttığı görülmektedir.

4.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmanın dördüncü alt problemi, “Afşin ozanlık geleneğinde kullanılan çalgılar ve bu çalgıların icradaki rolü nedir?” şeklinde belirlenmiştir.

Afşin ozanlık geleneğinde müzik icrası büyük ölçüde bağlama ekseninde şekillenmektedir. Verilen eserler ve analizler incelendiğinde, bu geleneğin yalnızca sözlü bir anlatım biçimi olmadığı, aynı zamanda güçlü bir çalgısal eşlik sistemi üzerine kurulduğu görülmektedir. Bu bağlamda bağlama, Afşin ozanlarının hem anlatıcı hem de icracı kimliğini bir arada taşıyan temel çalgı olarak öne çıkmaktadır. Özellikle uzun sap ve kısa sap bağlama kullanımı, eserlerin makam dizisine ritmik yapısıyla doğrudan ilişkilidir ve icranın duygusal derinliğini belirleyen en önemli unsurlardan biridir.

Uzun sap bağlama, özellikle duygusal yoğunluğu yüksek, ağır tempolu ve makam dizisigenişliği olan eserlerde tercih edilmektedir. Gönül Kuşu, Nazlım Beni Sorarsa ve Yolcu gibi eserlerde görülen Uşşak ve Kürdi makam dizisi yapıları, uzun sap bağlamanın geniş ses sahası ve derin tınısıyla uyum göstermektedir. Bu çalgı, özellikle uzun hava karakterli söyleyişlerde, makam dizisigeçkilerin belirginleştirilmesinde ve duygusal yoğunluğun artırılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Ozanın iç dünyasını doğrudan dinleyiciye aktaran bu çalgı, yalnızca eşlik eden bir unsur değil, aynı zamanda anlatının taşıyıcısı konumundadır. Ahmet Karakaya’nın da belirttiği gibi âşıklık geleneği usta-çırak ilişkisi üzerine kuruludur ve icra, bu geleneksel aktarım içinde çalıp söyleme esasına dayanır (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Bu nedenle bağlama, ozanın duygu ve düşüncesini doğrudan yansıtan temel ifade aracıdır.

Kısa sap bağlama ise daha çok ritmik yapısı belirgin, ölçülü ve akıcı eserlerde kullanılmaktadır. Haberin Yok, Sildim Adını gibi eserlerde görülen 5/8 Türk Aksağı ve 2/4 Nim Sofyan usulleri, kısa sap bağlamanın net ve keskin ritmik yapısıyla uyum içerisindedir. Bu çalgı özellikle tekrar eden nakaratların vurgulanmasında, ritmik düzenin belirginleştirilmesinde ve hızlı icralarda akıcılığın sağlanmasında önemli bir işlev görmektedir. “Haberin yok haberin yok” veya “Sildim adını adını” gibi tekrar eden yapılar, kısa sap bağlamanın ritmik desteğiyle daha etkili bir şekilde dinleyiciye aktarılmaktadır. Bu durum, Afşin ozanlarının eserlerinde söz, ritim ve çalgı bütünlüğünü bilinçli biçimde kurduğunu göstermektedir.

Afşin ozanlık geleneğinde bağlama yalnızca müzikal bir eşlik aracı değil, aynı zamanda kültürel bir taşıyıcıdır. Kişisel görüşmelerde de ifade edildiği üzere bu gelenek, geçmişte köy köy gezerek haber taşıyan, toplumsal olayları aktaran ve kültürel hafızayı canlı tutan bir işlev üstlenmiştir (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Bu bağlamda bağlama, yalnızca ses üreten bir çalgı değil, aynı zamanda

toplumsal iletişimi sağlayan bir araçtır. Ozanın söylediği sözler bağlama ile birleşerek hem duygusal hem de sosyal bir anlam kazanır.

Verilen eserlerdeki makam dizisi ve usul yapıları da çalgının icradaki rolünü belirleyen önemli unsurlardır. Uşşak makam dizisi genellikle içtenlik ve hüzün duygusunu, Kürdi makam dizisi pastoral ve lirik anlatımı, Hicaz makam dizisi ise dramatik ve sitemkâr duyguları desteklemektedir. Bu makam dizisiler bağlama üzerinde icra edilerek sözlerin anlamını güçlendirmektedir. 7/8 Devri Hindi, 5/8 Türk Aksağı ve 9/8 Evfer gibi ritimler ise bağlamanın icra tavrını şekillendirmekte, eserin duygusal akışına yön vermektedir. Özellikle Evfer usulünün kullanıldığı Yolcu eserinde, bağlama yürüyüş hissini destekleyen ritmik bir yapı oluşturmaktadır.

Kişisel görüşmelerde de belirtildiği gibi Afşin yöresinde hem uzun hem kısa bağlama birlikte kullanılmakta ve icra ortamına göre tercih edilmektedir (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Bu durum, ozanların çalgıyı sabit bir araç olarak değil, eserin ruhuna göre şekillenen dinamik bir ifade aracı olarak gördüğünü göstermektedir. Ayrıca yörede Mahzuni etkili bir söyleyiş biçiminin varlığı, bağlama icrasına da yansımakta ve güçlü, içli ve dramatik bir tavır ortaya çıkarmaktadır.

Afşin ozanlık geleneğinde kullanılan çalgılar, özellikle bağlama (uzun ve kısa sap), müzikal yapının merkezinde yer almakta ve eserlerin hem ritmik hem de makam dizisi kimliğini belirlemektedir. Uzun sap bağlama duygusal derinliği ve makam dizisi genişliği temsil ederken, kısa sap bağlama ritmik netliği ve sözlü anlatımın akıcılığını sağlamaktadır. Bu çalgılar yalnızca müzik üretmek için değil, aynı zamanda kültürel aktarımı sağlamak, toplumsal hafızayı canlı tutmak ve ozanın duygusal dünyasını dinleyiciye aktarmak için kullanılan temel araçlar olarak işlev görmektedir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine ilişkin elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, Afşin ozanlarının icralarında en yaygın kullanılan çalgının bağlama olduğu, bunun yanında yöresel icra anlayışına bağlı olarak farklı çalgılardan da yararlandığı belirlenmiştir. Çalgıların hem ezgisel yapının oluşturulmasında hem de sözlü anlatımın desteklenmesinde önemli işlevler üstlendiği anlaşılmaktadır.

4.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmanın beşinci alt problemi, “Afşin ozanlarının sözlü kültür aktarımındaki işlevi ve toplumsal rolleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir.

Afşin ozanlarının sözlü kültür aktarımındaki işlevi ve toplumsal rolleri, incelenen eserler ve kişisel görüşmeler birlikte değerlendirildiğinde, hem kültürel sürekliliği sağlayan hem de toplumsal hafızayı canlı tutan çok yönlü bir yapıya dayanmaktadır. Bu geleneğin temelinde sözlü kültürün aktarımı yer almakta olup, ozanlar yalnızca şair ya da müzisyen değil, aynı zamanda toplumun yaşantısını, değerlerini ve duygusal dünyasını kayıt altına alan kültürel taşıyıcılar olarak işlev

görmektedir. Gönül Kuşu, Yayla Güzeli, Yolcu gibi eserlerde görülen güzelleme, sitem, gurbet, aşk ve hasret temaları; ozanların toplumsal yaşamı doğrudan gözlemleyerek sanatsal bir dile dönüştürdüklerini göstermektedir. Bu durum, ozanlık geleneğinin “toplumun aynası” işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır.

