



T.C.

**BANDIRMA ONYEDİ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

Yüksek Lisans Tezi

**ÂŞIKLIK GELENEĞİ BAĞLAMINDA DERTLİ
DİVANİ'NİN HAYATI VE ŞİİRLERİNİN
DEĞERLENDİRMESİ**

**Gözde PALA
2215061014**

**Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Berna AYAZ**

Bandırma 2025

T.C.
BANDIRMA ONYEDİ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

ÂŞIKLIK GELENEĞİ BAĞLAMINDA DERTLİ
DİVANİ'NİN HAYATI VE ŞİİRLERİNİN
DEĞERLENDİRMESİ

Gözde PALA
2215061014

Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Berna AYAZ

Bandırma 2025

ETİK BEYAN

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
BANDIRMA ONYEDİ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (20/06/2025)

Gözde PALA

ÖZET

ÂŞIKLIK GELENEĞİ BAĞLAMINDA DERTLİ DİVANİ’NİN HAYATI VE ŞİİRLERİNİN DEĞERLENDİRMESİ

Gözde PALA

Âşık tarzı Türk şiiri, köklü bir geçmişe sahip olup, İslâmiyet öncesi dönemde, farklı adlarla anılan şairlerin mirasını sürdürmektedir. İslâmiyet sonrası bu şairler “âşık” olarak adlandırılmış ve gelenek günümüze kadar devam etmiştir. Halk kültürü ve gelenek unsurlarından beslenen âşıklık geleneği, Türk edebiyatında önemli bir konuma sahip olmasının yanı sıra, Türk kültürünün önemli bir yansımasını teşkil etmektedir. Ortaya çıktığı dönemin sözcüsü niteliğinde olan âşıklık geleneği, şiirin kalıcılığını ve etkileyciliğini temel alarak, *nesiller boyunca aktarılan sözlü kültür unsurlarından biri* konumundadır. Genellikle saz eşliğinde, irticâlen şiir söyleyen âşıklar; geçmişten günümüze aktarılan, sözlü kültür eserleri aracılığıyla, kültürel mirasın önemli bir parçasını teşkil etmektedir. İslâmiyet öncesi Türk edebiyatı döneminde temelleri atılan ve özellikle Anadolu’da yeni bir anlayışla şekillenerek Türk halk edebiyatında zirveye ulaşan bu gelenek, yüzyıllar içinde değişimlere uğramasına rağmen, onu sahiplenerek sürdüren ve gelecek nesillere aktarmaya gayret eden âşıklar tarafından yaşatılmaktadır. XXI. yüzyıl âşıklarımızdan, Âşık Dertli Divani bu anlamda önemli bir örnektir. Ancak, Türk halk edebiyatı alanında, Dertli Divani’nin âşıklık geleneği içerisindeki yerine ilişkin yapılmış kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu doğrultuda, çalışmanın temel amacı; âşığın hayatını, sanatını ve eserlerini derleyerek akademik bir çerçevede değerlendirmek ve bilimsel bir çalışma ortaya koymaktır. Çalışmada, yöntem olarak yazılı kaynaklardan ve âşığın eserlerinden yararlanılmış; ayrıca, âşığın icrâ ortamlarında gözlemlenmesi ve kendisiyle gerçekleştirilen mülakatlar aracılığıyla veri toplanmıştır. Bununla birlikte; âşıklık geleneğinin tarihsel gelişimi, günümüzdeki durumu ve âşığın gelenek içerisindeki yeri de ele alınmıştır. Bu doğrultuda, çalışmanın temel hedefi, Dertli Divani ekseninde; âşıklık geleneğini incelemek, değerlendirmek ve bu geleneğin önemini ortaya koymaktır.

Anahtar Sözcükler: Âşık, âşık edebiyatı, âşık şiiri, âşıklık geleneği, Dertli Divani.

ABSTRACT

EVALUATION OF THE LIFE AND POEMS OF DERTLİ DİVANİ IN THE CONTEXT OF THE TRADITION OF MINSTRELSY

Gözde PALA

The Turkish minstrel poetry tradition has a long history and continues the legacy of poets from the pre-Islamic period. After the adoption of Islam, these poets were called “minstrel” and the tradition has survived until today. This tradition is an important part of Turkish literature and reflects Turkish culture. It carries the voice of its time and is passed down through generations as part of oral culture. Minstrels usually perform their poetry with a stringed instrument and create their verses spontaneously. They play a key role in keeping cultural heritage alive through oral storytelling. This tradition began in pre-Islamic Turkish literature and reached its peak in folk literature, especially in Anatolia. Over the centuries, it has changed in different ways, but minstrels continue to protect and pass it on to new generations. One of the important representatives of this tradition in the 21st century is Dertli Divani. However, there is no detailed academic study about his place in the minstrel tradition. The main aim of this study is to examine his life, art, and works in an academic way and to create a scientific analysis. For this study, written sources and Dertli Divani’s works were used. His performances were observed, and interviews were conducted with him. In addition, the history of the minstrel tradition, its situation today, and Dertli Divani’s role in it were studied. In the end, this research aims to explain and evaluate the minstrel tradition through the example of Dertli Divani and to show its importance.

Keywords: Dertli Divani, Minstrel, minstrel literature, minstrel poetry, minstrel tradition.

ÖN SÖZ

Âşıklar, geçmişimize ışık tutan ve geleceğimizi şekillendiren önemli figürlerdir. Ortaya koydukları eserlerle, bir yandan geleneğin taşıyıcısı konumunu üstlenen âşıklar, bir yandan da yaşamış oldukları yüzyılları aydınlatmaktadır. Günümüzde, ülkemizin çeşitli yörelerinde hâlâ sürdürülen âşıklık geleneğinin devam etmesi, bu geleneğin kültürel anlamda ne denli önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Bu bağlamda, âşıklık geleneğinin önde gelen temsilcilerinin eserlerinin derlenmesi, incelenmesi ve kayıt altına alınması, geleneğin unutulup kaybolmaktan korunması, alanımız ve âşık edebiyatı araştırmaları açısından büyük bir öneme sahiptir. “*Âşıklık Geleneği Bağlamında Dertli Divani’nin Hayatı ve Şiirlerinin Değerlendirmesi*” başlıklı bu tez çalışması, bu düşünce ve ihtiyaçtan yola çıkarak oluşturulmuştur. Bununla birlikte, tez konusu belirlenirken, Âşık Dertli Divani hakkında alanımızda mevcut olan güncel ve kapsamlı bir çalışmanın bulunmaması da bu araştırmanın gerekliliğini ortaya koymuştur.

Çalışma, Şanlıurfa’nın Kısa ilçesinde dünyaya gelmiş ve geleneğin içinde yetişmiş olan, günümüz âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden, “Âşık Dertli Divani” merkezinde şekillenmiştir. On bir ana bölümden oluşmakta olan çalışmanın ilk bölümünde; temel kavramlardan, âşıklık geleneğinden, âşık edebiyatından ve kaynaklarından bahsedilmiştir. İkinci bölümde ise, Dertli Divani ile ilgili yapılmış akademik çalışmalara yer verilmiş olup, bu bilgilerin ardından; tez çalışmasının amacına, kapsamına, yöntemine ve kavramsal çerçevesine değinilmiştir. Üçüncü bölümde; âşığın hayatı, Âlevî-Bektaşî toplumundaki yeri ve âşığın zâkirlik yönü aktarılmıştır. Dördüncü bölüm; âşığın yetiştiği kültür ortamından, sazla tanışmasından, âşıklığa adım atışından, gelenek içerisindeki yerinden ve geleneğe dair çalışmalarından bahsederken; beşinci ve altıncı bölümlerde ise, âşığın şiirleri şekil ve muhteva yönünden ele alınarak incelenmiştir. Yedinci bölümde, âşığın icrâ ortamlarına ve icracı kimliğine değinilmiş; sekizinci bölümde ise, âşığın, geleneğin aktarımı noktasında önemli çalışmalarından biri olan “Mekteb-i İrfan” muhabbetlerinden ve muhabbetlerin gelenek içerisindeki rolünden bahsedilmiştir. Dokuzuncu bölümde, “Mert Kılıç ve Ferhat Karaca”nın, “Âşık Dertli Divani ve âşıklık geleneği”ne dair görüş ve değerlendirmelerine yer verilmiştir. Onuncu bölüm ise, âşığın “geleneğe dair düşüncelerinin” ayrıntılarını kapsamaktadır. On birinci bölümde, âşığın şiirlerinin indeksi verilerek çalışma sonlandırılmış olup, “Sonuç”

bölümüyle birlikte ise, elde edilen bulgular özetlenerek çıkarılan sonuçlar açıklanmış ve böylece çalışma tamamlanmıştır.

Çalışmanın temel amacı, Âşık Dertli Divani'nin hayatı ve eserlerini inceleyerek, derlenen tüm bilgileri bilimsel bir bakış açısıyla sunmak ve bu doğrultuda alan literatürüne katkı sağlayacak önemli bir tez çalışması ortaya koymaktır. Çalışma sürecinde, öncelikle; kronolojik sırayla literatür taraması yapılmış, âşıklık-âşıklık geleneği ile ilgili yapılmış olan çalışmalara ve temel kaynaklara ulaşılmıştır. Bu anlamda, gerekli okumalar yapılmış olup, kavramlar ve gelenek hakkında derinlemesine bir anlayış geliştirilmiştir. Yapılan bu araştırmalarla, geçmişten günümüze konunun aktarılabilmesi için gerekli bilgi birikimi sağlanmıştır. Ardından, Âşık Dertli Divani ile ilgili mevcut çalışmalar incelenmiş, ilgili kaynaklar taranmış ve elde edilen bilgiler titizlikle değerlendirilmiştir. Bu araştırmaların ardından, mülakat soruları hazırlanarak Âşık Dertli Divani ile görüşmeler yapılmaya başlanmıştır; ilk görüşmelerin ardından âşık, icrâ ortamlarında gözlemlenmiş, aynı zamanda âşığın öğrencileri ve yakın çevresiyle de görüşmeler gerçekleştirilmiş, bu görüşmeler ışığında çalışma ilerletilerek tamamlanmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bana rehberlik eden, bilgi ve tecrübeleriyle yolumu aydınlatan, desteğini esirgemeyen ve her zaman yol gösteren, lisans ve lisansüstü eğitimimin her aşamasında yanımda olan, Türk halk edebiyatını tanımama ve sevmeme vesile olan, kendisini tanımaktan ve öğrencisi olmaktan onur duyduğum danışman hocam Sayın Doç. Dr. Berna Ayaz'a, bu çalışmayı yapabilmem için onay veren, benimle çalışmayı kabul eden ve görüşmelerde bana daima yardımcı olan Âşık Dertli Divani'ye ve beni her zaman güler yüzle karşılayan eşi Canan Aykut'a, araştırma sürecinde görüşmeyi kabul ederek Âşık Dertli Divani'yi daha yakından tanımama yardımcı olan Sayın Mert Kılıç ve Ferhat Karaca'ya, hayatımın her aşamasında, öğrenim sürecim boyunca maddî ve mânevî olarak beni destekleyen, hep yanımda olan annem ve babama, üzerimde hocalık hakkı bulunan tüm lisans hocalarıma, içten teşekkürlerimi sunarım.

Gözde PALA

Bandırma, 2025

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
ETİK BEYAN SAYFASI	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar.....	xv
KISALTMALAR.....	xvi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TEMEL KAVRAMLAR

1.1. OZAN, ÂŞIK KAVRAMLARI.....	6
1.2. ÂŞIKLIK GELENEĞİ.....	11
1.3. ÂŞIK EDEBİYATI.....	23
1.4. ÂŞIK EDEBİYATININ KAYNAKLARI.....	28

İKİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ İLE İLGİLİ YAPILMIŞ AKADEMİK ÇALIŞMALAR

2.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ HAKKINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR.....	41
2.1.1. Türkiye’de Yapılan Çalışmalar.....	41
2.1.1.1. Makaleler	41
2.1.1.2. Lisans Bitirme Tezleri.....	42
2.1.1.3. Yüksek Lisans Tezleri.....	43
2.1.2. Yurt Dışında Yapılan Çalışmalar	44
2.1.3. Dergi ve Kitap Bölümlerinde Âşık Dertli Divanı	45
2.2. AMAÇ, KAPSAM, YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	46
2.2.1. Amaç.....	46
2.2.2. Kapsam	47
2.2.3. Yöntem.....	47
2.2.4. Kavramsal Çerçeve	48
2.3. ÇALIŞMADA KULLANILAN MÜLAKAT SORULARI	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ'NİN HAYATI VE ÂLEVÎ TOPLUMUNDAKİ YERİ

3.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ'NİN HAYATI.....	52
3.1.1. Doğum Yeri ve Doğumu.....	52
3.1.2. Ailesi ve Çocukluğu.....	53
3.1.3. Eğitimi, Askerliği ve Mesleği.....	54
3.1.4. Evliliği, Eşi ve Çocukları.....	55
3.2. ÂLEVÎ DEDESİ OLARAK ÂŞIK DERTLİ DİVANİ.....	55
3.2.1. Âlevîlik ve Âlevî Âşıklığı.....	55
3.2.2. Âlevîlik'te “Dede” Kavramı ve Âşık Dertli Divani'nin Dedelik Yönü.....	60
3.3. ZÂKİRLİK YÖNÜ BAĞLAMINDA ÂŞIK DERTLİ DİVANİ.....	68
3.3.1. Âlevîlik'te “Zâkir” Kavramı ve Âşık Dertli Divani'nin Zâkirlik Yönü.....	68

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÂŞIKLIK GELENEĞİ İÇİNDE “ÂŞIK DERTLİ DİVANİ”

4.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ'NİN YETİŞTİĞİ KÜLTÜR ORTAMI.....	74
4.1.1. Kısas'ta Âşıklık Geleneği.....	74
4.1.2. Kısas'lı Âşıklar.....	76
4.1.2.1. Âşık Büryani	78
4.2. SAZLA TANIŞMASI.....	82
4.3. MAHLAS ALIŞI.....	84
4.4. ÂŞIKLIĞA BAŞLAMASI, SANATI VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ.....	87
4.5. ETKİLENDİĞİ ÂŞIKLAR.....	105
4.6. KATILDIĞI VE KATILMAKTA OLDUĞU ETKİNLİKLER.....	108
4.7. ALBÜM ÇALIŞMALARI VE SOSYAL PLATFORMLARDAKİ YERİ	111
4.8. ALDIĞI ÖDÜLLER	119
4.9. GELENEĞİN YAŞATILMASINA DAİR YÜRÜTTÜĞÜ ÇALIŞMALAR	122

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ'NİN ŞİİRLERİNİN ŞEKİL YÖNÜNDEN (DIŞ YAPI) İNCELEMESİ

5.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ'NİN ŞİİRLERİNİN ŞEKİL YAPISI.....	127
5.1.1. Nazım Birimi.....	128

5.1.2. Hane Sayısı.....	128
5.1.3. Hece Ölçüsü.....	129
5.1.3.1. 8’li Hece ile Yazılan Şiirleri.....	130
5.1.3.2. 11’li Hece ile Yazılan Şiirleri.....	130
5.1.3.3. 15’li Hece ile Yazılan Şiirleri.....	131
5.1.4. Aruz Ölçüsü	131
5.1.5. Durak Yapısı	132
5.1.6. Kâfiye Yapısı	134
5.1.6.1. Yarım Kâfiye.....	135
5.1.6.2. Tam Kâfiye.....	136
5.1.6.3. Zengin Kâfiye.....	136
5.1.6.4. Tunç Kâfiye.....	137
5.1.6.5. Cinaslı Kâfiye.....	138
5.1.7. Redif.....	138
5.1.8. Kâfiye Şeması	140
5.1.9. Ayak.....	142
5.1.9.1. Tek Ayak.....	143
5.1.9.2. Döner Ayak	145
5.1.10. Nakarat (Kavuştak)	147
5.1.11. Nazım Şekilleri.....	150
5.1.11.1. Türkü.....	152
5.1.11.2. Koşma	154
5.1.12. Nazım Türleri.....	156
5.1.12.1. Güzelleme	156
5.1.12.2. Taşlama.....	159
5.1.12.3. Öğütleme.....	162
5.1.12.4. Destan	164
5.1.13. Tekke-Tasavvuf Edebiyatına Ait Nazım Türleri	168
5.1.13.1. İlâhi	168
5.1.13.1. Nutuk.....	171
5.1.13.2. Nefes	173
5.1.13.2. Duvaz	176

5.1.14. Âşık Edebiyatında Aruzlu Şekiller.....	179
5.1.14.1. Divan.....	179

ALTINCI BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ'NİN ŞİİRLERİNİN MUHTEVA (İÇ YAPİ) İNCELEMESİ

6.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ'NİN ŞİİRLERİNİN MUHTEVA YAPISI.....	183
6.1.1. Âşık Dertli Divanı'nın Şiirlerinin Konu Bakımından İncelemesi.....	183
6.1.1.1. Bireysel Konular	185
6.1.1.1.1. Beşerî Aşk.....	185
6.1.1.1.2. Memleket Sevgisi ve Doğa.....	187
6.1.1.2. Dinî-Tasavvufî Konular.....	189
6.1.1.2.1. İlâhî Aşk - Allah Aşk ve Teslimiyet.....	190
6.1.1.2.2. Peygamber ve Ehl-i Beyt Sevgisi.....	193
6.1.1.2.3. Yol Büyüklerine Duyulan Sevgi.....	196
6.1.1.2.4. Tasavvufî Öğretiler ve İlâhî Hakikat.....	198
6.1.1.2.5. Dünyanın Geçiciliği, İçsel Yolculuk ve Nefs Terbiyesi...201	
6.1.1.3. Toplumsal ve Günel Konular.....	203
6.1.1.4. Öğüt İçerikli Şiirler	206
6.1.1.5. Övgü İçerikli Şiirler.....	209
6.1.1.6. Eleştiriler.....	211
6.1.2. Âşık Dertli Divanı'nın Şiirlerin İçerik Bakımından Değerlendirmesi.....	214
6.1.2.1. Şiirlerde Yer Alan Edebî, Dinî-Tasavvufî ve Menkıbevî Portreler...214	
6.1.2.2. Şiirlerde Coğrafya Tefekkürü.....	217
6.1.2.3. Şiirlerde Mekânlar.....	218
6.1.2.4. Şiirlerde Zaman Kavramı.....	219
6.1.2.5. Şiirlerde Yer Alan Hayvanlar.....	220
6.1.2.6. Şiirlerde Yer Alan Sayılar	222
6.1.2.7. Şiirlerde Renk Dünyası ve Renkler	223
6.1.2.8. Şiirlerde Yer Alan Kültür Unsurları	224
6.1.2.9. Şiirlerde Yer Alan Dinî ve Tasavvufî Unsurlar.....	226
6.1.2.10. Şiirlerde Âşık Tarzı Şiir Geleneğine Ait Unsurlar.....	228

6.2. ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN ŞİİRLERİNDE DİL, ÜSLÛP VE SANATLAR	229
6.2.1. Âşık Dertli Divani'nin Şiirlerinde Dil Özellikleri.....	229
6.2.1.1. Türkçesi	230
6.2.1.2. Şiirlerde Yer Alan Kısa Ağz Özelliklerine İlişkin Kullanımlar.....	231
6.2.1.3. Şiirlerde Yer Alan Mahallî Unsurlar.....	232
6.2.1.4. Şiirlerde Yer Alan Arapça ve Farsça Kökenli Kelimeler.....	234
6.2.1.5. Âyet-Hadisler ve Veciz Sözler	235
6.2.2. Âşık Dertli Divani'nin Şiirlerinde İfade Özellikleri	236
6.2.2.1. Şiirlerde Anlatım Şekilleri.....	237
6.2.3. Âşık Dertli Divani'nin Şiirlerinde Üslûp Özellikleri.....	238
6.2.3.1. Şiirlerde Söz Varlığı.....	239
6.2.4. Âşık Dertli Divani'nin Şiirlerinde Edebî Sanatlar.....	240
6.3. ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN ŞİİRLERİNDE MOTİFLER VE MEFHURLAR....	242
6.3.1. Âşık Dertli Divani'nin Şiirlerinde Yer Alan Halk Edebiyatı Motifleri.....	242
6.3.2. Âşık Dertli Divani'nin Şiirlerinde Dinî Mefhumlar	245
6.4. ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN ŞİİRLERİNDE YARATIM VE AKTARIM	248
6.5. ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN ŞİİRLERİNİN İŞLEVİ	250

YEDİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN İCRÂ ORTAMLARI

7.1. “İCRÂ” ve ÂŞIKLIK GELENEĞİNDEKİ “İCRÂ ORTAMLARI”.....	252
7.2. İCRÂCI KİMLİĞİ İLE ÂŞIK DERTLİ DİVANI	255

SEKİZİNCİ BÖLÜM

GELENEĞİN GÜNCEL AKTARIMI NOKTASINDA YENİ BİR BAKIŞ AÇISI “MEKTEB-İ İRFAN”

8.1. “MEKTEB-İ İRFAN” MUHABBETLERİ.....	265
8.1.1. Ortaya Çıkışı	265
8.1.2. Yurt İçinde ve Yurt Dışında Mekteb-i İrfan.....	269
8.1.3. Muhabbetlere Katılım ve Yetişen Öğrenciler.....	270
8.1.4. Eğitim Süreci ve Müfredat	274
8.1.5. Mekteb-i İrfan Konserleri.....	280
8.1.6. Geleneğin Güncel Aktarımı Noktasında Mekteb-i İrfan.....	282

8.1.7. Eserlerde ve Sosyal Medya Platformlarında Mekteb-i İrfan.....	285

DOKUZUNCU BÖLÜM

“ÂŞIK DERTLİ DİVANİ VE ÂŞIKLIK GELENEĞİ” İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELER

9.1. ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE ÂŞIK DERTLİ DİVANİ.....	288
9.2. MERT KILIÇ’IN GÖRÜŞLERİ.....	289
9.2.1. Mert Kılıç’ın Gelenek İçerisindeki Yeri ve Geleneğe Dair Görüşleri.....	289
9.2.2. Âşık Dertli Divani ile İlişkisi.....	293
9.2.3. Âşık Dertli Divani ile İlgili Görüşleri.....	297
9.3. FERHAT KARACA’NIN GÖRÜŞLERİ.....	301
9.3.1. Ferhat Karaca’nın Gelenek İçerisindeki Yeri ve Geleneğe Dair Görüşleri...301	
9.3.2. Âşık Dertli Divani ile İlişkisi.....	306
9.3.3. Âşık Dertli Divani ile İlgili Görüşleri.....	309

ONUNCU BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ’NİN GELENEK İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELERİ

10.1. ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN GEÇMİŞİ, GÜNCEL DURUMU VE GELECEĞİ...315	
10.1.1. Âşık Dertli Divani’nin Gelenekteki Güncel Durumu	321

ON BİRİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ’NİN ŞİİRLERİNİN İNDEKSİ

11.1. ŞİİRLERİN İNDEKSİ	323

SONUÇ	326

KAYNAKÇA	332

EKLER	340

Ek 1: Âşık Dertli Divani’nin Eserleri	340

Ek 2: Âşık Dertli Divani’nin Albüm Kapakları.....	391

Ek 3: Âşık Dertli Divani ile İlgili Fotoğraflar.....	395

Ek 4: Âşık Dertli Divani’nin Ailesi ile İlgili Fotoğraflar.....	400

Ek 5: “Mekteb-i İrfan Muhabbetleri”nden Kareler.....	404

Ek 6: Âşık Dertli Divani’nin Konser ve Söyleşilerinden Kareler.....	408

Ek 7: Âşık Dertli Divani’nin Yürüttüğü Cem Törenlerinden Kareler.....	411

Ek 8: Âşık Dertli Divani’nin Sosyal Platformlardaki Profilleri.....	414

Ek 9: Âşık Dertli Divani’nin Web Sitesi.....	416

Ek 10: Âşık Dertli Divani’nin Katıldığı Televizyon Programlarından Kareler	417

Ek 11: Âşık Dertli Divani’ni ile İlgili Dergi ve Kitap Kapakları.....	418
Ek 12: Âşık Dertli Divani’nin Ödülleri	419
Ek 13: Kısas’tan Bazı Kareler	421
Ek 14: Çalışmada Kullanılan Tüm Mülakat Soruları.....	422
Ek 15: Mert Kılıç ve Ferhat Karaca ile Yapılan Mülakat Görüşmelerinin Soruları.....	428
Ek 16: Sözlük	431
Ek 17: Kaynak Kişiler.....	449



TABLO LİSTESİ

Tablo 5.1.	: Âşık Dertli Divanı’nın Şiirlerinin Hane Sayısı.....	128



KISALTMALAR

bs.	: Baskı Sayısı
C	: Cilt
CD	: Compact Disc (Kompakt Disk)
d.	: doğum
H.z.	: Hazreti
KK	: Kaynak Kişi
M.Ö.	: Milattan Önce
ö.	: ölüm
s.	: Sayfa
s.a.v.	: sallallahu aleyhi ve sellem
ss.	: Sayfa Sayısı
S.	: Sayı
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
UNESCO	: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
vb.	: ve benzeri
vs.	: ve saire
YÖK	: Yüksek Öğretim Kurumu
yy.	: yüzyıl

GİRİŞ

İnsanın varoluşundan ve dilin oluşumundan itibaren, sözlü kültür ve buna bağlı ürünler de mevcudiyet göstermeye başlamıştır. Dil ile birlikte gelişen insanoğlu; geleneğini, kültürünü, duygu ve düşüncelerini, yaşadığı olayları veya toplumsal-sosyal-ekonomik durumları sözlü kültür ortamında bir ihtiyaç olarak görmekle birlikte, gelecek nesillere aktarmıştır. En önemli iletişim araçlarından olan dil, düzenli olarak kültürel aktarımı sağlamıştır. Yazının, kâğıdın vb. keşfinden önce de insanlar içinde bulundukları durumu, dönemin şartlarını, başlarına gelen olayları sözlü bir şekilde halka mâl ederek geleceğe armağan etmeyi başarmıştır. Sözlü kültür ürünlerinin, insanlığın en eski tarihlerine kadar varlığı bilinmektedir. Doğum, evlilik, ölüm, savaş, felaket gibi doğa olaylarını kısa, sade, öz ve akılda kalıcı bir biçimde anlatma ihtiyacı hisseden insanoğlu, bu konuda belli bir âhenk yaratmayı başarmıştır.

İnsanlık tarihiyle birlikte gelişen sözlü kültür ürünleri, çeşitli kaynaklarda görülmektedir. Sözlü şiir geleneği, M.Ö. 1. tarihlere kadar dayanmaktadır. Çin kaynaklarına göre Türklerin ilk sözlü şiirleri, 119 yılında Ordos'un Çinlilerin eline geçmesi üzerine yakılan bir ağıttır. Mehmet Yardımcı, “*Geçmişten Günümüze Ozanlık Geleneği ve Bu Süreçte İletişim Araçlarının Rolü*” adlı makalesinde, Türk şiir geleneğinin eskiliği, Türklerin ataları hakkındaki kaynaklarda yer alan bilgilere ve Türklerin birbirleriyle karşılıklı türküler söyleyerek at üstünde savaşa gittiklerinden söz edilmesine değinmiştir (Yardımcı, 2009: 1).

Bahaeddin Ögel (1971: 141) Eski Türklerde pek çok törenlerin olduğunu, devlet törenlerinin toplumun bütününe ilgilendirdiğini hatta millî şuurun ve birlikte yaşama heyecanlarının doğmasında en çok rol oynayan unsurun bu törenler olduğunu belirtirken, halk-toplum için düzenlenen tören ve şöenlerde haliyle sözlü kültürü irticâ eden kam-baksı-şaman-oyun-ozanlara işaret etmektedir. Dünyanın ve evrenin belli bir nizam içinde hareket ettiğine inanan eski Türklerin en temel kaygısı, “*bu nizamın bozulması*” şeklindedir. Bu bağlamda, tabiat varlıkları ile insanlar arasında elçi görevi üstlenen eski kamlar, her hareketin; uğurlu, güzel, kutlu ve kurallara uygun olması için çalışmıştır (Gökalp, 2016: 102). Çok uzun bir süredir yerleşik hayata geçen, medeniyette ileri bir seviyeye ulaşan Selçuklu, Osmanlı ve modern bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti dönemlerinde; “kam”, “şaman”, “bahşı” kavramlarının kullanım alanları kalmamıştır.

Ancak, bahsi geçen bu dönemlerde, bu kavramların Oğuz lehçesindeki karşılığı olan “ozan” ve İslâmî versiyonu olan “âşık” kavramları kullanılmaya başlanmış olup günümüzde de bu kullanım devam etmektedir. Ayrıca, kamların izlerini taşıyan âşık, ocak, velî, şeyh gibi tipler de bulunmaktadır. Bugünkü “âşık” dediğimiz tipe, Tunguzlar “şaman”, Moğollar ve Buryatlar, “bo”, “bugu”, Yakut Türkleri “oyun”, Altay Türkleri “kam”, Kırgız Türkleri “baksı-bakşı”, Oğuzlar “ozan” demişlerdir. *“Sihirbazlık, rakkaslık, mûsikişinaslık, hekimlik gibi birçok vasıfları kendilerinde toplayan bu adamların, halk arasında büyük bir yer ve ehemmiyetleri vardır”* (Köprülü, 1989: 57-58; And, 2007: 37; Potapov, 2012: 18, Dağı, 2020: 1045).

İslâmiyet öncesinde şiir söyleyen, ağıt yakan, şölen, toy gibi törenleri yöneten kişiler, o dönemlerde kam-baksı-oyun-ozan kavramıyla bilinirken; kam-baksı-oyun-ozan aslında günümüzdeki âşık kavramını karşılamaktadır.

En eski Türk dönemi olan “büyücülük” döneminde, kağandan sonra yer tutan “kamlar” bu dönemde; Gök Tanrı’ya kurban sunmak başta olmak üzere, bütün dinî ayinleri, büyüculük, sağaltma, ruh güdücü gibi vazifelerini, müzik ve oyun eşliğinde uzun süre korumuşlardır. Sonraki, “törecilik” devrinde de yarı dinî bir mahiyet taşıyan kamlar dinî sihirbaz niteliklerini korumuşlar; Çin, Hint, İran, Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm medeniyetinin etkisi altında kaldıkları dönemlerde ise, baksı-ozanların sosyal özellikleri ve toplum içindeki değerleri azalmadan devam etmiştir. Uygur Türklerinin Budizm’i, başta Oğuzlar olmak üzere diğer Türk boylarının da İslâm’ı seçmesiyle birlikte; “kam, ozan, bahşı, baksı”ların da önemleri azalmaya başlamıştır. Kamların, sosyal iş bölümü sonucu yavaş yavaş daha dar bir sahada faaliyet göstermeye başladıkları; büyük şehirlerde bakıcılığın, şairliğin, hekimliğin, büyüculüğün, mûsikişinaslığın ve ruhaniliğin yavaş yavaş ayrı kişilerde tecelli etmekte olduğu görülmektedir. *“Kutadgu Bilig ve Divânü Lugâti’t-Türk’ten öğrendiğimiz kadarıyla XI. yüzyılda iş bölümü büyük ölçüde Türk-İslâm sahasına ait şehirlerde gerçekleşmiş durumdadır”* (Köprülü, 1989: 49-156). Anadolu sahasında XII. yüzyıldan itibaren kökeni Kamlık/Şamanlık olan yeni din dairesinde tarikatlar oluşmaya başlamıştır. Türkistan sahası göçebe halklarının dinî ihtiyaçlarını karşılayan din adamları, Kamlık/Şamanlık inancının uygulayıcısı olan “kam/şaman”lardır. Bu noktada, davul ise hem bir ibadet aracı hem de ibadet mekânı konumundadır. Dans, kam/şamanın en büyük gücüdür. *“Kam/şaman, müzik ve dansla*

ibadet eder, elindeki davul veya tefi çalarak müziğin ve dansın etkisiyle transa geçer, Tanrı ve diğer ruhlarla iletişim kurardı. Oyun, müzik eşliğinde gerçekleşir; oyun ve müzik birbirinden ayrılmaz bir bütün oluştururdu. Kam/şamanın çaldığı müzik, dinsel bir öge olup ibadetin önemli bir bölümünü oluşturmaktaydı.” Şamanın davulu kutsal kabul edilmekte ve öldükten sonra başkası tarafından kullanılamamaktadır (Dağı, 2020: 1044).

Budizm’in ve Maniheizm’in, Türk kültür yapısı içinde, kamlık, bakıcılık ve ozanlık kurumlarını kendi öğretileri doğrultusunda karıştırarak oluşturduğu yeni ve melez yapı “*baksı*”lık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yeni kurumun mensupları bir yönüyle, “bağşı” konumundadır. Bağşı, “öğretmen” veya “eğitmen” anlamıyla Budizm’le birlikte gelirken, “kam”, “ozan” ve “bakıcı”yla karışarak “baksı”yı oluşturmuştur. “*Baksılar, tıpkı kamlar gibi olağanüstü güçler ve ruhlarla iletişim kurabiliyor, ozanlar gibi kahramanlara dair destanlar söyleyebiliyor “bakıcı”lar gibi fal bakıp kayıp şeyleri buluyor ve gelecekte haber verebiliyordu. Ancak, inanç ve dünya görüşü olarak çok yüzeysel de olsa Budizm’e ve daha sonraları da Maniheizm’e bağlıydılar.*” Baksı sözcüğü, değişik Türk topluluklarında; “bahşi”, “bakşi” ve “bağşı” şeklinde telaffuz edilmekle birlikte; Maniheizm’in ve Budizm’in etkisi altına girmeyen, bu din ve dünya görüşünü benimsemeyen Türk topluluklarında ozan, kam ve kamlıktan ayrılmış olan diğer “ocaklı”, geleneksel uzmanlıklarla birlikte, eski dünya görüşü doğrultusunda yaşamaya devam etmektedir. Ozanlar ve baksıların meydana getirdikleri, İslâmiyet’in kabul edilmesinden önce başlamış Türk sözlü edebiyat geleneğine “*Ozan-Baksı Edebiyat Geleneği*” adı verilmektedir. Ozan-Baksı Edebiyat geleneği Türklerin İslâmiyet’i kabul etmesinden sonra, bu defa da çok yüzeysel bir İslâmî din ve dünya görüşü kisvesine bürünerek, Osmanlı Türkleri arasında XVI. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiştir. İslâmiyet, Türkler arasında kök saldıkça, eski sözlü edebiyat temelleri üzerinde iki tane yeni sözlü edebiyat geleneği oluşmuştur. Bu sürecin sonunda (XVI. yüzyıl sonlarında) bu yeni sözlü edebiyat gelenekleri nedeniyle, Ozan-Baksılar Osmanlı sahasında tamamen işlevsiz hale gelmişlerdir. Bu nedenle de artık toplum tarafından benimsenmeyip küçümsenen bu edebî geleneğin son temsilcileri de yeni oluşan sözlü edebiyat geleneklerine (tekke ve âşık) katılmış ve bunun doğrultusunda, Ozan-Baksı Edebiyat geleneği ortadan kalkmıştır. “*Kendini yeniden üretemeyen ve ürettikleri toplum*

tarafından tüketilmeyen herhangi bir geleneğin devam etmesi imkânsızdır” (Çobanoğlu, 2013: 85).

Yazı, matbaa ve günümüzün radyo, televizyon gibi çağdaş iletişim araçlarını kullanmadan sese dayanarak kurulan iletişime sözlü iletişim, bu iletişim ortamına da sözlü kültür ortamı denilmektedir. Bu sözlü kültür ortamlarını Anadolu’da kahveler, bey konakları, düğünler ve köy odaları oluşturmuştur. Kahvelerin yanı sıra, konakların ve köy odalarının, kahveler kadar iletişime hizmet etmiş olduğu da bir gerçektir.

Türk kültür tarihinin en önemli geleneklerinden birini oluşturan âşık tarzı şiir geleneğinin oluşumu için, XVI. yüzyılı doğum tarihi olarak göstermek pek doğru bir yargı olmamaktadır. Âşık tarzı şiir geleneği, ozanlık geleneğinin güçlü bir devamı olarak XII. yüzyılda Horasan’da başlayıp Türk dünyasına yayılmıştır. Bu durum, sözlü kültür ortamına dayalı âşık tarzı destan türü içerisinde yer alan savaş destanları, ağıtlar ve çeşitli konularda destan parçaları, XI. yüzyılda (1072) kaleme alınan Dîvânu Lugâti’t-Türk’te yer alışından da anlaşılmaktadır. Tekkeler, İslâmiyet öncesi edebiyat geleneğinden kopmadan, XVI. yüzyıla kadar Osmanlı sınırları içinde Müslümanların ibadetlerinin yanı sıra topluca eğlenme, kültürel etkinliklerde bulunma olanağı sağlayan bir çeşit sosyal kurumdur. Ancak XV. yüzyıl sonları ile XVI. yüzyıl başlarında Anadolu’da âşıkların tekkelerin dışında etkin bir biçimde din dışı şiir söyleme olanağına kavuşmalarının yarattığı ortamda, XVI. yüzyılda âşık kahvelerinin tekkelerin karşısına alternatif sosyal eğlence kurumu olarak belirmesiyle, Âşık edebiyatı yeni bir kimlikle ortaya çıkmıştır (Yardımcı, 2009: 3).

Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı her ne kadar XVI. yüzyılda oluşsa da İslâmiyet öncesinde tek tanrılı inanç sisteminde, “gök Tanrı/Tengri” inancı ile Şamanizm boy göstermiş ve halk hekimliği, bilge kimse, tören, şölen yöneten kimse, doğum-ölüm işlemlerinde görevli kişi, halkın kutsal kabul ettiği, şairane özellikleri bulunan şamanların; zamanla insanların yaşayış, inanış ve düşünüş şekillerinin değişmesiyle beraber kendi görevlerini bırakarak, *şaman* kavramının *ozan* kavramına evrildiği görülmektedir. Tekke-tasavvuf edebiyatının gelişmesiyle birlikte İslâmiyet’in etkisi, dinî anlama-öğretme-yayma çabası ile birlikte XIII. yüzyıldan itibaren ozan kavramının yerini, âşık kavramı almıştır. XIII. yüzyıldaki tekke şairleri ile karşılaştıklarında, ozan kavramı ve âşık kavramı noktasında ortaya birtakım karışıklıklar çıkmıştır. Bu süreçte

İslâmiyet'in etkisi ve tasavvufun gelişimiyle ortaya çıkan âşıklar, kendilerine “*âşık*” derken; ozanlık geleneğini sürdüren ozanlar ise kendilerini “*halk âşığı*” olarak görmektedir. Kavram olarak, ayrıma düşülen bu süreçte; kam-baksı-şaman-oyundan ozanlığa geçilmiş, yeni dinin kabul edilişi, yerleşik hayata geçiş ile birlikte İslâmiyet'in getirdiği değişim ve dönüşüm sayesinde *ozan* kavramı pek itibar görmeyerek, *âşık* kavramının ön plana çıkmakta olduğu görülmektedir.

Âşıklık geleneği, Türklerin sözlü geleneklerinin bir devamı olarak kabul edilmektedir. Kam-baksı-şaman-oyun-ozan kavramları XV. yüzyıla kadar Türklerin sözlü kültürel özelliklerini devam ettirmiş; XVI. yüzyılda bu kavramların yerini *âşık* almıştır. Bu bağlamda, âşık edebiyatı ve âşıklık geleneği şekillenmeye başlamış, XVII. yüzyıla kadar âşık edebiyatı zirve dönemini yaşamıştır. XVIII. yüzyılda bu gelenek yeni gelişmeler göstermese de devam etmiş, ardından XIX. yüzyıla kadar ise gerileme dönemine girmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TEMEL KAVRAMLAR

1.1. OZAN, ÂŞIK KAVRAMLARI

Köprülü'nün (1999: 139) ifadesiyle, kopuzla birlikte anılan ozan, “*Oğuzlar’ın halk şair-mûsikişinaslarına verilen isim.*” olmakla birlikte kelimenin yayılma alanına bakıldığında daha eski bir tarihe gittiği söylenilebilmektedir. Ozan kelimesi ilk zamanlarda büyücü, oyuncu, hekim, şarkıcı ve çalgıcı görevlerini üstlenen kişiler için kullanılırken daha sonra, ezgili şiir ve çalgı anlamında kullanılmıştır. Kelime üçüncü aşamada ise, kopuzuyla şiir söyleyen halk şairi anlamında kullanılmaya başlamıştır (Köprülü, 1960: 67; Dizdaroğlu, 1969: 17; Avcı, 2021: 49).

Moğolca’dan geldiği anlaşılan ozan kelimesinin asıl anlamı “çok konuşan kimse” olup, “saz şairi” mânasını sonradan kazanmıştır. Eski Türkiye Türkçesi metinlerinde kelime bu iki anlamda geçmektedir. Günümüz Türkçesi’nde “şair” yerine kullanılmaktaysa da yaygınlık kazanmamıştır. Dîvânü Lugâtî’t-Türk’te “atını devamlı öne geçiren adam” anlamında “*ozıtgan*” kelimesi ve “çok ileri giden, başkalarını geçen” mânasında “*ozgan at*” tamlaması yer almaktadır. Buradan hareketle ozıtgan>ozgan>ozan şeklinde bir etimoloji de yapılmıştır. M. Fuad Köprülü, ozan kelimesinin; İbn Mühennâ lugatında yer alan ozmak (önce gelmek, ileri geçmek) fiili, ozgan (koşuda birinci gelen köpek) ve ozuş (kurtuluş) kelimeleriyle ilgili olduğunu, Oğuz Türkçesi’nde “g” sesleri düştüğünden ozan kelimesinin oz+gan>oz+an şeklinde oluştuğunu ileri sürmüştür (Albayrak, 2007: 18).

Ozan kelimesi, Dede Korkut Hikâyeleri’nde halk şairi; Kâmûs-ı Türki’de “uzan” şekillerinde geçmektedir. Ozan kelimesi hakkında Quatremère, Mesâlikü’l-Ebsâr, Kitâbü’l-İnşâ, Hittât-i Makrizî gibi Memlukler’in tarihî mahiyetindeki eserlerinde bahsetmiştir. Köprülü, Quatremère’in Memluk ordularındaki eski Türk şairler olan ozan mefhumunu, Türk-Oğuz menşesinden geldiğini bilmeden kaynağını yabancılara dayandırarak davul, nekkare gibi telsiz bir mûsiki aleti ismi saymakta ve Türkçe şiirlerin de kahramanların menkıbelerini terennüm eden, sazla veya kopuzla söylenen şiirlerde terennüm ettiğini beyân etmiştir (Köprülü, 1986: 171-173).

Ebû Hayyân'ın, Kitâbü'l-İdrak li-Lisani'l-Etrak'ında (Caferoğlu, 1931: 12-13) ozan kelimesi, “kopuzla türkü söyleyen” anlamını karşılamaktadır. Fuad Köprülü, Yazıcıoğlu Ali'nin II. Murad devrinde yazdığı Selçuknâme adlı eserinde, Anadolu Selçuklu ordularında ozanların ve kopuzcuların bulunduğunu ifade etmiştir. Köprülü, XV. asrın şairlerinden olan Kemal Ümmi'nin “Oğuz ozanlarının bağıra çağıra şiirler okuduklarından”, İslâmî ananelerden ziyade kavmi ananelere bağlı olan ozanlardan söz ettiğini belirtirken; Lâmiî'nin Nefsü'l-Emirnâme adlı eserinde ozan sözcüğünün “geveze, herze söyleyen”; Zâtî'nin Letâif'inde “kopuz söyleyen şair”; Edirneli Nazmî'nin ozan kelimesini “geveze, ağzına geleni söyleyen” anlamlarında kullandığını ifade etmiştir (Köprülü, 1986: 175-176).

Köprülü'nün tespitlerine göre, Oğuzlar'ın çok eski bir kelimesi olarak görülen *ozan*, bugünlerde, özellikle Güney Anadolu Bölgesinde görülmektedir. Hamid Zübeyir ve İshak Refet Bey, ozan sözcüğünün bu bölgede “çok sözle baş ağrıtan kimse” anlamıyla kullanıldığını, halk arasında bu sözcüğün alay ifade etmekte olduğunu söylemektedir (Köprülü, 1986: 177). Köprülü, ozan mefhumunun Azeri Türk sahasında XIV. yüzyıl ve XV. yüzyıllarda “halk şairi-mûsikişinası” anlamlarında kullanılmış olduğunu; aynı zamanda da Azerbaycan ve Anadolu sahalarında “halk şairi-mûsikişinası, halk hâkimi” anlamlarında kullanılan Oğuz sözcüğünün, Türkmenler arasında sonradan unutulduğu gibi, Azerbaycan ve Anadolu'da ozan kelimesinin yerini “âşık”, Türkmenler arasında da ozanın yerini “baksı” sözcüğünün almış olduğunu ifade etmektedir (Köprülü, 1986: 182).

Âşıklık geleneğinin temsilcileri; “âşık, saz şairi, halk şairi, halk âşığı, badeli âşık, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, Hak şairi, Hak âşığı, meydan şairi, kalem şairi, çöğürücü, çöğür şairi” gibi farklı terimlerle adlandırılmışlardır (Bars, 2020: 170).

Köprülü'ye göre ozan, Oğuzların halk şairi-mûsikişinası mânasında çok eskiden beri kullanılan bir kelimedir. Kelimenin eskiden beri muhtelif Oğuz şubeleri arasında bulunması, daha Oğuzların Seyhun kıyılarında oturdukları zamanlarda, Büyük Selçuklu Devleti'nin kuruluşundan önce ozan sözcüğünün bulunduğu delildir ve Azeri sahasında XIV. asırda ozanların kullandıkları kopuza da bu isim verilmiş olup, böylece, bir de “*ozancı*” kelimesi ortaya çıkmıştır. Bu asırdan sonra ozan kelimesi yerine Azeri ve Anadolu sahalarında “*âşık*”, Türkmen sahasında da “*baksı*” kelimeleri kullanılmıştır. Anadolu ve Azerbaycan Oğuzları arasında bu eski anlamı unutulduktan sonra ozan

kelimesi, “çok söyleyen, herze söyleyen” anlamlarında, edebî dilde de halk dilinde de kullanılmış hatta Anadolu’nun bazı yerlerinde çalgıcı çingenelere de *ozan* denildiği görülmüştür (Köprülü, 1986: 185).

Ozan ve âşık kavramlarının, Türk kültürü ve tarihinde sırasıyla birbirlerinin yerine ve bazen de beraber aynı anlama gelecek şekilde kullanıldığı görülse de ikisi de farklı anlamlara gelen terimlerdir. Mehmet Yardımcı, “ozan-âşık” ilişkisini şöyle açıklamıştır: *“Ozan yaratıcı, doğaçtan söyleyen, yetenekli, kıvrak zekâlı kişidir. Elindeki sazını yüreğinden kopan özgün söyleyişlerle bütünleştirip binlerce yıl içinden yinelenip gelişen ve sürekli temsilciler yetiştirerek günümüze kadar ulaşmış ve hâlâ varlığını bilinçle sürdürme erdemi içindedir. Bu süreç içerisinde çeşitli sanat kolları oluşmuş, Türk halk şiiri gerek gelenek gerekse çeşitli etkiler altında birtakım kollara ayrılmıştır. İşte bu kollardan biri ozanlık geleneği de denilen âşıklık geleneğidir”* (Yardımcı, 2009: 2; Özdemir, 2013: 3).

Âşık kelimesi, XV. yüzyıldan sonra, daha önce ozanın yaptığı işi yapan kişilere verilen bir mefhumdur. Erman Artun, ozanlıktan âşıklığa geçişi kısaca: *“Türk kültürü, yeni yurt edinilen Anadolu’da yeni bir küresel kimlik kazanıp şekillenirken edebiyat da yeniden yapılanmaya başlamıştır. Millî öze bağlı epik şiirler yazan ozanın yerini, İslâmî öze bağlı lirik şiirler yazan âşık almıştır”* (Artun, 2002: 1) sözleriyle özetlemiş ve ozandan âşıklığa geçişi halk edebiyatından tasavvuf, İslâmî etkili edebiyata geçişe dayandırmıştır (Özdemir, 2013: 5-6).

İslâm kültürü etkisi altında ozan tipinin âşık tipine geçmesi bilinmektedir. Efendiyev, ozan-âşık ilişkisini şöyle tanımlamıştır: *“Dün toplumun sözcüsü ozan iken bugün yerini âşık almıştır. Oğuzların en eski şairi olan ozanlar, aslında birkaç işi birden yapabilen insanlardır. Onlar, şairliklerinin yanında; sihirbazlık, mûsikişinaslık, rakkaslık, hekimlik ve benzeri işleri de üstlenirlerdi. Yüzyıllarca kopuzlarıyla sanatlarını icrâ eden ozanların, yaşadıkları dönemlerle bunu takip eden dönemlerde büyük ilgi gördüğüne inandığımız şiirlerinden günümüze kadar gelebilenleri son derece azdır. Altay Türklerinin “Kam”, Tunguzların “Şaman”, Moğol ve Burgatların “Bo” ve “Bukuc”, Yakutların “Oyun”, Samoyetlerin “Tadıben”, Fum- Ugurların “Tiotoeji” (bakıcı), Kırgızların ise “Bahşi”, “Bahsi” adını verdikleri bu sanatkârın günümüzdeki temsilcileri de sayısı da azalmıştır”* (Efendiyev, 1981: 175; Kobotarian, 2013: 52).

Köprülü; sihirbazlık, rakkaslık, mûsikişinaslık ve hekimlik gibi birçok vasfa sahip olduklarını her fırsatta vurguladığı “şaman-baksı-kamların”, aynı zamanda halk arasında büyük bir yer ve ehemmiyetinin olduğunun da altını çizmektedir. Bu uzman kültür ve gelenek aktarıcılarının belirli ritüellerde (âyin ya da tören) semaya kurban sunmak, ölünün ruhunu yerin dibine göndermek, fenalıklar, hastalıklar ya da ölüm gibi kötü cinlerden gelen işleri önlemek, hastaları tedavi etmek, bazı ölümlerin ruhlarını semaya göndermek ya da onların hatıralarını yaşatmak gibi birçok muhtelif görevinin olduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda bir müzik aleti de icrâ eden bu usta aktarıcılar, Türklerin eski dinî sistemleri ve ona bağlı teşkilatlanma içerisinde yer alan büyücülüğün temsilcileri olan, “şair-büyücüler”dir (Köprülü, 1999: 57-58; Akın, 2023: 61).

İslâmiyet öncesi âşıklık görevini gören kam-baksı-şamanların görevleri ve özellikleri (Akın, 2023: 62) şöyledir:

1. Büyücülük ve Falcılık.
2. Tanrı ile İletişime Geçebilme ve Kutsalın Yeryüzündeki Temsilcisi Olma.
3. Gaipden ve Gelecekte Haber Verme (Müneccimlik).
4. Danışılan ve Bilge Kişi Olma.
5. Bir Müzik Enstrümanı İcrâ Etme.
6. Dans Etme ve Ritüel Yönetme.
7. İrticâl Yeteneğine Sahip Olma ve Şiir Söyleme.
8. Hekimlik ve Şifacılık.
9. Ölümlerin Ruhlarıyla İletişim Kurma.
10. Cinlere ve Kötü Ruhlara Müdahale Edebilme (Akın, 2023: 62).

XVI. yüzyıldan itibaren göçebe ve köylü halk çevresinde varlıklarını sürdürmekte olan ve eski bir geleneğin son temsilcileri sayılan kopuz eşliğinde kahramanlık türküleri ve destan okuyan ozanlardan kendilerini ayırmak isteyen saz şairleri, âşık unvanını almıştır. Bu bağlamda; XV. yüzyıldan sonra “ozan”ın yerini âşık; kopuzun yerini “karadüzen, bağlama, çöğür, tambura, cura” almıştır (Köprülü, 1981: 186; Kobotarian, 2013: 54).

Âşıkların başlıca özellikleri; genellikle okuma yazmalarının olmayışı, şiirlerini saz eşliğinde okumaları, şiirlerini irticâlen (hazırlıksız olarak) söylemekte olmaları ve şiirlerini genellikle hece ölçüsüne bağlı kalarak söylemeleri şeklinde sıralanabilmektedir (Kobotarian, 2013: 54).

Âşık, mistik birlik arayan dervişle, dans ve müzik eşliğinde İslâmiyet öncesi inanç sistemleriyle beslenen destan kültürünün taşıyıcısı ozandan, işlevsel olarak ayrılmaktadır. Âşıklar; toplumun duygu, düşünce ve sesini yansıtmaya işlevini üstlenerek halkın sözcüsü konumunda bulunmaktadır (Başgöz, 1977: 252)

Epik şiir nasıl ki göçebe bir toplumun ürünü ise, âşık şiiri de yerleşik düzenin şiiri olmuştur. Epik şiir kaybolurken âşık şiiri ortaya çıkmış ve sosyal yapıdaki değişimlerden sonra, ozanlar artık görünmez olmuş ve onların yerini âşıklar almıştır. Yerleşik hayatın düzeni içinde âşık, XV. yüzyılda ortaya çıkmış ve yeni kültür-edebiyat anlayışının getirdiği bir gereksinimden doğmuştur (Başgöz, 1977: 254; Artun, 2001: 59).

Anadolu'nun XIII. asırdan başlayarak XVII. asır başlarına kadar tarikat faaliyetlerine ve hareketlerine sahne olduğu, Rumeli fetihlerinden sonra bu faaliyetlerin Balkanlara da yayıldığı bilinmektedir. Yesevî, Haydarî, Kalenderî, Babâî, Edhemî, Şemsî, Câmî, Bektaşî gibi tarikatlar ile Mevlevî, İshâkî, Kâdirî, Halvetî gibi tarikatların, Osmanlı İmparatorluğu'nun her sahasında ve her sınıf halk arasında tasavvuf akîdelerini yayma hususunda büyük rolleri olmuştur. Böylelikle, XIII. asırdan başlayarak Türk dili ve hece vezniyle halk edebiyatı örneklerine uygun bir şekilde yeni bir şiir vücuda gelmiştir. Orta Asya'da Ahmed Yesevî ile başlayan bu tekke edebiyatı, XIII. ve XIV. asırda Anadolu'da büyük bir gelişim göstermiş ve büyük mutasavvıf şair Yunus Emre'den sonra kuvvetli bir mânevî nüfuz kazanarak, Ortodoks tarikatlara mensup derviş-şairler tarafından âşık tarzda şiirler yazılmıştır. Dil, vezin, nazım şekilleri ve hususiyetleri, ifade tarzları bakımından Türk halk edebiyatının birçok unsurunu almış olan tekke edebiyatı, ideoloji bakımından doğrudan doğruya klasik İslâm kültürüne bağlıdır. Dolayısıyla, Âşık Yunus'un sade bir dille ifade ettiği fikirler, Mevlânâ'nın Farsça şiirlerindeki fikirlerden başka bir şey değildir (Köprülü, 1986: 238-239).

XVI. asırdan sonra saz şairleri için artık umumiyetle âşık kelimesinin kullanılması ve eski Oğuz şair-çalgıcılarına verilen ozan tabirinin küçümseme ifade etmesi, tekke

edebiyatının tesiri altında olmuştur. Çünkü, “mutasavvıf şairler” daha XIII. asırdan beri kendilerini diğer şairlerden ayırma ve ilham kaynaklarının kutsî ve ilâhî mahiyetini göstermek için âşık unvanını kullanarak, beşerî ve dünyevi ihtirasları terennüm edenlere verilen şair unvanını kabul etmemektedirler. XVI. ve XVII. asırlarda, maddî-mânevî kültür seviyesi yükselmiş ve tekkelerin yaydığı tasavvuf havasıyla dolmuş büyük şehirlerde yetişen saz şairleri, köy ve aşiret çevrelerinde yetişen eski seleflerin taşıdığı ozan adını kabul etmeyerek kendilerine yabancı saymadıkları mutasavvıf şairler arasında zaten kullanılmakta olan *âşık* unvanını böylelikle kullanmaya başlamışlardır (Köprülü, 1986: 240).

Sonuç olarak; İslâmiyet öncesi tek tanrılı inanç sisteminden itibaren sözlü kültür geleneğinin taşıyıcısı konumunda olan “kam, baksı, şaman, oyun ve ozanlar”, dinî ve mistik nitelikler taşımanın yanı sıra, toplumun sözcüsü olarak; cenaze törenleri, av şölenleri ve doğum, evlilik, ölüm gibi önemli toplumsal geçiş ritüellerinde çeşitli müzik aletleri eşliğinde şiir icrâ eden kişiler olarak öne çıkmaktadır. İslâmiyet’in kabulünden XVI. yüzyıla kadar geçen süreçte, yerleşik hayata geçen Türk topluluklarında sözlü kültür geleneğinin taşıyıcılığını ozanlar ve âşıklar üstlenmiştir. Ozan ve âşık kavramları benzer işlevleri yerine getirmiş olup, Türk kültür ve edebiyatının farklı dönemlerinde bu geleneğin devamlılığını sağlamışlardır. Usta-çırak ilişkisi, rüyada bâde içme ve el alma gibi geleneksel süreçler içinde yetişen ozan ve âşıklar; doğaçlama şiir söyleyen, saz çalarak türküler ve hikâyeler anlatan halk şairleri olarak halkın sevgisini kazanmış ve millî kültür bilincinin en önemli aktarıcıları hâline gelmiştir. XVI. yüzyıldan itibaren ise, tekke ve tasavvuf edebiyatının etkisiyle “ozan” kavramının yerini, büyük ölçüde “âşık” terimi almıştır. Mutasavvıf âşıklar, ilâhî aşkla yoğrulmuş bir anlayışla halkın sesi olmayı sürdürmüş, toplumda meydana gelen olumlu ve olumsuz unsurları şiirlerine ve sazlarına yansıtarak doğaçlama icrâlarıyla sözlü kültür geleneğini devam ettirmişlerdir.

1.2. ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Âşık edebiyatı, XV. yüzyılın sonlarından itibaren âşıklık geleneğinin sadık temsilcileri olan âşıklar tarafından geliştirilerek günümüze kadar aktarılmıştır. Bu edebî gelenek, Türk millî kültürünün önemli bir unsuru olmasının yanı sıra, Türkçe’nin estetik ve ifade gücünü yansıtan zengin bir sözlü ve yazılı edebiyat birikimi olarak da değerlendirilmektedir (Türkan, 2011: 6). Âşıklık geleneği ve âşık şiiri, sözlü kültür

ortamında şekillenmiş edebî ve kültürel unsurlardır. Bağımsız bir sosyo-kültürel kurum kimliğiyle XVI. yüzyıldan itibaren sistematik bir yapı kazandığı kabul edilen bu gelenek, günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Osmanlı döneminden günümüze kadar, Türk toplumunun farklı sosyo-kültürel katmanları tarafından benimsenmiş olan âşıklık geleneği, ortak kültürel değerleri bünyesinde barındıran kurumsallaşmış bir kültürel miras niteliği taşımaktadır (Çobanoğlu, 2000: 1).

Âşıklık geleneği, Türk kültüründe önemli bir konuma sahiptir. Âşıklar ise, içinde bulundukları toplumun duygu ve düşüncelerini yansıtan, toplumsal olaylara tanıklık eden ve bunları sanat yoluyla aktaran kültürel temsilcilerdir. Âşıklık geleneği; yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, belirli kuralları olan, şiirin kalıcı ve etkileyici özelliğinden yararlanarak kuşaktan kuşağa aktarılan bir değerler bütünüdür. Âşık edebiyatı, sözlü geleneğe yaşatılan bütün ürünlerle beslenmektedir. Âşık şiirinin özünde, bağlı bulunduğu kültüre ait örnek değerler ve ahlak anlayışı yer almaktadır. Âşıklar; saz eşliğinde (telden), sazsız olarak (dilden), doğaçlama yoluyla, yazılı olarak veya bu yöntemlerin birkaçını bir arada kullanarak şiir söyleyen geleneğin temsilcileridir. Bu söyleme biçimi “âşıklık” veya “âşıklama” olarak adlandırılırken, âşıkları belirli kurallar çerçevesinde yönlendiren ve sürdürülebilirliğini sağlayan yapı ise “âşıklık geleneği” olarak tanımlanmaktadır (Artun, 2001: 11).

Umay Günay, ozanlık geleneğinin XVI. yüzyılda ani bir şekilde, İslâmî formda ortaya çıkmasının mümkün olmadığı görüşünü dile getirmektedir. Bu düşüncesini, XI-XII. yüzyıllarda teşekkül ettiği kabul edilen Dede Korkut Hikâyeleri’nde yer alan “*ozan tipi ve şiir icrâ geleneği*” ile XVI. yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren “*Âşık Edebiyatı*”nın temel unsurlar açısından farklılık göstermediğini belirterek temellendirmektedir. Günay ayrıca, *âşık edebiyatının* XVI. yüzyılda oluşmaya başladığını vurgulamakla birlikte, geleneğin günümüzde de canlılığını koruduğunu, Doğu Anadolu Bölgesi ve Azerbaycan’ın, başlangıcından itibaren bu edebiyatın merkezi olarak düşünülebileceğini de ifade etmektedir (Günay, 2005: 54; Türkan, 2016: 253).

Âşık şiirinin ve âşıklık geleneğinin özellikleriyle ilgili olarak, Fuad Köprülü’den bu yana birçok araştırmacı (Hikmet Dizdaroğlu, Saim Sakaoğlu, Fahrettin Kırzioğlu, Doğan Kaya, Mehmet Yardımcı) konuyla ilgili birtakım açıklamalarda bulunmuştur. Âşık şiirinin sözcüsü konumunda olan; ozan, âşık, saz şairi, halk şairi, kalem şairi, kalem

şuarası anonim şiirden ayrılmakta ve giderek dinî tasavvufî Türk halk şiirine yakınlaşmaktadır. Alptekin'e göre (2018: 172-173) halk şiirinin ilk söyleyicileri günümüze ulaşamamış, bu nedenle çoğu şiir ve halk şairi, zamanla halka mâl edilmiştir. Âşık şiirinin kökeni, çeşitli kaynaklarda M. Ö. III. yüzyıl olarak görülse de âşık şiirinin altı yüzyıllık bir geçmişine ulaşılabilmiştir. Âşık şiirinde dinleyici kitlesi, halktan oluşmaktadır. Bu sebeple âşıklar, halka büyük bir sevgi ve saygı göstererek aynı sevgi, saygıyı halktan almışlar; şiirlerinde ve türkülerinde, halkın sözcüsü rolünü üstlenmişlerdir. Hece ölçüsüyle oluşturulan âşık şiirinde bu kullanım, ozan-baksı geleneğiyle başlayarak XVI. yüzyıla kadar devam etmiştir. XVI. yüzyıldan sonra âşıklar, tekke-tasavvuf edebiyatı ve klasik Türk şiirini oluşturan divan edebiyatının etkisiyle aruz veznine geçmişlerdir. Âşıklar, şiirlerinde genellikle dördlük birimini kullanmalarına rağmen, zaman zaman iki mısra ve bent de tercih etmişlerdir. Âşık şiirinde kullanılan dil, halkın kullandığı sade ve öz Türkçe olup, duru, yalın, akıcı ve akılda kalıcı bir üslûp benimsenmiştir. Çeşitli türlerden faydalanan âşık şiirinde, atasözleri, deyimler ve benzeri unsurlar sıkça yer bulmaktadır. Âşık edebiyatında işlenen temalar, genellikle toplumsal olaylar, millî kahramanlık hikâyeleri, halkın sorunları, arzuları, talepleri, duygu ve düşünceleridir. Geleneksel yapıyı yansıtan bu edebiyat türünde, âşıklar şiirlerinin sonunda mahlaslarına yer vererek geleneği sürdürmekte ve bu durum, bir gelenek göstergesi olarak kabul edilmektedir. Saz eşliğinde söylenen âşık tarzı şiirlerde, bazı kalem şairleri de şiirlerini sazsız bir şekilde doğaçlama olarak icrâ etmektedir. Ozan-baksı geleneğinde kopuz kullanılırken, ozanlık geleneğinden âşıklıkla geçişle birlikte bağlama tercih edilmiştir. Âşık edebiyatının en dikkat çekici özelliklerinden biri, şiirlerin doğaçlama bir biçimde söylenmesi ve okunmasıdır. Âşıklar; diyar diyar, köy köy gezerek, şiirlerini bulundukları yerlerde söyleyip okuyan, çalan gezgin kişilerdir. Âşık edebiyatı içerisinde, âşıklar; düğünler, kahvehaneler gibi icrâ ortamlarında nazım ve nesir karışımı hikâyeler anlatmış, saz çalıp şiirler okuyarak halkın eğlence işlevini yerine getirmişlerdir.

Âşıklık geleneği, Anadolu coğrafyası dışında Azerbaycan ve Türkmen sahalarında da varlığını göstererek yaşamaktadır. Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yayıldığı bütün topraklarda ve Türkiye sınırlarının dâhilinde incelenmektedir. Ayrıca âşıklık geleneği, Balkanlar'da da yayılmış ve gelişmiştir (Artun, 2001: 32).

Âşıklık geleneği, Türk müzik folklorunun yanı sıra, başka bir kültürel geleneğin içinde barındırmadığı özel uygulamaları bünyesinde barındırmaktadır. Bu uygulamaların tarihî derinliği tam olarak belirlenememiş olsa da geleneğin, özellikle Kuzey Doğu Anadolu Bölgesinde yüz yılı aşkın bir süredir devam etmekte olduğu hem Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatılan derleme çalışmalarından hem de günümüzde yaşayan veya yakın geçmişte yaşamış olan yöre halkının anlatımlarından öğrenilmektedir (Özdemir, 2013: 9).

Halk kültüründe önemli bir yer teşkil eden âşıklık geleneği ise, yüzyılların birikiminden süzülerek biçimlenmiş, belirli kuralları olan, şiirin kalıcı ve etkileyici özelliğinden yararlanarak kuşaktan kuşağa aktarılan bir değerler bütünüdür. Bu sebeptendir ki âşık edebiyatı; âşıklık geleneğinin oluşmasında ve bu gelenek içinde yetişen âşıkların şekillenmesinde geçmişten günümüze kaynaklık etmiş, kültürel mirasın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Kaptan ve Yurduşen, 2014: 197).

Türk âşıklık geleneğinin dayandığı temel öğretim yöntemi, usta-çırak ilişkisidir. Toplumun değer yargılarından kaynaklanan usta-çırak ilişkisi, tarih boyunca âşıklık geleneğini nesilden nesle intikal ettiren ve geleneği şekillendiren önemli unsurlardan biri olmuştur. Âşıklık geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan usta-çırak ilişkisi, geçmişten günümüze kadar yaşamış olan âşıklar arasında bilgi, görgü ve tecrübenin iletimini sağlayan bir köprü vazifesi görmüş, bunun sonucu olarak da âşık kollarının meydana gelmesini sağlamıştır. Türk tarihinin en eski devrelerine kadar uzanan “ozan-baksı” geleneğinin bir devamı olan âşık edebiyatıyla ilgili çalışmalar, ancak folklorun Türkiye’de bir bilim dalı olarak kabul edilmesiyle birlikte yoğunluk kazanmıştır (Heziyeva, 2010: 85).

Âşıkları yönlendiren kurallar bütününe, *âşıklık geleneği* adı verilmektedir. Rüya motifi, âşıklık geleneğinde sıkça karşılaşılan bir unsurdur. Birçok âşık, maddî aşktan mânevî aşka geçiş yaparken ya da saz çalıp söylemeye başlamadan önce, ilâhî bir aracın etkisiyle, yani bir mürşidi, bir pîri veya Hızır Peygamberi rüyasında görerek âşık olduklarını ve saz çalmaya başladıklarını ifade etmektedir (Köprülü, 1986: 217). Bu anlamda, İlhan Başgöz, rüyaların ve şamanların mistik özellikleriyle olan bağlantısını incelemiş, bu unsuru Şamanizm’le ilişkilendirerek rüyaların, âşıkların mânevî uyanışındaki rolünü vurgulamıştır (Başgöz, 1952: 238). Âşıklık geleneğinde, rüya yoluyla âşık olma, oldukça yaygın bir durumdur. Ancak, bazı âşıklar gelenek gereği

rüyasını anlatmamakta, bazısı rüyasını hatırlatmamakta, bazısı her gece rüyasında saz çaldığını söylemekte, bazısı pîr elinden dolu-bâde içtiğini söylemekte, bazı âşıklar ise bâdeli âşıklığa inanmamaktadırlar (Günay, 1992: 110; Kobotarian, 2013: 73).

Âşıklar, çıraklık döneminden başlayarak âşıklık kimliğini kazanana dek belirli bir eğitim sürecinden geçmektedirler. Geçmişte âşık olmak isteyen bireyler, usta âşıkların yanında uzun süre kalarak bu geleneğin inceliklerini yerinde gözlemlene ve uygulamalı biçimde öğrenme imkânı bulmuşlardır. Ancak, günümüzde usta-çırak temelli bu geleneksel eğitim modeli, önceki dönemlere kıyasla yaygınlığını büyük ölçüde yitirmiştir. Buna rağmen, bazı genç âşıkların bu kadim sanatın aktarımında önemli bir rol oynayan “usta-çırak ilişkisi”ni sürdürmeye devam ettikleri görülmektedir.

Âşık sanatını öğrenmek isteyen kişilerin, öğrenme yeteneği, bellek gücü, yaratıcılık ve hazırcevaplık gibi özelliklere sahip olmaları gerekmektedir. Ayrıca, etkili konuşma becerisi ve şiir söyleme yeteneği de bu alanda başarıyı etkileyen önemli faktörlerdendir. Bunun yanı sıra, iyi bir müzik kulağı da âşıklık sanatında belirleyici unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır (Başgöz, 1952: 238; Kobotarian, 2013: 77).

Türk halk şiirinde ve âşıklık geleneğinde, şair ya da âşıkların kendi isimleri yerine takma ad kullanmaları yaygın bir uygulamadır. Âşıklık geleneğindeki bu gelenek, Türk kültüründeki “ad alma” geleneğiyle doğrudan ilişkilidir ve kökeninin totemizm ile destanî devirlere kadar uzandığı düşünülmektedir. Türk şiirine Arap/İslâm şiirinin etkisiyle geçen bu uygulama, Arapça “mahlas” terimi ile anılmakta olup, Türk kültüründe de “tamga”, “mühür” veya “tapşırma” gibi adlandırmalarla ifade edilmektedir (Özarslan, 2001: 117). Mahlas, genellikle şiirin son bölümünde yer almaktadır. Şiirin kime ait olduğunu belirlemek ve şiirlerin karışmasını engellemek amacıyla ortaya çıktığı düşünülen mahlas kullanımı, zamanla yaygınlaşmış ve âşıkların kendi isimlerini unutturmaya başlamıştır (Artun, 2001: 64-65).

Âşıklar; destanlarda gördükleri, yaşadıkları, duydukları veya gözlemledikleri olayları tüm ayrıntılarıyla yansıtmak yerine, olayla ilgili kendi görüşlerini ve düşüncelerini açığa vurup, ön plana çıkararak anlatırlar. Savaş destanlarında gerçeğe dayalı bir yaklaşım sergilenmekle birlikte, âşıklar olayları duygusal ve heyecan dolu bir anlatımla aktarırlar. Savaş destanları, gerçek tarihî olaylardan beslenmeleri nedeniyle bir

dereceye kadar gerçeklik payı taşımaktadır. Ancak, destanlardan tarihsel veri elde ederken dikkatli olunmalıdır; zira, başka kaynaklarla doğrulanmadığı takdirde, destanlardan çıkarılacak bilgilerle tarihî olaylar hakkında kesin yargılara varmak mümkün olmayarak, yanıltıcı sonuçlara ulaşmak mümkün olabilir (Artun, 1996: 27; Kobotarian, 2013: 86).

Dünyada, folklor çalışmalarının ortaya çıkması ve zamanla Türkiye’de de etkilerini göstermesiyle, âşıklık geleneği çalışmaları başlamıştır. Âşıklık geleneği çok sayıda araştırmacı tarafından çeşitli açılardan incelenmiş, bu araştırmalar beraberinde bazı problemleri de getirmiştir. Karşılaşılan bu problemlerin başında, geleneğin temsilcilerinin nasıl adlandırılması gerektiği gelmektedir. Yapılan çalışmalarda hem gelenek hem de gelenek temsilcileri, çok farklı şekillerde adlandırılmıştır. Bu noktada, *âşık olarak adlandırılacak kişide bulunması gereken özelliklerin neler olması gerektiği* konusunda, farklı düşüncelerin varlığı en büyük neden olarak görülmektedir. Âşıklar belli kuralları ve kabulleri olan, belli bir meslekî zümreyi oluşturmaktadır. Bu bakımdan âşık olmak, belli özel şartların varlığını zorunlu kılmaktadır (Bars, 2020: 170).

Âşıklık hem mûsiki hem de anlatım konularında bir ustalık gerektirmektedir. Kişinin, bu nitelikleri kazanması için de uzun bir çıraklık devresi zorunlu görülmektedir. Usta âşık, “aday/çırak” âşığa; doğaçlama söyleme, karşılaşmalarda uygulayacağı teknikler, sazı kullanma mahareti, hikâye anlatma becerisi, dinleyicilerin ilgisini çekme yolları gibi konularda bilgiler aktarmaktadır. Usta âşığın, çırağına kazandırması gereken en önemli iki beceri, onun âşık olarak kabul edilmesi için temel gerekliliklerdendir. Bu beceriler; saz/bağlama çalma becerisi ile âşık fasıllarını geleneğe uygun şekilde icrâ etme becerisidir. Bir âşık, âşıklık geleneğinin tür ve biçimlerinde oluşturduğu ya da aktardığı eserleri, bu iki beceri sayesinde dinleyici ya da izleyici kitlesine ulaştırmaktadır. Bu iki özellik, birbirini tamamlayıcı mahiyete sahiptir (Bars, 2020: 175).

Âşıklık geleneğinin en önemli bölümlerinden birini, icrâ töresi oluşturmaktadır. Âşık hangi zümreden, inançtan, bölgeden olursa olsun icrâsı esnasında uymak zorunda olduğu genel kaideleri belirlenmiş bir töre bulunmaktadır. Âşık, “geleneğe bağlı icrâ töresindeki teknik bilgileri yerli yerinde kullanmak” zorundadır (Günay, 2005: 55). Âşıklık geleneği, varlığını “âşık fasılları” adı verilen bu icrâ sayesinde sürdürmektedir. Âşıklarda bulunması gereken temel niteliklerden ikincisi de sanatını bir izleyici/dinleyici

kitlesi karşısında icrâ edebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Âşıklık geleneği (yazılı kültürün bir sonucu olarak) kâğıt üzerinde bir edebî ürün yaratmak veya usta malı/kendi ürününü bir dinleyici kitlesi karşısında okumakla sınırlı değildir. Gelenek, usta malı bir deyişin veya yeni bir yaratımın belli bir kitle karşısındaki sunumuna/icrâsına dayanmaktadır (Bars, 2020: 181).

Seyahat unsuru da âşıklık geleneğinin önemli vasıflarından biridir. Boratav bu durumu: “*Halk şairliği-âşıklık, aynı zamanda seyyahlık demek olduğu için, köylü âşık, ekseriya (çoğunlukla) hayatının büyük bir kısmını gurbet illerde, çok defa yetiştiği köy muhitinin dışında geçiriyordu.*” ifadeleriyle dile getirmektedir (Boratav, 2000: 12).

Âşıkların gezici nitelikleriyle rüya motifi arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Âşık, gördüğü rüya üzerine sevgilisini bulmak için gurbete çıkmakta ve sevgilisini buluncaya kadar, âşığın bu seyahati devam etmektedir. Kabaklı, seyahatin âşığın hayatındaki öneminden söz ederken, köyünden delikanlı iken ayrılan bazı âşıkların bazen yaşlandıktan sonra döndüğünü, bazılarının ise hiç dönmediğini dile getirmektedir. Diyardan diyara gezmek âşıkların vazgeçemediği bir ihtiyaçtır. Çünkü, bu seyahatler vasıtasıyla âşık; görgü, bilgi ve tecrübe sahibi olacak, tanınıp şöhreti artacak ve para kazanıp geçimini sağlayacaktır (Kabaklı, 2008: 16).

Âşık edebiyatında sıkça karşılaşılan rüya ve bâde motifleri, halk anlatılarının etkisiyle çoğu zaman olağanüstü öğelerle zenginleştirilmiş biçimde aktarılmaktadır. Bu anlatı biçimi, âşıkların biyografileriyle ilgili olarak tarihsel gerçeklik ile kurmaca unsurların iç içe geçmesine ve dolayısıyla anlatıların gerçeklik düzleminde muğlaklık yaratmasına yol açmaktadır (Düzgün, 2018: 315).

Âşık edebiyatı geleneğinde yer alan sanatçılar, şiirlerinde kullandıkları özel bir isme, yani mahlasa, mutlaka sahiptirler. Bu takma ad, âşık tarafından çeşitli biçimlerde edinilebilmekle birlikte, en yaygın yöntem, mahlasın ustası tarafından verilmesi şeklindedir. Bu uygulama, hem usta-çırak ilişkisinin bir göstergesi hem de âşığın sanat yolculuğundaki kimliğini kazanma sürecinin önemli bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Düzgün, 2018: 317).

Âşıklık geleneğinde çıraklık eğitimi, teorik bilgilerin doğrudan aktarımından ziyade, adayın icrâ sürecinde ustasını dikkatle dinlemesi ve gözlemlemesi esasına

dayanmaktadır. Bu eğitimin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için çırak, ustasının sanatını icrâ ettiği her ortamda yer almaya özen gösterir; onunla birlikte yolculuklara çıkar, çeşitli fasıllara katılır ve ustasının sanatsal ve sosyal davranışlarını yakından takip eder. Ustanın dinleyiciyle kurduğu iletişim biçimi, anlatı üslûbu, şiirlerini saz eşliğinde sunma tarzı, saz çalma teknikleri ve ezgi oluşturma yöntemleri, çırağın örnek alması gereken temel unsurlar arasında yer almaktadır. Usta, çırağının belirli bir yeterliliğe ulaştığını düşündüğünde ona saz çalma ve şiir söyleme imkânı tanır. Bu fırsat kimi zaman dinleyici huzurunda gerçekleşse de çoğunlukla birebir ortamlarda usta, çırağın performansını değerlendirir ve eksik yönlerine ilişkin geri bildirimde bulunur. Daha ileri aşamalarda ise usta, çırağıyla karşılaşma denemeleri yaparak onun doğaçlama şiir söyleme yeteneğini geliştirmesine katkı sağlar (Düzgün, 2018: 317-319).

Âşık, bildiği parçaları tükettiğinde ve dinleyicilerinin ilgisinin azaldığının farkına vardığında kalkıp gidecek; böylece yerine, duyulmadık başka âşıklar gelecektir (Boratav, 1968: 341). Bu nitelik hem halkın âşıklara karşı ilgisinin devamını hem de âşığın kendisini geliştirmesini, farklı kültür ortamlarından beslenmesini sağlayacaktır (Bars, 2020: 189).

Umay Günay'ın, özellikle Doğu Anadolu Bölgesi âşıklık geleneğinde görülen bir âşık faslının düzenini verirken çizdiği tablo ilgi çekicidir. Bu fasıllarda her şey bir düzen çerçevesinde ve sırayla oluşmaktadır. Faslın hemen her sahasında karşılaşmalara yer verilmektedir. Günay'ın sistemleştirdiği düzeni kısaca şöyle özetleyebiliriz (Günay, 1992: 47-60; Alptekin, 2018: 179): Âşıklar, öncelikle, dinleyicilere “*hoş geldiniz*” sözüyle selam verirler ve bu ilk düzenin adı “*hoşlama, merhabalaşma*” şeklindedir. İkinci bölüm olan “*hatırlatma, canlandırma*”da ise âşıklar, genellikle eski usta âşıkların şiirlerinden örnek vererek onlara saygısını sunmaktadır. Faslın üçüncü ve en önemli bölümü olan “*tekellüm*”de âşıklar, kendi hünerlerini sergilemektedir. Dördüncü bölüm olan “*açılış*”ta, ev sahipliği yapan en yaşlı âşık, dar olmayan bir ayak ile deyişmeyi açmaktadır. Beşinci bölüm olan “*öğütleme*”de, iki âşık birbirine öğüt vererek yol göstermektedir. Altıncı bölüm olan “*bağlama-muamma*”da âşıklar, çeşitli alanlardaki bilgilerini dar ayakla ölçmektedir. Yedinci bölüm olan “*sicilleme*”de, karşılaşma yer almamaktadır. Sekizinci bölüm olan “*yalanlama*” da inanılması güç olan ve olağanüstü atmaca bir şekilde yalanlar atılmaktadır. Dokuzuncu bölüm olan “*taşlama-takılma*”da

âşıklar, kendilerini ve diğer âşıkları eleştirip yermektedir. Onuncu bölüm olan “tüketmece-daraltma”da âşıklar, dar ayaklarla dudak değmezler yapmaktadır. Son bölüm olan “uğurlama-medhiye”de ise âşıkların, birbirlerini kıran veya inciten sözlerini açıklaması ve kendilerini övmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Âşıklık geleneğinde âşıklar, geleneklerini sözlü icrâ ortamlarında yaşatmakta ve sergilemektedir. Âşık fasılları, halk hikâyeleri ve âşıkların ustalarından çıraklık döneminde öğrendikleri şiir ve deyişler; özellikle kasaba ve şehirlerdeki kahveler, köy odaları, düğünler, bayramlar ve sıra geceleri gibi toplumsal etkinliklerde icrâ edilmektedir.

Âşıklık geleneğinin en önemli icrâ mekânlarından biri olan kahvehaneler, değişen toplumsal ve kültürel koşullara bağlı olarak bazı farklılıklar göstermiş olsa da temel işlevlerini günümüze kadar korumuştur. Kahvenin içecek olarak ortaya çıkması ve kahvehane mekânında sunulmasıyla birlikte, bu mekânlar belirli bir toplumsal ihtiyacı karşılamaya başlamıştır. XVI. yüzyılın başında açılmaya başlanan kahvehanelerde, saz şairleri fasıllarını icrâ etmeye başlamış ve bu mekânlar, diğer kahvehanelerden farklı olarak yalnızca veya ağırlıklı olarak âşık fasıllarının yapıldığı özel âşık kahvelerine dönüşmüştür. Böylece, âşık kahveleri ortaya çıkmıştır (Düzgün, 2016: 321).

XX. yüzyılın başlarından itibaren İstanbul’da âşık kahvesi geleneği zayıflarken, başta Erzurum, Kars ve Kayseri olmak üzere Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde bu gelenek varlığını sürdürmüştür. Cumhuriyet dönemiyle birlikte, halkla daha yakın bir ilişki kurma çabalarına paralel olarak, âşık tarzı şiir geleneği yeniden canlanmış ve âşık kahveleri de bu süreçte tekrar aktif hale gelmiştir. Özellikle XX. yüzyılın son çeyreğinde, Anadolu’nun çeşitli bölgelerinden; İstanbul, Ankara ve Bursa gibi büyük kentlere göçün artması, bu geleneğin büyük kentlere taşınmasına olanak sağlamıştır. XXI. yüzyılın başlarından itibaren ise, âşıkların âşıklık geleneğini icrâ ettikleri âşık kahvehaneleri, teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak önemli ölçüde elektronik ortama kaymıştır. Bu teknolojik ilerlemeler, ulaşım araçlarının yaygınlaşmasını sağlamış ve âşık tarzının önemli bir parçasını oluşturan köylü kesiminin şehirlerdeki gece konaklamalarını ortadan kaldırarak, geleneksel âşık kahvesi dinleyicisinin büyük ölçüde kaybolmasına yol açmıştır (Düzgün, 2016: 326-327).

Âşıklık geleneğinde “fasıl”, hikâye anlatma geleneğiyle iç içe geçmiş bir biçimde icrâ edilmektedir. Âşıklar, yalnızca saz eşliğinde manzum eserlerini sunmakla kalmaz, aynı zamanda şiirleri arasında dinleyicilerle sohbet ederek, iyiliği ve doğruluğu tavsiye eden nasihatlerde bulunur, fıkralar anlatır, kendi başlarından geçmiş olayları dinleyicilerle paylaşır ve bazen de halk hikâyelerinden örnekler verirler. Âşık fasıllarında anlatılan hikâyeler, genellikle Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Âşık Garip gibi klasik halk hikâyeleri veya Köroğlu gibi kahramanlık hikâyeleridir. Bu gelenek hem eğlenceli hem de öğretici bir işlev taşıyarak, dinleyicilere hem duygusal hem de ahlâkî dersler vermeyi amaçlamaktadır. Bu noktadaki temel işleyiş şu şekildedir: Âşıklar, hikâyeye başlamadan önce döşeme adını verdikleri mensur bir tekerleme söylerler. Bu, olmayacak şeyleri komik bir şekilde anlatan ufak bir sergüzeştir. Döşemenin sonunda, daima anasından veya ninesinden dayak yediğini belirten âşık, sazını kaptığı gibi meclise geldiğini söyler ve böylece, hikâyeye giriş yapar. Asıl hikâyeye, bir dua ile başlar. Hikâyeye, mensur ve manzum kısımlardan oluşur. Âşıklar, asıl hikâyeye arasında “karavelli” adını verdiklerini müstakil hikâyeler katar ve hikâyede bazı değişiklikler yaparlar. Fakat, nazım parçalarda bir değişiklik yapmazlar. Hikâyeler genellikle bir gecede bitmez. Bir gecelik hikâyede bile âşık, anlatının uygun bir yerinde çay, kahve içebilmek için kısa bir ara verir. Dinlendikten sonra yeniden hikâyeye başlamak için hikâyenin nerede kaldığını dinleyicilere sorar. Âşık, böylece kaldığı yerden hikâyesine devam eder ve hikâyenin sonunda genellikle sevdalıları birbirine kavuşturur, bunların düğünlerini anlatır ve kahramanlardan birinin ağzıyla bir güzelleme söyler. Bunun ardından âşık, hasret çekenler ve garipler için dua eder, “*Ustamın adı Hıdır, elimden gelen budur.*” diyerek hikâyesini sonlandırır (Boratav, 1988: 49-51; Düzgün, 2016: 330-331).

Âşıklık geleneğindeki âşık karşılaşmaları, iki veya daha çok âşığın bir arada, bir bilirkişi kurulu veya halk topluluğu karşısında sazlı sözlü imtihan olması, karşılıklı atışması ve birbirinin sözlerine karşılık vermeleri şeklinde olmaktadır (Aslan, 1975: 71; Düzgün, 2016: 332).

“XIX. yüzyılda, divan edebiyatında mahallileşme akımı artarken, divan şiirinin çevresine yakın âşıklar, divan şiirinin etkisine girmeye başlamışlardır. Âşık zümreleri oluşmaya başlamış, imparatorluğun parçalanması, politik ve sosyal değişimler, âşık tarzı şiiri etkilemeye başlamıştır. Âşık kollarında usta-çırak ilişkilerinin zayıflaması, yeniçeri

ocaklarının kapatılması, geleneği besleyen tekkelerin işlevlerini yerine getirememesi ve kapatılması âşıkların yetişme kaynaklarının ortadan kalkmasına neden olmuştur” (Köprülü, 1962: 29-30).

Âşık tarzı şiir geleneği, Cumhuriyet dönemi öncesindeki yüzyılda başlayan toplumsal çözümlerle birlikte şekillenmiştir. Siyasî, içtimâî, iktisadî ve kültürel alanlarda yaşanan hızlı değişimler, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, okur-yazar oranındaki artış, bilim ve teknolojiye çarpıcı gelişmeler, köyden kente göç, aydın-halk ilişkilerindeki yakınlaşma ve değişen dünya algısı gibi faktörler, “Âşık tarzı şiir geleneği sona mı erdi?” sorusunu gündeme getirmiştir. Ancak Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte geliştirilen temel politikalar, bu geleneğin yaşatılması için uygun bir zemin hazırlamıştır. Halk müziği, dil ve folklor araştırmalarının bilimsel ve kurumsal kimlik kazanması, ulus-devlet yapısının, halkçılık ilkesinin ve demokratikleşmenin bir sonucu olarak halk kültürünün önemsenmesi, halk şiirinin yaşayan bir gelenek olarak yeni ve güçlü temsilciler yetiştirmesine olanak sağlamıştır. Bu sayede halk şairleri, toplumsal sorunlar karşısında halk bilincini ve halkın bakış açısını yansıtmaya devam etmişlerdir (Yücetoker ve Bahar, 2015: 10).

Cumhuriyet dönemi halk şiirinde, geleneksel konuların dışında, yeni ve güncel konular da işlenmeye başlanmıştır. Âşık Veysel, Âşık Murat Çobanoğlu, Âşık Mahzuni Şerif gibi, şiirlerini saz eşliğinde ve besteli olarak seslendiren şairler, bu geleneğin en bilinen temsilcilerindendir. Bunun yanı sıra, geleneksel âşık geleneğine tam anlamıyla bağlı olmayan, bazı şiirleri başkaları tarafından bestelenen Abdürrahim Karakoç gibi şairler de yetişmiştir (Yücetoker ve Bahar, 2015: 13). Bu şairler, halk şiirinin evriminde önemli bir yer tutmuş, âşık şiirinin sadece geçmişin değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel dönüşümlerine de uyum sağladığını göstermiştir.

XX. yüzyılın ikinci çeyreğinde ortaya çıkan, günümüzde ise kahvehaneleri geride bırakarak sanatsal üretim ve icrâ ortamı bakımından ilk sıraya yerleşen sözlü icrâ mekânları, salonlardır. Günümüzde âşıklar, çoğunlukla çeşitli kamu ve özel sektör kuruluşlarının geçici olarak tahsis ettiği kapalı mekânlarda fasıl yapar hale gelmişlerdir. Bu kez mekân, kahvehane yerine salon olmuş, yapılan iş ise fasıl yerine program adını almıştır. Hızlı şehirleşme, teknolojinin günlük hayatta daha fazla yer alması ve batılı hayat tarzının giderek yaygınlaşması gibi sebeplere bağlı olarak ortaya çıkan bu gelişme,

âşık fasıllarının içeriğinin de farklılaşmasına zemin hazırlamıştır. Âşıklar şenliği, âşıklar gecesi, âşıklar yarışması, âşıklar bayramı gibi farklı adlarla gerçekleştirilen çeşitli organizasyonlar, âşıkların dinleyicilerle yüz yüze geldikleri başlıca ortamlar haline gelmiştir. Bu tür etkinliklerin en önemlisi, Feyzi Halıcı'nın başlattığı ve büyük ölçüde onun çabalarıyla günümüze kadar ulaşan "Konya Âşıklar Bayramı"dır. 1967 yılında başlayan bu organizasyonun kırk beşincisi, 2013 yılında gerçekleşmiştir (Düzgün, 2016: 337).

Elektronik ortam, âşık edebiyatı ve âşıklık geleneği için XX. yüzyılda yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. Radyo yayınlarında halk müziği ve âşık tarzı ürünlerin yer bulmaya başlaması, bu geleneğin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bu sürecin devamında, plak ve kaset yapımı önemli bir rol oynamıştır. Özellikle bant kayıtları ve kasetçalarlar sayesinde, âşıklar belirli zaman ve mekân sınırlarından bağımsız olarak dinlenebilme kolaylığı ile eserlerini dinleyiciye sunma imkânı bulmuş, böylece geleneğe yeni bir boyut kazandırılmıştır. Daha sonra televizyon, âşık edebiyatına ait ürünlerin icrâsı için başka bir mecra yaratmış ve müstakil manzum söyleyişler, halk hikâyeleri ve irticâlen yapılan karşılaşmalar bu platformda dinleyicilerine ulaşmıştır. Askı ve muamma geleneği gibi unsurlar da canlı bir şekilde sunulmamasına karşılık, önceki dönemlerde yaşamış âşık biyografilerinin bir kesiti olarak günümüz dinleyicisine aktarılmaktadır (Düzgün, 2016: 339).

1960'lı yıllardan itibaren Türk işçilerinin Avrupa'ya göçüyle birlikte, gurbet olgusu etrafında bir âşık tarzı şiir hareketliliği meydana gelmiştir. Bu gelişme, âşık edebiyatının tematik olarak zenginleşmesini sağladığı gibi, aynı zamanda âşık tarzı şiiri için yeni bir pazarın oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Türkiye'de radyo, pikap ve kasetçalar gibi elektronik araçların kullanımı hız kazanmış, 1974 yılında gerçekleştirilen Kıbrıs Barış Harekâtı, millî heyecanların ön plana çıkartıldığı âşık tarzı ürünlerin, plak ve kaset yoluyla çoğaltılarak geniş kitlelere ulaşmasında etkili bir gelişme olmuştur. Daha önce, sadece sayfa hâlinde basılıp şehirlerde seslendirilerek, meraklılarına satılmak suretiyle yaşatılan ve sınırlı bir kitleye ulaşan âşık tarzı destan geleneği, kasetçalar ve kasetler aracılığıyla elektronik ortama kaymış, geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Geleneğin büyük ölçüde elektronik ortama kaymasıyla birlikte, mahallî nitelikteki âşık ezgileri, yurdun dört bir yanında hatta Türkiye dışında da tanınır

hale gelmiştir. Böylece, âşık tarzı açısından bir sirkülasyon ortaya çıkmış, farklı toplum katmanlarının bu geleneğe ilgisinin artması sonucunda, dinleyici ve icracı sayısında gözle görülür bir artış yaşanmıştır. Elektronik ortamla tanışan yetenek sahibi gençler, usta-çırak ilişkisine ihtiyaç duymaksızın, kendilerini bu alanda yetiştirme yolunu seçmişlerdir (Çobanoğlu, 2000: 152-158; Düzgün, 2016: 339-340).

Sonuç olarak; âşık tarzı şiirinin icrâ edildiği âşıklık geleneği, Türk halk edebiyatında kendine yeni bir dönem açarak Türk folklorunun önemli bir unsuru olmuştur. Ozan-âşıklık geleneği içerisinde yer alan saz şairleri, âşıklar, ozanlar ve halk şairleri; doğaçlama şiir söyleme yeteneğine sahip olup, aynı zamanda saz çalabilen kimselerdir. Bu geleneğin temsilcileri; halkın duygu ve düşüncelerini dile getiren, millî ve mânevî değerleri işleyen, kahramanlık hikâyeleri anlatan, toplumun birlik ve beraberliğini pekiştiren ve yaşanan toplumsal olaylara şiirleri aracılığıyla ayna tutan, Hak âşığı kişiler olarak halkın sevgisini ve saygısını kazanmışlardır. Âşıklık geleneğinde, halkın anlayabileceği sade ve yalın bir dil kullanılmış, genellikle dördlük nazım birimi ve hece ölçüsü tercih edilmiştir. Âşıklar, şiirlerinin son dizelerinde mahlaslarını kullanarak geleneğin devamlılığını sağlamışlardır. Geleneksel olarak, köy köy gezerek sanatlarını icrâ eden âşıklar, kahvehanelerin açılmasıyla birlikte düğün ve sünnet gibi toplumsal etkinliklerde de dinleyiciyle buluşmuş, bu ortamlarda düzenlenen âşık fasılları sayesinde halkı hem eğlendirmiş hem de eğitici bir rol üstlenmiştir. Usta-çırak ilişkisi, rüyada bâde içme ve el alma gibi geleneksel yöntemlerle yetişen âşıklar, değişen dünya düzenine uyum sağlayarak, âşıklık geleneğinin elektronik ortama aktarılmasını sağlamış ve böylece geleneğin unutulmasının önüne geçmiştir.

1.3. ÂŞIK EDEBİYATI

Âşık edebiyatı, sade bir dil kullanarak şiirlerini daha çok hece vezniyle kaleme alan ve saz eşliğinde yurdu dolaşarak sanatını icrâ eden âşıkların eserlerinden oluşmaktadır. Beş yüzyılı aşkın bir süredir Anadolu, Rumeli ve Azerbaycan coğrafyasında gelişip olgunlaşan bu edebiyat, ağırlıklı olarak manzum eserlerden meydana gelmekle birlikte, zaman zaman nazım-nesir karışımı halk hikâyelerine de yer vermektedir. Geniş halk kitlelerinin duygu dünyasına, estetik anlayışına ve toplumsal heyecanlarına hitap eden âşık edebiyatının temsilcileri, halk arasında genellikle “saz şairi” veya “âşık” olarak adlandırılmaktadır (Karahana, 1991: 550).

Fuad Köprülü (1989: 157), Türklerin halk şair-mûsikişinasları hakkındaki ilk tarihî bilgilerin; V. yüzyıla ait olduğunu ve bu bilgilere, Atilla dönemi kaynaklarında rastlanıldığını belirtmekte olup; Atilla'nın ordusunda bulunan şairlerin ve muzıkacıların ziyafetlerde, Atilla'nın kahramanlıkları, zaferlerini konu alan şiirler ortaya koyduklarını ve bunları icrâ ettiklerini ifade etmektedir (Düzgün, 2016: 287).

Dilidüzgün, Köprülü'nün araştırmalarına dayanarak, Gazneli Devleti ordularındaki Türkler arasında halk şairlerinin bulunduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Dîvânu Lugâti't-Türk'te Karahanlılar dönemine ait halk şairlerinin varlığına dair kanıtların yer aldığını ve X-XI. yüzyıllarda ezgi eşliğinde şiir söyleyen sanatçıların bulunduğunu, XIII. yüzyılda Anadolu Selçuklu ordularında görülen ozanların, Mısır Memlûkleri Devleti'nde ve XV. yüzyılda Anadolu beylerinin saraylarında da varlık gösterdiğini belirtmektedir. II. Murad'ın sarayında mûsikişinasların bulunduğu ve çeşitli kahramanlık destanlarının anlatıldığı bilgisini aktaran Dilidüzgün, ayrıca, XV. yüzyılın başlarında Anadolu'da ellerinde sazlarla ilâhiler okuyan derviş-şairlerin varlığına dikkat çekmektedir (Düzgün, 2016: 288).

XVI. yüzyıldan önce de âşık edebiyatının varlığına ve bununla birlikte, âşık-ozanlara rastlamak mümkündür. Bu döneme dair kayıtlara geçen isimlerden biri, 1386 yılında Timur'un Kars'ı almasıyla ilgili yazdığı şiiriyle tanınan Baykan'dır. Baykan'ın XIV. yüzyılın sonlarında yaşamış bir saz şairi olduğu düşünülmektedir (Sakaoğlu, 1989: 111; Düzgün, 2016: 288).

XVI. yüzyıla gelene kadar âşık edebiyatının güçlü isimlerine rastlanılmamasının nedeni, bu edebiyatın vesikalarının yazıya geçirilememesinden daha çok İslâmî kültür çevresindeki teşekkülünü tamamlamamasından kaynaklanmaktadır (Oğuz, 1995: 424; Düzgün, 2016: 289).

Özkul Çobanoğlu, XVI. yüzyıldan önce yaşayan âşıklara ulaşılamamasının sebebini, geleneğin henüz o dönemlerde mevcut olmamasına bağlamaktadır. Çobanoğlu'na göre âşık edebiyatı ve âşık tarzı, XVI. asırda teşekkül etmeye başlayıp XVII. yüzyılda oluşumunu tamamlamıştır (Çobanoğlu, 2000: 129). Çobanoğlu, ozan-baksı ve tekke tarzı edebiyat geleneği üzerine, bağımsız bir edebiyat tarzı olarak teşekkül eden âşık tarzı edebiyat geleneğinin ana ekseninde, XVI. yüzyılın yeni bir sosyal kurumu

olan kahvehanelerin bulunduğunu ifade etmektedir (Çobanoğlu, 2000: 130; Düzgün, 2016: 289).

XVI. yüzyılda âşık edebiyatı temsilcileri, Köprülü'ye göre şu şekilde sıralanmıştır: Kul Mehmet, Öksüz Dede, Köroğlu, Hayâlî, Ozan, Bahşî, Oğuz Ali, Gedâ Muslu, Çırpanlı, Armutlu ve Kul Çulha (Köprülü, 1962: 59-65).

Saim Sakaoğlu (1989: 115-135) bu listeye Karacaoğlu ve Kul Pîrî'yi de eklemiştir (Düzgün, 2016: 290). Erman Artun (2001: 38, 235, 239) ise bu listeye Pîr Sultan Abdal, Kul Himmet, Ahmetoğlu, Bahşioğlu, Hızıroğlu, Sururî ve Şükrü Mehmet'i eklemiştir.

Köprülü, XVI. yüzyılda ortaya konulan âşık edebiyatı ürünlerinde; sade bir halk dilinin kullanıldığından, ifade biçimi olarak halk türküleri ile Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki özelliklerin yansıtıldığından, yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik ve tasavvufî halk edebiyatının etkileriyle saz şairlerinin Arapça ve Farsça kelimeleri kullanmaya başladığından söz etmektedir (Köprülü, 1962: 58).

Âşık edebiyatı, XVII. yüzyılda sınırları belirlenmiş, gelenekleri oluşmuş, kendine özgü kuralları yerleşmiş ve bir olgunluğa erişmiştir. Bu dönemde bir yandan sade halk diliyle ürün veren Kayıkçı Kul Mustafa ve Ercişli Emrah, diğer yandan klasik edebiyata olan bağlılığı ile aruzlu örnekler veren Âşık Ömer ve Gevherî gibi şairler yetişmiştir. XVII. yüzyılın, Osmanlı asker ocaklarından yetişen âşıkları; Benli Ali, Gazi Âşık Hasan, Kâtibî, Kayıkçı Kul Mustafa, Köroğlu, Kuloğlu, Öksüz Âşık, Şahinoğlu ve Üsküdârî şiirlerinde kahramanlık temalarına, diğer âşıklardan daha fazla yer vermişlerdir (Düzgün, 2016: 294-295).

Saim Sakaoğlu, XVII. yüzyılda yetişen âşıkları: Âşık, Âşık Halil, Âşık Ömer, Benli Ali, Ercişli Emrah, Gazi Âşık Hasan, Gevherî, Kâtibî, Kayıkçı Kul Mustafa, Köroğlu, Kuloğlu, Öksüz Âşık, Sun'î, Şahinoğlu, Üsküdârî ve Yazıcı şeklinde sıralamıştır (Sakaoğlu, 1989: 115-135).

XVIII. yüzyılda âşık edebiyatı açısından birçok şair yetişmiş olmasına rağmen, bu dönemde âşık tarzını bir önceki ve bir sonraki yüzyıllarda olduğu kadar güçlü temsil eden isimler görülmemiştir. Dilidüzgün, bu durumun temel nedenini, XVII. yüzyılda başlayan klasik edebiyata özenme hareketinin XVIII. yüzyılda daha da güçlenmesine

bağlamaktadır. Ona göre, âşıkların büyük bir kısmı bu eğilime kapılarak kendi tarzlarından uzaklaşmış, böylece geleneksel âşık edebiyatının alanını boş bırakmışlardır. Dilidüzgün, bu isimlerin, özendikleri klasik şiirde de yeterince başarılı olamadıklarını tespit etmiştir (Düzgün, 2016: 297).

Saim Sakaoğlu, XVIII. yüzyılda yetişen âşık edebiyatı temsilcilerini: Abdî, Âgâhî, Âşık Ahmed, Âşık Ali, Âşık Bağdadî, Âşık Derunî, Âşık Halil, Âşık Nigârî, Âşık Ravzî, Âşık Sadık, Hocaoglu, Hükmî, Kabasakal Mehmed, Kıymetî, Küşadî, Levnî, Mağriblioğlu, Nakdî, Seferlioğlu, Sırrı, Şermî ve Tâlibî şeklinde sıralamaktadır (Sakaoğlu, 1989: 160-190).

XVIII. yüzyılda hece ölçüsüyle söylenen şiirlerin dış yapı özellikleri, âşık edebiyatı geleneğinin dışında kalmıştır. Bu dönemde hem âşık şiirinde hem de divan şiirinde, “şiir üslûbu” klasik şiire bağlı konumdadır. Bununla birlikte her iki sahada da hecenin sekizli ve on birli kalıpları kullanılmıştır. Üslûp bakımından büyük ölçüde klasik şiirin estetik anlayışına bağlı kalan bu şiirlerde; sevgili, sevgiliye duyulan özlem, zamana karşı sitem, ayrılık acısı, felekten şikâyet ve yoksulluk gibi temalar öne çıkarak işlenmiştir (Düzgün, 2016: 298).

XIX. yüzyılda âşık tarzı şiiri, yeniden bir yükseliş dönemi yaşamış; hece ölçüsüyle ve sade Türkçeyle şiir söyleyen âşıkların yanı sıra, aruz vezni deneyen güçlü şairlerin yetişmesine zemin hazırlamıştır. Düzgün, özellikle şehir merkezlerinde yetişen saz şairlerinin klasik şiirle yakın temas içinde olduklarını vurgularken, Köprülü ise bu dönemde saz şairlerinin eserlerinde halk zevkinin bozulup zayıfladığını belirtmektedir. Bu durum, geleneksel âşık şiirinin klasik edebiyat etkisiyle biçim ve üslûp açısından değişim geçirdiğini göstermektedir (Düzgün, 2016: 299; Köprülü, 1964: 526).

Bu yüzyılda âşıklar, özellikle büyük şehirlerde ve İstanbul’daki kahvehanelerde âşık fasılları düzenlemişlerdir. XIX. yüzyılda batılılaşma eğilimleri belirginleşirken, yalnızca Dadaloğlu gibi birkaç âşık hece ölçüsüne bağlı kalmış, diğer âşıkların büyük çoğunluğu aruzlu türlere yönelmiştir. Bu dönemde, devlet hizmetinde bulunan âşıklar arasında Dertli ve Bayburtlu Zihnî gibi isimler öne çıkmakta olup; Zihnî, Şem’î ve Emrah gibi bazı âşıkların şiirleri klasik şiirin kalıplarına tam olarak uymamakla birlikte divan şeklinde tertip edilip basılmıştır. Ayrıca, Türk saz şiirinin Anadolu sahasında geliştirdiği

üç önemli âşık kolunun temelleri de bu yüzyılda atılmıştır. Bahsi geçen bu kollar: Emrah, Ruhsatî ve Şenlik kollarıdır (Düzgün, 2016: 299).

Sakaoğlu, XIX. yüzyılda yetişen âşıkları: Âşık Şem’î, Âşık Şenlik, Âşık Tâhirî, Bayburtlu Celâlî, Bayburtlu Zihnî, Ceyhûnî, Dalaloğlu, Deli Boran, Dertli, Erzurumlu Emrah, Gedâî, Hızrî, Kamilî, Kusurî, Meslekî, Minhacî, Muhibbî, Ruhsatî, Serdarî, Seyrânî, Silleli Sürûrî, Sümmânî ve Tokatlı Nûrî şeklinde sıralamıştır (Sakaoğlu, 1989: 191-219).

“Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerine rastlayan XX. yüzyılın ilk yarısındaki siyasî gelişmeler, Anadolu insanını her yönden etkilemiştir. Devlet yönetiminin giderek zayıflaması ve otoritesini kaybetmesi, işgaller, savaşlar ve millet olarak ayakta kalma mücadeleleri ile geçen bu sıkıntılı yıllar âşıklık geleneği üzerinde de olumsuz etki yapmıştır. Âşıkların, başkentte ve büyük şehirlerdeki ihtişamı kaybolmuş ve gelenek, taşrada ayakta kalma mücadelesine girmiştir” (Düzgün, 2016: 304). XX. yüzyılın ikinci yarısını, âşık edebiyatı adına, oldukça verimli bir dönem olarak değerlendiren Düzgün, bu dönemde âşıkların icrâ ortamı olarak; sözlü ve yazılı ortamlar dışında elektronik ortamı da kullandıklarını ifade etmiştir (Düzgün, 2016: 306).

Âşık edebiyatı; yüzyılların birikimiyle biçimlenerek kendisini besleyen mutlak güzelliğe ulaşma çabası ile ilâhî aşkı tasavvuf şiirleriyle yüceltip, var olan yaşamın güzel yanlarını överken, acılarına dramatik bir dille vurgu yaparak, toplumsal ve kişisel taşlamalarında saklı öğretileriyle Anadolu insanının yaşadığı süreçleri gözler önüne serip, sözlü geleneğin günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır (Kaptan ve Yurduşen, 2014: 195).

Âşık edebiyatı kökeni, dinî ve millî bir geçmişe uzanan; sözlü, yazılı ve elektronik kültür dairesi içerisinde değişim ve dönüşüme uğrayan; kendisinin veya başkalarının şiirlerini saz eşliğinde çalıp okuyan ya da halk hikâyeleri anlatan ve âşık adı verilen saz şairlerinin oluşturduğu edebiyattır. Âşık edebiyatı, var olduğu dönemden günümüze kadar güçlü temsilcilerini yetiştirmiş olup, özellikle XVI. yüzyılda yetiştirdiği âşıklarla halkın şiir anlayışına ve zevkine yön veren bu edebiyat, XIX. yüzyılda zirveye ulaşmıştır (Kaptan ve Yurduşen, 2014: 197).

Özkul Çobanoğlu, “Osmanlı Devleti’nde Türk Halk Kültürünün Değişim ve Dönüşüm Dinamikleri” başlıklı çalışmasında âşıklık geleneği ve âşık edebiyatını: “Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı, bağımsız bir sosyo-kültürel kurum kimliğiyle ortaya çıktığı XVI. yüzyıldan günümüze kadar, Türk kültür yaşamı içinde yer alan bütün öğeleri içine alan, Türk kültürünün bütün katmanlarca özümseven ve çağlar süren toplumun ortak kültür kodlarını oluşturan önemli bir kurum olmuştur. Türk sosyo-kültürel yapısı içinde oluşan serbest ve zorunlu kültür değişimleri toplumsal dokuyu şekillendirmiş, yapısal ve işlevsel yönden âşıklık geleneğine önemli bir kaynak olmuştur.” ifadeleriyle izah etmektedir (Yurga, 2017: 51).

Sonuç olarak; âşık edebiyatı ve âşıkların varlığı XVI. yüzyıldan önceye dayanmakla birlikte, bu edebiyatın bağımsız bir halk edebiyatı kolu olarak şekillenmesi XVI. yüzyılda başlamış ve XVII. yüzyılda tam anlamıyla, oluşumunu tamamlamıştır. XVIII. yüzyıldan itibaren klasik Türk edebiyatının etkisi altına giren âşık edebiyatında, divan edebiyatı özellikleri görülmeye başlanmıştır. Köklü ve millî bir geçmişe sahip olan âşık edebiyatı, halkın duygu ve düşüncelerini yansıtan, toplumun talep ve beklentilerine göre şekillenen dinamik bir yapı sergilemiş, bu doğrultuda birçok saz şairi ve âşık yetişmiştir. Özellikle, XVIII. yüzyılda en verimli dönemine ulaşan âşık edebiyatı, değişen kültürel ve toplumsal koşullara uyum sağlayarak varlığını sürdürmeyi başarmıştır.

1.4. ÂŞIK EDEBİYATININ KAYNAKLARI

Âşık Edebiyatı; Orta Asya edebiyat geleneklerinin yanı sıra, İslâmiyet, yerleşik uygarlık ve Arap-Fars kültürünün etkileriyle gelişerek şekillenmiştir. Âşık edebiyatı geleneği, halkın duygu ve düşüncelerini yansıtırken, aynı zamanda divan edebiyatı ile de etkileşim içinde olmuş, belirli ölçüde bu edebiyatın kaynaklarından beslenmiştir. Bahsi geçen bu kaynaklar arasında; Kur’ân-ı Kerîm ve hadisler, peygamberler, evliya menkıbeleri, tasavvuf ve tarikatlar ile ilgili yazılı-sözlü kaynak ve kabuller, İran ve Arap edebiyatlarından tercüme edilen eserler, yerli ve millî malzemenin içinde sözlü kültürde korunan destanlar, atasözleri, deyimler, bilmeceler, masal, fıkra ve hikâyeler, mâni, türkü, ağıt gibi manzum eserler, tarihî hatıralar yanında divan edebiyatı başta olmak üzere dinî ve din dışı diğer yazılı kaynaklar yer almaktadır (Günay, 1992: 5).

Divan şairlerinin genellikle düzenli divanları bulunurken, saz şairlerinin birkaçı dışında (Örneğin, Âşık Ömer ve Gevherî) divanları bulunmamaktadır. Tezkire yazarları eserlerinde, divan şairlerine geniş yer ayırarak onların unvanlarını, lakaplarını, aile bilgilerini, doğup büyüdüğü yerleri, karakter özelliklerini, fiziksel görünümünü, ahlâkî ve zihinsel niteliklerini, bilimsel yönelimlerini, toplumsal-ekonomik ilişkilerini, yaşam biçimlerini ve ölümünü ayrıntılı bir şekilde ele alarak aktarmışlardır. Buna karşın, saz şairlerine dair vermiş oldukları bilgiler oldukça sınırlıdır. Âşıkların şiir ve hikâyelerinin kaderi, anonim halk edebiyatı ürünlerinden çok farklı değildir. Bir âşık, eserini halka sunduktan sonra, bu ürün artık yalnızca onun malı olmaktan çıkar ve zamanla anonimleşir. Örneğin, elimizde yüzlerce şiiri bulunan Karacaoğlu'nın kesin olarak hangi yüzyılda yaşadığı tespit edilememiştir. Yine, çağlar boyunca halkın belleğinde, şiirleriyle ve efsaneleriyle yer etmiş olan; Ercişli Emrah ve Âşık Garip gibi isimlerin gerçekten yaşamış kişiler olup olmadığına dair net bilgiler bulunmamaktadır. Bu durum, âşıkların biyografilerinde gerçeğin ve efsanenin iç içe geçmesine yol açmıştır. Âşıklar, şiirlerinin son dörtlüğünde genellikle mahlaslarını kullanmalarına rağmen, zaman içinde bu eserler halk arasında yayıldıkça anonimleşmeye başlamaktadır. Âşık şiiri, tıpkı halk türküleri gibi sözlü kültürün dinamik yapısı içinde değişime uğrar. Sözlü geleneğe dayanan bu sanat dalında, bir şiirin farklı âşıklara mâl edilmesi veya bir âşığın kendisinden önce yaşamış bir meslektaşının eserlerini sahiplenmesi, sıkça rastlanan durumlardandır (Boratav, 1988: 30). Âşık edebiyatıyla ilgili temel bilgilerin ve örneklerin sonraki dönemlere aktarılmasını sağlayan kaynaklar, yazılı ve sözlü kaynaklardır (Artun, 2001: 55). Bu kaynaklar, âşık edebiyatının sürekliliğini sağlamış ve günümüze kadar ulaşmasına katkıda bulunmuştur.

Âşık edebiyatının sözlü kaynakları, usta-çırak geleneği ve icrâ ortamları aracılığıyla şekillenmiş olup, bu sayede gelenek kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu durum, âşık edebiyatının sözlü kaynaklarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Âşıklar, kendilerinden önce yaşamış usta âşıkların eserlerini belleğinde tutarak, uygun icrâ ortamlarında bu eserleri çevresine aktarmış ve böylece edebî birikimin sonraki nesillere ulaşmasını sağlamıştır. Bahsi geçen bu süreçte, sözlü kaynaklar büyük ölçüde âşıkların hafızasına dayanmakta olup, âşık edebiyatının sürekliliğini ve canlılığını koruyan temel unsurlardan biri olmuştur (Karahana, 1991: 550). Bu edebî mirasın günümüze ulaşmasında, halk

arasında “kaynak kişi” olarak adlandırılan bireylerden yapılan derlemeler önemli bir rol oynamaktadır. Söz konusu derlemeler, çoğunlukla hayatta olan âşıklardan gerçekleştirilmekte olup, bu âşıklara şiirleri kimden öğrendikleri sorulduğunda, genellikle kendilerinden daha yaşlı bir âşığın adını verdikleri görülmektedir. Bununla birlikte, âşıkların hafızalarına dayalı aktarımlarında, çeşitli sebeplerle şiirlerde değişiklikler yapmaları mümkündür. Bazen unutulmuş dizeler yerine yeni eklemeler yapılmakta, bazen de şiirler farklı yorumlarla şekillendirilmektedir. Dolayısıyla, sözlü kültür ortamında aktarılan âşık edebiyatı ürünleri, zaman içerisinde değişim ve dönüşüme uğrayarak günümüze ulaşmaktadır (Alptekin, 2018: 173).

Âşık edebiyatının yazılı kaynakları, okuryazar âşıkların veya âşıklık geleneğine ilgi duyan bireylerin, âşıklara ait şiirleri kaydettikleri *cönkler* başta olmak üzere, çeşitli metinlerden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra; tarihî kitaplar, seyahatnâmeler, mektuplar, surnâmeler, gazavatnâmeler, hıznâmeler, şairnâmeler, mesneviler, mecmualar ve divanlar da âşık edebiyatının yazılı kaynakları arasında yer almakta olup, geleneğin sonraki yüzyıllara aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Dîvânu Lugâtî't-Türk

XVI. yüzyılda ortaya çıkan âşık edebiyatının geleneğinin temelini şamanlar oluşturmuştur. Dîvânu Lugâtî't-Türk'ün yazıldığı XI. yüzyılda, din değişikliğinin etkisi ve toplumda iş bölümünün artmasıyla şamanlar, şairlik özelliklerini saraylarda, konaklarda, köy odalarında hünerlerini sergileyen şairlere bırakmaya başlamışlardır. Dîvânu Lugâtî't-Türk'te Çuçu (III, 238-7) adlı bir Türk âşık-şaire yer verilmiştir. Edebî terim olarak şiir, kaside anlamında “koşug” (I, 376-7); koşma, türkü, şiir, gazel, şarkı anlamında “ır, yır” (III, 3-25, III, 131-4); şiir, türkü, koşmak anlamında “yır koşmak” (II, 14-9) ve “yır koşulmak” (II, 135-19); söz dizmek, sözü nazmetmek, şiir söylemek anlamında “söz tizmek” (II, 9-9); şiirin ölçüsü anlamında “kög” (III, 131-3); ırlamak, şarkı söylemek anlamında “köglemek” (II, 255-10) yer almaktadır (Kaya, 2002: 41).

Cönkler

“Sığır dili”, “dana dili/dânâ dili” ve “sefine” adı da verilen cönk, genellikle aşağıdan yukarıya doğru açılan bir çeşit defterdir. Cönklerde âşıkların veya âşıklık geleneği meraklıların yazdıkları atasözleri, bilmece, muammalar, dualar, öğütler,

türküler, mâniler, ninniler, halk hikâyeleri, fıkralar, halk inançları, büyüsel işlemler, rüya tabirleri, falcılık, tarikat ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Cönkler, âşıklık geleneği içinde âşık edebiyatı çalışmalarında birinci derecede kaynaktır. Cönklerde halk tabakasının ürünleri bulunmaktadır. Ancak, bu anlamda belirli bir tanzim görülmez. Bu metinlerde, tür veya şeklin başına koşma, ilâhi, şarkı, gazel, beste, dua vb. yazılmaktadır. Cönkleri kaleme alanlar, halktan kişiler olduğundan dolayı, cönklerde imlâ ve şekil yanlışlarına sıklıkla rastlanılabilmektedir (Yardımcı, 1998: 213).

“Halk, gezici halk şairlerinin uğraklarında söyledikleri türküler, koşmaları, destanları, fıkraları, hatta hikâyeleri çok kez aklında tutabildiği kadarıyla, eksik ya da yanlış kâğıda geçirmiş; mâniler, bilmecelerle doldurmuş; kendi hayatıyla ilgili ve kendince gerekli birtakım hastalıkların, türlü yollardan tedavilerini, reçeteleri, duaları, büyüleri, tılsımları, özel hayatına ait notları ve daha nice benzerlerini ve benzemezlerini bu kâğıtlara yazmıştır. Böylece sayısız ve birbirlerinden çok farklı cönkler meydana gelmiştir” (Gökyay, 1984: 117; Taşlıova, 2006: 90).

Cönkler, âşık edebiyatının ve önceki devirlerin sözlü folklor ürünlerinin yazıya dönüşmüş örneklerini içine aldıkları için en değerli başvuru kaynaklarından biridir. Bu eserler, daha ziyade şiirleri ihtiva etmekle beraber, tamamının böyle olduğu söylenemez. İçinde bazı dinî bilgilerin, hutbe ve vaaz notları gibi mensur metinlerin bulunduğu cönkler de bulunmaktadır. Cönklerin genel özelliklerini, Doğan Kaya (2012: 4) şu şekilde sıralamaktadır:

1. Genellikle “Besmele” ile başlanılır.
2. Belli bir ebadı yoktur ve her cönkün ebadı farklıdır. Söz gelişi; 5 x 10 cm., 15 x 23 cm. ebadında olabilirler. Yaprakları dikine açılır.
3. Birden fazla kişi tarafından yazılmış olabilir.
4. Yaprak sayıları ise, 10 ilâ 300 arasında değişir.
5. Çoğunda sayfa rakamı yoktur.
6. Aralarında koparılmış sayfalara yâhut cönkü okuyanlarca boş kısımlarına yazılmış özel notlara rastlanılır.

7. Önceki yüzyıllara ait cönklerin kâğıtları daha temiz ve iyi terbiye edilmiştir. Sonraki yüzyıllarda tutulmuş cönklerin kâğıtları ise kirli, kalın ve kaba filigranlıdır. XIX. ve XX. yüzyıla ait cönklerinin kâğıtları ise, pembe, krem, sarı, turuncu, mavi, mor renkte olup aharlıdır. Önceki yıllara ait cönklerde ise aharlı kâğıda sahip cönklerle pek rastlanılmaz. Genellikle, “Alikurna” yâhut “Abadî” adı verilen kâğıt kullanılır.

8. Cönklerde, halk şiirinin dışında; divan şairlerinin şiirleri, ilaç tarifleri, gelecek ve nazarla ilgili bilgiler, bilmeceler ve çözümleri, yemek tarifleri, kişilerin doğum ölüm tarihleri, alacak-verecek hesapları, halk hikâyeleri, Karagöz metinleri, rüya tabirleri, hutbeler, mevzeler, dualar ve salâvatlar, seyirnâme, fal, büyü, tılsım ve muskalar, ay tutulması, büyük yangınlar ve sel felâketleri, vefkler, mektuplar, tarihî olayları açıklayan kayıt ve tarihler, tekerlemeler görülür. Bu bakımdan cönkler, içinde her türlü mal bulunan gemilere benzetilmiştir.

9. Şiirler, yazan kişinin bilgi eksikliğinden, unutkanlığından yâhut özel tavrından dolayı kimi zaman ölçsüz olabilmektedir (Kaya, 2012: 4).

Elektronik kültür ortamında değerlendirilen cönklerin amatör kayıtları, âşık edebiyatının günümüz kaynaklarında yer almaktadır. Mete Taşlıova (2006: 94), amatör kayıtları şöyle sıralamıştır:

- A. Düğün, Nişan, Sünnet.
- B. Doğum günleri.
- C. Asker uğurlama ve karşılama.
- D. Hacca uğurlama ve Hacı karşılama.
- E. Gurbete akraba/arkadaş gönderme ve karşılama.
- F. Ev toplantılarında, gelen misafirlerle yapılan kayıtlar.
- G. Gezi yerlerinde yapılan kayıtlar.
- H. Amatör derleme kasetleri.
- İ. Sesi güzel olan birine söylenen türkülerin kaydedildiği kasetler.
- J. Sözel ürünleri anlatabilme yeteneği olanların icrâlarında yapılan kayıtlar.
- K. Yöreden bir âşığın misafir edildiğinde, ev icrâsında yapılan kayıtlar.

L. Takvime bağı günlerde yapılan faaliyetlerin amatör kayıtları (Taşlıova, 2006: 94).

Profesyonel kayıtlar, yapı itibariyle, amatör kayıtlardan farklı niteliktedir. Bu tür kayıtların bir kısmı, yapı olarak stüdyo ortamlarında hazırlanmış bir vaziyettedir. Plaklardan başlayarak, tekerlek bant, teyp kaseti, video kaseti, kamera kasetleri ve son yıllarda CD'ye kadar uzanan yelpaze de söz konusudur. Bu anlamda, stüdyo kayıtları da birkaç başlık altında ele alınmak durumundadır (Taşlıova, 2006: 94-95):

- i. Televizyon: canlı yayın stüdyo kayıtları.
- ii. Televizyon: banttan yayın stüdyo kayıtları.
- iii. Radyo: canlı yayın stüdyo kayıtları.
- iv. Radyo: banttan yayın stüdyo kayıtları.
- v. Dış mekân: canlı yayın kayıtları.
- vi. Dış mekân: banttan yayın kayıtları (Taşlıova, 2006: 95).

Elektronik kayıt araçlarından; televizyon kayıtları, var olan folklorik ürünleri, kimi zaman olduğu gibi kaydedip ve tespit altına alırken, kimi zaman da bundan çok daha farklı bir yöntem kullanmaktadır. Bu tür kayıtların bulunabileceği yerler de ilk elden ulaşılabilir durumda olması itibariyle önem taşımaktadır. Profesyonel kayıtlarda, malzeme itibariyle en büyük külliyatı barındıran yerlerin başında TRT kurumu gelmektedir. Özellikle belgesel yapımları, bürosu bulunan illerde yapılan derleme kayıtları ve stüdyo kayıtları ile TRT, bu konuda lider konumundadır. Bunun yanında, Kültür ve Turizm Bakanlığı da sesli ve görüntülü arşivi ile Türkiye çapında sahip olduğu malzeme itibariyle büyük bir önem taşımaktadır. Halk Evleri ve Halk Eğitim Merkezleri'nin ulaşılabilir malzemeleri ile; amatör vakıf, dernek ve kuruluşlarla birlikte üniversiteler, bu noktada başka bir kaynak konumundadır (Taşlıova, 2006: 95).

Destan Kasetleri

Yazılı kültür ortamında destan satıcılığı yapan âşıklar, teknolojiyi kullanarak bu destancılığı kasetlere taşımışlardır. Kars yöresinde de örnekleri görülen destan satıcılığı, kasetlerde başlıca; deprem, diğer doğal afetler, kahramanlık, nazım hâlinde düzenlenmiş kaçak hikâyeleri, sosyal olgular ve harp gibi konular etrafında şekillenmiştir. Destan

kasetlerinde, özellikle bir konuyu temel alan parçalar yer almaktadır. Kasete okunan destanların uzunluğuna göre değişebilen sayı, uzun destanlarda 2 veya 4 ayrı destan; kısa olanlarda ise 6 veya 7 destana kadar artabilmektedir. Destan metinlerinde, dörtlük sayısı da değişebilmektedir (Taşlıova, 2006: 96).

Değiş-Türkü Kasetleri

Yapı olarak, destan kasetleri ile benzerlik gösteren bu tarz kasetlerin farkı, temel bir konu etrafında oluşturulmamış olmasıdır. Âşığın, sazı ve sesi ile beğeni kitlesine ulaşmasının bir yolu olarak, her türden türkü ve deyişin yer aldığı bu kasetlerin hazırlanış biçimi de farklı bir yapı göstermektedir. Diğer kaset türlerinde de olduğu gibi, âşıkların özellikle kendi repertuarından oluşan kasetler, değiş-türkü kasetleridir (Taşlıova, 2006: 98).

Atışma Kasetleri

Bu içerikteki kasetler, âşıkların genellikle yaş itibarıyla birbirine denk kişilerin; kimi zaman ikili, kimi zaman da üçlü olarak yaptıkları deyişmelerden oluşmaktadır. Sınırlı örnekleri olsa da usta ile çırak arasındaki karşılaşmaların yer aldığı kasetler de yapılmıştır. Ancak, Kars yöresi âşıklarının atışma kasetlerinde, genellikle yöre âşıklarından başkası bulunmamaktadır. Atışma kasetlerinde görülen önemli bir nokta da âşıkların, “muamma” sormaları ve atışmayı o dalda yapmalarıdır (Taşlıova, 2006: 101).

Sipariş Kasetleri

Sipariş kasetleri, âşığın kendi evinde ve çoğunlukla tek oturumda oluşturulabilmektedir. İstek yapılan konunun niteliğine göre, aynı konunun farklı zamanlarda işlenmesi ile de birkaç oturum hâlinde oluşturulabilmektedir. Bu tür kasetlerin hazırlanmasında, bir isteğin varlığı yegâne belirleyicidir. Aynı zamanda, ölen birinin ardından, kişinin faziletlerinin anlatılması veya genel olarak dünya hayatının fâniliğinin işlendiği dörtlükler de yer almakta olup, kaseti sipariş edenlere tevekkül ve dinî mesajlar da verilmektedir. Bu tür kasetler, çift yüzlü olarak daha uzun şekilde doldurulabildiği gibi, bazen de kasetin tek tarafının doldurulması şeklinde meydana çıkabilmektedir. Âşıklara sipariş olarak yaptırılan bu kasetlerin yanında, bir de yurt dışına çıkan âşıkların, misafir oldukları evde rica üzerine doldurdukları kasetler de söz konusudur. Yurt dışında turist vizesiyle bir aydan üç aya kadar gezen âşıklar, orada

yaşayan hemşehri veya âşıksever kişilerin misafiri olmaktadır. Kaldıkları evlerde de bazen toplanan gurbetçilere çalıp söyleyen âşıkların önüne konulan bir veya birden fazla ses kayıt cihazına, o gece “ev icrâsı”nda söylenen dörtlükler ve birden fazla âşık ya da gurbette âşıklık yapan biri varsa onunla yapılan atışma-karşılaşma dörtlüklerinin yer aldığı kısımlar kaydedilmektedir. Özellikle Almanya’da misafir olunan evlerde kaydedilen kasetlerde, başta Almanya olmak üzere yurt dışında yaşayan Türklerin karşılaştıkları zorluklar ve bu süreçte parçalanmış aileler, önemli bir tema olarak işlenmektedir (Taşlıova, 2006: 106-107).

Mecmualar

Çeşitli yazılardan oluşan el yazması kitaplardan olan mecmualar, klasik kültürün ürünleridir. Bu metinlerde, aydın kesime ait edebî, dinî, tarihî ve tasavvufî eserlerden seçilmiş metinlere yer verilmektedir (Artun, 2001: 56).

Umay Günay, “*Osmanlı İmparatorluğu ve Türk Halk Kültürü*” başlıklı çalışmasında bu konuyla ilgili olarak: “*Türk Halk Edebiyatı, Osmanlı kültürünü şekillendiren bütün kaynaklardan beslenmiştir. Bunlar; Kur’ân, hadisler, peygamber ve evliya hikâyeleri, tasavvuf ve tarikatlar, İran ve Arap edebiyatlarından tercüme edilen divan edebiyatı yoluyla halk edebiyatına aktarılan eserler ve sözlü kültürün taşıyıcılığıyla beslenen yerli, millî malzemelerdir.*” ifadelerini kullanmaktadır (Yurga, 2017: 51).

Din, gelenek ve güncel yaşam, âşık edebiyatını besleyen diğer kaynaklardır. Âşık edebiyatı, kendisini besleyen bütün kaynakların yönlendirmesi ve mutlak güzelliğe ulaşma çabası ile ilâhî aşkı, dinî-tasavvufî şiirlerle yüceltir, günlük yaşamın özelliklerini ve beğenisini över, acılarını dramatik bir dille vurgular, toplumsal ve kişisel çarpıklıkları taşlamalarıyla gözler önüne serer. Anadolu insanının dünya görüşünün yanı sıra estetik modeller de bu ürünlerde temsil edilir (Artun, 2001: 11).

Tezkireler, divan şairlerinin sanatları ve eserleri hakkında bilgi veren önemli kaynaklar arasında yer almakta olup, bu eserlerde az da olsa âşıklardan da söz edilmektedir. Bu bağlamda, seyahatnâmeler de dikkate değer kaynaklar arasında yer almakta, özellikle Evliya Çelebi’nin zengin bir kültürel derleme niteliğindeki “*Seyahatnâme*” adlı eserinde, divan şairlerinin yanı sıra âşıklardan da bahsedilmektedir. Ancak, bu tür eserlerde zaman zaman bilgi yanlışlarına rastlamak mümkündür.

Menâkıbnâmeler, özellikle dinî-tasavvufî Türk halk şairleri için önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Günümüzde, Yunus Emre başta olmak üzere Sarı Saltık, Hacı Bayram Velî, Hacı Bektâş-ı Velî gibi şahsiyetlerin gerçek hayatlarından ziyade, menkıbevî yaşamları ön plana çıkmaktadır. Bu şahsiyetlerle ilgili bilgilere büyük ölçüde menâkıbnâmeler aracılığıyla ulaşılabilmektedir.

Türk edebiyatının ilk derleme eseri olan Dîvânu Lugâtî't-Türk, yalnızca ilk şairlerimizden Çuçu'nun adına yer vermekle kalmayıp, aruz vezniyle yazılmış 200'ün üzerinde manzumeyi de içermektedir. Bu eser, dördlük ve beyit biçiminde yazılmış şiirleriyle, Türk şiiri araştırmacılarının başvuracakları ilk kaynaklardan biri olma özelliği taşımaktadır (Alptekin, 2018: 174).

Seyahatnâmeler

Seyahatnâmeler, Türk edebiyatında genellikle anı (hatırat) veya günlük türü içinde değerlendirilmiş olsa da kendine özgü niteliklere sahip bir yazı türü olarak birçok yönden, anı veya günlükten ayrı tutulması gereken bir konumdadır. Seyahatn melerde odak noktası, anı veya günlüklerde olduğu gibi ‘‘baştan geçenler’’ değil, ‘‘coğrafya’’dır. Bu bağlamda, seyahatn melerde; coğrafyanın iklimi, insanları, tarihî eserleri, eski ve yeni yapıları, ulaşım yolları, günlük yaşamın ayrıntıları gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır. Evliya  elebi'den günümüze kadar yazılan seyahatn melerde, bu özellikler gözlemlenebilmektedir. Seyahatnâmeler, içerik açısından bazen güvenilir olmasa da tarih, coğrafya ve sosyoloji gibi bilim alanlarına katkı sağlamakta ve bu bağlamda, bu disiplinlere destek veren belge niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda seyahatnâmeler, kültür alanlarına ilişkin yardımcı kaynak olmalarının yanı sıra, edebiyat tarihine de katkı sağlayarak, edebiyat alanında önemli birer kaynak olarak değerlendirilebilmektedir (Asiltürk, 2009: 912).

Evliya  elebi'nin Seyahatnâme'si,  şık edebiyatı araştırmaları açısından hem içerdiği bilgiler hem de sunduğu tarihî perspektif bakımından önemli bir kaynak niteliğindedir. Evliya  elebi, eserinde ‘‘ şıklar’’ veya ‘‘  ğ r şairleri’’ olarak nitelendirdiği isimlerden bahsetmekte; onların saz ve çöğür çalma konusundaki yetkinliklerini vurgulamakla birlikte, eserlerinden doğrudan örnekler sunmamaktadır. Ancak, adı geçen âşıklar ve onların faaliyet gösterdiği mekânlar hakkında verdiği bilgiler, geleneğin kimler

tarafından temsil edildiğini, hangi ortamlarda yaşatıldığını ve âşıkların sosyal yapıda nasıl bir yer edindiğini göstermesi açısından dikkate değerdir. Evliya Çelebi'nin bahsettiği âşıklar Yeniçeri Ocağı'na mensup olup, çoğunluğu orduyla birlikte seferlere katılmış ve savaşlar ile zaferleri konu alan deyişler söylemişlerdir. Özellikle, Bağdat Seferi ve Girit Savaşları üzerine söylenen deyişler, bu durumun önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Evliya Çelebi'nin verdiği sınırlı bilgilere ek olarak, nota ve güfte içeren bir kaynak olarak çağdaşı Ali Ufkî'nin (Asıl adı: Wojciech Bobowsky olan Albertus Bobovius) Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı eseri, âşıklık sanatının söz ve mûsiki yanına ışık tutmaktadır. Saraya yakın çevrelerde, özellikle Enderun'da yaşatılan geleneği yansıtmaları bakımından, bu eser XVII. yüzyıl âşıklık geleneği araştırmalarında vazgeçilmez bir kaynak konumundadır. Evliya Çelebi'nin eserinde, adını zikrettiği çöğürçüler arasında: Celeb Kâtibî, Celeb Gedâyî, Demiroğlu, Gedâ Muslu, Kayıkçı Mustafa, Koroğlu ve Kuloğlu gibi isimler yer almaktadır (Koz, 2011: 277).

