

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

DANS VE İLETİŞİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Esin DEDEMOĞLU

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı: Halk Bilimi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Türker EROĞLU

HAZİRAN 2010

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DANS VE İLETİŞİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Esin DEDEMOĞLU

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı: Halk Bilimi

Bu tez 28/06 / 2010 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Türker EROĞLU Prof. Dr. M.Mehdi ERGÜZEL Yrd. Doç. Dr. Erol EROĞLU

Jüri Başkanı

- ☐ Kabul
☐ Red
☐ Düzeltme

Jüri Üyesi

- ☐ Kabul
☐ Red
☐ Düzeltme

Jüri Üyesi

- ☐ Kabul
☐ Red
☐ Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Esin DEDEMOĞLU
28.06.2010

ÖNSÖZ

Dans insan yaşamında çok önemli bir yere sahiptir. Bu önem, dansın boş zamanlarda insanı eğlendiren bir unsur oluşundan ziyade, bir iletişim biçimi olmasından kaynaklanmaktadır. İlk insandan günümüze kadar, tüm insanlar dans yoluyla duygu, düşünce, tecrübe ve bilgilerini aktarmış, dansı bir ifade aracı olarak kullanmışlardır.

Dans kendine özgü kodlara ve araçlara sahiptir. Bu yönüyle başlı başına bir iletişim biçimidir.

Dans ve İletişim konulu çalışmamda; konu seçiminden araştırma ve yazım aşamasına kadar beni teşvik eden, çalışma süresince anlayışını ve desteğini esirgemeyen, Türk Halk Dansları alanında referans noktasında olması sebebiyle danışmanım olmasından onur duyduğum saygıdeğer hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Türker EROĞLU'na; tecrübesi ve yol göstericiliği ile çalışmama destek veren Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Sayın Yrd. Doç. Dr. Yavuz KÖKTAN'a; Türk Halk Dansları sevdasını içime düşüren, yorulduğumu hissettiğim anlarda bana güç ve moral veren değerli ablam; Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halkoyunları Bölüm Başkanı Öğr. Gör. Deniz DEDEMOĞLU KÖKTAN'a ve bugünlere gelmemde büyük emeğe sahip olan kıymetli aileme teşekkür ederim.

Esin DEDEMOĞLU
28.06.2010

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	iv
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: İLETİŞİM	6
1.1. İletişimin Özellikleri	9
1.2. İletişim Unsurları	12
1.3. İletişim Sürecinin İşleyişi	14
1.4. İletişim Aracı Olarak Dil	15
1.4.1. Konuşma Dili	20
1.4.2. Yazı Dili	20
1.4.3. Madde Dili	21
1.4.4. Kültür Dili	21
1.4.5. Beden Dili	22
1.4.5.1. Jest ve Mimik	25
1.4.5.2. İletişim Sürecinde Mesafe Algısı	27
BÖLÜM 2: KÜLTÜR VE OYUN	28
2.1. Kültür	28
2.2. Oyun	34
2.2.1. Dünyada Oyun	43
2.2.2. Türklerde Oyun	45
2.2.3. Oyun Sınıflandırmaları.....	48
BÖLÜM 3: DANS VE TÜRK HALK DANSLARI	52
3.1. Dans	52
3.1.1 Büyüsel Dans	53
3.1.2 Dünyada Dans.....	62

3.1.3 Ortaçağ ve Rönesans Döneminde Avrupa’da Dans	63
3.2. Türk Halk Dansları	67
3.2.1. Halk	67
3.2.2. Halk Dansları	68
3.2.3. İslamiyet Öncesi Türk Halk Dansları	77
3.2.4. İslamiyet Sonrası Türk Halk Dansları	87

BÖLÜM 4: DANS VE İLETİŞİM

4.1. Bir Grup İletişimi Olarak Dans	101
4.2. Türk Halk Danslarında İletişim	106
4.3. Sahne Dansları ve Sahne Üzerindeki İletişim	115
4.4. Dansın İletişim Kodları	119
4.4.1. Yüz, Beden, Makyaj	124
4.4.2. Hareket	127
4.4.3. Ritim	131
4.4.4. Müzik	132
4.4.5. Kostüm/Aksesuar/Çeşitli Nidalar.....	133
4.5. Türk Halk Danslarının İletişimden Yararlanarak Yerine Getirdiği İşlevler	136
4.6. Dansçının İletişimi	141
4.6.1. Dansçının Kendisi ile İletişimi	142
4.6.2. Dansçının Dansçı ile İletişimi	143
4.6.3. Dansçının Müzisyen ile İletişimi	144
4.6.4. Dansçının Seyirci ile İletişimi	145
4.7. Dansın Kuşaktan Kuşağa Aktarılmasında İletişimin Rolü	149
4.8. Küreselleşmenin Türk Halk Danslarına Etkisi	153

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZGEÇMİŞ

Tezin Başlığı: Dans ve İletişim**Tezin Yazarı:** Esin DEDEMOĞLU **Danışman:** Yrd. Doç. Dr. Türker EROĞLU**Kabul Tarihi:** 28 Haziran 2010 **Sayfa Sayısı:** IV (ön kısım) + 166(tez)**Anabilim dalı:** Türk Dili ve Edebiyatı **Bilim dalı:** Halk Bilimi

İlk insanlar kendilerini ifade edebilmek için, konuşma ve yazı dilinden önce beden dilini kullanmış; korkularını, merak ettiklerini, sevinçlerini, acılarını bedenleri aracılığıyla anlatmışlardır.

Çoğunlukla ritüel çerçevede varlık bulan bedensel anlatımlar; bazen ritim, bazen müzik, bazen de her iki unsurun eşliğinde dans formuna ulaşmış ve insanoğlunun vazgeçilmez parçası haline gelmiştir.

Dans; doğum, evlenme törenleri, ölüm merasimleri, ibadet, hasat zamanı, mevsim değişimleri, avlanma öncesi-sonrası, savaş öncesi-sonrası gibi yaşamın her aşamasında anlatım, rahatlama, güç elde etme, paylaşma aracı olarak kendini göstermiştir. Bu yönüyle iletişimsel bir nitelik kazanan dans; insanın kendisiyle, çevresiyle, anlam veremediği veya anlam yüklediği tüm unsurlarla arasında güçlü bir bağ kurmasına olanak sağlamıştır.

Bu çalışmada dans bir iletişim biçimi olarak ele alınmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde iletişim kavramı açıklanmış, ikinci bölümde kültür ve oyun kavramları üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise dans ve iletişim konusu ayrıntılı olarak çalışılmıştır. İletişim yönüyle dans türleri, dans kodları, dans araçları incelenmiş; böylelikle dansın bir eğlence aracı olmaktan çok başlı başına bir iletişim biçimi olduğuna yönelik bulgular ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Dans, Halk Dansları, İletişim, Oyun

Title of the Thesis: Dance and Communication**Author:** Esin DEDEMOĞLU **Supervisor:** Assoc. Prof. Dr. Türker EROĞLU**Date:** 28 June 2010**Nu. of pages:** IV (pre text) + 166 (main body)**Department:** Turkish literature and linguistics**Subfield:** Folklore

The first people to express themselves, speech and body language before written language was used, their fears, they wonder, joy, suffering through their bodies were described.

Being mostly found in the ritual context of bodily expression, sometimes the rhythm, sometimes music, sometimes accompanied by two elements of dance forms is reached, and has become an indispensable part of human beings.

Dance, birth, marriage ceremonies, death ceremonies, worship, harvest time, seasonal changes, hunting before the post-war pre-post-like life at all stages of expression, relaxation, power, acquisition, sharing as a means of self-revealed. Qualifications for this aspect of a communicative dance, man with himself, with his environment, unable to give a meaning or a meaning to download all the elements that allowed us to establish a strong bond.

This study has been taken up dance as a form of communication. In the first part of study of communication concepts explained in the second part focuses on the concepts of culture and games. In the third section of the dance, and communication issues were detailed. Communication in terms of type of dance, dance, code, dance tools, analyzed, so that the dance rather than a means of entertainment is itself a form of communication for the findings have been revealed.

Keywords: Dance, Folk Dance, Communication, Game

GİRİŞ

Dans; insanın var oluşuyla ortaya çıkmıştır. Korkularını, düşüncelerini, isteklerini, tecrübelerini dans aracılığıyla anlatan insanoğlu için dans; yaşam sürecine kaynaklık eden en temel unsur olmuştur.

Bir toplumun dans geleneği, o toplumun kültürüyle, tarihiyle beslenir. Dans, ait olduğu toplumun kültürü ve tarihiyle beslenmekle kalmaz içinde barındırdığı her bir unsuru gelecek kuşaklara iletmede taşıyıcı rol üstlenir.

Konu

Araştırmanın konusu dansın iletişim yönüdür. Dans yalnızca eğlenmek ya da hoşça vakit geçirmek için yapılan bir etkinlik değildir. Dansın sosyal boyutu, birleştirici yönü, geçmişten bugüne, bugünden geleceğe insan yaşamına ait hemen her unsuru taşıyıcı özelliği, eğlendirme işlevinin çok daha ötesindedir.

Dansın kökeninde taklit vardır. İlk insanların bilmedikleri, korktukları varlıkların gücünü elde etme, ibadet-tapınma, av sonrası edinilen tecrübelerin gelecek kuşaklara aktarılması vb. amaçlarla yaptıkları taklit; dansın doğmasına ve gelişmesine olanak sağlamıştır.

“Dansın ilk olarak nerede ve ne zaman ortaya çıktığı bilinmiyorsa da mağara resimlerinde yapılan yorumlar çok eski olduğunu göstermektedir. Eski kavimler (ilk insanlar) doğum, ölüm, hastalık, gündüz, gece, rüzgâr, yağmur gibi tabiat olaylarının nasıl meydana geldiğini bilmiyorlardı. Anlayamadıkları olaylar meydana geldiği zaman duydukları korkuyu ifade edemiyorlardı. Bu yüzden düşüncelerini vücut hareketleriyle ifade ettiler. Rüzgârlarda sallanan ağaçların, düzgün adımlarla koşan hayvanların, hızlı uçan kuşların tesiriyle ritmik hareketler yapıyor, dönüyor, ellerini kaldırıyor, eğilip kalkıyorlardı. Tabiattaki seslerden aldıkları ilhamlarla ellerini çırpıp bağırıyor, davullara vurarak ahenkli sesler çıkarıyorlardı. Tabii güçleri kontrol edemeyen insanlar basit ritüellerde oyunlarla anlatmaya, onlardaki gücü anlamaya ve elde etmeye çalıştılar. Böylece temeli büyüye dayanan dans ortaya çıktı” (Eroğlu, 1998: 17, 18).

Günümüzde dans, çıkış noktasından uzaklaşmış; büyü ve ritüel niteliğini kaybetmiştir. Oysa dansın geçmişi, insanın kendini ifade etmeye başladığı döneme dayanmaktadır.

İlk insan kendini tanımak, bilinmeyi anlamlandırmak ve kendisi de dâhil olmak üzere hayatında yer alan tüm unsurlarla iletişim kurmak için dansı kullanmıştır. Sadece

eğlence amacıyla yapılan bir etkinliğe dönüşmüş gibi görünse de dans, insan için bir ifade aracı olmaya devam edecektir.

Dans, bedenin eğitilmesi, bedeni kullanmada ustalık kazanma, işitme-görme-dokunma ve hareket koordinasyonu oluşturma, toplumsal rollerin kazanılması, sosyal bilincin oluşturulması, ruhsal ve sinirsel gerginliğin azaltılması veya tamamen ortadan kaldırılması, hayal gücünün güçlendirilmesi, sözlü ve sözsüz kültür ürünlerinin geleceğe taşınmasında aktif rol oynar.

Dans, aynı zamanda sanat özelliği gösterir. Türker Eroğlu (1999,156) halk danslarının önemli bir özelliğinin de onun bir halk sanatı olması olduğunu ifade eder. Halk danslarının güzel sanatların “karma sanatlar” kategorisi içerisinde sayılabileceğinden bahseder. Ancak, halk danslarının bu bölümde yer alan sinema, opera, fotoğraf ve dans gibi sanatlardan farklı olduğunu özellikle belirtir.

Antikite’de yaşayan insanlar sanat olarak yedi etkinlik üzerinde durmuşlardır. Bunlar; “tarih, şiir, komedi, tragedya, müzik, dans ve astronomi”dir. Her birine kendi esin perisi hükmetmektedir. Her birinin kendi kuralları ve hedefleri vardır ama hepsi ortak bir motivasyonda bir araya getirilmektedir. Bu etkinlikler insanın evreni ve evren içindeki yerini tanımlamaya yarayan araçlardır. Onlar varoluşun gizlerini anlama yöntemleridir.

Ancak 13. yüzyılla birlikte “sanat” sözcüğü içerik olarak değişime uğramıştır. Bu dönemde dans listeden çıkarılmış ve “sanat” kavramı yeniden şekillenmiştir. Süreç içerisinde sahne ve tüm bedensel aktiviteleri içine alan gösteri sanatları ortaya çıkmıştır (Monaco, 2004: 27).

İster gösteri sanatları içerisinde değerlendirilsin isterse başlı başına bir sanat dalı olarak düşünölsün dans; insanın kendini arayışı, yaşamın anlamını keşfedişi ve hayatı kavrayışıdır. İnsanın iç dünyasını dışına yansıtmada kullandığı önemli bir araçtır. Bu yönüyle dans bir iletişim etkinliğidir.

Dans alanındaki derlemeci ve araştırmacılar, önceleri tıpkı masalcının metni belirleyip kökenini ve dağılma yollarını açıklamaya çalışması gibi, dans figürlerini/ kostümelerini/ müziklerini betimleyip bunların kaynaklarını araştırmaya çalıştılar. Dansın yöresinin bilinmesini, dansla iletilen anlamların sosyo kültürel işlevlerinin belirlenmesine ve yorumlanmasına tercih ettiler. Pek az çalışmada da bu figürlerin anlamları (kartalın, orakla ekin biçmenin sembolize edildiği gibi) açıklanmaya çalışıldı. Uzun süre dansın yaratıldığı ve sergilendiği bağlama göre farklı anlam ve işlevler kazandığı gerçeği göz ardı edildi. Diğer bir ifadeyle dansın toplumsal iletişim biçimi olarak kabul edilip incelenmesi ertelendi (Özdemir, 2005: 264).

İnsan yaşamında önemli bir yere sahip olan dans ve iletişim arasındaki benzerlikler, ortak yönler tezin konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmada özellikle insanın tüm yaşamını kaplayan “dans ve iletişim” kavramları arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur.

Amaç

İnsanoğlu, kendisini dansa ulaştıran yolda uyguladığı bedensel hareketleri, yalnızca eğlenme amacıyla yapmamıştır. Dansın kökeninde insanın inançları, tecrübeleri, korkuları, tarihsel ve kültürel birikimleri vardır.

Bu çalışmada dansın, eğlenme ve hoşça vakit geçirme dışında kalan, çok fazla üzerinde durulmayan ve aslında dansın özünü oluşturan iletişim yönünü ortaya çıkarmak, dans ile iletişim arasında mukayese yaparak ortak noktaları tespit etmek, bu konuda elde edilecek bulguları bilim dünyası ile paylaşmak amaçlanmaktadır.

Kapsam

“Dans ve İletişim” adını taşıyan tezin dördüncü bölümünde “Dans ve İletişim” konusu ayrıntılı çalışılmıştır. Dans eylemi için “dans etmek”, halkoyunları yerine “halk dansı” dans eden kişi için “dansçı” kavramları kullanılmıştır. Çalışmada “iletişim, dil, kültür, oyun, dans, halk ve halk dansları” kavramları üzerinde durulmuştur.

Çalışmada yer verilen alıntılarda halkoyunları ve oyun sözcükleri değiştirilmeden alınmıştır. Alıntılarda yer alan ifadeler üzerinde değişiklik yapılmadığından dans ve oyun, halk dansları ve halkoyunları sözcükleri, aynı kavramı karşılamak üzere birbirlerinin yerine ve bir arada kullanılmışlardır.

Metot

“Halk oyunlarının bilim yönü öncelikle bir araştırma alanı ve malzemesinin olması ile ortaya çıkmaktadır. Onun halk biliminin bir kolu olması, bu bilim dalının metot ve tekniklerinden yararlanılarak üzerinde araştırma yapılabileceğini gösterir” (Eroğlu, 1998: 154).

Halkoyunları ile ilgili bir çalışmanın bilimsel olabilmesi için;

- Bir kültür ürünü olarak halkoyunları üzerinde gözlem yapılması
- Gözlem neticesinde halkoyunlarını oluşturan olay ve unsurların kavranması, tanımlanması ve sınıflandırılmak üzere tasvir edilmesi

- Halkoyunlarını oluşturan unsurlar arasında nedensellik ilişkileri kurulması ve bu ilişkilerin gözlem yoluyla sınıp gerçekleştirilerek açıklanması
- Çeşitli seviyelerde gerçekleştirilmiş ilişkilerin genellemeler, kanunlar, teoriler biçiminde dile getirilip bunlardan yola çıkarak halkoyunları ile ilgili unsurların gidişi ve gelecekte alacağı biçimlere ilişkin tahminde bulunulması gerekmektedir (Eroğlu, 1998: 155, 156).

Çalışmada “tarama (survey) modeli” uygulanmıştır.

Tarama modeli; geçmişte veya hâlihazırda mevcut olan bir durumu (olay, kişi, nesne) kendi şartları içinde olduğu gibi tanımlamayı amaçlayan araştırma modelleridir. Bu tür araştırmalar, kaynak araştırması, tarih araştırması ve alan araştırması diye de ifade edilirler. Tarama modellerinde değişik betimleme yöntemleri birlikte kullanılabileceği gibi problemin özelliğine ve araştırmanın amacına göre sadece bir betimleme yöntemiyle de araştırma yürütülüp sonuçlandırılabilir. Tarama modellerinde teknik zenginliği, araştırmada muhtemel boşluklar ve kör noktalar kalmasını önlemenin en kestirme yoludur. Aynı şekilde bir alan taramasında kullanılabilecek bütün bilgi toplama ve veri çözümleme teknikleri araştırma sürecinde kullanılmalıdır (Köktan ve Eroğlu, 2005: 22).

Bu tanımdan yola çıkılarak yapılan araştırmada, konuyla ilgili geniş kapsamlı literatür taraması yapılmıştır.

Literatür Taraması

Araştırma konusuyla ilgili olarak yapılan literatür taramasında, dans ve iletişimin doğrudan ele alındığı bir çalışmaya rastlanamamıştır. Ülkemizde basılan çeşitli kitaplarda ve makalelerde yer alan birkaç cümlelik bilgiyle yetinilmemiş; yabancı kaynaklar araştırılmıştır. Yabancı dildeki makaleler ve kitapların çevirisi yapılarak konu ile ilgili önemli olduğu düşünülen bilgiler teze aktarılmıştır.

Dans ve İletişim ile ilgili olarak yapılan bilimsel tezlerin Sosyal Bilimler Enstitülerinin; Bale Ana Sanat Dalı, Halkla İlişkiler ve Tanıtım alanlarında olduğu, Halk Bilimi alanında yapılmadığı görülmüştür. Bu konuda yapılan tezlerden bazıları şunlardır:

Özden AKTÜRK; Varoluşundan Bugüne İnsanın Dansı Anlatım Aracı Olarak Kullanma Biçimi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bale Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1999

Tezin içeriğinde; dansın kaynağı, ilkel danslar, batı danslarının gelişimi, doğu uygarlıklarında dans, doğu batı danslarının kıyaslanması, Orta Avrupa, Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde dans, klasik bale, halk dansları ve modern bale konuları yer almaktadır. Kamile PERÇİN AKGÜL; **Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili**

İşlevini Etkileyen Etmenler Ve Bir Alan Araştırması, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Doktora Tezi, Konya, 2006.

Tezin içeriğinde; dans ve beden dili eğitimi, eğitimde değerlendirme ve dans ile beden dili işlevine etki eden etmenler, dans ve beden dili eğitimi alan dansçılarda eğitimin etkinliğine etki eden bireysel ve çevresel etmenleri belirlemeye yönelik alan araştırması yer almaktadır.



BÖLÜM 1: İLETİŞİM

Yapılan araştırmalar iletişimle ilgili bugüne kadar yüzlerce tanımlama şeklinin ve binlerce (5000 civarında) değişik kullanım şeklinin bulunduğunu ve kavrama onlarca değişik anlam yüklendiğini göstermektedir. Bu tanımların tamamını ele almamız elbette kolay değildir. Bu sebeple iletişimin özellikle konumuza yakın olan tanımları üzerinde durulacaktır.

İletişimle ilgili çeşitli tanımlara göz atıldığında her tanımın onun bir başka özelliğine vurgu yaptığını görmek mümkündür:

“İletişim; duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılmasıdır” (Baltaş, 2007: 19).

“İletişim bilginin, fikirlerin, duyguların, becerilerin vb.nin simgeler kullanılarak iletilmesidir. İletişim, bir anlam arama çabasıdır. İletişim, simgeler aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan diğerine bilginin, fikirlerin veya duyguların iletimidir” (Tutar, 2004: 6).

İletişim, canlılar arasındaki anlaşma şeklidir. İnsanlar konuşma ve anlaşma isteği duyduklarında birbirleriyle ilişki kurma çabası içine girerler. Bir yerde iletişimin varlığından bahsedebilmek için kişiler ya da gruplar arasında gerçekleşen aktarım ve bu aktarım sonucu oluşan bir etkileşimin ya da paylaşımın olması şarttır. Bu doğrultuda iletişim, “çoğu zaman bir şeylerin (duyguların, düşüncelerin, hislerin, görüşlerin, bilgilerin) aktarımı veya alışverişi” (Gökçe, 2006: 8) olarak tanımlanır.

“İletişim, insanın kendini sosyal bir varlık olarak ifade etmesi için zorunludur. İnsan çevresi ile iletişim kurarak yaşar. Onun her davranışı, konuşması, susması, duruşu ve oturma biçimi, kendini ifade etmesidir; yani çevresine mesaj iletmesidir” (Tutar, 2004, 6).

“En genel tanımıyla iletişim, toplumun temelini oluşturan bir sistem, örgütsel ve yönetsel yapının düzenli işleyişini sağlayan bir araç, bireysel davranışları görüntüleyen ve etkileyen bir teknik, sosyal süreçler bakımından zorunlu bir bilim ve sosyal uyum için gerekli bir sanattır” (Tutar, 2004: 5).

Zıllıoğlu; “İletişim nedir?” (2003) sorusuna verdiği cevaplarda iletişimi çok geniş bir alana oturtmaktadır. Ona göre iletişim bir başkasıyla konuşma; televizyon, gazete;

yazınsal bir eleştiri; saç biçimi, giyim biçemi; mağara duvarındaki resim, tiyatro sahnesindeki veya sinema perdesindeki karakterdir. İnsan etkinliklerinin ve ilişkilerinin tümünü iletişimle ilişkilendirirken; iletişimin duymak, görmek ve bazen de dokunmakla eşdeğer olduğunu ifade etmektedir. Zıllıoğlu'nun bakış açısına göre; iletişim sözcüğünün özünde, sadece yalın bir ileti alışverişi yoktur. İletişimin özünde daha çok toplumsal nitelikli bir etkileşim, değiş tokuş ve paylaşım vardır.

Tüm bu tanımlardan yola çıkarak iletişimin insanlar için vazgeçilemez bir unsur olduğunu ve tüm hayatını kapsadığını söyleyebiliriz.

İnsan sosyal bir varlık olarak çevresiyle düzenli veya düzensiz, bilinçli ya da bilinçsiz bir iletişim süreci içerisinde. Günümüz insanı için vazgeçilmez bir unsur olan iletişim, aynı zamanda yaşamı anlamlandıran en önemli olgudur.

İnsanlar çevrelerinde olup bitenlerden, birbirlerinin etkinliklerinden iletişim sayesinde haberdar olurlar. Haberleşme, bilgi paylaşımı insanoğlunun var oluşundan bu yana akıp giden bir süreci temsil eder ve bu süreç zorunlu bir süreçtir. İnsanlar varlıklarını, benliklerini kanıtlamak, denetim kurmak için iletişime başvururlar. Bu yolla birçok konuda doyuma ulaşırlar.

Üretmeyen, paylaşmayan, haberdar olmayan, haberleşmeyen, anlamayan, anlaşılmayan, yorumlamayan, etkilenmeyen, etkilemeyen insan çevresiyle bütünleşemez, toplumun parçası olamaz. Toplumun parçası olamayan insanın tek başına ihtiyaçlarını karşılaması oldukça zordur.

İletişim bilimci Orhan Gökçe (1998: 55), iletişim konusunda var olan yaklaşımların konuya bakış açıları bakımından temelde iki gruba ayrılabilirliğini belirtmektedir. Buna göre; ilk grup iletişimi sosyal eylemler çerçevesinde iletilerin aktarımı ya da paylaşımı olarak görmekte; ikinci grup ise iletişimi göstergibilimi (göstergeler ve anlamlar) temel hareket noktası olarak iletilerde anlam üretme yani anlamların üretimi ve değişimi olarak görmektedir.

“Anlam kavramı, bir toplumun ortak hafızası şeklinde tanımlanabilir. Anlamlar, sosyal yaşamda bizlere varlığımızı devam ettirme, yaşantımızı yönlendirme ve uyum sağlama imkânı sunarlar” (Gökçe, 2006: 14).

İletişimin bu iki yönü birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Üretilen anlamın değişimi ve sosyal eylemler çerçevesinde aktarılması ve paylaşılması, insanoğlunun geçmişte ürettiklerinin yalnızca geçmişte var olmayıp bugünlere basamak oluşturmasını açıklar niteliktedir. Teknolojik gelişmeler, buluşlar, icatlar bu yönde çalışan insanların hep bir öncekinin üzerine yeni bir şeyler eklemesi ve üretileni daha kullanışlı bir hale dönüştürme çabasından ileri gelmiştir.

Benzer durum sosyal ürünler için de geçerlidir. Türküler, oyunlar, maniler, masallar vb. ilk ağızdan çıktığı gibi kalmıştır diyebilir miyiz? İletişim yoluyla üretilenler, iletişim yoluyla aktarılmış; böylelikle bulundukları dönemi aşan bir özelliğe sahip olmuşlardır. Üretilen üretildiği gibi kalmamış; aktarım süreci içerisinde değişen sosyal yapıdan etkilenmiş ve çağın şartlarına göre değişim göstermiştir. Bununla beraber insanlar üretilenlere kendi yorumlarını, birikimlerini, tecrübeleri katarak genel olanı sahiplenmişler ve ona kendi bakış açılarına göre çeşitli anlamlar yüklemişlerdir.

Yazılı kaynakların taranması yöntemiyle yapılan bir araştırmada iletişim sözcüğünün 4560 kullanımı derlenmiş ve daha sonra 15 anlamı belirlenmiştir. Buna göre iletişim;

1. Düşüncenin sözel olarak (konuşma ile) karşılıklı değiş tokuşu;
2. İki kişinin birbirini anlaması, insanın karşısındakine kendisini anlatabilmesi;
3. Organizma düzeyinde bile olsa ortak davranışa olanak veren etkileşim;
4. Bireyde benlikle ilgili olarak belirsizliğin azaltılması;
5. Duyguların, düşüncelerin, bilgi ve becerilerin aktarılma süreci;
6. Bir kişi ya da bir şeyin başka bir kişiye/bir şeye içinden aktarımla, değiş-tokuşla dönüşme, değişme süreci;
7. Yaşayan bir evrenin parçalarının ilintilenmesi, bağlantılarının kurulması süreci;
8. Bir kişinin tekeline olanın başkalarıyla paylaşılması, başkalarına da aktarılması süreci;
9. Askeri dilde iletinin (komutun) gönderilmesi ile ilgili araç, usul ve teknikler;
10. İletiyi alanın belleğinin, iletiyi gönderenin beklentisine uygun yanıt verecek biçimde uyarılması;
11. Organizmanın ortamdaki uyarıya verdiği fark edilir yanıt, ortamdaki değişime uyarlanma yanıtı; bu yanıtla diğerini etkileme;
12. Kaynaktan çıktıktan sonra iletiyi alan için bir uyaran olan davranış;
13. Kaynağın karşı tarafı etkilemeyi amaçlayan davranış;
14. Belli bir konumdan, yapıdan bir diğerine geçiş süreci;

15. Güç (iktidar) kaynağı olarak kullanılan mekanizmadır (Zıllıoğlu, 2003: 4,5; Aslı için Bkz. F.E.X. Dance, “The Concept of Communication”. Journal of Communication. Cilt 20, 1970: 201, 210).

İletilen her mesaj anlam içerir. Bu anlam içinde bulunulan duruma, ortama, olaya göre farklılık gösterir. Bir insanın kitap okurken kaşlarının çatık olmasıyla, bir kişiye bakarken kaşlarının çatık olması arasında anlam farkı vardır. İletiler amaca uygun anlamlar taşırlar. Ya da bazen amaçsız ve bilinçsiz olarak gönderilebilirler. İletişimin kontrollü olması; iletiyi gönderen ve alanın bu sürecin farkında olması ve belli bir amaca yönelik hareket etmeleriyle mümkündür.

Günümüz toplumlarında uyku dışında kalan zamanın çoğu iletişim kurularak geçirilmektedir. Bu iletişim; gelip geçici/sürekli, içten/mesafeli, anlamlı/yüzeysel, yüz yüze/dolaylı ilişkiler şeklinde olabilmektedir. Kişi yalnız olduğu zaman da radyo, televizyon, gazete, kitap gibi araçlardan yararlanır. Ya da kendi iç sesine kulak verir. Tüm bunlar göz önüne alındığında, “iletişim yaşamımızın yaklaşık dörtte üçünü kaplayan bir olgudur” (Zıllıoğlu, 2003: 8) diyebiliriz.

Teknolojik gelişmeler insanların fizyolojik ve sosyolojik ihtiyaçlarını karşılamada büyük kolaylıklar sağlarken, iletişimin sınırlarını da genişletmiştir. Cep telefonları, internet, uydu yayıncılığı vb. gelişmeler bir yandan (teknik açıdan) iletişimsizliği olanaksızlaştırırken diğer yandan insan yaşamı içerisindeki öneminin üst sıralara yükselmesini sağlamıştır.

İletişimin temel amacı, etkilemektir. Etkileme olgusu beraberinde etkileşimi getirir. İnsanın sosyal bir varlık olarak yaşamını sürdürmesi iletişimle mümkündür. “Toplumun can damarı iletişimdir” (Gökçe, 2006: 16).

İletişim insanları bireysellikten toplumsallığa taşıyan önemli bir araçtır. İletişim olmadan insanların sosyalleşmesi, varlıklarını sürdürebilmeleri mümkün değildir. Bir toplumun parçası olabilmek, üretebilmek, ürettiklerinin nesiller boyunca aktarılması ancak iletişimle mümkün olabilir.

1.1. İletişimin Özellikleri

İletişimi işlevsel boyutu çerçevesinde ele alan Paul Watzlawick ve arkadaşlarının ortaya attığı “İletişim Terapisi Kuramı”nın amacı (1969), insanlar arası iletişimin temelinde

yatan ve insanların uydukları kaideleri tespit etmektir. Başarılı iletişim bu şartlara uyulmasından, başarısız iletişim ise bu şartlara uyulmamasından kaynaklanan olasılıklar ile ilişkilendirilmektedir. Watzlawick ve arkadaşları beş şart tespit etmişlerdir. Bu şartlar aynı zamanda iletişimin temel özelliklerini de oluşturmaktadır:

1. İletişimsizlik mümkün değildir yani iletişim her zaman her yerdedir.
2. İletişimin içerik ve ilişki boyutu olmak üzere iki boyutu ya da düzeyi vardır.
3. İletişimde iletinin yapısı içinde yer alan öğelerin yapılandırma biçimleri, iletişim ilişkilerini önemli ölçüde belirlemektedir.
4. İletişimde iletiler, sözlü ve sözsüz olmak üzere iki tiptir.
5. İletişimde bulunan taraflar ya eşit ya da eşit olmayan ilişkiler içindedir. (Gökçe, 2006: 20)

Yukarıda verilen beş özellikten ilki yani “iletişimsizlik mümkün değildir” ifadesi, insanoğlunun çepeçevre iletişimle kuşatılmış olduğunu göstermektedir. İnsanlar yaşamları boyunca mesaj üretirler. Bilinçli veya bilinçsiz üretilen bu mesajlar, sosyal ilişkilerin düzenlenmesini sağlar. Çevresiyle iletişim kurmak istemeyen bir kişi bu süreci çevresine ilettiği sözlü veya sözsüz mesajlar ile başlatır ve sonlandırır. Ancak bu süre zarfında istese de istemese de mesaj üretmeye devam eder.

Örneğin; içinde bulunduğumuz topluluktan uzaklaşıp bir köşeye çekilmemiz, nedeni ne olursa olsun kendimizle baş başa kalma isteğimizin bir göstergesi olarak algılanabilir. Konuşmadan, tavır ve davranışlarımızla ruh durumumuz, istek ve beklentilerimizle ilgili iletiler üretebilme ve bu iletilerden anlamlar çıkarabilme yeteneğimiz sebebiyle iletişimsiz kalmamız neredeyse olanaksızdır.

İkinci madde ise iletişimin içerik ve ilişki boyutu ile ilgilidir. Buna göre; insanlar iletişim kurarken seçtikleri sözcükler, takındıkları tavır, jest ve mimikler ile yalnızca mesajın anlamını aktarmakla kalmaz aynı zamanda iletişim kuran kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerinin de sınırlarını belirler. Alıcı ve vericinin iletişimi resmi boyutta mı geliyor yoksa samimiyet mi içeriyor; tüm bu soruların cevabı cümlenin kuruluşu, seçilen sözcükler ve beden dili ile açıklığa kavuşturulabilir.

İletişimin üçüncü özelliği olan iletinin yapısı içinde yer alan öğelerin yapılandırma biçimi bu süreçte etkin olan tarafların durumu ile ilişkilidir. Bu maddeyi Orhan GÖKÇE'nin yaklaşımıyla (1998: 33) şu şekilde açıklamak mümkündür: “İletişim

sürecinde etkin olan tarafların algılama usulü, iletişim akımını davranış aşamalarına bölümlendirme dizisine dönüştürmektedir.”

İletişimin dördüncü özelliği onun sözlü ve sözsüz yapısı ile ilgilidir. İletişim sürecinde kişiler birbirlerinin ne söylediğinden çok, nasıl söylediğine bakar. İletişimde ne söylendiği iletinin içeriğiyle, nasıl söylendiği ise iletinin biçimiyle ilişkilidir.

İletişimin yukarıda sözü edilen son özelliği ise iletişimde bulunan kişilerin eşit olmadıkları gerçeğini ortaya koymaktadır. İletişimde bulunan insanlar her zaman eşit düzlemde yer almazlar. İletişim yoluyla insanlar bir yandan eksik olan taraflarını tamamlarken diğer yandan aradaki farkı kapatma çabalarını iletişim aracılığıyla gerçekleştirirler.

İletişimin özellikleriyle ilgili bir başka sınıflandırma da Uğur Demiray’a (2006: 25) aittir.

- İletişim devingendir,
- İletişim süreklidir,
- İletişim daireseldir,
- Tekrarlanamaz, tersine çevrilemez
- Karmaşık bir yapı taşır.

Bir süreç olarak iletişim olgusu, kendi iç kuralları çerçevesinde devingenlik gösterir. Bu devingen yapı, insanın doğumuyla başlar ve ölümüne dek sürer. İnsan yaşamı boyunca iletişim kurar. İletişim bu yönüyle süreklilik gösteren bir unsurdur. İletişim sürecinde kurulan ilişkiler dairesel bir yön izler. İletin kaynak tarafından kodlanması, kanal aracılığıyla alıcıya ulaştırılması, alıcının cevap-tepki vermesi, kaynağın da gelen tepkiye göre iletisini düzenleyip tekrar alıcıya göndermesi ve bu sürecin sürüp gitmesi, iletişimin dairesel özelliğinin göstergesidir.

İletişim aynı zamanda tekrarlanamaz bir yapıya sahiptir. Kaynak gönderdiği iletiyi tekrarlamak durumunda kaldığında çoğunlukla kodlamada değişikliğe gider. İletişim sözlü ise; bu ses tonunda, sesin yüksekliğinde veya seçilen sözcükte bir değişim olarak hissedilebilir. Ancak tekrar edilmeye çalışılan ileti ilk gönderilenle tıpa tıpa aynı olamaz. İkinci ileti, ilk gönderilen iletiyle aynı biçimde kodlanmaya çalışılsa bile gönderilen iletinin alıcının algısında uyandırdığı ilk etkinin tekrarı yoktur. Bu sebeple iletişim

tekrarlanabilen bir yapıya sahip değildir. Bu durumda iletişim tersine de çevrilemez ya da geri alınamaz.

İletişim karmaşık bir yapı taşır. Bu yönüyle ele alındığında insan ilişkilerinin düzenli işleyişi bu karmaşık yapının çözülmesine ve tüm yönleriyle doğru uygulanmasına bağlıdır. Eğer iletişim basit bir olgu olsaydı dünyada anlaşmazlıklar olmazdı.

1.2. İletişim Unsurları

Kaynak: “Kaynak, başka bir kimseye araç ve kanallar aracılığıyla bir şey iletmek isteyen ve böylece iletişimi başlatan kişidir” (Gökçe, 1998: 134).

Alıcı (Hedef): “Sosyal iletişim sürecinde, hedef kavramı ile gönderilen iletiyi algılayan ve bunun anlamını bildiğini göstermek suretiyle iletişimsel eylemin genel amacı olan anlamların ortak paylaşılmasını gerçekleştirmeye çalışan kimse olarak tanımlanabilir” (Gökçe, 1998: 135-136).

Diğer bir tanımla kaynağın gönderdiği iletiyi alan, kodunu çözen, yorumlayan ve geri bildirimde bulunarak iletişim sürecini sonlandıran kişidir.

Kanal (Oluk): “İletilerin aktarım yolu, iletinin vericiden alıcıya aktarılmasını sağlayan her türlü özdeksel gereç. Alıcı ve vericiyi (kaynak) zaman ve uzam olarak bir araya getiren teknik araçlar bütünü” (Güz, 2002: 255).

“Ses, yüz, vücut, telefon, kitap, resim, televizyon vb. araçlar, iletişim araçları olarak tanımlanabilir” (Gökçe, 2006: 28).

Bu doğrultuda kanal (oluk), mesajın kaynaktan hedefe kayıpsız ulaşmasını sağlayan yoldur diyebiliriz.

Mesaj (İleti): “Kaynaktan alıcıya gönderilen bir uyarı, bir düşünce, duygu, kanı ya da bilginin kaynak tarafından kodlanmış halidir” (Demiray, 2006: 12).

“Bir yapıtın, bir yaratımın dokusunda bulunan, sanatçının yapıtında iletmek istediği temel düşünce, bildiri ya da vericinin alıcıya belli bir anlam yükleyerek gönderdiği alıcının da anlamını çözdüğü herhangi bir simgedir” (Güz, 2002: 183).

Her türlü duygu, düşünce, istek ve beklentinin bir anlam oluşturacak şekilde kodlanmış halidir.

Geribildirim (Feedback): “Kaynağın aktüelleştirdiği anlamı alıcının algılayıp algılamadığı, algılamışsa tepkisinin ne olduğu hakkında bilgi temin ettiği süreçtir” (Gökçe, 1998: 142).

“Hedefin algıladığı ve yorumladığı iletilere, sözel ya da sözsüz olarak tepki verme sürecini ifade eder. Kişiler arası iletişimde susma, el, kol işaretleri, kaş çatma ya da oynatma, baş sallama ya da çevirme gibi sözsüz iletiler de geri bildirim araçlarıdır” (Gökçe, 2006: 35).

Gürültü: “İletişim sürecinde gönderilen ileti ile algılanan ileti arasında bir farka neden olan, iletişim sembollerine olan eklenti veya bu sembollerin kodlanma hatasıdır” (Demiray, 2006: 22).

“Gürültü, iletişim sürecinde karşılıklı alışverişi yapılan iletilerde kaynak ve hedef tarafından öngörülmemiş, istenmeyen ve iletişimin aksamasına ya da kopmasına yol açan unsurları ifade eder” (Gökçe, 2006: 36).

Gürültü, anlaşmayı engelleyen her türlü fizyolojik, psikolojik, sosyolojik ya da çevresel etken olabilir.

Filtre: Alıcı mesajı yorumlarken değer yargılarına, inanç, tutum ve beklentilerine göre tavır takınır.

“Algılama sürecinde, bireyin içinde bulunduğu durum, sahip olduğu değer yargıları, amacı, ihtiyacı, beklentisi, içinde yetiştiği toplumsal ve kültürel ortam, bilgisi ve bilgi birikimi, sosyal yaşamdaki deneyimleri ve hatta fiziksel özellikleri vb. faktörler etkin rol oynar. Bu faktörler, genelde seçme ve değerlendirme ölçütleri, ya da filtre olarak adlandırılır” (Luhmann, 1975; GÖKÇE, 2006).

Kod: “İletinin işaret haline dönüşmesinde kullanılan simgeler ve bunlar arasındaki ilişkileri düzenleyen kuralların tümüdür. Yüz ifadeleri, vücut hareketleri, ses tonu, çizim, dokunma gibi kodlar, ortama bağlı olarak ya tek başına ya da birlikte kullanılır” (Gökçe, 2006: 34).

Kodlama: Bir bilginin, düşüncenin, duygunun ilettime uygun ve hazır bir ileti biçimine dönüştürülmesidir (Demiray, 2006: 14).

Kod açma: “Alıcıya ulaşan ve alınan bir uyarının başka deyişle iletinin yorumlanarak anlamlı bir biçime sokulmasıdır” (Demiray, 2006: 15).

Simge: “Kişiler açısından iletileri ve olayları anlamlandırma yani yorumlama araçlarıdır. Simgeler kendiliğinden var olmayan, toplumsal uzlaşımla belirlenen olgulardır. Onlara anlam kazandıran toplumsal ve kültürel yaşamdır” (Gökçe, 2006: 10-11).

Simgeler; doğal simgeler ve uzlaşımsal simgeler olmak üzere iki bölümde incelenebilir:

“Doğal simgeler, temsil ettiği nesne ile doğal ve gerçek bir bağ içinde olan işaretlerdir. Bu tür simgelerin nesnesiyle doğal bağlantısı, başka bir deyişle bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Doğal simgeler (dumanın ateşin belirtisi olması gibi) temsil ettikleri nesnelerin belirticisidirler. Uzlaşımsal simgeler ise, iletişim amacıyla oluşan ya da üretilen simgelerdir. Bu simgelerin nesnesiyle doğal ve nedensel bir ilişkisi yoktur. Bu simgelerin anlamları uzlaşımlar, ortak kurallar ya da anlaşmalar doğrultusunda belirlenir. Sözcükler, rakamlar, trafik işaretleri uzlaşımsal simgelere örnek olarak gösterilebilir” (Gökçe 2006: 12).

Simge yapma ve kullanma yeteneği ve becerisine sahip olan tek canlı insandır. İnsanlar bu becerileri sayesinde, simgelere ve bunlarla iletilen anlamlara tepki göstermekle kalmaz aynı zamanda bu anlamları yorumlar ve anlarlar.

“İnsanlar simgeler aracılığı ile ya da simgeleştirme yolu ile nesneleri, düşünceleri, görüşleri vb. zihinlerinde canlandırırlar” (Gökçe, 2006: 13).

Sembol: Semboller aynı kültürün üyeleri tarafından tanınabilen ve belirli anlamları olan sözcükler, jestler, resimler ya da nesnelerdir. Bir dile veya branş diline ait sözcükler, giysi, saç tıraşı, flama ya da statü sembolleri ile aynı kategoriye dahildir. Her kültürde kısa zamanda yeni semboller oluşur ve eskileri kaybolur. Bir kültür grubuna ait semboller zamanla başka kültürün üyeleri tarafından taklit edilir. Bu nedenle semboller kültürel farklılık modellerinde en yüzeyde bulunur (Gürçayır, 2007).

1.3. İletişim Sürecinin İşleyişi

İletişimin gerçekleşmesi bir yanda bir şey iletmek isteyen yani anlam üreten bir kişinin (kaynak); diğer yanda da gönderilen iletiyi almaya ve algılamaya hazır olan ve kaynakla aynı anlamı üreten ve tüketen bir diğer kişinin (hedef) var olmasını gerektirir.

“İletişim sürecinde kaynak ve hedef birbirleriyle hem gönderilen ileti veya anlam hem de bu ileti veya anlamı taşıyan bir araç (kanal) üzerinden bağlanmaktadır” (Gökçe, 2006: 27).

Her iki tarafın ihtiyaçları karşılandığında ve her iki taraf amacına ulaştığında iletişim sağlıklı bir biçimde kurulmuştur diyebiliriz. Ancak iletişim süreci karmaşık bir süreçtir. Bu karmaşık yapıyı çözmek karşılıklı uyum gerektirir.

İletişim aynı simgelere sahip olduğunda, iletişim kuran kişiler aynı sosyal ve kültürel çevre içinde bulunduğunda gerçekten kurulmuş olur. Sağlıklı iletişim “her iki tarafın düşünce düzeyinde aynı veya benzer şeyleri canlandırmasıyla mümkün olabilmektedir” (Gökçe, 2006: 10).

İletişim sürecini kaynak başlatır. Kaynak iletmek istediklerini (duygu, düşünce, istek, beklenti vs.) önce başkalarının algılanabilir ve anlaşılabilir işaretlere dönüştürür. Bu dönüştürme işlemine kodlama adı verilir. Kodlanan ileti bir araç (sözel veya görsel kanal) aracılığıyla hedefe gönderilir. Hedef gönderilen iletiyi algılayan, yorumlayan unsurdur. Hedef iletiye yüklediği anlam ve oluşturduğu yoruma göre tepkisini kodlayıp kaynağa geri gönderir. Genel hatlarıyla iletişim süreci bu şekilde gerçekleşmiş olur.

“İletişim; başlangıcı kültürel yaşamın var olmasına dayanan, sonu ise belirli olmayan bir zaman dilimini kapsamaktadır. Doğumuyla birlikte kültürel yaşama katılan birey, kendisine sunulan simge, kavram ve kalıplarla çevresine uyum sağlamaya, bunlar üzerinde egemen olmaya ve bunları değiştirip geliştirmeye çabalar. Bu bağlamda iletişim, bireyin toplumsal ve kültürel çevresi ile ilişkilerine göre değişen, aynı zamanda bireyi de değiştiren bir süreçtir.

Tüm deneyimlerin bir geçmişi ve geleceğe uzantıları vardır. İletişimde bulunduğu her ortam ve durumda, bireyin, hem geçmişteki deneyimleri, birikimleri, yanlışları ve yanılgıları, hem de geleceğe yönelik beklentileri, umutları devreye girer. Kısaca iletişim bireyin bilgi edinmesini ve deneyim kazanmasını ve buna göre de tutum ve davranışlarıyla tepki geliştirmesini sağlayan bir süreçtir” (Zıllıoğlu, 1993; Gökçe, 2006).

1.4. İletişim Aracı Olarak Dil

Genel bir dil tanımına ulaşabilmek için öncelikle dil ile ilgili yapılmış tanımları gözden geçirmek gerekir.

Türk Dil Kurumunun Güncel Türkçe Sözlüğünde dil: “insanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan, zeban” olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca “bir çağa, bir gruba, bir yazara özgü söz dağarcığı ve söz dizimi” ya da düşünce ve duyguları bildirmeye yarayan herhangi bir anlatım aracı: Müzik dili. Yazı dili anlamlarına da gelmektedir (TDK, 2010).

“Dil, insanların duygu ve düşüncelerini bildirmek üzere sözcüklerle veya gereçlerle yaptıkları anlaşmadır. Türkçe, Fransızca, İngilizce, Arapça, Almanca veya işaret dili vb. gibi” (Hatiboğlu, 1972).

Dil; toplum üyelerinin birbirlerine düşünce ve dileklerini anlatmak amacıyla kullandıkları, ilgili toplumca benimsenen ses simgelerinden oluşan ve belirli bir düzene göre işleyen kültürel dizgedir (Acıpayamlı, 1978).

İnsana türlü etkinlik süreçleri içinde düşünce ve duygularını anlatma olanağı vererek bilme ve iletişim işlevlerini yerine getiren dil; toplumsal üretimin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkıp gelişen söz düzenini simgeler (Ozankaya, 1975).

“Dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan tabî bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli antlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş içtimaî bir müessesedir” (Ergin, 2005: 3).

“Dil, duygu, düşünce ve dileklerimizi anlatmaya yarayan, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış, doğal, gizli, seslerden örülmüş, kendine özgü kuralları olan, canlı, sosyal bir araçtır (Demir, 2006: 21).

“Dil, bir toplumda insanlar arası iletişimi sağlayan, ses ve anlamca ortak öğelere sahip çok yönlü bir dizgedir” (Özkırımlı, 2002: 17).

Dil belirli kurallara göre bir araya getirildiğinde tüm konuşmacılar tarafından anlaşılabilen sesler sistemidir (Haviland, 2002: 133).

Tüm bu tanımların birleştiği nokta anlamak, anlaşılma ve anlaşma üzerinedir. Dil anlama ve anlaşma aracıdır. Dil yalnızca seslerden örülü bir yapı değildir. İnsanın anlam yükleyebildiği her şeydir.

İnsanlar arasında karşılıklı haberleşme aracı olarak kullanılan; duygu, düşünce ve isteklerin ses, şekil ve anlam bakımından her toplumun kendi değer yargılarına göre biçimlenmiş ortak kurallarının yardımı ile başkalarına aktarılmasını sağlayan dil; seslerden örülü çok yönlü ve gelişmiş bir sistemdir.

Dünya üzerinde konuşulan diller,

a) Köken,

b) Yapı bakımından sınıflandırılmaktadır.

Her dil taşıdığı söz hazinesine, kullandığı alanlara, yaşayıp yaşamadığına ve toplumun içinde onu kullanan kesimler açısından taşıdığı farklı özelliklere göre; konuşma dili, yazı dili, halk dili, aydın dili, bilim dili, edebî dil, kültür dili, millî dil, ortak dil, resmî dil, yaşayan dil, ölü dil olarak da sınıflandırılabilir (Korkmaz, 2003).