Afşin ozanları, sözlü kültürün aktarımında öncelikle duygusal ve toplumsal deneyimleri şiir ve müzik yoluyla kuşaktan kuşağa aktarmaktadır. Özellikle güzelleme ve ağıt türündeki eserlerde doğa, insan ilişkileri, aşk ve ölüm gibi temalar işlenerek toplumun ortak hafızası oluşturulmaktadır. Örneğin “Yayla Güzeli” eserinde doğa ve güzellik teması üzerinden yöresel kimlik aktarılırken, “Nazlım Beni Sorarsa” gibi eserlerde bireysel acı ve toplumsal duygulanım ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda ozanlar, yalnızca bireysel duyguları değil, toplumsal deneyimi de estetik bir forma dönüştürmektedir. Ahmet Karakaya’nın da ifade ettiği gibi ozanların eserlerinde koçaklama, ağıt ve güzelleme gibi türler toplumun yaşantısının doğrudan yansımasıdır ve bu eserler halkın kültürel hafızasını canlı tutmaktadır (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme).

Afşin ozanlarının bir diğer önemli toplumsal rolü, kültürel devamlılığı sağlamak ve geleneksel değerleri yaşatmaktır. Usta-çırak ilişkisi bu aktarımın temel mekanizmasını oluşturmaktadır. Ozanlık geleneğinde bilgi ve icra becerisi yaşa değil deneyime bağlıdır; çırak, ustasından izin almadan ne saz çalabilir ne de eser icra edebilir. Bu durum, geleneğin disiplinli bir aktarım sistemi içinde sürdüğünü göstermektedir (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Bu yapı sayesinde sözlü kültür yalnızca bireysel yetenekle değil, kurumsallaşmış bir eğitim sistemiyle sonraki kuşaklara aktarılmaktadır.

Ozanlar aynı zamanda toplum içinde haberci ve kültür taşıyıcı bir rol üstlenmiştir. Tarihsel olarak köy köy gezerek yaşanan olayları, toplumsal haberleri ve kültürel değerleri farklı bölgelere aktaran ozanlar, günümüzde bu işlevi daha çok kültürel etkinlikler ve anma programları aracılığıyla sürdürmektedir. Kişisel görüşmelerde de belirtildiği gibi ozanlar, vefat eden meslektaşlarını anma törenlerinde eserler seslendirerek hem geçmişi yaşatmakta hem de kültürel devamlılığı sağlamaktadır (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Bu durum, ozanlığın yalnızca sanatsal değil aynı zamanda toplumsal bir görev olduğunu göstermektedir.

Afşin ozanlarının sözlü kültür aktarımındaki işlevlerinden biri de toplumsal değerleri ve ortak duyguları pekiştirmektir. Eserlerde aşk, gurbet, hasret, sabır ve vefa gibi temalar yoğun olarak işlenmekte, bu sayede toplumun ortak duygusal dili oluşturulmaktadır. Örneğin “Haberin Yok” ve “Sildim Adını” gibi eserlerde bireysel aşk acısı üzerinden evrensel duygular aktarılırken, “Son Baktığın Olsun” gibi eserlerde sitem ve kırgınlık temaları toplumsal bir ifade biçimine dönüşmektedir. Bu eserler, bireyin yaşadığı duyguyu kolektif bir hafızaya dönüştürerek sözlü kültürün sürekliliğini sağlamaktadır.

Afşin yöresinin müzik yapısında bozlak, ağıt, halay, yiğitleme ve güzelleme gibi türlerin baskın olması da ozanların toplumsal rolünü desteklemektedir. Bu türler, hem bireysel hem de toplumsal olayların müzik yoluyla ifade edilmesini mümkün kılmaktadır (Nuri Peker, Kişisel Görüşme). Özellikle ağıt ve yiğitleme türleri, ölüm ve kahramanlık gibi toplumsal olayların hafızada kalıcı hale gelmesini sağlamaktadır. Bu durum, ozanların yalnızca sanat icra eden kişiler değil, aynı zamanda toplumsal bellek üreticileri olduğunu göstermektedir.

Afşin ozanlarının bir diğer önemli işlevi, yerel kimliğin korunması ve temsil edilmesidir. Mahzuni ağız yapısına dayanan söyleyiş biçimi, bölgesel kültürel kimliğin müzik aracılığıyla yaşatılmasını sağlamaktadır. Halk müziği ile âşıklık geleneği arasındaki ilişki de bu noktada ortaya çıkmakta; ozanlar üretici, sanatçılar ise bu üretimi yaygınlaştırıcı bir rol üstlenmektedir (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Bu durum, sözlü kültürün yalnızca yerel değil aynı zamanda yayılabilir bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Afşin ozanlık geleneği, sözlü kültürün aktarımında merkezi bir role sahiptir. Ozanlar, toplumsal hafızayı canlı tutan, kültürel değerleri kuşaktan kuşağa aktaran ve bireysel duyguları kolektif bir anlatıya dönüştüren önemli kültürel aktörlerdir. Usta-çırak ilişkisiyle sürdürülen bu gelenek, hem müzikal hem de toplumsal bir yapı olarak varlığını devam ettirmektedir. Eserlerde görülen tematik çeşitlilik, bu geleneğin yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal yaşamın doğrudan bir yansıması olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Araştırmanın beşinci alt problemine ilişkin elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, Afşin ozanlarının yalnızca müzik icra eden kişiler olmadığı; aynı zamanda kültürel değerlerin, toplumsal hafızanın ve sözlü geleneğin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir işlev üstlendikleri görülmektedir. Bu yönüyle ozanlar, bölgenin kültürel kimliğinin korunmasına katkı sağlamaktadır.

4.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmanın altıncı alt problemi, “Afşin ozanlarının müzikal geleneğinin Türk halk müziği içerisindeki yeri ve önemi nasıl değerlendirilebilir?” şeklinde belirlenmiştir.

Afşin ozanlarının müzikal geleneği, Türk halk müziği içerisinde hem yapısal hem de işlevsel açıdan önemli bir yere sahiptir ve bu önem, incelenen eserler ile kişisel görüşmeler birlikte değerlendirildiğinde daha açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu gelenek, Türk halk müziğinin temel damarlarından biri olan âşıklık geleneği içinde şekillenmiş olup, özellikle söz, ezgi ve çalgı bütünlüğü açısından özgün bir yerel üslup geliştirmiştir. Gönül Kuşu, Yayla Güzeli, Yolcu gibi eserlerde görülen makam dizisi çeşitliliği (Uşşak, Kürdi, Hicaz), ritmik yapı (7/8, 5/8, 4/4, 9/8) ve bağlama eşliği, Afşin müzikal geleneğinin Türk halk müziği içinde hem klasik halk müziği kalıplarına bağlı hem de yerel icra özellikleri taşıyan bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Afşin ozanlarının müzikal geleneği, Türk halk müziğinin temel unsurlarından biri olan makam dizisi ve usul sistemini güçlü bir şekilde kullanması bakımından dikkat çekicidir. İncelenen eserlerde Uşşak ve Kürdi makam dizilerinin yoğunluğu, bu geleneğin özellikle hüznün, hasret, aşk ve içsel duygu anlatımı üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Hicaz makam dizisi kullanıldığı eserlerde ise daha dramatik ve sitemkâr bir ifade ortaya çıkmaktadır. Bu durum, Afşin müziğinin Türk halk müziği içerisindeki duygusal çeşitliliğe katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Örneğin “Gönül Kuşu” eserinde Kürdi makam dizisiyle 7/8 Devri Hindi usulünün birleşimi, hem aksak ritmin hem de makam dizisi hüznün yoğun bir şekilde hissedilmesini sağlamaktadır. Benzer şekilde “Haberin Yok” ve “Sildim Adını” eserlerinde Uşşak makam dizisi yalın ve içten yapısı, halk müziğinin sade anlatım geleneğiyle uyum göstermektedir.