Menâkıbnâmeler

Menkabe kelimesi, Osmanlıca-Türkçe sözlükte, “*Çoğu tanınmış veya tarihe geçmiş hikâyelerin ahvaline ait fıkralar, hikâyeler.*” şeklinde geçmektedir. Menkabenin çoğulu olan menâkıp ise, “*Menkabeler, övülecek vasıflar.*” şeklinde tanımlanmaktadır (Devellioğlu, 2005: 785). Bununla birlikte “menkabe” ifadesinin, birçok araştırmacı tarafından çeşitli tanımlamaları da yapılmıştır. Pertev Naili Boratav, “menkabe”yi *efsane* kategorisinde ele alarak, Fransızca'daki “legende” ve Almanca'daki “sage” ile karşılaştırıldığını, Türkçe'de ise dinî konularda kullanılan “menkabe” teriminin eski zamanlarda bu tür efsaneleri ifade ettiğini belirtmiştir. Boratav, tarihlik efsanelerin yazılı edebiyat içerisinde “menkabe” adıyla anıldığını vurgulamış ve dinî efsanelerin, dinî inanış ve ritüellerin baskın olduğu, bu öğelerle şekillenen efsaneler olarak tanımlanabileceğini ifade etmiştir (Boratav, 2000: 98-105). Abdurrahman Güzel, menkabeyi: “*Istılahî mânada; din büyüklerinin izhar ettikleri kerametleri anlatan küçük hikâyeler.*” şeklinde tanımlamıştır (Güzel, 2004: 646). Ahmet Yaşar Ocak, bu kavramı: “*IX. yüzyıldan başlayarak, velîlere atfedilen olağanüstü olaylardan bahseden kısa anlatılar.*” olarak tanımlamaktadır (Ocak, 1992: 36). Ethem Cebecioğlu ise, “*Menkabelerin, evliyâların hayatlarının anlatıldığı eserler.*” olduğunu ifade ederek, bu eserlerin velîlerin kerametlerini, hikmetli sözlerini, halleri ve yaşayışlarını yansıttığını

belirtmiştir. Cebecioğlu, ayriyeten, menkabelerin amacının dinleyenlerde aşk uyandırmak ve kalplerinde çerâğ yakmak olduğunu da eklemiştir (Cebecioğlu, 2005: 426; Gülerer, 2013: 234).

Türk edebiyatında “menâkıbnâme” özelliklerinin görüldüğü ilk eser, Karahanlıların hükümdarı Satuk Buğra Han için yazılmış menkabeleri içinde barındıran, “*Tezkire-i Satuk Buğra Han*” adlı eserdir. Türk tasavvuf düşüncesinin ve buna bağlı bir edebiyatın gelişip şekillenmesinde başlangıç noktası olarak kabul edilen kişi, Ahmet Yesevî’dir. Ahmet Yesevî, Türkler arasında tasavvufi anlayışın yayılmasına önemli rol oynamış ve onun adına nispet edilen tarikat, Anadolu coğrafyasında çeşitli tarikatların teşekkülüne zemin hazırlamıştır (Anadol, 1994: 12-13). Türkistan’da şekillenen bu tasavvufî anlayış, Anadolu’ya önemli katkılar sunmuştur. Ahmet Yesevî’nin menkabelerinin anlatıldığı “*Hazîni Cevâhirü’l-Ebrâr Min Emvâc-ı Bihâr*” adlı menâkıbnâme, geç dönemde Anadolu sahasında kaleme alınmış olup, Türk sûfililiği üzerindeki Türkistan etkisini göstermesi bakımından büyük bir öneme sahiptir (Ocak, 2010: 45). Türkler’in Anadolu’ya gelişlerinden itibaren XIII. yüzyıla kadar, bu sahada kültür hayatını hazırlayan birçok âmilin tekâmülünden sonra, edebî ürünlerin ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde, Anadolu’ya dışarıdan gelen Kadirîlik, Rifâîlik, Kalenderîlik vb. tarikatların yanı sıra, bu sahada da teşekkül etmeye başlayan Mevlevîlik gibi birçok tarikatın ortaya çıkması ve buna bağlı olarak da tekkelerin inşası söz konusudur (Gülerer, 2013: 238).

XIV. yüzyılda önemli bazı velîler hakkında yazılmış olan: Ahmet Eflâkî’nin “*Menâkıbü’l-Ârifîn*” ve Gülşehrî’nin “*Kerâmât-ı Ahî Evran*” adlı menâkıbnâmeleri; Elvan Çelebi’nin “*Menâkıbu’l-Kudsiyye Fî Menâsibi’l-Ünsiyye*” adını taşıyan manzum menâkıbnâmesi; Hatib-i Fârîsi’nin “*Menâkıb-ı Cemaluddîn-i Sâvi*” adındaki Farsça manzum yazılmış menâkıbnâmesi gibi pek çok örnek bulunmaktadır (Ocak, 2010: 50). XIV. ve XV. yüzyıllarda, Hacı Bektâş-ı Velî’nin etrafında şekillenen ve kurumsallaşmaya başlayan “Bektaşîlik” düşüncesi, tarikat olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, Hacı Bektâş-ı Velî ve onun halifeleri ile bazı Rûm Abdalları’nın ileri gelenleri için yazılan menâkıbnâme örnekleri görülmüş olup, bu eserler “vilâyetnâme” adıyla da anılmaktadır. Bu eserler arasında ilk kaleme alınan, Derviş Burhan tarafından yazılmış olan “*Hacım Sultan Menâkıbnâmesi*”dir. Hacı Bektâş-ı Velî adına yazılmış olan “*Menâkıb-ı Hacı*

Bektâş-ı Velî” adlı eser de “vilâyetnâme” adıyla manzum, mensur ve manzum-mensur karışık olarak çeşitli nüshaları bulunan hacimli bir menâkıbnâmedir. Halk arasında yaygın olarak okunan ve tanınan bu eser, Hacı Bektâş-ı Velî hakkındaki bilgilerin kaynağıdır. Eser, uzun Firdevsi lakaplı Hızır b. İlyas tarafından yazılmıştır (Gölpınarlı, 1990: 27). Bektaşî geleneği içerisinde önemli bir yeri olan “*Abdal Musa Vilâyetnâmesi*” ise, kısa bir menâkıbnâmedir ve yazarı belli değildir (Atalay, 1997: 11). “*Vilâyetnâme-i Seyyid Ali Sultan*” adlı eser, Kızıl Deli diye bilinen Seyyit Ali Sultan’ın Rumeli fetihlerini menkabelerle ele alan hacimli kitaptır ve yazarı Cezbî adında bir şairdir. “*Vilâyetnâme-i Sultan Şucâuddin*” eserinin yazarı, Esirî mahlaslı bir şairdir ve bu kitap, manzum-mensur karışık şekilde yazılmıştır. “*Vilâyetnâme-i Otman Baba*” adlı eser ise, Güççük (küçük) Abdal adındaki Otman Baba’nın dervişi tarafından yazılmıştır. Bu eser, “*Vilâyetnâme-i Şâhî*” adıyla da bilinmekte olup, Bektaşî menâkıbnâmeleri arasında hacim olarak en büyüğüdür ve tarihî olaylara yakınlığı açısından önem arz eden bir kitaptır (Arslan ve diğerleri, 2007: 6; Gülerer, 2013: 239).

Sözlü kültürde menkabe anlatanlar, destan söyleyen ozan-âşıklar gibi söyleyici/anlatıcı şeklinde, ayrı bir sınıf oluşturmazlar. Âşıklar, profesyonel sanatçılardır ve usta-çırak ilişkisi içinde yetişirler. Bu çıraklar, ustalarının çalıp söylemesini dinleyip öğrenerek pratik yapar ve belirli bir bilgi birikimi sahibi olarak yetişirler. Bu eğitim süreci boyunca çıraklar, icrâ edilen herhangi bir destanın ritmini ve müziğini öğrenir, aynı zamanda destanı oluşturan formülleri ve temalarını özümsemiş olurlar. Böylece çırak, ustalarını taklit ederek başladığı destan icrâsını, zamanla sözlü kompozisyon tekniğini öğrenip kendini bu anlamda geliştirerek, icrâsına başlar (Çobanoğlu, 1998: 148-149; Gülerer, 2013: 249).

Âşık edebiyatının kaynakları, araştırmacılar tarafından; sözlü kaynaklar, yazılı kaynaklar, maddî kültür kaynakları ve görsel kaynaklar olmak üzere dört ana başlık altında incelenmektedir. Bu kaynaklar arasında en temel ve önemli olanı, âşık edebiyatının temellerini oluşturan “sözlü kaynaklar”dır. Zira, yazılı kaynakların büyük bir kısmı, esâsen sözlü kaynakların izlerini taşımaktadır. Bu başlık altında, yalnızca sözlü ve yazılı kaynaklara odaklanılmış olup, maddî kültür ve görsel kaynaklara ise birer cümleyle yer verilecektir.

Maddî kültür kaynakları, bir toplumun geleneksel el sanatları, kıyafetleri, mimarî yapıları, yemek kültürü ve diğer somut ürünlerini kapsamaktadır. Bu tür unsurlar, üretildikleri toplumun sosyal yaşamını, kültürel değerlerini ve inanç sistemlerini yansıtmaya işlevi taşıdığından, âşıklık geleneği ve edebiyatı araştırmalarında önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Maddî kültür ürünleri hem bireylerin hem de toplulukların günlük yaşamını anlamak için önemli göstergeler sunarak, kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlamaktadır.

Görsel kaynaklar ise; resimler, fotoğraflar, televizyon yayınları, sinema eserleri ve internet gibi farklı mecralarda yer alan materyalleri içermektedir. Teknolojik gelişmelerin hızlanmasıyla birlikte, kitle iletişim araçları halk kültürü araştırmalarında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Özellikle televizyon programlarında, geleneksel kültür, halk gelenekleri ve görenekleri üzerine belgeseller ve tartışmalar yer almakta, sinema filmi ve internet platformlarında da halk kültürünü yansıtan pek çok görsel materyal bulunmaktadır. Bu görsel unsurlar, halk kültürünün görsel anlatımını zenginleştirerek, araştırmacılara toplumsal hafıza ve kültürel miras hakkında değerli veriler sunmaktadır. Bu bağlamda görsel kaynaklar, âşıklık geleneği ve edebiyatı araştırmaları için önemli veriler sunmaktadır.

Sonuç olarak; âşık edebiyatının kaynaklarını özetlemek gerekirse, İslâmiyet'in kabulüyle birlikte Türk edebiyatının önemli eserlerinden olan Kutadgu Bilig, Dîvânu Lugâti't-Türk, Atabetü'l-Hakâyık ve Dede Korkut Hikâyeleri gibi eserlerde ozan-âşık kavramları ve sözlü kültür ürünlerine rastlanmaktadır. Âşık edebiyatının yazılı kaynakları arasında; cönkler, mecmualar, menâkıbnâmeler, seyahatnâmeler, tarih kitapları ve destanlar yer almakta olup, sözlü kaynaklar ise büyük ölçüde âşıkların hafızasına dayanan bir aktarım süreciyle varlığını sürdürmektedir. Ayrıca, âşık edebiyatının gelişimi ve sürekliliği açısından maddî kültür kaynakları da önemli bir yer tutmakta ve alana katkı sağlamaktadır. Bunun yanı sıra, görsel kaynaklar da âşık edebiyatının araştırılmasında önemli veriler sunmakta olup, bu kültüre dair görsel materyallerin günümüzdeki en önemli taşıyıcıları haline gelmiştir.

Bahsi geçen tüm bu kaynaklar, âşıklık geleneği ve edebiyatı araştırmalarına önemli katkılar sağlamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ İLE İLGİLİ YAPILMIŞ AKADEMİK ÇALIŞMALAR

2.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ HAKKINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR

2.1.1. Türkiye’de Yapılan Çalışmalar

Âşık Dertli Divani hakkında, Türkiye’de yapılmış olan çalışmalar sınırlı sayıdadır. Bu çalışmalar arasında; 2004 ve 2006 yıllarında hazırlanmış, iki lisans bitirme tezi, 2010 ve 2020 yıllarında yayımlanmış üç makale, son olarak da 2020 ve 2024 yıllarında, YÖK Ulusal Tez Merkezi’nde yayımlanmış iki yüksek lisans tezi bulunmaktadır.

Lisans bitirme tezlerinden, Pınar Aydınlar Sağ’ın tezine ulaşılabılmış ve tez incelenebilmişken, Cem Erdem’in tezine ulaşılammıştır. Cem Erdem’in lisans bitirme tezine ulaşılabilmesi adına, üniversite ile iletişime geçilmiş ancak lisans bitirme tezine erişim sağlanamamıştır. Ardından, konuyla ilgili “e-posta” üzerinden, Doçent Dr. Cem Erdem ile iletişim kurulmuş ve lisans bitirme tezinin hocamızın elinde de olmadığı bilgisine ulaşılmıştır.

2.1.1.1. Makaleler

1. Erdem, C. (2010) “Alevilik Geleneğinde Bir Âşık: Dertli Divani”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S 56, ss. 211-226.

Cem Erdem tarafından 2010 yılında yayımlanmış olan, “*Alevilik Geleneğinde Bir Âşık: Dertli Divani*” başlıklı makalede, Dertli Divani’nin hayatı, sanatı ve şiirlerinden örnekler verilmektedir.

2. Erdem, C. (2020) “Âşık Dertli Divani’de Tasavvufî Tema”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S 96, ss. 345-363.

Cem Erdem tarafından 2020 yılında yayımlanmış olan, “*Âşık Dertli Divani’de Tasavvufî Tema*” başlıklı makalede, Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde yer almakta olan konular, tematik olarak sınıflandırılmış ve incelenmiştir. Bahsi geçen bu konular

sırasıyla; tasavvuf ve vahdet-i vücud anlayışı, Hz. Muhammed ve Hz. Ali sevgisi, Ehl-i Beyt ve On İki İmam sevgisi, Hacı Bektâş-ı Velî ve diğer yol büyükleri şeklindedir.

3. Yağcı, F. (2020) “Âşık Dertli Divani’nin Bestelediği ve Derlediği Şanlıurfa Yöresindeki Beş Türkü ve Bu Türkülerin Türk Halk Müziği Analizleri”, **Researcher**, Cilt 8, Sayı 1, ss. 280-300.

Feyzi Yağcı’nın 2020 yılında yayımlamış olduğu, “*Âşık Dertli Divani’nin Bestelediği ve Derlediği Şanlıurfa Yöresindeki Beş Türkü ve Bu Türkülerin Türk Halk Müziği Analizleri*” başlıklı makalede, Âşık Dertli Divani’nin bestelemiş ve derlemiş olduğu beş eser yer almakta olup, bu eserlerin notaları verilerek müzikal analizleri yapılmıştır.

2.1.1.2. Lisans Bitirme Tezleri

1. Sağ (Aydınlı), P. (2004) “Kısa Folkloru İçinde Dertli Divani’nin Sanatçı Kişiliği ve Eserleri”, Yayınlanmamış Lisans Tezi, **İstanbul Teknik Üniversitesi**, İstanbul.

2004 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi “Türk Halk Müziği Anasanat Dalı”nda çalışılmış olan tez, Dertli Divani’yle ilgili, yapılmış ilk akademik çalışma olarak kabul edilebilmektedir. Lisans bitirme çalışması olarak hazırlanmış olan bu tez, iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüme, “Kısa Tarihçesi ve Folkloru” başlığı verilmiş olup, bu bölümde; Kısa’nın tarihçesinden, folklorundan, evlilik geleneklerinden, dil özelliklerinden, türkülerinden ve Kısa’lı halk âşıklarından bahsedilmiştir. İkinci bölüm ise, “Dertli Divani’nin Yaşamı, Sanatçı Kişiliği ve Eserleri” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde; Dertli Divani’nin yaşam öyküsü, dünya görüşü ve sanat anlayışı, albümleri, Âşık Dertli Divani’nin çevresinden kimselerle yapılmış mülakat görüşmeleri, edebî eser örnekleri ve eserlerin notalı örnekleri yer almaktadır. Âşık Dertli Divani hakkında, üniversite ortamında yapılmış ilk çalışma olması dolayısıyla, bu çalışma bizim için önemlidir.

2. Erdem, C. (2006) “Âşık Dertli Divani’nin Hayatı, Sanatı ve Edebî Kişiliği”, Yayınlanmamış Lisans Tezi, **Gazi Üniversitesi**, Ankara.

Cem Erdem tarafından, 2006 yılında, lisans bitirme tezi olarak hazırlanmış olan bu çalışma metnine ulaşılammıştır. Çalışma, üniversite kütüphanesinde, arşivde ve Cem Erdem’de mevcut değildir. Bu sebeple, bu çalışma okunamamış ve incelenememiştir.

2.1.1.3. Yazılmış Olan Yüksek Lisans Tezleri

1. Yağcı, F. (2020) “Dertli Divani’nin Hayatı Sanatı ve Eserlerinin Müzikal Analizi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Sakarya.

2020 yılında Sakarya Üniversitesi’nde, “Müzik Bilimleri Anabilim Dalı”nda, Feyzi Yağcı tarafından, yüksek lisans tezi olarak ortaya konulmuş bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. “Araştırma Sahasının Tanıtılması” başlığını taşımakta olan ilk bölümde; Şanlıurfa’nın tarihinden, coğrafi özelliklerinde, mimarisinden, müziğinin genel özelliklerinden, müziğin kullanım alanlarından, kullanılan makamlar, usuller, çalgılar ve Kısas Mahallesi hakkında genel bilgilerden bahsedilmektedir. “Dertli Divani’nin Hayatı ve Sanatı” başlığını taşıyan ikinci bölümde ise sadece, Dertli Divani’nin hayatına ve sanatına yer verilmiştir. Tezin ana bölümü olan üçüncü bölüm, “Dertli Divani’nin Notaya Alınan Eserleri ve Müzikal Analiz+leri” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde, Âşık Dertli Divani’nin 28 eserine ve eserlerinin müzikal analizlerine yer verilmiştir.

2. Soran, G. (2023) “Âşık Dertli Divani’nin Tasavvuf Konulu Şiirlerinde Yapı ve İzlek”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Ardahan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**, Ardahan.

Âşık Dertli Divani ile ilgili en güncel çalışma, 2023 yılında Ardahan Üniversitesi’nde, “Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalında” Güldane Soran tarafından hazırlanan yüksek lisans tez çalışmasıdır. Çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır. “Araştırma Sahasının Tanıtılması” başlığını taşımakta olan ilk bölümde; Şanlıurfa’nın tarihinden, coğrafi özelliklerinden, mimarî ve sanat özelliklerinden, Şanlıurfa’nın Kısas Mahallesi hakkında genel bilgilerden ve Kısas Mahallesi’nde icrâ edilen Âlevî müziğinin genel özelliklerinden bahsedilmektedir. “Âşık Dertli Divani’nin Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Eserleri” başlığını taşıyan ikinci bölümde ise, Âşık Dertli Divani’nin hayatından, dinî eğitimi ve sanatından bahsedilmiştir. Çalışmanın ana bölümü olarak değerlendirilebileceğimiz üçüncü bölüm, “Şiirlerinin İzleksek Yönden İncelemesi”

başlığını taşımaktadır. Bu bölümde; kavramsal tanım ve açıklamalardan, Âşık Dertli Divani'nin şiirlerindeki tasavvufî temaların bâtın-zâhir ekseninde analizlerinden, Âşık Dertli Divani'nin çeşitli dergi ve internet sitelerinde yer verdiği âşıklardan ve bu âşıkların şiirlerinin bâtınî yorumlarından bahsedilmiştir. “Dil ve Üslûp” başlıklı dördüncü bölümde; dil, şiir dili ve üslûbu konuları ele alınırken, “Şiirlerin Yapı Bakımından İncelemesi” başlıklı beşinci bölümde, şiirlerin nazım birimleri ve âhenk unsurları incelenerek çalışma tamamlanmıştır.

Âşık Dertli Divani'nin, kaleme aldığı ve derlediği, tasavvufî konulu 40 eserin, “yapı ve izlek” bakımından incelenmiş olduğu tez çalışmasının çıkış noktasını ve merkezini; Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinin felsefî açıdan yorumlanması, âşığın poetik bakış açısının belirlenmesi ve üretmiş olduğu eserlerdeki tasavvufî temaların belirlenerek bu temalara bağlı olduğu alt unsurların tespiti oluşturmaktadır. Bu noktada, Güldane Soran tarafından ortaya konulan çalışma, odak noktası bağlamında, bizim çalışmamızdan ayrılmaktadır.

18.01.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak kabul edilen yüksek lisans tezine, tarih aralığı dolayısıyla, kendi çalışmamız tamamlanma noktasına gelindiğinde erişilmiş olup, bu tez çalışmasından herhangi bir biçimde etkilenilmemiştir.

2.1.2. Yurt Dışında Yapılan Çalışmalar

Âşık Dertli Divani, Türkiye’de olduğu kadar yurt dışında da ilgi görmekte, âşıklık ve dedelik görevlerini Türkiye’de icrâ ettiği gibi yurt dışında da icrâ etmektedir. Muhabbet ortamları, söyleşiler, konserler ve cem törenleri için sık sık yurt dışından davet alan Dertli Divani; yurt dışında da hem Türk akademisyenler hem de yabancı akademisyenler tarafından tanınmakta ve bilinmektedir.

Âlevîlik inancı ve müzik alanlarında yapılan akademik çalışmaların; cem törenleri, Âlevîlik inancı, Âlevî semahı, müzik ve müzik aletleri vb. gibi konular ekseninde teşekkül etmiş olduğu gözlemlenmiştir. Ortaya konulan bu çalışmaların birçoğunda, çalışılan konu Dertli Divani ekseninde şekillenmemiş olsa da âşığın adı; metnin küçük bir bölümünde, örnek verilen isimler arasında, parantez içinde veya bir dipnotta geçebilmektedir.

Bu bağlamda örnek vermek gerekirse; Ayhan Erol tarafından kaleme alınan ve Middle Eastern Studies dergisinin 46. cildinde yayımlanan, “*Kimliği Yeniden Tahayyül Etmek: Alevi Semah’ın Dönüşümü (Re-Imagining Identity: The Transformation of the Alevi Semah)*” adlı makale; Âlevîlerin kim olduğunu ve Âlevîliğin ne olduğunu izah ederek, Âlevî ritüel dansı olan semahın anlam boyutunu açıklamak ve anlatmak üzere yazılmıştır. Erol (2010), ele aldığı konunun izahını yaparken, makalenin 384. sayfasında, Toronto’da bulunduğu dönemde, Kanada Âlevî Kültür Derneği’nin düzenlemiş olduğu bir etkinliğe katılışından ve bu etkinlik sürecinde Dertli Divani’nin yönetmiş olduğu cem törenindeki gözlemlerinden ve Dertli Divani’den: “...25 Mart 2007’de Dertli Divani’nin yönettiği ceme 500 kişi katıldı. Dertli Divani, cemi dede ve zâkir olarak yönetmesine rağmen, Âlevî derneğinde ders veren bir bağlama sanatçısından çeşitli semah ezgileri çalmasını istedi.”, “...Kanada Âlevî Kültür Merkezi’nin genç kız ve erkeklerden oluşan bir semah grubu olmasına rağmen, Dede Dertli Divani, Toronto’da yaşayan yaşlı Âlevîlerin cem ritüeli sırasında semah ‘yapmasını’ onaylamıştır.” cümleleri ile bahsetmektedir.

Dolayısıyla, bu noktada, yurt dışında yapılan akademik çalışmaların taraması yapılmış ve Âşık Dertli Divani ile ilgili, yayımlanmış bir akademik çalışmaya ulaşılammıştır. Ancak, unutulmamalıdır ki bu bilgi, Türkiye’den erişim sağlayabildiğimiz ve elimizde olan kaynaklarda yapılmış literatür taraması sonucunda ortaya konulmuş bir bilgidir.

2.1.3. Dergi ve Kitap Bölümlerinde Âşık Dertli Divani

Dergilerde veya kitaplarda; XX. ve XXI. yüzyıl âşıkları, Kısas ve âşıklık, Kısas yöresi, Kısas yöresel müziği, Âlevîlik ve Bektaşîlik vb. konular ele alındığında, Âşık Dertli Divani’nin ismi, zaman zaman geçebilmektedir. Dertli Divani, isminin geçmiş olduğu bu bölümlerde, eğer vermiş olduğu röportaj veya söyleşi yayımlanmıyor ise, konunun merkezinde yer almamaktadır.

Bu noktada, dergi bölümleri için örnek verecek olursak; Roll Dergisi’nin, 1997 yılı eylül ayından yayımlanan 11. sayısında, Ulaş Özdemir’in Dertli Divani ile yapmış olduğu bir söyleşi yer almaktadır. Özdemir, Dertli Divani ile yapmış olduğu söyleşide, âşığa; Kısas, Âlevîlik-Bektaşîlik, cem, Kısas’lı âşıklar ve âşıklıkla ilgili sorular sormuş

ve almış olduğu cevaplar, “*Harran’da Bir Köy*” başlığını taşıyan bölümü oluşturmuştur. Ulaş Özdemir’in Dertli Divani ile yapmış olduğu birçok söyleşi farklı yıllarda, farklı dergilerde yayımlanmıştır.

Kitap bölümlerinde de bu durum benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Günümüze kadar; XX. ve XXI. yüzyıl âşıkları, Kısas ve âşıklık, Kısas yöresi, Kısas yöresel müziği, Kısas’lı âşıklar, Âlevî âşıkları ve Âlevî âşıklık gibi konuları bünyesinde barındırmakta olan pek çok kitap yayımlanmıştır. Bu kitaplarda Dertli Divani’nin ismi; bazen sadece dipnotta, bazen Kısas’lı âşıkların isimleri sıralanırken, bazen de âşıkla ilgili bir bölüm olarak karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin; Ulaş Özdemir’in 1997-2002 yılları arasında Roll dergisinde yayımlanan yazı, söyleşilerinden oluşan ve 2017 yılında yayımlanan “*Senden Gayrı Âşık mı Yoktur ‘20. Yüzyıl Âşık Portreleri*” isimli kitapta, Dertli Divani ile yapılmış söyleşilerin yer aldığı bir bölüm bulunmaktadır.

Yurt içi ve yurt dışında sayısız etkinliğe katılan ve katılmaya devam eden Dertli Divani, her geçen gün daha geniş kitlelere ulaşmakta, daha çok insan tarafından tanınmakta ve bilinmektedir. Böylece âşık, zamanla kültürel mirasımızın bir parçası hâline gelirken, kaynaklardaki yerini de almaktadır.

2.2. AMAÇ, KAPSAM, YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.2.1. Amaç

Tez çalışmasının konusunu belirlediğimiz ve çalışmaya başladığımız süre zarfında, yüksek lisans düzeyinde, Âşık Dertli Divani ile ilgili yapılmış olan, ilk ve son tez çalışması 2020 yılına aittir. Feyzi Yağcı tarafından ortaya konmuş bu çalışma, “Müzik Bilimleri Anabilim Dalı” kapsamında yapılmış ve çalışmada âşığın eserlerinin müzikal analizlerine yer verilerek; Âşık Dertli Divani eserleriyle birlikte, “Müzik Bilimleri Anabilim Dalı” kapsamında incelemeye tâbi tutulmuştur. Anabilim dalı dolayısıyla çalışmada; âşıklık geleneğine, âşık edebiyatına, bu bağlamda genel kavramlara, âşığın gelenekteki yerine ve geleneğin sürekliliğine vurgu yapılmamıştır. Bu süre zarfı boyunca Âşık Dertli Divani yaşamaya ve üretmeye devam etmiş, içerisinde bulunduğu geleneğin devamlılığını sağlayabilmek adına önemli projeler ortaya koymuş ve icrâ ortamlarının sayısını artırmıştır.

Çalışmamızı tamamlama noktasına geldiğimiz 2024 yılı içerisinde, Âşık Dertli Divani'yle ilgili, YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde “Âşık Dertli Divani'nin Tasavvuf Konulu Şiirlerinde Yapı ve İzlek” başlıklı yüksek lisans tezi yayımlanmıştır. Yayımlanmış olan bu çalışma, Feyzi Yağcı'nın tezinin ardından Âşık Dertli Divani'yle ilgili yapılmış, en güncel yüksek lisans tezi konumundadır. Güldane Soran'ın çalışması, ana bilim dalı noktasında bizim tez çalışmamızla aynı ana bilim dalına ait olsa da amaç, kapsam, kavramsal çerçeve, içerik, ele alınan konular, incelemeye tâbi tutulan hususlar, eserler ve eser sayısı noktasında bizim çalışmamızdan ayrı bir yerde durmaktadır.

Dolayısıyla, bizim bu çalışmada amacımız; Şanlıurfa'nın Kısas İlçesi'nde dünyaya gelmiş olan ve günümüz yüzyılında da âşıklık geleneğini devam ettiren, Âşık Dertli Divani'nin âşıklık geleneği içerisindeki yerini, üslûbunu, şiirleri bağlamında ele alarak Türk halk şiiri geleneği açısından incelemektir.

2.2.2. Kapsam

Bu çalışma, Âşık Dertli Divani'nin şiirleri ve icrâsı ekseninde şekillenmiş olup, tez konusunun belirlenmesinin ardından öncelikli olarak, âşık hakkında yapılmış mevcut çalışmalara ulaşılmış, bu çalışmalar incelenerek Dertli Divani'nin hangi bağlamda ele alındığı tespit edilmiştir. Bu süreçte, âşıkla ilgili literatürde eksik kalan yönler belirlenmiş ve çalışmanın kapsamı buna göre şekillendirilmiştir. Yapılan ön araştırmaların ardından, Âşık Dertli Divani ile kapsamlı görüşmeler gerçekleştirilmiş olup, bu görüşmelerde; âşığın hayatı, şiirleri ve icrâ ortamları detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca, âşığın kurucusu olduğu ve bizzat katıldığı Mekteb-i İrfan muhabbetlerine iştirak edilerek, yakın çevresiyle tanışma ve öğrencileriyle mülakat yapma imkânı elde edilmiştir. Elde edilen tüm veriler doğrultusunda çalışma, “*Âşıklık Geleneği Bağlamında Dertli Divani'nin Hayatı ve Şiirlerinin Değerlendirilmesi*” başlığı altında şekillendirilmiş ve on bir bölümden oluşan bir tez olarak yapılandırılmıştır.

2.2.3. Yöntem

Çalışmada, gözlem ve görüşme (mülakat) yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Âşık Dertli Divani ile tanışmamızın ardından, iletişime geçilerek görüşme tarihi belirlenmiş, derleme yapılacak yer saptanmış ve görüşme öncesinde derlemenin planlaması yapılmıştır. Derlenmenin amacının belirlenmesinin ardından, konu

sınırlandırılması yapılmış ve mülakat soruları hazırlanarak dikkat edilmesi ve gözlemlenmesi gereken unsurlar unutulmaması açısından not alınmıştır. Alana çıkmadan önce tüm hazırlıkların eksiksiz tamamlanması, ilk mülakatın ve gözlemlerin verimli bir şekilde gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır. Çalışmanın merkezinde, kaynak kişi olarak Âşık Dertli Divani ve kendisinden elde edilen veriler yer almaktadır. Bununla birlikte, âşığı daha kapsamlı bir şekilde anlayabilmek adına öğrencileri ve yakın çevresiyle de mülakatlar yapılmıştır. Mülakat görüşmelerine ek olarak, Âşık Dertli Divani'yi icrâ ve aktarım ortamında gözlemlemek, çalışmaya önemli bir katkı sunmuş ve bu gözlemler doğrultusunda tez çalışmasının, “Âşık Dertli Divani'nin İcrâ Ortamları” başlığını taşımakta olan yedinci bölümü oluşturulmuştur. Bu bağlamda gerçekleştirilen gözlemler; icrâ ve aktarım ortamı, icrâcının konumu, dinleyici kitlesinin özellikleri, icrâ mekânı ve icrâ zamanı gibi unsurlar dikkate alınarak ayrıntılı bir biçimde analiz edilmiştir.

Kaynak kişi olarak Âşık Dertli Divani'den edinilen bilgiler doğrultusunda, yazılı kaynaklara dayalı gerekli okumalar ve araştırmalar gerçekleştirilmiş, elde edilen tüm veriler sistematik bir şekilde derlenerek bütüncül bir çalışma hâline getirilmiştir. Önceden hazırlanan mülakat soruları, kaynak kişi Dertli Divani'ye yöneltilmiş, alınan yanıtlar kendisinin izni doğrultusunda kayıt altına alınarak deşifre edilmiş ve yazılı hale getirilmiştir. Bunun yanı sıra, âşıktan temin edilen ve yazıya aktarılan eserler, halk şiiri ve âşıklık geleneği bağlamında, şekil, tür ve muhteva açısından değerlendirilmiştir.

Yapılan tüm gözlem ve görüşmeler sonucunda, âşığın hayatı, sanatsal üslûbu ve geleneğe bakış açısı hakkında kapsamlı bilgiler elde edilmiştir. Elde edilen veriler, öncelikle deşifre edilerek yazıya aktarılmış, ardından konuya dair diğer araştırmalar ve okumalarla karşılaştırmalı bir değerlendirme sürecine tâbi tutulmuştur.

2.2.4. Kavramsal Çerçeve

Âşık kavramının ve âşıklık geleneğinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, dönüşümü ve günümüze aktarımı, Âşık Dertli Divani'nin sanatını ve düşünce dünyasını anlamak açısından önemli bir yere sahiptir. Bu doğrultuda, araştırmamızın kavramsal çerçevesi, “temel kavramlar” başlığı altında ele alınan “ozan” ve “âşık” kavramları, âşıklık geleneği, âşık edebiyatı ve âşık edebiyatının kaynakları çerçevesinde

şekillenmiştir. Bunlara ek olarak, Âşık Dertli Divani'nin hayatı, sanatı ve eserlerinin halk bilimsel açıdan incelenmesi de çalışmanın kavramsal temelini oluşturmaktadır.

2.3. ÇALIŞMADA KULLANILAN MÜLAKAT SORULARI

Âşık Dertli Divani ile ilk yüz yüze görüşmemiz ve tanışmamız, 22 Kasım 2022 tarihinde, Bandırma ilçesinde düzenlenmiş olan bir etkinlik kapsamında gerçekleşmiştir. Bu görüşmenin ardından, tez çalışmasının başlangıcıyla birlikte ilk mülakat, 16 Temmuz 2023 tarihinde Çanakkale'nin Küçükkuyu ilçesinde yapılmıştır. Aşağıda yer vermiş olduğumuz sorular, bu çalışmada kullanılan ilk mülakat sorularını içermektedir. Tez çalışmasının ilerleyişine bağlı olarak, Âşık Dertli Divani ile birçok kez görüşme yapılmış ve ihtiyaç duyuldukça ek mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Çalışmada kullanılmış olan diğer mülakat sorularına ise, “Ekler” bölümünde yer alacaktır.

Mülakat yöntemi çerçevesinde sorulan sorular aşağıda sıralanmıştır.

1. Anne ve babanızın ismi nedir?
2. Babanız da âşık mıydı?
3. Nerede Doğdunuz?
4. Hangi tarihte doğdunuz?
5. Kaç kardeşiniz var?
6. Hangi okullarda okudunuz?
7. Askerliğinizi ne zaman ve nerede yaptınız?
8. Evli misiniz? Çocuklarınız var mı?
9. Ne zaman evlendiniz?
10. Müzik dışında daha öncesinde yapmış olduğunuz bir meslek var mı?
11. Kısas ve Ankara dışında ikâmet ettiğiniz başka bir yer var mı?
12. Dedelik yapmaya ne zaman başladınız? Nasıl dede oldunuz?
13. Oğlunuz sizden sonra dedelik yapacak mı?
14. Bâdeli bir âşık mısınız?

15. Müzikle ne zaman ve nasıl tanıştınız?
16. Nasıl âşık oldunuz? Hikâyesi nedir?
17. Âşık olmanızdaki en büyük etken nedir?
18. Ustanız var mıydı?
19. Kardeşleriniz arasında müzikle ilgilenen var mı?
20. Ailenizde veya çevrenizde bu geleneği devam ettirmekte olan başka biri daha var mı?
21. Çalıp söylediğiniz tüm parçalar size mi ait?
22. Âşık Büryani'nin müzik hayatınızdaki yeri nedir?
23. Küçük yaşlarda, dolaylı veya birebir olarak müzik eğitimi aldığınız biri veya birileri var mı?
24. Dertli Divani mahlasını nasıl aldınız?
25. Mahlasınız dışında bir lakabınız var mı?
26. Kendinize örnek aldığınız en belirgin âşıklar kimlerdir?
27. İrticâlen (doğaçlama) çalıp söylüyor musunuz?
28. Mekteb-i İrfan nedir?
29. Mekteb-i İrfan topluluğu nasıl ortaya çıktı?
30. Bu topluluk ile ilgili gerçekleştirmek istediğiniz hedefler nelerdir?
31. Bir röportajınızda 200'den fazla besteli şiirinizin bulunduğunu söylemişsiniz. Neden kendi albümlerinizde bu şiirlerin sadece 35 tanesine yer verdiniz?
32. Eserlerinizi hangi sanatçılar seslendirdi?
33. Bilindiği üzere, 7 tane solo albümünüz bulunmaktadır. Peki hangi karma albümlerde yer aldınız?
34. Yurt içi ve yurt dışı olmak üzere, nerelerde konserler verdiniz?
35. Hangi sosyal medya platformlarında bulundunuz?
36. Müzikal açıdan yetiştirmiş olduğunuz öğrencileriniz yani bir çırağınız var mı?

37. Türk halk müziğini geçmiş ve günümüz açısından değerlendirecek olsanız, nasıl değerlendirirsiniz?
38. Sanat anlayışınız hakkında neler söylersiniz?
39. Bağlama dışında çalmış olduğunuz başka bir enstrüman var mı?
40. Bağlama çalmaya nasıl başladınız? Kimden Öğrendiniz?
41. Âşık makamları hakkında neler söyleyebilirsiniz? Makamı müzik olarak mı düşünüyorsunuz yoksa hece sayısı olarak mı telakki ediyorsunuz?
42. Katılmaya devam ettiğiniz; bayramlar, şenlikler, toplantılar, festivaller ve yarışmalar var mı?
43. Çalıp söylediklerinizi nasıl isimlendiriyorsunuz? Şiirlerinizi hangi türler içinde topluyorsunuz?
44. Hikâyesi olan besteleriniz var mı?
45. Arapça ve Farsça kelimelerle nasıl tanıştınız? Arapça ve Farsça kelimelere yer vermenizin sebebi nedir?
46. Peki, bu Arapça ve Farsça kelimelerin anlamlarını, ne zaman öğrenip kullanmaya başladınız?
47. Doğduğunuz yer olan, Kısas'ın âşıklık geleneği hakkında neler söylersiniz? Bu bölgede âşıklık geleneği hâlâ devam ediyor mu?
48. Çocukluk döneminde etkilenmiş olduğunuz Kısas'lı âşık veya âşıklar kimlerdir?
49. Kısasta yapılan cemevi ibadet ve sohbetleri, Kısas âşıklık geleneği açısından bir öneme sahip midir?
50. UNESCO'dan "Yaşayan İnsan Hazinesi" ödülünü ne zaman aldınız?
51. Bu ödüle layık görülmenizin gerekçeleri nelerdir?
52. Sizin için bu ödülün önemi nedir?
53. Almış olduğunuz başka ödüller var mı?

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN HAYATI VE ÂLEVÎ TOPLUMUNDAKİ YERİ

3.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN HAYATI

3.1.1. Doğum Yeri ve Doğumu

Şanlıurfa, binlerce yıldır, kesintisiz yerleşime sahne olmuş topraklar üzerinde yer alan, en eski şehirlerinden biridir. Arkeolojik araştırmalar, Örencik köyü yakınlarındaki Göbeklitepe’de 12.000 yıl kadar öncesine ait, insanlık tarihinin bilinen en eski tapınaklarının bulunduğunu ortaya koymuştur. Bu kadim şehir, ilk yerleşim ve tarım faaliyetlerine ev sahipliği yaparak tarihin akışını şekillendirmiştir. Farklı uygarlıkların, inançların ve kültürlerin buluşma noktası olan Şanlıurfa, zengin kültürel mirasıyla öne çıkmaktadır.

Şanlıurfa’da Âlevî-Bektaşî kültürü, özellikle; Kısas, Akpınar ve Sırrın bölgelerinde varlığını sürdürmektedir. Ancak, Âlevî-Bektaşî kültürünün en güçlü şekilde yaşandığı ve yaşatıldığı yerleşim yeri Kısas mahallesi olarak görülmektedir. Günümüzde, âşıklık ve âşıklık geleneği ile tanınmakta olan Kısas, bugüne kadar yaklaşık 50 saz şairine ev sahipliği yapmıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Asıl ismi Veli Aykut olan, Âşık Dertli Divani, 15 Ocak 1962 tarihinde Şanlıurfa’ya 12 km uzaklıkta olan Kısas köyünde dünyaya gelmiştir. 1962 yılında köy olan Kısas, 1994 yılında belde statüsü kazanmıştır. Ancak, 2014 yılında yürürlüğe giren, 6360 sayılı Büyükşehir Yasası ile birlikte belde statüsü kaldırılarak Şanlıurfa’nın Haliliye ilçesine bağlı bir mahalle haline getirilmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani’nin dünyaya geldiği, büyüdüğü ve yetiştiği bu yerleşim yeri, Âlevî-Bektaşî, Türkmen mahallesidir. Kısas mahallesinde okuma yazma oranı oldukça yüksektir ve mahalle nüfusunun büyük bir çoğunluğu lise öğrenimini tamamlamış konumdadır. Kısas’ın çevre köylerinde Arapça ve Kürtçe konuşulmasına rağmen, Kısas’ta yalın bir Türkçe kullanılmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme). Ancak, Dertli Divani’nin eserlerinde de gözlemleyebildiğimiz üzere, Kısas’lı âşıklar şiirlerinde, Arapça ve Farsça ifadeleri zaman zaman kullanmıştır.

Kıyas'ta yaşayan bireyler, yüzyıllar içerisinde şekillenen ve günümüze kadar aktarılan geleneklerini sürdürerek bu kültürel mirası yaşatmaya devam etmektedirler. Kıyas'ta geleneksel ve kültürel unsurların günümüze kadar korunabilmesinin temelinde, Âlevî-Bektaşî toplumunun tarihsel köklerine güçlü bir şekilde bağlı olması unsuru yatmaktadır. Bu bağlamda; mahallede düzenli olarak gerçekleştirilen cem törenlerinin varlığı, âşıkların cem törenlerinin yanı sıra muhabbet ortamları oluşturarak çocukları ve gençleri bu kültürel atmosfer içinde yetiştirmeleri, Kıyas'ın birçok halk âşığı yetiştirmiş olması, neredeyse her evde bir bağlamanın bulunması söz konusu bağlılığın ve kültürel aktarımın en önemli göstergeleri arasında yer almaktadır.

3.1.2. Ailesi ve Çocukluğu

Dertli Divani'nin annesinin adı Fatma'dır. Fatma Hanım, resmî bir okuryazarlık eğitimi almamış olmasına rağmen, çeşitli muhabbet ortamları ve sohbetler aracılığıyla kendini geliştirerek kültürel bir birikim edinmiştir. Fatma Aykut, 6 Mayıs 2021 tarihinde vefat etmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin babasının adı Hamdullah'tır. Âşığın babası da âşıklık, ozanlık geleneğinden gelmektedir. Hamdullah Aykut'un mahlası, *Büryani*'dir. Hamdullah Aykut, ilkokul eğitimini tamamlamış, özellikle tasavvuf ve bâtinîlik noktasında kendisini geliştirerek bu iki unsuru yaşamına dâhil etmiştir. Arapçayı da Türkçe kadar güzel bir şekilde okuyup yazabilen Hamdullah Aykut hem bir Âlevî dedesi hem de âşıktır. 1990 yılına kadar dedelik görevini devam ettiren Hamdullah Aykut (Büryani Baba), 7 Kasım 1990 tarihinde vefat etmiştir. Dertli Divani, albümlerinde babasının eserlerini seslendirdiği gibi, katılmış olduğu etkinliklerde de babasının eserlerini icrâ etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

İki kız, beş erkek kardeşi olmak üzere toplam yedi kardeşi olan âşığın, kız kardeşleri dışında geriye kalan tüm kardeşleri, saz çalmayı bilmekte ve doğrudan olmasa da çeşitli şekillerde, müzikle ilgilenmektedir. Dertli Divani'nin kardeşi Ahmet Aykut (d. 1967), "Kul Ahmet" mahlasını kullanmakta olup, bağlama icrâ etmekte ve deyişler kaleme almaktadır. Kardeşlerinin yanı sıra, âşığın yeğenlerinden Feyzullah (ö. Mayıs 2023) ve Celal Abbas Ürer'le birlikte akrabaları arasında da saz çalan, deyiş söyleyen ve müzikle ilgilenen birçok isim bulunmaktadır. Ancak, Dertli Divani dışında, aile içinde bu

alana profesyonel düzeyde yönelmiş veya âşıklık geleneğini bireysel kimliğiyle sürdüren bir isim bulunmamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âlevî-Bektaşî kültürünün ve âşıklık geleneğinin merkezinde yetişen Dertli Divani, çocukluk ve gençlik yıllarını muhabbet meclislerinde, cem ortamlarında geçirmiştir. Bu süreçte, söz konusu ortamlarda kültüre, inanca, geleneklere ve geleneğin tarihine ilişkin önemli bilgiler edinerek kendini geliştirmiştir. Babası Âşık Büryani, onun yetişme sürecinde âdeta bir okul işlevi görmüş, böylece Veli Aykut'un "*Âşık Dertli Divani*" kimliğini kazanmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, âşığın doğup büyüdüğü kültürel çevre, onun âşıklık geleneğine yönelmesini ve bu geleneği sürdürmesini sağlayan en temel unsur olmuştur.

3.1.3. Eğitimi, Askerliği ve Mesleği

İlkokulu ve ortaokulu köyünde, Kısas'ta okumuş olan Dertli Divani, lise eğitimini ise, Şanlıurfa Ticaret Lisesi'nde almıştır. Lise eğitiminin ardından okula bir müddet ara veren âşık, yükseköğretim eğitimine, evliliğinden bir süre sonra Ankara'ya taşındığında başlamış ve Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi İşletme Bölümü'nden mezun olmuştur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, 2023-2024 güz döneminde, Erciyes Üniversitesi'nde Müzik Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Yüksek lisans eğitimi devam etmekte olan âşık, müzik alanında kendini geliştirmekten memnuniyet duyduğunu ve elinden geldiğince eğitimlerine devam edeceğini ifade etmektedir (12/02/2025 tarihli görüşme).

3 Mart 1982 tarihinde, Ankara Mamak Muhabere Okulu Çavuş Talimgâh Taburu 2. Operatör Bölüğü'ne askere alınmış olan âşık, sonrasında ise İstanbul Hasdal'daki 6. Piyade Tümen Muhabere Bölüğüne gönderilmiş ve askerliğini burada tamamlamıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Askerden dönüşünün ardından, babası ile birlikte cem törenlerine katılmaya başlayan Dertli Divani, 1986 yılında, Şanlıurfa Köy Hizmetleri Araştırma Enstitüsü Müdürlüğü'nde Döner Sermaye Servisi'nde muhasebe elemanı olarak çalışmaya başlamıştır. Köy Hizmetleri Araştırma Enstitüsü Müdürlüğü'nün ardından Köy Hizmetleri Genel Müdürlüğü'nde de çalışan âşık, Ankara'ya taşındıklarında, Tarım Bakanlığı'na bağlı olan, Toprak, Gübre ve Su Kaynakları Araştırma Enstitüsü'nde Döner

Sermaye Servisi'nde aynı şekilde muhasebe elamanı olarak görev yapmıştır. Kamuda, muhasebe elemanı olarak bilfiil 25 yıl çalıştıktan sonra, 2010 yılında, işçi statüsünden emekli olmuştur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Her ne kadar 25 yıl boyunca bu sektörde çalışmış olsa da çocukluğundan itibaren içinde yetiştiği kültürel ortam, Dertli Divani'nin sanat hayatında belirleyici bir rol oynamış ve bu kültür, âşıkla birlikte yaşamıştır. Profesyonel anlamda tüm zamanını müziğe ayırmamış olsa da müzik, âşığın hayatında daima yer almıştır. Bu bağlamda, askerlik hizmetini tamamladıktan sonra, 1986 yılında iş hayatına atılan âşık, mesleki kariyerini sürdürürken müzikle olan bağıı koparmamış, müziği de işiyle birlikte yürütmüş ve albüm çalışmalarına devam etmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

3.1.4. Evliliği, Eşi ve Çocukları

Dertli Divani, 1994 yılının temmuz ayında, Biyoloji öğretmeni olan eşi, Canan Uyar ile evlenerek hayatını birleştirmiştir. Canan Hanım, Amasya Gümüşhacıköy ilçesi Çetmi köyünde dünyaya gelmiş ve burada yetişmiştir. Âşığın, biri kız biri erkek olmak üzere, iki çocuğu vardır. Kızları Cemre, Almanya Frankfurt'ta Goethe Üniversitesinde Eğitim Bilimleri Bölümü'nden mezun olduktan sonra başladığı yüksek lisans eğitimine devam etmektedir. Oğulları Can ise, Ankara Çankaya Üniversitesi'nde Elektrik Elektronik Mühendisliği Bölümü'nde okumaktadır. Can Aykut, Haziran 2025 tarihinde mezun olmuştur (16/07/2023 ve 29/06/2025 tarihli görüşme).

Canan Hanım, eşinin katıldığı etkinliklerde, yurt dışı seyahatlerinde, cem törenlerinde, muhabbet meclislerinde, konserlerde ve Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde zaman zaman izleyici olarak yer almaktadır. Dertli Divani ile birlikte saz eğitimlerine de katılan Canan Hanım, saz çalmayı bilmektedir.

Evliliğinin ardından, eşiyle birlikte Ankara'ya yerleşen âşık, hâlen Ankara'da ikâmet etmektedir.

3.2. ÂLEVÎ DEDESİ OLARAK ÂŞIK DERTLİ DİVANİ

3.2.1. Âlevîlik ve Âlevî Âşıklığı

Âlevîlik, tarihsel süreç içerisinde farklı coğrafyalarda ve kültürel çevrelerde şekillenmiş, çok katmanlı ve geniş bir yapıya sahip inanç ve kültür sistemidir. Birçok

araştırmacının da belirttiği üzere; tek bir kaynağa dayanmayan, aksine geniş bir zaman dilimine ve farklı kültürel etkileşimlere yayılan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda, Türk toplumunda, yalnızca bir dinî inanç sistemi olmanın ötesinde, güçlü bir kültürel kimlik unsuru olarak da önemli bir rol üstlenmiştir. Âlevîliği anlamak ve tanımlamak açısından tarihsel belgeler büyük bir önem taşıırken, “*Yol bir, sürek binbir*” anlayışı çerçevesinde şekillenen sözlü tarih de bu geleneğin temel bileşenlerinden biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Çalışmanın bu alt başlığında; Âlevîlik ve Âlevî âşıklığına dair, kısa ve genel bir çerçeve sunulacak olup, asıl konuyla bağlantılı temel tanımlamalara yer verilecektir. Zira, Âlevîliğin tam izahının bir alt başlıkta yapılabilmesi mümkün değildir. Bunun için bir alt başlıktan daha fazlasına ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü, bu konu oldukça geniş kapsamlı ve derinlemesine bir araştırmayı gerektirmektedir.

Âlevî kelimesi, “*İslâm tarihinde, mezhep ve tarikat edebiyatında, Arapça dil kaidesine göre, Hz. Ali’yi sevmek ve saymak Âlevîyet, Âlevîlik kelimeleri ile ifade edilmiştir. Bu ifade doğrultusunda Hz. Ali’yi seven ve sayanlara Âlevî denilmiştir*” (Eröz, 1977: 33). Dolayısıyla, mezhep bakımından Âlevîlik, Hz. Ali’yi sevmek saymak ve ona bağlı olmak anlamında kullanılmıştır. Bu sebeple Âlevî ve Âlevîlik terimi; Hz. Ali soyundan, oğulları Hasan, Hüseyin, Muhammed b. Hanefiyye, Ömer ve Abbas vasıtasıyla gelenler için kullanılmıştır. Emevîler’in son dönemlerinden itibaren Hz. Ali soyundan gelenler, özellikle Hasan ve Hüseyin’in neslinden olanlar için “şerif, seyyid, emir” gibi adlandırmaların yanında, Âlevî nisbesi de kullanılmaya başlanmış ve bu husus daha sonraki yıllarda da devam etmiştir. Aynı zamanda Âlevî kavramı, İslâm siyasî tarihinde ilk defa hilâfetle ilgili anlaşmazlıklar sırasında da kullanılmaya başlanmıştır. Âlevî terimi, tasavvufta bazı tarikatların müşterek adı olarak da kullanılmıştır. Sûfilere göre, Hz. Peygamber ilk dört halifeye değişik usullerle zikir telkininde bulunduğu için her birine birer tarikat tayin edilmiştir. Daha sonra ortaya çıkan tarikatlar bu usullere göre zikirlerine yön ve şekil vermişlerdir. Tasavvuf tarihinde; Sıddîkiyye, Ömeriyye, Osmâniyye ve Aleviyye gibi verilmiş olan çeşitli adlar bunlardan bazılarıdır (Dalkıran, 2002: 96-98).

Âlevîlik kavramı, sıklıkla Bektaşîlik kavramıyla birlikte de ele alınmıştır. Bu ortak kullanım araştırmacılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmış ve genel kabule ulaşmamıştır. Dolayısıyla, “Âlevî” ve “Bektaşî” kavramları; “birbirinden farklı” iki ayrı

inanç zümresinin adı olarak kullanıldığı gibi, “birbirinin tamamlayıcısı ve eşi” olarak da kabul edilmekte ve kullanılmaktadır. Bu kavramları; “inanç sistemi”, “kültür”, “gelenek”, “mezhep” anlamlarında kullanan araştırmacılar da bulunmaktadır. Özellikle Osmanlı-Türk egemenliğinin etkili olduğu coğrafyada yaşayan müslüman topluluklar arasında kullanılan bu kavramlar, zamanla yeni anlamlar kazanarak çok çeşitli inanç zümrelerini kapsamaya başlamıştır. “Âlevî” kavramı genel olarak “Hz. Ali taraftarı” ve “Hz. Ali’nin soyundan/silsilesinden gelen” anlamlarında kullanılmaktadır. Daha önce, İmam Ali’nin soyundan gelenlerle, silsile yoluyla Hz. Ali’ye bağlanan tarikatlara “Âlevî” adı verilirken, XIX. yüzyılda Bektaşî ve Kızılbaş zümrelere de bu adın verilmeye başladığı görülmektedir. XIX. yüzyıla kadar hiçbir inanç zümresine “Âlevî” adı verilmezken, A. Yılmaz Soyger tarafından bulunup yayımlanan 2 Eylül 1826 tarihli Hatt-ı Hümayun’da ise Rumeli’deki Bektaşî ve Kızılbaş zümreler “Âlevî” olarak adlandırılmıştır. XIX. yüzyıldan itibaren “Sünnî” kavramı dışında kalan “onlarca alt grubu” içine alan “Âlevî” kavramı; “Zındık”, “Mülhid”, “Rafizî”, “Kızılbaş”, “Işık”, “Torlak”, “Kalenderî”, “Bektaşî” gibi kavramların yerine de kullanılmaya başlamıştır (Ersal, 2015: 236- 237).

“Anadolu Âlevîliği, tarihî bir vakıa olarak Türklerin İslâm’ı tanımaya başladıkları döneme kadar uzanan, belli siyasî, tarihî, coğrafî, içtimâ-iktisadî ve kültürel şartların tedricen oluşturduğu bir İslâmî inanç ve kültür olgusudur” (Arslan, 1997: 5). Özünde, Hak-Muhammed-Ali sevgisi, Ehl-i Beyt bağlılığı ve On İki İmam inancı gibi temel unsurların yer almakta olan Âlevîlik anlayışında; cem ritüelleri, deyişler, nefesler ve bağlama eşliğinde söylenen ezgiler, toplumunun ortak hafızasını, kültürel belleğini, kültürünü ve inanç pratiklerini canlı tutan önemli unsurlardandır.

Âlevîlik, müziğin ve özelde Türk halk müziğinin hem kültürel hem de dinî hayatın merkezine konulduğu İslâmî bir inanç sistemidir. Âlevîliğin, bu nokta özelinde en önemli yanı ise gerek şiir gerekse müzik hususunda önemli gelişmelere ve kimi çeşitlenmelere yol açmış sayısız âşığın Âlevî olmasından kaynaklanmaktadır. Âlevîler dışındaki Türk toplumu içerisinde müzik ve âşıklık, performans ortamı ve işlevsellik sınırları belirlenmiş bir alan içinde bulunmaktayken, Âlevîlik içinde müzik ve kavramsal olarak âşıklık, kültürel ve dinî hayatın neredeyse tamamına yayılmıştır. Çünkü, Âlevî öğretisi ve uygulamalarında; müzik, bağlama ve âşıklar kültürel kodların taşıyıcısı ve aktarıcısı durumundadır (Özdemir, 2020: 195).

“Âlevî müziği” terimi ile öncelikle, cem törenlerinde icrâ edilen müzikler ifade edilmektedir. “*Bu müzik, sözel kültür yapısına sahip ve temel kaynaklarının dahi çok az bölümü henüz yazıya geçirilmiş olan Âlevî-Bektaşî kültürünün ve inancının var olmasını sağlayan en önemli etkidir*” (Onatça, 2007: 41).

Âlevî müzikleri olarak tanımlanan repertuarın temel ve geleneksel icrâ mahfili olan cem törenlerinde, geçmiş âşıkların ürünlerinin de içinde olduğu müzik performansı temel unsurlardan birini teşkil etmektedir (Özdemir, 2020: 196). Âşıklar bu yapı içerisinde de saz ve söz odaklı sanatsal edimleri üstlenen karakterlerden biridir. Türk halk müziği genel repertuarı içinde değerlendirdiğimiz bu türkülerin sözlerini, yol uluları olarak da kabul edilen ozanlara ait şiirler oluşturmaktadır. Günümüzde yedi ulu ozan olarak anılan; Nesîmî, Hatâî, Fuzûlî, Yemînî, Pîr Sultan Abdal, Virânî ve Kul Himmet’e ait şiirler bu yapının ana hattını oluşturmaktadır (Keleş, 2017: 49).

Tüm Âlevî müziği repertuarı içerisinde sözleri Pîr Sultan Abdal’a ait olan türküler çoğunlukta ve tercihte de önceliklidir. Müzik, cem törenlerinde türkü sözü ve kareografik fiziksel devinim (dans ifadesinin kullanımı genelde kabul görmemektedir) ile birlikte semah adı verilen çok bileşenli bir performatif yapıyı oluşturur. Özelde ise, “semah” terimi hem icrâ edilen türküyü hem de ritüel dansı ifadesini nitelemektedir (Ersoy, 2019: 36). Türk halk müziğinde kırık hava türleri arasında yer alan, deyiş ve nefes ile birlikte zaman zaman benzer anlamda zikredilen semah, fiziksel devinimi de içeren bir yapı olması bakımından deyiş ve nefesten farklıdır. Deyiş, tasavvufî diyebileceğimiz içeriğe sahip sözlerle icrâ edilen ve Türk halk müziğinin genelinde olduğu gibi sözün ön planda olduğu türkülerini niteleyen bir terimdir. Ayrıca, herhangi bir dinsel mânâ içermemekle birlikte insan olma erdeminin önemini vurgulayan öğütlemeler de bu sınıfa girebilmektedir. “*Deyiş teriminin karşılığı olarak bazı Âlevîler; “Deme, Beyit, Dime, Deylem, Ayet” gibi sözcükleri de kullanmaktadırlar*” (Duygulu, 1997: 8). Nefes ise, Bektaşî müziği ve buna bağlı olarak Âlevî müziği içerisinde, yine çoğunlukla sûfî ve hümanist bağlamda icrâ edilen türkülere verilen isimdir. Bu üç alt türün yaygınlığında olmasa da Âlevî müziğinde icrâ edilen diğer alt türlerden biri de içinde On İki İmam’ın adlarının zikredildiği ve ismini bu sayının Farsça adından alan “Düvaz-ı İmam” ya da bir diğer söylenişle “Düvazdeh İmam”dır. Bunların dışında ise miraçlama ve tevhitler yer almaktadır (Özdemir, 2020: 196).

İslâm tarihinde, Irak ve İran merkezli olan Şîî hareketi; sosyal, dinî ve siyâsî bir hayat tarzına dönerken, Âlevî kültürünün oluşması ve gelişmesinde İslâm tasavvufunun önde gelenlerinden Hoca Ahmet Yesevî ve onun felsefesini devam ettiren Horasan erenlerinin büyük katkıları olmuştur. Selçuklular döneminde, Anadolu’da oldukça güçlenen bu Türk-İslâm geleneği daha çok halk tarafından, bir müslümanlık karakteri olarak bünyelerinde taşınmaktadır. Bu sebeple, Anadolu’da yaşayan farklı etnik ve kültürel unsurların da üzerinde etkili olmuştur. Âlevîlik, dinî inanış ve uygulamalar yönünden, Anadolu Türk-İslâm anlayışının özünü teşkil eden Ehl-i Sünnet ile İran’ın merkez olarak benimsendiği ve temel bazı noktalarda Ehl-i Sünnetten ayrıldığı kabul edilen tarihî Şîîlik arasında, orta bir yerde durmaktadır. Bu inanış ve uygulamalarda her iki tarafın etkisi ve katkısı bulunmaktadır. Âlevîlik, tarihî seyri içinde büyük oranda sözlü kültürle devam etmiştir. Yazılı kaynaklarının, sınırlı etkisinin hissedildiği bu kitle “Baba” ve “Dede” denilen inanç ve kanaat önderlerinin öncülüğünde, zaman ve şartlara göre, değişim ve gelişim göstermiştir. Bu nedenle, Âlevîlik kendi içinde de yöresel bazı farklılıkları bünyesinde barındırmıştır (Erdem, 2009: 18-19). *“Bektaşîlik, Kızılbaşlık veya bugün bu iki terimi de kapsadığı söylenebilecek, büyük oranda genel bir adlandırmaya dönüşmüş Âlevîlik araştırmalarının iki yüz yıla yakın bir zamandır devam ettiği söylenebilmektedir”* (Yılmaz, 2021: 206).

Âlevî âşıklığının, genel âşıklık geleneği içerisinde ayrı bir başlık altında ele alınmasının sebeplerinden biri, bu zümrenin özellikle XX. yüzyılın son çeyreğinde âşıklık özelindeki yeridir. Ancak, âşıklığın temel kıstaslarından ikisi olarak kabul edilen, âşık olduğunu beyân etme ve güncel âşık ortamlarına katılıp icrâda bulunma gibi hususlar, günümüzde Âlevî âşıklarının tercihen geri planda kaldıkları unsurlar olmuştur. Âlevî halk müziği icrâcıları, bağlama çalımının merkezde olduğu ve çalım tekniklerinin hızla gelişmeye başladığı sanatçı/icrâcı yapısını benimsemeye başlamış, bu alanda ilerleme kaydetmiştir. Bu durum, Âlevî zâkirlerinin ve ozan/âşıklarının tarih boyunca aralarına hiç mesafe koymadıkları bağlama icrâcılığının gelişmesine ve günümüzdeki ustalık algısına ulaşılmasına yardımcı olmuştur. Özellikle cem törenlerinde icrâ edilegelen deyişlerin, müzik endüstrisine sunulup, kasetlerde çalınmaya başlamasıyla artış gösteren Âlevî müziği dinleyici ve icrâcı sayısı, bağlama icrâsında vitüozitenin (ustalığın) gelişmesine de katkı sağlamıştır (Özdemir, 2020: 201).

Sonuç olarak; Âlevîlik, İslâm tasavvufunda tarikat dönemlerinin oluşmasıyla, hilâfet döneminde yaşanan siyasî sorunlar neticesinde, Hz. Ali'ye sevgi ve saygı duyup ona bağlı olanların oluşturduğu bir mezheptir. Anadolu'nun Türkleşmesinde ve Türk-İslâm tasavvufunun yayılmasında etkili olan Hacı Bektâş-ı Velî, Abdal Mûsâ, Pîr Sultan Abdal gibi dervişler Âlevîlik inancının temelini oluşturmuşlardır. Âlevî âşıklığında, halk ve Hak âşıklığı merkeze alınmıştır. Bunun yanında Âlevî âşıklığı, yalnızca sanatsal bir anlatım biçimi olmanın ötesinde; toplumsal hafızanın muhafazası, inanç-kültür ve gelenek aktarımı noktasında temel işlev üstlenen önemli bir unsur olarak varlığını sürdürmektedir.

3.2.2. Âlevîlik'te “Dede” Kavramı ve Âşık Dertli Divanı'nın Dedelik Yönü

Kökeni, kapsamı ve aidiyeti açısından çeşitli tartışmalar sürdürüle gelmiş olmasına karşın cem, bilinen en basit tanımıyla, “*Âlevîlerin ibadet için bir araya geldikleri bağlam*”ın adıdır. Günümüzde “cemevi” adı verilen özel ibadethânelerde gerçekleştirilen bu toplanma, Âlevîlikle ilgili tüm sözlü ve uygulamalı unsurların yaşatılıp aktarılmasında kapalı bir alan ve bir koridor rolü oynamıştır. Burada, dedenin konumu mutlak ve özeldir. Dedelik kurumu, Âlevîlik içerisindeki en üst idarî ve kültürel yapıyı temsil etmektedir (Özdemir, 2020: 198). Dolayısıyla, Âlevîlikte otorite kavramı temsil kabiliyetine dayanmaktadır.

Âlevîler dinî önder olan dedeleri üç grupta kökenlendirmektedir. Bahsi geçen bu kökler: Seyyidler, Şerifler, Çelebiler ve Dede babalar şeklindedir. Bu gruplandırmada diğerlerine nazaran daha yaygın olarak kabul edilen, Çelebilerdir ve bu ayırım dedelerin soykütüğüyle ilgilidir. Seyyid ve Şerifler bir şekilde soylarını Hz. Ali'ye, Çelebiler ve Dede babalar ise Hacı Bektâş-ı Velî'ye bağlamaktadır (Önder, 2002: 77; Ersoy, 2019: 42). Âlevîlik içerisinde müzik; dedenin görev, sorumluluk ve temsil kabiliyeti başlıklarından sadece bir tanesidir. Ancak, diğer belirleyici vasıfları müzik icrâcısı olmalarıdır (Özdemir, 2020: 198).

Dede sözcüğü, Orta Asya'da yaşayan Türk topluluklarında halka yön gösteren, tecrübeli, bilge kişiler için kullanılmıştır. Hoca Ahmed Yesevî'nin çağından itibaren Türkler arasında; Arslan Baba, Hâkim Ata, Mansur Ata, Çoban Ata vb. tanınmış şahsiyetler baş göstermiştir. Dede unvanı da tıpkı ata ve baba gibi saygı ifadesi şeklinde

kullanılmıştır (Yaman, 1996: 42). Bu unvan Bektaşîlik'te; “baba, halife baba ve dede baba” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Âlevîlik'te olduğu gibi, Bektaşî düşüncesinde de otorite kavramı temsil kabiliyetine dayanmaktadır. Gerek kamusal temsil gerek dinsel temsil; temsilciye, müntesipleri/bağlıları nezdinde tam bir meşruiyet sağlamaktadır (Teber, 2017: 79-80). Bektaşîlik'te toplumun yani dergâhların lideri ve yöneticisi babadır. Baba, Bektaşî toplumunu eğiten ve yol gösteren bir liderdir. Bektaşî babaları halife babaya, halife baba ise dede babaya bağlıdır. Dolayısıyla, Bektaşîlik'te bu şekilde bir hiyerarşik düzen bulunmaktadır. Bu düzenin sebebi ise, Bektaşîler arasında mevcut olan birlik beraberliği sağlama ve bütünlüğü korumadır.

Âlevîlik'te böyle bir hiyerarşik düzen mevzubahis değildir. Âlevî köylerinde, cemaatlerin liderleri dedelerdir. Dedeler, sosyal hiyerarşinin en üst noktasında bulunmaktadır. Dede olabilmek için dede soyundan gelmek gereklidir. Dedeler, cem yapılacak yerin en üst tarafında, ocak yanında önceden hazırlanmış, ceme katılanların hepsi tarafından rahatça görülebilecek ve duyulabilecek bir postta oturmaktadır. Dedeler, tıpkı kam-baksı-şaman-ozanlar gibi ağızdan ağza dolaşan zengin halk şiirini ve sözlü halk geleneğini yaşatan, nesilden nesle aktaran oldukça önemli bir işleve sahiptirler. Eski Türkler arasında yüzyıllarca dinsel ve kültürel motifleri yaşatan şamanların yerini Anadolu'da dedeler, babalar, âşıklar ve ozanlar almıştır. Böylece çeşitli dinsel ve kültürel motifle bezenmiş menkıbeler, destanlar ve halk hikâyeleri Âlevî dedelerinin de büyük katkılarıyla günümüze ulaşmıştır (Yaman, 1996: 43-47).

Sonuç olarak; Âlevîlik'te dede kavramı, Anadolu'da Hz. Ali'ye bağlı olanların idaresini yapan, Hacı Bektâş-ı Velî'nin tasavvufî oluşumu ile tarikatların oluştuğu dönemlerde ozan-âşık kavramını karşılayan bir mefhumdur. Dede; “*cemi idare eden, toplumu eğiterek yol gösteren, din adamlığı yapan, saz çalan, sözlü halk kültürünü yansıtan, şiir söyleyen, yer yer zâkirlik yapan, yola bağlı ve yolun başkışisi konumunda olan kimse*”, şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Bu alt başlıkta, “Âlevîlik'te dede kavramı”nı açıklarken, konuyla bağlantılı olması sebebiyle “Bektaşîlik'te baba kavramı”na da kısaca değinilmiştir. Zira, Âşık Dertli Divani'nin dedelik yönü ele alırken her iki kavram da önemli bir yer tutmakta; kendisi bazı çevreler tarafından “baba”, bazıları tarafından ise “dede” olarak nitelendirilmektedir.

Âşık Dertli Divani'nin büyüdüğü ve yetiştiği köyün önemli özelliklerinden biri, Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhı'na bağlı olmasıdır. Kısas'ın, Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhıyla olan ilişkileri yüzyıllar öncesine dayanmakta ve günümüzde de bu bağ kopmadan devam etmektedir.

Dertli Divani'nin, “dedelik-babalık”la olan bağı, dedesi Ahmet Baba'ya kadar uzanmaktadır. Âşığın dedesi Ahmet Baba, dedelik-babalık hizmetine başladıktan sonra, vefatına kadar geçen sürede dergâhın vekili sıfatıyla, farklı zamanlarda, yol ve cem erkânları hizmetlerini yürütmüştür. Ahmet Baba'nın hizmetler yürüttüğü yerler arasında; Şanlıurfa, Maraş, Kayseri, Suriye ve Halep sayılabilmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık, dedesi Ahmet Baba'yla ilgili olarak: *“Dedem Ahmet Babanın, Veliyettin Çelebi'nin döneminde dergâhın izni-ruhsatıyla Halep'e kadar, bu Harran Çolapdere güzergâhından Sihhibi mevki var, bu mevkiden Halep'e kadar uzanan o bölgede 170 müsâhip kurbanı kestikleri anlatılır. Ayrıca, Adıyaman Gölbaşı, Beşkoz ve Savran köylerine o zamanlar gitmiştir.”* bilgilerini vermektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dergâhın icâzetiyle posta oturan Ahmet Baba, 1962 yılında vefat etmiş; vefatının ardından, Çulha Yahya ve oğlu Mustafa Doğan Baba, 1977 yılına kadar babalık hizmetini yürütmüş, sonrasında ise Hamdullah Aykut (Büryani Baba) 1977 yılı itibariyle babasının yerine geçerek posta oturmuştur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Büryani Baba 1977 yılında, babasıyla aynı şekilde, dergâhın icâzetiyle posta oturmuş ve Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhına bağlı olan yörelerde dedelik-babalık yapmaya başlamıştır. Büryani Baba; Şanlıurfa, Adıyaman, Antep, Malatya ve bu yörelerin civarlarında dergâha bağlı olan yerlerde yol ve cem erkânları hizmetlerini yürütmüştür. Dertli Divani, babasıyla ilgili: *“Bizim yörede bilge bir kişi olduğundan, babama büyük bir saygı vardır. Cura çalardı. Hem cem yürütür hem de zâkirliğini yapardı. Dedelik-babalık yaptığı dönemde görgü cemlerini, Hakk'a yürüme ve nikah erkânlarını her şeyi kâğıda geçirmiş. Tamamen cep defterlerine yazmış. Daha sonra faydalanılsın diye düşünmüş olacak. Onları ileride kitap haline getirmek istiyorum.”* ifadelerini dile getirmektedir. Büryani Baba, 1989 yılında rahatsızlanmış ve babasının hasta olması sebebiyle Dertli Divani, 28 yaşındayken babasına vekâleten, dedelik-babalık yapmaya

başlamıştır. 1977 yılından 1990 yılına kadar dedelik-babalık yapan Büryani Baba, 7 Kasım 1990 tarihinde vefat etmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Babasının vefatının ardından Dertli Divani, dedesi ve babası gibi, dergâhın icâzetiyle ve toplumun rızalığıyla posta oturmuş, Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhı'na bağlı olan yörelerde dedelik-babalık yapmaya başlamıştır. Babasından bahsederken, “*ustam ve atam*” ifadesini kullanan âşık, yola dair sahip olduğu tüm bilgileri babasından öğrendiğini ifade etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, 1990 yılından günümüze kadar geçen süreçte; Şanlıurfa-Kıyas, Adıyaman-Gölbaşı, Kahramanmaraş-Nurhak, Konya-Beyşehir, Antalya-Abdal Mûsâ, Norveç, Hollanda, Almanya ve Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhına bağlı olan yörelerde her yıl canların, İkrar ve Görgü Cemlerini yürütmektedir. Bu cemler her yıl düzenli olarak yapılmaktadır. Dertli Divani, İkrar ve Görgü Cemlerinin yanı sıra, dergâha bağlı olan yörelerdeki talebe göre; Mûsâhip, Dardan İndirme, Hızır ve Abdal Mûsâ Cemlerini de yürütmektedir. Hacı Bektâş dergâhına bağlı, sorumlu olduğu tüm bölgelere gitmeye çalışan Dertli Divani, işleri ve yoğun programı nedeniyle, Şanlıurfa, Antep ve Adıyaman'daki cem törenleriyle ilgilenememekte olup, buradaki yol hizmetlerini başka dedeler-babalar yürütmektedir. Bu sebeple Kıyas'taki dedelik-babalık hizmetlerini de âşığın küçük kardeşi Ahmet Aykut icrâ etmektedir. Dolayısıyla, Dertli Divani'nin gidemediği yerlerde cem törenlerini; köylerdeki babalar, baba yoksa zâkirler, zâkirler de yoksa on iki hizmeti gerçekleştiren herhangi biri, dedelik görevini üstlenerek yürütebilmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bektaşîlik düşüncesinde, babadan oğula aktarılan ve soya dayalı bir “babalık” inancı bulunmamaktadır. Bektaşî öğretisine göre bir bireyin “baba” unvanını alabilmesi için öncelikli olarak Bektaşî olması yeterli görülmektedir. Bir Bektaşî babasının vefatının ardından, bilgi birikimi ve üstlendiği sorumluluklarla öne çıkan bir kişi, toplumsal rızalık alınarak posta oturabilir. Posta oturan kişi, bir Bektaşî babasından el almış olabileceği gibi, süreç içerisinde edindiği birikim ve toplumsal kabul doğrultusunda da bu makama erişebilir. Bektaşî babası olabilmek, uzun ve meşakkatli bir süreci gerektirmektedir. Buna karşılık, Âlevîlik inancında “dedelik” makamını üstlenerek, cem yürütecek kişilerin Hz. Peygamber'in soyundan gelerek, “Seyyid” olması esas alınmakta ve bu durum çoğu zaman yeterli kabul edilmektedir. Bu bağlamda, Âlevîlik'te dedelik kurumu, babadan

oğula aktararak sürekliliğini korumaktadır. Her ne kadar bu anlayış Âlevîlik içerisinde genel kabul görse de istisnâî durumlara da rastlanabilmektedir. Dolayısıyla, yukarıda bahsi geçen “*Dede olabilmek için dede soyundan gelmek gereklidir.*” ifadesi, Dertli Divani’nin dedelik yönü özelinde bir kıstas olarak kabul edilmemektedir. Bu bağlamda, Dertli Divani önemli bir örnek teşkil etmektedir. Âlevî-Bektaşî kökenli bir aileye sahip olsa da “dede” soyundan gelmemekte olan âşik; “dedelik” görevini 35 yıldır devam ettirmekte hem yurt içi hem de yurt dışında yolun ve erkânın sürekliliğini, yürüttüğü hizmetlerle sağlamaktadır.

Kendini, “*İnancı icrâ eden bir kişi*” olarak tanımlayan Dertli Divani, bu konuyla ilgili düşüncelerini: “*Âlevî-Bektaşî inancını yüzyıllardan beri, tarihsel süre içerisinde kesintiye uğratmadan, inancın ruhuna en uygun şekilde günümüze taşıyan bir gelenekten geliyorum ben. Hacı Bektâş Dergâhı’nda Çelebiler kolunda bu süreklilikten beri kesintiye uğramadı. Bizde ocaktan gelme bir dedelik yoktur. Biz Hacı Bektâş Velî Dergâhı Serçeşme diye bildiğimiz Çelebiler süreğine bağlıyız. Çelebilerle ilişkilerimiz çok sıkıdır. Dergâhın vekili sıfatıyla bu hizmeti yapıyoruz. Bu sıfatı uzun bir sürecin sonunda alıyorsunuz. Aileden bu geleneğin içinde yetişmiş olmanız gerekiyor. Bu göreve, sorumluluğa uygun olan kişi her zaman öncelikli oluyor. Babam Büryani, dedem Ahmet Baba da bu hizmeti yapmışlar. Fakat, dedeliğin babadan oğula geçmesi gibi kesin bir kural yoktur, halkın tercihinin bakılır. Mürşid’in şahsi kanaatleri de çok önemlidir. Toplumun iradesinin, rızasının onda tecelli etmesi ve pîr postundan ruhsat olması gerekir.*”, “*Türkiye’de, Avrupa’da ve birçok noktalarda, Görgü Cemlerini ve Görgü Cemlerinin dışında her türlü cemi toplumların ve kurumların talepleri doğrultusunda dergâh adına yürütmeye çalışıyorum. Bu bizim yaptığımız bir hizmettir. Yol aşkıyla yapıyoruz bu hizmetleri ve toplumun beklediği bir hizmet varsa o hizmeti layığıyla yapmaya çalışıyoruz.*” cümleleriyle izah etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, Âlevî ve Bektaşî olmayı ise: “*İnançlar kan bağıyla intikal etmez. Örneğin, Hacı Bektâş Velî ‘Belimden gelen değil, yolumdan giden evladımdır.’ diyor. Âlevî olmak için Âlevî anne-babadan doğmuş olmak gerekmediği gibi, Âlevî anne-babadan doğmuş olmak da başlı başına yeterli değildir. Yola inanıp, ikrar vermekle Âlevî-Bektaşî olunabilir. Âlevî olunmaz, Âlevî doğulur diye bir şey de yoktur. Bu yanlış bir söylemdir. Âlevî doğulmaz, Âlevî olunur ve bu buna inanmakla, gönül vermekle*

olunursunuz. Siz; Hz. Ali'yi, Ehl-i Beyti ve On İki İmam'ı benimser, sever ve onun izinden giderseniz, yola ikrar verirsiniz o yolun yolcusu olursunuz. Yani bu kan bağıyla ilgili bir şey değil. Biz Âlevî-Bektaşî'yiz. Her Bektaşî aynı zamanda Âlevî'dir. Çünkü, Âlevîliğin özüne inanmıştır. Ama her Âlevî Bektaşî değildir. Çünkü, Bektaşîlik Hacı Bektâş Velî'nin Anadolu'da, yıkılmış bir binayı onaran bir usta gibi onardığı bir binadır. Tabi, Hacı Bektâş'sız bir Âlevîlik de Bektaşîlik de düşünülemez. Benim babam ve dedem Bektaşî babasıydılar. Ancak, dedeliğin-babalığın babadan oğula geçmesi gibi kesin bir kural yok. Toplumun iradesinin posta oturacak kişide tecelli etmesi ve pîr postundan ruhsat alması gerekiyor. Bende bir kabiliyet ve yeterlilik görülmeseydi bana bu görev verilmeyebilirdi. Burada, unvanın ve makamın benim açımdan önemi de yoktur. Çünkü, yol hepimizden uludur ve hepimiz bu yola talibiz. Herkesin kendine düşen görevi hakkıyla yapması en güzelidir.” ifadeleriyle açıklamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani'nin dedelik-babalık ve Âlevîlik üzerine dile getirdiği görüşlere ayrıntılı şekilde yer verilmesinin nedeni, konunun, âşığın kendi ifadeleriyle aktarıldığında daha açık ve anlaşılır hale geleceği düşüncesidir.

Bu noktada, Dertli Divani'nin hem Âlevî hem de Bektaşî kimliğine sahip olması ve bazı çevreler tarafından “baba”, bazıları tarafından ise “dede” olarak nitelendirilmesinin sebebinin, bu durumdan kaynaklandığı söylenebilmektedir. Nitekim, Dertli Divani'nin dedesi ve babası, *Bektaşî babası* olup, kendisi de bu göreve layık görülerek toplumun rızalığı ile “baba” makamına erişmiştir. Dertli Divani, babalık ve dedelik görevini bir arada, bütün olarak icrâ etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dede ve baba olma noktasında geçen süreçte, bazı farklılıklar bulunsa da her iki makam da temelde benzer nitelikler taşımaktadır. İki unvan da bu yolda geçen uzun bir sürecin ardından, dergâhın izni ve icâzetiyle, toplumun rızalığı alınarak bilgi birikimi açısından yeterli görülen, bu göreve ve sorumluluğa uygun bulunan kişi tarafından kazanılmaktadır. Tüm bu bilgiler doğrultusunda, “dedelik” makamının yalnızca kan bağı yoluyla babadan oğula intikal edebildiği gibi, rızalıkla ve izzetle, dede soyundan gelmeyen birine de aktarılabileceği anlaşılmaktadır. Burada esas olan, kişinin yola hizmet etme arzusu ve bu makama layık görülmesidir.

Aykut ailesi, bir asrı aşkın süredir bu makamda hizmet verdiği için, Dertli Divani'ye "oğlunun, kendisinden sonra dedelik görevini üstlenip üstlenmeyeceği" sorulmuş ve Dertli Divani'den: *"Bu rızalıkla olabilecek bir şey. Önce onun istemesi lazım. İstek, olursa yol da elverirse, kısacası toplumun talebi olursa, dergâhın da ruhsatı olursa dedelik yapar. Yani herkes kendi kafasına göre ben bu hizmeti yapacağım diyemez. Saydığımız tüm bu unsurların sağlanması lazım."* cevabı alınmıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani yürütmüş olduğu hizmetten: *"Bizim yaptığımız hizmetlerin hepsi, yol aşkıyla yapılan hizmetlerdir. Toplumun beklediği bir hizmet varsa o hizmeti layığıyla yapmaya çalışıyoruz."* şeklinde bahsetmektedir. Dertli Divani için esas olan unsur, "yola hizmet etmek" olup, bu hizmetin gerçekleştiği mekânın belirleyici bir önemi bulunmamaktadır. Söz konusu hizmet, bir Bektaşî Dergâhı'nda icrâ edilebileceği gibi, bir cemevinde de yerine getirilebilmektedir. Zira, cemevinde ve dergâhlarda yürütülen hizmetler birbirinden farklı değildir. Hizmetlerin işleyişinde bazı farklılıklar olması ise yörelerin folklorik karakterinden ve çevre koşullarından kaynaklanabilmektedir. Bu doğrultuda, Dertli Divani'ye bazı çevreler tarafından *"Divani Baba"*, bazıları tarafından ise *"Divani Dede"* şeklinde hitap edilmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani'ye göre, bir Bektaşî babasının ve Âlevî dedesinin, toplumun her türlü sorunuyla ilgilenmesi gerekmektedir. Bu makamı üstlenen kişinin; toplumsal birlik ve beraberliği sağlaması, yüzyılların birikimi olan kültürel mirası tüm yönleriyle aktarıp gelecek nesillere taşınmasını sağlayarak, cemleri yürütmesi, toplumsal uzlaşmayı teşvik ederek küskünleri barıştırması ve yolun sürekliliğini temin ettirmesi gerekmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin yola olan hizmetleri, yalnızca dedelik-babalık yapmak veya cem törenlerini yönetmekle sınırlı kalmamaktadır. Bu doğrultuda çeşitli çalışmalar gerçekleştiren âşık, televizyon programları ve belgesel projeleriyle de etkinlikler düzenlemiştir. Örneğin, TRT tarafından 2004 yılında Semra Sander yönetiminde hazırlanan *Hacı Bektâş Velî ve Cem Töreni* adlı belgeselde yer alan *İkrar-Görgü Cemi*, Nurhak'ta gerçekleştirilmiş olup, bu cem törenini yürüten dede, Âşık Dertli Divani olmuştur. Söz konusu cem töreninin en önemli özelliği ise, geleneksel yapıya sadık kalınarak icrâ edilmiş olmasıdır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, dedelik makamının yanı sıra âşıklık görevini de icrâ etmektedir. Her iki vazifesiyle de ilgili olarak: *“Yola olan hizmetimi, ozanlık-âşıklığım ve sanat çalışmalarımın yanında ayrıca bir hizmet olarak yürütüyorum. Olabilirsem halk ozanıyım, bu vasfım dedelik vasfımdan öndedir. Âlevî-Bektaşî inancıyla ilgili birikimlerim, geleneğin içinden gelmiş olmamdan kaynaklanıyor. Toplum ve dergâh bu hizmeti yapmamı istediği için yapıyorum. Bizde ihtiyaç duyulduğunda eyvallah denir, vazifeden kaçılmaz. Zira, hiçbir zaman kendime dedeyim, babayım veya pîrim demedim. Bu yola olan bir hizmettir ve bende bu hizmeti layığıyla yerine getirmeye çalışıyorum.”* açıklamalarını yapmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, sahip olduğu bu iki vazifeyi, cem erkânını yürütürken icrâ etmekte ve bu durum, onun zâkirlik yönünü ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani’nin icrâ ettiği hizmet, bireysel bir kimlikten öte, tarihsel bir sorumluluğun ve inanç geleneğinin devamlılığına dayanmaktadır. Kendisini “inancı icrâ eden bir kişi” olarak tanımlayan Dertli Divani, dedelik ve babalığın kan bağıyla değil, toplumun rızalığı ve mürşidin iradesiyle belirlenen bir sorumluluk olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda âşık, inanç ve hizmetin soy bağına değil, irade, liyakat ve rızalığa dayalı olduğunu ifade etmektedir. Dertli Divani’nin bağlı bulunduğu yol, Hacı Bektâş-ı Velî Dergâhı’nın Çelebiler koluna mensup olup, bu süreçte dedeliğin-babalığın mutlak suretle babadan oğula geçen bir makam olmadığını, toplumun talebi üzerine ve pîr postundan ruhsat alınarak belirlenen bir hizmet alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Âşık Dertli Divani’nin yürüttüğü hizmetler, temelde “yola hizmet etmek” anlayışına dayanmakta olup, onun nazarında esas olan bireysel unvanlar değil, erkânın sürekliliğidir. Bu doğrultuda, sadece Türkiye’de değil, Avrupa’da ve birçok farklı coğrafyada Görgü Cemleri ve diğer inanç ritüellerini icrâ etmekte, toplumsal sorumluluklarını yerine getirmeye gayret göstermektedir. Dertli Divani’nin bu anlayışı, onun yalnızca bir âşık olarak değil, aynı zamanda inanç önderi olarak da yol içindeki yerini ve misyonunu belirlemektedir. Aynı zamanda, âşığa göre; bir Bektaşî babasının ya da Âlevî dedesinin temel sorumluluğu, yalnızca cemleri idare etmekle sınırlı kalmayıp, toplumsal birlik ve beraberliği sağlamak, kültürel mirası aktarmak, küskünleri barıştırmak ve yolun sürekliliğini temin etmektir. Bu çerçevede, onun icrâ ettiği hizmetler,

tarihsel ve kültürel sürekliliğin bir parçası olarak, inanç ve gelenek ekseninde şekillenen toplumsal yapının korunmasına katkıda bulunmaktadır.

3.3. ZÂKİRLİK YÖNÜ BAĞLAMINDA ÂŞIK DERTLİ DİVANİ

3.3.1. Âlevîlik'te “Zâkir” Kavramı ve Âşık Dertli Divanı'nın Zâkirlik Yönü

Kelime anlamı olarak “*zikir eden*” anlamına gelen zâkirlik, dedelikten farklı bir konumu ifade etmekte ve daha çok, cemde icrâ edilen âşıklık görevi olarak öne çıkmaktadır.

Zâkirlik, Anadolu coğrafyasında yüzyıllardır süregelen “ozanlık” ve “destancılık” geleneğinin bir uzantısı olarak düşünülebilmektedir. Özellikle İslâm'ın kabulünden sonra, dinî konularla ilgili motiflerin ve önemli şahısların konu edildiği edebî metinler oluşturulmuş ve bu metinlerin aktarımı müzik eşliğinde gerçekleştirildiği için, geleneğin devamlılığı sağlanmıştır. Zâkirlerin sazları, yüzyıllar boyunca, bu sözlü kültürün taşınmasında en önemli görevi üstlenmiştir. Âlevîlik'te ve cem ritüelinde zâkir; dedeyle birlikte cemi yürüten, dedeye saziyla, söylediği deyişlerle ve beyitlerle eşlik eden, on iki hizmet görevlisinden biridir (Yayla, 2024: 177-178). Dolayısıyla, Âlevî öğretisinde “ozan”, “âşık” ve “zâkir” kavramlarının, zaman zaman birbirinin yerine kullanıldığı da görülmektedir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde de görüldüğü gibi Türk topluluklarında oldukça güçlü bir ozanlık ve destancılık geleneği bulunmaktadır. Türklerdeki destancılık geleneğinin kökenleri İslâm öncesi döneme dayandığı için o dönemdeki yaşam tarzı ve inançlar üzerine kurulmuş, bunun doğal sonucu olarak da Türkî öğelerle donanmıştır. Ancak, Türkler'in İslâm'ı kabulünden sonra zamanla sosyal hayatın hemen her katmanında çeşitli değişiklikler gerçekleşmiş, eski dönemdeki birçok gelenek, kısmî ya da tamamen şekil değişirse de yeni inanç sistemi içerisinde varlıklarını devam ettirmiştir. Bu bağlamda, zâkirlik müessesesinin de İslâm'ın kabulünden sonra, ozanlık ve destan söyleme geleneğinin bir varyantı olarak ortaya çıkmış olduğu düşünülmektedir. Ozanlık ve destancılık geleneğinden türemiş olan zâkirlik, bünyesine dinî öğeleri alarak dinî söylemler ve İslâmî motiflerle dolu sözlerle icrâ edilen yeni kollar oluşturarak, yeni bir akım başlatmıştır. Böylece, Ehl-i Beyt, Kerbelâ, menkıbeler ve din dışı sosyal yaşam üzerine yeni konular ve edebî metinler oluşmuştur. Bu yeni akımlarla oluşan tasavvufî

edebiyat, kendi içerisinde de çeşitli kollara ayrılmış ve her biri farklı coğrafyalara ait müzik kültürleri içerisinde ayrı konularla ilgili, kendine has müzikal yapılar yaratmış ve zaman içerisinde ezgisel-ritimsel yapılarının konulara göre ayrıştığı bugünkü kurumsal halini almıştır (Kurt, 2018: 122).

Anadolu’da, özellikle Âlevî toplumunda sözlü geleneğin en iyi taşıyıcıları ve günümüzdeki temsilcileri olan zâkirlerin, cemlerde çalıp söylediği eserler birer kutsal metin olarak kabul edilmekte ve bu aynı zamanda, geleneksel aktarım ve anlayış içerisinde, Ong’un değişiyile: “*Bir tür çıraklık etme, sözlü kültürdeki en etkili öğrenme şekli, söz söyleme, söyleneni dinleme, dinleneni tekrarlama ve yeniden düzenlemeye hâkim olma.*” şeklinde ifade edilmektedir (Ong, 2013: 21). Zâkirler de bu kültürel aktarım yöntemini kullanarak, Âlevî inancını geleceğe taşımaktadırlar (Yayla, 2024: 179).

Âlevîlik’teki çok kültürlü yapı, zâkirlik kavramının farklı coğrafyalarda farklı isimlerle anılmasıyla da kendini göstermektedir. Zâkirler, bazı bölgelerde “âşık”, “sazandar”, “güvende”, “sazdar” veya “kamber” gibi adlarla da bilinmektedir. Bununla birlikte, zâkirlerin kendi söz ve müzikal eserlerini üretme zorunluluğu bulunmamaktadır. Bu üretim süreci, genel olarak Türk müzik kültüründe olduğu gibi, âşıklar ve ozanlara aittir (Özdemir, 2020: 198).

Bahsi geçen tüm bu nedenlerden dolayı zâkir, dededen sonra cem törenlerinin devamlılığının sağlaması açısından en önemli kişi konumundadır ve zâkir olmadan cem töreninin icrâ edilerek yürütülebilmesi mümkün görülmemektedir.

Âlevîlik inanişında, cem töreni boyunca ve özellikle semah dönülürken, saz çalıp nefes, deyiş, gülbenk, semah, tevhid ve duvaz söylemekle görevli olan zâkir, kimi zaman “cem âşığı” olarak da adlandırılmakta ve bulundukları yörelerin yerel âşıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda zâkir, âşıklık geleneğinin bir temsilcisi olarak, söz konusu geleneğin aktarımını ve sürekliliğini sağlayan önemli bir figür konumundadır. Zira, cemde töreninin icrâsında ilk sırada “dede” bulunurken, ikinci sırada “zâkir” bulunmaktadır.

Zâkirler genellikle, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yetiştirilmekte ve Âlevî geleneğinde zâkirlerin yetiştirilmesine ayrı önem gösterilmektedir. Özellikle, dede soyundan gelen erkek çocuklarının zâkirliğe hazırlanmaları bakımından bağlama

öğrenmeleri ve çalmaları beklenmektedir. Çünkü, bir Âlevî dedesi aynı zamanda zâkirlik de yapabilmelidir. Bu anlayışın temelinde, Âlevî inancındaki “*Âşığın sözü Kur’ân’ın özü*” ifadesi yer almaktadır. Bu ifade, sözlü kültürün ve irfan geleneğinin kutsal bir değer taşıdığını vurgulayan önemli bir anlayışı izah etmektedir. Aynı zamanda bu anlayış, âşıkların ve zâkirlerin sözlerinin, Kur’ân-ı Kerîm’in temel öğretileriyle örtüştüğünü; zâkirlerin dile getirdiği öğütlerin veya nefeslerin, dinî ve mânevî bir derinlik taşıdığını belirtmektedir. Âlevî geleneğinde, söz yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda hakikatin, ahlâkî ilkelerin ve inancın aktarılmasını sağlayan bir araç olarak görülmektedir. Bu bağlamda, Âlevî dedelerinin aynı zamanda zâkirlik yapmalarının ve saz çalmalarının beklenmesi, onların inanç önderleri olarak yalnızca öğretici değil, aynı zamanda kültürel ve mânevî mirası aktaran kişiler olmalarıyla ilişkilidir. Dedeler, cem törenlerini yönetirken, aynı zamanda nefesleri ve deyişleri aracılığıyla, topluma mânevî rehberlik etmektedir.

Bu bağlamda, bazı durumlarda dedelerin aynı zamanda zâkirlik görevini üstlendikleri görülmekle birlikte, bu durum inanç sistemi açısından bir zorunluluk teşkil etmemektedir. Dolayısıyla, her Âlevî dedesi zâkirlik yapmamakta ve bu görev; kimi zaman dedeler, kimi zaman zâkirler ve kimi zaman ise üreticilik yönü ağır basan âşıklar tarafından üstlenilerek yürütülebilmektedir. Âşık Dertli Divani, bu anlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Âşık Dertli Divani, zâkirliği: “Zâkir, zikreden mânasında olup Âlevî-Bektaşî inancında gönüllerin birlenip cem erkânında deyiş, nefes, duvaz, miraçlama, semah ve tevhit gibi eserleri saz eşliğinde icrâ eden kişidir.” sözleriyle tanımlamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, çocukluk yıllarından itibaren cem törenlerine katılmaya başlamış, 12-13 yaşlarından itibaren ise muhabbet meclislerinde yer alarak geleneksel Âlevî-Bektaşî kültürü içinde yetişmiştir. Bu süreçte, cem törenlerinde ve muhabbet meclislerinde babasını, âşıkları ve zâkirleri dikkatle gözlemleyerek; bağlama, çöğür, cura ve saz çalmaya ilgi duymuştur. Bu anlamda ilk deneyimini, babasına ait cura ile edinen Dertli Divani, 12 yaşına geldiğinde bazı deyişleri çalmayı öğrenmiş, 16 yaşına ulaştığında ise saz ve cura çalma becerisini ileri seviyeye taşımıştır. Zâkirlik görevi ile cem

törenlerinde aktif olarak hizmet etmeye başlayan âşık, bu dönemde ilk değişini kaleme alarak âşıklık geleneği içerisindeki yerini de pekiştirmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, zâkirlik makamının da tıpkı dedelik ve babalık gibi belirli kurallar ve ölçütler çerçevesinde şekillendiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla, zâkirlik görevi; hizmet yürütme konusunda yeterli görülen, gerekli bilgi birikimine sahip olan ve toplum nezdinde saygınlık kazanmış bireyler tarafından icrâ edilebilmektedir. Bu nitelikleri taşıyan kişinin hem mürşidin hem de toplumun rızalığı alınarak bu hizmeti üstlenmesi mümkün olmaktadır. Öte yandan, geleneğin içinde yetişmiş ve zâkirlik için gerekli şartları sağlayan bir bireyin, deneyimli bir zâkir veya âşık tarafından *“Bu canımız artık bu hizmeti yürütebilecek donanımdadır.”* şeklinde verilen icâzetle, bu göreve kabul edilmesi de geleneksel uygulamalar arasında yer almaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Cem törenlerinde on iki hizmetten biri olan zâkirlik görevini üstlenerek hizmet yürütmeye başlayan Dertli Divani, zâkirlik görevini üstlendiği ilk yıllardan itibaren kesintisiz sürdürmüş ve dede olduktan sonra da dedelik hizmetiyle birlikte zâkirliği, cem törenlerinde icrâ etmeye devam etmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık, kendi yönettiği cem törenlerinde hem dedelik hem de zâkirlik görevlerini bir arada icrâ etmektedir. Ancak, başka dedeler tarafından, farklı yerlerde düzenlenen cemlere davet edildiğinde; yalnızca cem törenini yönetmekte olup, bu tür durumlarda zâkirlik hizmeti, ilgili dede veya görevlendirilen başka bir zâkir tarafından yerine getirilmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu bağlamda somut bir örnek verecek olursak: Âşık Dertli Divani, 12 Şubat 2025 tarihinde, Derince İmam Hüseyin Cemevi’ne davet edilmiş ve burada Hızır Cemi erkânını yürütmüştür. Âşık, bu törende ceme katılanlara; Âlevîlik yolu, bu yolun temel ideolojisi, yolun sürekliliği için yapılması gerekenler, gelenek ve geleneğin tarihi, kültürel öğeler, toplumsal gelişmeler, Hızır-Hızır kültü, semah-kırklar semahı, İlâhî aşk, Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Âlevîlik-Bektaşîlik inanışındaki önemli kişi ve unsurlara dair konularda kapsamlı bilgiler sunmuş, bu bağlamda zâhirî, bâtinî ve tasavvufî anlamlar üzerinde durmuştur. Dertli Divani, bu muhabbetler arasında bahsi geçen konularla bağlantılı deyişler de seslendirmiş ve icrâ ettiği deyişlerin mânalarını açıklayarak, bu deyişlerle ilişkilendirilen kişi, kavram ve ifadeler üzerinde derinlemesine bir muhabbet ortamı

oluşturmuştur. Âşık bu şekilde, katılımcılara hem inançlarının derinliğini hem de mânevî değerlerini aktarmayı amaçlamıştır. Dertli Divani, cem erkânında icrâ ettiği tüm eserleri, Hızır Cemi erkânına uygun şekilde seçmiş ve bu doğrultuda ana konunun dışına çıkmamıştır.

Âşık Dertli Divani, genel anlamıyla Hızır Cemi’ni bu şekilde yönetmiş ve cem erkânında hem dedelik hem de zâkirlik görevini yerine getirmiştir. Ancak, cem töreninde asıl zâkirlik görevini, Derince İmam Hüseyin Cemevi’nin dedesi olan, “Burhan Dede” üstlenmiştir. Burhan Dede cemde, Dertli Divani’nin yanında yer alarak zâkirlik hizmetini yürütmüş ve cemdeki canlar semah dönerken, sazı ve nefesiyle “Yaradan Aşkına” semahını seslendirerek onlara eşlik etmiştir.

Bu örnek, dedelerin zaman zaman zâkirlik görevini de üstlenebildiğini, ancak bunun inanç sisteminde bir zorunluluk teşkil etmediğini ve daha çok mekân ve durum koşullarına göre şekillendiğini göstermektedir.

Dertli Divani icrâ ettiği hizmetlere, sadece inançsal bir sorumluluk olarak değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından da büyük bir önem atfetmektedir. Bu bağlamda, zâkirlik ve dedelik görevlerini birlikte yürütmesi de onun hem geleneksel müzik hem de inançsal ritüeller açısından çok yönlü bir kimlik taşıdığını göstermektedir. Bu çerçevede, âşıklık ve zâkirlik geleneğini yaşatma konusundaki katkıları, yalnızca cem törenleriyle sınırlı kalmamış, geniş kitleler nezdinde de takdir edilmiş ve Dertli Divani, *“Sanatını, usta-çırak ilişkisiyle yaşatarak devam ettiren, kendi alanında ender bulunan ve birikimlerini gelecek nesillere aktarmada başarılı olan sanatçı, âşık ve zâkir.”* sıfatlarıyla, 26 Kasım 2010 tarihinde, Birleşmiş Milletler’in kültür kuruluşu, UNESCO tarafından, *“Âşıklık ve Zâkirlik”* alanında “Yaşayan İnsan Hazinesi Ödülü”ne layık görülmüştür (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık, kendisine layık görülen bu ödül sonrasında, büyük bir sorumluluk hissi taşıdığını ifade etmektedir. Bu sorumluluk duygusuyla, bilgi birikimlerini ve deneyimlerini paylaşma, aynı zamanda kendisinden sonraki kuşaklara aktarma gerekliliğini dile getiren âşık; 2011 yılında bu düşüncesini bir projeye dönüştürmeye karar vermiş, 2012 yılında ise “Dertli Divani ile Mekteb-i İrfan Muhabbetleri” adı altında, ilgi duyan gençlerin katılımıyla eğitim çalışmaları ve muhabbetler düzenlemeye başlamıştır.

Bu muhabbetler; âşıkların ve zâkirlerin yürütmesi gereken hizmetlerin daha sistematik bir şekilde yapılmasını, yol hizmetlerinin daha disiplinli bir biçimde ifade edilmesini, bu birikimlerin gelecek nesillere aktarılmasını ve bu alandaki eğitim sürecinin güçlendirilmesini amaçlamaktadır. Bugün hâlâ devam eden bu muhabbetler, âşığın belirlediği hedeflere ulaşması açısından, başarılı bir şekilde sürdürülmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşıkların ve zâkirlerin; yaşam tarzı, dünya görüşü ve inandıkları değerler, icrâ ettikleri ezgiler ve eserler aracılığıyla dinleyicilere yansıtılmaktadır. Bu bağlamda, âşık ve zâkirler, söyledikleri deyişleri bilmek ve bunları belleğe kaydetmekle yükümlüdür. Bu durum, yalnızca ezgilerin icrâsı ile sınırlı kalmayıp, zâkirlerin yaşamlarıyla da uyumlu şekilde devam etmesi gereken bir sorumluluktur. Dertli Divani, sahip olduğu birikimlerini yalnızca kendi yazmış olduğu eserlerde değil, aynı zamanda icrâ ettiği müziklerde de yansıtmaktadır. Âşık, geçmişte yaşamış ozanların eserlerini yeniden derleyip yorumlarken, bu eserleri güncelleyerek ve sözün özünden sapmadan, mânâyı koruyarak müziklendirme yapmaya gayret etmektedir. Âşığın, söz konusu; deyiş, duvaz, semah ya da ilâhi türlerindeki eserleri güncelleme çabası, onun “*geleneksel bilgiyi gelecek nesillere aktarma noktasındaki sorumluluğu*”nun bir göstergesidir. Dertli Divani, bu tarz çalışmaları sürdürme niyetini sürekli olarak dile getirmekte ve bu doğrultuda somut eserler ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani’nin zâkirlik yönü hem kişisel inançları hem de kültürel mirasın devamı açısından büyük bir öneme sahiptir. Zâkirlik, Âlevî-Bektaşî yolunda dinî ritüellerin ve törenlerin ayrılmaz bir parçası olup, Dertli Divani’nin bu rolü, onun sadece bir âşık değil, aynı zamanda inançlı bir hizmetkâr olarak topluma katkı sağladığını göstermektedir. Zâkirlik görevini yerine getirirken, yalnızca deyiş, nefes ve duvaz gibi türleri icrâ etmekle kalmayıp aynı zamanda cemlerdeki canlarla kurduğu derin muhabbetle de toplumsal bir bağ oluşturmaktadır. Dertli Divani’nin zâkirlik yönü, onu yalnızca bir müzik icrâcısı değil, aynı zamanda mânevî bir rehber olarak da tanımlamakta ve toplumsal rolünü güçlendirmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÂŞIKLIK GELENEĞİ İÇİNDE “ÂŞIK DERLİ DİVANİ”

4.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ’NİN YETİŞTİĞİ KÜLTÜR ORTAMI

4.1.1. Kısas’ta Âşıklık Geleneği

Tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve arkeolojik kaynaklarda “Bereketli Hilal” olarak adlandırılan topraklar üzerinde yer alan Şanlıurfa, araştırmacılar tarafından, dünyanın en eski şehirlerinden biri olarak kabul edilmektedir. “Peygamberler Şehri”, “Müze Şehir” ve “Tarih ve Tarım Şehri” gibi unvanlarla anılan bu kadim kent, aynı zamanda köklü bir mûsiki geleneğine sahiptir.

Geleneksel müziğin yaşatılmasında, toplumsal birlik ve beraberlik ruhunun oluşmasında âşıklık geleneği önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle Kısas, Akpınar ve Sırrın gibi yerleşimlerde Âlevî-Bektaşî kültürünün izleri görülmekte olup, âşıklık geleneğinin en yoğun şekilde yaşatıldığı yerleşim yeri, bahsi geçen bu coğrafyada, “Kısas” olarak kabul edilmektedir.

Kısas Köyü, Harran Ovası’nda “*Türkmen, Âlevî ve Bektaşî Kültürü*” nün âdeta bir deryasıdır. “*Âşıklar Diyarı*” olarak da bilinen Kısas, Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde “*Âşık Tarzı Şiir Geleneği*”ni sürdüren, geçmişten günümüze 50 civarında saz şairinin yetiştiği, günümüzde de bu geleneğin devam ettiği bir beldedir. Kısas’taki âşıklar kendi deyişlerinin yanı sıra usta malı da çalıp söylemektedirler (Kürkçüoğlu, 2020: 465).

Geçmişten günümüze kesintisiz bir şekilde devam eden âşıklık geleneğinin, iyi şekilde korunarak sürdürüldüğü Kısas mahallesinde; neredeyse her evde bir bağlama bulunmakta ve burada yetişen âşıklar, bağlamaları eşliğinde seslendirdikleri deyişleri, halkın anlayabileceği yalın bir dille kaleme aldıkları şiirleriyle bu kültürel mirası, özgün yapısını koruyarak günümüze taşımaktadırlar. Bektaşîliğin Çelebiler koluna mensup olan Kısas topluluğu, Âlevî-Bektaşî geleneğinin tüm unsurlarını yaşatmakta ve halk edebiyatı ile geleneksel Türk müziğinin önemli bir parçası olan Âlevî-Bektaşî şiirleri ve deyişleri aracılığıyla inançlarını, yaşam biçimlerini, duygularını ve toplumsal eleştirilerini dile getirmektedirler. Bu bağlamda Kısas, âşıklık geleneğini güçlü bir biçimde sürdüren ve bu kültürel yapıyı muhafaza eden önemli bir merkez konumundadır.

Kıyas, Âlevî-Bektaşî kültürünün önemli unsur ve noktalarından bir tanesidir. Âlevî-Bektaşî geleneği ve tarihi için olduğu kadar, Türk edebiyat ve müzik tarihi için de bir kültür ortamıdır (İlhan, 2021: 406). Kıyas'taki Âlevîlik ve Bektaşîlik üzerine, Kıyaslılar: *“Biz kendimize Âlevî diyoruz ama aslında Bektaşî'yiz. Zaten Âlevî ve Bektaşî aynıdır.”* demektedirler, *“Kıyas Âlevî ve Bektaşî inancı, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'yi sevenler, Ali taraftarı ve Ali evine (Ehl-i Beyt) bağlı kişiler olarak tanımlanır. Temeli, Allah korkusu yerine Allah sevgisine dayanır. Peygamberimizin vefatı ile başlar, onlara göre mezhepler oluşmazdan önce de vardı. Hz. Ali'nin birinci halife olmasını isteyen, toplulukların tümüne “Âlevî” denilir tarifi, Kıyas Âlevî ve Bektaşî inancı için de geçerlidir.”* ifadelerini dile getirmektedir (Önemli, 2019: 183; Kürkçüoğlu, 2020: 462).

Kıyas'ta “halka namazı” veya “kırklar namazı” adıyla perşembe akşamları cemevinde toplanılır. Ceme katılanlar, evinden yiyeceğini (lokma) getirir. Sohbetin ardından namaza geçilir. Namaz, “çıra duası”nın okunması ardından âşıkların deyişlere, methiyelere, nefeslere; ikinci fasıl olarak “gözcü”nün *“Zâkirlerin zikri gerek”* demesiyle, deyişlerle, üç duaz-ı imamla, miraçlamayla “kırklar semahı”na geçilir ve semahın birçok ritüelle devam edip sonlandırılmasıyla namaz biter (Kürkçüoğlu ve Akbıyık, 2011: 40-42). Bektaşî inanç pratikleri gereği cemlerle ve cemlerde vücut bulan söz ve müzik yaratıcılığı bu doğrultuda yaratımın ve icrânın öznesi olarak gelenek, “zâkir” adını kullanmaktadır. Zâkirliğin bir cem hizmeti olması, zâkirliği cem alanının dışına taşırmak hususunda geniş bir serbestiyet sağlamamıştır. Zâkirlik geleneğinin başlarında, sazlı ve sözlü yaratımlar ile icrâlar bu noktada kendi inanç ve ritüel dairesinde kalmıştır (İlhan, 2021: 407).

Âşık Dertli Divani, Kıyas mahallesindeki âşıklık geleneğiyle ilgili olarak: *“Kıyas'ta her evde bir saz bulursunuz. Orada, herkesin müziğe karşı az da olsa ilgisi vardır. Herkes kendine yetecek kadar çalıp söyler bizde. Hiçbir şey birdenbire ve kendiliğinden başlamaz; adı üzerinde, bir “gelenek”tir. Ancak, başlayan şeyler de devam etmelidir ve devam eden yerde bir şeyler var olur. Süreğin kesintiye uğramaması, muhabbetlerin ve cemlerin, hâlâ devam ediyor olması bu noktada önem arz etmektedir. Etle tırnak gibi bir bütündür; cem ortamlarında yaşatılmaya devam eder. O muhabbetler ve o cemler olmasa âşıkların kendini geliştirme ve güncelleştirme şansı zaten olmaz. Hepsi birlikte ve paralel olarak yürüyor zaten, hâlen de öyledir. Onun avantajı ile*

çoğalıyorlar. Cemevinin varlığıdır orada âşıkların çoğalması. Âşıklık-ozanlık geleneğinin, Kısas'ta günümüzde de kesintisiz bir biçimde devam ediyor olmasının bu sebepten kaynaklandığını düşünüyorum.” ifadelerini dile getirmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, Kısas mahallesindeki cemlerin bugünkü durumuyla ilgili olarak ise: *“Cemler, muhabbetler devam ediyor ama bir şey eksik. O deyişlerin bâtinî yorumunu her yönü ile anlatıp onun üzerinde muhabbeti derinleştirebilecek yetkin insanlar neredeyse yok denecek kadar azaldı. Eksiklik orada var. Yoksa, deyişleri icrâ etme noktasında hiçbir sıkıntı yok. 8-10 yaşlarındaki çocuklar bile çalıp söylüyorlar, gümbür gümbür. Ama işte, mânâyı bilme noktasında ciddi bir eksiklik var, bunun canlandırılması lazım. Her yerde ve her bölgede.”* yorumunu yapmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Kısas mahallesi, Şanlıurfa'da yer alan bir bölge adıdır ve kendilerini Âlevî-Bektaşî olarak nitelendiren, Âlevî âşıklığını ve âşıklık geleneğini devam ettiren önemli bir muhittir. Âşık edebiyatının gelişimini sürdürdüğü bu bölgede usta-çırak ilişkisi ile pek çok saz şairi yetişmiştir. Âlevî inancını, gelenekleri ile birlikte yaşatıp sürdüren bu coğrafyada; mûsiki, Âlevî âşıklığı, âşıklık geleneği ve edebiyatı büyük bir önem taşımaktadır. Dolayısıyla, kendi kültürlerinin birer aynası olarak nitelendirebileceğimiz Kısaslılar-Kısaslı âşıklar, Türk halk müziğine önemli katkılar sağlamakta ve söz konusu geleneğin sürdürülebilirliğini temin etmektedirler.

4.1.2. Kısas'lı Âşıklar

Kısas, birçok âşığın yetiştiği önemli bir yerleşim yeridir ve geçmişten günümüze kadar, Kısas'ta 50'den fazla âşık yetişmiştir. Bölgede âşıklık, sadece bireysel bir sanat icrâsı olmanın ötesinde, toplumsal hafızayı ve kültürel kimliği yaşatan bir unsur olarak varlığını sürdürmektedir. Kısaslı âşıklar, sözlü kültürün aktarımında önemli bir rol üstlenmiş hem bireysel hem de kolektif hafızayı şiir ve müzik aracılığıyla gelecek nesillere aktarmışlardır. Cem törenleri ve muhabbet meclisleri, bu geleneğin yaşatıldığı başlıca mekânlar olup, âşıkların sanatsal üretimlerinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

Bu bağlamda Kısas, “Âşıklar Diyarı” olarak anılmaktadır. Kısas'taki âşıklık geleneği, 1750'li yıllara kadar uzanmakta olup, köyün bilinen en eski âşığı, Âşık Hüseyin

ve oğlu Âşık Mustafa'dır. Her iki âşık da özellikle cem törenlerinde deyişler söylemiş, ancak söyledikleri deyişler kendilerine ait olmayıp, "usta malı" olarak kabul edilmiştir. Âşık Hüseyin ve Âşık Mustafa'dan sonra, bu geleneği Âşık Bektaş, Seyit Halil Çavuş, Hoca Bakır ve Çulha Yahya gibi önemli isimler devam ettirmiştir (Dönmez ve Deniz, 2012: 169).

Âşık Dertli Divani, bu konudaki düşüncelerini: *"Orada her yıl, 12 ay boyunca 48 perşembe cem yapılır. On kişi de olsa yüz kişi de olsa cem törenleri ve muhabbetler hiç aksatılmaz. Bu yüzden oraya gelen canlar hem saz çalma hem de deyiş öğrenme fırsatı buluyorlar. Yani, bu anlamda ortam da çok müsait."* sözleriyle ifade etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Kıyas'lı âşıklar üzerine günümüze kadar birçok isim tarafından çeşitli bilimsel çalışmalar gerçekleştirilmiş olup, bu konudaki araştırmalar hâlen devam etmektedir. Mehmet Özbek, Halil Atılğan ve Abuzer Akbıyık'ın çalışmaları bu araştırmalardan sadece bazılarıdır. Kıyas'lı âşıkların, tanınması ve bilinmesi noktasında bu çalışmalar önem arz etmektedir.

Örneğin; Akbıyık, 2012 yılında yayımlanan *"Halk Şiirinde Kıyas'lı Âşıklar"* başlıklı yazısında, Kıyas'ta tespit ettikleri 63 âşık olduğunu belirtmektedir. Bahsi geçen âşıkların bazılarının (bilinenlerinin) yanına, gerçek isimleri de eklenmiş ve vefat eden âşıklar parantez içinde verilen bilgiyle belirtilmiştir. İlgili sıralama şu şekildedir:

Ahmet Erden, Abbas Aşan (Zâkir), Ali Narin (Can Ali), Amşe Göncü, Âşık Berdari (İ. Halil Elveren), Âşık Büryani (Hamdullah Aykut) (*Vefat Etmiş*), Âşık Celali (Veli Göncü). Âşık Ceylani (Mustafa Uğur), Âşık Dertli Divani (Veli Aykut), Âşık Devrani (Cuma Azbay), Âşık Diyarî (Ali Asa) (*Vefat Etmiş*), Âşık Doksandaon (İsmail Kondu) (*Vefat Etmiş*), Âşık Engini (Hürrü Demirkol), Âşık Fedai (Cuma Aran), Âşık Halit Aşan, Âşık Halimi (İsa Özbay), Âşık Helali (İmam Polat) (*Vefat Etmiş*), Âşık Hürremi (Emine Uğur), Âşık Hüseyin (*Vefat Etmiş*), Âşık İkrari (Mehmet Uğur) (*Vefat Etmiş*), Âşık Kul Biçare (Abdurrahman Türkmen) (*Vefat Etmiş*), Âşık Meftuni (Mehmet Bakındı), Âşık Mustafa (Âşık Mıço) (*Vefat Etmiş*), Âşık Sabri (Sabri Çuban), Âşık Sefâî (Mehmet Acet), Âşık Yarani (Hasan Polat) (*Vefat Etmiş*), Aşir Kayabaşı, Aşir Türkmen (*Vefat Etmiş*), Culha Yahya Baba (*Vefat Etmiş*), Cuma Güleç, Dertli Rabia (Rabia Uğur),

Feyzullah Ürer, Hüseyin Öztürk, Hüseyin Öztürkmen, Hoca Bakır (*Vefat Etmiş*), Kılı Bektaş (Nakla Bektaş) (*Vefat Etmiş*), Köçek Ahmet (*Vefat Etmiş*), Kul Ahmet (Ahmet Aykut), Kul Bakır (Bakır Erdem), Kul Bektaş (Bektaş Yıldırım), Kul Bektaş (Bektaş Bulut), Kul Haydar (Haydar Polat), Kul İhsan (İhsan Doğan), Kul Kemal (Kemal Burhan), Kul Şükrü (Şükrü Doğru), Kul Yahya (Yahya Kondu), Mehmet Erdem, Mehmet Eyüp (*Vefat Etmiş*), Muhammed Çavuş (*Vefat Etmiş*), Sadık Aşan, Seyyit Halil Çavuş (*Vefat Etmiş*), Seyyit İbrahim Çavuş (*Vefat Etmiş*), Veli Ertenler (*Vefat Etmiş*), Yoksul Azbay (Abdurrahman Azbay), Yusuf Aşan, Yusuf Tugay. Genç Âşıklardan; A. Coşkun Bozkurt, Barış Acet, M. Ali Aşan, Cemal Güleç, Haydar Acet, Hüseyin Karabulut, Orhan Bozkurt (Akbiyık, 2012: 43).

Bu isimlerden farklı olarak, Kısas'ta son yüzyılda yaşamış ve bugün hayatta olmayan âşıklar arasında; Cafer Eyyüp (Zâkir Baba), Bakır Kondu (Baba), Seyyid Abbas Aysu (Gazelhan) gibi isimler de sayılabilmektedir (Kürkçüoğlu, 2020: 467).

Kemal Demircan, Cuma Kondu, İbrahim Demirkol (Zâkir), Âşık Halil Yıldırım (Hasanoğlu), Âşık Coşkun Uğur ve daha onlarca isim ustalarının izinde, bu geleneği yaşatmaya devam etmektedir (Kürkçüoğlu, 2020: 467).

Kıyaslı âşıklar üzerine yapılan önemli çalışmalardan biri de Halil Atılğan'a aittir. Atılğan, 1992 yılında yayımlanan “*Kıyaslı Âşıklar*” adlı eserinde, 12 âşığın biyografisine ve eserlerine ayrıntılı bir şekilde yer verirken, 16 âşığı ise yalnızca isim düzeyinde ele almıştır.

Kısas'ta yetişen âşıklar, kendi deyişlerinin yanı sıra; Sadık Baba, Sıtkı Baba, Dertli, Derviş Ali, Edib Harâbî, Virânî, Kul Hüseyin, Kul Himmet, Seyyid Nesîmî, Şah Hatâyî ve Pîr Sultan Abdal gibi önemli isimlerin deyişlerini de okumaktadırlar. Köydeki âşıklardan, yurtiçi ve yurtdışındaki programlara katılanlar da bulunmaktadır (Kürkçüoğlu, 2020: 467). Dolayısıyla, Kısas'taki bu zengin miras ve onlarca isim, âşıklık geleneğinin sürekliliğini sağlayan ve kültürel kimliği pekiştiren önemli bir unsur konumundadır.

4.1.2.1. Âşık Büryani (Hamdullah Aykut)

1926 yılında Kısas'ta dünyaya gelen, Hamdullah Aykut'un annesinin adı Meryem, babasının adı ise Ahmet'tir. Büyük bir ailenin parçası olan âşık, 1939 yılında,

aynı köyden Ahmet (Murat) ve Zeynep kızı Fatma ile evlenmiştir. Âşık Büryani'nin evliliğinden 12 çocuk dünyaya gelmiş, ancak çocuklarından dördü (Emine, Zeliha, Döndü ve Sakine) bebekliklerinde vefat etmiştir. Günümüzde, âşığın hayatta olan 8 çocuğu bulunmakta olup, çocuklarından biri de kendisi gibi âşık olan, Âşık Dertli Divani'dir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Köyde çiftçilikle uğraşan Âşık Büryani, kitap okumayı sevmekte ve cemlerde irticâlî olarak deyişler söylemektedir. 1930 yılında, Kısas Köyü İlkokulu'nda tahsiline başlayan âşık; Cumhuriyet tarihinde yeni yazıyla, Kısas köyünde ilk okuyup yazanlardan biri olmuş ve ilkokul üçüncü sınıfa kadar eğitim almıştır. İlkokul diplomasını, 27 Aralık 1967 tarihinde, Cengiz Topel İlkokulu'ndan alan âşık, 1942 yılında İzmir Gaziemir Topçu Birliği'ne alınmış, 1945 yılında ise terhis olmuştur. Âşık Büryani, 1965-1974 yılları arasında Kısas'ın muhtarlığını yapmıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Eski ve yeni yazıyı iyi derecede bilen Âşık Büryani, Arapça ve Farsça'yı Türkçe kadar güzel bir şekilde okuyup yazabilmektedir. Âşık, tasavvufî düşünce sistemini kavramış, tasavvuf ve bâtinîliği derin bir şekilde içselleştirip yaşayarak, hayatına dâhil etmiştir. Okumayı çok seven, kendince zengin bir kütüphaneye sahip olan, ileri görüşlülüğüyle öne çıkan, sevgiye, saygıya, hoşgörüyeye, kültürel değerlere önem veren ve başarılı bir şekilde cura çalan âşık, Âlevî-Bektaşî kültürü motifleriyle tasavvuf düşüncesini iyi derecede özümseyerek, bu unsurları eserlerinde başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Deyişlerinde, didaktik özellikler göze çarpan Âşık Büryani, eleştirel içerikli eserler de kaleme almıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Büryani mahlasından önce, Hamdullah ve Kemteri mahlaslarını da kullanan âşık, şiirlerini kendi el yazısıyla yazdığı iki defterde toplamıştır. Ayrıca bu defterlerde, birçok şiirinin yazılış sürecine dair açıklamalara da yer vermiş, eserlerini kaleme aldığı tarihleri not düşmüştür. Âşığın şiirlerinde en çok işlenen temalardan biri, Allah aşkıdır. Âşık Büryani hem icrâ ettiği müzikte hem de dile getirdiği sözlerde bu mânevî aşkı ön planda tutmuş, sazı da sözü de Allah için icrâ ederek, söylemiştir. Sanatını bu doğrultuda şekillendirmiş olan âşığın, "Büryani" mahlasını nasıl aldığıyla ilgili hikâye, el yazması defterinde: *"23.03.1977 günü Hacı Bektâş Velî evlatlarından Muharrem Sefa Efendi bize geldi. Yanında Kamber olarak, Gaziantep'in Haral köyünden Ali Dede ve Adanalı Mürteza Dede ve hanımı bize geldiler. 23 Mart'ı 24'e bağlayan gecesi muhabbete*

başlandı. Âşık arkadaşlardan deyiş söylemeye fırsat bulamadım. Halime agâh olan Sultan nutkeyledi. Üç parça söyledim, irticâmızı çok şükür kabul kıldı. Mahlasımı Büryani koydu. Elhamdülillah. 2 deyiş de yazdım kendine verdim... Çok şükür murada erdim. Kadim ola.” cümleleriyle anlatmaktadır (Atılğan, 1992: 24-26).

Âşık Büryani’nin, o gece irticâlî söylediği deyişin son bölümü şu şekildedir (Atılğan,1992: 24):

“Arşın demanında Nebî-yi zîşân

Akıl idrak etmez bu sırra insan

Hamdullah ciğerim olmuştur büryan” (23.03.1977)

Muharrem Sefa Efendi, âşığın son dörtlükte “Hamdullah ciğerim olmuştur büryan” mısrasını duyduğunda, “Büryani” diye seslenerek, Hamdullah Aykut’a “Büryani” mahlasını vermiştir (Atılğan, 1992: 24-26).

Âlevî-Bektaşî bir ailede, Bektaşî babası “Ahmet Baba”nın oğlu olarak dünyaya gelen âşık; babasının vefatından 15 yıl sonra, dergâhın icâzetiyle posta oturarak, 1977 yılında babalık görevini yapmaya başlamıştır. Büryani Baba, 1977-1990 yılları arasında yol ve cem erkânları hizmetlerini yürütmüş, 7 Kasım 1990 tarihinde vefat etmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, geleneğe ait öğrendiği ilk bilgileri babasından öğrendiğini dile getirmektedir. Cemlerde ve muhabbet ortamlarında, babasını sık sık gözlemleme şansı bulan âşık, babasından bahsederken “ustam ve atam” ifadesini kullanmaktadır. Dertli Divani babasıyla ilgili olarak: “İlkokulu üçüncü sınıfa kadar okumuş ama hem Farsça hem Arapça’yı Türkçe kadar iyi bilir, okur ve yazardı. Âlevî-Bektaşî inancında ve bütün bâtinî inançlardaki “Dört Kapı Kırk Makam” kavramını çağın dilini kullanarak çok iyi anlatan ve deyim yerindeyse muhabbette olan bütün insanların, canların beynine nakşedebilecek seviyede anlatırdı. Ben de bu ortamda büyüdüm dolayısıyla hem atam hem de ustamdır.” ifadelerini kullanmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Büryani’nin, yayımlanmış bir plağı veya çalışması bulunmamaktadır. Ancak, Dertli Divani, albümlerinde ve neredeyse tüm icrâ ortamlarında babasına ait eserlere yer vererek seslendirmektedir. Bu eserler, zaman zaman başka sanatçılar tarafından da

yorumlanmakta ve çeşitli albümlerde kendilerine yer bulmaktadır. Dertli Divani bu konuyla ilgili olarak düşüncelerini: *“Babamın eserleri bir plak olarak yayımlanmadı. Ama, onun canlı ve yaşayan temsilcisi ben olmaya çalışıyorum. Sonuçta, onun ürünü olarak ortadayım. Yani, her şeyimi babama borçluyum. O, bizimle birlikte var.”* cümleleriyle ifade etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu anlamda örnek verecek olursak; Dertli Divani, ilk albüm çalışması olan, “Divane Gönül”de babasının *“Ne Fayda”* adlı eserine yer vermiştir. Âşık Büryani’nin, *“Ne Fayda”* adlı eseri şu şekildedir:

“Cevâhirden köşkün yapıp otursa

Sesin kolun şarktan garbe yetirse

Pîr mürşidi bilmez yolu yitirse

Menzil almaz yola gelse ne fayda

Doğuştan insanda Hak hal olmazsa

Malı canı dost yoluna vermezse

İkrara bend olup yola gelmezse

Yol oğluyum dese ona ne fayda

Büryani çağırır elaman aman

Kerbelâ günüdür billâh bu zaman

Dilde beli deyip gönülde gümân

Hakk’a ikrar verdim dese ne fayda”

(Âşık Büryani)

Âşık Büryani, oğlu Dertli Divani tarafından; *“Zengin bir kütüphaneye ve okuma alışkanlığına sahip olan, herkesin okumasını arzu eden, okuma zevkini insanlara aşılamaya çalışan, insanlara yardım etmeyi seven, küsleri barıştıran, insanların dertlerine çare bulmaya çalışan, yeni evlenenlerin nikâhını kıyan, sağlam bir karaktere-*

duruşa sahip olan, okulum, ustam ve atam.” cümleleriyle ifade edilmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık hakkında, yapılmış güncel bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Ancak; Kısas'ta âşıklık geleneği, Kısas'lı âşıklar ve XX. yüzyıl âşıkları başlıklarını taşımakta olan çalışmalarda (kitap, dergi ve makalelerde), Âşık Büryani'nin adına rastlanılabilmektedir. Bu kaynaklarda, âşığın hayatı ve eserleriyle ilgili bilgiler yer alabildiği gibi, bazen de âşığın ismi sadece dipnotta veya âşık isimleri sıralanırken geçebilmektedir. Bu bağlamda, Halil Atılgan ve Mehmet Acet'in "*Harran'da Bir Türkmen Köyü Kısas*" veya Halil Atılgan'ın "*Kısas'lı Âşıklar*" başlıklı çalışmaları örnek olarak gösterilebilmektedir.

4.2. SAZLA TANIŞMASI

Âşık Dertli Divani'nin müzikle tanışması ve geleneğe yönelmesinde en büyük etken, babası Âşık Büryani olmuştur. Küçük yaşlardan itibaren cem törenlerine katılan ve muhabbet meclislerinde bulunan Dertli Divani, âşıklık geleneğinin içinde yetişmiş olmanın sağladığı imkânlardan faydalanmıştır. Bu bağlamda, âşık bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Dertli Divani için en büyük avantaj, geleneğin içinde doğmuş ve bu ortamda yetişmiş olmasıdır.

Dertli Divani, çocukluk yıllarından itibaren cem törenlerine katılmaya başlamış, 12 yaşından itibaren ise muhabbet meclislerinde yer alarak, geleneğin ve Âlevî-Bektaşî kültürünün içinde yetişmiştir. Bu süreçte, cura çalan babasını, saz icrâ eden âşıkları ve zâkirleri dikkatle gözlemleyerek; bağlama, çöğür, cura ve saz çalmaya yönelik bir ilgi geliştirmiş, müziğe dair temel bir altyapı oluşturmuştur. Özellikle, babasının cura çalarken sergilediği icrâyı dikkatle izlemiş, onun parmak ve el hareketlerinden etkilenerek bu enstrümana ilgi duymaya başlamıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, müzikle ilk deneyimini babasına ait cura ile edinmiştir. 9-10 yaşlarında iken babasının curasında gizlice çalışmaya başlamış, 12-13 yaşlarına geldiğinde ise kendi çabasıyla enstrümanı öğrenmiştir. 16 yaşına ulaştığında, herhangi bir formel müzik eğitimi almaksızın yetkinliğini artırmış ve cura çalma becerisini ileri bir seviyeye taşımıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, âşıklık geleneğine olan bağlılığını şu sözlerle ifade etmektedir: *“Her şey insanın doğasında var. İnsan ilgi duyuyorsa ve ilgi duyduğu şeye yoğunlaşıp kendini ona adarsa başarılı olabilir.”* Bu ifadeleriyle, geleneğin bireyin içinde kendiliğinden var olamayacağını vurgulayan âşık, sürecin istek ve çaba gerektirdiğini belirtmektedir. Ona göre, bireyin geleneğe dâhil olabilmesi için kendisini bu atmosferin bir parçası olarak görmesi gerekmektedir. Dertli Divani, bu bağlamda en belirleyici unsurun “çabalamak” olduğunu özellikle vurgulamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Saz çalmaya başlamasıyla ilgili olarak: *“Saz çalmayı, bir ders görerek veya bunun eğitimini alarak değil de cem kültüründe pişerek, yoğrularak, büyüklerimizin ellerine parmaklarına bakarak öğrendik. Cem törenlerine katılır ve 12 hizmet bitiğinde dört gözle büyüklerimizin, ‘Bir de sizi dinleyelim’ demelerini beklerdik. Saz çalmaya başlarken, Âşık Doksandaon ve babam Âşık Büryani gibi cemde aynı zamanda zâkir olan büyüklerimizin nasıl icrâda bulunduklarını göre göre biz de onlara kendimizi uyarlamaya çalışarak saz çalmaya başladık ve zaman içerisinde kendime yetecek kadar sazı icrâ etmeye başladım. Daha sonra birkaç satır mısra dörtlük karalamaya çalıştım. Daha sonra da kendi şiirlerimi yazmaya başladım.”*, *“5-6 yaşlarındaki çocukluğumu hatırlıyorum, babamın curasının tınısıyla büyüdüm ve o tını hâlen daha kulaklarımdadır. Babam, kendi kendine çalıp söylerken, muhabbetlerde, cem ortamlarında hep curasının sesini dinler, parmak hareketlerine bakar ve nasıl çaldığını izlerdim. Birinci derecede, babam Büryani’den etkilendim. Belki, Büryani babam olmasaydı bilemiyorum beni etkileyecek başka bir şey olur muydu? Böyle olur muydum o kadar emin değilim. Böyle bir tercih yapar mıydım yani o konuda pek emin değilim.”* cümleleriyle ifade etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Büryani’nin, Dertli Divani’nin müzikle kurduğu ilişki üzerinde önemli bir rolü bulunmaktadır. Ancak, Dertli Divani’nin müzikle olan ilişkisi yalnızca babasından öğrendikleriyle sınırlı kalmamıştır. Katıldığı muhabbet ortamları, ona geleneği daha yakından tanıma ve öğrenme fırsatı sunmuş, usta âşıkların icrâlarını gözlemleyerek ve onları dinleyerek kendini geliştirmesine imkân tanımıştır. Nota eğitimi almadan, ustaların icrâlarını dinleyerek bağlama çalmayı öğrenmiş olan âşık, bu süreçte babasının herhangi bir yönlendirmesi veya baskısı olmaksızın ilerlemiştir. Bu bağlamda, âşığın geleneğe

yönelmesi, herhangi bir dış baskıdan ziyade, tamamen kendi ilgi ve isteğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, icrâ ettiği enstrümanlar arasında; bağlama, babasından miras kalan cura ve dede sazı ya da çöğür sazı olarak adlandırılan “divan”ın bulunduğunu ifade etmektedir. Onun için bağlama, yalnızca bir müzik aleti olmanın ötesinde, “*gelenegin ve kültürel mirasın bir taşıyıcısı*” konumundadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Dertli Divani’nin âşıklık yolundaki serüveni, doğduğu kültürel ortam, muhabbet meclislerinde geçirdiği yıllar ve babasının sanatsal mirasıyla şekillenmiş olup, gelenekle iç içe ve kişisel bir çabanın sonucu olarak doğal bir süreç içerisinde ilerlemiştir.

4.3. MAHLAS ALIŞI

Âşıklık geleneğinde mahlas, âşıkların sanat hayatlarında kullandıkları özel bir unsur olup, âşığın kimliğini yansıtmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde ele alındığı üzere; âşıklık geleneğinde mahlas, genellikle çıraklık sürecini tamamlayan âşığa bir usta tarafından verilmekte olup, bazı durumlarda ise âşıkların rüyalarında bir *pîr* veya mânevî bir *rehberden* bâde içerek mahlas aldıklarına inanılmaktadır.

Cem Erdem’in, 2010 yılında yayımlanan makalesinde, Dertli Divani’nin mahlasını alırken çeşitli rüyalar gördüğü belirtilmekte ve âşığın bu süreci: “*Rüyamda bana Kanberi, Kudreti gibi tam hatırlayamadığım mahlaslar verildi. Büyüklerime gördüğüm bu rüyaları söylediğimde, ‘Bu iş rüya ile olmaz kendi kendini geliştireceksin, yetiştireceksin.’ dediler.*” ifadeleriyle aktardığı bilgisi yer almakta olsa da âşıkla gerçekleştirilen mülakatta, Dertli Divani bu anlatıya ve rüya hikâyesine değinmemiştir.