Bu bağlamda dil ile ilgili sınıflandırmalara göz atacak olursak;

- Yaygınlık ve nitelik bakımından: kamu dilleri, özel diller, gizli dil, resmi dil, uygarlık dilleri, genel dil, dünya dili;
- Aynı dilin türlü halleri bakımından: konuşulan dil, halk veya konuşma dili, teklifsiz dil, aşağılık dil, bilim dili, meslek dili, sınıf dili, edebiyat dili, diplomatlık dili, şiir dili, teknik dil;
- Kullanış bakımından: yaşayan dil, aşkı dil (geçmiş bir zamanın vasıflarını taşıyarak yaşayan dil), ölü dil (günümüzde artık konuşma ve yazı dili olarak hiçbir toplum tarafından kullanılmayan, tarihi devirlerdeki varlığı, bıraktığı çeşitli yazılı belgelerden anlaşılan dil);
- Anlık bakımından: arı dil (söz varlığında hiçbir yabancı sözcük bulunmayan, yalnız kendi kurallarına ve öz değerlerine uygun biçimde işleyen dil), karma dil;
- Doğuş bakımından: doğal dil, yapma dil, evrensel veya uluslararası dil, filozof işi dil;

Konuşana olan yakınlığı bakımından: ana dil, ulusal dil, benimsek dil (anadili yerine benimsenen dil), yabancı dil gibi sınıflara ayrılır (TDK, 1949).

Huizinga (1995: 18), insanın iletişim kurabilmek, öğrenebilmek ve emredebilmek amacıyla kendisi için yarattığı dili ilk ve yüce araç olarak görmektedir. Ona göre insan, dili sayesinde nesneleri ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte, tek kelimeyle adlandırmaktadır; başka bir ifadeyle “şey”leri zihin alanına kadar yükseltmektedir. “Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak madde ile düşünülen “şey” arasında sürekli olarak gidip gelmektedir. Soyutun her ifadesinde bir simge vardır ve her simge de bir kelime oyunu içermektedir.”

Dilin özellikleri;

1. Dil, doğal bir varlıktır; çünkü kendiliğinden oluşmuştur.
2. Gizli bir anlaşmalar sistemidir; ne zaman, nasıl, nerede doğduğu soruları kesin olarak cevaplandırılmamaktadır. Günümüzde yeryüzünde lehçeler ayrı bir dil sayılırsa beş bin dolayında dil kullanılmaktadır. (Bu sayı çeşitli kaynaklarda farklılık göstermekte; devlet dili olarak kullanılan dil sayısı; yüz on sekiz olarak bilinmektedir.)
3. Dil seslerden örülü bir araçtır. Tüm diller farklı özellikler gösterebilir de sese dayalıdır. Dil kuralları ise benzer yanları bulunmakla birlikte çok çeşitlilik göstermektedir.

4. Dil, canlı bir varlıktır. Doğar, büyür, gelişir, hatta ölür. Döneminde büyük uygarlıklar yaratan birçok dil günümüzde kullanılmamaktadır. Bunun yanında yaşayan bir dilin sürekli geliştiği, değiştiği kolayca gözlenebilir.

5. Dil sosyal bir araçtır. İnsan olmadan dilin olması düşünülemez. Çocuk annesinin babasının dilini değil, aralarında yetiştiği insanların dilini öğrenir (Demir, 2006: 21).

Dil ait olduğu milletin kültür düzeyini belirler. Kültürün zenginliği dili, dilin zenginliği kültürü etkiler.

Dil sosyal bir varlıktır. Dilin gelişmesi, toplumların tarihi ve gelişmeleri ile her zaman bağlantılı olmuştur.

Yunan düşünürü Platon dili, “kendine özel düşüncelerini sesin yardımıyla özne ve yüklemeler aracılığıyla anlaşılabilir duruma getirmek” biçiminde, Andre Martinet “insanın kendi bilgi ve deneyimlerini, bir anlamsal kapsamı ve bir ses karşılığı olan birlikler, monemelerle, her toplumda bir başka biçimde açıklandığı bir bildirişme aracı” olarak tanımlamaktadır. Dil aynı zamanda düşünceyi anlatan bir işaret sistemidir.

İşaret ise insanlar arasında görüşmeyi sağlayan her türlü sembollerdir. Bu durumda dil iradeli olarak bir simgeler aracılığıyla duyguların, düşünce ve isteklerin iletişimde kullanılan, içgüdüsel olmayan, yalnızca insana özgü bir yöntemdir (Kayaalp, 2002: 30).

Toplum yapısının oluşmasıyla birlikte dil, bir iletişim aracı olarak görev yapmış ve toplumun ilerlemesiyle birlikte gelişmiştir. Toplum ve toplumun gelişmesi dilin gelişmesini etkilemiştir (Ahanov, 2008: 425).

Eğer insanlar toplum halinde yaşamakta olmasalardı hiç kuşkusuz dile gereksinme duymayabileceklerdi. Öte yandan dil olmasaydı insanların bir arada yaşamaları, anlaşabilmeleri, bir toplumu oluşturmaları da söz konusu edilemezdi (Aksan, 1979: 64).

Dilin canlı bir varlık olduğu herkesçe malumdur. Bir dil veya dil içerisinde yer alan sözcükler doğar, gelişir ve fonksiyonlarını yitirdiklerinde ölürler. Günümüz iletişim dünyasında kitle iletişim araçlarının da etkisiyle sözcükler ait oldukları dilin sınırlarını aşip; farklı dillerin içine nüfuz edebilmektedir.

Dil yoluyla gerçekleşen iletişim iki boyutlu bir etkiye sahiptir. Burada dilden kastımız lisan olarak yalnızca seslerden örülü bir yapı değil; bilakis insanın kendini ifade etmek için kullandığı anlam yüklenebilen ve yorumlanabilen her türlü unsurdur.

Dil yoluyla iletişim kurulduğunda bu iletişim; aynı zaman diliminde yaşayan bireyler düzeyinde gerçekleşir ve yatay bir yapı gösterir. Bu yatay yapı dil yoluyla iletişimin birinci boyutudur. İkinci boyut ise önceki nesillerden günümüze ve geleceğe uzanan dikey iletişim boyutudur. İnsanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerden biri de dili dikey iletişim boyutuyla kullanabilme özelliğidir.

“İnsan toplulukları için kültürden söz edilmesini mümkün kılan; önceki nesillerin ürettiklerinin, başarılarının, gelişmelerinin ve nihayet bunların hepsinin sonraki nesillere miras bırakılabilmesini sağlayan bir mekanizmaya sahip olmalarıdır ki bu da dildir” (Develi 2007: 17).

Kültürün oluşabilmesi için dilin nesiller arasındaki aktarımını mümkün kılan dikey iletişim boyutuna ihtiyaç vardır.

Yüzyıllar içinde ortak yaşamının sonucunda kazanılan bu nitelikler dil olmazsa nesiller arasında aktarılamaz, taşınamazsa zaten gerçekleşemezler. Bunu gerçekleştiren dildir.

“Dil yoluyla tespit olmadan, hiçbir öğretme, hiçbir gelenek ve buna göre de bir neslin yaptığı denemeleri ondan sonra gelecek nesil için devşirme gibi bir şey olamaz. Bu bakımdan dil, insanda bütün insani olanın, tarihte kültürel olanın taşıyıcısıdır” (Develi, 2007: 19, 20).

Dili genellikle irademiz doğrultusunda kullanırız. Ancak dil içeriğinde irademiz dışında var olan bilgileri de taşır. Dolayısıyla dil yalnızca ileten değil aynı zamanda taşıyıcı bir unsurdur da. Dilin taşıyıcı yönü ortak kimliğimizle, kültürümüzle ilgili olan yönüdür. Bir kültürün içine doğan birey önce o kültürün dilini öğrenir. Sonra çevresiyle sosyal ilişkiler kurar, öğrenir, öğretir. Evlenip kendi çocukları olunca bildiklerini onlara aktarır. Böylelikle kuşaktan kuşağa aktarılan bir sürecin doğal taşıyıcısı olur.

Dil sosyal ilişkilerden geçerek öğrenilir. İletişimde anlam sosyal ilişkiler içinde oluşur ve sosyal ilişkilerde kullanılır; işaretler ve mesajlar ilişkisel karakter taşır. Dolayısıyla, anlam ve anlam verme sosyaldir. Aynı zamanda dil bir insan topluluğu için az çok aynı anlama geliyorsa bir anlam taşır. Anlam ancak paylaşılan anlam oldukça vardır (Erdoğan, 2002: 108).

İletişim sürecinde yer alan her kişi mesajı kendine göre kodlar, şekillendirir; kendine göre çözer, yorumlar. Kodlama ve yorumlama sürecine etki eden unsurlar; yaşanmış tecrübeler, değer yargıları, tutum, inançlar vb.dir. İnsanlar arasındaki farklar kurdukları

iletişime de yansır. Aynı topluma ya da millete ait olan kişiler arasındaki farklar iletişimi olumsuz yönde etkileyecek kadar büyük değildir. Çünkü ortak kodlara ve anlamlara sahiptirler. Anlamlar şifrelenmiş işaretlerden çıkartılır. Şifreler birbirleriyle benzerlik ve birbirlerinden farklılık ilişkilerine sahiptirler ve bu ilişkilerle ancak işaret sistemlerinin bir parçası olarak çalışırlar. “Dur” anlamına gelen el kaldırma ile “selam verme” anlamına gelen el kaldırma belli benzerlikler ve farklılıklara sahiptir.

Bir kültürde yeme, içme, giyinme, çalışma, ilişki kurma ve geliştirme, eğlenme, boş vakit geçirme, duygularımızı ifade etme gibi günlük deneyimlerimizin birçok farklı yanlarıyla ilişkili olan anlamlar vardır. Bu anlamlar inançlar, pratikler, değerler ve beklentiler sistemi içinde ayarlanır.

Bu sistemde, herhangi bir şifre seti bir diğer şifre setiyle veya setleriyle anlamlı ilişkiye sahiptir; bir şekilde belli bir dünya görüşü ve pratiğine uyar. Bir bakıma, kültürler yol gösteren ve yorumlayan ahenkli anlamlar şeması setleridir (Erdoğan, 2002: 109).

Herman Wein “kültür insanın en büyük ve en önemli aletidir.” der. Bu aletin varlığı dile bağlıdır. Dil de böylece insanın en önemli aleti olmuş olur. “Yaptığı bütün aletleri yapmamış olsaydı, varlığını sürdürebilirdi insanoğlu ama dili olmayan bir insanın varlığı mümkün değildir. Şimdi dil hakkında düşünüyoruz. Dilin kültür ve toplumun, yani insanın oluşumundaki rolünü düşünmek, insanın ne olduğunu düşünmek demektir” (Develi, 2007: 15)

1.4.1. Konuşma Dili

İnsanlar arasındaki karşılıklı konuşmanın her türü, örneğin yüz yüze görüşmeler, resmi ve gayri resmi toplantılar, hitaplar, sohbetler vb. genelde sözlü iletişim olarak nitelendirilir. Bu bağlamda sözlü iletişimin insan yaşamının uyku dışında kalan süresinin büyük bir bölümünü kapsadığı söylenebilir (Gökçe, 2006: 45).

Mesajların sesle aktarıldığı iletişim biçimine konuşma dili denir. İnsanlar genellikle konuşarak anlaşır. Duygu aktarımı ses ve sözle yapıldığında daha tatmin edicidir. Konuşma dili, beden dili ile beslenir. Günlük ihtiyaçların karşılanmasından, psikolojik ve sosyolojik paylaşımlara kadar, konuşmak insanı rahatlatan en önemli unsurdur.

1.4.2. Yazı Dili

Mesajların çeşitli simge ve semboller yoluyla üzerine çizim yapılabilen kağıt ya da her hangi bir araç aracılığıyla aktarıldığı iletişim biçimidir.

“Yazının tarihi resimlerle başlar. İlk insanlar mağara duvarlarına av hayvanlarını resmediyorlardı. Bunun nedeni; günümüzde bazı yerlerde görülen büyücülerin kullandığı gibi, büyüsel amaçlıydı. Hayvanları bu yolla etkileyebileceklerini ve daha kolay bir şekilde avlanabileceklerini düşünüyorlardı.

Mağara resimleri ilk insanların inançlarını ve de korkularını anlatıyorlardı. İnsanlar uzun bir süre yazıya pek gereksinim duymadılar” (Akkurt, 2003: 221).

Resim ya da yazı, insanın belgeleme ve kendisinden sonra geleceklere bilgi aktarma ihtiyacından doğmuştur. Doğayla mücadelesinde elde ettiği başarıyı resmederek paylaşmış, paylaştığı bu bilgiler mesajı alanların zihninde değer kazanmıştır.

İster büyüsel amaçlı olsun ister bilgi aktarma amacını taşısın her halükarda ilkelerin paylaşmak için keşfettikleri teknik, insanoğlunun varlığını sürdürme ve kendini geliştirme çabasına çok önemli katkılar sağlamıştır.

O dönemde mağara resimlerini gözlemleyen insanlar o işaretleri bırakanların deneyim ve tecrübelerinden kendilerine uygun sonuçlar çıkarmışlardır. Bu izler günümüze kadar ulaşarak geçmişin karanlık noktalarına ışık tutması bakımından hala önemini ve değerini korumaktadır.

1.4.3. Madde Dili

İnsanların yaşamlarını düzenleyen trafik lambaları, levhalar, tabelalar ve çeşitli işaretler madde diline örnek olarak gösterilebilir. Madde dili çoğunlukla evrensel nitelik taşır.

Otobanlarda dinlenme yerlerini, telefon kulübelerini ve lokantaları üzerindeki resimlerle işaret eden tabelalar, hangi kültürden olursa olsun, hangi dili konuşuyor olursa olsun herkes için aynı anlamları taşır.

1.4.4. Kültür Dili

Kültürden kültüre farklılık gösteren ve anlamları kültüre göre biçimlenen dildir. Sıradan bir insan için bir yazmanın kenarına işlenmiş biber motifi herhangi bir şey ifade etmeyebilir. Ancak üretildiği kültür içerisinde biber motifini işleyen yeni evli bir kadınsa, o üretimden gelinin kaynanasıyla iyi geçinemediği sonucu çıkarılabilir.

Kültür dili insanın bedenine de yansır; örneğin yabancı bir erkekle bir kadının bakışmaları hoş karşılanmaz. Yabancı bir erkek mecbur kalmadıkça yabancı bir kadınla konuşmaz. Konuşmak zorundaysa da başını önüne eğer, gözlerini kaçırır. Benzer bedensel duruşu kadın da sergiler.

Yine büyüklerin yanında ayak ayaküstüne atarak oturmak, ya da ayakları uzatarak, uzanır vaziyette bir pozisyon almak ayıplanır. Beden, kültürün etkisiyle disipline sokulur ve toplumun beklentileri düzeyinde şekillenir.

Misafire güler yüz göstermek, verilen selamı almak vb. davranışlar da kültürün şekillendirdiği dile örnek olarak gösterilebilir. Tüm bunlar kendi içinde anlamları bulunan iletilerdir.

Ölümle ilgili adetlerde genç kızların ya da gelinlerin tabutları tel-duvakla, çeyizinden birkaç parçayla, pullu ipekli al renkli kumaşlarla süslenir. Ölen kişinin mesleğini belirtmek amacıyla da tabutun üzerine o mesleği simgeleyen şapka, kokart, sarık vb. konur (Örnek, 2000: 218).

1.4.5. Beden Dili

İletişim sürecinde kullanılan düzgülere göre, dilsel öğelerden yararlanmadan, kişiler arası iletişimde anlam aktarımının el-kol devinimleri, mimikler, bir başka deyişle beden dilinden ve uzam dilinden yararlanarak gerçekleştirildiği iletişim türüne verilen addır (Güz, 2002: 353).

Güz'ün cümlesinde “dilsel öğeler” olarak ifade edilen unsur sestir. Beden dili sesli kodlar kullanılmadan gerçekleştirilir.

“İnsan için anlam yükleyebildiği her şey iletişimdir ya da iletişim için kullanılabilir” (Zıllıoğlu, 2003).

Genelde iletişimin, yalnızca sözlü simgelerin oluşturduğu dil aracılığıyla gerçekleştiği düşünülür. Oysaki kişiler arası iletişimde hem sözlü hem de sözsüz simge ve işaretler aynı anda kullanılır. Hatta yüz ifadeleri, el kol hareketleri, bedenin duruş tarzı ve sesin tonu gibi sözsüz iletilerin, iletişimde kullanılan iletilerin daha büyük bir kısmını kapsadığı belirtilir. Bu bağlamda, hiçbir iletişim etkinliğinin sözsüz imgeler olmadan düşünülmesi mümkün değildir (Gökçe, 2006: 45).

Beden diliyle verdiğimiz mesajlar insanlarla anlaşmamızda en temel araçlardan bir tanesidir.

“Yakın çevremizde, daha geniş sosyal hayatımızda ve farklı ülke insanları ile ilişkilerimizde öncelikle beden dilimizi kullanırız. Onların beden dilleri ile anlattıklarını çözmeye çalışırız (Baltaş, 2007: 22).

İnsanlar sözlü anlatımın etkisini artırmak için beden diline ihtiyaç duyar. Beden dili günlük yaşamda tek başına anlatımı gerçekleştirmek için her zaman yeterli olmayabilir.

Ses, söz ve beden dili bir arada kullanıldığı zaman çok daha etkili olur. Bu, yüz yüze yapılan ikili ya da çok kişili görüşmeler için geçerlidir.

Bunun aksi durumlar da söz konusudur. Örneğin dans eden insan, bedenini anlatım aracı olarak kullanırken söze ihtiyaç duymaz. Yine de coşkusunu belirtmek için ara sıra sesini kullandığı ve çeşitli nidalarda bulunduğu gözlenebilir.

Sözsüz iletişim; konuşulan sözü içermeyen ifade, enformasyon verme veya davranış olarak tanımlanabilir. Örnek olarak jestler, yüz ifadeleri, giyiniş, duruş ve ses tonu ile anlatım veya anlam çıkarmadır. Dolayısıyla, sözsüz iletişim bir ilişkinin söz kullanmadan başlatılması, kurulması ve yürütülmesidir (Erdoğan, 2002: 202).

Beden, insanın ilk ve en doğal aracıdır. Daha doğrusu, araç kelimesini kullanmadan diyebiliriz ki insanın sahip olduğu ilk ve en doğal nesne ve de teknik araç insanın bedenidir. (Mauss, 2006: 474) İnsanoğlu anlatmaya bedeniyle başlamıştır. Önce bedenini keşfetmiş, sonra onu kullanmıştır. Dolayısıyla insanın ilk iletişim aracı bedenidir.

İnsan, toplumsal yaşam içerisinde, kendi dünyasını, değerlerini ortaya koyan tek varlıktır. Dolayısıyla insanın değerlerini yarattığı alan toplumsal alandır. Toplumsal alanda insan, töre, ahlak, din, dil, sanat, hukuk, ekonomi, teknik gibi değerler ortaya koyar. İnsan ortaya koyduğu bu değerleri bedenine yansıtır. Bedene yansıyan inançlar, adetler, gelenekler de insan bedenini etkiler.

Örneğin, İbranilerde ve İslamiyet'te devam eden sünnet geleneği, erkeğin cinsel organında meydana getirdiği değişiklik; kulakların delinmesi âdeti, ilkelde bedene çizilen çizgiler, resimler, çeşitli mesleklerin meydana getirdiği çeşitli değişiklikler, beden üzerinde toplumsal birer görüngüdür (Kaplan, 2007: 8).

Mauss, insanların tarih boyunca ve dünya çapında bedenlerini kullanma biçimlerinin envanterini çıkarma ve bunları analiz etme yönündeki çalışmaların gerekliliğini ve bu tür çalışmaların acilen yapılmasının öneminden söz etmektedir.

“Bizler insanların yaptığı çalışmaların ürünlerini bir araya getiriyoruz. Yazılı veya sözlü metinleri derliyoruz; fakat evrensel olan ve herkesin elinin altında bulunan bu aracın; yani insan bedeninin içerebileceği sayısız ve değişken olasılıklara gelince, bizim özel kültürümüzün gerekleri arasında yer alan kısmi ve sınırlı olasılıklar dışında, insan bedeninin içerdiği bu olasılıklar konusundaki bilgisizliğimiz devam ediyor” (Mauss, 2006: 18).

Günlük yaşamda gerçekleştirilen ilişkilerde başvurulmuş simgesel kodlar içinde sözsüz olanlar, anlam yaratmada ve paylaşmada çoğu kez bilincinde olmaksızın ama kaçınılmaz olarak sürekli kullanılırlar. Görsel kodların kullanımı insanın iletişim tarihi

kadar eskidir. İlkel ve geleneksel toplumların insanı, günlük uygulamalar için olduğu kadar, din kökenli törenler için de son derece yetkin kodlar geliştirmiştir.

Schober'e göre (2003: 30) sözsüz iletişim üçe ayrılır:

- 1) Sessiz olan: sadece görsel beden dilini kapsar. Sözsüz iletişimin gözlenen boyutunu oluşturur.
- 2) Sesli olan: gülmek ve iç çekme gibi eylemleri kapsar. Sözsüz iletişimin işitilebilen boyutunu oluşturur.
- 3) Nesnel: kişilerin görüntülerini tamamlayan unsurları (giysi, aksesuar vb.) kapsar. Sözsüz iletişimin tamamlayıcı boyutunu oluşturur.

Sözsüz iletişimin özellikleri;

- İletişim yokluğunu olanaksız kılma
- Duygu ve coşkuları yetkin biçimde dile getirme
- Kişiler arasındaki ilişkileri tanımlama ve belirleme
- Sözlü iletişimin içeriği hakkında bilgi verme
- Güvenilir iletiler sağlama
- Kültüre göre biçimlenme olarak sınıflandırılabilir (Demiray, 2006: 37).

Kişiler arası iletişimdeki iletişim akışına sözsüz iletişim ile (el, yüz, duruş, giyiniş, yürüyüş, ses tonu gibi) birden fazla kanal katılır.

“Sözsüz iletişim toplumsal yaşamda insanın kazandığı ve kendine mal ettiği kişilik özelliklerini ve kendini, kendine ve ilişkide bulunduğu diğer insanlara ifade stilinin bir parçasını anlatır” (Erdoğan, 2002: 203).

İnsanlar hazır kalıpların var olduğu bir dünyada yaşamlarını sürdürürler. Öğrendikleri ve uyguladıkları hazır kalıplardır. Bu kalıplar tecrübe edilmiş, doğruluğu ve faydası üzerinde anlaşılmış, uzlaşım kalıplardır. Çocuk ya da yetişkin, daha önce başarıyla gerçekleştirilmiş; güvendiği ve de kendisi üzerinde otorite sahibi olan kişiler aracılığıyla kendisinin de başarıyla gerçekleştireceği eylemleri taklit eder.

Bedeniyle ilgili salt biyolojik bir etki söz konusu olduğunda bu etki dışarıdan, yukarıdan gelir. Birey kendi hareketleri dışında başkaları tarafından yapılan hareketleri de benimser ve uygular.

“Bütün toplumsal unsurlar, taklit eden kişiye göre düzenli, meşru ve kanıtlanmış eylemi gerçekleştiren kişinin prestiji olgusunda yer alır. Bütün psikolojik ve biyolojik unsurlar, gerçekleştirilen taklitçi eylem içerisinde yer alır” (Mauss, 2006: 472).

Geleneksel olarak öğrenilen ve aktarılan her teknik ve her davranış biçimi, sosyolojik kontekste bağlı gerçek birer sistem oluşturan sinirsel ve kassal bazı eşgüdümlere dayanır. Bu durum, sürtünmeyle ateş elde etme ya da taşların parçalanarak tıraşlanması gibi en basit teknikler için bile geçerlidir (Mauss, 2006, 18).

Beden dili, hareketler yardımıyla iletişim kurma sistemidir ve bedenin duruşu, yüz ifadeleri ve mesajları ileten beden hareketleridir. Bu mesajlar el kol hareketleri sayesinde doğrudan iletişim kurma aracı olabilir (Haviland, 2002, 141).

“İletişim sürecinde görsel göstergelerin işlevleri genel olarak şöyle sıralanabilir:

- Etkileşimi yönlendirme işlevi
- Duyguları açığa vurma işlevi
- İletişimsizliği açığa vurma işlevi” (Fiske, 1996; Zıllıoğlu, 1993; Oskay, 1992; Cüceloğlu, 2004; Gökçe, 2006).

1.4.5.1. Jest ve Mimik

Toplumsal etkileşimlerin büyük bir bölümü, sözel olmayan iletişimin kapsamına girmektedir. Bunlar beden hareketleri, jestler veya mimiklerle gerçekleştirilen bilgi alışverişleridir. Sözel olmayan iletişimin özelliklerinden biri aracısız olmasıdır (Lazar, 2001: 54).

Beden dilinin inceleme alanı, jest denilen el, kol devinimleri, mimik olarak adlandırılan yüz ifadeleri, yüz devinimleri, baş devinimleri, beden duruşu (postür), dokunma ve uzaklık gibi beden dili öğeleridir. Bir başka deyişle gözün algıladığı kişinin bedenine ilişkin iletiler bütünüdür (Güz, 2002: 47).

Jest; el, kol, bacak, omuz, ayak, baş kısaca tüm bedenin anlatım amaçlı kullanımudur. Mimik ise; yüz kaslarının anlatım amaçlı kullanımudur.

“Yüz ifadeleri, kaş pozisyonu, göz şekli, göz kapakları, ağız şekli, dudak şekli ve burun deliğinin yapısı, kulaklar gibi birçok unsurdan oluşur. Tüm bu unsurlar, çeşitli birleşimlerle yüzün ifadesini belirler ve bunların birleşimlerinin ve anlamlarının bir dilbilgisini yazmak mümkündür. Öyle ki beden dilimizin en belirgin ve en keskin anlamları yüzümüzdedir” (Gökçe, 2006: 56).

Jest ve mimik çoğunlukla birlikte kullanılır. Bazı jest ve mimikler evrenseldir. Özellikle bazı duyguların ifadesi dünyanın hemen her yerinde benzer özellikler göstermektedir. Ancak kültür, jest ve mimikleri etkileyen önemli bir unsurdur. Kültür, evrensel jest ve mimikleri millete özgü bir yapıya dönüştürür.

Her toplumsal ya da etnik grup içerisinde, dil bilgisi kurallarından daha az belirgin davranışlar dizgesi, beden diliyle iletişimin anlamlı bir düzeneği bulunmaktadır. Söylemden önce gelen ya da onunla beraber gerçekleşen ve kimi zaman ileti aktarımında söylemin yerini alan bir düzenektir. Hatta aynı kültür içerisinde bile bir duyguyu yansıtmak için tek bir el, kol devinimi yerine başka başka el, kol devinimlerini kullanır o kültürün insanı: sözsüz iletişim evrensel bir retorikle donanmış değildir ya da sözsüz iletişimin söylemi evrensel bir söylem değildir. Beden duruşundaki değişiklikler, baş, kol, omuz, ayak devinimleri; ses tonu, kişinin hangi toplumsal sınıfa ait olduğunu belirttiği gibi, kimi toplumsal durumlarda duygularını yöneten dizgeler bütünü oluşturur (Güz, 2002: 47).

Beden hareketlerini duygularımızı ve düşüncelerimizi somutlaştırmak ve onları desteklemek için kullanırız. Jestlerin başlıca taşıyıcıları eller ve kollardır. Bununla beraber ayak ve baş jestleri de önemlidir. Bu jestler, konuşma ile yakın işbirliği içindedirler ve sözlü iletişimin tamamlayıcılarıdır.

İnsanlar kendilerini ya da duygu ve düşüncelerini sözcüklerle ifade edemedikleri dönemlerde, iletişim aracı olarak önce ellerini kullanmışlardır.

“İnsanlar, gördükleri cisimleri, araç gereçleri, varlıkları, izlenimlerini, duygu ve düşüncelerini; kısaca duyduklarını, gördüklerini ve hissettiklerini el işaretleriyle anlatmışlardır” (Gökçe, 2006: 57).

“Bir insan konuşmayı bırakabilir, ancak o vücudu ile iletişimde bulunmayı hiçbir zaman bırakamaz; o ya yanlış ya da doğru bir şey söyleyebilir ama hiçbir şey söylememezlik asla yapamaz” (Goffman, 1971; Gökçe, 2006). Goffman’ın bu sözleri, iletişimde sözlü olmayan göstergelerin (jest, mimik vb.) oldukça önemli olduğunu açıkça belirtmekte ve dolayısıyla her sözlü iletişimin mutlak surette sözsüz iletişimle bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir (Gökçe, 2006: 45).

Kişi çevresiyle bilinçli bir iletişim içerisinde değilken bile bedeni duygularını ele verir. Beden ruhun yansımasıdır. Bilinçli kurulan iletişimde çoğunlukla beden kontrol altındayken, kişi iletişimsizliği seçtiğinde beden anlatmaya devam eder. Böylelikle insanlar konuşmadıkları zamanlarda da bedenleri aracılığıyla iletişim kurmayı sürdürür. İstem dışı gönderilen mesajlar bazen çevre tarafından bilinmesi, öğrenilmesi istenmeyen durumların açığa çıkmasına yol açabilir.

1.4.5.2. İletişim Sürecinde Mesafe Algısı

Konuşma ve yazı dilinin yanı sıra jest, mimik, giyim-kuşam, zaman, mekân kısaca ileti taşıyan ya da belirleyen her şey bizim için iletişimsel özellik taşır.

Beden dili konusu yalnızca bedensel hareketleri kapsamaz, aynı zamanda çevremizdeki insanlarla aramızdaki ilişki düzeyini belirten ve belirleyen birtakım unsurlarla da ilgilenir. İnsanların özel veya günlük ilişkilerinde içinde bulundukları alan veya iletişim kurdukları insanlarla kendi aralarında belirledikleri mesafe, aralarında gelişen iletişimin nasıl bir ilişki boyutu taşıdığını gösterir.

“Bir kişinin diğer insanlarla arasına koyduğu uzaklık, onlara karşı olan duyguları ile ilgilidir. Söz konusu uzaklık ilişkileri genel olarak dört bölgede konumlandırılır. Bu dört alan; içli dışlı uzaklık, kişisel uzaklık, toplumsal uzaklık ve kamusal ya da genel uzaklık olarak adlandırılır. Bu ölçüler kültürden kültüre farklılık gösterir.

İçli dışlı (mahrem) alan: özel, duygusal ilişkilerde bulunulan aile bireylerine, sevgiliye ve çok yakın bulunan insanlara açıktır. 15 ila 45 santimetre arasında değişen bir alanı kapsamaktadır.

Kişisel alan: 45 ila 120 santimetre arasında değişen bu alan, kişinin kendisine yakın bulmadığı insanların girebileceği alandır. Örneğin iki insanın sokakta karşılaşmaları, havadan sudan konuşmak için birkaç dakika durmaları duruma örnek oluşturur.

Toplumsal alan: 120 ila 360 santimetre arasında değişiklik gösteren bu alan, kişinin çok iyi tanımadığı insanlarla kurduğu ilişkilerde koruduğu uzaklıktır. Bu alanda fiziksel ilişki olmaksızın sözlü iletişim söz konusudur. Bireyin toplumsal bölgesini sınırlayan bu alan, aynı zamanda idari uzaklık/yönetimsel uzaklık olarak da bilinir (Güz, 2002: 400, 401).

BÖLÜM 2: KÜLTÜR VE OYUN

2.1. Kültür

“Kültür üzerinde uzlaşmış tanımı olmayan kavramlardan biridir; zira her bilgi alanı mensubu onu kendi bulunduğu noktadan tarif etmiştir” (Develi, 2007: 17). Bu bağlamda kültür üzerine yapılmış tanımları ele almakta fayda vardır:

“Kültür gelenek, görenek, inanış, düşünce, bilim ve sanat etkinliklerinin birikimiyle ortaya çıkan ve her topluma göre değişen kavramdır” (Güz, 2002: 121).

“Kültür, bir toplumu ya da halkı duyuş, düşünüş, yaşayış bakımından öbürlerinden ayıran ve gerek özdeksel gerek tinsel alanlarda oluşturulan ürünlerin tümüdür. Bir topluma ya da bir halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat yapıtlarının tamamına denir. Bir başka tanımla kültür; usavurma, beğeni ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimidir” (Oğuzkan, 1974).

“Kültür, bilgiyi, inancı (dini), sanatı, hukuku, örf ve âdeti, insanın cemaatin üyesi olması dolayısıyla kazandığı beceri ve alışkanlıkları içine alan bir bütündür” (Tacemen, 1998: 20).

Kültürü yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel gereksinimlerin elde edilmesi için kullanılan her türlü araç gereç; uygulanan teknikler; düşünceler, beceriler, inançlar, geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum, davranış ve yaşama biçimlerinin topu olarak da tanımlamak mümkündür (Örnek, 1973).

Kültür, tarih boyunca insanın doğayla ve insanla ortaya çıkmış problemlerinin ve zorlanmalarının çözüm biçimidir. Bir başka açıdan kültür, gittikçe karmaşılaşan yaşamla başa çıkabilmesi için insanın bilgiyi kodlama modelidir.

Kültür bir toplumun, kendi iç yasalarına göre, biçim kazanması ve gelişmesidir. Nietzsche kültürü, bir ulusun bütün yaşama biçimlerinde birlikli bir üslup kazanması diye tanımlar.

Bir toplumun yaşama biçimlerinin çeşitli alanlarda olgunlaşmasıdır kültür. Tarihin sürekliliği içinde insanlar yoluyla ve insanlarda gerçekleşen tinsel biçimlenme süreci; insanın tinsel başarıları ve yaratışları kültür olarak adlandırılır. Kültür için tinsel ve törel yaşam; geniş bir toplumun bütün alanlarında ortak olan dinsel, ahlaksal, estetik, teknik ve bilimsel nitelikteki toplumsal olayların bütünüdür diyebiliriz (Akarsu, 1975).

Kültür, halkın sahip olduğu bilgi ve bu bilgilere dayanarak ürettiği araçlardır. Yani bir halk ne kadar bilgi ve vasıtaya sahipse, o halk o kadar kültürlüdür. Onun kültürü o kadar

daha zengindir. Bu mahiyette kültür, yani hars, sadece halka aittir (Tacemen, 1998: 20).
Kültür, kısaca bir simgeler sistemi olarak da tanımlanabilir” (Gökçe, 2006: 10).

Kültür, milletin fertleri arasında sosyal akrabalık bağına oluşturan (başta dil olmak üzere tarih, din, örf ve adetler, hukuk sistemi, müzik, güzel sanatlar, ekonomi, ahlak anlayışı ve dünya görüşü... gibi) maddi ve manevi değerlerin tümüdür ve bu değerler kültürün başlıca unsurlarını oluşturur. Bunlar o milletin fertlerini birbirine bağlarken, diğer milletlerden ayırır; içeride birleştirici, dışarıya karşı ayırıcı rol üstlenir (Karasoy, 2007: 20).

“İnsanlarca yaratılan değer sisteminin, örf-adet, tutum, inanç, ahlak, sanat ve sembollerin bileşimini ifade eder” (İnceoğlu, 2004: 129).

“Kültür, kuşaktan kuşağa geçen ve toplumdan bireye kazandırılan bir yaşama biçimidir. Toplum tarafından yaratılmış olan ayrıntılı değerler ve anlamlardan oluşan simgesel bir toplum çevresi ya da Williams’ın ifadesiyle, “bir anlamlandırılma sistemidir” (Gökçe, 2006: 10).

Smith (1990: 171) kültürü kolektif yaşam tarzı, inançlar, stiller, değerler ve semboller repertuarı olarak tanımlar. Bu tanımlamada belirlenmiş değerler, inançlar, yaşam tarzı ve semboller vardır. Kültür bunların toplamını oluşturur. Geertz’e göre (1973) kültür paylaşılan anlamlar sistemidir.

Hall’a göre (1959: 169) kültür iletişimdir ve iletişim kültürüdür. Gudykunst’a göre (1997) iletişim ve kültür karşılıklı olarak birbirini etkiler. Bireylerin içinde sosyalleştiği kültür, kurdukları iletişimi etkiler. Bireylerin iletişim yolları zamanla paylaştıkları kültürü değiştirir. Kültür bir grubun ortak sembol sisteminden geçerek kuşaktan kuşağa aktarılan öğrenilmiş ve paylaşılan davranışlar ve algıları olarak tanımlanır (Erdoğan, 2002: 132).

“Kültür, gelişim süreci içerisinde ortaya çıkan, yaratılan her türlü değerlerle bu değerlerden yararlanmayı, sonraki kuşaklara iletmeyi, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğini göstermeyi işlev sayan araçların tümüdür” (Güz, 2002: 121).

Kültür bir anlamda insanın gittikçe karmaşıklaşan yaşamla mücadele edebilmesi için bilgiyi kodlama modelidir. “Burada bahsi geçen kodlanan bilgi iletişim araçlarıyla aktarılıp paylaşıldığı için kültür ve iletişimi birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir” (Baltaş, 2007: 22).

“Kültür bir toplumu oluşturan insanların bütün bir yaşam biçimi olarak tanımlanabilir. Söz konusu yaşam biçimi, insanlar tarafından üretilen maddi ve manevi nitelikteki tüm değerleri kapsar” (İnceoğlu, 2004: 129).

“Kültür; bazılarına göre insanın yaptığı ve yarattığı her şeydir. Bir diğer tanıma göre kültür, bireylerin üyesi oldukları grup içinde öğrendikleri ve katkılarının bulunduğu grupla paylaşılan davranış kalıpları ve bu davranış modellerinin içerdiği anlamlardır” (Saran, 1989: 143).

Sosyal miras ve gelenekler sistemi olarak kültür; varlığımızın yapısını (ilişkilerini) belirleyen, sosyal bir süreçle öğrendiğimiz uygulama ve inançların, maddi ve manevi öğelerin birliğidir. Hayat yolu ve biçimi olarak kültür; bir toplumun tüm hayat biçimidir. Kültür bir grubun yaşama biçimidir. İdealler, değerler ve davranışlar olarak kültür; sosyal-kültürel evrendeki açık seçik eylemlerin ve araçların ortaya koyduğu ve nesnelleştirdiği anlamlar, değerler ve kurallar, bunların etkileşim ve ilişkileri, bütünleşmiş ve bütünleşmemiş gruplarıdır (Güvenç, 1974: 101).

“Kültür bir toplumun ya da bütün toplumların birikimli uygarlığıdır. Kültür, belli bir toplumun kendisidir. Kültür, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir. Kültür bir insan ve toplum teorisidir” (Güvenç, 1974: 95).

“Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir” (Güvenç, 1974: 97).

Kültür insan davranışının ve bu davranışın yansımalarının arkasında yatan dünyanın soyut değerleri, inançları ve algılarından ibarettir. Bunlar toplum üyeleri tarafından paylaşılan ve toplumda kabul edilen davranışlar üretirler. Kültür, biyolojik kalıttan çok dil aracılığıyla öğrenilir ve bu kültürün parçaları tamamlanmış bütünler olarak işlev görür (Haviland, 2002: 63).

Çağdaş antropologlardan Murdock, kültürün önemli bilimsel ve evrensel özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- a) Kültür, kişisel olmayıp, bir sosyal değerler ve davranışlar sistemidir.
- b) Kültür sosyal bir mirastır ve genç kuşaklara öğrenme yoluyla geçer. Kültürün korunması ortak bir dille mümkündür.
- c) Kültür bir birikimdir ve mal olduğu toplumun geleceğini sağlamak için kendi normlarını korumak zorundadır.
- d) Kültür bir toplumun bütün ideallerinin ve sosyal kişiliğinin bir sembolüdür. Her toplum, kültürü oluşturan bu idealleri gerçekleştirmeye çalışmalıdır.
- e) Kültürde değerlerin korunması kadar, değişim olgusunun da çok önemli payı vardır. Yani, kültür değerleri dogmatik olmayıp, çağın ihtiyacına göre değişmek zorundadır. Kısaca, pragmatik olmalıdır.
- f) Kültür değişiminde bir uyum, bir yorum olmak zorundadır.
- g) Her kültür, kendi içindeki unsurların oluşturduğu organik bir bütündür.

Malinowski'ye göre (1992: 21, 22) kültür, özünde araç olan bir aygıttır. İnsan çevresinde ve ihtiyaçlarının giderilmesi sürecinde karşılaştığı özel, somut

problemleri onun sayesinde daha iyi çözme durumunda olur. Kültür bir nesneler, eylemler ve zihniyetler sistemidir. Bu sistem içerisinde her parça bir amaca hizmet eden bir araç olarak bulunur.

Kültür çeşitli unsurları karşılıklı birbirine bağlı olan bir bütündür. Böyle eylemler, önemli yaşamsal ödevler çerçevesinde kurumlar halinde örgütlenmiştir. Sözelimi aile, klan, köy, kabile gibi, ekonomi işbirliği için, politik, hukuksal veya eğitsel etkinlikler için örgütlenmiş birlikler gibi... Dinamik açısından yani etkinliğin türüne göre bazı yanlar ayırt edilir. Söz gelimi eğitim, ahlak ve inanç, yaratıcı ve sanatlı anlatım biçimleri gibi.

İnsan; bilim diliyle Homo Sapiens, birçok yönüyle hayvanlardan farklıdır. Bu dünya içinde tek ve eş olmayan bir varlıktır. Değişik sıfatlara sahip olan insan, bir dile sahip olan, kavramlar üzerinde düşünebilme yeteneği ile donanmış, yaşayan tek yaratıktır (Saran, 1989: 9).

Kültür dinamiktir ve sürekli değişim içerisinde. Kültür dinamizminin iki süreci vardır; biri değişme, diğeri ise gelişmedir. Bu süreçler, kültüre kendi şekil ve içeriklerini verirler (Kızıldağ, 2001: 23).

Ashley Montagu “biz insanoğlu, dünyadaki yaratıkların en ilginçiyiz, çünkü biz tüm yaratıklar içinde en meraklı olanıyız” der. Gerçekten de insan hemen hemen doğduğu andan başlayarak etrafındaki her şeyle ilgilenen, sürekli bir şeyler bulmaya, bir şeyler öğrenmeye çalışan, soru soran, yanıt arayan meraklı bir yaratıktır. İşte bu sonu olmayan merakı nedeniyle burnunu hemen her şeyin içine sokmuş, böylece karaları ele geçirmiş, denizlere egemen olmuş, kısacası, doğayı kontrol altına almış ve sonunda uzay yolculuğuna çıkmıştır.

Türlü çelişkiler gösteren bu yaratık, sanatın ve bilimin çeşitli dallarında doğaüstü şeyler yaratmış, en yüksek ahlakın ve ahlaksızlığın örneklerini sergilemiştir. Bütün bu söylediklerimizle ilgili olarak sanat ve bilim alanında pek çok şey sıralanabilir. Bugün biz, yaşayan insanoğlu, bizden önce gelmiş ve geçmişlerin omuzlarına basarak ve bize bıraktıkları kalıtı kullanarak belki daha yetkin bilgiye ve akla sahip olma gücü ile yüklü tek canlıyız (SARAN, 1989, 9, 10).

Evrensel kültür değerleri tüm uluslar için ortak olan değerlerdir. Elektronik alanındaki hızlı değişme, kitle iletişim araçları ve televizyonun sınır tanımaz yayın gücü, dünya uluslarını, birbirleri hakkında daha duyarlı ve bilgili kılmaya yöneltmektedir (İnceoğlu, 2004: 130).

Ulusal kültür, evrensel kültüre göre daha dar bir alanla sınırlıdır. Ulusal kültürün öğeleri; ulusal nitelikteki kültürel değerler, gelenekler, görenekler vb.dir. Kısacası, belli bir ulusun sınırları içerisinde yapılmış olan toplumun ürettiği bir kültürdür (İnceoğlu, 2004: 131).

İnsanlar karşılaştıkları problemleri çözmek için kültürlerini korurlar. Bir kültür hayatta kalabilmek için, kurallarını uygulayanların ana ihtiyaçlarını tatmin etmeli, kendi devamlılığını sağlamalı ve toplum üyelerinin düzenli varlığını temin etmelidir. Böylece bir kültür, bireylerin kişisel çıkarları ve bütünsel olarak toplumun ihtiyaçları arasında bir denge kurmalıdır. Sonuçta bir kültür, yeni koşullara ya da var olan koşulların değişik algılamalarına uyum sağlamak için bir değişme kapasitesine sahip olmalıdır (Haviland, 2002: 64).

Toplum ve kültür konusunda Haviland'ın (2002) antropolojik bakış açısıyla yaptığı değerlendirmeye bakacak olursak; kültür, paylaşılan idealler, değerler ve davranış standartlarıdır. Aynı zamanda bireyin eylemlerini içinde var olduğu gruplar için anlaşılır kılan ortak belirleyicidir.

İnsanlar ortak bir kültürü paylaşırlar. Ortak özelliklere sahip olduklarından farklı durumlarda diğerlerinin nasıl davranacaklarını ve davranışlara nasıl karşılık verebileceklerini tahmin edebilirler.

Haviland'a göre "toplum; ortak bir kültürü paylaşan, hayatta kalmak için birbirine bağlı, belirli bir bölgede yaşayan insan grubu"dur. Toplumu bir arada tutan ilişkiler bütünü sosyal yapıdır. Kültür ve toplum kavramları birbiriyle yakından ilişkilidir. Haviland "Bireysiz bir toplum olamayacağı gibi kültürsüz bir toplum da düşünülemez." der.

İnsan "toplumsal bir varlık" olarak tanımlandığında değil, "kültürel bir varlık" olarak tanımlandığında diğer canlılardan ayrı ve ayrıcalıklı olabilmektedir (Zıllıoğlu, 2003: 46).

Kültürü belirleyen faktörler; birbirini takip eden nesiller arasında süreklilik duygusu, kolektif tarihte dönüm noktaları olan belli olaylar ve insanların ortak hatıraları ve ortak gelecek duygusu özelliklerini taşır.

Ortak deneyimleri, dil, gelenekler veya din gibi bir veya birden fazla ortak özellikleri paylaşan insanlar arasında bir kimlik inşa edilir. Mitler, değerler, hatıralar ve sembollerle desteklenir (Erdoğan, 2002: 138).

Kültür, insanoğlunun fizik, doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşim içinde yarattığı, kendiliğinden var olmayan bir olgudur. Tarih ve çağdaş gözlemler değişik kültürlerin birbirini izlediğini ve aynı zaman diliminde yan yana bulunduğunu göstermektedir (Zıllıoğlu, 2003: 46).

Toplumların birbirleriyle ve çevreleriyle temasları, etkileşimleri, kültürlerin çeşitlenmesine ve değişmesine büyük ölçüde etki etmektedir.

Tüm canlıların iletişim sistemi kalıtsal niteliktedir. İnsanlar ise kalıtsal yetilerinin yanı sıra, doğal olarak (doğuştan) var olmayan bir simge sistemini geliştirmiş ve öğretme yoluyla kendisinden sonraki kuşaklara aktarabilmiştir (Zıllıoğlu, 2003: 28).

İnsanın geliştirdiği iletişim (dil) ile kültürel yaşam arasında karşılıklı bir ilişki vardır; iletişim kültürün hem ön koşulu hem de sonucudur. Bu ilişkiyi kavramak için kültürün iki temel boyutu üzerinde durulabilir:

1. Yaratma
2. Örgütlenme ve aktarma

Genelde gereksinimlerden kaynaklanan yaratma, düşünerek ve tasarlayarak yapma eyleminin sonucudur. En basit bir araçtan en yetkin bir sanat yapıtına kadar insan ürünü olan her şey düşünme ve tasarlama sürecinin sonucunda gerçekleşirler. İnsanın bilgileri salt duyu verileri ile sınırlı kalsaydı, bilgi dağarcığı genişleyemez ve değişmezdi.

İnsan kendi deneylerinden, yaşantılarından olduğu kadar başkalarınınkinden de genelleme ve çıkarsama yaparak yeni bilgiler türetebilme ve/veya edinebilme olanağı sağlayan bir iletişimden yoksun olsaydı, bilgi dağarcığı öznel, kısıtlı ve kendisiyle oluşup tükenen bir birikimden öteye gidemez; ne, neden, nasıl soruları yanıtsız kalırdı (Zıllıoğlu, 2003: 46, 47).

“Her iletişim belirli bir sosyal ortam içinde gerçekleşir ve bu ortamla ilgili birçok norm, değer ve beklentiler vardır. Bu sosyal normlar, değerler ve beklentiler, toplumsal ve kültürel oldukları için çoğu zaman kişiler bunların farkında değildirler” (Gökçe, 2006: 30).

İnsan, diğer canlılardan üstünlüğünü, üyesi olduğu toplumun ve kültürünün geçmişiyle ve geleceğiyle korunup sürdürülecek değerde olduğunu, toplum içinde bireysel varlığının ve konumunun yerini ve önem derecesini başkalarıyla iletişimle öğrenir (Zıllıoğlu, 2003: 44).

İnsan başta beslenme barınma ve neslin sürekliliğini sağlama gibi temel gereksinimlerini karşılamak için geliştirdiği teknoloji ile yalnız doğayı etkilemek ve değiştirmekle kalmamış, kendisini de tüm etkinliklerine yön veren inançlar, değerler, davranış kuralları, geleneklerle oluşturduğu bir düzen içinde üretmeye başlamıştır.

İnsanoğlu varlığını sürdürme çabasını kalıtsal ya da rastlantısal ve keyfi ilişkilerle gerçekleştirilmemiş; bunu belli kurallara, anlamlandırarak belirlediği değerlere göre biçimlemiş, örgütlemiş ve bireysel yaşamın süresini aşan bir yaşam ve gelecek anlayışı içinde gelenekselleştirmiştir. Böylece kültürel yaşamın her alanında insanın etkinliklerini ve ilişkilerini belirleyen davranış kuralları, kalıpları, değerler ve bunlarla ilgili simgelerle, maddi öğelerden oluşan toplumsal, kültürel kurumlar oluşmuştur (Zıllıoğlu, 2003: 47, 48).

2.2. Oyun

Oyunun insanlık tarihi kadar eski olduğuna dair görüşler bulunmaktadır. Bu görüşler içerisinde ilk insanların oyun kavramına, doğayı taklit ederek ulaştığı yönündeki görüş en baskın olanıdır.

İlk insan henüz hiçbir şey bilmediği dönemlerde, tabiat içinde yaşarken, bir takım sesler duymuş, hareketler görmüştür. Zamanla bu hareket ve sesler kafasında çeşitli çağrışımlar yapmış ve insanoğlu taklit etmeye başlamıştır. İlk insanlar oyunla düşünce, tasavvur, arzu, ihtiras ve efsanelerini anlatmışlardır. Böylelikle ses ve hareketin bütünü olan “oyun” ortaya çıkmıştır (Ay, 1999: 161).

Oyun bir hareket ve mimik sanatıdır. Manada musikiden ayrı düşünülmemeyeceği için, insan topluluklarının ve ırkının büyük sentezi bu iki sanat varlığında görülür (Artun, 1987: 39).