Bu müzikal yapı, yalnızca teknik bir sistem değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir ifade biçimidir. Kişisel görüşmelerde de belirtildiği üzere âşıklık geleneği usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır ve bu durum müzikal bilginin aktarımını doğrudan etkilemektedir. Ozanlık geleneğinde çırak, ustasından izin almadan eser icra edemez ve bu disiplin, geleneğin özgün yapısının korunmasını sağlar (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Bu durum, Afşin müzikal geleneğinin Türk halk müziği içerisindeki sürekliliğini sağlayan en önemli unsurlardan biridir.

Afşin ozanlarının müzikal geleneği aynı zamanda Türk halk müziğinin tematik çeşitliliğini de yansıtmaktadır. Eserlerde aşk, hasret, gurbet, doğa ve toplumsal değerler yoğun biçimde işlenmektedir. Ahmet Karakaya’nın ifade ettiği gibi ozanlık geleneğinde koçaklama, ağıt, güzelleme gibi türler toplumun yaşam biçimini doğrudan yansıtmaktadır ve bu eserler halkın duygusal ve sosyal dünyasının bir aynasıdır (Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme). Bu bağlamda Afşin müzikal geleneği, Türk halk müziğinin yalnızca estetik bir alanı değil, aynı zamanda sosyokültürel bir bellek taşıyıcısı olduğunu göstermektedir.

Ritim ve usul açısından bakıldığında Afşin ozanlarının eserlerinde kullanılan 7/8 Devri Hindi, 5/8 Türk Aksağı, 9/8 Evfer ve 4/4 Sofyan gibi usuller, Türk halk müziğinin aksak ritim geleneğiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu ritmik yapı, hem yerel icra geleneğini hem de Anadolu’nun genel müzikal karakterini yansıtmaktadır. Özellikle Evfer ve Devri Hindi gibi usuller, hareketli anlatım ile duygusal yoğunluk arasında bir denge kurmaktadır. Bu durum, Afşin müziğinin Türk halk müziği içerisindeki ritmik çeşitliliğe önemli bir katkı sunduğunu göstermektedir.

Afşin yöresi müzik geleneğinin bir diğer önemli yönü, halk müziği ile âşıklık geleneği arasındaki güçlü bağıdır. Kişisel görüşmelerde ifade edildiği üzere halk müziği aslında ozanların ürettiği eserlerin sanatçılar tarafından yaygınlaştırılmasıyla oluşmaktadır (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Bu durum, Afşin ozanlarının Türk halk müziğinin üretim kaynağı olarak önemli bir rol üstlendiğini

göstermektedir. Ayrıca Mahzuni etkili söyleyiş biçiminin bölgede yaygın olması, Afşin müzikal kimliğinin Türk halk müziği içerisindeki yerel üslup farklılıklarından biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Afşin ozanlarının müzikal geleneğinde kullanılan çalgı da bu geleneğin Türk halk müziği içindeki önemini artırmaktadır. Uzun ve kısa sap bağlama, icranın temel unsuru olup hem ritmik hem de makam dizisiyapıyı belirleyen bir araç olarak kullanılmaktadır (Ali Yar Arslan, Kişisel Görüşme). Bağlama, yalnızca eşlik eden bir çalgı değil, aynı zamanda anlatının taşıyıcısıdır ve ozanın duygusal ifadesini doğrudan dinleyiciye aktarmaktadır. Bu yönüyle Afşin müzik geleneği, Türk halk müziğinin çalgı merkezli icra anlayışına önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Afşin ozanlarının müzikal geleneği, Türk halk müziği içerisinde hem yapısal hem de işlevsel açıdan önemli bir yere sahiptir. Makam dizisi, usul, çalgı ve söz unsurlarının bütüncül bir şekilde kullanılması, bu geleneği yalnızca yerel bir müzik pratiği olmaktan çıkarıp Türk halk müziğinin temel bileşenlerinden biri haline getirmektedir. Bu gelenek, hem kültürel sürekliliği sağlayan hem de toplumsal hafızayı canlı tutan bir yapı olarak Türk halk müziğinin zenginliğine önemli katkılar sunmaktadır.

Tablo 4. Notaya Alınan Eserlerin Makam Analizi

Eser Adı	Makam Dizisi	Güçlü Sesi	Durak Sesi	Yedeni
Gönül Kuşu	Kürdi	Neva (Re)	Dügâh (La)	Rast (Sol)
Haberin Yok	Uşşak	Neva (Re)	Dügâh (La)	Rast (Sol)
Nazlım Beni Sorarsa	Uşşak	Neva (Re)	Dügâh (La)	Rast (Sol)
Sildim Adını	Uşşak	Neva (Re)	Dügâh (La)	Rast (Sol)
Son Baktığın Olsun	Hicaz	Neva (Re)	Dügâh (La)	Rast (Sol)
Yayla Güzeli	Kürdi	Neva (Re)	Dügâh (La)	Rast (Sol)
Yolcu	Uşşak	Neva (Re)	Dügâh (La)	Rast (Sol)

Notaya alınan yedi eserin büyük çoğunluğunun Uşşak makam dizisi özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Bunun yanında Kürdi ve Hicaz makam dizileri de eserlerde kullanılmıştır. Eserlerin tamamında durak sesi Dügâh, güçlü sesi Neva ve yeden sesi Rast olarak belirlenmiştir. Bu durum, Afşin yöresi ozanlarının geleneksel Türk halk müziği makam anlayışını benimsediklerini ve eserlerinde ortak makamsal karakteristikler sergilediklerini göstermektedir.

Araştırmanın altıncı alt problemine ilişkin elde edilen bulgular değerlendirildiğinde, Afşin ozanlarının müzikal geleneğinin Türk halk müziği içerisinde özgün bir yere sahip olduğu, bölgesel müzik kültürünün yaşatılmasına ve geleneksel halk müziği mirasının korunmasına önemli katkılar sunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen bulgular, bu geleneğin kültürel süreklilik açısından önemli bir değer taşıdığını ortaya koymaktadır.

4.7. Afşin Halk Müziğinin Sınıflandırılması

Bu araştırmada Afşin halk müziğinin sınıflandırılması, araştırma kapsamında incelenen yedi eserin müzikal ve tematik özellikleri esas alınarak gerçekleştirilmiştir. Analiz edilen eserler; makam dizisi, usul, ritmik yapı, ezgisel özellikler, söz içerikleri ve işledikleri temalar bakımından değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonucunda eserler ortak özelliklerine göre sınıflandırılmış ve bu sınıflandırma araştırma bulguları doğrultusunda oluşturulmuştur. Dolayısıyla bu bölümde yapılan sınıflandırmalar, araştırma kapsamında ayrıntılı olarak incelenen yedi eserden elde edilen bulgulara dayanmaktadır.