Dertli Divani’nin mahlas alışı, geleneksel âşıklık kültürü çerçevesinde gerçekleşmiştir. Âşık, mahlas alma sürecine ilişkin olarak, rüyada bâde içmediğini ancak, gerçek üstadların elinden dolu içtiğini belirtmektedir. Bu durum, onun âşıklık geleneği içindeki yerini ve mânevî yolculuğunu şekillendiren önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, mahlasını 16 yaşında almıştır. 21 Şubat 1978 tarihinde, Hacı Bektâş-ı Velî evlatlarından Emrullah Ulusoy’un Kısas’a ziyareti sırasında, âşığın ailesinin evine misafir olmuş ve evde bir muhabbet ortamı oluşturulmuştur. Köy halkının da

katılımıyla gerçekleşen bu toplanmada, âşıklar saz çalarak deyiş ve duvazlar icrâ etmiştir. O dönemde babasının curasını çalmaya yeni başlayan Dertli Divani'ye, Emrullah Ulusoy'un "*Sazı Veli'ye verin, birde onu dinleyelim.*" demesi üzerine, babasının curası verilmiş ve birkaç deyiş seslendirmesi istenmiştir. Destur aldıktan sonra irticâlî olarak üç deyiş icrâ eden âşık, curayı bıraktıktan sonra Emrullah Ulusoy tarafından yanına çağırılmış ve Ulusoy'un, "*Bundan sonra senin mahlasın 'Dertli' olsun. Bundan sonra deyişlerinde bu mahlası kullan.*" demesiyle, ilk mahlasını almıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Aynı yıl, 12 Mayıs'ta, "Deli Bektaş" olarak bilinen ve Hacı Bektâş-ı Velî evlatlarından olup, Postnişin Feyzullah Ulusoy'un oğlu, Bektaş Ulusoy'un Kısas'a gelişiyle benzer bir muhabbet ortamı oluşturulmuştur. Bu toplantıda da Dertli Divani'ye bağlama verilmiş ve âşık, çalıp söylemeye başlamıştır. Âşığın icrâsından sonra, Bektaş Ulusoy'da çalıp söylemiş ve ardından bağlamayı yine Dertli Divani'ye vermiştir. Bağlamayı tekrar alan âşık, bu defa da irticâlî birkaç deyiş söylemiştir. Dertli Divani'yi dikkatle dinleyen Bektaş Ulusoy, "*Sana bir mahlas da ben vereceğim. Diğer mahlasın da 'Divani' olsun. Deyişlerinde her ikisini de kullanabilirsin.*" diyerek, âşığa ikinci bir mahlas vermiştir. Böylece, âşığın mahlası "Dertli Divani" olarak şekillenmiş ve sanat hayatı boyunca eserlerinde bu mahlası kullanmaya başlamıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, o esnada bir deyiş daha söylemiş ve mahlas alma sürecindeki bu durumu, dizelerinde şu sözlerle ifade etmiştir:

"Hakk'ın âşıklara cevri ü cefâsı

Âşık olan neyler dünya sefâsı

Dinle canım cananımın sevdası

Dertli'yi eyledi Divane gönül

(12.05.1978) (7)

Dertli Divani, aldığı mahlas dışında, çocukluk döneminde köyde "dede" lakabıyla anılmıştır. Özellikle cemlerde, "yaşlılar ve halası" âşığa sürekli olarak "dede dede" şeklinde hitap etmiştir. Bu hitap, aile büyüklerinden birinin de "Veli" ismini taşıması nedeniyle kendisine küçük yaşlardan itibaren yöneltilmiştir. Bunun içindir ki Dertli Divani'ye köyde, çocukluğu boyunca sürekli olarak bu şekilde seslenilmiştir. Günümüzde

ise âşığa, ismi olan “Veli”nin yanı sıra, mahlası gereği “Dertli” veya “Divani” şeklinde de hitap edilmektedir. Bununla birlikte, âşıklık geleneği içindeki konumu ve dede-baba sıfatına sahip olması sebebiyle; “Dertli Baba”, “Divani Baba”, “Divani Dede”, “Baba”, “Babam”, “Dede” ve “Dedem” gibi unvanlarla da anılmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani; rüya yoluyla âşık olma, bâde içme ve bâdeli âşık olma konularıyla ilgili olarak, düşüncelerini: *“Bende bâdeli âşıklık yok, yani anlatılardaki gibi değil. Rüyamda öyle bâde içip de âşık oldum diyemem. Öyle olduğunu söyleyen âşıklar da var. Ama, ben muhabbet ortamlarında yetiştim. En başta babam Büryani’nin ürünüyüm ve yetişmiş olduğum muhabbet ortamlarının benim gelişmemde etkisi olmuştur. Geleneğin içerisinde yetiştim ben.”*, *“Bâdeli âşıklığa ve bâde içmeye dair, okuduğum şeyler var. Sümmânî ile Gülperi hikâyesi var mesela. Bu gelenekten geldiğim için bu kaynakları okudum. Bu hususta, inanıyorum ya da inanmıyorum demek çok şık değil. Yani, inanan insanlar var. Ancak, bâdeli âşıklık için; böyle bir şey yok, bu bir hayaldir, bu bir rüya âleminde insanların gördüğü bir şeydir ifadelerini kullanan insanlar da var. Ben hepsine saygı duyuyorum ama, ben bâdeli bir âşık değilim. Bu durum, biraz da kişinin kendi iç dünyasıyla ilgilidir.”*, *“Gündüz hayallerimizde, gece düşümlüğümüzde-rüyalarımızda; muhabbetlerde olduğumuzu, ulu pîrlerin-âşıkların meclisinde ve muhabbetlerinde kendimizi görüyoruz. Bu da o konuya fazla yoğunlaşmış olmamızın etkisinden dolayı oluyor, onun etkisinden dolayı bunları görüyoruz. Ama, bazıları bunu biraz daha ileriye taşıyarak, bâde içtiğini düşünerek belirtiyor. Hepsine saygı duyuyorum ama, görünen bu âlemde öyle bir şeyin, hele hele bu yüzyılda imkânsız olduğunu düşünüyorum. Ama, iç dünyasında insanlar mâna halindeyken bunları hissedebilir, o duygu yoğunluğu ile bunları yaşıyor olabilir ya da dünya âleminde böyle bir şeyi tatmış olabilir. Ama bunu abartmamak gerektiğini düşünüyorum. Bunu sanki böyle bir mûcize eseriymiş gibi lanse etmek bana çok doğru gelmiyor.”* ifadeleriyle aktarmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu bağlamda, âşığın ifadelerine birebir yer verilmesinin nedeni, konuyla ilgili bakış açısının, Dertli Divani’nin kendi sözleriyle aktarıldığında daha iyi anlaşılacağı düşüncesine dayanmaktadır.

Dertli Divani, şiirlerinde kâfiye yapısına bağılı olarak, bazen yalnızca “Divani” mahlasını, bazen ise “Dertli Divani” şeklindeki tam kullanımını tercih etmektedir. Mahlas, âşığın eserlerinde bir imza niteliğı taşıyarak, onun şiirlerini tanınır hale getirmekte ve aynı zamanda, geleneğın içinde aktarılan önemli ritüellerinden biri olarak da değeriendirilebilmektedir.

4.4. ÂŞIKLIĞA BAŞLAMASI, SANATI VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Âşık Dertli Divani’nin âşıklık geleneğine katılımı, sanat anlayışı ve edebî kimliğı, mensubu olduğı kültürel çevrenin ve bireysel deneyimlerinin etkisiyle şekillenmiştir. Geleneksel âşıklık ekolü içinde yetişen Dertli Divani, küçük yaşlardan itibaren müziğe ve şiire ilgi duymuş, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde sanatsal yetkinliğini geliştirmiştir. Onun sanatını besleyen en önemli unsurlar arasında; aile ortamı, yöresel âşıklar ve cem ritüelleri bulunmaktadır. Eserlerinde hem tasavvufi hem de toplumsal meseleleri ele alan âşık, dil ve üslup bakımından klasik âşıklık geleneğini sürdürmekle birlikte, kendine özgü bir ifade tarzı geliştirmiştir. Bu başlıkta, Dertli Divani’nin âşıklığa adım atma süreci, sanatı ve edebî kimliğı, tarihsel ve kültürel bağlam çerçevesinde ele alınacaktır.

Dertli Divani’nin âşıklık süreci, cem ve muhabbet meclislerine katılarak cura-bağlama icrâ etmeye başlamasıyla eşzamanlı olarak gelişim göstermiştir.

Âşık Dertli Divani’nin âşıklık geleneğı içerisindeki yerini anlamak için çocukluk ve gençlik yıllarına bakmak gerekmektedir. Âşık, henüz 5-6 yaşlarındayken muhabbet ortamlarında bulunmaya başlamış, özellikle babası Büryani’nin cura çalmasını dikkatle izlemiş ve bu gelenek içinde yetişmiştir. O dönemlerde, cemler ve muhabbet meclisleri sıklıkla kendi evlerinde düzenlenmiş, bu da onun âşıklık kültürüyle iç içe büyümesini sağlamıştır. Özellikle, Âşık Halit Aşan, Bakır Doğan, Doksandoan ve Mustafa Düzi gibi isimlerin cemlerde ve muhabbetlerde yer alması, Dertli Divani’nin küçük yaşlardan itibaren bu kültüre âşinalık kazanmasına katkıda bulunmuştur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani’nin müzikle tanışmasında ve âşıklık geleneğini benimsemesinde en önemli figür, babası Âşık Büryani olmuştur. Küçük yaşlardan itibaren, babasının cura çalarken çıkardığı tınılar hafızasında yer etmiş ve cemler ile muhabbet ortamlarında bu sesleri sürekli duyarak büyümüştür. Bu durum, onun müziğe

ve âşıklık geleneğine yönelmesinde belirleyici bir etken olmuştur. Kendisinin de: *“Büryani babam olmasaydı bilemiyorum beni etkileyecek başka bir şey olur muydu? Böyle olur muydum o kadar emin değilim. Böyle bir tercih yapar mıydım yani o konuda pek emin değilim.”* cümleleriyle ifade ettiği gibi, babası Âşık Büryani olmasaydı bu sanata yönelip yönelmeyeceği konusunda emin değildir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, 16 yaşına geldiğinde, babasının curasında kendi kendine çalmayı öğrenmeye başlamış, ilk deyişini yazmış ve zamanla kendisini bu alanda geliştirmiştir. Müzikal eğitimi açısından değerlendirildiğinde, Dertli Divani’nin küçük yaşlarda sistematik bir eğitim almadığı görülmektedir. Ancak zaman içerisinde müzikle ilgili belirli teknik bilgileri edinmek amacıyla, özel dostları ve müzik öğretmenlerinden özel ders aldığını: *“Arada bir, özel dost ve arkadaşım olan müzik öğretmenlerinden, özel ufak tefek teknik konularda, bağlama üzerine, nota üzerine böyle sınırlı olmuş olsa da özel ders aldım.”* şeklinde açıklayan âşık, Ünsal Doğan ile Kemal Korkmaz’dan bağlama ve nota üzerine, sınırlı da olsa bu tarz dersler almış olup, yoğun programı nedeniyle derslere düzenli olarak devam edememiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşığın da: *“Halk ozanı-âşık olduğumuz için, nota üzeri iyi bağlama çalmamızı bizim dinleyicilerimiz beklemez ve ‘ille de bu olsun’ diye bir beklenti olmaz, bizim tarzımız farklı olduğu için. Ama, ne kadar geliştirip bağlamayı da güzel icrâ edersek o kadar daha iyi olur.”* ifadeleriyle belirttiği gibi, halk ozanlarının ve âşıkların dinleyici kitlesi, bağlama icrâsında akademik bir mükemmeliyet beklentisi içinde değildir; bu gelenekte önemli olan, sazı ve sözü bir arada icrâ edebilme becerisidir. Bununla birlikte, Âşık Dertli Divani bu konunun üzerine düşmüş, bağlama çalma yetkinliğini geliştirme konusunda daima çaba sarf etmiştir. 2023 yılında gerçekleştirdiğimiz görüşmede, ilerleyen yaşına rağmen konservatuvar eğitimi almayı düşündüğünü belirtmekte olan âşık, şu an bu alanda yüksek lisans eğitimi almaktadır (16/07/2023 ve 12/02/2025 tarihli görüşme).

Dertli Divani ilerleyen süreçte, müzikal anlamda daha sistemli bir eğitim alabilmek ve çevresindeki gençlerin de bu imkândan faydalanmasını sağlamak amacıyla, “Kemal Korkmaz” isimli müzisyen arkadaşını köye davet etmiştir. Böylece âşık, köy okulunda verilen bağlama kurslarıyla gençlerin bu alanda eğitim almasını sağlamış ve kendisi de bir süre bu kurslara katılmıştır. Konser ve program yoğunluğu nedeniyle düzenli bir katılım sağlayamamış olsa da âşığın bu girişimi, çevresindeki birçok kişinin

bağlama eğitimi almasına vesile olmuştur. Bu süreç, özellikle 1991-1993 yılları arasında gerçekleşmiştir. Dertli Divani bu süreci: *“Kemal Korkmaz isminde, o zaman Şanlıurfa Kültür Bakanlığı Halk Müziği Korosu’nda bir müzisyen dostumuz-arkadaşımız vardı, onu gönüllü olarak köye getirdim ve köy okulunda bütün gençlerin faydalanması için bağlama kursu vermesini sağladık. Ben de o dönemde bir iki ay devam ettim ama konserlerim ve programlarım olduğu zamanlarda katılamıyordum. Aksamalar oldu ama düzenli olarak devam eden arkadaşlar bundan çok faydalandılar. Bu benim anlattığım dönem, 1991-1992-1993 yılları.”* şeklinde anlatmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşıklık geleneğinin birdenbire kazanılabilecek bir unsur olmadığını belirten Dertli Divani, bireyin doğasında bir eğilim olması gerektiğini, ilgisinin ve isteğinin bu süreci belirlediğini vurgulamakta, bu geleneğin içerisinde yetişmenin yanı sıra, kişisel çaba ve özverinin de büyük önem taşıdığını ifade etmektedir. Usta âşıkların ve ozanların şiirlerini okuyup anlamının, onları rehber edinmenin gerekliliğine dikkat çeken âşık, bu sürecin bir okul disiplini içinde olduğu gibi emek ve düzenli çalışmayla ilerleyeceğini: *“Yani siz okula gitmeden, düzenli olarak derslere gidip hocanızı dinlemezseniz, ödevleri aksatır ve yapmazsanız başarılı olabilir misiniz? Bu durum da böyledir.”* ifadeleriyle belirtmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani’nin âşıklık geleneğindeki ustaları arasında, en başta babası Büryani yer almaktadır. Âşık, babasının birikim ve bilgileri doğrultusunda yetişmiş, muhabbet ortamlarında şekillenmiştir. Dertli Divani, zâhirî mânada en büyük ustası olarak babasını kabul etmesine rağmen, çağdaş dönemde kendisini en çok etkileyen âşıklar arasında, Âşık Mahzuni Şerif ve Âşık Dâimî’yi öne çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra, tarihsel bir perspektifte ise Pîr Sultan Abdal ve Yunus Emre gibi önemli isimlerden de ilham aldığını ifade etmekte, bu büyük ozanları rehber olarak kabul ettiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda, Dertli Divani’nin ilham kaynakları hem yakın dönemin hem de geçmişin büyük halk şairlerinin birikimlerinden şekillenmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Atılgan’ın (1992) da ifade ettiği gibi: İyi bir aile terbiyesiyle yetişen ve sağlam bir inanca sahip olan Dertli Divani; ırk, dil ve din farkı gözetmeksizin bütün insanlara saygı duymaktadır. Hacı Bektâş-ı Velî’nin *“Hiçbir milleti ayıplamayınız”* ve Yunus Emre’nin *“Yaradani sev yaradandan ötürü”* şeklindeki evrensel değerlerine son derece saygılı olan âşık, bu prensiplere olan bağlılığını, aşağıdaki dörtlüğüyle açıkça dile getirmektedir:

“Hakk’ın âşıklara cevri ü cefâsı

Âşık olan neyler dünya sefâsı

Dinle canım cananımın sevdası

Dertli’yi eyledi Divane gönül” (7)

Bu dörtlük, âşığın insana ve Yaradan’a duyduğu derin sevginin bir ifadesi olup, insanlık adına taşıdığı hoşgörü ve barışçı yaklaşımını yansıtmaktadır.

Dertli Divani, Yunus Emre’nin: *“Bir kez gönül yıktın ise / Bu kıldığın namaz değil / Yetmiş iki millet dahi / Elin yüzün yumaz değil / Yol odur ki doğru vara / Göz odur ki Hakk’ı göre / Er odur alçakta dura / Yüceden bakan göz değil”* sözlerini, ideolojisinin temel taşlarından biri olarak kabul etmekte ve bu felsefeyi kendi hayatına, müziğine ve âşıklık geleneğine yansıtmaktadır. Âşık, bu sözlerin içindeki derin anlamı, insanlara daima hatırlatarak, cemlerde ve muhabbet meclislerinde Yunus Emre’nin öğretilerini açıklamakta ve bu öğretilerin insanlar arasındaki ilişkilere nasıl yansımaları gerektiği konusunda sohbetler yapmaktadır. Dertli Divani, Yunus Emre’nin bu sözlerini yalnızca bir öğreti olarak görmekle kalmaz, aynı zamanda onları hayat felsefesi olarak benimser ve uygulayarak insanlara hoşgörü, alçakgönüllülük ve doğru yolun önemini vurgular. Bu felsefe, onun müzikle olan ilişkisinde de belirgin bir şekilde kendini gösterir ve âşık, şarkıları ve deyişleriyle dinleyicilerine bu değerleri aşılamayı amaçlar.

Dertli Divani, icrâ ettiği eserlerde yalnızca kendi bestelerine yer vermemekte, geleneksel deyişleri ve diğer ozanların eserlerini de seslendirmektedir. Albümlerinde, muhabbet ortamlarında, cemlerde veya konserlerinde, Babası Bürhani’ye ait deyişlerin yanı sıra; Seyyid Nesîmî, Pîr Sultan Abdal, Virânî, Edib Harâbî, Âşık Dâimî, Yunus Emre, Âşık Veysel gibi pek çok ozanın eserlerini de repertuarında bulundurmaktadır. Âşık, kendi eserlerini icrâ etmekle birlikte, özellikle diğer ozanlara daha fazla yer vermeye özen göstermektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu bağlamda, *“Geçmiş bugüne nasıl taşıyacağız?”* sorusuyla yola çıkan âşık, geleneksel âşıklık kültürünün ve halk edebiyatının zenginliğini, zamanın hızla değişen şartlarına rağmen yaşatmak için çaba göstermektedir. O, geçmişin derin izlerini müziği, deyişleri ve inançlarıyla bugüne taşıırken, sadece bir sanatkâr olarak değil, aynı zamanda bir kültürel miras taşıyıcısı olarak da görev almaktadır. Dertli Divani, bu soruyu hem

kendi hayatında hem de toplumsal bağlamda daha geniş bir perspektifle ele almakta; geçmişin öğretilerini, halk kültürünün temel değerlerini, modern dünyanın koşullarına uyarlayarak, günümüzdeki insanlara sunmaktadır. Böylece âşık, geçmişi sadece hatırlamak ve hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda onu canlandırarak günümüzün insanına tarihî ve kültürel kimliğiyle bağ kurmanın önemini de aşılır.

Âşık, bu düşünce yapısını icrâ ortamlarında, âşıklık geleneğinde yer etmiş önemli âşık ve ozanların eserlerini seslendirerek ifade etmektedir. Bu durumu: *“Hep kendi eserlerimi çalıp söylemiyorum. Hatta kendi eserlerimden daha fazla diğer ozanlara yer vermeye çalışıyorum ama kendi eserlerimi de icrâ ediyorum. Yüzyıllar öncesinde yaşamış olan bir ozanın söylediklerini bugün izah eder ve güncellerseniz uzağı yakın etmiş oluyorsunuz. O, bizim ruhumuzun en derin noktalarına hitap eden bizim köklerimiz, bundan dolayı çok önemli.”* cümleleriyle açıklayan âşık; geleneğin içerisinde yer etmiş, diğer âşıkların eserlerini seslendirmeye büyük önem vermesinin en önemli nedeninin *“geleneği yaşatmak ve geçmişi bugüne taşımak”* olduğunu ifade etmektedir. Onun için gelenek, sadece geçmişin korunması değil, aynı zamanda o geçmişi güncel bir biçimde anlamak ve aktarmakla mümkündür. Âşık için, yüzyıllar önce yaşamış ozanların eserlerini günümüzde seslendirmek, bu eserlerin anlamını ve etkisini modern zamanlarla birleştirerek geleneği devam ettirmeyi sağlamaktadır. Bu sayede geçmişin sesleri, bugüne taşınır ve geleneksel halkalar kopmadan sürdürülür. Dertli Divani’nin bu tutumu, âşıklık geleneği içerisindeki devamlılık ve aktarıcılık misyonuna verdiği önemi göstermektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, özellikle yöresel özgünlüklere ve o yörenin dışına çıkma fırsatı bulamamış ozan-âşıkların eserlerine yöneldiğini belirtmektedir. Bu ozan-âşıklar, çoğunlukla değerli eserler ortaya koymuş ancak, bu eserler geniş bir kitleye ulaşamamıştır. Dertli Divani, bu eserleri seslendirerek onların hak ettiği değeri görmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Âşığa göre: *“Bu eserlerin edebî yönü, derinliği ve ifade etmeye çalıştığı unsurlar, kendini zaten belli eder ve dikkat çeker”* (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, bu anlamda: *“Özellikle tanınan ve bilinen isimlerin dışında, kıyıda köşede kalmış ve yöreyi aşamamış ama, çok değerli eserlere özellikle önem veriyorum. Onların da tanınması ve bilinmesi gereken eserler olduğunu düşünüyorum çünkü.”*

açıklamasını da yapmaktadır. Dolayısıyla, âşık, sadece tanınan ozanların eserlerine değil, aynı zamanda köylerinde ya da yörelerinde kıyıda kalmış, fakat önemli olan bu eserlerin daha geniş bir kitleye ulaşması gerektiğine inanmaktadır. Bu bağlamda hem geleneksel kültürü yaşatmak hem de daha az bilinen ancak değerli eserlerin tanınmasını sağlamayı amaçlamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, geleneksel âşıklık geleneğinin önemli bir unsuru olan irticâlen (doğaçlama) söyleme yeteneğine de sahiptir ve zaman zaman doğaçlama olarak deyişler seslendirdiğini ifade etmektedir. Bu durum, onun hem sözlü kültür içindeki yerini hem de geleneksel halk edebiyatı geleneğine olan bağlılığını göstermesi açısından önemli bir unsurdur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliği açısından, genç kuşakların yetişmesine büyük önem vermektedir. Âşık, yalnızca bir icracı olarak değil, aynı zamanda bir eğitici ve aktarıcı olarak da önemli bir rol üstlenmiştir. Özellikle “Mekteb-i İrfan” muhabbetlerinde yetişen öğrenciler, bu sürecin en somut örneklerini teşkil etmektedir. Âşığın aktardığı bilgilere göre, 2012 yılından bu yana zaman zaman düzenlenen bu muhabbet ortamlarında yaklaşık beş yüz kadar zâkir yetişmiş olup, bu kişiler günümüzde aktif olarak, dünyanın çeşitli yerlerinde zâkirlik yapmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bununla birlikte, uzun yıllardır Âşık Dertli Divani ile sahneye çıkan ve muhabbet ortamlarında yer alan birçok genç sanatçı da bulunmaktadır. Yaklaşık on ila yirmi beş yıl süresince Dertli Divani ile birlikte çalışmalar gerçekleştiren, son beş ila on yıldır ise sahne ve muhabbet ortamlarında aktif bir şekilde katılım gösteren, yirmi beş ila otuz kişilik bir sanatçı topluluğu mevcuttur. Bu topluluk içinde; Ferhat Karaca, Mert Kılıç, Hakan Erol, Celal Abbas Ürer, Savol Doğan, Ferhat Etleç, Şirlem Ketan, Cangül Kanat, Lale Koçgün, Taylan Bil, Oğuzhan Acer, Murtaza Salper, Ali İhsan Tepe, Hünkar Savaş ve Mustafa Kılıç gibi isimler öne çıkmaktadır. Söz konusu kişiler, bireysel çalışmalarını sürdürmelerinin yanı sıra geleneksel muhabbet ortamlarında ve konserlerde Âşık Dertli Divani ile sahne almaya devam etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, sanat anlayışını âşıklık ve ozanlık geleneği çerçevesinde değerlendirmektedir. Halk müziğinin temelinde bu geleneğin yer almakta olduğunu:

“Halk müziğinin temel taşı âşıklık ve ozanlık geleneğidir. Bu gelenek olmasa zaten böyle bir değerin ortaya çıkmaya şansı yoktur. Naçizane, karınca kararınca onu yaşatmaya çalışıyorum.” ifadeleriyle vurgulayan âşık, bu kültürel mirasın korunmasının ve yaşatılmasının önemli bir sorumluluk olduğunu dile getirmektedir. Aynı zamanda, bu geleneğin bir temsilcisi olarak, kendi imkânları ölçüsünde âşıklık sanatını sürdürmeye ve aktarmaya gayret etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, âşık makamları konusunda ise geleneksel müzik anlayışına farklı bir perspektiften yaklaşmaktadır. Ona göre, âşıklık ve ozanlık geleneğinde “makam” kavramı, klasik müzikte olduğu gibi belirlenmiş bir sistematığe dayanmaz. Cemlerde okunan deyişlerin belirli bir kalıbı bulunmakla birlikte, bu yapı doğrudan âşıkların ve ozanların kendi üretimleri sonucunda şekillenmiştir. Dolayısıyla, Dertli Divani’nin icrâ ettiği müziklerin büyük bir kısmı ya kendi üretimi olan melodilerden ya da etkisinde kaldığı müzik unsurlarının zaman içinde farklı bir biçime evrilmesiyle oluşan eserlerden meydana gelmektedir. Bununla birlikte, akademik müzik eğitimi alan sanatçılar bu tür kalıpları daha da geliştirerek farklı müzikal formlara dönüştürebilmektedirler (16/07/2023 tarihli görüşme).

Sanatını icrâ ettiği çeşitli platformlar açısından değerlendirdiğinde: *“Ben çağırıldığım etkinliklere ve festivallere gidiyorum.”* ifadesini kullanan Dertli Divani, geleneksel ve uluslararası etkinliklere katılım sağlamaktadır. Âşık, her yıl düzenli olarak katılmasa da birkaç yılda bir; Hacı Bektâş, Abdal Mûsâ ve Pîr Sultan etkinlikleri gibi Âlevî-Bektaşî kültürüyle ilişkili organizasyonlarda bulunmaktadır. İlerleyen bu süreci: *“Bir yıl başka bir grubu ve başka bir ismi çağırıyorlar, ertesi yıl ise başka bir sanatçıyı çağırıyorlar ve o şekilde ilerliyor. Örneğin, bu sene Pîr Sultan etkinliklerine katıldım (2023).”* şeklinde aktaran âşık, bu etkinliklerin yanı sıra, Avrupa’da düzenlenen etnik müzik festivallerine de zaman zaman davet edilmekte ve bu etkinliklerde âşıklık geleneğini icrâ ederek aktarımını sağlamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Şiir ve müzik türleri açısından değerlendirildiğinde ise, Dertli Divani’nin eserlerinde farklı vezinler ve formlar kullandığı görülmektedir. Geleneksel halk şiirinin temel kalıpları olan 8’li, 11’li ve 15’li hece ölçüsünün yanı sıra, âşığın aruz vezniyle kaleme aldığı ve derlediği deyişler bulunmaktadır. Buna ek olarak, türkü formunda yazdığı eserleri de mevcuttur. Âşığın eserlerinin büyük çoğunluğu kâfiye ve hece

ölçüsüne dayalı olmakla birlikte, serbest ölçüyle kaleme alınmış şiirlerine de rastlanmaktadır. Bu noktada: “*Farklı denemelerim de var serbest yazdığım birkaç eserim daha var.*” diyen âşık, bu tür çalışmalarından bazılarını henüz paylaşmadığını, okumadığını belirtmekte olsa da “Unutma Halkım” ve “Diktiğimiz Fidanlar” gibi hece ve kâfiyeye bağımlı kalmadan yazılmış eserleri de mevcuttur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, bestelerinin ve deyişlerinin her birinin kendine özgü bir hikâyesi olduğunu ifade etmektedir. Bu eserler arasında en çok bilinenlerden biri olan “Altım Üstüm Kaç Kuruşluk” adlı deyiş, doğaçlama olarak ortaya çıkmış ve belirli bir olay bağlamında şekillenmiştir. 1987 yılında, Arif Sağ’ın Kısas köyüne gerçekleştirdiği bir ziyaret sırasında geniş katılımlı bir muhabbet ortamı oluşmuştur. Bu ortamda birçok âşık sırayla çalıp söylemiş; Dertli Divani de bu vesileyle dinleyicilerle buluşmuştur. Daha önce bir muhabbet esnasında Dertli Divani’nin icrâsını dinlemiş olan, Arif Sağ’ın yakın çevresinden Eczacı Mahmut Kanmış; Dertli Divani, “Hab-ı Gafletten” adlı eserini okurken yanındakilere; “*Gerçek âşık bu, gerçek âşık bu.*” ve “*Gördünüz mü, Divani nasıl derinden gidiyor?*” şeklinde tepkiler vermiştir. Bu olumlu geri dönüşün etkisiyle, Dertli Divani, o an doğaçlama olarak “Altım Üstüm Kaç Kuruşluk” adlı deyişin dörtlüklerini de aynı ezgiyle icrâ etmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu doğaçlama performans, dönemin teknolojik imkânları doğrultusunda Arif Sağ tarafından küçük kasetlere kaydedilmiştir. Aradan yaklaşık iki yıl geçmesinin ardından Arif Sağ, Dertli Divani’yi solo bir albüm çalışması için İstanbul’a davet etmiştir. Stüdyo kayıtları sırasında, âşıktan yaklaşık 15-20 eser icrâ etmesi talep edilmiştir. Kayıt süreci devam ederken Arif Sağ, “*Bir tane daha vardı. Biz geldiğimizde sen Kısas’ta bir deyiş okumuştun.*” sözleriyle, Kısas’taki muhabbet ortamında seslendirilen eseri hatırlatmıştır. Ancak Dertli Divani, söz konusu eseri doğaçlama olarak icrâ ettiği için hatırlayamamıştır. Bunun üzerine Arif Sağ, deyişin doğaçlama olarak söylendiğini fark ederek, o gece yapılan kaydın bulunduğu kaseti stüdyoya getirterek dinletmiştir. Kaydı dinledikten sonra eseri hatırlayan Dertli Divani, eseri tekrar hafızasına alarak yeniden icrâ etmiştir. Bu şekilde, “Altım Üstüm Kaç Kuruşluk” adlı eser doğaçlama bir süreçle ortaya çıkmış ve stüdyo kaydı aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Dertli Divani, bu eseri ilk albüm çalışması olan *Divane Gönül*’de seslendirmiş; aynı yıl içerisinde Arif Sağ da yayımladığı *Halay* adlı albümde bu esere yer vermiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşıklık ve ozanlık geleneğinde *mahlas* verme uygulaması, geleneğin önemli bir ritüeli olup, genellikle usta âşık-ozanlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu süreç yalnızca bireyin müzikal ya da edebî yetkinliğini değil, aynı zamanda karakterini, ahlâkî duruşunu ve toplumsal ilişkilerini de kapsamlı biçimde değerlendirmeye dayanmaktadır. Dertli Divani'ye göre, bir bireye mahlas verilmesi için; kişinin geleneğe yatkın olması, özgün eserler üretmeye başlamış bulunması ve genel olarak âşıklık yaşam tarzına uygun bir çizgide ilerlemesi gerekmektedir. Bu bağlamda, yalnızca saz çalmak, şiir yazmak ya da deyiş icrâ etmek yeterli görülmemekte; bireyin oturup kalkma biçimi, insanlarla kurduğu ilişkiler, ahlâkî tutumu ve dünya görüşünün evrensel değerlerle uyumlu olması da önem arz etmektedir. Mahlas verilmesi, bireyin kültürel mirası sürdürebilecek potansiyele sahip bir âşık olarak kabul edildiğini ve bu geleneğe hizmet etme sorumluluğunu üstlenmeye layık görüldüğünü ifade etmektedir. Dolayısıyla, mahlas verme süreci yalnızca sanatsal yeterlilik temelinde değil, aynı zamanda toplumsal ve etik değerlere bağlılık esasına dayanan çok boyutlu bir değerlendirme sürecini kapsamaktadır. Bu doğrultuda: *“İsim verdiğim ozanlar da var, âşıklar da var. Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde yetişen zâkirler ve çıraklar da var. Bunların sayıları öyle üç, beş, on beş değil. Mahlas verdiğimiz insanın kişiliği de düzgün olmalıdır. Sadece saz çalıp, şiir yazmak, söylemek yetmiyor. Oturması, kalkması, insanlarla olan ilişkileri, ahlâkî, dünya görüşü evrensel değerlerle örtüşmeli ki; sonuçta siz bir kişiye isim verdiğiniz zaman onu önemsemiş oluyorsunuz. Kişinin o geleneğe hizmet edebileceğini bir anlamda duyurmuş oluyorsunuz.”* ifadelerini dile getiren Âşık Dertli Divani, gerekli koşulların sağladığı durumlarda, âşıklık geleneğine yatkın ve uygun kişilere mahlas vermiştir ve vermeye devam etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, âşıklık geleneğini babasından aldığı mirasla sürdürmüş; ancak kendi döneminin sunduğu imkânlar ve toplumsal koşullar, onun sanatını daha geniş bir perspektifle şekillendirmesine zemin hazırlamıştır. Babasının âşık olduğu döneme dair: *“O dönemde her âşık kendi yöresinin hemen hemen dışına çıkmamıştır ve çıkılmışsa da bu çok nadirdir. Binde bir çıkılmıştır. Mesela bir tek babam, Hacı Bektaş’a kadar ve İzmir’e kadar, Türkiye’nin değişik bölgelerine gitmiş.”* ifadelerini kullanan Dertli Divani, bu sözleriyle, babasının geleneğin sınırlarını aşarak Türkiye’nin çeşitli bölgelerine seyahat ettiğini vurgulamaktadır. Nitekim o dönemin genel eğilimi, âşıkların yerel sınırlar

içerisinde kalarak sanatlarını icrâ etmeleri yönündedir. Örneğin, Âşık Büryani'nin yakın dostlarından Âşık Doksandoan, askerlik hizmeti haricinde Şanlıurfa dışına çıkmamış; hatta Dertli Divani'nin ifadesiyle: “*Antep'e bile gitmemiş. Tabi lokal olarak gelenek daha kendini koruyarak geleceğe taşınmış*”tır. Bu durum, geleneğin yerel ölçekte daha güçlü bir biçimde korunarak aktarılmasına zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte, âşıklık geleneğinde geçmişten bu yana, Dertli Divani'nin babasında da görüldüğü üzere, Anadolu'yu karış karış gezerek halkla doğrudan temas kuran gezgin âşık-ozanlar da mevcuttur. Karacaoğlu, Pîr Sultan Abdal, Köroğlu, Dadaloğlu ve Âşık Veysel gibi önemli isimler, farklı yöreleri dolaşarak halkla etkileşimde bulunmuş, bu sayede sanatlarını daha geniş kitlelere ulaştırmışlardır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, geleneğin geçmişteki seyri ile günümüzdeki durumu arasındaki farklılıkları değerlendirirken, âşıkların geçmişte sadece kendi yörelerinde değil, farklı bölgelere de seyahat ettiklerini ifade etmektedir. Bu durumu: “*Karacaoğlu, Pîr Sultan Abdal, Köroğlu, Dadaloğlu ve Âşık Veysel bile bölge bölge, yöre yöre gezmiş. Âşık Veysel'in konserleri de oldu mesela. Ama, Âşık Veysel'den önce o yörenin âşıkları; Âşık Veli gibi, Kemter Baba gibi, Âgâhî gibi ozanlar Trakya Bölgesine kadar gitmişler, gezmişler. Oralarda da onların izlerini görebiliyoruz bugün. Ama şimdi şartlar ve koşullar her şey daha farklı. Eskiden etkileşim ve derinleşme vardı. Şimdi ise etkileşim var ama derinleşme yok. Böyle bir bozulma ve yozlaşma var diyebilirim.*” cümleleriyle açıklamakta, eski gelenekle günümüz arasındaki bozulma ve yozlaşmaya dikkat çekmektedir. Bu ifadeleriyle âşık, günümüz koşullarına ilişkin eleştirel bir değerlendirme sunmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin âşıklık serüveninde, babasından farklı olarak gerçekleştirdiği bazı yenilikler bulunmaktadır. Öncelikle; babasının sağlığında herhangi bir albüm çalışması bulunmazken, Dertli Divani, albüm çalışmalarına imza atmış ve sanatını daha geniş kitlelere ulaştırma imkânı bulmuştur. Babası, daha çok kendi yöresi ve çevresinde tanınan bir ozan olarak bilinirken, Dertli Divani; albüm çalışmaları, konser etkinlikleri ve aldığı ödüller aracılığıyla ulusal düzeyde daha fazla görünürlük kazanmıştır. Babasının eserleri ise ancak vefatının ardından, 1992 yılında yayımlanan *Kırsalı Âşıklar* adlı kitapta toplanmış; buna ek olarak çeşitli dergilerde yayımlanan yazılar aracılığıyla daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaştırılmıştır. Âşık Dertli Divani, bu durumu: “*Onun eserleri, daha*

sonra farklı sanatçılar tarafından seslendirildi ve benim de albümlerde okumamla birlikte 'Büryani' ismi duyulur ve bilinir oldu. Babamın Hakk'a yürümesinden sonra şiirleri Kısaslı Âşıklar adlı bir kitapta toplandı, orada ona yer verildi. Yine, gazeteler ve dergiler ondan bahsetti, onunla ilgili makaleler yazıldı." ifadeleriyle aktarmaktadır. Ayrıca Dertli Divani, babasından farklı olarak, eserlerini, derlediği deyişleri ve kişisel yazılarını çeşitli dergilere göndererek yayımlanmasını sağlamış; bu yolla çalışmalarını daha geniş kitlelere ulaştırmayı başarmıştır. Söz konusu deyişler, farklı tür ve temalardaki eserlerden oluşmakta olup, toplamda 55 ila 58 deyişin yorumunu içeren bir çeşitlilik arz etmektedir. Bu şansını: "Albüm çalışmalarım, konserlerim oldu. Ayrıca, deyişlerim ve yazılarım dergilere gönderildi ve yayımlandı, düzenli bir şekilde. 55 ya da 58 deyişim, yani bunların içinde duvaz var, semah var, devriye var, şathiye var, mersiye var, methiye var bütün deyiş türlerinin toplamda 55 ya da 58 deyişin yorumunu yaptığım yazılar var. Bunlar değişik sayılarda yayımlanmıştır ve bunların hepsini topladım, yeniden güncelledim ve belki bir kitap halinde ilerde gençlerimize bir katkı olsun diye, bu düşünceyle belki çıkartacağım." cümleleriyle ifade eden âşık, söz konusu bu birikimi ilerleyen zamanlarda "Deyişlerin Dili" adı altında bir kitapta toplamak ve yayımlamak niyetindedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Yaşadığı dönemin sunduğu imkânlar, Âşık Dertli Divani'nin sanatını daha geniş bir platforma taşımaya olanak sağlamış; böylece babasının döneminde mümkün olmayan pek çok fırsatı değerlendirme şansı elde etmiştir. Babasının yaşadığı dönemde erişim imkânları sınırlı olduğundan, sanatını yalnızca dar bir çevrede icrâ edebilmişken, Dertli Divani, modern iletişim araçları sayesinde çok daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşabilmiştir. Bu durum, onun yalnızca geleneği yaşatmakla kalmayıp, aynı zamanda âşıklık sanatını çağın koşullarına uygun biçimde dönüştürerek günümüzde de varlığını sürdürebilir kıldığını göstermektedir.

Âşık Dertli Divani, 2012 yılında *Mekteb-i İrfan* muhabbetlerini başlatarak, öğrenciler yetiştirdiğini ifade etmekte olsa da bu muhabbetlerin, âşıklık geleneğinde görülen anlamıyla bir "kol" oluşturmadığını, yani "Âşık Dertli Kolu" şeklinde müstakil bir yapılanmaya dönüşmediğini: "*Mekteb-i İrfan*'da yetişen kişiler bir kol oluşturuyor diyemeyiz. Neden diyemeyiz? Çünkü, böyle bir iddiamız ve amacımız yok. Toplum öyle görüyor olabilir. Yani, bir kol-ekol. Dertli Divani, *Mekteb-i İrfan* muhabbetleri ile yeni

bir çığır açtı, yeni bir nefes, yeni bir soluk getirdi diyenler var, yazarlar var. Sağ olsunlar. Onlar gönüllerinin güzelliği ile methiyeler diziıyorlar. Bu gelenek, yani Mekteb-i İrfan; ilim irfan okulu demek ve muhabbet geleneği yüzyıllar öncesinde vardı, bizimle başlamadı. Ben sadece bunu anımsatmaya çalıştım ve bunu biraz canlandırarak göz önüne çıkartmış olduk kısacası. Görevimi yapmanın mutluluğunu yaşıyorum. Yani, bu konuda herhangi bir şeyin iddiasını gütmüyorum ve ayrı bir şey ortaya koyacağız diye böyle bir iddiamız da yok. Biz, geleneği daha şanlı ve diri tutabilmek için beslendiğim kaynağı kısacası ilgi duyan, merak eden ve bilgiye talip olan gençlerle paylaşmaya çalışıyorum. Yaptığım bu.” açıklamalarıyla izah etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin eserlerinde ve müzikal üretimlerinde, “zâkirlik ve dedelik kimliği”nin etkileri açıkça hissedilmekte; bu yönlerin, onun yaşam biçimine, dünya görüşüne ve benimsediği değerlere doğrudan yansıdığı görülmektedir. Bu durumla ilgili olarak: “Şimdi, sizin yaşam tarzınız, dünya görüşünüz, inandığınız değerler, icrâ ettiğiniz ezgilere ve eserlere yansımazsa zaten bunun bir anlamı olmaz. Ben olabildiğince, birikimlerimi hem kendi yazdığım eserlere, yaptığım müziklere yansıtmaya çalışıyorum hem de yüzyıllar önce yaşamış bir ozanın eserini yorumlarken güncelliyorum. Yani sözüne söz katmıyorum ama o eserin özüne dokunmadan, mânayı bozmayacak şekilde günümüz gençlerinin de onu benimseyebileceği bir formatta müziklendiriyorum ya da biraz daha onu yürüterek; deyişi, duvazı, semahı biraz daha yürüterek güncellemeye çalışıyorum. Bu benim yapmam gereken hizmetlerden birisidir diye düşünüyorum.” ifadelerini dile getiren âşık, yaşamı boyunca bu hizmeti sürdüreceğini ve son nefesine kadar bu doğrultudaki çalışmalarına devam edeceğini özellikle vurgulamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, “hizmet icrâsında Âşık Dertli” ve “dede-baba Âşık Dertli” kavramlarını birbirinden ayrı olarak tanımlamamakta, her iki yönün de bir bütün oluşturduğunu vurgulamaktadır. Âşık için, hizmetin büyüğü ya da küçüğü yoktur; her hizmet, Hakk’a yapılan bir hizmettir. Dertli Divani’ye göre; meydanda süpürge çalmak, sofrayı kurmak, gözcülük veya dedelik-babalık, rehberlik yapmak gibi görevler, her biri kendi içinde derin anlamlar taşıyan, belirli bir amaca hizmet eden sorumluluklardır. Bu hizmetlerin gerçek anlamda yürütülebilmesi, ancak bireyin onları içselleştirip hakkıyla yerine getirmesiyle mümkün olur ve ancak bu şekilde anlam kazanır. Dertli Divani,

çocukluk yaşlarından itibaren muhabbet ortamlarında bulunarak, bu görevlerin her birini bizzat gözlemlemiş ve tecrübe etmiştir. Âşık, 5-6 yaşlarından itibaren cemlerde gerçekleştirilen ritüelleri dikkatle izleyerek, bu hizmetleri öğrenmiş ve zamanla bunları içselleştirmiştir. Dertli Divani, bu deneyimlerini: *“Ben 5-6 yaşlarındaki çocukluğumu hatırlıyorum, hep muhabbet ortamlarında yetiştiğim için a’dan z’ye cemde yapılan bütün ritüelleri, hizmetleri; rehberin de mürşidin de pîrin de gözcünün de sakkacının da kısacası lokmacının da bütün hizmetlerini hepsini adımlı soyadımı söylediğim gibi bilirim yani. O hizmetlerin bâtınî boyutunu da hizmet pîrlerinin künyesini de hepsini de bilirim. Çünkü, geleneğin içerisinde yetişerek, biz bunların hepsini öğrendik. Muhabbet ortamlarında öğrendik bunların hepsini.”* şeklinde anlatmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu süreçte, Dertli Divani sadece âşıklık yolunda değil, aynı zamanda dedelik ve pîrlik görevlerinde de yetişmiştir. 7-8 yaşlarından itibaren bu hizmetlere dair bilgi edinmeye başlayan âşık, 20 yaşına geldiğinde tüm cem erkânlarını ezbere bilmektedir. 28 yaşına geldiğinde, babasının hastalığı nedeniyle iki yıl boyunca onun yerine cem törenlerini yürütmüş ve *“İkrar Cemleri”* ile *“Görgü Cemleri”*ni yönetmiştir. Bu deneyimler, Dertli Divani’ye hem âşık olarak hem de dede-baba olarak görevlerini yerine getirme imkânı sunmuştur. Dertli Divani’nin bu hizmetlere bakış açısı, onun ruhsal ve dünya görüşünün bir yansımasıdır. Âşık, her türlü hizmetin içsel bir bağlılık ve samimiyetle yerine getirilmesi gereken kutsal bir görev olduğuna inanmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani’nin âşıklığa geçişi, bir tören ya da ritüel süreci olarak tanımlanabilir; ancak bu süreç, daha çok geleneksel bir yetişme ve hizmet aşamalarından oluşmaktadır. İlk aşamada, Dertli Divani, usta âşıkların yanında, yalnızca onlara eşlik ederek yetişir ve yardımcı olur. Bu süreçte, âşık olmadan önce, daha çok bir yardımcı ve asistan rolü üstlenmiş, usta âşıkların icrâ ettiği deyişleri gözlemleyerek öğrenmiş ve onların tecrübelerinden faydalanmıştır. Âşık bu süreci: *“Muhabbet ortamlarında uzun bir süre usta âşıkların yanında sadece onlara eşlik eder gibi yetişiyorsunuz. Ama, ondan bir adım dahi öne çıkamazsınız. Yani, onun yardımcısı ve asistanı gibi hizmetlere kalkarsınız. Usta bir âşık olmadığı zaman bir mecliste, orada hizmetleri yürüten, cemi yürüten baba-dede o destur verirse siz de bildiğiniz kadar hizmeti yürütürsünüz. Yani yavaş yavaş yetişiyorsunuz.”* cümleleriyle ifade etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu sürecin ardından, birey bağımsız bir şekilde ve dışarıdan destek almaksızın hizmet yürütebilecek yeterliliğe ulaştığında, eğer yola bağlılığı ve uygunluğu söz konusu ise, öncelikle ikrar vermesi gerekmektedir. İkrar sürecinin tamamlanmasının ardından, kişi diğer hizmetleri icrâ etme yetkisi kazanılabilir. Bu bağlamda, kişi âşıklık ve zâkirlik görevlerini üstlenmeye hazır hale gelmiş olur. Geleneksel olarak, yola ikrar vermeyen ve yıllık görgüden geçmeyen bireylerin cemde zâkirlik yapması veya herhangi bir hizmet üstlenmesi mümkün değildir; hatta semah icrâ etmelerine dahi izin verilmez. Ancak, günümüzde bu kuralların büyük ölçüde uygulanmadığı ve işleyişin geleneksel çerçevede sürdürülemediği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, bahsi geçen bu aşamalar, yola ikrar vermekle başlar. Zira ikrar, yola bağlılık ve hizmetin kabulüdür. Yola ikrar veren bir kişi, cemde zâkirlik ve diğer hizmetleri yerine getirebilir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin âşıklık makamına ulaşma süreci, temel aşamaları itibarıyla bu çerçevede şekillenmiştir.

Âşık, bu sürecin son derece önemli olduğunu: *“Gelenekte, âşıklığa ve zâkirliğe geçiş bu şekilde olmalıdır. Yani, normalde yola ikrar vermeyen ve yıllık görgüden geçmeyen hiçbir can cemde zâkirlik ya da diğer hizmetleri yapamaz, semaha bile kalkamaz. Ama şimdi böyle bir şey ne yazık ki yok, yani bu kurallar işlemiyor. Biz işte, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde acaba bunu hayata geçirebilir miyiz diye denedik ama henüz daha o ikrar verme aşamasına gelmedi gençler. Ama hizmetleri yapıyorlar, aksamasın diye ve temennimiz belli bir zaman sonra artık kendilerini ikrar vermeye hazır hissetmeleri ve yola ikrar vererek o hizmetleri yapmaları. O şekilde yaparlarsa çok daha makbul olacağını her fırsatta dile getiriyoruz tabi ki. Yani olması gereken o.”* ifadeleriyle vurgulamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Sazı: *“Bizim sesimize eşlik eden, deyişlerimizi onun tınısı eşliğinde icrâ ettiğimiz kendimizle bütünleşen, benim elim, kolum, ayağım, gönlüm, düşüncem yani her şeyim. Benimle bütünleşmiş bir enstrüman.”* olarak tanımlayan Dertli Divani'nin kullandığı sazlar, onun müzikle olan derin bağını yansıtmaktadır. Saz, onun için sadece bir enstrüman değil, aynı zamanda tüm varlığını, düşüncesini, ruhunu ve kalbini birleştiren bir araçtır. Dertli Divani, bazen cura, divan sazı, çöğür (dede sazı) ya da normal ters düzen bağlama gibi farklı sazları kullanmaktadır. Cemlere, muhabbet ortamlarına veya konserlere göre farklılık gösterebilmekte olan bu sazlar, icrâ edilen etkinliğe ve içeriğe

uygun olacak şekilde seçilmektedir. Her bir saz, onun sanatını icrâ etmesine eşlik eden bir araç olmasının yanı sıra; âşığın duygu dünyasını yansıttığı, düşüncelerini ifade ettiği ve geleneği yaşattığı mânevî bir unsurdur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin bağlama geçmişi, babasından aldığı *cura* ile şekillenmiştir. Babasının curası, şu an Erdal Erzincan Müzik Merkezi'nde, müzik geleneğinin simgesel bir hatırası olarak sergilenmektedir. Bu müzede; Davut Sularî, Nesîmî Çimen ve Feyzullah Çınar gibi ünlü ozanlara ait sazlar da yer almaktadır. Dertli Divani için babasına ait bu saz, sadece bir müzik enstrümanı değil, aynı zamanda köklü bir geleneğin ve kişisel bir geçmişin sembolü olarak özel bir anlam taşımaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, toplumsal ve güncel meselelere dair yazmayı yalnızca bir ilgi alanı olarak değil, aynı zamanda bir sorumluluk ve görev olarak gördüğünü ifade etmektedir. Ozanların ve âşıkların, kendi dönemlerinin aynası olma sorumluluğu taşıdığını belirterek; toplumsal olayları, değişimleri ve karşılaşılan zorlukları şiirlerine yansıtmaktan kaçınmadığını vurgulayan âşık bu noktadaki düşüncelerini: *“Âşıkların ve ozanların kendi yaşamış olduğu dönemin aynası olmak gibi aslî bir görevi vardır. Ben de yaşamış olduğum süreçte ve dönemde, dünyada ve ülkemde olup biten; iyi, kötü, güzel, çirkin ne varsa bunları edebî bir üslûpla şiirlerime yansıtmak gibi bir görevim olduğunu düşünüyorum ve bununla da ilgili yazmış olduğum onlarca şiirlerim var. Serçeşme, Diktiğimiz Fidanlar, Zaman Her Şeyin İlacı Kendine Gel İmanım, Bilesin, Bilinmez Oldu ve en son da Unutma Halkım bu eserlerden birkaçıdır. Naçizane bende örnek çoktur. Sistemi, düzeni, hakkı, hukuku, adaleti, buradaki kokuşmuşluğu, çürümüşlüğü dile getirmişimdir yani. Akıl süzgecinden geçirip vicdan terazisinde tartarak yaparım bunu. Ben herhangi bir, a siyaseti b siyaseti c siyasetinden değilim ve hepsine eşit mesafedeyim. Hiçbir ırkın, milliyetin, inancın, ibadetin de birbirinden üstünlüğünü asla kabul etmiyorum. Herkesin inancı ve ibadeti kendisi için değerlidir. Herkes inancını, düşüncesini ve ibadetini özgür bir şekilde yapsın ve yaşasın. Ama, kimse kimseye zarar vermesin, kimse kimseye düşüncelerini dayatmasın. Bizim duruşumuz bu çerçevededir.”* cümleleriyle aktarmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık, şiirlerini kaleme alırken akıl süzgecinden geçirip vicdan terazisinde tartarak, olayları derinlemesine analiz etmeyi tercih etmektedir. Siyasî görüşten bağımsız olarak, herhangi bir ideolojinin veya inancın üstünlüğünü kabul etmeyen Dertli Divani, her

bireyin inanç, düşünce ve ibadet özgürlüğüne saygı göstermeyi temel bir ilke olarak benimsemektedir. Bu düşünsel tutum, onun şiirlerinde bariz biçimde hissedilmektedir. Dertli Divani, toplumsal meseleleri ele alırken, herhangi bir bireye zarar vermeden ve düşüncelerini zorla kabul ettirmeye yönelik bir tutum sergilemeden görüşlerini ifade etmekte; bu yaklaşım, eserlerine yansıyan evrensel bir duruşun göstergesi olmaktadır.

Bununla birlikte, Âşık Dertli Divani, millî konularda da büyük bir hassasiyet göstermekte ve bu doğrultuda eserler üretmektedir. Milliyetçi ve demokrat bir duruş sergileyen âşık, Atatürk ilkelerine olan bağlılığını vurgulamış ve bireyin dinî, dili ve ırkı ne olursa olsun vatanına, milletine ve devletine sahip çıkması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca, toplumsal meselelerin demokratik ölçütler çerçevesinde çözümlenmesinden yana olduğunu da dile getirmektedir.

Âşık Dertli Divani, gelenekte yer alan “atışmalar” konusunda da görüşlerini açıklayarak, bu türden bir uygulamanın kendi muhabbet geleneğinde yer almadığını ve şahsen atışmalar gerçekleştirmediğini ifade etmektedir. Dertli Divani’ye göre *atışma*, karşılıklı taşlama veya kişisel eleştiri içeren bir uygulama değildir. Ancak, muhabbet ortamının coşkulu bir hâl alması durumunda, âşıklar arasında karşılıklı güzellemeler gerçekleştirilebilmektedir. Bu güzellemeler, atışmadan ziyade, karşılıklı takdir ve iltifat niteliğinde olup, geleneksel anlamda bir rekabet unsuru taşımamaktadır. Dertli Divani, atışmaların, özellikle Karşı âşıkların geleneğinde daha belirgin bir yere sahip olduğunu, ancak kendi muhabbet geleneğinde böyle bir pratiğin bulunmadığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, kendisinin de zaman zaman coşkulu muhabbet ortamlarında deyişler icrâ ettiğini, ancak bu durumun sürekli ve yaygın bir uygulama olmadığını vurgulamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani’nin babası Âşık Büryani, dinî konularda derin bilgi birikimine sahip bir âşıktır ve oğlunun, yalnızca âşıklık geleneğinde değil, aynı zamanda farklı alanlarda da kendini yetiştirmesi için büyük bir çaba sarf etmiştir. Bu bağlamda, Dertli Divani’nin bilgi ve birikim sürecinde en belirleyici figürlerden biri Âşık Büryani olmuştur. Âşık, babasının attığı bu temeli güçlendirmek adına daima çaba göstermiş ve kendi gayretleriyle bu birikimi daha ileriye taşımaya çalışmıştır. Dinî, bâtinî ve tasavvufî konularda derinleşmek amacıyla sürekli bir öğrenme çabası içinde olmuş, bu doğrultuda çeşitli dinî kaynakları incelemiştir. Dinler tarihi ve kutsal kitaplar başta olmak üzere,

Âlevîlik, Bektaşîlik, Ehl-i Beyt ve On İki İmam üzerine yazılmış eserleri titizlikle okuyarak, bu konularda kapsamlı bir bilgi birikimi edinmeye çalışmıştır. Âşık, bu öğrenme sürecini hâlen sürdürmekte olup, kendisini geliştirmeye yönelik çabalarına devam etmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, Arapça ve Farsça kelimelerle kurduğu bağın, “bâtınîlik” anlayışı çerçevesinde şekillendiğini ifade etmektedir. Bâtınîlik, mânaya ve içe dönük bir yaklaşım sunan, insanı geliştiren ve derin anlamları kavramayı amaçlayan bir ekol olmasının yanı sıra, aynı zamanda bir inanç biçimi olarak da tanımlanmaktadır. Bâtınîlik, farklı inançları kapsayan bir yapıya sahiptir ve Âlevîlik de bu kapsamda değerlendirilen bir bâtinî inançtır. Bu inanç sistemleri, öze ve içe yönelik bir anlayışa dayandığı için, tarihsel süreç içerisinde ortak bir dil oluşturmuşlardır. Bu ortak dil içerisinde; Farsça, Arapça, Kürtçe, Aramice ve İbranice gibi dillerin belirli kavramları yer almakta olup, bu kavramların anlamı tek bir çerçevede sınırlı kalmamakta, aksine çoklu anlam katmanlarına sahip olmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, muhabbet ortamlarında yetişmiş bir âşık olarak, söz konusu kavramların tarihsel ve kültürel önemini vurgulamaktadır. Bu kavramlar, tarih boyunca âşıklar ve sadıklar tarafından deyişlere taşınmış ve gelenek içerisinde anlam kazanmıştır. Âşığa göre, bu kavramları bilmeyen bir bireyin, geçmiş yüzyıllarda yaşamış ozanların ifadelerini ve düşüncelerini tam anlamıyla kavrayabilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla, âşık, geleneği devam ettirmek isteyen âşıkların ve ozanların, bu ortak dili öğrenmek zorunda olduklarını belirtmektedir.

Âşık bu durumu: *“O muhabbet ortamlarında yetişen âşıklar ve sadıklar, yol dili dediğimiz işte bu; Farsça ve Arapça gibi bazı ortak kavramları deyişlere taşımıştır, tarihsel süreç içerisinde. Bu kavramları bilmeyenin tarihe yolculuk yapıp geçmiş yıllardaki ozanların ne demek istediğini de anlaması mümkün değildir. O yüzden bu ortak dili bilmek durumundayız, eğer bu geleneği devam ettirmek istiyorsak. Bu geleneği devam ettirmeye aday olan bütün âşıklar ve ozanlar bilmek durumundadır.”* ifadeleriyle açıklamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, herhangi bir akademik eğitim almadan, yalnızca yetiştiği muhabbet ortamları sayesinde bu kelimeleri öğrendiğini ve âşıklığa olan ilgisi

doğrultusunda tasavvufî açıdan da kendini geliştirdiğini ifade etmektedir. Dertli Divani, Farsça bir divan şiirinde tek bir Türkçe kelime bulunmasa dahi, bu şiiri birebir Türkçeye çevirebileceğini ve anlamını açıklayabileceğini: *“Eğitimini görmedim ama içerisinde tek bir kelime Türkçe olmayan Farsça bir divan şiirini getirin bana, size birebir Türkçe karşılığını açıklayabilir ve anlatabilirim. Sonuçta ben bu muhabbet ortamlarında yetiştim ve bu kavramlar bana yabancı değil. Değişlerime de bazı kavramlar bundan dolayı geçmiştir.”* şeklinde dile getirmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık, değişlerinde Arapça ve Farsça kelimelere yer vermesinin temel nedeni olarak ise, bu kelimelerin *“çok daha geniş ve kapsayıcı anlamlar”* taşımasını göstermektedir. Geleneksel olarak, tüm âşıkların ve ozanların değişlerinde bu tür kavramlara yer verdiğini belirten Dertli Divani, kendi değişlerinde de benzer bir anlayışla bu kelimeleri kullanmaya devam ettiğini ifade etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, bu geleneği devam ettiren bir âşık olarak, her yüzyılda yaşamış ozanların şiirlerini bilmenin ve bu şiirlerde geçen kavramları anlamının bir sorumluluk olduğunu vurgulamaktadır. Âşık, bu sorumluluk doğrultusunda, *yol dili* olarak tanımlanan kavramları muhabbet ortamlarında öğrenmiş ve içselleştirmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani’nin, gelenek noktasındaki ideolojisi ve âşıklığının temeli, Âlevî-Bektaşî felsefesine dayanmaktadır. Âşığın, bu felsefeyi öğrendiği en büyük kaynak ise, Âşık Büryani olmuştur. Âşık Büryani’nin; dinî, tasavvufî ve bâtinî şiirlerinin yanı sıra toplumsal meseleleri ele aldığı şiirleri, Dertli Divani’nin yolunu aydınlatmış ve ona rehberlik etmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, Cem Erdem’le yaptığı görüşmede, âşıklığa olan istek ve arzusunu: *“Gündüz hayalimde gece düşümde, diye bir söz vardır. Temmuz ayında yazın sıcaklığında susamış bir insanın suya olan isteği neyse benim de âşık olmaya, iyi saz çalmaya olan isteğim; suya olan hasret gibiydi. Çocukken; Âşık Veysel’i, Nesîmî Çimen’i, Davut Sularî’yi, Mahzuni Şerif’i, Âşık Dâimî, Âşık Ali Metinî gibi âşıkları Sofya radyosunda dinlediğim zaman, keşke bu âşıkların yarısı kadar, dörtte biri kadar saz çalmayı bilseydim de tek bir gözüüm kör olsaydı, derdim. Gece uyuduğum zaman rüyamda saz çaldığımı görürdüm, sevinirdim. Sabahleyin kalkar bakardım ki çalamıyorum, üzülürdüm*

ağlardım.” cümleleriyle anlatmıştır (Erdem, 2010: 214). Günümüzde, Dertli Divani’nin bu arzusunu yerine getirdiğini ve ulaşmak istediği hedefe ulaşarak, eserleri ve düşünceleriyle geleneğin içerisinde önemli bir yer edindiğini görmekteyiz. Bu açıdan, Dertli Divani, son derece kıymetli bir isim olmuştur.

Sonuç olarak; Dertli Divani’nin âşıklık yolculuğu, çocukluk yıllarından başlayıp zamanla ustalığa dönüşen bir süreçtir. Bununla birlikte ise, bu kadim geleneğin hem sözlü kültürde hem de yazılı kaynaklarda yaşatılması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Âşığın yetiştirme süreci, sanat anlayışı ve eserleri, Türk halk edebiyatının önemli bir bileşeni olan âşıklık geleneğinin günümüzde de devam ettiğinin somut göstergelerinden biridir.

4.5. ETKİLENDİĞİ ÂŞIKLAR

Âşık Dertli Divani’nin *âşıklık-ozanlık yönü*, temelini Âlevî-Bektaşî felsefesinden almakta olup, bu düşünsel ve sanatsal mirası çocukluk yıllarından itibaren benimsemiştir. Dertli Divani’nin, âşıklık-ozanlık anlayışının şekillenmesinde, en önemli figürlerden biri, kuşkusuz, babası Âşık Büryani olmuştur. Âşık Büryani’nin gerek dinî içerikli şiirleri gerekse toplumsal olayları ele alan eserleri, Dertli Divani’nin sanatsal yöneliminin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu yaklaşım, geleneksel Âlevî-Bektaşî kültürünün; deyişler, duvaz imamlar ve semahlar aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarılması gerektiği düşüncesiyle birleşmiş; aynı zamanda, toplumsal meselelere duyarlılık gösteren bir âşık kimliğinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Ancak, Dertli Divani’nin âşıklık anlayışı, yalnızca babasının mirasıyla sınırlı kalmamış, geçmiş yüzyıllarda yaşamış pek çok âşıktan da etkilenmiştir.

Geleneksel Âlevî-Bektaşî şiirinin ve halk edebiyatı geleneğinin önemli temsilcilerinden ilham alan Âşık Dertli Divani, bu doğrultuda hem biçim hem de içerik açısından kendine özgü bir üslûp geliştirmiştir. Bu bölümde, Dertli Divani’nin; etkisinde kaldığı, etkilendiği ve sanatsal kimliğinin oluşumunda rol alan âşıkların kimler olduğunun izahı yapılacaktır.

“Her yüzyılın ulu ozanları diyebileceğimiz isimler var.” diyen Dertli Divani, yaşadığı yüzyılın önemli âşıkları arasında; Mahzuni Şerif ve Dâimî’yi, özellikle ön plana çıkarmakta, ayrıca Âşık Veysel’in de âşıklık geleneği içinde büyük bir yere sahip

olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Âşık Veysel, her ne kadar dünyayı fiziksel olarak göremese de varlık âleminin sırlarını çözmüş ve sonsuzluğu idrak eden bir bilince sahip olmuştur. Bu bağlamda, Âşık Veysel'in deyişlerinin derinliği Dertli Divani üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Bu anlamdaki düşüncelerini: *“Âşık Veysel, dünyayı görmemiş, gözlerini kaybetmiş ama bu varlık âleminin sırlarını çözmüş ve sonsuzluğu idrak eden aklın, bilincin, aşkın ve gönlün sahibi olabilmiş bir ozandır. Ben onu böyle görüyorum. Deyişleri çok derindir.”* ifadeleriyle dile getiren âşık, bulunduğu her icrâ ortamında Âşık Veysel'e değinmekte, onun sanatını tanıtmakta ve eserlerinden en az birini icrâ etmektedir (16/07/2023 ve 19/02/2025 tarihli görüşme).

Yüzyılımızın önemli âşık-ozanlarından; Âşık Veysel, Âşık Nesîmî Çimen, Âşık Davut Sularî, Âşık Mahzuni Şerif, Âşık Dâimî ve Âşık Ali Metinî'yi kendisine örnek alan ve onların eserlerinden etkilenen Dertli Divani, aynı zamanda, günümüzde yeterince tanınmayan ancak deyişleri birçok sanatçı tarafından icrâ edilen; İbretî, Melulî ve Mücrümî gibi âşıkların eserlerinden de derinden etkilenmiştir. Bu isimlerin şiirlerinde yer alan anlam yoğunluğu ve düşünsel derinlik, Dertli Divani'nin sanatsal kimliğini besleyen önemli unsurlardan biri olmuştur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bunların yanı sıra, Dertli Divani'nin etkilendiği âşıklar arasında; Kul Himmet, Kul Hüseyin, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal ve Pîr Sultan Abdal gibi Âlevî-Bektaşî geleneğinin köklü isimleri de bulunmaktadır. Bu âşıkların, Âlevî-Bektaşî öğretisini aktaran ve toplumun farklı kesimlerine hitap eden eserleri, âşığın düşünsel yapısına önemli katkılar sunmuştur. Ayrıca, Seyyid Nesîmî'yi farklı bir konumda değerlendiren Dertli Divani, onun eserlerindeki mistik ve felsefî boyutun, kendisini derinden etkilediğini de vurgulamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık, Cem Erdem'le yaptığı görüşmede, Yunus Emre ve Pîr Sultan Abdal'dan etkilenmesinin sebebini: *“Beni etkileyen iki insan, Yunus Emre ve Pîr Sultan Abdal'dır. Pîr Sultan Abdal'ın tek başına da kalsa, yiğitçe ve mertçe doğru bildiklerinden taviz vermeden zorluklara göğüs germesi, ezilen halkın yanında olması, âdeta iliklerime kadar işlemiştir. İkincisi Yunus Emre'dir. Yunus'un, canlı ve cansız varlıklara karşı duymuş olduğu sevgi ırk, din, dil gözetmeksizin yaklaşımı beni derinden etkilemiştir.”* cümleleriyle izah etmektedir (Erdem, 2010: 216). Âşık, Yunus Emre'ye duyduğu derin sevgiyi şiirlerinde de işlemektedir. Bu bağlamda, onun “Yunus Sevgi, Barış Diyor” adlı

eseri, bu bağıllığını ve Yunus Emre'nin felsefesine olan yakınlığını yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Çocukluk yıllarında ise Dertli Divani, özellikle Şanlıurfa'nın Kısas köyünde yetişmiş olan âşıklardan etkilenmiştir. Bu noktada, Âşık Doksandoan ve Âşık Halit'in yanı sıra, zâkirlerden Bakır Kondu ve Mustafa Düzi'nin adını anmaktadır. Çocukluk yıllarında cem ortamlarında bu isimlerle bir arada olması ve onların icrâlarını dinleme imkânı bulması, onun sanatsal gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Dolayısıyla, Dertli Divani'nin sanatsal kimliği hem ailesinden hem de geçmiş ve günümüz ozanlarından aldığı ilhamla şekillenmiş, Âlevî-Bektaşî geleneğini yaşatma misyonuyla yoğrulmuştur (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bununla birlikte, Dertli Divani, kadın âşıklar konusunda da önemli değerlendirmelerde bulunmuş ve geçmişten günümüze kadın âşık-ozanların gelenek içindeki yerini ele almıştır. Tarihsel süreçte kendisini etkileyen en önemli kadın âşıklardan biri, XIX. yüzyılda yaşamış olan ve “*Deli Güzide Ana*” olarak bilinen Güzide Ana'dır. Güzide Ana, Hamdullah Çelebi'nin kız kardeşi olup, “*Kâtibi*” mahlasıyla da deyişler yazmıştır. Dertli Divani, onun eserlerinden etkilenmiş ve “Hasbihal” adlı albümünde bir deyişini yorumlamıştır. Âşık, günümüz kadın âşıkları arasında ise çocukluk döneminde, özellikle Şah Turna'dan etkilendiğini belirtmektedir. O dönemde Şah Turna'nın tek kadın âşık olması, Dertli Divani'nin üzerinde derin bir iz bırakmış; şiirleri, sesi, müziği ve doğaçlama yeteneğiyle onu etkilemiştir. Aynı dönemde yaşayan Şahsenem de bir kadın âşık olarak varlık göstermiştir; ancak Dertli Divani, Şah Turna'nın sanatının daha güçlü olduğuna inanmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu bağlamda: “*Ben hepsinden ayrı derecelerde etkileniyorum. Benim dünyam bu. Mânevî anlamda beslendiğim ve rehber edindiğim ulu ozanlar-âşıklar bu saydıklarımıdır. Bunlardan etkilenmememiz mümkün değil.*” ifadelerini kullanan âşık, icrâ ortamlarında bu âşık-ozanların eserlerine de yer vererek, onların şiirlerinin anlam ve önemini dinleyicilere aktarmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, günümüzde gelenek içerisindeki kadın temsiline de dikkat çekmektedir. Bu çerçevede: “*Kadın sanatçılarımız var ama başka da kadın ozanımız yok. Günümüzde de türküleri ve deyişleri aşkla söyleyen çok özel sanatçı dostlarımız da var.*”

yorumunu yapan Dertli Divani, kadın âşıkların gelenek içindeki yeri konusunda ise: *“Kadın âşıklarımız geleneğin içinde hep vardı ama hep ikinci planda kaldı.”* ifadelerini dile getirmektedir. Âşık, günümüzde Halk Ozanları Kültür Derneği’ne üye, 15-20 kadın ozan bulunduğunu; ancak, Ankara gibi büyük bir şehirde yaşamalarına rağmen, hâlâ geri planda kaldıklarını vurgulamaktadır. Toplumun değer yargıları nedeniyle kadın âşık-ozanların hak ettikleri noktaya gelemediklerini belirten Dertli Divani, özellikle Mekteb-i İrfan meclislerinde, genç kızların ve kadınların daha fazla yer alması gerektiğini her fırsatta dile getirdiğini söylemektedir. Bununla birlikte, kadınların âşıklık geleneğine katılımının her geçen gün arttığını, her grupta en az 5-10 genç kadının yer aldığını; hatta zâkirlik yapan, erkân ve hizmet yürüten kadınların da bulunduğunu belirtmektedir. Ancak, kadın âşıkların bu alandaki varlığını güçlendirmek adına daha fazla çaba harcanması gerektiğinin bilincinde olduğunu ve bu konuda sürekli bir arayış içinde bulunduğunu: *“Toplumun değer yargıları bu anlamda engelleyici olabiliyor ne yazık ki. Kısacası, onların bir adım daha önde olmaları gerekirken olamıyorlar. Ama onların çoğalması gerekir. Ben de çoğalması için, özellikle bu Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde genç kızlarımızın, kadınlarımızın daha fazla katılım göstermesini her fırsatta dile getiriyorum. Ama, yeterli değil. Yavaş yavaş da çoğalıyorlar ama, biraz yoğunlaşmamız gerekiyor, biliyorum. Burada hepimizin eksik bıraktığı bir şey var ve bizde bu eksikliği nasıl tamamlarız diye sürekli düşünüyoruz. Çabamız var yani yok değil.”* cümleleriyle vurgulamaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Dertli Divani’nin âşıklık-ozanlık anlayışı yalnızca babası Âşık Büryani’den devraldığı bir mirasla sınırlı kalmamış; aynı zamanda Âlevî-Bektaşî geleneğinin önemli temsilcilerinden, yaşadığı dönemin önde gelen ozanlarından ve çocukluk yıllarında tanıklık ettiği âşıkların sanatından da beslenmiştir. Bunun yanı sıra, kadın âşıkların gelenek içerisindeki yerini önemseyen Dertli Divani, onların daha görünür kılınması adına çeşitli çabalar göstermiş ve bu alanda bir farkındalık yaratmaya gayret etmiştir.

4.6. KATILDIĞI VE KATILMAKTA OLDUĞU ETKİNLİKLER

Âşık Dertli Divani, geleneksel âşıklık kültürünü yaşatma ve aktarma misyonu doğrultusunda yurt içinde ve yurt dışında çeşitli etkinliklere katılmış ve katılmaya devam etmektedir. Bu etkinlikler; akademik sempozyumlar ve paneller, dinletiler, söyleşiler,

kültürel festivaller, konserler, muhabbet meclisleri ve cem törenleri gibi geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Âşığın bu organizasyonlardaki varlığı, hem Âlevî-Bektaşî geleneğinin sözlü kültür unsurlarını yaşatmasına hem de âşıklık geleneğinin günümüz toplumundaki yerini güçlendirmesine katkı sağlamaktadır. Katıldığı etkinliklerde; deyiş, nefes ve semah örnekleri icrâ ederek Âlevî-Bektaşî inanç ve kültürünün müzikal ve şiirsel boyutunu dinleyicilere aktaran Dertli Divani, aynı zamanda sanatsal üretimiyle bu geleneğin sürdürülebilirliğine önemli bir katkı sunmaktadır. Bu başlıkta, Âşık Dertli Divani'nin katıldığı ve katılmakta olduğu etkinlikler genel hatlarıyla ele alınacak olup, konunun ayrıntılı değerlendirmesi ise, “*İcrâcî Kimliğiyle Âşık Dertli Divani*” bölümünde detaylı olarak incelenecektir.

Dertli Divani, sanatsal üretimini yalnızca Türkiye’de değil, oldukça geniş bir coğrafyada icrâ etmiş ve etmeye devam eden bir âşıktır. Türkiye’nin tüm bölgelerinde sahne almış olan âşık, uluslararası düzeyde de geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Çin, Japonya, Hindistan, Finlandiya ve Suudi Arabistan dışında; İskandinav ülkeleri de dâhil olmak üzere Avustralya, Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, İsveç, Norveç, Almanya, Fransa, Hollanda, Londra ve Belçika gibi pek çok ülkede konserler vermiştir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bu noktada, Avrupa’nın neredeyse tüm ülkelerine gittiğini belirten Âşık Dertli Divani, bu ülkelerde düzenlenen etkinliklere genellikle her yıl ya da iki ila üç yılda bir düzenli olarak katıldığını ifade etmektedir. Yurt dışında birçok ülkede konserler vermenin yanı sıra, bu coğrafyalarda muhabbet meclisleri de tertip ettiğini dile getiren âşık, bu buluşmaların büyük ölçüde “Mekteb-i İrfan muhabbetleri” çatısı altında gerçekleştiğini vurgulamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Ayrıca, Âşık Dertli Divani geleneksel Âlevî-Bektaşî etkinliklerinde de aktif biçimde yer almakta; bu çerçevede Hacı Bektâş Velî, Abdal Mûsâ ve Pîr Sultan Abdal’ı anma etkinliklerine davet edilmektedir. Ancak bu tür organizasyonlara katılımı, her yıl düzenli olarak değil; davet sürecine bağlı olarak, genellikle iki ila üç yılda bir farklı sanatçılarla dönüşümlü şekilde gerçekleşmektedir. Bununla birlikte, Avrupa’da düzenlenen etnik müzik festivallerine de zaman zaman davet edilmekte ve bu organizasyonlarda âşıklık geleneğini icrâ etmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani'nin katıldığı etkinlikler, sahip olduğu “dedelik-babalık” kimliği dolayısıyla geniş bir çeşitlilik arz etmektedir. “Âlevî Dedesi” kimliğiyle, yurt içinde ve yurt dışında birçok cemevine davet edilmekte; bu mekânlarda gerçekleştirilen cem törenlerinde ise aktif bir rol üstlenmektedir. Katıldığı cemlerde, törenin icrâsını yürütmenin yanı sıra, saz çalıp eserlerini seslendirerek zâkirlik görevini de yerine getirmekte ve böylece âşıklık yönünü de ön plana çıkarmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık, cemevleri dışında, Âlevî Dernekleri tarafından düzenlenen etkinliklere de davet edilmekte ve bu organizasyonlara hem dede hem de âşık kimliğiyle yer almaktadır. Bu tür etkinliklerde, katılımcıların (canların) sorularını yanıtlayarak onlarla muhabbet etmekte, sonrasında ise eserlerini icrâ ederek âşıklık geleneğini sürdürmektedir. Âşık böylece, hem Âlevî-Bektaşî inanç sistemine dair bilgisini paylaşmakta hem de sanatsal yönünü bu ortamlarda icrâ ederek kültürel aktarım sürecine katkı sağlamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bu noktada, gerçekleştirilen geleneksel etkinlikler Âşık Dertli Divani için özel bir anlam taşımaktadır. Geleneğin sürekliliği ve kuşaklar arası aktarımı konusunda büyük bir hassasiyet gösteren âşık, *bu mirası yaşatmayı ve geleceğe taşımayı* kendine misyon edinmiştir. Dertli Divani, katıldığı tüm etkinliklerde; sohbet ortamlarında, cemlerde, derneklerde, bayramlarda, şenliklerde, toplantılarda, festivallerde, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde, albüm kayıtlarında ve konserlerinde dedelik kimliğinin yanı sıra özellikle âşıklık yönünü ön plana çıkarmaktadır. Âşık, yer aldığı bu ortamları yalnızca birer etkinlik olarak değil, geleneğin devamlılığını sağlamak ve insanlara ulaşmak için önemli birer araç olarak değerlendirmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bütün bu unsurlar ışığında; Âşık Dertli Divani'nin katıldığı ve hâlen katılmakta olduğu etkinlikler, onun hem âşıklık hem de dedelik kimliğini görünür kıldığı önemli alanlar olup; aynı zamanda geleneğin yaşatılması ve kuşaklar arası aktarımının sağlanması amacını taşıyan önemli mekânlar olarak işlev görmektedir. Dertli Divani'nin bu etkinliklerdeki varlığı, yalnızca sanatsal bir icrâyla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda Âlevî-Bektaşî inanç sisteminin ve âşıklık geleneğinin, ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtılmasına katkı sağlamaktadır. Âşığın çeşitli platformlarda gerçekleştirdiği

performanslar, Âlevî-Bektaşî kültürünün sözlü ve müzikal unsurlarının gelecek kuşaklara aktarılması noktasında da önemli bir rol oynamaktadır.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani, yurt içinde ve yurt dışında çeşitli bölgelerde konserler vermekte; düzenlenen cem törenleri ve muhabbet meclislerinde sanatsal icrâlarını gerçekleştirmektedir. Türk halk müziğini, âşıklık geleneğini ve Âlevî-Bektaşî inanç sistemini; uluslararası etnik müzik festivallerinde, âşıklar bayramı etkinliklerinde, uluslararası kitap fuarlarında, geleneksel yıllık kutlamalarda, devirsel törenlerde, erkânlarda, cemlerde, muhabbet meclislerinde ve çeşitli federasyonlar tarafından organize edilen etkinliklerde icrâ etmektedir. Âşık, bu yolla söz konusu değerleri geniş kitlelere ulaştırarak kültürel aktarım süreçlerine katkı sunmaktadır. Bu bağlamda Dertli Divani, sanatını yalnızca bir icrâ biçimi olarak değil, aynı zamanda bir aktarım aracı olarak görmek ve geleneğin devamlılığını sağlamayı amaçlamakta olup, katıldığı etkinlikler toplumsal ve kültürel belleğin korunmasına hizmet eden önemli mekânlar olarak değerlendirilmektedir.

4.7. ALBÜM ÇALIŞMALARI VE SOSYAL PLATFORMLARDAKİ YERİ

Âşık Dertli Divani, geleneksel âşıklık geleneğini yaşatmak ve geniş kitlelere ulaştırmak amacıyla bugüne kadar yedi albüm çalışması yayımlamıştır. Dertli Divani, bu albümlerde kendi eserlerinin yanı sıra, başta babası Âşık Büryani olmak üzere geleneğin önemli temsilcilerinin eserlerine de yer vermeye özen göstermiştir. Şiirlerinde, Âlevî-Bektaşî inancına dair bâtinî ve tasavvufî terminolojiyi sıkça kullanan âşık, sanatsal üretimlerinde tasavvufî unsurlara, âyet ve hadislerle yer vererek toplumsal ve inançsal değerleri yansıtmaktadır. Bununla birlikte, sanatını yalnızca sözlü gelenek ortamlarında değil, yazılı ve elektronik kültür platformlarında da icrâ eden Dertli Divani, sosyal medyayı etkin bir şekilde kullanarak daha geniş kitlelere ulaşmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, âşığın albüm çalışmaları ile dijital platformlardaki varlığı, geleneğin günümüz koşullarına uyarlanarak sürdürülebilmesi açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Âşık Dertli Divani'nin 7 tane solo albümü bulunmaktadır. Albümlerin kronolojik sıralaması: “1989 - *Divane Gönül*, 1992 - *Diktiğimiz Fidanlar*, 1995 - *Düvaz İmam*, 2000 - *Serçeşme*, 2005 - *Hasbihal*, 2014 - *Hakisar*, 2022 - *Dertli Divani ile 30. Yıl*” şeklindedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık, “Serçeşme” albümünü babası Âşık Büryani ve Bektaş Ulusoy’a ithaf etmiştir. Bu durum, âşığın albümünde: “*Bu albümü ustam-babam Büryani’ye ve bana Divani mahlasını veren Bektaş Ulusoy’a ithaf ediyorum.*” ifadesiyle yer almaktadır.

Âşığın albüm çalışmalarına ek olarak, 2023 yılında dinleyicilerle buluşan “*Unutma Halkım*” adlı tekli bir çalışması da mevcuttur. Bu eser, âşığın YouTube kanalında yayımlanmıştır.

Çalışmanın önceki bölümlerinde de vurgulandığı üzere, Âşık Dertli Divani, albüm çalışmalarında yalnızca kendi eserlerine yer vermemekte; âşıklık geleneğinde önemli bir yere sahip olan, geçmiş yüzyılların ve günümüzün önde gelen ozanlarına ait eserleri de icrâ etmeye önem göstermektedir. Bu doğrultuda, başta babası Âşık Büryani’nin deyişleri olmak üzere; Seyyid Nesîmî, Pîr Sultan Abdal, Âşık Veysel, Dâimî, Edib Harâbî ve Virânî gibi birçok ozanın eserlerine repertuvarında yer vermektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bununla birlikte, Dertli Divani, söz konusu ozanların mevcut eserlerinin yanı sıra, kendi derleme ve yeniden besteleme süreçlerinden geçirdiği eserlere de repertuvarında yer vermekte; bu sanatsal çalışması ise, “*geleneğe yönelik bir hizmet*” olarak değerlendirmektedir. Bu durum, âşığa hem bir yorumcu hem aktarıcı hem de araştırmacı kimliği kazandırmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme). Âşığın, “*Düvaz İmam*” albümünde yer almakta olan; Ayırma Bizi, Aşkına Düşmüşem ve Elaman gibi eserler, bu bağlamda örnek teşkil etmektedir. Dertli Divani’nin albümlerinin, bu yöndeki incelemesi şu şekildedir:

1989 yılında yayımlanan “*Divane Gönül*” albümünde 17 eser bulunmakta olup, bu eserlerin 10 tanesi Dertli Divani’ye aittir. Albümde yer almakta olan diğer eserler ise, sırasıyla; Sıtkı Baba (2 eser), Seyyid Nesîmî, Dedemoğlu, Derviş Muhammed, Âşık Büryani ve Ahmet Celalettin Çelebi’ye aittir. Albümde, bu eserlerin açıklamaları; *söz, müzik, yöre, kaynak ve derleyen* şeklinde verilmektedir.

1992 yılında yayımlanan “*Diktiğimiz Fidanlar*” albümünde 13 eser bulunmakta olup, bu eserlerin 5 tanesi Dertli Divani’ye aittir. Albümde yer almakta olan diğer eserler ise, sırasıyla; Âşık Büryani, Seyyid Nesîmî, Hüseyin Fevzi Çelebi, Âşık Veli, Doksandoan, Hamdullah Çelebi, Kul Himmet ve Âşık İsyânî’ye aittir. Bu eserlerin

açıklamaları ise albümde; *söz, müzik, yöre, kaynak, derleyen* veya sadece, *söz-müzik* şeklinde verilmektedir.

1995 yılında yayımlanan “Düvaz İmam” albümünde 10 eser bulunmakta olup, bu eserlerin 3 tanesi Dertli Divani’ye aittir. Albümde yer almakta olan diğer eserler ise, sırasıyla; Sıtkı Baba, Feyzullah Çelebi, Hüseyin Fevzi Çelebi, Âşıkî, Âşık Büryani, Âşık Hüdâî ve Seyyid Nesîmî’ye aittir. Albümde, bu eserlerin açıklamaları; *söz, müzik, yöre, kaynak ve derleyen* şeklinde verilmektedir.

2000 yılında yayımlanan “Serçeşme” albümünde 13 eser bulunmakta olup, bu eserlerin 5 tanesi Dertli Divani’ye aittir. Albümde yer almakta olan diğer eserler ise, sırasıyla; Âşık Büryani, Dertli, Şahî, Muhyiddin Abdal, Pîr Sultan Abdal, Sadık Baba, Melûlî Baba ve İbretî Baba’ya aittir. Bu eserlerin açıklamaları ise albümde; *söz, kaynak, derleyen/düzenleme* veya sadece, *söz-müzik* şeklinde verilmektedir.

2005 yılında yayımlanan “Hasbihal” albümünde 15 eser bulunmakta olup, bu eserlerin 5 tanesi Dertli Divani’ye aittir. Albümde yer almakta olan diğer eserler ise, sırasıyla; Kalender Çelebi, Güzide Ana, Âşık Mahrumî, Âşık Büryani, Yemînî, Derviş Baba (İsmail Kaygusuz), Pîr Sultan Abdal, Âşık Sıtkı (Pervane), Everekli Seyrânî ve Feyzullah Çelebi’ye aittir. Bu eserlerin açıklamaları ise albümde; *söz, yöre, derleyen* veya sadece, *söz-müzik* şeklinde verilmektedir.

2014 yılında yayımlanan “Hakisar” albümünde 13 eser bulunmakta olup, bu eserlerin 4 tanesi Dertli Divani’ye aittir. Albümde yer almakta olan diğer eserler ise, sırasıyla; Kul Nesîmî, Sadık Baba, Âşık Veli, Yunus Emre, Âşık Büryani, Âşık Dertli, Âşık Dâimî, Fuzûlî ve Seyyid Nesîmî’ye aittir. Bu eserlerin açıklamaları ise albümde; *söz, müzik, yöre, kaynak (eğer kaynak varsa), derleyen, düzenleme (eğer o eseri düzenleyen varsa)* veya sadece, *söz-müzik, söz-derleme* şeklinde verilmektedir.

2022 yılında yayımlanan “Dertli Divani ile 30. Yıl” albümünde 14 eser bulunmakta olup, bu eserlerin 11 tanesi Dertli Divani’ye aittir. Albümde yer almakta olan diğer eserler ise, sırasıyla; Âşık Büryani, Âşık Veli ve Ahmet Cemalettin Çelebi’ye aittir. Albümde, bu eserlerin açıklamaları; *söz, müzik, yöre, kaynak, derleyen ve düzenleyen (eğer eseri düzenleyen biri varsa)* şeklinde verilmektedir.

Âşık Dertli Divani'nin, albüm çalışmalarında toplam 95 eser yer almaktadır. Bu eserlerden, 34 tanesinin söz ve müziği âşığa ait olup, sadece bir eserde farklı bir durum gözlenmektedir. Âşığın, *Divane Gönül* albümünde yer alan “Yel Gibidir” adlı eserin, sözleri Dertli Divani'ye aittir. Ancak, eserin müziği geleneksel olup; yöresi Sivas, kaynak kişisi ise Âşık Veysel'dir. Bunlar dışında, geriye kalan 60 eser, çeşitli âşıkların ve çeşitli yörelerin eserleridir. Dertli Divani, bu eserlerin bazılarının derlemesini yapmış, bazılarını ise bestelemiştir.

Albümlerde, eser sonunda verilmekte olan; söz, müzik, yöre, kaynak, derleyen gibi bilgilerin yanı sıra, bu bilgilerin hemen ardından gelen “sözlük” bölümü de bulunmaktadır. Bununla birlikte, anlaşılması zor olan bazı eserlerin, günümüz Türkçesi'ne aktarımı ve açıklamalarına da eser sonlarında yer verilmekte olup, albüm çalışmasının en sonunda ise, âşıkların kısa biyografileri bulunmaktadır. Bahsi geçen bu düzen:

Ne Fayda

“Cevâhirden köşkün yapıp otursa

Sesin kolun şarktan garbe yetirse

Pîr mürşidi bilmez yolu yitirse

Menzil almaz yola gelse ne fayda

Doğuştan insanda Hak hâl olmazsa

Malı canı dost yoluna vermezse

İkrara bend olup yola gelmezse

Yol oğluyum dese ona ne fayda

Büryani çağırır elaman aman

Kerbelâ günüdür billâh bu zaman

Dilde beli deyip gönülde gümân

Hakk'a ikrar verdim dese ne fayda"

Söz: Âşık Büryani - **Müzik:** Geleneksel - **Yöre:** Urfa - **Derleyen:** Dertli Divani

Sözlük: **Beli:** Evet. - **Cevâhir:** Pırlanta, yakut, zümrüt, elmas gibi değerli taşlar. - **Garp:** Batı. - **Gümân:** Zan, şüphe. - **İkrar:** Saklamayarak açıkça söyleme, bildirme, benimseme, onama, kabul, tasdik. Âlevî-Bektaşî-Kızılbaş inancında yolun kurallarına bağlı kalınacağına dair verilen söz ve karar. - **Şark:** Doğu.

(Albümün en sonunda – “Âşık Büryani – Biyografi”)

şeklinde örneklendirilebilir.

Âşık Dertli Divani, müziğini belli bir kompozisyon anlayışıyla oluşturmakta ve albümlerini belirli tematik çerçeveler içinde şekillendirmektedir. Bugüne kadar, 200'ü aşkın şiirini bestelemiş olmasına rağmen, bu eserlerin yalnızca 35'ini solo albümlerine dâhil etmiştir. Âşık albümlerinde, dönemsel olarak, *günümüz meselelerine hitap eden*, eserlerine öncelik verirken; bâtinî öğretiyi, insanlığa yönelik felsefî derinliği ve tasavvufî yaklaşımları içeren değişlerden de belirli bir seçki yapmaktadır. Ayrıca, semah formundaki eserlerden de albümlerine belirli sayıda yer vermekte, ancak bu süreçte yine geçmiş yüzyıllarda yaşamış ve geniş halk kitleleri tarafından yeterince tanınmayan ozanların eserlerini de repertuvarına dâhil etmektedir. Böylelikle âşık, yalnızca bireysel sanat üretimini değil, aynı zamanda âşıklık geleneğinin sürekliliğini de sağlamayı amaçlamaktadır. Dertli Divani, bu durumu: *“Ben albümlerimi bir kompozisyon şeklinde hazırlıyorum. Yani, güne hitap eden değişler genellikle hep benim değişlerim oluyor. Öğretiye ve bâtinîliğe yönelik, insanlığa yönelik olan değişlerden iki üç tane seçiyorum. Yine, semah türü değişlerden seçiyorum ve o tür değişleri seçerken de kendimden daha ziyade geçmiş yüzyıllarda yaşayan ve gönüllerde taht kuran, zaman zaman yeteri kadar tanınıyor ve biliniyor olmasa da onun tanınırlığını ve bilinirliğini sağlamak için bir hizmet olarak geçmiş yüzyıllardaki ya da yüzyılımızdaki ozanların değişlerine de ondan dolayı yer veriyorum.”* ifadeleriyle dile getirmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani'nin eserleri, halk müziği alanında faaliyet gösteren birçok sanatçı tarafından seslendirilmiş olup, hemen her sanatçı, repertuvarına Dertli Divani'nin bir ya da birkaç eserini dâhil etmiştir. Âşık, bu konuyla ilgili olarak: *“Halk müziğini icrâ eden hemen hemen bütün sanatçılar, sanatçı dostlarım, ustalar eserlerimi*

seslendirmiştir. Yani seslendirmeyen sanatçı sayın deseniz belki sayamam. Hemen hemen herkes okudu. Halk müziği icrâ eden bütün müzisyenler dertli Divani'den mutlaka bir iki eser okumuştur.” açıklamasını yapmaktadır. Bunun yanında, Dertli Divani'nin derlemesini yaptığı eserler de kendisi dışında birçok sanatçı tarafından seslendirilmiştir. Söz konusu eserler, ilgili sanatçılar tarafından çeşitli platformlarda ve kayıt ortamlarında icrâ edilmekte; ayrıca, Dertli Divani ile birlikte gerçekleştirilen etkinliklerde de ortak repertuarın bir parçası olarak seslendirilmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bahsi geçen bu isimlerden birkaçı: Ali Özütemiz, Arif Sağ, Belkıs Akkale, Cengiz Özkan, Deste Günaydın, Ender Balkır, Erdal Erzincan, Erkan Oğur, Gülcihan Koç, Güler Duman, İlkay Akkaya, İlyas Salman, Kıvırcık Ali, Kutsal Evcimen, Musa Eroğlu, Osman Eren, Özge Çam, Özlem Özdil, Sabahat Akkiraz, Sırrı Laçın, Tolga Sağ, Tufan Erkan Yakar, Tuncay Erol, Yavuz Bingöl ve Zülfü Livaneli'dir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, yalnızca solo albümleriyle değil, farklı sanatçılarla ortak çalışmalara da katılarak geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Şu ana kadar 16 farklı karma albümde yer alan âşığın, bu albümlerinden bazıları; Telden Dile II, Ozanlar Ölmez, Sularice, Vedat Gündoğdu Türküleri, Gül Türküleri, Kızılbaş, Alevilere Kalan II, Akarsu Türküleri, Hayal Perdesi, Bir Deste Gül ve Hz. Ali Dergâhı şeklindedir. Bu albümlerde yer alan eserlerin seçiminde de benzer bir yaklaşım benimseyen Dertli Divani, geleneksel halk müziği ve âşıklık geleneğini yeni kuşaklara hatırlatma ve aktarma misyonuyla hareket etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, Âşık Dertli Divani'nin albüm çalışmaları, yalnızca bireysel sanatsal üretim süreçlerinin bir yansıması olmakla kalmayıp, aynı zamanda âşıklık geleneğinin yaşatılması ve geniş kitlelere ulaştırılması noktasında önemli bir fonksiyon üstlenmektedir.

“Dertli Divani Resmî Web Sitesi” başlığıyla erişime açık olan internet sitesinin yanı sıra, Âşık Dertli Divani; YouTube, Instagram, X, Facebook, Spotify ve Apple Music gibi çeşitli dijital platformlarda da aktif olarak yer almaktadır.

Günümüzde dijital platformlar; kültürel mirasın korunması, aktarılması ve geniş kitlelere ulaştırılması açısından önemli bir araç haline gelmiştir. Âşık Dertli Divani, bu bağlamda sosyal medyanın âşıklık geleneğinin yaygınlaştırılması ve tanıtımı açısından

güçlü bir iletişim aracı olduğunu düşünmektedir. Bu mecraların, bilinçli ve doğru bir şekilde kullanılmasının gerekliliğini vurgulamakta olan âşık, konuyla ilgili olarak: *“Sosyal medya, kesinlikle etkili. Doğru kullanıldığı takdirde. Çünkü, dünyanın her kıtasına ulaşma şansınız var. Doğru ve bilinçli kullanırsanız muhteşem bir iletişim aracı. Ama, bu sosyal medyayı elinde tutan güçler de bu paylaşımları artık ticarete dönüştürmüşler. Önü açılmış olsa daha iyi olur. Bir yerlerde sınırlar belirleniyor herhalde. Her tarafa ulaşamıyor paylaşımlar. Sonrasında, sponsor ve reklam durumları da var. Paylaşımların, çoğu zaman tanıtımla daha geniş kitlelere ulaşması sağlanıyor. Bu da hoş bir şey değil. İşin içerisine ticaret girince orada bir şeyler karışıyor. Oysa kültürel değerlerin, insanlara ait olan güzelliklerin önü açılmalı. Ulaşabildiği yere kadar ulaşsın. İlgililer ve meraklılar buna ulaşsınlar isterim. Ama, her şeye rağmen günümüzün en güçlü iletişim aracı sosyal medyadır.”* ifadelerini dile getirmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Sosyal medya kullanımına geçiş sürecine bakıldığında, Âşık Dertli Divani’nin bu platformlara, son üç yıldır aktif olarak katılım sağladığı görülmektedir. Öncesinde, âşığın sosyal medya hesapları yakın çevresindeki gençler tarafından yönetilmekteydi; ancak, ilerleyen süreçte kendisi de doğrudan paylaşımlar yapmaya başlamıştır. Instagram ve Facebook hesaplarını daha etkin bir şekilde kullanmasına karşın, YouTube platformundaki içerik üretimi, daha yeni bir sürece tekabül etmektedir. Âşığın YouTube kanalında şu ana kadar 19 video yayımlanmış olup, kanalın abone sayısı 10.000’in üzerindedir. Dijital platformlardaki varlığını daha sistemli hale getirmek adına, geçmişten günümüze biriken kayıtların gözden geçirilmesi, düzenlenmesi ve paylaşılması gerekliliğine: *“Yüzlerce kayıtlarımız ve videolarımız var. Ama, bunların hepsinin gözden geçirilip, derlenip toparlanıp bir düzene konması gerekiyor. Birde insanlar güncel şeyler istiyorlar. Önce biraz güncel paylaşımlar yapmamız gerekiyor.”* cümleleriyle dikkat çeken âşık, bu süreç için belirli bir emek ve zaman ayrılması gerektiğini de vurgulamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bununla birlikte, Dertli Divani, YouTube platformu üzerinden yalnızca müzikal içerik sunmanın ötesine geçerek, tasavvufi ve bâtinî kavramlara dair bilgilendirici videolar hazırlama düşüncesini de taşımaktadır. Özellikle; “küntü kenz”, “ene’l-hak”, “vahdet-i vücud”, “vahdet-i mevcud” ve “bâtînîlik” gibi önemli kavramlar üzerine üç ila

dört dakikalık videolar çekme fikrine de sahip olan âşık, bu tür içeriklerin hem âşıklık geleneğinin düşünsel boyutunu aktarmak hem de geniş kitlelere ulaşmak açısından önemli bir katkı sunacağını düşünmektedir. Bu düşüncesiyle ilgili olarak: *“Bunun için de zaman ayıracaksın, bir sürü emek vereceksin. Bunun çekimleri olacak, düzenli bir şekilde kayda alınması gerekecek ve bunlar epey bir emek istiyor. Ama, böyle bir çabamız da olacak. Çünkü, bu da güçlü bir iletişim aracıysa, en azından belli kavramları sosyal medya aracılığıyla, YouTube sayfasında paylaşalım.”* ifadelerini dile getiren Dertli Divani, sürecin sistemli bir şekilde yürütülebilmesi için teknik hazırlıklar tamamlandığında ve düzenli bir içerik üretim programı oluşturulduğunda bu projeyi hayata geçireceğini vurgulamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

YouTube platformunda, âşığın bireysel kanalının yanı sıra; davet edildiği televizyon programlarının, konuk olduğu derneklerin, hizmet yürüttüğü cemevlerinin, katıldığı konserlerin, söyleşilerin, dinletilerin, röportajların, festival-bayram etkinliklerinin, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin ve benzeri birçok organizasyonun kayıtları da yer almaktadır. Bunlara ek olarak, Dertli Divani’nin yakın çevresinden isimler de âşıkla ilgili bilgilendirici videolar yayımlamaktadır. Bu çerçevede, YouTube mecrasında zengin içeriğe sahip kanallardan biri de Ahmet Koçakk’ın kanalıdır.

Âşık Dertli Divani’nin yer aldığı bir diğer mecra ise televizyon kanallarıdır. Âşık, bugüne kadar birçok televizyon programına katılmış olup, bu tür programlarda yer almaya devam etmektedir. Dertli Divani’nin konuk olduğu bazı televizyon kanalları arasında; TRT 1, TRT 2, TRT Haber, Halk TV, CNN TÜRK, Star TV, Düzgün TV, Flash TV ve Yol TV gibi kanallar bulunmaktadır.

Bahsi geçen tüm bu içerikler; Kısaslı âşıklar, Kısas âşıklık geleneği, Âşık Büryani, Kısas cem törenleri, âşığın yürüttüğü cem erkânları, muhabbet meclisleri, Âşık Dertli Divani’nin hayatı ve sanatı gibi konular etrafında şekillenmektedir. Söz konusu içeriklerin büyük bir kısmını ise âşığın konserleri ve eserleri oluşturmaktadır.

Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, Âşık Dertli Divani’nin dijital platformlardaki varlığı, yalnızca bireysel sanat üretiminin bir yansıması olmanın ötesinde, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından da önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu doğrultuda, sosyal medya ve dijital mecraların etkin kullanımı, âşıklık geleneğinin

günümüz dünyasında daha geniş kitlelere ulaştırılması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından stratejik bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak; âşığın müzikal üretimlerinin geleneksel âşıklık geleneğinin devamlılığı açısından önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir. Hem solo albümleri hem yer aldığı karma albümler hem de sosyal-dijital platformlardaki yeri, geçmişten günümüze uzanan bu köklü geleneğin korunmasına ve geniş kitlelere ulaştırılmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca, âşık yalnızca kendi besteleriyle değil, geçmişte yaşamış ancak günümüzde yeterince tanınmayan ozanların eserlerine de repertuvarında yer vererek bu mirasın yaşatılmasına öncülük etmektedir. Dijital mecraların etkin kullanımı da âşığın sanatsal üretimlerinin daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasına olanak tanımaktadır. Özellikle; YouTube, Instagram, X, Facebook, Spotify ve Apple Music gibi platformlarda yer alması, geleneksel âşıklık kültürünün modern iletişim araçlarıyla nasıl etkileşim hâlinde olabileceğini göstermektedir. Son olarak, 2023 yılında yayımlanan “Unutma Halkım” adlı tekli çalışmasının YouTube üzerinden dinleyicilerle buluşması, âşığın çağın gerekliliklerine uygun şekilde üretimlerini sürdürdüğünün bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu veriler ışığında incelendiğinde, Dertli Divani’nin müzikal faaliyetleri hem geleneksel sanat anlayışının korunması hem de dijital platformlar aracılığıyla yaygınlaştırılması açısından önemli bir yere sahiptir.

4.8. ALDIĞI ÖDÜLLER

UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü), 2003 yılında imzaladığı “*Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi*” çerçevesinde, kültürel mirasın korunmasına yönelik çeşitli önerilerde bulunmuştur. Bu bağlamda, *Yaşayan İnsan Hazine Programı*, somut olmayan kültürel mirası koruma yöntemlerinden biri olarak sunulmuş ve bu programlardan biri haline gelmiştir. Programın temel dayanağı, geleneksel sanat ve zanaat dallarında uzmanlaşmış bireylerin sayısındaki azalmanın, somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilirliğini tehdit etmesidir. UNESCO, Yaşayan İnsan Hazine Programı’nı, somut olmayan kültürel mirasın belirli unsurlarını yüksek düzeyde icrâ etme ve yeniden yaratma yeteneğine sahip bireyler olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, geleneksel müzik, dans, tiyatro ve zanaat gibi alanlarda uzmanlık gösteren kişiler, “*Yaşayan İnsan Hazinesi*” unvanıyla ödüllendirilerek, kültürel mirasın devamlılığına katkılarının önemi vurgulanmaktadır. UNESCO, Yaşayan İnsan

Hazineleri'nin belirlenmesinde dikkate alınması gereken seçim kriterlerini şu şekilde sıralamaktadır: *“Sergilediği becerinin ya da bilginin uygulanmasındaki mükemmellik (üstünlük), birey ya da gruba ithaf (adama) ve kişinin ya da grubun bilgisini ve becerisini stajyerlerine aktarabilme yeteneği”* (Oğuz ve Gürçayır, 2011: 25-32). Dertli Divani, âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olarak, Türkiye’deki âşıklar için verilen ödüller kapsamında UNESCO tarafından Yaşayan İnsan Hazine Programı’na önerilen isimlerden biri olmuş ve ödüle layık görülmüştür.

Âşık Dertli Divani, *“Sanatını usta-çırak ilişkisiyle sürdüren, kendi alanında ender bulunan, birikimlerini gelecek kuşaklara aktarmada başarılı olan”* sıfatlarıyla, 26 Kasım 2010 tarihinde UNESCO tarafından “Yaşayan İnsan Hazinesi” unvanıyla ödüllendirilmiştir. Âşık, ödülün verilmesinde etkili olan faktörleri ve süreci: *“Âşıklık ve zâkirlik geleneğini sürdürmedeki katkılarım. Albümlerde; deyişlere, semahlara, miraçlamalara, duvazlara yer vermem ve bu eserlerin ünlü sanatçılar tarafından seslendirilmesi, Dertli Divani ismini ön plana çıkarmıştır. Bunun, UNESCO’nun, âşıklık ve zâkirlik geleneğini koruma amacı güden bir ödül olduğu kanaatini taşıyordum. Nihayetinde bu ödül o süreçte bana verildi. Neşet Ertaş’a, abdallık ve ozanlık geleneğini sürdürmedeki başarısından dolayı Yaşayan İnsan Hazinesi Ödülü verilmişti. Bana ise, âşıklık ve zâkirlik geleneğini sürdürme konusundaki emeklerim ve hizmetlerimden dolayı bu ödül verilmiştir.”* ifadeleriyle açıklamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bu bağlamda, âşığın ödüle layık görülmesindeki önemli etken, UNESCO’nun âşıklık ve zâkirlik geleneğini koruma ve geliştirme çabalarına sağladığı destek ile bu alandaki uygulamaların takibidir. Âşık Dertli Divani, bu ödülün yalnızca kendi kişisel başarısını simgelemediğini, aynı zamanda; Seyyid Nesîmî, Pîr Sultan Abdal, Virânî, Yemînî, Fuzûlî, Edib Harâbî gibi tarihsel büyük ozanların ve âşıkların da ödülü olduğunu vurgulamaktadır. Dertli Divani, bu durumu: *“Ama, bugüne kadar her yerde söyledim. Bu ödül, Seyyid Nesîmî’de başlayan Pîr Sultan’dan, Virânî’den, Yemînî’den, Fuzûlî’den, Edib Harâbî’den günümüze, Âşık Veysel, Dâimî’ye kadar uzanan; bu tarihî süreç içerisindeki, gelmiş geçmiş âşıkların ve ozanların ödülüydü. Ben o geleneğin ürünüyüm. Onlar birer okyanus, ben ise bir damla olabilirsem ne mutlu bana. Ama, bu ödül bende tecelli etti. Asıl bu ödülün sahibi saymış olduğum bu ulu ozanlar.”* şeklinde ifade

etmektedir. Dolayısıyla, âşığa göre bu ödül, geçmişteki ulu ozanların mirasının bir yansıması olarak kendisine verilmiştir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, ödülün önemini ve onun için ifade ettiği anlamı: *“Âşık-zâkir, saz eşliğinde cemde; deyiş, nefes, düvaz, semah ve tevhid okuyan kişidir. Cemdeki on iki hizmetten birisi olan âşıklık-zâkirlik, Âlevî-Bektaşî inancının günümüze kadar gelmesinde en etkin rolü olan unsurdur. Dolayısıyla, bu alanda verilen bir ödül, Âlevî-Bektaşî inancının da kabulü anlamına gelmektedir. Bu ödülün en önemli tarafı da budur zaten.”* cümleleriyle açıklamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Verilen bu ödülün ardından, birikimlerini genç nesillere aktarma sorumluluğunu hisseden Dertli Divani, 2011 yılında *“Mekteb-i İrfan”* adı altında, muhabbet ortamı oluşturmayı amaçlayan bir proje tasarlamış ve planlamıştır. *“Birikimlerimi gençlere aktarmam gerekiyor.”* düşüncesiyle bu yola çıkan âşık, yapmış olduğu planlama doğrultusunda, 2012 yılında Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin ilk adımlarını atmıştır. İlk olarak, 18-19 genç arkadaşı Ankara’da bir araya getirerek onlarla muhabbetlerde bulunmuş, ardından bu muhabbetler; Pîr Sultan Derneği, İki Temmuz Vakfı ve Anadolu Hacı Bektâş Velî Kültür Vakfı gibi çeşitli mekânlarda devam etmiştir. Bu toplantılar, geleneksel deyişlerin icrâ edilip söylendiği, bu eserlerin yorumlandığı ve öğrenilenlerin katılımcılar arasında paylaşıldığı bir öğrenme sürecine ve okula dönüşmüştür (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, bu ödülünün yanı sıra, başka bir ödüle de layık görülmüştür. 31 Mart 2018 tarihinde, *“Ozanların Nefesi”* etkinliğinde *“Avrupa Alevi Gençler Birliği Federasyonu”* tarafından âşığa, *“Deyişlerin Ustası Onur Ödülü”* verilmiştir. Bunun yanında; uluslararası düzeyde katıldığı etnik müzik festivallerinde, konserlerde, bayramlarda, açılışlarda, yurtdışında katıldığı halk konserlerinde, dinletilerde ve üniversite etkinliklerinde pek çok plaket almıştır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Kendisine verilen ödüllere bahsederken, en büyük ödülün insanların gönlünde yer edinmek olduğunu vurgulayan âşık, bu düşüncesini: *“Aslında, en büyük ödül insanların gönlünde yer edinebilmek. Sizden hizmet bekleyen insanlara karşı görevinizi hakkıyla yerine getirebilmeniz önemli olan. Bunu başardığınızda, toplumun size karşı*

sevgisi ve saygısı oluşuyorsa, bundan daha büyük bir ödül yok benim için.” ifadeleriyle açıklamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olan Dertli Divani, gerekli şartları yerine getirmesi ve geleneksel sanat anlayışının korunmasına katkı sağlama noktasındaki çabaları doğrultusunda, uluslararası düzeyde prestijli, “Yaşayan İnsan Hazinesi” ödülüne layık görülmüş; kültürel mirasın sürdürülebilirliğine yönelik katkıları ve geleneksel sanat anlayışının korunmasındaki rolü, uluslararası düzeyde takdir edilmiştir.

4.9. GELENEĞİN YAŞATILMASINA DAİR YÜRÜTTÜĞÜ ÇALIŞMALAR

Âşıklık geleneği, tarihsel süreç içinde sözlü kültürün önemli bir unsuru olarak varlığını sürdürmüş, bireysel ve toplumsal hafızanın aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu geleneğe mensup âşıklar hem sanatçı hem de kültürel aktarıcı kimliğiyle toplum içinde önemli bir konumda yer almışlardır. Âşıklık, yalnızca bir müzik ve şiir üretme biçimi değil, aynı zamanda; bireyin kendini ifade etme, mânevî bir yolculuğa çıkma ve toplumsal meseleleri dile getirme aracı olarak da değerlendirilmiştir. Âşıkların eserlerinde tasavvufî, sosyal ve eleştirel unsurların bir arada bulunması, onların çok yönlü bir sanat anlayışına sahip olduklarını göstermektedir. Bu bağlamda, âşıklık geleneği içinde yer alan isimlerden biri olan Dertli Divani hem geleneğe bağlılığı hem de kendine özgü üslûbuyla dikkat çeken bir sanatçı olarak öne çıkmakta ve tüm bu unsurları, geleneğin yaşatılmasına dair yürüttüğü çalışmalar için bir avantaj olarak kullanmaktadır.

Dertli Divani, âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliğine yönelik yürüttüğü çalışmalar ve bu alanda gerçekleştirmeyi arzu ettiği projelere, karar verme sürecini; kişisel gözlemlerine ve deneyimlerine dayandırmaktadır. Çocukluk yıllarında; âşıklık-ozanlık geleneğinin, tüm olumsuzluklara rağmen, fazla tahribata uğramadan, güçlü bir şekilde devam ettiğini ve usta-çırak ilişkilerinin sağlıklı bir biçimde işlediğini belirtmekte olan âşık, söz konusu dönemi: *“O yıllarda, piyasada tanınan ve bilinen, kasetleri ve plakları yüz binler satan ozanlar vardı. Mahzuni Şerif, Nesîmî Çimen, Âşık Veysel, Âşık Dâimî Baba gibi, ki ben Âşık Veysel’i de hatırlarım. O zaman, gelenekte bir sıkıntı yoktu.”* ifadeleriyle aktarmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, tanınmış ozanların eserlerinin ve geleneksel sanatların yaşam bularak geniş kitlelere yayıldığı bu ortamda; 1980-1990'lı yıllardan itibaren, köyden kente göçün artmasıyla birlikte birtakım değişiklikler olduğunu, geleneksel değerlerin aşıldığını ve kültürel yozlaşmanın başladığını gözlemlemiştir. Dertli Divani, yaşamış olduğu bu farkındalık sürecini: *“Çocukluğumdan beri geleneğin içerisinde olduğum için her yöre her bölge, sanıyordum ki en azından bizim gibidir. Buralar da bizim yöremiz gibidir diye düşünüyordum. Fakat, 1989 yılında ilk albümüm yapıldı ve sonra yurt dışına gidip gelmeye başladım. Yurt içinde konserlerim oldu ve gittiğimiz yerlerde ‘Şu köye gidelim, burada bir köy varmış o köye gidelim. Orada âşıklar, ozanlar yokmuş.’ dediler ve gittik baktık gerçekten yok. Âşıklar ve ozanlar, hep piyasada en popüler olan türküler, deyişleri okuyorlar. ‘Sizin kendi ürettikleriniz; ezgiler, sizin yörenize ait olan deyişler yok mu?’ dedik. Baktık, geri planda kalıyorlar. Ben de böylece bir şeyleri sorgulamaya başladım.”* şeklinde açıklamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bu bağlamda âşık, ilk albümünü 1989 yılında çıkardıktan sonra yurt içi ve yurt dışında gerçekleştirdiği konserlerde, âşıklık geleneğinin ve yerel deyişlerin giderek daha az rağbet gördüğünü fark etmiştir. Gittiği birçok köyde, geleneksel âşıklık sanatının neredeyse yok olduğunu ve çoğu ozanın popülerleşmiş türkülerini seslendirdiğini görmüştür. Bu durum âşığın; geleneğin, geleneksel müzik ve sözlü kültürün korunması noktasında daha derin bir sorumluluk duygusuyla hareket etmeye itmiştir. Yörenin özdeyişleri ve ezgileriyle tanınan âşıkların, kendi kültürel miraslarını unuttuğunu gören Dertli Divani, bu durumu sorgulamaya başlamış ve geleneksel âşıklık geleneğini yaşatmak amacıyla çeşitli projeler geliştirmeye karar vermiştir.

Bu süreç, Dertli Divani'yi, kültürel mirası geleceğe taşımak adına, somut adımlar atmaya yönlendirmiştir. Âşığın, bu doğrultuda gerçekleştirdiği en önemli projelerinden biri “Mekteb-i İrfan” muhabbetleridir. Bu proje aracılığıyla, Dertli Divani; âşıklık ve zâkirlik geleneğini genç kuşaklara aktarmak için bir okul ortamı yaratmayı amaçlamış, geleneksel müziği ve deyişleri yeniden gündeme getirerek bu mirası yaşatmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, âşığın karar alma süreci yalnızca bir sanat icrâsı olarak değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunmasına yönelik bilinçli bir çaba olarak şekillenmiştir. Ancak, Mekteb-i İrfan muhabbetleri ayrı bir başlık altında ele alınacağından, bu noktada âşığın yürüttüğü başka bir çalışmaya örnek olarak değinilecektir.

Bu çerçevede örnek vermek gerekirse: Âşık Dertli Divani, 19 Şubat 2025 tarihinde, “Aşkın Pazarı” adını verdiği bir konser ve muhabbet meclisi oluşturmuştur. Dertli Divani, etkinliğin duyurusunu; *“19 Şubat Çarşamba akşamı, Gebze-Osman Hamdi Bey Kültür Merkezi’nde ‘âşıklık ve ozanlık’ geleneğinin içeriğini, deryadan damla misali, muhabbet tadında icrâ etmeye çalışacağım. Gebze ve yakın çevredeki halk müziğine kulak veren siz değerli dinleyicilerimizle buluşmak dileğiyle...”* cümleleriyle yapmıştır (19/02/2025 tarihli görüşme).

Dertli Divani, halk kültürüne ve geleneksel değerlere olan derin bağlılığını, “Aşkın Pazarı” adıyla gerçekleştireceği etkinliklerinde somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu etkinlikler, âşığın sanatını; sadece müzik icrâsı olarak değil, aynı zamanda halkın mânevî-kültürel değerlerini, yaşatma ve aktarma süreci olarak, ele alması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Bu anlamda âşık, sanatını bir aktarım aracı olarak görmekte ve bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak amacıyla etkinliklerini yürütmektedir (19/02/2025 tarihli görüşme).

Bu etkinliklerde âşığın, maddî kazanç elde etme amacı gütmeyeceği açıkça vurgulanmıştır. Zira, onun için asıl hedef halk kültürüne hizmet etmek ve bu kültürel mirası daha geniş kitlelere ulaştırmaktır. Dertli Divani, sanatını toplum için bir hizmet olarak görmekte ve bu hizmetin temelinde de *“mânevî değerlerin ve insanlık için anlamlı olan öğretilerin paylaşılması”* düşüncesi yer almaktadır (19/02/2025 tarihli görüşme).

“Aşkın Pazarı” etkinliği, sadece tek seferlik bir organizasyon olmanın ötesinde, uzun süreli bir süreç olarak planlanmıştır. Etkinlik, Anadolu’nun farklı bölgelerinde yapılması planlanan bir dizi programı kapsamaktadır. Dertli Divani, etkinliğin açılış konuşmasında; bu muhabbet meclislerinde, “âşıklık ve ozanlık” geleneğini icrâ etmeye çalışacağına, ancak bunun da ötesinde; geleneksel değerleri katılımcılarla paylaşarak, kültürel bir alışverişin ortaya çıkmasını amaçladığına: *“Halk kültürüne ve bu kültürel değerlere özünden bağlı olan, bizim icrâ ettiğimiz sanatın daha geniş kitlelere ulaşması için var gücümüzle çaba sarf ediyoruz. Yaşamış olduğumuz zaman dilimi içinde, bu kültürel değerleri ve birikimleri aktarmak gibi aslî görevimiz var. Hiçbir maddî-mânevî çıkar gözetmeksizin, kimsenin emeğini ve duygusunu sömürmeden, açık seçik anlaşılır bir dille bu tür etkinliklerle bunu hayata geçireceğiz. Umuyoruz ki, bu kültürel değerleri içselleştiren ve bunu özünde yaşama gayreti gösteren, sizin gibi güzel insanların*

desteğiyle, böyle hem biz nefes alırız hem de bu değerlere susamış olanlarla birlikte bu atmosferi var etmiş oluruz.” ifadeleriyle vurgu yapmaktadır (19/02/2025 tarihli görüşme). Dolayısıyla, bu etkinliklerin amacı; Türk halk müziğini ve âşıklık-ozanlık geleneğini yaşatarak, toplumsal belleğin korunmasına katkı sağlamak, şeklinde açıklanabilmektedir.

Dertli Divani etkinlikte, Yunus Emre’nin *aşk ve sevgi* anlayışını vurgulayarak, halkın değerlerini ve bu değerler doğrultusunda insan olmanın ölçüsünü katılımcılara aktarmayı hedeflemiştir (19/02/2025 tarihli görüşme). Bunun yanı sıra âşık, bu etkinliklerde yalnızca kendi eserlerini seslendirmekle kalmayıp, ilham aldığı ulu ozanların dizelerine de yer vererek, bu önemli şahsiyetleri katılımcılarla tanıştırmayı amaçlamaktadır. Âşığın ifade ettiği üzere bu yaklaşım, dinleyicileri sadece müzikle değil, aynı zamanda düşünmeye ve derinlemesine dinlemeye de teşvik etmektedir.

Âşık Dertli Divani, “Aşkın Pazarı” etkinliklerinde katılımcıların, bu muhabbet ortamından mânevî bir kazanç sağlaması gerektiğini vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, Dertli Divani, bu etkinlikler aracılığıyla halkla birlikte karşılıklı bir derinleşme ve özleşme süreci yaşanmasını amaçlamaktadır. Bu bağlamda, etkinlikler yalnızca bir müzik dinletisi olmanın ötesine geçerek, katılımcılar arasında fikir alışverişine dayalı, ortak bir ruhsal deneyim yaratmayı hedeflemektedir. Âşığın sahnede, müzik icrâ etmesinin yanı sıra, katılımcılarla etkileşimde bulunarak onların düşüncelerini ve önerilerini dinlemesi, onun bu süreçteki aktif rolünü pekiştirmektedir. Dertli Divani, bu etkinliklerde sadece bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda bir rehber ve yol gösterici olarak da yer almakta, geleneksel değerlerin korunması adına bir köprü işlevi görmektedir. Bu yönüyle, onun etkinliklerdeki rolü, yalnızca bir müzik icrâcısı olmanın ötesinde, bir bilge ve kültür elçisi olarak karşımıza çıkmaktadır (19/02/2025 ve 13/03/2025 tarihli görüşme).

Bu tür etkinlikler; Dertli Divani’nin, sanatını yaşatmanın yanı sıra katılımcılara mânevî bir kazanım da sağlamasını mümkün kılmaktadır. Âşık, etkinliklerin içeriğinde; halkın tarihsel ve kültürel mirasını, yüzyıllar boyunca şekillenen insanî değerleri paylaşmakta ve bu değerleri içselleştiren bir ortam oluşturmayı hedeflemektedir. Etkinliklerde ele alınan temalar yalnızca aşk ve sevgiyle sınırlı olmayıp, aynı zamanda insan olmanın, erdemli bir yaşam sürmenin ve toplumla barış içinde yaşamanın temel öğretilerini de kapsamaktadır. Dertli Divani, etkinliklerdeki muhabbet bölümlerinde

yalnızca kendi görüşlerini değil, aynı zamanda ilham aldığı büyük ozanların, mutasavvıfların ve evliyaların sözlerini de katılımcılara aktararak, onların düşünsel birikimlerinden faydalanmalarını sağlamaktadır. Bu yönüyle etkinlikler, sadece bir kültürel paylaşım değil, aynı zamanda katılımcıların ruhsal ve düşünsel derinleşmelerine olanak tanıyan bir öğrenme süreci olarak da işlev görmektedir (19/02/2025 ve 13/03/2025 tarihli görüşme).

“Aşkın Pazarı” etkinliğinin genel işleyişi şu şekilde gerçekleşmiştir: Âşık Dertli Divani tarafından dinleyicilere yönelik yapılan genel giriş konuşmasında, etkinliğin amacı ve kapsamı hakkında bilgilendirmelerde bulunulmuş; etkinliğe “Aşkın Pazarı” adının verilme gerekçesi açıklanmıştır. Bu kapsamlı girişin ardından, âşık, “*Aşkı en güzel ifade eden; sevginin ve aşkın ozanı, bir gönül insanı, Yunus Emre’dir.*” ifadeleriyle tanımladığı Yunus Emre’den örneklerle muhabbet meclisine başlanmıştır. Etkinliğin akışı, “muhabbet ve deyiş”, “deyiş ve deyişin şerhi” veya “deyişler ve deyişlerin ardından muhabbet” biçiminde ilerleyerek gelişmiştir. Bu süreç, etkinliğin hem derinleşmesini hem de katılımcılarla birlikte interaktif bir öğrenme ve paylaşım ortamı yaratılmasını sağlamıştır.

Âşık Dertli Divani, etkinlikte seslendirdiği eserlerin ardından, bu eserlerin anlamını ve derinliğini dinleyiciye aktarmakta, eserlerin özündeki mesajları ve sembolik anlamları yorumlayarak paylaşmaktadır. Âşık, ayrıca, kendi eserlerinin yanı sıra başka bir âşık veya ozanın eserini seslendirdiğinde, bu eserin sahibine dair bilgi sunmakta ve söz konusu âşık-ozanla ilgili anlatılması gereken bir hikâye varsa, bu hikâyeyi de dinleyicilere aktarmaktadır. Bu şekilde, sadece müziksel bir icrâ gerçekleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda kültürel mirası ve geleneksel şiiri yaşatarak katılımcılara daha derin bir anlayış kazandırmayı amaçlamaktadır.

Sonuç olarak; Dertli Divani’nin gerçekleştirdiği ve gerçekleştirmeye devam edeceği “Aşkın Pazarı” muhabbet ortamı, âşığın sanatını ve geleneği yaşatma misyonunu üstlendiği önemli platformlardan biridir. Âşığın, bu ve benzeri etkinliklerdeki amacı, geleneksel kültürel mirası ve toplumsal belleği koruyarak, halkın değerlerine bağlılıklarını pekiştirerek geleneğin sürdürülebilirliğini sağlamaktır. Bu bağlamda, âşık tarafından düzenlenen her bir etkinlik, katılımcılara hem mânevî hem de kültürel bir kazanım sunmakta ve bu değerlerin geleceğe taşınmasında önemli bir rol oynamaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ’NİN ŞİİRLERİNİN ŞEKİL YÖNÜNDEN (DIŞ YAPI) İNCELEMESİ

5.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ’NİN ŞİİRLERİNİN ŞEKİL YAPISI

Şiir, yani söz söyleme sanatı, geçmiş yüzyıllar içinde birçok değişikliğe uğramıştır. “Âşık şiiri geleneği”, şiiri “nazım” dediğimiz bir çerçeve içinde korumuştur. Âşık nazımının belli başlı öğeleri, ölçü ve uyaktır. Şiir; bir anlam, bir söz sanatıdır. Âşık edebiyatımızda şiir; bir anlamın semboller, ritimli sözler ve uyumlu sesler yardımıyla aktarılmasıyla şekil bulan bir anlatım biçimidir. Şiir, biçim kurma sanatıdır. Âşık şiirinin biçimini âşık şiiri geleneği belirler. Biçimi kırıp yeni biçimlere varmak, özü değiştirmekten zordur. Her milletin dil yapısına uygun şiir ölçüsü oluşmuştur. Hece ölçüsü Türk diline en uygun ölçüdür. Âşıklar, çağlar boyu hece ölçüsünü en güzel şekliyle kullanarak âhenk ve anlatım yönünden gelişmesini sağlamışlardır (Artun, 2005: 1-3).

Çalışmanın bu bölümünde, Âşık Dertli Divani’nin şiirleri şekil yönünden incelemeye tâbi tutulacaktır. Bir şiirin, şeklini (dış yapısını) oluşturmakta olan unsurlar; nazım birimi, hece ölçüsü, durak yapısı, kâfiye yapısı, kâfiye şeması, ayak, redif, nakarat (kavuştak), nazım şekilleri ve nazım türleri şeklinde sıralanabilmektedir.

Âşık Dertli Divani’nin şiirlerini şekil yönünden incelediğimizde, genel olarak; kullanılan nazım biriminin, üç istisna dışında her zaman dörtlük olduğunu, ölçü olarak hece ölçüsünün esas alındığını, aruz ölçüsüyle kaleme alınmış bir eserin bulunduğunu ve yaygın olarak 8’li, 11’li az da olsa 15’li hece ölçülerinin kullanıldığını, şiirlerde sıklıkla yarım ve zengin kâfiyenin kullanıldığını, nazım şekli olarak çoğunlukla koşmanın kullanılmış olduğunu söyleyebilmekteyiz. Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinin Türk halk şiiri özelliklerini bünyesinde barındırarak yansıttığını ifade etmek mümkündür.

Âşığın şiirleri, yukarıda belirtilen sıralamaya bağlı kalınarak alt başlıklar hâlinde incelenecek ve bu incelemeler, âşığın şiirlerinden örneklerle desteklenecektir. Ayrıca, Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde geleneksel âşıklık formlarının kullanım açısı ve bu şiirlerin âşıklık geleneği içindeki yeri de ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

5.1.1. Nazım Birimi

Türk halk şiirinde, en yaygın kullanılan nazım birimi dördlüktür. Dolayısıyla, âşık edebiyatı ve âşıklık geleneğinde de nazım birimi genellikle dördlük olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı nazım şekillerinde ve aruzlu ölçülerde, divan edebiyatının etkisiyle beyit görülürken sık olmasa da bent ve mısranın da şiirlerde kullanıldığı görülebilmektedir.

Âşık Dertli Divani, incelediğimiz 57 şiirinin üçü hariç tamamında dördlük nazım birimini kullanmıştır. Bununla birlikte, âşığın beş şiirinde bağlantı/nakarat bölümleri yer almakta olup bu bölümler, ikili ve üçlü mısralardan oluşmaktadır. Âşığın “Gören Oldu mu?” adlı eserindeki iki mısralık bağlantı/nakarat bölümü, eserin bestelenme aşamasında eklenmiştir. Eser ve sonradan eklenen bağlantı/nakarat bölümü şu şekildedir:

“Dinleyin yârenler bir sualim var

Kanatsız güvercin gören oldu mu?

Kimi zarar eyler kimisi de kâr

Gönül postun dostu seren oldu mu?

-Bağlantı/Nakarat-

Hey dost hey dost hey dost hey dost

hü diyelim pîr aşkına

Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne” (46)

5.1.2. Hane Sayısı

Âşık Dertli Divani’nin 57 şiiri incelenmiş ve âşığın, üç şiiri hariç, diğer şiirlerinin tamamını dördlük nazım birimiyle kaleme alındığı görülmüştür.

Tablo 5.1. Âşık Dertli Divani’nin Şiirlerinin Hane Sayısı

Üç Dördlükte n Oluşan Şiirler	Dört Dördlükte n Oluşan Şiirler	Beş Dördlükte n Oluşan Şiirler	Altı Dördlükte n Oluşan Şiirler	Yedi Dördlükte n Oluşan Şiirler	Sekiz Dördlükte n Oluşan Şiirler	Dört Bentte n Oluşan Şiirler	Üç Bentte n Oluşan Şiirler	Düzensiz Şiirler
28 adet	7 adet	12 adet	4 adet	2 adet	1 adet	1 adet	1 adet	1 adet

Âşığın şiirlerindeki hane sayıları bu şekildedir. Dertli Divani'nin, "Unutma Halkım" ve "Güneydoğu" adlı şiirleri, beşlikten oluşmakta olup, "Engine Gel Deli Gönül Engine" adlı şiiri ise, bu anlamda düzensiz bir yapıya sahiptir.

5.1.3. Hece Ölçüsü

Türk halk şiirinin ölçüsü, hece ölçüsüdür ve çağlar boyunca bu durum hiç değişmemiştir. Hece ölçüsüyle söylenmiş en eski şiir örnekleri, Dîvânü Lugâtî't-Türk'te bulunmaktadır. Hece ölçüsü, Türk dilinin yapısından doğmuştur; heceleri arasında nitelik bakımından ayırım bulunmayan bir dile - Türkçe'ye - en uygun kalıptır. "*Vezinler milletlerin ruhundan kopan seslerin mahiyetine göre yapılmış ölçülerdir. Bir şair, ne kadar büyük bir dâhi olursa olsun, elindeki vezni yalnız ıslaha mukteldir. Yeni vezin icadı, yeni lisan icadından pek farklı bir iş olmasa gerek.*" (Köprülü, 2007: 106). Hece ölçüsünde esas, dizelerdeki hece sayısının birbirine eşitliğidir. İlk dördünlüğün dizeleri kaç heceli ise, ondan sonraki dördünlüklerin hece sayıları da düzene uymak zorundadır. Bu düzene uymayan dizelerin ölçüsü bozuk demektir.

Türk halk şiiri, hece kalıpları içinde en çok, 7-8-11'li olanlar kullanılmıştır. Şiirler sıklıkla halkın dilinden yazıldığı için hece ölçüsü ile yazılıp söylenmiştir. Dolayısıyla, âşık edebiyatı ürünlerinde de 7-8-11'li hece kalıplarını görmekteyiz. Âşık edebiyatı ve anonim halk edebiyatı ürünleri arasında; beşli, altılı, dokuzlu, onlu, on ikili, on üçlü, on dördü, on beşli ve on altılı kalıplara seyrek olarak rastlanılmaktadır. Bunlar da genellikle; türkülerde, bilmeceelerde, manzum atasözlerinde görülmektedir (Dizdaroğlu, 1969: 26).

Âşık edebiyatı hece ölçüsünün en iyi kullanıldığı sahalardandır. Âşıklar heceyi en güzel, en mükemmel şekliyle kullanırlar ve hece vezninin âhenk, anlatım yönünden gelişmesinde rol oynamışlardır (Artun, 2001: 118-119). Bu durum, halk şiirinin ve âşıklık geleneğinin içinde yetişmiş olan Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde de belirgin bir şekilde görülmektedir. Âşık, incelemiş olduğumuz 57 şiirinin biri hariç tamamını hece ölçüsüyle yazmış, en çok 8 ve 11'li hece ölçüsünü kullanmayı tercih etse de 15'li hece ölçüsüyle kaleme almış olduğu şiirleri de bulunmaktadır. Âşığın; 26 şiiri 8'li hece ölçüsü, 27 şiiri 11'li hece ölçüsü ve 3 şiiri 15'li hece ölçüsü ile kaleme alınmıştır.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde, hece ölçüsünün kullanımına ilişkin örnekler şu şekildedir:

8’li Hece Ölçüsü

“Diktiğimiz fidanların

Meyvesini yiyemedik

Ne suçu vardı onların

Dur be zalim diyemedik”

(38)

11’li Hece Ölçüsü

“Dinleyin yârenler bir sualim var

Kanatsız güvercin gören oldu mu?

Kimi zarar eyler kimisi de kâr

Gönül postun dosta seren oldu mu?”

(46)

15’li Hece Ölçüsü

“Cümle âlemler bilir ki pınar baştan bulanır

Yüce dağların başından nice yollar dollanır

Hak hukuk bilmeyen kişi padişah olsa dahi

Tacı tahtı sarayıyla sallanır mı sallanır”

(44)

5.1.3.1. 8’li Hece Ölçüsü ile Yazılan Şiirleri

Âşık Dertli Divani’nin 26 adet şiiri, 8’li hece ölçüsü ile kaleme alınmıştır. Bu şiirler; Deli Gönül, Atatürk, İlâhi, Yunus; Sevgi, Barış Diyor, Güneydoğu, Ah Eyledim Of Eyledim, Aşk Olsun, Ta Ezeli Ezelinden, Üç Günlük Dünya, Yazık Sana, Ne Olacak?, Yazıklar Olsun, Bu Dünya, Hab-ı Gafletten, Altım Üstüm, Yel Gibidir, Cehâlet Rüzgârı, Diktiğimiz Fidanlar, Ne Deyim?, Rastgele Söyleme Sözü, Serçeşme, Gel Dîdara Müşerref Ol, Ele Bele Dile, Gerek, Vardım Canan Pazarına ve Unutma Halım şeklindedir.

5.1.3.2. 11’li Hece Ölçüsü ile Yazılan Şiirleri

Âşık Dertli Divani’nin 27 adet şiiri, 11’li hece ölçüsü ile kaleme alınmıştır. Bu şiirler; Eyleme, Yel Gibi, Arzuhal, Düşüm, Bir Güzel, Gönül, Sabit Bir Kararda Duralım Canlar, Duaz-ı İmam (“Düvâz İmam”), Dönen de Oldu, Düş Olduk, Firar Eyleme,

Vücudum Şehri, Birisi Muhammed Biri Ali'dir, Divane Gönül, Her Olur Olmaza, Erenler Cemi, Sevgi Türküsü, Aşkın Pazarı, Lâl-i Gevher, Bekler Dâr Beni, Harran Ovası, Hancı, Engine Gel Deli Gönül Engine, Divaneyim Ben, Canan Olmuşam, Ben Derdimden Derdim Benden Razıdır ve Gören Oldu mu? şeklindedir.

5.1.3.3. 15'li Hece Ölçüsü ile Yazılan Şiirleri

Âşık Dertli Divani'nin 3 adet şiiri, 15'li hece ölçüsü ile kaleme alınmıştır. Bu şiirler; Bilesin, Bilinmez Oldu ve Pınar Baştan Bulanır şeklindedir.