Bir olay olarak oyun, asla saydam, kolay anlaşılır değildir. Tam tersine, varoluşun az çok kenarında konumlanan bu olay, yapısını çözümleme girişiminde bulunduğumuz andan itibaren kavramsal bir anlağa karşı şaşırtıcı derecede direnç gösterir. Uçucu bir nesnenin hafifliğiyle gerçekleşen şey, kavramın karşısına çıkar çıkmaz katı ve zor bir hal alır. Bununla birlikte, insanın oyununun gerçek bir olay olduğu kabul görse bile, kozmik oyun hiçbir zaman nesnel biçimde verili ve kendisini özneler arası bağıntılarda kanıtlayan/doğrulayan bir süreç olarak görülmez.

Kozmik oyun bir olay değildir; parmakla gösterilemez, bilimsel bir araştırmanın konusu olamaz. Her şeyden önce bir düşüncedir ve oyun dışında da hiçbir şey değildir (Fink, 2009).

“Oyun için çeşitli açıklamalar yapılmıştır, kimi bunu bir boşalma, kimi enerji fazlasını atma, kimi çocukların büyürken acıyı hissetmemeleri için bir fizyolojik itki, kimi de taklit içgüdüsünün doygunluğunu sağlamak olduğunu belirtmiştir” (Nutku, 1998: 16).

“Oyunda doğuştan bir yeteneği geliştirme arzusu veya üstün gelme, yarışma isteği, kayıp enerjiyi tek yönlü canlılıkla, hareketle onarma gibi arzular vardır” (Eroğlu, 1994: 13).

Oyun ilkel insanın yaşamı ve doğayı öğrenmekte kullandığı ilk etkinliktir. İlkel insanın, bulunduğu çevreyi tanıması, öğrenmesi, bilgi edinmesi ve sanatsal becerisi ilk olarak oyunla birlikte başlamıştır. Uygarlık geliştikçe oynayan insana ayrıca düşünen ve karar veren insan olgularının da eklenmesi oyunu genellikle fikir jimnastiği (mantıksal bir sistem) denilen ve düşüncenin sonucu ortaya çıkan bir kavram durumuna getirmiştir (Bekar, 2001: 5).

Oyun, felsefi ve psikolojik anlamda bir problemdir. Üzerinde anlaşma sağlanan bazı özellikler ve unsurlar bulunmakla beraber, insan yaşantısı üzerine etkisinin nasıl ve

hangi biçimde gerçekleştiği ve bir kavram olarak tam neyi belirttiği üzerine genel bir fikir birliğine varılmış değildir (Manay, 2006: 1).

“Oyunun ne olduğunu açıklamak zordur. Bu, oyunun ne olduğunu bilmediğimizden değil, sınırlarının ne olduğunu bilemediğimizdendir; çünkü sınırlar görecelidir. Her oyunun amacına uygun sınırı vardır. Ama oyunun ne olduğunun sınırı yoktur” (Nutku, 1998: 50).

Oyun, eğer terim yerindeyse, yaşamın, kaygının, çalışmanın, ruhun selametine gösterilen titizliğin karşısında olan şeydir; “ciddi” olmayan, “zorunluluklar” yaratmayan bir şey, yaşamın gerginliğinin geçici olarak gevşemesi, “gücümüzü toplamamız için bir teneffüs”, “bir mola”, boş saatlerimiz için bir zaman yitimi, uçarı bir uğraş ve kendisinden hoşnut bir ölçsüzlüktür. Kısacası, bir yetişkinin yaşam düzeninde oyuna, olsa olsa, sınırlı bir değer verilir: Çalışmanın, endişenin, ciddiyetin neden olduğu aşırı gerilimlere karşı etkin bir sağaltım aracı olarak görülür oyun. Ancak, böyle, yani bir gevşeme yöntemi olarak ele alınmakla oyun, öte yandan bir miktar küçük görülerek ayrı tutulduğu yaşama ait olayların hizmetine sunulmuş olur.

Oyunun kendisi kesinlikle ciddiye alınmaz. Gerçi, çocuğun yaşamında önemli, hatta temel bir işlevi olduğu, o yaşamın merkezini oluşturduğu kabul edilir ama genç insanın büyümesi, oyunun, yerini varoluşun başka olaylarına bırakmak üzere, yaşamın merkezinden yavaş yavaş çıkarıldığı bir süreç olarak yorumlanır. Oyun, yaşamın kenarına doğru itilir; tamamen yok olmaz ama sürekli olmayan bir zaman geçirme türü, dinlenme amaçlı bir mola niteliği yüklenir. Oyun, genelde geçerli olduğu biçimiyle, yaşamın ciddiyetiyle karşılaşmazdan önce ailesinin koruması altında yaşayan küçük çocuğa özgüdür. Küçük çocukta, oyun oynama açık bir biçimde, yaşamın gelişimidir. Çocuk psikolojisi ve eğitimbilim açısından temel önem taşıyan bir olgu olarak görülebilir (Fink,2009).

Oyun kavramını incelediğimizde onun üzerine yapılmış pek çok tanıma rastlarız. Oyun kimine göre “Uzak bir amacı ya da ileriye dönük bir memnunluk duygusu ile ilişkisi olmayan, amacı özünde bulunan zevk verici herhangi bir etkinlik.” (Oğuzkan, 1974: 248) kimine göre ise; “Kökeninde ve gelişiminde, tarihsel, toplumsal, ekonomik vb. etkenlerden bazılarını taşıyan, kadın erkek bir arada ya da ayrı ayrı, tek tek ya da topluca, genellikle müzik eşliğinde yapılan uyumlu vücut devinimlerinden oluşan evrensel halk kültürü ürünü”dür (Acıpayamlı, 1978: 158).

Türk dil kurumunun Güncel Türkçe Sözlüğünde oyun için çeşitli tanımlar yapılmıştır. Buna göre oyun;

1. Yetenek ve zekâ geliştirici, belli kuralları olan, iyi vakit geçirmeye yarayan eğlence.
2. Tiyatro veya sinemada sanatçının rolünü yorumlama biçimi.
3. Müzik eşliğinde yapılan hareketlerin bütünü.
4. Seslendirilmek veya sahnede oynanmak için hazırlanmış eser, temsil, piyes.
5. Bedence ve kafaca yetenekleri geliştirmek amacıyla yapılan, çevikliğe dayanan her türlü yarışma.

6. Şaşkınlık uyandırıcı hüner.
7. Kumar.
8. Güreşte rakibini yenmek için yapılan türlü biçimlerde şaşırtıcı hareket.
9. Teniste, tavlada taraflardan birinin belirli sayı kazanmasıyla elde edilen sonuç.
10. Hile, düzen, desise, entrika. (<http://tdkterim.gov.tr>)

Yine Türk Dil Kurumunun (<http://tdkterim.gov.tr>), Türkiye Türkçesi Ağızları sözlüğünde oyunun yöresel kullanımları ve anlamlarından söz edilmektedir. Oyun aynı zamanda “Öğün, kez” (yemek için), “Zaman, vakit”, “Ozan”, “Yoğurt”, “Zaman, öğün”, “övün”, “kere; kez; defa”, bir oyun: bir defasında, her oyun: her defasında, “oyun tayın tanımamak”: varlı vakitsiz yiyip içmek ve “hile”, “oysa” anlamında da kullanılmaktadır.

Terim olarak bakıldığında oyunun çok geniş bir kullanım alanı olduğu görülmektedir. Oyun; “Uzak bir amacı ya da ileriye dönük bir memnunluk duygusu ile ilişkisi olmayan, amacı özünde bulunan zevk verici herhangi bir etkinliktir” (Oğuzkan, 1974).

Bir spor terimi olarak oyun; taraflardan birinin dört sayı kazanmasıyla elde edilen sonuç olarak da kullanılmaktadır. Şöyle ki, kazanan taraf öbüründen en az iki sayı fazla olsun. Yoksa oyun bu durum sağlanıncaya dek sürer (Erdem, 1968).

Tiyatroda kullanılan oyun terimi ise; “bir tiyatro sanatçısının sahnedeki oyunu, tiyatro gösterisi” ya da “oynanmak üzere yazılmış tiyatro yapıtı”nı ifade etmektedir (Nutku, 1983); (Taner ve diğ. 1966).

Ata sporumuz olan güreşte de kullanılan oyun teriminin anlamı “güreşçinin alıştırıcı sonunda kazandığı bedensel güç ve teknik yeteneklerini kapsayan, karşı güreşçiye yenmek için uyguladığı, kuralları belli eylemdir” (Harmandalı, 1974).

Sinema ve televizyon açısından ele alındığında oyunun “oyunculuktaki belli bir kimseyi canlandırma işi veya bu işin yapılış biçimi” olarak kullanıldığı görülmektedir (Özön, 1981).

Edebiyat-Yazın alanında da kullanılan oyun terimi “sahnede oynanmak üzere yaratılmış yazın yapıtı”nı karşılamaktadır (Gencan ve diğ. 1974).

Halk biliminde ise oyun teriminin dans ile eşdeğer tutulduğu görülmektedir. “Kökeninde ve gelişiminde, tarihsel, toplumsal, ekonomik vb. etkenlerden bazılarını taşıyan, kadın erkek bir arada ya da ayrı ayrı, tek tek ya da topluca,

genellikle müzik eşliğinde yapılan uyumlu vücut devinimlerinden oluşan evrensel halk kültürü ürünüdür. Evlenme oyunu, ölüm oyunu, erlik oyunu, erginlik oyunu” (Acıpayamlı, 1978).

Çeşitli dillerde oyun kelimesine bakacak olursak:

Kuzey Amerika yerlilerinden Blackfoot dilinde; “koani” fiili bütün  ocuk oyunlarını ifade etmektedir. Aynı kelime ahlak dış cinsi münasebet için de kullanılmaktadır. “Ka tsi” kurallara uygun düzenli oyun; “amonts” oyunda ve savaşta kazanma; “skets” oyun ve sporda kazanmak manasındadır. Japoncada: isim “asobi” fiil “asobu”nun genel olarak oyun, oyalanma, eğlence, dinlenme, gezinti, boş gezmek, işsizlik ve taklit, benzetme vb. gibi birçok manaları vardır.

Arapçada “La’b” kökü oyun, gülme ve alay etme manasındadır. Osmanlı Türkçesinde “Mel’ab” oyun oynanacak eğlence yeri; “Mel’abe” oyun, oyuncak; “Mel’abe-i Sıbyan”  ocuk oyuncağı; “Lu’b” oyun, eğlence; “Lu’bet” oynanılacak şey, oyuncak; “Lubi” oyuna ait, oyunla ilgili, “Lubiyyat” seyirlik oyunlar; “Lai’ba” müzik ve çalgı manasındadır. Latince “ludus”  ocuk oyunları, oyalanma, yarış anlamına gelmektedir (Eroğlu, 1994: 6).

“Oyun, toplumun duygu ve düşüncelerini yansıtan ve onları birbirine yaklaştıran, kaynaştıran bir unsurdur. Dolayısıyla o milletin karakterini yansıtır” ( akır, 2009: 53). Oyun bir milletin kimliği gibidir. O milletin tarihi, kültürü, yaşama biçimi ile ilgili bilgileri içerir.

Tüm tanımların ışığında genel bir tanıma ulaşmaya çalıştığımızda, oyun kavramı ile ilgili en kapsayıcı tanımın Türker Eroğlu’nun tanımı olduğunu söyleyebiliriz.

Eroğlu’na göre (1999: 11) “Oyun, insanda insiyaki (içgüdüsel-biyolojik) olarak mevcut olan, temeli din ve büyü ile ilgili bazı t re ve törenlere dayanan; toplumların kültür yapısına göre şekillenen ve toplumdan topluma farklılıklar gösteren; yer ve zaman bakımından günlük hayattan farklı, isteğe bağlı gönüllü, h r hareketlerdir.”

Oyunun “isteğe bağlı, gönüllü, h r hareketler” oluşu onu insana özgü diğer tüm aktivitelerden ayırır. İnsanın yaşamı boyunca yapmaya zorunlu olduğu işlerinin ( alışmak, yemek, barınmak, hayatta kalmak vs.) yanında oyun bir nevi nefes alma, mevcut yaşamın sıkıcı döngüsünden geçici de olsa kurtuluşun anahtarıdır. İnsan mecbur kaldığı için değil; istediği için oynar. Oyuna katılır, onun bir parçası olur.

“Oyunun en basit biçimlerini gördüğümüz hayvanlar dünyasında bile oyun, daha çok fizyolojik bir görünüm içindedir ya da fizyolojinin belirlediği psişik bir tepkidir. Böylesine basit bir biçimde oyunun sınırları tamamen biyolojiktir ya da salt fiziksel bir itkidir. Oyun, yaşama sevincinin dışa vurulmasıdır. Oyun oynamayan bir  ocuk yaşamla bağını kesmiş sayılmalıdır; çünkü oyunda yaşamın özü değişik biçimlerde canlanır ve anlam kazanır. Her oyunun bir anlamı vardır. Oyunun t z nde etkin olan bir ilke vardır; buna ruh demek belki fazla olur, ama bu

tözün yalnızca sezgi ya da içgüdü değil, aynı zamanda anlamı ve işlevi olan bir etkinlik olduğunu rahatça belirtebiliriz” (Nutku, 1998: 15,16).

Oyun, insanı gerçek dünyadan kısa bir süreliğine bile olsa uzaklaştıran bir unsur olmasına rağmen, tamamen dünya dışı bir yapı olarak algılanmamalıdır.

İnsanı ruhen rahatlatan oyun, aynı zamanda onu gerçek dünyanın zorlu koşullarına hazırlar. Tahammül ve hoşgörü duygularını pekiştirir. Böylelikle sosyal bir canlı olan insanı toplumsal yaşama uyum sağlaması için hazırlayarak önemli bir işlevi yerine getirmiş olur.

İsviçreli bilim adamı Jean Piaget bir çocuğun, dışta ya da içte bir dürtünün harekete geçirmediği hiçbir edimi gerçekleştirmediğini ve bu dürtünün her zaman kendisini bir gereksinim tarzında gösterdiğini söyler. Buna göre tüm hareket, düşünce ya da duygular, bir gereksinime yanıt vermek için oluşur. Gereksinimin ise her zaman bir dengesizliğin dışavurumu olduğunu belirtir. Buna göre edimler dengesiz durumun aşılabilmesi ve gereksinimlerin doyurulabilmesi için gerçekleşir.

Piaget’nin bahsettiği bu gereksinimler sadece acıkmak, yorulmak, susamak gibi biyolojik gereksinimler değildir. Örneğin bir nesneyle karşılaşmak, bir nesneyle oynama gereksinimine yol açabilir, bir soruyu uyandırabilir ya da o nesne pratik amaçlar için kullanılabilir. Bir başkasının sesi, ona öykünme gereksinimine yol açabilir. Ve doyum gerçekleşince (yemek yemek, dinlenmek, oynamak, öykünmeyi başarmak gibi) edim de sona erer. Piaget’e göre “insanın gelişmesi”, işte bu düzeneğin (mecanisme) sürekli ve aralıksız yeniden düzeltilmesinden ya da dengeye gelmesinden ileri gelir (Manay, 2006: 9).

“Schiller, “insan yalnızca oynadığı zaman tam bir insan varlığıdır” derken oyunun insanın özgürlüğe ulaşabileceği en saf yol olduğunu ima etmiştir. Özgürlük kavramı ise, Kant’ın deyişiyle, “duygular dünyasında, kendi yasalarının ona yüklediği şeyi gerçekleştirmektir.” Schiller ve Spencer gibi düşünürler oyunu insandaki fazla gücün taşması ve boşalması olarak tanımlarlar. İnsanlaşma olayını da insan yavrusunun hayvan yavrusundan farklı olarak oyuncu oluşunda bulan kuramlar da vardır (Nutku, 1998: 13).

Oyuncu insan, yaşamın zorlu aşamalarına hazırlanırken oyunun kendine özgü niteliklerinden yararlanır. Oyun hayal dünyasından gerçeğe uzanan bir köprüdür. İnsan yavrusu bu köprüden geçerken hayattan haz almayı, zorluklarla mücadele etmeyi ve ait olduğu topluma nasıl uyum sağlayacağına yönelik pratikleri kazanır.

Piaget’in yaklaşımına göre oyun “alıştırma oyunu, simgesel oyun ve kurallı oyunlar” olmak üzere belli bir sırayı takip eder. Alıştırma oyunları çocuğun yaşamının ilk on sekiz ayında baskındır. Çocuğun ilk bedensel hareketlerinin tekrarlanan biçimleri haz amacı taşıyan bir çeşit oyundur. Bu alıştırmalar zamanla ve arttıkça önce rastlantısal olarak fark edilen edimler, arkasından da amaçlı eylemler gerçekleştirilmeye başlanır. Bunun ardından çocuk hedefler belirlemeye başlar ve alıştırma oyunları yapılarla dönüşür. Alıştırma oyunlarının ardından simgesel oyunlar başlar. Bu dönem iki yaş civarında tasarımla ve dilin ortaya

çıkmasıyla başlar. –mış gibi yapma biçimindeki bu oyunların amacı “gerçeği arzuların işlevine dönüştürerek ben’i doyurmaktır. Çocuğun gerçeğe boyun eğme çabası değildir, tersine ben’in gerçeği bozulmuş olarak özümsemesidir.” Dört yaş civarlarında çocuğun gerçekliğe bağlı kalma gücü arttıkça bu –mış gibi yapma oyunu azalmakta ve kurallı oyunları oynayabilme ve kurallara tabi olma gücü gelişmektedir. Piagetçi modelde ilk –mış gibi oyun birleşimleri zamanla değişen şu öğeleri kapsamaktadır:

- a) Bağlamdan uzaklaşmış davranış (örneğin, boş bir bardaktan içmek gibi bildik bir davranışta bulunmak)
- b) Kendine göndermede bulunmaktan bir başkasına göndermede bulunmaya doğru değişimler (örneğin, kendisinin uykuya yatması yerine oyuncak ayısını yatırması)
- c) İkame nesnelerin kullanımı (örneğin, bebek yerine bir blok kullanması)
- d) Sırasal birleşimler (örneğin, çocuğun tek bir eylemi taklit etmek yerine –mış gibi yaparak tüm bir senaryoyu kurması) (Manay, 2006: 12,13).

Vygotsky ‘ye göre ise oyunu sembolik bir etkinlik olarak görmemek gerekir. Yetişkinler için bir şey anlatırken bir kibrit kutusu ya da herhangi bir şey başka bir şeyin sembolü olarak kullanılabilir fakat çocuğun bir at için bir kartpostalı ya da herhangi bir nesneyi kullanması mümkün değildir. Çocuğun düşünceyi nesneden ayırabilmesi için üzerinde hareket edebileceği ve o nesneye benzer özellikleri olan bir şeye ihtiyacı vardır. Bu yüzden bir sopa kullanmayı tercih etmektedir. Bu sopanın varlığıyla ancak at kelimesinin arkasında atın özelliklerini görebilmektedir. Daha sonra sopa kullanmadan sadece hareketle (ata biner gibi yaparak) bu anlamı yaratabilecek olan çocuk bu sefer hareket-anlam bağına koparacaktır. Bir anlamda oyun kendi iç dünyasında çocuğun hayal gücünü geliştirmesine yardımcı olmakta ve hayalini kurmada aracı olan nesneleri (sopa gibi) aradan çıkarmasına yardımcı olmaktadır (Manay, 2006: 25).

Alıştırma oyunlar ve simgesel oyunlardan sonra çocuklar kurallı oyunlara geçiş yaparlar. Kurallı oyunlarda çocuklar sınırlarını keşfeder. Piaget, yedi yaşından sonra çocukların kurallı oyunlara uyum sağlayarak; kazandıkları oyundan haz aldıklarını ifade etmektedir (Manay, 2006: 13).

Oyuncu kendini bütün varlığıyla oyuna kaptırabilir. “ Sadece oyun oynamak” bilinci tamamen geri plana itilmiş olabilir. Oyuna çözülmüş bir şekilde bağlı olan sevinç, yalnızca gerilime değil, aynı zamanda taşkınlığa da dönüşebilir. Oyun ortamı, doğası gereği istikrarsızdır. Oyunu bozan dış bir darbenin etkisiyle, kuralların ihlal edilmesiyle ya da bir iç nedenden (oyun duygusunun azalması, oyunun yanılmasının ortadan kalkması, büyüünün bozulması) ötürü, “asıl hayat” her an yeniden egemen duruma geçebilir” (And, 1974: 14).

“Oyun, anlamı ve toplumsal işlevi olan bir etkinlik biçimidir. Ve çeşitli toplumlardaki törelerin, anlayışların, sözlü gelenekteki kuralların kaynağı da oyundur” (Nutku, 1998: 19).

Kültürde oyun unsuru söz konusu olduğunda, medeni hayattaki çeşitli faaliyetlerde oyuna önemli bir yer ayrıldığı, insanların oyunu yalnızca bir tepki veya içgüdü olarak değil; kökünde oyundan kültüre bir dönüşüm olduğu ifade edilmek istenmektedir (Eroğlu, 1995: 8).

“Oyun aynı zamanda kültürün evrelerini var eder. Her kültürde her oyunun belli hareket nitelikleri vardır ve günlük yaşamdan farklıdır. Oyunlar, insanların yaşam biçimlerinden kaynaklanır ve yaşamdan farklı bir biçimde ortaya çıkar (Nutku, 1998: 19).

Huizinga’ya göre (1995, 17) ise “her oyun bir anlam taşır. Eğer oyuna bir öz yükleyen bu faal ilkeye zihin dersek aşırıya kaçmış oluruz; eğer ona içgüdü dersek hiçbir şey söylememiş oluruz. Hangi açıdan ele alınırsa alınsın, oyunun bu kasıtlı karakteri, bizatihi özünün içinde yer alan maddi olmayan bir unsurun varlığını açık etmektedir.”

Türker Eroğlu, (1999: 7) “oyun” kavramının niteliklerini dört maddede toplamıştır;

1. Oyun isteğe bağlı, gönüllü bir harekettir. Zorlama veya ısmarlama oyun, oyun olmaz. Bu sebeple boş zamanlarda yapılır. Ancak oyun bir ritüel, bir tören olduğu zaman bir görev veya ödev olmaktadır. Böylece oyunun önemli bir özelliği ortaya çıkıyor. “Oyun hür bir harekettir.”
2. Oyun günlük hayattan farklıdır. Gerçek hayattan geçici olarak çıkar, kendi dünyasının içine girer. Çocuk oynarken gerçeğin dışında olduğunu şuuru taşır. Bu sebeple de oyun çıkarıcı değildir. Günlük hayatta bir teneffüs, bir dinlenme, hayatın süsüdür.
3. Oyun, yer ve zaman bakımından da günlük hayattan farklıdır. Kendine has yeri ve zamanı vardır. Bir sonuca yönelik olan oyun başlar ve bir noktada biter. Oyun masası, oyun yeri, tapınak, sahne, perde, futbol sahası, vb. yerler yasak bölgelerdir. Bu bölgelerden içeri giriş ve çıkışın belli bir kuralı ve bozulmayacak bir düzeni vardır. Bu düzenin bozulması “oyunbozanlık” olur ve cezası vardır.

Oyunun büyüleyici bir etkisi, bu büyüde tartım (ölçü) ve uyum vardır. Yün yumağını pençesiyle yakalayan kedi yavrusu, oyuncağına uzanan bebek ve çizgilerle oynayan çocuk bir gerilimi sona erdirmeye ve zor bir işi başarmaya çalışmaktadır.

Kimi oyunlar oyuncunun vücut gücünü ve becerisini denemesini ve karşısındaki ile bu yönden yarışmasını, kimisi de taraflardan her birinin zekâ üstünlüğü ile hasmını alt etmeye çabalamasını gerektirir. Bunların dışında başarı veya başarısızlığın, kazanma veya yitirmenin sadece kadere kaldığı oyunlar vardır: <tek mi çift mi?>, <yazı mı tura mı?> oyunları gibi. Bir de güzel şeyler yaratma, ahenkli hareketler başarma gibi “estetik” duyguları okşama ya da şaka, alay, güldürme yolu ile eğlendiren oyunlardan söz edilebilir (Boratav, 1984: 232, 233).

Gerek insanlar (homo ludens) gerekse hayvanlar oynamaktan çok büyük zevk almaktadır. Zevk verici olması, özgür, isteğe bağlı, ancak belli kurallar çerçevesinde gerçekleşmesi oyunun canlılar arasında yaygın olarak

benimsenmesini sağlamaktadır. Birçok oyunun çok katı kuralları olmasına karşın insanlar oynamaya devam etmektedir. İnsanları oynamaya yönelten etkenler salt zevk ya da özgürce hareket etme isteğinden oluşmamaktadır. Bunların yanı sıra diğer önemli etken oyunun kutsal, mitsel kökeninin bulunmasıdır. Çünkü insanlar daima var oluşu, o kutsal anı canlı tutmak, o günleri yeniden yaşamak için törenler düzenlemektedir.

Bu törenlerde oyun aracılığıyla duygu ve düşünceler gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Kutsal oyun zamanla değişerek, dönüşerek bu günkü konumuna gelmiş bulunmaktadır. Toplumların üretim biçimlerine paralel olarak gelişen kültürel yapıları, o toplumsal yapıya uygun oyun biçimini de oluşturmaktadır (Sümbül, 1997: 1, 2).

Müzik dâhil tüm sanatlarda görsellik vardır ve insanoğlunun derinlerde beslediği arkaik izleme, gözetleme ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Başka türlü hazırlık yapılamaz. Hazırlıksız kişi yaşam anksiyesiyle baş etmekte çok zorlanır. Oysa çocuklar oyunlarında son derece çeşitli durumlara hazırlık yaparlar. Kaygı duydukları, önemsedikleri durumları oyunlarında tekrar ederler ve hayatlarındaki ilk tek kişilik oyunlarını sergilerler. İzlenme kaygıları yoktur ve bunu yalnızca kendileri için yaparlar, bundan utanç duymazlar.

Daha sonraki yaşamlarında uygar toplum, kendi kendine konuşan ve bedeni ile bu eyleme devam eden bireyleri ayıplar ve bu nedenle bunu saklayan yetişkinler olmaya başlarız (Altınay, 2001: 2).

Bernard Suits, oyunların öğelerini, amaçlar, amaca ulaşmak için gerekli olan araçlar, kurallar ve özel bir kural türünü oluşturan, oyuncu niteliğini yani oyun oynayanların tutumlarını “oyuncu” niteliğiyle dikkate alan düşünürün Latince “ludus”tan (oyundan) türettiği Lusorik Tavr (oyunsal tavr) ile açıklar.

Buna göre;

1. Amaçlar:

Her oyunun hedefe yönelik bir amacı vardır. Amaç yoksa oyun da yoktur. Amaç; katılımı, kazanmayı ve öne geçmeyi içerir. Ancak bunlar birbirinden farklı ya da birbirinden değişik şeyler değildir. Tersine bunlar birbirini tamamlayan, iç içe geçmiş ve amacı ortaya çıkaran bütünün ayrılmaz birimleridir. Oyundaki bu birimlerin varlığı lusorik (oyunsal) tavrın araçlar ve kurallar ile olan ilişkisiyle açıklanabilir (Nutku, 1998: 22).

2. Araçlar:

Araçlar oyunun önemli parçalarıdır ve araç kullanan oyuncunun amacı hedefe varışını kolaylaştırmak değildir. Hedefe ulaşmasını sağlayacak araçları belirli kurallar çerçevesinde kullanır. Bu kurallar işini kolaylaştırmaktan ziyade hedefe varmasını sağlayacak özelliktedir. Bir oyunun oyun olabilmesi için izin verilen lusorik (oyunsal) araçlar kullanılır. Lusorik araçlar, prelusorik amaçlara ulaşmada yasal olan, yani izin verilen araçlardır (Nutku, 1998: 24).

3. Kurallar:

Hedef, oyunu kazanmaktır. Bunun için de kurallara gereksinim vardır. Her oyun işlevi ve hedefi açısından kendi kurallarını koyar. Bu kurallara kurucu kurallar diyebiliriz çünkü bunlar oyun yerini, düzenini, gerilimini ve gelişimini sağlar. Öteki kurallar ise kurucu kuralların çevrimi kapsamında işlem görürler ve bu tür

kurallara da beceri kuralları denilebilir. Örneğin bunlar futbolda topu iyi takip etmek, rakibe baskı yapmak, satrançta rakibin hamlelerini tahmin edebilmek gibi zorunluluklardır. Beceri kurallarına dikkat etmemek genellikle oyunun kötü oynanmasına yol açar ama kurucu kuralların çiğnenmesi oyunun hiç oynanmaması demektir. Bu kurallar kesindir, bozulamaz.

Kuralın bozulması oyunun bozulmasına neden olur. Bazı oyunlarda kuralın bozulması cezayı gerektirir. Oyunu bozana verilen en büyük ceza da onun oyun dışı bırakılmasıdır. Her oyunun kendine özgü bir büyüğü vardır; büyü, tartım ve uyumla ortaya çıkar. Bu tartım ve uyum oynayanların ortaklaşa hareket etmelerini, birbirlerine karşı sorumluluk duygularını pekiştirir. Bu yüzden de oyunbozan bu sorumluluğu paylaşmayan, bu uyum ve büyüğü hissetmeyen kişidir.

Oyun kuralları bir açıdan amaçtan ayrılmama anlamındadır. Çünkü bir oyun kuralının çiğnenmesi, amaca ulaşmayı olanaksız kılar. Kuralların çiğnenmesi amacı yok eder. Çünkü oyun aslında oynanmamış olduğu için kazanılamaz; bunun gibi kurallara uyulmadıkça oyun aslında oynanamaz (Nutku, 1998: 25).

4. Oyunsal Tavır:

Bu tutum; özgürlük, ciddiyet, gerilim, düzen, paylaşma ve haz duyma kavramlarını içerir. Oyun her şeyden önce isteğe bağlı bir eylemdir. Bir zorlama değildir. Törelere bağlanan, kalıplanan yani bir görev olarak yapılan ritüel, tören gibi düzenlemeler, oyundan kaynaklanan ama oyun olmaktan çıkmış etkinliklerdir. Böylece, oyunun birinci özelliği özgür olmasıdır.

Oyunun birinci özelliği olan özgürlük kavramı ikinci özelliği doğurur: farklılık. Oyun, günlük yaşamdan değişiktir. Oyunun kendi dünyası ve kendi mantığı vardır. Bu, yaşamın koşuşturmacası arasında bir ara verme, bir dinlenmedir.

Oyunun üçüncü özelliği ise yer ve süre açısından günlük yaşamdan ayrılmasıdır. Her oyun kendi mekânını ve zamanını belirler. Bunun için de her oyun kendi kuralını getirir ve geliştirir. Öte yanda, kuralları saptanmış herhangi bir oyuna girmek ya da girmemek kişinin isteğine bağlıdır. Kişinin katılma zorunda hissettiği bir oyun o kişi için oyun olmaktan çıkar, görev durumunu alır. Görev ise niteliği gereği oyunun karşıtıdır.

Bununla beraber oyun büyük bir ciddiyetle oynanır; ister satranç tahtası üzerinde, ister basketbol alanında, ister sahnede oyunun başarısı için ciddiyet gerekir. Ciddiyet oyunu içermez ama oyunun başarısı ciddiyete bağlıdır. Ciddiyet, amacı gerçekleştirmek için her türlü oyun için vazgeçilmeyen bir tutumdur. Çocuk, atıcılık oynarken bacakları arasındaki sopayı bir at olarak kabul ederken ciddidir. Bir iskemle ciddi bir otomobil, bir divan gerçek bir teknedir (Nutku, 1998: 27-30).

Oyunda önemli bir tutum da gerilimdir. Gerilim, belli bir sonuca ulaşmadaki ya da başarıma itkisindeki çaba ve uğraştır. Gerilimi ateşleyen oynayanın zekâsı ve becerisidir. Çıngırağına uzanan bebek, küçük bir topu patisiyle yoklayan kedi yavrusu, ip atlayan bir çocuk hep bu gerilimin içindedir. Hepsisi bu gerilimi sona erdirerek başarıya ulaşmak isterler. Bunun dışında her oyun bir düzen gerektirir. Küçük bir sapma oyunu bozar, amacı yok eder ve oyunun değerini sıfıra indirir. Oyunda düzen, gündelik yaşamdan ayrı, belirli bir zaman ve mekânda oynanan, kendi gerçekliğini var eden bir etkinliktir (Nutku, 1998: 31).

“Oyunun, hayatı taklitten ibaret olduğu her durumda, bir yandan oyuncu, gerçekleri içermediği kuralları doğallıkla icat edemez ve izleyemez, öte yandan da oyun,

takınılan tavrın bir benzeşim, basit bir taklit olduğu bilincine eşlik eder. Üstlenilmiş davranışın temel gerçek dışılığına ilişkin bu bilinç, başkaca oyunları tanımlayan keyfi yasallığın yerine ve yerinde, insanı gündelik hayattan ayırmaktadır” (İlgaz, 1994; 41).

Oyunu oyun yapan özelliklerden bir diğeri de içinde barındırdığı paylaşma duygusudur. Bir oyunu paylaşmak keyif veren bir şeydir. Üstelik paylaşma yaratıcılığa da özendirir. Oyunun büyüğü paylaşma, beraberlik duygusuyla gelişir, renklenir, büyür ve sonunda ortak bir yaratıcılığa yönelir. Bu birliktelik takım ruhunu, birlikte bir şeyler üretme hazzını sağlar. Gündelik yaşamın tekdüzeliği karşısında, bir süre için de olsa insana yaşama sevinci veren şeydir oyun. Bu açıdan, yaşamın da özüdür (Nutku, 1998: 32, 33).

2.2.1. Dünyada Oyun

Dünyada oyun tarihine baktığımızda kaynakların genellikle dans ve tiyatro üzerine bilgiler verdiğine tanık oluyoruz. Buna göre dans çok eski bir gelenektir. Hatta insanlık tarihi kadar eskidir dersek hata yapmış olmayız. Tiyatro ise dansın üzerine inşa edilmiş bir olgu gibi gözükmektedir. Çoğu kültürde dans, oyun ve tiyatro iç içe girmiştir.

Hindistan: tiyatro gösterileri ilk olarak dinsel danslardan ve mimus’a (taklide) dayalı ilkel oyunlardan kaynaklanmıştır. İ.Ö 200’lü yıllarda, Hindistan’ın en eski müzik kuramcısı Bharata Muni “Natyaşatra” (dramatik bilim) adını verdiği tiyatro sanatına ilişkin kitabında dans, oyunculuk ve dram sanatlarını bir arada incelemiştir. Giysi, maske, resim, sahneleme, oyunculuğun estetik ilkeleri, duyguların yorumlanması, şarkı söyleme tekniği ve Hint müziğinin temel kuralları bu kitapta toplanmıştır. Hindistan’da o dönemde konulu dans; dinsel anlam söylenceleri ve dinsel inançlarla ilgili konuları işler, daha çok ritüelistik özellikler taşır.

Hintli oyuncular harekete Romalılarından daha çok önem veriyorlardı. Bir bakıma onların oyunculuk tekniği bir “hareketler tekniği” idi. Bunun için denetimli, bir dizi hareketi getirebilmek için çalışıyorlardı. Bir oyunu hareketlerle dramatize edilecek gösteri olarak kabul ediyorlardı. Natyaşatra’nın bir yerinde, oyuncunun gövdesel hareketleri yoluyla doğadaki olguların nasıl açıklanacağı belirtilir. Günbatımı, gece, gün ağarması, gündüz, altı mevsim ve gökyüzü ya da dağlar, okyanuslar, yıldızlar, ay ışığı, sıcak, soğuk, rüzgâr, öğle, akşam güneşi ya da tanrılar, insanlar, hayvanlar vb. hareketlerle (simgelerle) ifade edilir.

Aynı şekilde mutluluk, kızgınlık, kıskançlık, acı, korku, yiğitlik, felaket, yoksulluk gibi duygular da hareketlerle sağlanır. Seyirci de bu hareketler, yani simgeler yoluyla oyuncunun ne anlatmak istediğini anlar. Jestler ne doğaldır, ne gerçekçidir, ne de yaşamdan alınmıştır. Bunlar dansa benzeyen, önceden saptanmış hareketler dizisi halinde, simgesel olarak ortaya çıkarılır. Bunlar aynı zamanda gelenekseldir.

Müziyen nasıl yeni notalar bulgulayamazsa, oyuncu da saptanmış hareketler dışında yeni hareketler üretemez. Avrupa’daki ortaçağ’ın başlarında Hindistan’daki oyunculuk, dansa benzeyen, biçimci, geleneksel ve stilize edilmiş bir oyunculuğa (Nutku, 1995: 40, 41).

Klasik Çin tiyatrosu: başlangıcı İ.Ö 2000’li yıllardaki dinsel törenlere dayanır. Oyunculunun kaynağı ise bu törenlerde büyücülük, şamanlık ve rahiplik yapan kişilere kadar gider. Bunlar dans eden, ezgi söyleyen, dansları ve ezgilerine seyredenleri katan ilk oyunculardı. Doğal olarak dans, Çin tiyatrosunun en önemli kaynaklarından biri oldu.

Çin tiyatrosundaki oyunculuk da Hint tiyatrosunda olduğu gibi günümüz batı oyunculuk anlayışından çok değişiktir. Çin oyuncululuğu, Antik Yunan dinsel törenleri sırasındaki idealleştirilmiş, stilize edilmiş, danslı, ezgili ve estetik uzaklıkla sağlanan oyuncululuğa benzer. Çinli oyunculara göre tiyatro sanatının amacı doğayı taklit etmek değil, kutsal ruhu bize yansıtacak olan düşünceyi göstermektir. Bunun için de oyunculuk doğal biçimlerin doğru kullanılmasıyla ortaya çıkabilirdi.

Çin tiyatrosu için dekor ve aksesuarlar, pek önemli değildi ama çeşitli düşünce ve duyguları simgeleyecek biçimde yüzlerini maskeye benzer biçimde boyuyorlar ve bunlara uygun göz kamaştırıcı giysiler giyorlardı. Sahne hareketleri de bu anlayışa uygun olarak simgeseldi. Hareketlerinde bir dansçının ya da akrobatın esnekliği vardı. Her tipin kendine özgü giysisi, makyajı, aksesuarı hatta müziği olduğu gibi, kodlanmış tonlamaları, jestleri ve stilize hareketleri vardır (Nutku, 1995: 46, 47).

Japon Tiyatrosu: kaynağı hiç kuşkusuz, dinsel dansların ve tiyatronun atası kagura idi. Bu dans Şinto tapınağında düzenleniyordu. Sanatçıları da Şinto tapınağının dansçılarıydı. Bu danslı dramtizasyonda Tanrı’nın her an her yerde olduğu anlatılırdı. Maske, giysi ve sözsüz oyunla yapılan dansların içinde sonradan No ve Kabuki tiyatrolarında izlediğimiz Şişî dansı da yer aldı. Ayrıca Budizm’in getirdiği dans türü Gigaku ile yine Şinto tapınağından kaynaklanan Bugaku Japon tiyatrosunun asal kaynaklarıdır.

Tiyatro sanatının ilk belirtileri İ.S. III. Yy.da ortaya çıkmaya başladı. Bu süreç içinde doğa ve ölüm gerçeklerinin korkusunu yaşayan halk tepkilerini Şamanizm ve dinsel ritüeller ile gösterme yoluna gitti. Bu da onları basit ilkel şarkılara, danslara ve taklide götürdü. Buna paralel olarak ilkel müzik aletleri, süslemeler ve “haniva” denilen toprak heykelcikler ortaya çıktı. İlkel evrenin tiyatro sanatı ham ve basit şeylerdi. Ama o dönem insanların duygu ve düşüncelerini yansıtan içten oyunlardı (Nutku, 1995: 49).

Araplar: ilk dönemlerin en büyük mizah ustası ve taklit sanatçısı, asıl adı Şuayb olduğu sanılan Eş’ab’dır. Bu sanatçının 771’de, 120 yaşında öldüğü söylenir. Daha çok Medine’de yaşamış olan Eş’ab, Abbasiler’in sarayında ve Suriye’de de çok tanınmıştır. Takma adı da “Çingene”dir. Taklitlerde şarkılar söyleyip dans ettiği ve gözlemleri güçlü olup incelediği insanları başarılı bir biçimde karikatürleştirdiği için çok tutulmuştur. IX. Yüzyılın sonunda, Bağdat’ta “çıkırık satıcısı” takma adıyla tanınan ve sokaklarda Türkleri, Arapları, Bedevileri, Hintlileri, Mekkelileri, zencileri ve hadımları taklit ederek alkış ve para toplayan bir oyuncuya rastlanır. Bunların uzantısı Osmanlı imparatorluğu sınırları içinde sonradan da görülür (Nutku, 1995: 53).

İran: saraylarında luti-lutki denilen, yüzlerini maymuna benzetecek biçimde boyayan, saçlarını gülünç bir biçimde tarayan soytarılar vardı. Bunlar, kafalarına bazen de bir ayı postu geçirirlerdi. Luti-lutkilerin masharabazlardan farkları, bunların aynı zamanda müzik bilgileri olması ve dans edebilmeleriydi.

Görüldüğü gibi, Avrupa Orta Çağ alacakaranlığını yaşarken İslam kültüründe tıpkı uzak doğu tiyatrosunda olduğu gibi, mukallitler, meddahlar, mudhikler ve dansçılar vardır (Nutku, 1995: 54).

2.2.2. Türklerde Oyun

Tarihin ilk dönemlerinden bugüne kadar bütün insanlar benzer şekillerde oyun oynamışlar ve oynamaktadırlar. Oyun oynamak, toplumun (çocuk, genç, yaşlı, kadın, erkek, idareci, tüccar, öğrenci, işsiz, zengin, fakir, köylü, kentli vb.) bütün kesimleri tarafından eğlenmek ve dinlenmek amacıyla gerçekleştirilen gönüllü bir etkinliktir (Özdemir, 2005: 206).

Boratav (1984: 232) oyunun, Türkçemizde geniş anlamı bir deyim olduğundan söz etmektedir. “<Oyuna getirmek>, <karamanın koyunu, sonra çıkar oyunu> sözlerindeki <hile>, <düzen> anlamları bir yana, deyim; tiyatro, kukla, karagöz, orta oyunu gibi seyirlik gösteriler için de kullanılır. Oyunun bir de dans anlamı vardır” diyerek terimi dansla birleştirmektedir.

Genel olarak sadece Türkçe’de değil, diğer dillerde de oyun dansa göre çok daha geniş bir anlam çeşitliliğini yansıtmaktadır. Örneğin, Mitchell ve Mason oyunu karşılamalı ve karşılaşmasız olarak iki kategoride sınıflandırmaktadırlar. Bireysel ve takım yarışmaları, topla oynanan takım oyunları, koşmaca gibi yalın oyunlar, satranç gibi zihin oyunları birinci kategoriye, avlanma, bulmaca çözme, el sanatları, şiir, hikaye, tiyatro, dramatik oyunlar, koleksiyon, ve tartımlı oyun-türkölü oyun ve danslar ise ikinci kategoriye yerleştirilmektedirler (Kurtişoğlu, 2009).

Oyun öz Türkçe bir kelimedir. Oyun, duygu ve düşüncenin hareketle ifadesidir. Bu ifade şeklinin yaşanılan toplumla sıkı bir ilişkisi vardır. Oyun çeşitli şekillerde tanımlanır:

- Kumar
- Belli kuralları olan eğlenceler
- Piyas, temsil, tiyatro
- Düzen, hile, üçkâğıt
- Spor çeşitleri

Ayrıca oyun kelimesinin deyimlerle mecaz anlamlarda kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin: oyuna gelmek, oyun etmek, oyun çıkarmak, oyunbozan, oyun vermek v.b. gibi (Ay, 1999: 161).

Bugün Türkçemizde oyun kelimesi hem tiyatro, hem dans, hem baht oyunları, hem spor gösterileri ve oyalanmalar, hem de çocuk oyalanmaları için kullanılır (And, 1964: 10).

Türkçenin çeşitli lehçelerinde oyun, oyn, oin şekillerinde varyantları bulunan bu terimin; dans, kumar oynama, rol yapma, yalan söyleme, bozuculuk vs. gibi manaları vardır. Ayrıca oynak kelimesi Sibirya Türkçesinde oyuncak, aptal; Kırgız,

Sagay, Koybol lehçelerinde oynas, yoldan çıkmış; Azerbaycan ve Türkiye Türkçesinde ise oynas varyantında fahişe anlamını ifade etmektedir. Tuva’da sonbaharın dolunay gecesinin 15’inde yapılan oytulaş adlı bayram vardır ki evlenmemiş gençlerin cinsi tabuları bozdukları oyun olarak bilinmektedir. (Bayat, 2006: 220)

Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ü Lügat-it Türk’ünde “ötgün” taklit etmek ve taklitte yarışmak; “büdhüş” oyunda ve raksta yarışmak; “öceş” yarış ve yarışma; “oyun”un ise hem oyun hem de yarış olduğu belirtilmektedir. (Eroğlu, 1995: 11)

Oğuz Kağan Destanında (Bang, Arat 1936: 11), Manas Destanında (Yıldız, 1995: 432, 834), Divan-ı Lügat-it Türk’te (Atalay 1985: 85, 121, 138), Kutadgu Bilig’de (Arat, 1988: 62, 88) Volga Bulgar Kitabelerinde (Tekin, 1988: 56, 169), Dede Korkut Kitabında (Ergin, 1989: 81) Evliya Çelebi Seyahatnamesinde (Zılhoğlu, 1970: 11-12) “oyun kelimesinin varlığı, oyun kavramının Türk kültür tarihi açısından eskiliğini ortaya koymaktadır.

Türkçede “oyun” isim kökünden, oyun kavramı ile ilgili yeni kelimeler ve kelime grupları yaratılmıştır (Ölmez 1996:433). Besim Atalay (1967:101) oyun kelimesinin “oy-“ kökünden türetildiğini belirtmişse de bu görüş, dilbilimciler tarafından pek ciddiye alınmamıştır. Atalay’ın görüşlerini destekleyen Eyüboğlu da Türk dilinin Etimolojik sözlüğünde (1995: 520) Türkçe “oy(çukur anlamında)” kökünden “oy-un (çukur açmak anlamında)” kelimesinin türetildiğini ve daha sonra bu kelimenin anlam genişlemesine uğrayarak “ oynamak, biriyle eğlenmek, aldatmak” anlamlarında kullanılmaya başlandığını belirtmiştir (Özdemir, 2005: 207).

“Türk kültüründe oyunun önemi” adlı makalesinde Tanyol (1961: 2489) oyunun topluluğun her şeyini ifade eden, müşterek mevzu ve anlatış vasıtası olduğunu vurgular (Özdemir, 2005: 214).

Kökeni Orta Asya Türk kültürüne ya da yakın doğu bolluk törenlerine kadar uzanan geleneksel köy tiyatrosu geleneği, köylülerin kendi imkanlarıyla sergiledikleri ritüel ve profan (din dışı) nitelikli oyunlardan meydana gelmektedir (Özdemir, 2005: 224).

“Dramatik köy oyunlarının kökleri ritüele dayanır. Ritüel; bir figür üstüne kalıplaşmış davranışlar ve törenler bütünü olup; bir durumdan diğer duruma geçiş aşamasında yapılır. Amacı geçişi hızlandırmak ve kolaylaştırmak adına güç yaratmak ve gücü paylaşmaktır” (Sağlam, 1999: 45).

“Toprağa bağlı Türk köylüsünün eski bolluk kut törenleri ve canlılık (animizm) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla biçim ve öz bakımından değişikliklere uğramasına karşın, günümüze değin yaşayabilmiştir. Köylümüz zamanla geleneksel oyunlarına, bu eski örnekler üzerine kendi toplumsal yaşantısını katmış olmakla birlikte, bu gelenek Türkiye’de öteki ülkelere göre bozulmamış ve süreklilik göstermiştir. Hayvan benzetmeceleri, danslar, kukla, çeşitli doğmaca oyunları kapsayan bu oyunlara köy çocuklarının oyunlarında da rastlamaktayız” (And, 1994: 11).

“Türk köy seyirlik oyunlarının çeşitli kaynaklarından biri de Anadolu’daki kültür geleneğidir. Günümüzde bazen eksik, bazen değişerek gelmiş olan ritüellerin etkisi görülen köy oyunları ile şenliklerdeki dramatik oyunlar arasında da bir yakınlık vardır. Köy oyunları, sözsüz grotesk danslardan, günlük yaşamı yansıtan şakalara,

sorunlara kadar oldukça geniş bir anlatım alanı kapsar. Türk seyirlik oyunlarında görülen kadın kılığına girmiş erkekler, orta oyunu ile gölge oyununda zenne tipi, orta çağda Avrupa mimus'unun başlıca oyunculuklu ustalıklarından biriydi. Kadın kılığında ve çoğu kez yüzlerine maske takarak çıkan erkek oyuncular seyirciler tarafından çok alkışlanıyordu. Yine geleneksel Türk tiyatrosunda görülen aynı oyuncuların çeşitli kılıklara girmesi orta çağ tiyatrosunda bir beceri olarak nitelendiriliyordu” (Nutku, 1995: 55).

Anadolu köy orta oyunları, köylülerin uzun kış aylarında ve özellikle düğünlerde, bayramlarda vakit geçirmek ve eğlenmek için düzenleyip oynadıkları dram karakterli temsillerdir. Bu tür oyunlar düğün gibi genel bir eğlencenin önemli bir bölümü olabildiği gibi, çok kere müstakil bir eğlence niteliği taşırlar (Özdemir, 2005: 226).

Kış toplantı ve eğlencelerinde söz(oyunun sözlü formülünü) ve hareketin aynı anda ve şaşırılmadan tekrarlanması temeline dayalı oyunlar da oynanmaktadır. Bunlardan biri Gaziantep’te “Geni Gidi Gergiden” adıyla bilinmektedir. Kapalı mekânlarda oynanan bu oyuna katılanlar önce kendi ayaklarından birini yanındaki diğer oyuncunun kucağına uzatırlar ve o oyuncu da kucağındaki ayağın başparmağından tutar. Daha sonra oyunun ustası olan ebenin söylediği ve aşağıda belirtilen sözlü oyun formülünü tekrarlayarak rakiplerinin ayak tabanlarına yumruğuyla vurur. Oyunun sonunda her bir tabana 154 yumruk atıldığı belirtilmiştir. Bu oyunda söylenen oyun şarkısı aşağıda verilmiştir:

Geni gidi (pezevenk) gergiden

Gel üzüm yi sergiden

Mizmiz’inen, Mezere (Gaziantep’in iki köyü)

İtler gider bazara

Bazar yeri daşlıca

Bi geçi vurdum kışlıca

Ali beyin atı var

Atının payvatı (köstek) var

Çakal, Cartıl, Tıhnatan

Zemge, Zevkir, Mahraman (Gaziantep’in altı köyü)

Balklağa, Ayipoğlu, Elbehan (Gaziantep’in önemli semtleri)

Var mı bunların Müslümanlığından bir günam

Şallak (sırtlarında et taşıyan kasap çırağı), mallak, çek ayak, çember,

dayak (Yener, 1964: 7-8; Özdemir, 2005: 230).