Araştırma kapsamında müzikal ve tematik açıdan incelenen toplam yedi eser dikkate alındığında; dört eserin aşk ve ayrılık temalı, bir eserin doğa temalı, bir eserin yolculuk temalı ve bir eserin sitem/kırgınlık temalı olduğu belirlenmiştir. Makamsal açıdan ise eserlerin dördünün Uşşak, ikisinin Kürdi ve birinin Hicaz makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir. Bu bulgular doğrultusunda Afşin halk müziğinin repertuvarında ağırlıklı olarak Uşşak makamının ve aşk merkezli temaların öne çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 5. Araştırma Kapsamında İncelenen Eserlerin Tematik ve Müzikal Özelliklerine Göre Sınıflandırılması

Eser Adı	Tema	Makam Dizisi	Usul
Gönül Kuşu	Aşk/Hasret	Kürdi	Devri Hindi
Haberin Yok	Aşk/Ayrılık	Uşşak	Türk Aksağı
Nazlım Beni Sorarsa	Aşk	Uşşak	Devri Hindi
Sildim Adını	Ayrılık	Uşşak	Türk Aksağı
Son Baktığın Olsun	Sitem	Hicaz	Sofyan
Yayla Güzeli	Doğa	Kürdi	Nim Sofyan
Yolcu	Yolculuk	Uşşak	Evfer

Eserlerin büyük bölümünün aşk ve ayrılık temaları etrafında şekillendiği, makamsal açıdan ise Uşşak makam dizisinin öne çıktığı belirlenmiştir. Bu sınıflandırma, araştırma kapsamında ayrıntılı olarak incelenen yedi eserden elde edilen bulgular doğrultusunda oluşturulmuştur.

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Bu araştırmada, Kahramanmaraş ilinin Afşin ilçesinde sürdürülen ozanlık geleneği müzikal, kültürel ve toplumsal boyutlarıyla ele alınmış; Afşin ozanlarının Türk halk müziği içerisindeki yeri ve halk müziğine sağladıkları katkılar kapsamlı biçimde değerlendirilmiştir. Nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmada yarı yapılandırılmış görüşmeler, saha gözlemleri ve doküman incelemesi yoluyla elde edilen veriler içerik ve betimsel analiz yöntemleriyle çözümlenmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular, Afşin ozanlık geleneğinin yalnızca yöresel bir müzik anlayışını temsil etmediğini; aynı zamanda kültürel belleğin korunması, sözlü kültürün yaşatılması ve Türk halk müziğinin zenginleşmesine katkı sağlayan önemli bir gelenek olduğunu ortaya koymaktadır.

5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Araştırmanın birinci alt problemine ilişkin elde edilen bulgular doğrultusunda, araştırmanın bulguları bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Afşin ozanlık geleneğinin Türk halk müziği içerisindeki yerinin yalnızca yöresel bir icra biçimi ya da bölgesel bir müzik geleneği olmaktan çok daha geniş, derin ve çok katmanlı bir kültürel yapı olduğu açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu gelenek; tarihsel olarak âşıklık geleneğinin sürekliliğini temsil ederken, aynı zamanda yerel kültürel kodlarla yeniden üretilmiş özgün bir müzikal ve edebî sistem olarak varlık göstermektedir. Elde edilen veriler, Afşin ozanlarının üretimlerinin yalnızca estetik anlamda değerlendirilebilecek sanat ürünleri olmadığını; aksine toplumsal hafızayı taşıyan, duygusal dünyayı biçimlendiren, kültürel kimliği yeniden üreten ve sözlü kültürün devamlılığını sağlayan çok yönlü anlatı sistemleri olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Afşin ozanlık geleneği, Türk halk müziğinin hem tarihsel sürekliliğini hem de yerel çeşitliliğini aynı anda içinde barındıran önemli bir kültürel damar olarak değerlendirilmektedir.

5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Araştırmada incelenen eserler, makam dizisi-usul analizleri ve kişisel görüşmeler birlikte ele alındığında, Afşin ozanlarının repertuarının ve icra pratiklerinin merkezinde insanın duygusal

deneyimlerinin yer aldığı görülmektedir. Aşk, hasret, ayrılık, gurbet, sadakat, kırgınlık, doğa ile bütünleşme ve içsel çatışma gibi temalar, bu geleneğin en temel anlatı eksenini oluşturmaktadır. Özellikle “Gönül Kuşu”, “Haberin Yok”, “Sildim Adını”, “Nazlım Beni Sorarsa”, “Son Baktığın Olsun”, “Yayla Güzeli” ve “Yolcu” gibi eserler, bireysel duyguların ötesine geçerek toplumsal bir duygulanım alanı oluşturmaktadır. Bu eserlerde yer alan tekrar yapıları, metaforik anlatımlar, doğa imgeleri ve dramatik söyleyiş biçimleri, dinleyicinin yalnızca estetik bir deneyim yaşamasını değil, aynı zamanda kendi yaşam dünyasını yeniden anlamlandırmasını da mümkün kılmaktadır. Böylece Afşin ozanlık geleneği, bireysel deneyimi kolektif hafızaya dönüştüren güçlü bir sözlü kültür mekanizması olarak işlev görmektedir.

Bu bağlamda özellikle “Gönül Kuşu” eserinde yer alan “Saldım enginlere gönül kuşumu / Bir türlü yurduna döndüremedim” dizeleri, insan ruhunun aşk karşısındaki çaresizliğini sembolik bir anlatımla ifade etmekte ve aşkın metafizik bir boyuta taşındığını göstermektedir. Benzer şekilde “Haberin Yok” eserinde sürekli tekrar eden “Haberin yok haberin yok” ifadesi, yalnızlık ve anlaşılmama duygusunu güçlendirirken, aynı zamanda sözlü kültürde tekrarın duygusal yoğunluğu artıran bir anlatım tekniği olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. “Sildim Adını” eserinde ise aşkın bitişiyle ortaya çıkan kırgınlık, gurur ve içsel çatışma açık bir şekilde ifade edilmekte; bireysel bir deneyim, evrensel bir duygusal dile dönüşmektedir. Bu durum, Afşin ozanlarının eserlerinde yer alan temaların yalnızca kişisel yaşantılara değil, aynı zamanda toplumsal ortak duygu repertuarına dayandığını göstermektedir.

5.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Müzikal yapı açısından değerlendirildiğinde, Afşin ozanlık geleneğinin Türk halk müziğinin temel teorik unsurları olan makam dizisi ve usul sistemini güçlü bir şekilde kullandığı görülmektedir. Özellikle Uşşak, Kürdi ve Hicaz makam dizilerinin yoğunluğu, bu geleneğin duygusal ifade biçimiyle doğrudan ilişkili bir estetik anlayışa sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Uşşak makam dizisi dizisi, içtenlik, samimiyet ve hüznü duygusunu temsil ederken; Kürdi makam dizisiidaha pastoral, doğal ve lirizm ağırlıklı bir ifade alanı sunmaktadır. Hicaz makam dizisiise dramatik, keskin ve sitemkâr duyguların taşıyıcısı olarak öne çıkmaktadır. Bu makam dizisilerin seçimi rastlantısal değil, doğrudan eserin tematik yapısıyla ilişkili olarak belirlenmektedir. Örneğin “Son Baktığın Olsun” eserinde Hicaz makam dizisi kullanılması, eserdeki kırgınlık ve öfke duygusunu daha belirgin hale getirirken; “Yayla Güzeli” eserinde Kürdi makam dizisidoğa ile insan arasındaki estetik uyumu güçlendirmektedir.