5.1.4. Aruz Ölçüsü

Türkler, İslâmiyet'i kabul etmeden önce de köklü bir edebiyat geleneğine sahip olup, yüzyıllardır hece ölçüsünü ve kendilerine özgü nazım şekillerini kullanmışlardır. Ancak, İslâmiyet'in kabulüyle birlikte, Türk edebiyatı Arap ve Fars kültürlerinin etkisi altına girmeye başlamıştır. Bu süreçte, özellikle İranlılarla kurulan kültürel temaslar, Arap edebiyatının Fars edebiyatı aracılığıyla Türkler tarafından tanınmasını sağlamıştır. Böylece, geleneksel hece ölçüsünün yanı sıra, Türk şiirinde yeni bir ölçü birimi olarak *aruz vezni* de kullanılmaya başlanmıştır. Aruzla yazılan ilk Türk şiirlerinde hece ölçüsünün etkisi belirgin bir şekilde hissedilmiş; şairler, aruzun hece vezniyle ortak yönlerine dikkat ederek, heceye yakın, özellikle de en çok rağbet gören 11'li hece ölçüsüne uyan aruz kalıplarını tercih etmişlerdir (Kesik ve Şenödeyici, 2015: 19).

Aruz ölçüsünün kullanım alanı yalnızca divan edebiyatıyla sınırlı kalmamış, halk edebiyatının bazı ürünlerinde de kendine yer bulmuştur. Hatta, halk şiirinde aruz vezniyle kaleme alınan eserlere özgü nazım şekilleri ortaya çıkmıştır. Divan, semaî, kalenderî, selîs, satranç ve vezni-âhar gibi nazım şekilleri, halk edebiyatında aruzun kullanıldığı örnekler arasında yer almaktadır (Kesik ve Şenödeyici, 2015: 22). Âşık Dertli Divani de divan şiiriyle bu bağlamda bir etkileşim kurmuş ve "Olamaz" başlıklı şiirini aruz ölçüsüyle kaleme almıştır.

Âşığın şiirinde, aruz ölçüsünün kullanımı şu şekildedir:

"Güftumu güşüne mengüş eyleyegör ey ihvân

Ağ yâre meyil edenin arzusu yâr olamaz

Cemâlınden cemâl vermiş sana Hazreti Süphan

Na Hakk'taysa gözün çün gördüğün dîdar olamaz"

(14)

Bu şiir, aruzun 15'li "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Bu kalıp, "Remel Bahri" türü aruz veznine karşılık gelmektedir. Arapçada "koşma, hızlı yürüme" anlamına gelen remel. Arap aruzunun sekizinci bahri olup, İran ve Türk edebiyatlarında vezinleri en fazla kullanılan bahirlerdendir. Remel bahri, özellikle divan şiirinde ve tasavvufî şiirlerde kullanılan, âhenkli ve akıcı bir ölçüdür.

5.1.5. Durak Yapısı

Hece ölçüsünde uyum sağlayan öğelerden biri, "durak"lardır. Duraklar aynı zamanda, durgu olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Dizelerin belli bölümlere ayrılması durak yapısını oluşturmaktadır. Dizelerin sadece sayı bakımından eşitliği, manzumeye uyum bakımından katkıda bulunmaz. Bu sebeple, beş heceli dizelerden başlanarak, kullanılan bütün hece kalıplarında duraklara yer verilmektedir. Böylece, dizenin durağanlığı giderilmiş ve uyum sağlanmış olur. Halk şairleri tarafından "durak", ölçüm olarak da adlandırılabilir (Onay, 1996: 18).

Türk halk şiirinde durak yapısı, genellikle; 4+3, 4+4, 6+5, 4+4+3, 7+4 şeklinde kurulmuştur. Duraklar gelişigüzel değildir ve durakların belirli bir düzeni vardır. Çift heceli dizelerde durak, dizeyi iki eşit parçaya bölerken, tek heceli dizelerde genellikle, çok heceli kısım dizenin ikinci yarısında yer almakta ve böylece, az heceli kısım dizenin ikinci yarısında kalmaktadır (İlaydın, 1997: 28-29).

Aynı hece ölçüsündeki dizelerin durakları değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin, 11'li hece ölçüsü ile kaleme alınmış olan şiirler; 6+5, 4+4+3 ve 7+4 biçimlerinde duraklanabilir. 7'li hece ölçüsü ile kaleme alınmış olan eserlerde ise, 4+3 ve 3+4 biçimlerinde duraklar mevcuttur. Durak mevzusunda karşılaşılabilecek bir diğer farklılık; bir şiirin, dizelerinden birkaçının diğer dizelerden ayrı biçimde durak yapısına sahip olabilmesidir. Örneğin, 11'li hece ölçüsü ile kaleme alınmış bir şiirin bazı dizeleri 6+5 durağına sahipken bazıları ise 4+4+3 durak yapısına sahiptir. Aynı şiirde değişik durakların bulunması, bir eksiklik değildir (Dizdaroğlu, 1969: 27).

Âşıklar heceyi en güzel ve en mükemmel şekliyle kullanırken, şiirlerindeki durak yapısına da önem göstermişlerdir. Hece ölçüsü ve durak yapısı şiirlere, âhenk ve bütünlük

katmaktadır. Âşık Dertli Divani'nin, incelemiş olduğumuz 57 şiirinin genelinde, 4+4 ve 6+5 durak yapısı görülmektedir. Ancak, şiirlerdeki durak yapısı her dizede aynı biçimde karşımıza çıkmamaktadır. Bazı şiirlerde durak yapısı, biçim olarak her dizede bütünlük gösterse de bazı şiirlerde, dizelerin birkaçının diğer dizelerden ayrı biçimde durak yapısına sahip olduğu görülmektedir. Âşığın, 15'li hece ölçüsü ile kaleme aldığı şiirlerde, her dize farklı bir durak yapısına sahip olabilmekte ve düzenli bir durak yapısı bulunmamaktadır.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde, durak yapısının kullanımına ilişkin, düzenli örnekler şu şekildedir:

4+4 = 8'li Hece Ölçüsünü Ait Durak Yapısı

<i>"Susuz çölden ibaretsin</i>	(4+4 = 8'li Hece Ölçüsü)	
<i>Gel üzülme Güneydoğu</i>	(4+4 = 8'li Hece Ölçüsü)	
<i>Sen de bir gün güleceksin</i>	(4+4 = 8'li Hece Ölçüsü)	
<i>Gel üzülme Güneydoğu</i>	(4+4 = 8'li Hece Ölçüsü)	
<i>Güneydoğu Anadolu "</i>	(4+4 = 8'li Hece Ölçüsü)	(12)

6+5 = 11'li Hece Ölçüsünü Ait Durak Yapısı

<i>"Hey erenler özüm ednâ bileli</i>	(6+5 = 11'li Hece Ölçüsü)	
<i>Ansızın katreden ummana düştüm</i>	(6+5 = 11'li Hece Ölçüsü)	
<i>Şükür akıl bâlik çağa ereli</i>	(6+5 = 11'li Hece Ölçüsü)	
<i>Ayrıldım gümândan imana düştüm "</i>	(6+5 = 11'li Hece Ölçüsü)	(5)

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde, durak yapısının kullanımına ilişkin, düzensiz örnekler ise şu şekildedir:

8'li Hece Ölçüsüne Ait Düzensiz Bir Örnek

<i>"Her nesnede Hak eseri</i>	(4+4)
<i>Gören canlara aşk olsun</i>	(5+3)
<i>Dost yoluna canı seri</i>	(4+4)

Veren canlara aşk olsun” (5+3) (16)

11’li Hece Ölçüsüne Ait Düzensiz Bir Örnek

“Hey erenler be kardeşler ne hikmet (5+6)
Şöyle bir acayip hale düş olduk (6+5)
Şah’ın bahşettiği en büyük nimet (6+5)
Sırat-ül müstakim yola düş olduk” (6+5) (20)

15’li Hece Ölçüsüne Ait Düzensiz Bir Örnek

“Zaman her şeyin ilacı kendine gel imanım (5+6+4)
Boz bulanık akan sular durulacak bilesin (4+4+7)
Böyle gelmiş böyle gider diye her şey yok canım (4+4+7)
Kokuşmuş düzenin çarkı kırılacak bilesin” (4+4+7) (17)

5.1.6. Kâfiye Yapısı

Kâfiye sözcüğünün sözlük anlamı, “sonda, arkada gelen” demektir (Arat, 1991: 19). Onay’a göre (1996) kâfiye; “mısra sonlarında yer alan hece seslerinin birbirine benzemesi ve anlamca farklı olması” şeklinde tanımlanmaktadır (Onay, 1996: 21).

Kâfiyeler çoğunlukla, dize sonlarında yer alan ses benzerliklerinden oluşmakta olsalar da tarih boyunca Türk şiirinde üç çeşit kâfiye gözlenmiştir. Bunlar; yalnız dize başında olan kâfiyeler, dize başında ve sonunda olan kâfiyeler, yalnız dize sonunda olan kâfiyeler şeklindedir. Halk şairleri, eski çağlardan beri, uyak konusunda hafif bir ses benzerliği ile yetinmişlerdir. Halk şairleri, dize sonundaki sözcüklerin - değişik cinsten, yapıda ve yazılışta olsa bile - sesçe, kulakta aynı izlenimi uyandırmasını yeterli bulmuşlardır (Dizdaroğlu, 1969: 32-36).

Fuad Köprülü, halk şiirinde uyak düzeni için şu ifadeleri kullanmıştır: “İlk şiirlerimizin tâbi olduğu kâfiye kaideleri, tabiatıyla basit ve iptidâî bir mahiyettedir ve onlara bugünkü mânasıyla kâfiye adını vermekten ise, yarım kâfiye (assonance) demek şüphesiz daha doğrudur; çünkü, ilk şiirlerimizin kâfiyesi, mısraların sonundaki cüzlerin ses kıymeti bakımından birbirleriyle aynı oluşundan doğmaz; o bu kadar dar ve kat’î bir

kaideye sığmaktan çok uzaktır. Son cüzlerin arasında uzak bir âhenk benzerliği, kâfiyenin vücudu için kâfidir” (Köprülü, 2004: 33)

Kâfiyeler, şiirlerde yer alan önemli âhenk unsurlarındandır ve âşık şiirinde genellikle, yarım kâfiye tercih edilmiştir. Türk halk şiirinde kullanılmakta olan kâfiye çeşitleri; yarım kâfiye, tam kâfiye, zengin kâfiye, tunç kâfiye ve cinaslı kâfiye şeklindedir. Türkçe’de ve Türk halk şiirinde; sondaki vurgu esas vurgu, baştaki vurgu ise ikinci derece vurgu olarak değerlendirilebilmekte ve kelimelerin ortasında yer alabilecek vurgulara pek rastlanılmamaktadır. Dolayısıyla, şiirlerde ahengin en iyi şekilde oluşturabilmesi için mısra sonundaki vurgu tercih edilmiştir. Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde, yarım ve tam kâfiye çeşitlerinden örnekler bulmak mümkündür. Ancak, genel itibariyle âşığın şiirlerine bakıldığında, tam kâfiyeyi daha çok tercih etmiş olduğu görülmektedir.

Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde kullandığı kâfiye türleri ve örnekler verilerek incelemesi, sırasıyla aşağıda yer almaktadır.

5.1.6.1. Yarım Kâfiye

“Türkçe, yarım uyak için sözcük bulma bakımından çok zengindir. Bu durum şaire büyük kolaylık sağlamıştır. Çok sevilen halk türkülerindeki insanı büyüleyen güç ve tat, bu belirli belirsiz ses benzerliğinden ileri gelmektedir” (Dilçin, 2019: 87). Âşık şiirinde, yaygın olarak kullanılan yarım kâfiye, tek ses benzerliğine dayanmaktadır. Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde sıklıkla kullandığı yarım kâfiye örneklerinin bazıları şu şekildedir:

“Erenler cemine gireyim dersen

Kin ile kibri at da öyle gel

Gerçekler sırrına ereyim dersen

Ulu bir mürşide yet de öyle gel” (36)

“Erenler Cemi” adlı şiirin bu dörtlüğünde; “-eyim dersen” ve “de öyle gel” sesleri, eş görevli ekler ve kelimeler olduğu için redif görevindedir. Koyu renkle gösterilmiş olan, “-r” ve “-k” sesleri ise yarım kâfiye görevindedir.

“Senin bu dünya dediğin

İmtihan dünyası kardaş

Mecnun' u derbeder eden

Leyla 'nın sevdası kardaş” (28)

“Bu Dünya” adlı şiirin bu dörtlüğünde; “-sı kardaş” sesleri, eş görevli ekler olduğu için redif görevindedir. Koyu renkle gösterilmiş olan, “-n” ve “-a” sesleri ise yarım kâfiye görevindedir.

5.1.6.2. Tam Kâfiye

Tam kâfiye, iki ses benzerliğine dayanmaktadır. Ancak, duruma göre; uzun â, uzun û, uzun î ünlüleriyle biten Arapça ve Farsça sözcüklerle yapılmış olan kâfiyeler de tam kâfiye sayılmaktadır (Dilçin, 2019: 88). Âşık Dertli Divani şiirlerinde, yarım kâfiyeden sonra, tam kâfiyeyi de kullanmıştır. Âşığın şiirlerindeki tam kâfiye örneklerinin bazıları şu şekildedir:

“Bir çıkışın vardır bir de inişi

Sırrı sır eylemek kâmilin işi

İkrarına sadık olmayan kişi

Şeklen insan amma mânen hayvandır” (34)

“Her Olur Olmaza” adlı şiirin bu dörtlüğünde; “-i” sesleri, eş görevli ekler olduğu için redif görevindedir. Koyu renkle gösterilmiş olan, “-iş” sesleri ise tam kâfiye görevindedir.

“Eğer gidemezsen Hakk'ın yoluna

Gelip de sonradan firar eyleme

Lanet vardır nefsine kul olana

Gönlünden gümânı sil, var eyleme” (2)

“Eyleme” adlı şiirin bu dörtlüğünde; “eyleme” sesleri, eş görevli kelimeler olduğu için redif görevindedir. Koyu renkle gösterilmiş olan, “-ar” sesleri ise tam kâfiye görevindedir.

5.1.6.3. Zengin Kâfiye

Zengin Kâfiye, ikiden fazla ses benzerliğine dayanmaktadır. Arapça ve Farsça sözcüklerdeki, bir ünsüz ve bir uzun ünlü ile yapılan kâfiyeler de zengin kâfiye olarak sayılmaktadır (Dilçin, 2019: 90).

Dizelerdeki benzer ses sayısı ikiye ve hatta üçü geçtiğinde, uyumda zenginleşme derecesi de artmaktadır. Ancak, şiirde sözün doğallığını koruyarak zengin kâfiye kullanabilmek ustalık ve kabiliyet gerektiren bir sanat olarak görülmektedir. Âşık Dertli Divani şiirlerinde zengin kâfiyeyi, bu ustalıkla kullanmıştır. Âşığın şiirlerindeki zengin kâfiye örneklerinin bazıları şu şekildedir:

“Hey erenler özüm ednâ bileli

Ansızın katreden ummana düştüm

Şükür akıl bâlik çağa ereli

Ayrıldım gümândan imana düştüm” (5)

“Düştüm” adlı şiirin bu dördlüğünde; “-a düştüm” sesleri, eş görevli ekler ve kelimeler olduğu için redif görevindedir. Koyu renkle gösterilmiş olan, “-man” sesleri ise zengin kâfiye görevindedir.

“Güzelse Muhammed Ali güzeldir

Hünkâr Hacı Bektâş Velî güzeldir

Balım Sultan, Kızıl Deli güzeldir

Nihayet cümlesi oldu bir güzel” (6)

“Bir Güzel” adlı şiirin bu dördlüğünde; “güzeldir” sesleri, eş görevli kelimeler olduğu için redif görevindedir. Koyu renkle gösterilmiş olan, “-eli/-elî” sesleri ise zengin kâfiye görevindedir.

5.1.6.4. Tunç Kâfiye

Dize sonunda tekrarlanan, ikiden fazla ses benzerliğine zengin kâfiye; dize sonundaki kâfiyeli sözcüklerden biri, diğer dizedeki sözcüğün sonunda yineleniyorsa, bu kâfiyelere ise tunç kâfiye denilmektedir (Dilçin, 2019: 89). Tunç kâfiye zengin kâfiyenin bir şekli konumundadır. Çünkü, dize sonlarında yer alan zengin kâfiye türündeki sözcükler, bazı zamanlarda diğer dizelerdeki sözcüklerin içerisinde yer alabilmekte ve

böyle durumlarda zengin kâfiyelere tunç kâfiye adı verilmektedir. Âşık Dertli Divani, sıklıkla olmasa da şiirlerinde yer yer tunç kâfiyeyi de kullanmıştır. Âşığın şiirlerindeki tunç kâfiye örneklerinin bazıları şu şekildedir:

*“Dan etme kâmilî olursun **gümrâh***

*İkrarında durmaz ol çürük **evrah***

*Sapma gayri yola budur ulu **rah***

Bari gitmiyorsan inkâr eyleme” (2)

“Eyleme” adlı şiirin bu dördlüğünde; üçüncü dizede yer alan “rah/râh” sözcüğü, birinci ve ikinci dizelerde yer alan, “gümrâh” ve “evrah” sözcüklerinin içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla, “rah, evrah ve gümrâh” sözcükleri arasında tunç kâfiye bulunmaktadır.

*“Kâmilin sohbeti dünyaya **değer***

*Ehl-i dünyaya olan gafilmiş **meğer***

*Menziline ermek istersen **eğer***

Yık nefis kalesini âmar eyleme” (2)

“Eyleme” adlı şiirin bu dördlüğünde; üçüncü dizede yer alan “eğer” sözcüğü, birinci ve ikinci dizelerde yer alan, “değer” ve “meğer” sözcüklerinin içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla, sözcükler arasında tunç kâfiye bulunmaktadır.

5.1.6.5. Cinaslı Kâfiye

Ses bakımından aynı, anlamca ve kimi zaman da vurguları ayrı olan sözcüklerden ya da söz öbeklerinden yapılmış kâfiyelere, cinaslı kâfiye denilmektedir. Halk şiirinde, genellikle tecnislerde ve cinaslı mânilerde kullanılmıştır (Dilçin, 2019: 90). Yazılışları ve okunuşları aynı, anlamları farklı sözcüklerle yapılmış olan bu kâfiye çeşidinde, söz konusu sözcüklerin sayısının en az iki olması gerekmektedir. Âşık Dertli Divani, şiirlerinde cinaslı kâfiyeyi kullanmamıştır.

5.1.7. Redif

Redif; kâfiyeden sonra gelen ve aynen tekrarlanan, söyleyişleri, anlamları ve görevleri aynı olan ek yâhut kelimelerdir. Bazı şairler dize başlarında, aynı kelimelerin

tekrarına yer verirler. Bu tekrar kelimelerini, redif olarak görmek hata olur. O vakit hem dize başında hem de dize sonunda olmak üzere iki redif ortaya çıkar ki, bu da redif kavramına ters düşer ve konuyu iyice girift hale getirir. Bir başka deyişle; dörtlükte bir kâfiye, iki redif durumu ortaya çıkar (Kaya, 1999: 1).

Redif, halk şiirinde en eski ve en önemli öğelerden biri konumundadır. Dolayısıyla, halk edebiyatı ürünlerinin çoğunda redif gözlemlenmektedir. Halk şairleri, kimi zaman, redife kâfiyelerden daha çok önem vermiş eserlerinde redifi çeşitli biçimlerde kullanmışlardır. Halk şiirlerinde redif, genellikle dizenin sonundadır. Ancak, kimi zaman redif, dizenin başına doğru kayar ve dize başındaki sözcüklerin dışında kalan bütün sözcükleri kapsar. Böylece kâfiye, dizenin ilk sözcüğüne geçmiş olur (Dizdaroğlu, 1969: 38)

Âşık Dertli Divani, neredeyse bütün şiirlerinde ek ya da sözcük olarak redif kullanmıştır. Âşık; duygu, düşünce ve benzetmelerini redif yoluyla anlatmış ve böylece bir noktada redif, şiirin bütün düşünce yükünü taşır konuma gelmiştir. Âşık Dertli Divani'nin şiirlerindeki bazı redif örnekleri şu şekildedir:

“Eğer bizden sual sormak istersen

Muhammed-Ali 'ye bağlı özümüz

Hidâyet nurunu görmek istersen

Hasan Müctebâ 'ya bağlı özümüz” (13)

“Duvazı-ı İmam (Düvâz-ı İmam)” adlı şiirin bu dörtlüğünde; “sor ve gör” kelimelerine gelen “-mak” ve “-mek” ekleri, isim-fiil yani mastar ekleridir. Eklerin devamında gelen “istersen” kelimeleri ise, birinci ve üçüncü dizelerde aynen tekrar etmektedir. “Ali ve Mücteba” kişi isimlerine gelen “-ye” ve “-ya” ekleri, aidiyet, yönelme anlamını kuvvetlendiren bir öge ve yönelme hâl eki konumundadır. Ekin ardından gelen “bağlı özümüz” kelimeleri ise, ikinci ve dördüncü dizelerde aynen tekrar etmektedir. Dolayısıyla, koyu renkle gösterilmiş olan, “-mak/-mek istersen” ve “-‘ye/’ya bağlı özümüz” sesleri, eş görevli ek ve kelimeler olduğu için redif görevindedir.

“Dört mevsimin kışt gibi

Cellatların başı gibi

Sen bir tavus kuşu gibi

İrenk berenk bezenmişsin

(25)

“Yazık Sana” adlı şiirin bu dördlüğünde; “kış, baş ve kuş” kelimelerine gelen “-ı, -i, -u” ekleri, iyelik (sahiplik) eki konumundadır. Eklerin devamında gelen “gibi” edatı, birinci, ikinci ve üçüncü dizelerde tekrar edilerek aynı görevde kullanılmıştır. Dolayısıyla, koyu renkle gösterilmiş olan, “-ı/-u gibi” sesleri, eş görevli ek ve kelimeler olduğu için redif görevindedir.

5.1.8. Kâfiye Şeması

Nazım biçimlerinde ölçü olarak kullanılan parçaya nazım birimi denmekte ve halk şiirinin nazım birimi dördlüklerden oluşmaktadır. Nazım biçimlerinin dize ve kâfiye düzeni şemalarla gösterilmektedir. Şemalar gösterilirken, kâfiye düzenini belirtmek için, Türk alfabesindeki kelimeler kullanılmakta ve ana uyak genellikle “a” harfi ile gösterilmektedir. Aynı zamanda harfler kullanılırken, karışıklık olmaması adına, “c-ç” ve “g-ğ” gibi birbirine benzeyen harf kullanımından kaçınılmaktadır. Serbest, yani kâfiyesiz dizeler ise, “x” harfiyle gösterilmektedir. Ancak, şiir içerisinde birden fazla “x” harfinin kullanımına şahit olmak, o dizelerde harf benzerliğine dayalı kâfiye olduğu anlamına gelmemektedir. Şiirlerdeki nakarat dizeleri ise, kâfiye harflerinin sağ üst köşesine küçük bir “n” harfi konularak belirtilmektedir. Örneğin: “bⁿ” gibi (Dilçin, 2019: 95).

Âşık edebiyatında kâfiye şeması genellikle; abab, abcb, aaab şeklinde kurulmuştur. Âşık Dertli Divani’nin şiirlerindeki ilk dördlüklerin kâfiyeleniş biçimine baktığımız ve kâfiye şemalarını çıkarttığımızda, âşığın 57 şiirinde; 44 şiirin kâfiye biçiminin “abab”, 9 şiirinin kâfiye biçiminin “abcb”, 1 şiirinin kâfiye biçiminin “aaaa” ve 1 şiirinin kâfiye biçiminin “aaba” şeklinde olduğu görülmektedir. Âşığın 2 şiirinin kâfiye biçimi ise, “ababb” ve “ababc” şeklinde düzensizdir.

Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde en çok kullandığı kâfiye biçimi, “abab” şeklindedir. Bu kâfiye biçimine ait, şiirlerin ilk dördlüklerinden, iki örnek şu şekildedir:

<i>“Bu ahvali bir kâmile</i>	a
<i>Sor bakalım ne olacak</i>	b
<i>Gel gönül aşkın teline</i>	a

Vur bakalım ne olacak” b (26)

“Senin bu dünya dediğin a

İmtihan dünyası kardaş b

Mecnun’u derbeder eden a

Leyla’nın sevdası kardaş” b (28)

Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde en çok kullandığı ikinci kâfiye biçimi, “abcb” şeklindedir. Bu kâfiye biçimine ait, şiirlerin ilk dörtlüklerinden, iki örnek şu şekildedir:

“Lâl-ı gevher dür’rü mercan satarız a

Ol sebepten anlayan yok bizleri b

Öyle bir dilbere bağlanmışım ki c

Mah-i tab cemâli âhû gözleri” b (4)

“Kavgaya nefrete karşı a

Yunus; sevgi, barış diyor b

Hem güzel Mevla’ya karış c

Olamaz böyle varış diyor” b (11)

Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde bir kez kullandığı kâfiye biçimi, “aaaa” şeklindedir. Bu kâfiye biçimine ait, şiirin ilk dörtlüğünden örnek şu şekildedir:

“Gel gönül kelâmın gitmesin güce a

Engine gel deli gönül engine a

Boyanasın gerçeklerin rengine a

İnsanı bil insanı sev derince “ a (54)

Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde bir kez kullandığı diğer kâfiye biçimi, “aaba” şeklindedir. Bu kâfiye biçimine ait, şiirin ilk dörtlüğünden örnek şu şekildedir:

<i>“Cümle âlemler bilir ki pınar baştan bulanır</i>	a	
<i>Yüce dağların başından nice yollar dollanır</i>	a	
<i>Hak hukuk bilmeyen kişi padişah olsa dahi</i>	b	
<i>Tacı tahtı sarayıyla sallanır mı sallanır”</i>	a	(44)

Âşık Dertli Divani’nin iki şiirinde kâfiye biçimi, “ababb” ve “ababc” şeklinde düzensizdir. Bu kâfiye biçimine ait, şiirlerin ilk dörtlükleri şu şekildedir:

<i>“Susuz çölden ibaretsin</i>	a	
<i>Gel üzülme Güneydoğu</i>	b	
<i>Sen de bir gün güleceksin</i>	a	
<i>Gel üzülme Güneydoğu</i>	b	
<i>Güneydoğu Anadolu”</i>	b	(12)
<i>“İnsan olan silebilir</i>	a	
<i>Gönlünden kini nefreti</i>	b	
<i>Sevgi barış huzur gelir</i>	a	
<i>Alt edince cehâleti</i>	b	
<i>Unutma halkım, sen de not eyle”</i>	c	(47)

5.1.9. Ayak

Halk şiirinde kâfiye karşılığı olarak ayak terimi kullanılmaktadır. Kâfiyeye neden ayak dendiğini bir saz şairi şu cümlelerle izah etmektedir: “*Değişlerdeki ‘ayak’lar, barlar ile halaylardaki ayaklara (ayak hareketlerine) benzerler; bir oyundaki ayaklar nasıl başka oyundakinden ayrılırsa, bir deyişin ayakları da ötekinden öylece ayrı olur.*” Şiirlerdeki ayaklar, saz şairlerinin kâfiye kullanımı konusunda ne denli usta olduklarını göstermekte ve şiirde âhengi ve anlam bütünlüğünü sağlamaktadır (Dizdaroğlu, 1969: 32-36).

Âşık şiirinin; ilk iki dizesine ayak beyti, dördüncü dizesine de ayak dizesi adı verilmektedir. Âşıklık geleneğinde “ayak” sözü ile, dörtlüklerin son mısralarındaki kâfiye kastedilmektedir. Bu kâfiye, genellikle ilk dörtlüğün ikinci mısrasında başlatılır. Şiiri meydana getiren dörtlüklerin ilk üç mısraları kendi aralarında kâfiyelenirler. Halbuki ayak, bunlardan bağımsız olarak dördüncü mısralar arasında bir kâfiye bütünlüğünü arz etmek durumundadır. Bir başka deyişle, âşık şiirleri iki çeşit kâfiye sistemi ile vücuda getirilir. Birincisi; dörtlüklerde, ilk üç mısrada oluşturulan kâfiyeler; ikincisi ise, dörtlüklerin son mısrasında ses birliği sağlama esasına dayalı olarak meydana getirilen kâfiyelerdir. Bunlardan ilkinde *kâfiye* veya *uyak*, ikincisine yani dörtlüklerin son mısralarında oluşturulan kâfiyelere ise, *ayak* denir. Bir döner ayak çeşidi vardır ve bu ayak, aynı sesi taşıyan fakat sayısı az olan kelimelerle yapılan ayaktır. Dar ayağa kimi zaman zor ayak da denilmektedir. Ayaklar, kâfiyeli kelimelerin çok veya az oluşuna göre; *geniş ayak*, *dar ayak* ve *kapanık ayak* olmak üzere üçe ayrılmaktadır (Kaya, 1999: 2-11).

Dolayısıyla, âşıklık geleneğinde ayak sözü ile; ilk dörtlüğün ikinci dizesi ve son dizesindeki, diğer dörtlüklerin ise dördüncü dizesindeki kelime tekrarları kastedilmektedir. Doğan Kaya, ayakları sınıflandırma hususunda, kâfiyenin özelliğine ve kâfiye derecelerinin zorluğuna göre ikili bir tasnif yapmıştır. Bu tasnifler; kâfiyenin özelliğine göre “*tek ayak ve döner ayak*”, kâfiye derecelerinin zorluğuna göre ise “*dar, geniş ve kapanık ayak*” olmak üzere üçe ayrılmıştır (Kaya, 1999: 2-11).

Âşık Dertli Divani, şiirlerinde ayakları sıkça yer vermektedir. Bu başlık altında, âşığın şiirlerinde örneklerine rastlanan ve kâfiye özelliklerine göre; “*tek ayak*”, “*döner ayak*” olmak üzere iki gruba ayrılan ayak türleri ele alınacak; ilgili şiir örnekleri üzerinden bu yapılar incelenecektir.

Âşık Dertli Divani’nin, incelemiş olduğumuz 57 şiirinin, büyük çoğunluğunda döner ayak kullanımı tespit edilmiştir. Âşığın; 31 şiirinde döner ayak, 6 şiirinde ise tek ayak kullanımı bulunmaktadır.

5.1.9.1. Tek Ayak

Şiirin; ilk dörtlüğünün ikinci ve sonuncu dizesinde, şiirin geri kalan dörtlüklerinde ise sadece son dizelerde aynen tekrar eden kelime ya da cümle grupları “*tek ayak*” olarak adlandırılmaktadır.

Âşık Dertli Divani, 6 şiirinde tek ayak yapısını kullanmıştır. Âşığın, tek ayak kullandığı şiirlerinden örnekler şu şekildedir:

“Güzel Hakk’ın bindir ismi bu anla

Birisi Muhammed Biri Ali’dir

Künt’ü kenz’ullahda var olan imlâ

Birisi Muhammed Biri Ali’dir

Çün lahmeke lahmî buyurdu Ahmet

Neslim bâkîdir taa yevm-i kıyamet

Sâhib-i mürüvvet şefî-î ümmet

Birisi Muhammed biri Ali’dir

Dertli Divani’nin hem penahgâhı

Hemi secdegâhı hem kiblegâhı

Dû cihân mülkünün hem padişahı

Birisi Muhammed Biri Ali’dir”

(31)

“Birisi Muhammed Biri Ali’dir” adlı şiirde, koyu renkle gösterilmiş olan, “Birisi Muhammed Biri Ali’dir” ifadesi, ilk dördlüğün ikinci ve dördüncü dizelerinde; geriye kalan dörtlüklerin ise yalnızca son dizelerinde aynen tekrar edilerek, “tek ayak” örneği oluşturmaktadır.

“Yirminci yüzyıl dâhisi

Atatürk’tür Atatürk’tür

Cumhuriyetin simgesi

Atatürk’tür Atatürk’tür

Coşkun sular gibi akan

Saltanat köşkünü yıkan

Eşsiz eserler bırakan

Atatürk'tür Atatürk'tür

Der Dertli Divani bir an

Pîr'in dergâhına varan

Bize bu düzeni kuran

Atatürk'tür Atatürk'tür

(8)

“Atatürk” adlı şiirde, koyu renkle gösterilmiş olan, “Atatürk'tür Atatürk'tür” ifadesi, ilk dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizelerinde; geriye kalan dörtlüklerin ise yalnızca son dizelerinde aynen tekrar edilerek, “tek ayak” örneği oluşturmaktadır.

5.1.9.2. Döner Ayak

Şiirde, aynı sesi veya sesleri esas alan kelimelerle oluşturulmuş ayak türüne, “döner ayak” denilmektedir. Bazı durumlarda kelimeler farklılık gösterebilmektedir. Döner ayak, şiirlerde; dize başında, ortasında ya da sonunda yer alabilmektedir. Ancak, döner ayak genellikle dize ortasında başlatılarak kullanılmaktadır. Döner ayakta da tıpkı tek ayakta olduğu gibi, ilk dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizelerinde; geriye kalan dörtlüklerin ise yalnızca son dizelerinde aynen tekrar edilerek kullanılmaktadır.

Âşık Dertli Divani, 31 şiirinde döner ayak yapısını kullanmıştır. Âşığın, döner ayak kullandığı şiirlerinden örnekler şu şekildedir:

“Bu ahvali bir kâmile

SoR bakalım ne olacak

Gel gönül aşkın teline

VuR bakalım ne olacak

Ben çobanım diyen çoktur

Sürüsünden eser yoktur

Gözleyen gözeten Hakk'tır

DuR bakalım ne olacak

Bil Dertli Divani suçun

Havadan uğratma göçün

Bu dert bize için için

KoR bakalım ne olacak”

(26)

“Ne Olacak?” adlı şiirin, koyu renkle gösterilmiş olan, “Sor/Dur/Vur/Kor Bakalım Ne Olacak” dizelerindeki, büyük harfle belirtilen “r” ünsüzleri ile bu ünsüzlerin arından gelen “bakalım ne olacak” ifadesi; ilk dördlüğün ikinci ve dördüncü dizelerinde, geriye kalan dördlüklerin ise yalnızca son dizelerinde aynen tekrar edilerek “döner ayak” örneği oluşturmaktadır.

“Ahdine vefa etmeyen

CaN’a da yazıklar olsun

Damara kan iletmeyen

HoN’a da yazıklar olsun

Zalimlerin saltanatı

Tedirgin eder milleti

Hele böyle bir şöhreti

ŞaNa da yazıklar olsun

Bizimle çağlayıp aktı

Dönüp gönül evim yıktı

Her taraktan bezi çıktı

ONa da yazıklar olsun

Bozulmuş lezzeti tadın

Bilmedin âş' nâyla yad' ın

Halimizden anlamadın

SaNa da yazıklar olsun

Dertli divani ölmezsem

Gidip de geri gelmezsem

Eğer gerçeği bilmezsem

BaNa da yazıklar olsun ” (27)

“Yazıklar Olsun” adlı şiirin, koyu renkle gösterilmiş olan, “Can’a/Hon’a/Şana/Ona/Sana/Bana Yazıklar Olsun” dizelerindeki, büyük harfle belirtilen “n” ünsüzleri ile bu ünsüzlerin arından gelen “-a da yazıklar olsun” ifadesi; ilk dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizelerinde, geriye kalan dörtlüklerin ise yalnızca son dizelerinde aynen tekrar edilerek “döner ayak” örneği oluşturmaktadır.

5.1.10. Nakarat (Kavuştak)

Âşık şiirinde, müseddes tarzda yazılan şiirlerde son iki mısra genellikle nakarattır. Divan şiirinde şarkının karşılığı olan nakarat, ikinci ve dördüncü dizelerin kendi içinde uyaklı olmasıyla oluşturulur. Koşmalarda ilk dörtlüğün *ikinci* ve *dördüncü* dizesi, şiirin nakarat kısmını oluşturmaktadır. *Tek ayak* ve *nakarat*, yapı ve kullanım olarak birbirlerine benzemektedirler. Ancak, tek ayaktan farklı olarak, nakaratın tek ayağa göre farklı kullanımları mevcuttur. Örneğin; nakarat, dörtlüklerin son dizelerinin aynen tekrarlanması şeklinde de kullanılabilir. Buna ek olarak; son mısranın veya son iki mısranın tekrarı, dörtlüklere ek olarak ya da dörtlüklerden bağımsız şekilde iki ya da üç dizeden oluşan ve dörtlükler arasında düzenli biçimde tekrar eden bölümler, “nakarat” kullanımlarından bazılarıdır. Bu noktada, nakarat kullanımına dair başka örnekler verilebilir.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde, nakarat kullanımına yönelik örnekler rastlanmaktadır. Bu bağlamda, “Unutma Halkım” ve “Gören Oldu mu?” adlı şiirleri, söz konusu kullanımın belirgin biçimde gözlemlenebildiği örnekler arasında yer almaktadır. Şiirlerdeki nakarat kullanımı şu şekildedir:

“İnsan olan silebilir

Gönlünden kini nefreti

Sevgi barış huzur gelir

Alt edince cehâleti

Unutma halkım, sen de not eyle

Hak hukuku bilmeyeni

Yoksul hakkını yiyeni

İhmale kader diyeni

Unutma halkım, sen de not eyle

Yolsuzu soysuza katar

Suçtu başkasına atar

Vicdan denen teraziyi

Adalet dengede tutar

Unutma halkım, sen de not eyle

Dertli Divani her anı

Geleceğini çalanı

Bilime karşı olanı

Unutma halkım, sen de not eyle”

(47)

“Unutma Halkım” adlı şiir; iki beşlik ve iki dörtlükten oluşmakta olup, her beşliğin ve dörtlüğün son dizesinde tekrar eden “Unutma halkım, sen de not eyle” ifadesi, şiirde nakarat kullanımı açısından örnek teşkil etmektedir.

“Dinleyin yârenler bir سوالim var

Kanatsız güvercin gören oldu mu

Kimi zarar eyler kimisi de kâr

Gönül postun dosta seren oldu mu

Hey dost hey dost hey dost hey dost

hü diyelim pîr aşkına

Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne

Hangi mihmaneye bâkî kalmış hân

Leyla'nın aşkından mecnun ağlar kan

Gönül bağ misali akıl da bağban

Yolup dikenini süren oldu mu

Hey dost hey dost hey dost hey dost

hü diyelim pîr aşkına

Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne

Gayetçe konuşur papağan dili

İnan ki dilinden ayırır hâli

Firdevs-i âlâ'da yetişen gülü

Ya koklayıp ya da deren oldu mu

Hey dost hey dost hey dost hey dost

hü diyelim pîr aşkına

Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne

Dertli Divani 'de günahkâr kuldur

Aşkın kazanından kepçeni doldur

Her şeyin ne temeli ne ise odur

Temelsiz binayı ören oldu mu

Hey dost hey dost hey dost hey dost

hü diyelim pîr aşkına

Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne”

(46)

“Gören Oldu mu?” adlı şiir; dört dörtlükten oluşmakta olup, her dörtlüğün ardından gelen ve üç dizeden meydana gelen “Hey dost hey dost hey dost hey dost / hü diyelim pîr aşkına / Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne” bölümü, şiirdeki nakarat kullanımına örnek teşkil etmektedir.

5.1.11. Nazım Şekilleri

Türk halk şiirinde tür ve şekil meselesi, uzun yıllar boyunca, araştırmacıların üzerinde durduğu ve kimi zaman da farklı görüşlerin ortaya konulmasına neden olan mevzulardan biridir.

“Tür ve şekil”den ne anlaşılması gerektiği ve şiirlerin bu kavramlara bağlı olarak nasıl adlandırılması gerektiği hususunda, A. Talat Onay ve Hikmet Dizdaroğlu gibi iki önemli isim görüşlerini ortaya koymuştur. Konuya dair yapılan ilk kapsamlı çalışma ise, 1928 yılında A. Talat Onay tarafından “*Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i*” başlığıyla, eski harfli Türkçe olarak yayımlanmıştır. Onay, halk şiirlerinin yalnızca şekil ve konu açısından değil, ezgi unsuru da dikkate alınarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmuş; bu doğrultuda, “tür” kavramının “konu ve ezgiyi” birlikte içermesi gerektiğini ileri

sürmüştür (Aça, 2018: 239). Buna karşılık Dizdaroğlu, halk şiirinde belirli kurallara bağlı nazım şekillerinden söz edilemeyeceğini, bunun yerine halk şiirinde “tür”lerin esas olduğunu dile getirerek farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur (Dizdaroğlu, 1969: 45).

Dilçin’e göre ise; halk şiirinde iki ana biçim bulunmaktadır. Bu biçimler “mânî ve koşma” tipidir. Halk şiirinde, az sayıda olan diğer biçimler ise mânî ve koşma tipinden ortaya çıkmıştır. Dilçin konuyu, şu cümleleriyle izah etmiştir: *“Dizelerin kümelenişi, dizelerin hece sayısı ve uyak düzeni bakımından özellik gösterenler biçim, biçimi ne olursa olsun konu bakımından benzerlerinden ayrılanlar da tür adı altında toplanmıştır”* (Dilçin, 2019: 279).

M. Öcal Oğuz, *“Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam”* adlı eserinde, Türk halk şiirinde tür ve şekil konusuyla ilgili ortaya konulmuş görüşleri değerlendirip özetleyerek genel tespitler yapmış ve ardından, konuyla ilgili kendi düşüncelerini izah etmiştir. Oğuz’a göre; halk şiirinde “şekil” kavramı, dışarıdan görülebilen ve somut olarak tanımlanabilir özellikleri içermelidir. Bu özellikler arasında kâfiye örgüsü, nazım birimi, vezin ve şiirin hacmi gibi unsurlar öne çıkmaktadır. Şiirin hacmi; mısra, beyit veya dörtlük sayısının azlığı ya da çokluğu ile belirlenebilir. Bu unsurları değerlendirdiğimizde, belirli kurallara dayanan ve ayrıştırılabilen özellikleri “şekil” adı altında toplamak mümkündür. Öte yandan, halk şiirinde nazım şekillerinin temel unsurları belirlendikten sonra, “nazım türleri”nin birbirinden ayrılmasında iki ana kriterin konu ve ezgi olduğu söylenebilir. Bu iki unsur, şiirin içeriği ve icrâ ediliş biçimi açısından, nazım türlerini ayırt edici birer faktör olarak karşımıza çıkmaktadır (Oğuz, 2001: 11-15)

Düşüncelerinin izahı ardından Öcal Oğuz, Türk halk şiirinde tür ve şekil konusuyla ilgili, “anonim halk şiiri, âşık şiiri ve tekke şiiri” ayrımı yapmadan bir tasnif yapmıştır. Oğuz’un ortaya koymuş olduğu tasnif şu şekildedir:

A) Nazım Şekilleri:

- 1) Mânî
- 2) Koşma
- 3) Destan

B) Nazım Türleri:

- 1) “Ezgi” ağırlıklı türler (Türkü, varsağı, semaî, koşma vb.)
- 2) “Konu” ağırlıklı türler (Koçaklama, taşlama, güzelleme, destan, ilâhi, devriye, nutuk, şathiye vb.)
- 3) “Ezgi” ve “konu” ağırlığı aynı yoğunlukta olan türler (Ninni, ağıt, mâni vb.) (Oğuz, 2001: 18-42).

Türk halk şiirinde tür ve şekil konusu ile ilgili ortaya atılmış olan görüşler bunlarla sınırlı kalmamış, zamanla farklı araştırmacılar tarafından farklı görüşler ortaya konmuştur. Çalışmanın bu bölümündeki, “Nazım Şekilleri” ve “Nazım Türleri” alt başlıklarında; Âşık Dertli Divani’nin incelenen 57 şiiri, yaygın olarak kullanılan sınıflandırma ve tanımlamalara göre; açıklamalar yapılarak, şiirlerden örnekler verilerek ve örneklerin izahı yapılarak, “*şekil ve tür*” bakımından ele alınacaktır.

Âşık Dertli Divani, şiirlerini ağırlıklı olarak, âşık şiirin yegâne nazım şekli olan “koşma” ile kaleme almıştır. Bununla birlikte, âşığın şiirlerinde, koşma nazım şekline ek olarak; anonim halk şiiri nazım şekillerinden biri olan “türkü” örneklerine de rastlanmaktadır.

5.1.11.1. Türkü

“Türkü teriminin kaynağı, ‘Türk’ sözcüğüdür. Türk sözcüğünün sonuna nispet eki ulanarak ‘Türki’ elde edilmiş, bu sözcük zamanla türkü biçimine girmiştir. Şemsettin Sami’nin türküyü, ‘An asıl Türklere mahsus lahinde şarkı.’, Ahmet Talât Onay’ın ‘Türklere mahsus lahin ile söylenen şarkılardır.’ tanımları, bu görüşü doğrulamaktadır” (Dizdarooğlu, 1969: 102). Fuad Köprülü’nün bu konudaki görüşü ise, *“Türkü, Türklere mahsus bir besteyle söylenen halk şarkıdır.”* şeklindedir (Köprülü, 2013: 347). Bu konuda; zamanla, araştırmacılar tarafından farklı görüşler ortaya konmuştur.

Türk halk şiirinin en eski şekillerinden biri olarak kabul edilen “türkü”; ezgilerle söylenen, anonim halk şiiri nazım biçimidir. Ancak, şiirin son dördlüğünde yer alabilen şair mahlasından, söyleyeni belirlenen türküler de bulunmaktadır. Türküler; konusu, ezgisi ve şekil özelliği ne olursa olsun, ezgi ile yaratılan pek çok anonim manzumeyi içine alabilecek bir kavram olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple, bazı durumlarda türkünün

kapsam alanına “ağıt” ve “ninni” de girebilmektedir. Türküler araştırmacılar tarafından sınıflandırılırken, genellikle; konularına göre, ezgisine göre, biçimlerine göre ve yapılarına göre incelenerek sınıflandırılmıştır (Aça, 2018: 246-247).

Türkülerin kıtaları, yapı ve söz bakımından iki bölüme ayrılmaktadır. Türkünün asıl sözlerinin bulunduğu birinci bölüme “bent”, her bendin sonunda yinelenen ikinci bölüme ise nakarat (kavuştak) adı verilmektedir. Hece ölçüsünün her kalıbı ile söylenebilseler de türkülerde genellikle; 7’li, 8’li ve 11’li hece ölçüleri kullanılmıştır (Dilçin, 2019: 289). Türküler, konu bakımında çeşitlilik gösterebilmekte ve halk; yaşamışlıklarını, acılarını, sevinçlerini, aşklarını, savaşlarını ve kahramanlıklarını türküler aracılığıyla yaşatarak unutulmaz kılmaktadır.

Âşık Dertli Divani, incelemiş olduğumuz 57 şiirinin arasından, yalnızca üç şiirini “türkü” nazım şekliyle kaleme almıştır. Bunlar; Vücudum Şehri, Güneydoğu ve Gören Oldu mu? adlı şiirleridir. Âşığın, “Vücudum Şehri” adlı şiiri bu bağlamda örnek olarak sunulacak; şiirde yer alan nakarat (kavuştak) bölümleri ise koyu renkle belirtilecektir.

“Vücudum şehrinde esti bir rüzgâr

Yuvarladı yâre götürdü beni

Bu aşkın elinden oldum be karar

Yakıp kül eyledi bitirdi beni

Benim cananım, canda mihmanım, aziz sultanım

Benim gardaşım, canım sırdaşım, güzel yoldaşım

Ulu bezirgânım ulu bir handa

Dost ile buluştuk söyle bir yanda

Sırrı izhar etmek için o anda

Çekip bir tenhaya götürdü beni

Benim cananım, canda mihmanım, aziz sultanım

Benim gardaşım, canım sırdaşım, güzel yoldaşım

Der Dertli Divani bak şu halime

İlmi ledün ezber oldu dilimi

Dost aşkın sazını verdi elime

On iki makamdan öttürdü beni

Benim cananım, canda mihmanım, aziz sultanım

Benim gardaşım, canım sırdaşım, güzel yoldaşım ” (24)

Âşık Dertli Divani, şiirindeki nakarat (kavuştak) bölümlerini dördlülere dâhil etmemiş ve bu bölümleri ayrı iki dizede kaleme almıştır. Şiirin tekrar eden nakarat (kavuştak) bölümü, türkülerin en belirgin özelliği olan ezgisel yapıyı ve sözlerin bellekte yer etmesini sağlamaktadır. “Benim cananım, canda mihmanım, ...” gibi dize tekrarları hem sevgiyi hem de bağlılığı ifade eden bir türkü estetiği oluşturmaktadır.

5.1.11.2. Koşma

Âşık şiirinin yegâne nazım şekli olarak kabul edilen “koşma”, Türk halk şiirinde en yaygın kullanıma sahip nazım biçimidir. Köprülü’nün ifadesiyle ise: “‘Koşma’ veya Doğu Türklerindeki telaffuzuyla ‘koşug’, hece vezninin en eski ve en rağbet gören şeklidir. Dîvânü Lugâti’t-Türk’te ‘recez, kaside’ diye tarif edilen bu koşug’ları, Türk şiirinin en eski, yani beste ile güftenin ayrılmadığı zamanlara ait bir kalıntısı olarak kabul edebiliriz; çünkü koşmak kelimesi ‘güfteye beste zam ve terdif etmek (katma ve eşlik ettirme)’ mânasındadır. Âşık tarzında koşma, müstakil ve çok kullanılan bir nazım şeklidir, ayrı bir bestesi ve husûsî bir terennüm tarzı vardır” (Köprülü, 2013: 348).

Koşmalar genellikle; hece ölçüsünün 8’li, 4+4 ve 11’li, 6+5 veya 4+4+3 kalıpları ve duraklarıyla kaleme alınmaktadır. Ancak, kalıpların karışık olarak kullanıldığı koşma örnekleri de mevcuttur. Koşmalar, dördlülüklerden oluşmakta ve dördlülük sayıları, genellikle, 3 ile 5 arasında değişiklik göstermektedir. Koşmalardaki uyak düzeni, ilk dördlüğün

dışındaki tüm dörtlüklerde aynıdır (Aça, 2018: 260-261). Bu uyak düzeni, genellikle; “baba - ccca - ddda ...” şeklindedir (Dilçin, 2019: 306).

Koşmalar, genellikle lirik konularda kaleme alınmıştır. Konu olarak; sevgiliyle kavuşma, aşk, acı, üzüntü ve doğayla ilgili pek çok duygu ve düşünce koşma nazım şekli içerisinde yer almaktadır. Destan, varsağı, semaî, ağıt, koçaklama ve güzelleme gibi pek çok şiir türü koşma nazım şekli ile ortaya konmuştur. Koşma, sahip olduğu zenginlik dolayısıyla, birçok nedenle; şekil, konu ve ezgiye yönelik farklı adlandırmalar almıştır. Bu adlandırmalar; asıl koşma, kelime oyunu ile kurulan koşmalar, koşma şarkı, musammat koşma, ek getirilerek kurulan koşmalar, kelime taşıması ile kurulan koşmalar ve karışık kurulan koşmalar şeklindedir (Aça, 2018: 260-265).

Âşık Dertli Divani, incelemiş olduğumuz 57 şiirinin 46 tanesini, koşma nazım şekliyle kaleme almıştır. Bu şiirlerde, asıl koşma (düz koşma) ve koşma şarkı çeşitleri mevcuttur. Dolayısıyla âşık, şiirlerinin büyük çoğunluğunu, âşık şiirin temel nazım şekillerinden olan, “koşma” ile yazmıştır. Âşığın bu şiirlerinden örnekler, “Nazım Türleri” alt başlığında incelenecek, burada ise yalnızca bir örneğe yer verilecektir. Bahsi geçen örnek şu şekildedir:

“Bu ahvali bir kâmile

Sor bakalım ne olacak

Gel gönül aşkın teline

Vur bakalım ne olacak

Ben çobanım diyen çoktur

Sürüsünden eser yoktur

Gözleyen gözetin Hakk’tır

Dur bakalım ne olacak

Bil Dertli Divani suçun

Havadan uğratma göçün

Bu dert bize için için

Kor bakalım ne olacak”

(26)

Âşığın, “Ne Olacak?” adlı şiiri, 8’li hece ölçüsü ile kaleme alınmıştır, Şiir üç dörtlükten oluşmaktadır ve uyak düzeni, “abab - cccb – dddb” şeklindedir. Şiirin durak yapısı, üçüncü dizelerde “3+5”, diğer dizelerde ise, “4+4” şeklindedir. Bu anlamda şiir, “düz koşma” olarak adlandırılabilir. Bu şiirde, tasavvufi bir perspektifle insanın kendi varoluşunu sorgulaması ve aşk ile hakikatin izinde bir yolculuğa çıkması teması işlenmiştir. “Bu ahvali bir kâmile sor” ifadesiyle, bilgelik ve irfan yolunda bir rehber başvurmanın gerekliliği vurgulanmaktadır. Gönlün aşk teline vurulması ise, mânevî bir titreşim aracılığıyla insanın içsel bir hesaplaşmaya yönelmesini simgeler niteliktedir.

“Ben çobanım diyen çoktur, sürüsünden eser yoktur” dizesinde, samimiyetsiz liderlik anlayışı ve sözde yol göstericilik eleştirilmiş; hakiki gözetici ve hakikatin sahibi olarak Allah’a vurgu yapılmıştır. Şiirin son bölümünde ise, âşık “Dertli Divanı” mahlasıyla kendi durumunu dile getirerek, insanın derin içsel sancılarına ve bu sancıların bireye kazandırdığı olgunluğa işaret etmektedir. Koşma nazım şekliyle sade, içten ve didaktik bir üslûpla kaleme alınan bu şiir, okuyucuyu hem bireysel hem de tasavvufi bir sorgulama sürecine davet etmektedir.

5.1.12. Nazım Türleri

Nazım biçimlerinin konu bakımından adlandırılması, nazım türlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Halk şiirinde, tip olarak iki biçimden söz edilebilmektedir. Bunlar; mâni ve türküdür. Nazım türlerini oluşturan başlıklar, bu iki unsurun türevi konumundadır. Türk halk şiirinde nazım türleri, belirli tanımlamalar ve özelliklere sahip olsalar da kesin çizgilerle birbirinden ayrılmamakta ve bu anlamda, bir konunun ancak bir nazım biçimiyle yazılabileceği tarzında bir kuraldan bahsedilememektedir. Türk halk şiirleri, genellikle, nazım türlerinin “dış yapı ve muhteva” özelliklerine uyum sağlasa da bunun dışına çıkan örnekler de mevcuttur (Dizdaroğlu, 1969: 45-50).

Âşık Dertli Divanı’nın şiirleri nazım türleri noktasında çeşitlilik göstermektedir. Bu kısımda, âşığın, incelemiş olduğumuz 57 şiiri, heceli nazım türlerinden başlanarak, şiir örnekleriyle incelenecektir.

5.1.12.1. Güzelleme

Erman Artun, güzellemeyi şu cümlelerle açıklamaktadır: “Âşık edebiyatında, koşmanın güzeli, güzelliği öven türüne verilen addır. Bir kişiyi, bir güzeli, bir atı, bir yeri, herhangi bir doğa parçasını övmek amacıyla söylenen koşmalardır. Aşk ve güzellik üstüne yazılan şiirlerdir” (Artun, 2021: 139). Âşık edebiyatında güzellemeler, genellikle; güzellik, sevdâ, sevinç, acı, ayrılık ve aşk konularında kaleme alınmaktadır. Dolayısıyla, güzellemeler; doğa güzelliklerinin (bir hayvan veya bir yer), sevilen kişilerin ve özellikle de bir güzelin övgüsünün dile getirildiği koşmalara verilen addır.

“Elinde sazıyla diyar diyar dolaşan, pınar başlarında, oba çadırlarında ve düğünlerde gördüğü güzellere şiirler düzen âşıkların verdiği ürünlerin başında güzellemeler gelmektedir. Yurt, doğa ve mevsim tasvirlerini de güzellere içerisine dâhil etmek gerekmektedir” (Aça, 2018: 266).

Âşık Dertli Divani, şiirlerinde güzellere türüne yer vermiş ve Allah (Hak), Hz. Muhammed, Hz. Ali, Atatürk, Güneydoğu Anadolu Bölgesi, Harran Ovası, âşıklık, aşk, acı, önemli kişiler ve ilâhî aşkı konu alan eserler kaleme almıştır. Âşığın, bu temalara ilişkin düşüncelerini yansıttığı şiirleri, “güzelleme” olarak sınıflandırılmaktadır. Âşığın, bu türde kaleme aldığı şiir örneklerinden biri şu şekildedir:

“Cihânda misali beyhuş gezerken

Aklımı başımdan aldı bir güzel

Aşkın kelâmını okur yazarken

Beni bir tenhada buldu bir güzel

Güzelse Muhammed Ali güzeldir

Hünkâr Hacı Bektâş Velî güzeldir

Balım Sultan, Kızıl Deli güzeldir

Nihayet cümlesi oldu bir güzel

Hele gel kardaşım anla bu hâlî

Hiç meyva verir mi kuru bir çalı

Sahrada dolaşan Mecnun misali

Serimi sevdaya saldı bir güzel

Yandır Divani 'yi ateşi aşka

Gayri Hak görmedim ben senden başka

Şu yıkık virane gönlümde köşke

Mahşere dek mihman oldu bir güzel”

(6)

Bu şiirde, âşık hem dünyevî hem de ilâhî aşkı iç içe geçirerek, aşkın etkisiyle yaşadığı coşkun ruh hâlini dile getirmektedir. “Cihânda misali beyhuş gezerken / Aklımı başımdan aldı bir güzel” dizelerinde, aşkın kişinin aklını başından alan ve onu mest eden gücü vurgulanmaktadır. “Beni bir tenhada buldu bir güzel” ifadesi ise, tasavvufî anlamda aşkın “âşığa” ansızın tecelli ettiğini ve onu derin bir yolculuğa çıkardığını düşündürmektedir. Şiirin ilerleyen dizelerinde, âşık; Muhammed Ali, Hünkâr Hacı Bektâş Velî, Balım Sultan ve Kızıl Deli gibi Âlevî-Bektaşî inancında yer almakta olan önemli şahsiyetlere göndermede bulunarak, aşkın dünyevî boyuttan çıkıp mânevî boyuta yöneldiğini göstermektedir. “Nihayet cümlesi oldu bir güzel” dizesiyle de bu aşkın en yüce hakikate, ilâhî aşka ulaştığı îmâ edilmektedir.

“Serimi sevdaya saldı bir güzel” dizesinde, aşkın verdiği teslimiyet vurgulanırken; “Yandır Divani 'yi ateşi aşka” ifadesiyle ise, aşkın yakıcı ve dönüştürücü gücü ön plana çıkarılmaktadır. Tasavvufî bağlamda “aşk”, insanın nefsini arındıran ve onu Hakk’a ulaştıran bir ateş olarak görülmektedir. Bu bağlamda, söz konusu şiir yalnızca beşerî aşkı anlatan bir güzelleme değil, aynı zamanda ilâhî aşkın yüceliğini işleyen bir metin olarak da değerlendirilebilir. Aynı şekilde, “Şu yıkık virane gönlümde köşke / Mahşere dek mihman oldu bir güzel” dizeleriyle, aşkın gelip geçici bir his olmadığı, aksine âşığın gönlünde ebedî bir misafir olarak kaldığı ifade edilmektedir. Bu anlatım, aşkın kalıcı etkisini ve âşığın ruhsal dönüşümünü simgelemektedir.

Şiirin son bölümünde âşık, “Divani” mahlasını kullanarak, ilâhî aşkın gönülde kalıcı bir misafir (mihman) olarak varlığını sürdürdüğünü ifade etmektedir. Bu yönüyle metin, güzelleme türünün temel unsurları arasında yer alan hayranlık, derin sevgi ve içten

bağlılık duygularını ön plana çıkaran bir yapı arz etmektedir. Hem tasavvufî hem de lirik bir üslûpla kaleme alınan eser, âşîğın ilâhî güzellik karşısındaki mest oluşunu ve teslimiyetini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

Sonuç olarak; “Bir Güzel” adlı şiir, ilâhî aşk temasını merkeze alarak beşerî ve aşkın güzellik anlayışını iç içe geçmiş bir yapıda sunmaktadır. Şiirde güzelliğin hem dünyevî hem de mânevî bir boyut taşıdığı vurgulanmakta; bu güzellik karşısında âşîğın hayranlık, mest oluş ve teslimiyet gibi duygularla kuşatıldığı görülmektedir. İlk dörtlükte, âşîğın bir güzele duyduğu hayranlık aracılığıyla, ilâhî bir tecelli karşısındaki şaşkınlık ve vecd hâli betimlenmektedir. “Muhammed Ali, Hünkâr Hacı Bektâş Velî, Balım Sultan, Kızıl Deli” gibi tasavvufî şahsiyetlere yapılan göndermeler, şiirde tasvir edilen güzelliğin sadece fiziksel değil; aynı zamanda derin bir mânevî anlam ve hikmet taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda şiir, tasavvufî aşk anlayışına uygun biçimde, beşerî ve ilâhî aşkın bir aradalığını ifade eden bütüncül bir estetik anlayışı yansıtmaktadır. Âşık, Mecnun misali bir sevda hâliyle tasavvur ettiği bu aşkın kendisini bütünüyle kuşattığını dile getirerek, ilâhî aşkın insan ruhu üzerindeki dönüştürücü ve arındırıcı etkisini ön plana çıkarmaktadır.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, söz konusu şiir; âşıklık geleneği içerisinde yer alan klasik güzelleme türüyle, tasavvufî şiirin aşkı ilâhî hakikate ulaşmanın bir aracı olarak ele alan anlayışını bir araya getiren önemli bir örnektir. Şiir, dilindeki lirizm ve içerdiği tasavvufî göndermeler aracılığıyla güzelleme türünün temel özelliklerini yansıtırken; aşkın dönüştürücü gücünü ve bireyi mânevî bir olgunlaşmaya sevk eden yapısını da güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

5.1.12.2. Taşlama

Toplumun aksayan yönlerini ve bireyler üzerinde olumsuz etkiler oluşturan unsurları konu alan, hiciv ve mizah öğeleriyle örülü şiir türü “taşlama” olarak adlandırılmaktadır. Bu türde kaleme alınan eserlerde, âşıklar hem güldürmeyi hem de düşündürmeyi amaçlamaktadır. Taşlamaların konu yelpazesi oldukça geniştir; toplumsal ya da bireysel herhangi bir olumsuzluk karşısında, âşıklar bu nazım türünü etkili bir eleştiri aracı olarak kullanabilmektedir. Artun’a göre taşlamalar: “*Âşık edebiyatında toplumdaki haksızlıkların, yolsuzlukların, geriliklerin ve ekonomik sorunların mizahî*

bir dille sergilendiği koşmalardır. Taşlamalar, düzeltici olmaları yönüyle işlevseldir.” şeklinde tanımlanmaktadır (Artun, 2021: 140).

Âşık Dertli Divani, toplumda gözlemlediği yozlaşmalara, toplumsal yapının aksayan yönlerine ve bireylerin sergilediği olumsuz tutumlara karşı duyarsız kalmamış; bu bağlamdaki eleştirilerini şiirlerinde açık bir biçimde dile getirmiştir. Toplumu etkileyen sosyal, ahlâkî ve kültürel sorunlara karşı sergilediği bu duyarlılık, onun şiirlerinde hiciv ve tenkit öğeleriyle biçimlenmiş ve taşlama türü içerisinde değerlendirilmesini mümkün kılmıştır. Âşığın, bu anlayış doğrultusunda kaleme aldığı şiir örneklerinden biri şu şekildedir:

“İnsan olan silebilir

Gönlünden kini nefreti

Sevgi barış huzur gelir

Alt edince cehâleti

Unutma halkım, sen de not eyle

Hak hukuku bilmeyeni

Yoksul hakkını yiyeni

İhmale kader diyeni

Unutma halkım, sen de not eyle

Yolsuzu soysuza katar

Suçü başkasına atar

Vicdan denen teraziyi

Adalet dengede tutar

Unutma halkım, sen de not eyle

Dertli Divani her anı

Geleceğini çalanı

Bilime karşı olanı

Unutma halkım, sen de not eyle”

(47)

“Unutma Halkım” adlı şiir, taşlama türünün eleştirel ve didaktik yapısını yansıtan önemli bir örnektir. Âşık, bu şiir aracılığıyla çağdaş toplumun olumsuz yönlerini ve belirli insan tiplerini ele alarak, toplumu uyarma ve toplumsal farkındalık oluşturma amacını gütmektedir.

Şiir; cehâlet, kin, nefret, yolsuzluk ve adaletsizlik gibi toplumsal sorunları gündeme getirirken, bu unsurların bireyler ve toplum üzerindeki olumsuz etkilerini vurgulamaktadır. “Sevgi, barış, huzur” gibi kavramlar ön plana çıkarılarak, halkın cehâleti aşması, adaleti gözetmesi ve insanî değerlere sahip çıkması gerektiği öğütlenmektedir. Bu yönüyle şiir, toplumsal bir bilinç oluşturma amacını taşıırken, aynı zamanda insanlara bireysel sorumluluklarını hatırlatmaktadır.

“Hak hukuku bilmeyeni, yoksul hakkını yiyeni” gibi ifadelerle adalet ve eşitlik ilkeleri ön plana çıkarılırken, “vicdan terazisi” metaforu aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal düzeyde ahlâkî sorumluluğun önemi vurgulanmaktadır. Âşık, taşlama türünün karakteristik eleştirel üslûbunu kullanarak, bilime karşı duranları ve toplumsal ilerlemeyi sekteye uğratan kişi ve anlayışları doğrudan eleştirmektedir. Şiirin tekrar eden dizeleri ise, toplumsal bilinç ve duyarlılık oluşturmaya amaçlayan, okuyucuyu düşünmeye ve haksızlıklara karşı duyarlılık göstermeye teşvik eden, etkili birer söylem işlevi görmektedir.

Aynı zamanda, şiirde doğrudan hitap üslûbunun benimsenmesi, okuyucuyla güçlü bir iletişim kurulmasını sağlamaktadır. Özellikle, “Unutma halkım” ifadesinin düzenli aralıklarla tekrar edilmesi, yalnızca bir uyarı işlevi görmekle kalmamakta; aynı zamanda kolektif hafızayı canlı tutmaya yönelik güçlü bir çağrı niteliği taşımaktadır. Bu tekrarlar, şiirin bireysel düzeydeki bir eleştiriden ziyade, topluma yöneltilmiş kapsamlı ve bilinçlendirici bir sesleniş olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani, halkın içinden bir ses olarak, toplumsal sorunları ve adaletsizlikleri yalnızca görünür kılmakla kalmamakta, aynı zamanda bu sorunlara yönelik çözüm önerileri de sunmaktadır. Şiirin didaktik yönü, yalnızca eleştirel bir tavır sergilemekle sınırlı kalmayıp, bireyleri ortak değerler etrafında birleşmeye ve evrensel ahlâkî değerlere sahip çıkmaya davet etmesiyle belirginlik kazanmaktadır.

Bu bağlamda şiir, taşlama türünün temel niteliklerini barındırmakta; eleştirel, öğretici ve uyarıcı üslûbuyla bu geleneğin karakteristik özelliklerini yansıtan güçlü bir örnek oluşturmaktadır.

5.1.12.3. Öğütleme

Öğütleme türündeki şiirlerde; uyarma, öğüt verme, deneyim aktarma ve oluşabilecek olumsuzlukları önceden göstererek engellemeye çalışma amacı yer almaktadır. Artun'un tanımıyla öğütleme: “Âşık edebiyatında, bir şeyi öğretmek, bir düşünceyi tanıtip yaymak veya bir ders vermek, doğruyu göstermek amacıyla söylenen koşmalardır.” şeklindedir (Artun, 2021: 140).

Bu bağlamda, âşıkların öğütleme türünde kaleme alıkları şiirlerinde, “öğretici olmak” gibi bir işlevleri olduğundan da söz etmek mümkündür. Âşık Dertli Divani de zaman zaman; bir konuyu belletmek, bir düşünceyi tanıtmak, öğüt ve nasihat vermek, tecrübe aktarımıyla uyarmak ve doğru yolu göstermek amacıyla “öğütleme” türünde şiirler kaleme almıştır. Âşığın bu türde yazdığı şiir örneklerinden biri şu şekildedir:

“Eğer gidemezsen Hakk’ın yoluna

Gelip de sonradan firar eyleme

Lanet vardır nefesine kul olana

Gönlünden gümânı sil, var eyleme

Meyletme dünyaya hepsi yalandır

Özün güzel Hakk’ın aşkına yandır

Bir gönül bir Beytullah’a misaldir

Sakın ol yıkıp da viran eyleme

*Dan etme kâmilî olursun gümrâh
İkrarında durmaz ol çürük evrah
Sapma gayri yola budur ulu rah
Bari gitmiyorsan inkâr eyleme*

*Kâmilin sohbeti dünyaya değer
Ehl-i dünyaya olan gafilmiş meğer
Menziline ermek istersen eğer
Yık nefis kalesini âmar eyleme*

*Gel Dertli Divani fehmet ârını
Her can bilir zararını kârını
Sende mevcut ise Hakk'ın sırrını
Sakın ol câhile izhar eyleme”*

(2)

Dertli Divani'nin “Eyleme” adlı şiiri, öğütleme türünün dikkat çeken örneklerinden biridir. Bu şiirde; bireyin doğru yolu bulması, nefsin arzularına kapılmaması ve ilâhî hakikate yönelmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Âşık, halkın anlayabileceği sade ve etkili bir dil kullanarak, tasavvufî ve ahlâkî öğretileri aktarmakta; bireyi mânevî arınmaya ve içsel bir yolculuğa davet etmektedir.

Şiirin temel yapısı, bireyi “nefsin esaretinden kurtulmaya” ve “Hakk'ın yolunda sabit kalmaya” yönlendiren öğütler üzerine inşa edilmiştir. “Lanet vardır nefesine kul olana” ve “Meyletme dünyaya, hepsi yalandır” dizeleri aracılığıyla, dünyevî arzuların geçiciliğine dikkat çekilmekte; bireyin, kalıcı olan ilâhî hakikate yönelmesi gerektiği vurgulanmaktadır. “Bir gönül bir Beytullah'a misaldir” dizesinde ise, gönül kutsal bir mekâna benzetilmekte; insanın iç dünyasında ilâhî bir tecelliye yer vermesi gerektiği ve gönlün kutsallığını korumasının önemi ifade edilmektedir.

Şiirde tasavvufî öğeler güçlü bir şekilde işlenmiş olup, bireye; doğru yoldan sapmama, ikrarda sebat etme, nefsin arındırma ve kâmil insanların rehberliğinde ilerleme konularında yönlendirici öğütlerde bulunmaktadır. “Kâmilin sohbeti dünyaya değer” ifadesi, bilge kişilerin rehberliğinin önemini vurgularken; “Yık nefs kalesini” dizesi, bireyin nefsin getirdiği dünyevî bağlardan sıyrılması ve mânevîyatını güçlendirmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Bu bağlamda, âşığın “Dertli Divanı” mahlasıyla, cehâletin insan üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirdiği ve hakikatin değerini kavrayabilmenin yalnızca bilinçli bir yolculukla mümkün olacağını ifade ettiği anlaşılmaktadır. “Sakin ol câhile izhar eyleme” dizesi, hakikatin herkesle paylaşılması gerektiğine işaret ederken; bilginin ancak onu idrak edebilenlerle paylaşılmasının önemini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak; “Eyleme” adlı şiir, tasavvufî düşüncenin temel kavramlarını barındıran ve bireyi hakikate ulaştırmayı amaçlayan güçlü bir öğütleme örneğidir. Âşık, bu şiirinde yalnızca bireysel nasihatlerde bulunmakla kalmayıp, aynı zamanda insanı kendi içsel yolculuğuna çıkmaya ve Hakk’ın yolunda irade sahibi olmaya teşvik eden didaktik bir metin sunmaktadır.

5.1.12.4. Destan

Öcal Oğuz’un, diğer halk şiirlerine göre daha fazla dörtlükten oluşması nedeniyle “biçim” özelliği gösterdiğini söylediği; diğer yandan, aruzla ve beyitler halinde ortaya konulan örneklerinin bulunması ve konularına göre tasnif edilebilir olması nedeniyle “tür” olarak da tanımladığı destan; araştırmacılar tarafından kimi kaynaklarda, “nazım biçimi” başlığı altında, kimi kaynaklarda ise; “nazım türü”, biçimsel olarak “şekil”, içerik olarak “tür” ve “koşma”nın ezgileri bakımından çeşitleri başlıkları altında yer alabilmektedir (Aça, 2018: 265). Bu başlıkta; destan türüne ilişkin genel kabuller dikkate alınarak, destan edebî bir tür çerçevesinde değerlendirilecek; Âşık Dertli Divanı’nın şiirleri bu bağlamda bir incelemeye tâbi tutulacaktır.

Kendine özgü ezgilerle söylenen ve koşma biçiminde meydana getirilen destanlar, âşıkların belli olaylar üzerine kaleme aldığı; sevgi, kahramanlık, toplumsal meseleler ya da trajik durumlar gibi belirli temalar etrafında şekillendirdiği şiir türüdür. Destanlarda temel öge, şiirin merkezinde yer alan ve anlatı bütünlüğünü sağlayan bir vakıanın

bulunmasıdır. Destanlarda, hikâye etme unsuru söz konusudur ve bu da destanlarda önemli olanın “olay anlatımı” olduğunu göstermektedir. Ancak, destanların çoğunda düzenli bir hikâye etme geleneği görülmemekte ve giriş, gelişme, sonuç bölümleri belirgin bir şekilde yer almamaktadır. Şiirsel form açısından değerlendirildiğinde; destanlarda dörtlük sayısı, düz koşma ya da koçaklamaya nazaran daha uzun olabilmektedir. Destanların son dörtlüğünde âşık, mahlasını da söyleyebilmektedir (Artun, 2021: 141-142).

Özkul Çobanoğlu, destanların biçim özelliklerini; koşma şeklinde destanlar, mânî biçiminde destanlar ve divan biçiminde destanlar başlıkları altında incelemektedir. Türk şiirinde, hemen her konuda destan kaleme alınmış; bu zengin içerik, zamanla çeşitli düşüncelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış, konuyla ilgili pek çok tasnif yapılmıştır. Erman Artun, belli başlı destan konularını ana hatlarıyla şu şekilde sıralamıştır: yaşnameler (yaş destanları), elifnameler, şairnameler, medednameler (mürüvvetname - istimdatname), savaş destanları, öğüt destanları, hapishane destanları, afet destanları, hayvan destanları, güldürücü destanlar, toplumsal konulu destanlar, kederden yakınma destanları, davulcu destanları, bekçi destanları ve meslek destanları (Artun, 2021: 143).

Dolayısıyla, “destan”; sevginin, aile ilişkilerinin, kahramanlık hikâyelerinin, acı tecrübelerin (savaş, deprem, yangın, salgın hastalık vb.), toplumsal yergilerin, öğütlerin ya da mizahî anlatımların konu alındığı bir “koşma türü” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şiirlerde, belirli bir yaşantı ya da durum merkeze alınarak anlatım kurgulanır; böylece bireysel ya da toplumsal düzeyde anlamlı bir içerik sunulur. Âşık Dertli Divani’nin koşma şeklinde kaleme almış olduğu eserlerinin bazılarında, destan türünün temelini oluşturan bu konular tespit edilmiş; şiirlerin, içerik bakımından uygun olması dolayısıyla, söz konusu şiirlerin “destan” kapsamında değerlendirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Âşığın, bu türde kaleme aldığı şiir örneklerinden biri şu şekildedir:

“Diktiğimiz fidanların

Gezideki fidanların

Meyvesini yiyemedik

Ne suçu vardı onların

Dur be, zalim diyemedik

Sana ne bana ne hep diye diye

Böylece yem olduk ağaya beye

Tabip yaramı azdırdı

Tatlı canımdan bezdirdi

Beni bir yârin sevdası

Diyar be diyar gezdirdi

Yanmışım kör câhil dostun elinden

Bıkmış usanmışım acı dilinden

Der Divani senlik, benlik

Bizi yıkan bu câhillik

El ele gönül gönüle

Verelim olalım birlik

Yolcu yola gitmez, yola bahane

Bundan kula Sultan 'a ne Şah 'a ne” (38)

Dertli Divani'nin “Diktiğimiz Fidanlar” adlı şiiri, ilk bakışta belirli bir olay örgüsüne dayanmıyor gibi görünse de derinlemesine incelendiğinde; toplumsal adaletsizlik, bireysel duyarlılık ve birlik çağrısı gibi güçlü temaları işlediği görülmektedir. Şiirde hem geçmişte hem de günümüzde yaşanan toplumsal sorunlara yönelik göndermeler yapılarak; adalet, özgürlük ve toplumsal dayanışma gibi kavramlar ön plana çıkarılmaktadır.

Şiirde kullanılan “fidan” metaforu, çevreye ve doğaya yönelik bir hassasiyetin yanı sıra, genç kuşakları ve toplumun geleceğini simgeleyen güçlü bir sembol olarak

karşımıza çıkmaktadır. “Gezideki fidanlar” ifadesiyle, belirli tarihî olaylara ve toplumsal kayıplara atıfta bulunularak, haksızlığa uğrayan bireylerin hafızalarda canlı tutulması amaçlanmaktadır. Bu yönüyle şiir, destan türünün temel özelliklerinden biri olan, toplumsal belleği canlı tutma işlevini yerine getirmektedir.

Şiirde; zalimlik, adaletsizlik ve bireysel çıkarların toplumsal birlikteliği zayıflatıldığı vurgulanırken, “ağa” ve “bey” gibi ifadeler aracılığıyla geçmişten günümüze süregelen otoriter yapılar eleştiri konusu yapılmaktadır. Halk edebiyatı geleneğinde taşlama ve eleştirel destanlar, özellikle toplumsal düzene karşı bir uyanış yaratma amacı taşımaktadır. Bu bağlamda, şiir yalnızca toplumsal belleği canlı tutmakla kalmamakta, aynı zamanda güçlü bir toplumsal eleştiriye de bünyesinde barındırmaktadır.

Bununla birlikte, âşık yalnızca toplumsal meselelere temas etmekle kalmayıp, bireysel hayattaki kırılganlıkları ve insan ilişkilerindeki çelişkileri de şiirine yansıtmaktadır. “Tabip” ve “dost” gibi sembolik figürler, bireysel düzeyde yaşanan aldatılmışlık hissi ve güven kaybına işaret ederken, bu duyguların toplumsal çözülmeyle eş zamanlı bir biçimde ele alındığı dikkati çekmektedir. Destan türü, kişisel tecrübelerle toplumsal gerçekliğin iç içe işlendiği bir anlatı biçimi sunması bakımından, bu şiirin yapısal ve tematik özelliklerine uygun bir ifade alanı sağlamaktadır.

Şiirin son dizelerinde, âşık “Divanı” mahlasıyla seslenerek birlik ve dayanışma çağrısında bulunmakta; cehâletin ve toplumsal ayrışmanın sona erdirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. “El ele gönül gönüle / Verelim olalım birlik” dizeleri, sadece duygusal bir temenni değil, aynı zamanda toplumsal bütünlüğü hedefleyen bilinçli bir yönlendirme olarak da değerlendirilebilir. Âşık, halkın içinden biri olarak, kolektif bilinçlenmeyi teşvik etmekte ve toplumu, ortak değerler etrafında birleşmeye davet etmektedir.

Sonuç olarak; “Diktiğimiz Fidanlar” adlı şiir, bireysel kırılmalarla toplumsal eleştiriye iç içe geçirerek destansı bir anlatım ortaya koymaktadır. Şiir; toplumsal hafızayı diri tutma, adaletsizliklere karşı kolektif bilinç oluşturma ve toplumu dayanışmaya çağırma yönleriyle, çağdaş âşık edebiyatında destan türünün temel işlevlerini sürdüren nitelikli bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

Âşık Dertli Divanı, “Diktiğimiz Fidanlar” adlı şiirini 1992 yılında kaleme almıştır. Şiirde yer alan “Gezideki fidanların” ifadesi ise, daha sonraki yıllarda metne eklenmiş

olup, eserin zamanla güncellenerek toplumsal gelişmelerle yeniden anlam kazanması bakımından dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir. Bu durum, âşığın şiirlerini durağan bir metin olarak değil, toplumsal belleği besleyen ve dönemin ruhunu yansıtan dinamik bir yapı olarak ele aldığını göstermektedir.

5.1.13. Tekke-Tasavvuf Edebiyatına Ait Nazım Türleri

“Klasik edebiyatla âşık edebiyatı arasında konuşlanan, âşık edebiyatının Anadolu sahasındaki oluşum ve gelişimine katkıda bulunan, köklü ve zengin bir düşünce sistemine (tasavvuf düşüncesine) yaslanan, sadece belirli zümrelere değil bütün bir topluma hitap eden şiirlerdir. Tekke-Tasavvuf edebiyatı ürünleri, ‘eski Türk edebiyatı’, ‘âşık şiiri’ ve ‘anonim halk şiiri’ nin nazım şekilleriyle ortaya konulmuştur” (Aça, 2018: 273).

Tekke-tasavvuf edebiyatına ait türler; Allah hakkında, peygamber hakkında, din ve tasavvuf büyükleri hakkında, dinî inançlar ve tasavvufî düşüncelerle ilgili konularda kaleme alınan türler olmak üzere, dört genel başlıkta ele alınabilmektedir. Bu bağlamda, din ve tasavvufla ilgili kişi, kavram, duygu, düşünce, ilke ve kuralları halka yaymak amacıyla bir tarıkata bağlı şairlerce yazılan şiirlere, *“tekke-tasavvuf edebiyatına ait türler”* adı verilmektedir.

Âşıklık geleneğinin yanı sıra, Âlevî-Bektaşî düşüncesi ve yolu içerisinde dünyaya gelerek şekillenen Âşık Dertli Divanı; eserlerinde, tekke-tasavvuf edebiyatına ait türlerden faydalanmış ve bu türleri, şiirlerinde sıkça tasavvufî unsurlar kullanarak somutlaştırmıştır. Bu bağlamda, âşığın şiirlerinde tasavvufî öğretilerin ve derin mânevî düşüncelerin önemli bir yer tuttuğu söylenebilmektedir.

5.1.13.1. İlâhi

“Günümüzde de yaygın olarak bilinen ve mevlit törenlerinden, kına gecelerindeki gelin ağlatma havalarına kadar geniş bir sözlü kültür alanında yaşatılan ilâhi türü, konu olarak dinî ve ilâhî duygu ve düşünceleri içermektedirler” (Aça, 2018: 276). Bu bağlamda, Tanrı’yı övmek ve ona yalvarmak; Tanrı’nın birliğini, yüceliğini ve kudretini dile getirmek amacıyla yazılan şiirler, “ilâhi” olarak adlandırılmaktadır.

Hece ve aruz ölçüleriyle yazılabilen ilâhiler; içerisinde kaleme alındığı tarikat ve yola bağlı olarak, farklı adlar alabilmektedir. Örneğin; Mevlevîler bu türü “âyin” olarak adlandırırken, Bektaşîler ise “nefes” terimini kullanmaktadır (Dilçin, 2019: 343-344).

Âşık Dertli Divani'nin, ilâhi türünde kaleme aldığı bir şiiri bulunmaktadır. Bu şiir, Âşığın tasavvufî düşüncelerini ve mânevî öğretilerini yansıttığı önemli bir örnektir. Şiir örneği şu şekildedir:

“Gece gündüz durmaksızın

Yoluna revanım senin

Her yerde hazır nazırsın

Sensin mâbudu cümlemin

Ben sana kul olmayınca

Bahri aşka dalmayınca

Seni bende bulmayınca

Acep n'olur ednâ halim

Ezel ebed sensin gaffar

Ben bir mücrimi günahkâr

Medet Mürvet senden ay yâr

Bağışla suçumu benim

Muhammed Ali nurundur

Bektâş-ı Velî sırrındır

Bu senin gizli varındır

Gördük dîdar-ı cemâlin

Dertli Divani'ye himmet

N'ola dilber kıl hidâyet

Bâkîdir nuru vilâyet

Şahidi Kur'ân'ül-mübîn

(10)

Âşık Dertli Divani'nin "İlâhî" adlı şiiri, tasavvufî düşüncenin ve dinî halk edebiyatının temel unsurlarını içinde barındıran önemli bir örnek teşkil etmektedir. Şiirde; ilâhî aşk, kulluğun gerekliliği ve insanın mânevî yolculuğu ele alınarak, Allah'a duyulan derin bağlılık vurgulanmaktadır.

Şiirin ilk dizelerinde, Allah'ın her an her yerde hazır ve nazır olduğu inancı ön plana çıkarılarak, insanın O'na yönelme gerekliliği dile getirilmektedir. "Her yerde hazır nazırsın" dizesi, tasavvuf düşüncesinde merkezi bir yer tutan, Allah'ın varlığının her şeyi kuşattığı anlayışını yansıtmaktadır. Âşık, kulluğun yalnızca bir görev değil, aynı zamanda aşkın en yüce mertebesi olduğunu ifade etmekte; "Yoluna revanım senin" dizesiyle de ilâhî aşka duyduğu bağlılığı ve bu yolda kararlılıkla ilerlediğini dile getirmektedir.

Şiirin ilerleyen dizelerinde ise, kulun tövbesi ve Allah'ın merhameti üzerinde durulmaktadır. "Ben bir mücrimi günahkâr" dizesinde, insanın günahkârlığını kabul ederek bağışlanma dilemesi, tasavvufî düşüncenin temel ilkelerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Allah'ın "Gaffâr" (günahları bağışlayan) sıfatına yapılan vurgu, insanın tövbe etmesi gerektiğini ve ilâhî rahmetin her zaman açık olduğunu ifade etmektedir.

Ayrıca şiirde, Hz. Muhammed ve Hacı Bektâş-ı Velî gibi önemli şahsiyetlere yer verilerek, Allah'ın nuru ve sırrına işaret edilmektedir. "Muhammed Ali nurundur / Bektâş-ı Velî sırrındır" dizeleriyle, tasavvufî düşüncede Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin ilâhî nurun bir tezahürü olarak görüldüğü inancı dile getirilmektedir. Bu söylem, özellikle Âlevî-Bektaşî tasavvuf geleneğinde sıkça rastlanan bir düşünce sistemine işaret etmekte; ilâhî hakikatin peygamberler ve evliyalar vasıtasıyla insanlığa ulaştırıldığı fikrini öne çıkarmaktadır.

Şiirin son dizelerinde, "Dertli Divani" mahlasıyla âşık, ilâhî aşkın ve vilâyet nurunun Kur'ân-ı Kerîm'de de tasdik bulunduğunu ifade ederek tasavvufî öğretiyi pekiştirmektedir. "Şahidi Kur'ân'ül-mübîn" dizesi, tasavvuftaki vahdet-i vücud anlayışı çerçevesinde, var olan her şeyin ilâhî hakikate işaret ettiğini ve Allah'ın sıfatlarının kutsal kitapta beyân edildiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda şiir, tasavvufî düşüncenin temel

ilkelerinden biri olan; insanın hakikate ulaşma yolculuğunu ve bu yolda rehber olarak kabul edilen kutsal kişilikleri öne çıkarmaktadır.

Sonuç olarak; “İlâhi” adlı şiir, dinî ve tasavvufî bir yaklaşımla, insanın Allah’a yönelişini, teslimiyetini ve mânevî arayışını yansıtan nitelikli bir örnektir. Bu yönüyle şiir hem tasavvufî geleneği sürdüren hem de ilâhî aşkı yalın ve etkileyici bir dille ifade eden bir yapıya sahiptir. Ayrıca şiir, içerdiği tasavvufî semboller ve dinî referanslarla, halk edebiyatındaki ilâhi türünün karakteristik özelliklerini yansıtan güçlü bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

5.1.13.2. Nutuk

“Tarikata yeni girecek olan ‘muhibb’lere (müridlere) rehberi olan mürşid tarafından tarikatın âdab ve erkânını, derecelerini öğreterek irşad etmek maksadıyla söylenen manzum eserlerdir. Nutukların, ilâhilerden farkı, konularının sınırlı ve öğretici olmasıdır” (Aça, 2018: 278). Nutuklar, hece ölçüsü kullanılarak koşma nazım şekliyle kaleme alınmış olan şiirlerdir.

Âşık Dertli Divani’nin, nutuk türünde şiirleri bulunmaktadır. Âşığın bu türde kaleme aldığı şiir örneklerinden biri şu şekildedir:

“Erenler cemine gireyim dersin

Kin ile kibiri at da öyle gel

Gerçekler sırrına ereyim dersin

Ulu bir mürşide yet de öyle gel

Bülbülün güledir feryadı ünü

Zaya verme geçen saati günü

Okumak istersen ilm-i ledünü,

Bir gerçekten destin tut da öyle gel

Kolay mı Divani gerçeğe ermek

Has bahçe bağının gülünü dermek

Nane lazım elin kusurun görmek

Sen kendi aynana bak da öyle gel”

(36)

Âşık Dertli Divani’nin “Erenler Cemi” adlı şiiri, nutuk türünün temel özelliklerini yansıtan; didaktik içerikli ve tasavvufî öğretileri barındıran önemli bir örnektir. Şiirde, bir müridin tarikata kabul edilmesi sürecinde sahip olması gereken ahlâkî ve mânevî nitelikler ele alınmakta; hakikate ulaşmanın gereklilikleri açık bir biçimde ifade edilmektedir. Bununla birlikte, şiirde nutuk türünün ayırt edici yönlerinden biri olan, mürşidin rehberliğine duyulan ihtiyaç ile tasavvuf yolundaki bireyin içsel arınma süreci vurgulanmakta; hakikate ulaşmanın yolları gösterilmektedir.

Şiirin girişinde yer alan, “Erenler cemine gireyim dersin / Kin ile kibiri at da öyle gel” dizeleri, tarikata girmek isteyen bireyin öncelikle nefsini terbiye etmesi gerektiğine işaret etmektedir. “Kin” ve “kibir” gibi olumsuz nitelikler, tasavvuf geleneğinde bireyin mânevî tekâmülünün önündeki en büyük engeller arasında görülmekte olup, bu tür duygulardan arınmadan hakikate ulaşmanın mümkün olamayacağı vurgulanmaktadır. Benzer şekilde, “Ulu bir mürşide yet de öyle gel” dizesiyle, bir müridin doğru yolu yalnızca kâmil bir mürşidin rehberliğinde bulabileceği ifade edilmektedir. Bu bağlamda, tasavvufî öğretide merkezi bir yer tutan “mürşid-mürid” ilişkisi ve “teslimiyet” ilkesi, şiirin temel mesajlarından biri olarak ön plana çıkmaktadır.

Şiirin ikinci kıtasında yer alan, “Okumak istersen ilm-i ledünü / Bir gerçekten destin tut da öyle gel” dizeleri, tasavvufta önemli bir kavram olan “ilm-i ledün”e vurgu yapmaktadır. İlm-i ledün, Allah tarafından belirli kullara bahşedilen derin mânevî bilgi olarak tanımlanmakta olup, bu bilginin ancak içtenlik, sabır ve teslimiyetle, kâmil bir mürşidin rehberliğinde öğrenilebileceği kabul edilmektedir. Bu çerçevede şiir, hakikate ulaşmayı arzulayan bireyin sahte yollara sapmaması gerektiğini ve hakiki bilgiye ancak yetkin bir rehber aracılığıyla erişebileceği fikrini öğütlemektedir. Böylelikle, tasavvufî düşüncede bilgiyi edinme sürecinin yalnızca zahirî okumalarla değil, aynı zamanda mânevî rehberlik ve derin bir içsel dönüşümle mümkün olduğu vurgulanmaktadır.

Şiirin son kıtasında, hakikate ulaşmanın zorluğu vurgulanarak, bireyin öncelikle kendi eksikliklerini fark etmesi ve öz eleştiri yapması gerektiği ifade edilmektedir. “Sen

kendi aynana bak da öyle gel” dizesi, tasavvufta önemli bir kavram olan “nefs muhasebesi”ne (kişinin kendi nefsinı sorgulaması ve arındırması) atıfta bulunmaktadır. Bu bağlamda, bireyin başkalarının kusurlarını sorgulamak yerine kendi iç dünyasına yönelmesi, hatalarını fark etmesi ve nefsinı terbiye etmesi gerektiği öğütlenmektedir. Şiir, tasavvufî düşüncenin temel ilkelerinden biri olan kendini bilme ve içsel arınma sürecinin gerekliliğini ortaya koyarak, bireyin mânevî tekâmül yolunda ilerleyebilmesi için öncelikle kendi benliğiyle yüzleşmesi gerektiğini dile getirmektedir.

Şiir, hece ölçüsüyle kaleme alınmış olup, nutuk türünün öğretici ve rehberlik edici işlevini yansıtan güçlü bir örneği teşkil etmektedir. Âşık, tasavvufî düşünceyi, tarikata dâhil olmanın gerekliliklerini ve hakikate ulaşmanın zorluklarını sade fakat derinlikli bir anlatımla işleyerek, okuyucuyu mânevî bir yolculuğa yönlendirmektedir.

Sonuç olarak; “Erenler Cemi” adlı şiir, nutuk türünün temel işlevlerinden biri olan öğüt verme ve mânevî rehberlik etme amacına hizmet etmekte; tasavvufî geleneğe uygun biçimde, müridin kemâle ermesi için geçmesi gereken aşamaları ortaya koymakta ve hakikatin ancak nefs terbiyesiyle mümkün olabileceği vurgulamaktadır.

5.1.13.3. Nefes

Bektaşî şairleri tarafından kaleme alınan tasavvufî şiirler, “nefes” olarak adlandırılmaktadır. Nefes türünde yazılan şiirlerde genellikle; tasavvuftaki “vahdet-i vücud” kuramı anlatılmakta; Allah’ın varlığı ve birliği esas alınmakta, Hz. Muhammed ve Hz. Ali’ye duyulan “sevgi ve saygı”, övgü dolu ifadelerle dile getirilmektedir (Dilçin, 2019: 346). Nefes türünde çoğunlukla hece ölçüsü kalıpları tercih edilmekle birlikte, nadiren de olsa aruz ölçüsüne rastlanmaktadır.

Âşık Dertli Divani’nin, nefes türünde şiirleri bulunmaktadır. Âşığın bu türde kaleme aldığı şiir örneklerinden biri şu şekildedir:

“Âşık olmuşuz dîdara

Ta ezeli ezeliinden

Bağlanmış bir ikrara

Ta ezeli ezeliinden

Kavli ikrar ahdi misak

Elest deminden beri hak

Ene'l-hak dedik, hak mutlak

Ta ezeli ezelinden

İnsan insanın aynası

Damla deryanın mayası

Fark eyledik hamı hası

Ta ezeli ezelinden

Dertli Divani bu ne hâl

Gönlüm söyler dillerim lâl

Kimi elif kimisi dal

Ta ezeli ezelinden”

(22)

Dertli Divani'nin “Ta Ezeli Ezelinden” adlı şiiri, nefes türünün karakteristik özelliklerini yansıtan; tasavvufî düşüncenin derinliklerine inen ve vahdet-i vücud anlayışını işleyen önemli bir örnektir. Şiirde, insanın ilâhî hakikatle ezelden beri süregelen bağına vurgulayan dizeler öne çıkmakta ve bireyin mânevî yolculuğuna dair temel tasavvufî öğretiler dile getirilmektedir.

Şiirin girişinde yer alan, “Âşık olmuşuz dîdara / Ta ezeli ezelinden” dizeleriyle, ilâhî aşkın başlangıçtan itibaren var olduğu, hakikatin ve kulun Allah'a bağlılığının zamandan bağımsız bir gerçeklik olarak kabul edildiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda, tasavvufî düşüncede önemli bir yer tutan “elest bezmi”ne (Allah'ın ruhlara “*Ben sizin Rabbiniz değil miyim?*” şeklinde hitap ettiği an) atıfta bulunularak; insanın yaratılıştan itibaren hakikate yönelişi, şiirin ana temasını oluşturmaktadır.

Şiirde, vahdet-i vücud anlayışı güçlü bir şekilde işlenmektedir. “İnsan insanın aynası / Damla deryanın mayası” dizeleriyle, insanın ilâhî hakikatin bir yansıması olduğu

fikri ortaya konulmaktadır. Tasavvufî düşünceye göre insan, ilâhî nurun bir tecellisi olup, her birey hakikatin bir parçası olarak görülmektedir. Bu bağlamda şiirde, varlığın birliği ilkesi çerçevesinde, insanın Allah'ın varlığında yok olması anlamına gelen “fenâ-fi'llâh” anlayışı dile getirilmekte; bireyin hakikate erişme sürecinde mânevî bir aynaya dönüşerek kendini tanımasının önemi vurgulanmaktadır.

Şiirin bir diğer önemli teması, tasavvufî öğretinin temel prensiplerinden biri olan “ene'l-hak” anlayışıdır. “Ene'l-hak dedik, hak mutlak” dizesiyle, Hallâc-ı Mansûr'un “ene'l-hak” (Ben Hakk'ım) ifadesine açık bir göndermede bulunmaktadır. Bu kavram, bireyin ilâhî hakikatle bütünleşmesini ve vahdet-i vücud öğretisi çerçevesinde insanın Allah'ın bir yansıması olarak görülmesi fikrini ifade etmektedir. Ayrıca şiirde, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'ye duyulan derin sevgi dile getirilerek, onların mânevî rehberliğini tasavvufî öğretinin merkezinde konumlandırmaktadır.

Şiirin son bölümünde yer alan, “Sen kendi aynana bak da öyle gel” dizesi, bireyin içsel yolculuğa çıkmasının ve kendini tanımasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Tasavvufî düşüncede, insanın hakikati dış dünyada değil, kendi öz varlığında araması gerektiği anlayışı esastır. Bu bağlamda şiir, bireyin nefsini sorgulaması ve iç dünyasına yönelerek mânevî olgunluğa erişmesi gerektiği fikrini öne çıkarmaktadır. Şiirde işlenen bu düşünce, tasavvufî öğretilerde sıkça karşılaşılan içsel muhasebe ve nefis terbiyesi düşüncesiyle örtüşmekte, bireyin hakikate ulaşma sürecinde kendini bilmesinin önemini vurgulamaktadır.

Şiirin hece ölçüsüyle kaleme alınmış olması ve sahip olduğu âhenkli yapı, nefes türünün sözlü gelenekteki icrâ biçimine uygunluğunu ortaya koymaktadır. Nefesler, yalnızca dinî ve mistik öğretileri aktarmakla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bireyin mânevî tekâmülünü destekleyen didaktik bir işleve de sahiptir. Âşığın eseri bu yönüyle, ilâhî aşka ve tasavvufî değerlere olan derin bağlılığını yansıtan nitelikli bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

Sonuç olarak; “Ta Ezeli Ezelinden” adlı şiir, nefes türünün didaktik ve mistik yapısını güçlü bir biçimde yansıtan önemli örneklerden biridir. İlâhî aşk, vahdet-i vücud ve tasavvufî yolculuk gibi temel kavramları ele alan bu eser, okuyucuyu derin bir mânevî tefekküre davet etmektedir. Âşık Dertli Divanî, bu şiiriyle tasavvufî bilgeliği ve derinliği

ustalıkla işlemiş, nefes türünün temel işlevlerinden biri olan hakikati öğretme ve bireye mânevî bilinç kazandırma amacını etkili bir biçimde yerine getirmiştir.

5.1.13.4. Duvaz

“Âlevî-Bektaşîlerle Mevlevîliğin Şems koluna bağlı şairlerin On İki İmam'ı ad ve özellikleriyle sayan şiirleridir. Bu şiirler, On İki İmam'a, Hz. Peygamber'e ve Fatma'ya övgüdür. Âlevî ayn-ı cemi, üç “düvazdeh” okunarak açılır. Övgülerin bir kısmı, yalnız Hz. Ali'yedir. Bu şiirlere “Duvazdeh İmam”, kısaca ve halk deyişiyle “duvazmam” ya da yalnızca “duvaz” denir” (Aça, 2018: 282).

Âşık Dertli Divani'nin, duvaz türünde kaleme aldığı şiirleri bulunmaktadır. Âşığın bu türde kaleme aldığı şiir örneklerinden biri şu şekildedir:

*“Eğer bizden sual sormak istersen
Muhammed-Ali'ye bağlı özümüz
Hidâyet nurunu görmek istersen
Hasan Müctebâ'ya bağlı özümüz*

*Neler etti Şimir Mervan-ı lain
Ehl-i Beyt'e zulüm eyledi hain
Kerbelâ'da şehit oldu Hüseyin
İmam-ı Zeynel'e bağla özümüz*

*Ol Yezit değil mi müşrik-i münkir
Biz daim eyleriz Mevla'ya zikir
Çok cefâlar çekti Muhammet Bakır
Cafer-i Sadık'a bağlı özümüz*

Münafiktır Ehl-i Beyt'e zulmeden

*Set hezaren lanet okuruz dilden
İnanıp sevmişiz can-ı gönülden
Musa-yı Kazım'a bağlı özümüz*

*Dayanmaz dü âlem bu tür cefâya
Şikâyet eyledik bar-i Hûda'ya
İmamlık intikal etti Rıza'ya
Şah Taki Naki'ye bağlı özümüz*

*Hasan'ül Askeri Hakk'a yâr oldu
İmamlık Muhammed Mehdi'de kaldı
Sonra Hacı Bektâş Pîr Velî geldi
Pîr Balım Sultan'a bağlı özümüz*

*Kalender Çelebi, Şah Kızıl Deli
Sıtk ile severiz demişiz belîğ
Cihânın Âhiri hem de evveli
Evladı Hünkâr'a bağlı özümüz*

*Der Dertli Divani sözün tamamı
Kalmadı, gönlümün zerrece gamı
Bu devri zamanın kutbü imamı*

Seyyit Feyzullah'a bağlı özümüz”

(13)

Dertli Divani'nin “Duvaz-ı İmam” adlı şiiri, duvaz türünün temel niteliklerini barındıran güçlü bir örnektir. On İki İmam sevgisi, Ehl-i Beyt'e bağlılık ve tasavvufî

öğretiler ekseninde şekillenen bu eser, Âlevî-Bektaşî geleneğinde önemli bir yere sahip olan duvazların didaktik ve mânevî içeriğini yansıtmaktadır.

Şiirin ilk dizelerinden itibaren, Hz. Muhammed ve Hz. Ali duyulan sevgi ön plana çıkarılmakta; ardından ise, On İki İmam'ın isimleri zikredilerek onların faziletleri ve uğradıkları zulümler hatırlatılmaktadır. “Eğer bizden sual sormak istersen / Muhammed-Ali'ye bağlı özümüz” dizeleriyle, şiirin tasavvufî ve itikadî temelleri ortaya konmakta; Âlevî-Bektaşî inancında On İki İmam'a bağlılığın esas olduğu vurgulanmaktadır.

Şiirin merkezinde, Kerbelâ Olayı ve Ehl-i Beyt'e yönelik zulüm önemli bir yer tutmaktadır. “Kerbelâ'da şehit oldu Hüseyin” dizesiyle, Hz. Hüseyin'in adalet ve hakikat uğruna verdiği mücadele hatırlatılmakta; Kerbelâ'daki trajedi, duvaz türünün geleneksel üslûbuna uygun bir şekilde işlenmektedir. Bununla birlikte, “Neler etti Şimîr Mervan-ı lain” gibi ifadeler aracılığıyla, Ehl-i Beyt'e yapılan zulüm karşısında hissedilen derin acı ve öfke dile getirilmekte; bu zulme sebep olanlara yöneltilen beddua ve lanet, şiirin duygusal yoğunluğunu artıran önemli bir öge olarak öne çıkmaktadır.

Şiirin didaktik yönü, On İki İmam'ın mücadelesinin bir rehberlik örneği olarak sunulmasıyla kendini göstermektedir. “İnanıp sevmişiz can-ı gönülden / Musa-yı Kazım'a bağlı özümüz” dizeleri, Âlevî-Bektaşî geleneğinde bağlılığın ve inancın merkezi bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, müridlerin Ehl-i Beyt'in yolunu takip etmesi gerektiği vurgulanmakta; On İki İmam'ın mânevî mirasının, bir yol gösterici olarak kabul edilmesi gerektiği düşüncesi işlenmektedir.

Duvaz türünün karakteristik özelliklerinden biri olarak, şiirin mânevî silsilenin devamlılığını vurgulaması dikkat çekmektedir. “Sonra Hacı Bektâş Pîr Velî geldi / Pîr Balım Sultan'a bağlı özümüz” dizeleriyle, tasavvufî mirasın yalnızca On İki İmamlarla sınırlı olmadığı; Hacı Bektâş-ı Velî ve Balım Sultan gibi Âlevî-Bektaşî öğretisinin önemli önderleriyle devam ettiği ifade edilmektedir. Bu yaklaşım, Âlevî-Bektaşî yolunun tarihsel ve ruhsal sürekliliğine işaret eden ve duvaz türünü özgün kılan önemli temalardan biridir.

Şiirin son bölümünde, “Dertli Divanı” mahlasıyla âşığın; devrin kutbu imamına bağlılık bildirmesi, duvaz türünün içeriğini tamamlayan önemli bir unsurdur. “Bu devri zamanın kutbü imamı / Seyyit Feyzullah'a bağlı özümüz” dizeleriyle, On İki İmam silsilesinin yalnızca tarihsel bir olgu olarak değil, aynı zamanda günümüzde de mânevî

rehberlik sağlayan dinamik bir yapı olarak sürdüğüne işaret edilmektedir. Bu yönüyle şiir, duvazın temel işlevlerinden biri olan, inanç ve bağlılığın sürekliliğini vurgulamakta; mânevî silsilenin kesintisiz bir şekilde devam ettiğini güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak; “Duvaz-ı İmam” adlı şiir, duvaz türünün tüm belirgin özelliklerini yansıtan, inanç ve bağlılık temalarını derinlemesine işleyen bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Şiirin merkezinde; Ehl-i Beyt sevgisi, Kerbelâ şehitlerine duyulan derin bağlılık, zalimlere yöneltilen beddualar ve tasavvufî mirasın sürekliliği gibi temel temalar yer almaktadır. Âşık, On İki İmam’ın mânevî rehberliğini vurgularken, aynı zamanda Âlevî-Bektaşî inanç sisteminin temel değerlerini de etkili biçimde yansıtmaktadır. Bu yönüyle eser, duvaz türünün öğretici, coşku yüklü ve inanca bağlılığı ifade eden yapısını bütüncül biçimde taşıyan nitelikte bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

5.1.14. Âşık Edebiyatında Aruzlu Şekiller

Aynı kültür kaynağından beslenen, âşık şiiri ve divan şiiri arasında zamanla bir etkileşim başlamıştır. Bu etkileşim, özellikle XVII. yüzyıldan itibaren kendini iyice hissettirmiş; bu dönemde klasik şiirin, şiir çevrelerine yakın bölgelerde yaşayan âşıklar üzerinde etkisi artmış ve buna bağlı olarak âşık şiirinin dili giderek ağırlaşmıştır. Ayrıca bazı âşıklar, divan şiirine özgü nazım biçimlerine ve aruz ölçüsüne yönelerek bu şiir geleneğinden biçimsel unsurları da şiirlerine dâhil etmeye başlamışlardır (Artun, 2021: 152).

Âşıkların kullandıkları aruzlu biçimleri belirleyen temel öge, uyaklarının her bent içindeki düzenini değil, kullandıkları ölçü ile aynı adı taşıyan özel ezgidir. Bu şairlerin kullandıkları aruzlu şekiller: Divan, semaî, kalenderî, selis ve satranç şeklinde sıralanabilmektedir (Artun, 2021: 152).

Âşık Dertli Divani, âşık edebiyatının aruz vezniyle kaleme alınan nazım şekillerinden biri olan “divan” türünü, eserlerinin birinde kullanmıştır.

5.1.14.1. Divan

Âşıklar arasında “divanî” adı ile bilinen divan, âşık edebiyatı nazım şekillerinden olup, aruzun “fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilün” kalıbı ile yazılan şiirlerden oluşmaktadır. Bu tür, âşıkların divan şairlerine duydukları özenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Artun, 2021: 152). Divanın, bentlerdeki dize sayısına göre ad alan; gazel,

murabba, muhammes, müseddes, musammat gibi şekilleri olduğu gibi, ayaklı divan denilen şekilleri de bulunmaktadır (Aça, 2018: 269).

Ahmet Talat Onay, “divan”ın gerçekte 15 heceli, imale ve zihaf sayesinde aruza uydurulan şiirler olduğu görüşündedir. Ona göre divanlar, saz şairlerince özel bir âhenkle okunmuşlardır ve bu adı almaları da doğrudan bu âhenk ya da ezgiyle bağlantılıdır. Ayrıca, Onay “gazel”le divanı birbirinden ayırmak için şekilden ziyade anlama, özellikle de ezgiye dikkat çekilmesi gerektiğini, “gazel”in şevk, garam, hissiyat ve hicranı; “divan”ın ise lakaytlığı ve laubaliliği ifade ettiğini belirtmektedir (Aça, 2018: 269).

Gazel biçiminde yazılan divanların kâfiye düzeni; “aa / xa / xa / xa ...” biçiminde ve murabba biçiminde yazılan divanların kâfiye düzeni ise “aaba / ccca / ççça” biçimindedir (Aça, 2018: 269). Murabba biçiminde yazılan divanların ilk dörtlüğünün kâfiye şeması, “aaaa-baba-bbba” şeklinde bir düzeni de içerebilmektedir (Artun, 2021: 152).

Âşık Dertli Divanı’nın “Olamaz” adlı şiiri, divan türüne örnek teşkil etmektedir. Âşık, bu şiirini aruz ölçüsüyle kaleme almış ve aruzun 15’li “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” kalıbını kullanmıştır. Bu kalıp, “Remel Bahri” türü aruz veznine karşılık gelmektedir. Arapçada “koşma, hızlı yürüme” anlamına gelen remel. Arap aruzunun sekizinci bahri olup, İran ve Türk edebiyatlarında vezinleri en fazla kullanılan bahirlerdendir. Remel bahri, özellikle divan şiirinde ve tasavvufi şiirlerde tercih edilen, âhenkli ve akıcı bir ölçüdür.

Âşığın şiirinde, aruz ölçüsünün kullanımı şu şekildedir:

“Güftumu güşüne mengüş eyleyegör ey ihvân

Ağ yâre meyil edenin arzusu yâr olamaz

Cemâlinden cemâl vermiş sana Hazreti Süphan

Na Hakk’taysa gözün çün gördüğün dîdar olamaz

Fazlullah’tan dersin alan özünü تنها kıldı

Âşık-ı Sadık olanlar tevhid-i Hakk’a daldı

Bir dilbere meyleydim aklımı baştan aldı

Sert esen bin bir bad ile Mansûr-u dâr olamaz

Teslim-i Rıza'dan doğup çün gelmişem bu baba

Yummamışam desem yalan gözüm gaflet-i haba

Bir taraftan bir tarafa esince bad-ı saba

Terse harman savuranın kazancı kâr olamaz

Nâr ü bâd u âb u hâkdan Âdem'de tekmil vücut

Gel beri Dertli Divani Âdem'e eyle sücut

Cihânda her ne var ise bil ki Âdem'de mevcut

Âdem'de mevcut olmayan cihânda var olamaz” (14)

Âşık Dertli Divani'nin “Olamaz” adlı şiiri, âşık edebiyatının aruz vezniyle yazılan nazım şekillerinden biri olan divan türünün önemli bir örneğini teşkil etmekte olup hem içerik hem de biçim açısından klasik divan geleneğinin âşık edebiyatındaki yansıması olarak değerlendirilebilir. Şiir, aruz vezniyle ve musammat bir biçimde kaleme alınmıştır. Bununla birlikte, âşığın eserinde tasavvufî derinlik, dinî ve felsefî temalar belirgin bir şekilde işlenmiştir.

Şiir, genel yapısı itibarıyla vahdet-i vücud anlayışını ve tasavvufî öğretileri esas almaktadır. “Cemâlerinden cemâl vermiş sana Hazreti Süphan / Na Hakk'taysa gözün çün gördüğün dîdar olamaz” dizelerinde, ilâhî güzelliğin her şeyde tecelli ettiği vurgulanmaktadır. Burada, mutasavvıfların Allah'ın cemâlini görmekle ilgili metafizik algısına bir göndermede bulunmaktadır. Tasavvufta gözün “Hak” üzere olması, insanın mânevî yolculuğunu başarıyla tamamlaması anlamına gelmektedir.

Bununla birlikte, şiirde Hallâc-ı Mansûr'a yapılan gönderme dikkat çekicidir. “Sert esen bin bir bâd ile Mansûr-u dâr olamaz” dizesinde, Hallâc-ı Mansûr'un “ene'l-hak” diyerek Hak'a ulaştığına inandığı ve bunun sonucunda idam edilmesinin sembolize

edildiği ifade edilmektedir. Bu söylem, âşîğın; tasavvufî düşüncede hakikate erişmenin ancak bedel ödemekle mümkün olduğunu vurguladığını göstermektedir.

Şiirin kelime seçimleri, söylem biçimi ve edebî sanatların kullanımı, bu şiirin halk edebiyatı içinde divan geleneğini sürdüren bir örnek olduğunu ortaya koymaktadır. Örneğin; “Nâr ü bâd u âb u hâkdan Âdem’de tek mil vücut” ifadesinde, “nâr” (ateş), “bâd” (rüzgâr), “âb” (su), “hâk” (toprak) kelimeleri, dört unsur anlayışına atıfta bulunarak yaratılışın kozmik düzenini anlatmaktadır. “Cihânda her ne var ise bil ki Âdem’de mevcut / Âdem’de mevcut olmayan cihânda var olamaz” dizelerinde ise, insanın kâinatın özü olduğu fikri dile getirilmiştir. İnsan-ı kâmil anlayışının yansıması olan bu söylem, tasavvufî şiirlerde sıklıkla işlenen bir temadır. Ayrıca, şiirde tasavvufî kavramlar yoğun bir şekilde işlenmiş ve belli başlı isimlere yapılan göndermelerle şiirin derinliği artırılmıştır.

Sonuç olarak; Dertli Divanı’nın bu şiiri, âşık edebiyatında aruz vezniyle yazılan divan türünün önemli bir örneğidir. Şiir hem biçimsel hem de içeriksel olarak divan edebiyatı ile âşık edebiyatının kesişim noktasında yer almakta ve tasavvufî düşüncenin derinliklerini işlemektedir. Vahdet-i vücut, insan-ı kâmil, ilâhî aşk ve teslimiyet gibi tasavvufî temaların işlendiği bu şiir, aynı zamanda halk edebiyatındaki tasavvufî şiir anlayışının nasıl şekillendiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

ALTINCI BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN ŞİİRLERİNİN MUHTEVA (İÇ YAPI) İNCELENMESİ

6.1. ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN ŞİİRLERİNİN MUHTEVA YAPISI

6.1.1. Âşık Dertli Divanı'nın Şiirlerinin Konu Bakımından İncelemesi

Âşık tarzı şiirin muhtevası, genellikle bireysel ve toplumsal temalar etrafında şekillenmekle birlikte; millî birlik ve beraberlik, kahramanlık, aşk, destanlar, vatan sevgisi, toplumsal meseleler, ilâhî aşk, millet sevgisi, övgü ve yergi gibi geniş bir konu yelpazesini de içerebilmektedir. Bu bağlamda, âşık tarzı şiir yalnızca bireysel duyguları ve deneyimleri yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda toplumun ortak değerlerini, tarihî hafızasını ve kültürel kimliğini de şiirsel bir anlatımla ortaya koyar.

Âşıklar, şiirlerinde çok çeşitli bireysel ve toplumsal konuları dile getirmişlerdir. Bu temalar arasında en dikkat çekici olanlar; aşk, özlem, yiğitlik, ölüm, toplum, din, zamandan yakınma ve doğa gibi başlıklar altında toplanabilmektedir. Âşık şiirinde konu yelpazesi, başkaldırı ve silahlı ayaklanmalardan felsefî düzlemdeki karşı çıkışa, belirli olumsuz tiplerin eleştirisinden doğa güçlerinden yakınmaya kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Âşık şiirinde başkaldırı ve direnme, âşık edebiyatına kaynaklık edecek kadar çok işlenmiştir. Zira halk, her türlü duygu, düşünce, dilek, istek ve eylemlerini şiir aracılığıyla ifade etmiştir (Artun, 2021: 167).

Âşık şiirlerini; içerikleri, yönelimleri, doğa ve toplum karşısında aldıkları tavırlara göre çeşitli şekilde bölümlere ayırmak mümkündür. Bunlar; doğa, toplum, kadere isyan konulu şiirler, dinî şiirler, âşığın kendini ve başkalarını eleştirdiği şiirler, ayaklanma şiirleri, silahlı isyan şiirleri, eşkıyalık şiirleri, düzeni eleştiren şiirler, zamandan şikâyet konulu şiirler ve diğerleri şeklindedir (Artun, 2021: 167).

Âşıkların şiirlerinde her ne kadar güzele ilişkin çeşitli benzetme ve klişe mecazlara bol bol rastlansa da onlar; güzelleri soyut ve cansız bir nesne olmaktan kurtarmış, somut ve canlı varlık haline getirerek onlara yeni bir ruh kazandırmışlardır. Âşıkların güzelleri, şiirlerinde gerçek hayattaki somut özellikleriyle yer almışlardır. Ayrıca âşıklar, şiirlerinde yaşadıkları çevrenin toplumsal yapısına, o dönem insanlarına,

çevre ve tabiatın gerçek yönlerine halk şiirinin estetik kuralları içinde canlı tablolar halinde yer vermişlerdir. Sanat yapmak istedikleri zaman ise bunu en doğal biçimde sözün akışını, anlamın bütünlüğünü bozmadan yapmışlardır (Artun, 2021: 167).

Âşıklar; aşk, tabiat, gurbet, sıkıntı, kadın, öğüt, din ve tasavvuf konularının yanı sıra toplumsal çevreden aldıkları öğeleri de şiirlerinde işlemişlerdir. Gelenek ve göreneklerle ilgili benzetmeler, toplumsal çevre ve olaylarla ilgili tasvirler şiirlerde yer almıştır. Buna ek olarak, koşma türünde; toplumsal çevre ve olaylardan alınma kesitler ile çeşitli deyimlerden, mecazlı anlatımlardan yararlanılarak sanat yapılmıştır (Artun, 2021: 167).

Âşık Dertli Divani'nin şiirleri, geleneksel âşık edebiyatının temel konularını içerirken, tasavvufi derinliği ve toplumsal duyarlılığıyla da dikkat çekmektedir. Onun şiirlerinde ilâhî aşk, insanın mânevî yolculuğu, Ehl-i Beyt sevgisi, hak ve adalet arayışı gibi konular öne çıkmakta; aynı zamanda millî ve toplumsal meseleler, kahramanlık, vatan sevgisi, birlik ve beraberlik gibi temalar da işlenmektedir.

Âşığın şiirlerinde tasavvufi boyut güçlü bir şekilde kendini göstermektedir. Vahdet-i vücud anlayışı, nefsin terbiye edilmesi, mürşide bağlılık ve hakikate ulaşma süreci gibi tasavvufî öğretiler, onun şiirlerinde sıklıkla karşılaşılan unsurlar arasında yer almaktadır. “Ta Ezeli Ezelinden” adlı nefes türündeki şiirinde, ilâhî aşk ve hakikate duyulan özlem işlenirken; “Erenler Cemi” adlı nutkunda, tarikata girmenin ve hakikate ermenin şartları vurgulanmaktadır.

Bununla birlikte, Dertli Divani'nin şiirlerinde toplumsal eleştiri de önemli bir yer tutmaktadır. Taşlama türündeki eserlerinde; cehâlet, adaletsizlik, zulüm ve toplumdaki yozlaşmalar eleştirilmekte; halkın bilinçlenmesi ve doğru yola yönelmesi gerektiği vurgulanmaktadır. “Unutma Halkım” adlı şiirinde ise, bireysel ve toplumsal sorumluluk bilinci ön plana çıkarılmakta, halkın adalete, hak ve vicdan değerlerine sahip çıkması gerektiği öğütlenmektedir.

Ayrıca, kahramanlık ve millî bilinç temaları da âşığın şiirlerinde kendine yer bulmaktadır. Tarihî olaylara ve toplumsal mücadelelere duyduğu ilgiyi dile getirdiği eserlerinde, halkın dayanışması ve birlik içinde hareket etmesi gerektiğini

vurgulamaktadır. Özellikle destan türündeki şiirlerinde, geçmişten bugüne taşınan değerleri koruma ve yaşatma gayreti dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani'nin şiirleri, bireysel ve toplumsal meseleleri tasavvufî bir bakış açısıyla ele alan, ahlâkî ve öğretici bir nitelik taşıyan eserlerdir. İlâhî aşk, mürşide bağlılık, hakikat arayışı, toplumsal adalet, millî birlik ve kahramanlık gibi geniş bir konu yelpazesine sahip olan bu şiirler hem âşık edebiyatı geleneğinin devamını sağlamakta hem de çağının meselelerine ışık tutmaktadır.

6.1.1.1. Bireysel Konular

Âşık edebiyatında bireysel konular, insanın iç dünyasına, duygularına ve hayat deneyimlerine dair çeşitli temaları kapsayan önemli bir anlatım alanıdır. Âşıklar; kişisel acıları, mutlulukları, aşkı, ayrılığı, özlemi ve hayata dair gözlemlerini şiirlerinde dile getirerek, bireyin ruh hâlini ve içsel yolculuğunu yansıtır. Bu bağlamda bireysel konulu şiirler, yalnızca âşığın kendi yaşantısına değil, aynı zamanda okuyucunun veya dinleyicinin de kendisini bulabileceği evrensel duygulara hitap etmektedir. Özellikle beşerî aşk, yalnızlık, gurbet, dostluk ve insanın varoluşsal sorgulamaları gibi temalar, âşık edebiyatında bireysel duyarlılığı en güçlü şekilde ortaya koyan unsurlar arasında yer almaktadır.

Âşık Dertli Divani, şiirlerinde bireysel konulara belirli aralıklarla yer vermektedir. Âşığın eserlerinde işlenen bireysel temalar arasında; beşerî aşk, memleket sevgisi, içsel yolculuk ve nefis muhasebesi, dostluk ve vefa, hayatın geçiciliği ve dünya görüşü gibi konular bulunmaktadır. Ancak, içsel yolculuk ve nefis muhasebesi, dostluk ve vefa, hayatın geçiciliği ve dünya görüşü gibi temalar diğer başlıklarda ayrıntılı olarak ele alınacağından, bu başlık altında yalnızca beşerî aşk ve memleket sevgisi konuları üzerinde durulacaktır.

6.1.1.1.1. Beşerî Aşk

Beşerî aşk; bireyin sevgi, özlem ve bağlılık duygularını en yoğun biçimde deneyimlediği, insan ruhu ve psikolojisi üzerinde derin etkiler bırakan güçlü bir olgudur.

Âşık Dertli Divani, şiirlerinde aşk temasını büyük ölçüde ilahî aşk üzerinden işlemiştir. Âşığın, yalnızca birkaç şiirinde beşerî aşk teması gözlemlenmekte olup, “Yel Gibi” adlı şiiri bu anlamda örnek teşkil etmektedir.

“Bir güzelin ateşine yanalı
Durmaz akar çeşmim yaşı sel gibi
Dost yoluna ahdi ikrar güdeli
Her saatim günüm uzar yıl gibi

Ahde vefa kılmak kavli kararım
Ne kârım bellidir ne de zararım
Mecnun olmuş ben Leylamı ararım
Yalan dünya sanki bana çöl gibi

Demi devranımı süremez oldum
Akan gözüm yaşın silemez oldum
Şu yalan dünyada gülemez oldum
Ömrümün baharı esti yel gibi

Kimi kör kötürüm kimi beyhude
İçimdeki sırrı diyemem ya da
Esaletsiz şu üç günlük dünyada
Eski dostlar şimdi bana el gibi

Dertli Divani’yim hayli dolandım
Gâhî duru aktım gâhî bulandım
Her demde cananı gönülde andım
Hüsnü mah-i taban gonca gül gibi”

(3)

Dertli Divani'nin "Yel Gibi" adlı şiiri, âşığın beşerî aşk temasını işlediği nadir eserlerden biri olarak dikkat çekmektedir. Şiirde; aşkın insanda yarattığı derin duygusal değişimler, özlem, sadâkat ve ayrılık acısı gibi unsurlar güçlü bir lirizmle ifade edilmiştir. "Bir güzelin ateşine yanalı / Durmaz akar çeşmim yaşı sel gibi" dizeleriyle âşık, sevdiği kişinin varlığının kendisinde büyük bir tutku ve aynı zamanda derin bir hüznü yarattığını vurgulamaktadır. Beşerî aşkın insanı hem mutluluğa hem de kedere sürükleyen doğası, "Mecnun olmuş ben Leylamı ararım / Yalan dünya sanki bana çöl gibi" dizelerinde belirgin bir şekilde ortaya konulmaktadır. Bu dizelerde Dertli Divani'nin, aşkı bir Mecnun misali derin bir bağlılık ve sadâkat içinde yaşadığı anlaşılmaktadır.

Şiirde, aşkın yalnızca bir duygu değil, aynı zamanda bir varoluş süreci olduğu fikri işlenmektedir. Âşık, zamanın geçişini ve dünyada yaşanan değişimleri, "Ömrümün baharı esti yel gibi" ifadesiyle dile getirerek, aşkın insanda bıraktığı kalıcı etkileri ve aşkın zamanla olan ilişkisini sorgulamaktadır. Ayrıca, "Eski dostlar şimdi bana el gibi" dizesiyle, aşkın insanda yalnızlık ve yabancılaşma duygusu yarattığı vurgulanmaktadır. Beşerî aşkın dönüştürücü gücü ve âşığın dünyayı algılayış biçimine olan etkisi, şiirin temel izleğini oluşturmaktadır.

Sonuç olarak; "Yel Gibi" adlı şiir, aşkın insan üzerindeki duygusal ve psikolojik etkilerini tasvir eden, beşerî aşk temasının öne çıktığı önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

6.1.1.1.2. Memleket Sevgisi ve Doğa

Âşıkların şiirlerinde doğa, önemli bir yer tutmaktadır. Bu şiirlerde doğa; ağacıyla, çiçeğiyle, hayvanlarıyla, dağlarıyla anlatılır. Âşık edebiyatında doğa, divan edebiyatının soyut doğası değil; doğrudan doğruya göl, deniz, akarsu, dağ gibi çevrede görülen gerçekçi tasvirlerdir (Artun, 2021: 172). Âşık Dertli Divani de şiirlerinde doğup büyüdüğü yer olan Kısas'tan, Harran Ovası'ndan ve Güneydoğu Anadolu bölgesinden bahsederek, bu coğrafyanın etkilerini eserlerine yansıtmaktadır.

Âşık edebiyatında memleket sevgisi, âşığın doğup büyüdüğü topraklara duyduğu bağlılığı ve bu coğrafyanın kültürel değerlerine olan sadâkatini yansıtan önemli temalardan biridir. Âşık Dertli Divani de şiirlerinde memleket sevgisini, yalnızca bir mekâna duyulan aidiyet duygusu olarak değil, aynı zamanda bu toprakların tarihî, kültürel

ve mânevî değerleriyle kurulan güçlü bir bağ olarak ele almaktadır. Bu doğrultuda, aşığın “Harran Ovası” adlı şiiri, memleket sevgisinin güçlü bir anlatımı olarak dikkat çekmekte ve bu bağlamda örnek oluşturmaktadır.

“Âdem ü Havva ’ya mekân yurd oldun

Hey canım güzelim Harran Ovası

Bunca yıl aç susuz bekleyip durdun

Hey canım güzelim Harran Ovası

O hüzünlü dertli başına kurban

Kuru soğan yavan aşına kurban

Senin toprağına taşına kurban

Hey canım güzelim Harran Ovası

Bize ürün vereceksin dört mevsim

Tüm dünyaya duyurulacak sesin

Sen bitmez tükenmez bir hazinesin

Hey canım güzelim Harran Ovası

Artık bütün dünya seni söylüyor

İşçinin köylünün yüzü gülüyor

Çilen doldu Fırat sana bakıyor

Hey canım güzelim Harran Ovası

Der Dertli Divani bunu bilmeli

Devlet baba seni bize vermeli

Ondan sonra Fırat sana gelmeli

Hey canım güzelim Harran Ovası”

(48)

Dertli Divani'nin “Harran Ovası” adlı şiiri, memleket sevgisi temasını işleyen önemli örneklerden biridir. Bu şiirde “Harran Ovası”, yalnızca coğrafi bir mekân olarak değil, aynı zamanda tarihî, kültürel ve ekonomik anlamda büyük bir değer taşıyan kutsal bir vatan toprağı olarak betimlenmiştir. Âşık, bu topraklara duyduğu derin bağlılığı, “O hüzünlü dertli başına kurban / Kuru soğan yavan aşına kurban” dizelerinde olduğu gibi, samimi ve içten ifadelerle ortaya koymaktadır.

Şiirin genelinde; Harran Ovası'nın yıllar boyunca çektiğı sıkıntılar, suya duyduğu ihtiyaç ve verimli bir geleceğe duyulan umut işlenmektedir. “Bunca yıl aç susuz bekleyip durdun” ifadesiyle, bölgenin yaşadığı kuraklık ve zorluklara vurgu yapılırken; “Bize ürün vereceksin dört mevsim” dizeleriyle ise, sulama projeleri ve tarımsal kalkınma sayesinde Harran Ovası'nın bereketli bir geleceğe kavuşacağına dair inanç dile getirilmektedir. Burada, memleket sevgisinin yalnızca duygusal bir bağlılıktan ibaret olmadığı, aynı zamanda memleketin gelişimi için bir bilinç ve sorumluluk taşıdığı görülmektedir.

Âşık, aynı zamanda devletin bölgeye yönelik kalkınma projelerinin desteklenmesi gerektiğini vurgulayarak, toplumsal bir bilinç oluşturmaya da amaçlamaktadır. “Der Dertli Divani bunu bilmeli / Devlet baba seni bize vermeli” dizeleriyle, Harran Ovası'nın halkın refahı için devlet desteğine ihtiyaç duyduğu belirtilmekte ve toplumun bu süreçte aktif bir özne olması gerektiğı ifade edilmektedir.

Sonuç olarak; “Harran Ovası” adlı şiir, memleket sevgisini yalnızca nostaljik bir duygu olarak değil, aynı zamanda bir sorumluluk bilinciyle ele alan bir metin olarak değerlendirilebilir. Âşık Dertli Divani, doğup büyüdüğü topraklara duyduğu sevdâyı, bu toprakların tarihî ve kültürel kimliğini sahiplenerek ifade etmekte; aynı zamanda toplumsal refahın sağlanması adına bilinçli bir duruş sergilemektedir. Bu yönüyle eser, âşıklık geleneğinde memleket sevgisini işleyen şiirler arasında, toplumsal bir farkındalık oluşturma çabasıyla öne çıkan örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

6.1.1.2. Dinî-Tasavvufî Konular

Din ve tasavvuf, âşıkların başlıca inanç, görüş ve düşünce kaynağıdır. Âşıklar, şiirlerinde iki yüzlülüğü, kaba sofuluğu yerer; âşık şiirinde münacaat, naat gibi

kalıplaşmış dinî şiirlere ise pek rastlanmaz. Bunun yerine; Allah, peygamber, din uluları ve İslâm ahlâkı konularında şiirler söylenir. Âlevî-Bektaşî inancına sahip olan Âlevî âşıklar, şiirlerinde bağlı oldukları bu inancı yansıtan temalara yer verirler. Bu bağlamda işlenen başlıca konular arasında; Hz. Ali sevgisi, Ehl-i Beyt sevgisi, On İki İmam, Allah-Muhammed-Ali üçlemesi vd. gibi öğeler bulunmaktadır (Artun, 2021: 2014).

Âşık edebiyatı içinde önemli bir yer tutan dinî ve tasavvufî konular, bireyin mânevî yolculuğunu, ilâhî aşka olan bağlılığını ve inanç temelli düşünce yapısını yansıtan temel unsurlar arasında yer almaktadır. Dinî ve tasavvufî içerikli şiirlerde; Allah'a duyulan sevgi ve teslimiyet, peygamberler ve velîler, Ehl-i Beyt sevgisi, Kerbelâ olayı, tarikat adabı ve insanın nefsini terbiye etme süreci gibi temalar ön plana çıkmaktadır. Bu tür şiirler, yalnızca bireysel bir inanç ifadesi olmanın ötesinde, aynı zamanda toplumsal hafızayı şekillendiren ve dinî değerleri kuşaktan kuşağa aktaran sözlü kültür ürünleri olarak da önemli bir işlev üstlenmektedir. Tasavvufî gelenekte vahdet-i vücud anlayışı, ilâhî aşk, mürşid-mürîd ilişkisi ve mânevî olgunlaşma gibi kavramlar, âşıkların dizelerinde derin bir anlam kazanmaktadır.

Âşık Dertli Divanı de şiirlerinde bu geleneğe bağlı kalarak, dinî inanç ve tasavvufî öğretileri sanatsal bir anlatımla işlemekte; halkı bilinçlendirme ve hakikate yönlendirme amacı gütmektedir. Âşığın, dinî-tasavvufî temalı şiirlerinde; Hak ve evren ilişkisi ile vahdet-i vücud anlayışı, peygamber ve Ehl-i Beyt sevgisi ön plandadır.

6.1.1.2.1. İlâhî Aşk - Allah Aşk ve Teslimiyet

Edebiyat, her türlü düşünce ve duygunun ifadesine imkân tanıyan bir alan olarak, tasavvufî heyecan ve inanç dünyasına da güçlü bir anlatım zemini sunmuştur. Tasavvuf edebiyatı, beşerî aşktan farklı olarak ilâhî aşkı konu edinmiş; bu aşkın ifadesinde özel terimlere, mecazlara ve sembolik anlatım biçimlerine (alegorilere) sıklıkla başvurmuştur. İlâhî aşkın derinliği ve çok katmanlı yapısı, edebî eserlerde zengin bir sembolizmle dile getirilmiş; böylece tasavvufî edebiyatı hem düşünsel hem de estetik açıdan ayrıcalıklı bir konuma taşımıştır (Artun, 2021: 2015).

Âşık edebiyatında tematik açıdan en geniş yer tutan unsurlardan biri ilâhî aşktır. Allah'a duyulan derin inanç, İslâm'ın ahlâkî değerleri doğrultusunda yaşama çabası, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'ye duyulan sevgi ve bağlılık, özellikle tasavvuf ve tarikat

geleneğinin etkisiyle âşık şiirinde sıklıkla işlenmiştir. İlâhî aşkın ifadesi olarak Allah’a yakınlık arzusu, mâsivâdan (dünyevî olandan) yüz çevirme, ibadet aracılığıyla Allah’ı anma ve nihayetinde O’na yaraşır bir kul olma çabası, bu edebiyatın ana temaları arasında yer alır. Bu bağlamda, Allah sevgisi yalnızca bir inanç unsuru olarak değil, aynı zamanda varlığın özülüyle birleşme ve mutlak bir vuslat arayışı olarak ele alınmaktadır.

Aşk kavramı literatürde “aşırı sevgi, muhabbetin son mertebesi, sevginin kişiyi tam anlamıyla etkisi altına alması, varlığın özü ve yaratılış nedeni” olarak tanımlanırken (Uludağ, 2005: 48), ilâhî aşk ise Allah’a yönelen derin ve sarsılmaz muhabbeti ifade eder. İlâhî aşka erişen kişi, bu sevginin bir sonucu olarak Allah’a kavuşmayı, yani vuslatı arzulamaktadır. Bu arzunun gerçekleştirilmesi için birey, “seyr u sülûk” adı verilen mânevî bir yolculuğa çıkar. Bu süreç, kişinin dünyevî arzularını terk ederek tam anlamıyla ilâhî iradenin hâkimiyetine girmesini amaçlar (Uludağ, 2005: 316). Bu mânevî yolculuk sabır, teslimiyet ve zorluklara göğüs germeyi gerektirir; zira aşkın bedeli, çile ve fedakârlıktır (Tikdemir, 2023: 355).

Âşık Dertli Divani, şiirlerinde ilâhî aşk temasına sıklıkla yer vermiş; Allah’a duyulan derin sevgi, bağlılık ve vuslat arzusu etrafında şekillenen dizeleriyle tasavvufî anlayışı güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Bu bağlamda, âşığın “Ta Ezeli Ezelinden” adlı şiiri, ilâhî aşkın ifade bulduğu önemli örneklerden biridir.

“Âşık olmuşuz dîdara

Ta ezeli ezelinden

Bağlanmış bir ikrara

Ta ezeli ezelinden

Kavli ikrar ahdi misak

Elest deminden beri hak

Ene’l-hak dedik, hak mutlak

Ta ezeli ezelinden

İnsan insanın aynası

Damla deryanın mayası

Fark eyledik hamı hası

Ta ezeli ezelinden

Dertli Divani bu ne hâl

Gönlüm söyler dillerim lâl

Kimi elif kimisi dal

Ta ezeli ezalinden” (22)

“Ta Ezeli Ezelinden” adlı şiir, Âşık Dertli Divani’nin tasavvufî düşüncüyü merkezine alan şiir anlayışını yansıtan ve ilâhî aşkı tema olarak işleyen önemli bir örnektir. Şiirin başından sonuna kadar sürdürülen metafizik anlam derinliği, ilâhî aşkın ezeli ve ebedî doğasına işaret etmekte ve insanın Allah ile olan kadim bağını hatırlatarak, bu bağın ölümsüz ve sürekli varoluşunu vurgulamaktadır.