Küçük yerleşim birimlerindeki eğlencelik oyunların büyük bir bölümü toplu ve katılımlı olarak oynanırken, kentlerde bireysel veya birkaç kişiden oluşan küçük gruplarca oynanan oyunların daha sıkça tercih edildiği görülür. Bu eğilimin, hala yerelin toplu eğlenme alışkanlığını sürdürmeye devam eden kıyı mahallelerinin aksine, kent soylu insanlar arasında arttığı söylenebilir (Özdemir, 2005: 239).

2.2.3. Oyun Sınıflandırmaları

Oyunun Toplum bilimleri açısından sınıflandırılması:

Bugüne kadar oyunun sınıflandırılmasıyla ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bunlardan bir tanesi Roger Caillois'in oyunları toplumbilim açısından yaptığı tanımlama ve kümeleme denemesidir. Caillois, oyuncuların tatmak istedikleri başarı ve coşku duygularını sağlamak için seçtikleri davranışları “ oynamayı şartlandıran ilkeleri; agon, alea, ilinx, mimicry deyimleriyle adlandırdığı dört büyük bölüme ayırır.

Agon, yarışma, savaşıma gerektiren oyunları kapsar; sporlarda olduğu gibi vücut gücüne ya da dama, satranç ve benzeri oyunlarda olduğu gibi zekâ gücüne dayanır.

Alea; kadere, talihe, rastlantıya dayananların bölümüdür. Kumar oyunları, fal ve niyet oyunları bu kümeye girer.

Mimicry; taklit, gösteri, maskaralık öğelerini kapsayan seyirlik oyunlardır. Tiyatro veya kukla gibi...

İlinx de insanın başını döndüren ve bu yoldan onu sevindiren, coşturan, ona ürpertili zevk tattıran eğlenceleri kapsar: salıncak, dönme dolap, türlü karnaval coşkunlukları bu bölüme girer.

Caillois bu dört temel kategoriye “oynama tarzları” diye tanımladığı iki niteleyici öge ekler: paidia ve ludus. Dört büyük kategoriye giren her oyun, bu son iki öğeden biri ya da öteki ile bir özellik kazanır. “Paidia”lı oyunlardan “ludus”lu oyunlara doğru, düzensizden kurallıya, bireysellikten toplumsallığa ve yarışmacılığa doğru bir gelişme görülür. İlinx kategorisindeki oyunlar, kurallara en az uyan, “alea”dakiler de kayıtsız şartsız rastlantının, kaderin kanunlarına boyun eğen oyunlardır (Boratav, 1984: 233, 234).

Oyuncunun Davranışlarına göre Oyunun sınıflandırılması

Her oyunda, oyun süresince oyuncunun veya oyuncuların davranışları ve başarıları işler içinde en belirgin, en baskın olanı oyuna temel niteliğini verir. Oyunlar yakından incelenince bu davranışların tümünün üç büyük kategoriye ayrıldığı görülür.

1. Büyü, töre, kader olguları ile şartlanan davranışlar, taklitler, sanat yaratmaları
2. Vücut gücüne ve becerisine bağlanan davranışlar
3. Zihin gücüne ve becerisine dayanan davranışlar

Oyunun özünü (içeriğini, oyunluk yapıyı) bu davranışlar meydana getirir. Oyunda durağan, temelli öğelerdir bunlar. Kümeleme sistemini tamamlamak için yukarıda belirtilen üç maddeye dördüncü bir madde daha eklenebilir.

4. Katışimli oyunlar

Bir oyundaki davranışlardan birinin veya ötekinin üstünlüğü kestirilemezse, yani iki davranış, iki işlem aynı önemde olursa, oyun “katışimli oyunlar” sınıfında yer alır. Örneğin aşık oyununda kazanmak için hem şansa hem de vücut becerisine ihtiyaç vardır (Boratav, 1984: 235).

Oyunların sınıflandırılmasında ikinci derecede bölümlemeleri şartlandıran etkenler ve olgular da var:

a) Anlatım biçimleri: oyunlara koşulan kalıplaşmış, tekerlemeye benzeyen veya uyaklı sözler, önceden belirlenmiş hareketler (jimnastik veya ritmik niteliğinde) ezgiler, dramatik sahneler, geometrik çizgiler veya biçimler, beceri isteyen jestler, davranışlar, güç gösterileri, törelik anlatımlı hareketler, sözler.

b) Oyunun amaçları ve işlevleri: bunlar oyunu aşan amaçlar ve işlevler de olabilir. “Geçiş-giriş (initiation) sınamaları” veya eğitim gibi... Doğrudan doğruya oyunun birer kesimi de olabilir: sayışmalarla oyundaki rollerin bölüşümünde belli bir görevi alacak kişinin seçilmesi ya da belli rolleri almayacakların çıkarılması, bilinmeyi, gizli olanı keşfetme (fal, niyet niteliğindeki oyunlarda) sözde büyüklük güçlere başvurma; sanat zevkinin tadılması, yergi, yarışma, başarıları üstün olanın seçilmesi gibi...

c) Oyunun yararlandığı maddeler, oyunun yeri, zamanı; oyun araçları; oyuncaklar, oyunun dayanağı olan tabiat öğeleri; toprak, su, kar, buz, hava; oyunun yeri; açık hava, kapalı yer; oyunun zamanı; mevsimi, yılı, ayı, hafta içinde belli günleri, günün belirli vakitleri.

d) Oyunun kişileri: oyuncuların yaşı, cinsiyeti, sayısı; oyunda yer alışları ve sayılarının bölüşülmesi; tek başına oynanan oyunlar, iki kişi ile oynananlar, toplu oyunlar, karşılıklı kümelerle oynananlar (Boratav, 1984: 236).

Tüm bu unsurların ışığında aşağıdaki gibi bir sınıflandırma yapmak da mümkündür:

I. Sadece çocuklara özgü oyunlar

A- Büyüklerin küçükler için çıkardığı oyunlar

B- Çocukların söz oyunları

C- Takım halinde, danslı, türkölü oyunlar ve basit taklit oyunları

II. Talih, kumar, fal, niyet oyunları; büyüklük ve törelik oyunlar

D- Talih oyunları

E- Kumar oyunları

F- Niyet ve fal oyunları

G- Törelik ve büyüklük oyunları

III. Beceri ve güç oyunları

H- Asıl beceri oyunları

İ- Utmalı beceri oyunları

J- Jimnastikli ve ritmik oyunlar

K- Asıl güç oyunları

L- Güç ve beceri karmaşık oyunları

IV. Zekâ Oyunları

- M- Aldatmaca, yutturmaca oyunları
- N- Bellek gücü, düşünme çevikliği, sezinleme oyunları
- O- Saklamaca ve saklambaç oyunları
- P- Çizgili oyunlar
- Q- Taşlı oyunlar
- R- Başkaca zekâ oyunları-bu bölüme giren oyuncaklar

V. Katışimli Oyunlar

- S- Katışimli oyunlar
- T- Oyuncaklar (Boratav, 1984: 236-237).

Türker EROĞLU (1995: 15, 16) ise oyun türlerini “dramatik oyunlar” ve “çocuk, genç, yetişkin oyunları” olmak üzere iki başlık altında incelemektedir. Buna göre;

1. Dramatik Oyunlar

- a) Ölme-dirilme (Arap oyunu-kış yarısı)
- b) Kız kaçırma (kız kaçırma)
- c) Ölüp dirilme-kız kaçırma (deveci oyunu)
- d) Günlük hayattan sahneler (kaynana-gelin)
- e) Esnaf oyunları (doktor oyunu)
- f) Hayvan taklitleri (deve oyunu)
- g) Tarımla ilgili oyunlar (sığır gütmeye)
- h) Çoban oyunları (kurt dolaştırma)
- i) Efsane ve masallardan oyunlar (Köroğlu)
- j) Şakalar ve dilsiz oyunlar (lal, samut, köse, ölü, hortlak)
- k) Kukla (çömçe gelin, çullu kadın, güççe)

2. Çocuk, Genç, Yetişkin Oyunları

- a) Aşık oyunları
- b) Yüzük oyunları (yüzük, fincanlı yüzük)
- c) Değnek oyunları (cirit, değnek)
- d) Taş ve gülle oyunları
- e) Kovalama, koşma, kurtarma, zor kullanma
- f) Atlama, sıçrama, sekme (birdirbir)
- g) Top oyunları (bez top, sıçrayan top, ahır topu, eğir ve bütü)

- h) Saklama, saklambaç (saklambaç)
- i) Dilsiz, şaşırtma, şaka oyunları (lal)
- j) Dramatik nitelikte büyü ve törenle ilgili oyunlar (evcilik, hırsız-polis)
- k) Diğerleri (yağ satarım, el el epenek, çingil-mıngıl ben geldim gibi eğlence oyunları)



BÖLÜM 3: DANS VE TÜRK HALK DANSLARI

3.1. Dans

Dansla ilgili çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Dans kimine göre; “kişinin, tinsel durumunu birtakım gövdesel devinimlerle açığa vurmasıdır” (Örnek, 1973: 92), kimine göre ise “müzik tartımına ve hızına uyularak yapılan, güzelduyusal değer taşıyan düzenli ve uyumlu gövde devinimleridir” (Nutku, 1983: 374).

“Dans bir duygu ya da düşünceyi iletme, bir öykü anlatmak ya da salt hareketten alınacak haz için bedeni genellikle müzik eşliğinde hareket ettirme sanatıdır.” “Bir ya da birçok kimsenin müzik eşliğinde ya da müziksiz olarak yaptığı, az çok kurallara bağlı hareket ve adımlar dizisidir.”

“Dans müzik temposuna dayanılarak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut devinimleridir.” “Dans insanların bütün çağlarda duygularını, coşkularını, düşüncelerini anlatmak amacıyla kullandıkları sanatların anasıdır” (Aktürk, 1999: 1).

Tüm bu tanımlardan yola çıkarak genel bir tanıma ulaşmaya çalıştığımızda diyebiliriz ki; “dans, orijini itibarıyla majik ve kültik (büyü ve tapınmasıyla ilgili) olan, bütün çağlarda ve bütün ülkelerde duyguların, coşku ve heyecanların ritmik hareketlerle (müzik aleti eşliğinde veya müzik aleti olmaksızın) anlatılmasıdır” (Eroğlu, 1999: 17).

Günlük yaşamlarını sürdüren insanoğlu avlanırken, doğum ve ölüm gibi kutsal saydıkları dönemlerde; doğayla, doğadaki canlılarla, birbirleriyle mücadele ederken düşüncelerini, beklentilerini, isteklerini anlatmada önce hareketin ve ritmin ahenginden faydalanmışlardır. Bu birleşim dansı doğurmuş; sonra müziğin, ezginin katılımıyla dans birçok dili (ritim, müzik, beden, hareket vs.) içinde barındıran bir iletişim aracına dönüşmüştür.

Geçmiş 1300’lü yıllara dayanan dans kelimesinin kökünün Eski Fransızca’daki *dancier* olduğu sanılmaktadır. Kökü tam belli olmasa da bu kelime sanat ve toplumlar üzerine Fransız kültürünün etkisinin gücüyle İspanya’dan Rusya’ya oldukça geniş bir alana yayılmıştır.

Batılı düşünürleri etkisiyle kendi dillerindeki dans kelimesini, yine kendi kültürlerindeki dansa benzeyen her türlü etkinlik için kullanmaktadırlar. Oysa her kültürde kullanılan farklı kelimeyi o kültürü daha iyi yansıtmaları açısından kendi halinde korumakta yarar vardır. Örneğin, Avusturyalı Aborjinler’in bongol terimi “hem dansı hem de müziği içermektedir, ama aynı zamanda bizim kesinlikle dans diye tanımlayacağımız çocuk yaştaki grupların bazı etkinliklerinde veya dini törenlerin bazılarında icra edilen kalıplaşmış adımlar ve vücut hareketlerini kapsamamaktadır” (Kurtişoğlu, 2009: 1).

Dans için “oyun” yaygın, genel bir kelimeyse de çeşitli bölgelerde dans, raks karşılığı olarak başka kelimeler de kullanılmıştır. Örneğin kalgı birçok yerde dans, raks karşılığı olarak kullanılmıştır. “Nerde çalgı, orda kalgı” deyimini bu düşünceyi destekleyecek niteliktedir. Yine “kalgamak” sıçramak anlamında kullanılmaktadır. Tekirdağ dolaylarında dans için “kırın” sözcüğü kullanılır. Konya’da ise kırınmak dans etmek anlamındadır. Manisa’da “tünkmek” zıplamak, atlamak anlamına gelir. Elazığ’da “şıkıltım” oynamaya, dans etmeye uygun oyun havasıdır. Bazı yerlerde “horitmek” halay çekme anlamındadır (And, 1964: 14, 15).

Dans, ilk insandan günümüze, insanların birbirleriyle dolaysız ve doğrudan ilişki kurabildikleri bir sanat dalıdır. İnsanların birbirleriyle anlaşmaları sırasında kullandıkları «yazı», «söz», «müzik», «ritim» gibi diğer bütün iletişim araçları günümüzde bile dans sanatının yardımcı öğeleridir.

Bir sanat olarak dans, güçlü görsel ve işitsel özellikleri gereği insan yaşamında yaşanmış ya da yaşanması düşünülen birçok olayı yorumlayabilir. İletişim, insanlar arasında duygu, düşünce ve bilgi birikiminin birbirleri arasında aktarılmasını sağlayan yöntemlerin bütünü olarak özetlenebilir. İletişim yazılı, sözlü olabildiği gibi renk, ses ve hareket yöntemlerinden herhangi biri ya da bir kaçını kullanabilir. O halde dansın, ses ve hareket gibi iletişimin en çarpıcı ve güçlü iki öğesini kullanması nedeniyle iletişim yöntemlerinden biri olma özelliğini taşımakta olduğu düşünülebilir.

Dans insan bedeninin dilidir. Bir dil olduğu için «iletişim sanatı» olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. İnsanın oluşumuyla ilk ortaya çıkan sanatsal değerler, «müzik» ve «dans»tır. En gelişmiş organlarından kulak yoluyla doğadaki sesleri duyarak, görme organı göz sayesinde hareketleri yansıtarak, yaşadığı ortamı tanımaya çalışan insan, düşüncesinin yardımıyla doğaya, seslere ve bedeninin hareketlerine hakim olabilmıştır. Dans sanatını ve onun biçimlenişini, tarihsel süreç içerisinde ilişkili bulunduğu toplumun sosyo-kültürel konumu açısından değerlendirmek gerekmektedir. (Koçkar, 1990: 327)

3.1.1. Büyüsel Dans

“Bazı bilim adamları ilkel dansların ritüel kökenli olduğunu, halk dansının ise keyif amaçlı yapıldığını ifade etmek suretiyle aradaki farka işaret etmeye çalışmışlardır (Kealunohomoku, 2007: 129).

Örnek (1971: 69); dansı “insanın ruhsal durumunu birtakım bedensel hareketlerle ifade etmesi, açığa vurması” olarak tanımlamaktadır. O’na göre ilkelerin dansı, dinsel ve büyüsel karakter taşımaktadır.

Savaş, av, totem, bolluk, ölüm, erginlik vb. danslarında genellikle maskeler takıldığından söz eden Örnek, dansların insanı kendinden geçirmek suretiyle (şamanların dansında olduğu gibi), büyücünün doğaüstü kudretler ya da din adamının tanrısıyla ilişkisini sağlamak amacıyla yapıldığından bahsetmektedir.

Ayinsel (ritüel) tören, evreni yansılayan bir olgunun sahnelenmesidir. Bu sahneleme, daha çok mistik bir yineleme, bir olgunun yeniden ortaya getirilip gösterilmesi için bir özdeş olmalıdır. Ayinsel oyun, ayrıca inananları, tapınanları, kutsal sayılan olgunun kendine katılmasını sağlar. Ayinsel törenlerde, mevsimlerin dönüşümü, küme yıldızların hareketi, ürünlerin büyümesi ve olgunlaşması, canlıların doğması, yaşaması ve ölümü gibi doğasal görünümüne benzetmeler yapılır, bu olaylar oyun biçiminde sahnelenirdi.

Bu, ilkelde daha çok görülmektedir. Güneş, kralı, güneşin hareketi de krallığı simgelemiş olurdu. Kral, ölene dek hep güneştir. Güneşin batması da, kralın tahttan indirilmesini ya da halk tarafından öldürülmesini simgeler(Erseven, 2002).

“İlkel insan algılayabildiği ölçüde kendine nedensellik yaratır. Algılayamadığı ya da bir nedene bağlayamadığı olayları, nesneleri; doğaüstü nedenlerle, kavramlarla, güçlerle açıklamaya çalışır. Böylece insan bilincinin soyutlama yeteneği gelişir. Kendine kutsal varlıklar oluşturur, çeşitli nesnelere saygı göstermeye başlar. Ardından tapınmalar, ayin ve büyüler gibi ritüel törenler oluşur.

İlk dans bu törenlerde tarım (tahıl, pamuk, fındık, üzüm gibi ürünlerin ekimi, hasadı, harmanı); hayvancılık, deniz-kara avcılığı, savaş, evlenme gibi sosyal ve ekonomik olayların; yağmur, kar, fırtına, deprem, dalga, ağaçların rüzgârla sallanması gibi doğa olaylarının; kötü ruhları kovma, bereket, güç dileme, sağaltma gibi ruhsal-dinsel olayların “gerçek”ten soyutlanarak hareket ve ritimle anlatılması sonucu doğmuştur. Dans ilk insanlar için anlamakta çektikleri güçlüğü buldukları ilk çözümdür” (Koçkar, 1998: 6).

Törenselsel büyüsel oyunlarda oyun kişisi kutsal bir geleneği yerine getirme inancı içinde oynar. Bu eyleme büyü hâkimdir. Büyü, toplumun birlikte katılımı sonucunda duyulan heyecan ve coşku ile güçlenmeyi sağlar. İçten olunması istenilen güçlenme içten katılımı gerektirir. Bu tür törenlerde katılanlardan beklenen, belirli kurallara ve kalıplara uymaktır. En azından kalıpları bozmamaktır. Oyun kişisi, taklidini yaptığı simgeye benzediği oranda, ondan güç aldığı ya da güç yarattığı inancındadır (Sağlam, 1999: 60,61).

Büyü her an hareket ve söylemin olmasını gerekli kılar. Büyüde her şey kesin olarak belirlenmiştir ve asla değişmez. Büyülü formüller özel bir ton ve ritimle söylenmeli ya da mırıldanılmalıdır... Büyücü hareketlere bir dans gibi ritim katar. Ayin usulleri, büyücüye hareketi hangi elle ve hangi parmakla yapması gerektiğini ve hangi adımını atması gerektiğini söyler; oturduğunda, kalktığında, yattığında, zıpladığında ya da bağırduğunda hangi yönde yürümesi gerektiğini söyler (Mauss, 2006: 108).

Dansın ilk olarak nerede ve ne zaman ortaya çıktığı bilinmiyorsa da mağara resimlerinden yapılan yorumlar çok eski olduğunu göstermektedir. Eski kavimler (ilk insanlar) doğum, ölüm, hastalık, gündüz, gece, rüzgâr, yağmur gibi tabiat olaylarının nasıl meydana geldiğini bilmiyorlardı. Anlayamadıkları olaylar meydana geldiği zaman duydukları korkuyu ifade edemiyorlardı. Bu yüzden düşüncelerini vücut hareketleriyle ifade ettiler. Rüzgârlarda sallanan ağaçların, düzgün adımlarla koşan hayvanların, hızlı uçan kuşların tesiriyle ritmik hareketler yapıyor, dönüyor, ellerini kaldırıyor, eğilip kalkıyorlardı. Tabiattaki seslerden aldıkları ilhamlarla ellerini çırpıp bağırıyor, davullara vurarak ahenkli sesler çıkarıyorlardı. İlk insanlar tamamen göçebe olup, geçici bir ev kurma teşebbüsünde dahi bulunmamışlardır. Geniş ormanlarda başıboş dolaşmış, gittikleri yerlerde yiyecek toplayıp, tabii mağaralara sığınmışlardır. Toplayıcı oldukları için de

ağaçlardan, hayvanlardan yararlanmışlardır. Böylece ağaç ve hayvanlarla ilgili danslar ortaya çıkmıştır. Daha sonra tabii güçleri kontrol etmeyi başaran insanların dansları ve dansların fonksiyonları değişmiştir (Eroğlu, 1995: 17, 18).

Antik toplumların çoğu dans enerjileri üzerinde sürekli bir koruma ve kontrol oluşturmuşlardır. Dansın tedavi edici ve eğitici değerini tanımışlar ve kutsal yönü üzerine yoğunlaşmışlardır.

Büyüsel dans insanlığımızı aşmanın bir aracıdır. Daha alt düzeylerdeki duyguları ve enerjileri canlandırıp onları dansla yönlendirerek, otomatikleşmiş tepkiler üzerinde kontrol sağlayabilirsiniz. Büyüsel dans canlılığımızı ateşlendiren bir sanattır. Boşalmış enerjileri canlandırır, bireysel yaratıcılık ve doğaçlama yeteneklerini uyandırır (Andrews, 2002: 13).

!Kung toplumundaki inanca göre bazen atalara ait bir ruh insanlara şifa verebilir ya da örneğin hiç dikkate alınmayan ve aldatılan bir kadını gökyüzüne kaçırabilir. N/um adlı şifa gücüne sahip !Kunglu erkek ve kadınlar iyileştirme törenlerindeki trans dansıyla güçlerini harekete geçirirler. Burada müziğin, yorucu dansın, ateşin sıcaklığının, dumanın ve konsantrasyonun etkisiyle güçler harekete geçer. Şifa dağıtan kişi ateşin çevresinde oturanlara yaklaşır, hastalıklı bölgeye, kafaya ya da göğze elleriyle dokunur, derin nefes alır, vücudu titrer ve terler. “kötülük” şifacının omuriliğine geçer ve şifacı çılgın atarak hastalığı dışarı atar (Haviland, 2002: 420).

Danslar zamanla savaş, tapınma, tören, erişkin, kutsal tören (cenaze) dansları diye sınıflandırılmıştır. Oyun kavramı ile eş anlamlı olan dans, müzik eşliğinde vücut hareketleri yapan, dans eden kişi ya da kişiler tarafından yapılmaktadır (Ay, 1999: 163).

“Düşüncenin ilk aşamasında insan başat yere sahiptir. Ancak ilkel insan bilgilendikçe, doğayı ve onun gücünü tanıdıkça kendi küçüklüğünün ve zayıflığının farkına varır. Anlaşılamayan, açıklanamayan durum ve olayların ardında olduğu varsayılan doğaüstü varlıkların gücü gözünde bir kat daha artar. Böylece, bilginin ilk gelişimi beraberinde inancı, dua ve kurban törenlerini getirir” (Ergin, 2002: 19).

Bu dua ve kurban törenlerinde en önemli unsur elbette dans olmuştur. İnsanlar şükranlarını sunmak, af dilemek, saygı göstermek ya da benzer nedenlerle gerçekleştirdikleri büyüsel törenleri, büyüsel dansla daha estetik ama her şeyden önemlisi daha etkili bir yapıya dönüştürmeye çalışmışlardır.

İlk topluluklar üstün güç kabul ettikleri varlıklara sığınma ve onlara olan inançlarını ifade edebilmek için, dini mahiyet arz eden bir takım törenleri, duygu ve heyecanları pantomima, raks, şiir ve musikinin bir arada kullanılmasıyla yapmışlardır (Şengül, 2001: 54).

“Zamanında iyilik yapacak güç kötülük yapmaya da kudretlidir. Bu kudretleri hoşnut etmek ve onlarla barışık yaşamın, kurban ve duanın dışında, ilişkiyi canlı tutmak adına onlara büyüsel törenler düzenlemek gibi yolları vardır. Bu erekle, toplumun birlikte oluşturduğu büyüsel tören, toplu gerçekleri canlandırır. Birlikte

bilinçlenme sağlarken kişiye kutsal değerler, olaylar karşısında nasıl davranılması gerektiğini gösterir. Bir arada yapılan bu törenler, katılanları canlandırır, kıskırtır, korur ve yeniden yaratır. Bu bağlamda ana düşünce güç toplamak ve üstün güçleri etkilemektir” (Sağlam, 1999: 48).

Büyüsel dans, dünya üzerindeki her topluluğun ve her medeniyetin işleyen bir parçası olmuştur. Şamanlar ve rahipler/rahibeler trans durumları oluşturmak için müzik ve dansı kullanmışlardır. Dansların hepsinde yoğun duygular ve vücut hareketleri birbiriyle ilişkili olmuştur.

Hepimizin içinde evrenin enerjileri vardır. Kutsal dans, bunları canlandırmanın ve bilincimizin en derin düzeylerinin dışarıya ifade edilmesinin bir aracı olmuştur. Kaçına dansçıları güneşin hareketini taklit etmek üzere yuvarlak veya çembersel dansları kullanmışlardır. Zincir dansları eril ve dişil enerjiler arasında bağ kurmak, bereketi canlandırmak ve gökle yeri birleştirmek için kullanılmıştır (Andrews, 2002: 14, 15).

“İlkel topluluk, kendine dünyanın esenliğini güvenceye alma olanağı sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını, bağışlarını ve törenlerini kelimenin gerçek anlamıyla basit oyunlar biçiminde gerçekleştirmektedir” (Huizinga, 1995: 21).

“İlkeller usları ile çözemedikleri, algılayamadıkları, yorumlayamadıkları, güçlerden korku duymuşlar ve bu korkuyu başkaları ile paylaşmak istemişlerdir. İlkelerin endişe duydukları, çözilemeyen saltık olan, onlar için tanrıdır. Korkulu olanla barışık yaşamak ancak adına tören düzenlemekle olasıdır. Böylece kurulu düzen korunmuş olacaktır. İlkelerin çözemediği güç, doğanın ve yaşamın kendisidir. Birbirini ardışık ve döngüsel takip eden bu durumu ilkeller, tanrının ölüp dirilmesi olarak yorumlamış ve ölüp dirilme motifiyle canlandırmışlardır.”

“Saltık olanın, tabiatın döngüsüne bağlı kendiliğinden çözülmesi, ilkelerin kendi büyü güçlerinin ötesinde bazı üstün varlıkların olduğunu uslarına getirmiştir. İşte toplumdaki inanç değişiklikleri ritüellere olan inancı sarsmış, büyü kavram olmaktan çıkmış somut olana, tanrıya yönelmiştir. Böylelikle büyü; tanrıya yakarma, dua ve kült törenlerine dönüşmüştür” (Sağlam, 1999: 45).

Dansın ilkelerin yaşamındaki işlevleri çeşitlidir. Örneğin; yaşamsal fonksiyonlarını sürdürebilmek için beslenmeye ihtiyaç duyan insan avlanmak zorunda kalmıştır. Ava gelişigüzel çıkmamış, av öncesini ve sonrasını ritüellerle süslemiştir.

Av bugünkü gibi zevk için yapılan bir uğraş değil; hayatta kalma mücadelesinin bir sonucudur. İlk insanın ava çıkmadan önce ve avdan sonra yaptığı ritüeller ait olduğu doğaya seslenişidir.

Din tarihine baktığımızda ilk din olarak totemizmi görürüz. İlk dinsel törenlere de bu devirde rastlamaktayız. Yukarı Paleolitik dönemden önce dünya bir buzul dönemi geçirmiştir. Buzul döneminde, daha uygun ve elverişli iklimi olan yerlere gitmek için güneye inen Ren geyikleri, bizon ve atlar, o dönemde avcılıkla geçinen insanların büyük beslenme kaynaklarıydı. Devrin karakteristik hayvanı olduğu için bu döneme Ren Devri de denilmektedir. Ren geyiği avı, kabilenin bütün yaşamı

dolduran başlıca bir uğraş oluyordu. Ren geyiğini avladıktan sonra avcı, kendince av töreni yapar, başına Ren geyiği kafası geçirir ve yaptığı avı kutsayan ritüel bir dans yapardı, yani oynardı. Oyunlar, taşıdıkları inanç sistemine ve içinden çıktığı toplumun kültürel yapısına göre farklılıklar taşır. İlkellerdeki oyunun temelini av, savaş ve doğal olaylar oluşturmaktadır. Günümüze değin ise oyunların içeriği gittikçe zenginleşmiş, çeşitli anlam ve figür zenginliğine kavuşmuştur. Oyunlar, bir yerde dinsel-törenselsel bir görevi yerine getirirken, öte yandan toplumsal görevi de üstlenmiştir (Erseven, 2002)

İlkel insan düşmanı ya da avıyla karşı karşıya kaldığı zaman çıplaktır, kolay zarar görebilir. Kendini korumak için tek güvendiği doğaüstü güçlerdir. Yerlere çömelmiş ya da gökyüzüne dönmüş olsa da bir yerlerden yardım beklemektedir. Düşmanı, avıyla uzlaşmak ya da onu yenmek zorundadır yoksa er ya da geç yok edilecektir (Aktürk, 1999: 16).

Avcı, av hayvanının insana benzediğine, özel güçlerle dolu olduğuna inanır. Avcı kültürlerde ve avcılıkta gördüğümüz bu mistik ve majik bağ, totemizmin ilk basamaklarından biridir ve Alter Ego (öteki ben) inancında; öldürülen hayvanlarla barışmak, onlardan özür dilemek için yapılan pratiklerde; hayvan kemikleriyle fala bakmakta; av büyüünde ve hayvanları taklit eden oyunlarda kendini gösterir (Örnek, 1971: 20).

Ava çıkmadan önceki çılgın toplu danslar, topluluğun güven duygusunu arttırmıştır. Bu onlara, avlarına karşı üstünlük duygusu vermiş; böylelikle tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü tabiat karşısındaki güçsüz yaratık insan, büyüden büyük destek görmüştür (Artun, 1987; Fischer, 1985).

Hayvan danslarının doğuşuna dört ana düşünce sebep olmuştur; birincisi avlanma içgüdü (hayvanların olduğu gibi taklit edilmesinin onlar üzerinde sağlayacağı hâkimiyet), ikincisi öldürülen hayvanın ruhunun teskin edilmesi suretiyle kötülüklerden korunma, üçüncüsü bazı hayvanların doğaüstü güçleri olduğu yönündeki inançtır. Bu hayvanların taklit edilmesiyle bu güçlerin insanoğlunun yararına kullanılabilmesi, dördüncüsü hayvanın yakalanışının taklidinin yapılmasıyla avlarının bereketli olacağının düşünülmesidir (Aktürk, 1999, 13).

Genelde bütün ilkel dansçılar savaşta cesarete ve güce kavuşmak için dans ederler. Bütün av ve savaş danslarında büyü kullanılır. Bu danslarda savaşçılardan biri düşman veya avlanacak hayvan rolüne bürünür, diğerleri de zafer kazanan avcı veya savaşçılar olurlar. Böylece dans ederek kendilerini zafere hazırlarlar. Kızılderililer eğer doğru dans ederlerse avlanacak hayvanla fiziksel bir yakınlaşma sağlayacaklarına ve hayvanın avlanmaya direnmeyeceğine inanırlardı. Bu danslarda ayrıca meydana gelmesi gerekli ölümler için özür dileme amaçlı bölümler de bulunurdu.

Genelde savaş dansları hücumla geçmeden önce yapılırdı. Ancak arada düşmanla yüz yüze yapılan danslara da rastlanır. Yüz yüze yapılan danslar arasında en ilgi çekici olanları her iki taraftan seçilen birer dansçının ölüm düetleridir (Aktürk, 1999: 9).

İlk insanlar büyüsel dansı sadece av ritüellerinde kullanmamışlardır. Dans hayatlarının her anında bir kurtarıcı gibi bedenlerinde var olmuştur. Tabiat olaylarının gücü

karşısında direnen insanlar, korkularını dans sayesinde yenebilmiş ve şartları eşit hale getirebilmiştir.

Eski Tasmanyalılar, kendilerini yerden yere vurarak, yerlerde yuvarlanarak toprağı elleri ve ayaklarıyla döverek, fırtınayı, şimşekleri vücutlarıyla taklit ederek kendilerinden geçip doğaya boyun eğdirmeye çalışmışlardır (Aktürk, 1999: 6).

Bereket danslarında dansçılar doğadan aldıkları örnekleri kullanarak kendilerini doğanın canlanması için güçlerle donatılmış olarak görmüşlerdir. Güney Amerika Agonileri yağmur dansında ellerinde ağaçlardan koparılmış dallar tutarken, Galalılar kutsal ağaç etrafında dans ederken, otlar ve tohumlar taşıırken, eski Mısırlı kadın dansçılar kendilerini asma yapraklarıyla donatıp ellerindeki bitki demetlerini sallarken, Japon kadınları danslarına kiraz dallarını katarken hep aynı düşüncedir (Aktürk, 1999: 6).

İlkel insanlar öylesine doğayla bütünleşmiş bir yaşam sürdürmüşlerdir ki kendilerini dünyadan, denizlerden, hayvanlardan, bitkilerden ayrı düşünmeleri mümkün değildir. Tohum ekmek ya da çiftleşmek, bitkilerin filizlenmesi ya da bir kadının hamileliği, hasat ya da doğum onlar için aynı şeyi ifade etmiştir (Aktürk, 1999: 7).

Doğayla bütünleşen ilk insanlar doğal yaşamın parçası olan bedenlerini yine tabiatla ve çevresindeki insanlarla barışık yaşamak için bir araç gibi kullanmışlardır. Bedenleriyle anlattıkları; hayatta kalmaları için onlara güç ve güven vermiştir.

Toplumda saygın bir birey olarak yerlerini almada dansı geçiş noktası olarak kullanan ilk insanlar, erginleme törenlerinde dansın büyüğü gücünden hareketle cesareti, olgunluğu, sabrı, zaferi, mutluluğu tıpkı bir tuvale resim çizer gibi bedenleriyle anlatmışlardır.

Ergin yaşa giren çocukları topluma kazandırmak için onları dinsel ve dünyasal bilgilerle eğitmek ve bu amaçla yapılan törenler erginleme törenleri olarak adlandırılır (Örnek, 1971: 75, 76).

Dansın erginleme törenlerindeki işlevi de oldukça önemlidir. Dans bu törenlerde erginliğe adım atan gençlere hayata dair mesajlar verirken aynı zamanda erginliğin ilan edilmesinde de önemli rol oynar.

Erginleme törenleri dinsel, büyüsel, mitik ve toplumsal hayatın çok önemli bir parçasıdır. Bu törenlerde 6-10 ya da 8-12 yaşları arasındaki çocuklar grubun ya da köyün dışında cesaret denemelerinden geçirilir. Cinsel açıklamalar yapılır, maskeler ve kutsal araçlar gösterilir, dramatik danslar öğretilir, bunların fonksiyonları anlatılır. Çocuklar bu ve buna benzer pratiklerden sonra ergin kişi olarak topluma kabul edilirler ve evlenebilirler (Örnek, 1971: 75, 76).

Bütün kabul törenlerinde başrol dansındır. Bu tören ister sünnet töreni olsun, ister kulak delme töreni olsun, ister diş sökme töreni... Bu dansların ne anlama geldiği sorusuna değişik cevaplar verilmektedir. Amerika’da hayatın bir safhasından diğer bir safhasına geçerken kötü ruhlardan korunmak için; Afrika’da ise zoru başararak, cesaret ve dayanıklılık testinden geçerek cinsel gücü kanıtlamak ve kabileyi sağlıklı varislere sahip olacağına inandırmak için bu tür danslar yapılmaktadır.

Kaliforniya Kızılderililerinde bir genç kız ilk âdetini gördüğünde ve bazen onu takip eden bütün bir kış boyunca her adet gördüğünde dans etmek zorundaydı. Yorulduğu zaman başkaları yardımına koşardı, çünkü dansın kesintisiz yapılması gerekmektedir. İleri geri dans ederken yüzü hep doğuya dönük olurdu.

Aynı mantığa Orta Avustralya yerlilerinin sünnet dansında da rastlıyoruz. Sünnet olmadan önce adaylar yüzleri batıya dönük olarak otururlardı. Sünnet yapıldıktan sonra yüzlerini doğuya dönerlerdi. Buradaki ilkel düşünce genç oğlanların ölüp tekrar bir erkek olarak dirilmesi idi. Batı “ölümü”, doğu “doğumu ve yaşamı” simgeliyordu (Aktürk, 1999: 8).

Doğaya ve doğaüstü güçlere seslenmede elindeki en doğal aracı, bedenini kullanan insan için dansın önemi sözcüklerle ifade edilemeyecek kadar büyüktür.

Dans insanın tüm hücreleriyle, enerjisiyle, en samimi biçimde ruhunu ve bedenini konuşturduğu en etkili iletişim aracıdır. Ergenliğe geçişte önemli rol oynayan dans, evlilik törenlerinde ve insan için kutsal olan diğer dönemlerde de önemini korur.

Dans evlilik törenlerinin belkemiğidir. Diğer evlilik gelenekleri gibi, bu danslar da gelinle damadın tehlikelerden, kötülüklerden korunmasına gerek duyulmasından doğmuştur.

Evlilik danslarının temelinde üç ana gerekçe vardır:

1. Hayatın bir safhasından diğerine geçişi kutlamak
2. Yeni evlilere güç vermek
3. Arınmak (Aktürk, 1999: 9).

Doğum, ölüm ve yeniden diriliş için de danslar vardır. Ölüm ve cenaze törenleri için yapılan danslar ortak özellik taşırlar. Çünkü bunlar düşünülmeden içten geldiği gibi yapılan danslar değildir. Büyü içeren ritüellerdir ve genellikle de yapılaş sebepleri ölüm olmasına rağmen hayattan, yaşamın güzelliğinde dem vururlar. Dansçılar ölene yeniden doğuş vaat eder ve bunun için dans ederler. Ölüyü rahatlatmak amacıyla ona görevlerini hatırlatır ya da kötü ruhlardan ondan uzaklaştırmak için çalışırlar. Her durumda hayatın devamlılığı esas alınır bu danslarda.

Bazı Amerikan Kızılderili kabilelerinde ne zaman bir ölüm olsa dans edilirdi. Filipinli İgorotlar da ölü savaşçıların etrafında şafaktan öğlene kadar durmadan dans ederlerdi, ona kalkması için bağırır ve onu sarsarak, tekrar dirilişine yardım etmeye çalışırlardı. Yeni İrlanda’da da her yıl haziran ayında bir ay süren ağıt dansları yapılırdı. Dansçılar özel tören kostümleri giyer, bu törene özgü saç tuvaletleri uygularlardı.

Buradaki önemli nokta cenazenin güzel maskeler takarak ölümlerin yerine geçen dansçılar tarafından temsil edilir oluşuydu. Bütün ölümler adlarıyla çağılır, selamlanır, herkes acı acı feryat ederdi (Aktürk, 1999: 10,11).

Kuzey Amerika yerlilerinin yaz ortasında kutladıkları dinsel bayramları sırasında yaptıkları dansa güneş dansı adı verilmektedir. Sekiz gün süren bu bayram sırasında adaklar yerine getirilir, dualar edilir. Bu bayram aslında dünyayı yeni baştan kurmak anlamını taşımaktadır.

Dünyanın yaratılışı danslar ve oyunlarla dramatize edilmektedir. Törene katılanlar kutsal güneş direği çevresinde oynarlar ve bu arada kendilerine işkence ederler. Bu tören eski Amerika yerlilerinin güneş ibadetinin değişik bir şeklidir (Örnek, 1971: 100).

Örnek'in sözünü ettiği güneş dansının Kızılderili ritüelindeki uygulamasını Yıldırım (2008; 27) şöyle anlatmaktadır:

Lakota törenlerinde “bedenin dünya bedenine açılıp” dünyanın verdiği bolluklara şükranın gösterilmesi olağan bir gelenektir. Törene katılanların vücuduna kancaların batırıldığı ve o şekilde kavak ağacına bağlandıkları Güneş Dansı töreninde, Kızılderililer kopan etlerini doğaya şükran hediyesi olarak sunarlar; “Kadınlar çeşitli biçimlerde yer alsalar da Güneş Dansı'na katılmazlardı. Kartal Adam'ın açıklaması, doğum yapmaları kadınlara doğurmanın acısını yaşama imkânı verdiğinden, Güneş Dansı'na ihtiyaçları olmadığı şeklindedir”

Hula dansı, Hawai adası yerlilerinin dinsel kökenli, ulusal dansıdır. Tanrılar ve şefler onuruna yapılan bu dansı öğrenmek için uzun ve ciddi bir çalışma dönemi gerekmektedir. Eski Hawailer için Hula dansı hangi sınıftan olursa olsun herkesin seyrine katıldığı büyük bir toplumsal olaydır (Örnek, 1971: 111).

Avustralya kıtasında yaşayan Avustralya yerlilerinin ekonomileri avcılık ve toplayıcılığa dayanır. Dinsel ve kültik hayatlarının esasını ise mitik kahramanlarla ataların başlarından geçen olayları danslar ve şarkılarla canlandırmak ve erginleme törenleri teşkil eder. Ritüel dansları savaşla, avla ve cinsel hayatla ilgili yaşantıları canlandırır (Örnek, 1971: 32).

“Dansa genellikle müzik ve şarkı eşlik eder. İlkelerin müziği de dansı gibi ana çizgisiyle dinsel karakterdedir ve ibadetin önemli bir bölümünü oluşturur. Bu yüzden müzikçilere ve şarkıcılara çoğu zaman dinsel ve büyüselsel yetenekleri olan kimseler gözüyle bakılır.”

“Hemen bütün dinlerde, raksın özel bir yeri vardır. Vücudun ritmik hareketlerinde, seslerin ahenginde, göze görünen bir bedeniyette, ruhun istediklerini ve düşündüklerini ifade etmeyi, aynı zamanda, iffetle örtetek saklama imkânları onda birleşmiştir. İnsanı bir taraftan kendinden alıp vecde getiren, öbür yandan da, hususi bir ritim ve ahenkte hareket etmeye teşvik eden raks, bu iki özelliği sayesinde iki zıd ilahın, vecde getiren klasik güzel ahengin mümessili olan ayinlerde kullanılmaktaydı.

Raks manevi yüceliğin bu iki cephesinin bir yansımasını insanda uyandırmaktadır. Raks vasıtasıyla, çeşitli ilkel toplumlarda değişik büyüler yapılmıştır. Çünkü insan

raksla, kuvvet toplayıp, bu kuvvetle kötü devlere, tehlikeli varlıklara karşı savaşmaya çalışmaktadır. Majik tasavvurlara ait olan ayinler, düğün ve ölüm vakıalarında birçok milletlerde görünen rakslardır” (Öngel, 1997: 269, 270).

İlk insan duygularını, düşündüklerini anlatabilmek için doğada gözüyle görebildiği canlı varlıkları çeşitli mimik ve hareketlerle taklit ederek anlatmaya çalışmıştır. Bu mimik ve hareketlerin zaman içinde seyirlik oyun niteliğine büründüğü görülmüştür. İlkel hayatta bu inançların, dini törenlerin insan üzerindeki etkileri, onun kendi kültürünü yaratmasındaki en önemli unsur olmuştur. İlkelerde oyun genel çizgileriyle de dinsel ve büyüsel bir karakter taşımaktadır.

Bugün oyunun dinsel törenlerden koparak toplumun ve kişinin yaşantısına daha çok girdiği bilinmektedir. Oyun bununla da kalmamış sanat ve kültürün teması olmuştur ve uluslar arası boyut kazanmıştır. H. Delacrdix’ya göre “oyunun sanatı hazırlamaya yardım etmesi olağan” sayılır. Dr. Ribot’a göre de “Sanatın en ilkel şekli danstır. Çeşitli sanatlar dans arcılığıyla oyundan çıkmıştır.” Huizinga ise “oyun kültürden öncedir. Çeşitli kültürden çıkma ya da bir rastlantı sonucu değil, tersine çeşitli kültür biçimlerinin doğuşunda başlıca etkindir” diyor. Böylece “bütün sanatlar danstan çıkmıştır” şeklindeki kanı genellik ve geçerlik kazanıyor (Çakır, 2009: 54).

Elbette Dr. Ribot’un “Sanatın en ilkel şekli danstır” ifadesine katılmadığımızı belirtmekte yarar var. Dans birçok sanatın çıkış noktasıdır. Ancak dansın tüm sanatlardan önce çıktığını ifade etmek için dansı ilkel olarak nitelemek yanıltıcı olacaktır.

Bilim adamlarının söylediği gibi halkoyunları, insanların meydana getirdiği ilk sanat koludur. Dansta ince zekâ, duygu, düşünce ve coşku vardır. İlkel insanlar duygu ve düşüncelerini anlatmak için çevresindeki görebildiği canlı varlıkları, çeşitli mimik ve vücut hareketleriyle taklit etmeye çalışmıştır. Bu mimik ve hareketler zaman içinde oyuna dönüşmüştür.

İlkel insanlara güneşe, aya, suya, rüzgâra, ateşe, dağa, taşa, hayvanlara tapmış; bunları kutsal varlık olarak tanımış, onları hoşnut etmek, gönüllerini almak ve yardım etmek için ayinler yapmış ve dans dini ayinlerden doğmuş, uzun zaman dini mahiyette kalmış, daha sonra din dışı oyunlar haline gelmiştir (Çakır, 2009: 129).

Dans ilk insanlar için; korkuları yenme, güç kazanma, saygı gösterme, bereket sağlama, ergenliğe geçiş, evlenme, ölüm, doğum gibi geçiş dönemlerinde kutlama ve kutsama aracı olarak çeşitli işlevleri yerine getirmiştir.

Hastalık; şeytanı, kötü ruhları, cinleri kovmakla ilgili danslar, savaş dansları, Tanrıya, güneşe, aya, ateşe tapma törenleri, beslenme: Av, balık avlama, tarımsal, yağmurla ilgili danslar, ölüm; Cenaze, ruhları yatıştırma dansları gibi danslar insanların içinde bulundukları dünyaya karşı uyum geliştirmelerinde etken olmuştur.

Dansın ilk insanların yaşamında yerine getirdiği işlevleri bugün birçok farklı araç gerçekleştirmektedir. Ancak dans büyüsel ya da dinsel nitelikte olmasa da hala insan yaşamında özellikle geçiş dönemlerinde önemli ve vazgeçilmez bir yere sahiptir.

Dansın vazgeçilmezliği ise onun insan bedeninin bir parçası oluşundan kaynaklanmaktadır.

3.1.2. Dünyada Dans

Avrupa kültüründe dansın en erken kayıtlarından birisi Homer'in İlyada'sında "chorea"yı tanımlamasıdır. Erken Yunan döneminde dans sanatı bütün tutkuları ifade eden bir sisteme dönüştürülmüştü.

Aristotle dansı şiir ile birlikte ele alır ve dansçıların, jestlerle uygulanan ritmik ifadeler içinde bütün davranış kalıplarını, tutkuları ve eylemleri uyguladıklarını söyler. Tarih boyunca insanlar ya dini ayinleri yerine getirmek ya da sosyal kutlamaları gerçekleştirmek için dans ettiler (Çelik, 2005: 15, 16).

Eski Yunanistan'da dans, şiir ve ezgiden ayrı düşünülemezdi. Bu üç sanat dalı, müzik (müz'ler sanatı) adı altında tek bir sanat dalı halinde birleşmişti. Müzik ve dansın, tutkular ve ahlak değerleri üzerindeki etkileri konusunu uzun uzadıya ele alan düşünür Eflatun dansı, kişiyi soylulaştıran uyumlu ve zarif kılan, kendisi ve toplum yararına eğiten bir medya olarak görüyor ve ideal devletinde dansa yer verilmesini istiyordu.

Eski yunan tiyatrosunda şarap tanrısı dionysos onuruna yapılan törenlerde Dithyrambos'ların halka biçiminde toplanarak yaptıkları neşeli dans, iki ayrı yönde gelişerek bir taraftan tragedyaı diğer taraftan da komedyayı doğurmuştu. Eski Yunanistan'daki diğer dans türleri de özelliklerine göre şöyle sıralanabilir; Isparta'da doğmuş olan "dipodi" ve "bibasis", savaş dansı "pyrrhique", ziyafetten sonra yapılan dans "komos", zarafet dansları "kollinikos" ve "hedikomos", kadınlar dansı "keladisma" (Koçkar, 1998: 10).

Eski Romalıların dansları, sahne üzerinde çalınıp söylenen ünlü şiirlere eşlik etmek, bu şiirlerdeki kişileri ya da olayları taklit etmeye dayanan hareketlerdi. Romalılar imparatorluğun yıkılış dönemlerine doğru sahne ve seyirlik oyunlarında büyük ilerlemeler kaydettiler. Danslar eski inceliğini yitirdi ise de dansın toplumsal önemini kavrayan Romalılar, soyluların kızlarına dans dersi dahi aldırıldılar.

Eski Mısırlıların dansı diğer birçok uygarlıkta olduğu gibi dinsel amaçlı törenlerde, hasat ve bolluk için düzenlenen şenliklerde yaparlardı. Cenaze törenlerinde ise maskeler takarak yaptıkları dansa ölüm dansı adı verilirdi. Mısırlılar gibi eski çağ uygarlıklarının birçoğunda da değişik dans türleri gelişmişti.

Babil, Asur, Pers gibi Ortadoğu ve Mezopotamya, İnka, Aztek ve Maya gibi Amerika uygarlıklarında da dinsel, din dışı ve savaş dansları bulunduğunu ve bu uygarlıklarca oldukça önem verildiğini arkeolojik bulgulardan anlayabiliyoruz (Koçkar, 1998: 18).

Hint dansları kaynağını toplumun dinsel dürtülerinden alır. Dansların motiflerine yansıyan renkli içeriğin kökeni ülkenin çok engin mitolojik birikimine dayanmaktadır. Dans teknikleri Bharata'nın Natya Şastra'sı gibi yaklaşık iki bin yıl

önce yazılmış birkaç bilimsel incelemeye dayanmaktadır. Hint dansları üç farklı türden oluşur. "Nritya" beden, kol ve bacakların hareketlerine dayanan sade ve basit dans.

"Nritya" sembolik vücut duruşları ve el hareketlerinin yüz anlatımıyla ilişkilendirilmesiyle yapılan dans. "Natya" drama öğelerine sahip, söz dünyasının kullanımını da içeren dans. Bütün türler "mudras" yani dans sırasında el kol hareketlerinden oluşan figürleri kullanmaktadır. Dansçılar izleyicilerle iletişim kurmak için tüm bedenlerini kullanırlar (www.hindoloji.com; 2010).