Ritim ve usul açısından bakıldığında Afşin ozanlık geleneği, Türk halk müziğinin aksak ritim geleneğiyle doğrudan bağlantılı bir yapı göstermektedir. 7/8 Devri Hindi, 5/8 Türk Aksağı, 9/8 Evfer, 4/4 Sofyan ve 2/4 Nim Sofyan gibi usuller, hem melodik akışı hem de sözün duygusal ritmini

destekleyen temel unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 7/8'lik Devri Hindi usulü, Anadolu müziğinin karakteristik ritmik yapısını temsil ederken, eserlere hareketli ancak dengeli bir duygusal akış kazandırmaktadır. “Gönül Kuşu” ve “Nazım Beni Sorarsa” gibi eserlerde bu usulün kullanılması, hasret ve içsel çatışma duygularının ritmik olarak da güçlendirilmesini sağlamaktadır. 9/8 Evfer usulünün “Yolcu” eserinde kullanılması ise yolculuk temasını ritmik olarak somutlaştırmakta ve müziği fiziksel bir hareket hissine dönüştürmektedir. Bu durum, Afşin ozanlık geleneğinde ritmin yalnızca teknik bir unsur değil, anlam üretiminin aktif bir bileşeni olduğunu göstermektedir.

5.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Afşin ozanlık geleneğinin en önemli unsurlarından biri de bağlama icrasıdır. Uzun sap ve kısa sap bağlama, bu geleneğin temel çalgılarını oluşturmakta ve eserlerin hem makam dizisi hem de ritmik kimliğini belirlemektedir. Uzun sap bağlama, özellikle duygusal yoğunluğu yüksek, makam dizisi geçişlerin belirgin olduğu ve ağır tempolu eserlerde tercih edilmektedir. Bu çalgı, “Gönül Kuşu”, “Nazım Beni Sorarsa” ve “Yolcu” gibi eserlerde görüldüğü üzere, duygusal derinliği artıran bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Kısa sap bağlama ise daha ritmik, akıcı ve tekrar yapılarının yoğun olduğu eserlerde ön plana çıkmakta; “Haberin Yok” ve “Sildim Adını” gibi eserlerde sözün ritmik vurgusunu güçlendirmektedir. Bu durum, Afşin ozanlarının çalgıyı yalnızca eşlik unsuru olarak değil, anlatının aktif bir taşıyıcısı olarak kullandıklarını göstermektedir.

İcra ortamları açısından elde edilen bulgular, Afşin ozanlık geleneğinin büyük ölçüde yüz yüze iletişime dayalı sosyal alanlarda şekillendiğini ortaya koymaktadır. Köy odaları, düğünler, anma törenleri, dost meclisleri ve yerel kültürel etkinlikler, bu geleneğin en önemli icra alanlarıdır. Bu ortamlar, yalnızca müzik icrasının gerçekleştiği mekânlar değil, aynı zamanda toplumsal dayanışmanın, duygusal paylaşımın ve kültürel aktarımın sağlandığı alanlardır. Dinleyicinin aktif katılımı, nakaratlara eşlik etmesi, ozanla doğrudan iletişim kurması ve icra sırasında duygusal tepkiler vermesi, bu performansların kolektif bir deneyim niteliği taşıdığını göstermektedir. Böylece Afşin ozanlığı, bireysel performanstan çok toplumsal katılıma dayalı bir kültürel etkinlik haline gelmektedir.

5.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Sözlü kültür aktarımı açısından değerlendirildiğinde, Afşin ozanlarının en önemli işlevlerinden biri kültürel hafızayı canlı tutmak ve kuşaktan kuşağa aktarmaktır. Usta-çırak ilişkisi bu aktarımın temel mekanizmasını oluşturmakta; bilgi, icra tekniği ve kültürel değerler bu sistem aracılığıyla aktarılmaktadır. Çırağın ustasından izin almadan icra yapamaması, geleneğin disiplinli ve kurallı bir yapı içinde sürdürüldüğünü göstermektedir. Bu durum, sözlü kültürün rastlantısal değil, sistematik bir eğitim süreci içerisinde aktarıldığını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda ozanların tarihsel olarak haber

taşıyıcı, toplumsal olayları aktarıcı ve kültürel köprü kurucu bir rol üstlenmiş olmaları, bu geleneğin toplumsal işlevini daha da güçlendirmektedir.

Kişisel görüşmelerden elde edilen bulgular da araştırmanın sonuçlarını destekleyici niteliktedir. Ahmet Karakaya'nın "Türküler toplumun aynasıdır" ifadesi, ozanlık geleneğinin toplumsal gerçekliği yansıtan bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Ali Yar Arslan'ın halk müziği ile âşıklık geleneği arasındaki üretim ilişkisine dair değerlendirmeleri, ozanların Türk halk müziğinin temel üretim kaynağı olduğunu göstermektedir. Nuri Peker'in yöresel türlere ilişkin açıklamaları ise Afşin müzik kültürünün tematik çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Bu görüşmeler, Afşin ozanlık geleneğinin yalnızca bireysel üretime değil, aynı zamanda kolektif kültürel deneyime dayalı bir sistem olduğunu doğrulamaktadır.

5.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Elde edilen tüm bulgular ışığında Afşin ozanlık geleneğinin Türk halk müziği içerisindeki yeri hem üretim hem de aktarım açısından merkezi bir konumda değerlendirilmektedir. Bu gelenek, bir yandan Türk halk müziğinin temel makam dizisi ve usul sistemine bağlı kalarak geleneksel yapıyı sürdürmekte, diğer yandan yerel söyleyiş biçimleri, Mahzuni etkili icra tavrı, doğa merkezli anlatım dili ve sözlü kültür dinamikleriyle özgün bir kimlik oluşturmaktadır. Böylece Afşin ozanlık geleneği, hem geleneksel hem de yerel özellikleri aynı anda taşıyan hibrit bir kültürel yapı olarak ortaya çıkmaktadır.

Afşin ozanlık geleneği, Türk halk müziği içerisinde yalnızca bir yöreye ait müzikal pratik değil; toplumsal hafızayı taşıyan, kültürel kimliği yeniden üreten, duygusal dünyayı şekillendiren ve sözlü kültürün devamlılığını sağlayan çok katmanlı bir kültürel sistemdir. Bu gelenek, makam dizisi, usul, çalgı, söz ve icra ortamı unsurlarını bütüncül bir yapı içinde birleştirerek Türk halk müziğinin zenginliğine önemli katkılar sunmaktadır. Afşin ozanları, bu yönüyle yalnızca türkü söyleyen sanatçılar değil; toplumun geçmişini, bugününü ve geleceğe aktarılan duygusal mirasını taşıyan kültürel hafıza aktörleri olarak Türk müzik tarihinde önemli bir yer edinmektedir.