“Âşık olmuşuz dîdara / Ta ezeli ezalinden” dizelerinde, tasavvuf geleneğinde önemli bir yer tutan “elest bezmi” inancına açık bir atıf yapılmaktadır. Bu inanca göre, insan ruhu yaratılmadan önce Allah’ın huzurunda “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” sorusuna “Evet” (Belî) diyerek ilâhî hakikate bağlılık göstermiştir. Âşık, bu kadim bağlılığın bir yansıması olarak aşkı ezeli bir sözleşme (ahd ü misâk) çerçevesinde ele almaktadır.

Şiirde geçen “Ene’l-hak dedik, hak mutlak” dizesi ise, Hallâc-ı Mansûr’un meşhur tasavvufî ifadesine doğrudan bir göndermedir. Bu ifade, kulun Hakk’ta fânî oluşu ve ilâhî varlıkta yok oluşunu anlatmaktadır. Böylece, beşerî benliğini aşan âşık, Hakk’ın hakikatiyle özdeşleşen bir varlık boyutuna ulaşır. Bu yönüyle, şiir, vahdet-i vücud düşüncesini belirgin bir şekilde işlemektedir.

“İnsan insanın aynası / Damla deryanın mayası” dizelerinde, insanın hem kendi özünü hem de evrenin ilâhî yansımasını içinde barındırdığına işaret edilmektedir.

Tasavvufta sıkça karşılaşılan “insan-ı kâmil” anlayışına uygun olarak, burada insan hem Hakk’ın tecellisi hem de Hakk’a ulaşmanın vasıtası olarak görülmektedir.

Şiirin son dördlüğünde yer alan, “Kimi elif kimisi dal” dizesiyle, her bireyin yaratılıştan sahip olduğu mânevî kodlara, nasiplere veya kader çizgilerine gönderme yapılmakta; her canın ilâhî aşk karşısındaki durumu, farklı bir varoluş biçimiyle şekillenmektedir.

Sonuç olarak; “Ta Ezeli Ezelinden” adlı şiir, yalnızca ilâhî aşkı tema edinmekle kalmayıp, insanın mânevî yolculuğunda geçirdiği aşamaları, aşkın ve teslimiyetin metafizik boyutlarını kadim bir dil ve tasavvufî sembollerle aktaran nitelikli bir örnektir. Âşık Dertli Divani, bu şiirinde hem bireysel bir aşk yolculuğunu hem de ilâhî hakikatin evrensel doğasını yalın ama derinlikli bir üslûpla ortaya koymaktadır.

6.1.1.2.2. Peygamber ve Ehl-i Beyt Sevgisi

Peygamber ve Ehl-i Beyt Sevgisi; özellikle Âlevî-Bektaşî inanç sistemi çerçevesinde şekillenen, âşık şiirinin en temel temalarından biri olarak öne çıkmaktadır. Hz. Muhammed ve Ehl-i Beyt’i, yalnızca tarihsel şahsiyetler olarak değil, aynı zamanda mânevî rehberler, adaletin ve hakikatin temsilcileri olarak görmek, bu şiirlerin merkezinde yer alır. Bu bağlamda, Hz. Ali başta olmak üzere On İki İmam sevgisi, Kerbelâ’da yaşanan trajedi ve bu yolda şehit düşenlerin yüceltilmesi, şiirlerde derin bir bağlılık ve içtenlik duygusuyla işlenmektedir. Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde de bu sevgi güçlü bir şekilde hissedilir; Peygamber ve Ehl-i Beyt’e duyulan bağlılık hem inancın bir ifadesi hem de toplumsal belleğin diri tutulmasının bir yolu olarak öne çıkmaktadır.

Âşığın, “Duaz-ı İmam (Duvaz-ı İmam)” adlı şiiri, bu anlamdaki en güzel örneklerden biridir.

“Eğer bizden sual sormak istersen

Muhammed-Ali’ye bağlı özümüz.

Hidâyet nurunu görmek istersen

Hasan Müctebâ’ya bağlı özümüz

*Neler etti Şimir Mervan-ı lain
Ehl-i beyt'e zulüm eyledi hain
Kerbelâ'da şehit oldu Hüseyin
İmam-ı Zeynel'e bağlı özümüz*

*Ol Yezit değil mi müşrik-i münkir
Biz daim eyleriz Mevla'ya zikir
Çok cefâlar çekti Muhammet Bakır
Cafer-i Sadık'a bağlı özümüz*

*Münafıktır Ehl-i Beyt'e zulmeden
Set hezaren lanet okuruz dilden
İnanıp sevmişiz can-ı gönülden
Musa-yı Kazım'a bağlı özümüz*

*Dayanmaz dü âlem bu tür cefâya
Şikâyet eyledik bar-i Hûda'ya
İmamlık intikal etti Rıza'ya
Şah Taki Naki'ye bağlı özümüz*

*Hasan'ül Askeri Hakk'a yâr oldu
İmamlık Muhammed Mehdi'de kaldı
Sonra Hacı Bektâş Pîr Velî geldi
Pîr Balım Sultan'a bağlı özümüz*

Kalender Çelebi, Şah Kızıl Deli

Sıtk ile severiz demişiz belîğ

Cihânın Âhiri hem de evveli

Evladı Hünkâr'a bağılı özümüz

Der Dertli Divani sözün tamamı

Kalmadı, gönlümün zerrece gamı

Bu devri zamanın kutbü imamı

Seyyit Feyzullah'a bağılı özümüz” (13)

Duaz-ı İmam (Duvaz-ı İmam) adlı şiir, Peygamber ve Ehl-i Beyt sevgisi teması etrafında şekillenen ve Âlevî-Bektaşî inanç sistemine özgü olan duvaz (duvaz-ı imam) geleneğini sürdüren nitelikli bir örnektir. Şiir, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'ye duyulan derin sevgiyle başlamakta, ardından On İki İmam silsilesi boyunca aktarılan bağılılıkla devam etmektedir. Bu bağılılık, sadece tarihî bir aktarım değil, aynı zamanda bir iman ve sadâkat bildirisi niteliğindedir. Her bir imamın ismi anıldıkça, onların çektikleri çileler, uğradıkları zulümler ve sergiledikleri direnişler, âşığın dilinden saygı ve özlemle dile getirilmektedir.

Özellikle Kerbelâ hadisesine yapılan göndermeler, şiirin duygusal yoğunluğunu ve inanç temelli hassasiyetini artırmaktadır. “Kerbelâ'da şehit oldu Hüseyin” dizesi, bu trajedinin tarihî ve mânevî yükünü taşıırken; Ehl-i Beyt'e yapılan zulme karşı gösterilen tepki, “Set hezaren lanet okuruz dilden” gibi ifadelerle toplumsal ve inançsal bir öfkeye dönüşmektedir. Bu durum, şiirin sadece bireysel bir ifade değil, aynı zamanda kolektif bir inanç ve aidiyet bilinciyle kaleme alındığını göstermektedir.

Şiirin dikkat çeken bir diğer yönü, mânevî silsilenin sürekliliği temasını güçlü bir biçimde işlemesidir. On İki İmam'dan sonra Hacı Bektâş-ı Velî, Balım Sultan, Kalender Çelebi ve Şah Kızıl Deli gibi önemli Âlevî-Bektaşî önderlerinin de anılması, inancın tarihî ve ruhsal köklerinin devamlılığını vurgulamaktadır. Şiirin son dördlüğünde geçen

“Bu devri zamanın kutbü imamı / Seyyit Feyzullah’a bağlı özümüz” dizeleri ise, güncel bir rehberliğe bağlılık ifadesiyle tasavvufî zincirin hâlen sürdüğünü ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak; “Duaz-ı İmam (Duvaz-ı İmam)” adlı şiir, Peygamber ve Ehl-i Beyt sevgisinin bağlılık, sadâkat, mânevî rehberlik ve zulme karşı duruş gibi çok boyutlu yönlerini içeren bir metin olarak değerlendirilebilir. Âşık Dertli Divani, bu şiiriyle hem Âlevî-Bektaşî düşünce sistemini güçlü bir biçimde yansıtmış hem de duvaz türünün dinî ve didaktik işlevini başarıyla yerine getirmiştir. Şiir, yalnızca bireysel bir inanç ifadesi değil, aynı zamanda toplumsal aidiyet ve kolektif hafızayı güçlendiren önemli bir edebî örnek teşkil etmektedir.

6.1.1.2.3. Yol Büyüklerine Duyulan Sevgi

Âlevî-Bektaşî inanç ve düşünce sisteminde; mürşid, pîr ve rehber gibi yol büyüklerine duyulan sevgi ve saygı hem itikadî hem de tasavvufî anlamda büyük bir öneme sahiptir. Bu bağlamda, âşıklar şiirlerinde sadece Allah’a ve Ehl-i Beyt’e değil, aynı zamanda bu yola hizmet etmiş ve halkı irşat etmiş mânevî önderlere karşı duydukları hürmeti de dile getirirler. Yol büyükleri, hakikate ulaşma yolculuğunda müridler için hem rehber hem de örnek şahsiyetlerdir. Âşık edebiyatında sıkça karşılaşılan bu temalar, özellikle Hacı Bektâş-ı Velî, Balım Sultan ve Abdal Mûsâ gibi isimler etrafında şekillenerek, inanç temelli bir bağlılığın ve teslimiyetin şiir diliyle ifade edilmesine olanak sağlamaktadır. Âşık Dertli Divani, bu geleneği sürdüren bir âşık olarak, şiirlerinde bu mânevî önderlere karşı duyduğu sevgi ve saygıyı samimiyetle yansıtmaktadır.

Âşığın, “Duaz-ı İmam (Duvaz-ı İmam)” adlı şiirinin yanı sıra, “Engine Gel Deli Gönül Engine” adlı şiiri de bu anlamda örnek teşkil etmektedir.

“Gel gönül kelâmın gitmesin güce

Engine gel deli gönül engine

Boyanasın gerçeklerin rengine

İnsanı bil insanı sev derince

Engine gel deli gönül engine

Boyanasın gerçeklerin rengine

Merdaneyim diyen kaçtı toz oldu

Aklar siyah siyahlar da boz oldu

Sanki Hindistan'dan gelen koz oldu

Engine gel deli gönül engine

Boyanasın gerçeklerin rengine

Gel Divani yardım eyle düşküne

İblis'i geçirme gönül köşküne

Pîr'im Hacı Bektâş Velî aşkına

Engine gel deli gönül engine

Boyanasın gerçeklerin rengine”

(54)

Âşık Dertli Divani'nin “Engine Gel Deli Gönül Engine” adlı şiiri, Âlevî-Bektaşî inanç sisteminde önemli bir yer tutan yol büyüklerine karşı duyulan sevgi ve bağlılık temasını işleyen güçlü örneklerden biridir. Şiir, bireyin içsel yolculuğuna ve mânevî dönüşümüne yönelik çağrılarla örülmüş bir yapıya sahip olmakla birlikte, bu süreçteki en belirleyici unsurlardan biri olarak Hacı Bektâş-ı Velî'ye duyulan aşk ve teslimiyet teması vurgulanmaktadır.

“Pîr'im Hacı Bektâş Velî aşkına” dizesi, âşığın mânevî yolculuğunda bir pîre bağlanma gerekliliğini dile getirdiği, aynı zamanda pîrini hem rehber hem de aşkın kaynağı olarak gördüğü bir anlayışın ürünüdür. Âlevî-Bektaşî düşüncesinde pîr, sadece yol gösterici değil, aynı zamanda hakikate ulaştıran bir kapıdır. Bu bağlamda, Dertli Divani'nin Hacı Bektâş-ı Velî aşkına verdiği değer, yolun erkânına ne denli bağlı olduğunu göstermektedir.

Şiirin diğer bölümleri, bireyin nefsinin terbiye etmesi, gerçeğe boyanması ve insanı sevmesi gerektiği gibi evrensel ve tasavvufî değerlerle şekillenmiştir. “İnsanı bil, insanı sev derince” dizesi hem insan-ı kâmile duyulan saygıyı hem de tüm insanlığa yönelik bir sevgi anlayışını içermektedir. Şiirin tekrar eden kıtaları ve nakarat düzeni, sözlü kültürdeki icrâ geleneğine uygun biçimde düzenlenmiş olup, verilmek istenen mesajın derinlemesine anlaşılmasını ve içselleştirilmesini kolaylaştırmıştır.

Sonuç olarak; “Engine Gel Deli Gönül Engine” adlı bu şiir hem bireyin arınma yolculuğuna hem de bu yolculukta vazgeçilmez bir unsur olan yol büyüklerine bağlılığa güçlü vurgular yaparak, “Yol Büyüklerine Karşı Duyulan Sevgi” temasını Âlevî-Bektaşî öğretisi çerçevesinde etkileyici bir dille ortaya koymaktadır.

6.1.1.2.4. Tasavvufî Öğretiler ve İlâhî Hakikat

Tasavvuf, insanın Allah’a yaklaşma ve hakikati idrak etme yolculuğunda içsel bir terbiye ve mânevî olgunlaşma süreci olarak değerlendirilir. Bu süreçte birey, nefsinin arındırarak ilâhî hakikate ulaşmayı ve varlık âlemini tevhid (birlik) nazarıyla kavramayı hedeflemektedir. Âşık edebiyatında, özellikle Âlevî-Bektaşî geleneğiyle şekillenen şiirlerde, bu öğretiler hem doğrudan nasihatlerle hem de semboller, mecazlar ve tasavvufî terminolojiyle dile getirilmektedir. “Vahdet-i vücud”, “ilm-i ledün”, “ene’l-hak”, “nefs muhasebesi” gibi temel tasavvufî kavramlar etrafında şekillenen bu söylem, âşığın mânevî yolculuğunu ve hakikate ulaşma arzusunu dile getirdiği şiirlerle âdeta ete kemiğe bürünmektedir.

Âşık Dertli Divani, birçok şiirinde tasavvufî öğretileri işlerken, okuyucuyu hakikate yönelmeye, kendini tanımaya ve ilâhî sırra ulaşmaya davet etmektedir. Âşığın, “Sabit Bir Kararda Duralım Canlar” adlı şiiri, bu bağlamda örnek teşkil etmektedir.

“Sabit bir kararda duralım canlar

Bezm-i elestü’den beri beliyiz

Ancak ârif olan bu sırrı anlar

Esen bad-ı sab-a aşkın yeliyiz

Gerçek er meydanda özünü haşlar

*Yüz bin gaip eri gönlümde kışlar
Düşman sever amma dost bizi taşlar
Bilmezler ki Hakk'ın deste gülüyüz*

*Ovalardan yaylalardan bağlardan
Kale yaptık hem bal hemi yağlardan
Ölüler de şikâyetçi sağılardan
Âlemde gâh akıllı gâh deliyiz*

*Altı kardaş bir yorgana büründük
Düz ovada sürüm sürüm süründük
Şu âlemde bin bir renkten göründük
Kopmuş ayak, kesilmiş baş eliyiz*

*Hazine-i dil-in esrarı yekta
Desti derunumuz demân-ı Hakk'ta
Hânemizde mihman Be'deki nokta
Cuş edip çağlayan bahrin gölüyüz*

*Her can bu pınara damlayamadı
Ben gamkeşim diyen gamlayamadı
Nice ihvâneler anlayamadı
Görenin olgunu körün keliyiz*

Dertli Divani'yim meydan içinde

Dört nesneden geçer devran içinde

Bezm-i erenlerde irfan içinde

Muhabbetin coşkun akan seliyiz”

(9)

Âşık Dertli Divani’nin “Sabit bir kararda duralım canlar” adlı şiiri, derin tasavvufi kavramlarla örülü, sembolik anlatımı güçlü bir metindir. Şiir, insanın ezeli varoluşundan başlayarak mânevî yolculuğunu konu edinir ve bu yolculuğun ancak “ârif” olanlar tarafından idrak edilebileceğini vurgular. İlk dizede geçen, “Bezm-i elestü’den beri beliyiz” ifadesi, insanın Allah’a verdiği ezeli söze (elest bezmi) gönderme yapar ve tasavvuf düşüncesindeki “ezeli bağlılık” inancını yansıtır.

Şiirde geçen; “aşkın yeliyiz”, “gerçek er, özünü haşlar” ve “Hakk’ın deste gülüyüz” gibi ifadeler, tasavvufi terbiyede aşkın ve hakikat yolculuğunun önemini ortaya koyar. “Gerçek er meydanda özünü haşlar” dizesi, kişinin mânevî mücadele içinde nefsin terbiye etmesini ve özünü arıtmasını anlatırken; “Hakk’ın deste gülüyüz” ifadesi ise, âşğın kendisini ilâhî hakikatin bir parçası, hatta tecellisi olarak görmesine işaret eder. Bu bağlamda, şiirde vahdet-i vücud (varlıkta birlik) anlayışının şiire yansıdığı görülür.

Şiirdeki, “Altı kardaş bir yorgana büründük” ve “Şu âlemde bin bir renkten göründük” dizeleri, varlıkların birliğine ve çeşitliliğine işaret ederken, insanın da bu çeşitlilik içinde teklik sırrına erme çabasını dile getirmektedir. Şiirde geçen “Be’deki nokta” ifadesi, varlığın başlangıcı, yani Allah’ın kudretini temsil eden bir metafor olarak kullanılmakta; “hânemizde mihman” ifadesi ise, âşğın gönlünde ilâhî sırrın bulunduğu işaret etmektedir.

“Hazine-i dilin esrarı yekta” ve “Desti derunumuz demân-ı Hakk’ta” dizeleri, kalpte saklı olan ilâhî sırrarın yalnızca Hakk’a ait olduğunu ve bu sırrın ancak içsel bir keşifle açığa çıkabileceğini dile getirmektedir. Şiir boyunca işlenen bu kavramlar, tasavvufun hem bireysel iç yolculuğa hem de toplumsal birliğe vurgu yapan yönlerini bir arada sunmaktadır.

Şiirin son bölümündeki, “Bezm-i erenlerde irfan içinde / Muhabbetin coşkun akan seliyiz” dizeleri, âşğın kendisini tasavvuf meclisinde (sohbet ortamında) irfanla yoğrulmuş, aşk ve bilgiyle coşan bir sel olarak betimlemesini sağlamaktadır. Bu ifadeler,

tasavvufî geleneğin sohbet, muhabbet ve irfanla kemâle erme anlayışını da yansıtmaktadır.

Sonuç olarak; “Sabit bir kararda duralım canlar” adlı bu şiir, ilâhî hakikate ulaşmak isteyen bireyin içsel yolculuğunu, aşkı, teslimiyeti ve Hakk’a bağlılığı ön plana çıkaran, tasavvufî öğretinin kavramsal ve sembolik zenginliğini taşıyan özgün bir örnektir. Dertli Divani, bu şiiriyle hem bireysel bir hakikat arayışını hem de kolektif mânevî mirası işleyerek okuyucuyu tefekküre davet etmektedir.

6.1.1.2.5. Dünyanın Geçiciliği, İçsel Yolculuk ve Nefs Muhasebesi

Âşık edebiyatında, özellikle tasavvufî eğilimleri güçlü olan âşıkların şiirlerinde; dünyanın fâniliği, insanın içe yönelişi ve nefis terbiyesi gibi temalar sıkça işlenmektedir. Bu şiirlerde, dünya hayatı geçici bir misafirlik olarak görülürken, gerçek yolculuğun insanın kendi iç âlemine ve ilâhî hakikate doğru olduğu vurgulanmaktadır.

Âşık Dertli Divani de bu anlayışa uygun olarak kaleme aldığı birçok eserinde, bireyin dünya nimetlerine aldanmaması gerektiğini, nefsin oyunlarına karşı uyanık kalmanın önemini ve içsel bir hesaplaşma sürecinin hakikate ulaşmanın temel şartlarından biri olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, şiirlerinde sıkça kullandığı iç muhasebe, dünya hayatına yönelik eleştiriler ve ilâhî aşka yöneliş temaları, onun tasavvufî çizgisini ve irfanî bakış açısını ortaya koymaktadır. Âşığın, “Fırar Eyleme” adlı şiiri, bu anlamda örnek teşkil etmektedir.

“Eğer gidemezsen Hakk’ın yoluna

Gelip de sonradan fırar eyleme

Lanet vardır nefsine kul olana

Gönlünden gümânı sil, var eyleme

Kâmilin sohbeti dünyayı değer

Dünyaya aldanan gafilmiş meğer

Hakikata ermek istersen eğer

Yık nefs kalesini imar eyleme

Gel Dertli Divani fehm et arını

Her can bilir zararını kârını

Sende mevcut ise Hakk'ın sırrını

Sakın ol cahile izhar eyleme”

(21)

“Fırar Eyleme” adlı bu şiir, dünyanın geçiciliği karşısında insanın mânevî sorumluluğunu hatırlatan, bireyi içsel bir muhasebeye ve hakikat yolculuğuna davet eden önemli bir örnektir. Şiirin her kıtası, tasavvufî düşüncenin temel kavramlarını merkeze alarak; bireyin kendini tanıma, nefsin terbiye etme ve ilâhî hakikate ulaşma çabasını ön plana çıkartmaktadır.

Şiirin ilk kıtasında yer alan, “Eğer gidemezsen Hakk'ın yoluna / Gelip de sonradan fırar eyleme” dizeleri, bireyin ilâhî hakikatten uzaklaşmasının büyük bir kayıp olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Nefse kul olmanın lanetlenmiş bir durum olarak sunulması, tasavvufta “nefsin” ilâhî aşka ulaşmanın önündeki en büyük engel olduğu anlayışıyla örtüşmektedir. Aynı zamanda, “Gönlünden gümânı sil” ifadesiyle, şüphe ve tereddüdün hakikat yolculuğuna zarar vereceği vurgulanmakta; teslimiyet ve iman öğütlenmektedir.

İkinci kıtada yer alan, “Kâmilin sohbeti dünyaya değer” dizesi, tasavvufî gelenekte önemli bir yere sahip olan “mürşid-mürîd” ilişkisine işaret etmektedir. Bu anlayışa göre, gerçek bilgelığe sahip kişilerin sohbeti, dünyevî hazlardan çok daha değerli görülmektedir. Şiirde, dünyaya aldanan kişinin “gafil” olarak nitelendirilmesi ise, mânevî hakikatten habersiz bir yaşam tarzının eleştirisi niteliğindedir. “Yık nefs kalesini imar eyleme” dizesiyle ise, dünya için gösterilen çabanın esâsen nefsin arzularını beslemekten öteye geçmeyeceğine işaret etmekte; bu bağlamda bireye, kendi iç dünyasında nefsinin karşı mücadele vererek mânevî olgunlaşma yolunda ilerlemesi gerektiği öğütlenmektedir.

Şiirin son kıtasında, bireyin içsel sorgulaması daha belirgin bir biçimde ifade edilmektedir. Bu bağlamda, “Gel Dertli Divani fehm et arını” dizesi, insanın kendi özüne yönelerek mânevî arınmaya ulaşması ve böylece hakikate erişmesi gerektiği düşüncesini yansıtmaktadır. “Her can bilir zararını, kârını” dizesi ise, bireyin kendi iç dünyasında, nefsin doğurduğu zararları ve hakikatin sağladığı faydaları idrak etmesi gerektiği anlayışını ortaya koymaktadır. Son olarak, “Sakın ol cahile izhar eyleme” uyarısı, bilginin ve sırrın, onu anlayamayacak kişilerle paylaşılmaması gerektiği düşüncesine

dayanmakta; bu da tasavvufi öğretilerdeki “ehline sır verilir” anlayışıyla paralellik göstermektedir.

Sonuç olarak; “Fırar Eyleme” adlı şiir, bireyin dünyevî tutkularla mücadelesi, içsel yolculuğu ve nefis muhasebesi bağlamında değerlendirildiğinde, Dertli Divani’nin hem tasavvufi derinliğini hem de ahlâkî duruşunu yansıtan etkili bir metin olarak öne çıkmaktadır. Aynı zamanda, şiir, âşığın öğretici, uyarıcı ve yönlendirici misyonunu da ortaya koymaktadır.

6.1.1.3. Toplumsal ve Güncel Konular

Âşıkların, şiirlerinde kullandıkları kelime kadrosu; yaşamlarının çeşitli dönemlerine, içinde bulundukları duruma ve şiirlerinde işledikleri konulara göre değişiklik göstermektedir. Âşıklar, şiirlerinde; maddî aşk, ilâhî aşk, öğütleme, sevinç, ölüm vb. olaylar karşısında duygulanmaları, kahramanlık konularını, sevgili ve yurt güzelliklerini, toplumsal içerikli konuları; aksayan bir durum ve kişiler üzerine taşıma ve takılmalarla sosyal içerikli konuları işlemektedirler. Aynı zamanda, âşıklar, şiirlerinde geleneğin ortak kelime kadrosunu kullanarak, bunu yerel kelimelerle beslemektedirler. Âşıklar, anlatmak istediklerini halkın anlayabileceği bir dille vermektedirler. Âşık şiiri, söylendiği toplumun yaşama biçimine, olaylar ve durumlar karşısındaki tavrına, seslendikleri toplumun çevresine, dünyayı algılayışına ışık tutmaktadır. Ayrıca, tarihsel gelişim sürecinde Türk insanının sanat beğenisinin, kimliğinin belirlenmesinde de önemli rol oynar (Artun, 2005:148).

Âşık, bazen halkın öncüsü bazen de savunucusu olmuştur. Bununla birlikte, âşık; haklın uğradığı her tür haksızlığı, zulmü, yoksulluk, kıtlık ve hastalıktan duyduğu acıları ve şikâyetlerini şiirlerinde dile getirmektedir (Artun, 2021: 170).

Âşık edebiyatı geleneği, sadece bireysel duyguların değil; toplumsal gerçekliklerin, sosyal eleştirilerin ve halkın ortak dertlerinin de ifade alanı olmuştur. Bu bağlamda âşıklar, halkın nabzını tutan, onların sesi ve vicdanı olan bir konumda yer almışlardır. Özellikle güncel meseleler, toplumsal adaletsizlikler, eğitim, yoksulluk, çevre sorunları, siyasî baskılar ve özgürlük talepleri gibi konular, halk âşığının dilinde şiire dönüşerek kamuoyunun dikkatine sunulmuştur. Bu şiirlerde, didaktik bir tonla

uyarılar yapılmakta; bireyden topluma yönelik bir bilinçlenme çağrısı dile getirilmektedir.

Âşık Dertli Divani de bu geleneği sürdüren çağdaş halk âşıklarından biri olarak, şiirlerinde güncel ve toplumsal olaylara duyarlılıkla yaklaşmakta, halkın yaşadığı sorunları dile getirerek hem eleştiri hem de çözüm önerisi sunmaktadır. Onun toplumsal içerikli şiirlerinde sıkça karşılaşılan temalar arasında; hak-adalet arayışı, vicdanî muhasebe, cehâletle mücadele ve halk iradesinin savunulması gibi meseleler yer almaktadır. Bu yönüyle Dertli Divani'nin şiirleri, yalnızca sanatsal değil; aynı zamanda sosyal ve ahlâkî bir işlev de üstlenmektedir.

Âşığın, “Unutma Halkım” adlı şiiri, bu anlamda örnek teşkil etmektedir.

“İnsan olan silebilir

Gönlünden kini nefreti

Sevgi barış huzur gelir

Alt edince cehâleti

Unutma halkım, sen de not eyle

Hak hukuku bilmeyeni

Yoksul hakkını yiyeni

İhmale kader diyeni

Unutma halkım, sen de not eyle

Yolsuzu soysuza katar

Suçu başkasına atar

Vicdan denen teraziyi

Adalet dengede tutar

Unutma halkım, sen de not eyle

Dertli Divani her anı

Geleceğini çalanı

Bilime karşı olanı

Unutma halkım, sen de not eyle”

(47)

Dertli Divani'nin “Unutma Halkım” adlı şiiri, toplumsal sorunlara dikkat çeken, halkı bilinçlendirmeyi amaçlayan ve güçlü bir eleştirel tavır taşıyan önemli metinlerden biridir. Şiir, âşık geleneği içinde sıkça karşılaşılan sosyal uyarı işlevini üstlenmekte; bireysel duyarsızlığı aşarak toplumsal bir bilinç inşa etme çabasına katkı sunmaktadır. Eserde; cehâlet, kin, nefret, adaletsizlik ve hukuksuzluk gibi kavramlar hedef alınarak, halkın bu olumsuzluklara karşı duyarlı olması gerektiği vurgulanmaktadır.

“Unutma halkım, sen de not eyle” ifadesinin her kıtanın sonunda tekrarlanması, şiirin yalnızca bir eleştiri metni olmadığını, aynı zamanda kolektif hafızayı diri tutmaya yönelik bir bilinç çağrısı içerdiğini ortaya koymaktadır. Bu tekrarlar, halkın geçmişte yaşadığı haksızlıklardan ders çıkararak geleceğe daha bilinçli bir şekilde ilerlemesi gerektiğine dair bir uyarı işlevi görmektedir. Âşık, bu tekrar aracılığıyla okuyucuya doğrudan seslenmekte ve onu yalnızca dinleyen değil, sorumluluk alan bir özne hâline getirmektedir.

Şiirde geçen “Hak hukuku bilmeyeni / Yoksul hakkını yiyeni” gibi dizelerle adalet, hak arayışı ve eşitlik gibi temel toplumsal değerler ön plana çıkarılmakta; “Vicdan denen teraziyi / Adalet dengede tutar” ifadesiyle ise, adaletin vicdanî boyutuna vurgu yapılmaktadır. Dertli Divani, bireyin toplumsal sorumluluğunu hatırlatmakta, özellikle “Bilime karşı olanı” ve “Geleceğini çalanı” ifadeleriyle çağın en yakıcı sorunlarına değinmektedir. Aynı zamanda burada, eğitim karşıtlığına, dogmatizme ve bireyin özgür düşünme alanının daraltılmasına karşı net bir duruş sergilenmektedir.

Sonuç olarak; “Unutma Halkım” adlı şiir, çağdaş halk şiiri içerisinde taşlama ve öğütlenme unsurlarını bir araya getiren; bireysel bilinçten toplumsal uyanışa yönelen güçlü bir örnektir. Dertli Divani, halkın iradesine sahip çıkması, haksızlıklara karşı sessiz kalmaması ve bilinçli bir yurttaşlık bilinciyle hareket etmesi gerektiğini güçlü bir şekilde dile getirmiştir. Şiir, âşık edebiyatında toplumsal işlevin yalnızca geçmiş olayların

anlatımıyla sınırlı kalmadığını, güncel meselelerde de halkı yönlendiren bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır.

Bu şiirler, aynı zamanda, Âşık Dertli Divani'nin dünya görüşünü ve ideolojik duruşunu da yansıtmaktadır.

6.1.1.4. Öğüt İçerikli Şiirler

Âşıklar, insanlara öğüt verirken; iyiyi, doğruyu, güzeli göstererek, dünyanın geçiciliğini anlatarak, gerçek edebî mutluluğun yolunu dizelerinde dile getirirler. Onların bu şiirlerinde, tasavvufî bilgiler bir sistem içinde verilmez. Âşıkların şiirlerine baktığımızda, belli başlı İslâmî motiflerin işlendiği görülmektedir. Bu motifler; kutsal değerlere içten bağlılık, insanları iyiye, doğruya, güzele ulaştırma çabası, dünyanın geçici bir misafirhane olduğu düşüncesi ve Allah'ın nimetlerine şükretme anlayışı etrafında şekillenmektedir (Artun, 2021: 216).

Âşık edebiyatında, öğreticilik birinci plandadır. Âşıklar, halkı aydınlatmayı kendisine bir görev sayar. Âşıklar, halkın gözünde daima en iyiyi ve en güzeli bilen kişiler olarak kabul edilir. Onlar; insanın insana, dine, değer yargılarına ve topluma karşı olan sorumluluğunu hatırlatmış ve halka halkın gereksinimleri doğrultusunda hizmet etmişlerdir (Artun, 2021: 170).

Âşık şiirinde, öğretici ve öğüt verici nitelikteki şiirlere “öğütleme” adı verilir. Öğütlemeler; bir şeyi öğretmek, bir düşünceyi tanıtip yaymak için yazılan şiirlerdir. Âşık edebiyatı, öğüt türü şiirler bakımından oldukça zengindir. Nasihat, kültür hayatının önemli bir parçası olarak karşımıza çıkar. Öğütler; uyarma, deneyimi aktarma ve bireyleri eğitime amacı taşır. Bu yönüyle, geçmişte veya günümüzde yaşanmış, gelecekte yaşanması muhtemel olumsuzluklara karşı bireyleri bilinçlendirme ve bu olumsuzlukların tekrar yaşanmasını önleme çabasına dayanmaktadır. Âşıkların öğütlemelerini ve ahlak anlayışlarını biçimlendiren unsurlar ise, İslâmiyet ve Türk töresidir (Artun, 2021; 187).

Artun'a göre (2021), bahsi geçen bu öğütlemeler dört ana başlıkta toplanmaktadır. Bunlar; kişisel öğütlemeler (bir insanda olması ve olmaması gereken nitelikler), toplumsal öğütlemeler, dinî öğütlemeler ve taşlama-takılmalarla öğütlemeler şeklindedir (Artun, 2021: 187-192).

Öğüt içerikli şiirler, halk şiirinin en temel işlevlerinden biri olan “irşad” (doğru yola yönlendirme) amacını gerçekleştiren metinler arasında yer almaktadır. Bu türde yazılan şiirlerde, bireyin hem kendi iç dünyasında hem de toplum içinde doğru, erdemli ve ahlâkî bir duruş sergilemesi öğütlenir. Âşık edebiyatında öğüt şiirleri, genellikle tasavvufî bir bakış açısıyla şekillenir; insanın nefsini tanıması, kötü huylardan arınması, Hakk’a yönelmesi ve dünyaya aldanmaması gibi konular ön plana çıkar. Âşık Dertli Divanı de bu geleneği sürdüren âşıklardan biri olarak, şiirlerinde bireylere mânevî bir rehberlik sunmakta, onları hem dünyevî hem de uhrevî sorumlulukları konusunda uyarmaktadır. Didaktik bir üslûpla kaleme alınan bu şiirler, bireysel arınma ile toplumsal bilinç arasında anlamlı bir köprü kurmaktadır. Âşığın hem dinî-tasavvufî içerikli öğütlemeleri hem de bireysel ve toplumsal nitelikteki öğütlemeleri bulunmaktadır.

Bu bağlamda, âşığın, “Üç Günlük Dünya” adlı şiiri, bu anlamda örnek teşkil etmektedir.

“Üç günlük yalan dünyanın

Sakın meyletme varına

Her saati günün ayın

Âşına olsun yarına

Kimi baldır kimi balcı

Kimi yoldur kimi yolcu

Kimi tatlı kimi acı

Kimi gezer zararına

Kimi durur kimi yürür

Kimi yanar kimi çürür

Kimi canı başı verir

Sevdiği dostun uğruna

Kiminin yamandır hali

Kiminin yoktur emsâli

Divani bülbül misali

Düşmüştür gülün zarına”

(23)

Âşık Dertli Divani’nin, “Üç Günlük Dünya” adlı şiiri hem bireysel hem de toplumsal anlamda yol gösterici nitelikler taşımaktadır. Şiir, dünyanın aldaticı cazibesine ve geçiciliğine dikkat çekerek, bireyi dünyevî heveslerden uzak durmaya; mânevî değerlere yönelmeye davet etmektedir.

Şiirin ilk dördlüğünde yer alan, “Üç günlük yalan dünyanın / Sakın meyletme varına” dizeleri, halk edebiyatında sıkça karşılaşılan dünyanın geçiciliği ve aldaticılığı temasıyla doğrudan bağlantılıdır. Âşık, bu dizeler aracılığıyla okuyucuya dünya malına aldanmamayı, asıl olanın öteki âlem ve geleceğe hazırlık olduğunu hatırlatmaktadır. “Her saati günün ayın / Âşına olsun yarına” dizeleriyle ise, bu hazırlığın yalnızca belirli zamanlarla sınırlı kalmaması, aksine günlük yaşamın her anına sirayet etmesi gerektiği düşüncesi vurgulamaktadır.

Şiirin ikinci ve üçüncü dördlüklerinde, insanların farklı hâlleri ve kaderleri karşılaştırmalı bir şekilde sunularak, hayatın çeşitliliği ve değişkenliği gözler önüne serilmektedir. “Kimi baldır kimi balcı / Kimi yoldur kimi yolcu” dizeleriyle, bazı bireylerin hayatın öznesi, bazılarının ise yalnızca nesnesi olduğu; kimilerinin acılarla, kimilerinin ise nimetlerle sınındığı bir yaşam döngüsü betimlenmektedir. Bu bağlamda, şiirin temel amacı bireyin kendi varoluşsal konumunu idrak etmesi ve bu bilinçle daha anlamlı ve sorumlu bir yaşam sürmesidir.

Son dördlükte, âşık kendisini “Divani bülbül misali” olarak tanımlayarak, tasavvufî gelenekte sıkça rastlanan bülbül-gül metaforunu kullanmaktadır. Bu ifade, Dertli Divani’nin aşk yolunda çektiği mânevî acılara ve özverilere işaret etmektedir. İçli ve yanık bir bülbül gibi, kendini gülün dikenine bıraktığını îmâ etmesi; âşığın ilâhî ya da mecazî aşk uğruna katlandığı sıkıntıların, aşkın hakikatine ulaşma yolunda bir tür arınma ve sadâkat sınavı olarak yorumlanmasını mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, şiir yalnızca bireysel bir duygulanım değil, aynı zamanda aşkın ontolojik ve mistik boyutlarına da kapı aralamaktadır.

Sonuç olarak; “Üç Günlük Dünya” adlı şiir, bireyi dünya nimetlerine aldanmadan yaşamaya, her durumun faniliğini idrak ederek mânevî değerlere yönelmeye ve aşk yolunda sadâkatle ilerlemeye davet eden öğütleyici bir metin olarak değerlendirilebilir. Dertli Divani’nin yalın ancak derinlikli diliyle kaleme aldığı bu eser, halk şiirinin didaktik işlevini etkili biçimde yerine getirmekte ve geleneksel değerlerin aktarımında önemli bir rol üstlenmektedir.

6.1.1.5. Övgü İçerikli Şiirler

Âşık edebiyatında “övgü içerikli şiirler”, toplumda değer atfedilen kişi, kurum, mekân ya da mânevî kavramlara duyulan takdir ve hürmetin ifade aracı olarak önemli bir yer tutar. Bu tür şiirlerde; dinî ve tasavvufî şahsiyetler, müridler, devlet büyükleri, halk kahramanları, pîrler yâhut kutsal kabul edilen coğrafi mekânlar idealize edilerek öne çıkarılır. Övgü, sadece bireysel bir takdir ifadesi değil, aynı zamanda kolektif aidiyetin ve bağlılığın bir göstergesi olarak işlev görür. Âşıklar, bu şiirler aracılığıyla hem toplumsal belleği canlı tutar hem de inanç ve değer sistemlerinin aktarımını sağlar. Bu yönüyle, övgü içerikli şiirler hem bireyin duygusal dünyasını hem de toplumun ortak hafızasını yansıtan kültürel birer belge niteliği taşımaktadır.

Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde “övgü” teması, geleneksel âşık edebiyatının mirasını sürdürerek, özellikle dinî-mânevî şahsiyetler, mürid-i kâmiller, halk arasında itibarlı kişiler ve kutsal mekânlar ekseninde şekillenmiştir. Âşık, bağlı bulunduğu inanç sistemi ve tasavvufî gelenekten aldığı ilhamla, övgüyü yalnızca bireysel bir takdir aracı olarak değil; aynı zamanda inanç, sadâkat ve bağlılığın sembolü olarak ele alır. Bu bağlamda; Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hacı Bektâş-ı Velî ve Mustafa Kemal Atatürk’e duyulan sevgi ve bağlılık, övgü unsurlarıyla harmanlanarak dile getirilmiştir. Ayrıca âşık, memleketi olan Urfa-Harran Ovası’nı konu edindiği şiirlerde de coğrafyaya yönelik yüceltici bir bakış açısı sergilenmiştir. Dolayısıyla, Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde övgü hem toplumsal hem de mânevî değerleri yaşatma ve gelecek kuşaklara aktarma işlevi gören önemli bir tematik unsur olarak öne çıkmaktadır.

Âşığın, “Atatürk” adlı şiiri, bu bağlamda anlamlı bir örnek teşkil etmektedir.

“Yirminci yüzyıl dâhisi

Atatürk’tür Atatürk’tür

Cumhuriyetin simgesi

Atatürk'tür Atatürk'tür

Coşkun sular gibi akan

Saltanat köşkünü yıkan

Eşsiz eserler bırakan

Atatürk'tür Atatürk'tür

Der Dertli Divani bir an

Pîr'in dergâhına varan

Bize bu düzeni kuran

Atatürk'tür Atatürk'tür"

(8)

Âşık Dertli Divani'nin "Atatürk" adlı şiiri, âşık edebiyatında övgü içerikli şiirlerin çağdaş bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Âşık, bu şiirinde Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'e duyduğu derin saygı ve minneti, geleneksel halk şiirinin dil ve üslûbuyla dile getirmektedir. Her kıtanın sonunda tekrar edilen "Atatürk'tür Atatürk'tür" vurgusu ise, Atatürk'ün liderlik vasfını ve bıraktığı kalıcı etkileri pekiştiren güçlü bir nakarat işlevi görmektedir.

Şiirin ilk kıtasında Atatürk'ün, yirminci yüzyılın dâhisi ve Cumhuriyet'in simgesi olarak tanımlanması, onu yalnızca bir askerî ve siyasî önder değil, aynı zamanda tarihsel bir dönemin şekillendiricisi olarak da konumlandırıldığını göstermektedir. İkinci kıtada yer alan, "Saltanat köşkünü yıkan" ifadesi ise Atatürk'ün inkılapçı yönüne vurgu yaparak, eski rejimi ortadan kaldırıp modern bir toplum düzeni inşa etmesine atıfta bulunmaktadır. Bu yönüyle şiir, tarihî bir şahsiyete duyulan hayranlığın yanı sıra, bir dönemin dönüşümüne duyulan saygıyı da yansıtmaktadır.

Son kıtada, âşığın, "Pîr'in dergâhına varan" ifadesiyle Atatürk'e mânevî bir boyut kazandırdığı ve onu yalnızca dünyevî bir lider olarak değil, aynı zamanda topluma düzen ve huzur getiren bir figür olarak tasvir ettiği anlaşılmaktadır. Bu yönüyle şiir, övgü

temasını hem dünyevî hem de mânevî düzlemde işleyerek, Atatürk'ü yalnızca geçmişin değil, aynı zamanda bugünün ve yarının da değerli bir figürü olarak sunmaktadır.

Sonuç olarak; “Atatürk” adlı bu şiir, âşık edebiyatı geleneğinde övgü temasının günümüz değerleriyle nasıl harmanlandığını ve dönüştürüldüğünü gösteren önemli örneklerden biridir. Dertli Divani, geleneksel halk şiirinin biçimsel unsurlarını koruyarak, tarihsel bir şahsiyete duyduğu saygıyı ve hayranlığı, etkili bir söylemle ifade etmektedir.

6.1.1.6. Eleştiriler

Âşıklar, toplumun yozlaşmış tiplerini ele alarak onları eleştirmişlerdir. Bazen bu eleştiriyi kendilerine yönelterek, olumsuz bir tipi taşlamışlardır. Kişilere yönelik yapılan bu eleştirilerde, sosyal hiciv unsurları da belirgin bir şekilde yer almaktadır (Artun, 2021: 170).

Âşık edebiyatında “eleştiri” teması, geleneğin en köklü izleklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Toplumsal yapının aksayan yönleri, bireylerin ahlâkî zaafı, yöneticilerin adaletsiz uygulamaları veya halkın duyarsızlığı gibi pek çok mesele, âşıklar tarafından şiir diliyle eleştirilmiş; bu yolla toplumda bir farkındalık yaratılması amaçlanmıştır. Taşlama, hiciv ve iğneleme gibi türsel alt biçimlerle ifade bulan bu eleştirel yaklaşım, yalnızca bir tepki göstergesi olmakla kalmamış, aynı zamanda halkın sesi olma ve doğruları söyleme işlevini de üstlenmiştir.

Artun (2021), taşlamaları dört ana başlıkta ele almaktadır. Bunlar; toplumsal taşlamalar, feleğe yönelen taşlamalar, kişilere yönelen taşlamalar ve sevgiliye yönelik taşlamalar şeklindedir (Artun, 2021: 205).

Âşık Dertli Divani, bu geleneği sürdüren çağdaş âşıklardan biri olarak, şiirlerinde dönemin sosyal, siyasî ve ahlâkî sorunlarını dile getirmiş; yer yer hicivsel bir üslûpla birey ve toplum eleştirisinde bulunmuştur. Özellikle cehâlet, çıkarıcılık, adaletsizlik, samimiyetsizlik ve toplumsal duyarsızlık gibi temalar, âşığın eleştirel şiirlerinde yoğun biçimde işlenmiş, bu bağlamda, âşık hem bir halk sözcüsü hem de bir vicdan muhasebecisi rolünü üstlenmiştir. Bu yönüyle, Dertli Divani'nin şiirleri, âşık edebiyatında eleştiri geleneğinin güncel izdüşümünü temsil eden nitelikli örnekler arasında değerlendirilebilir.

Âşığın, “Yazıklar Olsun” adlı şiiri, bu anlamda örnek teşkil etmektedir.

*“Ahdine vefa etmeyen
Can’a da yazıklar olsun
Damara kan iletmeyen
Hon’a da yazıklar olsun*

*Zalimlerin saltanatı
Tedirgin eder milleti
Hele böyle bir şöhreti
Şana da yazıklar olsun*

*Bizimle çağlayıp aktı
Dönüp gönül evim yıktı
Her taraftan bezi çıktı
Ona da yazıklar olsun*

*Bozulmuş lezzeti tadın
Bilmedin âş’nâyla yad’ın
Halimizden anlamadın
Sana da yazıklar olsun*

*Dertli Divani ölmezsem
Gidip de geri gelmezsem
Eğer gerçeği bilmezsem
Bana da yazıklar olsun”*

(27)

Âşık Dertli Divani'nin "Yazıklar Olsun" adlı şiiri, âşık edebiyatında sıkça karşılaşılan eleştiri temasını güçlü bir şekilde yansıtan örneklerden biridir. Şiir hem bireysel hem de toplumsal ölçekte karşılaşılan ahlâkî yozlaşmalara, vefasızlığa, adaletsizliğe ve duyarsızlığa karşı keskin bir dille itiraz etmektedir. Âşık, kişisel kırınlıklarını ve toplumsal çarpıklıkları dile getirerek hem bireyin hem de toplumun vicdanına seslenmekte, bu şekilde okuyucuyu derin bir sorgulamaya davet etmektedir.

"Ah dine vefa etmeyen / Can'a da yazıklar olsun" dizesiyle başlayan şiir, sözünde durmayan, güveni boşa çıkaran kişilere yönelik sert bir eleştiriye dile getirir. Burada "ahde vefa", yalnızca bireyler arası ilişkilerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda insanî ve toplumsal sorumlulukları da kapsayan temel bir ahlâk ilkesi olarak sunulmaktadır. Benzer şekilde, "Damara kan iletmeyen / Hon'a da yazıklar olsun" dizesi ise, yaratılışın özünde var olan bir işlevin yerine getirilmemesi üzerinden, görev ve sorumluluklarını ihmal eden bireylere yönelik simgesel bir eleştiri içermektedir.

Zalimlerin baskın olduğu ve halkın tedirgin yaşadığı bir dönem tasviriyle devam eden şiirde, adaletsizliğe karşı toplumsal bir eleştiri dile getirilmektedir. Özellikle, "Zalimlerin saltanatı / Tedirgin eder milleti" dizesi, adalet duygusunun zedelendiği bir sosyal yapıya işaret ederken; "şöhret" ve "şan" gibi kavramlar üzerinden ise, boş gösterişin ve yapay itibara dayalı sert bir yüceltilerin eleştirisi yapılmaktadır.

Şiirin son bölümlerinde, bireysel hayal kırıklıkları, dostluk ilişkilerindeki sahtekârlık ve samimiyetsizlik üzerine eleştiriler belirgin biçimde yoğunlaşır. "Halimizden anlamadın / Sana da yazıklar olsun" gibi dizelerde, empati yoksunluğu ve toplumsal duyarsızlık açık bir dille kınanır. Şiirin finalinde ise, âşık kendi muhasebesine yönelerek, "Eğer gerçeği bilmezsem / Bana da yazıklar olsun" dizesiyle şiirin eleştirel tonunu kişisel bir sorgulamayla zirveye taşır. Bu noktada, eleştiri yalnızca dışsal kişi ve kurumlara değil; bireyin kendi hakikatiyle yüzleşmesine de yönelerek çok katmanlı bir anlam evreni sunar.

Sonuç olarak; "Yazıklar Olsun" adlı bu şiir, Dertli Divani'nin hem bireysel hem de toplumsal düzlemde hakikati savunan, adaletsizliğe karşı duran ve vicdanı diri tutmaya çalışan bir halk âşığı kimliğiyle kaleme aldığı güçlü bir eleştiri örneğidir. Şiir, âşık edebiyatının taşlama-eleştiri ve toplumsal uyarı işlevini etkili bir biçimde yansıtmaktadır.

6.1.2. Âşık Dertli Divanı'nın Şiirlerinin İçerik Bakımından Değerlendirmesi

Âşık edebiyatı, yüzyıllar boyunca halkın duygu, düşünce ve değer dünyasını yansıtan zengin bir edebî gelenek olarak varlığını sürdürmüştür. Bu geleneğin temelinde, yalnızca estetik bir şiir anlayışı değil; aynı zamanda toplumun inançları, yaşayış biçimleri, ahlâkî yargıları ve tarihsel tecrübeleri de yer almaktadır. Âşıkların kaleme aldığı şiirlerde, bireysel duygularla toplumsal meseleler iç içe geçerken; aşk, gurbet, tasavvuf, kahramanlık, öğüt, eleştiri ve övgü gibi temalar güçlü bir şekilde işlenmiştir.

Âşık edebiyatı geleneğinde içerik unsurları, yalnızca tematik çeşitliliği değil; aynı zamanda şiirlerde yer verilen tarihî şahsiyetleri, dinî-tasavvufî portreleri, kültürel sembolleri ve sosyo-kültürel referansları da kapsamaktadır. Bu bağlamda, âşıkların eserlerinde; Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hacı Bektâş-ı Velî gibi dinî önderler ile menkıbevî ve tarihî figürler idealize edilerek işlenmiş, yer yer coğrafi mekânlar kutsallık ve aidiyet duygusuyla anılmış, zaman ise hem dünyevî hem uhrevî anlam katmanlarıyla kurgulanmıştır. Ayrıca şiirlerde belirli hayvanlar, renkler, sayılar gibi formel sembollerle zenginleştirilen bir anlam dünyası kurulmuş; bu semboller aracılığıyla ahlâkî, dinî ve tasavvufî mesajlar aktarılmıştır. Âşık Dertli Divanı'nın şiirlerinde de bu çok katmanlı içerik yapısı dikkat çekmekte; edebî söylem, inanç ve kültür ekseninde derinleşerek halkın tarihsel ve zihinsel kodlarını yansıtan güçlü bir anlatıma dönüşmektedir.

Bu başlıkta, Âşık Dertli Divanı'nın şiirleri içerik yönünden sistematik bir yaklaşımla ele alınacak; âşığın şiirlerinde yer alan temaların, geleneksel halk şiirinin izlerini taşımasının yanı sıra, bireysel ve toplumsal tefekkürün yansımalarını da barındırdığı ortaya konacaktır. Bu çerçevede, şiirlerde öne çıkan edebî ve dinî-tasavvufî portreler, menkıbevî anlatılar, mekân ve zaman algısı, coğrafyaya dair düşünsel yansımalar ile hayvan, sayı ve renk gibi sembolik öğeler ayrı başlıklar altında değerlendirilecektir. Ayrıca, kültürel kodların şiirsel dile yansımaları ve âşık tarzı şiir geleneğine ait unsurların kullanım biçimleri örnekler üzerinden incelenerek, şairin içerik dünyasının zenginliği ortaya konulacaktır.

6.1.2.1. Şiirlerde Yer Alan Edebî, Dinî-Tasavvufî ve Menkıbevî Portreler

Âşık Dertli Divanı'nın şiirlerinde; hem halk edebiyatının zengin edebî birikimi hem de İslâmî-tasavvufî düşünce sistemiyle şekillenmiş semboller ve şahsiyetler önemli

bir yer tutmaktadır. Âşık, şiirlerinde hem klasik halk anlatılarına dayanan kahraman portrelerine hem de dinî ve tasavvufî gelenekte öne çıkan figürlere yer vererek, kültürel ve inanç dünyasının zenginliğini yansıtır. Bu portreler; kimi zaman tarihsel bir kişiliğin temsilcisi, kimi zaman bir değerın veya öğreti biçiminin sembolü, kimi zaman ise hakikate giden yolda rehber olarak sunulmaktadır. Dertli Divanı'nın şiirlerinde yer verdiği peygamberler, imamlar, velîler, pîrler, ârifler, mazlumlardan ve halk kahramanları hem bireysel bir sevginin hem de kolektif bir inanç ve bağlılığın ifadeleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, söz konusu portreler yalnızca birer tarihî kişilik değil, aynı zamanda şiirin iç dünyasında şekillenen tasavvufî, didaktik ve metaforik anlam boyutlarını da taşımaktadır.

Âşık edebiyatı geleneğinde, edebî kişiliklerin, dinî-tasavvufî önderlerin ve menkıbevî figürlerin şiirsel metinler aracılığıyla yeniden inşa edilmesi oldukça yaygın bir uygulamadır. Bu portreler hem bireysel inanç dünyasının hem de toplumsal belleğin şekillenmesinde önemli rol oynar. Âşık Dertli Divanı, bu geleneği çağdaş bir duyarlılıkla sürdürmüş ve eserlerinde; Hz. Muhammed, Hz. Ali, On İki İmamlar, Hallâc-ı Mansûr, Hacı Bektâş-ı Velî, Balım Sultan, Kalender Çelebi, Şah Kızıl Deli ve Seyyid Feyzullah gibi dinî ve tasavvufî şahsiyetlere sıklıkla yer vermiştir. Bu figürler, yalnızca tarihî kişilikler olarak değil; aynı zamanda yol gösterici, mânevî rehber ve ideal insan tipleri olarak da yüceltilmiştir. Dertli Divanı'nın şiirlerinde bu portreler, bazen doğrudan övgüyle, bazen de onların öğretilerine gönderme yapılarak sunulmuş; inanç, bağlılık, teslimiyet ve ilim yolculuğu gibi temalarla iç içe kurgulanmıştır. Bu yönüyle âşığın şiirleri hem bireysel bir inanç manifestosu hem de toplumsal-kültürel hafızanın şiirsel bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu çerçevede, Âşık Dertli Divanı'nın şiirlerinde sıkça yer verdiği portrelerden biri olan “Hacı Bektâş-ı Velî” hem tasavvufî düşüncenin hem de Âlevî-Bektaşî inanç sisteminin temel referanslarından biri olarak öne çıkmaktadır. Âşığın şiirlerinde Hacı Bektâş-ı Velî, yalnızca tarihsel bir şahsiyet olarak değil, aynı zamanda aşkın, irfanın ve hakikatin temsilcisi olarak konumlandırılmaktadır. Hacı Bektâş-ı Velî'nin şiirsel temsili, Dertli Divanı'nın inanç dünyasının merkezinde yer alan değerlerle doğrudan örtüşmekte; bu da şiirlerde mânevîyat ve toplumsal sorumluluğun nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir.

Onun şiirsel tasvirinde Hacı Bektâş-ı Velî hem bir tasavvuf büyüğü hem de yolun pîri olarak, düşünsel ve mânevî bir merkezde yer almaktadır. Bu bağlamda âşık, Hacı Bektâş'ı bir inanç rehberi, bir mânevîyat eksen ve toplumsal düzenin simgesel kurucusu olarak konumlandırır; onu hem aşkın hem de hakikatin mihveri olarak tasvir eder. Nitekim, “Engine Gel Deli Gönül Engine” adlı şiirinde yer alan, “İblis’i geçirme gönül köşküne / Pîr’im Hacı Bektâş Velî aşkına” ifadesi, onun bu çok katmanlı tasavvurun açık bir yansımasıdır. Şiirin ilgili dörtlüğü şu şekildedir:

“Gel Divani yardım eyle düşküne

İblis’i geçirme gönül köşküne

Pîr’im Hacı Bektâş Velî aşkına

Engine gel deli gönül engine” (54)

Bu dizelerde Hacı Bektâş-ı Velî, doğrudan “pîr” sıfatıyla anılmakta; onun aşkı, mânevî bir koruyucu ve arınma vesilesi olarak ifade edilmektedir. Âşık, gönül köşkünü şeytanî duygulardan korumak için Hacı Bektâş-ı Velî’nin aşkına sığınmakta; böylece, tasavvuf geleneğinde mürşidin mânevî rehberliği ile şeytanın vesvesesinden korunma düşüncesine göndermede bulunmaktadır.

Benzer şekilde, âşığın başka bir şiirinde:

“Sonra Hacı Bektâş Pîr Velî geldi

Pîr Balım Sultan’a bağlı özümüz” (13)

dizeleriyle, Hacı Bektâş-ı Velî, On İki İmamlar silsilesiyle birlikte anılmış, tasavvufî zincirin halkalarından biri olarak konumlandırılmıştır. Bu dizelerde hem bir tarihî devamlılık hem de bir mânevî miras aktarımı görülmektedir.

Bu örneklerde olduğu gibi, Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde Hacı Bektâş-ı Velî; aşkın, teslimiyetin ve hakikate yönelişin simgesel bir temsilcisi olarak yer almaktadır. Âşık, onun adına yaptığı göndermeler aracılığıyla hem kendi bağlılığını dile getirir hem de dinleyicisini bu mânevî yola davet eder. Hacı Bektâş-ı Velî’nin şiirlerdeki temsili, halk inancındaki ve özellikle Âlevî-Bektaşî kültüründeki yüce konumunu pekiştirir niteliktedir.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde yer alan edebî, dinî-tasavvufî ve menkıbevî portreler hem âşığın mensubu olduğu inanç ve düşünce dünyasını hem de halk edebiyatı geleneği içindeki duruşunu yansıtan önemli yapı taşlarıdır.

6.1.2.2. Şiirlerde Coğrafya Tefekkürü

Âşık edebiyatında coğrafya, yalnızca fiziksel bir mekânı tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda âşığın kimliğini, hafızasını, inanç dünyasını ve duygusal yönelişlerini besleyen anlam yüklü bir zemine dönüşür. Özellikle tasavvufî bir düşünceyle şekillenen şiirlerde coğrafi unsurlar, çoğu zaman ilâhî hakikate ulaşmanın sembolik durakları ya da insanın mânevî yolculuğuna eşlik eden metaforlar olarak yer alır. Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde de coğrafya, sadece bir arka plan değil; şiirin anlam dünyasını inşa eden temel unsurlardan biridir. Âşık, memleketi olan Şanlıurfa'nın Harran Ovası ve Kısas başta olmak üzere Anadolu'nun farklı bölgelerini bir tefekkür zemini olarak kullanmakta; yer adlarını, doğal unsurları ve mekâna dair kavramları hem bireysel hem de toplumsal hafızayı diri tutan imgeler şeklinde şiirine dâhil etmektedir. Bu şiirlerde coğrafya hem aidiyetin hem de ilhamın kaynağı olarak öne çıkmakta; âşığın yaşadığı yeri anlamlandırma biçimiyle birlikte okuyucuya hem estetik hem de düşünsel bir derinlik sunmaktadır.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde coğrafya, yalnızca somut bir mekân göstergesi değil; aynı zamanda gönül hâlinin ve içsel yolculuğun da bir yansımasıdır. Bu bağlamda, âşığın “Deli Gönül” adlı şiirinde geçen, “İl Urfa Kısas köyünden / Yaşar gider deli gönül” dizeleri hem âşığın ait olduğu coğrafyayı hem de bu coğrafyanın onun duygu ve düşünce dünyasındaki yerini görünür kılmaktadır. Âşık, doğrudan, memleketi olan Şanlıurfa'nın Kısas köyünü zikrederek, bu köyden doğup taşan bir gönül hâlini betimler. Burada “deli gönül” ifadesi, sadece bireysel bir duygusal taşkınlığı değil; aynı zamanda bir arayışın, bir yola revan oluşun ve coğrafi köklerden hakikate yönelen mânevî bir yolculuğun da sembolüdür.

“Yüce karlı dağ belinden / Aşar gider deli gönül” dizesi, coğrafyanın fiziki bir engel olmasının ötesinde, gönlün mânevî arayışının önündeki sınırları aşma isteğini imler. Âşık, “dağ” imgesini yalnızca doğal bir varlık olarak değil, içsel bir engel veya ruhsal yükselişin metaforu olarak da kullanır. Bu kullanım, coğrafyanın yalnızca dış dünyayı

değil, aynı zamanda içsel bir coğrafyayı, yani kalbi ve gönül dünyasını da temsil ettiğini göstermektedir.

Şiirin ikinci kıtasında yer alan, “Seyreyleyen şemsi mâhı / Çeker mi âlemde ahı” dizelerinde ise gökyüzü unsurları olan “şems” (güneş) ve “mâh” (ay), evrenin kozmik düzenine ve ilâhî güzelliğine atıfla kullanılmıştır. Bu imgeler, âşığın iç dünyasındaki hayret ve hayranlık duygularını yansıtırken, âlemin coğrafi düzeni ile ruhsal hakikatler arasında derinlikli bir bağ kurmaktadır. Aynı kıtada geçen, “Özü çürük ham ervahı / Boşar gider deli gönül” dizesi ise, maddî ve içsel olgunluktan yoksun varlıkların anlamsızlığını idrak eden bir gönlün, mânevî kemâle yönelme çabasını yansıtmaktadır.

Son kıta yer alan, “Çağlayıp akan sel gibi / Coşar gider deli gönül” benzetmesi ise, doğrudan doğa tasviridir. Sel, engel tanımadan coşarak akan, yolunu bulan bir doğa unsurudur. Âşık burada, gönlünü bu sel metaforuyla özdeşleştirerek, içsel bir taşkınlık hâlini ve hakikate olan yönelimi coğrafi bir imgeyle ifade eder. Aynı zamanda bu tasvir, Anadolu’nun tabiatıyla bütünleşmiş halk şiiri geleneğini sürdürdüğünü de göstermektedir.

Sonuç olarak; bu şiir, coğrafyanın yalnızca bir arka plan ya da dekor olmadığını; aksine âşığın düşünce, duygu ve inanç dünyasıyla bütünleşmiş anlamlı bir tefekkür alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Âşık Dertli Divani, yaşadığı coğrafyayı hem kimlik hem de mânevî yolculuğun menzili olarak konumlandırmış ve şiirine bu zemin üzerinden yön vermiştir.

6.1.2.3. Şiirlerde Mekânlar

Âşık edebiyatında mekân, yalnızca coğrafi bir yerin adı olarak değil; aynı zamanda aidiyetin, hatıranın, toplumsal belleğin ve kimi zaman da kutsallığın bir yansıması olarak kullanılır. Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde yer alan mekânlar da hem bireysel kimliğin hem de toplumsal değerlerin temsili olarak dikkat çeker. Âşık, kimi zaman doğup büyüdüğü toprakları özlemle anarken, kimi zaman da Anadolu coğrafyasının çeşitli bölgelerini tarihsel ve kültürel bağlamda değerlendirerek şiirsel anlatımına dâhil eder. Dertli Divani’nin şiirlerinde geçen şehir, köy, ova, dağ ve pınar gibi mekânlar; yalnızca fiziki yerler değil, aynı zamanda gönül dünyasını, mânevî arayışı ve halkın ortak hafızasını yansıtan unsurlar olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle,

Dertli Divani'nin şiirlerindeki mekânlar hem bireysel hem de toplumsal tefekkürün izlerini taşıyan anlam katmanlarıyla öne çıkar.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde mekân, yalnızca fiziksel bir yer olmaktan öte; sosyal, ekonomik ve duygusal anlam katmanlarıyla birlikte ele alınmaktadır. Nitekim, âşığın “Güneydoğu” adlı şiirinde, Güneydoğu Anadolu Bölgesi yalnızca coğrafi bir alan olarak değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizliklerin ve ihmal edilmişliğin sembolü olarak karşımıza çıkar. “Susuz çölden ibaretsin / Gel üzülme Güneydoğu” dizelerinde, bölgenin kuraklığı ve geri kalmışlığı metaforik bir anlatımla aktarılırken; bu durumun geçici olduğu ve gelecekte olumlu yönde değişeceği umudu da dile getirilmiştir. Âşık, toplumsal bir duyarlılık göstererek, Güneydoğu Anadolu halkına hem teselli vermekte hem de moral aşılarmaktadır. “Dertli Divani inan buna / Bir gün Fırat akar sana” ifadesiyle ise hem bölgeyle özdeşleşmiş somut bir coğrafi unsur olan Fırat Nehri'ne hem de metaforik olarak bölgeye refah ve bereketin ulaşacağına dair bir inanca yer verilmektedir.

Sonuç olarak; şiirde mekân hem mevcut sosyo-ekonomik gerçekliğin hem de geleceğe yönelik umutların taşıyıcısı olarak önemli bir işlev üstlenmektedir. Âşığın mekân algısı, coğrafyanın duygusal ve toplumsal boyutlarını iç içe geçirerek, âşık edebiyatında mekânın çok katmanlı temsil biçimine güçlü ve anlamlı bir örnek teşkil etmektedir.

6.1.2.4. Şiirlerde Zaman Kavramı

Âşık edebiyatında zaman kavramı, yalnızca takvimsel bir ölçüm birimi değil; bireyin iç dünyasını, duygusal dalgalanmalarını ve yaşanmışlıklarını anlamlandırdığı bir tefekkür alanı olarak ele alınır. Bu çerçevede zaman, özellikle aşk, gurbet, ayrılık, gençlik, ihtiyarlık ve ölüm gibi temalar etrafında yoğunlaşarak şiirsel söyleme derinlik kazandırır.

Âşık edebiyatında zaman, çoğu zaman soyut bir kavram olarak bireysel ve toplumsal deneyimlerin anlatımına aracılık eder. Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde ise zaman, yalnızca kronolojik bir akış değil; geçmişin, şimdinin ve geleceğin iç içe geçtiği, duygu ve düşünceyle örülmüş bir varlık alanı olarak karşımıza çıkar. Âşık, zamanın akışını hem bireysel tecrübeler hem de toplumsal değişim bağlamında ele almaktadır. “Dünya üç gündür” anlayışıyla şekillenen geleneksel halk düşüncesine paralel olarak,

zamanın geçiciliği, insan hayatının fâniliği, ömür süresinin bilinmezliği ve geçmişe duyulan özlem gibi temalar şiirlerinde sıkça işlenir. Bununla birlikte, zaman kimi dizelerde duraksayan bir hüznün, kimi zaman ise akan bir devran ya da geleceğe dair umutların taşıyıcısı olarak görünür. Bu yönüyle Dertli Divanı'nın zaman anlayışı, klasik halk edebiyatı söylemini sürdürmekle birlikte, çağının meselelerine duyarlı, zamanın ruhuna tanıklık eden bir derinlik de taşımaktadır.

Bu bağlamda, âşığın, “Yel Gibi” adlı şiiri anlamlı bir örnek teşkil etmektedir. Bu şiirde zaman, âşığın duygusal tecrübesiyle birleşerek hem bireysel hem de varoluşsal bir sorgulama alanına dönüşür. Özellikle, “Her saatim günüm uzar yıl gibi” dizesinde, aşk acısının zaman algısı üzerindeki etkisi çarpıcı bir şekilde ifade edilmiştir. Bu dizelerde zaman, uzayan, ağırlaşan ve neredeyse dayanılması güç bir boyut kazanmıştır. Âşık, aşkın yol açtığı içsel çalkantıları, zamanı algılama biçimi üzerinden somutlaştırarak hem bireysel hissiyatı hem de evrensel bir duygu durumunu yansıtmaktadır.

Ayrıca, “Ömrümün baharı esti yel gibi” ifadesiyle zamanın hızlı geçişi ve gençliğin bir rüzgâr misali gelip geçiciliği vurgulanmaktadır. Bu dize, klasik halk şiirinde sıklıkla karşılaşılan ömür ve fânilik metaforlarının güçlü bir örneğini sunmaktadır. Burada zaman, yalnızca bir geçiş süreci değil, aynı zamanda pişmanlıkların ve geçmişe duyulan özlemin taşıyıcısı olarak da işlev görmektedir. Şiirde yer alan; “devran”, “bahar” ve “yel” gibi kelimeler ise, halk edebiyatında zamanın döngüsel doğasıyla ilişkilendirilen, kültürel bellekte derin anlamlar barındıran simgeler arasında yer almaktadır.

Sonuç olarak; bu yönüyle şiir, zaman kavramını bireysel deneyimle harmanlayan ve okuyucuyu hayatın geçiciliği üzerine düşünmeye sevk eden nitelikli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

6.1.2.5. Şiirlerde Yer Alan Hayvanlar

Âşık edebiyatı, doğayla iç içe gelişen halk kültürünün bir parçası olarak, insanla tabiat arasındaki ilişkiyi derinlemesine işler. Bu bağlamda hayvanlar, âşık şiirinde yalnızca fiziksel varlıklar değil; simgesel, mecazî ve didaktik anlam katmanlarını taşıyan anları unsurları olarak öne çıkar. Kimi zaman sadâkatin, kimi zaman özgürlüğün, kimi zaman da acının ve aşkın dili olan hayvanlar; halkın günlük yaşantısında olduğu kadar, inanç sistemlerinde, menkıbevî anlatılarda ve tasavvufî düşünce dünyasında da önemli

bir yere sahiptir. Âşıklar, hayvan imajlarını bazen bir kahramanın duygularını anlatmak, bazen de toplumsal ya da bireysel bir mesajı aktarmak amacıyla kullanır. Özellikle bülbül, ceylan (âhû), kuş, tavus ve kurt gibi hayvanlar; halk edebiyatında sıkça başvurulan imgeler arasında yer almaktadır.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde de hayvan motiflerinin hem estetik bir süsleme hem de derinlikli bir anlam taşıyıcı olarak yer aldığı görülmektedir. Onun şiir evreninde hayvan imgeleri, genellikle aşk, özgürlük, gurbet, içsel arayış ve ilâhî hakikat gibi temaları yansıtacak biçimde kurgulanmıştır. Geleneksel halk şiirinde sıklıkla rastlanan “bülbul” mecazı, Dertli Divani'nin şiirlerinde de aşkın derinliklerinde figan eden âşığın hâlini simgelerken; “âhû” yani ceylan imgesi hem güzellik hem zerâfet hem de ulaşılmaz sevgili tasavvurunu temsil etmektedir. Bu yönüyle Dertli Divani, halk şiiri geleneğinin klasik imgelerini yaşatmakla kalmaz; aynı zamanda onlara bireysel ve tasavvufî anlam katmanları da ekler.

Bu bağlamda, âşığın “Yazık Sana” adlı şiirinde yer alan, “Sen bir tavus kuşu gibi / İrenk berenk bezenmişsin” ifadesi, hayvan figürlerinin sembolik kullanımına anlamlı bir örnek teşkil etmektedir.

Burada “tavus kuşu” imgesi, hem dış güzelliğe aşırı önem veren, kendini beğenmiş bir karakteri betimlemek için kullanılmış hem de gösterişin ve kibrin eleştirildiği simgesel bir unsur olarak işlev görmüştür. Halk şiirinde tavus kuşu genellikle dış süs, gösteriş ve aldatıcı görünüşün karşılığı olarak değerlendirilir. Dertli Divani ise, bu imgeyi ironiyle harmanlayarak, bireyin içsel boşluğunu dışsal görkemle gizlemeye çalışmasının beyhudeliğini çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Bu bağlamda, tavus kuşu yalnızca görsel bir unsur değil, aynı zamanda ahlâkî bir sorgulamanın da taşıyıcısıdır.

Ayrıca, şiirin bütününde hayvan metaforları doğrudan ve yoğun biçimde kullanılmasa da “Cellatların başı gibi” benzetmesiyle birlikte vahşet, soğukluk ve acımasızlık çağrışımları yapılmış; insan davranışlarının hayvansı veya vahşi yönleri eleştirel bir bakışla ifade edilmiştir. Bu yönüyle hayvan betimlemeleri, insan karakterlerinin çözümlemesinde dolaylı bir anlatım biçimi olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla, bu şiirde hayvan imgesi, bireysel ve toplumsal eleştirinin aracı hâline getirilmiş; “tavus kuşu” üzerinden hem kibir hem de yapmacıklık eleştirilmiştir. Âşık,

geleneksel halk edebiyatı imgelerini çağdaş yorumlarla birleştirerek, klasik sembollere yeni ve derinlikli anlam katmanları kazandırmayı başarmıştır.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divanı'nın şiirinde yer alan hayvan imgeleri, yalnızca estetik bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda anlam derinliği taşıyan metaforlar olarak öne çıkmaktadır.

6.1.2.6. Şiirlerde Yer Alan Sayılar

Âşık edebiyatında sayılar, sadece nicel bir ifade aracı olarak değil; çoğu zaman sembolik, tasavvufî ve kültürel anlamlar taşıyan kavramlar olarak da kullanılmıştır. Özellikle, halk arasında geçmişten beri önem atfedilen bazı sayılar, dinî-tasavvufî öğretilerin, sosyal düzenin ve bireysel algıların bir yansıması olarak şiirlere yansımıştır. “Üç”, “dört”, “yedi”, “kırk” gibi sayılar hem mistik hem de kültürel anlam dünyasında derin çağrışımlara sahiptir. Bu sayılar; “dört kapı kırk makam”, “yedi kat gök”, “üç günlük dünya” gibi kalıplaşmış ifadelerle halk şiirinde yer edinmiş ve âşıklar tarafından didaktik, sembolik ve estetik değerlerle harmanlanarak kullanılmıştır.

Âşık Dertli Divanı de bu geleneğin bir temsilcisi olarak, şiirlerinde sayılara özel anlamlar yüklemiştir; özellikle tasavvufî bağlamda önemli sayıları vurgulayarak bu söylem içerisinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Onun şiirlerinde yer alan sayılar, çoğunlukla insanın içsel yolculuğunu, hakikate erişim yollarını ya da fâni dünyanın gerçeklerini anlatmak üzere kullanılmıştır.

Bu bağlamda, âşığın “Gönül” adlı şiirinde geçen “Dört kapı kırk makam” ifadesi, tasavvuf geleneğinde son derece önemli ve sembolik bir yapıyı temsil etmektedir. Âlevî-Bektaşî öğretisinde yer alan bu anlayışa göre, insanın olgunlaşma ve Hakk’a ulaşma süreci; şeriat, tarikat, marifet ve hakikat olmak üzere dört ana kapıdan, her bir kapı ise on makamdan oluşan kırk basamaklı bir irfan yolculuğundan geçerek gerçekleşir. Bu yönüyle şiir, yalnızca didaktik bir öğüt metni değil; aynı zamanda, derin bir tasavvufî öğretinin de taşıyıcısıdır. Âşık, “Her kulun ahvali Hakk’a âyandır” dizesiyle, insanın hâl ve davranışlarının Hak katında gizli olmadığını vurgularken; gönlü Hakk’a bağlamanın, dünya zevklerinden uzak durmanın ve nefsin arzularına karşı direnmenin önemine dikkat çeker.

Sonuç olarak; sayıların bu denli sembolik bir düzlemde yer bulması, âşığın şiir dilinde hem halk kültürüyle iç içe geçmiş bir öğreticiliğin bulunduğu hem de tasavvufi kavramlara derinlemesine vakıf olduğunu göstermektedir.

6.1.2.7. Şiirlerde Renk Dünyası ve Renkler

Âşık edebiyatında renkler, yalnızca görsel bir unsur değil; aynı zamanda duygu, düşünce ve inanç dünyasının sembolik bir yansımasıdır. Halk kültüründeki anlam zenginliğiyle beslenen renkler, âşık şiirinde mecaz, teşbih ve tasvir unsurlarıyla birleşerek derinlikli bir anlatım aracı hâline gelir. Özellikle kırmızı, beyaz, kara, yeşil, sarı gibi renkler hem fiziksel görünüşleri hem de kültürel çağrışımlarıyla şiirlerde sıkça yer bulur. Kırmızı aşkı ve tutkuyu, beyaz saflığı ve temizliği, kara hüznün veya kaderi, yeşil mânevîyatı ve cenneti simgelemekte olup; bu renkler, şiirlerde bireysel duygularla toplumsal değerleri iç içe geçiren bir söylem yaratır.

Renklerin bu çok katmanlı anlam dünyası, tasavvufî öğretide de kendine güçlü bir yer edinmiştir. Nitekim renkler, kimi zaman nefsin makamlarını, kimi zaman ise mânevî hallerin tezahürlerini sembolize eder. Bu yönüyle renkler, âşığın anlatmak istediği içsel yolculuğun ya da toplumsal eleştirinin daha güçlü ve sezgisel bir düzlemde ifade edilmesini sağlar.

Bu anlam zenginliği içerisinde, Âşık Dertli Divani'nin şiirleri; renklerin anlam alanını etkili biçimde kullanan dikkat çekici örnekler arasında yer almaktadır. Onun şiirlerinde renkler, bazen bir insanın dış görünüşüne dair ironik bir eleştiri, bazen ise aşkın, coşkunun ya da mânevî arayışın sembolü olarak karşımıza çıkar.

Âşık Dertli Divani'nin, “Arzuhal” adlı şiiri, renklerin ve değerli taşların sembolik anlamları üzerinden inşa edilmiş zengin bir anlam evrenine sahiptir. Şiirde yer alan; “lâl-ı gevher”, “dür”, “mercan”, “mah-i tab” gibi ifadeler, yalnızca maddî değeri yüksek nesneleri değil; aynı zamanda içsel zenginliği, ilâhî güzelliği ve aşkın derinliğini temsil eden metaforlar olarak işlev görmektedir. Bu tür ifadeler, âşık edebiyatında mecaz düzlemde yoğun anlamlar barındırarak şiirin estetik ve ruhsal boyutunu zenginleştirir.

“Lâl-ı gevher” ifadesiyle, kırmızı renkteki değerli taşlar anımsatılmakta; bu sembol üzerinden aşkın yakıcılığına ve kalpte hissedilen derin tutkuya gönderme yapılmaktadır. Benzer şekilde, “dür” (inci) ve “mercan” (kırmızımsı süs taşı) gibi imgeler

ise, yalnızca sevgilinin fiziksel güzelliğini betimlemekle kalmaz; aynı zamanda onun mânevî değerini ve ulaşılmazlığını da simgeler. Bu bağlamda, âşığın şiirinde yer alan değerli taşlar, hakikatin ve ilâhî aşkın sembolik temsilleri olarak da değerlendirilebilir.

“Mah-i tab cemâli âhû gözleri” dizesinde geçen, “mah” (ay), parlaklık ve saflıkla ilişkilendirilerek sevgilinin yüz güzelliğini idealize eden klasik bir tasavvufî imgeye dönüşmektedir. Aynı zamanda, “âhû gözleri” ifadesiyle ise sevgilinin güzelliği hem cezbedici hem de baş döndürücü yönleriyle tasvir edilmekte; âşığın sevgili karşısındaki çaresizliği vurgulanmaktadır. Burada, renkli ve değerli taşlara dayanan imgeler, yalnızca estetik bir güzellik tanımı değil; aynı zamanda âşığın ruh hâlinin, içsel yakarışının ve teslimiyetinin dışavurumu şeklindedir.

Sonuç olarak; bu şiir, Dertli Divani’nin renk, ışık ve değer sembolleri aracılığıyla derin duyguları ifade etme biçimini yansıtan güçlü bir örnektir. Renkli betimlemeler, yalnızca estetik bir süsleme değil, aynı zamanda ilâhî ve beşerî aşkın içsel tezahürünü yansıtmak üzere yapılmış bilinçli tercihlerdir. Bu yönüyle şiir, âşık edebiyatında renklerin ve görsel imgelerin taşıdığı anlam katmanlarını gözler önüne seren dikkate değer örneklerinden biridir.

6.1.2.8. Şiirlerde Yer Alan Kültür Unsurları

Âşık edebiyatı, halkın duygu, düşünce ve yaşam biçimlerini yansıtan sözlü gelenek içinde şekillenmiş edebî bir türdür. Bu yönüyle âşık şiiri, yalnızca bireysel duyguların değil; aynı zamanda toplumsal yapının, geleneklerin, değer yargılarının ve kültürel kodların da bir yansımasıdır. Âşıklar, şiirlerinde halkın gündelik yaşamına dair çeşitli kültürel unsurlara yer vererek hem içinde bulundukları toplumun belleğini canlı tutmuş hem de bu unsurları kuşaktan kuşağa aktaran birer taşıyıcı olmuşlardır. Düğünler, bayramlar, halk inançları, meslekler, geleneksel yemekler, giysiler, mekânlar, halk tababeti, tarım ve hayvancılık gibi unsurlar; âşık şiirinin hem konusu hem de tasviri olabilmıştır. Bu kültürel öğeler, hem şiirin doğal akışı içinde yer bulur hem de âşığın gözlem gücü ve toplumsal hafızası aracılığıyla yeni anlam katmanları kazanır.

Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde de halk kültürüne ait pek çok unsurun yer aldığı görülmektedir. Şiirlerinde; halkın günlük yaşamını, kırsal hayatı, yerel

deyimleri, geleneksel sembolleri ve toplumsal değerleri işlemesi, onun halk kültürünü hem yaşatan hem de yorumlayan bir sanatçı kimliğine sahip olduğunu göstermektedir.

Âşık Dertli Divani'nin, "Hab-ı Gafletten" adlı şiiri, halk kültürünün ve tasavvufi geleneklerin bir araya gelerek şekillendirdiği çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Şiirde geçen; "mekteb-i irfan", "bab-ı vahdet", "cem", "sâkî", "mey", "levh-i mahfûz", "âbâ", "hırka", "şal", "yakut" gibi kavramlar, yalnızca sembolik anlamlar taşımakla kalmaz, aynı zamanda kültürel bağlamda derin çağrışımlar yaparak, şiire estetik bir katman kazandırır.

"Mekteb-i irfan" ifadesi, tasavvufî eğitimin verildiği ve aşk ile hakikat yolunun öğretildiği bir eğitim ve terbiye ocağını temsil eder. Bu ibare, aynı zamanda halk arasında "gerçeklerin öğrenildiği yer" anlamında kullanılır ve özellikle Âlevî-Bektaşî kültüründe yer alan semah, muhabbet ve irfan meclislerine güçlü bir çağrışım yapar.

"Bab-ı vahdet" ifadesi ise, tasavvufun önemli kavramlarından biri olan, birliğe (vahdete) açılan kapıyı simgeler. Şiirde bu ifadeyle âşık, çokluktan birliğe ulaşma arzusunu dile getirir; aynı zamanda, "vahdet-i vücut" anlayışının etkilerini de belirgin bir şekilde sunar.

"Elif", "be", "te", "se" harfleri; Kur'ân'ın harflerinden olup, halk ve tasavvuf şiirinde genellikle hakikate dair sırların başlangıç noktaları olarak değerlendirilir. Elif harfi, Allah'ın birliğini simgelerken, bu harfler üzerinden yapılan anlam inşası, kültürel olarak hem yazılı hem sözlü geleneğin taşıyıcısıdır.

"Sâkî" ve "mey" gibi semboller ise, klasik edebiyatta olduğu kadar halk tasavvuf şiirinde de sıklıkla kullanılır. Burada "sâkî", gerçeği sunan, irfanı dağıtan mürşidi sembolize ederken; "mey" ise, ilâhî aşkın ve hakikatin içimi olarak sembolize edilmektedir.

Son dörtlükte geçen "Âbâ, hırka, şal dokudum" ifadesi, hem tasavvuf ehlinin giydiği sade kıyafetleri hem de âşığın mânevî olgunluğa ulaşmak için geçirdiği dönüşüm sürecini temsil etmektedir. Bu giysiler, halk kültüründe özellikle derviş kimliğinin sembolik yansımasıdır.

Bunlara ek olarak; “levh-i mahfûz” (ezelî bilgi levhası), “yakut” (değerli taş, mânevî zenginlik), “dem” (an, zaman) gibi ifadeler, tasavvufî düşüncenin kavramsal alanına ait olmakla birlikte, halkın benimsediği inanç ve değerlerle de iç içe geçmiş kültürel öğelerdir.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani’nin şiirleri, halkın inanç dünyasını, gündelik yaşamını, tarihî birikimini ve tasavvufî düşünce sistemini yansıtan zengin kültürel öğelerle örülüdür. Âşığın kullandığı kavramlar, imgeler ve anlatım biçimleri, yalnızca bireysel bir tefekkürün ürünü olmanın ötesinde, toplumsal belleğin ve kadim geleneklerin bir yansıması niteliğindedir. Şiirlerinde yer alan tasavvufî terimler, giysiler, mekânlar, semboller ve öğütler; halkın yaşantısıyla bütünleşmiş kültürel unsurların sözlü edebiyattaki temsili olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, âşığın şiirleri hem halk kültürünü taşıyan hem de onu dönüştürerek yeniden inşa eden birer sözlü kültür belgesi işlevi görmektedir.

6.1.2.9. Şiirlerde Yer Alan Dinî ve Tasavvufî Unsurlar

Âşık edebiyatı, yalnızca bireysel duygu ve düşüncelerin değil; aynı zamanda dinî ve tasavvufî düşüncenin de önemli bir taşıyıcısıdır. Bu gelenekte yetişen pek çok âşık, şiirlerinde İslâmî değerleri, Allah sevgisini, peygamber ve Ehl-i Beyt bağlılığını, tarikat esaslarını ve tasavvufî öğretileri işler. İlâhî aşk, vahdet-i vücud, seyr ü sülûk, nefis terbiyesi, mürşide bağlılık ve mânevî yolculuk gibi kavramlar; özellikle dinî-tasavvufî geleneğe mensup olan âşıkların şiirlerinde yoğun şekilde yer bulur. Bu tür şiirlerde yalnızca bilgi vermek değil, aynı zamanda okuyucuyu veya dinleyiciyi eğitmek, doğru yola yönlendirmek ve mânevî bir farkındalık kazandırmak da hedeflenmektedir.

Âşık Dertli Divani’nin şiirleri de bu bağlamda ele alındığında, onun dinî ve tasavvufî unsurları derinlikli bir anlayışla işlediği görülmektedir. Şiirlerinde yer alan tasavvufî kavramlar, kimi zaman alegorik, kimi zaman ise doğrudan ifadelerle sunulmuş; Allah’a yakınlık, ilâhî hakikate ulaşma arzusu ve insanın içsel yolculuğu gibi temalar ön plana çıkmıştır. Ayrıca âşık, dinî semboller ve terimlerle örülü zengin bir söz varlığı kullanarak hem halkın anlayabileceği bir sadelikte hem de derin bir tasavvufî perspektifle şiirlerini kaleme almıştır.

Bu bağlamda, âşîğın “Canan Olmuşam” adlı şiiri, onun dinî-tasavvufî duyarlılığını yansıtan önemli örneklerden biridir. Âşık, bu manzum yapıda tasavvufî öğretinin temel kavramlarını işlerken; ilâhî aşk, kurban olma, kutsal kitaplara yönelme ve insanın mânevî cevheri gibi çok katmanlı anlam alanlarını bir araya getirerek güçlü bir tasavvufî söylem oluşturmuştur.

Şiirin ilk dörtlüğünde yer alan, “Ehl-i hâl olmayan anlamaz beni” dizesi, tasavvuf yolunun dışarıdan kolayca kavranamayacak kadar derin ve deneyim gerektiren bir yol olduğunu ifade etmektedir. “Canda canan olmuşam” dizesiyle ise âşık, Allah ile kul arasında kurulan derin bağa işaret ederek, ilâhî sevgiye tam bir teslimiyeti yansıtmaktadır. “İsmail’e inen kurban olmuşam” dizesi ise, Hz. İsmail kıssasına atıfta bulunarak, âşîğın kendini tamamen ilâhî aşka adayışını sembolize etmektedir. Aynı zamanda bu unsur, “seyr ü sülûk” sürecinde nefsin kurban edilişiyle ilâhî hakikate erme metaforudur.

İkinci dörtlükte geçen, “İncil, Tevrat, Zebur, Kur’ân olmuşam” ifadesi, âşîğın kendini kutsal metinlerin özünü idrak etmiş ve bu hakikatle bütünleşmiş bir varlık olarak konumlandığını göstermektedir. Bu yaklaşım, “vahdet-i vücut” düşüncesinin bir yansımasıdır. Tasavvufî anlayışa göre, hakikat yalnızca belli bir metne yâhut zamana hapsolmemiş; bilâkis her varlıkta ve her çağda tecelli eden bir bütünlük içinde değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, hakikat her yerde ve her şeydedir. Bu dizede de dört büyük kitabın temsil ettiği ilâhî hakikatin, bireyde tecelli ettiği dile getirilmektedir.

Son dörtlükteki “Her ne arar isen ben-i Âdem’de” dizesiyle, tasavvuf düşüncesinde sıkça rastlanan “insan kâinatın özüdür” görüşüne atıf yapılmaktadır. Bu yaklaşımda insan, Hakk’ın yeryüzündeki aynasıdır ve hakikat, onun özünde mevcuttur. “Esrarı bilinmez hûbân olmuşam” dizesi ise âşîğın, ilâhî sırlarla donanmış, görünüşte sıradan ama özde derin mânevî bir varlık hâline geldiğini ifade etmektedir.

Sonuç olarak; şiir genel yapısıyla, tasavvufun temel öğretilerinden biri olan ilâhî aşk, teslimiyet ve insanın Hakk’taki hakikatini konu edinmesi bakımından dikkate değerdir. Şiirde yer alan semboller ve mecazlar hem klasik tasavvuf edebiyatı geleneğine hem de halk tasavvufu diline uygunluk göstermektedir. Bu yönüyle şiir, Âşık Dertli Divanı’nın dinî-tasavvufî söylemi etkili bir şekilde yansıttığı ve ilâhî aşkı, hakikate

ulaşma arzusunu derinlikli bir biçimde işlediği nitelikli örneklerden biri olarak değeriendirilir.

6.1.2.10. şiirlerde Âşık Tarzı şiir Geleneğine Ait Unsurlar

Âşık tarzı şiir geleneği, yüzyıllar boyunca sözlü halk kültürünün taşıyıcısı olmuş hem bireysel hem de toplumsal hafızayı canlı tutan güçlü bir edebî yapıyı ifade etmiştir. Bu gelenekte; saz eşliğinde şiir söyleme, doğaçlama (irticalen) söyleyiş, hikâye anlatımı, rüya motifi, mahlas kullanımı, pîr ve mürşide bağlılık, âşığın seyahatleri, muhabbet meclisleri gibi birçok unsur yer almaktadır. Bu unsurlar, yalnızca şiirlerin biçim ve muhtevasını değil; aynı zamanda âşıkların kimliklerini, dünya görüşlerini ve halkla kurdukları ilişki biçimlerini de şekillendirmiştir.

Bu geleneğin çağdaş temsilcilerinden biri olan Âşık Dertli Divani, şiirlerinde âşık tarzı şiirin bu klasik unsurlarını yaşatmaya devam etmektedir. Âşık, muhabbet meclisleri ve cem erkânlarında icrâ ettiği şiirleriyle, bu geleneği hem sözlü olarak sürdürmekte hem de yazıya aktarmaktadır. Onun şiirlerinde sıkça karşılaşılan tasavvufi dil, mânevî arayış, mürşide bağlılık ve irfanî söylem; âşık edebiyatının geleneksel yapısının modern halk şiirine nasıl taşındığını ve yaşatıldığını göstermektedir.

Âşık Dertli Divani'nin, "Düşüm" adlı şiiri, geleneksel âşık şiirinin biçimsel ve içeriksel özelliklerini barındıran güçlü bir örnektir. şiirin tamamında, tasavvufi temalar etrafında şekillenen bir içsel yolculuk anlatılmakta; âşığın aşk yolunda çektiği çileler, duyduğu pişmanlıklar ve teslimiyet dile getirilmektedir. Özellikle, "Pîr'in eşğine yüzüm süreli / şükür olsun ulu meydana düşüm" dizesi, âşığın mürşid huzurunda ikrar verdiğini, nasibini aldığını ve tarikata kabul edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda söz konusu ifade, âşık tarzı şiirde sıkça rastlanan mürşid-mürid ilişkisi çerçevesinde değeriendirilebilir.

şiirde sıkça tekrarlanan "düşüm" redifi, âşığın gönlünün ilâhî aşk karşısında teslimiyetini ve bu yolda yaşadığı ruhsal dönüşümleri vurgular. "Katreden ummana düşmek" mecazı, âşığın benliğinden sıyrılıp vahdet deryasına karışmasını ifade ederken; "Sır ehli, sır olan ihvana düşüm" dizesiyle de âşığın bu mânevî bilgeliği ancak bu yolun yolcuları olan ihvan ile paylaşabileceği belirtilmektedir. Aynı zamanda, "derdim" ve

“figânım” gibi ifadeler ise, halk şiirinde sıkça karşılaşılan “dertli âşık” tipini somutlaştırmaktadır.

Sonuç olarak; bu şiir, tasavvufi muhteva, müşid-mürid ilişkisi, dert ve aşk teması, nasip ve meydan motifi gibi unsurlar aracılığıyla âşık tarzı şiir geleneğinin karakteristik özelliklerini bir araya getiren nitelikli bir örnektir. Hem sözlü gelenekteki ifadesini sürdüren hem de yazılı aktarımıyla geleneksel yapıyı devam ettiren bu şiir, Dertli Divani’nin geleneğe olan bağlılığını ve onu modern bir bağlamda yaşatma çabasını gözler önüne sermektedir.

6.2. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ’NİN ŞİİRLERİNDE DİL, ÜSLÛP VE SANATLAR

6.2.1. Âşık Dertli Divani’nin Şiirlerinde Dil Özellikleri

Her edebî gelenek; kültür birikimi, dünya görüşü ve yaşama biçiminin değişmesiyle özgün anlatımlara kavuşur. Âşık şiiri, söylendiği toplumun yaşama biçimine, olaylar-durumlar karşısındaki tavrına, seslendiği toplumun çevresine ve dünyayı algılama biçimine ışık tutar. Bu şiir geleneği, halk arasında mayalanmış ve yaşadığı toplumun kültür dokusunun en önemli belirleyici öğelerinden biri haline gelmiştir. Âşık edebiyatı, dil ve üslûp yönünden divan edebiyatından farklı özellikler gösterir. Bu edebiyatın beslendiği ve geliştiği çevrelerin dili ile yazı dili arasında büyük bir farklılık bulunmaktadır. Sürekli olarak halka yakın kalan ve halkın konuşma dilinden hareketle şiirlerini söyleyen âşıkların en belirgin özelliklerinden biri de anlaşılır olmalarıdır. Böylece, bu edebiyatta yüzyıllar boyu folklorla el ele Türk dilinin doğal gelişiminde âşığa düşen görev, en iyi şekilde yapılmıştır. Âşık edebiyatı, ortak İslâm kültürü çerçevesi içinde bulunduğu için dilde “Arap-Fars” etkilerinden kendisini tamamen kurtaramaz (Artun, 2021: 157).

Âşık şiiri geleneği, dönemlere ve âşıkların bireysel üslûplarına göre değişen ölçülerde motif ve imge zenginliğine sahip olduğundan, ilk bakışta kolayca anlaşılabilen bir şiir türü değildir. Bu geleneği derinlemesine kavrayabilmek, yüzlerce şiiri dikkatle incelemeyi ve âşığın kullandığı dili, imgeleri ve kültürel referansları çözümlemeyi gerektirir. Âşıklar, şiirlerindeki dörtlüklerde kullandıkları kelimeler arasında anlam düzeyinde sıkı bir ilişki kurar; kelimeleri hem yakın hem de mecaz anlamlarıyla bir araya

getirerek çok katmanlı bir anlatım oluştururlar. Âşık dili, düz yazı gibi doğrudan anlam aktarımı amacıyla değil; daha çok duyulmak, hissedilmek ve mûsikiyle bütünleşmek üzere kuruludur. Bu şiirlerde kelimenin semantik anlamından çok, ses değeri ve ezgiyle uyumu ön plandadır. Bu yönüyle âşık şiiri, söz ile müzik arasında yer alan, anlamdan ziyade söyleyişe ve duyuma yakın duran bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir (Artun, 2005: 149).

Âşık tarzı şiir, dil yapısı bakımından müzikaliteye oldukça yakın bir yapı sergiler. Saz eşliğinde icrâ edilen şiir ve anlatılarda, genellikle sade, açık ve akıcı bir üslûp tercih edilir. Kullanılan dil, halkın gündelik yaşamda kullandığı yalın ve anlaşılır Türkçeye dayanır. Âşıklar, şiirlerinde âhenkli bir anlatım oluşturmaya özen gösterirken; doğaçlama söyleyiş geleneğiyle şiir ve hikâyeler üretmeleri, dilin hem akılda kalıcı olmasını hem de halk tarafından kolayca benimsenmesini gerekli kılmıştır. Toplumla iç içe yaşayan âşıklar, halkın sözcüsü ve vicdanı konumunda olduklarından, eserlerinde toplumsal olaylara ve halkın duygu-düşünce dünyasına özel bir hassasiyetle yer verirler. Bu nedenle âşık şiirinin dili, halk arasında yaşayan, canlı ve doğal bir konuşma dili olarak şekillendirilmiş; anlatımda samimiyet, sadelik ve içtenlik temel esaslar hâline gelmiştir.

Âşık Dertli Divani de geleneğe uygun olarak, şiirlerinde halkın kolaylıkla anlayabileceği sade bir Türkçe kullanmış; yer yer tasavvufî terimlere, deyimlere, atasözlerine ve veciz ifadelerle de yer vererek dilin anlam katmanlarını derinleştirmiştir.

6.2.1.1. Türkçesi

Âşık edebiyatı geleneği içerisinde önemli bir yer edinen Âşık Dertli Divani, şiirlerinde halkın konuştuğu sade ve anlaşılır Türkçeyi tercih etmiştir. Onun dili, hem halkın gündelik hayatında kullandığı doğal söyleyiş biçimlerini hem de âşıklık geleneğinin kendine özgü mecaz, sembol ve terimlerini bünyesinde barındırır. Âşığın şiirlerinde, yalın bir anlatım öne çıkarken; yer yer dinî-tasavvufî ve kültürel referanslara bağlı olarak Arapça ve Farsça kökenli kelimelere de yer verildiği görölmektedir. Bu bağlamda, Dertli Divani'nin Türkçesi; halk diliyle irtibatını koparmayan, anlaşılır olmayı önceleyen, ancak gerektiğinde klasik şiir geleneğinden de beslenen, zengin ve çok katmanlı bir yapı arz eder. Bu çok yönlülük, onun şiirlerinin hem halk hem de entelektüel çevreler tarafından ilgiyle takip edilmesine olanak tanımaktadır.

Bu bağlamda, âşığın “Her Olur Olmaza” şiirinden örnek verilebilir. Nitekim, bu durumu örneklemek üzere, âşığın “Her Olur Olmaza” adlı şiiri incelenebilir.

Âşık Dertli Divani’nin dilinde, halk Türkçesi ile tasavvufi söylemin iç içe geçtiği görülmektedir. “Her Olur Olmaza” adlı şiirinde hem sade ve anlaşılır halk dili hem de derin anlamlar barındıran dinî-tasavvufî ifadeler bir arada kullanılmıştır. Örneğin; “Her olur olmaza hâl beyân etme / Kul isen ehvâlın Hakk’a âyandır” dizelerinde “hâl beyân etmek” (halini dile getirmek) gibi halk arasında kullanılan bir ifade, “ehvâl”, “Hakk’a âyan” gibi Arapça kökenli, daha yüksek anlam katmanları içeren kelimelerle dengelenmiştir. Bu söyleyiş biçimi, halkın anlayabileceği bir sadeliğe sahipken, aynı zamanda tasavvufi bir derinlik de barındırmaktadır.

“İkrarına sadık olmayan kişi / Şeklen insan amma mânen hayvandır” dizesi ise, anlam bakımından hem didaktik hem de eleştirel bir üslûpla kaleme alınmıştır. Halk arasında sıklıkla kullanılan “şeklen insan, mânen hayvan” gibi veciz ifadeler aracılığıyla, dilin sade gücüyle derin bir mesaj verilmiştir.

“Hulk-u Muhammet’ten, mayası Şit’ten / Olanlar kâmilî ehl-i irfandır” dizelerinde, peygamberî ahlâka ve insanın ilâhî yaratılış özüne yapılan göndermeler aracılığıyla dinî-tasavvufî terminoloji ustalıkla kullanılmıştır. “Hulk-u Muhammet”, “Şit”, “kâmil”, “ehl-i irfan” gibi ifadeler, âşığın beslendiği kültürel ve inanç temelli kaynakları ve şiir diline kattığı derinliği göstermektedir.

Son dizede yer alan, “Gördüğün şu dünya misal-i handır” (dünya bir hâna benzer) ifadesi ise, halk diline özgü benzetmelerin esere, şiirsel bir biçimde yansıtıldığını göstermektedir.

Sonuç olarak; bu şiir, Dertli Divani’nin hem halk söylemine yakınlığını hem de tasavvufî kavramları şiir diline ustalıkla dâhil edişini gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle, şiir, onun dilindeki karakteristik özellikleri sergileyen önemli bir metin olarak öne çıkmaktadır.

6.2.1.2. Şiirlerde Yer Alan Kısa Ağz Özelliklerine İlişkin Kullanımlar

Âşık edebiyatı, ait olduğu yörenin dilsel özelliklerini bünyesinde barındırması açısından ve ağız özelliklerinin tespit edilerek korunması noktasında önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani’nin şiirleri, yalnızca edebî bir metin olmanın

ötesinde, doğup büyüdüğü Şanlıurfa'nın Kısas köyüne ait ağız özelliklerini de yansıtan kültürel belgeler niteliğindedir. Dertli Divani'nin şiir dilinde, yer yer yöresel telaffuzlar, sözcük biçimleri ve söyleyiş farklılıkları dikkat çekmekte; bu da onun şiirlerinde hem bireysel hem de yerel kimliğini görünür kılmaktadır. Dolayısıyla, âşığın şiirlerinde yer alan kelime ve ek kullanımlarındaki ağız farklılıkları hem şiir dilinin zenginliğini hem de Kısas ağzının sözlü kültür içindeki yansımaları anlamaya olanak tanımaktadır.

Âşık Dertli Divani'nin çocukluk dönemi köy ortamında, gençlik ve yetişkinlik yılları ise şehir çevresinde geçmiştir. Bu durum, âşığın dilsel tercihlerinde ve söyleyiş biçimlerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Âşığın yetiştiği coğrafya, özellikle kültürel ve etnik çeşitliliğin yoğun olduğu Kısas bölgesi, onun dil özellikleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Kürt ve Arap yerleşimleri arasında yer alan bir Türk köyü olan Kısas hem dilin korunmasında hem de yöresel söyleyiş biçimlerinin şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Ayrıca, köyün Urfa şehir merkezine yakın konumda bulunması, konuşma dilinde yöresel benzerliklerin ve etkileşimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Erdem, 2010: 217). Bu bağlamda, âşığın “Bu Dünya” adlı şiiri örnek olarak verilebilir.

Âşığın bu eseri, Kısas ağzının şiirdeki temsil gücünü ortaya koymaktadır. Özellikle, “kardaş” sözcüğü, “kardeş” kelimesinin yöresel bir varyantı olarak dikkat çekmektedir. Bu tür halk söyleyişleri, şiirin yalnızca biçimsel değil, kültürel anlamda da halkla güçlü bir bağ kurmasına olanak tanımaktadır. Şiirin bütününde görülen sade, anlaşılır ve doğrudan söyleyiş biçimi hem sözlü gelenekle uyumlu bir anlatım tarzını hem de âşığın halkın diliyle hakikati dile getirme çabasını yansıtmaktadır.

Sonuç olarak; söz konusu şiir, yalnızca tematik içeriğiyle değil, aynı zamanda taşıdığı dilsel unsurlar ve yöresel söyleyiş biçimleriyle, Kısas ağzının karakteristik yapısını yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

6.2.1.3. Şiirlerde Yer Alan Mahallî Unsurlar

Âşık edebiyatı, doğrudan halkın yaşantısına dayanan ve mahallî kültürün izlerini güçlü biçimde yansıtan bir gelenek olarak, yaşanan coğrafyanın sosyal, kültürel ve folklorik dokusunu edebî bir zemine taşır. Bu bağlamda, âşıkların şiirleri; yer adları, bölgesel gelenekler, halk inanışları, mahallî deyim ve tabirler gibi pek çok unsuru bünyesinde barındırarak halk kültürünün sözlü hafızasını kayıt altına alır. Özellikle,

belirli bir çevrede doğup büyüyen, o yöre halkının diliyle ve yaşayış tarzıyla iç içe olan âşıklar için mahallî unsurlar, şiirin doğal bir parçası hâline gelir.

Âşık Dertli Divani'nin şiirleri de bu yönüyle, söz konusu özelliği açık biçimde yansıtır. Doğup büyüdüğü Şanlıurfa'nın Kısas köyü çevresindeki kültürel yapılar, toplumsal ilişkiler, ekonomik koşullar ve mahallî deyimlerle şekillenen bir söyleyiş tarzı, onun şiir dünyasına derinlemesine nüfus etmiştir. Âşık, mahallî unsurlar aracılığıyla hem mensubu olduğu coğrafyanın sorunlarını dile getirir hem de yerel kimliğe sahip çıkar.

Bu bağlamda, Dertli Divani'nin şiirlerinde mahallî unsurların nasıl işlendiği ve bu unsurların şiirin anlam dünyasına nasıl katkı sağladığı; atasözleri ve deyimler üzerinden örneklerle ele alınacaktır.

Dertli Divani'nin şiirlerinde, halk kültürünün temel yapı taşlarından biri olan atasözlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Bu atasözleri, toplumun ortak tecrübelerinden süzülerek kalıplaşmış, halk bilgeliğini yansıtan özlü sözlerdir ve âşığın söyleminde anlamı pekiştirici, öğretici bir işlev üstlenmektedir. Örneğin, “İnsan olan kesmez bindiği dalı” dizesi, halk arasında yaygın olarak kullanılan “Bindiği dalı kesmek” atasözünün birebir yansımasıdır. Bu kullanım, bireyin kendi çıkarına zarar veren davranışlarını eleştirirken, aynı zamanda bir öğüt niteliği de taşır. Benzer şekilde, “Ne yazı ne güzü kaldı” dizesi ise, zamanın geçiciliğini ve hayatın hızla tükenişini anlatan kalıplaşmış bir halk söylemidir. Bu tür ifadeler, âşığın şiirlerinde zaman algısını, fâniliği ve insanın acziyetini vurgulayan anlatım biçimlerine dönüşür.

Bunun yanı sıra, Dertli Divani'nin şiir dili, halk arasında yaygın biçimde kullanılan deyimlerle zenginleştirilmiştir. Bu deyimler, çoğu zaman mecazlı anlatımıyla şiire hem anlam derinliği kazandırmakta hem de sözlü geleneğin doğallığını yansıtmaktadır. “Aklımı baştan aldı”, “Yüreğine ateş düştü”, “Aşkın nârına yandım”, “Çerağ yandı”, “Kalbine doğdu”, “Gözüm yolda kaldı” gibi deyimler, halkın duygu dünyasını yansıtan ifade kalıplarıdır. Bu deyimlerin şiir içindeki kullanımı, sözün etkileyciliğini artırmakta; şiirin hem söyleyiş hem de anlam açısından halkla daha güçlü bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Âşığın, bu halk deyişlerini şiirine ustalıkla dâhil etmesi, onun sözlü gelenekten beslendiğini ve halkın ortak duygu, düşünce ve tecrübelerine tercüman olma gayretini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak; Dertli Divani bu gibi kullanımlarda, halk arasında yer etmiş sözlü kültür kalıplarını şiir estetiği içinde yeniden üretir ve böylece hem yerel söylemi korur hem de bu sözleri tasavvufî bir anlam derinliğiyle yeniden yorumlar. Bu yönüyle, onun şiirlerinde mahallî unsurlar yalnızca folklorik öğeler değil; aynı zamanda düşüncüyü ve öğüdü destekleyen birer taşıyıcı işlevi üstlenmektedir.

6.2.1.4. Şiirlerde Yer Alan Arapça ve Farsça Kökenli Kelimeler

Âşık edebiyatı geleneği, halkın anlayabileceği yalın bir dil kullanma esasına dayanmakla birlikte, tarihsel süreç içerisinde Türkçe'ye yerleşmiş olan Arapça ve Farsça kökenli kelimelere de şiir dilinde sıklıkla yer vermiştir. Özellikle dinî, tasavvufî ve ahlâkî temaların işlendiği şiirlerde, bu tür kelimelerin yoğunluğu daha belirgin hale gelmektedir. Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde de Arapça ve Farsça kökenli kelimeler önemli bir yer tutmakta; bu kelimeler vasıtasıyla şiirlere hem kavramsal derinlik hem de gelenekle bağlantılı bir söylem kazandırılmaktadır. Bu durum hem dilin tarihsel birikimini yansıtmakta hem de şiir diline estetik ve anlam yönünden zenginlik katmaktadır.

Âşık Dertli Divani'nin şiir dili, geleneksel halk şiiri unsurlarını tasavvufî ve ahlâkî bir derinlikle harmanlarken; bu derinliği sağlayan temel kaynaklardan biri de Arapça ve Farsça kökenli kelimelerdir. Âşığın, özellikle tasavvufî söyleminde yoğun bir şekilde yer verdiği bu kelimeler, yalnızca estetik bir unsur olmakla kalmaz, aynı zamanda anlamı derinleştirerek katmanlı bir anlatım sunan önemli yapı taşlarıdır. Nitekim, “Her olur olmaza hâl beyân etme / Kul isen ehvâlin Hakk’a âyandır” dizesinde geçen; beyân (açıklama), ehvâl (hâller) ve âyan (aşıkâr) gibi Arapça kökenli kelimeler, bireyin iç dünyasını her durumda dile getirmemesi gerektiğine ilişkin tasavvufî bir uyarıyı kavramsal bir derinlikle ifade eder. Benzer şekilde, “Hak sana vermiştir büyük bir kuvvet / Ara bul gerçeği olma kör niyet” dizesinde geçen; kuvvet (güç) ve niyet (amaç) kelimeleri de insanın ilâhî kudretle donatıldığını ve bu kudretin hakikat yolunda kullanılmasının gerekliliğini vurgulamaktadır.

Tasavvufî eğitimi ve “seyr ü sülûk” sürecini anlatan “Girdim mekteb-i irfana / Mânâ öğretiler bana” dizesinde yer alan; mektep, irfan ve mânâ kelimeleri, bu yolculuğun ilim, mârifet ve anlam temelli bir öğrenme süreci olduğuna işaret etmektedir. “Aşkım beni Hak darına sürükler / Tükenmez dumanım her dem körükler” dizelerinde

geçen, Farsça kökenli dâr (hakikate açılan kapı anlamında) ve dem (an, zaman) kelimeleri ise, âşığın aşk yolunda sürekli arınma ve yanma hâlini, her an yeniden doğduğu ifade etmektedir.

Sonuç olarak; örneklerden de anlaşılacağı üzere, Dertli Divani'nin şiirlerindeki Arapça ve Farsça kökenli kelimeler, geleneksel halk söylemini tasavvufî katmanlarla zenginleştirirken, aynı zamanda şiire anlam derinliği, kavramsal netlik ve öğretici işlev kazandırmaktadır. Bu kullanımlar, onun şiir dilinin yalnızca halk arasında anlaşılır olmaktan öte, aynı zamanda düşünsel bir derinlik taşıyan bir edebî söyleme dönüştüğünü göstermektedir.

6.2.1.5. Âyet-Hadisler ve Veciz Sözler

Âşık edebiyatı, yalnızca halkın duygu dünyasını yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda dinî-mânevî değerleri, ahlâkî öğretileri ve kutsal metinlerin özünü, halkın anlayabileceği bir dil ve üslûpla şiirsel biçimde ifade eder. Bu bağlamda, Kur'ân-ı Kerîm'den alınan âyetler, Peygamber Efendimiz'e (s.a.v.) ait hadisler ve veciz (özlü) sözler, âşıkların şiirlerinde hem öğretici hem de estetik bir işlev üstlenmiştir. Bu tür referanslar, şiirin anlam derinliğini artırmakla kalmaz, aynı zamanda âşığın dinî kültüre olan hâkimiyetini ve halkı doğru yola yönlendirme amacını da ortaya koyar.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde de bu dinî söylem, kendine özgü bir biçimde yer bulur. Âyet, hadis ya da veciz sözlerle örülen dizeler, çoğu zaman tasavvufî bir perspektiften ele alınmış; kulun Allah'a teslimiyeti, nefisle mücadelesi ve hakikati bulma yolculuğu bu kaynaklarla desteklenmiştir. Bu şekilde âşık, dinî referansları yalnızca bir süs unsuru olarak değil; aynı zamanda, şiirinin temel taşıyıcı öğeleri olarak kullanmıştır.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde, İslâmî kaynaklı metinlerden olan âyet, hadis ve veciz sözlere sıkça yer verildiği görülmektedir. Bu kullanımlar, âşığın dinî birikimini ve tasavvufî yönünü ortaya koymakta; şiirlerinin öğretici ve mânevî boyutunu derinleştirmektedir. Kur'ân-ı Kerîm'den alınan ifadeler, hadis-i şeriflerden yapılan göndermeler ve halkın belleğinde yer edinmiş özlü sözler, âşığın şiirinde anlamı pekiştiren önemli yapı taşları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin; elest bezmine ve kavî-i kadîme gönderme yapılan, “Kavli ikrar ahdi misak / Elest deminden beri hak” dizelerinde, A'râf Sûresi 172. âyette geçen “Elestü

birabbiküm” ifadesine atıf yapılarak, insanın Allah ile ezeli bir sözleşme yaptığı inancı dile getirilmektedir. Aynı şekilde, “Hakk’a feda edip canı bedeni / İsmail’e inen kurban olmuşam” dizelerinde de Hz. İsmail’in Allah yolunda kurban edilişine telmihte bulunmaktadır. Bu anlatım biçimi, Kur’ân’da yer alan kıssaların şiir diline uyarlanması yoluyla, mânevî öğretinin estetik bir söylemle bulunduğu bir anlatı zemini oluşturmaktadır.

Hadis referansları ise çoğunlukla dolaylı biçimde yer almakta, tasavvufî deyişler aracılığıyla şiire aktarılmaktadır. Örneğin, “Gerçeğin hulku Muhammet / Şit’endir mayası kardaş” dizelerinde, Hz. Muhammed’in ahlâkının Kur’ân ahlâkı olduğu anlayışı işlenmektedir. Buradaki, “Hulku Muhammed” ifadesi hem hadis kaynaklı bir öğretiyi hem de tasavvufî terbiyenin temel dayanaklarından birini temsil etmektedir. Bu söylem, aynı zamanda ahlâkî olgunluğun ilâhî bir kökten beslendiği düşüncesini de taşımaktadır.

Âşık Dertli Divanı’nın şiirlerinde, halk arasında veciz söz hâline gelmiş özlü ifadeler de dikkat çekmektedir. Bu tür sözler, kimi zaman âyet veya hadis kaynaklı, kimi zaman ise halkın ortak tecrübesinden süzülüp gelen irfanî ifadelerdir. “Her olur olmaza hâl beyân etme / Kul isen ehvâlin Hakk’a âyandır” dizelerinde, bireyin yaşadığı her durumu açıkça dile getirmemesi gerektiği; zira, kulun hâlinin zaten Hak katında malum olduğu öğütlenmektedir. Bu dizelerde geçen, “ehvâl, beyân, âyan” gibi Arapça kökenli kavramlar, aynı zamanda dinî-literer bir üslûbun izlerini taşımaktadır. Benzer biçimde, “Şükreyle gelmişsin cihâna gönül” dizesi de hem kader anlayışını hem de tevekkül düşüncesini yansıtan veciz bir ifadedir. Bu tür söyleyişler, halkın dinî ve tasavvufî algısıyla bütünleşmiş kalıplar olarak âşığın dilinde yeniden hayat bulur.

Sonuç olarak; örneklerde de görüldüğü üzere, Dertli Divanı’nın şiirlerinde yer alan âyet, hadis ve veciz sözlerin kullanımı, yalnızca bir süsleme unsuru değil; şiirin anlam katmanlarını zenginleştiren ve didaktik yönünü güçlendiren önemli edebî araçlar olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle âşığın dili hem geleneğe dayanan bir anlatım zemini sunmakta hem de halkın inanç dünyasını şiire taşıyan bir köprü işlevi görmektedir.

6.2.2. Âşık Dertli Divanı’nın Şiirlerinde İfade Özellikleri

Âşık edebiyatında ifade biçimi, yalnızca söz söyleme sanatı değil; aynı zamanda duygu, düşünce ve inancın halkın diliyle buluşturulduğu güçlü bir anlatım yoludur. Bu

bağlamda, Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde hem geleneksel söyleyiş tarzının hem de bireysel üslubunun belirgin izleri görülmektedir. Âşığın dili, yalın ve halkın anlayabileceği bir yapıya sahip olmakla birlikte; tasavvufî kavramlarla, mecazlarla ve şiirsel âhenkle derinlik kazanmaktadır. Şiirlerinde sıkça kullanılan teşbih, mecaz, telmih, hitap, tekrar gibi söz sanatları ve anlatım araçları, eserlerin hem estetik gücünü artırmakta hem de didaktik yönünü pekiştirmektedir. Dertli Divani'nin söylemi, çoğu zaman öğretici, zaman zaman eleştirel; fakat her durumda samimi, içten, etkileyici ve güçlü bir söyleyişe sahiptir.

6.2.2.1. Şiirlerde Anlatım şekilleri

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde kullanılan anlatım biçimleri hem geleneğin izlerini taşıyan hem de şairin bireysel üslubunu yansıtan çeşitli formlar aracılığıyla zenginleşmektedir. Bu şiirlerde belirgin anlatım yollarından biri, öğüt verme ve hitap etme üzerine kuruludur. Âşık, okuyucuya ya da muhatabına çoğu zaman doğrudan seslenerek nasihatlerde bulunur; bu yönüyle şiir hem didaktik hem de içtenlikli bir sohbet havası taşır. Örneğin, “Gel özünü aşkın nârına yandır” ya da “Yık nefis kalesini imar eyleme” gibi dizeler, yalnızca öğüt vermekle kalmaz, hitap kipleri aracılığıyla okuyucu ile güçlü bir iletişim kurar. Bu ifade tarzı, halk edebiyatının öğretici yönüyle tasavvufî terbiyenin birleşimini yansıtan etkili bir anlatım biçimidir.

Dertli Divani'nin şiirlerinde sıklıkla başvurduğu bir diğer yöntem ise doğrudan anlatımdır. Âşık, duygu ve düşüncelerini açık ve sade bir dille, dolaylı anlatım ya da ağır semboller kullanmadan doğrudan ifade etmektedir. Bu yönüyle şiirler, halkın kolaylıkla anlayabileceği bir sadeliğe ve samimiyete sahiptir. Ayrıca, bazı şiirlerde tahkiye (hikâye etme) yoluyla anlatım da dikkat çeker. Bu tür şiirlerde, bir olay ya da yaşanmışlık aktarılırken, anlatım biçimi zaman zaman mensur bir hikâye anlatısına yaklaşır. Böylece şiir, didaktik veya lirik sınırları aşarak dramatik bir boyut kazanmış olur.

Bunlara ek olarak, soru yoluyla anlatım, âşığın hem okurun dikkatini çekme hem de düşündürme amacına hizmet eden önemli bir tekniktir. Nitekim, “Sana ne bana ne hep diye diye / Böylece yem olduk ağaya beye” dizelerinde olduğu gibi, soru kipleri şiirin ritmini zenginleştirmekte ve anlam katmanlarını artırmaktadır. Bunun yanı sıra, âyet ve hadislerle yapılan delillendirme, Dertli Divani'nin tasavvufî ve dinî söylemini

temellendirmede kullandığı önemli bir anlatım biçimidir. Bu yöntem, şiirde ileri sürülen düşüncenin ilâhî kaynaklarla desteklenmesini ve ispatlanmasını sağlayarak, okuyucunun inanç düzeyinde etkilenmesini amaçlamış olur. Ayrıca, âşık anlatım tarzında tekrar (yineleme) unsuru da öne çıkmaktadır. Özellikle bazı mısraların yâhut dize sonlarının tekrar edilmesi hem söyleyişin ahengini pekiştirmekte hem de vurgulanmak istenen duyguyu yoğunlaştırmaktadır. Örneğin, “Unutma halkım, sen de not eyle” dizesinin şiir boyunca tekrarlanması, şiirin mesajını kalıcı kılmakta ve güçlü bir toplumsal bilinç oluşturma amacına hizmet etmektedir.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde kullanılan anlatım biçimleri hem halk şiiri geleneğine hem de bireysel ve tasavvufî söylemine özgü zenginliklerle şekillenmiştir. Öğüt ve hitap yoluyla anlatım, doğrudan anlatım, tahkiye, soru yoluyla anlatım, âyet ve hadislerle desteklenen söylem ve tekrar (yineleme) gibi çeşitli anlatım teknikleri, âşık düşünsel ve duygusal dünyasını ifade etmede etkili araçlar hâline gelmiştir. Bu anlatım biçimleri, yalnızca söylem düzeyinde değil; aynı zamanda şiirlerin iletmek istediği temel mesajları destekleyici işleviyle de dikkat çeker. Âşık bu çeşitlilik içerisindeki anlatım stratejileri, onun hem gelenekle bağını koruduğunu hem de bireysel üslûbunu zenginleştirdiğini göstermektedir. Bu yönüyle Dertli Divani’nin şiirleri, anlatım teknikleri bakımından da derinlikli ve çok katmanlı bir yapı sergilemektedir.

6.2.3. Âşık Dertli Divani’nin Şiirlerinde Üslûp Özellikleri

Âşık edebiyatında üslûp, yalnızca bireysel söyleyiş biçimini değil; aynı zamanda ait olunan kültürel geleneğin estetik değerlerini, ifade kalıplarını ve dünya görüşünü yansıtan temel bir yapı unsurdur. Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde gözlemlenen üslûp özellikleri, onun hem klasik âşık söyleyiş geleneğini benimseyerek sürdürdüğünü hem de bu geleneği özgün bir anlatımla zenginleştirdiğini ortaya koymaktadır. Âşık, şiirlerinde halk söyleyişine dayalı yalın ve anlaşılır bir dili tercih etmekle birlikte; bu sadelik içinde mecazlar, çağrışımlar ve tasavvufî referanslarla örülü çok katmanlı bir anlam dünyası kurmayı başarmaktadır. Yer yer didaktik, yer yer lirik ve coşkulu bir anlatım benimseyen âşık, şiirlerinde dinleyiciyi hem düşünmeye hem de hissetmeye davet eder. Sözcük seçimindeki titizlik, âhenk yaratımındaki ustalık, tekrarların anlamı pekiştiren işlevi ve kimi zaman ironiye başvuran söyleyiş biçimi, Dertli Divani’nin şiirsel üslûbunun güçlü ve gelenekle uyumlu bir yönünü oluşturmaktadır. Bu yönüyle onun şiir dili, halkla

bütünleşen; ancak, aynı zamanda bireysel duyarlılığını estetik bir ifade biçimiyle ortaya koyan özgün bir âşık kimliğinin yansımasıdır.

6.2.3.1. Şiirlerde Söz Varlığı

Âşık tarzı şiirde söz varlığı, Türk edebiyatının farklı dönemlerine ve nazım geleneklerine ait dilsel ve tematik unsurların bir araya gelmesiyle şekillenen, zengin ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Özellikle, tekke ve tasavvuf edebiyatının etkisiyle gelişen âşık şiirinde; tasavvufî kavramlar, mitolojik ve menkıbevî öğeler, destanî unsurlar, vahdet-i vücûd düşüncesi ve ilâhî aşk teması, söz varlığını derinleştiren başlıca bileşenler arasında yer alır. Bununla birlikte, halk edebiyatı geleneğine bağlı olan âşık şiiri, halk deyişleri, yerel ağız özellikleri, atasözleri ve deyimler, mahallî kelimeler, ikilemeler ve pekiştirmeler aracılığıyla daha geniş bir kültürel zemin üzerinde yükselir. Kahramanlık, aşk, ölüm, doğa ve toplumsal yaşam gibi temalar etrafında şekillenen bu söz varlığı hem bireysel hem de kolektif bir anlatımın imkânlarını sunarak âşık şiirine özgün ve güçlü bir ifade boyutu kazandırır.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde yer alan söz varlığı, onun hem halk kültürüyle kurduğu güçlü bağı hem de tasavvufî düşünceye olan yakınlığını ortaya koyan dikkate değer bir dilsel zenginlik sunmaktadır. Âşığın, şiirlerinde kullandığı kelime hazinesi, yalnızca bireysel söyleyiş unsurunu değil, aynı zamanda içinde yetiştiği coğrafyanın sosyo-kültürel yapısını, mensubu bulunduğu inanç sisteminin kavramsal dünyasını ve âşık edebiyatı geleneğinin estetik öğelerini de yansıtır niteliktedir. Dertli Divani, halk arasında yaygın biçimde kullanılan atasözleri ve deyimlerin yanı sıra; anlamı derinleştiren arkaik kelimeler, mahallî söyleyiş biçimleri ve özellikle tasavvufî anlam yükü taşıyan Arapça ve Farsça kökenli kavramlara da şiirlerinde sıkça yer vermektedir.

Sonuç olarak; bu çok katmanlı söz varlığı, âşığın yalnızca anlatı gücünü artırmakla kalmaz, aynı zamanda şiirsel söylemini kültürel süreklilik içinde anlamlı kılar. Onun dili, halkın günlük yaşamına temas eden yalınlığı, tasavvufî derinlikle harmanlayan bir söyleyiş imkânı sunar. Bu bağlamda, Dertli Divani'nin şiir dili; hem dinleyicinin duygu ve düşünce dünyasına hitap eden anlaşılır bir yapı sergilemekte hem de gelenekten beslenen, öğüt verici, düşündürücü ve çoğu zaman da mistik bir içerikle bütünleşmektedir. Bu nitelikleriyle âşığın söz varlığı, bireysel üslûbunun temel yapı

taşlarından biri olarak, onun hem halk ozanı kimliğini hem de irfanî derinliğini ortaya koymaktadır.

6.2.4. Âşık Dertli Divani'nin Şiirlerinde Edebî Sanatlar

Âşık edebiyatında doğaçlamaya dayalı şiir söyleme geleneği, dilin estetik boyutunu ön planda tutan çeşitli edebî sanatların kullanımını da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda; benzetme (teşbih), kişileştirme (teşhis), abartma (mübalağa) ve kinaye gibi sanatlar, âşık şiirinde sıkça başvurulan anlatım yolları arasında yer alır. Âşıklar, Klasik Türk şiiri ve divan edebiyatının etkisiyle, saz eşliğinde söylenen şiirlerine hem söyleyiş güzelliği hem de anlam zenginliği kazandırma amacı taşımışlardır. Bu âşıkların şiirlerinde; bir durumu güzel bir nedene bağlama (hüsn-i tâlil), kalıplaşmış mazmunlar, tersini söyleyerek iğneleme (tariz), seslenme (nida), yineleme (tekrir), soru yoluyla anlatım (istifham) ve tarihî-dinî göndermelerle anlam derinliği oluşturan telmih sanatı önemli bir yer tutmaktadır. Aynı zamanda, atasözü ve deyimlerden yararlanma ile irsal-i mesel kullanımı da sözün hem hikmet yönünü hem de halkın ortak söyleyiş belleğini yansıtan temel edebî unsurlar olarak öne çıkar.

Âşıklar, edebî sanatları sözün etkili olması için kullanmışlardır. Artun'a göre (2021), kelime ve hayal oyunları, duygular ve düşünceler kendilerine uygun edebî sanatlarla, ifade edildikleri zaman güzellik kazanırlar (Artun, 2021: 165).

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde, geleneksel halk şiirinin önemli anlatım araçlarından biri olan edebî sanatlara sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Bu sanatlar hem şiir diline âhenk kazandırmakta hem de düşünceyi derinleştirme ve etkili kılma amacına hizmet etmektedir. Âşığın söyleyiş gücünü pekiştiren bu edebî sanatlar, aynı zamanda onun estetik kaygısını ve halk şiiri geleneğiyle olan güçlü bağını da ortaya koymaktadır.

Teşbih (benzetme), Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde en sık kullanılan edebî sanatların başında gelir. Benzetmeler, özellikle aşk, doğa ve insan betimlemelerinde belirgin bir şekilde yer alır. Örneğin, “Sen bir tavus kuşu gibi / İrenk berenk bezenmişsin” dizesinde, bir kimsenin süslenmiş hâli tavus kuşuna benzetilerek görsel bir imge oluşturulmuştur. Bu tür teşbihler, okuyucunun hayal gücünü harekete geçirerek şiirin etkisini artırmaktadır.

Teşhis (kişileştirme) sanatı da âşığın sıkça başvurduğu bir anlatım tekniklerinden biridir. İnsan dışı varlıklara insanî nitelikler yüklenerek soyut kavramlar somutlaştırılması, şiirsel anlatımın daha etkili hale gelmesini sağlar. Örneğin, “Coşar gider deli gönül” dizesinde, gönül insana özgü bir davranışla nitelenmiş, böylece duygu daha güçlü bir şekilde aktarılmıştır.

Mübalâğa (abartma) sanatı ise, özellikle duygusal yoğunluğu artırma amacıyla kullanılır. Âşık, yaşadığı içsel sarsıntıları çoğu zaman abartılı ifadelerle dile getirerek okuyucu üzerinde derin bir etki bırakır. “Akan gözüüm yaşın silemez oldum / Şu yalan dünyada gülemez oldum” dizelerinde hem fiziksel hem ruhsal acı, mübalâğa yoluyla dramatize edilerek yoğun bir duygu atmosferi oluşturulmuştur.

Hüsn-i tâlil (güzel nedene bağlama) sanatı, doğrudan açıklanabilecek bir olayı estetik bir gerekçeye bağlayarak şiire sanatkârane bir anlatım kazandırır. Örneğin, “Leylî Nehâr durmaz coşar çağlarım / Çünkü kusurum çok amana düştüm” dizelerinde, coşkunluk hâli kusura ve aman dilemeye bağlanarak içsel bir sebep-sonuç ilişkisi kurulmuştur; böylece içsel hâl, soyut bir değerle anlamlandırılmıştır.

Tariz (iğneleme) sanatı ise, özellikle âşığın eleştirel ve taşlamaya yönelik şiirlerinde belirgin biçimde dikkat çeker. Âşık, görünüşte olumlu bir ifade kullanarak aslında olumsuz bir durumu üstü kapalı bir biçimde eleştirme işlevi görür. Örneğin, “İnan ki insan olana / Yakışmıyor bu çalım” dizesi, doğrudan bir eleştiriden çok, üstü kapalı bir iğneleme içerir.

Telmih (gönderme) sanatı, Dertli Divani’nin özellikle tasavvufî muhtevalı şiirlerinde sıkça kullandığı bir sanattır. Bu sanatta, özellikle dinî-tasavvufî şahsiyetlere ya da olaylara yapılan göndermeler, okuyucunun kültürel bilgisini harekete geçirir. Örneğin, “Ene’l-hak dedik, Hak mutlak / Ta ezeli ezeliinden” dizesinde, Hallâc-ı Mansûr’a yapılan göndermeyle şiire tarihî ve tasavvufî bir derinlik kazandırılmıştır.

Nida (seslenme) ve istifham (soru) gibi hitabet sanatları da Dertli Divani’nin söyleyiş üslûbunu etkileyici kılan unsurlar arasında yer alır. Özellikle, muhataba doğrudan hitap edilen dizelerde ve anlamı pekiştirmek amacıyla kullanılan soru ifadeleriyle, nida ve istifham sanatlarının etkisi belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Örneğin, “Gel bire Dertli Divani / Gerçek ol ki gerçek konuş” ve “Daha neyi söyleyeyim

ey canlar / Sır ehli, sır olan ihvana düştüm” dizelerinde hem bireysel hitap hem de topluluğa yönelen sesleniş ile şiirin hitâbî gücü ve duygusal yoğunluğu pekiştirilmektedir. Bu yönüyle Dertli Divani’nin şiirlerinde hitabet sanatları, yalnızca anlatımı zenginleştirmekle kalmaz; aynı zamanda şiirsel söylemin etkileyiciliğini artırarak dinleyiciyle doğrudan bir iletişim kurma işlevi görür.

Tekrir (yineleme) sanatı ise, Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde hem âhenk oluşturmak hem de anlam vurgusunu güçlendirmek amacıyla sıkça kullanılır. “Hey canım güzelim Harran Ovası” gibi yinelemeler, şiire ritmik bir yapı kazandırırken, aynı zamanda duygusal vurguyu da pekiştirir.

Tüm bu edebî sanatların Dertli Divani’nin şiirlerinde yer bulması, onun söz söyleme kudretini ve halk şiiri geleneğine olan derin vukufunu açıkça ortaya koymaktadır. Âşık, bu sanatları yalnızca biçimsel bir süsleme unsuru olarak değil, duygu ve düşünceyi etkili biçimde ifade etmenin bir aracı olarak ustalıkla kullanmaktadır.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde edebî sanatların çeşitli formlarda ve işlevsel bir biçimde kullanıldığı görölmektedir. Âşık, halk edebiyatı geleneği içerisinde teşbih, teşhis, mübalağa, hüsn-i tâlil, telmih, tariz, istifham, nida, tekrir gibi anlatım tekniklerini ustalıkla kullanarak şiir dilini zenginleştirmekte ve estetik boyutunu derinleştirmektedir. Bu sanatlar, yalnızca şiirin biçimsel güzelliğini artırmakla kalmayıp; aynı zamanda, âşığın duyuru ve düşünüş dünyasını, tasavvufi birikimini ve toplumsal gözlem yetkinliğini de görünür kılmaktadır. Âşık Dertli Divani’nin söz ustalığı ve sanatsal söyleyiş gücü, halk şiiri geleneğinin çağdaş bir temsilcisi olarak, onun edebî şahsiyetini daha da belirgin kılmakta ve şiirlerinin etkisini artırmaktadır. Bu bağlamda edebî sanatlar, onun şiir dünyasında yalnızca bir süs değil; anlamı yapılandıran, vurguyu pekiştiren ve gelenekle bireysel yaratıcılığı buluşturan temel ifade araçlarıdır.

6.3. ÂşIK DERTLİ DİVANİ’NİN şİİRLERİNDE MOTİFLER VE MEFHURLAR

6.3.1. Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde Halk Edebiyatı Motifleri

Motif kavramı, yaratıcı sanatların pek çok alanında olduğu gibi, sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinde de farklı anlam ve bağlamlarda kullanılan çok yönlü bir terimdir. Halk bilimi, edebiyat, sanat tarihi, arkeoloji, müzik, resim, heykel, tiyatro ve sinema gibi

disiplinlerde “motif”, yapıta estetik veya anlam derinliği kazandıran temel bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Disiplinler arası anlam farklılıkları bulunsa da motiflerin temel işlevi, sanatçının eser üretim sürecine yön vermek ve sanatın iletmek istediği anlamı derinleştirmektir. Bu yönüyle motifler, içinde yer aldıkları yapıtların dokusunda belirgin biçimde hissedilir ve eserin kurgusal bütünlüğüne katkıda bulunurlar (Karagöz, 2019: 76).

Anlatımın en küçük yapı taşlarından biri olan “motif”, her ne kadar tek başına tam bir anlam ifade etmese de metne derinlik, estetik değer ve içerik yönünden zenginlik kazandıran önemli bir unsurdur. Türk halk edebiyatında motif kavramı, oldukça yaygın şekilde kullanılmakta olup, özellikle toplumun inanç sistemleri ve yaşam pratikleriyle iç içe geçmiş bir yapı sergilemektedir. Bu bağlamda destan, masal ve mit gibi anlatı türlerinde motiflerin kullanımı oldukça dikkat çekicidir. Zamanla kalıplaşarak “mazmun” hâline gelen bazı motifler ise, halk edebiyatının yanı sıra divan şiiri ve tasavvuf edebiyatı gibi farklı edebî geleneklerde de yer bulmuştur.

Âşık edebiyatı içerisinde motif kavramı, en somut biçimde, âşıklık geleneğinde önemli bir yere sahip olan “rüyada bâde içerek âşık olma” inancında karşımıza çıkmaktadır. Rüya, bâde, dağ, ışık, kurt, gök, kırklar, mağara gibi motifler hem sembolik hem de kültürel kodlar bakımından halk şiirinin çok katmanlı anlam dünyasını şekillendiren yapı taşlarını oluşturmaktadır. Bu motifler; yerel, dinî-tasavvufî ve mitolojik-destanî kaynaklı olmak üzere farklı tematik alanlarda yoğun biçimde kullanılmış ve halk edebiyatının estetik dokusunu belirleyen önemli unsurlar hâline gelmiştir.