Yüzyıllar boyunca Hindistan'da dans bir tür tapınma yöntemi ve coşkunun dışı vurumu olarak kullanılmıştır. Tapınak dansçıları (Devasis) Tanrı ve Tanrıçaları memnun edebilmek için kutsal dansları sürdürebilmek için çok zor bir yaşamı kabullenmişlerdir (www.hindoloji.com, 2010).

Dans eden Tanrı Shiva (Nataraja) Hint dansının en önde gelen simgesidir. Başının üstünde duran ay, duyuların kontrolünün sembolüdür. Bedeni etrafına sarılmış yılanlar, hayat veren yaşam güçleri üzerindeki kontrolünün ispatıdır. Kötü bir şeytanın üzerine kalkmış ayağı, egoyu alt etmenin sembolüdür (www.hindoloji.com, 2010).

Çin’de İ.Ö 2200 yıllarında dahi çok düzenli dinsel törenlerin yapıldığı ve savaş başarılarının danslı anlatımla sahneye aktarıldığı belgelenmiştir. Şang hanedanının tahtta olduğu sürede danslar yağmur yağdırma, ekin biçme gibi sosyal içerikli olarak kurulan bir sahne üzerinde yapılırdı. Dinsel ezgilerle desteklenen bu dansların izleyicileri ise diğer uygarlıklarda olduğu gibi halk değil, imparator, saraylılar ve din adamlarıydı (Koçkar, 1998: 19).

Japonya’da dans sanatı yine dinsel kökenlidir. Japon tiyatrosunun temeli olan “kagura”lar Japon danslarının da atası sayılır. Şinto’ya tapınmak için düzenlenen bu dansın sanatçıları da Şinto tapınağının kadın dansçıları idi (Koçkar, 1998: 19).

3.1.3. Orta Çağ ve Rönesans Döneminde Avrupa’da Dans

Romanın yıkılışından sonra Avrupa’ya egemen olan Katolik kilisesinin baskısı ile değişik konularda yapılan dans gösterileri yerini halkın eğlenceli danslarına bıraktı. Bu dönemde insanları eğlendirmek için yapılan gösteri dansları “juggler” denen, seyyar ozan, dansçı, şarkıcı ve müzisyenin yerini tutan kişilerce yapılırdı. Bu danslar daha sonraları soylular tarafından düzenlenerek gösterişli kostümlerle saraylarda kral ve kraliçe karşısında oynanan toplum dansları haline getirilmiştir (Koçkar, 1998: 22).

Halk dansları, sosyal danslar, salon dansları, dini danslar ve deneysel danslar, tarih içinde dans formları olarak varlık gösterdiler. Rönesans döneminde “bale” 1500’lerde şekillenmeye başladı (Çelik, 2005: 16).

“Ballet” terimi ilk kez 13. yüzyılda İtalya’da “Commedia del Arte”ın Arlechino, Columbina, Pantolone, Pierrot gibi karakterlerinin hareketleri için kullanılmaya

başlanmıştır. İlk görkemli sahne temsilleri Kuzey İtalya’da 16. yüzyılın başlarında Aragon’lu İzabella ve Milano Dükü’nün evlenme törenleri olarak gösterilebilir. Saraylarda gelişen bale tekniğinin zamanla bir sanat olarak gelişmesi kurulmaya başlanan akademilerle olmuştur.

İlk dans akademisi 1661 yılında 14. Lui zamanında, Fransız Kraliyet Dans Akademisi adıyla Paris’te kurulmuştur.

Her dönem gelişimini sürdüren bale, günümüzde bütün sahne sanatlarının kullandığı müzik, kostüm, mimik, dekor, sahne hileleri, ışık gibi birçok efekt ve teknolojik olanaklardan, güzel sanatların bütün dallarından yararlanır (Koçkar, 1998: 32-34).

19. yy’a kadar Avrupa’da yapılan danslardan bazıları şunlardır:

Gavot: Bir tür eski Fransız halk dansı, “gavotte”. (www.tdkterim.gov.tr) 15. yy.da çok moda olan canlı bir köylü dansı. Fransa’nın güneydoğusunda yaşayan gavotlardan kaynaklandığı söyleniyor.

Gavot saray salonlarına girdiğinde brandt dansından uyarlanan sekmeli adımlarla yapılmaya başlanmıştı. Çiftler dansın sonuna geldiklerinde eşlerini öperek dansı tamamlardı. Sonraları dansın hareketleri gittikçe ciddileşip, öpücüklerin yerini eşlerin birbirlerine verdiği çiçekler aldı (Koçkar, 1998: 22).

Volt: 15. yy.da bir süre oldukça kaba bir köylü dansı olarak görülen bu dans İngiltere kraliçesi I. Elizabeth tarafından bir baloda yapılırken hemen saraylarda moda oluvermişti. Volt’da çiftler yüz yüze durarak oldukça hızlı bir şekilde dönerlerken, kadınların ayakları arada bir yerden kesilirdi (Koçkar, 1998: 22).

Morisco: Bacaklara çingiraklar takılarak, yüz siyaha boyanarak yapılan eski bir 15. yy. İspanyol dansı.

Saltarello: 6/8 ölçülü, kıvrak bir dans olan saltarello, İtalyan kökenlidir. Hoplamak-sıçramak fiili olan “saltare”den gelir.

Menuet: 14. Lui’nin saraya 1650’lerde getirdiği bir Fransız köylü dansıdır. En uzun süre yaşayan danslardan biridir. Küçük belirli adımlarla ve zarif tavırlarla yapılır.

Chacona: yaklaşık 1600’lü yıllarda ortaya çıkan kıvrak bir danstır. Cervantes, Covedo ve çağın diğer yazarları Meksika’dan geldiğini ileri sürmüşlerse de Meksika’nın yerel bir dansı mı yoksa orada değişime uğramış bir İspanyol dansı mı olduğu bilinmemektedir.

Önceleri kastanyet kullanarak tek bir kadın ya da bir çift tarafından ağır bir edayla yapılırken daha sonra çeşitli güç hareketleri içeren bir dans biçimine dönüştü.

Bunların dışında diğer ortaçağ ve Rönesans dansları;

İngiliz kökenli 12/8lik bir dans olan “Gigue”, Venedik’te gondolcular arasında oldukça yaygın olan bir Tirol bölgesi dansı “Forlene”, Bale’nin türediği dans olarak da bilinen “Bourre”, yine İngiltere’den geldiği sanılan 14. Lui ve 15. Lui’nin saraylarında çok moda olan “Paspier”, “Rigodon”, “Contrdans”, “Anglese” ve Polonya’nın eski asilzade dansı olarak bilinen üç zamanlı ve orta hızda yapılan “Polonez”, 18. yy.a kadar Avrupa’da moda olan danslardan bazılarıdır. (Koçkar, 1998: 23)

18. ve 19. Yüzyıl Dansları danslarına baktığımızda;

Mazurka: Üç zamanlı, orta tempoda ve birinci zamanları vurgulu, Polonya kökenli bir sosyete dansıdır.

Galop: Hızlı ve iki zamanlı, bazı yerlerinde sıçramalar bulunan bir danstır.

Cotignon: Eski Fransız danslarından olup, koşma ve sıçrama hareketlerinden oluşan bu dans sosyete balolarının sonlarında yapılırdı. Dansı başta bir kavalie yönetirdi. Belli bir müziği olmayan bu dans polka ya da mazurka müzikleriyle de yapılırdı.

Kadril: Kırsal kökenli bir danstır. 19. yy.da çok moda olan bu dans beş ayrı hareketten oluşmuştur.

Krakowyak: Adını Polonya'nın Krakow şehrinden alan Polak kökenli bir sosyete dansıdır. Büyük gruplar halinde oynanan bu dansta çiftlerin ayaklarında büyük çivili ayakkabılar, bellerinde ise metal halkalar bulunurdu. Krakowyak dansını yapan çiftler bağırarak doğaçlama şarkılar söylerlerdi.

Farandole: İspanyolların Farandulla, İtalyanların Farandola dedikleri eski bir Fransız eyalet dansıdır. Dansçılar kalabalık gruplar halinde el ele tutuşarak uzun bir zincir oluştururlar, bir ya da birkaç küçük davul ve düdük eşliğinde yavaş ya da koşar adımlarla hareketlerini sürdürürlerdi. 6/8lik ölçüde beş ayrı hareketi vardır (Koçkar, 1998: 26).

Sequidil: Bugün hala İspanya'da Endülüs'te oynanan eski bir İspanyol dansıdır. 3/4 ya da 3/8lik ölçüde şarkılı ve kastanyetlerle oynanan bu dansın çalgı eşliğini de genellikle gitar yapardı.

Çardaş: Macar halk dansıdır. İçinde oynandığı sahneye çarda denildiği için bu adı almıştır. 18. ve 19. yy.ın en gözde danslarından biri olan çardaş, ağır bir girişten sonra kıvrak ve hızlı bir tempoya ulaşır.

Fandago: Tutkuyu dile getirir. Dans boyunca eşler karşılıklı sataşır, meydan okur ve birbirlerinin ardına düşerler. Bazen müzik kesilir ve yeniden başlayana kadar dansçılar hareketsiz durur.

Bu dansın iki erkek arasında ustalık yarışması olarak yapılan biçiminde birinci dansçı ritmi ve adımları verir, ikinci dansçı bu adımları geliştirir. Bu dansta söylenen şarkılar danstan ayrı olarak gitar eşliğinde çalınıp söylenebilir. Müzik ölçüsü 3/4 ya da 6/8liktir.

Polka: Polka'nın Bohemia'da doğduğu, Paris'e bir Çek kızı tarafından getirildiği ve oradan dünyaya yayıldığı sanılmaktadır. 18. yy. sonlarında yerli karakterini yitirip bölgesel nitelikler kazanmaya başladı.

19. yy.da ise Polonyalılar, Çekler, Litvanyalılar, Beyaz Ruslar, Macarlar ve Yugoslavlar bu dansın ve müziğinin anavatanının kendilerinininki olduğunu iddia edecek kadar yaygınlaştı. Zamanla polka oynanış biçimine göre bir halkın tanınması mümkün hale geldi.

20. yy.a kadar ortaya çıkmış ve zaman içinde moda olmuş diğer danslar;

İki zamanlı bir provans dansı olup, düdük ve tamburlar eşliğinde oynanan "tamburen", İspanyol kökenli bir Küba dansı olan "habanera", kanarya adaları

yerlilerinden alınan “canary”, Avrupa’yı saran ve bu yüzyıl içinde çok erotik sayılan, günümüze dek ilk adım biçimlerinden hemen hiçbir şey kaybetmeden gelen “vals” (Koçkar, 1998: 27).

20.Yüzyıl Danslarına göz atacak olursak;

20. yüzyılın ilk döneminde yeni düşünce kalıpları ve araştırmaları dansçıları bireyin kalitelerine, ritüellerin ve dinin gerekliliklerine, ilkel olana ve dışavurumcu ve duygusal olanı takdir etmeye itti. Bu atmosfer içinde “Modern Dans”ın doğumu ve gelişimi başladı. Kabul edilebilir olarak nitelenen her şey üzerinde, sanat olarak sayılabilecek tüm çalışmalarda ve insanların yaratmak istediklerinde yeni bir özgürlük anlayışı ortaya çıktı. Kostümlerin ve balenin fiziksel numaralarının ötesinde diğer şeylere değer verilmeye başlandı (Çelik, 2005: 17).

20. yy. dans salonlarının açıldığı, dansların artık sahne gösterisi durumuna geldiği bir yüzyıldır. Profesyonel dansçıların yanı sıra, profesyonel dans öğreticileri ve düzenleyicileri de ortaya çıkarak, sahne gösterileri, izleyicileri etkileyebilmek amacıyla Broadway müzikalleri gibi büyük prodüksiyonlara dönüştürüldü. Radyo televizyon gibi iletişim araçlarının gelişmesi de bu dansların çok çabuk yayılmasını sağladı (Koçkar, 1998: 29).

Can-can: 19. yüzyılın sonlarından başlayarak Fransa’da geniş ilgi gören bir çeşit Kadril. Orta sınıfın girdiği bar, kabare, gazino gibi eğlence yerlerinin başlıca dansı haline gelen ve belli bir düzeni olmayan salon dansıdır (Koçkar, 1998: 29).

Cake-walk: 1900’lerde Amerikan zencileri arasında yayılan bir dans. Eski zenci geleneğine göre en karmaşık ve güç olan hareketleri yapan köleye ödül olarak kek verilirdi. Dansın adını buradan aldığı sanılıyor. Amerikan operet ve müzikallerinin birçoğunda bu dansa geniş ölçüde yer verilmiştir (Koçkar, 1998: 29).

Fox-trot: Adı tilki adımı anlamına gelen, Anglo-Sakson kökenli bir danstır. Bu dansın müziği caz müziğinde de tema olarak kullanıldı (Koçkar, 1998: 29).

Charleston: Fox-trot’tan daha yavaş tempolu bir danstır. Amerikan zencileri tarafından Afrika danslarının ilkel ritmine, birtakım kıvrak ayak hareketlerinin eklenmesiyle yapılmıştır. 1925–1930 yılları arasında bütün dünyaya yayılmıştır (Koçkar, 1998: 29).

Tango: Yavaş tempolu, üç zamanlı bir güney Amerika dansıdır. 20. yüzyıl başlarında Arjantin’de yayılmış ve birinci dünya savaşından sonra da bütün dünyada moda olmuştur (Koçkar, 1998: 30).

Rock and Roll: Adını sallan (rock), yuvarlan (roll) sözcüklerinden alan, dört zamanlı, swing tarzı bir danstır. 1950’li yıllarda Elvis Presley ve Chuck Berry ile başlayan şarkıcı ve topluluk salgını bu dansın ve müziğinin bütün dünyaya hızla yayılmasını sağladı (Koçkar, 1998: 30).

Bu danslar dışında 20. yüzyılda Avrupa’da ve dünyada zaman içerisinde moda olmuş diğer danslar ise şunlardır; “Shimmy”, “Black-Bottom”, “Biguine”, “Rumba”, “Calypso”, “Samba”, “Cha-Cha”, “Boogie-Woogie”, “Bebop”, “Twist” “Bossa-Nova”, “Madison”, “Jerk”, “Dico”, “Reggae”, “Step”, “Rap”...vb. (Koçkar, 1998: 30).

3.2. Türk Halk Dansları

3.2.1. Halk

Halk için yapılmış pek çok tanım bulunmaktadır. Bu tanımlardan bazıları; “Ekinleri ortak olan bireylerin, kümelerin oluşturduğu nüfusa denir” (Ozankaya, 1975: 168).

Bir toplum içinde, ortak gelenek, görenek, davranış ve uygulamalardan oluşan bir kültürel düzende yaşayan insan topluluğudur (Acıpayamlı, 1978: 158).

Belli bir ülkede yaşayan, kan birliği taşıyan, aynı dili konuşan, benzer yaşama alışkanlıklarını sürdüren, ortak bir tarihi olan insanların oluşturdukları büyük birlik (Halk terimi aynı zamanda; birbirlerinden dil ve köken bakımından ayrı olan, ama ortak bir devlet yönetimiyle birleşmiş bulunan ahali için de kullanılır. Daha geniş anlamda, bir ulusun belli bir çevresi içinde yaşayan bölümü de bu terimle karşılanır: Anadolu halkı gibi) (Örnek, 1973: 92).

“Halk sözünün kadim eserlerde eskiden kullanılmış akla ilk gelen karşılığı Helencedeki “ethnos” kavramıdır. Homeros’dan Aristo’ya kadar “ethnos”: sürü, katar, kabile, boy, soy ve halk anlamına gelip, zamanımıza değin: vahşi, sürü, yabancı kabile, topluluk ayrıntısı, insan topluluğu, kitle, boy ifadesi olarak gelmiştir. Öyle ki eski anlamı ile şimdi çeşitli milliyetlerin dillerinde “halk” sözüne verilen anlamla, birçok hallerde eşdeğerler (Tacemen, 1998: 22).

“Halk” terimi 19. yüzyılda genellikle Avrupa’da, “okur-yazar olmayan cahil kısım” veya “köylü” anlamında kullanılmıştır. Yani sınıfsal bir ayrıştırma ile tanımlanmıştır” (Yılar, 2006: 8).

Alan DUNDES’in halk tanımı şöyledir; “Halk terimi en azından bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktör; ortak bir meslek, dil veya din olabilir- ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olan ise herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklerin olmasıdır. Teorik olarak bir grup en az iki kişiden oluşmak zorundadır. Fakat genellikle çoğu gruplar daha fazla kişiden oluşurlar (Çobanoğlu, 2005: 292).

Bir halk grubu en az iki şahıstan oluşmalıdır. İki şahsın jest ve mimikler, argo ifadeler vb. gibi kendilerine has bir gelenekler seti geliştirmesi mümkündür. Böyle bir grup kesinlikle çok dar ve sınırlı bir “halk” olabilir. “Tek bir kişi jest ve mimikler, özel terimler vb. gibi özel durumlarla ilgili bir set oluşturursa; o kişi kendi kendine bir halk, onun jest ve mimikleri, kullandığı, yarattığı şeyler folklor olur mu?” Sorusuna verilecek cevap “hayır”dır. Şahıslar muhakkak bazı özel şeyler yaratır, fakat böyle bir davranışın geleneksel veya halka ait olduğunun rahatlıkla

söylenebilmesi için, en az iki şahsın bu yaratmaları paylaşması gereklidir. Şunu da belirtmek gerekir ki iki kişiden oluşan bir halk grubu şu ana kadar görülmüş değildir (Çobanoğlu, 2005: 292).

Halkîlik, halka ait olma ve gelenek üretmedir. Halka bağlı, halkî olanın belirli niteliklerinden ilki, herkesin anlayabileceği bir “ortak seviye, popüler ve genel oluş”, ikincisi de “geleneğe bağlılık”tır. Halkın hayatında bu iki özellik daima göze çarpmıştır. Halk adamı, köylü hemşeriler, komşular, cemaat ve meslektaşların hayatlarında bu iki vasıf daima bulunmuştur: halk denilen insanları birleştiren bir ortak anlam ve geleneklere bağlılık. Bu iki vasfın bulunmadığı her şey onun hayatında bir tedirginlik ve rahatsızlık doğurur (Eroğlu ve Dedemoğlu, 2005: 113).

3.2.2. Halk Dansları

Halkın malı olan ya da halkın benimsediği oyun türü (Acıpayamlı, 1978: 158).

Belli bir bölgede, belli bir yerleşim yerinde yaşayan kişi veya kişilerin bir müzik veya bir ritim eşliğinde yaptıkları vücut hareketleridir (Çakır, 2009: 139).

Halkoyunlarının kökleri tarih öncesine kadar dayanmaktadır. İnsan var olduğu müddetçe kültürün de onlarla birlikte oluşması doğaldır. İnsan doğa ilişkisidir ki insanın doğadan çeşitli şekillerde etkilenmesine ve ondan birçok etmenleri alarak oyun ve inanç öğelerine, hayvan motifini de katarak inanç dünyasının ufuklarını genişletmesine yol açmıştır (Çakır, 2009: 54).

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

Tarihin ilk çağlarında dille anlatımın olmadığı dönemlerde insanlar kendilerini bedensel hareketlerle ifade etmişlerdir. Bu hem içgüdüsel hem de evrensel bir olgudur. Çünkü dansın dili, tüm insanlar tarafından anlaşılan bedensel bir dildir. Bu dile, belirli bir amaçla yapılan ritmik, estetik, bedensel hareketlerin tümüne dans adı verilir. Zaman içerisinde gelişen ve bir takım değişikliklere uğrayan dansın en eski çeşidi de halk oyunlarıdır. Diğer ülkelerde karakter dans da denilen, ulusların halk oyunları; kendi özelliklerini yansıtan, her ülkenin kendine özgü danslarıdır (Şiraz, 2008:7).

Halk danslarının oluşumu iki açıdan ele alınabilir;

- a) insan-insan ilişkileri,
- b) insan-doğa ilişkileri.

İnsan-insan ilişkileri açısından bakıldığında halk danslarının aşk, sevgi, kıskançlık, özgürlük, evlilik, kavga, askere (gurbete) uğurlama, karşılama, yiğitlik, din, savaş gibi insanların birbirleriyle olan ilişkilerindeki düzenli, düzensiz olayların konu alınmasıyla oluştuğu gözlenebilir. İnsan-doğa ilişkileri açısından ise üretim biçimi, buna bağlı, doğal ve teknik iş bölümü, toplu çalışma (imece), tüketim, korunmak ve yaşamını sürdürmek için kullanılan barınak, konut, çeşitli araç-gereç, giyim-kuşam, ticaret gibi gelenekselleşmiş olgular da halk danslarının biçimlenmesine

katkıda bulunur. Halk dansları oluşum aşamasını tamamladıktan sonra toplumun değişim sürecine koşut olarak çoğunlukla ilk oluşumundaki anlamını kaybeder. Geleneksel adım biçimleri korunmasına rağmen danslar ilk çıkış kaynaklarındaki işlevlerini yitirir (Koçkar, 1998: 72).

İnsanların kendi varlıklarına verdikleri değer yanında tabiattaki tüm varlıklara karşı büyük bir yakınlık gösterdikleri içindir ki; tabiatı, duygularının anlatılmasına yardım eden canlı motif olarak kullanmaktan büyük zevk duymuşlardır. Bu itibarla ilk insanların çeşitli varlıkları taklit etmesiyle ortaya çıkmaya başlayan oyunların başında hayvan taklitleri gelmektedir. Çünkü insan bulunduğu yere uyum sağlamak zorundadır. Dolayısıyla bulunduğu yerin havasına göre giyinecek, arazinin durumuna göre hareket edecek, çevresindekini yiyecek ve ekonomik durumuna göre onlardan yararlanacaktır.

Örneğin avcının ava çıkmadan önce avlanacağı hayvanın hareketlerini taklit eden oyunlar yaparak onu etkilemeye çalışması gibi. İlkellerden başlayan bu tür taklidi oyunlar kuşaklar arası aktarmalarla günümüze kadar gelmiş ve günümüzde de yaşamaktadır. Halk oyunlarımızın karakteri incelendiğinde Şamanizm'in etkilerini görmek mümkündür. Özellikle hayvan ögesi birçok yöremizde halkımız tarafından oyunlarımıza konu edilmiştir (Çakır, 2009: 54, 55).

Çağlar boyu insanlıkla birlikte gelişip değişen dans kavramı, bir ulusun tanımlanmasında folklorik temel verilerden biri olarak milli bir kimlik kazanıp halkoyunlarına dönüşmüştür.

Halkoyunları bir toplumun geleneksel yaşamına ait olguların görünümelerini veren bir ayna gibidir. Oyunlarını seyretmekle toplumların "inancıları ve toplumsal gelenekleri hakkında oldukça doğru bilgiler elde edilebilir. Nitekim Afno gibi dilleri hiç bilmeden o kıtalara kadar gidebilen gezginler ve müzisyenler, ilkellerin oyunlarını seyrederek onların töreleri ve gelenekleri hakkında oldukça doğru bilgiler edinmişlerdir."

Yeni sınırların olduğu II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan komünist ülkelerde halkoyunları, toplum içindeki etnik grupları tek kimlik altında toplamak için bir araç olarak kullanılmıştır (Özbilgin, 2005: 257).

Halk dansları çeşitli şekillerde sınıflandırılmıştır. Bakış açıları farklı olsa da hepsinin geçerliliği vardır. Yoksa böyle zengin bir potansiyeli tek bir sınıflandırmayla ortaya koymak imkânsızdır.

Bu sınıflandırmalardan bazıları şunlardır:

Coğrafi Dağılım;

Bu sınıflandırmada Göktan AY(1999: 167), oyunları bölgelere göre sınıflandırmaktadır.

Oyun Türlerine Göre Dağılım;

a) Halay oyunları: Halay birlik, beraberlik, yardımlaşma gibi toplu hareket anlamına, alaydan gelen insan topluluğu anlamına ya da devamlılık, süreklilik anlamına gelmektedir. Davul zurna eşliğinde, toplu olarak oynanan, en az üç kişiden başlayıp genişleyebilen, toplu, düz, dizi halinde ve disiplinli bir şekilde

oynanan, kadın ve erkek karışık, el ele tutuşarak, halka teşkil ederek ve muntazam ritimlerle ayak vurarak oynanan oyundur. Halaylar açık havada ve davul zurna eşliğinde oynanırlar.

Eller omuzdan, parmaklardan, belden tutulmaktadır. Halayın başındaki oyuncuya “halay başı”, sondaki oyuncuya “poççık” denir. Halay başının ve poççikin elinde mendil vardır. Mendil sallamanın özel bir önemi vardır. Birçok yöremizde halay başının oyunu bırakarak ortaya çıktığı, tek başına gösteri yaptığı görülmektedir. Halaylar 1, 2, 3, 4 bölümlü olarak oynanmaktadır (Ay, 1999: 176).

b) Zeybek Oyunları: Zeybek Batı Anadolu’nun has oyunudur. Zeybek oyunlarının hepsi “gezinleme” denilen bir bölümle başlar. Ezgi sonuna kadar oyuncular sahnede dolaşırlar, bir yerde sahneye alışırlar. Ve birden müzikle beraber nara atarak oyuna başlarlar. Ancak, kadın zeybeklerde bu bölüm yoktur.

Zeybek kelimesinin “seymen”, “sekban”dan geldiği, “subek”, “subay” kelimesinin zamanla zeybeğe dönüştüğü ifade edilmektedir. Zeybekleri tek, iki ya da üç, bir çember gibi yuvarlak bir şekil üzerinde ve kalabalık, kaşıklarla, ağır, çabuk, türkülü, davul-zurna eşliğinde, bağlama, cura, darbuka eşliğinde, yalnız kadınlar, yalnız erkekler, karma oynananlar olarak sınıflandırmak mümkündür (Ay, 1999: 177, 178).

c) Horon Oyunları: Horon, tahıl ürünlerinin, mısır koçanlarının hasattan sonra kurutulması ve desteler halinde dik tutulmasına, siyah anlamına, ilk çağlarda dini ayin niteliğindeki oyunlara, Karadeniz Bölgesinde kemençe ve zil zurna ile oynanan oyunlara verilen addır. Bazı yerlerde “horum”, “horun”, “horan” denmektedir. Karadeniz’in dalgalarının, dağ havasının, mısır ekmeğinin, hamsinin etkisi altında yoğrulan horonlar, hamsinin titreyiş ve çırpınışlarını ifade etmektedir. Başlıca figürler omuz titremeleri, öne eğilmeler, kolların aşağı-yukarı-ileri hareketleri, bacak hareketleri, atmalar, toplanıp açılmalar, diz kırmalar, çömelmelerdir. Horonlar, kadın erkek karışık olarak da oynanır (Ay, 1999: 178).

d) Bar Oyunları: Bar, birliktelik, beraberlik, el ele tutuşarak oynanan oyun, hava basıncı birimi, bir çeşit şaman davulu, birlikte oynanan sıra raksı, yük olmak, cam kapların içinde oluşan kir anlamlarına gelmektedir. “Bar”, “barça”, “baru” biçiminde söylenişi de eski sözlük ve diyalektlerde hep “topluluk” anlamına gelmektedir. Çağatayca’da “barlamak”, düzeltmek, sıraya koymak demektir. Barlar yan yana, omuz omuza, el ele oynanır.

Barlar estetik, asil ve mert oyunlardır. Baştaki oyuncuya “barbaşı” sondakine “poççık”, barbaşının altındaki oyuncuya “koltuk” denilmektedir. Barlar sözlü ve sözsüz olabilir. Oyun başında yöreye ait naralar atılır. Barların çabuk kısımlarına üstleme-üsteleme denir. Barbaşının elindeki mendil oyuna yön verir, ruh ve ifade verir. İki dadaşın oynadığı oyunlarda eller serbesttir.

Oyuncuların ortaya çıkmasına “bar tutuşmak”, oynayanların bitişik durmak suretiyle dizilmelerine “kapalı bar”, oyunların müziğine “bar havası”, oyunda kullanılmayan davullara “sağır davul”, “çingene davulu”, kadın barlarına “dügün oyunları” oyuncuların birbirinden ayrı durmak suretiyle dizilmelerine “açık bar” denmektedir (Ay, 1999: 179).

e) Kaşık – Bengi – Mengi – Güvende Oyunları: Kaşık öz Türkçe bir kelimedir. Orta Asya’da hakanlar huzurunda oynanan ve adına “hakan oyunu” denilen oyunda iki tabak, iki kaşık kullanıldığı bilinmektedir. Kaşık oyunlarında oyuncular serbesttir. Tutunma yoktur. Oyuncuların ellerinde yöresel kaşıklar vardır.

Oyunlar daire şeklinde ya da karşılıklı dizilerek oynanır. Kaşıklar oyununda ritim saz görevini de görmektedir. Bengi oyunları toplu oynanan oyunların en tipik örneğidir. Benginin sözlük anlamı “ ebedi hayat suyu”dur. Ağır, merdane yürüyüşler, çalımli hareketler, aralarda uzun havalı ezgiler, birdenbire hızlanma, oyuncuların oyunu bırakmaması oyunun özellikleridir.

Benginin bir savaş sonu kutlaması oyunu olduğu söylenmektedir. Savaş sonu ilahî kudrete şükranı ifade eden bengi, bir tür değil, bir tip, oyun şekli adıdır. Yalnız erkekler oynar, eller tutulmaz, davul-zurna eşlik eder, 9/2, 9/4, 9/8’lik usuller kullanılır. Güvende oyunları, oyuna kalkan kişinin güvendiği bir kişiyi oyuna kaldırması ile “güvende” adını almıştır. İki kişi ya da daha fazla kişiyle oynanır (Ay, 1999: 180, 181).

f) Karşılama ve Hora Oyunları: Karşılama, karşılıklı olmak, bir olaya karşı olumlu ya da olumsuz duygu göstermek, gelenin hatırını hoş etmek için yola çıkmak anlamlarına gelmektedir.

Oyun adları, geldikleri yörelerin adlarıyla veya tanınmış kişilerin ya da oyunu iyi oynayan kişilerin adlarıyla anılmaktadır. Dönme, diz çökme ve el çarpma figürleri yaygındır (Ay, 1999: 181).

Oyunların Şekillerine Göre Dağılımı; (Aslında bu sınıflandırmayı oyuncu sayısına göre oyunlar olarak yapmak da mümkündür)

- a) Tek kişi tarafından oynananlar
- b) İki kişi tarafından oynananlar
- c) Üç kişi tarafından oynananlar
- d) Dört kişi tarafından oynananlar
- e) Gruplar tarafından yürütülen oyunlar

Toplu biçimde oynananlar:

- a) Dizi biçiminde ve oyuncuların birbirine tutunarak yürüttükleri disiplinli oyunlar
- b) Tutunmadan, halka biçiminde ya da dağınık bir düzende oynanan oyunlar

Tek kişi tarafından oynanan oyunlar:

- a) Kadın, kız oyunları
- b) Erkek oyunları (Ay, 1999: 182).

Oyunların İsimlerine Göre Dağılımı;

- a) Adlarını İnsan Adlarından Alan Oyunlar; Abdurrahman Halayı (Sivas), Ahmet Bey (Trakya), Kemal Çavuş (Tunceli), Genç Osman (Kastamonu, Konya, Safranbolu), Temurağa (Sivas, Malatya), İnce Memed Zeybeği (Aydın) vb. gibi.
- b) Esnaf ya da Meslek Adı Alan Oyunlar; Bezirgân Oyunu (Sinop), Çiftçi Oyunu (Şebinkarahisar), Değirmenci (Yozgat), Kasap (Trakya), Oduncular (Erzurum), Turşucular (Kütahya) vb. gibi.

c) Adını Hayvan Adından Alan Oyunlar; Kartal (Bingöl, Tokat, Sivas), Kurt Kuzu (Diyarbakır), Çekirge (Yozgat, Tokat), Keklik (Konya), Domuz Oyunu (Sinop), Ceylan (Kars) vb. gibi.

d) Adını Oyuncuların Elindeki Eşyadan Alan Oyunlar; Bıçak Havası (Çanakkale), Mendil Zeybeği (Kütahya), Kaşık Oyunu (Antalya, Bursa), Kılıç Kalkan (Bursa) vb. gibi.

e) Bir Hareketi Taklit Eden Oyunlar; Bağ Belleme Oyunu (Afyon), Esir Almaca, Fındık Kırma, Hisarımızın Çevresi (Sinop), Yanık (Gaziantep), Kolbastı Havası (Elazığ) vb. gibi.

f) Oyunların Şekillerine, Oynanış Biçimlerine Göre Adını Alan Oyunlar; Düz Bar (Erzurum), Kol Takma (Bingöl), Omuz Halayı (Tokat), Sıra Zeybeği (Isparta, Kütahya), Halka Oyunu (Eskişehir)

g) Adını Canlılığına Göre Alan Oyunlar; Ağır Ayak, Ağır Bar (Kars), Ağır Govent (Muş), Deli Horon (Artvin), Ağırlama (Tokat), Kıvrak Oyunu (Fethiye) vb. gibi.

h) Adımları Önemli Hareketleri Belirten Oyunlar; Alçak Hava (Uludağ), Beş Ayak (Malatya), Dik Horon (Trabzon), Ters Bico (Tokat), Sekme Barı (Erzurum), Sallama (Ordu, Pazar), Üç Geri (Tunceli), Tek Ayak (Diyarbakır) vb. (Ay, 1999: 182, 183)

Halk dansları ile ilgili sınıflandırmalar çok çeşitlidir. Başka bir sınıflandırmaya göre halk dansları;

I- İçerdiği Konulara Göre Halk Dansları:

A- İnsan-insan ilişkilerini konu alan danslar

a) Vuruşma ya da kavgayı konu alan danslar

- Silahlı: Hançer Barı (Erzurum), Bıçak Horonu (Trabzon, Rize), Kılıç-Kalkan (Bursa), Çandarlı Tüfek Oyunu (Giresun), Çobanelo (Ağrı)
- Silahsız: Harkuşta (Bitlis), Sin sin (Adıyaman), Çepik (Bingöl, Diyarbakır)

b) Kadın-erkek ilişkisini konu alan danslar

Kıskanç, Yüz Bir (Kars), Sürdüm Oyunu (Ankara), Sarıçiçek (Artvin), Dillala (Çorum), Arzu ile Kamber (Edirne)

c) Akrabalık ilişkilerini konu alan danslar

Emmiler (Konya), Kezban Yenge, Emmioğlu (Burdur), Musa Amca (Diyarbakır), Hürmüz Gelin (Sinop)

d) Kişi adlarını konu alan danslar

Mahir Çavuş (Amasya), Tamara, Ata Barı (Artvin), İnce Mehmet Zeybeği (Aydın), Alaattin Zeybeği (Denizli), Mehmet Turan Barı (Gümüşhane), Ahmet Bey (Kütahya)

e) Tören dansları

- Geçiş törenleri dansları (doğum, sünnet, kına gecesi, askere uğurlama, karşılama, düğün...): Çayda Çıra, Askeran, Halay (Elazığ), Çorum Halayı (Çorum), Seğmen Zeybeği (Ankara), Çiftetelli (Adana, İstanbul)

- Dinsel nitelikli danslar: Samahlar (Sivas, Erzincan), Sin sin (Adıyaman, Tokat)...

- Belli gün ve haftalarda yapılan tören dansları (Hıdrellez, Bahar Bayramı-Nevruz, Koç Katımı, Barana, Kafkasör Şenlikleri, Dini Bayramlar...): Halaylar (Diyarbakır, Elazığ, Bingöl, Malatya...), Zeybekler (Aydın, Manisa, İzmir...) Seğmenler (Ankara), Karşılamalar (Tekirdağ, Edirne), Bayram Alayı (Sinop)...

B- İnsan-doğa ilişkilerini konu alan danslar

a)Doğayı konu alan danslar

- Denizi, akar ve durgun suları konu alan danslar: Horon Kurma (Trabzon, Rize), Coşkun Çoruh (Artvin), Kelek (Van), Gemi (Adıyaman), Tabaklının Dersi (Sinop), İndin Derelere (Eskişehir), Çine Çayı (Aydın)

- Dağ, ova, yer adlarını konu alan danslar: Yayla Yolları (İçel), Dereli Karşılması (Giresun), Ormandan Gel (Uşak), Burçak Tarlası (Yozgat), Hisarımızın Çevresi (Sinop), Dağlar Gazeli (Kütahya), Kesik Çayır (Eskişehir), Gündüşlünün Çeşmesi (Aydın)...

- Meyve ve bitkileri konu alan danslar: Zambak (Konya), Eğil Kavağım (Aydın), Menevşesi Tutam Tutam (Bursa), Kavak (Erzurum), Kahveyi Kavururlar (Eskişehir), Portakal Zeybeği (İçel), Karadut (Tokat), İğde Dallar (Afyon)...

- Doğa olaylarını konu alan danslar: Yağmur Duası (Diyarbakır), Kızardı Kayalar (Erzincan), Sis Dağı (Giresun), Kar mı Yağdı (Kütahya), Yağmur Yağar (Nevşehir)...

- Günlük yaşamı ve üretim ilişkilerini konu alan danslar: Teşi (Artvin, Adıyaman, Gaziantep), Harman Yeri (Afyon), Mendili Oyaladım (Balıkesir), Pamuk (Hatay), Kirman (Kayseri), Madımak, İş Halayı (Sivas), Fındık Kırma (Sinop), Türkmen Kızı (İçel), Kiriboz Halayı (Yozgat), Kımıl (Urfa), Heyamola (Kastamonu)...

- Hayvan yansımalı danslar: Kartal Halayı (Tokat, Bingöl, Diyarbakır), Tavuk Barı (Erzurum), Ceylani (Kars), Kurt-Kuzu (Diyarbakır), Ördek (Bolu, Elazığ), Keklik (İçel), Ayı Oyunu (Bitlis), At Oyunu (Erzincan, Çankırı), Çekirge (Çorum), Serçe (Hatay), Horoz Oyunu (Yozgat), Koç Halayı (Sivas)...

II-Tür Özelliğine Göre Halk Dansları

A. Halaylar: Genellikle orta ve güneydoğu Anadolu bölgelerinde; davul, zurna, klarnet, bağlama, ney, zambur eşliğinde oynanırlar. Dansta dizinin başındaki kişiye “halay başı”, sonundaki dansçıya “poççik denir. Danstaki hareketlerle ağırlama, yanlama, belleme, hoplatma, sektirme gibi yavaştan hızlıya doğru değişik adlar verilir.

B. Barlar: Doğu Anadolu ve Kuzeydoğu Anadolu bölgelerinde oynanır. Dizinin başındaki kişiye “bar başı” sonundakine “poççik” denir.

C. Horonlar: Doğu Karadeniz bölgesinde oynanır.

D. Zeybekler: Orta Anadolu'nun güneyi, Güney Anadolu ve Ege bölgelerinde yaygındır. Bu dansı yapanlara “efe”, “zeybek”, “kızan” gibi adlar verilir.

E. Kaşıkli Danslar: Orta ve Güney Anadolu bölgelerinde yaygın olarak oynanır. Dansların çoğu türkölüdür.

F. Kaşıkli Karşılamlar: Orta ve Batı Karadeniz bölgelerinde oynanır. Bu dans türüne “karşı-beri, var-gel” gibi adlar da verilir.

G. Karşılamlar: Çoklukla Trakya'da ve Marmara bölgesinde oynanır. İki kişinin karşılıklı oynadığı danslardır. Dizinin başındaki kişiye “hora başı” denir.

H. Nanaylar: “Leylim oyunları” da denir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaygındır. “Na, nay, le, ley, li, lim” gibi sözcüklerin türkü arasında ya da nakarat olarak tekrar edilmesi şeklinde dansa eşlik etmesiyle bu adı almıştır.

İ. Teke Oyunları: Güney Anadolu'da Toros'larda Türkmen Yörüklerinin oynadığı danslara verilen addır. Osmanlı döneminde bu bölgede “Teke Livası” adıyla anılan bir idari bölge olduğu biliniyor.

J. Mengiler: Teke Türkmenlerinde toplu ve kaşıkli oynanan danslara verilen addır.

K. Bengiler: Batı Anadolu'da oynanan ritmik ve hareketli danslara verilen addır.

L. Güvendeler: Uludağ ve yöresi Türkmenlerinde genellikle iki kişinin oynadığı bir danstır.

III-Koreografik Düzenlerine Göre Halk Dansları

A. Dansçı Sayısına Göre

Tek kişilik danslar

- Kadın dansları: Temel Devren (Muğla), Şeve Kıрма (Elazığ), Yoğurt (Eskişehir), Estireyim mi (Bolu), Kız Havası (Burdur), Çiftetelli ve Çengi dansları...

- Erkek dansları: Misket, Fidayda, Mor Koyun (Ankara), Kolbastı (Tunceli), Zeybekler (İzmir, Aydın, Denizli),

İki kişilik danslar

- Kadın dansları: Kahveyi Kavururlar (Eskişehir), Ördek (Bolu), Mandalar (Tekirdağ, Kırklareli), Nöbey (Malatya), Silvani (Muş)...

- Erkek dansları: Kırka Zeybeği, İnönü Zeybeği (Eskişehir), Bıçak Horonu (Rize, Trabzon), Hançer Barı (Erzurum), Garipler Samahı (Sivas), Dokuz Ayak (Bitlis)...

Toplu danslar

- Kadın dansları: Güvercin, Aşşaktan Gelirem (Erzurum), Keçike (Elazığ), Teşi, Acara Kız Horonu (Artvin), Mendil, Goc'öküz (Eskişehir), Çömüdüm (Kütahya), Keziban Yenge (Burdur)

- Erkek dansları: Ankara Zeybeği, Sin sin (Ankara), Koçaklama (Ağrı), Coşkun Çoruh, Horomi, Deli Horon (Artvin), Serenler (Burdur), Baş Bar, Sekme (Erzurum)

- Kadın-Erkekli danslar: Atabarı, Şavşat Barı (Artvin), Zigoş, Mendil, Galamatya (Edirne), Fatmalı, Dokuzlu, Hadidiye (Gaziantep), Delilo (Elazığ), Yayla Yolları (İçel)

B. Sahne Düzenine Göre

- Halka biçimli danslar: İğdeli Gelin (Çorum), Düz Horon (Artvin), Bengi (Balıkesir), Samahlar (Sivas, Erzincan), Halka Oyunu (Eskişehir)
- Dizi biçimli danslar: Halay'lar (Bingöl, Elazığ, Diyarbakır, Malatya), Bar'lar (Erzurum, Artvin, Kars)

C. Adım Biçimlerine Göre

- İlerleyip geriye dönen adımlı danslar: Horon Kurma (Trabzon), Temurağa (Elazığ, Sivas), Arnavut Halayı (Sivas), Tek Ayak, İki Ayak (Diyarbakır)...
- Sürekli ilerleyen adımlı danslar: Keklik (İçel), Çepikli, Meryem (Gaziantep), Çepik (Bingöl, Diyarbakır), Atabarı, Horomi (Artvin), Mendil (Edirne)...

IV-Çalgı Özelliğine Göre Halk Dansları

- A. Davul – zurna eşlikli danslar
- B. Davul – klarnet eşlikli danslar
- C. İnce sazlı danslar
- D. Tulum eşlikli danslar
- E. Kemençe eşlikli danslar
- F. Akordeon eşlikli danslar
- G. Bağlama eşlikli danslar
- H. Kaval eşlikli danslar
- I. Sipsi eşlikli danslar
- J. Mızık eşlikli danslar

V- Adlarının Anlamlarına Göre Halk Dansları

- A. Yerleşim yerinin adını alan danslar
- B. Adıyla dans hareketlerinin niteliğini belirten danslar
- C. Meslek adını belirten danslar
- D. Dansçının elinde taşıdığı eşyanın adını belirten danslar
- E. Adını rakamlardan alan danslar
- F. Adını renklerden alan danslar

VI- Klasik Danslar

- A. Çiftetelli

B. Köçek dansları

C. Kantolar

D. Çengi dansları

VII- Göçmen Halk Dansları

A. Tatar (Kırım, Nogay, Kazan) dansları

B. Balkan göçmenleri dansları

C. Azerbaycan göçmenleri dansları

D. Kafkasya göçmenleri dansları olarak sınıflandırılabilir (Koçkar, 1998: 73-85).

Dansları türlerine göre incelediğimizde karşımıza şöyle bir yapı çıkar;

a) Dini Danslar: bunlar tabiat varlıklarını taklit etmek, hastalıkları iyileştirmek ve yiyecek bulmak için, kutsi varlıklara yalvarma mahiyetindeki danslardır.

b) Sosyal Danslar: Doğumları, evlenmeleri, savaşlarda kazanılan zaferleri kutlamak için yapılan danslardır.

c) Eğlence Dansları: Yalnız dans zevki veya güzel vücut hareketlerini göstermek için yapılan danslardır. Bu danslarda amaç atletik kabiliyeti ve yorulmadan dayanma gücünü göstermektir.

Toplumların maddi ve manevi kültürleri geliştikçe dans anlayışı da değişmiştir. Önceleri taklit, büyü ve dine dayanan danslar sonraları fonksiyonlarını kaybetmiş, son safhada salon dansları ortaya çıkmıştır. Salon dansları ortaya çıkınca diğer danslara “folk dance” (halk dansları, oyunları, raksları) denmiştir. Böylece salon dansları ve halk dansları adıyla iki tür meydana gelmiştir (Eroğlu, 1995: 18).

Dans edenlerin cinsiyetine göre: yalnız erkeklerin oynadığı danslar, yalnız kadınların oynadığı danslar, hem erkeklerin hem kadınların bir arada oynadığı danslar.

Dansta kullanılan müzik unsuruna göre: türkölü (çağrılı) danslar, çalgılı danslar, türküsüz ve çalgısız danslar. Türküsüz ve çalgısız danslarda dansçıların ayakları, elleri veya ellerindeki aygıtların çıkardığı ses dansı tartımlar.

Dans icrasına göre: doğmaca (irticali) veya düzenlenmiş danslar. Düzenlenmiş danslar her dansçının başından sonuna kadar değiştirmedeği, nasıl düzenlenmişse öyle oynanan danslardır. Doğmaca danslar ise her dansçının oynarken içine doğduğu gibi oynadığı danslardır.

Dans konularına göre: soyut danslar ve taklitli danslar. Soyut danslar konusu olmayan danslardır. Buna karşılık taklitli danslar konusu olan dramatik özellikte danslardır. Taklitli danslar kendi içinde beş gruba ayrılabilir:

- Hayvan taklitli danslar
- Tabiat olgularını taklit eden danslar
- Günlük yaşamı, işleri, uğraşları taklit eden danslar
- Silahlı veya silahsız vuruşma dansları

- Kadın erkek ilişkisini taklit eden danslar (And, 1964: 75-77).

Halkın yaşamını ortaya koyan halk dansları içinde bir takım özellikler barındırır.

- Halkoyunlarımız doğal ve içten geldiği gibi oynanır. Hiçbir oyunda abartma, zorlama, yapmacıklık yoktur. Oyunun şeklini bozan, şımarık hareketler yoktur. Misafir severlik, ağırlık, oturaklılık, akıcılık kendini hissettirir.
- Oyunlarımızın bazılarında sertlik görülebilir. Aslında bu sertlik değil, kıvraklık, hızlılık ve dinamikliktir. Zaten sert yapılan bir hareketin içinde gizli bir yumuşaklık, estetik vardır.
- Oyunlarımızda hareket, ritim ve ezgi bir bütün halindedir. Bunlardan birinin kopuk olduğu durumlara kolay kolay rastlanmaz. Bu nedenle oyunla canlı, heyecan verici, genellikle bütünleyicidir. Oyunlardaki figürlerin değişimindeki akıcılık, oyunlarımızı sıkıcı ve monoton olmaktan uzaklaştıran ayrı bir özelliktir.
- Oyunu oynayan oyuncuların hepsi oyunun ağır veya hızlı olmasına bakmayıp kendi ruh alemlerine dalarlar. Bütün vücut oyun için hazır bir hale gelir.
- Toplu oyunların müzikleri genellikle vokal ya da enstrümantaldır. Oyunların bazıları sadece türkülerle oynanır. Türkülü oyunların çoğu kadın oyunlarıdır (Ay, 1999: 185).

3.2.3. İslamiyet Öncesi Türk Halk Dansları

İlkel insan için Tanrı, üstün güçtür. Bu dönem hayatına din hâkimdir. İnsan, üstün güçlerden korkar ve onlara sığınmak zorunda kalır. İnsan hayatının bu ilk dönemlerinden itibaren önce insanın kalbine korku yerleşir. Bu korku, onun çevresinde gördüğü ve kendi başına da gelebileceği endişesini taşıdığı tabii hadiselerdir. Dolayısıyla insan, bu tabii hadiselerden korunmak için bir üstün güce inanma ve sığınma ihtiyacı duymuştur. Bu bakımdan bütün güzel sanatların kaynağında bu inancın yattığını söylemek mümkündür (Şengül, 2001: 53).

İlkel insanlar duygu ve düşüncelerini anlatmak için çevresinde görebildiği varlıkları, çeşitli mimik ve vücut hareketleriyle taklit etmeye çalışmıştır. Bu mimik ve hareketler zaman içinde oyuna dönüşmüştür.

İnsanlar zamanla güneşe, aya, suya, rüzgâra, ateşe, dağa, taş ve hayvanlara taparak bunları kutsal varlık olarak görmüş ve tanımış, onları hoşnut ve mutlu etme, gönüllerini alma ve yardım etmek için ayinler yapmıştır. Hatta içgüdüsel olarak ondan korkarak onun isteklerini yerine getirdiğini düşünmüştür. Halk oyunu da bu korku, arzu, isteklerin (dans, raks) sonucu olarak dini ayinlerin yolu ile doğarak, uzun zaman dini mahiyette kalmış, daha sonra din dışı form ve biçimlerde gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır (Çakır, 2009: 135).

Türklerde halk oyunlarının doğuşu ise, Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Orta Asya'da yaşayan atalarımız; birlikte yaşamaya önemli ölçüde değer veren, törelerine bağlı ve yaratıcı insanlar olarak görülüyor. Tarihte ilk Türk uygarlıklarından, Samanların, Hunların, Oğuzların günümüze uzanan belgelerinden, dansa büyük ilgi duydukları ve önem verdikleri anlaşılmaktadır

(Gazi Mihal 1975). Anadolu’da yaşayan Türk Uygarlıkları’nda da Asya’dan getirilen geniş kültür birikimlerine ve eski Anadolu uygarlıklarının kültür ürünlerinin sentezi ile oluşan halk oyunlarına rastlanmaktadır.