5.2. Öneriler

Araştırmanın bulguları doğrultusunda geliştirilen öneriler, Afşin ozanlık geleneğinin hem korunması hem de gelecek kuşaklara aktarılmasının güçlendirilmesi açısından çok yönlü bir yaklaşım gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Bu öneriler, geleneğin yalnızca akademik düzeyde incelenmesiyle sınırlı kalmaması, aynı zamanda sahada yaşatılması ve toplumsal karşılığının güçlendirilmesi gerekliliğine dayanmaktadır. Afşin ozanlarının müzikal üretimlerinin Türk halk müziği içerisindeki

merkezi konumu dikkate alındığında, bu geleneğin sürdürülebilirliği hem kültürel miras politikaları hem de yerel müzik eğitim sistemleri açısından stratejik bir önem taşımaktadır.

Öncelikle Afşin ozanlık geleneğinin kayıt altına alınması ve arşivlenmesi büyük önem taşımaktadır. Bulgular, bu geleneğin büyük ölçüde sözlü aktarım ve doğaçlama icra üzerinden sürdüğünü göstermektedir. Bu durum, eserlerin zaman içinde varyasyonlara uğramasına ve bazı icra biçimlerinin kaybolma riskiyle karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, ozanların icralarının sesli ve görüntülü olarak sistematik biçimde kayıt altına alınması, makam dizisi-usul analizleriyle birlikte dijital bir arşiv oluşturulması gerekmektedir. Bu arşiv, yalnızca akademik araştırmalar için değil, aynı zamanda gelecek kuşak ozanların eğitiminde de temel bir kaynak niteliği taşıyacaktır.

İkinci olarak, usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel eğitim modelinin desteklenmesi gerekmektedir. Bulgular, Afşin ozanlık geleneğinin temel aktarım mekanizmasının bu ilişki olduğunu açıkça göstermektedir. Ancak günümüzde genç kuşakların bu geleneğe ilgisinin azalması, süreklilik açısından bir risk oluşturmaktadır. Bu nedenle yerel yönetimler, kültür merkezleri ve üniversiteler iş birliği içinde “âşıklık atölyeleri”, “bağlama ve sözlü kültür eğitim programları” ve “yöresel icra çalıştayları” düzenlemelidir. Bu tür programlar, hem teorik hem de uygulamalı eğitim imkânı sunarak geleneğin yaşayan bir yapı olarak devam etmesini sağlayacaktır.

Üçüncü olarak, Afşin ozanlarının eserlerinin Türk halk müziği repertuarı içerisinde daha görünür hale getirilmesi önerilmektedir. Bulgular, bu eserlerin makam dizisi, usul ve tematik açıdan oldukça zengin bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Buna rağmen bu repertuarın ulusal düzeyde yeterince temsil edilmediği görülmektedir. TRT Türk Halk Müziği repertuarı, konservatuvar müfredatları ve müzik ders kitapları içerisinde Afşin yöresi ozanlarının eserlerine daha fazla yer verilmesi, hem kültürel çeşitliliğin artırılmasına hem de bu geleneğin akademik ve sanatsal görünürliğünün güçlendirilmesine katkı sağlayacaktır.

Dördüncü olarak, Afşin ozanlık geleneğinin dijitalleşme süreçlerine entegre edilmesi önem taşımaktadır. Günümüzde kültürel aktarımın önemli bir kısmı dijital platformlar üzerinden gerçekleşmektedir. Bu nedenle ozanların icralarının YouTube, dijital arşiv platformları ve kültürel miras veri tabanlarında sistemli biçimde yayımlanması, geleneğin geniş kitlelere ulaşmasını sağlayacaktır. Özellikle genç kuşakların dijital medya üzerinden müzikle ilişki kurduğu düşünüldüğünde, Afşin ozanlık geleneğinin dijital ortamda temsil edilmesi, kültürel sürdürülebilirlik açısından kritik bir adımdır.

Beşinci olarak, yerel yönetimler ve kültür kurumları tarafından düzenli olarak “Afşin Ozanlık Festivalleri”, “Türkü Günleri” ve “Âşıklık Buluşmaları” gibi etkinliklerin organize edilmesi

önerilmektedir. Bulgular, icra ortamlarının çoğunlukla köy odaları, anma törenleri ve yerel toplantılarla sınırlı kaldığını göstermektedir. Bu tür etkinliklerin kurumsallaştırılması, hem ozanların görünürlüğünü artıracak hem de toplumun bu geleneğe olan ilgisini güçlendirecektir. Ayrıca bu etkinlikler, genç ozanların kendilerini ifade edebileceği sahneler oluşturarak geleneğin canlı kalmasına katkı sağlayacaktır.

Altıncı olarak, Afşin ozanlık geleneği üzerine akademik çalışmaların artırılması gerekmektedir. Bulgular, bu geleneğin makam dizisi, usul, söz yapısı ve toplumsal işlev açısından oldukça zengin bir araştırma alanı sunduğunu göstermektedir. Bu nedenle müzikoloji, halk bilimi, antropoloji ve kültürel çalışmalar alanlarında disiplinler arası araştırmalar teşvik edilmelidir. Özellikle saha araştırmalarına dayalı çalışmaların artırılması, geleneğin yaşayan yapısının daha derinlemesine anlaşılmasını sağlayacaktır.

Yedinci olarak, Afşin ozanlarının eserlerinin eğitim müfredatına dahil edilmesi önerilmektedir. Özellikle güzel sanatlar liseleri, konservatuvarlar ve müzik öğretmenliği programlarında bu repertuarın yer alması, hem yerel kültürün tanıtılmasına hem de öğrencilerin Türk halk müziği çeşitliliğini daha yakından tanımasına katkı sağlayacaktır. Eserlerin makam dizisi-usul analizleriyle birlikte öğretilmesi, öğrencilerin teorik ve pratik bilgi düzeylerini geliştirecektir.

Sekizinci olarak, bağlama icrasının ve yöresel tavır özelliklerinin korunması için özel eğitim programlarının geliştirilmesi gerekmektedir. Bulgular, Afşin ozanlık geleneğinde uzun sap ve kısa sap bağlamanın önemli bir işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu nedenle Mahzuni etkili söyleyiş, Kerem ayağı ve yöresel icra tavrı gibi unsurların korunması için usta icracılar tarafından yürütülecek uygulamalı eğitimler desteklenmelidir. Bu eğitimler, geleneğin standartlaşmadan, özgün yapısını koruyarak devam etmesini sağlayacaktır.

Dokuzuncu olarak, kadın ozanların ve genç kuşak icracıların bu geleneğe katılımının teşvik edilmesi önerilmektedir. Bulgular, geleneğin büyük ölçüde erkek icracılar üzerinden sürdüğünü göstermektedir. Bu durum, kültürel çeşitliliğin sınırlandırılmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle kadın icracıların ve genç yeteneklerin desteklenmesi, geleneğin daha kapsayıcı bir yapıya kavuşmasını sağlayacaktır.

Afşin ozanlık geleneğinin UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras listesi kapsamında değerlendirilmesi için gerekli girişimlerin yapılması önerilmektedir. Bulgular, bu geleneğin sözlü kültür aktarımı, müzikal çeşitlilik, toplumsal işlev ve kültürel süreklilik açısından uluslararası düzeyde korunmayı hak eden bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bu tür bir tescil, hem geleneğin uluslararası görünürlüğünü artıracak hem de korunmasına yönelik kurumsal destekleri güçlendirecektir.