Halk edebiyatı metinleri genel olarak incelendiğinde; Hz. Hızır, Nuh Tufanı, Kaf Dağı, kırklar, mağara, kurt, rüya, ışık, geyik, ok ve yay, sihir, büyü, aslan ve Hz. Süleyman gibi pek çok geleneksel motifin yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu tür motifler hem İslâmî hem de mitolojik kaynaklı anlatıların halk edebiyatına yansıyan unsurları arasında yer almakta; zamanla sözlü ve yazılı edebî geleneklerde kalıcı bir yer edinmektedir. Türk halk edebiyatı sahasında motifleri konu alan çok sayıda indeks çalışması yapılmıştır. Bunlar arasında en kapsamlı olanlarından biri, Stith Thompson’un (1976) “Motif-Index of Folk-Literature” adlı eseridir. Thompson, halk anlatılarında yer alan motifleri şu başlıklar altında sınıflandırmaktadır: mitolojik motifler, hayvanlar,

yasaklar, sihir, ölümler, olağanüstülükler, insan yiyen devler, sınamalar, bilgelik ve aptallık, aldatma, kaderin tersine çevrilmesi, geleceği belirleme, şans ve kader, ödül ve ceza, esaret ve kaçış, insanlık dışı zulüm, cinsellik, hayatın tabiatı, inanç, kişilik özellikleri, mizah ve çeşitli diğer motif grupları.

Türk halk anlatıları ve şiirlerinde, bu temalara karşılık gelen pek çok motifin işlevsel bir biçimde yer aldığı görülmektedir. Yardımcı kişiler (örneğin Hz. Hızır), sihirli objeler (sihirli elbise, asa, değnek), olağanüstü yaratıklar (yardımcı turna), kutsal meyveler (olağanüstü elma), mânevî yolculuklar (gurbet) ve çeşitli keramet sahneleri bu motifler arasında dikkat çeker. Bunun yanı sıra; çocuk sahibi olamayan kahramanlar, dervişler, padişahlar, hükümdarlar, aşk, beşik kurtması, dua ve tufan gibi unsurlar da halk edebiyatı içerisinde sıkça yer alan tematik yapı taşlarıdır. Kahramanlık anlatılarında genellikle kahramanın aşkı, olağanüstü gücü ve düşmanla mücadelesi ön plana çıkarken; dinî-tasavvufî anlatı ve şiirlerde ise Allah, dağ, ışık, rüya, öğüt, kötü karakterler ve kıyamet âlâmetleri gibi mistik ve sembolik motifler öne çıkmaktadır. Bu yönüyle halk edebiyatında motifler, anlatının kurgusunu şekillendiren ve kültürel kodların aktarılmasına aracılık eden önemli işlevlere sahiptir.

Âşık Dertli Divani'nin şiirlerinde, halk edebiyatı geleneğinden beslenen ve bu geleneğin temel yapı taşlarından biri olan “motif” kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Motif; bir metin içerisinde tekrar eden, kültürel olarak anlam kazanmış ve anlatının inşa edilmesine katkı sağlayan tematik unsurlar olarak tanımlanabilir. Dertli Divani'nin şiirlerinde yer alan motifler, yalnızca bireysel bir anlatım aracı olmanın ötesinde, kolektif belleği yansıtan semboller olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle; rüya, bâde içme, pîr, ışık, gönül, nefis, dört kapı kırk makam, aşk ateşi, gurbette gezmek ve irfan mektebi gibi tasavvufî ve kültürel motifler, âşığın şiirlerinde sıklıkla karşımıza çıkmakta; bu motifler hem tasavvufî öğretinin hem de âşıklık geleneğinin anlam dünyasının taşıyıcısı konumundadır.

Bu bağlamda, “Girdim mekteb-i irfana / Mânâ öğrettiler bana” dizesinde geçen “mekteb-i irfan” motifi; ilim, hikmet ve mânevî terbiyenin icrâ edildiği, müridin içsel dönüşüm sürecinden geçtiği bir meclis olarak tasavvur edilir. Bu motif, özellikle Âlevî-Bektaşî inanç sisteminde önemli bir yer tutar ve âşığın bu inanç yapısı içindeki düşünsel duruşunu da görünür kılar. Benzer şekilde, “Aşkım beni Hak darına sürükler” dizesinde

geçen “Hak darı” (Hak divanı) ifadesi ise, ilâhî adalet ve teslimiyet fikrini sembolize eden bir başka tasavvufî motiftir. Bu tür motifler aracılığıyla Dertli Divanı, yalnızca bireysel bir anlatım sunmakla kalmayıp; aynı zamanda, ait olduğu inanç sisteminin temel öğretilerini de şiir diline taşımaktadır.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divanı’nın şiirlerinde motifler, halk kültürünün, inanç dünyasının ve tasavvufî anlayışın şiirsel bir dille yeniden inşasını sağlamakta, aynı zamanda şiirin hem içerik hem de estetik yönünü zenginleştiren temel unsurlar olarak işlev görmektedir.

6.3.2. Âşık Dertli Divanı’nın Şiirlerinde Dinî Mefhumlar

Mefhum kavramı, temel anlamıyla “bir sözden çıkarılan mâna”yı ifade etmekle birlikte, edebî ve kültürel bağlamda daha geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu çerçevede mefhum, doğrudan gözle görülmese de varlığına inanılan; olağanüstü ya da sembolik nitelikler taşıyan olay, kişi veya nesneleri temsil eden bir anlam katmanını oluşturur. Türk edebiyatında, özellikle tekke-tasavvuf edebiyatı, âşıklık geleneği ve halk edebiyatı metinlerinde mefhumlar; inanç, değer ve semboller dünyasının aktarımında önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu metinlerde yer alan dinî, tasavvufî ve kültürel temaların yorumlanmasında mefhumlar, soyut anlam derinliğini güçlendiren temel unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkçe’deki anlamına bakıldığında, “mefhum” kelimesi genellikle “kavram” sözcüğüyle eşanlamlı olarak kullanılmakta, ancak bu iki terim arasında anlam derinliği ve felsefî bağlam açısından önemli nüanslar bulunmaktadır. Arapça kökenli bir kelime olan “mefhum”, Türkçe’de “kavranan anlam” ya da “anlam içeriği” şeklinde tanımlanırken; “kavram” sözcüğü, köken itibarıyla Türkçe olmakla birlikte, modern terminoloji içerisinde daha yeni bir kullanıma sahiptir.

Mefhum, doğrudan yaşanmışlığı, bireysel veya toplumsal hafızada yer etmiş bir gerçekliği esas alırken; kavram, bu yaşanmışlıkların soyutlanarak düşünce düzeyinde yeniden kurgulanması anlamına gelir. Bu ayrım çerçevesinde, mefhumun hakikate dayalı bir idraki yansıttığı; kavramın ise, hakikat idrakinin bir üst düzeyde soyutlanmış biçimi olduğu ifade edilebilir. Dönmez’in (2020) değerlendirmesine göre, her kavram bir mefhum olmayabilir; zira, bazı kavramlar yalnızca zihinsel düzlemde varlık gösterir ve

gerçekliğe temas etmez (Dönmez, 2020: 245). Bu bakımdan, yalnızca kavramsal düşüncelerle bir medeniyet inşa etmek ya da kültürel bir yapı oluşturmak mümkün olmayabilir. Mefhum, bu noktada, yaşanmışlıkla temas eden yönüyle daha derin ve işlevsel bir anlam alanı sunmaktadır.

Kavram, çoğunlukla epistemik bir bağlamda ele alınmakta ve bilgiye ulaşma süreçlerini temsil etmektedir. Epistemik bağlam ise, nihai olarak hakikate ulaşmayı amaçlar. Bu çerçevede, hakikat; var olan, tecrübe edilebilen ya da gözlemlenebilen gerçekliğe dayanmak zorundadır. Ancak, gerçeğin zaman ve zeminle birlikte değişkenlik arz etmesi, hakikatin de bu değişkenliğe bağlı olarak farklı şekillerde anlam kazanmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda, değişen gerçeklik koşullarına göre ortaya çıkan her bir mânevî ve düşünsel tezahür, “mefhum” olarak adlandırılabilir. Mefhum, yalnızca zihinsel bir kavramsallaştırmayı değil; aynı zamanda, bu zihinsel yapıların yaşanmışlıkla ve somut gerçeklikle kurduğu ilişkiyi de içerir. Bu yönüyle mefhum, kavramsal gerçeklikten daha ileri bir noktada konumlanır. Mefhumun bu aşamalı derinliği, onu “değer” kavramıyla ilişkilendirilir kılar. Zira, mefhumun somutlaşan gerçeklikle kurduğu bağ, ona anlam kazandıran ve onu “değer” ile özdeşleştiren temel unsurdur. Değer kavramı ise, fizikötesi (metafizik) boyutta yer alır ve anlam yükleme süreçlerinin merkezinde bulunur. Değer, sadece bilgiyle değil; aynı zamanda yorumla, anlamlandırma ve mâna ile ilişkilidir. Bu nedenle, ahlâkî sistemler de değerler dünyasının birer parçası olarak karşımıza çıkar (Dönmez, 2020: 250).

Âlevî düşünce ve inanç sistemi, tarihsel süreç içerisinde şekillenmiş zengin bir mefhumî (kavramsal) yapıya sahiptir. Bu inanç yapısında hem İslâmî öğretilere hem de eski Türk inanç ve kültür mirasına dayalı pek çok dinî-tasavvufî mefhum öne çıkmaktadır. Hacı Bektâş-ı Velî tarafından sistemleştirilen “Dört Kapı Kırk Makam” öğretisi, insanın mânevî kemâle ulaşma sürecini ifade eden temel yapı taşlarından biridir. Bu öğreti içerisinde, kâmil insan olma ideali; bireyin hem ahlâkî hem de ontolojik bir dönüşüm yaşamasını hedeflemektedir.

Âlevî inanç sisteminin merkezinde yer alan diğer önemli mefhumlar arasında; Hz. Muhammed, Hz. Ali ve On İki İmam’a duyulan derin sevgi ve bağlılık öne çıkar. Allah-Muhammed-Ali üçlemesi, Âlevîliğin teolojik ve ontolojik tasavvurunun temelini oluşturur. Bu yapı; Tanrı ile kul arasındaki birlik düşüncesini (vahdet-i vücûd), semah

geleneğini ve “ene’l-hak” anlayışı gibi, tasavvufî kavramlarla pekiştirilmiştir. Kırklar Cemi ise, bu birlik fikrinin sembolik bir temsili olarak hem kozmolojik hem de sosyal bir mefhum olarak öne çıkmaktadır.

Âlevî öğretisinde, sayısal sembollere dayalı mefhumlar da önemli bir yer tutmaktadır. “Üçler”, Allah, Muhammed ve Ali’yi; “Beşler”, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’i; “Yediler” ise farklı rivayetlere göre Muhammed, Fatıma, Ali, Hasan, Hüseyin, Hatice ve Selman’ı veya “Yedi Ulu Ozan”ı temsil etmektedir. “On İki İmam” mefhumu ise sırasıyla; Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin, Zeynelâbidîn, Muhammed Bâkır, Cafer-i Sâdık, Musa Kâzım, Ali Rıza, Muhammed Takî, Ali Nakî, Hasan Askerî ve Hz. Mehdi’den oluşmakta olup, Âlevî itikadında merkezi bir konuma sahiptir.

Bunlara ek olarak, “On Yedi Kemerbest” mefhumu, Hz. Ali tarafından kemer bağlayarak yetkilendirdiğine inanılan on yedi kişiyi simgeler. Yine, “Boz Atlı Hızır” figürü ise, yardımseverliği, kutsallığı ve koruyuculuğu temsil eden bir mefhum olarak Âlevî inanç pratiğinde önemli bir yer tutar. Muharrem orucu ve matem ritüelleri ise, Kerbelâ olayına duyulan derin bağlılığın ve Hz. Hüseyin’in şehâdeti üzerinden yürütülen bir inançsal yas pratiğinin somut göstergesidir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Âlevî inanışındaki mefhumlar dünyası; İslâmî gelenek, tasavvufî düşünce ve kadim Türk mitolojik unsurlarının iç içe geçtiği, çok katmanlı ve sembolik değeri yüksek bir yapıya sahiptir. Bu mefhumlar hem Âlevî inanç sistemini hem de sözlü kültür ürünlerini anlamlandırmada işlevsel bir zemin sunmaktadır.

Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde, Âlevî-Bektaşî inanç sistemine özgü dinî mefhumların yoğun bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Bu mefhumlar, yalnızca bir inanç göstergesi olarak değil; aynı zamanda, şiirsel anlatımın anlam dünyasını derinleştiren, sembolik ve öğütleyici boyutlar taşıyan unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Dertli Divani’nin şiirlerinde; Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Ehl-i Beyt ve On İki İmam sevgisi etrafında şekillenen tasavvufî bir bakış açısı hâkimdir. Bu unsurlar, kimi zaman doğrudan yüceltilerek, kimi zaman da tarihsel olaylar ve şahsiyetler üzerinden metaforik biçimde aktarılmaktadır.

Bu bağlamda; “Kavli ikrar ahdi misak / Elest deminden beri hak / Ene’l-hak dedik, hak mutlak / Ta ezeli ezeliinden” dizelerinde, “ene’l-hak” anlayışı doğrultusunda âşık, vahdet-i vücûd düşüncesini işler ve kendi benliğini ilâhî hakikatle özdeşleştirir. Bu dizelerde geçen “elest bezmi”, tasavvufî düşüncede ruhların Allah’a verdiği ezeli sözü simgelerken; “ene’l-hak” ifadesi, Hallâc-ı Mansûr’un hakikatle bütünleşme düşüncesine gönderme yapar. Dertli Divani, bu mefhumları kullanarak insanın ilâhî kökene dayandığını ve hakikate ulaşma yolculuğunda mânevî bir arayış içinde olduğunu vurgulamaktadır.

Âşığın başka bir eserinde, On İki İmam sevgisiyle şekillenen bir bağlılık dili görülmektedir. “Kerbelâ’da şehit oldu Hüseyin / İmam-ı Zeynel’e bağlı özümüz (...)/(...) İmamlık intikal etti Rıza’ya / Şah Taki Naki’ye bağlı özümüz” dizelerinde, Kerbelâ hadisesiyle sembolleşen Ehl-i beyt sevgisi ve bu sevginin tarihsel sürekliliği ön plandadır. Her bir imamın adı zikredilerek, onların mânevî rehberliğine duyulan bağlılık dile getirilir. Böylelikle şiir, duvaz türüne yaklaşan bir söylemle inanç ve bağlılık mefhumlarını kuvvetlendirir.

Dertli Divani’nin şiirlerinde, Hakk’ın sırrı, aşk ve teslimiyet mefhumları da sıkça karşımıza çıkar. Âşığın, “Gel Dertli Divani fehm et arını / Her can bilir zararını kârını / Sende mevcut ise Hakk’ın sırrını / Sakın ol cahile izhar eyleme” dizeleri, bu bağlamda hem öğüt hem de tasavvufî hikmet içeren bir örnek olarak değerlendirilebilir. Burada “Hakk’ın sırrı” ifadesi, bireyin ilâhî hakikati ancak içsel bir arınma ve mânevî olgunlukla kavrayabileceğine işaret eder. Aynı zamanda, bu hakikatin her kişiye açıklanamayacak kadar değerli bir mefhum olduğu da dile getirilir.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani’nin şiirlerinde dinî mefhumlar, yalnızca inanç bildirimi değil, aynı zamanda bir kimlik ifadesi, tarihsel aidiyet ve tasavvufî derinlik taşıyan semboller olarak yer almaktadır. Bu mefhumların şiir diline kazandırdığı çok katmanlı anlatım, âşığın hem bireysel irfan yolculuğunu hem de kolektif hafızayı diri tutma çabasını açıkça yansıtmaktadır.

6.4. ÂŞIK DERTLİ DİVANİ’NİN ŞİİRLERİNDE YARATIM VE AKTARIM BOYUTU

Âşık edebiyatı, halk kültürünün temel dinamiklerinden beslenen, dinî ve kültürel öğeleri harmanlayan bir edebî gelenek olarak hem bireysel yaratıcılığı hem de toplumsal hafızayı içinde barındıran çok katmanlı bir yapı sergiler. Bu gelenekte, yaratım süreci bireyin estetik anlayışı ve duygusal dünyasıyla başlasa da zamanla toplumun ortak değerleri ve belleğiyle bütünleşerek kolektif bir kimlik kazanır. Halk edebiyatı ürünleri, yalnızca edebî değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir bağlamda da şekillenen ifade biçimleridir. Sanatın ortaya çıkışında; bireyin yaşadığı coğrafya, içinde bulunduğu kültürel çevre ve toplumsal ilişkiler ağı belirleyici bir rol oynar. Bu bağlamda, bir edebî eser, yalnızca sanatçının iç dünyasını yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda, onun yaşadığı çevreyle kurduğu etkileşimin de somut bir ifadesi haline gelir.

Aktarım boyutu ise, edebî yaratımın yalnızca bireysel yönünü değil, aynı zamanda halk kültürü, toplumsal hafıza ve geleneklerle olan etkileşimini anlamada önemli bir işlev üstlenir. Sözlü kültür bağlamında şekillenen bu süreç, yazılı kaynakların henüz yaygınlaşmadığı dönemlerde, bilginin kuşaktan kuşağa aktarılmasında temel bir araç olmuştur. Sözlü gelenek, yalnızca bir iletişim yöntemi değil, aynı zamanda toplumların ortak hafızasını oluşturan ve yaşatan dinamik bir yapıdır. Bu türden bir aktarım, bireysel ifadelerin toplumsal karşılıklar kazanmasını sağladığı gibi, kültürel sürekliliğin sağlanmasında da kritik bir rol oynar. Sözlü kültür ortamında üretilen her metin, yalnızca bireysel bir ifadenin ürünü olmakla kalmaz; aynı zamanda, kolektif birikimi de yansıtan bir anlatı olarak varlık gösterir. Bu yönüyle sözlü edebiyat ürünleri, halk edebiyatının canlı ve dönüştürülebilir doğasını ortaya koyar.

Âşık Dertli Divani'nin şiirleri, yaratım ve aktarım açısından hem geleneksel hem de bireysel katmanlar taşıyan çok yönlü bir yapıya sahiptir. Şiirlerinin yaratım boyutunda, özellikle tasavvufî sezgi, ilham, meşrep ve “mekteb-i irfan” anlayışına dayanan derinlikli bir içsel tefekkür süreci öne çıkar. Âşık, şiirlerinde yalnızca estetik kaygılarla değil; sözünü, çoğunlukla aşkın hakikatine, halkın değer yargılarına ve dinî-tasavvufî öğretilere yaslayan bir bilinçle söyler. Bu yaklaşım, şiirlerinin yaratım sürecini bireysel duyuşun ötesine taşıyarak, kolektif bir hafızanın ve mânevî bir tecrübenin yeniden inşası hâline getirir. Özellikle rüya, ilham, aşk, dert, arayış, teslimiyet gibi temalar; Dertli Divani'nin şiirinde ilham kaynağı olmaktan öte, birer yaratım dinamiği olarak belirleyici rol oynar. Nitekim âşığın, “Girdim mekteb-i irfana / Mâna öğretiler bana” dizesinde olduğu gibi,

şiiirlerin ortaya çıkış süreci çoğu zaman mânevî bir yolculuğun ve içsel uyanışın neticesi olarak sunulmaktadır.

Aktarım boyutunda ise Dertli Divani'nin şiiirleri, âşıklik geleneğinin sözlü kültür yapısına uygun olarak canlı icrâ ortamlarında ses bulur. Şiiirler; meclislerde, cemlerde, meydanlarda, dinleyiciyle göz teması kurularak ve sesin ritmiyle bütünleşerek aktarılır. Bu aktarım biçimi, şiiirin doğrudan algılanmasını kolaylaştırmakla birlikte, şiiirdeki duygusal ve düşünsel yoğunluğu da artırır. Âşık, kimi zaman nasihat diliyle hitap ederken, kimi zaman duvaz ya da nutuk tarzında öğretici bir söylem geliştirir. Bu yönüyle aktarım, sadece bir şiiirin sözlü olarak sunulmasından ibaret kalmaz; aynı zamanda kültürel, düşünsel ve inançsal sistemin yaşatılması ve gelecek kuşaklara taşınması işlevini de üstlenir. Ayrıca, âşığın; tekrar, nida, soru-cevap, mecaz, sembol ve telmih gibi sözlü anlatım tekniklerini bilinçli bir şekilde kullanması, aktarımı güçlendiren bir başka unsurdur.

Sonuç olarak; Dertli Divani'nin şiiirlerinde yaratım ve aktarım, birbirini besleyen ve tamamlayan iki temel unsurdur. Âşığın şiiirleri hem bireysel sezgi ve tasavvufî idrakle şekillenir, hem de toplumsal belleğe hitap eden sözlü gelenek içerisinde aktarılır. Bu da onun şiiirlerini hem duyuşsal hem de öğretici bir metin hâline getirerek, halk edebiyatı içinde özgün ve güçlü bir yere yerleştirir.

6.5. ÂŞIK DERTLİ DIVANİ'NİN ŞİİRLERİNİN İŞLEVİ

Âşıklar, eserleri aracılığıyla dinleyicilerine bilgi aktarır, bir farkındalık oluşturur, geçmişî hatırlatır, millî ve mânevî değerlerin varlığını vurgular. Bununla birlikte, zamanın ve tarihin herhangi bir dönemine dair eleştiriler sunarak, güldürme işlevini de yerine getirebilirler.

Âşık Dertli Divani'nin şiiirleri de yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde; bireysel tefekkürü, toplumsal eleştiriye, dinî-tasavvufî öğretimi ve kültürel hafızayı taşıyan çok katmanlı işlevsel metinlerdir. Âşığın şiiirlerinde işlev hem bireysel duyuşun dışavurumu hem de mensubu olduğu inanç sisteminin ve geleneksel değer dünyasının aktarımı üzerinden şekillenir.

Bireysel düzlemde şiiirler, âşığın iç dünyasının, aşkının, derdinin, arayışının ve hakikate ulaşma çabasının bir yansımasıdır. Özellikle, tasavvufî anlayışla şekillenen bu

şiiirlerde ilâhî aşk, nefis muhasebesi, sabır, teslimiyet ve vuslat gibi temalar aracılığıyla bireyin mânevî olgunlaşma süreci ifade edilir. Bu bağlamda şiir, âşık için bir arınma ve hakikate ulaşma vasıtasıdır.

Toplumsal bağlamda ise şiirler, halkın sesi olma işlevi taşımaktadır. Âşık Dertli Divani, toplumsal adaletsizlik, cehâlet, yozlaşma, dinin istismarı, eşitsizlik gibi konuları şiirlerinde açıkça eleştirerek; bireyleri uyanmaya, bilinçlenmeye ve sorumluluk almaya davet eder. Taşlama türündeki şiirlerinde bu eleştirel üslûp belirginleşmekte; bireylerin ve yöneticilerin davranışları sorgulanmaktadır. Bu yönüyle âşığın şiiri, bir tür sosyal eleştiri aracı olarak işlev görür.

Dinî ve tasavvufî işlev bakımından şiirler, öğretici ve irşat edici niteliktedir. Duvaz, nutuk, nefes ve öğütme türlerinde kaleme alınan metinlerde, Âlevî-Bektaşî inancı temelinde ahlâkî değerler, On İki İmam sevgisi, Hz. Ali'ye bağlılık, mürşid-mürid ilişkisi, ikrar, rıza, hizmet gibi kavramlar işlenir. Bu şiirler, dinî bilincin aktarımında sözlü gelenek içerisindeki en önemli araçlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Kültürel işlev açısından ise âşık, bir gelenek taşıyıcısı olarak şiirleri aracılığıyla hem yerel kültürü hem de inanç sistemine ait ritüel ve değerleri gelecek kuşaklara aktarır. Şiirlerinde kullandığı atasözleri, deyimler, mahallî kelimeler, mitolojik ve menkıbevî motifler, halkın gündelik yaşamına ve inanç dünyasına dair zengin bir panoramayı ortaya koyar. Böylece şiir hem kültürün belleğini hem de sürekliliğini sağlayan bir anlatı formuna dönüşür.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani'nin şiirleri, çok boyutlu bir işleve sahiptir. Bireysel içsel tefekkürün, toplumsal duyarlılığın, dinî öğretimin ve kültürel aktarımın bir arada bulunduğu bu şiirler; halk edebiyatının hem estetik hem işlevsel değerlerini taşıyan güçlü örneklerindendir.

YEDİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ'NİN İCRÂ ORTAMLARI

7.1. “İCRÂ” ve ÂŞIKLIK GELENEĞİNDEKİ “İCRÂ ORTAMLARI”

İcrâ, geleneğin sürdürülebilirliğinin sağlandığı, kültürel birikimin sergilendiği ve aktarıldığı mekân-ortamları ifade etmektedir. Sözlü ve yazılı olmak üzere iki temel kategoriye ayrılan icrâ, âşık edebiyatında sözlü olarak âşıkların hafızalarında yaşamakta ve düğün, şölen, sünnet, festival, kahvehane, nişan, köy odaları gibi canlı icrâ mekânlarında dinleyicilere aktarılmaktadır. Geleneksel icrâ biçimlerinin yanı sıra, teknolojik gelişmelerin etkisiyle âşıklık geleneğinin devamlılığı; yazılı kaynaklar (cönkler, mektuplar) ve elektronik ortamlar (radyo, televizyon, dijital platformlar, programlar, konserler) aracılığıyla da sağlanmış, böylece geleneğin geniş kitlelere ulaşması mümkün hale gelmiştir. Bu bağlamda, icrâ ortamlarının genel yapısı ve üstlendiği roller, çeşitli örnekler üzerinden ele alınarak aktarılacaktır.

Âşık kahvehanelerinin temel yapısı olan “âşık fasılları”, genellikle akşamları gerçekleştirilen etkinliklerdir. Bunun dışında gündüzleri ise bu kahvehaneler, halk için birer toplanma yeri olarak faaliyet gösterir. Yaratma icrâ ortamı olarak, öncelikle âşık fasıllarına ev sahipliği yapan kahvehanelerde özellikle bu fasılların yanında hikâyeye anlatma, muamma çözmeye, çeşitli deyişler söyleme gibi farklı etkinlikler de yapılmaktadır. *“Gündüz saatlerinde diğer kahveler gibi işleyişini sürdüren bu kahvede, âşık programı akşam saatlerinde başlar ve dört beş saat kadar devam eder. Bu süre dinleyicilerin ilgisi nispetinde daha kısa veya uzun olabilir. Programlar, bazı özel günlerin dışında her gün devam eder. Ramazan ayı boyunca teravih namazından sonra başlar ve sahura kadar sürer”* (Düzgün, 1995: 17).

Geleneğin canlılığını koruduğu dönemlerde, eğlence mekânlarından olan düğün meclisleri, âşıklık geleneğinin icrâ edildiği mekânlar arasındadır. Düğünlere katılan âşıklar, bu ortamlarda uzun yıllar boyunca büyük itibar görmüşlerdir. Özellikle uzun süren köy düğünlerinde, âşıkların düğüne gelen misafirlere saz eşliğinde deyişler söyleyip hikâyeler anlatması, geleneğin canlılığını devam ettirdiği Doğu Anadolu Bölgesi düğünlerinde yaygındır. Âşık davet etmenin âdet haline geldiği bu düğünlerde, âşıklar önemli bir yere sahiptir (Sadıç, 2014: 13).

Geleneğin temsilcileri günümüzde, sözlü kültürden beslenirken yazılı kültürün sunduğu imkânlardan da faydalanmaktadır. Bu bağlamda dinleyici, sözlü kültürde âşığın sazından ve sözünden dinlediğini, yazılı kültürde kitaplardan okuyan tüketici “okuyucu” konumuna gelmiştir. Âşıkların birikimlerini toplayarak kendi eserlerini bastırdıkları kitapları piyasaya sunmalarına son yıllarda sıkça rastlanmaktadır. Eserlerin bastırılması, ürünlerin geniş kitleler tarafından tanınmasına ve yazılı kaynaklara geçmesiyle gelecek kuşaklara aktarılmasına olanak sunmaktadır (Sadiç, 2014: 17).

İcrâ, belirli bir ortam veya mekânda ortaya konulan sanatın, geleneğin, kültürel unsurların sergilendiği ve aktarıldığı bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşıklık geleneğinde icrâ ortamları, sözlü kültürün önemli bir parçası olarak değerlendirildiğinde; doğum, düğün, ölüm gibi bireysel ve toplumsal öneme sahip olaylarda âşıkların saz eşliğinde şiir söyleyerek geleneği icrâ ettikleri alanlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, özellikle köyler, kahvehaneler, düğünler, şölenler ve av mevsimleri, âşıklık geleneğinin sürdürüldüğü başlıca icrâ ortamlarıdır.

Âşıklar; şehir, ilçe ve köy düğünlerinde saz çalıp türkü söyleyerek, doğaçlama şiirlerle halkı eğlendirme ve kültürel mirası aktarma işlevini üstlenmektedir. Benzer şekilde, sünnet düğünleri ve nişan merasimleri gibi törenler de âşıkların sanat icrâ ettikleri önemli ortamlar arasında bulunmaktadır. Köy odaları ve köy evleri ise, misafir edilen âşıkların halk ile bir araya gelerek; deyişme geleneğini sürdürdüğü, hikâyeler anlattığı ve sanatsal üretimlerini doğrudan halkla buluşturduğu alanlar olarak öne çıkmaktadır. Genellikle sonbahar ve kış aylarında gerçekleştirilen bu toplantılarda, cönk kitaplarının okunması da geleneğin bir parçası olmuştur.

Âşıklık geleneğinin en önemli icrâ mekânlarından biri ise kahvehanelerdir. Bu mekânlar zamanla “âşık kahvehaneleri” hâline dönüşerek, âşıkların sadece sanatlarını icrâ ettikleri değil; aynı zamanda toplumsal birlik ve beraberliği sağladıkları, halkı eğlendirip bilgilendirdikleri, öğütler verdikleri, hikâyeler anlattıkları ve doğaçlama yeteneklerini sergiledikleri bir merkez hâline gelmiştir. Dolayısıyla, icrâ ortamları yalnızca birer sanat icrâ sahası değil, aynı zamanda âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliğini sağlayan ve kültürel mirasın aktarımına katkıda bulunan dinamik alanlardır.

Kahvehanelerin yanı sıra, hân ve hamamlar da âşıklık geleneğinin icrâ edildiği önemli mekânlar arasında yer almaktadır. Toplumsal değişim ve dönüşüm süreciyle birlikte, âşıklık geleneğinin yaşatılması ve unutulmasının önüne geçilmesi amacıyla Âşıklar Bayramı ve Âşıklar Şöleni gibi etkinlikler düzenlenmeye başlanmış, böylece âşıklar için yeni icrâ ortamları doğmuştur. Bu tür organizasyonlar, yetenekli, genç ve keşfedilmemiş âşıkların bir araya gelerek sanatsal becerilerini sergiledikleri, aynı zamanda rekabet ortamında birbirleriyle atıştıkları önemli platformlar hâline gelmiştir. Özellikle XX. yüzyılda, âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliğine katkı sağlayan en önemli icrâ ortamlarından biri olan Âşıklar Bayramı, genellikle bir hafta süren etkinlikler dizisi şeklinde gerçekleşmiştir.

Bununla birlikte, âşıklar yalnızca geleneksel şenlik ve kutlama gibi törenlerde değil; aynı zamanda, teknolojinin gelişimiyle birlikte modern iletişim araçları aracılığıyla da sanatlarını icrâ etmeye devam etmişlerdir. Televizyon ve radyo programları, kaset ve teyp kayıtları gibi dijital platformlar, âşıklık geleneğinin daha geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamış ve bu mirasın korunmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Dolayısıyla, geleneksel icrâ ortamları zamanla değişim göstermiş, ancak âşıkların sanatlarını sürdürebilmeleri adına yeni imkânlar doğmuştur.

Sonuç olarak; âşıklık geleneği, tarihsel süreç içerisinde farklı icrâ ortamlarında varlığını sürdürerek toplumsal belleğin ve kültürel kimliğin önemli bir unsuru olmuştur. Geleneksel icrâ mekânları olan köy odaları, kahvehaneler, düğünler ve toplumsal törenler, âşıkların sanatlarını sergileyip halkla doğrudan etkileşimde bulunmalarını sağlarken; Âşıklar Bayramı ve Şölenleri gibi organizasyonlar, âşıklık geleneğinin korunması ve yeni nesillere aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Zamanla, teknolojik gelişmelerle birlikte icrâ ortamlarının kapsamı genişlemiş; radyo, televizyon, kaset, teyp ve dijital platformlar, âşıkların sanatsal üretimlerini daha geniş kitlelere ulaştırmalarına olanak tanımıştır.

Bu bağlamda, âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliği açısından hem geleneksel hem de modern icrâ ortamları kritik bir öneme sahiptir. Geleneksel icrâ mekânlarının sağladığı sözlü kültür aktarımı, sanatın otantik yapısını korurken; dijital ortamlar ise, geleneğin geniş kitlelere ulaşmasını ve çağın gerekliliklerine uyum sağlamasını mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla, âşıklık geleneğinin yaşatılması hem köklü mirasa bağlı

kalınarak hem de yeni icrâ biçimlerinden faydalanarak sağlanmalı; böylece gelenek, gelecekte de varlığını sürdürebilmelidir.

7.2. İCRÂCI KİMLİĞİ İLE ÂŞIK DERTLİ DİVANİ

Âşık Dertli Divani, yalnızca bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda âşıklık geleneğinin yaşayan bir temsilcisi olarak da tanınmaktadır. Bu kimlik; onun müzikle olan derin bağını, geleneksel deyişlerin ve sözlü kültürün aktarımını sağlamada gösterdiği çabaları, kapsamaktadır. Âşıklık geleneğinin günümüzdeki en önemli temsilcilerinden biri olan Dertli Divani, icrâcı kimliğiyle hem geçmişi yaşatmaya hem de bu geleneği gelecek kuşaklara aktarmaya çalışmaktadır. Bu başlıkta, âşığın icrâcı kimliği ile bu kimliğin geleneksel halk müziği ve âşıklık geleneğinin yaşatılmasındaki rolü ele alınacak; ayrıca, âşığın toplumla kurduğu ilişkiler ve icrâ mekânları üzerine yapılan değerlendirmelere de yer verilecektir. Bununla birlikte, âşığın bu kapsamda üstlendiği işlevler, somut örneklerle ele alınacaktır.

Âşık Dertli Divani'nin icrâ ortamları, sahip olduğu “dedelik-babalık” makamı dolayısıyla çeşitlilik arz etmektedir. “Âlevî Dedesi” kimliğiyle hem yurt içinde hem de yurt dışında birçok cemevine davet edilen Dertli Divani, bu mekânlarda yalnızca dedelik görevini ifade etmekle kalmamakta; aynı zamanda, âşıklık ve zâkirlik geleneğini de icrâ etmektedir. Âşık, cem erkânlarında saz eşliğinde deyişler seslendirerek hem inançsal hem de sanatsal kimliğini bir arada sürdürmekte, bu vesileyle âşıklık geleneğinin yaşatılmasına ve aktarılmasına katkıda bulunmaktadır.

Dertli Divani, cemevlerindeki icrâlarının yanı sıra, yurt içi ve yurt dışındaki Âlevî derneklerinin düzenlediği etkinliklere de davet edilmekte ve bu ortamlarda hem dede hem de âşık kimliğiyle yer almaktadır. Âşık, bu tür buluşmalarda, katılımcılardan gelen soruları yanıtlayarak geleneksel öğretilere dair bilgiler aktarmakta ve böylece bir muhabbet ortamı oluşturmaktadır. Aynı zamanda, âşıklık geleneğinin önemli unsurlarından biri olan sözlü kültür aktarımını sürdürmek adına, bu muhabbet ortamlarını eserleriyle zenginleştirmekte ve icrâ ettiği deyişlerle geleneğin bu tür sosyal mekânlarda da yaşatılmasına katkı sunmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık, cemevleri ve Âlevî derneklerindeki icrâlarının yanı sıra, yurt içinde ve yurt dışında çeşitli konserler de gerçekleştirmektedir. Cemevleri ve derneklerde düzenlenen

etkinlikler, çoğunlukla Âlevî-Bektaşî inancına mensup bireylerin katılımıyla sınırlı kalabilmektedir; âşığın konserleri ise, farklı inanç ve kültürel geçmişe sahip geniş bir dinleyici kitlesi tarafından ilgiyle takip edilmektedir. Bu durum, Dertli Divani'nin sanatının ve âşıklık geleneğinin, inanç ve kültürel farklılıkları aşarak daha geniş bir kesime ulaşmasını sağlamakta ve geleneğin evrensel boyutunu görünür kılmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, davet edildiği sürece; bayramlar, şenlikler, toplantılar, festivaller, konserler, cem erkânları ve muhabbet meclisleri gibi çeşitli etkinliklere katılım sağlamaktadır. Ancak âşığın önceliği, âşıklık geleneğinin doğrudan aktarılabilmesi ve bu geleneğin en iyi şekilde icrâ edilebileceği ortamlar olmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel etkinlikler Dertli Divani için ayrı bir önem taşımakta; geleneğin sürekliliğini ve aktarımını sağlayan programlara katılmaya özen göstermektedir. Örneğin, Hacı Bektâş, Abdal Mûsâ ve Pîr Sultan etkinlikleri, zaman zaman âşığın yer aldığı organizasyonlar arasında yer almakla birlikte, bu etkinliklere katılımı her yıl düzenli olarak gerçekleşmemekte; genellikle iki ila üç yılda bir davet edilmektedir. Âşık, bu durumu, söz konusu *organizasyonlarda farklı yıllarda farklı sanatçıların yer almasının doğal bir süreç olduğu* şeklinde yorumlamaktadır. Bununla birlikte, Dertli Divani zaman zaman Avrupa'da düzenlenen etnik müzik festivallerine de katılarak, geleneğin uluslararası alanda tanıtılmasına katkı sunmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, âşıklık geleneğine ve bu geleneğin sürdürülebilirliğine büyük önem veren ve bu doğrultuda çaba sarf eden bir âşıktır. Âşık, icrâ ortamlarını, *geleneksel kültürün yaşatılması ve geniş kitlelere aktarılması* açısından önemli birer araç olarak görmekte ve bu doğrultuda değerlendirmektedir. Nitekim, 15 Şubat 2024 tarihinde İzmir-Bostanlı Suat Taşer Tiyatrosu'nda Cengiz Özkan ile birlikte sahne alan Âşık Dertli Divani, yalnızca eserlerini icrâ etmekle kalmamış; aynı zamanda, izleyicilerle etkileşim kurarak bir muhabbet ortamı oluşturmuş ve geleneğe dair önemli bilgiler aktarmıştır. Bu tür etkinliklerde, âşığın hem icracı kimliği hem de geleneğin aktarıcısı rolü ön plana çıkmakta, böylece âşıklık geleneği sadece müzikal boyutuyla değil, kültürel ve sosyal yönleriyle de yaşatılmaktadır.

Etkinliğe, “Muhabbet Bendi” adını veren âşık, sahneye çıktığında şu ifadeleri kullanarak konseri başlatmıştır: “*Muhabbet Bendi, gönüllerin dinlenmesini; tarihsel*

süreç içerisinde süzülüp gelen bütün kültürel değerlerin, ustaların, mimarların ve kısacası âşık-ı sadıkların insanlık için neler söylediklerinin, belki söylediklerinin deryada damla misali, bunları sahneden size karınca kararınca yansıtmaya çalışıyorum. Bu kültürel değerlerin yılmaz bir şehrinde özünü yaşamaya çalışan, bu yolda gayret eden ve bu yolda yürüten; âdeta Âşık Veysel'i yeniden canlandıran, ona insanların anlayabileceği noktada farklı bir açıdan başka yerlere taşıyan ve bu yolun yolcusu olan güzel insanlardan birisi. Bizim gönül dostumuz, can yoldaşımız ve muhabbet bendinin bugünkü konuğu Cengiz Özkan canımızı sahneye davet ediyoruz.” Bu sözler, etkinliğin yalnızca bir konser olmanın ötesinde; kültürel değerlerin, geleneğin ve insanlık için önemli mesajların sahneden dinleyicilere aktarıldığı, derin anlam taşıyan bir buluşma olduğunu ortaya koymaktadır. Dertli Divani, bu tür etkinlikleri yalnızca müzikal performanslar olarak değil; aynı zamanda, geleneğin özüyle yaşatıldığı ve yeni kuşaklara aktarıldığı önemli birer kültürel zeminler olarak değerlendirmektedir (15/02/2024 tarihli görüşme).

Bu etkinlikte Dertli Divani hem bir âşık hem de bir dede kimliğiyle sahnedeki yerini almıştır. Etkinlik sırasında, kendisiyle birlikte sahne alan Cengiz Özkan, Dertli Divani'ye her zaman “dedem” hitabıyla seslenmiş ve dinleyicilerden gelen eser taleplerine; “Dedem rıza gösterirse bu eseri de seslendirelim.” veya “Divani Babama sormak lazım.” gibi ifadelerle yanıt vermiştir. Bu hitap biçimi, Dertli Divani'nin sahnedeki konumunun yalnızca âşıklık geleneğiyle sınırlı kalmadığını; aynı zamanda, dedelik kimliğinin de belirgin bir şekilde öne çıktığını göstermektedir. Bu bağlamda, Dertli Divani'nin sahne performansları hem müzikal hem de geleneksel-dinî bir otoriteyi içeren çok yönlü bir icrâ alanı sunmaktadır.

Dertli Divani'nin sahneye çıkışı ve ekibiyle birlikte gerçekleştirdiği ritüeller, geleneksel ve kültürel unsurları içinde barındıran dikkat çekici bir yapı sergilemektedir. Etkinlikte, tüm grup üyeleri önceden belirlenen sıraya göre sahneye çıkmış, sağ ellerini kalplerinin üzerine koyarak izleyicileri selamlamışlardır. Ardından, Dertli Divani de aynı şekilde sahneye çıkarak dinleyicilere selam vermiş, katılımcılar ise bu geleneğe âşına olduklarından benzer bir selamla karşılık vermişlerdir. Dinleyicilerin büyük bir kısmı, bu selamlaşmayı saygının bir ifadesi olarak ayağa kalkarak gerçekleştirmiştir.

Ancak, Cengiz Özkan'ın sahneye çıkışı sırasında farklı bir ritüel gözlemlenmiştir. Bu esnada yalnızca Dertli Divani ayakta bulunmuş, sağ elini kalbinin üzerine koyarak Cengiz Özkan'ı selamlamış, ardından her iki âşık tokalaşmıştır. Tokalaşmanın ardından her ikisi de sağ ellerini dudaklarına götürerek öpmüş ve yerlerine geçmiştir. Bu selamlaşma ve ritüel, etkinlikte yalnızca müzikal bir icrânın değil; aynı zamanda, geleneksel âşık-dede ilişkisinin ve Âlevî-Bektaşî inanç sistemine ait kültürel kodların sahneye taşındığını göstermektedir. Bu bağlamda, Dertli Divani'nin, âşıklık geleneğinin devamlılığını sağlarken aynı zamanda Âlevî-Bektaşî inanç ve uygulamalarını da yaşatmaya özen gösterdiği görülmektedir.

Etkinliğin ilerleyen bölümleri, dinleyiciler açısından oldukça zengin ve öğretici bir deneyim sunmuştur. Dertli Divani, seslendirdiği her eseri yalnızca icrâ etmekle kalmamış; aynı zamanda, eserin içeriği, temaları ve sembolik anlamları üzerine açıklamalarda bulunmuştur. Bu anlatımlar, kimi zaman eserin oluşum sürecine dair hikâyelerle, kimi zaman ise eserde yer alan kavramların derin anlamlarıyla desteklenmiştir.

Bu bağlamda, âşığın bu etkinliği yalnızca bir müzik dinletisi olarak değil, bir “Muhabbet Bendi” olarak adlandırılmasının gerekçesi, bu aşamada daha net bir şekilde anlaşılmaktadır. Dertli Divani'yi böyle bir ortamda dinlemek, onun eserlerine ve geleneğe dair sunduğu bilgileri doğrudan almak; katılımcıların hem geleneğe hem de eserlere daha derin bir perspektiften yaklaşımlarına imkân tanımaktadır. Nitekim, âşığa göre bir eserin taşıdığı anlam ve mâna bilinmeden dinlenmesi, bireye gerçek bir katkı sağlamamakta; bu durumda eser yalnızca hoş bir melodi olarak algılanmaktadır. Ancak dinleyici, eserin anlam boyutunu kavradığında ve içeriğine dair bilgi sahibi olduğunda, öğrenilen unsurlar zihinde kalıcı hale gelmektedir.

Dertli Divani, gerçekleştirdiği tüm etkinliklerde olduğu gibi, bu etkinlikte de yalnızca müziği icrâ etmekle kalmamış; aynı zamanda, kültürel aktarımı ön planda tutan bir anlayış benimsemiştir. Bu bağlamda, âşık düzenlediği her etkinliğe derin anlamlar taşıyan ve içeriğiyle örtüşen isimler vermeye özen göstermektedir.

Etkinlik kapsamında, Âşık Veysel, Âşık Büryani, Seyyid Nesîmî, Yunus Emre, Âşık Kemter ve Âşık Dertli gibi önemli isimlerin eserleri ve deyişleri ele alınmış; bu

isimlerin âşıklık geleneğindeki yeri ve geleneğe sundukları katkılar üzerinde durulmuştur. Bunun yanı sıra, Mekteb-i İrfan muhabbetleri, vahdet-i vücud anlayışı ve benzer kavramlar ile ilâhî aşk, âşıklık-ozanlık geleneği ve geleneğin sürekliliğinin gerekliliği gibi konulara da değinilmiştir. Ayrıca, günümüz toplumsal meseleleri de bu bağlamda ele alınmış ve böylece etkinlik, çok yönlü bir muhabbet ortamına dönüşmüştür.

Etkinlik boyunca ele alınan tüm konular, icrâ edilen eserlerle doğrudan ilişkilendirilmiş, bu sayede muhabbet ortamı ile müzikal icrâ arasında güçlü bir bütünlük sağlanmıştır. Dertli Divani ve Cengiz Özkan, sahnede seslendirecekleri eserleri önceden belirlemediklerini ve sürecin doğaçlama bir şekilde geliştiğini ifade etmişlerdir. Bu durum, konular arasındaki geçişlerin ve eserler arasındaki bağlantıların son derece doğal, akıcı ve uyumlu bir biçimde şekillenmesini sağlamış; dinleyicilere, geleneksel muhabbet anlayışına uygun özgün bir deneyim sunmuştur.

Âşık Dertli Divani, sahneye çıkmadan önce belirli bir ritüel uygulamamakta; yalnızca tek başına sahne almadığı durumlarda, ekip arkadaşlarına iyi temennilerde bulunmaktadır. Ekibiyle birlikte sahneye çıkacağı zaman, sahne öncesinde ekip arkadaşlarıyla birlikte, birbirlerine; *“Haydi arkadaşlar, gönül birliğiyle başarılı bir program diliyoruz. Hızır yardımcımız olsun.”* şeklinde başarı dileklerinde bulunduklarını belirten âşık, ekibiyle birlikte *“Hızır yardımcımız olsun”* ifadesini kullanarak, bir tür ortak dua etme pratiği uygularlar (15/02/2024 tarihli görüşme). Bu ifade hem kişisel hem de kolektif bir motivasyon kaynağıdır; sahneye çıkmadan önce bu şekilde bir araya gelmek, grup içindeki enerjiyi yükseltir ve birbirlerine karşı olan güveni pekiştirir. Bu tür ritüellerin, sahne performansını ve sahnedeki birlikteliği güçlendirdiği de söylenebilmektedir.

Âşık Dertli Divani, birlikte aynı sahneyi paylaştığı kişilerin seçiminde, yalnızca profesyonel müzik bilgisiyle değil; aynı zamanda, kişiliklerinin uyumuna da dikkat ettiğini belirtmektedir. Âşık, icrâ edilen deyişlerin içeriğine uygun kişilerle çalışmanın yanı sıra, bireylerin sosyal ve kişisel değerlerine de odaklanmaktadır. Bu durum, âşığın; toplumsal değer yargılarından sapmayan, saygılı ve dürüst insanlarla çalışma prensibinin bir sonucudur. Bu bağlamda âşığın seçimi, yalnızca müzikal becerilere dayalı olmayıp; aynı zamanda, ruhsal uyum ve kimya oluşturabilecekleri kişilerden oluşmaktadır. Bu

durum, geleneksel müzik pratiğinin derinliğine inme ve ortak bir hissiyat yaratma adına oldukça önemli görülmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık, bu konuyla ilgili olarak: *“Bir defa, icrâ edilen deyişlere uygun kişiliklerinin olması lazım. Bunun yanında, arkadaşlarıyla olan ilişkileri de önemli ve düzgün insan olması lazım. Yani şimdi, bir sürü olumsuz insanlarla karşılaşıyoruz, toplumun bakış açısı, değer yargıları ortada. O yüzden oturduğumuz yere layık olmamız lazım. Toz kondurmamamız gerekiyor. O yüzden de yani, elle tutulan gözle görünen bir olumsuz tarafı olmaması gerekiyor. Âlevî kökenli olması filan şart değil.”* açıklamalarını yapmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, Âlevî kökenine mensup olmanın, ekip üyelerinin seçilmesinde bir kıstas oluşturmadığını belirtmekte; geleneksel müziğin ve kültürün bir parçası olarak, bu geleneğe katkı sunmak isteyen herkesle çalışabileceğini: *“Bu şart değil. Zaten, Muhabbet Bendi ekibinde hepsi Âlevî değil. Bizim bas gitar ve klasik gitar icrâ eden arkadaşlarımız Âlevî değiller mesela. İlla Âlevî olması gerekmiyor ama, bu kültüre âşina olması lazım ve kişiliğinin mazbut olması gerekiyor. Geleneğin bir parçası olarak kendini görmesi gerekiyor. Yoksa profesyonel mânada çok güzel müzisyenler var. Ama, bizim derdimiz o değil. Yani bütünleşmesi gerekiyor ve kimyamızın uyuşması gerekiyor. Duygu ve düşüncelerimizin ortak noktalarının fazla olması gerekiyor. O hissiyatı hep birlikte karşılıklı yaşamamız, hissetmemiz gerekiyor. O gönül birliği, o gönül bağı olmadan bu etkinliklerin yapılmasının bir anlamı yok çünkü. Önce biz, o gönül birliği içerisinde aynı duyguyu hissederek icrâ ediyoruz bütün eserleri.”* ifadeleriyle dile getirmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme). Dolayısıyla, Âşık Dertli Divani’nin icrâcı kimliği, müziğin ve geleneğin ötesine geçerek; bir topluluk oluşturma, kültürel ve duygusal bütünleşmeyi sağlama hedefini de taşımaktadır. Her birey, yalnızca bir müzikal rol üstlenmekle kalmaz, aynı zamanda geleneğin bir parçası olarak bazı sorumluluklar da taşır. Bu anlayış, etkinliklerin ruhunu oluşturur ve geleneksel müzik pratiğinin yaşatılmasında önemli bir yer tutar.

Dertli Divani, stüdyo ortamında ve canlı konserlerde icrâ ettiği performanslar arasındaki farklılıklara ilişkin şu ifadeleri dile getirmektedir: *“Şimdi canlı performans ve konser o ikisi başka bir şey. Stüdyoya gelen insanlar, sizi müzikal açıdan dinlemek üzere gelmiştir. O yüzden orada, profesyonel bir halk ozanının ve sanatçının icrâ etmesi*

gerekenler nelerse orada o çerçeve içerisinde hareket ediyoruz. Dolayısıyla, orada sadece sanatımızı icrâ ediyoruz. Ama, diğer muhabbet ortamlarında daha duygu yüklü, daha dostane ve senli benli; karşılıklı fikir alışverişinde bulunarak deyişleri ve muhabbetleri o ortamda daha rahat yapıyoruz. Çünkü, o ortamda olan herkes seni anlıyor, dinliyor, biliyor ve oradaki içerik de doğal olarak değişiyor. Oradaki sıcaklık çok daha farklı tabi ki ve ortama göre her şey değişiyor, doğal olarak. Şartlar ve koşullar ne şekildeyse, yerine göre sizde yapmanız gerekenleri o ortama uygun şekilde yapıyorsunuz” (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bu ifadeleriyle âşık, stüdyodaki performansları ile canlı konserlerdeki icrâlar arasındaki farkları net bir şekilde ortaya koymaktadır. Stüdyoda gerçekleştirilen performanslar, dinleyicilerin müzikal beklentilerinin ön planda olduğu ve bu beklentilere profesyonel bir halk ozanı olarak karşılık verildiği ortamlardır. Bu bağlamda, âşık stüdyo ortamında sanatını belirli bir çerçeve içinde icrâ ettiğini vurgulamaktadır. Buna karşın, canlı konserlerde ve diğer muhabbet ortamlarında ise, daha duygusal ve samimi bir atmosfer söz konusudur; bu tür ortamlarda âşık, katılımcılarla karşılıklı fikir alışverişinde bulunarak deyişler ve muhabbetler sunmaktadır. Bu durum, *ortamın dinleyici kitlesine ve atmosferine bağlı olarak performansın içeriğinin şekillendiği* gerçeğini de ortaya koymaktadır.

Dertli Divani, muhabbet ortamlarında sergilediği performanslarda farklı bir atmosferin hüküm sürdüğünü ifade etmekte; bu tür ortamlarda, dinleyici kitlesinin samimi ilgisi sayesinde, karşılıklı fikir alışverişine dayalı olarak, sanatını daha içten bir şekilde icrâ ettiğini belirtmektedir. Muhabbet ortamlarında bulunanların, onu anlayan, dinleyen ve tanıyan kişiler olduğunu belirten âşık, bu tür ortamlarda eserlerini sadece müzikal açıdan değil; aynı zamanda, kültürel ve duygusal bir bağlamda da sunmanın önemine dikkat çekmektedir. Ayrıca, bu tür ortamlarda eserlerin içeriği de doğal olarak değişmekte ve her şeyin ortama göre şekillendiği vurgulanmaktadır. Dertli Divani, her iki ortamda da sanatını icrâ ederken, mevcut şartlar ve koşullar doğrultusunda en uygun biçimde hareket ettiğini ifade etmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık, icrâ ortamlarında halk hikâyeleri de anlatmakta ve geleneksel anlatıların önemine ise: *“Sözlü gelenek dediğimiz, âşık-ozanların deyişleri, bu geleneğin ve kültürün yüzyıllar öncesinden bugüne kadar en gerçekçi şekilde yaşamasına katkı sunan bir*

gelenektir. Âlevî-Bektaşî inancının da günümüze kadar taşınmasında en etkin rol oynayan âşıklık ve zâkirlik geleneğidir. Her âşık, zâkir ve ozan kendi yüzyılının aynası olmayı başarmıştır. Bunlar, işin bir boyutudur.” ifadeleriyle değinmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Geleneksel halk hikâyeleri, özellikle âşıkların ve ozanların deyişleri aracılığıyla geçmişten günümüze en gerçekçi şekilde aktarılmaktadır. Âlevî-Bektaşî inancının da bu geleneğin etkin bir parçası olduğunu belirten Dertli Divani, her âşığın ve ozanın kendi döneminin aynası olmayı başardığını vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, menkıbe ya da söylenceler olarak adlandırılan halk hikâyelerinin, geçmişteki önemli şahsiyetler ve onların yaşantılarından türemiş anlatılar olduğunu ifade etmektedir. Bu hikâyelerin zamanla abartılı bir şekilde halk arasında yayılmasının, halkın yarattığı anlatılara karşı ilgisini ve saygısını ortaya koymakta olduğunu: *“Burada, menkıbe dediğimiz yani söylencelerden ibaret olan, hikâye haline dönüşmüş anlatılar vardır mesela. Bunlar; Fuzûlî’nin de Yemînî’nin de Pîr Sultan Abdal’ın da Edib Harâbî’nin ve hatta günümüze kadar; Veysel’e Mahzuni’ye ve Dâimî’ye dair halk arasında; işte, bunların kendi aralarındaki özel buluşmalarında, kendi yaptıkları sohbetleri ve muhabbetleri, bunları biraz daha abartarak ya da bir espri haline dönüştürerek, hikâyeleşen anlatılar vardır. Günümüzde dahi var. Bizim yöremizde, bölgemizde bile, böyle sanki olağanüstü bir pozisyona taşınmış olan hikâyeler de var.”* açıklamalarıyla belirtmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, bu bağlamda örnek olarak yöresindeki bir hikâyeyi aktarmaktadır. Halk arasında Nakla Bektaş olarak bilinen kişinin müziği ve icrâsı hakkında anlatılan bu hikâye, âşığın ifadeleriyle şu şekildedir: *“Burada dost meclislerinde âşıklar kendi aralarında konuşuyor. Mesela, lakabı Nakla Bektaş olan birisi var. Bu kişi saz çalarmış ve radyoda bir eseri bir sefer dinlermiş; sonrasında da eve geldiği zaman o eseri olduğu gibi çalıp söylermiş. Böyle anlatırlar mesela. Nakla Bektaş, coştığı zaman ise, cemde en sonda sazı omzuna almış, omzunda çalarmış filan. Hikâye bu şekilde”* (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, bu şekilde, var olduğunu bildiği halk hikâyelerinden bahsetmektedir. Dertli Divani’ye göre, bu tür hikâyeler halkın kahramanlık ve olağanüstü özellikler atfettiği kişileri betimlerken, bazen mübalağa (abartma) içermekte olup;

âşıklara ve ozanlara dair menkıbeler, toplumsal hafızada yer eden, halkın yarattığı özgün ve dramatik anlatılardır. Âşık, bu anlamda: *“Zaten o yüzden de adı hikâye. Gerçek ya da gerçeğe uygun olarak yaşanmış ya da yaşanabilecek olayları anlatan, halkın yarattığı hikâyelerdir bunlar. Bunlar var tabi ki. Bunlara biz menkıbe yani söylence diyoruz.”* ifadelerini dile getirmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bu bağlamda, Dertli Divani’nin icrâ ortamlarında anlattığı halk hikâyeleri hem âşıklık geleneğinin bir parçası hem de halk kültürünün canlı bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, âşığın benimsediği geleneksel icrâ biçimlerinin ve anlatıların, toplumun ortak değerleriyle şekillenmiş kültürel bir bağlama oturduğu da söylenebilmektedir.

Âşık Dertli Divani, icrâ ortamlarını; bireylerin düşünsel ve mânevî gelişimini sağlayan bir etkileşim alanı olarak görmektedir. Bu doğrultuda, Âşık Dâimî’nin *“Nice kaptan kaba boşaldım doldum / Kariştım denize deniz ben oldum”* dizelerini referans göstererek, icrâ ortamlarındaki muhabbetlerin birer fikir alışverişi ve bilgi aktarımı süreci olduğunu vurgulamaktadır. Âşık, bu ortamların, bireylerin birbirlerinden nasiplenerek düşünsel kaplarını doldurdukları ve böylece içsel bir zenginlik kazandıkları mecralar olduğuna işaret etmektedir. Ona göre, mânevî anlamda bir kazanım elde edemeyen bireyin, dünyada edindiği tüm maddî varlıkları geride bırakacağı âşikârdır. Buna karşılık, insanlık, doğa ve tüm varlık âlemi için yapılan güzellikler, bireyin asıl öz kazancı (kizb-i kâr) olarak değerlendirilmeli; bireyi hem değerli hem de kalıcı kılan yegâne sermaye olarak görülmelidir. Bu bilinçle hareket eden Dertli Divani, muhabbet ortamlarına katılarak hem kendi mânevî yolculuğunu sürdürmekte hem de bu paylaşım süreci aracılığıyla başkalarının gelişimine katkı sunmayı amaçlamaktadır (19/02/2025 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani, sanatını âşıklık-ozanlık geleneği üzerine inşa etmekte ve bu geleneğin sürekliliğini sağlamak adına önemli bir çaba göstermektedir. Halk müziğinin temelinde âşıklık ve ozanlık geleneğinin yer aldığını vurgulayan Dertli Divani, bu geleneğin varlığı olmadan Türk halk müziği gibi değerlerin ortaya çıkmasının imkânsız olduğunu ifade etmektedir. Geleneksel icrâ ortamlarında ve farklı topluluklarla kurduğu etkileşimlerde yalnızca müziğini değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal değerleri de aktarmaktadır. Bu anlamda, Dertli Divani’nin sanatındaki temel amaç,

âşıklık geleneğini yaşatarak toplumun farklı kesimlerine ulaştırmak ve geleneksel kültürün mirasını canlı tutmaktır. Hem sahnede hem de sosyal ortamlarda, özellikle muhabbet meclislerinde ortaya koyduğu performanslar, onun bu hedef doğrultusunda başarılı bir şekilde ilerlediğini ve âşıklık geleneğini geleceğe taşıma noktasında kararlı bir yaklaşım sergilediğini göstermektedir.



SEKİZİNCİ BÖLÜM

GELENEĞİN GÜNCEL AKTARIMI NOKTASINDA YENİ BİR BAKIŞ AÇISI “MEKTEB-İ İRFAN”

8.1. MEKTEB-İ İRFAN MUHABBETLERİ

Âşıklık geleneği, tarih boyunca ustadan çırağa aktarılan bir irfan mektebi olarak varlığını sürdürmüş ve bu bağlamda çeşitli eğitim ve aktarıcılık yöntemleri geliştirmiştir. Âşık Dertli Divani'nin öncülüğünde kurulan Mekteb-i İrfan, bu geleneğin çağdaş bir yorumla yaşatılmasını amaçlayan önemli bir girişimdir. 2012 yılında Ankara'da başlayan ve zamanla uluslararası bir boyut kazanan bu mektep, âşıklık geleneğini hem teorik hem de pratik boyutlarıyla yeni kuşaklara aktarmayı hedeflemektedir. Geleneğin kavramsal çerçevesinin yanı sıra, müzikal icrâ, sözlü kültür ve etik öğretileri de bu eğitim sürecinin temel unsurları arasında yer almaktadır. Mekteb-i İrfan muhabbetleri, katılımcılarına yalnızca bir âşık olmanın ötesinde, ahlâkî ve mânevî olgunluk kazandırmayı da amaçlayan bir yapı sunmaktadır. Bu bölümde, Mekteb-i İrfan'ın oluşum süreci, işleyişi ve geleneğin aktarımı açısından taşıdığı önem ele alınacaktır.

8.1.1. Ortaya Çıkışı

Geleneksel âşıklık kültürü, yüzyıllar boyunca muhabbet ortamları aracılığıyla nesilden nesile aktarılmıştır. Bu ortamlar, yalnızca müzikal veya şiirsel bir aktarım değil; aynı zamanda, bireyin ahlâkî, mânevî ve entelektüel gelişimini de içeren bütüncül bir eğitim süreci sunmuştur. Ancak, modernleşme ile birlikte bu muhabbet ortamlarının sayısında belirgin bir azalma yaşanmış, dolayısıyla geleneğin aktarıldığı mecralar giderek daralmıştır. İşte da bu noktada, “âşıklık ve zâkirlik” geleneğinin günümüz koşullarında sürdürülebilmesi adına, Âşık Dertli Divani tarafından “Mekteb-i İrfan” kurulmuştur.

Dertli Divani'nin aktardığına göre, Mekteb-i İrfan muhabbetleri belirli bir plan dâhilinde başlatılmadan önce de çeşitli muhabbet ortamlarında fiilen yaşatılmaktaydı. 16 yaşından itibaren; Urfa, Antep, Adıyaman ve Diyarbakır gibi bölgelerdeki tanınmış çevrelerde bu muhabbetlerin, kendi aralarında düzenlenmekte olduğunu belirten âşık, 1989 yılında yayımlanan “Divane Gönül” adlı albümünün ardından bu muhabbet ortamlarını daha hızlı ve yaygın bir şekilde sürdürmeye devam etmiştir. Ancak bu

durumun, Mekteb-i İrfan muhabbetleri adı altında sistemli ve düzenli bir yapı kazanması, 2012 yılının başlarında gerçekleşmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan'ın ortaya çıkışında, âşıklık ve zâkirlik geleneğinde yaşanan dönüşümler etkili olmuştur. Dertli Divani, çocukluk ve gençlik yıllarında gelenekte büyük bir kopuş yaşanmadığını, âşıklık ve ozanlık geleneğinin usta-çırak ilişkisi içinde sürdüğünü belirtmektedir. Ancak, özellikle 1980'li yıllardan sonra köyden kente göçün artması ve toplumsal yapının değişmesiyle birlikte gelenekte aşınmalar meydana gelmiştir. Daha önce, her bölgede canlı bir şekilde sürdürülen muhabbet ortamları giderek azalmış, geleneği sürdüren âşık ve zâkirlerin sayısında düşüşler yaşanmıştır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu süreci bizzat deneyimleyen Âşık Dertli Divani, özellikle 1989 yılında ilk albümünü çıkardıktan ve hem yurt içinde hem de yurt dışında çeşitli etkinliklere katıldıktan sonra, gelenekteki erozyonu daha net bir şekilde gözlemlemiştir. Gittiği birçok köyde, âşıklık geleneğinin sürdürüldüğünü düşünürken, aslında yerel ezgilerin ve deyişlerin geri planda kaldığını fark etmiş olan âşık; 2000'li yıllara gelindiğinde, kendisi de artık tanınan bir isim hâline gelmiş, eserleri birçok sanatçı tarafından seslendirilmiş ve geleneğin yaşatılması adına sorumluluk alma düşüncesi pekişmiştir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu düşünceden hareketle, Dertli Divani, UNESCO tarafından 2010 yılında kendisine verilen “Yaşayan İnsan Hazinesi” ödülünün ardından, geleneğe daha büyük bir sorumlulukla hizmet etmesi gerektiğini hissetmiş ve bu doğrultuda Mekteb-i İrfan'ı kurma fikrini geliştirmiştir. 2011 yılında temelleri atılan ve 2012 yılının Nisan ayında, Ankara'da 19 genç ile başlatılan bu muhabbet ortamı, zamanla büyüyerek geniş kitlelere ulaşmış ve uluslararası bir boyut kazanmıştır. Geleneğin sürdürülebilirliği açısından oldukça önemli bir yer tutan Mekteb-i İrfan muhabbetleri, günümüzde de farklı bölgelerde düzenlenmeye devam etmekte ve âşıklık-zâkirlik geleneğine gönül veren bireyler için bir eğitim ve paylaşım alanı sunmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani'nin ifadesiyle “Mekteb-i İrfan”: *“İçinde edebi, erkânı ‘bütün insan olmak’ noktasında öğrenip hayatımıza geçirmemiz gereken ilmi ve fazileti sembolize ediyor. Mekteb-i İrfan, ilim irfan okulu a'dan z'ye hem çalan bilgisiyle*

kendimizi donatmayı hem de insanî yönde kişiliğimizin olgunlaşıp kemâle ermesindeki yolu öğreten bir okuldur.” şeklinde aktarılmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, bu muhabbetlerin ve Mekteb-i İrfan isminin belirlenme sürecini: *“Âşıklık ve zâkirlik geleneği ile ilgili bir çalışma nasıl yapabiliriz, ne yapabiliriz diye düşündüm ve sonra bizim gençlerden Mert Kılıç, ‘Divani Baba, ‘Girdim mekteb-i irfana / Mâna öğretiler bana’ diyorsun ya, bu muhabbetlerin adını Mekteb-i İrfan koy.’ dedi. Öylece başladı ve 2011 yılının nisan ayında ilk bu muhabbetlere başladık. Temel amacım, âşıklık ve zâkirlik geleneğini güçlendirmek ve bu geleneğe gerçekten özünü teslim etmiş, kıydan köşeden de olsa bu geleneğin içerisinde olanları alıp, her yönü ile çağın koşullarına da uygun bir şekilde bir muhabbet ortamı yaratmak ve muhabbetlerde bu kişilerin de kendilerini geliştirmesine karınca kararınca katkı sağlamaktı. Temel amacımız buydu ve bunda da bence başarılı olduk sayılır.”* ifadeleriyle izah etmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan, bireyin hem sanatsal hem de ahlâkî gelişimini esas alan bir eğitim ocağıdır. “Mekteb” kelimesi “okul”, “irfan” kelimesi ise “ilim” anlamına gelmektedir ve bu yapı, geleneğin özünü teşkil eden; edep, erkân ve insan-ı kâmil anlayışını aktarmayı amaçlamaktadır. Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde işlenen konular, âşıklık geleneğinin temel kavramlarını içermektedir. Dertli Divani, bu muhabbetlerin temel hedeflerinden birinin; katılımcı gençlere, gelenekte önemli yere sahip olan kavramları öğretmek ve bu kavramlar üzerine derinlikli tartışmalar yürütmek olduğunu belirtmektedir. Örneğin, bâtinî yorumların ve âşıklık geleneğinin temel taşlarından biri olan “Küntü Kenz” kavramı, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde ele alınan konulardan biridir. Muhabbet ortamında, bu kavramın; âşıklar, ârifler ve sadıklar tarafından nasıl yorumlandığı tartışılmakta, Edib Harâbî ve Seyyid Nesîmî gibi önemli âşıkların bu kavrama dair söyledikleri deyişler incelenmektedir. Böylelikle, muhabbet ortamları sadece saz çalma ve türkü söyleme pratiğinin ötesine geçerek derinlikli bir düşünce ve yorumlama alanı yaratmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani’nin Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde gerçekleştirdiği anlatımlara örnek vermek gerekirse, âşık, “küntü kenz” kavramını şu sözlerle özetlemektedir: *“Mesela, bâtinîlikte vahdet-i vücud veya vahdet-i mevcut kavramı ya da küntü kenz kavramı gibi belli kavramların her birinden bir kitap yazılır.*

Ama, şimdi insanlarımızın büyük bir çoğunluğu bu konuda neredeyse sıfır bilgiye sahip desek abartmamış oluruz. Edib Harâbî mesela, der ki 'Küntü kenz remzinin olduk âgâhı / Ayne'l-yakîn gördük cemâlullâhı'. Küntü kenz gizli hazinedir ve bu gizli hazine sensin yani Hak sende mevcut. Bitmek tükenmek bilmeyen bu varlığın sırrı, kâinatın ve bu varlık âleminin bütün sırrı bu küntü kenz kavramı, yani Hakk'ın bilgi hazinesinde sırlanmış. Can gözü gören, can kulağı gören âşık ve sadıklar o sırı vakıf olurlar. Edib Harâbî, o yüzden böyle diyor. 'Ayne'l-yakîn gördük cemâlullâhı' derken, gözümüzle Allah'ın yüzünü gördük demek istiyor. Hak insanda ise, senin cemâlin Hakk'ın cemâli ve ben sende Hakk'ın cemâlini görüyorum ve sen de aynı şekilde benim cemâlimde Hakk'ın cemâlini göreceksin. Her eserde Hak eseri gören canlara aşk olsun dediğimiz bu. Seyid Nesîmî'nin de 'Her ne yana döner yüzüm / Dostu görür anda gözüm' dediği bu. Nereye baksam Hakk'ı görüyorum ve Hak her yerde mevcut diyor. İşte bak, bir küntü kenz kavramının anlamı ne kadar derin. Daha bunun üzerinden bir saat bir buçuk saat muhabbet yapılabilir. Bütün âşık ve sadıklar, ârifler, bilgeler, düşünürler bu kavrama atıfta bulunmuşlar mesela. Kimisi buna, bu varlık âleminin ve varlığın sırrı der. Vahdet-i mevcut dediğimiz bu kâinatın sırrı. Keşf olunmaya muhtaç olan ve bilinmesi gereken gerçekler. Neresinden bakarsan bak, işte bu âşıklık ve ozanlık geleneğini ilgilendiren başlı başına en önemli alanlardan birisi bu küntü kenz kavramıdır." Âşığın, Mekteb-i İrfan muhabbetlerindeki anlatımı bu minvalde şekillenmekte olup, her bir kavramın açıklaması örnekler ve detaylı izahlarla desteklenmektedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Dertli Divani, Mekteb-i İrfan muhabbetlerini yalnızca geniş katılımlı etkinlikler olarak değil, aynı zamanda daha dar ve özel muhabbet halkaları şeklinde de düzenlemektedir. Bu dar muhabbetlerde, gelenek içerisindeki bâtinî ve tasavvufî yorumlara daha fazla yer verilmekte, "vahdet-i vücud", "vahdet-i mevcut" gibi kavramlar üzerine konuşulmaktadır. Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin temel amacı, âşıklık ve zâkirlik geleneğinin sadece şekilsel yönüyle değil, özüne uygun bir şekilde anlaşılmasını ve yaşatılmasını sağlamaktır. Böylece, gelenek hem korunmakta hem de çağın koşullarına uygun şekilde aktarılmaktadır (16/07/2023 tarihli görüşme).

Bu bağlamda, Dertli Divani'nin ifadeleriyle Mekteb-i İrfan'ın temel amacı: "Buradaki temel amaç, geleneği yaşatmaktır. Zâkirliğe, âşıklığa gönül veren ve yetişmek isteyenlerin de en azından bu muhabbetlere katılarak bir şeyler öğrenmesini hedefliyoruz.

Hem kendimizi geliştirip güncelliyoruz hem birikimlerimizi paylaşıyoruz hem de bilmediklerimizi bilenlerden öğrenmeye çalışıyoruz. Böyle başladı zaten bu muhabbetler. Bu amaçla başladı.” şeklindedir (16/07/2023 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Mekteb-i İrfan, âşıklık ve zâkirlik geleneğinin sürdürülebilirliği açısından önemli bir boşluğu dolduran, köklü geçmişin modern dünyadaki yansıması olarak şekillenmiş bir oluşumdur. Dertli Divani, bu girişimin temel motivasyonlarından birinin, geçmişte yaygın olan muhabbet ortamlarının günümüzde giderek azalması olduğunu belirtmektedir. Eskiden bu ortamların her bölgede mevcut olduğunu ve bu sayede âşıkların ve ozanların yeterli olgunluğa erişebildiğini ifade eden âşık, günümüzde bu tür imkânların sınırlı kalmasının, geleneği devam ettirmek isteyen gençlerin yetişme süreçlerini sekteye uğrattığını vurgulamaktadır. Ona göre, bir âşığın ve zâkirin gelişimi, yalnızca teknik bilgiyle değil, muhabbet ortamlarında bulunarak, usta âşıkların rehberliğinde pişerek mümkün olmaktadır.

8.1.2. Yurt İçinde ve Yurt Dışında Mekteb-i İrfan

Mekteb-i İrfan muhabbetleri, geleneksel âşıklık ve zâkirlik geleneğini yaşatmak, genç kuşaklara aktarmak ve bu geleneğin evrensel değerler ışığında gelişmesini sağlamak amacıyla düzenlenen önemli buluşmalardır. Ankara’da başlayan bu muhabbetler, zamanla Türkiye’nin birçok şehrine ve Avrupa’daki çeşitli ülkelere yayılmış, uluslararası alanda da etkisini hissettirmiştir.

Günümüze kadar, toplamda 73 farklı noktada gerçekleştirilen Mekteb-i İrfan muhabbetleri, geleneksel bilginin ve kültürel etkileşimin sürekliliğini sağlayarak bu değerlerin yaşatılmasına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Türkiye’de, Ankara başta olmak üzere yirminin üzerinde şehirde düzenlenen bu muhabbetler, Avrupa’da da geniş bir katılım alanı bulmuş; Almanya, Fransa, Belçika, Hollanda, Danimarka, İngiltere ve İsviçre gibi ülkelerde yapılan buluşmalar, yurt dışındaki Âlevî-Bektaşî topluluklarıyla güçlü bir bağ kurulmasını sağlamış, aynı zamanda farklı kültürlerden katılımcılarla etkileşim imkânı sunmuştur. 13 yıl süresince gerçekleşen bu muhabbetlerde, 5.000’den fazla genç yetişmiş, bunlardan en az 500’ü cemlerde zâkirlik yapacak düzeye ulaşmış, 70’i ise Hakk’a yürüme ve dâr erkânlarını yürütebilecek bilgi ve deneyime sahip olmuştur. Bunun yanı sıra, muhabbet halkasında öne çıkan bazı gençlere; Garip Kâmil,

Vefai ve Özeri gibi mahlaslar verilerek, onların geleneğe olan bağlılıklarını pekiştirme ve sorumluluk alma süreçleri teşvik edilmiştir (25/03/2024 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan muhabbetleri şu an aktif olarak, Ankara’da “Halk Ozanları Kültür Derneği” (başlangıç tarihi - 4 Mart 2025) ve İngiltere’de “İngiltere Alevi Kültür Merkezi ve Cemevi” (başlangıç tarihi - 11 Ocak 2025) tarafından devam ettirilmektedir. İngiltere’de gerçekleştirilen Mekteb-i İrfan muhabbetlerine, Türk vatandaşlarının yanı sıra İngiliz vatandaşları da ilgi göstermekte ve katılım sağlamaktadır. Bahsi geçen bu kişiler, muhabbetlerde konuşulanları, beraber geldikleri arkadaşlarının yardımıyla anlamaya çalışarak sürece aktif bir şekilde dâhil olmaktadır (12/02/2025 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan muhabbetleri; ağırlıklı olarak Âlevî-Bektaşî dernekleri, Âlevî kültür dernekleri, Pîr Sultan Abdal Kültür Dernekleri, Anadolu Hacı Bektâş Velî Kültür Vakfı’nın belirli şubeleri ile Avrupa’daki çeşitli Âlevî Kültür Merkezleri ve cemevleri tarafından organize edilmektedir. Âşık Dertli Divani, bu muhabbetlerin gerçekleştirildiği bölgelerde, yerel dernekler ve kültürel merkezler tarafından yoğun bir talebin bulunduğunu vurgulamaktadır. Söz konusu kurumlar, “*Biz de bu muhabbetlerden nasiplenmek istiyoruz.*” anlayışıyla organizasyon sürecini üstlenmekte ve bu doğrultuda gerekli çalışmaları yürüterek Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin hayata geçirilmesini sağlamaktadır. “*Bu geleneğe katkı sunmak isteyen herkesle bu yolu yürüyeceğiz.*” diyen Âşık Dertli Divani, davet edildiği ve muhabbetlere talep olduğu sürece çağrıldığı her yere gitmeye çalıştığını ifade etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Bu bağlamda, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin gerçekleştirildiği şehirler ve ülkeler, organizasyon süreçleri ve katılımcı profilleri, geleneğin korunması ve yeni kuşaklara aktarılması açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır.

8.1.3. Muhabbetlere Katılım ve Yetişen Öğrenciler

Mekteb-i İrfan muhabbetleri; katılımcıların yalnızca geleneksel bilgiyi edinmekle kalmayıp, aynı zamanda derinlemesine bir kültürel etkileşime girdikleri, duygusal ve entelektüel bağlar kurdukları bir eğitim sürecini ifade etmektedir. Bu süreçte, katılımcılar farklı yaş gruplarına, inanç sistemlerine ve kişisel geçmişlere sahip olsalar da ortak bir amaç etrafında birleşerek bilgi ve kültür paylaşımında bulunmaktadır. Muhabbetlere

katılım, belirli yaş grupları ve inanç mensupları arasında çeşitliliğe olanak tanırken, öğrenciler arasındaki ilişkiler bireysel gelişimi destekleyen ve toplumsal bağları güçlendiren bir yapı içinde şekillenmektedir. Bu başlıkta, Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katılımın kapsamı, öğrenciler arasındaki etkileşim ve bu sürecin bireysel ve toplumsal kazanımlara etkisi ele alınacaktır.

Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katılım, belirli bir yaş aralığı çerçevesinde şekillenmekte olup, ağırlıklı olarak 15 ile 40 yaş arasındaki bireyleri kapsamaktadır. Ancak, eğitimin temel amacı, özellikle 15-30 yaş aralığındaki katılımcılara yönelik olarak yapılandırılmıştır. Bu yaş grubundaki bireyler, saz icrâsı, deyiş söyleme ve geleneksel kavramların öğrenilmesi gibi alanlarda aktif bir rol üstlenmekte ve eğitim sürecine doğrudan katılım sağlamaktadır. Öte yandan, 30 yaş ve üzerindeki katılımcılar daha çok dinleyici konumunda bulunmakta ve misafir statüsünde kabul edilmektedir. Bu yaş grubundaki bireyler, muhabbet halkasına dâhil olsalar da eğitim sürecinin uygulamalı bölümlerinde aktif bir görev üstlenmemektedir. Dertli Divani bu konuyla ilgili olarak: *“Katılımın yaş aralığı, 15 ile 40 yaş aralığını kapsıyor. Ama, bu eğitimin temel amacı, 15 ile 30 yaş aralığındaki saz çalan, deyiş söyleyen ve kavramları öğrenmeye talip olanların öncelikli olarak, birinci derecede bu muhabbetlerin içinde olduğu derslerdir. 30 yaş üzerindeki de misafir gibi kabul etmekteyiz. Onlar sadece dinleyici konumunda kalıyorlar.”* açıklamasını yapmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde öğrenciler arasındaki ilişkiler, güçlü bir dayanışma ve samimiyet temelinde şekillenmektedir. Katılımcılar arasında âdeta bir aile ortamı oluşmakta; derslerin ve muhabbetlerin ötesinde, bireyler arasındaki bağlar kalıcı dostluklara dönüşmektedir. Farklı mekteplerden gelen öğrenciler, karşılaştıklarında birbirlerini tanıyıp kaynaşmakta, bu süreç içinde güçlü arkadaşlık ilişkileri kurmaktadır. Âşık Dertli Divani de bu ilişkileri büyük bir hassasiyetle gözlemlemekte ve öğrencileriyle derin bir sevgi ve saygı bağı geliştirmektedir. Bu bağlar, yalnızca eğitim süreciyle sınırlı kalmayıp muhabbetlerin ötesine taşınarak uzun vadeli bir dayanışma kültürüne dönüşmektedir. Âşık bu konuyla ilgili olarak: *“Bir aile ortamı gibi oluyor, öğrenciler kardeş gibi oluyorlar. Daha sonra birbirleri ile görüşmeye devam ediyorlar. Bir yerde rastlaştıklarında, farklı Mekteb-i İrfan’lardan olsalar da tanıyorlar, birbirlerini tanıtıyorlar. Bu tanışmadan sonra dostluklar, arkadaşlıklar oluşuyor, kaynaşıyorlar.”*

Yani, bir aile gibi oluyoruz ve onların her birisi benim öz kardeşim gibi, evladım gibi. Böyle bir sevgi ve saygı durumu mevcut. Aramızda bir bağ oluşuyor ve pekişiyor. Çok güzel duygular bunlar, hepimiz orada yaşıyoruz bu duyguyu.” ifadelerini dile getirmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Hocalık yönünü: *“Bildiğini öğretmeye çalışan, bilmediğini de öğrenen. Hem bir eğitmen hem de bir öğrenci olarak görüyorum kendimi.”* cümleleriyle açıklayan Dertli Divani; eğitim sürecinde kendisini hem bir öğretici hem de bir öğrenci olarak konumlandırmakta, öğrencilerine bildiklerini aktarmanın yanı sıra, öğrenme sürecini de sürekli kılmakta ve bu şekilde karşılıklı bir etkileşim ortamı yaratmaktadır. Âşık, bu yaklaşımını *“bildiğini öğretmeye çalışan, bilmediğini de öğrenen”* bir tutum olarak tanımlamakta; böylece eğitim süreci, yalnızca bilgi aktarımından ibaret olmayıp, her katılımcının hem öğretici hem de öğrenci kimlikleriyle etkileşimde bulunduğu dinamik bir sürece dönüşmektedir (25/03/2024 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katılan öğrencilerin büyük bir kısmı Âlevî kökenli olmakla birlikte, katılımcılar arasında, farklı inanç sistemlerine sahip bireyler de bulunmaktadır. Deist, ateist ve Sünnî kökenli öğrenciler de bu programa dâhil olmakta ve bu çeşitlilik, muhabbetlerin kültürel zenginliğine katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, öğrenciler arasındaki farklı inanç sistemlerine rağmen, ortak bir paydada buluşarak bilgi ve kültür alışverişinde bulunmaları, Mekteb-i İrfan’ın kapsayıcı yapısını ve evrensel anlayışını yansıtmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Farklı kültürlerden olan katılımcılar, eğitim süreci boyunca, zaman zaman deyişlerin anlam boyutları ve kavramlarla ilgili zorluklar yaşayabilmektedirler. Ancak, Âşık Dertli Divani’nin bu kavramları derinlemesine açıklamasıyla, öğrenciler kavramları daha iyi anlayarak içselleştirmekte ve anlam dünyalarını genişletmektedirler. Eğitim sürecinin ilerleyen aşamalarında, öğrenciler daha önce öğrendikleri kavramları, derinlemesine bir bakış açısıyla yeniden keşfetmekte ve kendilerini daha derin bir anlayışa sahip hissetmektedirler. Bu durum, katılımcıların daha önce bildikleri anlamların ötesine geçmelerine ve daha kapsayıcı bir perspektife sahip olmalarına imkân tanımaktadır. Bu bağlamda, öğrenciler, öğrendikleri yeni bakış açılarıyla daha fazla etkilendiklerini ve kazandıkları bilgilerin daha derin olduğunu ifade etmektedirler (30/04/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani bu konuyla ilgili gözlemlerini: *“Farklı kültür ve inançtan olan öğrenciler, bahsettiğimiz kavramları ve anlattığımız değişlerdeki anlam boyutunu anlamakta zorluk yaşıyorlar. Büyük bir çoğunluğu yaşıyor bunu. Ama, o kavramlara ve bazı terimlere karşı ilgili oldukları belli. Muhabbetler esnasında bunu anlayabiliyorum. Yani, az çok bilenler var fakat, tabi bu anlattığımız boyutuyla da daha fazla öğreniyorlar ve etkilendiğini ifade edenler de oluyor. Yani, ‘Ben biliyordum bunları. Ama, bu çok daha kapsayıcı, çok daha derin geldi.’ diyen ve dün akşam özellikle çok teşekkür eden gençler oldu.”*, *“Zaten, gerçekten ilgisi olanlar bir iki muhabbette kendini gösteriyor. Örneğin, şu an, ikinci muhabbetten sonra katılım arttı ve profil de değişti. İşte, iş koşullarından dolayı gelemeyecek olanlar mazeretlerini bildirdiler. Ama, yeni isimler katıldı. Önceki muhabbetleri büyük bir hararetle istediler Kenan hocadan ve şimdi dolu dizgin devam ediyor. Saz çalanlar da çoğaldı. Beşken dokuzaya çıktı. İki katına çıktı neredeyse. Şu an, Değişlerin Dili muhabbeti çok verimli bir şekilde devam ediyor.”* ifadeleriyle aktarmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde, özellikle değişlerin anlamını daha derinlemesine kavrayabilmek için düzenli katılımın büyük bir öneme sahip olduğu vurgulanmaktadır. İlk bir ya da iki muhabbetin ardından, öğrenciler değişlerin anlam boyutlarıyla ilgili zorluklar yaşasalar da ikinci muhabbetlerden itibaren katılımı belirgin bir artış gözlemlenmekte ve bu süreçte öğrenciler, muhabbetlere olan ilgilerini artırmaktadır. Bu bağlamda, muhabbetlerin yalnızca Âlevî kökenli bireyler için değil, aynı zamanda farklı inançlardan gelen katılımcılar için de verimli bir öğrenme alanı sunduğu vurgulanmaktadır. Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin aktif olarak sürdürüldüğü, Halk Ozanları Kültür Derneği’nin başkanı Kenan Şahbudak, katılımcı çeşitliliğini özellikle takdir etmekte ve farklı inançlardan gelen bireylerin bir arada bulunmasının muhabbetlerin zenginliğine önemli katkılar sağladığını: *“Burada sadece Âlevî gençler yok, katılan canlardan sadece Âlevîler yok. En az üçte birisi de Sünnî inanca mensup. Bundan dolayı da teşekkür ediyoruz. Bu bizim zenginliğimiz. Burada zaten, Âlevîlik dersleri verilmiyor. Âşıklık-ozanlık geleneği içerisindeki tarihsel süreç ve gelenek ele alınıyor.”* cümleleriyle ifade etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katılan öğrenciler, saz çalmayı öğrenmek amacıyla bu eğitim sürecine dâhil olmamaktadırlar. Zira, bu muhabbetlere katılan bireylerin çoğu,

zaten saz çalma becerisine sahip olan kişilerden oluşmaktadır. Dolayısıyla, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde, saz çalma tekniği üzerine doğrudan bir eğitim verilmeyip, öğrencilerin mevcut yetenekleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Katılımcılar, profesyonel seviyede olmasalar da kendi başlarına yeterli olacak düzeyde saz çalabilmektedirler (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde, müfredat doğrultusunda seçilen değişler üzerinde çalışmakta ve bu değişlerin bâtinî boyutları üzerine derinlemesine tartışmalar yürütülmektedir. Öğrenciler, bu muhabbetler aracılığıyla yalnızca teknik bir müzik bilgisi edinmekle kalmayıp, aynı zamanda mânevî bir içsel arınma sürecine de dâhil olmaktadır. Böylece, Mekteb-i İrfan muhabbetleri hem müzikal hem de mânevî bir deneyim sunarak, katılımcıların kişisel gelişimlerine önemli katkılar sağlamaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani bu durumu: *“Zaten saz çalışıyorlar. Saz çalma tekniğini öğretmiyoruz. Profesyonel mânada olmasa da kendi kendine yetecek derecede çalışıyor herkes, sazı. Ama, burada bir müfredatımız var bizim. Yani, icrâ ettiğimiz değişler belli. Onların üzerinde çalışılıyor, prova alınıyor ve o değişlerin bâtinî boyutu muhabbet konusu yapılıyor. Tabi, yepyeni bir şeyle karşılaşmış oluyor onlarda. Farklı bir atmosfer var ve hepimiz için bu böyle. Yani, bu muhabbetler hepimiz için arınma ortamı oluyor diyebiliriz.”* cümleleriyle aktarmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Mekteb-i İrfan muhabbetleri, katılımcılara yalnızca geleneksel bilgiyi aktarmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel çeşitliliği benimseme, mânevî arınma ve bireysel gelişim imkânı sunan önemli bir eğitim alanı olarak öne çıkmaktadır. Farklı inanç ve kültürel geçmişlere sahip bireylerin bir araya geldiği bu muhabbetlerde, özellikle Âlevî ve Sünnî gençlerin ortak bir zeminde buluşması, geleneksel bilgilerin evrensel bir perspektifle paylaşılmasına olanak tanımaktadır. Katılımcılar, yalnızca saz icrâsındaki yetkinliklerini geliştirmekle kalmayıp, değişlerin derin anlam dünyasını keşfederek, mânevî ve entelektüel bir dönüşüm sürecine dâhil olmaktadır. Bu bağlamda, Mekteb-i İrfan muhabbetleri, katılımcılarına kültürel mirası aktarmanın ötesinde, toplumsal bağları güçlendiren ve insanî değerleri merkeze alan kapsamlı bir eğitim süreci sunmaktadır.

8.1.4. Eğitim Süreci ve Müfredat

Mekteb-i İrfan muhabbetleri, geleneksel bilgi aktarımını sistematik bir eğitim sürecine dönüştüren önemli bir yapı sunmaktadır. Bu muhabbetlerde, katılımcılar sadece teorik bilgi edinmekle kalmayıp, aynı zamanda uygulamalı bir öğrenme sürecine dâhil olmaktadır. Eğitim müfredatı, tarihsel ve kavramsal temeller üzerine inşa edilmekte olup, âşıklık geleneği, inanç öğretileri ve edebî türler gibi geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Dersler belirli bir düzen ve disiplin çerçevesinde yürütülmekte, süreklilik ve katılım esas alınarak, öğrencilerin sürece aktif biçimde katılımı teşvik edilmektedir. Bu başlıkta, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde uygulanan eğitim modeli ve müfredat yapısı ele alınacaktır.

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde verilen eğitim, belirli bir müfredat çerçevesinde yürütülmekte olup, âşıklık geleneğinin temel dinamiklerini aktarmayı amaçlayan bir disiplin anlayışına sahiptir. Bu eğitim süreci, yalnızca teknik becerileri geliştirmekle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda katılımcıların geleneğin felsefî ve mânevî boyutlarını içselleştirmelerini de hedeflemektedir (25/03/2024 tarihli görüşme).

Eğitim içeriği genellikle, 8 ilâ 10 ana başlıktan oluşmakta ve her bir konu, yaklaşık iki saat süren muhabbetlerde ele alınmaktadır. Programın temel bileşenleri arasında; âşık, ozan ve zâkirliğin tarihsel süreç içerisindeki ve gelenekteki yerleri, dört kapı kırk makam öğretisi, insan-ı kâmil anlayışı, bâtinî öğretide vahdet-i vücud ve vahdet-i mevcud kavramları, küntü kenz öğretisi ve âşıklık geleneğinin tarihsel süreci gibi konular yer almaktadır. Bununla birlikte; deyiş, nefes, duvaz, miraçlama, semah, tevhid, methiye, şathiye ve devriye gibi geleneksel türlerin yapısal ve anlam boyutları üzerinde durulmaktadır (25/03/2024 tarihli görüşme).

Muhabbetlerin düzenliliği ve sürekliliği esas alınarak, eğitim süreci haftalık ya da on beş günde bir gerçekleştirilen oturumlarla sürdürülmektedir. Haftalık düzenlemede toplam sekiz hafta, on beş günde bir gerçekleştirilen programlarda ise on altı haftalık bir eğitim süreci öngörülmektedir. Derslerin büyük bir bölümü, Âşık Dertli Divani'nin anlatımıyla şekillenirken, belirli bir zaman dilimi de katılımcıların sorularına ayrılmaktadır. Dertli Divani, bahsi geçen bu düzeni: *“Muhabbetlere, ‘Bu kavramlar ve ifadeler nedir?’ şeklinde başlanıyor ve bu kavramlardan örnekler verilmek üzere, toplamda sekiz ana başlıkta oluşturuluyor. Bu muhabbetlerin her birisi, ikişer saatlik bir zaman dilimini kapsıyor ve haftada bir ya da on beş günde bir düzenli olarak iki saatlik*

zaman dilimi içerisinde her konu işleniyor. Bir buçuk saat benim anlatımlarım sürüyor, bir on dakikalık ara veriliyor ve sonrasında yirmi dakika da katılımcıların sorduğu sorulara ayrılıyor.” şeklinde aktarmaktadır (25/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani’nin de: *“Düzenli olarak bu muhabbetler kayıt altına alınıyor ve aynı kayıt sistemine göre bir düzen oluyor. Mesela, bir derse mazeretinden dolayı gelememiştir o muhabbetin kaydını o arkadaşına ulaştırıyorlar ve ikinci muhabbete gelmeden o muhabbetin kaydını komple izleyip geliyorlar. Böylelikle de muhabbet kaçırmamış oluyorlar. Ama, mazeret belirtmeden iki kez üst üste muhabbete gelmeyenlerin kayıtları siliniyor ve bir daha muhabbete devam edemiyorlar, onlar. Ama, gelse de o katılımcı gibi olmuyor, geri planda en arka taraflarda oturuyor ve sadece izleyici oluyor. Kapıları kimseye kapatmıyoruz yine de. Böyle bir disiplinle bu çalışmaları yaptık.”* cümleleriyle ifade ettiği gibi, bu süreçte devamlılık önemli bir unsur olarak kabul edilmektedir. Katılımcıların, müfredatı bütüncül bir şekilde takip edebilmeleri için muhabbetlere düzenli katılım sağlamaları beklenmektedir. Dolayısıyla, mazeretleri nedeniyle katılım sağlayamayan bireylerin, derslerin kayıtlarını izleyerek eksik kaldıkları konuları tamamlamaları gerekmektedir. Ancak, herhangi bir gerekçe göstermeksizin üst üste iki oturuma katılmayan bireylerin kayıtları silinmekte ve aktif katılımcı statüleri sona ermektedir. Bununla birlikte, muhabbetlere tamamen katılımı engelleyen bir yaklaşım benimsenmemekte, bu bireylerin yalnızca dinleyici olarak en arka sıralarda yer almalarına izin verilmektedir (25/03/2024 tarihli görüşme).

Bu eğitim modeli, Mekteb-i İrfan’ın geleneksel bilgi aktarımını sistemli bir yapı içerisinde yürütmesini sağlamakta ve katılımcılar arasında bir disiplin anlayışının yerleşmesine katkıda bulunmaktadır.

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde eğitim yalnızca Dertli Divani tarafından verilmemekte; belirli uzmanlık alanlarına sahip ve âşîğın davet ettiği farklı isimler de bu sürece katkı sunmaktadır. Bu bağlamda; Pîri Er, Ahmed Koçak, Harun Özdemir, Ünsal Doğan ve geçmiş dönemlerde Ulaş Özdemir, Ahmed Aykut, Hakan Eroğlu gibi isimler muhabbetlere katkı sunmuşlardır. Eğitimi veren kişiler, ilgili konularda yetkinlikleri ve deneyimleri doğrultusunda belirlenmekte olup, müsaitlik durumlarına göre davet edilerek muhabbetlere katılım sağlamaktadırlar. Geçmişte gerçekleştirilen muhabbetlerde, her katılımcı kendi uzmanlık alanında derinlemesine tartışmalar yapmıştır. Örneğin, ocaklar

konusundaki muhabbetleri Piri Er yürütürken; babagen, dedegen ve çelebi süreklilerine ilişkin konular Ahmed Koçak tarafından ele alınmış, âşıklık ve zâkirlik ile ilgili konular ise Harun Özdemir, Ünsal Doğan ve Ulaş Özdemir gibi önemli isimler tarafından katkı sağlanarak tartışılmıştır. Böylece eğitim süreci kolektif bir çalışma anlayışıyla şekillenmekte ve farklı âşıkların bilgi ve deneyimlerinden yararlanılmaktadır. Âşık bu durumla ilgili olarak: *“Birer muhabbete katılan ve katkı sunan arkadaşlarım var. Zaman zaman, dört ana konuda bu saydığım isimlerden müsait olan hangisi ise gelip o muhabbeti orada yapıyor. Her muhabbete bu saydığım isimler gelmiyorlar tabi ki. Yani, hangi isimler o an müsaitse onları çağırıyorduk ve onlar geliyordu ve muhabbetleri yapıyordu. Muhabbetlere katılan diğer isimler, bizim davetimiz üzerine geliyordu. Ben ricada bulunuyordum. Hem kendimi dinlendirmiş oluyordum hem de kolektif bir çalışma örneğini göstermiş oluyorduk böyle bir projeye.”* açıklamalarında bulunmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Muhabbetlerin büyük bir kısmı yüz yüze gerçekleştirilmekte olup, bu eğitimlerin birebir etkileşimle sürdürülmesinin önemi vurgulanmaktadır. Ancak, pandemi süreci nedeniyle bazı muhabbetler zorunlu olarak çevrim içi ortama taşınmış; bu eğitim sürecinde de yüz yüze eğitimin esas olduğu ve çevrim içi eğitimin geçici bir çözüm olduğu ifade edilmiştir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde, öğrencilerin söyledikleri deyişleri anlamını bilerek söyleyip söylemedikleri sorusu da önemli bir noktayı işaret etmektedir. Çünkü, muhabbet esnasında, gelenek içerisinde yetişmiş olan bireylerin bile, söyledikleri deyişlerin anlamını tam olarak kavrayıp kavramadıklarını belirlemek oldukça zordur. Bu durum, geleneğin derinliklerinden beslenen bireylerin bile bu bilgiyi her yönüyle bilmediklerini gösteren bir gerçektir. Âşık Dertli Divani, bu konuyla ilgili olarak: *“Geleneğin içerisinde doğmuş, büyümüş insanların bile o deyişlerin mânasını yeteri kadar bildiğini söyleyemeyiz. Bunu zaten herkes kendisi itiraf ediyor. Hatta birisi, ‘Ben ozanım, yüzlerce şiirim var ve ben bundan sonra şiir yazmayacağım. Ben hiçbir şey bilmiyordum.’ dedi ve bunu açık yüreklilikle kalktı ayakta dile getirdi mesela. Biz de dedik ki, ‘Yok sen yine şiir yazmaya devam et. Ama, ne kadar ağır bir yükün altında olduğunuzu hissetmeniz bile, çok güzel bir şey.’ Yani, bu erdemli bir davranış biçimiydi.*

Bunu açıkça ifade etti, Emaneti diye bir ozanımız mesela.” örneğini vermektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Bu açıklama, geleneksel bilginin ve âşıklık geleneğinin ne kadar ağır bir yük taşıdığının, bireyler tarafından hissedildiğini ortaya koymaktadır. Bu tür ifadeler, aynı zamanda, bireylerin derin bir içsel farkındalıkla, öğrenmeye ve gelişmeye devam ettiklerini göstermektedir. Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani: *“Biz de yavaş yavaş, daha yeni şeyler öğreniyoruz. Yani, her ne kadar birçok konuda bilgi birikimi sahibi olursak da gözden kaçan, bilmediğimiz o kadar çok şeyler var ki. Bu muhabbetlerde bizler de öğreniyoruz.”* açıklamasını yapmakta olup, geleneğin sürekli bir öğrenme süreci olduğuna dikkat çekmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme). Bahsi geçen tüm bu ifadeler, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde hem ustaların hem de öğrencilerin, her geçen gün yeni şeyler öğrenerek, sürece aktif bir şekilde katıldıklarını ortaya koymaktadır.

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin müfredatına, 25 Mart 2024 tarihinde başlatılan “Değişlerin Dili / Âşıklık, Zâkirlik, Ozanlık Geleneği Muhabbetleri”nin müfredatı örnek olarak verilebilir. Bu muhabbetler, toplamda 10 hafta süresince devam etmiş ve her bir oturumda belirli bir konu ile bağlantılı bir deyiş ele alınmıştır. Her muhabbet, belirli bir düzene göre sırasıyla gerçekleştirilmiş ve her bir oturumda konuya dair derinlemesine bir inceleme yapılmıştır. Bahsi geçen sıralama şu şekildedir:

1. Muhabbet

Deyiş: Bir Gerçeğe Bel Bağladım (Âşık Dâimî)

Konu: Âşık, zâkir, ozan, şair, ârif, kâmil, rehber, mürşid, pîr.

2. Muhabbet

Deyiş: Gel Gönül (Fazilet / Seyyid Nesîmî), Ne Hacıyız Ne (Melulî)

Konu: İnsan-ı kâmil ve dört kapı, kırk makam.

3. Muhabbet

Deyiş: Ene'l-hak (Seyyid Nesîmî)

Konu: Deyiş ve nefes türleri, ulu ozanlar.

4. Muhabbet

Deyiş: Vahdetnâme (Ahmet Edib Harâbî)

Konu: Vahdet-i vücüt, vahdet-i mevcut.

5. Muhabbet

Deyiş: Cihân Var Olmadan / Devriye (Şîî Bektaş Çelebi)

Konu: İkrar, görgü, müsâhip, Hakk’a yürüme, dâr ve muhabbet erkânları.

6. Muhabbet

Deyiş: Çatılmadan Yerin Göğün Binası / Haydar Haydar (Âşık Sıtkı / Pervane)

Konu: Âşıklık, zâkirlik hizmeti eğitim çalışması.

7. Muhabbet

Deyiş: Âşık Bir Güneşe Benzer (Yunus Emre)

Konu: Muhabbet, sevgi, aşk.

8. Muhabbet:

Deyiş: Lütfet Sultanım / Şarâb-ı Ledün (Âşık Büryani / Geredeli Âşık Dertli),
Ayırma Bizi (Âşık Sıtkı)

Konu: Bâtınîlik ve Âlevî-Bektaşîlik’te; zâhir-bâtın, madde-mâna, ilm-i ledün-ilm-i cavidan.

9. Muhabbet

Deyiş: Miraçlama / Nurhak Semahı / Tevhid (Feyzullah Çelebi / Şahî, Muhiddin Abdal / Pîr Sultan Abdal)

Konu: Âlevî-Bektaşî-Kızılbaş inancı geleneğinde “Kırklar Cemi”.

10. Muhabbet

Deyiş: Sırasıyla muhabbetlerde işlenen deyişlerden oluşturulan repertuarın icrâsı ve final muhabbeti.

Konu: Rızalık.

Örnekte de görüldüğü üzere, Âşık Dertli Divanı, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde ele alınan konuları, temel kavramlardan başlayarak belirli bir düzen ve sıralama içerisinde

yapılandırmış ve bu çerçevede bir planlama yapmıştır. Bunun yanı sıra, âşık, muhabbetlerde kendi eserlerine yer vermemiş, daha ziyade gelenekte önemli bir yer tutan âşık ve ozanların eserlerine yer vermeye özen göstermiştir. Dertli Divani'nin bu yaklaşımı, geleneksel bilgiyi yaşatma ve derinlemesine inceleme amacını güden bir tutumu yansıtmaktadır. Âşık bu durumu: *“Değişlerin Dilinde kendi eserlerim yok. Bu muhabbetlerde yüzyılımızdan; Melulî, Sümmânî, Âşık Veysel ve Dâimî'ye yer vereceğiz. Bu ozanların dışında, yüzyılımızdan da kimse yok. Ama, daha önceki yüzyıllarda yaşayan; Seyyid Nesîmî, Pîr Sultan Abdal, Yunus Emre, Şîf Bektaş Çelebi ve Sıtkı gibi ulu ozanların değişlerini, müfredatımıza aldık. Çünkü, içerikleri itibariyle toplam 9 muhabbette ana konuyu bu saydığım ozanların değişlerinden örneklerle açıklıyoruz. O konuya denk düşen içeriği o şekilde ele alıyoruz. Bu şekilde bir müfredat oluşturduk ve çok da isabetli oldu, çok da iyi gidiyor. Yani, beşinci muhabbetimizi yaptık dün.”* ifadeleriyle aktarmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde uygulanan eğitim süreci, geleneksel bilgi birikiminin genç nesillere aktarılmasında kritik bir rol üstlenmektedir. Bu süreç, katılımcılara yalnızca bilgi sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda onların kültürel ve mânevî değerlerle tanışmalarını da mümkün kılmaktadır. Eğitim müfredatı, âşıklık geleneği ve halk şiiri gibi derin kültürel temalar üzerinde durarak, öğrencilere geniş bir perspektif sunmakta ve onları aktif öğrenme süreçlerine dâhil etmektedir. Sürekli etkileşim ve birebir katılım yoluyla, öğrenciler gelenekten beslenerek edindikleri bilgileri kendi yaşam pratiklerine entegre etme imkânı bulmaktadır. Mekteb-i İrfan, bu yapısıyla, akademik bilgiyle mânevî öğretiyi harmanlayarak, geleneği canlı tutma ve sürdürebilme yönünde önemli bir işlev üstlenmektedir.

8.1.5. Mekteb-i İrfan Konserleri

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin eğitim sürecinin sonunda, geleneksel muhabbet ortamlarının yanı sıra, katılımcıların aktif bir şekilde yer aldığı konser formatındaki etkinlikler de düzenlenmiştir. Bu etkinliklerde, muhabbetlerde öğrenilen değişler hep birlikte icrâ edilerek katılımcıların müzikal ve kültürel birikimlerini pekiştirmeleri sağlanmıştır. Bu durum, Mekteb-i İrfan muhabbetlerini yalnızca teorik bir eğitim alanı olmanın ötesine taşıyarak, bireylerin müzikal ve mânevî gelişimlerini destekleyen kapsamlı bir eğitim sürecine dönüştürmüştür.

Bu bağlamda, “Değişlerin Dili / Âşıklık, Zâkirlik, Ozanlık Geleneği Muhabbetleri” programının sonunda gerçekleştirilen, “Dertli Divani ile Değişlerin Dili Konseri” örnek olarak verilebilir. Yapılan muhabbetlerin ardından, 6 Haziran 2024 tarihinde düzenlenen bu konser, öncelikli olarak Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katılan öğrencilere yönelik olmakla birlikte, halka açık biçimde gerçekleştirilmiş ve muhabbetlerde ele alınan değişleri içermiştir. Nitekim, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin sonunda, çoğu zaman benzer nitelikte konserler düzenlenmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani bu konserleri: *“Bu muhabbetlerin en sonunda, birde konser formatında, sadece değişlerin hep birlikte icrâ edildiği etkinlikler oldu. Bunlar da o eğitim muhabbetlerinin en sonunda, her noktada yapılan etkinliklerdi. Bu konserlerde hem kaynaşmayı hem bilgi alışverişini, her şeyi bu süreç içerisinde dolu dolu hep birlikte yaşamamanın mutluluğunu yaşadık. Aldığımız en büyük gıda buydu.”* ifadeleriyle açıklamaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Çalışmanın önceki bölümlerinde de ele alındığı üzere, âşığın, “muhabbet” adı altında düzenlemekte olduğu konserler bulunmaktadır. Âşık Dertli Divani, düzenlediği bu konserlerin yanı sıra, konserler öncesinde veya sonrasında, daha önce Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katılmış gençlerle, katılımı sınırlı sayıda tuttukları, muhabbetler organize etmektedir. En az 15-20 kişilik katılımı ile gerçekleştirilen bu muhabbetler, ilgili bölgedeki katılımcılarla geleneğin belirli yönlerini daha derinlemesine ele almayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda; bâtinîlik, âşıklık ve zâkirlik geleneğinin evrensel değerlerle ilişkisi, değişlerin, devriyelerin, methiyelerin, şathiyelerin ve kelam türündeki değişlerin yorumu gibi konular üzerine değerlendirmeler yapılmaktadır. Âşık, her muhabbetin konusunu önceden belirleyerek sistemli bir planlama çerçevesinde gerçekleştirmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Mekteb-i İrfan konserleri, muhabbet sürecinde edinilen bilgilerin pekiştirilmesine ve katılımcıların geleneği sahne deneyimiyle içselleştirmelerine imkân tanımaktadır. Bu etkinlikler her yönüyle, âşıklık ve zâkirlik geleneğinin yaşatılmasına katkı sağlamaktadır. Böylece, Mekteb-i İrfan muhabbetleri yalnızca sözlü aktarımı değil, aynı zamanda katılımcıları geleneğin icrâsına teşvik eden bütüncül bir eğitim modeli sunmaktadır.

8.1.6. Geleneğin Güncel Aktarımı Noktasında Mekteb-i İrfan

Geleneksel bilgilerin günümüz dünyasında aktarımı, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu bağlamda, “Mekteb-i İrfan muhabbetleri”, halk şiiri ve âşıklık geleneği gibi köklü kültürel mirasların modern zamanlarda nasıl yaşatılabileceğine dair önemli bir örnek sunmaktadır. Mekteb-i İrfan, geleneksel muhabbet ortamlarını, katılımcılara hem teorik hem de uygulamalı öğrenme fırsatı sunarak çağdaş bir eğitim modeline dönüştürmüştür. Özellikle, âşıklık, zâkirlik ve bâtinîlik gibi derin kültürel öğelerin günümüz insanına ulaştırılması sürecinde, geleneksel sözlü aktarımdan dijital platformlara kadar geniş bir yelpazede faaliyet gösterilmektedir. Bu süreç, yalnızca Türkiye’de değil, yurt dışında da büyük ilgi görmekte ve kültürel mirasın global düzeyde paylaşılmasını sağlamaktadır. Mekteb-i İrfan muhabbetleri, kurulduğu günden bu yana süreklilik arz ederek, geleneğin aktarımını kesintisiz bir şekilde sürdürmüştür.

Âşık Dertli Divani, muhabbet ortamlarının varlığının ve gençlerin bu ortamlarda yetişmelerinin önemini: “*Âşıklık, zâkirlik ve ozanlık geleneği, muhabbet erkânı içerisinde taşınmış ve günümüze kadar gelmiştir. Şimdi bu muhabbetler tarihe karıştığı için âşıklar ve ozanlar, yeteri kadar pişemiyorlar. Pişireceğiniz yemeği, tencerenin içine malzemeleri koyduktan sonra, altını ateşe vermeden ocağa koyduğunuzu düşünün. Bu durumda tencerenin içindeki yemek kaynayıp pişmiyor. Muhabbet de aynı buna benzer. Zaman içerisinde, belki üç-beş-yirmi yıl o muhabbet ortamlarında haftada bir ya da iki üç kez buluna buluna ve o ortamda akli başında kâmil insanların, âşıkların ve ozanların muhabbetleri ile bilgi ve birikim sahibi olarak yetişiyor ve kendinizi geliştiriyorsunuz. Hem insanî yönde hem âşıklık yönünde. “Eline, beline sahip olma”, “aşına, işine, eşine” sadık kalma, insanî ilişkilerinizde daha iyi olma, kendi özünüzü yoklayıp hep karşıdaki insanın kusurunu görmemeyi ve insan olmayı o ortamlarda öğreniyorsunuz. Şimdi o ortamlar olmayınca hepimiz çiğ kaldık dolayısıyla.”* şeklinde ifade etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, Mekteb-i İrfan’ı kurarak burada öğrenci yetiştirmektedir. Ancak, bu sürecin “Âşık Dertli” adlı bir kolun oluşumuna yol açıp açmadığı sorusu, bir iddiadan ziyade toplumun algısına dayalı bir değerlendirmedir. Bu bağlamda, Âşık Dertli

Divani, “*Böyle bir iddiamız ve amacımız yok.*” diyerek, amacının geleneksel anlayışı sürdürmek ve yaşatmak olduğunu açıkça ifade etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Aynı zamanda âşık, geleneğin köklerinin yüzlerce yıl öncesine dayandığını vurgulayarak, kendisinin yalnızca bu geleneği hatırlatmaya ve yeniden canlandırmaya çalıştığını belirtmekte olup; herhangi bir yeni ekol veya kol oluşturmaya hedeflemediğini, mevcut geleneği canlı tutmayı ve bu gelenekten beslenen gençlerle bu bilgiyi paylaşmayı amaçladığını dile getirmektedir. Dertli Divani, tüm bunları ve bu süreci bir görev bilinciyle, sorumluluk duygusuyla yürüttüğünü: “*Bu gelenek, yani muhabbet geleneği yüz yıllar öncesinde vardı, bizimle başlamadı. Ben sadece bunu anımsatmaya çalıştım ve bunu biraz canlandırarak göz önüne çıkartmış olduk kısacası. Görevimi yapmanın mutluluğunu yaşıyorum. Yani, bu konuda herhangi bir şeyin iddiasını gütmüyorum ve ayrı bir şey ortaya koyacağız diye böyle bir iddiamız da yok. Biz, geleneği daha şanlı ve diri tutabilmek için beslendiğim kaynağı; ilgi duyan, merak eden ve bilgiye talip olan gençlerle paylaşmaya çalışıyorum. Yaptığım bu.*” ifadeleriyle dile getirmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani’nin bu noktada iddiaları olmasa da yetiştirdiği öğrenciler tarafından büyük bir saygı ve sevgiyle kabul edilmekte, onlar tarafından hoca olarak görülmektedir. Bu çerçevede, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin eski öğrencileri, hâlen daha aktif olarak bu ortamlara katılmaya devam etmektedir. Örneğin; Hakan Erol, Ferhat Karaca ve Sefa Güneş gibi isimler, başlangıçta Mekteb-i İrfan öğrencisi olmalarına rağmen, hâlâ Âşık Dertli Divani ile birlikte muhabbetlere katılmaktadırlar. Âşık Dertli Divani, bu noktada katılımcılara yönelik herhangi bir özel davet yapmadığını ve katılımı zorunlu tutmadığını belirtmekte, ancak muhabbetlere katılanların düzenli katılımını beklediğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, güncel öğrenciler için geçerli olan katılım şartları ve kurallar, eski öğrenciler için de geçerli olmaktadır. Âşık, bu konuyla ilgili olarak: “*Kimseyi özel olarak davet etmiyorum. Arzu edenler geliyor. Ama, gelenler de devam etmek zorunda. Bu kuralları herkes bildiği için ona göre davranıyorlar. Diyelim, olağanüstü bir durumu oluyor, mazereti oluyor ve gelemiyor. Ama, önceki muhabbeti izleyip gelmek zorunda. Böyle bir disiplini var. Böyle bir kuralı var bizim muhabbetlerin. Yoksa kimseyi zorla çağırmıyoruz. Gel buraya katıl, bize destek ol şeklinde bir talebimiz de yok. Arzu edenler geliyor. Mesela Mert Kılıç, birebir benden ders almıyor ama, bu*

muhabbete katılan herkes bu muhabbetin öğrencisi, yolun öğrencisi. Ben sadece bunun aktarıcısıyım. Mert'te yıllardan beri bu muhabbetlere katılıyor. O boyutuyla bakarsanız, tabi ki kendim de dâhil olmak üzere bu muhabbetlerin öğrencisiyiz Mert'te dolayısıyla öğrencisi, öğrencisidir. Bağlama çalmayı benden öğrenmedi. O zaten konservatuvar okudu. Onlar eşlik ediyorlar bana. Muhabbet Bendi etkinliklerinde de eşlik ediyorlar. Biz muhabbetlerde saz çalmayı öğretmiyoruz zaten. Ama, deyişlerin içeriğini anlatıyoruz. O mânada herkes öğrenci.”, “Onlar, kendileri katılma ihtiyacı hissediyorlar. Ben de ‘Bu kapı sizlere açık. Her zaman bu fırsat düşmez. Burada bir müfredat var. Bu eğitim çalışması başladı ve mutlaka burada olursanız kendiniz için iyi olur.’ diyorum, onlar da her şeyin farkında oldukları için kaçırmıyorlar, geliyorlar. Yani, çok olağanüstü bir durum olmadıkça hepsi katılıyorlar.” açıklamalarını yapmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani'nin hayatı, büyük ölçüde muhabbet ortamlarında geçmiştir ve bu ortamlar onun için bir öğrenme ve gelişme alanı olmuştur. Âşık, bu ortamlarda her zaman öğrenmeye devam ettiğini ve hiçbir zaman her şeyi bildiğini düşünerek katılımını sonlandırmadığını vurgulamaktadır. Kendisi, gittiği her yerde ister köylerde ister kentlerde olsun, katıldığı her muhabbet ortamında bir şeyler öğrenmeye açık olduğunu ifade etmektedir. Bilmediği yeni yerler ve kültürler hakkında bilgi edinme isteği, onun bu muhabbetlere olan bağlılığını ve katılımını sürdürmesini sağlamaktadır. Âşık, her ortamın ona fayda sağladığını ve katılmanın hiçbir zararı olmayacağını, aksine faydalı olduğunu belirtmektedir. Bu durum, geleneksel muhabbet ortamlarının da sürekli olarak canlı tutulduğunu ve her yeni katılımcı ile daha da zenginleştiğini gösteren önemli bir çıkarımdır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, bu konuyla ilgili olarak: “Ben hiçbir zaman için, ‘Yeter artık her şeyi biliyorum, bunlara katılmama gerek yok.’ demedim. Hâlâ katılıyorum. Yani, gittiğim köylerde, kentlerde ve başka yerlerde bir ortam, bir muhabbet varsa, orada bir hizmet veriliyorsa, illaki benim yönetmen gerekmiyor, oraya da katılırım. Belki, ilk kez duyduğum şeyler oluyor orada ya da bilmediğim şeyler var. Bilmediğim bir bölge oluyor ve o bölgeyi tanımak için üşenmem, katılırım ve bir saat iki saat neyse o ortamda aynı havayı teneffüs ederim. Bunun bir zararı olmaz ki. Her zaman için faydalıdır.” cümleleriyle, görüşlerini ifade etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Âşığın, öğrencilerine yönelik yaklaşımında da benzer bir anlayış söz konusudur. Âşık Dertli Divani, öğrencilerinin katılacakları etkinlikler konusunda yalnızca tavsiye verme rolü üstlenmekte ve katılım kararlarını, onların inisiyatifine bırakmaktadır. Bununla birlikte, öğrencilerinin, hangi ortamlara katılmaları gerektiği konusunda karar verirken, onun görüşünü aldıklarını da ifade etmektedir. Öğrencileri, emin olmadıkları durumlarda Dertli Divani'den fikir almakta ve ona danışmaktadır. Bu durum, öğreticinin rehberlik rolünü sürdürmesinin yanında, öğrencilere de kendi kararlarını verirken bir tür güvence sağlamaktadır. Öğrencilerin bu tür danışma süreçlerinde gösterdiği duyarlılık, Âşık Dertli Divani'nin eğitim metodunun öğrenci merkezli ve etkileşimli olduğunu ortaya koymaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, benzer bir yaklaşımı kendisi için de benimsemektedir. Âşık, özellikle karar veremediği durumlarda, yakın arkadaşları ve deneyimli kişilerle fikir alışverişinde bulunduğunu belirtmektedir. Bu durum, onun da sürekli olarak öğrenmeye ve gelişmeye açık olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım, toplumsal bir sorumluluk ve deneyim paylaşımı açısından önemli bir yer tutmaktadır. Bağımsız hareket etmek yerine, etrafındaki deneyimli insanlardan destek alarak ilerlemek, karar verme sürecini daha sağlıklı ve bilinçli hale getirmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani'nin hem kendi katılımı hem de öğrencilerinin katılım süreçlerindeki yaklaşımı, geleneğin günümüzdeki aktarımını ve sürekliliğini sağlamada önemli bir rol oynamaktadır. Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin ortamları, yalnızca bilgi aktarımını değil; aynı zamanda, bireysel ve toplumsal bir etkileşim alanı olarak da işlev göstermektedir. Bu etkileşim, katılımcıların yalnızca teorik bilgiye sahip olmalarını değil, aynı zamanda deneyimsel öğrenme sürecini de içermektedir.

8.1.7. Eserlerde ve Sosyal Medya Platformlarında Mekteb-i İrfan

Mekteb-i İrfan, kelime anlamı itibarıyla “bilgi ve irfan okulu” olarak tanımlansa da bu kavram yalnızca sözlük anlamıyla sınırlı kalmayan, derinlikli bir eğitim anlayışını ifade etmektedir. Bu mektep, bireyin inandığı yol ve benimsediği değerleri idrak etmesini, bu değerleri hayatına uyarlamasını ve yaşadığı çağın toplumsal, kültürel ve mânevî dinamiklerine karşı duyarlı olmasını amaçlayan bir eğitim erkânıdır. Âşık Dertli

Divani'nin ifadeleriyle, Mekteb-i İrfan muhabbetleri, yalnızca teorik bir bilgi aktarımını değil, aynı zamanda bireyin düşünsel ve ahlâkî gelişimini merkeze alan bir süreçtir.

Mekteb-i İrfan kavramı ve anlayışı, geçmişten günümüze âşık-ozanların, sadıkların ve âriflerin sözleriyle şekillenmiş, nesilden nesile aktararak günümüze ulaşmıştır. Âşık edebiyatının önde gelen isimlerinden, Dâimî'nin:

“Çiğnediler dişler ile ezildim,

Vücut eleğinden geçtim süzüldüm,

Çaldı kalem bir deftere yazıldım,

İrfan mektebine getirdi beni.”

dizeleri, bu anlayışın bir yansımasıdır. Benzer şekilde, Âşık Dertli Divani'nin: “Girdim mekteb-i irfana / Mâna öğretiler bana.” dizeleri de bulunmaktadır. Bu dizeler, âşığın yetişme sürecini ifade ederek, muhabbet ortamlarının bireye kazandırdığı bilgi ve idraki vurgulamaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere “Mekteb-i İrfan”, bir eğitim kurumu olmanın ötesinde, katılımcılarını düşünsel ve mânevî olarak besleyen bir meclis niteliğindedir. Burada, farklı yaş ve deneyim seviyesindeki bireyler bir araya gelerek hem geleneğin bilgisini paylaşmakta hem de birbirlerinin eksiklerini tamamlamaktadır. Bu yönüyle, âşığın da belirttiği gibi, Mekteb-i İrfan yalnızca yetişkinlerin değil, yedi yaşındaki bir bireyin de yetmiş yaşındaki bir kişinin de faydalanabileceği bir eğitim ortamıdır. Geleneksel muhabbet ortamlarında gerçekleşen bu bilgi alışverişi, bireylerin irfan yolunda ilerlemesini sağlayan önemli bir unsur olarak varlığını sürdürmektedir.

Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin geniş kitlelere duyurulması amacıyla, etkinliklere özel afişler tasarlanmakta ve bu afişler, etkinliğin gerçekleştirileceği kurum ile Âşık Dertli Divani tarafından sosyal medya platformlarında paylaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, muhabbetlerden kısa videolar ile konser kayıtlarından kesitler de dijital mecralarda yayımlanarak etkinliklerin görünürlüğü artırılmaktadır. Özellikle, yurt dışındaki kurumlar tarafından Instagram üzerinden gerçekleştirilen canlı yayınlar, muhabbetlerin anlık olarak daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlamakta, ayrıca etkinlikler çeşitli haber sitelerinde yer alarak kamuoyuna duyurulmaktadır. Sürecin daha etkili

yürütülebilmesi adına, Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katılan öğrenciler için oluşturulan WhatsApp grupları hem öğrencilerin birbirleriyle hem de Âşık Dertli Divani ile doğrudan iletişim kurmalarına imkân tanımakta ve eğitim sürecinin koordinasyonunu kolaylaştırmaktadır. Bu WhatsApp grupları aracılığıyla, muhabbetlerin ilgili dokümanlar paylaşmakta ve öğrencilerin katılamadıkları muhabbetlerin kayıtları da katılımcılara kolaylıkla ulaştırılabilmektedir.

Sonuç olarak; Mekteb-i İrfan, bütüncül bir öğrenme sürecini ifade etmektedir. Âşık edebiyatının önde gelen isimlerinin dizelerinde de vurgulandığı üzere, bu mektep, bireyin irfan yolundaki yolculuğunu destekleyen bir bilgi ve tecrübe paylaşım ortamıdır. Geleneksel muhabbet meclislerinin günümüz koşullarına uyarlanarak sosyal medya platformları ve dijital araçlarla daha geniş kitlelere ulaştırılması, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin sürdürülebilirliğini ve etkileşim alanını artırmaktadır. Bu çerçevede, etkinliklerin duyurulması, belgelenmesi ve katılımcılar arasındaki iletişimin güçlendirilmesi adına sosyal medya ve dijital iletişim araçlarının etkin bir şekilde kullanılması, geleneğin modern dünyadaki aktarımında önemli bir rol üstlenmektedir.

Âşık, gerçekleştirdiği muhabbetler aracılığıyla yüzlerce insana ulaşmış ve sesini geniş kitlelere duyurmuştur. Bu muhabbetlerin temel amacı, yüzyıllar öncesinden günümüze uzanan âşıklık-ozanlık geleneğinin gelecek nesillere doğru şekilde aktarımının sağlanması ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan bu kültürel mirasın canlandırılarak sürekliliğinin sağlanmasıdır.

DOKUZUNCU BÖLÜM

“ÂŞIK DERTLİ DİVANI VE ÂŞIKLIK GELENEĞİ” İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELER

9.1. ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE ÂŞIK DERTLİ DİVANI

Çalışmanın önceki bölümlerinde de ayrıntılı olarak değinildiği üzere, âşıklık geleneği, yüzyıllar boyunca sözlü kültürün en önemli taşıyıcılarından biri olarak Türk halk edebiyatında merkezî bir yer edinmiştir. Bu gelenek, yalnızca şiir söyleme veya saz çalma pratiğiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda toplumsal değerlerin, inanç sistemlerinin, tarihsel hafızanın ve kültürel kimliğin kuşaktan kuşağa aktarılmasında da işlevsel bir rol üstlenmiştir. Âşıklık geleneğinin sürekliliğini sağlayan en temel yapı ise hiç kuşkusuz usta-çırak ilişkisidir. Usta âşıklar, yalnızca sanatsal becerilerin öğreticisi değil, aynı zamanda ahlâkî, düşünsel ve kültürel değerlerin aktarıcısı olarak çıraklarını hem bireysel hem de sanatsal bakımdan, âşıklık yolunun gereklerine uygun bir terbiye ve yetiştirme sürecine tabi tutmuşlardır. Bu ilişki biçimi, âşıklığın bir meslekten ziyade bir “irfan yolu” olarak kabul edilmesinde belirleyici olmuştur.

Günümüzde, geleneksel sözlü anlatım ortamlarının zayıflaması, teknolojinin yaygınlaşması ve toplumsal yapının dönüşmesiyle birlikte usta-çırak ilişkisinin biçimi değişmiş olsa da bu aktarım modeli varlığını korumaya devam etmektedir. Özellikle bazı güçlü gelenek merkezlerinde, bu ilişki modern olanaklarla harmanlanarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani, yalnızca usta bir âşık olarak değil, aynı zamanda çağdaş âşıklık geleneğinin temsilcisi, eğitici bir figür ve geleneğin sürekliliğini sağlayan etkili bir aktarıcı ve temsilci konumundadır.

Bu bölümde, Âşık Dertli Divani’nin öğrencilerinden ve aynı zamanda müzisyen kimliğine sahip olan Mert Kılıç ve Ferhat Karaca’yla gerçekleştirilen mülakatlar ile icrâ ortamlarında yapılan gözlemlerden yararlanılarak, günümüz usta-çırak ilişkisinin nasıl şekillendiği, geleneksel değerlerin çağdaş bağlamda nasıl korunduğu ve Âşık Dertli Divani’nin öğrencileri üzerindeki etkisi değerlendirilecektir. Bununla birlikte, söz konusu öğrencilerin ustalarına dair görüşleri aracılığıyla, çağdaş âşıkların bu geleneğe nasıl yaklaştıkları ve kültürel mirası nasıl anlamlandırdıkları da ortaya konulmaya

çalışılacaktır. Bu yönüyle söz konusu bölüm hem bireysel tanıklıklar hem de geleneksel aktarım pratikleri açısından önemli ipuçları sunmaktadır.

9.2. MERT KILIÇ'IN GÖRÜŞLERİ

9.2.1. Mert Kılıç'ın Gelenek İçerisindeki Yeri ve Geleneğe Dair Görüşleri

Bu başlıkta, Mert Kılıç'ın âşıklık geleneğiyle kurduğu ilişki ve gelenek içerisindeki yeri ele alınacak olup, geleneğe dair bakış açısına değinilecektir.

Mert Kılıç, müzikle tanışıklığını erken yaşlarda, aile ortamında şekillenen doğal bir süreç olarak tanımlamaktadır. Âlevî bir aileye mensup olan Kılıç, *“Bizim evimizde her zaman bir saz vardı.”* sözleriyle, müzikle ve gelenekle iç içe geçen bir çocukluk yaşadığını ifade etmektedir. Özellikle, babasının hem müziğe olan ilgisi hem de Ankara’da yaşayan âşıklarla kurduğu yakın ilişkiler, onun bu alana yönelmesinde etkili olmuştur. Kılıç, *“Babamın müziğe ilgisi vardı... Âşık ve sanatçılarla diyalogu olan biriydi, öylelikle bizde merak uyandı ve çalmaya başladık.”* diyerek, sanatsal ilgi ve yöneliminin hem aile içi hem de sosyal çevre etkisiyle geliştiğini belirtmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, “Baba Mansur Ocağı”na mensup bir birey olarak, Âlevî inanç ve kültürünün beslediği muhabbet ortamlarında ve cem törenlerinde yetiştiğini ifade etmektedir. Kılıç, bu geleneksel birikimi, akademik eğitimle pekiştirmiş; konservatuvar eğitiminin ardından müzik alanında yüksek lisans yaparak akademik çalışmalar ortaya koymuştur. Böylece hem geleneksel halk müziğiyle iç içe büyümüş hem de bu birikimi akademik düzlemde sistematik hale getirerek âşıklık geleneğiyle kurduğu ilişkiyi çok boyutlu bir zemine oturtmuştur. Kılıç'ın müzikal eğilimleri zamanla daha bilinçli bir yönelime dönüşmüş; sazla kurduğu ilişki bu sürecin merkezinde yer almıştır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç'ın sazla olan ilişkisi, formal bir eğitimden ziyade yoğun bir gözlem ve dinleme pratiği üzerinden şekillenmiştir. Bu noktada, doğrudan bir usta tarafından eğitilmemiş olsa da geleneğin önde gelen icrâcılarını dikkatle takip etmiş ve onların üsluplarından etkilenmiştir. *“Ben saz çalmayı kendi kendime öğrendim. Ama hep ustaları dinledim.”* diyen Kılıç; Arif Sağ, Erdal Erzincan, Ali Ekber Çiçek ve Davut Sularî gibi isimlerin, müziksel gelişimi üzerindeki etkisini özellikle vurgulamakta olup, bu sanatçılar

aracılığıyla hem âşıklık geleneğinin hem de çağdaş halk müziği yorumunun biçimsel yönlerini içselleştirdiğini ifade etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç'ın ifadesine göre, saz çalma pratiğini besleyen temel unsur yalnızca bireysel çaba değil, aynı zamanda içinde bulunduğu kültürel çevredir. *“İlgiyi yaratan şey çevreydi. Yani o çevrede olmak, o ilgiyi pekiştirdi.”* sözleriyle, çevresel faktörlerin sanatsal yönelim üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Sanata olan bu yönelimi, zamanla akademik bir ilgiye dönüşmüş; konservatuvar eğitimi ve akademik çalışmalarıyla daha sistematik bir boyut kazanmıştır. Bu yönüyle Mert Kılıç hem gelenekten beslenen hem de modern müzik eğitimiyle bu birikimi geliştiren bir sanatçı kimliği taşımaktadır. Müzikal gelişiminin yanı sıra, Kılıç'ın geleneksel temellere ve inanç boyutuna yönelik yaklaşımı da âşıklık anlayışını biçimlendiren önemli bir unsurdur (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, âşıklık geleneğinin önemli temalarından biri olan *bâdeli âşıklık* anlayışını, tarihsel bağlamda anlamlı ve inandırıcı bulduğunu ifade etmektedir. Kılıç, modern dönemin rasyonel bakış açısıyla bu tür inançların sorgulanabilir olduğunu kabul etmekle birlikte, geleneğin bugünlere ulaşmasında bu inanışların önemli bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu konuda, *“Bâdeye ve bâdeli âşıklığa inanıyorum... Bu dönem için sorgulanabilir bir şey olabilir ama bu zamana kadar âşıkların bu üretimleri... geleneğin bu şekilde bugüne kadar devam etmesi, geçmişte yaşayan âşıkların bâde içme, bâdeli âşık olma olgusuna inanmamı sağlıyor.”* ifadeleriyle hem geleneğe bağlılığını hem de çağdaş bir sanatçı olarak eleştirel mesafesini ortaya koymaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Her ne kadar birebir bâde içen bir âşığa tanıklık etmemiş olsa da bu olguyu edebî ve anlatı geleneği içinde tanıdığını ifade etmektedir. Özellikle Davut Sularî'yi örnek göstererek, *“Bununla ilgili Davut Sularî örneğini verebiliriz...”* sözleriyle bu inanışın yaşayan temsilcileri üzerinden şekillenen anlatılarla beslendiğini belirtmektedir. Bu yaklaşım, Mert Kılıç'ın hem geleneğe duyduğu saygıyı hem de geçmişle kurduğu kültürel sürekliliği göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bu inanç temelli yaklaşım, onun geleneğe yalnızca teknik ya da estetik değil, aynı zamanda anlamsal ve mânevî bir boyutla da bağlandığını göstermektedir. Nitekim, âşıklığa geçiş sürecini değerlendirirken de benzer bir içselleştirme öne çıkmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, âşıklığa geçiş sürecini klasik anlamda tören veya ritüel ile değil, daha çok geleneğe içkin bir yetkinlik ve süreklilik anlayışıyla ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda, kendisini “*geleneği sürdüren, usta malı deyişler söyleyen, usta malı eserleri seslendiren birisi*” olarak tanımlamakta ve bu yönüyle âşıklık geleneğinin taşıyıcılarından biri olduğunu ifade etmektedir. Ancak, gelenekte sıkça rastlanan bâde içme, rüya görme ya da cemiyet huzurunda icrâ gibi sembolik geçiş ritüellerine doğrudan katılmadığını belirtmektedir. Kılıç’a göre, âşıklığa geçiş süreci, “*çeşitli ortamlarda, belli bir yapılabilirlik düzeyine ulaştığında icrâ etmeye başlamak*” şeklinde doğal ve süreç odaklı bir gelişim göstermiştir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Bu yaklaşım, günümüz genç âşıklarının geleneği yaşatırken ritüel merkezli değil, yetkinlik, icrâ kabiliyeti ve kültürel devamlılık üzerinden bir kimlik inşa ettiklerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Mert Kılıç’ın örneğinde olduğu gibi, çağdaş âşıklar, geleneği benimseyip sürdürürken klasik ritüellerin dışında da bir âşıklık anlayışı geliştirebilmektedir. Saz ve icrâ yalnızca bireysel bir uğraş değil, aynı zamanda toplulukla kurulan bir ilişkinin de ürünüdür. Bu bağlamda sahne ve stüdyo ortamlarına ilişkin değerlendirmeleri de onun icrâya bakış açısını ortaya koymaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç’ın müzikal yaklaşımında saz, yalnızca bir çalgı olmanın ötesinde, icrâ edilen eserin anlam dünyasını destekleyen bir ifade aracıdır. Bu bağlamda, saz seçimini icrâ edeceği eserin tınısına, tonuna ve karakterine göre şekillendirmektedir. Kılıç, “*Sazımı icrâ edeceğim esere göre değiştiriyorum. Mesela, Neşet Ertaş’tan bir eser icrâ edeceksem, onun kullandığı düzende ve onun tınısına yakın bir bağlama tercih ediyorum.*” diyerek, ses renginin ve müzikal bağlamın seçim sürecinde belirleyici olduğunu vurgulamaktadır. Toplu icrâlarda ise ses çeşitliliği ve tını dengesi amacıyla sazların birbirini tamamlayacak biçimde seçildiğini ifade etmektedir. Örneğin, Âşık Dertli Divani ile birlikte sahne aldıklarında, “*Divani Baba daha orta karakterde bir saz çalışıyor, Ferhat daha büyük bir saz çalışıyor, ben de daha tiz karakterli bir cura çalışıyorum.*” sözleriyle bu çok sesli yapının nasıl oluşturulduğunu açıklamaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Ayrıca, bireysel icrâlarında kendi ses tonuna uygun sazlar tercih eden Kılıç, “*Kendim çalacaksam mesela, ‘re’ tonundan söylüyorum, ağırlıkla kendi sesime göre bir*

bağlama tercih ediyorum.” diyerek, icrâcının ses aralığı ile sazın teknik özellikleri arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımı, ustalık geleneğinde gözlemlenen duyarlılıkla örtüşmektedir. Kılıç, babasından kalan sazı hâlâ kullandığını belirterek, yalnızca işitsel değil, duygusal ve kültürel bağ kurduğu çalgılarla da sahneye çıktığını ifade etmektedir. Kılıç için saz hem estetik hem de anlam itibarıyla icrâ ettiği müziğin ruhuna eşlik edecek şekilde seçilmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, sadece teknik niteliklerine göre değil, aynı zamanda taşıdığı anlam ve hatıralar dolayısıyla da sazlarıyla güçlü bir bağ kurduğunu ifade etmektedir. Özellikle babasından kalan sazın kendisi için özel bir yeri olduğunu belirtmekte ve *“Babamın bir sazı vardı, o duruyor hâlâ çalıyorum.”* sözleriyle bu bağın sürdürülebilirliğini vurgulamaktadır. Buna ek olarak, babası tarafından kendisine hediye edilen ilk sazı da hâlen sakladığını ve zaman zaman çaldığını dile getiren Kılıç, bu enstrümanların yalnızca icrâ aracı değil, aynı zamanda *duygusal ve kültürel birer taşıyıcı* olduğunu ifade etmektedir. Sazla kurduğu bu duygusal bağ, onun müziğe ve geleneğe yaklaşımının yalnızca teknik değil, aynı zamanda *kişisel ve kültürel bir aidiyetle* örülü olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım, âşıklık geleneğinde sazın sadece teknik bir araç değil, aynı zamanda *bir kimlik ve aidiyet unsuru* olduğunu gösteren tipik bir örnek teşkil etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, müzikal icrâ bağlamında stüdyo ve sahne performansları arasında belirgin farklar olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, stüdyoda yapılan icrâlar daha planlı, teknik ve kontrollü bir yapıya sahiptir. Bu noktada, *“Stüdyoda biraz daha müziği kurgulayarak düşünüp yapmak gerekiyor... daha konservatif, daha planlı bir çalım var.”* sözleriyle, stüdyo icrâsının teknik yönüne dikkat çekmektedir. Buna karşılık, sahne performanslarında anlık duygu, izleyici etkileşimi ve kolektif hissiyatın belirleyici olduğunu vurgulamaktadır. *“Sahnedede... oradaki hissiyata, anlık değişen durumlara göre bir konum alıp, müziğin içine girip onu icrâ ediyorsunuz.”* diyerek, sahne performansının doğaçlama ve duygusal yoğunluğuna işaret etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Bununla birlikte, sahnede izleyiciyle kurulan ilişkinin sanatçının iç dünyasında nasıl bir motivasyon yarattığını da şu sözlerle dile getirmektedir: *“Sahnedede izleyiciye karşı çalmanın insanda yarattığı bir hissiyat var... karşıdan direkt bir reaksiyon alabiliyorsunuz.”* Kılıç, bu etkileşim sürecinin sanatçıyı olumlu anlamda

besleyebileceğini, ancak dinleyici beklentisinin karşılanmadığı durumlarda motivasyonu olumsuz yönde etkileyebileceğini de belirtmektedir. Bu yönüyle onun yaklaşımı, sadece icrâcı değil, aynı zamanda performans psikolojisini göz önünde bulunduran bilinçli bir sanatçı profili çizdiğini göstermektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Mert Kılıç, yalnızca geleneksel müziğin bir icrâcısı değil, aynı zamanda âşıklık geleneğinin anlam dünyasını içselleştirmiş, bu geleneği çağdaş bir bilinçle yorumlayan bir temsilci konumundadır. Kültürel kökeninden gelen Âlevî inanç ve yaşam biçiminin yanı sıra, çocukluk döneminden itibaren şekillenen sanatsal yönelimi ve akademik düzeyde sürdürdüğü müzik eğitimi, onun sanat anlayışını çok boyutlu bir zemine oturtmaktadır. Âşık Dertli Divani ile kurduğu usta-çırak ilişkisi ise, bu geleneğin yaşayan bir parçası olmasını mümkün kılmış, ona yalnızca teknik değil, aynı zamanda düşünsel ve ahlâkî bir miras da kazandırmıştır. Sazla kurduğu estetik bağ, icrâ ortamlarına dair gözlemleri ve bâdeli âşıklık gibi geleneksel unsurlara yönelik yaklaşımı, onun geleneği sorgulamadan değil, anlamlandırarak yaşattığını göstermektedir. Kılıç'ın gelenek anlayışı, âşıklık geleneğinin günümüzde dinamik bir yapı olarak varlığını nasıl sürdürdüğünü ve genç kuşaklar arasında nasıl karşılık bulduğunu göstermesi bakımından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

9.2.2. Âşık Dertli Divani ile İlişkisi

Mert Kılıç'ın, Âşık Dertli Divani ile kurduğu ilişki, yalnızca sanatsal bir etkileşimden ibaret olmayıp; inanç, hizmet ve gönül birliği ekseninde şekillenen çok katmanlı bir bağ niteliğindedir. Bu ilişki, klasik usta-çırak ilişkisinin ötesine geçerek, kültürel aktarımın hem mânevî hem de toplumsal yönlerini kapsayan bir “yol arkadaşlığı”na dönüşmüştür. Kılıç'ın, Dertli Divani'yi yalnızca bir sanatkâr değil; aynı zamanda bir yol eri, inanç önderi ve hizmet insanı olarak değerlendirmesi, bu çok boyutlu ilişkiyi daha da anlamlı kılmaktadır. Bu başlıkla, Mert Kılıç'ın gözlemleri üzerinden Âşık Dertli Divani'nin sanatkâr kimliği, kültürel ve inançsal hizmet anlayışı ile öğrencileri üzerindeki etkisi ele alınacaktır.