Anadolu’nun üzerinde yüzyıllardır büyük medeniyetlerin kurulması, yaşaması, gelişmesi, doğu ve batı kültürlerinin geçişini sağlayan bir köprü durumunda olması, Anadolu’nun zengin ve olağanüstü bir kültürel yapıya sahip olmasına neden olmuştur. Türklerde oyunlar savaş araçlarıyla, kılıçlarla, mumlarla, kutsal sayılan araçlar ile kutsal amaçlar için yapıldı. Günümüz halk oyunlarında da bunların kalıntıları bulunmaktadır. Asil ve güzel duyguların mertlik ve yiğitlik heyecanlarının hareketlerle ifade edilmesi ise Türk boylarında vücut bulmuştur. Bugün pek az değişikliğe uğrayan oyunlarımız, görüldüğü gibi oldukça köklü bir geçmişe dayanmaktadır. (Şiraz, 2008: 8)

Dram, esasen insan hayatının her safhasında karşılaştığımız bir unsurdur. Kavmi dönem insanının üstün güçler karşısındaki bu bedii tavrı, onun kendini tanımasından sonra da vazgeçemediği bir ihtiyaç olmuştur. Özellikle Anadolu halk rakslarında görülen bir takım figürlerin, geçmiş zamanlara ait inanç ve hatıraları milli ahenk ve estetik ölçüler içerisinde dikkatlere sunduğu görülür. Eskiye ait sosyal ve kültürel hayatın bir tezahürü diyebileceğimiz bu oyunlarda dramatik unsurların varlığı açıktır.

Bugün Anadolu’da oynanan birçok oyunda çaldıkları enstrümanlarla oyunu yönlendiren sanatkarların, sanatlarını icra ederken yaptıkları bir takım hareketler, eski şamanların musiki ve raksla beraber yaptıkları ibadetleri hatırlatmaktadır. Erzurum Barları içerisinde yer alan “hançer” ve “turna” barının tamamıyla taklidi ve tasviri mahiyet arz etmesini Refik Ahmet Sevengil şöyle ifade eder: “İki kişinin karşı karşıya geçerek davul ve zurna ahengine uyarak oynadığı bu oyunlardan birincisinde elleri bıçaklı oyuncular eski kahramanların vuruşma sahnelerini temsil ederler; ikincisinde biri erkek biri dişi iki turnanın sevişme sahnesi temsil edilir. Asırlarca Türk halkının tabiat ve aşk şiirlerinde yer almış, uzaklardan haber getirmiş, sevgiliye haber götürmesi kendisinden istenilmiş olan turna, eski Türk totemcilik dininin bakiyesi bir semboldür. Türk boylarının kendilerini bir kuş, bir ağaç, herhangi bir tabiat maddesi neslinden gelmiş saydıkları devirlerin sembolüdür.

Refik Ahmet Sevengil, Rize ve Of çevresinde genç kız ve erkeklerin karşılıklı gruplar halinde oynadıkları “Diyal oğlu” oyunundaki figürlerin, Yakut Türklerinin ilkbahar, yaz aylarında bir arada sevinç içerisinde icra ettikleri zürriyet ve doğum ilahesi kabul edilen “Azyit” adına yapılan törenlere benzetir. Aynı törenlerle ilgili Ziya Gökalp, Türk ailesinin temellerini incelerken Siyerozevski’nin “Revuede L’histoiredes Religios” isimli çalışmasını örnek alır.

Bu törenlerin Türk aile yapısı üzerindeki etkilerini araştırarak, Yakutların zürriyet ilahesinin maiyetinde günahsız kızlar ve erkeklerle beraber gelip, loğusanın başucuna geçeceğine ve doğumu sağlayacağına inandıklarını anlatır. Giresun yöresinde oynanan “Çandır”, Kastamonu yöresinde oynanan “Sepetçioğlu”, Diyarbakır yöresinde oynanan “kurt-kuzu”, Elazığ yöresinde oynanan “çayda çıra” oyunlarında da aynı dramatik unsurları görmek mümkündür. Zengin Anadolu Türk raksları içerisinde, aynı muhtevaya sahip bu tip oyunlar, milli hatıralarımızı anlatması bakımından dikkate değerdir (Şengül, 2001: 66,67).

Halk oyunları, oynandığı yöre halkının kültürel özelliklerini yansıttığına ve insanların yaşam biçimlerinin bir aynası olduğuna göre, kültürel özelliklerinin

çeşitliliği halk oyunlarına da yansımaktadır. Ancak bu kadar engin bir tarihe sahip olan Türk Halk Oyunları, bilimsel bir konu olarak görülmediği için 1920 tarihlerine kadar kendi mahali dışına çıkamamıştır.

Türkiye’de Halk oyunları hakkında ilk ciddi çalışma 1900 yılında Rıza Tevfik (Bölükbaşı) tarafından yapılarak yazılı hale getirilmiştir. “Ne-Sati Afiyet-Salname-i Tıbbi” adlı bir tıp yıllığında yayınlanan ve “Raks” başlığını taşıyan bu yazı halk oyunları üzerinde bugün bile geçerliliğini kaybetmeyen hususlara değinmiş ve Türkiye’deki halk oyunları ile ilgili bilimsel çalışmalarının başlangıcı olarak kabul edilmiştir. 1923’te Cumhuriyet’in ilanından sonra da halk bilimlerine ve oyunlara ilgi gösterilmeye başlanmış ve folklor ile ilgili ilk resmi kuruluş olarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’ne bağlı “Türkiyat Enstitüsü ” açılmıştır.

Halk oyunlarımızın yaygınlaşmasında en önemli rolü ise 19 Şubat 1932’de kurulan halk evleri üstlenmiştir. Halk evlerinin bulunduğu yörelerde halk oyunları ekipleri kurulmuş, bu ekipler çeşitli yerlerde düzenlenen festivallere ve gösterilere katılarak, oyunlarımızı sergilemiştir. Bu arada ilk uluslar arası halk oyunları festivali 1935 yılı eylül ayında Beylerbeyi Sarayı’nda balkan ülkeleri halk oyunları topluluklarının katılımı ile yapılmıştır. Halk evlerinin bu çalışmaları 1944 yılında Köy Enstitüleri ve öğretmen okullarında da uygulanmaya başlamıştır. Böylece gençlere kendi öz kültürlerini yakından tanıma imkânı doğmuştur.

1955 yılında Yapı ve Kredi Bankası tarafından “Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi” adlı bir örgüt kurulmuştur. Bu örgüt on dört yıl boyunca dördü bölgesel, on dört halk oyunları festivali düzenlemiştir. 1957 yılında “Türkiye Milli Talebe Federasyonu” kurulmuştur. 1966 yılında “Türk Folklor Kurumu” kurulmuş ve bu kurum bir halk oyunları okulu açılmasını sağlamıştır. 1967 yılında “Turizm ve Tanıtma Bakanlığı’nın” düzenlediği halk oyunları yarışmaları da halk oyunları alanında yapılmış çalışmalardır.

1968 yılında Afyon, Kayseri, Elazığ ve Adana’da düzenlenen dört bölge senliklerinin iki yıl süren gezileri sırasında Anadolu ve Trakya bastan sona taranmıştır. Binlerce oyun yerinde görülmüş ve incelenmiştir. Bu yıllardan sonra kurulan birçok özel dernek, kamu kurum ve kuruluşları bünyesindeki muhtelif birimler halk oyunlarımızı yaşatma çabalarını sürdürmüşlerdir (Şiraz, 2008, 9).

Kısırlığın giderilmesiyle ilgili hayvanlara dayanan inanışlar bazı defa gösteri nitelikli seyirlik oyunlara dönüşürler. Bu çeşit inanışlarda hayvan kılıklarının altlarında tanrısallar oldukları anlaşılmaktadır. Böyle bir inanış Bulgaristan’ın Kırçali bölgesinde “şeytan oyunu” adı altındaki ananede görülmektedir. Şeytan oyununun iştirakçileri üç kişidir. Onlardan biri Arap olur.

Rumeli’de Arap, Anadolu’da olduğu gibi “zenci” (cildi siyah insan) anlamına gelmektedir. Ancak bu oyunda Arap, iktidarsız erkeği temsil ettiğinden; karalanmış, kötülenmiş anlamına gelmektedir. Oyunda Arap olacak kişinin yüzü kara ile boyanır. Oyuna iştirak edenlerden diğeri “şeytan” adıyla tanınır. Şeytanın kafasına keçi boynuzları takılmıştır. Keçi derisinden yeleği ve eteği vardır. Ayaklarında çarık, topuklarına kadar keçeleri vardır ve bacaklarının arasına tekeri hatırlatan yontulmuş bir odun takılıdır. Şeytan, üretkenliğin timsali olan tekedir. Oyunun diğeri üyesi kadındır. Kısır diye adı çıkmıştır. O derdine çare aramaktadır. Onun giydiği elbiseler yöredeki kadınların giydiklerinden ayrılmaz. Yalnız biraz daha açık saçıktır.

Oyun Arapla kadının oynaşmalarıyla başlar. Kenarda bu manzarayı seyreden şeytanın onların yaptıklarından canı sıkılır. Bir aralık arabı kadından uzaklaşır.

Kendisi kadınla vuslata girer. Kadının çocuğu olur ve bunu araba kendi çocuğu gibi kabul ettirirler. Üremenin simgesi olan teke Bulgar Türklerinin güz törenlerinde de görülmektedir. Bu mevsimde yazın üretilen mahsul toplanır. Hasadın toplanmasıyla beraber gelecek yaz ürünleri için hazırlıklar başlar. Türk inancındaki üretici tanrısalların hasılatla ilgili insanların düzenledikleri törenlere katılmaları, insanların sevinçlerini paylaşmaları ve gelecek yılın bolluğunu simgelemeleri adeta bir ihtiyaçtır (Tacemen, 1998: 292-294).

Baharın uyanışı ile çeşitli ülkelerde – bizdeki Hıdrellez gibi – düzenlenen eğlencelerde, gençlerin aralarında yaptıkları ateşten atlama, suyla arınma, denize çiçek atma, şarkı söyleme ve dans etme gibi eylemlerin kökenine gidildiğinde karşımıza ritüeller çıkar. Fal açmada, suya bakmada, kahve falında, hatta zar atma, aşık atma gibi rastlantı oyunlarında da bu görülür. Çıkan sonuçta iyi ya da kötü bir şeylerin olacağına inanılır (Nutku, 1998: 18).

“En eski ilkel devirlerde dahi insan topluluğunun yaptığı bütün dini ibadetlerin raks (oyun) esasına dayandığı görülmektedir. Halen halk arasında söylenen “ayin-oyun” sözü bu gerçeğin bir ifadesi olsa gerek. Ayinler eski Türklerde de mevcuttu. Eski ibadetlerin oyun (raks) şeklinde yapıldığı veya o devirlerde oyunun bir nevi ibadet olduğu toplumsal bir gerçektir.” “Nitekim şamanlıkta tapınmaların bir tür musiki ve rakslar şeklinde sürdürüldüğü görülür.”

“Türk insanı kendisinin ve tengrisinin çözemediği kişisel ve toplumsal çaresizlikten, özel ayinlerde çalgı eşliğinde kendinden geçip, vecd haline gelen kişilerin ırklamaları üzerine kurulu olan inançlarıyla, huzurlarını sağlamak istiyordu.” Söz konusu arzu ve duygularını ayinlerde, müzik ve hareketlerle dile getirmektedirler ki bunlar dansın ana öğelerini oluşturmaktadır (Öngel, 1997: 269).

“Tabiatın döngüsel düzenine uyumlu şekilde oluşan zıtlıklarda bolluk-kıtlık ilkel insanın kutsal varlıkların ölüp dirilmesi ile açıklanmasına neden olmuştur. Bu aşamada yapılan törende tanrının ölüp dirilmesinin canlandırılması, dramatik köy oyunlarının olaylar dizisinde belirleyici noktayı oluşturur.

Törenselle büyüsel olan bu oyunlarda üç aşama gözlemlenir. Kız kaçırma, ölüp-dirilme ve toplanan yiyeceğin ortaklaşa yenmesi. Ana çatısı ve teması belirli oyunlarda doğaçlamayla olaylar dizisi oluşturulur. Törenselle büyüsel işlevini yitirmiş ve yitirmekte olan oyunlarda; oyuncuların yeteneği, izleyicinin oyuna katılımı ve özelliği, o anki tepkiler, olaylar dizisi oluşumunda önemli etkindir. Nurhan KARADAĞ’ın Elazığ yöresinde saptadığı törenselle büyüsel oyun kapsamındaki Dede oyununun olaylar dizisi şöyledir:

1. Seyircinin katıldığı toplu dans yapılır.
2. Çoban hanımlarıyla birlikte köye iş aramaya gelir, muhtarla anlaşır.
3. Kızlar seyirciler tarafından kaçırlır.
4. Kızlar bulunur.
5. Kızların bulunma sevinci, toplu dans ile kutlanır.
6. Dede oyun sırasında nedensiz olarak ölür.
7. Kızlar ağıt yakarlar ve dedeyi diriltirler.
8. Kızlardan birisi ölür.

9. Dede ağıt yakar ve kızın ağzına su dökerek onu diriltir.
10. Dirilme sevinci toplu dans ile kutlanır.
11. Oyunun gezme bölümünde tüm köy gezilir, maniler söylenir, yiyecek toplanır.
12. Toplanan yiyecekler oyun sonu topluca yenir” (Sağlam, 1999: 46-47).

Dramatik köy oyunlarında ana tema güç toplama ve üstün güçleri etkilemek olduğuna göre; yan temaları; soylarının zihnine güç ve değer aşılama, toplumun yaşam biçimini ve ekinini gelecek kuşaklara aktarmaktır. Geleceğin sürekliliğini sağlarken toplumun birliğini ayakta tutmak, toplumun bireylerini bir araya getirmek, eğlenmek olarak da sayabiliriz (Sağlam, 1999: 49).

Türk halk oyunları Türk toplumunun yaşantısının bir parçasıdır. Halk biliminin en önemli unsurlarından birisi olan halk oyunlarımız, bazen düğünlerimizi, bazen harman sonu veya hasat sonu sevincimizi, bazen vatan borcu ödemeye giden gençlerimizin durumunu, kıvancını ve bazen de günlük uğraşını yansıtır. Halk oyunları ile insanlar coşku ve sevinçlerini dile getirirler.

Yine halk oyunları hareket, bolluk, kötülükten arınma, güç kazanma gibi hayatın özünü taklit eden yönüyle toplum üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Ayrıca, birlikte hareket etme, dayanışmadan güç alma, geleneklere uygun hareket etme ve uyumlu davranış kazanma gibi pek çok açıdan da toplum üzerinde güçlü etkileri vardır. Halk oyunlarının bir önemli özelliği de oyuna katılan kişilerin bu yolla topluluğa manevi açıdan bağlanmasıdır.

Kişi bu yolla topluluğun bir parçası olduğunu anlar, kendisini toplulukla bütün olarak görür ve dayanışma duyguları güçlenir. Kısaca diyebiliriz ki, Türk halkı için halk oyunları kendi yaşam tarzını, gelenek, görenek, adet ve karakteristik özelliklerini bir bütün olarak görebildiği ve bunu yeni nesillere ve diğer toplumlara aktarabildiği ve tanıtabildiği en önemli araçlardan biridir (Şiraz, 2008: 9).

Din, doğaüstü varlıkları ve güçleri olumlu şekilde kullanabilmek için birçok ritüeli (dualar, şarkılar, danslar, ikramlar, kurbanlar) bünyesinde barındırır. Doğüstü varlıklar; tanrı ve tanrıçalar, atalarının ruhları ve diğer ruhlar olabilir. Her toplumda ruhani varlıklarla iletişim kurabileceğine inanılan dini seçkinler vardır (Haviland, 2002: 407).

Şaman, ruhlarla aracı olan, doğüstü güçlere sahip biridir. Şaman eylemini, dansla, şarkı söyleyerek, tanrıların, ruhların konuşmalarını ve hayvanların seslerini taklit ederek gerçekleştirir. Dolayısıyla oynamak, raks etmek ile ilgilidir. Şaman bir büyücü, sihirbaz gibi davranmamakla beraber efsun söyleyebilen ve büyüye hâkim adamdır (Tuna, 2000: 182).

Sihirbaz-hekim-büyücü manalarına gelen şaman sözcüğü, Rusça üzerinden Tunguzca şaman olarak kullanılmıştır. Fakat bu sözcük Sibiry ve Orta Asya halklarında değişik olarak anılır. Şaman sözcüğü Yakutlarda oyun, Moğollarda Bü, Büge ve Udugan, Yakutlarda kadın şaman için Udugan, Tatar Türklerinde Kam, Altaylarda Kam, Gam, Moğollarda Kami olarak kullanılır (Tuna, 2000: 11).

Bazılarına göre bir dini ifade eden bu terimin karşılık geldiği inanç sistemi, aslında İslamiyet, Hristiyanlık, Budizm gibi tam anlamıyla teşekkül etmiş bir din değil tanrılar, ruhlar ve insanlar arasında ilişki sağlayan bir sistem ve tekniktir (Çoruhlu, 2002: 15).

Varlığına inanılan ruhlar, tanrılar ve insanlar arasında aracılık yapan din adamlarına şaman adı verilmektedir. Bunlar her türlü hastalığa çare bulmak, hastanın hastalık esnasında ayrılan koruyucu ruhunu geri getirmek, kısırlık ve zor doğumlarda yardım etmek, verilen kurbanları gök ve yer tanrısına ulaştırmak, çeşitli dinsel törenleri icra etmek, ruhları ait oldukları yere (ölüler âlemine) göndermek, kötü ruhlardan insanları korumak için ayinler düzenlemek, fal bakıp gelecekte haber vermek gibi işler yaparlar (Çoruhlu, 2002: 61).

Şaman'ın türlü adları arasından örneğin yakutların kullandığı ad, Türkçe bir ad olan “oyun”dur. Orta Asya budunlarında Orta Şaman'a verilen ad “orta oyun”dur. Şamanın dinsel töreninin çeşitli parçaları olduğu görülür. Şaman dans eder, ses ve çalgı müziğine başvurur, yüz kaslarını kullanır, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğeleri de içine alarak şiir okur. Böylece bugün oyun kelimesiyle tiyatro, dans ve türlü seyirlik oyunlarının ortak bir anlamla karşılanmış olması kolaylıkla açıklanabilir (And, 1964: 10, 11).

Şaman olmuş bir kamın vazifesi doğaüstü dünyayla ilişkiye geçerek, halkın çeşitli türden dertlerine ve isteklerine çare bulmaktır (Çoruhlu, 2002: 67).

“İnsanı kendinden geçiren, psiko-patalojik durumlara düşüren danslar büyücünün ya da din adamının doğaüstü kudretler ve tanrılarla ilişki kurması amacını gütmektedir. Bu tür dansların en bilineni “Şaman Dansı”dır” (Öngel, 1997: 269, 270).

Tanrıya ya da ruhlara kurban sunma, bir evi kötü ruhlardan temizleme ya da ölünün ruhunu yeraltına, ölüler dünyasına götürme gibi amaçlarla yapılan Şamanlık seanslarında; davulun ruhlara ilişkiye girmek, onları yakalamak ya da içinde ruhları toplamak (Altaylı Türkler ve Yakutlarda), kötü ruhları korkutmak gibi amaçlarla kullanıldığını tespit edebiliyoruz. Ayrıca davul sesinin ritmi ve bu sesin alçalıp yükselmesiyle ayinin gidişatını izleyicilere aktarmak, vecd durumuna geçmeyi kolaylaştırmak gibi amaçlarla da kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002: 76).

Genel Türkçede kamlık adı ile bilinen ve şamanın esrime yolu ile yaptığı merasime Türkmenler “göçyürme” derler. Diğer Orta Asya Türklerinde şamanın kamlığına peri oyun derler. Etnografik verilerde de Türklerin şaman merasimlerine oyun dediklerini görürüz. Hatta Müslüman olan Türkmenlerin çovdur boyu da şamanın kamlık etmesine oynamak derlerdi.

Oynamak terimi, Altay-Sayan Türklerinde, Uzakdoğu ve Sibiryâ halklarında da kullanılmaktadır. Şaman oyunu, şamanın olgunluk yolunu sembolize eder. Yakutlar hatta şamanlarına oyun demekle şaman oyun ilişkisini birleştirmişlerdir. Nitekim şaman terimi de oynayan, zıplayan anlamındadır. Şaman, oyunla öteki âlem karşısında güçlenir ve kendini başka bir alemin varlıkları ile karşılaşmaya hazırlamış olur.

Oyun, reel dünyadan çıkmanın, başka bir boyuta varmanın tek yolu, şaman merasiminin esas unsurudur. Oyun, insanla doğa arasında bir iletişim aracı rolünü üstlenmiş olur (Bayat, 2006: 219).

Kam, yerin altından ses geliyormuş izlenimi vermek için davulunu yere vurur. Ve aşağı dünyaya, yani ölüler diyarına doğru bir seyahate başlar. Nihayet kuvvetli bir darbe ile buraya vardığını bildirir.

Şamanın amacı, bedeni yeni ölmüş ruhu aralarına almak istemeyen eski ölüleri razı etmek ya da kandırmaktır. Sonuçta o ölülere hayat suyu (rakı) ikram ederek onların sarhoş olmasını sağlar ve fark ettirmeden beraberinde getirdiği, bedeni yeni ölmüş ruhu, onların arasına bırakmış olur. İşte bu noktada şamanın ilahisi çok şiddetli bir hal alır. O daha sonra yavaş yavaş ölümler diyarını terk ederek yeryüzüne yükselir. “Yukarıya vardıktan sonra birden bire sıçrar ve vücudu sinirli bir halde şiddetle gerilir. Nihayet şarkı haşın bir bağırma şeklini alır; şaman çılgın sıçramalarla yurdun içinde dönerek dans eder ve en sonunda ter içerisinde kendinden geçerek yere yuvarlanır”(Çoruhlu, 2002: 87).

Şaman şarkı söyleyerek yardımcı ciniyle diğer koruyucu cinlerin yanına gelmelerini rica eder ve onlardan yardım ister. Onlara birtakım sorular sorar ve karşılıklar alır. Sorduğu soruları da kendisi yanıtlar. Böylece çağrılan cinler gelmiş olurlar. Öyle ki onların birden ortaya çıkışından, korkunç bakışlarından korkan ve çarpılan şaman yere düşer. Kendi koruyucu cini şamanın içine girdiği zaman, şaman yeniden kendine gelip, doğrulur ve başlar oynamaya, sıçramaya... Hareketleri gittikçe çabuklaşır. O kadar ki, onu tutmak isteyenler büyük çaba harcarlar. Şaman bir deli gibi oynar da oynar... Sonra sakinleşerek yumuşak bir ilahi çalar ve söyler...(Çoruhlu, 2002: 88).

Şamanın dansı, kendi çevresinde dönerek yapılan; dünyayı, yıldızları temsil eden kozmik bir dandır (Tuna, 2000: 94).

Şamanizm’de, şamanın çeşitli nedenlerle yaptığı ayinler, tedavi seansları içlerinde tiyatroya özgü öğeler barındırırlar. Şamanın tedavi seansı dualar ve şarkılarla başlar, ruhların ve çeşitli hayvanların seslerinin taklit edilmesiyle sürer. Hasta ruhun aranması ve tanrılara, ruhlara sorulması için şaman bir ata biner ya da davulunun tokmağını at gibi kullanır.

Davulunu üzerine bindiği kuş gibi gösterir, bu yolculuk sırasında çeşitli katlarda durur ve ruhlarla konuşur. Zaman zaman bir duayı hafifçe mırıldanır, bazen bir şarkıyı ya da duayı seyredenlerle birlikte söyler (Tuna, 2000: 93).

Şaman trans halinde iken yavaştan hızlanan, sonra yine yavaşlayan ve genellikle yere yığılıp kalma ile sonuçlanan bir dans yapar. Bu transa dayalı dans durumu, Asya’nın pek çok yerinde dini pratiklerin olduğu gibi, dinden doğan dramın da en önemli olgularından biridir.

Şamanın dansına, şamanın davulu ve şarkısı eşlik eder. Davulu ile oluşturduğu ritmik müzik ve şarkı izleyenleri de etkiler ve onlar da şamanla birlikte şarkıya katılırlar. Şaman şarkısının nakaratlarını söyleyen bu topluluğa hâkimdir artık. Bir taraftan ruhlarla girdiği ilişkide ruhların etkisi altında iken, bir taraftan da kendisini izleyenleri tamamıyla kontrolü altında tutar. Bu nitelikleriyle adeta bir sahne sanatçısı gibi davranır (Tuna, 2000: 96).

Şamanın akrobatik hünerleri genellikle dansında ortaya çıkar. Şamanın dansı vecde yönelik bir dans olduğu için, bu danslar şamanlığın gelişimiyle birlikte dinlerin ve mistik inançların içine girmiştir. Bu tür danslarda dansçılar kendilerinden geçerek, ellerindeki ucunda ateş olan çubukları havaya atar, tutar, ateşle bedenlerini yalazırlar. Bu dansların kökenlerinden biri de şaman dansıdır. Zira şamanın dansı bazı bölgelerde şaman kostümünün üzerine takılan demir çubuklarla, gerçekleştirilmesi zor, şamana ait bir hüner haline gelmiştir.

Şamanın dansının içinde bulunan akrobatik gelenekler, örneğin Çin akrobasi sanatı için bir prototip teşkil etmişlerdir (Tuna, 2000: 97).

Şaman eyleminin en önemli ögesi olan dans, Asya tiyatrosunda da büyük bir öneme sahiptir. Asya'daki dans dramlarında oyuncular, şamanın vecd haline benzer bir vecd hali içinde dans ederler. Dans, oyundaki coşkuyu artırdığı gibi anlatımcı bir özelliğe de sahiptir. Korku, heyecan, acı, sevinç gibi öğeler dansla anlatılır (Tuna, 2000, 142).

Bedenin gündelik tekniklerinin amacı iletişimdir... Bunun aksine gündelik dışı tekniklerin amacı enformasyondur, gövdeyi literal olarak biçime sokarlar. Gündelik dışı teknikleri, sadece vücudu dönüştüren tekniklerden ayıran esasa dair farklılık burada yatar. Hint tiyatrosu ve dansları bu anlamda dramatikten çok, anlatıma önem veren, bunun için belirlenmiş kodları kullanan ve kökeninde Şamanizm'den kaynaklanan şeytan oyunlarının ve şeytan çıkartma pratiğinin olduğu bir mono drama gibidir (Tuna, 2000,148).

Şamanizm'in etkilerini Anadolu seyirlik oyun geleneğinde gözlemleyebilmek olasıdır. Tarıma dayalı yaşam biçiminin, mevsimlerle ilgili ritüellerin ve bunların İslam öncesi inançlara ilişkin olan mitlerle olan ilişkilerinin sonucu olarak bunların oluşturduğu bir gelenek, belki bilinçsiz de olsa, Anadolu köylüsünün seyirlik oyunlarında hala varlığını korumaktadır. Bu ritüellerin kalıntısı olan seyirlik oyunlarda, özellikle hayvancılıkla ilgili oyunlarda Şamani izler görebilmek mümkündür.

İçlerinde ilkel büyüü de barındıran yağmur yağdırmak için yapılan bazı uygulamalar ve bu uygulamalar için kullanılan kuklalarda Şamanizm ait tös, ongon geleneğinin izleri vardır. Dini amaçlar dışında yapılan Anadolu halk danslarında yine Şamanî kalıntılar, hayvan benzetmeceleri, şamanın dansına benzer motifler ya da dansların kökenlerinde bulunan bir takım Şamanî unsurlar vardır (Tuna, 2000, 179).

Şamanların danslarında güneşin yörüngesini taklit ettikleri ileri sürülmektedir. Bu dönüşler şaman inançlarında kutsal sayılan 3, 7, 9 sayıları ile ilişkilendirildiğinde bunlar göğün 3, 7, 9 katlarına bağlanmaktadır. Şamanlar ruhlarla ve tanrılarla konuşmak ve insanlarla tanrılar arasında aracılık yapmak için göğün katlarında oturan tanrılara doğru tırmanır. 9. kat semavi tanrının bulunduğu kattır ve çok güçlü şamanlar ancak bu kata varabilirler. İşte şaman da dansında bu kutsal sayılarla ilişki kurarak, evrenle bir bütünleşme gayreti içinde olmaktadır. Tenri sözcüğünün de tang fiili ile ilgili olarak dönmekle bir ilintisi vardır (Tuna, 2000: 186).

1914 yılında Carhlık şehrinde (Lob-Nor'da) bir hastaya yapılan bakış ayinini Malov şöyle tasvir ediyor:

Kadın şamanın elinde pek kaba yapılmış bir kılıç vardı. Bu kılıcın sapı ile demiri arasında halkalar bulunuyordu. Bunlar çingirak vazifesi görüyorlardı. Bakış ayine başlarken bu kılıcı (yahut hançeri) ocak yanındaki duvara soktu. Kendisi ocağa karşı durup dua okuyordu sonra kılıcı ve elindeki kamçıyı taban döşemesi üzerine bıraktı. Ağzına anason tohumları alıp bir şeyler okuduktan sonra bunları ateşli kömür üzerinde yaktı.

Tam bu sırada “dapçı” (tef çalan) tef çalmaya ve türkü (şaman duası) söylemeye başladı. Bakış sağ elindeki kılıç ve kamçı, sol elindeki tütsü yaptığı kap bulunduğu

halde dans ederek yanan muma karşı başını üç defa eğdi. Elindeki tütsü kabını dışarı fırlattı. Kendisi baygınlık geçirir gibi durum aldı. Ayine iştirak edenlerden biri bakşıyı tuttu... İkinci gün akşam saat sekizde yine ayine başlandı... Çalgıcılar yine saz çalmaya, dualarını söylemeye başladılar. Bakşı elinde tütsü bulunduğu halde dans ediyor, tütsünün kömürlerini dışarı atıyordu... Üçüncü kısım üçüncü günün akşamında başladı. Çalgıcılar tef çalıyor, hanendeler dua türkülerini çağırıyorlardı. Bakşı tuğun etrafında dans ediyordu. Bu sırada temaşaya gelenlerden bir kadın da dans etmeye başladı... (İnan, 2000: 110).

Yakutlarda bir şaman ayini örneği: ...Şaman ilahiler okur, davul çalar... Biraz sonra şamanın ancak mırıltıları işitilir. Davul durur. Yine birkaç dakika derin sükûnet... Şaman istigrak (ekstaz) haline gelmiştir. Birden bire düzgün ilahiler okuyup davul çalmaya başlar. Emegeti'ini, yani koruyucu ruhunu ve başka tanrıları çağırır. Bunların çabuk gelmeleri için yalvarır. Bu ruhlar birden bire bastırırlar. Şaman korkusundan bayılır düşer...

Tecrübeli ihtiyarlar, şamanı ayıltmaya çalışırlar. Ruhlar arasında kendi emegetini gördüğü gibi şaman ayılır. Neşelenir. Sıçramaya ve dans etmeye başlar. Ateş yakılır. Ateşin al ziyası içinde dans eden şamanın ağzından köpükler sıçradığı görülür. Gözleri yarı kapalı, elinde davul, şeytani bir dans yapmaktadır. Nihayet, şaman yavaş yavaş tabii durumunu almaktadır. Davul düzenli sesler çıkarmaya, ilahiler de anlaşılacak şekilde söylenmeye başlar. Hastanın yatağı yanına gelir. Ellerini hastanın yüzüne koyup etrafı seyreder. Böylece hastaya musallat olan kötü ruhları arar. Kötü ruhlardan birini bulduğu gibi tekrar dans etmeye başlar.

Şaman bu dans sırasında pek uzaklara, göklere seyahat ettiğini temsil eder. Ayinin bu kısmında Yakut Şamanları yeryüzünde ve göklerde gezdiklerini sanatkârene temsil ederler. Dans yaparken bazen dağ tepesine çıkmayı, bazen inmeyi, bazen göklerde uçmayı, "oluh"larda (menzillerde) dinlenmeyi çok güzel temsil ederler (İnan, 2000: 115).

Ohlmark, omuzlarına kanatlar takan bir Moğol şamanının hemen ardından kendisini bir kuşa dönüşmüş gibi hissettiğini saptar. Kimi zaman, çoğunlukla at başına benzer bir değnek, bizim büyücülerin süpürgesi gibi bir tür binek hayvanı, evreni yansıtan ve gökte yazılı olanı okumaya olanak sağlayan tunç bir ayna, sembolik olarak daha az şey ifade eden... ancak kayda değer önemi olduğu sanılan bir başlık, bir kâse ya da bir kupa da bunlara eklenir. Davul evrensel dansa tempo tuttuğu gibi, ayrıca onu süsleyen astronomik resimlerin de kanıtladığı üzere evrenin resmi anlamına da gelmektedir.

Belki de bir tür kutsal kabul işlemi veya bu aşamaya erişmeyi kutlayan herhangi bir tören sonucunda, gereği gibi hazırlanan ve gerekli aletleri kuşanan Şaman, müzik eşliğinde kendi etrafında dönerek çıkardığı hayvan seslerinden, uçma taklitlerinden, hayvan gibi zıplama veya sürünmelerinden, kendi varlığının bilincini unutacak kadar sarhoş hale gelebilecektir. Bu durumda, deneyimini, öte dünyaya yolculuğunu, zorlu yükselişini veya tehlikeli düşüşünü, hayvan biçimli ruhlarla olan savaşlarını, bitkin olarak kuvvetten düşünceye kadar mimiklerle canlandıracaktır (Roux, 2002: 64, 65).

"Şamanın kendisinden geçmesi (trance) özellikle ritmik uyarılarla gerçekleşir. Aynı durum baksı için de geçerlidir. Kopuz ve asadan çıkan ritmik uyarıların yanı sıra duanın ezgisi ve çılgınca yapılan dans, onun dengesini kaybedip, başının dönmesine ve kendinden geçmesine neden olur. Ses ve ritimle yapılan uyarılarda

özellikle ritmin giderek hızlanması ve baksının bu ritme uyarak, dönerek dans etmesi, onun kendinden geçmesinde rol oynayan en önemli faktördür.”

“VII. Asır Türk dini ayinlerine has “ellerin kaldırılması, indirilmesi, parmakların hareketleri” gibi hususların... Türklere mahsus dini semboller olduğunu meydana koymuştur... Şamanların çeşitli analitik jestlerle ilahlarla münasebete ve temasa girişmeleri, eski Türk dini kültüründen başka bir şey değildir” (Öngel, 1997: 270).

“Mabetlerde sürdürülen bu danslar kimi zaman bozkırlarda da icra edilirdi. Aynı dönemde, “Türklerin bir ayağının mihveri üzerinde dönmek şeklindeki raksları, kozmolojik manalı sahne oyunları, Çin’de de beğeniliyordu. Bir hükümdarın önünde oynamak, ona tabi olmaya işaret sayıldığından, 762’de bir Türk (Uygur) Hakani önünde bir Çin veliahtı ve 634’te esir alınan Türk Hakani “Hsie-li” buna mahkûm olmuşlardı. Aynı şekilde mabetlerde –tanrının evinde- dans etmek de tanrıya tabi olma” (Öngel, 1997: 271).

“Yine muhtemelen Türk kavimlerinde olup, dördüncü asırda şimali Çin’de yaşayan ve Çinlilerin “Çi” adını verdiği millet, başkentlerinde göğe ibadet edilen bir mabet kurmuşlar; bu mabette semadaki yıldızların seyrini takliden, döne döne raks ederek ibadet etmekteydiler” (Öngel, 1997: 271).

Tarihte, varlıklarına işaret edilen ve günümüzde de çağdaş Türkiye’deki halkoyunlarının çoğu oldukça belirgin şekilde hayvansal ve evrensel olarak çift niteliktedir. Özellikle şaman dansı, yalnızca bir merkez çevresinde dönme hareketleriyle değil, hayvan davranışını taklit etmesiyle de bunun kanıtını gösterir. Bunların müslüman Türkiye’indeki mistik danslar üzerindeki etkisi bazen kabul edilmiş, bazen de yadsınmıştır.

Tarihte adı geçen diğer bazı oyunlara gelince, bunların anlamı çok açık değildir. Şeytan Oyunu diye de adlandırılan Delihoron gibi Anadolu’nun büyük dansları Şaman geleneklerini hatırlatmaktadır. Yalnızca başlıcalarını belirtmek gerekirse Ayı Oyunu, Turna Barı ve Kartal Halayı adlı oyunlar boş yere doğaüstü hayvanlarla ilişkili değildir. Çoğu kez gerçekçi olan hareketleri, kuşku götürmeyecek bir şekilde temel davranışları ve efsaneleri hatırlatmaktadır (Roux, 2002: 238).

Orta Asya döneminde kullanılan kopuz veya saz tedavi edici, iyi ruhları çağırın, kötü ruhları kovan önemli bir çalgı olarak kullanılmıştır. Ayrıca Altaylar ve kuzeyinde davullar da hasta tedavisinde ve dini törenlerde özellikle “şamanlar” tarafından kullanılmıştır.

Şaman her şeyden önce kendine özgü tekniğiyle, ruhu göklere yükselten veya yer altına indiren, bedeninin vücuttan ayrıldığını hissettiren bir trans (aşkın) ustasıdır. Kendisi davul çalarak ruhları hükmü altına alır; ölümlerle, şeytanlarla, cin ve perilerle irtibat kurarak hastalara şifa dağıtır.

Daha sonra İslam dini tesiri ile “Baksı” adını alan tedavi eden hekimler Altay, Kaşgar, Kırgız Türklerinde ortaya çıkmıştır. Baksı, seans süresince müzik, şiir, taklit ve dansı sanatkâr bir biçimde birleştirerek hastayı iyileştirmeye çalışmıştır. Kendisinden tamamen geçtiği zaman (trans) yaptığı dansın özellikle iyileştirici bir güce sahip olduğuna inanılmıştır (Somakçı, 2003).

3.2.4. İslamiyet Sonrası Türk Halk Dansları

Asırlar boyunca insanlar birden çok Tanrıya inandıkları, güneşe, aya, rüzgâra ve bir takım tabiat güçlerine taptikları ve hatta semavi dinleri kabul ettikleri dönemlerde dahi ibadetlerini, belli kurallara bağlı hareketlerle, belli manaları olan dairesel ve ritmik dönüşlerle, oturup kalkmalarla, ağlayıp dövünmelerle, yalvarış, yakarış ve niyaz ifade eden el- kol ve vücut hareketleriyle, bazen müzikli ve bazen de müziksiz olarak güçlendirmişler; daha da ileri giderek, ruhi konsantrasyonlarıyla beden uyumunu bütünleştirip, toplu olarak yapılan ve kendilerinden geçtikleri ayinlere, zikir meclislerine dönüştürmüşlerdir (Eroğlu, 1999: 71).

Geleneksel Türk halk danslarının oluşmasına neden olan dört ana evre bulunmaktadır. Bu evrelerden birincisi Orta Asya kültürü, ikincisi İslami kültür, üçüncüsü Anadolu kültürü ve dördüncüsü de batı (Avrupa) kültürüdür (Çakır, 2009: 129).

Türklerde dansın öteden beri önemli bir yeri olmuştur. Çoğu zaman özellikle Osmanlı din adamları tarafından dışlanmış olmasına rağmen, zaman zaman da halk tarafından çok önemli bir olay olarak kabul görmüştür. Geleneksel danslarımızın tarihsel süreç içerisinde en çok ilgi toplayan bölümü, meydanlarda oynanan, davul-zurna eşliğindeki dizi ve dairevi geleneksel danslar olmuştur.

Saraylarda ve divanlarda kümelenmiş, çengi, köçek gibi meclis oyunları yanında halk içinde, Alevi - Bektaşî, Rûfai ve Mevlevî dansları gibi tarikat ve mezhep danslarının birbirleriyle olan ilişkileri ve bazı benzerlikleri taşımaları önemle saptanmıştır. Çünkü her iki dans türü de (tasavvuf-dini danslar ve geleneksel danslar) Türk danslarının kökenlerinden meydana gelmektedir (Çakır, 2009: 133).

“Düşüncenin oluşum aşaması gibi, din de bir anda var olmaz. Kendine kaynaklık edecek şartları, içinde bulunduğu ortamdan oluşturur ve bu ortamı yadsır. Bunun içindir ki yadsıdığı ekine, düşünceye ve dine rağmen ondan öğeler de taşır. Yasaklanmalar bu inançlara ait tapınım ve ekinel yapının da yasaklanmasına neden olur. Ancak insanoğlunun atalarından devralıp sürdürme geldiği ekini silip atması da olası değildir.

İslamiyet’in dansı, müziği, tiyatroyu, resmi, oyunu vb. yasaklamasıyla bu ekinel yapıları kaynaklık eden ritüeller, mitler, efsaneler, Şamanizm ve paganizm’e olan ilişkilerini de yasaklamış oluyordu. İslam dinini kabul etmiş Türkler ve diğer kavimler eski dinlerinden, ekinlerinden kalan birçok ayin, inanç, gelenek ve oluntuyu İslamiyet’in yasaklamasına rağmen yeni dinlerine sokmayı başarmışlardır” (Sağlam, 1999: 48,49).

Tuna (2000: 188), Şamanlık etkilerinin Anadolu’nun din dışı danslarında görülmesi ile ilgili tespitlerinde; özellikle danslarda enstrüman olarak davul kullanılması, bazı yörelerimizde dansçının davulla dans etmesi ya da iki davullu dansçı geleneğinin şamanlıkla benzerliğine dikkat çekmektedir.

Davulun şamanın en önemli aracı olması sebebiyle Türk Halk Dansları ile şamanlık arasında bağ kuran Tuna, tüm bu benzerlikleri vurgularken yine de temkinli

davranmakta ve Anadolu halk danslarında davulun yalnızca şamanlık kökeninden geldiği gibi dar kalıplı bir düşüncenin gerçekte bağdaşamayacağını ima etmektedir.

Türklerin İslam'la tanışmasından sonra da Şamanî gelenekler sürmüş ve İslam uygulamasına bir şekilde katılmıştır. Şamanların, şaman dualarına İslam ermişlerini, büyüklerini katmalarından, yer-su inançlarının evliya kültleri ile kaynaştırılmasından, doğum, evlilik, ölüm geleneklerinin İslam içinde fakat Şamanî uygulamaya dayalı motiflerle örülmesine kadar, Şamanizm, İslamın içinde bir şekilde yaşamaya devam etmiştir. Şamanizm'in İslami inançlara kendi biçimini kattığı bir alan da dinsel danslardır.

Semalar ve semahlarda Şamanî danslarla ve şaman uygulamalarıyla ilgili birtakım benzerlikler, paralellikler mevcuttur. Semaların islamla ortaya çıkmış danslar olmadıklarını, tarikat uygulamalarının şamanlıktan geldiğini Fuat KÖPRÜLÜ ve Else KROHN yayınladıkları incelemelerde açıklamışlardır. Bu dansların başlangıçta dinsel olmadıkları ve tarikat uygulamalarına sonradan girdiklerine dair bir başka kanıt da bu dansların Osmanlı şenliklerinde eğlence amaçlı olarak yapıldıklarını kanıtlayan minyatürlerdir. Bu minyatürlerde Mevlevi dervişleri eteklik giymiş köçeklerin yanında dans etmektedir. Danslar bugün de dinsel bir karakter göstermelerine rağmen, bir gösteri gibi sunulmakta, geçen yüzyılda olduğu gibi Türkiye'yi gezmeye gelen yabancılara para karşılığı seyrettirilmektedir (Tuna, 2000: 183, 184).

Çinlilerin Türkler hakkında yazdıklarından öğrenildiğine göre; Hunlar, Göktürkler günümüzdeki "sema" (semah) danslarına benzer danslar oynar, rakslar (danslar) yaparlardı. Bu rakslardan birinin adı "Arslan Raksı"ydı. 6. ve 7. yüzyıllarda Çin'de hüküm süren Türk soyundan gelme Tapgaçlar "Kamlık Ayini" yaptırarlardı. Hükümdar ve soydaşları, Çin'de bilinmeyen ve hoş görülmeleyen bir tarzda gök ayini sırasında raks ediyorlardı. Ayin sonunda kadın kamlar-şamanlar davullar çalarken Tapgaçlar da doğu cihetinde yükselen kurban taşına doğru secde etmekteydiler.

569 yılında Batı Türk hakanına Bizans elçisi olarak gelen Zemarkhos, Semerkant'ta Göktürk kamlarının davullar ve çingiraklar çalarak ateş etrafında döndüklerini görmüştü. Türk kamlarının raksı Kaşgarlı Mahmut'un "çığır" dediği kainatın (dünyanın) dönen çarkını andırmaktadır. Dini olsun olmasın bütün Türk rakslarında bu dönüş görülür. 6. ve 7. yüzyıllarda Çin kaynakları Göktürklerin bir ayak ile hareketli bir mihver teşkil eden bir top üstünde durarak muvazene (denge) içinde kollarını yana kaldırıp diğer ayakta fırtına gibi döndüklerini anlatır.

Yine Çinli şairler Göktürk kızlarının raksını (sema etmesini, sema yapmasını) şöyle anlatmaktadır: "döne döne raks eden kızlar, gönlünüz sanki bir saz, elleriniz sanki bir dümbelek, sazlar ve dümbelekleri çalınca kollarınızı açtınız. Döne döne durmadan dönerek, kar fırtınası gibi tek ayak üstünde sola ve sağa hiç durmadan bin kere döndünüz, on bin kere döndünüz."

Başka bir şair de şöyle diyordu: "güzde daldan düşüp titreyen bir yaprak gibi, kış rüzgârına tutulup döndüler, sanki gökkuşağı gibi bir hafif kumaş idiler. Gökte fırtınalı bir rüzgâr gibi döndüler. Bu ne zaman başladı, ne zaman bitecek?" Bu çok hızlı dönüşleri bu günkü sema ve semahların yeldirmesi (pervazı) dışında düşünemeyiz. Gerçekten sema ve semahtaki yeldirmelerin temelini bu çok hızlı dönüşler oluşturur. İşte bu geleneksel danslara Türk mutasavvıfları-sofileri ön ayak oldular (Çakır, 2009: 133, 134).

Eflatun “oynar gibi yaşamalı, oyunlar oynamalı, şarkı söylemeli, dans etmeli böylece tanrıların gönlü alınır ve insan kendini düşmanlarına karşı savunur, yarışma kazanır” der. Rıza Tevfik BÖLÜKBAŞI ise Raks başlıklı yazısında “oyun, savaş, kavga, av, eğlenmek, doğurmak, ateş yakmak, adam yemek, yılan tutup dişlerini sökmek gibi olaylardan tutun da, günlük olaylardan her şeye varıncaya kadar oyun ile taklit edilir. Her münasebetle raks edilir. Mehtaba, güneşe, karanlık geceye, ateşe raks edilir vesselam” diyerek konu ile ilgili düşüncelerini belirtmiştir (Ay, 1999: 162).

Oyun hem şamanlıkta, hem de tasavvufta kavuşmadır, hakka erişmedir ve mistik seciye taşır. Mevlevi ve Bektaşî dervişlerinin sema yapmasını (oyunu) bu kozmik oyunun mükemmel örneği sayabiliriz. Özellikle Bektaşî semahlarının şaman kökenli olduğu ilk bakışta görülmektedir.

Oyun milli şuur hadisesi olup çok eski çağlardan beri dinsel nitelikli olmuştur. İster Mevlevi, isterse de Alevi-Bektaşî sema/semahlarının terkip hissesini İslam’dan sonra raks olarak adlandırılan oyun teşkil eder. Hem şamanlıkta hem de halk sufizminde vecdin iki başlıca unsurundan biri musiki ise, diğeri oyundur. Oyun vecde götüren yollardan ilkidir. O, yalnız bedensel hareket veya bedenin düşkünlüğü değil, ruhun esas gıdasıdır, hakkı gönülde bulmanın yoludur.

Oyunla ruhun göklere kalktığına, insanın kötülöklere sebep olan nefsini yendiğine inanılır. Oyun hem de kötü ruhların önünü almanın bir yoludur. Şeyhlik kurumu, seleflerinden aldıkları bu kültür mirasını aynıyla hem Orta Asya’da hem Azerbaycan’da hem de Anadolu’da İslam’ın bünyesinde yaşatmaktadırlar. Ruhlar alemiyle alakanın tek yolu oyun olduğundan şeyhler ve dedeler, selefleri şamanlar gibi tedavi seansları zamanı da oyundan yararlanırlar (Bayat, 2006: 220, 221).

Tekkelerdeki raks, sema ve zikir ayinleri şaman geleneğinin bir devamıdır. Her ikisinde de dans, şiir, müzik iç içedir. İlkel kabile topluluklarının törenlerinden kalma bir gelenektir. Bu törenlerin zirvesi (trans) iyi ilişki kurma, kötü ruhları kovma aşamasını ifade etmektedir. Anadolu tasavvufçularının törenlerinde topluca yapılan “sema” “Şamanizm”le aynıdır. Burada da dervişin etrafında dönerek yapılan raks sonucu baş dönmesiyle transa geçilir (cezbe); böylelikle tanrıyla (iyi ruhlarla) birleşilirdi (Kaygısız, 2000: 66).

“Semah” sözü Arapça “Sema” ya da “Sima” köküne dayanır. İştirmek güzel ve iyi şöhreti, anlayışı duyurmak anlamına gelir. Terim olarak müzik ezgilerini dinlemek, dinlerken vecde gelip devinmek, kendinden geçip oynayıp dönmek demektir. “Sema” köküne dayanan sözcük Türkçede “sema” ve “semah” biçimlerinde iki ana söylenişe ayrılır. Her söyleniş birbirinden ayrı iki dans biçiminin adı olur. Semah, samah, zamah gibi halk tarafından telaffuz edilen dans; Alevi, Bektaşî tarikatının; sema ise Sünni ve Mevlevi tarikatlarının dini danslarının adıdır (Çakır, 2009: 132).

Müzik, ritim, figür ve oynayanlar gibi unsurları göz önünde bulundurduğumuzda semahlar, karşımıza bir “oyun” olarak çıkmaktadır. Fakat bu oyun, ne bir saklambaç, ne de bir çelik-çomak oyunu gibi boş zaman geçirme, eğlenme amacı gütmektedir. Alevi-Bektaşî folklorunda semah için, oynamak eylem sözcüğü değil, dönmek eylem sözcüğü kullanılır, yani semah oynamak yerine semah dönmek denilir. Biçimsel ve içerik açısından bakıldığında ritüellik özelliği gösterir.

Semah (ya da sema) sözcüğü, sözlükteki anlamında olduğu gibi bizi gökyüzüyle, yani semayla ilgili kavramlara götürmektedir. Alevi semahlarından, örneğin en kutsal olan Kırklar Semahı, çıkış kaynağı olarak bir söylenceye dayanmaktadır. Söylenceye göre Hz. Muhammed, Miraç’a çıkarken (bilindiği gibi Miraç da

gökyüzündedir), başkanlığını Hz. Ali'nin yaptığı Kırklar Meclisi'ne uğrar, Meclis'e katılır ve kırk kişiyle birlikte semah döner. Görüldüğü gibi semahın dönüldüğü mekan, gökyüzüdür. Bu Meclis'te Hz. Ali, güneş'i, diğerleri (39'lar) gezegenleri simgelemektedir. Hatta Alevi-Bektaşî inancında Hz. Muhammed güneş, Hz. Ali de ay'dır. Bugün Dersim (Tunceli) yöresinde Kürt Aleviler, sabah erkenden kalkıp güneşe secde ederler. Bunun temelinde bu inanç yatmaktadır.