Afşin ozanlık geleneğinin korunması ve geliştirilmesi yalnızca yerel bir kültürel sorumluluk değil, aynı zamanda Türk halk müziği mirasının sürdürülebilirliği açısından ulusal bir gerekliliktir. Bu nedenle öneriler; arşivleme, eğitim, dijitalleşme, akademik çalışma, kurumsal destek ve kültürel etkinliklerin artırılması gibi çok boyutlu bir yaklaşımı içermektedir. Böylece Afşin ozanlık geleneği hem kendi özgün yapısını koruyacak hem de Türk halk müziği içerisindeki yerini daha güçlü bir şekilde geleceğe taşıyacaktır.



KAYNAKLAR

- Akbaba, M. F.** (2002). *Kahramanmaraş türküleri üzerine bir inceleme* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Altınay, F. R.** (2000). *Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği alanında yapılan bilimsel çalışmalar* (Doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Artun, E.** (2009). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı*. Kitabevi.
- Aslan, F.** (2007). Kars yöresi âşıklarının usta-çırak geleneği bakımından değerlendirilmesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (36), 41–77.
- Avgın, A.,& Bilginer, M.** (2017). *Hız. Mevlâna, Mevlevilik ve Maraş Mevlevihanesi*. Dulkadiroğlu Belediyesi Yayınları.
- Aydın, G.** (2019). *Kahramanmaraş'ta dini musiki* (Yüksek lisans tezi). Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şanlıurfa.
- Boratav, P. N.** (1982). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek Yayınevi.
- Boyunduruk, A.** (2019). *Afşinli Âşık PenahiEmirlioğlu: Hayatı, sanatı ve eserleri* (Yüksek lisans tezi). Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Camgöz, N.** (2023). *Bağlama düzeninde çalınan ezgiler ve notasyonu*. Maltepe Üniversitesi Yayınları.
- Çalış, H.** (2014). Halk oyunları ve geleneksel giyim. In *Akdeniz'in altın kenti Kahramanmaraş*. Kahramanmaraş İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını.
- Çobanoğlu, Ö.** (2006). *Eminönü merkezli âşık edebiyatı*. Eminönü Belediyesi Yayınları.
- Dilçin, C.** (1988). *Türk şiir bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dizdaroğlu, H.** (1969). *Halk şiirinde türler*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Duygulu, M.** (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M.** (2018). *Türkiye'nin halk müziği makam dizisilari*. Pan Yayıncılık.
- Fidan, S.** (2017). *Âşıklık geleneği ve medya endüstrisi: Geleneksel müziğin medyadaki serüveni*. Grafiker Yayınları.
- Güler, İ.** (2005). Tarih ve “tarih-dışı” arasında gelenek. *Kelam Araştırmaları*, 3(2), 46–51.
- Güvenç, B.** (2007). *İnsan ve kültür*. Remzi Kitabevi.

İmık, Ü. (2020). Sosyal, kültürel, tarihi ve coğrafik içerikleriyle türkülerimiz. Akademisyen Yayın Evi.

İmık, Ü.,& Haşhaş, S. (2017). Üniversite gençliğinin âşıklık geleneğine bakışı. In *Sanat ve tasarım yaklaşımları*. Gece Kitaplığı.

Kabaklı, A. (2008). *Âşık edebiyatı*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kaplan, A. (2007). Türk halk müziğinin geleceğini kültürel yapı belirleyebilir mi? In 38. *ICANAS bildiriler kitabı* (Cilt 1, s. 961). Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Kaplan, M. (2010). *Kültür ve dil*. Dergâh Yayınları.

Kaya, D. (1991). *Sivas'ta âşıklık geleneği ve Âşık Ruhsatı* (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kongar, E. (2005). *Kültür üzerine*. Remzi Kitabevi.

Köprülü, M. F. (2018). *Edebiyat araştırmaları I*. Alfa Basım Yayım.

Köş, M. (2018). *Güney cephesinde milli mücadelede Afşin*. Afşin Belediyesi Yayınları.

Ögel, B. (2000). *Türk kültür tarihine giriş* (Cilt 9). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özarslan, M. (2001). *Erzurum âşıklık geleneği*. Akçağ Yayınları.

Özbek, M. (1998). *Türk halk müziği el kitabı: Terimler sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Özdemir, E. (2013). *Türkiye önderliğinde âşıklarda müzik* (Doktora tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztelli, C. (1973). *Evlerinin önü*. Hürriyet Yayınları.

Pehlivan, M. (2010). *Kahramanmaraş yöresi halk oyunları derlemesi*. Suzan ve Abdulhakim Bilgili Halk Eğitim Merkezi.

Raymond, W. (2005). *Anahtar sözcükler*. İletişim Yayınları.

Sakaoğlu, S. (2014). *Âşık edebiyatı araştırmaları*. Kömen Yayınları.

Sarisözen, M. (1962). *Türk halk musikisi usulleri*. Resimli Posta Matbaası.

Say, A. (1998). *Türkiye'nin müzik atlası*. Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.

Tanıdır Alıcı, G. (2011). *Lutfiyye-i Vehbî*. Ukde Yayınları.

Taşcı, M. (2020). *Kahramanmaraş-Afşin yöresi âşıklık geleneği* (Yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tözluyurt, M. (2014). Kur'an'da yer alan geleneklerin farklı bir açıdan değerlendirilmesi. *Bilimname*, 26(1), 134.

Uçan, A. (2000). Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Ulu, S. (2013). Kahramanmaraş Çağlayancerit'te âşıklık geleneğinin bir temsilcisi Ali Ataş'ın hayatı, sanatı ve şiirleri (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uygur, N. (1996). *Kültür kuramı*. Yapı Kredi Yayınları.

Yıldırım, A.,& Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. bs.). Seçkin Yayıncılık.

İnternek Kaynakları

URL-1www.afsin.gov.tr.Erişim 20 Temmuz 2026

URL-2www.afsinto.org.tr/sayfa/cografyasi.html

URL-3 turku.sitesi.web.tr

URL-4<https://www.milimetrik.org/nota1.asp?rn=00356&cns=0>

URL-5<https://www.milimetrik.org/nota1.asp?rn=03462&cns=0>

URL-

6https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/ben_bir_gazogluyam_da_kendi_halimde.pdf

URL-7[https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/uc_ayak_\(maras\).pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/uc_ayak_(maras).pdf)

URL-8<https://www.repertukul.com/KALE-BENIM-KAR-BENIM-4950>

URL-9<https://kahramanmaras.bel.tr/haber/2021/09/14/i-uluslararası-karacaoglanasiklar-ve-ozanlar-festivali-basliyor>

T.C. Afşin Kaymakamlığı. (t.y.). *Kültür tarih*. Erişim 20 Temmuz 2026, Afşin Kaymakamlığı

Kişisel Görüşmeler

Ozan Ahmet Karakaya, Kişisel Görüşme, 20.02.2026.

Ozan Seyit Kalender, Kişisel Görüşme, 20.02.2026.

Ozan Nuri Peker, Kişisel Görüşme, 20.02.2026.

Ozan Aliyar Arslan, Kişisel Görüşme, 20.02.2026.