Mert Kılıç, Âşık Dertli Divani ile tanışıklığını 2012 yılına, Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katıldığı döneme dayandırmaktadır. Bu tanışıklık zamanla yalnızca sanatsal bir ortaklık değil, aynı zamanda mânevî ve kültürel bir bağa dönüşmüştür. Kılıç,

Dertli Divani ile olan ilişkisini yalnızca bir usta-öğrenci düzleminde değil, aynı zamanda bir “gönül birlikteliği” ve “yoldaşlık” olarak tanımlamaktadır. Dertli Divani’yi, “*Bir hizmet eri, yol eri... âşıklık-ozanlık ve zâkirlik geleneğini birlikte sürdüren bir sanatçı.*” olarak nitelendiren Kılıç, kendisini de onun hem sanatsal hem de toplumsal faaliyetlerine destek veren bir birey olarak konumlandırmaktadır. Bu bağlamda, özellikle cem ve erkân hizmetlerinde, sanatsal icrâlarda ve kültürel etkinliklerde mümkün olduğunca Dertli Divani’nin yanında yer aldığını ifade etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Geleneksel hiyerarşideki usta-çırak ilişkisinin ötesine geçen bu bağ, aynı zamanda duygusal bir yakınlık da içermektedir. Kılıç: “*Ben, Dertli Divani’ye ‘Divani Baba’ diye hitap ediyorum... gerçekten, hani baba gibi de severim.*” sözleriyle bu bağın yalnızca sanatsal ya da geleneksel değil, içtenlikli ve sahici bir sevgi temeline dayandığını ortaya koymaktadır. “*Bu hizmetlerin hepsi yola hizmet.*” ifadesi ise, Kılıç’ın Dertli Divani ile olan ilişkisini sadece bireysel bir bağlılık değil, aynı zamanda bir kültürel ve inançsal sorumluluk bilinciyle değerlendirdiğini göstermektedir. Bu çerçevede Mert Kılıç, Âşık Dertli Divani’nin izinden yürüyen bir çıraktan ziyade, onunla aynı yolda yürüyen; geleneği birlikte omuzlayan bir yol dostu ve kültürel mirasın yaşayan bir temsilcisidir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, Âşık Dertli Divani’yi yalnızca bir usta olarak değil, aynı zamanda düşünsel, kültürel ve inançsal bir yol gösterici olarak değerlendirmektedir. Kılıç’a göre, Dertli Divani’nin sanat, inanç ve yaşam biçimi arasında kurduğu tutarlı yapı, onu sıradan bir gelenek temsilcisinden ayıran temel özelliktir. Bu bağlamda, “*Bu, Âlevî-Bektaşî-Kızılbaş inancı çerçevesinde ifade edilen geleneğin bendeki yüzde seksenini Divani Baba inşa etmiştir.*” diyerek, Dertli Divani’nin hem inanç hem de yaşam pratiği üzerindeki belirleyici etkisini açıkça ifade etmektedir. Kılıç, yalnızca müzikal anlamda değil, toplumsal duruş, ahlak ve yaşam biçimi bakımından da Dertli Divani’den derin etkiler aldığını belirtmekte; onun yalnızca söylemde değil, yaşantısında da inandığı değerleri sürdüren bir figür olduğunu vurgulamaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani’nin müziksel birikimi, Kılıç’ın gözünde büyük bir öneme sahiptir. Özellikle, Urfa-Kıyas bölgesine ait ezgi biçimlerini, bölümlü yapıları ve yöreye özgü icrâ kalıplarını “*çok iyi hazmetmiş ve temsil etmiş*” bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte Kılıç, âşık için: “*Divani Baba, kendi yöresinin gerçekten çok iyi bir*

temsilcidir. Yani, şu andaki en iyi temsilcisi dersek çok abartılı olmaz.” ifadesini de kullanmaktadır. Ancak, Kılıç’ın Dertli Divani’ye ilişkin en güçlü vurgusu, onun sanatkârlığından ziyade, *“söz ve davranış birliğini koruyabilen bir insan”* oluşu şeklindedir. *“Dilindeki ile gönlündeki bir bütündür, aynıdır.”* sözleriyle bu bütünlüğü dile getiren Kılıç, bu özelliğin Dertli Divani’nin sanatsal ve ahlâkî kimliğini şekillendiren en önemli unsur olduğunu belirtmektedir. Kendi ifadesiyle, Âşık Dertli Divani’den yalnızca sanat ve inanç değil, *“yaşama dair bir duruş”* da öğrenmiştir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, Âşık Dertli Divani ile kurduğu ilişkinin yalnızca sanatsal ya da işlevsel bir düzlemde değil, aynı zamanda derin bir güven ve frekans uyumu temelinde şekillendiğini belirtmektedir. Dertli Divani’nin katıldığı konserlere, cem erkânlarına, muhabbet meclislerine ve etkinliklerin neredeyse tamamına katıldığını ifade eden Kılıç, *“Yüzde doksanına, belki yüzde doksan beşine katılıyorum diyebilirim.”* sözleriyle bu birlikteliğin sürekliliğine dikkat çekmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç’ın, Âşık Dertli Divani’ye duyduğu güven, yalnızca sanatsal yetkinlik ya da geleneksel otorite ile sınırlı kalmayıp, ustasının sezgisel bilgeliğine ve hayat tecrübesine duyulan içten bir bağlılığı da içermektedir. Bu yönüyle Kılıç’ın, Dertli Divani’yi yalnızca bir “usta” değil, aynı zamanda doğru zamanlarda doğru yönlendirmelerde bulunabilen bir “rehber figür” olarak konumlandığı görülmektedir. Mert Kılıç’ın: *“Daha önce böyle bir şey olmadı ancak, eğer bir etkinliğe katılma derse benim göremediğim bir şeyi görmüş olabilir. Gerçekten bir şey vardır orada. Onu anlamak isterim ya da onun sebebini merak ederim, sorarım ‘neden’ diye. Ama, katılma derse gerçekten orada bir şey vardır ve katılmam.”* ifadeleri, bu güven ilişkisinin ne denli köklü ve teslimiyetle örülü olduğunu göstermektedir. Ancak bu teslimiyet, bilinçsiz bir boyun eğme değil; aksine, ustanın sezgisel bakışını anlamaya çalışan sorgulayıcı bir anlayışla dengelenmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

“Birçok şeyi biz konuşmadan hemen hemen anlaşıyoruz.” sözleri ise, bu ilişkinin yalnızca bilgi aktarımı temelli olmadığını, zaman içerisinde gelişen bir iletişim frekansı üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Bu sözsüz anlaşma hâli, geleneksel usta-çırak ilişkilerinde nadiren gözlemlenen ama âşıklık kültürünün ruhsal derinliğiyle örtüşen özel bir etkileşim biçimidir. Bu bağlamda, Âşık Dertli Divani ile Mert Kılıç

arasındaki ilişki; karşılıklı anlayış, saygı ve sezgiye dayalı bir “gönül ortaklığı” olarak değerlendirilebilir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç’ın, âşıklık geleneğine dair bakış açısında Âşık Dertli Divani’nin belirleyici bir etkisi bulunmaktadır. Kılıç, Dertli Divani’yi tanımadan önce bu geleneğin; günümüzde anlamını büyük ölçüde yitirmiş, yozlaşmış ve işlevsiz hale gelmiş olabileceğini düşündüğünü ifade etmekte olup, Dertli Divani gibi bir âşıkla tanıştıktan sonra bu düşüncesinin tamamen değişmiş olduğunu: “*Divani Baba gibi bir örneğin olması ve onun üretiminin devam etmesi, onun belli kaygıları taşıyor olması, benim bu düşüncemi ortadan kaldırıyor.*” şeklinde ifade etmektedir. Bu ifadeler, onun gözünde Âşık Dertli Divani’nin yalnızca geleneksel bir temsilci değil, aynı zamanda çağın olumsuzluklarına karşı kültürel direnci temsil eden bir figür olduğunu da göstermektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Kılıç’a göre, günümüzde birçok kişi kendisini “âşık” olarak tanımlamakta olsa da bu tanımın içi çoğu zaman; üretim değeri, içerik ve samimiyet açısından boşalmıştır. Bu noktada Dertli Divani’nin duruşu, söz-davranış uyumu ve inanç merkezli üretimi, onu çağdaşlarından farklılaştırmaktadır. Kılıç: “*Divani Baba gerçekten bu şeyin dışında... sanki bu çağdan değilmiş gibi, eski zamanlardan gelmiş gibi.*” sözleriyle, âşığın hem temsil ettiği değerler hem de kişiliği bakımından zamanın ötesinde bir figür olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, Dertli Divani yalnızca Mert Kılıç’ın âşıklık geleneğine olan inancını yeniden tesis etmekle kalmamış, aynı zamanda onun için bir umut kaynağı hâline gelmiştir. Bu yönüyle Âşık Dertli Divani; sadece bir sanatçı değil, geleneğin günümüzdeki “saf ve samimi” temsil biçimini yaşatan nadir örneklerden biri olarak da konumlandırılabilir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, Âşık Dertli Divani’yi yalnızca sanat alanında değil, insanî ilişkiler ve toplumsal duruş açısından da örnek alınması gereken bir kişi olarak değerlendirmektedir. Ona göre; Dertli Divani’nin yaşam biçimi, çevresiyle kurduğu ilişkiler ve toplumsal ortamlardaki tavrı, yalnızca bireysel bir tercih değil, bir yol anlayışının dışavurumudur. Kılıç, “*Yaşantısı mesela, örnek bir yaşantı; ilişkileri gerçekten örnek bir insanın kurabileceği şekilde... toplum içindeki ağırlığı örnek bir ilişki biçimi.*” sözleriyle Dertli Divani’nin yalnızca sanatsal üretimiyle değil, “kişisel tutarlılığı ve davranışlarıyla” da yol gösterici bir figür olduğunu vurgulamaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin; kimsenin hakkını yedirmemesi, kendinden önce başkalarını düşünmesi ve merhametli bir tutum sergilemesi gibi özellikleri, Mert Kılıç'ın gözünde, onu bir âşıktan öte, *“inandığı değerleri yaşamında da içselleştirmiş bir temsilci”* konumuna taşımaktadır. Kılıç bu noktada, *“Eğer o sözleri söylüyorsanız, o deyişleri okuyorsanız, bu yola inanıyorsanız böyle olmak lazım.”* ifadesini kullanarak, âşıklığın yalnızca icrâ edilen bir sanat değil, yaşanması gereken bir duruş olduğunu vurgulamaktadır. Bu yönüyle Âşık Dertli Divani, Mert Kılıç için bir rol model olmanın ötesinde; âşıklık yolunun ahlâkî ve mânevî ölçütlerini temsil eden bir figür konumundadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Mert Kılıç'ın, Âşık Dertli Divani ile kurduğu ilişkinin yalnızca sanatsal bir bağdan ibaret olmadığı, bunun çok daha derin bir zeminde şekillendiği açıkça görülmektedir. Usta-çırak ilişkisinin ötesine geçen bu bağ; inanç, değer, ahlak ve sanat anlayışını kapsayan çok katmanlı bir bütünlük taşımaktadır. Kılıç'ın, Dertli Divani'ye duyduğu güven, bağlılık ve saygı; onun kişiliğinde geleneğin sürekliliğini, samimiyetini ve direncini görmesiyle temellenmektedir. Âşık Dertli Divani, Mert Kılıç'ın gözünde sadece bir sanatkâr değil, aynı zamanda özü sözü bir olan, yaşamıyla inandığı değerleri temsil eden bir yol eri, bir rehber ve çağdaş âşıklık geleneğinin yaşayan bir temsilcisidir. Bu yönüyle Dertli Divani, yalnızca bir ustayı değil, aynı zamanda kültürel ve mânevî duruşu da temsil eden örnek şahsiyet konumundadır.

9.2.3. Âşık Dertli Divani ile İlgili Görüşleri

Bu başlıkta, Mert Kılıç'ın Âşık Dertli Divani'ye dair değerlendirmeleri çerçevesinde, sanatçının temsil gücü ve usta kimliği ele alınacaktır. Mert Kılıç'ın düşünce yapısı üzerinden aktarılan bu görüşler, Dertli Divani'nin yalnızca bir âşık olarak değil, aynı zamanda eğitici yönü ve kültürel duruşuyla gelenek içerisinde nasıl konumlandığını anlamaya da imkân tanımaktadır.

Mert Kılıç, geleneksel usta-çırak ilişkisi bağlamında sıkça dile getirilen *“öğrenciler, onları yetiştiren hocalarının aynasıdır”* söylemini, kendi bağlamında temkinli ve son derece mütevazı bir biçimde ele almaktadır. Bu ifadeyi doğrudan kabul etmek yerine, Dertli Divani'yi yansıtabilmenin oldukça ağır bir sorumluluk taşıdığını ve böyle bir tanımlamanın ustasına karşı bir haksızlık olabileceğini dile getirmektedir. *“Ben de*

Divani Baba'yı yansıtan bir insanım diyemem. Bu Divani Baba'ya haksızlık olur." sözleri, hem kendine yönelik eleştirel bir farkındalığı hem de ustasına duyduğu derin saygıyı ortaya koymaktadır. Dertli Divani'nin temsil ettiği duruşun sıradan bir aktarım ilişkisiyle taşınamayacak kadar güçlü olduğunu vurgulayan Kılıç, *"Divani Baba'nın sırtındaki ateşten gömlek."* ifadesiyle, bu geleneğin ve usta kimliğinin aynı zamanda büyük bir sorumluluğu da beraberinde getirdiğini belirtmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Bu yaklaşım, Kılıç'ın geleneğe ve ustasına yalnızca bağlılık değil, aynı zamanda bir tür mesafe ve saygı içinde yaklaştığını göstermektedir. Kendini Dertli Divani'nin birebir temsilcisi olarak tanımlamak yerine, *"Bu sorumluluğu taşımaya çalışıyorum. Yanında durmaya çalışıyorum."* diyerek, bu yolu layıkıyla sürdürebilme çabasını ön plana çıkarmaktadır. Bu yönüyle Kılıç'ın yaklaşımı, yalnızca geleneğin biçimsel aktarımı değil, etik ve ahlâkî temsil yükü taşıyan sürecin içtenlikli bir yansımasıdır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç'a göre, Âşık Dertli Divani'yi gerçek bir usta yapan en temel özelliklerden biri, yalnızca sanatsal icrâsı değil, aynı zamanda güçlü bir anlatıcı kimliğine sahip olmasıdır. Onu dinleyenlerde etki bırakan anlatım gücünün hem bireysel birikimine hem de gelenekle kurduğu köklü ilişkiye dayandığını vurgulayan Kılıç, Dertli Divani'nin anlatılarında daima geleneğin izini sürdüğünü belirtmektedir. *"Mahzuni'den de bilgiler veriyor, Dâimî Baba'dan da bilgiler veriyor... Fuzûlî'den, Mevlânâ'dan, Sadık'tan, erden pîrden referanslarla anlatıyor."* sözleri, Dertli Divani'nin düşüncelerini aktarırken şahsi kanaatlerden ziyade, geleneğin kolektif hafızasına dayandığını da ortaya koymaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin, anlatılarında bireysel otorite kurma çabası gütmmediğini, aksine sözünü geçmişteki ulu ozanlar ve âşıklar aracılığıyla meşrulaştırdığını belirten Kılıç, onun bu yönüyle öğretici kimliğini daha da pekiştirdiğini ifade etmektedir. *"Ben böyle diyorum. Çünkü, böyle."* şeklinde bireysel yaklaşımlardan uzak durarak, geleneği referans alan bir anlatı biçimi kuran Âşık Dertli Divani, bu sayede hem kendisinden önceki söz ustalarına saygı göstermekte hem de geleneği süreklilik içinde aktarmaktadır. Aynı zamanda, çok sayıda insanı hem sanata hem de toplumsal bilinç düzeyine

kazandırmış olması, onun usta kimliğini yalnızca söz düzeyinde değil, eylem düzeyinde de taşıdığını göstermektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç, Dertli Divani etrafında şekillenen öğrenciler topluluğunu, geleneksel anlamda bir “usta-çırak grubu”ndan çok daha farklı ve çok boyutlu bir yapı olarak tanımlamaktadır. “Öğrenci” ifadesinden ziyade “yoldaş” kavramını tercih eden Kılıç, bu bağlamda aralarındaki ilişkinin hiyerarşik değil, aynı yolu paylaşan bireylerin ortak ruh hâliyle kurulduğunu vurgulamaktadır. Kılıç’ın: *“Aynı yolu süren, aynı yolda yürüyen.”* söylemi, bu topluluğun yalnızca sanatsal değil, inançsal ve kültürel bir birliktelik temelinde oluşmuş olduğunu göstermektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Kılıç’a göre, bu ilişki biçimi yalnızca öğrenme ya da icrâ etrafında değil, aynı zamanda duygusal bağlılık ve insanî paylaşım ekseninde de gelişmektedir. *“Bir aile gibiyiz. Baba-oğul gibiyiz, abi-kardeş gibiyiz.”* ifadeleri, bu yapının bir öğretim birliği olmanın ötesine geçerek, bir tür mânevî aile yapısı kazandığını da ortaya koymaktadır. Bu anlamda, Kılıç’ın: *“Mesela, böyle birlikte müzik yapan grupları vardır ya hani, arkadaşlırlar. Biz onlar gibiyiz. Baba oğul gibiyiz, abi kardeş gibiyiz. Böyleyiz yani. Bir aileyiz de diyebiliriz.”* ifadeleri ise, bu birlikteliğin yalnızca usta çevresinde şekillenen bir aidiyet değil, aynı zamanda ortak üretim ve dayanışma ekseninde sürdüğünü göstermektedir. Bu yönüyle, Dertli Divani’nin çevresindeki topluluk, âşıklık geleneğinin modern koşullarda nasıl bir dayanışma zeminine oturduğuna dair özgün bir örnek teşkil etmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç’a göre, Âşık Dertli Divani’nin kimliğindeki “âşık” ve “dede” unsurları, birbirinden ayırtılamayacak kadar iç içe geçmiş, bütüncül bir yapı sergilemektedir. Bu iki kimliği farklı alanlara ait fonksiyonlar olarak değil, aynı inanç ve kültür sisteminin birbirini tamamlayan yönleri olarak değerlendiren Kılıç, Dertli Divani’yi ancak bu bütünlük içinde anlamanın mümkün olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, Kılıç’ın: *“Divani Baba, ‘âşık’ ve ‘dede’ olarak farklı değil. Aynı kişi. Onu, bütün olarak tanımlamak daha doğru olur.”* ifadeleri, onun gözünde Dertli Divani’nin çok yönlü, bütüncül bir âşık ve derinlikli bir kişi olduğunu göstermektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin bu çok yönlü kimliği, yalnızca sanatsal icrâlarında değil; toplumsal duruşunda, hitap biçiminde, temsil sorumluluğunda ve inanç alanındaki hizmetlerinde de kendini göstermektedir. Kılıç'ın, onu “*farklı bir ozan, farklı bir âşık*” olarak nitelendirmesi, bu özgünlüğün yalnızca rol çokluğu değil, bu rollerin iç içe geçmiş, birbirini tamamlayan bir ahlâkî ve kültürel bütünlük içinde yaşanması ile ilgili olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Dertli Divani, modern dönemde hem âşıklık hem de dedelik misyonunu taşıyabilen, nadir ve bütüncül halk kültürü temsilcilerinden biri olarak konumlandırılmaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç'ın repertuvar tercihlerinde; içinde bulunduğu icrâ ortamı belirleyici bir unsur olmakla birlikte, geleneksel bağlılık ve ustalarına duyduğu vefa da önemli bir yer tutmaktadır. Kılıç, bazı özel temalı etkinliklerde konunun gerektirdiği şekilde repertuvarını şekillendirdiğini ifade etmektedir. Bununla birlikte, sahne aldığı özgün konserlerde ya da cem erkânları gibi inanç merkezli ortamlarda Âşık Dertli Divani'ye ve babası Âşık Bürhani'ye ait eserleri seslendirmeyi, özellikle tercih ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, “*Kendi konserimin repertuarını yapacak olsam, Divani Baba'dan da Bürhani Baba'dan da eserler olsun isterim.*” ifadeleri, Kılıç'ın hem usta-çırak geleneğine duyduğu saygıyı hem de bu eserleri yaşatma sorumluluğunu açıkça ortaya koymaktadır (30/04/2024 tarihli görüşme).

Mert Kılıç'ın repertuvarında yer alan eserler yalnızca sanatsal beğeniyle değil, aynı zamanda aidiyet ve kültürel temsil bilinciyle seçilmektedir. Özellikle, Kısas yöresine ait ezgiler ve geleneksel formlar, onun kimliğinde, yerel olanla evrensel olanı buluşturan bir müzikal anlayışı yansıtmaktadır. Bu yönüyle Kılıç, yalnızca bireysel bir sanat icrâcısı değil; ait olduğu kültürün izlerini taşıyan ve onu sahneye taşıma sorumluluğu hisseden bir sanat temsilcisi olarak da değerlendirilmektedir (30/04/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Mert Kılıç'ın değerlendirmeleri, Âşık Dertli Divani'nin yalnızca sanatsal kimliğiyle değil, düşünsel derinliği, anlatı gücü ve kültürel mirasa bağlılık noktasında da gelenek içinde seçkin bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. Onun çok yönlü yapısı, bireysel otorite kurmak yerine geleneğin kadim kaynaklarına yaslanmasıyla, usta kimliğini biçimsel olmaktan çıkarıp içerikle bütünleştiren bir yapıya dönüştürmektedir. Kılıç'ın ifadelerinde sıkça vurgulanan bu temsil sorumluluğu, Dertli Divani'nin “âşık ve dede” kimliklerini bir arada taşıyabilen, bütüncül kişiliğini de

görünür kılmaktadır. Bu yönüyle Âşık Dertli Divani hem geleneksel otoriteyi günümüzde yeniden yorumlayan bir rehber hem de içinde bulunduğu kültürel çevreye örnek teşkil eden öncü bir figür olarak konumlandırılmaktadır.

9.3. FERHAT KARACA’NIN GÖRÜŞLERİ

9.3.1. Ferhat Karaca’nın Gelenek İçerisindeki Yeri ve Geleneğe Dair Görüşleri

Bu başlıkta, Ferhat Karaca’nın âşıklık geleneği içerisindeki konumu ve geleneğe dair düşünceleri ele alınacaktır.

Ferhat Karaca, müzikle tanışıklığının erken yaşlara uzandığını ve bu sürecin özellikle Âlevî inanç topluluklarında oldukça doğal bir akışla gerçekleştiğini ifade etmektedir. Karaca’nın çocukluk döneminde içinde bulunduğu sosyal çevre, müziğin yalnızca sanat alanı olarak değil, aynı zamanda gündelik yaşamın ve toplumsal ilişkilerin bir parçası olarak içselleştirildiği kültürel bir ortamdır. Geleneğin içinde dünyaya geldiğini, *“Ben tam anlamıyla geleneğin içinde yetişip, daha sonraki süreçlerde müziği başka bir noktaya getirip, başka bir şekilde yaşamaya, üretmeye dönük çalışmalar yaptım.”* ifadeleriyle dile getiren Ferhat Karaca, bu kültürel çevrenin sanatsal yönelimleri üzerindeki etkisini özellikle vurgulamaktadır. Doğduğu yer olan Nurhak’ta, neredeyse her evde bir bağlamanın bulunması ve çevresindeki akraba, komşu ve dost çevresinin bu enstrümanla içli dışlı olması, onun müzikle olan erken yaşlardaki bağını belirleyici bir biçimde şekillendirmiştir. Karaca’nın ifadesiyle, *“Her Âlevî çocuğunun tanıştığı yaşta, belki biraz daha erken.”* başlayan bu ilişki, 7-8 yaşlarında muhabbet ortamları ve cemlerde icrâ edilen müzikle derinleşmiştir. Ancak, onun için müzikle ilk temas noktası, kurumsallaşmış cemevi ortamlarından ziyade, evlerde gerçekleşen dost meclisleri ve ailevi muhabbet ortamları olmuştur (10/07/2024 tarihli görüşme).

Bu erken dönem deneyimleri, Karaca’nın müziğe yalnızca bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi ve kültürel belleğin taşıyıcısı olarak yaklaşmasını mümkün kılmıştır. Çocukluk çağında muhabbet ortamlarında edindiği bu kültürel birikim, zamanla yalnızca dinleyici olarak değil, üretici bir özne olarak da bu geleneğin içinde var olma çabasını beraberinde getirmiştir. Karaca, ilerleyen yıllarda müziği hem geleneksel yapının içinde bir ifade zemini olarak değerlendirmiş hem de bu yapının

sınırlarını, çağın gerekleri doğrultusunda yeniden düşünmeye yönelik bir sanat alanı olarak görmüştür. Böylece, erken yaşlarda şekillenen bu kültürel etkileşim, onun için yalnızca bir sanatsal yöneliş değil, aynı zamanda kimlik inşası ve aidiyet duygusuyla bütünleşmiş bir gelenek deneyimine dönüşmüştür (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca, kendisini doğrudan “âşık” olarak tanımlamaktan özellikle kaçınmakta ve bu unvanın taşıdığı tarihsel ve kültürel sorumluluğa dikkat çekmektedir. Ona göre âşıklık, yalnızca şiir söyleme ya da saz çalma pratiğiyle sınırlı kalmayıp, geleneğin estetik, düşünsel ve toplumsal boyutlarını kapsayan çok katmanlı bir kimliktir. Bu bağlamda, geçmişteki âşıkları yalnızca sanatkâr olarak değil, aynı zamanda halkın sesi, çağının tanığı ve kamu yararına söz söyleyen kişiler olarak değerlendirmektedir. Karaca’nın ifadesiyle, geçmişte âşıklar, âdetâ “halkın gazetecisi” gibi işlev görmüş; ağıtlardan direnişe, sitemden zulme karşı duruşa uzanan bir çizgide, toplumsal hafızayı sözlü gelenek aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarmışlardır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Karaca, bu yüksek sorumluluk bilincinden hareketle, “âşığım-ozanım” demeyi kendisi için uygun görmediğini: *“Kendimi âşık olarak tanımlamıyorum. Çünkü, âşıklık-ozanlık o kadar zor ve meşakkatli bir şey ki. Öncelikle âşık olmak için ciddi anlamda bu geleneği, bu edebiyatı, sözlü geleneği tam anlamıyla hatmetmiş ve içinden alnınızın akıyla çıkmış olmanız gerekiyor. Bu bakımdan, ben kendi adıma âşığım-ozanım diyemem. Biz bu yola, gelenek adına bir şeyler yapmak için çıkmış, naçizane saz çalıp söyleyen birisiyim.”* ifadeleriyle açıklamaktadır. Geleneğin temel kaynaklarına, sözlü kültürün birikimine ve tarihsel yüküne hâkim olmadan bu sıfatların taşınamayacağını vurgulayan Karaca; bu nedenle, kendisini geleneğe gönül vermiş, bu yolda üretmeye çalışan, naçizane saz çalıp söyleyen biri olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşım, onun geleneğe duyduğu derin saygıyı ve âşıklık kurumuna yönelik bilinçli mesafesini açık biçimde yansıtmaktadır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Karaca’nın, çocukluk döneminde içine doğduğu kültürel ortam, yalnızca müzikle tanışmasını değil, aynı zamanda sanatsal öğrenme biçimini de belirlemiştir. Bu bağlamda, herhangi bir bireysel eğitim almaksızın, ustaların eserleri üzerinden şekillenen bir öğrenme süreciyle gelişim göstermiştir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca, bağlama çalmayı doğrudan bir ustadan öğrenmediğini, ancak geleneksel muhabbet ortamlarında bulunmanın ve bu kültürel çevrede yetişmenin onun için bir okul niteliği taşıdığını ifade etmektedir. Küçük yaşlardan itibaren dost meclislerinde yer alması, onun için hem müziği içselleştirme hem de icrâya dair pratik beceriler geliştirme bakımından belirleyici olmuştur. Birebir ders alma imkânı bulunmamasına karşın, gelenek içerisinde şekillenen gözlem ve dinleme temelli öğrenme biçimi, Karaca'nın sanat yolculuğunu biçimlendiren temel unsurlardan biri olmuştur. Bu noktada, özellikle; Musa Eroğlu, Arif Sağ, Muhlis Akarsu, Yavuz Top, Erdal Erzincan ve Dertli Divani gibi ustaların eserlerini dikkatle takip ettiğini belirten Karaca, bu isimlerin yalnızca müzikal değil, düşünsel düzeyde de kendisine yön verdiğini ifade etmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Karaca'nın öğrenme süreci, geleneksel âşıklık kültüründe sıkça rastlanan “görerek, dinleyerek, içselleştirerek” öğrenme anlayışına karşılık gelmektedir. Bu bağlamda onun sanatsal ve kültürel yetiştirme süreci, doğrudan bir öğretici-öğrenci ilişkisinden değil, kültürel çevresinden ve sözlü mirasın yaşayan temsilcilerinden beslenerek şekillenmiştir. Bu yönüyle, Ferhat Karaca'nın sazla kurduğu ilişki, yalnızca teknik bir beceri edinimi değil, geleneğe dayalı estetik bir yönelim ve kültürel aidiyetin ifadesi olarak değerlendirilebilmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Geleneksel ortamda şekillenen bu sanatsal yolculuk, Karaca'nın âşıklık geleneğine dair belirli motiflerle kurduğu ilişkiyi de etkilemiştir. Bu bağlamda, rüya motifi ve bâdeli âşıklık gibi inanç temelli anlatılarla olan mesafesi, onun geleneği daha çok yaşanabilir ve toplumsal yönüyle ele aldığını göstermektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca, rüya motifi ve bâdeli âşıklık geleneğine dair herhangi bir kişisel inanca ya da deneyime sahip olmadığını ifade etmektedir. Geleneksel âşıklık anlatılarında önemli bir yer tutan bâde içme, bâdeli âşık olma ve rüya motifi, Karaca'nın ilgisinin dışında kalmaktadır. Bu bağlamda, konuya dair özel bir bilgi birikiminin bulunmadığını ve bu türden anlatılara kulak vermişliğinin olmadığını belirten Karaca, bâdeli âşıklık meselesine mesafeli bir duruş sergilemektedir. Onun sanat anlayışında “âşıklık”, daha çok toplumsal gözlem, kültürel aktarıcılık ve sanatsal üretim ekseninde şekillenen bir kimlik alanı olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, Karaca'nın geleneğin mitsel ve metafizik

unsurlarındansa, deneyimlenebilir ve toplumsal karşılığı olan yönlerine odaklandığını göstermektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Âşıklık geleneğinde, sözün kudreti kadar sazın sesi de belirleyici bir yere sahiptir. Rüya görme ve bâde içme gibi metaforik anlatılarla şekillenen âşıklık kimliği, çoğu zaman sazla kurulan derin ilişkiyle tamamlanır. Ferhat Karaca'nın bu geleneğin içerisinde yer alıyor oluşu, onun için sazın taşıdığı anlamı daha da önemli kılmaktadır. Bu çerçevede, saz yalnızca bir müzik aracı değil; duyguyu, inancı ve kültürel belleği ifade etmenin güçlü bir yoludur (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca'nın sazla kurduğu ilişki, yalnızca bir icrâ aracıyla sınırlı kalmayıp, sanatsal ifade gücünün ve geleneğe bağlılık duygusunun ayrılmaz bir parçası olarak şekillenmektedir. Özellikle bağlama seçiminde; sese, tona ve icrâ edilen müzikle kurulan uyuma büyük önem verdiğini belirten Karaca, “davudî, güçlü, gür, temiz bir ses” elde etmeye yönelik estetik bir hassasiyetle hareket etmektedir. Bununla birlikte, sahne ya da muhabbet ortamlarında ise, eşlik edeceği sanatçının ses rengine uygun, kendisini en iyi ifade edebileceği bağlamaları tercih etmektedir. Bu yaklaşım, onun müziği yalnızca üretmekle kalmayıp, aynı zamanda doğru bağlamda, doğru enstrümanla sunma bilincini de taşıdığını göstermektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Karaca'nın sazla kurduğu bağ yalnızca işitsel değil, aynı zamanda duygusal bir boyut da taşımaktadır. İlk bağlamasına dair hatıraları, o enstrümanın kaybolmasına rağmen belleğinde hâlen canlılığını korurken, son yirmi yılı aşkın süredir kullandığı bağlamaya karşı özel bir bağlılık hissettiğini dile getirmektedir. Bununla birlikte, Dertli Divani'nin kendisine hediye ettiği cura, Ferhat Karaca için yalnızca bir enstrüman değil, aynı zamanda geleneğin içinden gelen bir emânet ve ustasına duyduğu derin saygının somut bir yansımasıdır. Âşık Dertli Divani gibi, günümüzde âşıklık geleneğini güçlü biçimde sürdüren bir ustadan alınan bu bağlama, Karaca'nın hem bireysel hafızasında hem de sanatsal yolculuğunda özel bir yer tutmaktadır. Ferhat Karaca, bu noktadaki düşüncelerini: *“Divani Baba'nın yâdigârı, emânet ettiği hediyesi, bir curası var. Benim için anlamı çok büyük, Dertli Divani'den böyle bir yâdigâr olması elimde. Böyle bir emânet olması, hediye olması, Divani Baba tarafından verilmiş olması çok önemli. Çünkü, âşıklık-ozanlık geleneğinin son halkalarından, hatta günümüzdeki en iyi*

temsilcilerinden biri Divani Baba.” ifadeleriyle dile getirmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Sanatçının icrâsını biçimlendiren unsurlar, bulunduğu fiziksel ortam ve izleyiciyle kurduğu etkileşim çerçevesinde farklılık gösterebilmektedir. Bu bağlamda, stüdyo ve sahne ortamları, Karaca’nın müzikal ifadesini farklı yönlerden besleyen alanlar olarak değerlendirilebilmektedir.

Ferhat Karaca, icrâ ortamlarının sanatsal ifadesi üzerindeki etkilerini değerlendirirken, muhabbet meclisleri ve canlı konser gibi dinleyiciyle doğrudan temas kurulan ortamların, stüdyo kayıtlarına kıyasla çok daha etkileyici ve verimli olduğunu: *“Tabi ki benim için stüdyo dışındaki, muhabbetlerdeki, dost meclislerindeki konserlerdeki çalım daha çok beni etkiliyor. Çünkü, kendimi orada daha rahat ifade edebiliyorum. Şu anlamda, birde stüdyoda çok fazla deneyimim yok benim zaten. Ama, stüdyoda olduğum dönemde de sınırlayan ve matematiksel hesaplamaların olduğu, çok mekanik araçların olduğu bir alan olduğu için stüdyo, sınırları çok belli. Ama, muhabbetin sınırları oradaki muhabbet ortamının vermiş olduğu enerjiyle değişiyor. Benim için muhabbet ortamları, konser ortamları daha etkileyici. Daha verimli olduğumu düşünüyorum orada.”* cümleleriyle ifade etmektedir. Ona göre stüdyo; sınırları belirli, teknik müdahalelere açık ve doğal akışı kısıtlayan bir alan olarak deneyimlenmektedir. Bu nedenle, Karaca tarafından “stüdyo”, sanatsal ifadenin ruhunun tam anlamıyla yansıtılmakta zorlanıldığı bir ortam olarak görülmektedir. Muhabbet ortamları ise; spontane gelişen yapıları, dinleyiciyle kurulan doğrudan bağ ve duygu aktarımını mümkün kılan samimi atmosferleriyle, Karaca’nın kendini en rahat ve doğal biçimde ifade edebildiği alanlardır. Bu durum, onun “sanatı” bir iletişim biçimi olarak gördüğünü ve performanslarını izleyiciyle kurduğu bağ üzerinden inşa ettiğini ortaya koymaktadır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Ferhat Karaca’nın geleneğe bakış açısı, âşıklık kültürüne duyduğu derin saygı, sözlü gelenekle kurduğu güçlü bağ ve müziği yaşanmışlık temelli bir ifade biçimi olarak değerlendirmesiyle şekillenmektedir. Geleneğin içinde doğarak bu kültürel ortamda yetişen Karaca, sanat yolculuğunu herhangi bir eğitim sürecinden değil, gözlem, deneyim ve duygusal etkileşim yoluyla inşa etmiştir. Ferhat Karaca, icrâ pratiğinde de doğallık ve etkileşimi ön planda tutmaktadır. Onun sanatı, geleneğin estetik değerleriyle

beslenen; ama, aynı zamanda kendi özgün duyarlılıklarıyla şekillenen bir ifade alanı hâline gelmiştir. Bu yönüyle Karaca hem geleneğin sürdürücüsü hem de içinde yer aldığı yapıyı güncel yaklaşımlarla yeniden yorumlayan bir sanatçı kimliği sergilemektedir.

9.3.2. Âşık Dertli Divani ile İlişkisi

Geleneksel âşıklık kültüründe, usta-çırak ilişkisi yalnızca bir sanat aktarımı biçimi değil, aynı zamanda ahlâkî, kültürel ve inançsal değerlerin kuşaktan kuşağa aktarımını sağlayan temel bir yapı taşıdır. Bu ilişki, yalnızca teknik bir eğitim sürecini değil; aynı zamanda bir yaşam tarzının, düşünce biçiminin ve toplumsal sorumluluğun içselleştirilmesini de içermektedir. Bu çerçevede, Ferhat Karaca'nın gözlemleri ve deneyimleri üzerinden Âşık Dertli Divani ile kurduğu ilişki bu başlıkta ele alınacak; söz konusu ilişkinin hem bireysel hem de kolektif düzeyde ne tür anlamlar taşıdığı değerlendirilecektir.

Sanatsal bir bağın ötesine uzanan bu ilişki; aynı zamanda inanç, yol, hizmet ve gönül ortaklığını da içeren bir bütünlük sergilemektedir. Ferhat Karaca'nın “Divani Baba” olarak andığı ustasıyla kurduğu bağ, geleneksel usta-çırak ilişkisinin sınırlarını aşarak, derin bir kültürel aidiyetin ve ahlâkî bağlılığın ifadesine dönüşmüştür. Bu kapsamda, Karaca'nın, Dertli Divani'ye dair gözlemleri hem çağdaş bir âşık figürü olarak âşığın kimliğine ışık tutmakta hem de günümüzde usta ile öğrenci arasındaki etkileşimin nasıl şekillendiğine dair anlamlı ipuçları sunmaktadır.

Ferhat Karaca, Âşık Dertli Divani ile tanışıklığını çocukluk yıllarına dayandırmakta ve bu ilişkinin yıllar içerisinde sanatsal bir ortaklığın ötesine geçerek derin bir gönül bağına dönüştüğünü ifade etmektedir. Karaca, ilk karşılaşmalarının 1989 yılında, henüz yedi yaşındayken gerçekleştiğini: “*Dertli Divani ile ben, aslında çocuk yaşta karşılaştım. Yedi yaşında karşılaştım. 1989 yılında Divani Baba, Nurhak'ta İkrar ve Görgü cemlerini yürütmeye başlamıştı. Yılda bir yapılan, İkrar ve Görgü cemlerine Divani Baba geliyordu. Hatta o zamanlar, bizim bölgemizde Dertli Divani olarak değil de Veli Aykut ismi 'Veli Baba' olarak biliniyordu. Bizim yaşlılarımız büyüklerimiz, Veli Baba diye bilirler.*”, “*Ondan sonraki süreçte gidebildiğim, katılabildiğim dönemlerde zaten bu Nurhak'ta olduğum dönemlerde, Divani Baba'nın hemen hemen olduğu cemlerin tamamına katılmışımdır. Ama, birebir saz çalıp söyleme, muhabbet etme*

anlamında 2005'den sonra Divani Baba'yla muhabbetimiz başladı. Çünkü, ben de o dönem artık bağlamayı yeni yeni icrâma oturtmaya ve hâkim olmaya başlamıştım. 2009'dan sonra da konserlerde, televizyon programlarında, muhabbetlerde, dinletilerde sürekli birlikteydik, günümüze kadar da öyle. Divani Baba'ya eşlik etmeye çalışıyoruz, muhabbetlerde ve bazen de özel kayıtlarında.” ifadeleriyle belirterek, Dertli Divani'nin Nurhak'ta yürüttüğü cem erkânlarının ve katıldığı muhabbet ortamlarının kendi kültürel ve inançsal gelişiminde belirleyici rol oynadığını vurgulamaktadır. Karaca, bu süreci yalnızca bir yakınlık ilişkisi olarak değil, aynı zamanda kendi sanatsal yönelimlerin ve değer dünyasının şekillenmesinde etkili bir birliktelik olarak tanımlamaktadır. Dertli Divani'nin geleneğe olan bağlılığı, halk içindeki duruşu ve söylem-eylem birliği, Karaca'ya göre onu çağdaş âşıklık geleneği içinde ayırt edici bir yere taşımaktadır. Bu bağlamda, Karaca, Dertli Divani ile kurduğu ilişkiyi yalnızca bir usta-çırak ilişkisi değil, aynı zamanda “bir yoldaşlık ve kültürel miras ortaklığı” olarak değerlendirmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Bu ilişki biçimi, Karaca'nın Dertli Divani'yi yalnızca sanatsal bir figür olarak değil, aynı zamanda bir yol büyüğü ve kültürel rehber olarak görmesine de zemin hazırlamaktadır.

Ferhat Karaca, kendisini, Dertli Divani'nin yanında, onun öğretileriyle beslenen bir talip olarak görmekte olup, Dertli Divani'yi Âlevî-Bektaşî geleneğini günümüzde layıkıyla temsil eden nadir âşık-ozanlardan biri olarak kabul etmekte ve onun insanî yaklaşımını, sanatsal ve kültürel birikimini kendine rehber edindiğini: “Benim için çok büyük bir şans, Divani Baba'yla aynı dönemde yaşıyor olmak. Dertli Divani gibi bir ozanın, taşıdığı ve günümüze getirdiği o büyük sorumluluk, o yük ve daha doğrusu o miras, günümüze çok doğru bir şekilde taşınıyor ve biz, bu mirasın taşınması noktasında; ondan, birebir muhabbetleri görebiliyoruz. Dertli Divani, yıllar önceki cem muhabbetlerini, işte evlerde, köy odalarında yapılan cemlere şahitlik eden, Mahrumî Baba'yı bilen, Hüdâî Baba'yı bilen, Mahzuni Baba'yı bilen günümüzdeki nadir ozanlardan. Şimdi, Dertli Divani'nin bu birikimi, bu doluluğu bizi tam anlamıyla onun yanında, işte deryanın yanında bir damla misali hissettiriyor. Biz, damla olmaya çalışıyoruz o deryanın yanında. Bir damla olabildiysek ne mutlu. Talibiyiz biz aslında. O, öğretmeye çalışıyor. Daha doğrusu, bilgilerini paylaşıyor hepimizle.” şeklinde ifade

etmektedir. Bu bağlamda, Karaca'nın Dertli Divani'ye olan hitap şekli dahi bu derin saygı ve bağlılığın bir yansımasıdır. Onun için Âşık Dertli Divani, bir usta olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel değerlerin aktarıcısı, yaşam rehberi ve ilham kaynağıdır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca'nın, Âşık Dertli Divani'nin âşıklık-ozanlık yönüne dair yorumu ise şu şekildedir: *“Çok ozanımız var. Her yörede her bölgede, köyde ozan çok fazla. Ancak, Divani Baba'nın, Âlevî- Kızılbaş ozanlık-âşıklık geleneğini birebir babadan dededen görüp ve o cemleri yürüterek bu günlere kadar gelmesi, bu ozanlarla birebir temas içinde olması, Türkiye'nin birçok noktasında bu muhabbetlere giriyor olması, bizim için çok kıymetli. Biz de bu yolun talibiyiz. Çok kıymetli Divani Baba'nın yanında olmak. Öğrencisi olabilirsek, biz ondan bir şeyler öğrenebilirsek ne mutlu, tabi ki.”* Karaca'nın bu ifadesi, Dertli Divani'nin yalnızca sanatsal bir figür değil, aynı zamanda inançsal sürekliliğin yaşayan bir taşıyıcısı olarak görüldüğünü ve bu yönüyle çevresindeki bireyler üzerinde derin bir etki yarattığını ortaya koymaktadır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Bunlara ek olarak Ferhat Karaca, Âşık Dertli Divani'yi, düşünce ve yaşam biçimiyle örnek alınması gereken bir şahsiyet olarak da değerlendirmektedir. Ona göre, Dertli Divani'nin en belirgin özelliği, dile getirdiği değerleri kendi yaşamında da istikrarlı biçimde hayata geçirmiş olmasıdır. Söylem ve eylem bütünlüğü içerisinde hareket eden Dertli Divani, Karaca'nın gözünde hem sanatsal hem de ahlâkî bir bütünlük sergilemektedir. Bu yönüyle Dertli Divani'nin sadece geleneğe dair bilgi aktarımı yapan biri değil, aynı zamanda bu geleneği gündelik yaşamında temsil eden, ona ruh ve samimiyet kazandıran bir figür olduğunu vurgulamaktadır. Karaca, bu bütünlüğü *“dilindekiyle gönlündeki bir”* olan bir duruş olarak nitelendirmekte, bunun da Dertli Divani'yi çağdaş âşıklık içinde farklı ve saygın bir konuma taşıdığını ifade etmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Bu bağlamda Ferhat Karaca, Âşık Dertli Divani'den edindiği en önemli dersin, duruş ve insanî yaklaşım olduğunu vurgulamaktadır. Dertli Divani'nin; her koşulda doğruları savunması, kimseyi kırmamaya özen göstermesi ve toplumsal olaylara duyarlılığı, Karaca için örnek teşkil etmektedir. Karaca, Dertli Divani'nin *“Herkes karşısı bir ‘merhaba’ payı bırakma”* ilkesini benimsemiş ve bu yaklaşımın, insanlarla olan ilişkilerinde rehber olduğunu belirtmiştir. Karaca'ya göre, Dertli Divani'nin bu insanî

duruşu, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda ahlâkî bir örnek olarak onun kişisel ve sanatsal yolculuğunda rehber olmuştur (10/07/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Ferhat Karaca'nın Âşık Dertli Divani ile kurduğu ilişki, bireysel bir yakınlıktan ziyade, kültürel bir sorumluluğu ve mânevî bir bağlılığı içeren katmanlı bir birliktelik olarak öne çıkmaktadır. Bu bağ, yalnızca geçmişin değerlerini korumaya yönelik bir sadâkat değil; aynı zamanda bu değerlerin günümüzde nasıl temsil edilmesi gerektiğine dair bir bilinç ve duruşu da yansıtmaktadır. Ferhat Karaca'nın yaklaşımı, geleneği anlamakla yetinmeyip onu yaşama ve yaşatma iradesiyle bütünleştiren bir sanatçı profilinin izlerini taşımakta; böylece, Dertli Divani ile kurduğu ilişkinin niteliği, çağdaş âşıklık anlayışının yeniden yorumlanmasında önemli bir örnek teşkil etmektedir.

9.3.3. Âşık Dertli Divani ile İlgili Görüşleri

Bu başlıkta, Ferhat Karaca'nın Âşık Dertli Divani'ye dair görüşleri ele alınacaktır. Karaca'nın anlatımları, yalnızca bir sanatçıyı değerlendirme çabasının ötesinde; geleneğin günümüzde nasıl temsil edilmesi gerektiğine dair bir anlayışı da yansıtmaktadır. Bu kapsamda, Dertli Divani'nin sanatsal kimliği, inanç merkezli duruşu, söz ve eylem bütünlüğü ile çağdaş âşıklık geleneği içindeki konumu, Karaca'nın gözünden çok yönlü biçimde değerlendirilecektir.

Ferhat Karaca, sıkça dile getirilen “öğrenciler, onları yetiştiren hocaların aynasıdır” ifadesine temkinli bir yaklaşım sergilemektedir. Karaca'ya göre, bu ifade taklitten ziyade, ustadan beslenip kendi çağının koşullarına uygun olarak özgün bir katkı sunabilen öğrenciler için geçerlidir. Ona göre, bir öğrencinin ustasından edindiği bilgiler ve değerler, bireyin kendi çağını idrak etme ve yorumlama yeteneğiyle birleştğinde anlam kazanır. Karaca, bu bağlamda öğrencinin ustasından aldığı mirası geliştirip, kendi vizyonunu katarak gelecek nesillere aktarımının önemine vurgu yapmaktadır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Bu anlayış, Karaca'nın yalnızca bireysel bir sanat pratiği geliştirmesini değil, aynı zamanda Dertli Divani'nin öncülüğünde yürütülen kültürel ortamlarda da aktif biçimde yer almasını mümkün kılmıştır.

Karaca, Dertli Divani'den öğrendiklerini ise şu şekilde özetlemektedir: *“Öncelikle, geleneğin nasıl yürüdüğüne ve geleneğin nasıl işlediğine yönelik ve yolla*

ilgili öğrendiğimiz şeyler çok fazla. Ancak, Divani Baba'dan duruş ve tepki anlamında çok şey öğrendik. Her zaman, bir defa haklının yanında olduğu, mazlumun yanında olduğu ve bunu hiçbir şekilde korkmadan, gizlemeden direkt savunması benim için çok önemli. Çünkü, dimdik duran birisi, kendisi. Yani dediğim gibi, duruşu net, sözünü sakınmayan, doğruyu hiçbir şekilde söyleyen ve haklı kimse onun yanında duran birisi. Bu da bizim için çok önemli. Beni etkileyen yanlarından birisi de bu.” Ferhat Karaca'nın bu ifadesi, Âşık Dertli Divani'nin yalnızca sanatsal ya da inançsal yönleriyle değil, aynı zamanda duruşu, ilkeleri ve toplumsal meselelere karşı sergilediği kararlı tavrıyla da bir “öncü şahsiyet” olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Karaca'nın özellikle “duruş” ve “haklının yanında yer alma” yönündeki vurguları, onun nazarında âşıklığın yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ahlâkî bir sorumluluk ve toplumsal bir duruş alanı olduğunu göstermektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca, Âşık Dertli Divani ile olan diyalogunun, Mekteb-i İrfan muhabbetlerine katılımıyla daha da derinleştiğini belirtmektedir. Bu sürecin başlangıcını, 2012 yılı civarında Dertli Divani'nin önerisiyle gerçekleşen bir dost meclisinde yapılan ilk toplantıya dayandıran Karaca, bu buluşmaların kendisi için büyük katkılar sağladığını ifade etmektedir. Karaca, bu muhabbetlerin düzenlenmesi sürecinde Dertli Divani'nin kendisinin diğer katılımcıları, muhabbetin ruhuna uygun kişiler arasından seçtiğini vurgulamakta, bu buluşmaların farklı şehirlerde ve hatta yurt dışında da gerçekleştiğini belirtmektedir. Karaca için, Mekteb-i İrfan muhabbetleri, geleneğin günümüzdeki temsilinin ve aktarımının bir parçası olmanın yanı sıra, kendisine sanatsal ve kültürel anlamda derin bir perspektif kazandırmıştır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani'nin ustalık yönünü, Mekteb-i İrfan muhabbetleri ekseninde ele alarak örneklediren Ferhat Karaca; Mekteb-i İrfan muhabbetlerini, Dertli Divani'nin öncülüğünde yürütülen ve geleneğin derinliklerine inilen bir eğitim süreci olarak tanımlamaktadır. Bu muhabbetlerin, geleneksel Âlevî-Bektaşî yolunun inceliklerinin aktarılması için bir platform sunduğunu belirten Karaca, bu buluşmalarda Dertli Divani'nin, katılımcılara geleneğin özünü ve anlamını aktardığını vurgulamakta olup; âşığın, “Günümüze kadar gelen bir hazinenin doğru anlaşılması” için muhabbet ortamlarında usta-çırak ilişkisinden ziyade, karşılıklı öğrenmenin ve sorgulamanın önemine vurgu yaptığını aktarmaktadır. Ferhat Karaca, Dertli Divani'nin bu süreçteki

rehberliğini, geleneksel terminoloji ve pratikler üzerinden derinlemesine bir öğrenme deneyimi olarak nitelendirmekte ve bu süreçte edindiği bilgi ve tecrübelerin, geleneğe dair algısını zenginleştirdiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda, Mekteb-i İrfan'ın yalnızca sanatsal bir buluşma olmadığı, aynı zamanda kültürel mirasın yaşatıldığı bir irfan mektebi niteliği taşıdığı belirtilmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin bu yönlendirici ve ilham verici rehberliği, yalnızca bireysel gelişimlere değil, çevresinde oluşan kolektif bir kültürel dayanışmaya da zemin hazırlamaktadır.

Ferhat Karaca, Dertli Divani'nin çevresinde yetişen isimlerle kurduğu ilişkiyi “*yol kardeşliği*” olarak nitelendirmektedir. Bu isimler arasında Mert Kılıç, Hakan Erol gibi sanatçılar yer almakta olup; Karaca, bu kişilerle olan ilişkisini yalnızca sanatsal bir bağlamda değil, aynı zamanda mânevî ve kültürel bir ortaklık ekseninde değerlendirmektedir. Dertli Divani'nin rehberliğinde şekillenen bu birliktelik, hem geleneği birlikte yaşama ve yaşatma anlayışına dayandığı gibi, ortak değerler etrafında kurulan dayanışmacı bir ilişki biçimini de yansıtmaktadır. Ferhat Karaca, bu yapının gelenekteki usta-çırak bağından daha geniş bir işlev gördüğünü; çünkü, ortak hedef doğrultusunda hareket eden, birbirini destekleyen ve sorumluluk bilinci taşıyan bir topluluğun parçası olduklarını ifade etmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Bunlara ek olarak; Ferhat Karaca, katıldığı etkinliklerde seslendireceği eserleri belirlerken, muhabbetin ruhuna ve içeriğine uygunluk göstermesine özellikle dikkat ettiğini vurgulamaktadır. Bu noktada Karaca, Dertli Divani'nin eserlerine özel bir önem atfetmekte; bu eserleri seslendirmeyi hem bir saygı duruşu hem de geleneği yaşatma arzusu olarak değerlendirmektedir. Eser seçiminde ise içeriği, sanatsal derinliği ve toplumsal mesaj gibi unsurları göz önünde bulundurduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda Karaca için bir eserin icrâsı yalnızca bir müzikal performans değil, aynı zamanda o eserin taşıdığı anlam dünyasının ve geleneğin doğru bir biçimde aktarılmasıdır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca, Âşık Dertli Divani'ye “Divani Baba” şeklinde hitap etmeyi tercih etmektedir. Bu hitap biçimi, yalnızca geleneksel bir saygı ifadesi değil, aynı zamanda Karaca'nın inançsal ve kültürel bağlılığını yansıtan anlam yüklü bir tercihtir. Karaca, bu

hitabın ardında yatan mânevî bağa dikkat çekerek, Dertli Divani'yi yalnızca bir usta değil, aynı zamanda bir mürşid ve pîr olarak konumlandırmaktadır. Zira Karaca, kendi ifadesiyle *“yolun bir talibi”*dir ve ikrarını Dertli Divani'ye vermiştir. Bu bağlamda Karaca, Dertli Divani'nin Nurhak'ta yürüttüğü İkrar-Görgü Cemlerinde ona talip olmuş; bu da onların ilişkisini sadece sanatsal ya da öğretici bir zeminden çıkarıp inanç merkezli bir bağlılık düzeyine taşımıştır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Bu bağlamda Karaca'nın *“pîrim”*, *“pîrimiz odur”* ifadesi, Dertli Divani'yi yalnızca bir ozan ya da âşık değil, aynı zamanda Âlevî-Bektaşî geleneği içerisinde topluluğun öncülüğünü üstlenen bir inanç önderi olarak da konumlandığını ortaya koymaktadır. Bu nedenle “Divani Baba” hitabı, geleneksel bir saygı ifadesinin ötesinde, Karaca'nın yol, erkân ve hizmet anlayışıyla bütünleşmiş derin bir bağlılık biçimini temsil etmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca, Âşık Dertli Divani'nin düzenlediği etkinlikler, muhabbet meclisleri, konserler ve cem erkânlarının hemen hepsine katılmaya özen gösterdiğini ifade etmektedir. Bu tür organizasyonlarda yer almanın, yalnızca sanatsal bir faaliyet değil, aynı zamanda inançsal ve kültürel sorumluluk gereği olduğunu dile getiren Karaca, mümkün olduğunca bu ortamlarda bulunmayı önemsemektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani'nin, kendi etkinlikleri dışında bir etkinliğe katılım sağlanıp sağlanmaması hususunda doğrudan yönlendirici bir tavır takınmadığını belirten Karaca, bunun yerine uyarı ve önerileriyle çevresindeki insanları bilinçlendirdiğini ifade etmektedir. Dertli Divani'nin, etkinliği düzenleyen kişi ya da kurumun niyeti konusunda hassasiyet gösterdiğini, özellikle Âlevîlik inancının araçsallaştırıldığı ya da siyasî amaçlarla kullanıldığı durumlara dikkatle yaklaşılması gerektiğini vurgulamakta olduğunu belirten Karaca: *“Bu gibi ortamlar için Divani Baba, doğrudan ‘katılmayın’ demek yerine, olası risklere dair bilgi vererek, tercih hakkını bizim sağduyumuza bırakmaktadır.”* ifadeleriyle, anlatımının izahını yapmaktadır. Karaca'ya göre, Dertli Divani'nin bu tür durumlarda dile getirdiği uyarılar, onun uzun yıllara dayanan tecrübesi ve Âlevî kurumlarıyla birebir ilişki içerisinde olmasından kaynaklanan birikiminin doğal bir sonucudur. Bu bağlamda Karaca, *“Eğer bir konuda bir şey söylüyorsa, mutlaka bir bildiği vardır.”* diyerek, ustasının görüşlerine duyduğu güveni açıkça ortaya koymaktadır

(10/07/2024 tarihli görüşme). Divani Baba'nın rehberlik yaklaşımını şekillendiren bu duruş, onun hem “âşık” hem de “dede” kimliğinde vücut bulan çok katmanlı kişiliğinin bir yansımasıdır.

Ferhat Karaca, Âşık Dertli Divani'yi hem bir âşık hem de bir dede kimliğiyle ele almakta; bu iki yönü arasında biçimsel ayrımlar bulunsa da öz itibarıyla bir bütünlük taşıdığını ifade etmektedir. Karaca'nın anlatımına göre, Dertli Divani, genç yaşlardan itibaren büyük bir sorumluluğun altına girmiş; erkân yürütme yetkinliğiyle inançsal bir önder, sanatsal üretimleriyle de geleneğin güçlü bir taşıyıcısı olarak tanınmıştır. Dertli Divani'nin, özellikle cem erkânı yürütme noktasındaki titizliği, onun Âlevî-Bektaşî geleneğine duyduğu derin bağlılığın somut bir yansıması olarak öne çıkmaktadır. Karaca, Dertli Divani'nin hizmetlerde en küçük bir aksaklığa dahi müsamaha göstermediğini ve erkânın eksiksiz bir biçimde, geleneksel ölçütlere sadık kalarak yürütülmesi için büyük bir hassasiyet gösterdiğini: *“Kendi kişisel disiplini zaten vardır ve ‘dede’ Dertli Divani'nin disiplini yolun gerektirdiği şekildedir. Divani Baba her zaman, ‘Yol, cümle erden pîrden uludur, üstündür. Kimse yoldan üstün değildir. Biz bunu çiğnemeyiz de çiğnetmeyiz de kim olursa olsun’ der.”* açıklamalarıyla vurgulamaktadır (10/07/2024 tarihli görüşme).

Bunlara ek olarak Ferhat Karaca: *“Ozanın görevi çağının aynası olmaktır. Çağının aynası olmak için çabalayan, mücadele eden bir ozan var ve bizde onun yakın takipçileriyiz. Yanında olmaya çalışıyoruz, birlikte bir şeyler yapmaya çalışıyoruz. Ben de bazen yazdığım şeylerde bu görevi yerine getirmeye çalışıyorum. Çağımızın tanığıyız. Çağımızın dertlerine, tasalarına, hüznlerine, çevremizdeki insanların acılarına tanık olmalıyız, ortak olmalıyız ve yeri geldiğinde paylaşmalıyız. Bizim gibi müzisyenlerin, sanatçıların yapabileceği şeyler de bunu daha geniş kitlelere duyurmak, kalıcı hale getirmek ve sözle şiire dökmek. Dertli Divani'nin bu yönlerini örnek alıyorum.”* açıklamalarını yapmaktadır. Ferhat Karaca'nın bu açıklamaları, onun sanatsal anlayışında toplumsal sorumluluğun önemli bir yer tuttuğunu ve sanatın yalnızca bireysel bir ifade aracı olmanın ötesinde, toplumsal bir misyon taşıması gerektiğini vurgulamaktadır. Karaca, Dertli Divani'den öğrendiği bu sorumluluğu, çağının “aynası” olma görevini yerine getirerek, dönemin dertlerini, acılarını ve hüznlerini sanat yoluyla yansıtmaya çalıştığını ifade etmektedir. Bu yaklaşım, sanatçının toplumsal olaylara duyarsız

kalmaması gerektiğini ve sanatın, sadece estetik bir değer taşımanın ötesinde, toplumsal bir bilinç oluşturma ve kitlesel bir etki yaratma gücüne sahip olduğuna işaret etmektedir. Karaca, bir sanatçı olarak, yaşadığı dönemin sosyal ve kültürel meselelerine duyarlı olmanın ve bunları eserlerine yansıtmamanın önemini, Dertli Divani'nin örneği üzerinden ortaya koymakta ve bu yönüyle sanatın, kolektif bir hafıza ve toplumsal sorumluluk taşıması gerektiğine dair güçlü bir duruş sergilemektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Ferhat Karaca'ya göre Dertli Divani, geleneği birebir yaşatarak aktaran; ancak bunu yaparken durağanlığa sapmadan, çağın gereklerine de uyum sağlayabilen nadir ozanlardan biridir. Âşık, geleneksel erkânı günümüz koşullarına uyarlarlarken hem genç kuşaklara ulaşmayı başarmakta hem de ritüel bütünlüğünden ödün vermemektedir. Karaca, Dertli Divani'nin bu yönünü, *“çağını yakalamaya çalışan ama yoldan sapmadan hareket eden biri”* şeklinde tanımlamaktadır. Sanat icrâsında da aynı prensiplere sadık kalan Dertli Divani, sahneye çıkış anından eserlerin süresine ve diğer sanatçılara gösterdiği saygıdan, planlı bir repertuvar düzenine kadar her alanda belirli bir disiplin içerisinde hareket etmektedir. Bu bağlamda Ferhat Karaca, “âşık” Dertli Divani ile “dede” Dertli Divani'nin özde aynı kişi olduğunu; her iki kimliğin de yolun değerleri etrafında şekillendiğini ve aynı sorumluluk bilinciyle bütünleştiğini ifade etmektedir (10/07/2024 tarihli görüşme).

Sonuç olarak; Ferhat Karaca'nın değerlendirmeleri, Âşık Dertli Divani'nin yalnızca bir sanatkâr değil, aynı zamanda bir inanç önderi, yol rehberi ve kültürel aktarıcı kimliğiyle öne çıktığını göstermektedir. Karaca'nın anlatımlarından hareketle, Dertli Divani'nin sanatsal üretimi ile inançsal sorumluluğu arasında güçlü bir tutarlılık bulunduğu ve bu bütünlüğün de onu, çağdaş âşıklık geleneği içerisinde farklı ve saygın bir konuma taşıdığı anlaşılmaktadır. Gerek sahne performanslarında gerekse cem erkânlarındaki duruşunda sergilediği disiplin, sadelik ve özveri; onun hem geleneğe bağlılığını hem de güncel koşullara duyarlılığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Âşık Dertli Divani, Karaca'nın nazarında yalnızca örnek alınan bir usta değil, aynı zamanda temsil ettiği değerler aracılığıyla geleceğe yön veren, geleneğin yaşayan hafızası ve yolun sözcüsü konumundadır.

ONUNCU BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANİ’NİN GELENEK İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELERİ

10.1. ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN GEÇMİŞİ, GÜNCEL DURUMU VE GELECEĞİ

Âşıklar, Türk halk edebiyatının önemli temsilcileri olarak, âşıklık geleneğini hem geçmişten günümüze taşımış hem de toplumun kültürel yapısına katkıda bulunmuşlardır. Bu geleneğin geçmişi, derin bir tarihsel kökene dayanırken, günümüzde yaşadığı dönüşüm; kültürel, toplumsal ve teknolojik değişimlerle şekillenmektedir. Geleceğe dair ise âşıklık geleneğinin devamlılığı, günümüz sanatçılarının bu gelenekle kurduğu bağlar ve karşılaştıkları zorluklar ile doğrudan ilişkilidir.

Âşık Dertli Divanı’nın, âşıklık geleneğiyle ilgili düşünceleri, bu geleneğin geçmişini, günümüzdeki durumunu ve geleceğini kapsamlı bir şekilde ele alır. Geleneksel âşıklık anlayışını derinlemesine kavrayarak, âşıklık kültürünün evrimini ve bu kültürün toplumdaki rolünü vurgulayan Dertli Divanı, geleneğin sadece bir müzik ya da edebiyat formu olarak değil, aynı zamanda toplumsal bağların güçlendirildiği ve kültürel değerlerin aktarıldığı bir süreç olarak ele almaktadır. Bu bölümde; Dertli Divanı’nın âşıklık geleneği hakkında düşündükleri aktarılacak olup, âşığın; geleneğin tarihsel süreci, günümüzdeki durumu ve gelecekteki rolü hakkındaki görüşlerine değinilecektir.

Dertli Divanı, âşıklık geleneğinin geçmişte daha sağlam bir zemine oturduğunu ve usta-çırak ilişkisinin bu geleneğin aktarımında belirleyici bir unsur olduğunu ifade etmekte olup, kendi çocukluk dönemine dair yaptığı değerlendirmelerde, âşıklık-ozanlık geleneğinin büyük ölçüde korunmuş olduğunu ve ciddi bir tahribata uğramadan varlığını sürdürdüğünü belirtmektedir. Aynı zamanda bu dönemde, genç âşıkların ustalarından doğrudan eğitim alabildiğini ve sözlü kültür aracılığıyla; deyişlerin, hikâyelerin ve müzikal unsurların kuşaktan kuşağa aktarıldığını vurgulamaktadır. Usta-çırak ilişkisinin güçlü olduğu bu dönemde, âşıklar yalnızca müzikal ve edebî birikim edinmekle kalmayıp aynı zamanda geleneğin etik ve mânevî değerlerini de içselleştirme fırsatı bulmuşlardır. Ancak günümüzde bu ilişkinin zayıflaması, âşıklık geleneğinin aktarım sürecinde önemli

bir kopuşa yol açmış ve geleneğin geleceğiyle ilgili bazı endişeleri de beraberinde getirmiştir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, Türk halk müziği ve âşıklık geleneği üzerine yaptığı değerlendirmelerde, halk müziğinin halkın yaşamına dair; sevinç, acı ve kültürel değerleri, edebî bir üslûpla, müzik aracılığıyla dile getiren bir sanat dalı olduğunu ifade etmektedir. Ancak, günümüzde halk müziğinin hak ettiği değeri göremediğini ve halk tarafından yeterince ilgiyle karşılanmadığını: *“Bu alan, yani halka ait olmasına rağmen ‘halk tarafından ne kadar ilgi görüyor ve hak ettiği yerde midir?’ derseniz, hak ettiği yerde değildir ve ilgi de görmüyor.”* ifadeleriyle dile getiren âşık; modern medyanın ve toplumun politikalarının, halk müziği ile çok az ilgilendiğini, bunun yerine popüler müziğin ve medya kültürünün halk üzerinde daha fazla etkili olduğunu dile getirmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bahsi geçen bu durum, halk müziğiyle ilişkili olan âşıkların ve ozanların yeterince tanınmadığını ve onurlandırılmadığını göstermektedir. Dertli Divani, halkın kendi değerlerine sahip çıkma konusunda eksikliklerin bulunduğunu; bu sorunun ise, halk müziği ve âşıklık geleneğinin geleceği için ciddi bir tehdit oluşturduğunu: *“Halkın kendi değerlerini yaşatan ozanlar ile müzik insanları, hâlâ hayatta iken yeteri kadar onore edilmiyor ve sahip çıkılmıyor. Böyle olunca da bu isimler ve eserleri zamanla unutup gidiliyor. Tabiri caizse yok oluyor. Böyle bir sıkıntı var. İnsanlar kendi değerlerine sahip çıkmıyor. Bu, gelenek için büyük bir problem”* cümleleriyle izah etmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Kıyas köyü özelinde de bir değerlendirme yapan Dertli Divani, bölgedeki âşıklık geleneğinin hâlâ yaşadığını, ancak bu geleneğin derinlikli anlamlarının ve bânî yorumlarının eksikliği nedeniyle zayıfladığını belirtmekte ve bu anlamda; çocukların ve gençlerin, deyişleri icrâ edebildiklerini, fakat bu deyişlerin arkasındaki mânevî anlamları ve içeriği tam olarak kavrayamadıklarını: *“O deyişlerin bânî yorumunu her yönü ile anlatıp onun üzerinde muhabbeti derinleştirebilecek yetkin insanlar neredeyse yok denecek kadar azaldı. Eksiklik orada var. Yoksa, deyişleri icrâ etme noktasında hiçbir sıkıntı yok.”* şeklinde ifade etmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, âşıklık geleneğinin doğru bir şekilde aktarılması ve yaşatılması noktasında önemli bir eksikliğin mevcut olduğunu belirtmekte ve bu boşluğun giderilmesi gerektiğini savunmaktadır. Âşık, halkın âşıklık geleneğinin derinlikli anlamlarını ve kültürel değerlerini öğrenmesinin, ancak geleneğin içindeki ustalar ve deneyimli isimlerin katkılarıyla mümkün olabileceğini de vurgulamaktadır. Bu doğrultuda, geleneğin sürekliliğini sağlamak ve daha geniş kitlelere ulaştırmak için, uzmanlaşmış kişiler tarafından yapılacak eğitici faaliyetlerin büyük bir önem taşıdığını ifade etmektedir. Bu noktada, sadece Kısas özelinde konuşmadığını belirten âşık, konuyla ilgili olarak: *“Ciddi bir eksiklik var ve bunun her yerde ve her bölgede canlandırılması lazım.”* şeklinde, değerlendirmesini yapmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık, ayriyeten, Kısas’taki cemevinin âşıklık geleneği açısından vazgeçilmez bir rolü olduğuna da dikkat çekmektedir. Zira cemevi, âşıkların sadece ibadet ettikleri bir yer değil, aynı zamanda sohbetler ve muhabbetler aracılığıyla geleneği öğrenip, birbirlerine aktarabildikleri bir mekân konumundadır. Cem erkânındaki sohbetlerin ve ibadetlerin; âşıkların kendilerini geliştirebilmeleri, geleneği öğrenebilmeleri ve güncel tutabilmeleri için büyük bir önemi olduğunu belirten Dertli Divani, bu anlamda: *“Bu muhabbetler ve cemler, âşıklık geleneğinin devamlılığını sağlamak ve gelecek nesillere aktarmak için elzemdir.”* ifadesini kullanmaktadır. Âşık, cemevlerinin varlığının âşıklık geleneğinin hem yaşatılması hem de güncellenmesi noktasında kritik bir işlev gördüğünü ifade etmekte ve bu ortamların âşıklara, kendini geliştirerek güncelleştirme şansı tanımakta olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda: *“Cemevinin varlığıdır orada âşıkların çoğalması.”* diyen Dertli Divani, cemevinin yalnızca bir ibadet yeri olarak değil, aynı zamanda bir kültür merkezi olarak da önemli bir yerde olduğunu ifade etmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşıklık geleneğinin geleceği konusunda Dertli Divani, umudun hiçbir zaman kaybedilmemesi gerektiğini vurgulamakta ve ona göre, bu geleneğin sona erdiğini veya erebileceğini söylemek bile, bir acizlik olarak değerlendirilmektedir. Geleneği yaşatan birinci nesil olarak, geçmişte üretmiş oldukları güzelliklerin geleceğe aktarılacağını ve bu sürecin devam edeceğini ifade etmekte olan âşık; gelecek nesillerin de aynı azimle, bu geleneği yaşatmaya çalışacaklarını ve belki de onu daha da güzelleştirip derinleştireceklerine dair bir inanç taşımaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık Dertli Divani, özellikle gençlerin doğru bilgi ve değerlerle donatılmasının, onların bu geleneği daha ileriye taşıma noktasındaki önemine de dikkat çekmeye çalışmaktadır. Bunun yanında, âşık; gençlerin müziksel yeteneklerinin yanında, insanı derinlemesine anlamaları ve kültürel değerleri kavramaları halinde, âşıklık geleneğini gelecekte daha geniş bir kitleye ulaştırabileceklerini de ifade etmekte olup, bu noktada geleneğin aktarımının yalnızca mevcut nesille sınırlı kalmayıp, gençlerin katkılarıyla daha da gelişebileceğine inanmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık, konuyla ilgili olarak: *“Biz yaşıyorsak, karınca kararınca devam ettiriyorsak bizden sonraki kuşaklar da devam ettirmeye çalışacaklardır. Yeter ki biz yaşamış olduğumuz süreç içerisinde güzel şeyler üretelim ve bizden sonraki kuşaklara güzel şeyler bırakalım. Bunun kıymetini bilenler çıkacaktır ve bunu alıp olması gereken yerlere taşıyacaklardır ve belki de daha da güzelleştireceklerdir. Belki daha da derinleştireceklerdir diye inanıyorum ben bunlara. Çünkü, biz bir çaba sarf ettik, birçok güzelliklere vesile olduk ve gençler pırıl pırıl. Doğru şeyler aktarırsanız gençlik bunu alıyor, işliyor, daha da güzelleştiriyor ve onu, kısacası olması gerektiği noktaya taşıyabilecek donanımına sahip olduklarını görüyorum. Olağanüstü yeteneği olan, bağlamayı âdeta dillendiren gençlerimiz var. Sesi çok güzel olan gençlerimiz var. Onların alt yapısı da sağlam olursa geleneği, o insanî değerleri ve yolun adabını, yol dilini bunları kavrayıp, bilincini taşıyıp yaşamına da uyarlarsa üçe beşe ona katlayabilecek derinlikte geleceği olan gençlerimiz de olabilir. Neden olmasın?”* ifadelerini dile getirmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

“Türk halk müziği, âşıklık geleneği geçmişten günümüze kadar geleneksel yapılarını sürdürürken, aynı zamanda çeşitli yozlaşmalarla karşı karşıya kalmıştır. Ancak, bu alanda gelenekleri gelecek nesillere aktarma çabası içerisinde olan birçok değerli ustanın varlığı da göz ardı edilemez.” diyen Dertli Divani, Türk halk müziği geleneğini yaşatma adına, önemli isimler arasında yer almakta olan; Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Erdal Erzincan gibi bağlama ustalarının yanı sıra, söz ustaları olarak da Âşık Ayhani, Hasan Kaplani ve Esrarî gibi isimlerin, örnek aldığı sanatçılar arasında olduğunu belirtmekle birlikte bu ustaların, halk müziği geleneğini yaşatma ve geleceğe taşıma noktasında da büyük bir katkı sağladıklarını ifade etmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Âşık, geçmişteki önemli ozanların, müziğin ve sözün derinliğini bugüne kadar taşımada büyük rol oynadığını vurgulamakta olup, özellikle; Sefil Selimi, Âşık Hüdâî, Dâimî, Âşık Veysel, Davut Sularî, Mahzuni Şerif, Seyyid Nesîmî gibi âşık-ozanların, geleneksel âşıklık geleneği içinde birer köşe taşı olduklarını ifade etmektedir. Bu bağlamda, Dertli Divani; geçmişteki ustaların, günümüz Türk halk müziğine ve âşıklık geleneğine kattıkları değerle, bu geleneğin hiç bitmediğini ve gelecekte de devam edeceğini belirtmektedir. Bu noktada, Mahzuni Şerif'in "*Göl yeri susuz kalmaz*" sözüne atıfta bulunan âşık, halk müziği ve âşıklık geleneğinin gelecekte de bir biçimde canlanacağına inanmaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

"Göl yeri susuz kalmaz" ifadesi, kültürel ve geleneksel sürekliliği vurgulayan bir metafor olarak değerlendirilebilir. Tarihsel süreç içerisinde toplumsal, ekonomik veya siyasal engeller sebebiyle geleneklerin zayıflaması ya da kesintiye uğraması mümkün olsa da bu kesintiler kalıcı değildir. Zira, kültürel miras, tıpkı kuruyan bir gölün mevsim döngüsüyle yeniden suya kavuşması gibi, uygun koşullar oluştuğunda yeniden canlanır ve varlığını sürdürür. Benzer şekilde, bir geleneğin belirli bir bölgede zayıflaması, onun tamamen yok olacağı anlamına gelmez; aksine, başka bir ortamda veya nesilde yeniden filizlenerek devam etmesini sağlar. Bu bağlamda, söz konusu ifade, kültürel sürekliliğin doğasını ve geleneklerin kendini yenileyerek varlığını sürdürme kapasitesini anlatan önemli bir atasözü niteliğindedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Sosyal medyanın, âşıklık geleneğinin yayılmasında ve kendini göstermesinde önemli bir araç olduğuna dair görüşler de Âşık Dertli Divani tarafından dile getirilmektedir. Âşık, sosyal medyanın, doğru ve bilinçli kullanıldığında, geleneğin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayabilecek büyük bir iletişim gücüne sahip olduğunu vurgulamakta ve dünya çapında her kıtaya ulaşma imkânı sunan bu platformların; kültürel değerlerin tanıtımı açısından büyük bir potansiyele sahip olduğunu ifade etmektedir. Ancak, âşığa göre; sosyal medyanın ticarete dönüştürülmesi ve paylaşımların reklamlar ve sponsorlarla desteklenmesi, bu değerlerin doğru şekilde aktarılmasını engelleyebilecek bir faktör olarak görülmektedir. Dertli Divani, kültürel mirasın ve insanî değerlerin önünün açılması gerektiğini, bu değerlerin ticaretin etkisiyle kirlenmemesi gerektiğini savunmakta olup, yine de günümüzün en güçlü iletişim aracı olarak sosyal medyanın,

âşıklık geleneği gibi kültürel değerlerin tanıtımı için vazgeçilmez bir rol oynadığını kabul etmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani'nin, âşıklık geleneğinin geleceği hakkında umutlu bir bakış açısına sahip olduğu, bahsettiğimiz tüm bu düşüncelerinden anlaşılmaktadır. Âşık, geleneğin sadece kendinde değil, çevresinde de şekillenmekte olduğunu ve aynı zamanda daha geniş bir yelpazede de yaşatıldığını ifade etmektedir. Âşığın, ailesi ve çevresindeki birçok kişi, bu geleneği devam ettirmekte ve yaşatmaya çalışmaktadır. Bu anlamda örnek verecek olursak; 2023 yılında vefat eden yeğeni Feyzullah Örer, müzik öğretmeni olarak görev yapmış, geniş bilgi birikimiyle dikkat çekmiş ve geleneğe, birçok anlamda katkı sağlamıştır. Feyzullah Örer'in küçük kardeşi Celal Abbas da gençlik yıllarında, cem erkânlarında zâkirlik yapmaya başlamıştır. Celal Abbas, hâlen daha cemlerde, zâkirlik hizmetini yürütmektedir. Ayriyeten, Kısas ve Sırrın gibi bölgelerde de pek çok genç, bağlama çalmakta ve âşıklık geleneğini sürdürmektedir. İbrahim Özer gibi, yurt dışında da bu geleneği yaşatan sanatçılar mevcuttur (12/03/2024 tarihli görüşme).

Kısas'ta, her evde bağlama bulunan bir kültürün yaşandığı ve gençlerin bu gelenekle iç içe olduğu da âşık tarafından belirtilmektedir. Bu bağlamda Dertli Divani, Bektaş Sinekli gibi genç yetenekleri örnek göstermektedir. Bektaş Sinekli, 13-14 gibi erken yaşlarda olağanüstü müzikal başarılar göstermiş ve iyi derecede bağlama çalmaktadır. Âşık, örnek olarak gösterdiği gençlerin hepsinin muhabbet meclislerinde ve Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde yetiştiğini de belirtmektedir (12/03/2024 tarihli görüşme).

Dertli Divani, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinin, âşıklık geleneğinin aktarımında önemli bir rol oynadığını: *"Bu gençler, Hepsi muhabbetlerde yetişti. Mekteb-i İrfan muhabbetleri gibi ortamlar aracılığıyla bu geleneği daha derinlemesine öğrenmekte ve yaşatmaktadırlar. Zaten her evde bir bağlama vardır. Her evde, 2-3 gencimiz bağlama ile haşır neşirdir, çalar söylerler."* ifadeleriyle vurgulamaktadır. Âşık, Mekteb-i İrfan muhabbetlerini, pek çok yerde olduğu gibi Sırrın'da da gerçekleştirmiştir. Sırrın'da gerçekleştirilen bu muhabbetlerin, orada yetişen çocuklara ve gençlere önemli oranda katkısı olmuş ve bu sayede o bölgede, 17-18 genç yetişmiştir. Bir o kadar gencin de Kısas'taki muhabbet ortamlarında yetiştiğini belirten âşık, yetiştirilen gençlerin büyük

çoğunluğunun zâkirlik hizmetini yapmakta olduğunu da vurgulamaktadır (12/03/2024 tarihli görüşme).

Bütün bu örnekler, âşıklık geleneğinin sadece geçmişin mirası olarak kalmadığını, aynı zamanda geleceğe doğru güçlü bir şekilde taşındığını göstermektedir. Gençlerin bu geleneğe olan ilgisi ve bağlılıkları; âşıklık geleneğinin ve halk kültürünün canlı kalmaya devam edeceğine dair umut verici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak; Âşık Dertli Divani, âşıklık geleneğini geçmişten günümüze taşıyan ve bu geleneğin geleceğe aktarılması için büyük çaba sarf eden bir isim olarak öne çıkmaktadır. Âşığın ifadelerinden yola çıkarak, âşıklık geleneğinin geçmişte daha sağlam bir zemine oturduğu, usta-çırak ilişkisi aracılığıyla güçlü bir aktarımın sağlandığı, ancak günümüzde bu bağın zayıfladığı anlaşılmaktadır. Âşık, buna rağmen geleneğin tamamen yok olmayacağını ve doğru yöntemlerle aktarıldığında genç kuşaklar tarafından benimseneceğini dile getirmektedir. Bununla birlikte; cemler, muhabbet ortamları ve Mekteb-i İrfan gibi mekânların, âşıklık geleneğinin yaşatılmasında ve gençlerin bu geleneği içselleştirmesinde önemli bir rol oynadığı da belirtmektedir. Âşık, günümüzde sosyal medyanın da bu kültürel mirasın yayılması için etkili bir araç olabileceğini vurgulamakta, ancak bu platformların ticarî kaygılarla şekillendirilmesinin kültürel aktarımı sekteye uğrattığını ifade etmektedir. Tüm bu zorluklara rağmen, genç kuşakların müzikal ve mânevî anlamda donanımlı bir şekilde yetiştiğini görmek, âşık tarafından, *gelenek geleceği adına umut verici bir gelişme* olarak değerlendirilmektedir.

Âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliği, onu yaşatan bireylerin bilinçli çabalarına ve bu mirasın değerinin farkında olunmasına bağlıdır. Özellikle Mekteb-i İrfan gibi platformlarda, gençlerin bu geleneği anlamaya başlaması ve dilin derinliğine inmeleri, gelecekte bu değerlerin yaşatılmasına olanak sağlayacaktır.

10.1.1. Âşık Dertli Divani'nin Gelenekteki Güncel Durumu

Âşık Dertli Divani, önceki yüzyılların âşıklarından farklı olarak, modern zamanın gerekleriyle uyumlu bir biçimde birçok güncelliği bünyesinde barındıran bir âşıktır. Bu bağlamda, önceki bölümlerde ele alınan unsurlar dışında, onun günümüzdeki durumu ve etkileşim alanları örneklendirilecektir.

Âşığın, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın e-kitabında yer alan “Kırsalı Âşıklar” başlığında ismi geçmekte olup, Vikipedi’de ve Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü’nde de âşığa dair bölümler bulunmaktadır. Vikipedi hariç diğer kaynaklarda yalnızca Âşık Dertli Divani’nin kendisi değil, aynı zamanda babası Âşık Büryani hakkında da bilgiler yer almaktadır. Bunun yanı sıra, âşığın, birçok haber sayfası ve internet sitesinde de adı geçmektedir.

Yoğun bir programı olan Âşık Dertli Divani ile görüşme sağlayabilmek veya bir etkinliğe davet edebilmek için kendisiyle, genellikle bir ay öncesinden iletişim kurulmasını gerektirmektedir. Eserlerini albüm formatında yayımlayan âşık, irticâlen söylediği şiirler dışında, kaleme aldığı hiçbir eseri düzenlemeden yayımlamamaktadır. Bu bağlamda tez çalışmasında, âşığın, yalnızca yayımlanan eserleri yer almaktadır.

Âşık Dertli Divani’nin edebî çalışmaları ve röportajları dışında, bazı dergilerde yazıları da yayımlanmıştır. Kervan, Alevilerin Sesi, Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi ve Serçeşme gibi dergilerde; “Âlevî-Bektaşî İnancında Edep-Erkân”, “Cemde On İki Hizmet” ve “Hollanda’da Cem” gibi başlıklarla yazıları yayımlanmıştır. Bu yazılar, onun düşünsel derinliğini ve kültürel katkılarını gözler önüne sermektedir.

Üniversitelerde de geniş bir takipçi kitlesine sahip olan Âşık Dertli Divani, panel, söyleşi ve konferanslar için zaman zaman üniversitelere davet edilmektedir. Bu anlamda, Şanlıurfa-Hilvan Fatih Sultan Mehmet Ortaokulu’nda 2 Mayıs 2019 tarihinde, âşık için bir etkinlik düzenlenmiştir. Bu etkinlik kapsamında okulun iki sınıfına “Dertli Divani Sınıfı” adı verilmiş ve okul koridoruna, Dertli Divani’nin “*Ne kimseyi aşağıla ne de kimseye eğil. Kişi kendi vicdanından sorulacak bilesin.*” sözü asılmıştır.

Âşık Dertli Divani’nin etkinlikleri, talep üzerine organize edilmektedir. Ancak, âşığın bazı etkinlikleri; cemevleri, dernekler ve kültür merkezleri gibi kurumlar aracılığıyla da düzenlenmektedir. Ayrıca, bazı etkinlikler de “İroni Yapım Organizasyon” gibi mecralar tarafından planlanarak hayata geçirilmektedir.

Bu unsurlar, Âşık Dertli Divani’nin, geleneksel âşıklık ve ozanlık anlayışını modern çağla harmanlayarak hem geleneksel hem de çağdaş izleyicilere ulaşan önemli bir isim haline gelmesini sağlamaktadır.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK DERTLİ DİVANI'NİN ŞİİRLERİNİN İNDEKSİ

11.1. ŞİİRLERİN İNDEKSİ

Âşık Dertli Divanı'nın 57 şiirinin tamamı incelenmiş ve 57 şiir, aşağıda indeks halinde gösterilmiştir. Şiir indeksi, kullanılan ölçüye göre; 8'li, 11'li ve 15'li hece ölçüsü şeklinde olmak üzere tasnif edilmiş olup, âşığın aruz ölçüsü ile kaleme almış olduğu şiirine en sonda yer verilmiştir.

Şiirler, isimlerine göre, alfabetik sıra halinde düzenlenmiştir. İndekste yer almakta olan, parantez içerisindeki rakamlar şiirlerin numarasıdır.

Sekiz Heceli Şiirler

Âşığın, 8'li hece ölçüsüyle kaleme aldığı 26 şiiri bulunmaktadır.

1. Ah Eyledim Of Eyledim (16)
2. Altım Üstüm (31)
3. Aşk Olsun (17)
4. Atatürk (8)
5. Bu Dünya (29)
6. Cehâlet Rüzgârı (36)
7. Deli Gönül (1)
8. Diktiğimiz Fidanlar (39)
9. Ele Bele Dile (53)
10. Gel Dîdara Müşerref Ol (50)
11. Gerek (55)
12. Güneydoğu (13)
13. Hab-ı Gafletten (30)
14. İlâhi (11)
15. Ne Deyim? (42)
16. Ne Olacak? (27)
17. Rastgele Söyleme Sözü (43)
18. Serçeşme (46)

19. Ta Ezeli Ezelinden	(23)
20. Üç Günlük Dünya	(24)
21. Unutma Halım	(48)
22. Vardım Canan Pazarına	(57)
23. Yazık Sana	(26)
24. Yazıklar Olsun	(28)
25. Yel Gibidir	(34)
26. Yunus; Sevgi, Barış Diyor	(12)

On Bir Heceli Şiirler

Âşığın, 11’li hece ölçüsüyle kaleme aldığı 27 şiiri bulunmaktadır.

1. Arzuhal	(4)
2. Aşkın Pazarı	(40)
3. Bekler Dâr Beni	(44)
4. Ben Derdimden Derdim Benden Razıdır	(50)
5. Bir Güzel	(3)
6. Birisi Muhammed Biri Ali’dir	(32)
7. Canan Olmuşam	(51)
8. Divane Gönül	(33)
9. Divaneyim Ben	(52)
10. Duaz-ı İmam (“Düvâz İmam”)	(14)
11. Döner de Oldu	(20)
12. Düş Olduk	(21)
13. Düştüm	(5)
14. Engine Gel Deli Gönül Engine	(54)
15. Erenler Cemi	(37)
16. Eyleme	(2)
17. Firar Eyleme	(22)
18. Gören Oldu mu?	(47)
19. Gönül	(7)
20. Hancı	(56)
21. Harran Ovası	(49)

22. Her Olur Olmaza	(35)
23. Sabit Bir Kararda Duralım Canlar	(9)
24. Lâl-i Gevher	(41)
25. Sevgi Türküsü	(38)
26. Vücudum Şehri	(25)
27. Yel Gibi	(3)

On Beş Heceli Şiirler

Âşığın, 15'li hece ölçüsüyle kaleme aldığı 3 şiiri bulunmaktadır.

1. Bilesin	(18)
2. Bilinmez Oldu	(19)
3. Pınar Baştan Bulanır	(45)

Aruz Ölçüsü ile Kaleme Alınan Şiir

Âşığın, aruz ölçüsü ile kaleme almış olduğu bir şiiri bulunmaktadır.

1. Olamaz	(14)

SONUÇ

Sözlü kültür geleneğinin bir uzantısı olan, kam-baksı-ozan-şaman öğretileri ve uygulamaları, günümüze kadar ulaşmış olup, tam tarihi açıkça bilinmemekle birlikte ozanlara; Göktürk Devleti döneminde çoğu yazıtlarda rastlanılmıştır. Ayrıca Çin kaynaklarında da sözlü kültür geleneğini yansıtan, şarkılı-türkülü şiir söyleyen sanatçıların varlığından söz edilmektedir. Bununla birlikte, *ozan* ve *âşık* sözcüğü, dönemlere göre değişiklik göstermiştir. İslâmiyet öncesi devirde ozan ve âşık mefhumunu kam-baksı-şaman karşılarken; İslâmiyet döneminde ozan ve âşık kavramları kullanılmış, Cumhuriyetle birlikte halk edebiyatına büyük ölçüde dönüş yapılan dönemlerde, ozan sözcüğünün yerini âşık almıştır. Bireylerin yaşamlarında önemli yer tutan ve toplumsal olayları yansıtan doğum, ölüm, evlilik gibi dönüm noktaları, her dönemde şarkılar ve törenler eşliğinde aktarılmıştır. Özellikle devlet adamları, hükümdarlar ve vezirler için mezarlarında; şiirler ve müzik aletlerinin bulunması, bu şahsiyetlere yönelik şiirlerin büyük bir saygıyla seslendirildiğini ve müzik eşliğinde yas törenlerinin düzenlendiğini göstermektedir.

İslâmiyet öncesi dönemde, *kam-şaman* gibi kutsal kabul edilen görevliler yer almaktadır. Bu, kam ve şamanlar; cenaze ve defin işlerinden sorumlu, ruhlar arasında iletişim kurabilen, olağanüstü özellikleri olduğuna inanılan dinî liderlerdir. Bir yandan halkın sözcüsü konumunda olan kam ve şamanlar, kâhin ve büyücü görevini de üstlenmektedir. Normal halktan farklı kıyafetlere sahip olan şamanlar; yüksek topuklu ayakkabılar, cübbe-sarıktarında elbiseler giymektedir. Çeşitli kaynaklarda, şamanların davulu olduğu da söylenmiştir. Şamanlar genel olarak; kötü ruhları kovma, ağır hastalıkları iyileştirme, kısırlığı giderme, doğum-cenaze işlerinde din adamlığı yapma, avda başarısızlığı giderme, Tanrı'ya adak adama ve halk için dua etme gibi çeşitli görevleri üstlenmiştir. Kam ve şamanların sözlü kültür geleneğindeki yeri; halk sağlığı, din adamlığı, kutsallık gibi noktalarda çeşitlilik göstermekte olsa da tören veya şöenlerde görev almaları ve müzik aletleri eşliğinde şarkılı şiir söylemeleriyle, önem taşımaktadır. Eski Türkler'de yuğ/yığ cenaze törenleri, sığır törenleri ve av şöenleri gibi etkinliklerde, millî kahramanlık hikâyeleri gibi çeşitli sazlı sözlü şiir ve nesir türleri aktarılmıştır. Bu türler, sözlü kültür geleneğinin önemli kaynaklarını teşkil etmekte olup, Türk kültüründeki sözlü anlatım biçimlerinin sürekliliğini ve zenginliğini göstermektedir.

İslâmiyet'in kabulü ile; Kutadgu Bilig, Dîvânü Lugâti't-Türk, Atabetü'l-Hakâyık, Dîvân-ı Hikmet, Dede Korkut Hikâyeleri gibi Türk edebiyatının en önemli eserlerinde, sözlü kültür gelenek unsurları görülmekle birlikte; kam-baksı-şaman-oyun-ozanlara rastlanılmaktadır. Dinin değişimi ve yerleşik hayata geçişle birlikte, devlet erkânında meydana gelen dönüşüm, sözlü kültür unsurlarını, edebiyatı ve sanatı da etkilemiş; bu süreçte bazı kavramlar, işlevlerini yerine getirmeye devam etmekle birlikte, belirli değişikliklerle yeni kavramlarla yer değiştirmiştir. Zira, değişen ve gelişen toplumsal düzenin ihtiyaçları, önceki dönemlerden gelen bazı kavramların kapsamını aşarak, yeni terimlerin ortaya çıkmasını zorunlu kılmaktadır. Ozan-baksı geleneği, İslâmiyet'in kabulünden, XVI. yüzyıla kadar devam etmiştir. Oğuz Türkleri'nin sözcüsü ve sanatçısı olan ozanlar; yetenekli, doğaçlama veya saz eşliğinde şiirler söyleyen, hikâyeler anlatan, sözlü kültür geleneğini taşıyan önemli figürlerdir. Ozanlar; diyar diyar dolaşarak Türk halk edebiyatının en önemli temsilcileri ve taşıyıcıları haline gelmiştir. Bu bağlamda, günümüze kadar ulaşan ozanlık geleneği, Türk folklorunun temel taşlarını oluşturmaktadır. Ozanlık geleneği, İslâmiyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki döneme ayrılabilir. İslâmiyet öncesi dönemde ozanlar, kopuz eşliğinde kutsal şiir ve türkülerini seslendirerek Gök Tanrı'ya dua etmişlerdir. Bu gelenek, Türkler'in tek tanrı inancı ile paralel olarak, ozanların İslâmiyet öncesi dönemde de göksel bir varlığa yönelmiş dualarını içermektedir.

Ozanlık ve âşıklık mefhumu, temelde aynı görevi görmekte fakat, ayrı dönemlere göre adlandırılmaktadır. Halk için önemli bir görevi üstlenen ozan ve âşıklar, belirli bir gelenek içinde şekillenmektedir. Bahsi geçen bu gelenekte, ozan-âşıklar; el alma, rüyada bâde içme, usta-çırak ilişkisi gibi özelliklerle geleneğe tabii tutularak yetişmektedir. Kıvrak zekâlı, akıllı, kurnaz olan ozanlar, çeşitli durumlarda; doğum-ölüm-tören-şölen gibi toplumsal olaylarda saz çalıp şiir söyleyen, hikâye anlatıp söyleyen halkın sözcüleridir. Halkın arz ve talebini, şikâyetlerini, duygu ve düşüncelerini, kahramanlıklarını ele alan ozanlar, kam-baksı-şaman-bahşılar den bu konuda ayrılmakta, din adamlığı görevini ve olağanüstü, kutsî özellikleri karşılamamaktadır.

Türkler, yerleşik hayata geçtikten sonra halkın eğlence, birlik beraberlik gibi ihtiyaçlarını karşılayan kahvehaneler kurulmuş ve kahvehane kültüründe ozanlar büyük talep görmüştür. Köy köy sazi ile gezip dolaşan ozan-âşıklar, kahvehanelerde bir gelenek

oluşturarak, düğün ve sünnet merasimleri dışında, bu yerlerde icrâ ortamı oluşturmaya başlamıştır. Doğaçlama şiir ve hikâye söyleyen ozanlar, saz şairleri olarak Türk halk edebiyatının belirli bir devresini oluşturmuştur. Halk geleneklerini devam ettiren ve kuşaktan kuşağa aktaran ozanlar, âdeta halk şairi görevini görmektedir. Günümüzde âşık mefhumunu karşılayan ozan geleneği, XVI. yüzyıla kadar devam etmiş ardından bu kavramın yerini, “âşık” almıştır.

Âşıklık geleneği ve âşık kavramı, XVI. yüzyılda önemli bir evrim geçirmiştir. Bu dönemde; doğaçlama şiir söyleyen ve saz çalan ozanlar, artık “âşık” terimiyle anılmaya başlanmış ve bu kavram, sözlü kültür geleneğinde kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Âşıklık geleneği, halkın sözcüsü ve savunucusu olarak halkın duygu ve düşüncelerini, toplumsal olayları saz eşliğinde şiirle aktarabilen bir sanat biçimi olarak şekillenmiştir. Toplumda meydana gelen ve bireyleri etkileyen her türlü olumlu veya olumsuz durum, âşığın sazına ve şiirine yansımıştır. Genellikle Allah, vatan, millet sevgisi ve birlik beraberlik temalarını işleyerek halkın takdirini kazanan âşıklar, eserlerini çoğunlukla cönklerde toplamışlardır. Bazı şiirler anonim olarak kalmış ve farklı âşıklara atfedilmiştir. Âşıklar, halkın anlayabileceği bir dil kullanarak sade, öz Türkçe ile şiirler oluşturmuş ve genellikle hece ölçüsünü tercih etmişlerdir. Ustalarının yanında doğaçlama şiir söylemeyi, öğrendikleri hikâyeleri sürdürmeyi ve saz çalmayı öğrenen âşıklar, çoğunlukla usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yetişmişlerdir. Ayrıca, rüya motifi ile âşıklığa adım atan şairler, bu geleneği sürdürerek, yeni âşıkları yetiştiren bir role sahiptir.

Kam-baksı-şaman-oyun-ozan-âşık geleneğinin kaynakları sözlü ve yazılı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sözlü kaynaklar, genellikle âşığın hafızasında varlık gösteren ve geçmişten günümüze aktarılan sözlü kültür öğeleri olarak yaşamaktadır. Ozan-âşık edebiyatının yazılı kaynakları ise daha geniş bir çerçevede olup; *Çin kaynakları, Göktürk yazıtları, Eski Uygur metinleri, Kutadgu Bilig, Dîvânü Lugâti't-Türk, Atabetü'l-Hakâyık, Dede Korkut Kitabı, Tarih kitapları* (Örneğin: *Câmiu't-Tevârih, Târih-i Cihân Güşâ, Şecere-i Terâkime, Tevârih-i Âl-i Selçûk, Âşık Paşaoğlu Tarihi, Hânnâme*) cönk ve mecmualar, şairnâmeler, menâkıbnâmeler ve destan kitapları gibi eserlerden oluşmaktadır.

Âşıklar, âşıklık geleneğini Cumhuriyet dönemiyle birlikte kurulan âşık kahvehanelerinde icrâ etmeye başlamışlardır. Halkın ilgisini çekmek için çeşitli oyunlar

sergileyen âşıklar, bu geleneğin devam ettiricileri olarak, eğlence, birlik ve beraberlik gibi toplumsal işlevleri yerine getirerek saz çalmış, şiirler söylemiş, türküler seslendirmiş ve hikâyeler anlatmışlardır. Günümüzde ise, âşıklık geleneğinin sürdürülebilmesi amacıyla Âşıklar Bayramı gibi etkinlikler düzenlenmiş, âşıklar festivali ve şöleni gibi organizasyonlarda âşıklar, yılın belirli zamanlarında bir araya gelerek, yeteneklerini sergilemişlerdir. Teknolojik gelişmelerin etkisiyle, âşıklar televizyon programlarında yer almaya başlamış ve çeşitli medya platformlarında, geleneğin tanıtımı yapılmıştır. Sözlü kültür geleneği, değişen ve gelişen dünya düzeni ile birlikte, toplumun ihtiyaçlarına cevap verebilmek adına; kaset, teyp, televizyon ve radyo gibi farklı icrâ ortamlarına taşınmıştır.

Âşıklık geleneği, geçmişin birikimini günümüze taşıyan ve gelecekteki kültürel gelişmelerde mihenk taşı olabilecek önemli bir kültürel miras niteliği taşımaktadır. Bu geleneğin taşıyıcısı konumundaki âşıklar, yalnızca sanatsal üretimleriyle değil, aynı zamanda toplumun belleğinde yer eden sözlü anlatımlarıyla da tarihsel bir işlev üstlenmektedir. Günümüzde Türkiye'nin farklı bölgelerinde yaşatılmaya devam eden âşıklık geleneği, sahip olduğu kültürel derinlik ve süreklilik bakımından dikkate değerdir. Bu bağlamda, geleneğin önde gelen temsilcilerinin hayatlarının ve eserlerinin incelenerek kayıt altına alınması, söz konusu mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük önem arz etmektedir. “Âşıklık Geleneği Bağlamında Dertli Divani'nin Hayatı ve Şiirlerinin Değerlendirilmesi” başlıklı bu tez çalışması da bu ihtiyaçtan doğmuş; ayrıca, Dertli Divani hakkında alan yazında güncel ve kapsamlı bir çalışmanın bulunmaması, araştırmanın bilimsel gerekliliğini ortaya koymuştur.

Şanlıurfa'nın Kısas mahallesinde dünyaya gelen Âşık Dertli Divani, âşıklık geleneğinin güçlü bir biçimde yaşatılarak sürdürüldüğü zengin bir kültürel ortamda yetişmiştir. Babasının da âşık kimliği taşıması ve çocukluk döneminde Âlevî-Bektaşî deyişleriyle yoğrulmuş bir ortamda büyümesi, onun âşıklık yolundaki ilk adımlarını atmasında belirleyici olmuştur. Kısas, tarihsel süreç içinde âşıklık geleneğinin önemli merkezlerinden biri olarak kabul edilmekte olup, bu yörede geleneğin güçlü bir şekilde sürdürülmesi, Dertli Divani'nin âşıklık kimliğini derinlemesine içselleştirmesine büyük katkı sağlamıştır.

Âşık Dertli Divani, yalnızca yöresel geleneğe bağlı kalmamış; Yunus Emre, Pîr Sultan Abdal, Âşık Veysel gibi klasik ve modern dönemin önde gelen temsilcilerinden de

etkilenmiştir. Geleneğin korunması ve yeni kuşaklara aktarılması hususunu kendisine temel ilke edinen âşık, bu doğrultuda çeşitli çalışmalar yürütmüştür. Bu çalışmalar arasında en dikkat çekici olanlardan biri, Mekteb-i İrfan muhabbetleridir. Söz konusu muhabbet ortamları sayesinde âşıklık geleneği yalnızca Türkiye sınırları içerisinde değil, uluslararası düzeyde de tanıtılmış; usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yeni âşıkların yetiştirilmesine zemin hazırlanmıştır.

Ortaya konulan bu tez çalışmasının temel amacı, Âşık Dertli Divani'nin hayatı, sanatı ve eserleri bağlamında âşıklık geleneği içerisindeki yerini ve önemini ortaya koymak; bu doğrultuda alanyazına katkı sağlayacak nitelikte özgün bir inceleme sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda, Âşık Dertli Divani ile onun yanında yetişen ve eğitim alan isimlerle mülakatlar gerçekleştirilmiş; Dertli Divani'ye ait toplamda 57 şiire ulaşılmış ve bu şiirler, içerik, biçim ve tematik yönleriyle analiz edilmiştir.

Dertli Divani'nin şiirleri, içinde yaşadığı toplumun kültürel ve inançsal yapısını yansıtarak özellikle Âlevîlik-Bektaşîlik inancını ve ilâhî aşk temasını ön plana çıkartmaktadır. Akıcı, doğal ve samimi bir üslûba sahip olan âşık; duygu ve düşüncelerini aktarırken tasavvufî unsurlardan, kutsal kitaplardan yararlanmış; ayrıca yerel söyleyiş biçimlerini ve geleneksel anlatım kalıplarını da etkili bir şekilde kullanmıştır. Şiirlerinde, Âlevî-Bektaşî inancına dair bâtınî ve tasavvufî terminolojiye sıklıkla yer veren Dertli Divani, bu terminolojiyi inanç sisteminin temel değerlerini açıklamak ve aktarmak amacıyla bir araç olarak kullanmıştır.

Günümüze kadar yedi albüm çalışması ve bir tekli çalışma yayımlayan Âşık Dertli Divani, bu albümlerde yalnızca kendi eserlerine yer vermekle kalmamış, başta babası Âşık Büryani olmak üzere, âşıklık geleneğinde önemli bir yer edinmiş isimlerin eserlerine de yer vererek, geleneksel âşıklık zincirini yaşatma gayretinde bulunmuştur. Eserlerini titizlikle seçerek hazırlayan âşık, bu yönüyle çağdaş âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, geleneksel sözlü anlatım ortamlarının yanında yazılı ve dijital mecraları da etkin biçimde kullanan Âşık Dertli Divani, konserler ve sosyal medya platformları aracılığıyla şiirlerini geniş kitlelere ulaştırmayı başarmıştır. Âşık, günümüzde aktif olarak birçok sosyal medya platformunda yer almakta ve bu sayede geleneği çağın imkânlarıyla buluşturmaktadır.

Sonuç olarak; âşıklık geleneği, Türk halk kültürünün en köklü ve yaşayan sözlü anlatım biçimlerinden biri olması bakımından, yüzyıllar boyunca hem halkın duygularına tercüman olmuş hem de kültürel değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında işlevsel bir rol üstlenmiştir. Bu geleneğin temel yapı taşlarından biri olan âşıklar, yalnızca birer sanatkâr değil, aynı zamanda toplumsal belleğin taşıyıcıları ve kültürel sürekliliğin teminatı olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, günümüzde âşıklık geleneğini sürdüren ve yaşatan isimler arasında Âşık Dertli Divani hem sanatsal üretimi hem de üstlendiği kültürel misyonu öne çıkan önemli bir temsilci olarak dikkat çekmektedir. Kültürel kimliğini, âşıklık geleneğinin doğrudan yaşandığı bir çevrede, özellikle Şanlıurfa'nın Kısas mahallesi gibi geleneğin canlılığını koruduğu bir bölgede şekillendiren Dertli Divani, bu mirası yalnızca taşıyan değil, aynı zamanda yeniden üreten bir sanatçı kimliğiyle değerlendirilmelidir.

Âşıklık yoluna, babası Âşık Büryani'nin izinden yürüyerek adım atan Dertli Divani, eserlerinde Âlevî-Bektaşî düşüncesini, tasavvufî yaklaşımları ve halkın sosyal meselelerini estetik bir söyleyişle harmanlamayı başarmıştır. Şiirlerinde hem bireysel hem toplumsal temaları işleyerek halkla güçlü bir bağ kurmuş; aynı zamanda tasavvufî terimlerle örülü bir dil kullanarak inanç dünyasını sanatsal bir zemin üzerinden ifade etmiştir. Aynı zamanda, âşığın geleneğe olan bağlılığı, yalnızca şiirsel üretimiyle sınırlı kalmamakta; “Mekteb-i İrfan muhabbetleri” gibi etkinlikler aracılığıyla âşıklık kültürünün eğitimi ve aktarımını da üstlenmesiyle somut bir hale gelmektedir.

Bu bağlamda Âşık Dertli Divani, geleneğin modern dünyada da yaşatılabileceğini gösteren bir örnek teşkil etmektedir. Âşık, sosyal medya gibi yeni iletişim mecralarını etkin biçimde kullanarak, geleneksel anlatı formlarını çağdaş ifade biçimleriyle buluşturmakta ve böylelikle âşıklık geleneğini geniş kitlelere ulaştırmaktadır. Hem sanatsal üretimi hem de temsil ettiği kültürel ve inançsal değerlerle Âşık Dertli Divani, günümüz âşıklık geleneğinin yaşayan bir temsilcisi ve gelecek kuşaklara ilham kaynağı olacak bir kültür taşıyıcısı konumundadır.

KAYNAKÇA

- AÇA, M. Ve diğerleri (2018) **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları.
- AKBIYIK, A. (2012) “Halk Şiirinde Kısaslı Âşıklar”, **Şanlıurfa Kültür Sanat ve Turizm Dergisi**, Yıl 5, Sayı 13, ss. 42-46.
- AKIN, B. (2023) “Âşıklık Geleneğinin Kayıp Yüzyılları: Âşık Edebiyatının Mahiyeti ve Oluşum Sürecine Dair Birtakım Yeni Mülâhazalar”, **Prof. Dr. Mustafa Arslan Armağanı**, Ed.: Adem Öger, Mehmet Surur Çelepi, Çanakkale, Paradigma Akademi Yayınları, 2023, ss. 61-84.
- ALBAYRAK, N. (2007) “Ozan”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 34, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, s. 18.
- ALPTEKİN, B. (2018) “Âşık Edebiyatı”, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi, “Çevrimiçi”
<https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/EDB305U/ebook/EDB305U-11V1S1-10-0-1-SV1-ebook.pdf>, Erişim Tarihi 12/03/2023.
- ANADOL, C. (1994) **Anadolu’yu Aydınlatan Güneş Pîr-i Türkistan Hoca Ahmed Yesevî ve Yesevîlik**, İstanbul, Kamer Yayınları.
- ANT, M. (2007) **Oyun ve Büğü “Türk Kültüründe Oyun Kavramı”**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ARAT, R. R. (1991) **Eski Türk Şiiri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ARSLAN, M. (1997) Bektaşî Nefesleri Üzerine İncelemeler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- ARSLAN, M. Ve diğerleri (2007) **Otman Baba Velayetnamesi (Tenkitli Metin)**, Ankara, Grafiker Yayınları.
- ARTUN, E. (1996) **Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymani**, Adana, Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- ARTUN, E. (2001) **Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı**, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- ARTUN, E. (2002) “Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı Terimleri Üzerine Bir Deneme”, **Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı**, Ankara, Kültür Bakanlığı, ss. 65-83.
- ARTUN, E. (2005) **Âşık Şiiri Geleneği ve Âşık Edebiyatı**, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

- ARTUN, E. (2011) “Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler”, **Prof. Dr. Mine Mengi Adına, Türkoloji Sempozyumu**, Adana, 20-22 Ekim, ss. 452-457.
- ARTUN, E. (2021) **Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı**, Adana, Karahan Kitabevi.
- ASİLTÜRK, B. (2009) “Edebiyatın Kaynağı Olarak Seyahatnâmeler”, **Turkish Studies**, Cilt 4, Sayı 1-1, ss. 911-995.
- ASLAN, E. (1975) **Çıldırılı Âşık Şenlik Hayatı, Şiirleri ve Hikâyeleri**, Ankara, Sevinç Matbaası.
- ATALAY, A. A. (1997) **Abdal Musa Sultan ve Velayetnamesi**, İstanbul, Can Yayınları.
- ATILGAN, H. (1992) **Kısaslı Âşıklar**, Şanlıurfa, Özdam Basım Yayım.
- AVCI, C. (2021) “Âşıklık Geleneğinin Güncellenmesi Bağlamında Ozan Ali Dağcı”, **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, Cilt 6, Sayı 1, ss. 45-69.
- AYKUT, V. -Âşık Dertli Divani- (16/07/2023) “Hayatı, Sanatı ve Eserleri” konulu görüşme, Çanakkale.
- AYKUT, V. -Âşık Dertli Divani- (15/02/2024) “İcrâ Ortamları” konulu görüşme, İzmir.
- AYKUT, V. -Âşık Dertli Divani- (12/03/2024) “Âşıklık ve Zâkirlik Yönü, Âşıklık Geleneği” konulu görüşme, Bandırma.
- AYKUT, V. -Âşık Dertli Divani- (25/03/2024) “Mekteb-i İrfan Muhabbetlerinin İşleyişi” konulu görüşme, Ankara.
- AYKUT, V. -Âşık Dertli Divani- (30/04/2024) “Genel Hatlarıyla Mekteb-i İrfan Muhabbetleri” konulu görüşme, Bandırma.
- AYKUT, V. -Âşık Dertli Divani- (12/02/2025) “Cem Erkânı” konulu görüşme, Kocaeli.
- AYKUT, V. -Âşık Dertli Divani- (19/02/2025) “Aşkın Pazarı Muhabbetleri” konulu görüşme, Kocaeli.
- AYKUT, V. -Âşık Dertli Divani- (13/03/2025) “Aşkın Pazarı Muhabbetleri” konulu görüşme, Kocaeli.
- BARS, M. E. (2020) “Âşık Kimdir?”, **Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, Cilt 3, Sayı 4, ss. 167-193.
- BAŞGÖZ, İ. (1952) **Türk Halk Edebiyatı**, Ankara, Emek Basım Yayınevi.
- BAŞGÖZ, İ. (1977) **Karacaoğlan**, İstanbul, Cem Yayınevi.
- BORATAV, P. N. (2000) **İzahlı Halk Şiiri Antolojisi**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.

- BORATAV, P. N. (1968) “Âşık Edebiyatı”, **Türk Dili Dergisi**, Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, ss. 340-357.
- BORATAV, P. N. (1975) **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İstanbul, Adam Yayınları.
- BORATAV, P. N. (1988) **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İstanbul, Adam Yayınları.
- CAFEROĞLU, A. (1931) **Ebû Hayyân, Kitâbü'l-İdrâk li-Lisâni'l-Etrâk**, İstanbul, Evkaf Matbaası.
- CEBECİOĞLU, E. (2005) **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, İstanbul, Anka Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2013) “Halk Edebiyatına Giriş II”, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi, “Çevrimiçi” <https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/EDB102U/ebook/EDB102U-13V1S1-6-0-1-SV1-ebook.pdf>, Erişim Tarihi 12/03/2023.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2000) **Âşık Tarzı Geleneği ve Destan Türü**, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- ÇOBANOĞLU, Ö. Ve diğerleri (1998) “Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri”, **Folkloristik - Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, 1998, ss. 138-170.
- DAĞI, F. (2020) “Türkistan Kam/Şamanlarından Anadolu Halay Başlarına”, **Journal of Humanities and Tourism Research**, Cilt 10, Sayı 4, ss. 1027-1045.
- DALKIRAN, S. (2002) “Alevi Kimliği ve Anadolu Aleviliği Üzerine Bir Deneme”, **EKEV Akademi Dergisi**, Yıl 6, Sayı 10, ss. 95-117.
- DİLÇİN, C. (2019) **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DİZDAROĞLU, H. (1969) **Halk Şiirinde Türler**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DÖNMEZ, S. (2020) “Bir Mefhum Olarak Medeniyet Meselesi”, **Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı**, Cilt 126, Sayı 249, ss. 241-254.
- DÖNMEZ, B. M.; Ü. DENİZ (2012) “Kısa Yöresi Müzisyenlerinin Bölgesel Urfa Sound’undan Elde Ettiği Üslupsal Özellikler”, **Alevilik Araştırmaları Dergisi**, Yıl 2, Sayı 4, ss. 165-176.
- DUYGULU, M. (1997) **Alevi-Bektaşî Müziğinde Deyişler**, İstanbul, Kendi Yayını.
- DÜZGÜN, D. (1995) “Erzurum’da Âşık Kahvesi Geleneği”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı 1, ss. 15-22.

- DÜZGÜN, D. (2016) **Âşık Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları.
- DÜZGÜN, D. Ve diğerleri (2018) **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları.
- EFENDİYEV, P. (1981) **Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatı (Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatı)**, Bakü, Maarif Neşriyatı.
- ERDEM, M. (2009) “Alevîler ve Alevilik Meselesi”, **Dini Araştırmalar**, Cilt 12, Sayı 33, ss. 17-23.
- ERDEM, C. (2010) “Alevilik Geleneğinde Bir Aşık: Dertli Divanı”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı 56, ss. 211-226.
- ERÖZ, M. (1977) **Türkiye’de Alevîlik Bektâşîlik**, İstanbul, Otağ Yayınevi.
- ERSAL, M. (ed.) (2015) **Balkanlarda Alevilik Bektâşîlik**, 1. bs., Çorlu, Çorlu Belediyesi Yayınları.
- ERSOY, İ. (2019) “Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak ‘Semah’”, **Eurasian Journal of Music and Dance**, Sayı 14, ss. 32-62.
- GÖKALP, Z. (2016) **Millî Tetebbûlar “Millî Tetebbûlar Mecmuası” Yazıları**, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- GÖKYAY, O. Ş. (1984) **Cönkler Üzerine**, İstanbul, Anadolu Sanat Yayınları.
- GÖLPINARLI, A. (1990) **Manâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Veli “Vilâyet-Nâme”**, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- GÜNAY, U. (1992) **Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- GÜNAY, U. (2005) **Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- GÜLERER, S. (2013) “Türk Kültüründe Menâkıbnâmeler ve Menâkıbnâme Yazıcılığı”, **Tarih Okulu Dergisi**, Yıl 6, Sayı 16, ss. 233-262.
- GÜZEL, A. (2004) **Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- HEZİYEVA, Ş. (2010) “Tarihi Süreç İçinde Türkiye’de Âşıklık ve Âşıklık Geleneği”, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, Cilt 10, Sayı 1, ss. 81-89.
- İLAYDIN, H. (1997) **Eski Türk Edebiyatında Nazım**, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- İLHAN, M. E. (2021) “Zâkirin Bir Dünya Derdi: Âşıklık ve Kısas”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı 99, ss. 405-414.

- KAYA, M. (2002) “Divânü Lûgati’t-Türk’ün Halkbilimi Açısından Önemi”, **Folklor/Edebiyat**, Cilt 8, Sayı 31, ss. 39-49.
- KAYA, D. (2012) “Âşık Edebiyatının Önemli Yazılı Kaynaklarından Cönkler”, **Kültür Çağlayanı**, Sayı 16, ss. 9-12.
- KABAKLI, A. (2008) **Âşık Edebiyatı**, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- KAPTAN, Z.; Y. YURDUŞEN (2014) “Âşık Edebiyatı Halk Şiirinin Tarihsel Gelişim Süreci”, **Alevilik Araştırmaları Dergisi**, Yıl 4, Sayı 8, ss. 195-212.
- KARACA, F. -Âşık- (10/07/2024) “Âşık Dertli Divanı” konulu görüşme, Bandırma.
- KARAHAN, A. (1991) “Âşık Edebiyatı”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 3, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, s. 550-552.
- KAYA, D. (1999) **Anonim Halk Şiiri**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- KELEŞ, R. (2017) “Yedi Ulu Ozan’ın ‘Yedi’ Sembolizmi”, **Türk Kültürü Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı 83, ss. 49-79.
- KESİK, B.; Ö. ŞENÖDEYİCİ (2015) **Aruz, Teori ve Uygulama**, İstanbul, Kesit Yayınları.
- KILIÇ, M. -Âşık- (30/04/2024) “Âşık Dertli Divanı” konulu görüşme, Bandırma.
- KOBOTARIAN, N. (2013) **Tebriz Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı**, Adana, Karahan Kitabevi.
- KOZ, M. S. (2011). “Seyahatnâmeden Türk Halk Edebiyatı Üzerine Notlar”, **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırma Merkezi**.
https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/sabri_koz_seyahatname_halk_edebiyati_notlar.pdf
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1960) **Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1962) **Türk Saz Şairleri**, Ankara, Milli Kültür Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1964) **Türk Saz Şairleri - 5. Cilt**, Ankara, Milli Kültür Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1981) **Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1986) **Makaleler Külliyyatı I, Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1989) **Edebiyat Araştırmaları I (Türk Edebiyatının Menşei “Ozan, Bahşi”)**, İstanbul, Ötüken Yayınları.

- KÖPRÜLÜ, M. F. (1999) **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2004) **Türk Saz Şairleri**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2007) **Bugünkü Edebiyat**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2013) **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, İstanbul, Alfa Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2013) **Edebiyat Araştırmaları I**, İstanbul, Alfa Yayınları.
- KURT, N. (2018) “Alevi Erkânında Zakir ve Bağlama”, **IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu**, Ankara, 18-20 Ekim, ss. 135-150.
- KÜRKÇÜOĞLU, S.; A. AKBIYIK (2011) **Şanhurfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefâî (Mehmet Acet)**, Ankara, ŞURKAV Yayınları.
- KÜRKÇÜOĞLU, S. (2020) “Alevi Bektaşî Kültürünün Deryası Kısas ve Yaşayan Bir Usta: Âşık Sefai”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı 96, ss. 459-490.
- OCAK, A. Y. (1992) **Osmanlı İmparatorluğu’nda Marjinal Sûfilik: Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar)**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- OCAK, A. Y. (2010) **Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- OĞUZ, M. Ö. Ve diğerleri (1995) **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları.
- OĞUZ, M. Ö. (2001) **Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam**, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- OĞUZ, M. Ö; S. GÜRÇAYIR (2011) “UNESCO’nun İnsanlığın Yaşayan Hazine Programı ve Âşıklar”, **Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyumu**, Ankara, 29-30 Kasım (2007), ss. 25-32.
- ONATÇA, N. A. (2007) **Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı: Müzikal Analiz Çalışması**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- ONAY, A. T. (1996) **Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i**, (Haz. Cemâl Kurnaz), Ankara, Akçağ Yayınları.
- ONG, W. J. (2013) **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi**, İstanbul, Metis Yayınları.
- Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat** (2005) “Menâkıbnâme”, Ankara, Aydın Kitabevi.

- ÖGEL, B. (1971) **Türk Kültürünün Gelişme Çağları**, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi.
- ÖNDER, A. T. (2002) **Türkiye'nin Etnik Yapısı, Halkımızın Kökenleri ve Gerçekler**, İstanbul, Pozitif Yayıncılık.
- ÖNEMLİ, K. (2019) “Şanlıurfa Kısas Beldesi Aleviliği”, **Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 41, ss. 175-208.
- ÖZARSLAN, M. (2001) **Erzurum Âşıklık Geleneği**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- ÖZDEMİR, E. (2013) “Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz Türkiye'sinde Müzikal ve Edebi Yönden Tanımlanması”, **Akademik Bakış Dergisi**, Sayı 34, ss. 1-17.
- ÖZDEMİR, E. (2020) “Âşıklık Geleneği, Âşık Müziği ve Alevilik”, **Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, Cilt 3, Sayı 4, ss. 194-215.
- POTAPOV, L. P. (2012) **Altay Şamanizm'i**, Çeviren: Metin Ergun, Konya, Kömen Yayınları.
- SADIÇ, G. (2014) “Sözlü Kültürden Âşıkların Hazırlayıp Sunduğu Radyo Programlarına Aktarılan Unsurlar”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara.
- SAKAOĞLU, S. (1989) “Türk Saz Şiiri”, **Türk Dili**, Türk Dili Şiiri Özel Sayısı - III, Cilt 57, Sayı 445-450, ss. 105-250.
- Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü** (2005) “Menâkıbnâme”, İstanbul, Anka Yayınları.
- Tasavvuf Terimleri Sözlüğü** (2005) “İlâhî Aşk”, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- TAŞLIOVA, M. M. (2006) “Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, **Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara.
- TEBER, Ö. F. (2017) “Bektâşilikte Otorite”, **Milel ve Nihal**, Cilt 14, Sayı 1, ss. 78-95.
- TİKDEMİR, H. (2023) “Âşık Veysel'in Şiirlerinde Dinî Tasavvufi Bir Unsur Olarak Toprak”, **Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı 12, ss. 349-362.
- TÜRKAN, H. K. (2011) “Âşık Kırâç Ata'nın Hayatı Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Niğde.
- TÜRKAN, H. K. (2016) “Âşıklık Geleneği ve Âşık İsmail Tezanî'nin Âşıklık Geleneği İçindeki Yeri”, **Avrasya Uluslararası Araştırma Dergisi**, Cilt 4, Sayı 8, ss. 252-265.
- YAMAN, A. (1996) “Alevilikte Dedelik Kurumu ve İşlevleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.

- YARDIMCI, M. (1998) **Başlangıçtan Günümüze Halk Şiiri, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri**, Ankara, Ürün Yayınları.
- YARDIMCI, M. (2009) “Geçmişten Günümüze Ozanlık Geleneği ve Bu Süreçte İletişim Araçlarının Rolü”, **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırma Merkezi**.
https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/mehmet_yardimci_gecmisten_gunumuze_ozanlik.pdf
- YAYLA, D. (2024) “Alevi İnancında Zâkirlik Geleneği ve Kadın Zâkir Olmak: Zâkir Türkan Akbıyık”, **Türk Folklor Araştırmaları**, Sayı 369, ss. 174-194.
- YILMAZ, E. (2021) “Alevi Tarihyazımı Üzerine”, **Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı 99, ss. 245-266.
- YURGA, C. (2017) “Âşık Kimdir?”, **1. Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi**, Kars, 09-11 Ekim, ss. 49-53.
- YÜCETOKER, İ.; BAHAR, M. (2015) “Cumhuriyet Döneminde Şiir ve Müzik: Âşıklık Geleneği”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi**, Cilt 1, Sayı 1, ss. 1-16.

EKLER

Ek 1: Âşık Dertli Divani'nin Eserleri

1. Deli Gönül

İl Urfa Kısas köyünden

Yaşar gider deli gönül

Yüce karlı dağ belinden

Aşar gider deli gönül

Seyreyleyen şemsi mâhı

Çeker mi âlemde ahı

Özü çürük ham ervahı

Boşar gider deli gönül

Divani sarf etme lebi

Çürükse kazanın dibi

Çağlayıp akan sel gibi

Coşar gider deli gönül

2. Eyleme

Eğer gidemezsen Hakk'ın yoluna

Gelip de sonradan firar eyleme

Lanet vardır nefsine kul olana

Gönlünden gümânı sil, var eyleme

Meyletme dünyaya hepsi yalandır
Özün güzel Hakk'ın aşkına yandır
Bir gönül bir Beytullah'a misaldir
Sakın ol yıkıp da viran eyleme

Dan etme kâmilî olursun gümrâh
İkrarında durmaz ol çürük ervah
Sapma gayri yola budur ulu rah
Bari gitmiyorsan inkâr eyleme

Kâmilin sohbeti dünyaya değer
Ehl-i dünya olan gafilmiş meğer
Menziline ermek istersen eğer
Yık nefs kalesine âmar eyleme

Gel Dertli Divani fehmet ârını
Her can bilir zararını kârını
Sende mevcut ise Hakk'ın sırrını
Sakın ol cahile izhar eyleme

3. Yel Gibi

Bir güzelin ateşine yanalı
Durmaz akar çeşmim yaşı sel gibi
Dost yoluna ahdi ikrar güdeli
Her saatim günüm uzar yıl gibi

Ahde vefa kılmak kavli kararım
Ne kârım bellidir ne de zararım
Mecnun olmuş ben Leylamı ararım
Yalan dünya sanki bana çöl gibi

Demi devranımı süremez oldum
Akan gözüm yaşın silemez oldum
Şu yalan dünyada gülemez oldum
Ömrümün baharı esti yel gibi

Kimi kör kötürüm kimi beyhude
İçimdeki sırrı diyemem ya da
Esaletsiz şu üç günlük dünyada
Eski dostlar şimdi bana el gibi

Dertli Divani'yim hayli dolandım
Gâhî duru aktım gâhî bulandım
Her demde cananı gönülde andım
Hüsnü mah-i taban gonca gül gibi

4. Arzuhal

Lâl-ı gevher dürr-ü mercan satarız
Ol sebepten anlayan yok bizleri
Öyle bir dilbere bağlanmışım ki
Mah-i tab cemâli âhû gözleri

Şükreyle ilâha göndermiş hâna
Özün çek içeri kaçma yabana
Düşmanın kurşunu kâr etmez bana
Deldi ciğerimi dostun sözleri

Dertli Divani'yim budur efkârım
Katlanamaz olduk cevrine yârin
Attığı kurşuna can gözü körün
Hedef olmuş yol ehlinin dizleri

5. Düşüm

Hey erenler özüm ednâ bileli
Ansızın katreden ummana düştüm
Şükür akıl bâlik çağa ereli
Ayrıldım gümândan imana düştüm

Aşkım beni Hak darına sürükler
Tükenmez dumanım her dem körükler
Bir derdim var ise bin daha ekler
Derdimin içinde dermana düştüm

Ne saatim belli ne de günüm belli
Durmaz çeşmim yaşı aşka düşeli
Pîr'in eşiğine yüzüm süreli
Şükür olsun ulu meydana düştüm

Bir yel esti güzel döktü bağlarım
Aşkın ateşiyle sînem dağlarım
Leylî Nehâr durmaz coşar çağlarım
Çünkü kusurum çok amana düştüm

Dertli Divani'ye derdi figânlar
Dert ehli olanlar halimden anlar
Daha neyi söyleyeyim ey canlar
Sır ehli, sır olan ihvana düştüm

6. Bir Güzel

Cihânda misali beyhuş gezerken
Aklımı başımdan aldı bir güzel
Aşkın kelâmını okur yazarken
Beni bir tenhada buldu bir güzel

Güzelse Muhammed Ali güzeldir
Hünkâr Hacı Bektâş Velî güzeldir
Balım Sultan, Kızıl Deli güzeldir
Nihayet cümlesi oldu bir güzel

Hele gel kardaşım anla bu hâlî
Hiç meyva verir mi kuru bir çalı
Sahrada dolaşan Mecnun misali
Serimi sevdaya saldı bir güzel

Yandır Divani'yi ateşi aşka
Gayri Hak görmedim ben senden başka
şu yıkık virane gönlümde köşke
Mahşere dek mihman oldu bir güzel

7. Gönöl

Benden sana budur pendi nasihat
Kul eyle kendini sultana gönöl
Hakk'ın birliğine eyle kanaat
Sakın ol kapılma gümâna gönöl

Özün âlâ görme elin özümnden
Sakın ol gücenme cahil sözünden
Sen kul ol ayrılma Hakk'ın izinden
Hak olan bakmaz mı kuluna gönöl

Dört kapı kırk makam sende beyândır
Her kulun ahvali Hakk'a âyandır
Daha bundan büyük nimet mi vardır
şükreyle gelmişsin cihâna gönöl

Sakın ol Hak sırrın fâş eyleme ki
Özüne hırs, nefsi baş eyleme ki
Kem elinden bâde nûş eyleme ki
Eresin Mansûr'un darına gönöl

Hakk'ın âşıklara cevri ü cefâsı
Âşık olan neyler dünya sefâsı
Dinle canım cananım sevdası
Dertli'yi eyledi Divane gönül

8. Atatürk

Yirminci yüzyıl dâhisi
Atatürk'tür Atatürk'tür
Cumhuriyetin simgesi
Atatürk'tür Atatürk'tür

Coşkun sular gibi akan
Saltanat köşkünü yıkan
Eşsiz eserler bırakan
Atatürk'tür Atatürk'tür

Der Dertli Divani bir an
Pîr'in dergâhına varan
Bize bu düzeni kuran
Atatürk'tür Atatürk'tür

9. Sabit Bir Kararda Duralım Canlar

Sabit bir kararda duralım canlar
Bezm-i elestü'den beri beliyiz
Ancak ârif olan bu sırrı anlar

Esen bad-ı sab-a aşkın yeliyiz

Gerçek er meydanda özünü haşlar
Yüz bin gaip eri gönlümde kışlar
Düşman sever amma dost bizi taşlar
Bilmezler ki Hakk'ın deste gülüyüz

Ovalardan yaylalardan bağlardan
Kale yaptık hem bal hemi yağlardan
Ölüler de şikâyetçi sağlardan
Âlemde gâh akıllı gâh deliyiz

Altı kardaş bir yorgana büründük
Düz ovada sürüm sürüm süründük
Şu âlemde bin bir renkten göründük
Kopmuş ayak, kesilmiş baş eliyiz

Hazine-i dil-in esrarı yekta
Desti derunumuz demân-ı Hakk'ta
Hânemizde mihman Be'deki nokta
Cuş edip çağlayan bahrin gölüyüz

Her can bu pınara damlayamadı
Ben gamkeşim diyen gamlayamadı
Nice ihvâneler anlayamadı

Görenin olgunu körün keliyiz

Dertli Divani'yim meydan içinde
Dört nesneden geçer devran içinde
Bezm-i erenlerde irfan içinde
Muhabbetin coşkun akan seliyiz

10. İlâhi

Gece gündüz durmaksızın
Yoluna revanım senin
Her yerde hazır nazırsın
Sensin mâbudu cümlelerin

Ben sana kul olmayınca
Bahri aşka dalmayınca
Seni bende bulmayınca
Acep n'olur edna halim

Ezel ebed sensin gaffar
Ben bir mücrimi günahkâr
Medet Mürvet senden ay yâr
Bağışla suçumu benim

Muhammed Ali nurundur
Bektâş-ı Velî sırrındır

Bu senin gizli varındır
Gördük dîdar-ı cemâlin

Dertli Divani'ye himmet
N'ola dilber kıl hidâyet
Bâkîdir nur-u vilâyet
Şahidi Kur'ân'ül-mübîn

11. Yunus; Sevgi, Barış Diyor

Kavgaya nefrete karşı
Yunus; sevgi, barış diyor
Hem güzel Mevla'ya karış
Olamaz böyle varış diyor

Gönülden kibiri silip
İnsanlık vasfını bilip
Erenler cemine gelip
Gerçeklere karış diyor

İnsana lazım hoşgörü
Boşa harcama özürü
Yaradan Hakk'tan ötürü
İnsanı sev sarış diyor

Bağlanmayan gerçek yâr'e

Ol Hak yolunda avare
Bulunmaz derdine çare
Gezse karış karış diyor

Dertli Divani bunu bil
Hakk'a hakikata eğil
Sakın cimrilikte değil
Cömertlikte yarış diyor

12. Güneydoğu

Susuz çölden ibaretsin
Gel üzülme Güneydoğu
Sen de bir gün güleceksin
Gel üzülme Güneydoğu
Güneydoğu Anadolu

Umudum yok deme sakın
Uzak yollar olur yakın
Mutluluk senin de hakkın
Gel üzülme Güneydoğu
Güneydoğu Anadolu

Dertli Divani inan buna
Bir gün Fırat akar sana
İçeceksin kana kana

Gel üzölme Güneydoğu

Güneydoğu Anadolu

13. Duaz-ı İmam (Duvaz-ı İmam)

Eğer bizden sual sormak istersen

Muhammed-Ali'ye bağılı özümüz.