Semah dönülürken eller yukarı kalkar, müziğin ritmine göre aşağıya bele doğru iner. Bu Gök-Tanrıya ve Yer-Tanrıya yakarının biçimsel görünümüdür. Semahın kimi figürlerinde, sağ el / kol, ta omuzdan yukarıya kadar kalkar ve müziğin ritmine göre iner. Bu el figürü, tanrıya olan saygıyı ve duayı, Hak'tan (Yaratan'dan) almayı, Hak'a ulaşmayı, dokunmayı simgelemektedir ki bu Hak da, yukarıdaki, yani gökyüzündeki Gök-Tanrıdan başkası değildir.

Yine aynı biçimde, bu figüre karşılık olarak sol el de göğüse kadar çıktıktan sonra aşağıya doğru iner, elin içi yere, toprağa dönüktür, ki bu da Yer-Tanrıya olan saygıyı simgeler, temelinde bereket ve üremenin simgesi olan toprağı, ana tanrıçayı kutsamaktır. Bu el hareketleriyle de Hak'tan (yukarıdan) aldığımız halka (aşağıdaki insanlara) vermek anlatılmaktadır.

Ayak figürlerine gelince, bu hareketlerin daha tartımlı ve hafif yaylanmalı olduğunu görürüz. Gezegenler, güneşin çevresinde dönerlerken bir topaç gibi dönerler. Topaç da bilindiği gibi kendine özgü hafif sıçrama, çok ince bir tartımlılık, yaylanma gösterir ki semahtaki ayak figürleri de böyledir (Erseven, 2002).

Semah “ışıtme”, “gök”, “gökyüzü”, müzik dinleme”, “karma halkoyunu”, “mukabele” karşılığıdır. “Semah”, “zama”, “sıma” gibi adlar alır. Alevi toplulukların Anadolu’ya dağınık yerleşimi ile bir ara Ege bölgesi, Sivas, Erzincan, Tokat civarında görülen semahlar, bugün geniş bir alana yayılmışlardır. Semahların ağırdan başlayıp hızlanması tipik özellikleridir. Bir bölümlü semahlar (yeldirme), iki bölümlü semahlar (ağırlama, yeldirme), üç bölümlü semahlar (ağırlama, ikileme, yeldirme), dört bölümlü semahlar (ağırlama, yanlama, ikileme, pervaz) adıyla bilinmektedir. Semahlar genellikle 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 zamanlıdır. Semahlar kendi içinde;

Tarikat semahı: evli olmayanların oynadığı semah-mengi,

Kırklar semahı: orta yaşlıların oynadığı semah,

İçeri semahı: yaşlıların bir ibadet havası içinde oynadığı semah olmak üzere üç şekilde görülmektedir (Ay, 1999: 200).

Semahlar semalar gibi önce ağırdan başlayan, gittikçe hızlanan ve vecd haline yakın bir duygu içinde icra edilen danslar olduklarından semalara benzemekle beraber, Anadolu köylüsünün dini olmayan dansları ile de bir benzerlik içindedir. Bir dergah, tekke kapallığında olmasa bile nispeten kapalı bir toplum yapısını arz eden Aleviliğin uygulamalarında bu danslar bir tören uygulaması titizliğinde icra edilirler. Bu dansların halk danslarına olan benzerliklerinin yanı sıra ritüel kökenli oldukları da düşünülür. Bu semahların erginleme ritüelleri ile olan ilişkisi, bunların şaman kökeninin yanı sıra, Asya’dan gelen Türk topluluklarının Anadolu’nun yerli adetleri ile olan karşılaşmasının bir sonucu olduğunu düşündürebilir (Tuna, 2000: 186, 187).

“Yine törensel büyüsel olmaları, günümüz yaşamından çok eski dönemlere ait kalıntılar taşımaları, mistik öğelerin varlığı ve kendi içinde tamamlanmış, tören bütünü oluşturmalarından dolayı alevi cem törenleri, olaylar dizisi adına önemli bir örnektir. Tören, bir kişinin yönetiminde yapılır. Her aşama törenin bir parçası fakat kendi içinde bir bütün olan epizotlardır. Her epizotun olaylar örgüsü değişiktir. Törenin başlama bitiş şekilleri ve aşamaları kesinleşmiştir. Yönetici dışında epizodik yapıya uygun görev alanlar değişiklik gösterir.

Tören kapalı mekânda katılanların huzurunda yapılır. Tapınım hâkim olan törende, katılanlar hem oyuncu hem izleyicidirler ve aynı duyguyu paylaşırlar. Törende getirilen çerezin -saçı- birlikte yenmesi törensel büyüsel olduğunun bir kanıtıdır” (Sağlam, 1999: 47).

Dramatik köy oyunlarında şarkı, dans ve müzik vazgeçilmez öğelerdir. Törensel büyüsel oyunların bazılarında şarkı ve dans oyunun kendisi kadar önem kazanır. Alevi cem törenlerinde okunan beyitler, nefesler, duazımlar semahla birleşince bütünü kadar önemlidir.

Törensel büyüsel oyunlarda evlerin tek tek gezilmesi aşamasında gezenlerin tinsel ve büyüsel yapıdan edindikleri yaptırım gücüyle; söyledikleri, manilerde bilgilendirme, tehdit ve yargılama oluşturulmaktadır. Kurulan bu sistem, zorunlu ve toplu katılımı öngörür (Sağlam, 1999: 54, 55).

Sema ve semahlarda kişi veya kişiler bir müzik veya bir ritim eşliğinde hareket ediyorlarsa, bu halkoyunudur. Yani danstır, rakstır. Elbette ki sema ve semahlar belli bir zamanda ve mekânda dini vecibeleri yerine getirmek için oynanmıştır. Semah dönülmüştür, sema dönülmüştür (Çakır, 2009: 139).

Semahların semalardan olan farklılıklarından en önemlisi, semahların din dışı halk danslarına olan benzerlikleridir. Örneğin semahlar ile halaylar arasında bir benzerlik, bir yakınlık göze çarpmaktadır. Halaylar da semahlar gibi önce ağır bir tarzda başlar, yarı hareketli bir kısımdan sonra, giderek coşkulu bir tempoya ulaşır. Turna ya da kartal semahı adını taşıyan semahlar olduğu gibi turna ya da kartal barı adında halk danslarının bulunması bu ilişkiyi ortaya koyar. Ayrıca bu dansların hayvanlar ile ilintili olması, Şamani inançlara ilişkin olabileceğini gösterdiği gibi (kartal orta ve kuzey Asya şaman topluluklarında hatta totemik bir karakteri içinde barındıran, kutsallık atfedilen bir hayvandır.) avlanma, sihir, bereket ritüelleri ile olan ilişkileri de akla getirmektedir.

Semah törenlerinde içki içilmesi ve bu içkinin kendi adını kullanmayıp “dolu” diye isim verilmesi ve dolu’nun “tolu” olarak şaman inancında kurban anlamına gelmesi üzerinde durmak gerekir. Tüm bu öğeler bu dansların İslam öncesi uygulamalarından kaynaklanan, eski inançların etkisiyle oluşan danslar olduğunu göstermektedir (Tuna, 2000: 187, 188).

Bütün tarikatlar ve bu tarikatların içinde yer alan tasavvufçular –sofiler- semanın yani dansın, insanı tanrıya yaklaştıran ve yükselten bir özelliğe sahip olduğunu varsayarlar. Şiir ve müziğin insan ruhuna yaptığı etkiyi bilen tasavvufçular, sofiler; çok eski dönemlerden beri semanın İslam’a uygun olduğu, fıkıhçılar ve kelamcılar ise haram olduğu konusunda ayrılıklara düşmüşlerdir. Bu konuda birçok yorum ve tartışma vardır. İslam dini ne kadar tabii (doğal) ve fitri (yaratıcı) ise musiki ve dans da o kadar tabii ve fitridir.

Müziğin ilkel maddesi olan dans, ses ve ölçü Allah tarafından yaratılmış ve insan ruhuna yerleştirilmiştir. Allah tarafından insan ruhuna yerleştirilen bu duyguyu söküp atmak mümkün değildir (Çakır, 2009: 132, 133).

Mevlevilik, İslam dünyasının en önemli ve yaygın tarikatlarından biridir. “Efendimiz” anlamına gelen Mevlana adıyla da anılan Belh’li Muhammed Celaledin’e nispet edilen tarikattır. Mevlana zamanında ona intisap edenlerin özel bir giyim ve kuşamları olmadığı gibi, Mevlana tarafından onlara özel bir zikir de verilmemiştir. Tarikatın usul ve esasları kendisinden sonra gelenlerce konmuştur. Güzel sanatlarla, özellikle musikiyle olan ilgisi, sanat açısından olduğu kadar, tasavvuf tarihi açısından da mühimdir. Mevlevilik aşk, cezbe, sema ve musiki üzerine kuruludur (Eroğlu, 1999: 72).

Eliade (2003: 165, 166) Mevlevi tarikatını şöyle anlatmaktadır; “Mevlana bir tarikat da kurdu (Mevleviyye). Tarikat, batıda çok erken bir çağda “dönen dervişler” adıyla tanındı. Çünkü sema töreninde semazenler hem kendilerinin etrafında hem de tüm salonun çevresinde gittikçe hızlanan bir tempoda dönerler. Mevlana “müziğin ahenginde bir sır saklı; eğer onu açıklasam, dünya altüst olurdu” diyordu. Gerçekten de müziğin işlevi, ruha gerçek vatanını ve son ereğini hatırlatarak, onu uyandırmaktadır.

Kutsal müzik ve şiir gibi, esrik dans da tasavvufun başlangıcından beri görülen bir uygulamaydı. Bazı sûfilere göre onların esrik dansı meleklerin dansının bir taklidiydi. Mevlana’nın kurduğu (ama özellikle oğlu sultan Veled’in örgütlediği) tarikatta semanın hem kozmik hem de kelâmî bir niteliği vardır. Dervişler beyaz tennureler giyer (bir kefen gibi), sırtlarında siyah hırkalar vardır. (mezar simgesi) ve başlarına uzun bir keçe külah (sikke) (mezar taşı imgesi) takarlar. Şeyh, gökle yer arasındaki şefaatçiyi temsil eder.

Müzisyenler ney, kudüm ve zil çalar. Dervişlerin içinde döndükleri oda evreni, “hem güneşin etrafında hem de kendi etraflarında dönen gezegenleri” simgeler. “Kudümler kıyamet gününün sûr seslerini çağrıştırır. Semazenler halkası, birisi iniş eğrisini (kavs-i nüzûl) veya ruhların gerileyerek tekrar maddeye karışmasını, diğeri ruhların Allah’a doğru yükselişine karşılık gelen yükseliş eğrisini (kavs-i urûc) temsil eden iki yarım halkaya bölünmüştür. Ritim çok hızlanınca şeyh de semaya katılır ve halkanın merkezinde dönmeye başlar. Çünkü o güneşi temsil eder. “Bu gerçekleştirilen birleşmenin doruk noktasıdır.”

Mevlevi tarikatında “sema” ve ondaki figürler, dilin kalıplarından soyunmasından başka bir şey değildir. Mevlana, mesneviyi bitirince “bundan sonrası dilsiz gelir” der ve O’nu bu sıkıntıdan “oyun” kurtarır. Kısaca sema mesnevinin devamıdır (Ay, 1999:162).

Semalarda bulunan dans içindeki vecd hali ve davulun kullanımı bunların şaman uygulamalarıyla olan benzerliklerini ortaya koyar. Dansların ağır ağır başlayıp, gittikçe hızlanan ritmi, belirli bir kendinden geçmeyi ve vecd halini oluşturur. Mevlevi danslarını örnek verirse, bu danslar içlerinde bir estetik barındırmalarına rağmen, bir koreografiye sahip değildirler. Dünyanın ve gezegenlerin dönüşü gibi bir dönüş içinde ve gittikçe hızlanan ve dansçının kendini vecde kaptırdığı danslardır bunlar.

Şamanın dansındaki vecdin amacı, ruhlarla temasa geçebilmek için kendi sınırlarının dışına çıkmaya, sonunda onların seslerini içinde duymaya ve onları yansılarken bilinç ötesine çıkmaya yarayan bir basamak olarak kullanılmasıdır.

Şamanizmin dönüştüğü melez bir karakter göstermeye başladığı yerlerde ise bu vecd hali ruhlar, tanrılar tarafından ele geçirilmeyi sağlar. Tek tanrılı dinin hakim olduğu topluluklarda ise vecde yönelik dans ele geçirilmeye değil, tanrı ile mistik bir beraberliği oluşturmaya yöneliktir (Tuna, 2000: 184).

Semanın sıkı kuralları vardır. Şeyh, sema yerinin en saygı gören köşesinde durur. Dervişler üç kez önünden geçerler. Her defasında selamlaşırlar. Sonunda da dönme hareketi başlar. Dönme hareketi sağ ayaktan başlayarak gittikçe hızlanır. Dönme esnasında Dervişlerden biri kendinden geçecek olursa, ayinin düzenle yapılmasından sorumlu başka bir sofi, hareketini yavaşlatsın diye giysisine hafifçe dokunur.

Sema, Mevlana'nın Peygamber için yazdığı "Naat-ı Şerif" denilen ulu ilahi ile başlar ve bazen kısa, Türkçe okunan vecd şarkılarıyla son bulur... Hareket ise dönmekte olan semazenler tarafından sergilenir. Dairevidir. Bu dairevi dönüş, varlıklarda atomdan galaksilere kadar hâkim olan hareket tarzıdır. Semaya girenler, dairevi hareketleriyle kâinattaki bu ilahi düzene uymaktadırlar (Eroğlu, 1999: 77-78).

Sema, kulun hakikate yönelip, akılla aşka yücelip, nefsinin terk ederek Hak'ta yok oluşu ve olgunluğa ermiş, kâmil bir insan olarak tekrar kulluğuna dönüşüdür. Bütün varlığa, bütün yaratılanlara yeni bir ruhla, sevgi için, hizmet için dönüşüdür. Semazen hırkasını çıkarmakla manen, ebedi âleme, hakikate doğar, orada yol alır. Başındaki sikkesi nefsinin mezar taşı, üstündeki tennuresi nefsinin kefenidir. Kollarını çapraz bağlayarak görünüşte "bir" rakamını temsil eden, böylece Allah'ın birliğini tasdik eden semazen, sema ederken kolları açık, sağ eli dua edercesine göklere, hak gözüyle baktığı sol eli yere dönüktür. Halktan aldığı ihsanı halka saçmasıdır (Çakır, 2009: 143).

İster Alevi semahları olsun, ister Mevlevi seması olsun, figürsel ve oynanış açısından iyice irdelendiğinde, bunların gökbilimsel danslar kategorisine girdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Sözlüklerde gök, gökyüzü ve uçmak gibi anlamlar içeren *sema* / *semah* sözcüğü, dikkatimizi yukarıda da belirttiğim gibi gökbilimsel danslar üzerine çekmektedir. Değerli araştırmacı Ahmet Kutsi Tecer bir yazısında (4), derviş danslarının güneş ve yıldızların hareketi ve dört mevsimle ilgili olduğunu belirtmektedir. Gökbilimsel danslar olarak nitelendirdiğimiz oyunlar, çok eskilere dayanmakta ve yaygın bir biçimde yapılmaktadır. Bazı danslarda, oynayanların yönü hep aynı, özellikle doğu'ya, güneşin doğuş yönüne doğru, dönmeleri sağdan sola doğru, bu tür dansların gökyüzüyle ilgili anlamlar içerdiğini ortaya koymaktadır. Yapılan bir sınıflandırmaya göre gökbilimsel danslar, üçe ayrılmaktadır:

- 1- Güneş dansları,
- 2- Ay dansları,
- 3- Güneş-Ay dansları.

Güneş dansları, güneş yüzünün hep aynı kalması, durağan olması ve yön değiştirmemesi nedeniyle sınırlı kalmıştır. Güneş, yön olarak işlev görür. Bu dansları, eski Mısırlılardan tutun, çok yerlerde ve çağlarda görürüz. Ay dansları ise daha zengin ve çeşitlidir. Ay'ın iki hareketi üzerine, biri kendi yönünde, diğeri güneşin çevresinde olmak üzere kurulmuştur. Örneğin, 14. yüzyılda Almanya-Berlin'de oynanan Oniki Ay dansında, oniki çift oyuncu, oyun sırasında dörde ayrılarak dört mevsimi simgelerler. Güneş Ay danslarına gelince. Curt Sachs, buna

örnek olarak üç dönenceli gökbilimsel danslardan saydığı, Mevlevi dervişlerinin yaptığı sema oyununu göstermektedir. 1932'de Kahire'ye yaptığı bir gezi sırasında izleme olanağı bulduğu Mevlevi sema oyununda, 4 dervişin küçük dönencede, 6 dervişin geniş dönencede, sema başının (baş semazen) bu iki dönence arasında yer alıp yavaşça, saatin ters yönünde döndüklerini görüp buradan güneş-ay ve dönen yıldızlar gibi üçlü bir bağıntı çıkarmıştır.

Danimarkalı araştırmacı Cari Vett, İstanbul'da izlediği Mevlevi derviş danslarını, hem güneşin çevresinde, hem kendi ekseninde dönen gezegenlere benzeterek bunlara gezegenler dansı adını vermiştir. Ayrıca sema oynanan meydanın ortasında, döşemenin üzerinde açık renk tahtadan yapılmış bir güneş figürü gördüğünü de belirtmektedir.

Bir başka incelemede ise, Budistlerin dua-çarkı ile derviş dansları arasında da bir bağıntı kurulmaktadır. Budist dua-çarkında oyuncuların dönüş yönü, bir merkez noktasına doğru sağ kolunu uzatmış bir kimsenin o merkez noktası çevresinde dolaşırken izlediği yön, yani güneş yönüdür. Bunun tersi yönünde dönmek ise, uğursuzluk ve saygısızlık sayılmaktadır.

Bu dansa, Tanrı'dan kutsama ve güç alındığı, diğer kolun aşağıda olup el içinin yere dönük olduğu, bununla gökten alınan yeryüzüne dağıtıldığı, ayrıca Brahmanlarda çarkı döndürerek böylece kendilerini gökyüzüne ulaştırdıkları belirtilmektedir. Dua çarkında görülen birtakım figürlerin benzerini günümüz Alevi semahlarında görmek olası. Örneğin sağ elin yukarı kalkıp göğüse, kalbin üzerine doğru inerken, sol elin kalp üzerinden aşağıya doğru inmesi motifi, aynı Brahmanların dua çarkındaki mesajı, yani gökten alıp yere vermek ya da Hak'tan alıp halka vermek olarak açıklanmaktadır (Erseven, 2002)

İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası Türk halk danslarında değişmeyen tek unsur; kutsal güçler veya yaratıcıya ulaşmada dansın bir yol olarak kullanılışıdır. İnsanların vecd haline geçmesi için sözcükler yeterli değildir. Yaratıcısıyla ya da kutsal bildiği varlıklarla birleşmek, bütünleşmek için daha güçlü bir anlatım aracına ihtiyacı vardır. Bu araç; varlığından bu yana dünya yolculuğunda insana eşlik eden dandır.

BÖLÜM 4: DANS VE İLETİŞİM

Adrienne L. Kaeppler, dansı “müzik seslerinin, bazen de şiirin işitsel boyutuyla insan hareketinin görsel, duyumsal ve estetik boyutlarını birleştiren iletişimin karmaşık bir biçimidir” şeklinde tanımlamıştır (Özdemir, 2005: 263).

Dans bir beden hareketi, bir seramonidir. Canlandırılmış bir sanat şekli, bir duygu ifadesidir. Bir sanat şekli olarak dans duygu ve hareketlerin görsel ve performatif ve sahnese bir biçimde canlandırılmasına hizmet eder. Dans eskiden beri genç veya yaşlı, fakir veya zengin ayrımı olmaksızın toplumun tüm kesimlerinde yaşamın önemli bir parçası olmuştur. Dansın esas şekli dansçıların beden hareketleriyle hikayeler anlattıkları ve tanrılarını onurlandırdıkları ritüel, seramonisel bir tapınma şeklidir (Zalaba, 2007).

“Bir sanat dalı olarak dans, düşüncelerin, duyguların ve hislerin vücudun değişik ve ilginç şekillere sokulmasıyla meydana getirilen değişik hareketlerle anlatımıdır. Dans vücudun yaptığı hareketleri zaman, ritim, boşluk ve uzaya bağlı olarak anlatan ve bunu uygulayan bir enerji ve kuvvetle kanıtlayan bir dildir. Dolayısıyla dansı meydana getiren bu dinamiklerin, dansın yaratmak istediği, estetik görüntüsü açısından büyük önemi vardır”. Dans bu öğeleri kullanmak yoluyla kişisel öz anlatımını, kültürel ve inançsal gibi anlamlı öğeleri de içeren bir davranış olarak meydana gelir.

Dans insanın kendi duygu ve düşüncelerini anlatabilmesi ve toplumla bir iletişim kurabilmesi için anlam içeren hareketler topluluğunun, meydana getirdiği estetik ve ritmik özelliğe sahip bir yaratıcılığın sonu olan fiziksel ve duygusal davranıştır. İnsanlar ilk çağlarda yaşadıkları doğa olaylarından etkilenerek birbirlerine duygularını ifade etmek için beden dilini kullanmışlardır. İşte bu etkilere gösterdikleri tepkilerini duygularını sevinçlerini ve acılarını çevrelerine vücut hareketleriyle, yani taklitlerle anlatmışlardır. Böylece kendi aralarında sözsüz bir dil (beden dili) yaratmışlardır (Kocatürk, 2005: 10).

Dans söze gerek kalmadan duygu ve düşüncelerin aktarılabilirdiği bir iletişim şeklidir. Anlatım gücünü bedensel kodlardan alır. Bu yönüyle sözsüz iletişimin özelliklerini taşır.

Sözsüz iletişimin özellikleri;

- İletişim yokluğunu olanaksız kılma
- Duygu ve coşkuları yetkin biçimde dile getirme
- Kişiler arasındaki ilişkileri tanımlama ve belirleme
- Sözlü iletişimin içeriği hakkında bilgi verme
- Güvenilir iletiler sağlama
- Kültüre göre biçimlenme olarak sınıflandırılabilir (Demiray, 2006: 37).

Bu özellikleri dans açısından ele alacak olursak; benzer noktalara ulaşırız. Dans ve dans ederken kullanılan kodlar insanın iç dünyasıyla ilgili bilgiler taşır. Dans eden insanı

izlerken duygu dünyasına tanık oluruz. Dans eden insan utangaç mı, sıkılgan mı, kendine güveni tam mı? Tüm bu soruların cevabını bedeninin gönderdiği iletilerden almamız mümkündür.

Beden duygu ve düşünceleri yetkin bir biçimde dile getirmenin aracıdır aynı zamanda. Dansçı bedeniyle iç coşkusunu dışa yansıtır. Bunu yaparken sadece bedenini kullanmaz, sözcüklere başvurmadan, ahenkli sesler ve çeşitli nidalarla bedenine eşlik eder.

Sözsüz iletişimin kişiler arasındaki ilişkileri tanımlama ve belirleme özelliği dans için de geçerlidir. Nitekim dansın kendine özgü bir ilişki düzeyi vardır. Örneğin düğünlerde, şenliklerde yan yana duran ve el ele tutuşup halay çeken kadın ve erkeklerin akrabalık dereceleriyle birbirine bağlı olduğu çıkarımında bulunuruz. Yabancı biri halaya gireceği zaman araya bir çocuk ya da mendil alınmak suretiyle farklı cinsiyetten ve kan bağı olmayan insanlarla temastan kaçınıldığı gözlenir.

Sahne üzerinde gerçekleştirilen dansa baktığımızda ise farklı bir yapıyla karşılaşırız. Sahne üzerinde cinsiyet kavramı kaybolur. Dansçılar birbirlerine temas ederken mahremiyet sahne üzerinde sanatla bütünleşir. Normal zamanda ayıplanabilecek türden yakınlaşmalar ya da hareketler özellikle modernize edilen danslarda doğal bir görünüm kazanır. İzleyici dansçıları cinsiyetleri ile algılamaz. Sahne üzerindeki anlama ve anlatıma odaklanır. Aynı şekilde profesyonel dansçılar da dans ederken cinsiyetlerinden ruhsal anlamda arınmış ve bedenlerindeki anlatıma odaklanmışlardır.

Bedenin dili, belli bir süre sonra gerçekleştirilecek olan sözlü iletişimin içeriği hakkında ipuçları taşır. Ancak beden yoluyla kurulan iletişim öyle bir yapıya sahiptir ki çoğunlukla söze ihtiyaç duymaz. Sözle anlatılabilecek pek çok unsur üstelik estetik bir biçimde tüm yönleriyle alıcıya iletir.

Beden dili güvenilir iletiler sağlar. Sözcükler gerçekleri gizleyebilir ancak beden yalan söylemez. Bir insanın gerçek kişiliği dans yoluyla çözümlenebilir. Dans eden insan bütün gizlerinden arınmış, tüm açıklığıyla ortadadır. Ve kişi ruh hali ile ilgili en güvenilir bilgileri ritim, ezgiler ve hareketler aracılığıyla aktarır.

Sözsüz iletiler kültüre göre biçimlenir. Dolayısıyla dans da kültüre göre şekillenen bir yapıya sahiptir diyebiliriz. İnsanlar yaşadıklarını, ümit ettiklerini, duygularını, isteklerini bedenleri

aracılığıyla görsel iletilere dönüştürürken içinde bulundukları kültürün kalıplarını kullanırlar. Bu kalıplar dansı millete özgü bir yapıya dönüştürür.

Paul Watzlawick, “insan iletişimsiz olamaz” demiştir, sonuç olarak; sözsüz iletişim sözlü iletişimden bağımsızdır. Sözsüz iletişim esnasında genel el kol hareketleri (jest), tavır, mimik, yüz ve beden dili ile beden şekli (giyim, süs, dövme vb.) ve koku anlaşılır. Duruş bir kişinin ruhsal durumunu ele vermenin çok ötesinde onun karakter özelliklerini gösterebilir de.

Bazı araştırmacılar, bütün iletişim süreçlerinin %80 kadarının sözsüz, yani beden dili ile meydana geldiğini varsayıyor. Dansın kendisi beden dilinin özel bir şeklidir, dansçıların hareketleri de ifade biçimidir. Dansçı her şeyden önce sözsüz iletişimin sırlarına hâkimdir. Hareketlerini bilinçli olarak kontrol edebilir ve her performansını başarılı bir şekilde tekrarlayarak eylemleriyle seyirciyi etkiler (Zalaba, 2007).

“İnsan; düşünen, anlayan, hisseden, yaratan, kendini ve etrafını değiştirip düzenleyebilen, anlamlandıran, yorumlayıp, yargılayan, bilen ve bildiğini aktarabilen, kendine özgü (nevi şahsına münhasır) ve özgür olan bir varlık türüdür” (Açıkoğ, 2003: 40).

“İlk insan duygu ve düşüncelerini ifade için tabiat ve hayvan sesleriyle, jest ve mimiklerden faydalanarak taklidi meydana getirmiştir. Taklit, zaman içinde temsili doğurmuştur. Sözden önce başlayan bu taklit, sonraları hayatı hareket halinde göstermeye çalışan dram sanatının nüvesi olmuştur” (Artun, 1987; Elçin, 1977).

“İletişim önce insanın var oluşunu gerektirir. Var olan insan, kendi varlığının bilincine vardığı andan başlayarak, kendiyle ve dışıyla olan ilişkisi ve bu ilişkinin kurulması ve yürütülmesi için iletişime başlar. İnsanın kendisi ile olan iletişimi bu ilişkide içsel sistemi oluşturur. Bu sistem kesinlikle insanın yaşadığı toplumsal ve fiziksel çevreden bağımsız bir niteliğe sahip değildir. İnsan kendi tarihini yaparken kendini biçimlendirir. Fakat bu biçimlendirmeyi kendini içinde bulduğu koşullardan bağımsız bir şekilde ve dilediği gibi özgürce yapamaz.

İnsanın birey olarak biçimlenmesi toplum içindeki yaşam koşulları ve bu koşulların getirdiği kültürler, ideolojiler, dünya görüşleri ve psikolojilerden geçerek olur. Bu nedenle, içsel sistem olarak ele alınan her insan diğer insanlardan tümüyle ayrı kendine özgün bir yapıya sahip değildir. Her birey kendi başına bir dünyadır, fakat yaşadığı dünyanın içinde bir dünyadır” (Erdoğan, 2002: 153).

İnsan gözlemleyerek, işiterek, gördüklerini ve duyduklarını tekrarlayarak, taklit ederek öğrenen ve yaşamını şekillendiren bir varlıktır. Ama aynı zamanda taklitle öğrendiğinin üzerine kendinden bir şeyler katıp geliştirebilen tek varlıktır. İnsan öğrenir, öğrendiklerini geliştirir ve üretir. Bu yönüyle tüm canlılardan ayrılır.

“Canlılar içinde yalnız insan simge (sembol) yaratma özelliğine sahiptir. Bu özelliği ile başkalarına yalnız duygularını belirtme değil, düşünce ve bilgilerini de biriktirip aktarma olanağına sahiptir. Böylece, çevresinde bulunmayan nesneler, olay ve olgular ya da nesnel varlığı olmayan duygu ve düşünceler hakkında ileti alışverişinde bulunabildiği gibi, geçmişte olmuş bitmişler ya da gelecekte olabilecekler konusunda da iletişim gerçekleştirebilir. Ayrıca, yine bu özelliği sayesinde iletilerini değişik mekânlara ulaştırabilir.

Örneğin, doyduğunu belirtmek için “doydum” der ya da elini ağzının hizasına getirir; “güneşi” göstermeden de resmini çizerek, adını söyleyerek, yazarak güneşle ilgili ileti aktarabilir; “güzellik” için heykel, resim yapabilir, şiir yazabilir; “savaşa çağrı” için ok, mektup gönderebilir. Bu nedenle insan iletişimini, anlamlarında uzlaşmış simgeler aracılığı ile bilgilerin, düşüncelerin, duyguların biriktirilip aktarılmasının ve alışverişinin hem ortak hem de değişik zaman ve mekân boyutlarında gerçekleştirilmesi olarak tanımlayabiliriz” (Zıllıoğlu, 2003: 6,7).

Genellikle iletişim süreci için iki kişinin varlığı gereklidir. Çünkü süreç; kaynak ve hedef arasındaki ileti akışından oluşmaktadır. Pek çok iletişim bilimcinin iddia ettiğinin aksine iletişim kişi tek başınayken de var olan bir olgudur.

Yaşamının her anı iletişimle çevrili olan insan için iletişim, yalnız kaldığında da farklı boyutuyla var olmaya devam eder.

Kişinin kendisiyle iletişimi yaşamının her anında ve her tür mekânda yaptığı iletişimdir. İnsanlar karar vermeden önce düşünür hatta düşünmekle kalmaz kendi kendine (içinden veya yüksek sesle) konuşur, kararlar alır. Kendi iç dünyasında sevinçler yaşar, kimi zaman üzülür, öfkelenir; problemler üretir, ürettiği problemleri çözer; yaşamını planlar. Tüm bunlar için özel bir alana (ki bu alanı zihninde kurabilir), ikinci bir kişiye ya da başka bir araca ihtiyaç duymaz. Kişinin kendisiyle iletişim kurması için gerçek anlamda bir yalnızlığa da ihtiyacı yoktur. Çok kalabalık bir toplantıda da kişi iç dünyasında iletişim sürecini yaşayabilir.

Bütün insanların her iletişim eyleminde bilgilenmek, ikna etmek, bilgilendirmek, yönetmek, eğlenmek vb. bir dizi nedeni ve amacı vardır. Bu amaçların bir kısmı, karşılığını/ödülünü hemen elde etmek istediğimiz amaçlardır. Bir kısmı uzun vadeli beklentilere dayanır.

Schramm, amaçlarla ilgili beklentileri “gecikmeden ödüllendirilme”ye ve “sonradan ödüllendirilme”ye yönelik beklentileri olarak sınıflandırır. İletişimde bulunanlar bazı iletileri daha üretirken ya da aktarırken ödüllendirilmiş olurlar.

Örneğin ozanın şiir yazarken, müzisyenin beste yaparken ya da konser verirken, öğretmenin ders anlatırken, yöneticinin bir toplantıda yeni iş projelerini açıklarken aldıkları keyif ve bunun hedef aldıkları kişilerce de paylaşılabileceğini ummaları gecikmeden ödüllendirilme beklentisi ile ilgilidir.

Benzer durum dansçılar ya da dans eden insanlar için de geçerlidir. İnsanlar gereksinimlerini gidermek için para kazanmak, para kazanmak için iş bulmak, kendilerini güvende hissetmek için bir barınak bulmak ya da barınağı elde edebilmek için yine çalışmak zorundadırlar. Ancak insanları dans etmeye zorlayan özel bir durum yoktur. İnsanlar keyif aldıkları, haz duydukları için dans ederler. Farkında olarak ya da olmayarak yaşamlarının renklerini, zihinlerini ve kalplerinin derinliklerindeki, izleyen gözlerin seyrine açarlar.

Ve böylece dans eden insan bir yandan yaşam öyküsünü ya da daha dar bir ifadeyle kendi öyküsünü anlatırken bir yandan da bu anlatımdan haz duyar. Bu haz, insanın gecikmeden ödüllendirildiği bir sürecin sonunda oluşur.

Buna karşılık ozanın ya da yayınevi yetkililerinin şiirlerin beğenilip satışı arttıracağını, öğretmenin mesleki becerisinden ötürü ileride övgü ile anılacağını ya da meslektaşları tarafından takdir edileceğini, yöneticinin yeni projeleri kabul ettirip işinde daha üst bir konuma ya da gelire kavuşacağını umması, iletişimde geleceğe yönelik bir yatırımın, başka deyişle sonradan ödüllendirilme beklentisinin örneklerini oluştururlar. Böylece iletişim amaçları, karşılığı hemen beklendiğinde “tüketime” yönelik; daha sonraki ödüllendirmeler hedeflendiğinde “araçsal” olarak ayırt edilebilir (Berlo, 1960; Zıllıoğlu, 2003).

İletişim belli bir amaç çerçevesinde gerçekleşir. Her insanın iletişim kurarken açık ya da gizli amaçları vardır. İletişimden beklenen bu amaçların karşılığını bulmasıdır. İnsanlar amaçlarına ulaştıkları ölçüde mutlu olurlar. Mutluluk beraberinde doyum getirir. Bu doyum geçici bir özellik taşır; zira insanların ihtiyaçları hiç bitmez ve ulaşılan her amacın yerini mutlaka yenisi alır.

Berlo’ya göre “amaçlı olarak etkilemek, değiştirmek için iletişim kurarız.” Böylece, birey için iletişimin temel amacı, kendisi ile çevre arasında başlangıçta kendisi yönünden olumsuz olan ilişkiyi etkileyebilmek, yönlendirebilmek, eş deyişle, dış güçlerin hedefi olmak yerine, kendisini güçlü kılabilmeyi sağlayabilmektir. Bu bağlamda iletişim, insanın çevresi ve kendi yaşamı üzerinde etkin ve belirleyici olabilme çabasını yansıtır (Zıllıoğlu, 2003: 12).

Tüm bunların dışında insan toplumda yaşar ve kendi dışıyla ilişki halindedir. BEN’in fiziksel ve sosyal dışı, onun fiziksel ve toplumsal çevresidir. İnsan kendini ve dışını tanımaya başladığında, ilk ve en yoğun ilişkide bulunduğu çevre kişiler arası olandır. Kişiler arası iletişim kişiden geçerek (kendi kendine iletişim) diğer bir kişiyle olan ilişkiyi gerçekleştirmeyi sağlar. Dolayısıyla her iki kişi aynı anda hem kendi kendileriyle hem de diğerleriyle ilişkiyi gerçekleştirmektedir (Erdoğan, 2002: 175).

Dans eden insan aynı zamanda cesur insandır. Bedenini izleyicilerin bakışlarına bırakır. Dans yoluyla kendini güçlü hisseder ve gücünü çevresindekilere gösterir.

İlk insanların av öncesinde, erginleme ya da evlilik törenlerinde yaptıkları dansta amaçladıklarıyla; günümüz dansçılarının amaçları ya da duyguları arasında büyük farklar yoktur. Zira dans eden insan bir yandan yeteneğini sergileme, bir yandan da

çevresindekileri etkileme ve bu konudaki yetkinliğini gösterme kaygısı taşır. Beğenilmek, takdir edilmek dansın ödülüdür. Ödülünü alan insan çevresiyle sağlıklı bir iletişim gerçekleştirmiş demektir.

İletişim ister tekil ister çoğul ortamda gerçekleşsin bireyi topluma bağlayan yegâne unsurdur. İnsan ürettikçe mutlu olur. Ancak ürettiğini paylaşmak daha büyük bir mutluluktur. Paylaşmak insanı çoğaltır. İnsanı başka insanlarla yakınlaştırır. Böylelikle kişi bireysellikten toplumsallığa adım atmış olur.

İletişim toplumsal yaşamı olanaklı kılar, bu nedenle toplumsal yaşamın temelidir. İletişim olmadan iletişim toplumu olamazdı. Buna bağlı olarak tüm insan toplumlarını birbirleriyle ilişkili iletişim ağları gibi düşünebiliriz. Tüm insan etkinlikleri iletişimle sürdürülür ve değiştirilir. Bireyler doğuştan hazır buldukları bu iletişim ağları içinde birbirleriyle şeyler, olgular ve olaylar hakkında biçimlenmiş ya da kendilerinin biçimledikleri anlamların değiş tokuşunu yaparlar, ilişkilerini düzenlerler (Zıllıoğlu, 2003: 13).

İnsanların toplum içindeki yerleri, konumları, rolleri çok önceden belirlenmiştir. Belirlenen yapı çocukluk döneminden itibaren iletişim ve çevresel faktörler aracılığıyla kişiye aktarılır. Kişi bu yapıya uyum gösterir.

Zaman zaman biçilen rollerde eğitim, ekonomi ya da farklı etkenler nedeniyle sapmalar görülebilir. Kişiler her zaman toplumun onlara sunduklarını olduğu gibi almayabilir. Kişiler hazır buldukları ortam içinde şekillenirken hedefler belirleyebilir ve iletişim yoluyla bu hedeflere ulaşabilirler. Yine de insan hedef oluşturma veya hedefe varma aşamasında yalnız değildir. Hayatında önem taşıyan tüm unsurları içinde var olduğu kültürden alan insanoğlu için dans da aynı yolu takip eder.

Dans insan yaşamında yoktan var olmaz. Ancak kalıp halinde alınan bilgiler, tecrübeler kişinin duygu dünyasında ve bakış açısında belli bir değişime uğrar. Kişi öğrendiklerini ve benimsediği kalıpları kendi zevkine göre yeniden şekillendirir. Özellikle dans konusunda daha da belirginleşen bu durum insanların sahiplenme duygularından ileri gelmektedir. Öğrendiği hareketleri kişiselleştiren insan kendi dans tavrını oluşturarak adeta bedeniyle genel olan hareketlere imzasını atar.

Dans farklı ve özgün bir göstergeler sistemidir. Dans kendine özgü yöntem (kodlama-aktarma-çözümleme) ve araçlarla çalışan “ses (anlamsız sesler/nida/haykırış, müzik, efekt), söz (diyalog, koro ya da solo olarak söylenen şarkı vb.) ve hareket (figür, canlandırma / dramatizasyon) temelindeki gösterimlerdir. Kaeppler’in ifadesiyle “dans, çok kere sosyal ve dini bağlamlar

içinde anlaşılabilen kültürel sembollerle yaratılmaktadır ve tıpkı ritüel, tören ve eğlence gibi bilgi ve anlam aktarmaktadır (Özdemir, 2005: 264).

Kişiler arası iletişimde kullanılan iletişim araçları ilişkinin doğasına ve kullanılan teknolojiye göre çeşitlenir. Yüz yüze teknolojiyle aracılanmamış iletişimde iletişimin gerçekleşmesi için kullanılan araçlar ilişkinin gerçekleşmesi için gerekli araçlardır. Bu araçlar insanın kendi vücudu, sözlü ifade için gerekli olan biyolojik ses yapma ve duyma organlarıdır. El, kişiler arası iletişimde kullanım bağlamının özelliğine göre el sıkışmada dostluk iletişiminin, yumruk atmada düşmanlık iletişiminin aracı olur (Erdoğan; 2002: 177).

Günlük iletişimde önemli yeri olan ellerin, dans içerisinde de önemli fonksiyonları vardır. El ve kol devinimleri dansçının hareketlerini görsel olarak büyütür. Dansçı heybetini özellikle kol ve ellerin duruşundan, hareketinden alır. Örneğin Ege bölgemizde oynanan zeybeklerde dansçıların el ve kol hareketleri gücü, kudreti ve heybeti göstermesi açısından önemlidir.

Halaylarda ise birbirine kenetlenen eller ve birleşen omuzlar birlik ve beraberliğin göstergesine dönüşür. Bireysel danslarda kişisel gücün gösterilmesine olanak sağlayan eller, topluca ve birbirine bağlı olarak oynanan danslarda “birlikten kuvvet doğar” sözünü yansıtan bir kimliğe bürünür.

İnsanlar örgütlü yaşamlarını toplum içinde sürdürürler. Her insan gündelik yaşamı içerisinde bir veya birden fazla grup içinde bulunur. Ortak bir amaç veya görev için birlikte çalışanlar, sinema salonundaki insanlar, parkta bir araya gelen gençler, oturma odasında sohbet eden aile bireyleri, bir iş yerindeki çalışanlar, spor yapan gençler, bir konferansta bir araya gelen insanlar, farklı örgütlü zaman ve mekândaki çeşitli amaçlarla oluşmuş gruplardır.

4.1. Bir Grup İletişimi Olarak Dans

Önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi insanlar kendi kendilerine iletişim kurabilirler ancak yaşamlarını sürdürebilmek için başkalarıyla ortak hareket etmeye, bir bütünün parçası olmaya ihtiyaç duyarlar.

İnsanlar doğaları gereği tek başlarına yaşayamaz, çalışamaz ve öğrenemezler. Bu yüzden hayatımız üzerinde önemli etkilere sahip olan grupların üyesi olmaktayız ya da olmaya çalışmaktayız. Karmaşık bir toplumda çoğu kişi birden fazla grubun, örneğin: aile, arkadaş çevresi, kulüpler, örgütler, siyasi partiler vb. üyesidir.

Sosyolojik manada bir grup yalnız aynı özelliği taşıyan kişiler demek değildir. Aynı şekilde bir grubu oluşturmak için bireylerin yan yana bulunmalarının da yeterli olduğunu söylemek doğru değildir. Bu bakımdan gruplar, kitleler ve

kalabalıklardan ayrılırlar. Grup kavramı, grubu meydana getiren bireyler arasında ilişkilerin bulunmasını ve bu ilişkilerin de düzenli ve sürekli olarak işlenmesini gerektirir. Başka bir deyişle, fiziksel açıdan birlikte olan insanlar her ne kadar gruba benzese de eğer birbirleriyle etkileşim içinde değillerse, aralarında bir iletişim yoksa grup değillerdir. Aynı şekilde bir kurumda bireyler yan yana çalışmalarına rağmen birbirleriyle iletişim kuramıyorlarsa grup değillerdir (Gökçe, 2006: 71).

Gruplar toplumsal ilişkiler sistemi dikkate alındığında küçük yapılardır ancak insanlar için taşıdığı anlam oldukça büyüktür.

Aynı şeylerden hoşlanan, aynı konulara ilgi duyan ya da aynı amaç etrafında birleşmiş insanlar bir yandan bir grup inşa ederken bir yandan da oluşturdukları o yapının bir parçası, üyesi olurlar.

“Grup, ortak norm ve davranış ilkelerini paylaşan, aralarında çeşitli rol farklılaşması gerçekleştiren, ortak bir amacı paylaşan ve bu amaç doğrultusunda birbirleri ile haberleşme içinde olan, karşılıklı olarak birbirlerini etkileyen iki veya daha fazla kişinin bir araya gelmesi ile ortaya çıkan sosyal bir olgu”dur (Koçel, 1998: 419).

Grubu belirleyen temel öğeler olarak sayı (ikiden fazla kişinin olması) amaçta ortaklık, karşılıklı bağımlılık, algısal çerçeve ve düzenli ilişki sunulur. Dikkat edilirse bu tür tanımlama, düzenli ilişki faktörünü koyarak geçici toplanmaları grup tanımı dışında tutmaktadır. Gruplar içerdikleri insan sayısına göre küçük, orta ve büyük olarak nitelenebilir.

Grup kavramında sayı yanında grubun birlikte olduğu yer vardır ve bu yer çeşitli biçimlerde örgütlenmiştir. Bu örgütlü yer örneğin; ailenin birlikte yaşadığı bir ev, gençlerin para vererek top oynadığı bir halı saha, okuldaki bir sınıf, gösteri yapılan bir sokak, dans etmek için toplanılan bir alan olabilir (Erdoğan; 2002: 213).

Grubun oluşması için insanların gruba katılması gerekir. Grubun doğasına göre, insanların gruba katılmaları ve grup pratikleri zorunludan gönüllü katılmaya veya oy birliğine kadar çeşitlenir. Her tür gruba katılma kişilerin kendi duygu, algı ve kararlarına hiç bağlı olmaksızın (zorla katılma) olabileceği gibi özgürce, bilinçli ve gönüllü katılma da olabilir (Erdoğan; 2002: 215).

Gönüllü ve zorunlu gruplar insanların çevresini kuşatır. Toplumsal yaşamın gereği olarak zorunlu sürdürülen grupların yanında kişilerin tamamen zevk aldıkları ve hoşlandıkları imkânları sunan gönüllü gruplar dengeleyici bir durum oluşturur. Böylelikle kişiler üzerlerinde oluşan baskıyı gönüllü grup üyelikleriyle üzerlerinden atmış olurlar.

İnsanlar kendi seçeneklerine bağlı olarak gruba girmek istediklerinde çeşitli nedenler rol oynar:

a) Kendine benzer grubun çekişi

- b) Bireysel cazibe
- c) Benzer gruba ait olma
- d) Grubun amaçlarının çekiciliği
- e) Grubun amaçlarının bireyin gereksinimleriyle örtüşmesi
- f) Dünyayı ve kendimizi anlamlandırmamızda araç olması (kimlik bulma gibi)
- g) Kısa dönemli çıkarları gerçekleştirmek (tanınma, iş ilişkisi kurma, notunu yükseltme, faydalanma gibi.) (Erdoğan, 2002: 216).

Kişiler kendilerini çeşitli durumlarda farklı gruplarla özdeşirirler. Bu gruplara referans grupları denir. Bunlar birincil veya ikincil gruplar olabilir. Herkes aile adı verilen birincil gruba aittir. Herkesin çeşitli arkadaş grubu, sık görüştüğü akraba grubu ve oyun grubu vardır. Bazı gruplar kendiliğinden geçici olarak oluşurlar. Örneğin sinema veya maça giden arkadaşların oluşturduğu gruplar bu türdendir. Bu tür gruplarda rastlantı ön plandadır. Amaç ortak olsa da kişilerin birbirlerine karşı doğrudan sorumlulukları yoktur. Dolayısıyla rastlantıyla bir araya gelmiş insanlar grup gibi görünse de gerçek anlamda grup özelliği taşımaz.

Grupların karakterleri;

- a) Ulaşmak istenilen amaçlara,
- b) Bu amaçlara bağlı olarak geliştirilen örgütlenme biçimine,
- c) Kabul edilebilir davranışları tanımlayan normlara,
- d) Bireyin aldığı pozisyona (iş bölümüne) veya ilişkideki konumuna (güç ilişkisine),
- e) Grup içindeki pozisyonla bağlantılı davranışa (roller),
- f) Pozisyonlar ve roller arasındaki ilişki kalıplarına göre değişir (Erdoğan, 2002: 219).

Bir gruba dâhil olmak kolay olmadığı gibi bir grubun üyesi olarak devam etmek de kolay değildir. Özellikle farklı karakterlerdeki insanların bir araya geldikleri gruplarda uyulması gereken kurallar vardır.

Grup gönüllü katılım gösterilmiş bir grup olsa dahi ortaya konan normlara uyulması şarttır.

İnsanlar oluşmuş gruplara herhangi bir nedenle girerler veya girmek isterler. O grubun kurallarına uyarlar. Grup kurallarına uyma bilinçli, gönüllü istemden, vazgeçilemez zorunluluğa kadar değişebilir. Gruplardaki bireyler, grubun örgütlü yapısına ve egemen kültürel özelliklere bağlı olarak, kendi çıkarlarını grup içinde gerçekleştirmek için grubu oluşturabilir. Grubu kullanabilir. Grup çıkarlarını bireysel çıkarlarla dengeleyebilir veya bireysel çıkarın önüne koyabilirler (Erdoğan, 2002: 220).

Halkoyunları, kendisiyle barışık olanların meşgul oldukları bir olgudur. Çünkü fertler bir halkoyunları grubu meydana getirirken problemlili ve uyumsuz olanlar bu faaliyetlerden kendiliğinden uzaklaşırlar. Sebebi de halkoyunları oynayanlar genelde aynı yaşam biçimini paylaşırlar. Aynı zamanda bu hayat tarzını toplumlara taşır, aktarır, onların beğenisine sunarlar (Terzioğlu, 2001: 38).

Halk dansları gruplarına üye olan bireyler enerjilerini boşaltırken, üretirken, paylaşırken çeşitli kurallara uymak zorundadırlar. Grup çalışmalarını aksatanlar, grup ciddiyetine ve disiplinine uygun hareket etmeyenler grubun diğer üyeleri tarafından dışlanırlar.

Gruplar genellikle etkileşim noktasından hareketle sınıflandırılırlar. Buna göre, önem sırası da dikkate alınarak grup, biçimsel ve biçimsel olmayan, birincil ve ikincil, başvuru ve üyelik grupları olarak sınıflandırılır. Bu sınıflamanın dışında iç ve dış gruplar, istatistikî gruplar, iş grupları vs. şeklinde gruplandırmalar da yapılabilir.

Biçimsel gruplar; belirli bir isim taşıyan, üyeleri ve kuralları belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir grup türüdür. Biçimsel grupların amaçları, amaçlara ulaşmak için üyelerin izleyeceği yollar ve kişilerin yetki ve sorumlulukları açıkça belirlenmiştir.