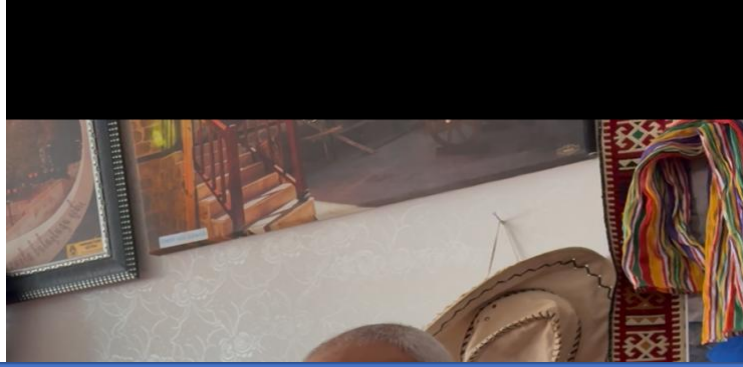
OzanOzanKöşoğlu, Kişisel Görüşme, 20.02.2026.

EKLER

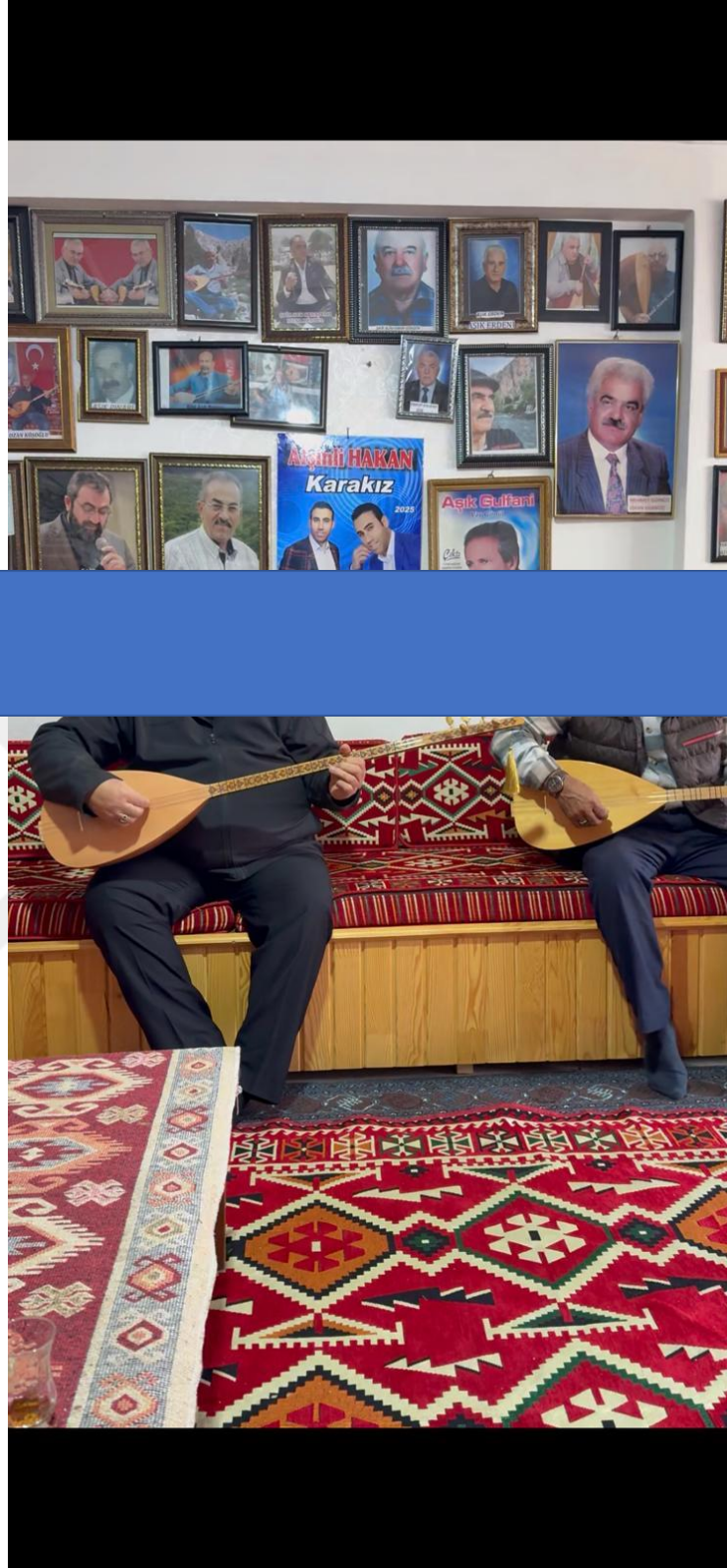
Ek 1. Görüşme Soruları

1. Âşıklık geleneğini nasıl tanımlarsınız?
2. Âşıklık geleneğinde üretilen eserlerde tematik açıdan öne çıkan maddeler nelerdir?
3. Usta çırak ilişkisinin âşıklık geleneğindeki önemini nasıl açıklarsınız?
4. Âşıklık geleneğinin günümüzde sürdürülebilir olmasına katkı sağlayan değerler nelerdir?
5. Afşin yöresinin müzik yapısının genel özellikleri nelerdir?
6. Afşin yöresi halk müziği ile âşık müziğini nasıl karşılaştırırsınız?
7. Afşin yöresinde sürdürülen âşıklık geleneğinin icrasında otantik olarak kullanılan çalgılar nelerdir?

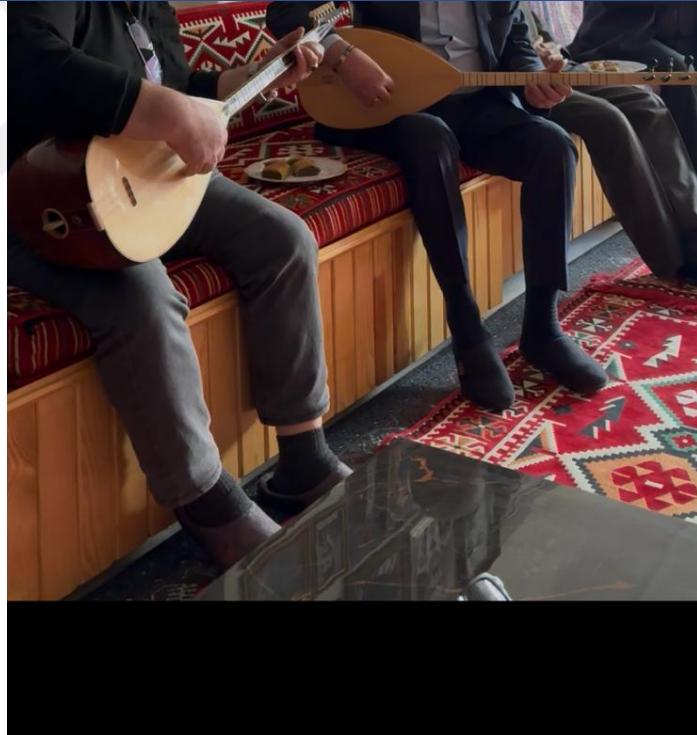
Ek 2. Fotoğraflar



Şekil 13. Görüşme Fotoğrafları, Ozan Kösoğlu



Şekil 14. Görüşme Fotoğrafı, Ozan Ahmet Karakaya (Solda) ve Seyit Kalender (Sağda)



Şekil 15. Görüşme Fotoğrafi, Nuri Peker (Solda) ve Aliyar Arslan (Ortada)



Şekil 16. Görüşme Fotoğrafı, Ozanlarla Toplu Fotoğraf



Şekil 17. Görüşme Fotoğrafı, Ozanlarla Toplu Fotoğraf-1

Ek 3. Etik Kurul