Hidâyet nurunu görmek istersen

Hasan Müctebâ'ya bağılı özümüz

Neler etti Şimir Mervan-ı lain

Ehl-i beyt'e zulüm eyledi hain

Kerbelâ'da şehit oldu Hüseyin

İmam-ı Zeynel'e bağılı özümüz

Ol Yezit değıl mi müşrik-i münkir

Biz daim eyleriz Mevla'ya zikir

Çok cefâlar çekti Muhammet Bakır

Cafer-i Sadık'a bağılı özümüz

Münafıktır Ehl-i Beyt'e zulmeden

Set hezaren lanet okuruz dilden

İnanıp sevmişiz can-ı gönülden

Musa-yı Kazım'a bağılı özümüz

Dayanmaz dü âlem bu tür cefâya

Şikâyet eyledik bar-i Hûda'ya
İmamlık intikal etti Rıza'ya
Şah Taki Naki'ye bağlı özümüz

Hasan'ül Askeri Hakk'a yâr oldu
İmamlık Muhammed Mehdi'de kaldı
Sonra Hacı Bektâş Pîr Velî geldi
Pîr Balım Sultan'a bağlı özümüz

Kalender Çelebi, Şah Kızıl Deli
Sıtk ile severiz demişiz belîğ
Cihânın Âhiri hem de evveli
Evladı Hünkâr'a bağlı özümüz

Der Dertli Divani sözün tamamı
Kalmadı, gönlümün zerrece gamı
Bu devri zamanın kutbü imamı
Seyyit Feyzullah'a bağlı özümüz

14. Olamaz

Güftumu güşüne mengüş eyleyegör ey ihvân
Ağ yâre meyil edenin arzusu yâr olamaz
Cemâlinden cemâl vermiş sana Hazreti Süphan
Na Hakk'taysa gözün çün gördüğün dîdar olamaz

Fazlullah'tan dersin alan özünü تنها kıldı
Âşık-ı Sadık olanlar tevhid-i Hakk'a daldı
Bir dilbere meyleydim aklımı baştan aldı
Sert esen bin bir bad ile Mansûr-u dâr olamaz

Teslim-i Rıza'dan doğup çün gelmişem bu baba
Yummamışam desem yalan gözüm gaflet-i haba
Bir taraftan bir tarafa esince bad-ı saba
Terse harman savuranın kazancı kâr olamaz

Nâr ü bâd u âb u hâkdan Âdem'de tek mil vücut
Gel beri Dertli Divani Âdem'e eyle sücut
Cihânda her ne var ise bil ki Âdem'de mevcut
Âdem'de mevcut olmayan cihânda var olamaz

15. Ah Eyledim Of Eyledim

Ah eyledim of eyledim
Yıkamadım şu feleği
Bilmem feleğe neyledim
Ne imiş benden dileği

Bulsam bir gerçek yoldaşı
Veririm can ile başı
Kireci çakılı taşı
Hiç eler mi un eleği

Divani gafletten uyan
Bir gerçek mürşide dayan
Yazdan odunun almayan
Kışın yandırır küreğİ

16. Aşk Olsun

Her nesnede Hak eseri
Gören canlara aşk olsun
Dost yoluna canı seri
Veren canlara aşk olsun

Gel mecaza dikme gözün
Daim doğru söyle sözün
Gerçek erenlerin izin
Süren canlara aşk olsun

Dertli Divani'nin dili
Andırır şeyda bülbülü
Dost bağında açan gülü
Deren canlara aşk olsun

17. Bilesin

Zaman her şeyin ilacı kendine gel imanım
Boz bulanık akan sular durulacak bilesin
Böyle gelmiş böyle gider diye her şey yok canım

Kokuşmuş düzenin çarkı kırılacak bilesin

Kötü söz sahibinindir bunu iyi anla bil

Bu yol çok çetin bir yoldur bildiğin gibi değil

Ne kimseyi aşağıla ne de kimseye eğil

Kişi kendi vicdanından sorulacak bilesin

Gel bre Dertli Divani yâr olalım yarsıza

Bir yerine bin yuh olsun onursuza arsız

Duygu emek sömürene talancıya hırsız

Dur diyecek ulu divan kurulacak bilesin

18. Bilinmez Oldu

Yazık ki ne yazık dostlar geçip giden zamana

Karanlıktan aydınlığa bir yol alınmaz oldu

Madem her şey insan için her şey insandan yana

Hani hak hukuk adalet nerde bulunmaz oldu

Ezen ezilen sınıflar karışmış birbirine

Riyakâr olanlar geçmiş akliselim yerine

Önün sonun görmeyenler gider körü körüne

Ehl-i irfan olmayınca karar kılınmaz oldu

Asalet kişide yoksa soydan boydan ne gelir

Ârifler gerçek erenler bunu hep böyle bilir

Der Dertli Divani canlı cansız tüm kâinat bir
Varlık âleminde varız neden bilinmez oldu

19. Dönen de Oldu

Sırat-ı müstakim bu menzil kardaş
Varamayıp geri dönen oldu mu
Hakikat yolunda olmuşken sırdaş
Nefsine yenilip sönen oldu mu

Dört kitabı dört satırla okuyup
Çulha olup türlü bezler dokuyup
Bülbül gibi gül dalında şakıyıp
Varıp necasete konan da oldu

Gel Dertli Divani gafletten uyan
Sıtkı sadâkatla pîrine dayan
Helâlî gözetir gerçek er olan
Harama elini sunan da oldu

20. Düş Olduk

Hey erenler be kardeşler ne hikmet
Şöyle bir acayip hale düş olduk
Şah'ın bahşettiği en büyük nimet
Sırat-ül müstakim yola düş olduk

Gel kardeşim beyân eyle bu halı
İnsan olan kesmez bindiği dalı
Gördünüz mü meyve veren bir çalı
Kudret haznesinde dala düş olduk

Divani'nin çeşmi yaşı silinmez
Verilen ikrardan geri dönülmez
Gerçeğin hayatta kadri bilinmez
Ondan altın iken pula düş olduk

21. Firar Eyleme

Eğer gidemezsen Hakk'ın yoluna
Gelip de sonradan firar eyleme
Lanet vardır nefesine kul olana
Gönlünden gümânı sil, var eyleme

Kâmilin sohbeti dünyayı değer
Dünyaya aldanan gafilmiş meğer
Hakikata ermek istersen eğer
Yık nefs kalesini imar eyleme

Gel Dertli Divani fehm et arını
Her can bilir zararını kârını
Sende mevcut ise Hakk'ın sırrını
Sakın ol cahile izhar eyleme

22. Ta Ezeli Ezelinden

Âşık olmuşuz dîdara

Ta ezeli ezelinden

Bağlanmışız bir ikrara

Ta ezeli ezelinden

Kavli ikrar ahdi misak

Elest deminden beri hak

Ene'l-hak dedik, hak mutlak

Ta ezeli ezelinden

İnsan insanın aynası

Damla deryanın mayası

Fark eyledik hamı hası

Ta ezeli ezelinden

Dertli Divani bu ne hâl

Gönlüm söyler dillerim lâl

Kimi elif kimisi dal

Ta ezeli ezelinden

23. Üç Günlük Dünya

Üç günlük yalan dünyanın

Sakın meyletme varına

Her saati günün ayın

Âşina olsun yarına

Kimi baldır kimi balcı

Kimi yoldur kimi yolcu

Kimi tatlı kimi acı

Kimi gezer zararına

Kimi durur kimi yürür

Kimi yanar kimi çürür

Kimi canı başı verir

Sevdiği dostun uğruna

Kiminin yamandır hali

Kiminin yoktur emsâli

Divani bülbül misali

Düşmüştür gülün zarına

24. Vücudum Şehri

Vücudum şehirde esti bir rüzgâr

Yuvarladı yâre götürdü beni

Bu aşkın elinden oldum be karar

Yakıp kül eyledi bitirdi beni

Benim cananım, canda mihmanım, aziz sultanım

Benim gardaşım, canım sırdaşım, güzel yoldaşım

Ulu bezirgânım ulu bir handa
Dost ile buluştuk söyle bir yanda
Sırrı izhar etmek için o anda
Çekip bir tenhaya götürdü beni

Benim cananım, canda mihmanım, aziz sultanım
Benim gardaşım, canım sırdaşım, güzel yoldaşım

Der Dertli Divani bak şu halime
İlmi ledün ezber oldu dilimi
Dost aşkın sazını verdi elime
On iki makamdan öttürdü beni

Benim cananım, canda mihmanım, aziz sultanım
Benim gardaşım, canım sırdaşım, güzel yoldaşım

25. Yazık Sana

Âlem sana özenmeden
Sen kendine özenmişsin
Barhaneden meyhaneden
Urgun urgun gezenmişsin

Dört mevsimin kışı gibi
Cellatların başı gibi
Sen bir tavus kuşu gibi

İrenk berenk bezenmişsin

Can olan bilir cananı

Canansızın yok imanı

Melul masum garibanı

Kast eyleyip ezenmişsin

Zehir katmışsın aşına

Bunca emeğin boşuna

Meğer sen başlı başına

Bir acayip düzenmişsin

Dertli divanı'yi hakla

Evvela kendini yokla

İnan ilmi kurnazlıkta

Her hileyi sezenmişsin

Yazık sana, yazık sana

İnsan böyle mi gülüm

İnan ki insan olana

Yakışmıyor bu çalım

26. Ne Olacak?

Bu ahvali bir kâmile

Sor bakalım ne olacak

Gel gönöl aşkın teline

Vur bakalım ne olacak

Ben çobanım diyen çoktur

Sürüsünden eser yoktur

Gözleyen gözeten Hakk'tır

Dur bakalım ne olacak

Bil Dertli Divani suçun

Havadan uğratma göçün

Bu dert bize için için

Kor bakalım ne olacak

27. Yazıklar Olsun

Ahdine vefa etmeyen

Can'a da yazıklar olsun

Damara kan iletmeyen

Hon'a da yazıklar olsun

Zalimlerin saltanatı

Tedirgin eder milleti

Hele böyle bir şöhreti

Şana da yazıklar olsun

Bizimle çağlayıp aktı

Dönüp gönül evim yıktı
Her taraftan bezi çıktı
Ona da yazıklar olsun

Bozulmuş lezzeti tadın
Bilmedin âş'nâyla yad'ın
Halimizden anlamadın
Sana da yazıklar olsun

Dertli Divanı ölmezsem
Gidip de geri gelmezsem
Eğer gerçeği bilmezsem
Bana da yazıklar olsun

28. Bu Dünya

Senin bu dünya dediğin
İmtihan dünyası kardaş
Mecnun'u derbeder eden
Leyla'nın sevdası kardaş

Cahil dîdarına âş'nâ
Olanda hâl kalır sanma
Çünkü cahil bahçesinin
Ham olur meyvesi kardaş

Mekteb-i irfan ehlinden
Kem kötü söz sadır olmaz
Kem kötü söz söyleyenin
Bozuktur mayası kardaş

Fark eyle Hakk'ı bâtil'ı
Dâlalet düşer olma
Ehl-i dâlalet derdinin
Bulunmaz devası kardaş

Evladı Ali'ye secde
Kılmayan misli şeytandır
Onu bu girdaba atan
Heva-vü hevası kardaş

Gel bire Dertli Divani
Gerçek ol ki gerçek konuş
Gerçeğin hulku Muhammet
Şit'dendir mayası kardaş

29. Hab-ı Gafletten

Hab-ı gafletten uyanıp
Doğru yola bastım kadem
İhlâsla Hakk'a dayanıp
Âşına oldum dem be dem

Erler cem olmuş bir yerde
Arada göründü perde
Gel gir düşmeyesin derde
Burayaca geldin madem

Girdim mekteb-i irfana
Mânâ öğretiler bana
Vuslat oldum ilmi kânâ
Çün bab-ı vahdette bu dem

Okudum Elif'i be'yi
Fark eyledim te'yi se'yi
Sâkî destindeki me'yi
Sundu nûş eyledim ol dem

Ol dem açıldı can gözüm
Cemâl'e karşıdır yüzüm
Ze demden sıyrıldı özüm
Şükür nasip oldu Âdem

Âdem'de Hakk'ı bulmuşam
Bahri ummana dalmışam
Vahdet-i Âhed olmuşam
Sanma ki Âdem'den yad'em

Dertli Divani yakudum
Levh-i mahfûzdan okudum
Aba, hırka, şal dokudum
Meğer bu işte üstad'em

30. Altım Üstüm

Altım üstüm kaç kuruşluk
Efsaneyim efsaneyim
Âşık olmak dile kolay
Bahaneyim bahaneyim

Âşığın sırrı pünhanda
Hak mevcut olmuştur onda
Üç beş günlüğüne handa
Mihmaneyim mihmaneyim

Durmaz eser aşkın yeli
Ona revan çeşmim seli
Ben bir günahkâr kul Dertli
Divaneyim divaneyim

31. Birisi Muhammed Biri Ali'dir

Güzel Hakk'ın bindir ismi bu anla
Birisi Muhammed Biri Ali'dir
Künt'ü kenz'ullahda var olan imlâ

Birisi Muhammed Biri Ali'dir

Çün lahmeke lahmî buyurdu Ahmet

Neslim bâkîdir taa yevm-i kıyamet

Sâhib-i mürüvvet şefî-î ümmet

Birisi Muhammed biri Ali'dir

Dertli Divani'nin hem penahgâhı

Hemi secdegâhı hem kıblegâhı

Dû cihân mülkünün hem padişahı

Birisi Muhammed Biri Ali'dir

32. Divane Gönül

Ne istersin benden divane gönül

Ben senin kahrını çekemez oldum

Fitne tarlasına sevgi tohumun

Ne kadar uğraştım ekemez oldum

Ne baharın bahar ne de yazın yaz

Bu ne biçim sevgi bu ne biçim naz

Kendi mezarını var elinle kaz

Dönüp de yüzüne bakamaz oldum

Divani ak ile karayı seçti

Sanma yadlarının konup da göçtü

Olan ordu artık iş işten geçti
Şu nefsin kalesin yıkamaz oldum

33. Yel Gibidir

Yârenler halk-ı âleme
Her ne desem yel gibidir
Derdimiz döksek kaleme
Yüce dağdan bel gibidir

Kimi çıkmış kimi inmiş
Kimi aşk atına binmiş
Saçım topuğuma ermiş
Kör gözünde kel gibidir

Dertli Divani'nin yemi
Sürerler meclisten kemi
Gerçek erenlerin demi
Şeker, kaymak, bal gibidir

34. Her Olur Olmaza

Her olur olmaza hâl beyân etme
Kul isen ehvâlin Hakk'a âyandır
Sakın ol kimseye gel ziyan etme
Çünkü her gördüğün sen gibi candır

Bir çıkışın vardır bir de inişi
Sırrı sır eylemek kâmilin işi
İkrarına sadık olmayan kişi
Şeklen insan amma mânen hayvandır

Hak sana vermiştir büyük bir kuvvet
Ara bul gerçeği olma kör niyet
Amacın ol Hakk'a ermekse şayet
Gel özünü aşkın nârına yandır

Yiyersin içerisin türlü nimetten
Haberin var mıdır ilm-i hikmetten
Hulk-u Muhammet'ten mayası Şit'ten
Olanlar kâmilî ehl-i irfandır

Dertli Divani'den rivayet böyle
Arı ol peteğe gel gir bal eyle
Elinden geldikçe iyilik eyle
Gördüğün şu dünya misal-i handır

35. Cehâlet Rüzgârı

Esti cehâlet rüzgârı
Çaldı taştan taş a bizi
Ermeden ömrün baharı
Uğrattılar kışa bizi

Ta ezeliden en-el hak dedik

Zalıma karşı direndik

Dar ağacına gerildik

Astı hınzır paşa bizi

Nemrut Halil'e ne'yledi

Kim kime neyi söyledi

Adûlar muhtaç eyledi

Kuru yavan aşâ bizi

Der Divani bu hileler

Yüzyıllardır devam eyler

Yem etti koltuklu beyler

Azgın kurda kuşa bizi

36. Erenler Cemi

Erenler cemine gireyim dersin

Kin ile kibiri at da öyle gel

Gerçekler sırrına ereyim dersin

Ulu bir mürşide yet de öyle gel

Bülbülün güledir feryadı ünü

Zaya verme geçen saati günü

Okumak istersen ilm-i ledünü

Bir gerçekten destin tut da öyle gel

Kolay mı Divani gerçeğe ermek
Has bahçe bağının gülünü dermek
Nane lazım elin kusurun görmek
Sen kendi aynana bak da öyle gel

37. Sevgi Türküsü

Bu cehâlet yaktı gitti milleti
Gelin buna çare bulalım canlar
Silelim gönülden kini nefreti
Sevgi saygı ile dolalım canlar

Kimse boş laflarla nâra atmasın
Nefsine uyup da gönül yıkmasın
Her kafadan ayrı bir ses çıkmasın
Sözde özde birlik olalım canlar

Onurlu bir yaşam felsefesinden
Barış huzur doğar her ilkesinden
Der Dertli Divani şah nefesinden
Sevgi türküsünü çalalım canlar

38. Diktiğimiz Fidanlar

Diktiğimiz fidanların
Gezideki fidanların
Meyvesini yiyemedik

Ne suçı vardı onların
Dur be zalim diyemedik

Sana ne bana ne hep diye diye
Böylece yem olduk ağaya beye

Tabip yaramı azdırdı
Tatlı canımdan bezdirdi
Beni bir yârin sevdası
Beni bir pîrin sevdası
Diyar be diyar gezdirdi
Yanmışam kör cahil dostun elinden
Bıkmış usanmışam acı dilinden

Der Divani senlik benlik
Bizi yıkan bu cahillik
El ele gönül gönüle
Verelim olalım birlik

Yolcu yola gitmez, yola bahane
Bundan kula Sultan'a ne Şah'a ne

39. Aşkın Pazarı

Güzel Şah'ın nutku nefesi ile

Hakk'tan nasip olmuş gizli varım var

Aşkın pazarında olur mu hile

Her alışverişte milyon kârım var

Sundular da aşkın meyinden içtim

Ol demde ak ile karayı seçtim

Hüseyin aşkına serimden geçtim

Hallâc-ı Mansûr'dan kalan dârım var

Dertli Divani'yi tan edenler çok

Namert lokmasına şükür karnım tok

Cennet-i âlâya ihtiyacım yok

Benim Cemâl ile Hak dîdarım var

40. Lâl-i Gevher

Lâl-i gevher inci mercan satarız

Ne hikmettir anlayan yok bizleri

“El ele el Hakk’a” giden katarız

Bir noktaya bağlamışız özleri

Varlık âleminden geldik cihâna

Er olanlar daim doğrudan yana

Düşmanın kurşunu kâr etmez bana

Deldi ciğerimi dostun sözleri

Dertli Divani'ye derman bulanın
Aşka âşık olup aşkla dolanın
Verdiği ikrara sadık olanın
Hakk'ı “Hakke'l yakîn” görür gözleri

41. Ne Deyim?

Ne deyim, yazıklar olsun

Hep çamura yatanlara

Onurunu, şerefini

Menfaata satanlara

Gerçekleri gören göze

Diken gibi batana vah

Yüze dost gibi görünüp

Arkadan taş atana vah

Zalimin zulmüne bakma

Onun ömrü kısa olur

Alır mazlumun ahını

Bir gün belasını bulur

Bugün Dertli Divani'yiz

Yarın da öyle olacak

Ölümsüzlük şerbetinden

Boş kadehimiz dolacak

42. Rastgele Söyleme Sözü

Ele dile bele herdem

Sahip ol da pişir özü

Sıfatı insanız madem

Bırak eğri büğrü izi

İster bay ol ister gedâ

Kim bâkî kaldı dünyada?

Hele düşün camiada

Rastgele söyleme sözü

Safsatadan eden lak lak

Özü hamdır sözü nahak

Sen gel kendi aynana bak

Sanma kördür elin gözü

İster İsa ister Musa

Budur kural budur yasa

Gark olursun ise pasa

Yelleme sönmüş bir közü

Yolun uğratma zulmete

Dertli Divani'den öte

Bağlan rah-ı hakikate

Dolaşma yokuşu düzü

Ali Ali canım Ali

Canımın cananı Ali

Ali'dir imanım Ali

Pîrim Hacı Bektâş Velî

43. Bekler Dâr Beni

Has bahçede biten bir gül uğruna

Bûlbûl gibi almış âhû zar beni

Özümü yandırdım aşkın nârına

Bab-ı Hakikat'te bekler dâr beni

Bir dilber sevmişem hublar içinde

Emsâli bulunmaz Çin-i Maçin'de

Üryan büryan oldum dört dağ içinde

Üşütmez etraftan yağan kar beni

Bir kerece gelmiş oldum cihâna

Bu aşkın elinden ben yana yana

Bir Dertli Divani diyerek bana

Kendine bağladı güzel yâr beni

44. Pınar Baştan Bulanır

Cümle âlemler bilir ki pınar baştan bulanır

Yüce dağların başından nice yollar dollanır

Hak hukuk bilmeyen kişi padişah olsa dahi

Tacı tahtı sarayıyla sallanır mı sallanır

Kolay mı devri âlemde aşkla sevgiyle dolmak

Marifet odur ki Hakk'ı kendi özünde bulmak

Ayne'l yakîn İlme'l yakîn Hakke'l yakîn deminde

Varlığın sırrına eren yolun yolcusu olmak

Âşıkların sadıkların ustazına şah dedik

Aşkına narına yanmayan cana ham ervah dedik

Dertli Divani fakirin yürüdüğü bu yolda

Aşkı beyân eden her kim ona eyvallah dedik

45. Serçeşme

Yaşanılası dünyanın

Ne tadı ne tuzu kaldı

Ömür denen şu zamanın

Çoğu gitti azı kaldı

Çalışmadan yiyenlerin

Derimizi giyenlerin

Nice benim diyenlerin

Ne izi ne tozu kaldı

Çürük ökçe yırtık taban

Kurdu kuşu ettik çoban

Gariban daha gariban

Ne çulu ne bezi kaldı

Bizden geçinen kalleşler

Döner geri bizi taşlar

Sıvıştı yaren yoldaşlar

Ne sözü ne özü kaldı

Cahiller kendini aklar

Kâmiller özünü yoklar

Kurudu çaylar ırmaklar

Serçeşme'nin gözü kaldı

Dertli Divani'nin varı

Cananıdır Canın öz yâri

Geçti bu devrin baharı

Ne yazı ne güzü kaldı

46. Gören Oldu mu?

Dinleyin yârenler bir sualim var

Kanatsız güvercin gören oldu mu

Kimi zarar eyler kimisi de kâr

Gönül postun dostu seren oldu mu

Hey dost hey dost hey dost hey dost

hü diyelim pîr aşkına

Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne

Hangi mihmaneye bâkî kalmış hân

Leyla'nın aşkından mecnun ağlar kan

Gönül bağ misali akıl da bağban

Yolup dikenini süren oldu mu

Hey dost hey dost hey dost hey dost

hü diyelim pîr aşkına

Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne

Gayetçe konuşur papağan dili

İnan ki dilinden ayırır hâli

Firdevs-i âlâ'da yetişen gülü

Ya koklayıp ya da deren oldu mu

Hey dost hey dost hey dost hey dost

hü diyelim pîr aşkına

Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne

Dertli Divani'de günahkâr kuldur

Aşkın kazanından kepçeni doldur

Her şeyin temeli ne ise odur

Temelsiz binayı ören oldu mu

Hey dost hey dost hey dost hey dost
hü diyelim pîr aşkına
Ali Ali Ali Ali sen yardım eyle düşküne

47. Unutma Halkım

İnsan olan silebilir
Gönlünden kini nefreti
Sevgi barış huzur gelir
Alt edince cehâleti
Unutma halkım, sen de not eyle

Hak hukuku bilmeyeni
Yoksul hakkını yiyeni
İhmale kader diyeni
Unutma halkım, sen de not eyle

Yolsuzu soysuza katar
Suçu başkasına atar
Vicdan denen teraziyi
Adalet dengede tutar
Unutma halkım, sen de not eyle

Dertli Divanı her anı
Geleceğini çalanı
Bilime karşı olanı

Unutma halkım, sen de not eyle

48. Harran Ovası

Âdem ü Havva'ya mekân yurd oldun

Hey canım güzelim Harran Ovası

Bunca yıl aç susuz bekleyip durdun

Hey canım güzelim Harran Ovası

O hüzünlü dertli başına kurban

Kuru soğan yavan aşına kurban

Senin toprağına taşına kurban

Hey canım güzelim Harran Ovası

Bize ürün vereceksin dört mevsim

Tüm dünyaya duyurulacak sesin

Sen bitmez tükenmez bir hazinesin

Hey canım güzelim Harran Ovası

Artık bütün dünya seni söylüyor

İşçinin köylünün yüzü gülüyor

Çilen doldu Fırat sana bakıyor

Hey canım güzelim Harran Ovası

Der Dertli Divani bunu bilmeli

Devlet baba seni bize vermeli

Ondan sonra Fırat sana gelmeli
Hey canım güzelim Harran Ovası

49. Gel Dîdara Müşerref Ol

Gel dîdara müşerref ol
Ağyârı kaldır aradan
Ara kendinde Hakk'ı bul
Boş gitmeyesin dünyadan

Sözün söyle Hakk'tan yana
İstersen dokunsun bana
Her türlü nimeti sana
Bahşetmiş ulu yaradan

Secde eyleme dîvâre
Olursun işten avare
Özün bağla gerçek yâre
Kurtulasın şer belâdan

Tamu uçmak iki cihân
İncil, Tevrat, Zebur, Kur'ân
Bunlar hep sendedir inan
Daha ne istersen Mevlâ'dan

Dertli Divani'nin yükü

Ne bugünkü ne de dünkü

Hor görme insanı çünkü

Yaratmış ulu yaradan

50. Ben Derdimden Derdim Benden Razıdır

Bu derdime deva eyleme tabip

Ben derdimden derdim benden razıdır

Derdim ile oldum nefsime tabip

Ben derdimden derdim benden razıdır

Anlatmam derdimi cahil ferdine

İkrarı vermişim mertler merdine

Eyyup bile razı oldu derdine

Ben derdimden derdim benden razıdır

Ben Dertli Divani ezel ezelden

Hak vermiş bu derdi ne gelir elden

Derdi satın aldım ben bir güzelden

Ben derdimden derdim benden razıdır

51. Canan Olmuşam

Ehl-i hâl olmayan anlamaz beni

Bilmezler ki canda canan olmuşam

Hakk'a feda edip canı bedeni

İsmail'e inen kurban olmuşam

Gayet ve şahane derim sözümü
Elleme yanmış ve sönmüş közüme
Bir noktaya bağlayarak özümü
İncil, Tevrat, Zebur, Kur'ân olmuşam

Beyânımız böyle levh ü kalemde
Her ne arar isen ben-i Âdem'de
Dertli Divani'yim bugün âlemde
Esrarı bilinmez hûbân olmuşam

52. Divaneyim Ben

Ne gelen var ne giden var yanıma
Tek başına kalmış divaneyim ben
Ne yatarsın dedi birisi bana
Dedim her işten avareyim ben

Tamahım kalmadı su ile aş
Ömrümün baharı tutuldu kışa
Biri dedi hele bak şu serhoşa
Dedim aşk ucundan pervaneyim ben

Dertli Divani de söyler kelâmı
Sakın ol cahile verme selamı
Eğer sorarsanız hasbıhalımı
Yakılmış yıkılmış viraneyim ben

53. Ele Bele Dile

Ele dile bele her dem

Sahip ol da pişir özü

Kıl ahdine sabit kadem

Bırak eğri büğrü izi

İster bay ol ister geda

Ceht et Hakk'tan cüda

Tefekkür et camiada

Rast gele söyleme sözü

Safsatadan eden lak lak

Özü hamdır sözü nahak

Sen gel kendi aynana bak

Sanma kördür elin gözü

Nefsi öldür basa basa

Gerçeklerde olmaz tasa

Gark olursun ise pasa

Yelleme sönmüş bir közü

Yolun uğratma zulmete

Dertli Divani'den öte

Bağlan rah-ı hakikate

Dolaşma yokuşu düzü

54. Engine Gel Engine Gönül Engine

Gel gönül kelâmın gitmesin güce

Engine gel deli gönül engine

Boyanasın gerçeklerin rengine

İnsanı bil insanı sev derince

Engine gel deli gönül engine

Boyanasın gerçeklerin rengine

Merdaneyim diyen kaçtı toz oldu

Aklar siyah siyahlar da boz oldu

Sanki Hindistan'dan gelen koz oldu

Engine gel deli gönül engine

Boyanasın gerçeklerin rengine

Gel Divani yardım eyle düşküne

İblis'i geçirme gönül köşküne

Pîr'im Hacı Bektâş Velî aşkına

Engine gel deli gönül engine

Boyanasın gerçeklerin rengine

55. Gerek

Neyleriz atlas libayı

Bize abâ hırka gerek
Kabul etmezler kabâyı
Bunda özü yufka gerek

Pend ü nasihatım budur
İster ye iç ister kudur
Özün Hak suyuyla yudur
Çün destin damân da gerek

Azm ü sebat ilm-i kâna
Lâl-ı gevher ve dürdânâ
Girinceğiz bu meydanda
Aht ü ikrar yekta gerek

Ciğali turna sazından
Pervaz etse avazından
Ki insana en azından
Bir hasır bir şâkka gerek

Gerçi âlemde fâniyiz
Nazar-ı Hakk'ta ganîyiz
Bu dem Dertli Divani'yiz
Kul kula kul Hakk'ka gerek

56. Hancı

Ya erenler ben bir hâna uğradım
Dedim hâncı mihman kalam mı bugün
Hâncı dedi kimsin neyin nesisin
Dedim ya soğuktan donam mı bugün

Söyle matlûbunu bileyim hâncı
Dedi kini kibire salla kılıcı
Cümle kullar hâncım sana duacı
Ateş-i aşkına yanam mı bugün

Dedim her can ateşime yanamaz
Dedim ki Divanı eli kınamaz
Dedi hiç sesini kulağım duymaz
Dedim sana haber salam mı bugün

57. Vardım Canan Pazarına

Vardım canan pazarına
Can alıyor can satıyor
Agâh oldum esrarına
Kendini cana katıyor

Canandır canı var eden
Candır cananı yâr eden
Ahte sabit karar eden
Canlar menzile yetiyor

Can canana olsa berdâr
Üç şartı bir arzusu var
Can canansız neye yarar
Divani neler satıyor

- İlâhi Şiirinin 30. Yıl Albümündeki “Urfa Semahı” Adlı Eserinde Yer Almakta Olan Farklı Bir Yorumu

- Urfa Semahı

Gece gündüz durmaksızın
Yoluna revanız senin
Her yerde hazır nazırsın
Sensin mâbudu cümlemin

Ezel ebed sensin gaffar
Varlığın bizim ile var
Gel ihsan eyle güzel yâr
Bize gevher-i madenin

Muhammed Ali nurundur
Pîr Bektâş Velî sırrındır
Bu senin gizli varındır
Gördük dîdar-ı cemâlin

Dertli Divani’ye himmet
N’ola dilber kıl hidâyet

Bâkîdir nur-u velâyet

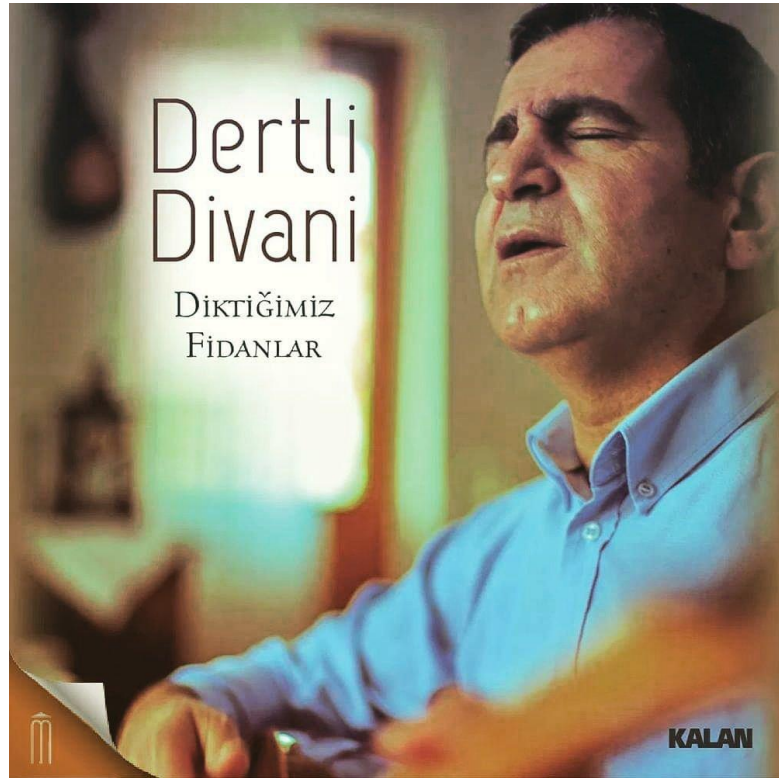
Şahidi Kur'ân'ül-mübîn



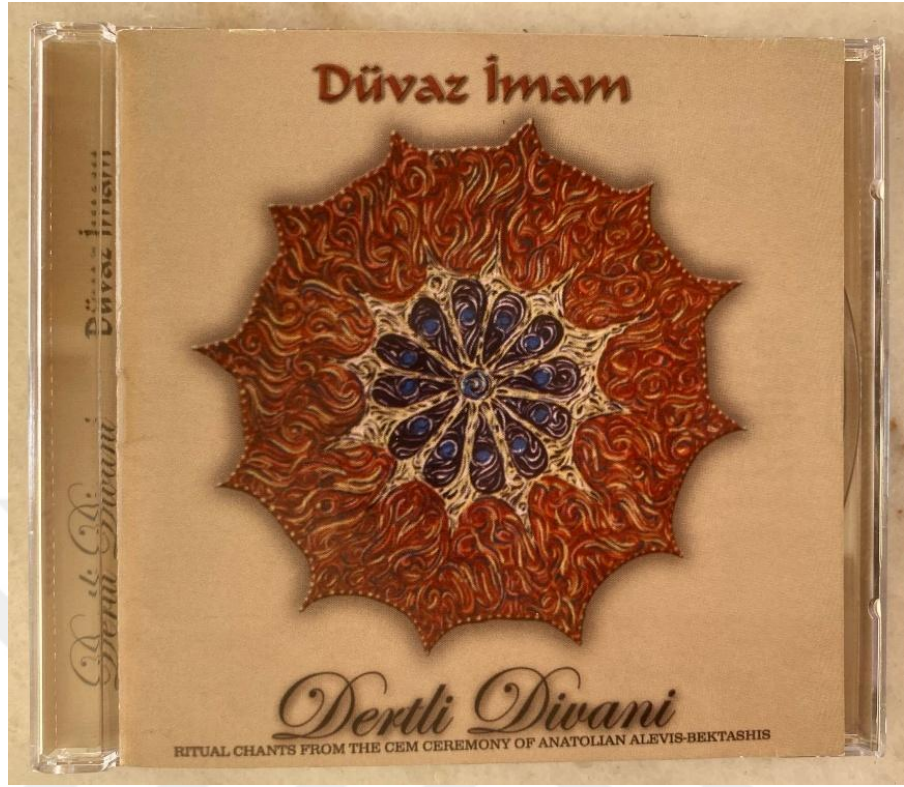
Ek 2: Âşık Dertli Divanı'nın Albüm Kapakları



Divane Gönül Albümü (Güncel Albüm Kapağı)



Diktiğimiz Fidanlar Albümü (Güncel Albüm Kapağı)



Düvaz İmam Albümü (Güncel Albüm Kapağı)



Serçeşme Albümü (İlk Albüm Kapağı)



Hasbihâl Albümü (İlk Albüm Kapağı)



Hâkisar Albümü (İlk Albüm Kapağı)



Dertli Divani ile 30. Yıl Albümü (İlk Albüm Kapağı)



Dertli Divani'nin Yer Aldığı Karma Albümlerden Biri

Ek 3: Âşık Dertli Divani ile İlgili Fotoğraflar



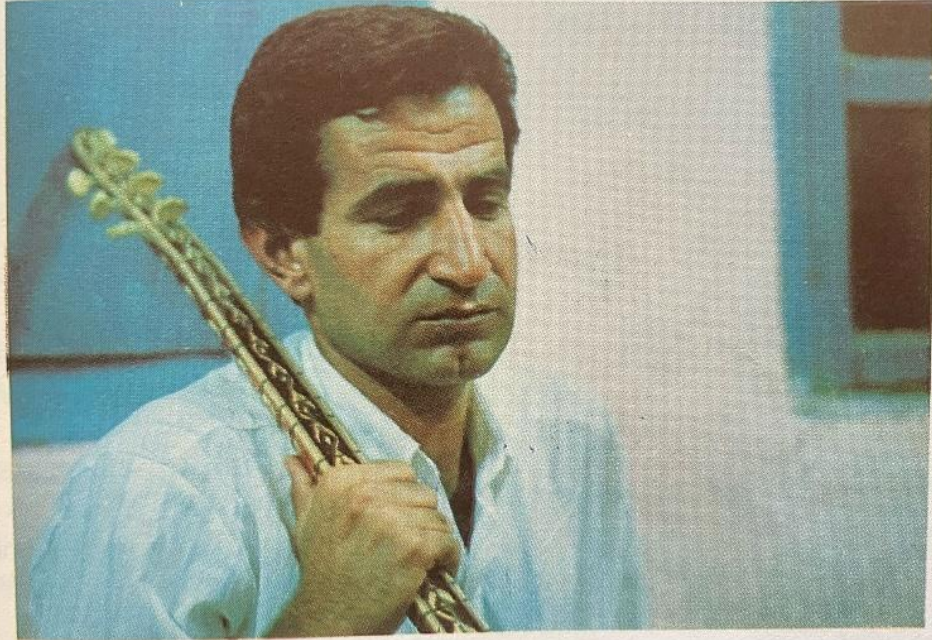
Âşık Dertli Divani



Kısas ilkokulu, Dertli Divani 4. Sınıf Fotoğrafı (Şubat 1971)



Âşık Dertli Divani'nin Çocukluğundan Bir Fotoğraf



Aşık Dertli Divani

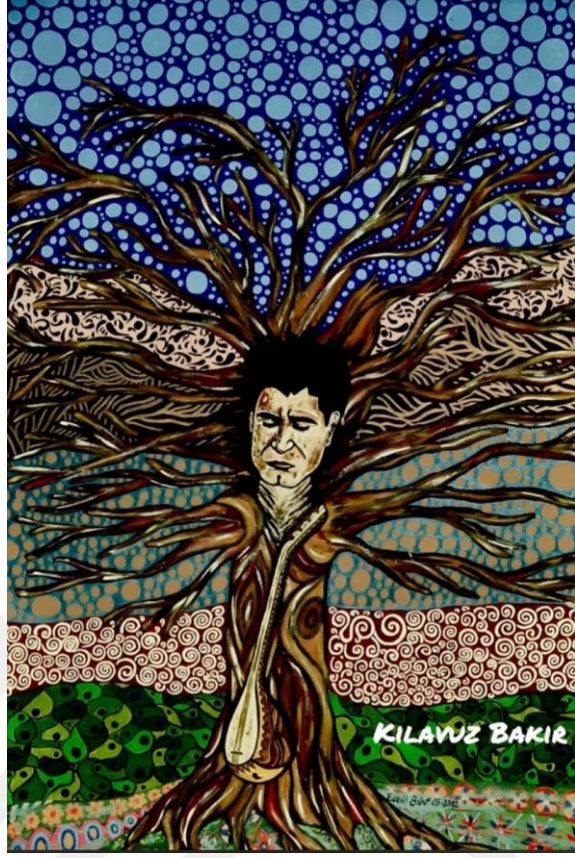
Âşık Dertli Divani (1992) - Halil Atılgan'ın "Kısaslı Âşıklar" Kitabından



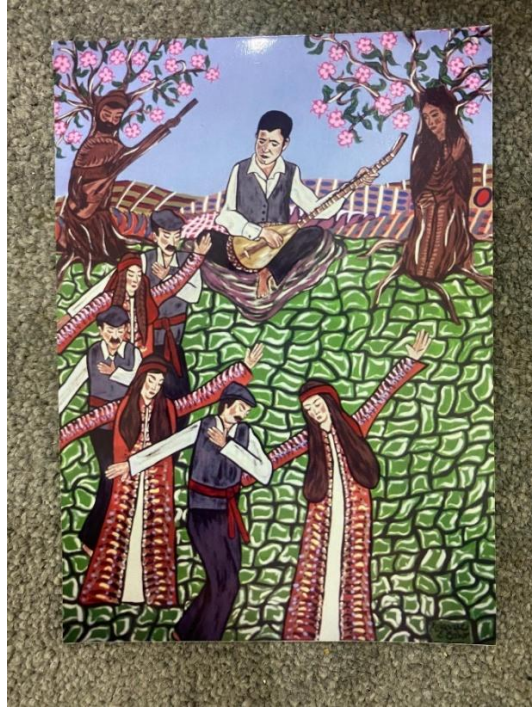
Âşık Dertli Divani ve Âşık Doksandoan



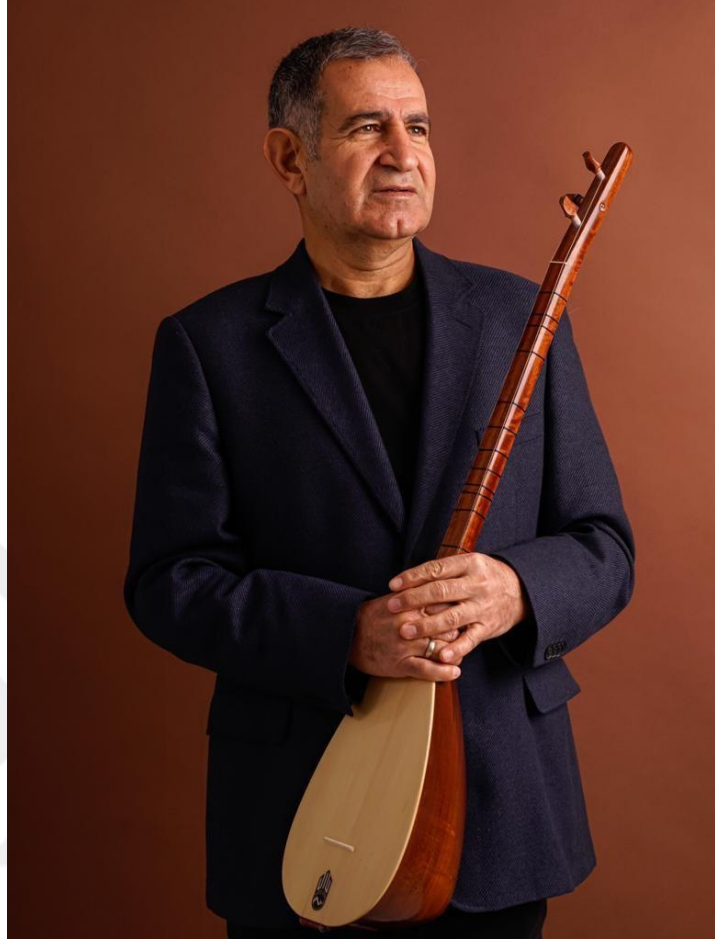
Âşık Dertli Divani (Temmuz 1988)



Kılavuz Bakır - Âşık Dertli Divanı Çizimi



Kılavuz Bakır Tarafından Yapılmış Başka Bir Çizim

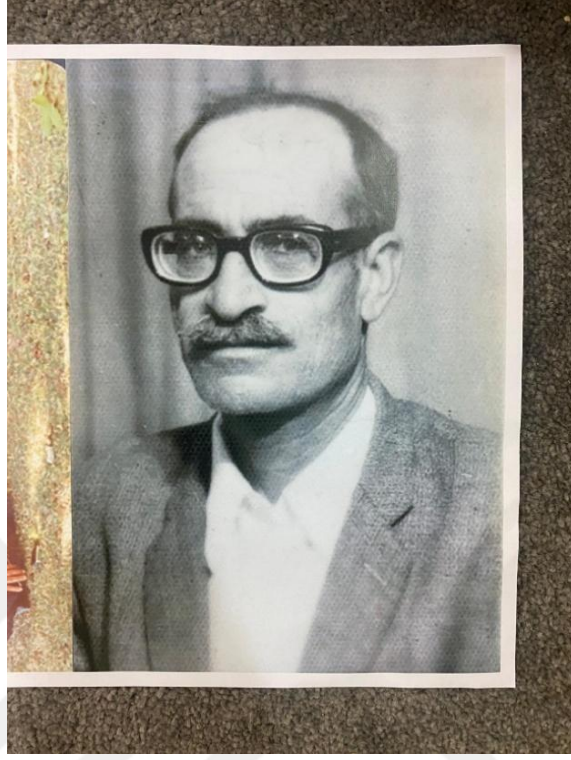


Âşık Dertli Divani

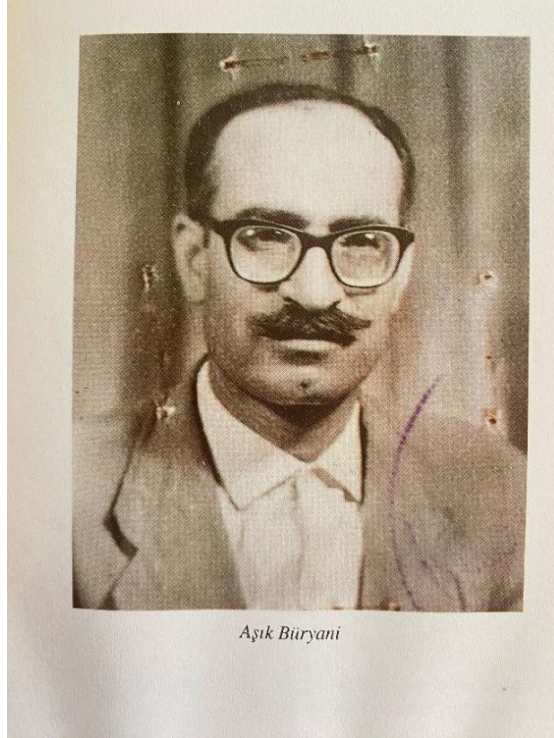


Âşık Dertli Divani, Mert Kılıç ve Ferhat Karaca

Ek 4: Âşık Dertli Divani'nin Ailesi ile İlgili Fotoğraflar



Âşık Büryani (Hamdullah Aykut)

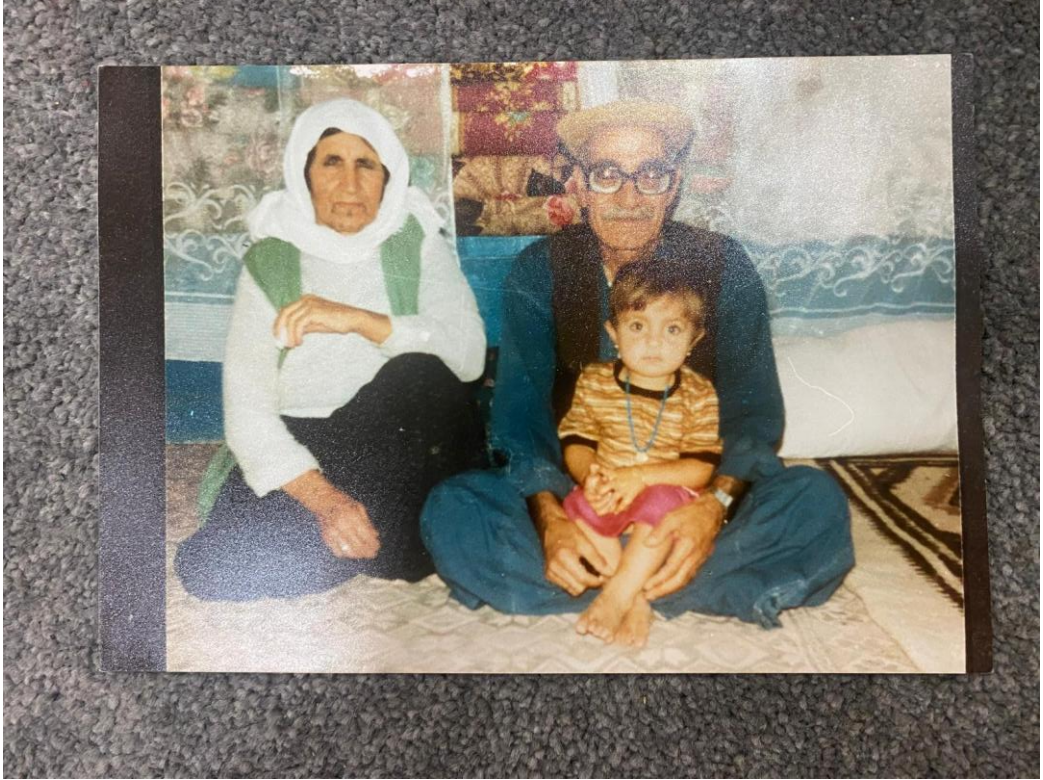


Âşık Büryani

Âşık Büryani - Halil Atılgan'ın "Kıyaslı Âşıklar" Kitabından



Âşık Büryani ve Kısaslı Âşıklar



Fatma Aykut (Annesi) ve Hamdullah Aykut (Babası)



1966 - Aile Fotoğrafi



Dertli Divani ve Babası - Çocukluk Fotoğrafi



Âşık Dertli Divani - Düğünden Bir Kare



Âşık Dertli Divani, Eşi ve Çocukları (2014)

Ek 5: “Mekteb-i İrfan Muhabbetleri”nden Kareler



Ozan-Der “Mekteb-i İrfan Muhabbetleri” 25.03.2024



Ozan-Der “Mekteb-i İrfan Muhabbetleri” 25.03.2024

İLGİLİ CANLARA DUYURULUR

2010 yılında "Aşıklık-Zakirlik" alanında, UNESCO tarafından "yaşayan insan hazinesi" ilan edilen Ozan-Der üyesi Dertli Divani ile "Deyişlerin Dili" Aşıklık-Zakirlik-Ozanlık Geleneği üzerine derneğimizde muhabbet ve atölye çalışmalarını başlatıyoruz. Değişik ana konular üzerinde, geleneği kapsayan deyiş ve nefes türleri, batını inanç ve değerler açısından "vahdet-i mevcut/vahdet-i vücud" kavramı, cemlerde aşık-zakir-ozan canlarının icra edeceği hizmetlerin tatbiki ve içeriğine yönelik çalışmaları da kapsayacak olan bu muhabbetler, 25 Mart 2024 tarihinden itibaren kesintisiz olarak on hafta sürecek ve her hafta Pazartesi akşamı, saat 19.00 ile 21.00 saatleri arasında iki saatlik bir sürede gerçekleşecektir. Öncelikle üyelerimize yönelik bu çalışmaya, derneğimiz dışından da ilgi duyan müzisyen, yazar, şair ve bilgilenmek isteyen her can katılabilecektir. Katılan dostlar, bizi arayıp kesintisiz olarak bütün muhabbetlere katılacak şekilde kaydını yaptırabilirler. Muhabbetler, belirtilen saatlerde kesin olarak başlayıp bitecektir. Geçerli mazereti olup herhangi bir muhabbete gelemeyen, o muhabbetin kaydını bir sonraki muhabbete gelmeden önce izleyip dinleyecek ve sonraki muhabbete öyle katılabilecektir. Katılım elli kişiyle sınırlı olup ücret talep edilmeyecektir. Sağlık ve esenlikler diliyoruz.

Ozan-Der Yönetim Kurulu

Ozan-Der Tarafından "Mekteb-i İrfan Muhabbetleri" İçin Yapılan Duyuru



Ozan-Der "Mekteb-i İrfan Muhabbetleri" 04.03.2025

 **İNGİLTERE ALEVİ KÜLTÜ MERKEZİ VE CEMEVI**

Sayın üyelerimize önemli duyuru...
2010 yılında "Aşık-Zakirlik alanında,
UNESCO tarafından yaşayan insan hazinesi
ilan edilen Halk Ozanımız Dertli Divanı ile
"Deyişlerin Dili"
Aşıklik-Zakirlik-Ozanlık Geleneği üzerine
cemevimizde muhabbet ve atölye
çalışmalarını başlatıyoruz.
Değişik ana konular üzerinde, geleneği
kapsayan deyiş ve nefes türleri, batını inanç
ve değerler açısından 'vahdet-i
mevcut/vahdet-i vücud kavramı, cemlerde
aşık-zakir-ozan canlarının icra edeceği
hizmetlerin tatbiki ve içeriğine yönelik
çalışmaları da kapsayacak olan bu
muhabbetler, 11 OCAK 2025 tarihinden
itibaren kesintisiz olarak 14 günde bir
Cumartesi akşamı,
saat 18: 00 ile 20:00 saatleri arasında
iki saatlik bir sürede gerçekleşecektir.
Öncelikle üyelerimize yönelik bu çalışmaya,
derneğimiz dışından da ilgi duyan müzisyen,
yazar, şair ve bilgilenmek isteyen her can
katılabilir. Katılan dostlar, bizi arayıp
kesintisiz olarak bütün muhabbetlere
katılacak şekilde kaydını yaptırabilirler.
Muhabbetler, belirtilen saatlerde kesin olarak
başlayıp bitecektir. Geçerli mazereti olup
herhangi bir muhabbete gelemeyen, o
muhabbetin kaydını bir sonraki muhabbete
gelmeden önce izleyip dinleyecek ve sonraki
muhabbete öyle katılabilir.



***İngiltere Alevi Kültür Merkezi ve Cemevi, Ocak 2025’de Başlayacak “Mekteb-i İrfan
Muhabbetleri” İçin Yapılan Duyuru***

**Dertli Divanı ile
Deyişlerin Dili
KONSER**

Bağlamalar:

- Deyiş Budak
- Ferhat Karaca
- Hakan Erol
- Malik İnci
- Mert Kılıç
- Nurgül Ateş
- Özlem Yılmaz
- Sefa Güneş
- Ümit Özdzizlekli

Bas Gitar:

- Serkan Güneyi

Klasik Gitar:

- Ö. Giray Akçay

**06 Haziran 2024
Perşembe
Saat: 19:30**

Yenimahalle Bld. Batıkent
Meydan AVM Konser Salonu
Y.Mahalle-ANKARA


OZAN-DER
HALK OZANLARI KÜLTÜR DERNEĞİ



***Halk Ozanları Kültür Derneği, 2024 Yılında Yapılan Mekteb-i İrfan Muhabbetlerinin
Sonunda Gerçekleştirilen Konserin Afişi***

İLGİLİ CANLARA DUYURULUR

2010 yılında UNESCO tarafından "Âşıklık Zakirlik" alanında "Yaşayan İnsan Hazinesi" ilan edilen Ozan-Der üyemiz Dertli Divani ile "Alevi-Bektaşî-Kızılbaş İnançında Âşıklık Zakirlik Ozanlık/Hakk'a Yürüme Erkânı/Dar Erkânı/Cemde On İki Hizmet" üzerine derneğimizde muhabbet ve atölye çalışmalarını başlatıyoruz.

ELE ALINACAK KONULAR:

- Alevi-Bektaşî inancında Âşıklık Zakirlik Ozanlık geleneği
(Alevi-Bektaşî geleneğinde Âşık, Zakir ve Ozanların üstlendiği hizmetlerin batmî yönü, ıera edilen deyiş ve nefeslerin anlamları)
- Hakk'a Yürüme Erkânı
(İnanç Ritüellerinde Hakk'a yürüme erkânının önemi ve eğitimi)
- Dar Erkânı
(İnanç ritüellerinde Dar erkânının önemi ve uygulama eğitimi)
- Cemde On İki Hizmet
(Cemlerde On iki Hizmet Sahiplerinin üstlendiği hizmetlerin anlamı ve eğitimi)

MUHAABBETLERİN DETAYLARI:

- Başlangıç Tarihi: 4 Mart 2025
- Gün ve Saat: Her Salı, 18.30 - 20.30
- Süre: 6 hafta boyunca kesintisiz

Çalışmalarımız Ozan-Der üyelerine yönelik olsa da, derneğimiz dışından ilgi duyan, özellikle cem evlerimizde hizmet gören canlarımızla birlikte, bilgilenecek isteyen her can katılabilir.

Katılım sağlamak isteyen dostlarımız, bizi arayarak kesintisiz şekilde tüm muhabbetlere katılacak şekilde kayıt yaptırabilirler.

KATILIM ŞARTLARI:

- Muhabbetler belirtilen saatlerde kesin olarak başlayıp bitecektir.
- Geçerli mazereti olan ve herhangi bir muhabbete katılamayanlar, o muhabbetin kaydını izledikten sonra, bir sonraki muhabbetlere katılabilirler.
- Katılım 50 kişiyle sınırlı olacak, herhangi bir ücret talep edilmeyecektir.

Sağlık ve esenlik dileklerimizle...

Ozan-Der Yönetim Kurulu



ATÖLYE ÇALIŞMASI

Dertli Divani



Dertli Divani ile Hakk'a Yürüme - Dar Erkânı, Cem'de 12 Hizmet, Âşıklık ve Zakirlik' konulu atölye çalışmalarımız, Salı günleri 18.30 ile 20.30 saatleri arasında Ozan-Der'de yapılacaktır.

Halk Ozanları Kültür Derneği, 4 Mart 2025'de Başlayacak "Mekteb-i İrfan Muhabbetleri" İçin Yapılan Duyuru

Ek 6: Âşık Dertli Divani'nin Konser ve Söyleşilerinden Kareler



Âşık Dertli Divani'nin Katıldığı Bir Konserden Kare



*15 Şubat 2024 - Âşık Dertli Divani ve Cengiz Özken "Muhabbet Bendi" Konseri
(İzmir)*



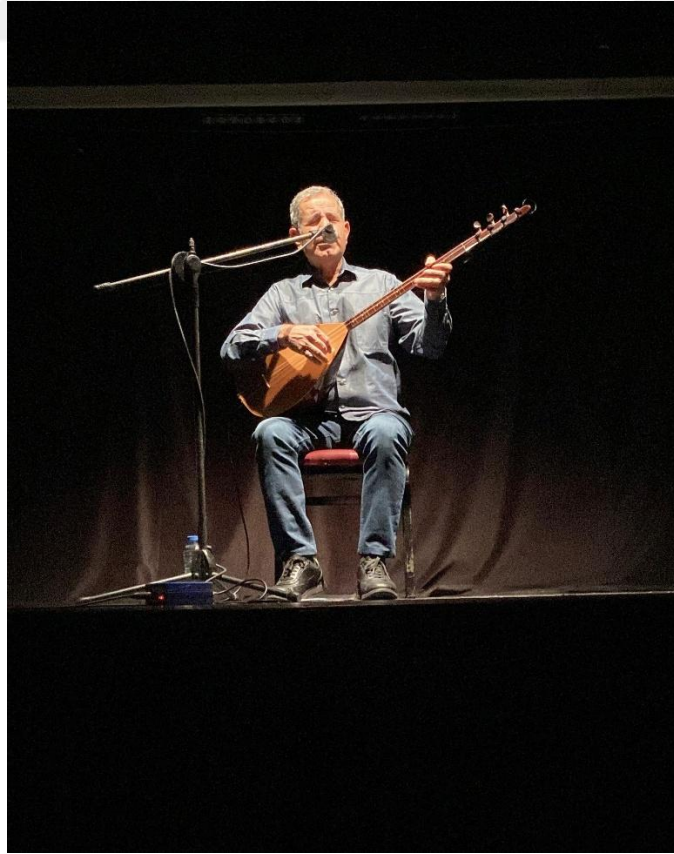
19 Şubat 2025 - Âşık Dertli Divanı “Aşkın Pazarı” Konseri (Gebze)



02.05.2024 - Âşık Dertli Divanı - Sakarya Üniversitesi “Söyleşi”



02.05.2024 - Âşık Dertli Divani - Sakarya Üniversitesi "Söyleşi"



13 Mart 2025 - Âşık Dertli Divani "Aşkın Pazarı" Konseri (İzmit)

Ek 7: Âşık Dertli Divani'nin Yürüttüğü Cem Törenlerinden Kareler



Âşık Dertli Divani - Yürüttüğü Bir Cem Töreni



12.02.2025 – Derince İmam Hüseyin Cemevi “Hızır Cemi”



12.02.2025 – Derince İmam Hüseyin Cemevi “Hızır Cemi”



12.02.2025 – Derince İmam Hüseyin Cemevi “Hızır Cemi”



12.02.2025 – Derince İmam Hüseyin Cemevi “Hızır Cemi”

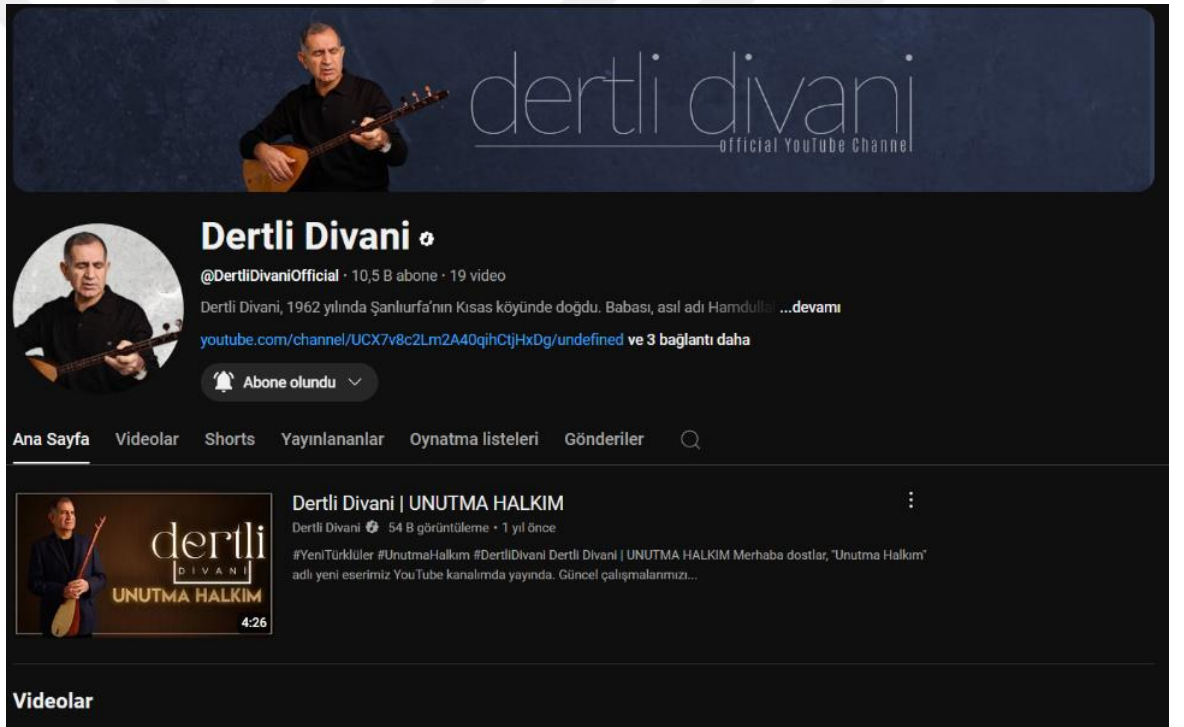


12.02.2025 – Derince İmam Hüseyin Cemevi “Hızır Cemi”

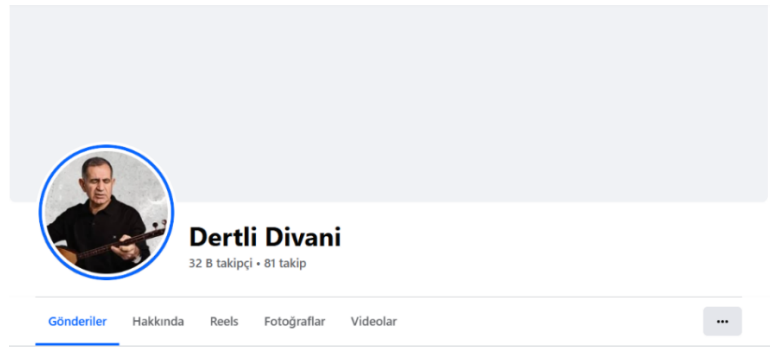
Ek 8: Âşık Dertli Divani’nin Sosyal Platformlardaki Profilleri



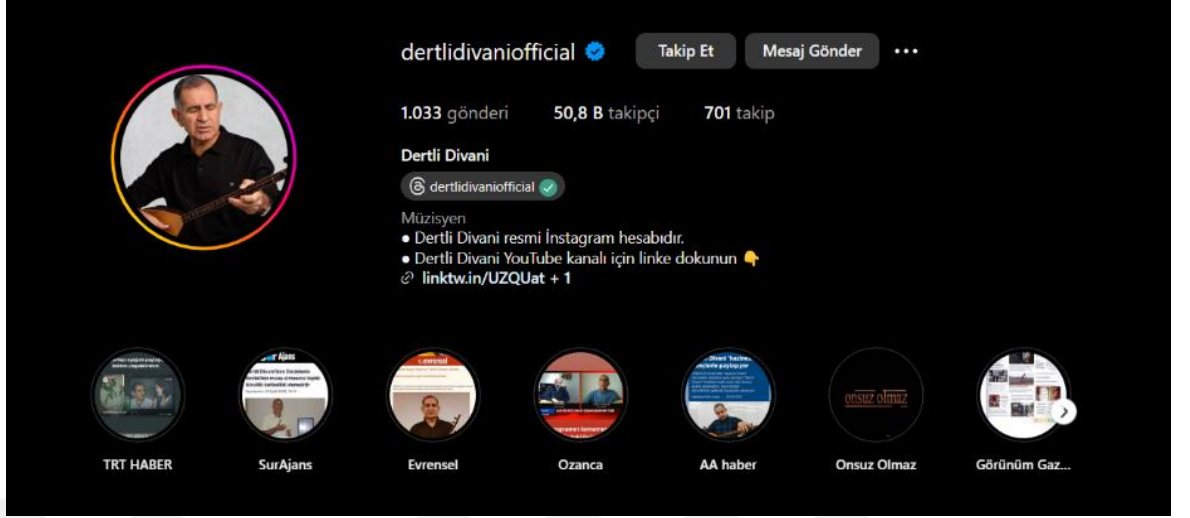
Âşık Dertli Divani “Spotify” Profili



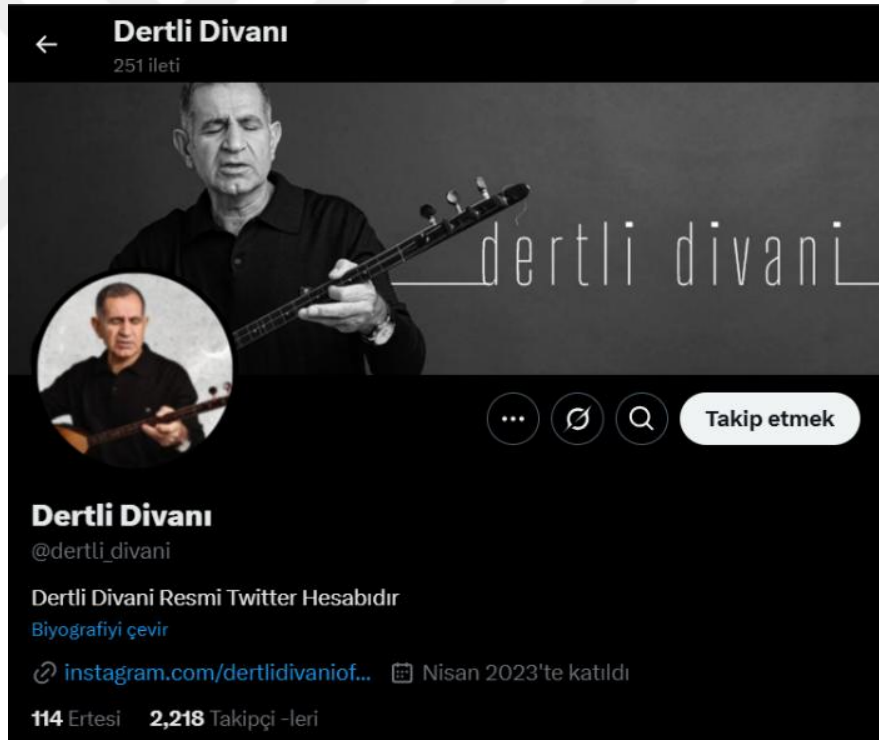
Âşık Dertli Divani “YouTube” Profili



Âşık Dertli Divani “Facebook” Profili

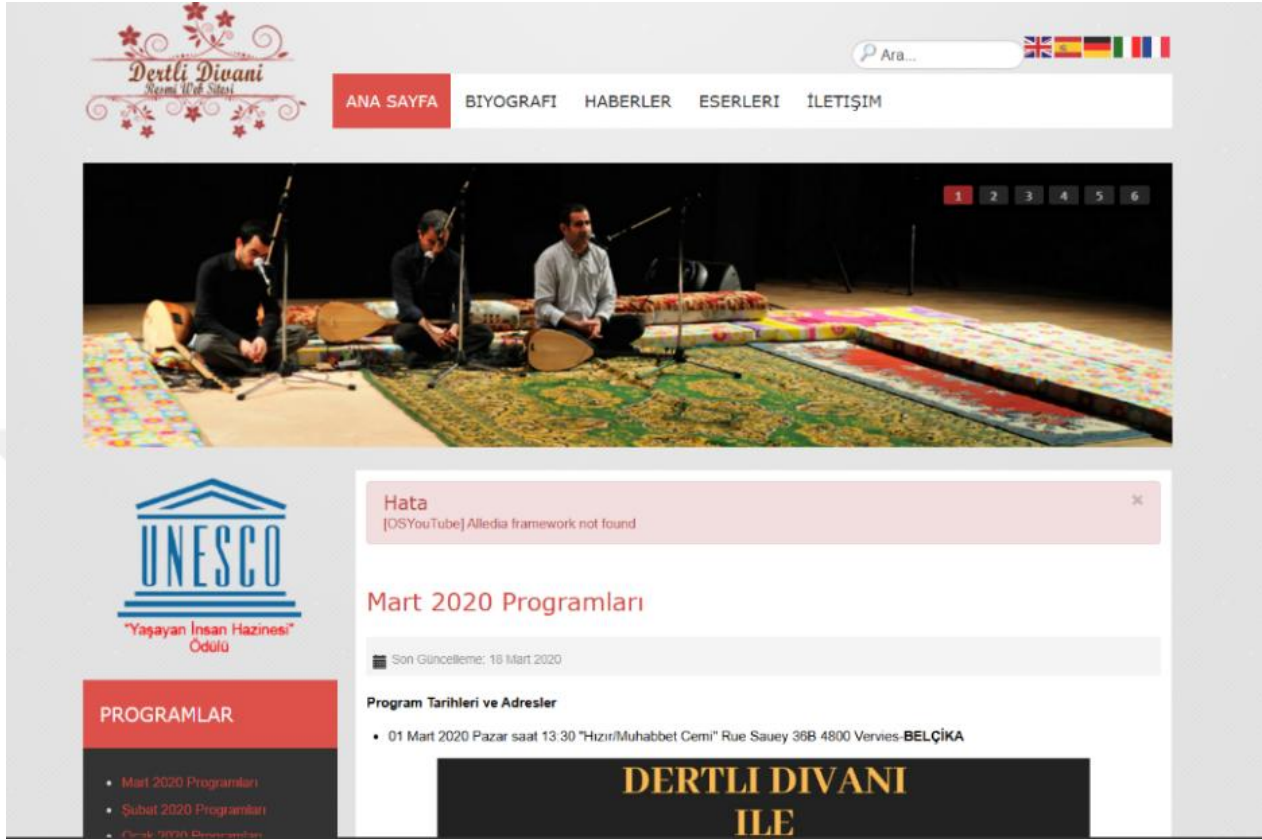


 şk Dertli Divani "Instagram" Profili



 şk Dertli Divani "X" Profili

Ek 9: Âşık Dertli Divani'nin Web Sitesi



Âşık Dertli Divani'nin Resmî Web Sitesi

Ek 10: Âşık Dertli Divani'nin Katıldığı Televizyon Programlarından Kareler



TRT Haber “Dertli Divani’nin Sanatta 30’uncu Yılı” Programı

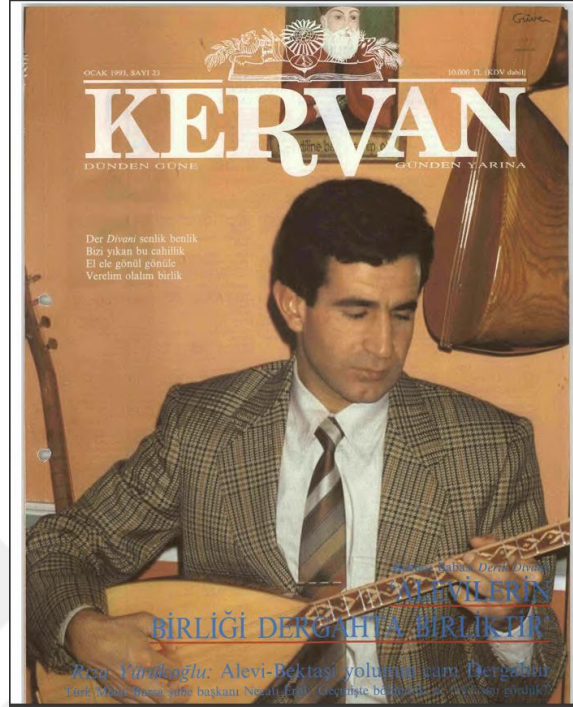


Halk TV - Âşık Dertli Divani Söyleşi ve Eser Seslendirmesi

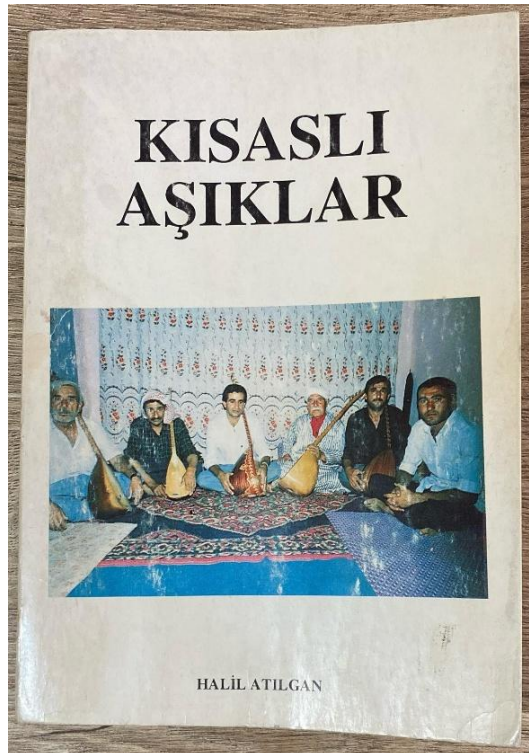


Yol TV – “Âlevîlik’te Halk Ozanlarının Yeri”

Ek 11: Âşık Dertli Divanı ile İlgili Dergi ve Kitap Kapakları



Kervan Dergisi - Ocak 1993



Halil Atılgan "Kısashlı Âşıklar" 1992

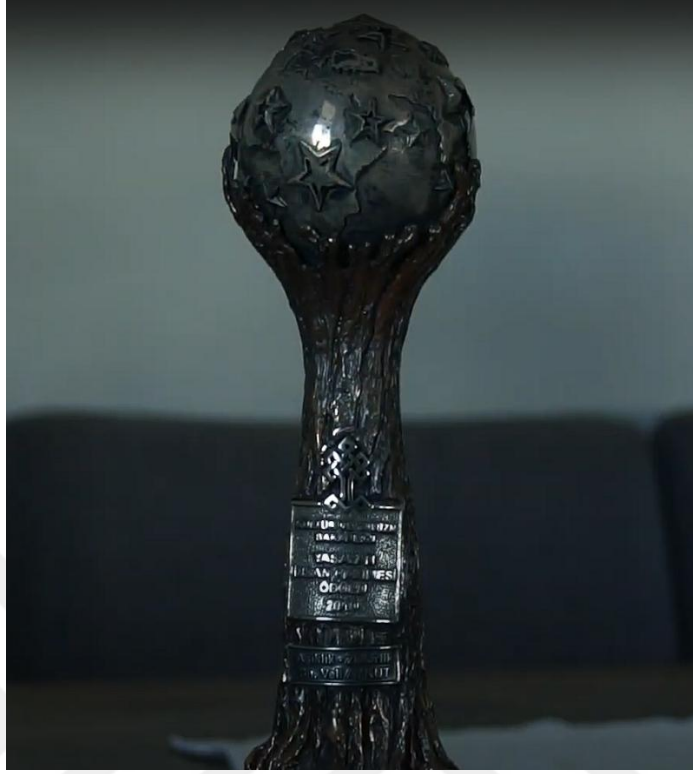
Ek 12: Âşık Dertli Divani’nin Ödülleri



31 Mart 2018 – Innsbruck “Ozanların Nefesi” Etkinliği



31 Mart 2018 – Âşık Dertli Divani “Değişlerin Ustası Onur Ödülü”



2010 - UNESCO “Âşıklık ve Zâkirlik” Yaşayan İnsan Hazinesi Ödülü

Ek 13: Kısas'tan Bazı Kareler



Eylül 1978 Kısas - Üzüm Hasadı Dönemi



Urfa Kısas Köyü - 1977 Yılına Ait Bir Fotoğraf

Ek 14: Çalışmada Kullanılan Mülakat Soruları

Mülakat yöntemi çerçevesinde âşığa sorulan soruların tamamı aşağıda sıralanmıştır. Aşağıda yer alan 93 soru dışında; âşıkla yapılan ayaküstü görüşmelerde, telefon görüşmelerinde, Mekteb-i İrfan muhabbetlerinde, cem erkânlarında, konserlerde ve söyleşilerde de kendisine kısa sorular yöneltmiş olup, bu soruların cevapları o anlarda not alındığı için kayıt altına alınmamıştır.

1. Anne ve babanızın ismi nedir?
2. Babanız da âşık mıydı?
3. Nerede Doğdunuz?
4. Hangi tarihte doğdunuz?
5. Kaç kardeşiniz var?
6. Hangi okullarda okudunuz?
7. Askerliğinizi ne zaman ve nerede yaptınız?
8. Evli misiniz? Çocuklarınız var mı?
9. Ne zaman evlendiniz?
10. Müzik dışında daha öncesinde yapmış olduğunuz bir meslek var mı?
11. Kısas ve Ankara dışında ikâmet ettiğiniz başka bir yer var mı?
12. Dedelik yapmaya ne zaman başladınız? Nasıl dede oldunuz?
13. Oğlunuz sizden sonra dedelik yapacak mı?
14. Bâdeli bir âşık mısınız?
15. Müzikle ne zaman ve nasıl tanıştınız?
16. Nasıl âşık oldunuz? Hikâyesi nedir?
17. Âşık olmanızdaki en büyük etken nedir?
18. Ustanız var mıydı?
19. Kardeşleriniz arasında müzikle uğraşan var mı?
20. Ailenizde veya çevrenizde bu geleneği devam ettirmekte olan başka biri daha var mı?

21. Çalıp söylediğiniz tüm parçalar size mi ait?
22. Âşık Bürhani'nin müzik hayatınızdaki yeri nedir?
23. Küçük yaşlarda, dolaylı veya birebir olarak müzik eğitimi aldığınız biri veya birileri var mı?
24. Dertli Divani mahlasını nasıl aldınız?
25. Mahlasınız dışında bir lakabınız var mı?
26. Kendinize örnek aldığınız en belirgin âşıklar kimlerdir?
27. İrticâlen (doğaçlama) çalıp söylüyor musunuz?
28. Mekteb-i İrfan nedir?
29. Mekteb-i İrfan topluluğu nasıl ortaya çıktı?
30. Bu topluluk ile ilgili gerçekleştirmek istediğiniz hedefler nelerdir?
31. Bir röportajınızda 200'den fazla besteli şiirinizin bulunduğunu söylemişsiniz. Neden kendi albümlerinizi bu şiirlerin sadece 35 tanesine yer verdiniz?
32. Eserlerinizi hangi sanatçılar seslendirdi?
33. Bilindiği üzere 7 tane solo albümünüz bulunmaktadır. Peki hangi karma albümlerde yer aldınız?
34. Yurt içi ve yurt dışı olmak üzere, nerelerde konserler verdiniz?
35. Hangi sosyal medya platformlarında bulundunuz?
36. Müzikal açıdan yetiştirmiş olduğunuz öğrencileriniz yani bir çırağınız var mı?
37. Türk halk müziğini geçmiş ve günümüz açısından değerlendirecek olsanız, nasıl değerlendirirsiniz?
38. Sanat anlayışınız hakkında neler söylersiniz?
39. Bağlama dışında çalmış olduğunuz başka bir enstrüman var mı?
40. Bağlama çalmaya nasıl başladınız? Kimden Öğrendiniz?
41. Âşık makamları hakkında neler söyleyebilirsiniz? Makamı müzik olarak mı düşünüyorsunuz yoksa hece sayısı olarak mı telakki ediyorsunuz?

42. Katılmaya devam ettiğiniz; bayramlar, şenlikler, toplantılar, festivaller ve yarışmalar var mı?
43. Çalıp söylediklerinizi nasıl isimlendiriyorsunuz? Şiirlerinizi hangi türler içinde topluyorsunuz?
44. Hikâyesi olan besteleriniz var mı?
45. Arapça ve Farsça kelimelerle nasıl tanıştınız? Arapça ve Farsça kelimelere yer vermenizin sebebi nedir?
46. Peki, bu Arapça ve Farsça kelimelerin anlamlarını, ne zaman öğrenip kullanmaya başladınız?
47. Doğduğunuz yer olan Kısas'ın âşıklık geleneği hakkında neler söylersiniz? Bu bölgede âşıklık geleneği hâlâ devam ediyor mu?
48. Çocukluk döneminde etkilenmiş olduğunuz Kısas'lı âşık veya âşıklar kimlerdir?
49. Kısasta yapılan cemevi ibadet ve sohbetleri, Kısas âşıklık geleneği açısından bir öneme sahip midir?
50. UNESCO'dan "Yaşayan İnsan Hazinesi" ödülünü ne zaman aldınız?
51. Bu ödüle layık görülmenizin gerekçeleri nelerdir?
52. Sizin için bu ödülün önemi nedir?
53. Almış olduğunuz başka ödüller var mı?
54. Daha önceki görüşmemizde mahlas verdiğiniz öğrenciler olduğunu söylemiştiniz. Mahlas vereceğiniz öğrencileri neye göre belirliyorsunuz?
55. Mekteb-i İrfan'a neden ihtiyaç duydunuz?
56. Mekteb-i İrfan'da âşıklara nasıl bir eğitim veriliyor? Öğrenciler için bir yaş sınırı var mı? Ya da ne kadar bir süreliğine burada eğitim alınabiliyor?
57. Öğrencilerin birbiri ile ve sizlerle olan ilişkileri nasıl?
58. Nasıl bir hocasınız?
59. Mekteb-i İrfan'da sizden başka eğitim veren kişiler var mı? Eğer varsa, eğitim veren kişiler neye göre belirleniyor ve bu eğitimler nerede veriliyor?

60. Önceki görüşmemizde babanızın da âşık olduğunu ve ondan etkilendiğinizi konuşmuştuk. Babanızın zamanındaki âşıklık geleneğiyle sizin geleneğiniz arasında bir fark var mı?
61. Bir âşık olarak, babanızdan farklı olarak yapmış olduğunuz şeyler var mı?
62. Babanızın yayınlanmış bir plağı ya da çalışması var mı?
63. Mekteb-i İrfan'ı kurdunuz ve burada öğrenciler yetiştiriyorsunuz. Bu şekilde bir kol oluşmuş oluyor mu? Yani bu şekilde “Âşık Dertli” kolu oluşuyor diyebilir miyiz?
64. Yine önceki görüşmemizde hem âşıklık hem de zâkirlik yönünüz olduğundan bahsetmiştiniz. Zâkirlik yönünüz ve dedelik yönünüz eserlerinize nasıl yansıyor?
65. Hizmet ederken ki Âşık Dertli ile dede Âşık Dertli'yi nasıl tanımlıyorsunuz, nasıl görüyorsunuz? Bu iki durum, ayrı olarak kendi ruhunuza ve dünya görüşünüze nasıl yansıyor?
66. Bâdeli âşıklığa, bâdeye inanıyor musunuz?
67. Bâdeli âşıklığa ait ya da bâdeli âşık olduğunu söyleyen birinin hikâyesini dinlediniz mi?
68. Âşıklığa geçiş aşamasının bir töreni ya da bir ritüeli oluyor mu? Sizin âşıklığa geçiş aşamanız nasıl oldu? Babanız size “Artık sen âşık oldun ve buna hazırsın” dedi mi? Mesleğe geçişiniz nasıl oldu? Herkesin içinde ilan edilme durumu oldu mu?
69. Sahip olduğunuz sazınızla ilgili ya da kullandığınız sazlarla ilgili anlatabileceğiniz bir hikâye var mı? Sazınızı değiştiriyor musunuz?
70. Babanızdan ya da başka bir kişiden aldığınız ve kullandığınız bir saz oldu mu?
71. Önceki görüşmemizde diğer âşıklardan eserler seslendirdiğinizi ve buna önem verdiğinizi söylemiştiniz. Bu konuyu biraz daha ayrıntılı ele alabilir miyiz? Bu seçiminizin asıl sebebi nedir?
72. İcrâ ortamlarında halk hikayesi anlatıyor musunuz? Oluşturduğunuz bir halk hikâyesi var mı?
73. Sosyal ve güncel olaylarla ilgili yazmayı seviyor musunuz?

74. İcrâ noktasında, stüdyoda ortaya koyduğunuz performans ve canlı konserlerde ortaya koymuş olduğunuz performanslar sizin için farklı mı? Yani size farklı hissettiriyor mu? Fark ediyor mu?
75. Önceki görüşmemizde örnek aldığınız, beğendiğiniz ve etkisinde kaldığınız âşıklardan bahsetmiştik. Gelenek içerisinde yer almış olan ve sizin de beğendiğiniz kadın âşık ya da âşıklar var mı?
76. Geleneğin içerisinde kadın âşıklara nasıl bakıyorsunuz? Onları nasıl değerlendiriyorsunuz?
77. Atışmalar yapıyor musunuz? Atışmayı sevdiğiniz bir âşık var mı?
78. Âşıklık geleneğinin geçmiş, geleceği ve günümüzdeki durumu hakkında ne düşünüyorsunuz?
79. Sosyal medya, sizce bu geleneğin yayılabilmesi ve kendini gösterebilmesi için etkili bir araç mı?
80. Instagram ve Facebook uygulamalarını aktif bir şekilde kullanıyorsunuz ama Youtube uygulamasında pek paylaşımınız yok. Bunun özel bir sebebi var mı? Sosyal medya hesaplarınızı siz mi yönetiyorsunuz? Hesaplarınızla ilgilenen başka bir kişi var mı?
81. Mekteb-i İrfan Muhabbetlerindeki ve yeni başlamış olan “Deyişlerin Dili” atölye çalışmasındaki öğrencileriniz sadece Âlevî kökenli mi? Burada sünnî kökenli öğrencileriniz de var mı?
82. Bu etkinlikler ve muhabbetler daha çok Âlevîler tarafından mı tercih ediliyor?
83. Öğrencilerinizle nasıl bir ilişkiniz var? Her etkinliğinize ve çalışmanıza katılıyorlar mı?
84. Ya da siz öğrencilerinizi etkinliklerinize çağırıyor musunuz?
85. Sizi icrâ ortamlarınızda görmek öğrencileriniz için önemli mi?
86. Bir etkinliğe katılmamalarını söylerseniz öğrencileriniz o etkinliğe katılmazlar mı? O noktada hocaları olarak sizleri dinlerler mi?

87. Etkinliklerinizden önce (konserler-sohbetler-muhabbetler vb.) ya da bir topluluğa geçmeden önce herhangi bir şey yapıyor musunuz? Örneğin, ettiğiniz bir dua ya da söylediğiniz bir söz var mı? Ya da farklı bir şey.
88. Konserlerinizde, sahneye kimlerle çıkmayı tercih ediyorsunuz? Sahneye çıkacağınız isimleri siz mi seçiyorsunuz?
89. “Değişlerin Dili” atölye çalışmasında kendi eserlerinize de yer verecek misiniz?
90. Programın işleyişi ilk günkü formatta ve işleyişte mi olacak?
91. Katılım sağlayan herkese “öğrenciniz” diyebilir miyiz?
92. “Değişlerin Dili” atölye çalışmasında, daha çok, gelenek içerisinde önemli bir yere sahip olan ulu ozanlara, âşıklara ve onların eserlerine mi yer vereceksiniz?
93. Araştırma yaparken 2010 yılında yazılmış olan bir makaleye rastladım. “Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi” kapsamında yazılmış olan bu makalenin yazar kısmında “Derli Divani” yazmaktaydı. Bu makale size aitse tezimde bu makaleye de değinmek isterim.

Ek 15: Mert Kılıç ve Ferhat Karaca ile Yapılan Mülakat Görüşmesinin Soruları

- Birinci Kısım

1. Müzikle ne zaman ve nasıl tanıştınız?
2. Nasıl âşık oldunuz? Hikâyesi nedir?
3. Âşık olmanızdaki en büyük etken nedir?
4. Saz çalmaya nasıl başladınız? Kimden öğrendiniz? Usta olarak kabul ettiğiniz bir isim ya da isimler var mı?
5. Bâdeli bir âşık mısınız?
6. Bâdeli âşıklığa ve bâdeye inanıyor musunuz?
7. Bâdeli âşıklığa ait bir hikâye dinlediniz mi?
8. Âşıklığa geçiş aşamasının bir töreni ya da bir ritüeli oluyor mu? Sizin âşıklığa geçiş aşamanız nasıl oldu?
9. Biri size, “Artık sen âşık oldun ve buna hazırsın” dedi mi?
10. Sazınızı değiştiriyor musunuz? Sazınızı neye göre seçip alıyorsunuz? Babanızdan ya da başka bir kişiden aldığınız ve kullandığınız bir saz oldu mu?
11. Duygusal bağınızın olduğu bir sazınız oldu mu ya da var mı?
12. İcrâ noktasında, stüdyoda ortaya koyduğunuz performans ve canlı konserlerde ortaya koymuş olduğunuz performanslar sizin için farklı mı? Yani size farklı hissettiriyor mu? Fark ediyor mu?

- İkinci Kısım

13. Dertli Divani ile kaç yıldır bir aradasınız? Bu süre zarfında onun yanında kendinizi nasıl konumlandırıyordunuz? Onun öğrencisisiniz diyebilir miyiz?
14. “Dertli Divani” ile nasıl bir ilişkiniz var, ona nasıl hitap etmeyi tercih ediyorsunuz?

15. Dertli Divani'yi ustanız olarak kabul ediyor musunuz? Onun yanında yetiştiğinizi söyleyebilir miyiz?
16. Eğer Dertli Divani'yi ustanız olarak kabul ediyorsanız ondan neler öğrendiniz? Ondan bir duruş öğrenebildiniz mi yoksa sadece geleneğe dair şeyler mi öğrendiniz?
17. Dertli Divani'nin katılmış olduğu her etkinliğe ve konsere katılıyor musunuz?
18. Eğer size bir etkinliğe katılma derse onu dinler misiniz?
19. Âşıklık geleneğine karşı olan bakışınızda, Dertli Divani'nin etkisi var mı? Düşüncelerinizin ve bakışlarınızın şekillenmesinde önemli bir rolü olduğunu söyleyebilir miyiz?
20. Dertli Divani'yi örnek alarak yapmaya başladığınız veya ondan görerek devam ettirdiğiniz herhangi bir şey var mı? Ondan esinlenerek yaptığınız bir şey var mı?
21. Dertli Divani'yi kendinize örnek alıyor musunuz?
22. Öğrenciler, onları yetiştiren ve yanında yetiştikleri hocaların aynasıdır derler bu ifadeye katılıyor musunuz?
23. “Dertli Divani” sizce nasıl bir usta?
24. Dertli Divani'den farklı olarak yapmış olduğunuz bir şey var mı?
25. Size mahlas verildi mi? Dertli Divani tarafından ya da başka biri tarafından.
26. Eğer sizleri Dertli Divani'nin öğrencileri olarak tanımlayacak olursak sizlerin arasındaki ilişki nasıl? Yani öğrenciler arasındaki ilişki tam olarak nasıl ilerliyor?
27. Dertli Divani, sizce öğrencilerini nasıl yetiştiriyor?
28. “Mekteb-i İrfan” muhabbetlerine hiç katıldınız mı?
29. Dertli Divani'yi bir âşık olarak ve dede olarak nasıl tanımlarsınız, nasıl anlatırsınız? “Âşık” Dertli Divani ile “dede” Dertli Divani birbirinden farklı mı?
30. Âşıklık geleneğinin bugünkü durumu ve geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?
31. Sosyal medya, sizce bu geleneğin yayılabilmesi ve kendini gösterebilmesi için etkili bir araç mı?

32. alıp söylediğiniz parçaları seçerken neye zen gösteriyorsunuz? Dertli Divani'ye veya babasına ait olan parçaları çalmaya zen gösteriyor musunuz?

33. Son olarak sizin eklemek istediğiniz bir Şey veya anlatmak istediğiniz bir hikâye varmı?



Ek 16: Sözlük

Abâ: Yünden veya keçeden yapılan sade giysi, dervişlerin ve fakirlerin giydiği elbise.

Â'dem: İlk an. Aydınlık.

Adû: Düşman.

Agâh: Bilgili, farkında olan, haberdar.

Ağyâr: Yabancılar, başkaları; şiirde, “Hak’tan uzak olanlar, mânevî yolda engel olan şeyler” anlamında kullanılmıştır.

Ahd: Söz, ant, vaat.

Âhed: Bir ve tek olan. Şiirde, Allah’ın birliğini ifade eden “Vahdet-i Âhed” (Birlikte Teklik) kavramı kullanılmıştır.

Ahdi: Sözleşme, antlaşma.

Âhû: Ceylan.

Âhû zar: Âhû, bir tür geyiği, zar ise acı veya ıstırap anlamına gelir. Şiirde, aşkın verdiği acıyı ifade eder.

Aht ü ikrar: Yemin ve söz verme, bir şeye bağlılık yemini.

Ahval: Durumlar, hâller, yaşanan olaylar veya koşullar.

Akıl bâlik: Akıl baliğ, yani olgunluk çağına erişmek.

Âlâ: En yüksek, en güzel, en üstün.

Âlem: Dünya, evren, kâinat; bazen de toplum veya insanlık anlamında kullanılır.

Âmar: Bayındır, mamur, sağlam hale getirme.

Âr: Utanç, haya, edep.

Âşina: Bildik, tanıdık.

Aşkın nârı: Aşkın ateşi, tutkusudur. Burada aşkın yandırıcı ve yakıcı etkisi anlatılmaktadır.

Âş’nâ (Âşina): Bildik, tanıdık.

Ateş-i aşk: Aşkın ateşi, mecazen ilâhî aşkın veya derin sevdanın yakıcı etkisi.

Atlas liba: Değerli ipekli kumaştan yapılmış giysi, lüks kıyafet.

Avare: Boş, başıboş; işsiz ve amaçsız dolaşan kimse anlamında. İşsiz güçsüz dolaşan; amacı ve belirli bir yönü olmayan. Ayrıca, tasavvufta dünyaya ait bağlardan kurtulmuş, yalnızca aşk ve hakikat peşinde koşan kişi anlamında.

Avaz: Ses, güzel makamlı türkü veya ezgi.

Âyan: Görünen, belli olan, açık ve âşikâr olan.

Ayne’l yakîn: Kesin bilgi, gözle görülen hakikat. Bir şeyin doğrudan gözlemlenmesiyle elde edilen kesin bilgiye işaret eder.

Aziz Sultanım: Yüksek derecede saygı duyulan bir kişiyi ifade eder. Şiirde, âşığın sevgilisi ya da dostu için kullanılan bir yüceltme ifadesi olarak “aziz sultan” kullanılmıştır.

Azm ü sebat: Kararlılık ve sebat, bir konuda azimli ve sabırlı olma.

Bab-ı Hakikat: Gerçekliğin kapısı, hakikat kapısı. Gerçek bilgi ve anlayışa ulaşmak için giriş kapısı olarak kullanılır.

Bab-ı vahdet: Birlik kapısı.

Bad: Rüzgâr.

Bâde: Şarap, içki.

Bâd-ı sabâ: Sabah rüzgârı, tasavvufta ilâhî esintiyi veya aşkın coşkusu simgeler.

Bağban: Bağcı, bahçıvan; bağı veya bahçeyi yetiştiren, ona bakan kişi.

Bahr: Deniz, okyanus. Hakikat, aşk, ilim veya irfanın sonsuz enginliğini temsil eder.

Bahri: Denizle ilgili; âşığın şiirinde, “bahri aşk” ifadesi aşk denizi anlamında kullanılmış.

Bahrin gölüyüz: Mecazî bir anlatımdır ve “büyük bir denizin küçük bir parçasıyız” anlamına gelir.

Bâtıl: Doğru ve haklı olmayan, geçerliliği bulunmayan, gerçeğe uymayan. Temelsiz, çürük, boş.

Bay: Zengin. Varlıklı kişi.

Be: Arap alfabesinin ikinci harfidir. “Be” harfinin altındaki nokta ise tüm sırları ve Şah-ı Merdan Ali’yi simgelediğine inanılır.

Be’deki nokta: Tasavvufta “be” harfi Allah’ın birliğini simgeler; içindeki nokta ise hakikatin özü olarak yorumlanır.

Belig: Etkileyici ve derin anlam taşıyan söz söyleme yeteneğine sahip olan, güzel ve hikmetli konuşan.

Beliyiz: Bezm-i elest’te verilen söze bağlıyız, kabul edenlerdeniz.

Ben-i Âdem: İnsan, Âdem’in çocukları (tüm insanlık).

Berenk: Benzer şekilde çok renkli, çeşitli renklerde olan, renk cümbüşü.

Berdâr: Katlanmak, dayanmak, sabretmek. Şiirde, mecaz anlamda aşk veya sevdâ karşısında katlanmak anlamına gelir.

Beyân: Bildirmek, açıklamak, anlatmak, ifade etmek.

Beyhude: Boş, faydasız, anlamsız.

Beyhuş: Sarhoş, kendinden geçmiş, aklı başından gitmiş.

Beytullah: Allah’ın evi anlamına gelir, Kâbe’yi ifade eder.

Bezm-i elest: Ruhlar âleminde, yaratılış öncesinde Allah’ın insanlardan kendisine iman etmeleri hususunda aldığı söz ve misak (ahd) anlamına gelir.

Boz: Soluk gri veya kahverengiye çalan açık renk; mecazen eskiyen, değerini kaybeden.

Büryan: Ateşte pişmek, yanmak. Şiirde, bir tür ruhsal ızdırıp veya aşkın verdiği acıyı anlatır.

Can: Ruh, insanın özü; aynı zamanda sevgili anlamında da kullanılabilir.

Canan: Sevgili, gönül dostu. Bazen, mecazen ilâhî aşkı da ifade edebilir.

Canan pazarı: Sevdanın, aşkın alınıp satıldığı mecazî bir yer, aşk pazarı olarak da yorumlanabilir.

Canda mihmanım: “Ruhumu konuk alacak olan” ya da “ruhuma misafir olan” anlamında kullanılmaktadır. Şiirde, aşk veya cananın yeri, özdeşlik oluşturulmuş bir ifade olarak karşımıza çıkıyor.

Can gözü: Gönül gözü, hakikati gören göz.

Cefâ: Sıkıntı, eziyet, acı.

Ceht: Çaba, gayret, emek verme.

Cemâl: Güzellik, yüz güzelliği. Zahiri ve bâtinî güzellik. Hakk'ın lütuf, ihsan ve rıza sıfatlarının karşılığı.

Cennet-i âlâ: Yüce cennet, en yüksek makam. Şiirde, cenneti bir hedef olarak görmediğini vurguluyor.

Cevr: Zulüm, eziyet, haksızlık.

Cevri (Cevr ü): Zorlama, eziyet.

Çiğali: Bir tür saz düzeni, sazın bir akort biçimi.

Cihân: Dünya, evren veya bütün varlıklar.

Cuş edip: Coşup, taşarak, büyük bir heyecanla.

Cüda: Ayrı, uzak, ayrılmış.

Çalım: Gururlanmak, hava atmak, kendini beğenmiş bir tavır sergilemek.

Çeşm: Göz.

Çin-i Maçin: Çin'in eski adı. Şiirde, mecaz anlamda çok nadir ve değerli bir şeyin sembolü olarak kullanılmış.

Çulha: Dokumacılıkla uğraşan kişi. Şiirde, mecazen, ilim ve irfanı işleyip insanlara aktaran kişi anlamında da düşünülebilir.

Çün destin: "Elinle" anlamında, bir şeyin el ile yapılmasını ifade eder.

Dâlalet: Sapma. Yanlış yolda gitme.

Damân: Etek, giysi kenarı veya elbisenin aşağı kısmı.

Dan: Küçümseme, hafife alma.

Dâr: Ev, mesken. Şiirde, mânevî bir yuva veya barınak anlamında kullanılıyor.

Dâr: Darağacı, çile, sıkıntı. Şiirde, "Hallâc-ı Mansûr'dan kalan dârım var" cümlesi ile "Hallâc-ı Mansûr gibi çileli bir yolum var" ifade edilmektedir.

Dem: An, zaman, nefes. Şiirde, “ol demde” ifadesi, “o anda, o vakitte” anlamına gelir.

Dem: Şiirde, bir kelime ya da söylem anlamında kullanılmıştır. “Deminde” ifadesi, bir şeyin söyleminde veya bir konuşmada geçmesi anlamına gelir.

Deman-ı Hak: Allah’ın sürekli akıp giden, değişmeyen ve daimî olan kudreti, ilmi.

Dem be dem: An be an.

Demi devran: Zamanın akışı, dönemin hâli.

Derman: Çare, şifa.

Dermek: Toplamak, koparmak, devşirmek.

Deren: Toplayan, koparan, toplayıp sahiplenilen anlamında kullanılır. Şiirde, “Dost bağında açan gülü deren” ifadesi, mecazen ilâhî aşkı ve hakikati anlayıp sahiplenilen, onu kavrayan kişiler için kullanılmıştır.

Derun: İç, gönül, kalp.

Dest: El.

Deste gülü: İlâhî güzelliklerin bir araya geldiği topluluk, mânevî anlamda bir zenginlik ve güzellik ifadesi.

Desti: El, avuç ya da kap.

Desti derunumuz: Gönlümüzün kabı veya iç dünyamızın avucu.

Deva: Çare, ilaç, şifa.

Devri âlem: Dünya ve evrenin dönüşü, zamanın akışı. Bu kelime, hayatın geçici olduğunu ve her şeyin değişip dönüşmesini anlatan bir ifadedir.

Dîdar: Görüşme, karşılaşma; genellikle “yüz yüze gelme” anlamında kullanılır ve “görüntü” ya da “görme” anlamına gelir. Özellikle birine ait güzel bir görüntü ya da yüz ifadesi olarak da kullanılabilir. Yüz, çehre, mânevî anlamda Allah’ın cemâlini görmek.

Dîdar: İnsan yüzü, çehre. Âlevî-Bektaşî-Kızılbaş inancına göre: Cem ve muhabbet erkânında dîdar görme -cemâl cemâle muhabbet etme- ilâhî güzelliği seyretme anlamındadır.

Dîdar: Görme, kavuşma; tasavvufta genellikle ilâhî tecelliyi görmek anlamında kullanılır. Şiirde, “Benim Cemâl ile Hak dîdarım var” ifadesi, “Benim Hakk’ın cemâlini görme isteğim var” anlamındadır.

Dîvâre: Duvar. Şiirde, “boş yere, cansız şeylere secde etme” anlamında.

Divane: Aşk veya derin üzüntü içinde kendini kaybetmiş kişi, mecazen deli.

Dû cihân: İki dünya.

Dürdânâ: İnci taneleri, değerli şeyler; mecazen çok kıymetli, nadide kişi veya söz.

Dürr ü mercan: İnci ve mercan.

Edna: Aşağı, düşük, en basit seviyede olan.

Elest deminden beri Hak: Tasavvufî bir terim olan “Elest” kelimesi, “Elestü bi rabbiküm” (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?) anlamındaki âyeti referans alır ve insanın yaratılmadan önceki ruhsal haliyle yaptığı ilâhî anlaşmayı ifade eder. “Deminden beri Hak” ifadesi ise, bu ilâhî anlaşmanın sürekli olarak geçerli olduğunu belirtir.

Efkâr: Düşünceler, kederler, dertler.

Ehl-i: Bir şeyin erbabı, ona mensup olan kişi.

Ehl-i hâl: Mânevî hâli, derin duyguları ve içsel deneyimleri anlayan kişi.

Ehl-i irfan: Bilgi ve hikmet sahibi olan, derin kavrayışı ve mânevî olgunluğu bulunan kişiler. Özellikle tasavvuf ve halk edebiyatında, gerçeği arayan ve hakikate ulaşmış kişiler için kullanılır.

Ehvâl: Durumlar, haller, vaziyetler.

El ele el Hakk’a: Âlevî-Bektaşî-Kızılbaş yolunda, talibin eli “rehber/dede”de, rehberin eli “mürşid”de, mürşidin eli “pîr”de, pîrin eli de “Hakk”tır. İkrar ve Görgü Ceminde pençe-i Al-i abâ’dan geçecek olan canlar, birbirinin başparmaklarından tutarak “el ele” (gönül birliği) olurlar. Mürşid de baştağının başparmağından tutarak “el Hakk’a” (Hak ile birlik) olurlar.

Elif: Arap alfabesinin ilk harfi. Hurûfilik inancında; Ebced hesabına göre sayısal değerinin bir olmasından esinlenerek Tanrı’nın birliğinin-teklîğinin simgesi. Dosdoğru.

Emsâl: Örnek, benzer, kıyas anlamına gelir.

Ene'l-hak: Tasavvufî bir ifadedir ve “Ben Hakk’ım” anlamına gelir. Bunu söyleyen kişi, kendini Hak ile özdeşleştirmiştir, yani benlikten sıyrılmış ve ilâhî olanla birleşmiştir.

Ene'l-hak: Hallâc-ı Mansûr’un, kendini aşarak Tanrı’ya ulaştığını ve Tanrı’nın kendinde tecelli ettiğini göstermek için söylediği “Ben Tanrı’yım” anlamındaki ünlü sözü.

Engin: Derin, geniş ve sınırsız; mecazen hoşgörülü, olgun.

Erenler: Gönül ve mânevîyat ehli kişiler, bilge ve olgun kimseler.

Ervah: Ruhlar, mânevî varlıklar.

Esrar: Gizem, sır, bilinmeyen şey.

Eşik: Kapı eşiği, tasavvufta mürşidin kapısı, hakikatin kapısı anlamında.

Ezenmek: Birini ezmek, baskı yapmak, zulmetmek.

Fâni: Geçici, ölümlü, yok olmaya mahkûm.

Fâş: Açığa çıkarmak, ifşa etmek.

Fehmet: Anla, kavra.

Fehm et arını: “Anla ve arın” anlamına gelir. “Fehm etmek” idrak etmek, anlamak demektir; “arın” ise temizlenmek, saflaşmak anlamında kullanılmıştır.

Felek: Gökyüzü, kader, talih. Çoğu zaman insanın başına gelen olayları belirleyen bir güç olarak da kullanılır.

Figân: Feryat, büyük üzüntü.

Firdevs-i âlâ: En yüce cennet, İslâm inancında cennetlerin en üst mertebesi olarak kabul edilen yer.

Gaffar: Allah’ın isimlerinden biri; çok bağışlayan, affedici.

Gafil: Gerçeklerden habersiz, farkında olmayan, dalgın veya dikkatsiz kişi.

Gaflet: Dalgınlık, uyanık olmama hali, farkında olmamak. Tasavvufta ise insanın hakikatten uzaklaşması anlamında kullanılır.

Gaflet-i haba: Uyku gafleti, dünyaya dalarak mânevî uyanıklığı kaybetmek.

Gâhî: Bazen, kimi zaman.

Gaip eri: Görünmeyen, mânevî âlemde var olan ermişler, evliyalar.

Gamkeş: Gam çeken, kederli kişi.

Ganî: Zengin, bolluk içinde; mecazen mânevî zenginlik anlamında kullanılır.

Gark: Boğulmak, bir şeyin içine tamamen dalmak, kapılmak (genellikle olumsuz anlamda kullanılır, örneğin bir kötü duruma gark olmak). Batma, mecazen bir şeye tamamen dalma.

Gark olmak: Boyanmak, boğulmak.

Gedâ: Fakir, yoksul kişi.

Gevher: Değerli taş, elmas, bir şeyin aslı, esası. Akıl ve edep.

Gevher-i maden: Gevher, değerli taş veya cevher, kıymetli maden anlamına gelir. Maden ise yer altındaki değerli ve yararlı mineralleri ifade eder. Bir arada, “gevher-i maden” ifadesi, “değerli taş ya da cevherin en kıymetlisi” veya “gerçek değer” anlamında kullanılabilir. Şiirde, mânevî bir değer, en kıymetli şeyin işaretidir.

Girinceğiz: Şiirde, “gireceğiz” anlamında kullanılmıştır, meydan okumayı ifade eder.

Güftu: Söz, konuşma.

Gülün zarı: “Gülün zarı” ifadesi, bir gülün dikenlerine, yani güzelliklerinin yanında gelen acı ya da zorluklara işaret eder. Gülün zarını, onun dikenli yapısını ve bu dikenlerin insana verdiği acıyı ifade eder. Şiirde, güzelliklerin yanında yaşanan acılar veya zorluklar anlatılmaktadır.

Gümân: Şüphe, tereddüt, kuşku.

Gümrâh: Sapmış, yoldan çıkmış, şaşkın.

Güş: Düşünme, anlama, akıl süzgecinden geçirme.

Hab-ı gaflet: Gaflet uykusu.

Hak: Gerçek, doğru olan; aynı zamanda Allah’ın isimlerinden biri.

Hak darı: İlâhî huzur, Tanrı’nın makamı.

Hakke'l yakîn: Can gözüyle Hakk'ı görme, gerçeği bilme. Gerçekliğin kesin bilgisi, doğrudan doğruya deneyimle elde edilen hakikat. En yüksek bilgi seviyesini ifade eder, kişinin doğrudan Hakk'ı deneyimlemesi.

Ham: Olgunlaşmamış, çiğ, henüz gelişmemiş. Eksik, tecrübesiz.

Ham ervah: Saf ruhlar, arınmış ve temiz ruhlar. “Ham” burada saf ve işlenmemiş anlamına gelir. Ervah ise ruhlar anlamına gelir.

Hamı hası: “Ham” şirde, “ham madde” ya da “öz” anlamına gelirken, “has” “saf” anlamında kullanılır. “Hamı has” ifadesi, “özde saf olan her şey” ya da “gerçek, saf olan her şey” olarak çevrilebilir.

Han: Eski Türklerde ve Orta Doğu'da, yolculuk edenlerin kaldığı konak, misafirhane anlamına gelir. Aynı zamanda büyük ve saygın bir yer veya konak olarak da kullanılır.

Han: Eskiden genellikle uzun yollarda yol üzerinde, kentlerde, kasabalarda yolcuların hayvanlarıyla birlikte konaklamalarına yarayan yapı. Fâni dünya.

Hâna-hâne: Ev, mekân.

Hasbıhal: Sohbet, dertleşme, hâl hatır sorma.

Hasır: Kamıştan veya sazdan yapılan ince sergi.

Hazine-i dil: Gönül hazinesi, kalpte saklı olan mânevî sırlar.

Herdem: Her zaman, sürekli.

Heva-vü heves: Nefsin zararlı ve kötü arzuları. Boş ve geçici şeyler.

Hezaren: Binlerce, pek çok, sayısız.

Hırka: Yünün dövülmesiyle elde edilen kalın ve kaba kumaştan yapılmış dervişlerin giydiği yakasız ve kısa üstlük.

Hidâyet: Doğru yolu bulma, Allah'ın yoluna yönelme, gerçeğe ulaşma, hakikate yönelme.

Hon: Yiyecek, yemek.

Hub: Aşk, sevgi. Bu kelime Arapça'dan gelmektedir.

Hûbân: Güzel insanlar, sevgililer.

Hulk: Huy, ahlâk, tabiat.

Hulk-u Muhammet: Muhammed'in hulku.

Hünkâr: Padişah, hükümdar, büyük devlet adamı.

Hüsn: Güzellik.

İhlas: Arıtma, saflaştırma, ayırma, katışığını giderme.

İhsan: Allah'ın kuluna verdiği, lütuf ve iyilik. Aynı zamanda, bir şeyin en güzel şekilde yapılması, karşılık beklemeden yapılan yardım veya iyilik anlamına gelir.

İhvan: Yol arkadaşları, tarikat veya tasavvuf yolunda olan dostlar, kardeşler.

İkrar: Söz verme, bağlılık bildirme, verilen sözü tutma. Tasavvufi anlamda, kişinin Hak yolunda bağlılık göstermesi ve verdiği sözden dönmemesi anlamına gelir.

İkrar: Kabul etme, tasdik etme.

İlâh: Tanrı, Allah.

İlme'l yakîn: Öğrenilen bilgi, derinlemesine bilgi. Burada, insanın bilgiye ulaşma süreci ve öğrenme aşamaları anlatılır.

İmlâ: Bir dilin, belli kurallar çerçevesinde yazıya geçirilmesi.

İlm-i hikmet: Bilgelik. Bilgi edinme, idrak, görgü, sağduyu ve sezgisel anlayış ilmi. Felsefe. Bilinemeyen neden, gizine akıl ermeyen ilim.

İlm-i kâna: Kanaat bilgisi, kişinin sahip olduğu ile yetinmesini sağlayan ilim.

İlm-i ledün: Gizli ilim. Tanrı'nın sırlarına ait mânevî bilgi.

İlmi ledün: Allah katında, Allah'ın bildiği, özel ve mânevî ilim anlamına gelir. Genellikle tasavvufî bir kavram olarak kullanılır ve halk arasında "gizli bilgi" olarak da tanımlanabilir.

İnci: Bir tür istiridyenin (midyenin) özünde ürettiği değerli küçük sedef-kıymetli taş. Âlevî-Bektaşî-Kızılbaş inancında: Âriflerin söylediği güzel sözler-sözün özü.

İrenk: Parlak, renkli, göz alıcı. Genellikle takı veya kıyafetler için kullanılır.

İster bay ol ister gedâ: Şiirde, "İster zengin ol ister fakir, herkes fânidir" anlamındadır.

İzhar: Bir şeyin ortaya çıkması, açıklığa kavuşturulması, açıklanması anlamına gelir. Şiirde, bir sırrı ortaya çıkarmak veya açığa vurmak anlamında kullanılmaktadır.

İzhar: Hakk'ın varlığının çeşitli mertebelerde zuhur etmesi, sâlikin keşf yoluyla bu zuhuru idrak etmesi.

Kabâ: Şiirde, “sertlik, katılık, hoyratlık” anlamında kullanılmıştır. Aynı zamanda, kaba sözlü veya anlayışsız insanı da ifade eder. Şiirde, “Kabâ” kelimesi nezaketsiz, katı ve sert bir hâli anlatıyor olabilir ve bunun zıttı olarak “özü yufka” yani yumuşak huylu, hassas ve anlayışlı olmayı vurguluyor.

Kadem: Adım, ayak, basamak; mecazen istikrar ve kararlılık.

Kâmil: Olgun, kemâle ermiş, bilge kişi. Tasavvufta “insan-ı kâmil” olarak da geçer, yani ruhen ve ahlâken olgunlaşmış kişi.

Kân: Hazine. Bir şeyin kaynağı.

Kâr etmek: Etkili olmak, kazanç sağlamak, fayda elde etmek.

Kast eylemek: Bilerek, isteyerek birine zarar vermek, zulmetmek.

Katre: Damlacık, su damlası.

Kavli: Sözlü, sözle ilgili. Söyleme, ifade etme.

Kelâm: Söz, konuşma. Özellikle anlamlı ve derin konuşmalar.

Kem: Kötü.

Kıblegâh: Kiblenin bulunduğu yer. Kible olarak değerlendirilen yer.

Kor: Ateşin yanan, sıcak kısmını ifade eder. Bir diğer anlamıyla, bu kelime, “kor olmak” ya da “kor tutmak” gibi kullanımlarda da “ateşi korumak, muhafaza etmek” anlamında olabilir. Şiirde ise “kor bakalım ne olacak” ifadesinde, bir şeyin bir şekilde korunması, dikkatle izlenmesi gerektiği anlatılmak istenmiştir.

Koz: Ceviz ya da benzeri kabuklu meyve; mecazen önemli ve stratejik avantaj, üstünlük sağlayan şey.

Körüklemek: Bir alevi veya bir duyguyu daha da güçlendirmek.

Kur'ân'ül-mübîn: Açık ve apaçık olan Kur'ân; ilâhî rehber.

Kutbü imamı: Zamanın en yüksek mânevî makamına sahip olan kişi, halkın ve âşıkların mânevî önderi kabul edilen zât.

Künt-ü kenz: Tanrı'nın ilk durumu anlamında gizli hazine. Bâtınî inancına göre evren, tanrısal sevgi ve aşk nedeniyle; tanrı, künt-ü kenz durumundayken kendi güzelliğini görmek istedi; evreni ve insanı kendi varlığından var etti.

Lahmeke lahmi: Hz. Muhammed'in, Hz. Ali için söylediği rivayet edilen, "Senin etin benim etim, senin canın benim canım" anlamına gelen söz.

Lâl: Konuşmayan, suskun, dilsiz; aynı zamanda bir anlamda "gönül diliyle konuşan" anlamına da gelir. Şiirde, dilin suskunluğunu, gönlün ise susmayan konuşmasını ifade eder.

La'l: Kırmızı renkte, billurlaşmış değerli bir taş olup, genellikle yakut ile ilişkilendirilir. Farsça kökenli bir kelime olup, edebî metinlerde ve tasavvufta değerli, kıymetli ve nadir bir şeyi temsil etmek için de kullanılır.

Lâl-i Gevher/Lâl-ü Gevher: Tasavvufî ve edebî metinlerde hakikatin özü, değerli söz veya ilâhî bilginin simgesi olarak kullanılan bir kavramdır. Lâl (yakut, kırmızı değerli taş) ve gevher (cevher, özü kıymetli olan şey) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Tasavvufî bağlamda, yaradılış mitolojisiyle ilişkilendirilerek "Hakikat Cevheri" anlamında kullanılır. Bazı anlatılarda, Anka kuşunun başında taşıdığı ilâhî hakikat olarak geçer ve bu hakikatin dünya bataklığına konduğu ifade edilir. Bu bağlamda, insanın ilâhî hakikatten uzaklaşarak maddî âleme düşmesini simgeleyen bir metafor olarak görülür. Aynı zamanda, Hakk'ın varlığında var olanların mayası olarak tanımlanır ve ilâhî bilginin insanın özüyle birleştiği düşüncesine dayanır. Bu kavram, özellikle âşık edebiyatı ve tasavvufî şiirlerde, hakikati arayan insanın içsel yolculuğuna işaret eden bir motif olarak karşımıza çıkar.

Leb: Dudak.

Levh-i mahfûz: Korunmuş levha. İnsanların başlarına gelecek olanların önceden yazılı olduğu kitap.

Levh ü kalem: Kaderin yazıldığı ilâhî levha ve kalem; yazgıyı temsil eden kavram.

Leylî Nehâr: Gece gündüz, durmaksızın.

Mâbud: Tapılan, ibadet edilen varlık; Allah.

Mâh: Ay.

Mah-i tab: Parlak ay, ıfık saçan ay.

Mahşer: Kıyamet günü, ahiret yeri.

Mansûr-u dar: Hallâc-ı Mansûr'un idam edilmesi olayına atıfla, hakikat yolunda idama mahkûm edilmek, dara çekilmek.

Matlûb: İstenilen, arzulanan şey.

Maya: Öz, nitelik, yaradılış.

Mayası Şit'ten: Kökü Şit Peygambere dayanan. Âlevîler kendi soylarının Şit Peygamberden (Güruh-u Nâci'den) geldiğine inanırlar.

Medet Mürvet senden ay yâr: Şiirde, "Ey sevgili (Allah), senden yardım ve merhamet dilerim" anlamında bir dua ifadesi.

Mekteb-i İrfan: İlim, irfan Okulu. Muhabbet erkânı.

Melul: Hüzünlü, kederli, bıkkın, üzgün.

Mengüş: Eğri büğrü, bozuk, yanlış.

Menzil: Varılacak yer, amaç, nokta, hedef, durak. Mânevî anlamda kişinin ulaşması gereken makam veya hakikat yolu da kastedilebilir.

Mercan: Denizin dibinde ağaç gibi gelişen, denizden çıkarıldığında taşlaşan, renkli, canlı nesne.

Merdane: Cesurca, yiğitçe, mertçe.

Mevlâ: Allah, yüce yaratıcı; bazen "efendi, sahip" anlamında da kullanılır.

Mey: Şarap, içki. Aşk, ilâhî aşk ya da mecazen içki. Şiirde, aşkın coşkusu ifade ediyor.

Meyletme: Bir şeye doğru yönelmemek, o şeye eğilim duymamak anlamına gelir.

Mihman: Misafîr, konuk, ağırlanan kişi. Şiirlerde genellikle bir kişinin gönlünde, ruhunda ağırlanan, yeri olan birini ifade etmek için de kullanılır.

Misak: Yemin, söz, antlaşma. Bu tüm ifadeler, “sözleşme ve yeminle yapılan kabul” anlamında bir araya gelir ve tasavvufta Hakk’a karşı yapılan bir sözleşmeyi anlatır.

Misal-i handır: “Bir hân gibidir” anlamına gelir.

Mücrim: Günahkâr, suçlu.

Müşerref: Şereflenmiş, onurlanmış; şiirde, “dîdarı görmekle şereflenmek” anlamındadır.

Müşrik-i münkir: Hem Allah’a ortak koşan (müşrik) hem de inkâr eden (münkir) kişi; inanç açısından sapkın olarak görülen kimse.

Nahak: Haksız, gereksiz, yanlış, yersiz.

Nâr: Ateş, aşkın ateşi. Şiirde, mecaz anlamda aşkın tutkusunu temsil eder.

Nâra atmak: Yüksek sesle bağırmak, haykırmak, seslenmek anlamına gelir. Ancak, tasavvufî ve edebî bağlamda bu ifade vecd hâlinde mânevî coşku ile haykırmak, ilâhî aşkla yanmak veya hakikati duyurmak amacıyla ses yükseltmek anlamlarında da kullanılır.

Nârına: Ateşine, alevine.

Nâr ü bâd u âb u hâk: Hava, su, ateş, toprak.

Nazar-ı Hak: Allah’ın bakışı, ilâhî nazar, Hakk’ın huzurunda olma hâli.

Necaset: Pislik, kir, dinî anlamda temiz olmayan şeyler. Şiirde, mecazen kötü, haram veya yanlış şeylere yönelmeyi ifade eder.

Nefs: İnsanın benliği, arzuları, istekleri ve tutkuları; tasavvufî anlamda kişinin dünyevî ve maddî yönü.

Nokta: Her şeyin başlangıcı. Hallâc-ı Mansûr, her şeyin özünün, tüm çizgilerin ana temelini, bulunamayan gizli tek nokta olduğunu savunur. O nokta ki: “Besmele”deki “b” harfinin altındaki noktadır ve o nokta için Hz. Ali: “b’nin altındaki noktayım” diye işaret buyurur.

Nûş: İçmek, yudumlamak. İçen, içici.

Oldum be karar: “Oldum be karar” ifadesi, bir şeyin sonucuna varmak, karar vermek anlamına gelir. Şiirde, aşkın etkisiyle tamamen teslim olunduğu belirtiliyor.

On iki makam: Özellikle tasavvufî müzikte kullanılan bir terimdir. Türk mûsikisinde, özellikle “ney” gibi enstrümanlarla yapılan, çalınan eserlerdeki makamların sayısı 12’dir ve burada aşkın müzikal bir boyutu da anlatılmaktadır. Bu terim, aynı zamanda mânevî bir yolculuğu da temsil eder.

Ökçe: Özellikle halk arasında “topuk” ya da “ayakkabının topuk kısmı” olarak kullanılır. Ayrıca, “çürük ökçe” tabiriyle yıpranmış, bozulmuş ya da işlevini yitirmiş bir durumu ifade eder.

Özü yufka: Hassas, yumuşak kalpli, anlayışlı.

Özüm ednâ: Kendini aşağı, değersiz (mütevazı) görmek.

Penahgâh: Sığınılacak yer.

Pendi: Nasihat, öğüt.

Pend ü nasihat: Öğüt ve tavsiye.

Pervane: Kendi etrafında dönen kelebek türü, mecazen bir şeye tutkuyla bağlanan, kendini feda eden kişi.

Pervaz: Uçuş, kanatlanma; mecazen özgürlük, yükselme.

Pîr: Mürşid, rehber, mânevî lider.

Pünhan: Gizli, saklı.

Rah: Yol, güzergâh. “Ulu rah” ifadesi, hakikat ve doğru yolu temsil ediyor.

Rah-ı hakikat (hakikate): Hakikat yolu, gerçeklik ve doğruluk yolu. Gerçek yol, doğru yolu takip etmek.

Revan: Yürüyen, giden, yolcu.

Riyakâr: İkiyüzlü, samimiyetsiz, içten pazarlıklı kişi. Göründüğünden farklı davranan, gösteriş için iyiymiş gibi görünen kimse.

Sadâkat: Doğruluk, içten bağlılık, samimiyet. Özellikle dostlukta, inançta veya sadık kalmada kullanılan bir kavramdır.

Sadır: Çıkan, çıkan şey, çıkan söz, söylenen söz.

Safsata: Boş laf, lakırdı, anlamsız ve mantık dışı söz.

Sâhib-i mürüvvet: Mertlik, yiğitlik, cömertlik, iyilikseverlik sahibi.

Sâkî: Dem, dolu, mey (içki) sunan kimse.

Se: Arap alfabesinin dördüncü harfi. Hak-Muhammed-Ali sırrını bilmeyi ve toplumda az konuşup çok dinlemeyi simgelemektedir.

Secdegâh: Secde edilecek yer.

Sefâ: Zevk, keyif.

Serim: Başım, canım. Şiirde, “Hüseyin aşkına serimden geçtim” ifadesi, “Hüseyin aşkına başımı feda ettim” anlamındadır.

Serimi sevdaya saldı: Kendi varlığını ve kimliğini aşka adanmak anlamında kullanılır. “Ser” burada “can, hayat” anlamında kullanılmıştır.

Sırat-ı müstakim: Doğru yol, Hakk’ın yolu, hakikat yolu, Hakk’ın razı olduğu istikamet. İslâm inancında, kişinin doğruluk ve adalet üzere olması gereken yol anlamına gelir.

Sînem dağlarım: Göğsümü (yüreğimi) dağlarım, büyük acılar çekerim anlamında.

Sücut: Secde etme, saygıyla eğilme.

Süphan: Her türlü noksandan uzak olan, yüce (Allah için kullanılır).

Şah: Sultan, hükümdar, yüksek derecede bir lider veya kişi. Ayrıca, mecaz olarak gerçek bilgelik veya aşk yolunun önderi olarak da kullanılır.

Şâkka: Yırtık veya parça; mecazen fakirlik ve zorluk içinde yaşamayı ifade eder.

Şal: Üzerinde özel motifler bulunan, değerli yün kumaştan yapılmış ince örtü. Erkek ve kadın dervişlerin abâ, hırka üzerinden örtündükleri giysi.

Şana: “Şan” ün, itibar, yücelik, yüksek nam ve şöhret anlamlarına gelir. “Şana” şanla ilgili olan, şanlı, yüksek şanlılık durumunu ifade eder.

Şefi-î ümmet: Kendisine inanan, bağlı olan topluluğa şefaet eden, yardımcı olan.

Şems: Güneş.

Şeyda bülbül: Aşkla yanıp tutuşan bülbül; şiirde, mecazen aşkı ve coşkulu bir şekilde ilâhî aşkı dile getiren âşığı ifade ediyor.

Şit'dendir: Hz. Muhammed'in ahlâkının, ilk insan peygamberlerden biri olan Şit peygamberin ahlâkından kaynaklandığını îmâ eder.

Taban: Parlak, ışıldayan.

Tabip: Hekim, doktor. Şiirde, mecazî anlamda “bilgili, yol gösterici kişi” anlamında da düşünülebilir.

Tamah: Açgözlülük, hırs, bir şeye aşırı istek duyma.

Tamu: Cehennem, azap yeri.

Tan: Kınama, ayıplama. Şiirde, “Dertli Divani'yi tan edenler çok” ifadesi, “Beni kınayan, ayıplayan çok kişi var” anlamındadır.

Tan etmek: Kötülemek, dil uzatmak.

Te: Arap alfabesinin üçüncü harfi. Hak yolunda verilen ikrara sadık kalmayı simgelemektedir.

Tefekkür: Düşünme, derin derin düşünerek akıl yürütme.

Tekmil: Tamamlama, bütünleme.

Tenha: Sadece, ıssız, yalnız bir yer.

Teslim-i Rıza: Kadere tam anlamıyla teslim olma, Allah'ın takdirine razı olma.

Tevhid-i Hak: Allah'ın birliğini kabul etme, tasdik etme.

Turna: Hem bir kuş türü hem de halk edebiyatında kutsal ve sevgiliyi simgeleyen motif.

Ulu bezirgânım: Yüksek mevkideki, büyük tüccar ya da iş insanını tanımlar. Şiirde, bir tür yüksek makam, güç, ya da etki ifade etmektedir.

Ulu meydan: Hakikat meydanı, ilâhî hakikatlerin açığa çıktığı yer.

Umman: Büyük deniz, okyanus (tasavvufta genellikle sonsuz ilâhî aşk veya bilgi anlamında kullanılır). Şiirde, mecazen “derinlik, sonsuzluk” anlamında kullanılmış.

Urgun: Yoğun ve derin bir şekilde gezmek, dolaşmak. Şiirde, bu ifadeyle, kişinin aşırı şekilde eğlenceye, içki içmeye düşkün olduğu anlatılmak istenmiş.

Ustaz: Hoca, öğretmen. Aynı zamanda, mânevî bir rehber ya da bilgeliğiyle tanınan kişi anlamına gelir.

Üryan: Çıplak, giysisiz. Şiirde, mânevî bir çıplaklık, ruhsal bir açlık anlamında kullanılmıştır.

Vahdet-i âhet olmak: Hakk'ın birliğinde, varlığında kendini bulmak.

Varlık âlemi: Âlevî-Bektaşî inancına göre bütün varlıkların birliği, Hakk'ın (Tanrı, Rab, Allah...) bütün varlıklarda görünür hâlidir.

Vilâyet: Evliyalık, Allah'a yakınlık makamı.

Virane: Harabe, yıkık, terkedilmiş yer; mecazen perişan hâlde olan kişi veya durum.

Vuslat: Ulaşma, erişme, kavuşma.

Yad: Yabancı, başkası, uzak, el. Şiirdeki, “Sanma ki Âdem'den yad'em” dizesi, “Sanma ki Âdem'den uzağım, yabancıyım” anlamındadır.

Yakut: Pembe ya da erguvan tonlarıyla karışık koyu kırmızı renkli, saydam bir korindon türü olan değerli taş.

Yaman: Kötü, zor, çetin veya tehlikeli anlamlarına gelir. Ayrıca, bir kişinin zor bir duruma düşmesi veya hâlinin kötü olmasını da ifade edilebilir.

Yâr: Sevgili, dost, can yoldaşı.

Yâren: Dost, arkadaş, yoldaş ya da yakın arkadaş anlamında kullanılır. Özellikle eski Türk şiirlerinde, sadık ve güvenilen dost anlamında yer alır.

Yekta: Eşsiz, benzersiz, tek olan.

Yevm-i kıyamet: Kıyamet günü.

Yudur: Yıkamak, temizlemek.

Zaya vermek: Ziyan etmek, boşa harcamak, kaybetmek.

Ze'dem: Son an. Zulmet-karanlık.

Zulmet: Karanlık, sıkıntılı durum, adaletsizlik, cehâlet.

Ek 17: Kaynak Kişiler

Adı Soyadı	Yaşı	Mesleği	Eğitimi	Yaşadığı Yer	Memleket
Âşık Dertli Divani	63	Emekli, Âşık	Üniversite	Ankara	Şanlıurfa/Kıyas
Ferhat Karaca	43	Gazeteci, Sanatçı	Üniversite	Ankara	Kahramanmaraş/Nurhak
Mert Kılıç	38	Sanatçı	Yüksek Lisans	Ankara	Tunceli/Mazgirt