Biçimsel Olmayan Gruplar; bu tür gruplar kişilerin ortak ilgileri, arkadaşlık ilişkileri, sosyal ihtiyaçları ve ortak beklentileri doğrultusunda oluşan gruplardır. Çalışma yerinin fiziksel yerleşimi ve iş programı imkân verdiğinde informal ilişkiler, biçimsel olmayan grupların gelişmesine yol açar.

Halkoyunları ile uğraşanların oluşturdukları gruplar, biçimsel olmayan gruplara örnek olarak gösterilebilir.

Birincil Gruplar; yüz yüze ilişkilerin; yardımlaşma, dostluk ve sevgi bağlarının yüksek olduğu gruplar olarak tanımlanabilir. Birincil grupların üyeleri, üyelik ve birlik duygusuna sahiptirler. Herhangi bir olaya, biz kavramıyla yaklaştıkları için grup dayanışmasının yüksek olduğu gruplardır.

O halde birincil gruplar, birincil ilişkiler üzerine kurulu olan ve bu tür ilişkileri sürdüren gruplar olarak tanımlanabilir. Küçük gruplar olarak da ifade edilen bu gruplar, görece olarak samimi, resmi olmayan, duygusal rol ilişkilerinden çok, kişisel ilişkilerin egemen olduğu topluluklardır. Aile ilişkileri, akrabalık ilişkileri bu gruplara örnek olarak gösterilebilir.

İkincil Gruplar; bu gruplar büyük çaplı, önemli ve resmi gruplardır. Bu grupların örneklerine özellikle sanayileşmiş, kentleşmiş toplumlarda rastlanılmaktadır. Bu gruplar, karşılıklı çıkarlara göre örgütlenmiş resmi örgütlerdir. Kültürel farklılaşma ve iş bölümünün yaygınlaşması ve kentleşme sonucu bu tür gruplar çoğalmaktadır. Örneğin; şirketler, bankalar, sendikalar bu tür gruplardandır.

Referans Grupları; referans grubu bireyin örnek aldığı, kararlarından etkilendiği, onun fikirlerini tayin eden, nasıl davranacağını belirleyen herhangi bir gruptur. Bazı referans grupları bireyin görünen kişilik özellikleri üzerine kuruludur örneğin; ırk veya cinsiyet gibi. Bazıları da ortak davranış ve ilgileri veya çıkarları temel alırlar. Buna da politik, dini, toplumsal sınıf ve eğitim düzeyi örnek olarak verilebilir. Bireyler bu gruba üye olmayı saygınlık olarak kabul ettikleri için, kendilerini bu grupta özdeşleştirmekte, değer ve normlarını bu gruba

uydurmaktadır. Referans grupları kişiliğin şekillenmesinde, bilgi ve becerinin gelişmesinde etkili olan gruplardır (Gökçe, 2006: 72, 73).

İnsanlar için bir yerlere ait olma duygusu önemlidir. Aidiyet duygusu kişiye güç verir.

Bir grup üyeliği;

1. Grup içinde doğumu
2. Gruba katılmak için müracaat etmeyi
3. Grup tarafından davet edilmeyi
4. Grup dışından atanmayı
5. Karşılıklı anlaşmayı ya da görev alma zorunluluğunu kapsayacak şekilde birçok yoldan kazanılabilir.

Gruba ait olabilmek için;

1. Grubun kişiyi kabullenmesi,
2. Kişinin de grubun diğer üyelerini kabullenmesi gerekir.

Bu süreçte her iki tarafın da birbirlerine karşı sorumlulukları vardır. Taraflardan herhangi biri uyumsuzluk halinde üyeliği sonlandırabilir.

Ait olduğu grubun üyelerinden ilgi gören bireyin;

1. Kendine güveni artacaktır.
2. Birtakım sorumluluklar yüklenmek isteyecektir.
3. Hareketlerini grubun amaçlarına göre ayarlayacaktır.
4. Diğer üyelerin kendisinden beklediklerini tahmin ettiği davranışları yapmaya çalışacaktır (Gökçe, 2006: 73, 74).

Görüldüğü gibi gruplar insanların yaşamlarını olumlu yönde düzenleyen yapılardır. Burada grubun niteliği de önemlidir. Her grup, her oluşum iyi amaçlar doğrultusunda hareket etmeyebilir.

Küçük yerleşim birimlerinde gruplar doğal bir ortamda kendiliğinden oluşur. Kent yaşamı içerisinde yalnızlaşan insanın tek sığınağı ise paylaşmak için kurduğu yapay gruplardır. Kent ortamında oluşan grupların yapay oluşu, köy ya da kırsal alanda oluşan gruplardan daha az değerli olduğu anlamına gelmez. Şehirleşmenin birbirinde uzaklaştırdığı insanlar için gruplar bir nevi solunum alanlarıdır.

Bireylerin Herhangi Bir Gruba Üye Olma Gerekçeleri şöyle açıklanabilir:

1. Bireylerin birbirlerine ilgi duymaları; yerleşme yeri yakınlığı, yetenekler, benzer davranış biçimleri, inançlar ve kişilik, bireylerin birbirlerine ilgi

duymalarına ve birbirlerinden hoşlanmalarına neden olmaktadır. Bu da grupların oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

2. İhtiyaçların tatmini; insanlar güvenlik, sosyal ve benlik ihtiyaçlarını karşılayabilmek için bir gruba üye olmak isterler. Örneğin, kişiler algıladıkları çeşitli tehlikelere bir grup olarak karşı koydukları zaman kendilerini daha güvende hissederler.

3. Grup amaçları; belirli bir ortak amacın gerçekleştirilmesi için bilinçli ve sistematik olarak da grup oluşturulabilir.

4. Yalnızlık hissinden kurtulma; kişilerin yalnızlık hissinden kurtulma arzusu onları bir gruba üye olmaya itebilir.

5. İşten kaynaklanan kişiler arası ilişkiler; kullanılan teknolojinin gerektirdiği belirli işler dolayısıyla bu işleri görenlerin sürekli yakın bir ilişki içinde bulunmaları, bu kişilerin birbirlerini daha kolay etkilemelerine neden olmaktadır.

6. Ekonomik yarar sağlama; eğer bir kişi belirli bir gruba mensup olmakla daha fazla ekonomik yarar sağlayacaksa bu grubun üyesi olabilir. İş ortaklıkları buna örnek olarak gösterilebilir.

7. Güç elde etme çabası; insanlar tarafından önemli bulunan bir gruba dahil olmak kişiye statü ve tanınmışlık, saygınlık sağlar.

8. Siyasal, sosyal, kültürel ve bölgesel yakınlık; kişilerin aynı siyasal görüşe sahip olmaları, aynı coğrafi bölgeden gelmeleri, aynı okuldan mezun olmaları, aynı bölgesel kültüre sahip olmaları gibi faktörler, kişilerarası ilişkileri sıkılaştıran dolayısıyla bu kişilerin bir grup oluşturmalarını kolaylaştıran faktörlerdir (Gökçe, 2006: 74, 75).

İnsan ilişkilerinin sonucu olarak karşımıza çıkan gruplar, aynı zamanda iletişim ortamlarıdır. Bu ortamlarda sosyalleşmenin yanı sıra etkileşim de gerçekleşmiş olur. Nitekim iletişim bir yönüyle de etkileşimdir.

4.2. Türk Halk Danslarında İletişim

Dilin en temel işlevi iletişimdir. Yaşayan varlıklar arasındaki iletişim, aracı ne olursa olsun genellikle dile gereksinim duymaktadır. Bu anlayış yanlıştır ama dili “düşünceyi ifade etmenin herhangi bir yolu” olarak kabul eden uzun süreli bir felsefi gelenek içinde bu anlayış kökleşmiştir. Dil sadece işitilen bir unsur değildir. Dil görülebilir, dokunma yoluyla hissedilebilir de. “Dil bir göstergeler sistemidir” (Lazar, 2001: 75).

Bu göstergeler, anlamını bilen insanlar için bir değer ifade eder. Her gösterge, anlamında uzlaşmış parçalardır. Bu parçalar, bütünü oluşturur ve anlam taşır. Tek bir ses ya da birkaç sestten oluşmuş sözcük ait olduğu dili bilen ve konuşan insanlar için anlamlıdır.

İnsanlar arasında iletişimin yalnızca sözlü dille sağlanabileceğini düşünmek yanlış olur. Türlü nedenlerle sözlü dille hiçbir ilişkisi olmayan iletişim araçları da

kullanılmaktadır. Örneğin denizcilerin kullandığı semafor, kızılderililerin dumanla dağdan dağa gönderdikleri bilgiler, İspanya'nın Kanarya adalarında, Fransız Pireneler'inde, Türkiye'de Giresun'a bağlı Kuşköy'de kullanılan ıslık dili, telgrafçıların mors abecesi gibi değişik iletişim araçları sayılabilir. Körlerin kullandığı Braille abecesinde harfler dokunma duyusunun algılayabileceği kabartma noktalarla yazılmaktadır. Sağır-dilsizlerin ses yerine el ve yüz devinimleriyle nasıl anlaştıklarını da çoğumuz görmüşüzdür (Köksal, 2003: 153).

Halkoyunlarını seyrederken, yurdumuzun değişik yörelerinde yaşayan insanların örf, adet ve geleneklerini, karakterlerini, duygu ve düşüncelerini, inanışlarını ifade ettiğini, tabiat ve diğer canlılarla yaptıkları mücadeleyi anlatan özellikler taşıdığını görürüz. Her sanat dalında olduğu gibi oyunlarımız da insanı anlatır. Bu nedenle oyunlarımızın altında, kaynağı çok eskiye dayanan, bugün unutulmaya yüz tutmuş derin bir mananın gizlendiği hissedilir (Ay, 1999: 164).

İnsanoğlu dili kullanmadan önce bedenini kullanmıştır. Dans/oyun sözlü kültürden de öncedir. Yani insanın ilkel tepkilerini, toplumsal bağlamda kendini ortaya koyduğu ilk olgulardan biridir. Başka bir ifadeyle, dansın/oyunun ilk iletişim aracı olduğunu söyleyebiliriz. Sözsüz iletişime örnek verebileceğimiz oyunların ilk şekillerinde hayvan taklitli oyunları görmekteyiz.

Bunların amaç ve içeriği değişmekle beraber, günümüze kadar ulaşmışlardır. İnsanlar, hayvanları taklit etme yoluyla güç gösterisini, vücut estetiğini ve becerisini ortaya koyarak karşındakilere mesaj vermektedir. İlkel dönemlerde koruma, tapınma ve tabiattaki anlam verilemeyen güçlerin bu özelliklerini kendine alma maksadı taşıyan taklidi oyunlar, daha sonra bir diğerine derdini anlatma, sevinçlerini, coşkularını, duygu ve düşüncesini yansıtmaya ve dolayısıyla bir iletişim aracı olarak kullanmışlardır. Günümüzde bunların çok sayıda örneklerine rastlamaktayız (Kartal, ördek, turna vb.) (Çakır, 2009: 127).

Sosyal yapı içerisinde iletişim, bireyler arası etkileşim ilişkisinin temel ögesi olarak birey-birey, birey-toplum ve toplum-toplum iletişimini gerçekleştirmektedir. Birey toplum bağlamında; iletişimin etkinlik derecesine göre birey topluma katılmakta ve bağlanmaktadır. İletişim; bireyler arasında bilgi alıp vermek amacıyla oluşturulan bir ilişkiler sistemi olarak tanımlanmaktadır. Bireyin ait olduğu toplumla bütünleşmesi ise ancak etkin bir iletişimle sağlanmaktadır. Bir sosyal yapı içerisinde iletişim sistemi oldukça önemlidir. Çünkü iletişim insanların belli bir yapı içerisinde anlaşmaları için gerekli olan köprü konumunda bulunmaktadır. İletişimin sağlanabilmesi için bir kaynak, ileti ve bir veya birden fazla alıcılara iletilerin iletilmesinin yeterli olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır.

Çünkü iletişim; gönderenin istediği davranışın alıcı tarafından gösterilmesi halinde tamamlanmaktadır. Ait olunan toplumsal sistemin uyumu ve/veya uyumsuzluğu bu iletişim sürecinin etkinliğiyle doğru orantılı olarak görülmektedir. Birey-toplum iletişiminin sağlanmasını oluşturan iletişim süreci ise şu şekilde gösterilmektedir.

Gönderilecek Fikirler-Kodlama-Gönderici-İleti-Alıcı-Çözümleme-Fikir (Sümbül, 1997: 10).

Doğu Anadolu Bölgesinde oynanan taklitli oyunlarda, bu yörede yaşayan, hem av hayvanı hem de kültürümüzde mitolojik anlamı olan hayvanlar görülür. Taklit edilen en önemli hayvan kartaldır. Kartal yiğitliğin, çevikliğin, cesaretin simgesi olduğu gibi, Türk mitolojisinde ayrı bir yere sahiptir. Öyle ki asırlarca çeşitli Türk boylarının ongunu ve imparatorlukların sembolü olmuştur (Güven, 1997: 182).

Ülkemizin birçok ilinde oynanan, hepimizin bildiği ve sahnelerde, televizyonlarda izlediğimiz, Bingöl ilimizle simgelenen “kartal oyunu”nda avını yakalayan bir kartal onu yerken etrafına bakınır. Etraftan o avdan nasibini alabilmek için diğer kartallar gelir. Avını yemeye çalışan kartal onu vermemek, diğer kartallar da paylarını alabilmek için birbirleriyle mücadele ederler. Oyun bu biçimde devam eder. Sonunda avı ilk yakalayan kartalın diğer kartalları kovmasıyla sona erer. Bu oyunu seyreden insanlar, yırtıcı bir kuşun avını nasıl yediğini herhangi bir söze gerek duymadan, gözleriyle anlarlar (Çakır, 2009: 14).

Uygur Türklerinin oynadığı aslan oyunu; halkoyunlarının sözsüz anlatıma ve iletişime iyi bir örnektir. Ülkemizde 41 adet hayvan taklidi, 39 adet de araçla oynanan oyunlarımız vardır. Ancak bu oyunlarımızdan çok azı sahnede sergilenmektedir (Çakır, 2009: 13).

Toplumsal evrimin gelişim sürecine paralel olarak oluşan farklı toplumsal yapılar değişik özellikler göstermesi dolayısıyla farklı iletişim kanalları oluşturarak bunu çalıştırmışlardır. Kitle iletişim araçlarının çok yaygın olmadığı dönemlerde Anadolu topraklarında yaşayan halkların iletişimlerini oyun yoluyla sağladıkları görülmektedir. Bazı dönemlerde açık olarak ifade edilemeyen duygular, türkü olup dile gelmekteydi. Böylelikle, oyun sırasında söylenen birçok türkünün dolayısıyla oyunun düşünsel boyutları oluşmaktadır. Bu nedenle halk oyunları, konusu ne olursa olsun ait olunan toplumun iletişim kanalları aracılığıyla kodlanan birer ileti özelliği taşımaktadırlar.

Bu bağlamda Fekeli Âşık Cemil İşler Tapan olarak adlandırılan (Adana) Kozan ve Feke sınırındaki köylerde oynanan Galomak adlı oyun türküsünün öyküsünden söz etmekte, gönderilen iletiyi şu sözlerle anlatmaktadır.

Galomak dalla dalla

Yar kollarını salla

Gönderdiğim mendili

Sevmiyorsan geri yolla

İletişim aracı olarak kullanılan mendilin, gönderilen sevgiliden karşılığı gelmeyince düğün sırasında ortaya söylenen bu türküyle hem oyun oynanmakta hem de sevgiliye ileti gönderilmektedir.

Oyunlar oluşumlarını etkileyen olayları anlatmaları, aktarmalarıyla da iletişim aracı niteliği taşırlar. Sadece kız-erkek ilişkisine dayandırılmazlar, kaldı ki toplumsal olayların yanı sıra dramatik öğeleri de içermesi konu zenginliğini göstermektedir. Oyunların iletişim boyutu taklit edilen konu ya da söylenen türkü aracılığı ile oluşmaktadır (Sümbül, 1997: 12).

İnsanın fiziksel ve toplumsal varlığını yürütmesi gereksinimler ve bu gereksinimlerin giderilmesiyle olmaktadır. Yemek yeme, uyumak, giyinmek, barınmak, dinlenmek gibi temel ihtiyaçlar ve toplumsal yaşamdaki diğer bütün faaliyetler bazı doğal ve yaratılmış gereksinimlerin giderilmesi için yapılır. Bu gereksinimler fiziksel varlığını sürdürmek (yemek, içmek, giyinmek, barınmak gibi) ve sosyo-psikolojik (sevgi, ihtiras, hırs, kıskançlık vs.) türde olabilir. Bir ilişki ve iletişim (örneğin yemek yeme) aynı anda hem fiziksel gereksinimi hem de

sosyo-psikolojik gereksinimlerden birini veya bir kaçını gidermek amacını taşıyabilir. İletişim olmaksızın insan ne düşünebilir, ne karar verebilir ne de herhangi bir etkinlikte bulunabilir. İletişim insanın fiziksel, düşünsel ve sosyal faaliyetlerinin zorunlu bir koşuludur. İletişim kurmanın temel nedeni insanın fiziksel ve sosyal varlığını sürdürme gereksinimidir. Gereksinim aynı zamanda iletişim için gerekli dilin çıkması ve gelişmesine zemin hazırlar.

Dilin oluşması ve gelişmesi insanın ihtiyaçları ve ihtiyaçlarını karşılama biçimlerine göre karakter alır (Erdoğan, 2002: 53-55).

Dil, her türlü duygu, düşünce ve bilgiyi çeşitli kodlar aracılığı ile ileten bir araçtır. Dil yalnızca sözel bir etkinlik değildir. Dili oluşturan simge ve semboller beden hareketlerini de kapsar.

Ses ve sözden örülü olan dil, beden hareketleri ile desteklenir. Dili oluşturan ses ve söz kalıpları ulusal nitelikteyken beden hareketleri evrensel bir boyuta sahiptir. Dil bir aktarım aracı olduğuna göre, insanların duygularını bedenlerine, oradan da izleyicilerin zihnine taşıyan dans ta dil olma özelliğine sahiptir.

Dans eden insan; yaşamının en önemli anlarını bir fotoğraf karesine hapseder gibi, beden hareketlerine dönüştürmüş, müzik ve ritim eşliğinde sonsuzluğa ulaştırmıştır. Dans insanın duygularını, yaşam koşullarını, hayallerini ortaya koyan sessiz-sözsüz bir dildir.

İnsanoğlunun var oluşundan bu yana doğayla başa çıkma aşamasında yoğunlukla kullandığı bedeni ve duygularının bileşeni olan dans yoluyla kendini anlatımı, tarihin ve ekinin taşıyıcılığını üstlenmiş ve gerçek anlamda insanoğlunun yaşam mücadelesinin bir sonucu olarak oluşumunu tamamlamıştır. Bir tür sözsüz iletişim modeli olarak değerlendirilebilen dans bedensel bir anlatımdır (Akgün, 2006: 38).

Etkileşimin olduğu her yerde iletişim ve iletişimin olduğu her yerde de etkileşim vardır. Bu iki olgu birbirlerinin vazgeçilmez parçalarıdır. Etkileşim içerisinde olduğumuz nesneler de canlılar da iletişim dünyamıza girerler. Nesneler iletişimlerimizde yer alan araçlardır. Canlılar ise iletişimlerimizin hedefini oluştururlar. İnsanlar arası iletişimler temel olarak duygu ve düşünce alışverişini yürütme düzenleridir. Burada ana öğe anlatmaktır. İletişim kuran ve başlatan kişi kendisini, duygu ve düşünce dünyasını, ilişkilerini, ilişkilerinin kendisindeki karşılıklarını açıklamak ve karşısındakine iletmek ister. Kişinin anlatma eylemlerinin iletişim açısından amacı “anlaşılmak”tır (Baltaş, 2007: 19).

Taklit edebilmek için gözleme ihtiyaç vardır. Gözlem sonucu üretilenler ise gösterge özelliği taşır. Zira taklit yoluyla üretilenin anlamı vardır.

Anlam üretme ve üretileni anlamlandırılabilir bir biçime sokma işlemi “kodlama” olarak adlandırılır. Kodlama iletişim kurabilmek için gerekli olan en önemli adımlardan

biridir. İlk insanlar sözden önce bedenleriyle anlam üreterek bedenleri aracılığıyla iletişim kurmuşlardır.

İlk olarak insanoğlunun tanrısal güçlerden yardım beklentisi gereksinimi sonucu, tanrıyla iletişim aracı olarak kullanılmış, ilk çağın sonlarında bu ayinsel içeriğinden sıyrılarak, estetiğin ön plana çıktığı yeni bir olgu olarak yer almıştır tarih sahnesinde. Bu rol insanoğlunun zaman içerisinde sahip olduğu bedensel anlatım olanaklarının keşfiyle daha da geliştirilebilmiş ve sanatsal bir içerik kazanabilmiştir (Akgün, 2006: 38).

İlkel törenlerde insanlar taklit aracı olarak büyü, maske ve dansı kullanmışlardır. Avlanan hayvanların ruhunu kovma çabası, ilkel insanın ilk dinsel-büyüsel kaygısı olmuştur. Avlanacak hayvanın postuna girmek büyüsel nitelik taşır. Daha önce öldürülmüş aynı türden hayvanın kafasının başa geçirilmesi ise maskeyi yaratmıştır. Av öncesi yapılan bu uygulamaların sonrasında avı kutlama eyleminden doğan hareketler ise, giderek bir tartım kazanıp, dansı doğurmuştur.

Bu ilkel av törenlerinde büyü, maske ve dansla gelişen oyun, doğaya karşı büyük bir savaş vermek zorunda olan ilkel insanın direncini artırırken, aynı zamanda topluluk üyelerinin aralarındaki bağı güçlendirip, dayanışmayı sağlamıştır (Coşkun, 2008: 13).

“İlk insanlar on binlerce yıl önceki o müthiş çözümsüzlükler içinde doğaya karşı sürdürdükleri ölüm kalım savaşı sırasında olayları yorumlayabilmek için dinsel metafizik yöntemler kullanmak zorunda kalmışlardır. Doğayla kurulan ilişkilerdeki pratiğin azlığı, bunlardan sağlanan anıların birbirinden kopukluğu, genellemeye gitme olanaklarının kısırlığı, kavramların eksikliği vb. gibi etkenler bu gereksiniminin öz nedenini oluşturmuşlardır” (Akgün, 2006; Teber; 2004).

Dans büyüsel ritüellerin en güçlü biçimlerinden biridir. Yaşamın gizli güçlerini ve enerjilerini uyandırmak ve harekete geçirmek için dinamik bir araçtır. Gerçek kutsal dans, fiziksel davranışlarla bilinci odaklama ve yönlendirme yoludur. İç ruhun dışarıdan ifade edilmesidir (Andrews, 2002: 11).

Önceleri tanrıyla insanoğlu arasındaki iletişimi güçlendirmek ereğiyle insanoğlunun tanrıya kendini beğendirme gereksinimini gidermek için kullandığı dans, tarihsel süreç içerisinde; insan-tanrı iletişiminden, insan-doğa, insan-insan, insan-toplum iletişimlerine dönüşmüştür (Akgün, 2006: 38).

İnsan, toplumsal bir varlıktır. İnsan çevresiyle olan ilişkisini kendi isteği doğrultusunda gerçekleştirmeye eğilimli olsa da bu ilişkiyi toplumsal yaşam alanı belirler. İnsanın doğayla olan mücadelesinin üretim faaliyetlerine dönüşmesiyle toplumsal yaşam alanı başlar. Toplumsal alanda kişilerarası ilişkileri, üretim, tüketim faaliyetleri ve toplumsal değerler belirler. İnsan üretim çalışmasında doğayı değiştirerek amacına hizmet eder duruma getirir. Bu üretim çalışmaları el birliğiyle çalışmayı zorunlu kıldığından, insanlar arası ilişkilerin bilinçli bir şekilde düzenlenmesini öngörür. Dolayısıyla toplum içindeki üretim çalışması insanların birbiriyle olan ilişkilerini de etkiler. Üretim ve tüketim faaliyetleri birbiriyle belirli

bağlar ve ilişkiler kurmayı zorunlu kılar. İnsanların doğa üzerindeki üretim faaliyetleri ancak bu toplumsal bağlar ve ilişkiler içinde gerçekleşebilir (Kaplan, 2007: 7).

Mağara duvarlarına yapılmış resimler, dans etme güdüsünün insanın yeryüzündeki yaşamı kadar eski olduğunu yansıtmakta ve dansı neredeyse iletişim araçlarının ilk sırasına yerleştirmektedir. Ne belirli bir dönem ne de belirli bir insan topluluğuna mal edilebilen dans başlangıçta doğanın sınırsız gücü karşısında zayıflığını kapatabilmek ereğiyle tanrısal güçlerden yardım istemi doğrultusunda ayinsel bir çerçevede oluşa gelmiştir (Akgün, 2006: 39).

“İnsanın iletişim kurabilmek, öğrenebilmek ve emredebilmek amacıyla kendisi için yarattığı şu ilk ve yüce araç olan “dil”i bir düşünelim. İnsan, dili sayesinde nesneleri ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte, tek kelimeyle adlandırmaktadır; başka bir ifadeyle “şey”leri zihin alanına kadar yükseltmektedir. Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak madde ile düşünülen “şey” arasında sürekli olarak gidip gelmektedir. Soyutun her ifadesinde bir simge vardır ve her simge de bir kelime oyunu içermektedir” (Huizinga, 1995: 18).

“İlk insan doğadaki oyunları, özellikle de mücadele etmek istediği güçlü gördüğü olayları ve özellikleri taklit ederek avantajlı duruma geçmeye çalışmıştır. Bu insanın çevreye uyum ihtiyacından da kaynaklanmıştır. İnsanın doğayla savaşında kullanacağı ilk silah, kendisine çevrilmiş olan doğanın silahıydı. Öyleyse insanın savunma ya da saldırı amacıyla yaptığı davranışlar, çevresinden gördüklerine benzer bir uygunluk içerisinde ortaya koyduğu canlı hareketlerden başkası olmamalıydı. Savaşa yönelik bu davranışların içinde doğanın taklidi de yer alıyor, sık sık yinelenmesinden oyuna varılıyordu” (Akgün, 2006; Hazar, 1996).

Gerçekte yaşamda ve yaşayan canlılarda var olan dizemli hareketler, doğanın bir dengesi olmuştur. Her biri farklı amaçlar içeren bu dizemli döngüler mevsimlerin oluşumundan hayvanların eş bulmak için kullandığı hareketlere dek hep belli zaman aralıklarında gerçekleştirilen olgular olarak var olmuştur. Bedenin sınırsız anlatım gücünü kullanarak duygularını dile getirmeyi keşfeden insanoğlu, varoluşundan başlayarak geçirdiği tüm aşamaların yansımalarını dansa açık seçik bir biçimde ortaya koymuştur (Akgün, 2006: 40).

İnsanı biçimlendiren dans, sanatın en etkileyici dallarından biri olarak, insanın kendiyile yüzleşmesine olanak tanımakta ve bunu en etkili, en soluk kesici biçimde gerçekleştirmektedir. Diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında sanatçının bedenini en çok kattığı tek sanat dalı olarak nitelendirilebilen dans, bu gerekçeyle özel bir statüde değerlendirilmelidir. Tarkovsky “gerçek bir sanat eseri karşısında baştan aşağıya arındığınızı hissedersiniz” der. Eğer bu etki elde edilebilmişse, yapıtın izleyicinin yaşamına yansımaları da duyumsanabilecektir (Akgün, 2006; Evcı, 2002).

Dans ve insanoğlu arasındaki bağ öyle iç içe geçmiş ve bir bütünün ayrılmaz parçaları durumunu almış ki, her iki olgu da birbirinden önemli ölçüde etkilenmiştir. İnsana değişim yaşatan dans, kendi değişimini de, yine insanla yaşamıştır. İnsanoğlunun iletişilebilmek için bulduğu ilk çözümlerden olan dans, toplumsal-ekinsel yaşamın derinliklerinde yalnızca insan ile insan tarafından ve insana özgü olan bilişsel ve duygusal zekânın ürünü yeteneklerden birisi olarak, insanoğluna, yıllarca dans yoluyla yordduğu ve işlediği bedeninin izdüşümlerini onun yaşantısına kattığı olumlu getirilerle yansıtmıştır. En eski dil ve bedensel anlatım biçimi olan dans, doğası gereği etkileşime açık olan insanoğluyla yapısal

değişiklikler geçirmiş, farklı zamanlarda farklı türlerin yoğun popülaritesiyle yaygınlaşmıştır (Akgün, 2006: 41).

Dans genel olarak sosyal, spiritüel ve performans alanlarında kurulmuş, ifade ve anlatım şekli olarak insan hareketlerinden oluşan bir sunuşa referans gösterir. Hareketler estetik amaçlar için ya da bir anlatım ortamı yaratmak için normal kullanımlarından farklı şekillerde kullanılırlar. Dans mekân içinde hareket etmektir. Zamanda ritmik örüntüler kullanılarak, enerjinin kontrolü ve serbest bırakılması sonucunda ortaya çıkar.

Hareket eden bir vücut içindeki farkındalıktır. Aynı zamanda sözcükleri kullanmadan yapılan, bir hikâyenin ya da fikrin anlatılması için kullanılan iletişim yoludur. Bütün danslar ister bir hikâye anlatsın, ister bir kültüre, bir duyguya ait olsun, isterse de sadece hareket etmek için yapılsın, içinde hareket eden bir vücudu barındırır. Bütün dans stilleri zamanın mekânın ve şeklin temellerini kullanarak iletişim kurarlar (Çelik, 2005: 14).

Şiir nasıl duyguların sözcüklerle anlatımıysa, dans da; bedeninin sınırsız gücünün ayırdına varan insanoğlunun sözcüklerin yetmediğini düşündüğü durumlarda, duygularını beden yoluyla dışa vurumudur. Her iki sanat türünde de konuşan duygulardır. Şiirde araç, sözcüklerdir, dansa ise beden. Gerçeğe bakılırsa bireyin beden dilini etkin hale getirişinin altında yatan da, yine bireyin kendini anlatımı sırasında sözcüklerin yeterli olmadığı düşüncesidir ve çözüme gelince, çözüm yine aynıdır. Anlatımı güçlendirmek ereğiyle kullanılan beden desteği...

Somut bedeninin soyut anlatımıdır dans. Yaşamın ta kendisidir. Bu nedenle yaşamda yer alan her bir olgu, birebir yer alır dansa. Yani gerçekte dansın tek bir yüzü yoktur. Yalnızca güzel duyguların yansıtıldığı izlekler işlenmez. Aynı zamanda insanoğlunun içinde yaşadığı iç savaşın aynı şiddetle dillendirildiği bir araçtır dans. Tıpkı dil gibi insanoğlunun kendini anlatımıdır. Yani dans bir duygu tasarımıdır. Duyular yoluyla dile getirilen bu duygular yaşamın içindeki kadar çeşitli ve zengindir (Akgün, 2006: 42, 43).

Düşünsel yaratıcılığın bedensel anlatıma yansması olan dans, zorlu yaşam koşulları karşısında ayakta kalabilme enerjisidir. Bir duruştur. Ayakta dimdik ve enerjik; kimi zaman hüznün, kimi zaman acı, kimi zaman nefret, kimi zaman kin, kimi zaman da çaresizlik yansır bu duruşa. Bedenle güçlenen bu anlatım, toplumsal yaşamın içinden çıkarak, insana dolayısıyla yeniden topluma yansıyabilen ayrıcalıklı bir sanattır.

Günümüzde dansın tanımı, her yaratıcı için değişkendir. Hemen hemen her sanat dalından yararlanabilen ve yaratıcının tam anlamıyla özgür olabildiği bir seyirlik sanattır dans. Oysa dansı oluşturan temel öğeler mekân, zaman ve insan bedenidir. Yardımcı öğe olarak ritmik vuruşlar ve müzikten yararlanılsa da, dans bağımsız bir sanattır ve işitsel eşlik olmaksızın da var olabilir. Dans, mimarlık ve plastik sanatlar gibi mekân içinde bir düzendir ve mekânsal ritimden yararlanır.

Müzikte olduğu gibi zaman içinde bir düzenlemedir ve zaman ritminden yararlanır. Dans hem görsel, hem işitsel ritmi kullanan, bir zaman-mekân sanatıdır (Akgün, 2006; Evcı, 2002).

Dans bir bedensel eşgüdümdür. Bu eşgüdümü algılama sürecini tamamlayamayan birey başlangıçta bedeniyle başa çıkamayabilir. Beden denetimini sağlayabilmek uzun zaman gerektirebilir. Oysa zamanla bedeniyle tanışan birey, bu eşgüdümü başarıyla gerçekleştirebilir. Birey bu noktada duyguların aynası biçiminde tanımlanabilen beden dilini daha kolay algılayabilecektir. Duygularını gizleyebilme şansını sözcükler söz konusu iken yakalayabilen birey, beden dilini denetleyemiyorsa bu şansı hiçbir zaman yakalayamayacaktır.

“Beden dilimiz kullandığımız kelimelerden çok daha fazlasını anlatabilmektedir. Bir bilge der ki “İnsanlar bedenlerini kontrol altına alamaz.” Bedenimizin reaksiyonları spontanedir, kullanılan kelimeler gibi değişken değildir. Asıl olan bedenimizdir, kelimeler değil (Akgün, 2006: 44).

Törenselle büyüsel oyunlarda trans haline geçmede müzik tartımı yanında dansın devinimi en ağırlıklı öğedir. Dans oyunlarının bir parçasıdır. Oyun başlarında ve sonlarında yapılan toplu dans geçiş döneminin kutsandığı, toplu katılımın bir sembolüdür. Doğanın dirilmesi ve canlanması, kutsal güçleri etkilemek, kurulu düzenin bozulmamış olmasına duyulan sevinç ve coşku toplu dansla ifade bulur. Eğlence ereklili oyunlarda şarkı ve dans aynı önemini korur. Ancak törenselle büyüsel işlevle yükümlü değildir. Törenselle büyüsel oyunların izlerini taşır. Geçişleri sağlamada canlılık ve dinamizm vermede ve toplumun katılımında önemlidir (Sağlam, 1999: 56).

Bütün ritüel davranışların amacı bilinci yönlendirme ve odaklamadır. İnsanların kendi büyüme süreçlerini engellemek gibi bir alışkanlıkları vardır. Dans gibi yönlendirilmiş fiziksel davranışlar işte bu eğilimin üstesinden gelmemize yardımcı olabilir. Fiziksel tepkilerimizi ve enerjilerimizi ruhsal amaçlarımızla birleştirir ve yaşamın daha yüce kuvvetleriyle temasa geçmemize yardım eder (Andrews, 2002: 12).

“Dansçılar bedenlerine egemen olmak durumundadırlar, bedenleri onlara değil. Dans eğitiminde temel amaç, dansçının bedenini istediği gibi kullanmasını sağlamak olmalı, belirli bir üsluba ya da tekniğe şartlanması engellenmelidir”(Evci, 2002; Akgün, 2006).

Dans sezgiyi ve mantığı bir araya getirerek beynin iki yarısını birbirine bağlar. Her hareket ve devinim, vücutta ve zihinde elektriksel değişimler yaratır (Andrews, 2002: 12).

Beden dansın tek nesnesidir. Birey dans için bedenini tanımak zorundadır. Dansla bedenini keşfedebilen birey, beden dili eğitimine de daha kısa sürede ve etkin biçimde yanıt verebilecektir. Sanatın insan ruh ve beden sağlığına katkı payı oldukça büyüktür.

Müzik ve dansın, tutkular ve ahlak değerleri üzerindeki etkileri konusunu uzun uzadıya ele alan düşünür Eflatun dansı, kişiyi soylulaştıran, uyumlu ve zarif kılan, kendisi ve toplum yararına eğiten bir medya olarak görüyor ve kusursuz “Devlet”inde dansa yer verilmesini istiyordu.

Dansın pek çok boyutu vardır. Fiziksel anlamda ele alındığında; “Dans, içimizdeki enerjiyi, ortaya çıkarmamızı sağlar” Beyinden aldığı uyarıları kaslar yoluyla enerji biçiminde ortaya çıkaran insan bedeni, böylece dansın oluşumunu gerçekleştirmiş

olur. Dans insan yaşamında varolan sevgi, nefret, aşk, ihanet, isyan, intikam gibi duyguların tümünü içeriğinde bulundurmaktadır. Bu nedenle dans, insan yaşamının önemli öğelerinden biridir. Üstelik yaşamın ta kendisidir denilebilir. Aynı anda insan iletişimini ve bilgilerin yüzyıllar sonrası kuşaklara ulaşmasını sağlaması bakımından da dans, önemli bir taşıyıcı işlevi üstlenmiştir (Akgün, 2006: 45).

İnsan değerlerinin hemen hemen tümünü kendinde barındıran dans, bu yönüyle irdelendiğindeyse ekinel boyutuyla varlık gösterir. Düşünce dizgelerini içinde taşıması nedeniyle sunum sırasında, söz konusu değerler dans aracılığıyla simgelenmiş olacaktır. Böylece dans, içinde bulunduğu ekinin yansımalarını aktarma özel görevini de üstlenmiş olacaktır.

Dans, toplumsal bir uğraştır. Toplumsal bir varlığın toplumsal bir uğraşla ilişkisi sonucu, toplumsal bir yaşam gündeme gelecektir. Toplumsal yaşamın, insan yaşamı için vazgeçilmezliği, insanlık tarihi süresince göstermiştir kendini. Yaşantısının hiçbir aşamasında kendisini toplumsal yaşamın gerekliliğinden soyutlamayı başaramamış insanoğlu, daha ilk insandan başlayarak fiziksel varlığı olan bedeninin dışıyla, organizmasının içinde olup biteni yansıtmaya çalışarak kendini anlatmayı denemiş ve diğerleriyle bu biçimde iletişebilmiştir (Akgün, 2006: 45,46).

Duygu ve düşüncelerin fiziksel aracı ve simgesi olan dans bir iletişim örneğidir. Eşli dans bir iletişim bütünüdür. Dansın iletişim boyutunda sağlıklı iletişimlerin sağlanabilmesi için her iki tarafın etkin katılımı gerekmektedir. Taraflardan birinin hazır olmayışı ya da edilgenliği iletişimi sonlandırır. İletişimin gereği gibi kurulabilmesi için tarafların aynı zeminde buluşmaları gereği söz konusudur. Bu zemin dans zemini de olsa işleyiş aynı biçimdedir.

Dans bir emek işidir. Birey başlangıçta gerek zihin enerjisini, gerek beden enerjisini, gerekse maddi enerjisini dans için ayırmak durumunda kalır. Yapılan özverinin sonunda dans, bireyin hem kendisiyle hem de çevresiyle mücadelesinde elde ettiği utkudur. Toplumsal yaşam koşulları çerçevesinde bireyin bu utkuyu elde etme olanağı zayıf görünmekle birlikte, başarılı olanların sayısı da azımsanamayacak denli çoktur. Galip birey, hasat dönemini başlatmış olur. Verdikleri kendisine neredeyse katlana katlana geri dönmeye başlar.

Dans için harcadığı enerjiyle gerginliklerinden bir ölçü de olsa arınabilen birey, başarıya ulaşabilir. Dansa harcadığı emeğin karşılığını, yaşama karşı edineceği olumlu yaklaşımlar aracılığıyla yakalayarak, artık mutlu yaşamın kapılarını biraz olsun aralayabilme olasılığını yakalar (Akgün, 2006: 46, 47).

"Gerçek sanatın kökeninde, birikmiş bir duyguyu dile getirmenin iç zorluğu vardır". Yaşanan anlatım zorluğunu giderebilmenin çözümünde ise yaratıcılığın cesaretlendirilmesi yatmaktadır.

Bir anlamda bireyin içsel donanımını dışa yansıtması olarak nitelenebilen yaratıcılık, gerçekte bireyin bilinci dışında yer alan içsel iletilerdir. Bu bir anlamda bireyin gerçek benliğiyle iletişime geçmesi demektir (Akgün, 2006: 49).

İnsan insana, insansal yollardan kurulabilecek bir iletişim türü olan dans, özellikle eşler arasında meydana gelebilecek çatışmaların aşılabilmesi durumlarında kullanılabilir önemli bir araçtır gerçekte. Dans kapsamındaki paylaşımın yaşanabilmesi için birbirlerine gereksinim duyan eşlerin daha olumlu yaklaşım seçimleri, bu uğraşı için birbirlerine duydukları gereksinimle ilişkilendirilebilmektedir.

Eşli danslarda tek başına bir anlam taşımayan birey, eşine karşı hoşgörülü olmakla yükümlüdür. Grup danslarında ise örneğin Türk Halk Danslarında, otuz iki kişinin tek beden gibi dansı, dansçıların her birinin, aynı bedenin organlarıymışçasına üstlendikleri rol gereği, birbirlerini koruma girişiminde bulunmaları gerekmektedir. Bu gereklilik önceleri bilinçli biçimde yerine getirilirken, zamanla oluşan kendiliğindenlik dansın utkuya ulaşması konumuyla nitelendirilebilir. Daha da ötesi evrensel bir dil niteliğindeki dans yoluyla birbirlerinin ana dillerinden tümüyle habersiz kişilerin, bir tür beden dili olarak tanımlanabilen dans aracılığıyla anlaşabilmeleri, iletişibilmeleri olanaklıdır. Daha dil olgusunun oluşmadığı dönemlerde kullanılan bu yöntemin, tarih kapsamında yok olmayışı yöntemin geçerliliğiyle ilişkilendirilebilir (Akgün, 2006: 49-50).

Dans bedenin dilidir, öyle bir dil ki, sözcüksüz. Beden bedene müzik ve dizem eşliğindeki sınırsızlık... Irk, din, dil, renk ayrımı gözetmeksizin konuşulabilen dildir dansın dili. Dil gibidir. Nasıl ki, her dilin bir kurallar bütünü, biçimsel ve sözcükbilimsel özellikleri varsa her dans türünün de ayrı kuralları ve biçimleri vardır. Dil bilen, kültürlü insandır (Akgün, 2006: 50).

4.3. Sahne Dansları ve Sahne Üzerindeki İletişim

İlk insanlar yağmurla ıslanıp, rüzgârla üşüdüklerinde ağaç kovuklarına, mağaralara, kendilerini sıcak tutacak ve güvende hissettirecek yerlere sığınmışlardır. Acıktıklarında avlanmışlar, bitkiler toplamışlar, susadıklarında ihtiyaçlarını nehirlerden, su kaynaklarından karşılamışlardır.

Önceleri biyolojik ihtiyaçlarını gidermeye yönelik insan bu ihtiyaçları karşılamada ustalaşınca psikolojik açıdan kendilerini rahatlatmak unsurlara yönelmişlerdir. Başlangıçta tamamen işine yaradığı için kullandığı malzemeleri zaman içinde süslemiş, ona estetik bir görünüm kazandırmıştır. Ürettiğini süsleme, estetik bir biçime büründürme çabası insanı sanata ulaştırmıştır.

Tunalı'nın (1983:18) Benedetto Croce'nin estetik anlayışını aktardığı "Croce Estetik'ine Giriş" adlı eserinde; sanatın bize gerçekliği değil, bir görüntüyü, bir kopyayı gösterdiğinden söz edilmektedir. Ona göre sanatta söz konusu olan gerçeklikler değil, sadece görüntülerdir. Sanatçı ile nesneler arasındaki ilgi, taklit (mimesis) ilgisidir. Sanatçı nesneleri, görünüşleri taklit eder.

Yani kosmos aixthetos'u (duyulur dünyayı). Ama Platon'a göre gerçek varlık idealar dünyasıdır (kosmos neotos). Sanatın taklit ettiği nesneler aslında gerçek varlıklar olan ideaların gerçeklikten yoksun bulunan kopyalarıdır. Buna göre de sanatın ortaya koyduğu şeyler kopyaların kopyaları olacaktır. O halde sanat gerçeklik ile değil, kopyalarla ilgilidir. Şairler vb. en yüksek değerleri anlatırken birer benzetmecidirler.

Hayatı anlamak, yorumlamak ve hayattan zevk almak amacıyla insanın hayal gücünün yaratıcı kullanımına sanat denir. Çeşitli sanat dalları hayattan zevk almayı sağlamanın yanında sayısız işlevlere sahiptir. Sanatın tüm dalları belli bir dereceye kadar toplumsal karakterin etkisi altındadır. Sanat bazen belli bir amaca hizmet maksadıyla yapılıyor olsa bile, her durumda kasıtlı olarak sembolik ifade biçimlerine ve yaratıcı hayal gücünün duygular vasıtasıyla dışa vurumuna gereksinim vardır (Haviland, 2002: 437, 438, 439).

Sanat, duygu, tasarım, güzellikle ilgili olguların anlatımında yararlanılan yordam ve yöntemler; belirli bir uygarlık, belirli bir dönemin anlayış ve beğenilerine uygun yaratılan anlatım; insanın yeteneğiyle düzenlenmiş ya da değişikliğe uğramış nesneler olarak tanımlanabilir (Güz, 2002: 320).

“An” felsefesi yaratıcılığın felsefesidir. Geçmişten bağımsız değildir, geleceği de göz ardı etmez. Bireyin yaşamdaki en temel ihtiyacına, daha doğru söylemek gerekirse yaşamdaki amacına işaret etmektedir; bu ise “yaratıcılık”tır (Altınay, 2001: 3).

“İlkellerden bu yana, insanın oyuna, taklide ve oyunu paylaşmaya değer vermesinde iki neden olduğunu düşünüyoruz: biri, insanın kendinden ötede olmaya yönelik içgüdüsel eğilimi, öteki de onu, bilinmeyen şeylere, kutsal ve gizemli olana karşı duyduğu korkuyla karışık merakıdır.

Dramanın kaynağı, yaşamsal gereksinimlerini sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten, geliştiren ve öldüren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırda bulunmaktadır. Onların avladıkları hayvanlar, sele karşı kurdukları barınaklar, ırmakları geçmek için yaptıkları salları, ağaçlara tırmanmak için bükükleri sazdan ipler doğaya sağladıkları üstünlüğün birer göstergesidir. Karşısında kendini çaresiz hissettiği doğaya meydan okumanın bilincine varan ilkel insan, bu bilgisini, duygularını belirttiği tartımlı hareketler, sesler ve danslarla topluca değerlendirmiştir.

Doğanın insan yaşamını sürekli etki altında tutan gücüne karşı, o da doğal olanı geliştirerek üstünlük sağlama yolları aramıştır. Bu şükranla karışık üstünlük duygusunu da, topluca yaptığı yalın, yabanıl oyunlar ve danslarla ifade yoluna gitmiştir. Kurallara bağlandığında bu ilkel tapınma oyunları ve danslar düzenli ve belirgin bir duruma girmiş ve ritüel dediğimiz tapınma törenlerine dönüşmüştür. Böylece, insanın doğa ile ilişkisinde büyü var olmuş; çeşitli giysiler, maskeler, tartımlı hareketler, gizemli sesler, doğal olanın dışında kalan stilizasyonu, başka deyişle sanatsal anlatımı getirmiştir. İnsan, doğa karşısına, kendi yarattığı olanı yapay doğayı getirerek sanat dediğimiz imgesel yaşama giriş yapmıştır.

Ancak insanın sanatsal etkinliğinin başkaları tarafından da yaşanır olabilmesi için, büyü tek başına yeterli olmamıştır. Bundan başka bir etken de rol oynamıştır; bir arada yaşayan insanların gündelik sorunları, acıları, sevinçleri yani onların yaşamları içindeki bulguları, hataları, onların istemi dışında gelişen küçük büyük engeller, zorluklar, yaşamlarını etkileyen olaylar başka bir ilgi odağı olarak oyunlara yansımıştır.

Doğa ile olan ilişkisinde büyücünün yönetiminde törensel gösteriye giren insanoğlu, gündelik olayları anlatmak için taklide yönelmiştir. Ritüel, insanın

doğayla olan çatışmasını simgelerken, gündelik olayları ve insan ilişkilerini ele alan oyunlar da insanın insanla olan çatışmasını göstermiştir. Böylece doğa-insan ilişkileriyle büyü, insan-insan ilişkileriyle taklit doğmuş ve homo ludens (oynayan insan) ortaya çıkmıştır” (Nutku, 1998: 50, 51).

Zamanla bu danslar doğadan kopup özelliklerini yitirmişlerdir. Hindinin baş hareketi ritmik bir boyun kırmaya, ördeklerin yürüyüşü basit bir çömelerek yürüme hareketine dönüşmüştür. Bu danslardaki özel hareketler sadece figür olarak değeri olan amaçsız hareketler dizisi haline gelmiştir (Aktürk, 1999: 13).

Halkoyunlarının önemli bir özelliği de onun bir halk sanatı olmasıdır. “Halk sanatı suni olan sanatların karşısına tabii bir sanat olarak çıkarılmıştır. Halkoyunlarının bu yönü onun diğer sanatlar gibi algılanmasını engellemektedir. Genel olarak sanatlar endüstriyel ve güzel sanatlar olarak ikiye ayrılır. Güzel sanatlar ise ritmik, fonetik ve plastik olmak üzere üç kısma ayrılır. Güzel sanatların dördüncü kısmı ise içerisinde dansın da bulunduğu ve yukarıda sayılan güzel sanatların hepsinden yararlanan “karma sanatlar”dır. Bir halk sanatı olan halkoyunları olsa olsa sanatların bu kısmında yer alabilir. Ancak halkoyunları bu bölümde yer alan sinema, opera, fotoğraf ve dans gibi sanatlardan da farklıdır. Mesela halkoyunlarının modern ve klasik danslar gibi algılanıp sunulması mümkün değildir. Bu yüzden halkoyunları ile uğraşan ve sanat yaptığını söyleyen veya öyle addedilen insanların işlerinin zorluğu da bu yüzdendir. Çünkü hem halkoyunları söz konusu sanatlardan farklıdır, hem de bir işin sanat olması için gereken “insan işi olması, kalıcı olması, form ile ifade edilmesi ve bir lüks olmaktan çıkmış olması” gibi şartları haiz olmakla birlikte, halkoyunları sahneye onu üreten halkın ortaya koyduğu form ve şekille gelmesi bakımından, sanatın diğer unsurları olan “yaratı” ve “yaratıcılık” gibi şartlara uymamaktadır (Eroğlu, 1997: 145, 146).

Kent kökenli oyunlarda kırsal kökenli oyunların konuları ve işlevi farklıydı. Köy seyirlik oyunları; tapınma, iş, üretim, olay canlandırma, taklit, zekâ, eğlence, düğün, nişan, kına, sünnet gibi yaşamsal konuları işliyordu. Bütün bunlar belli bir geleneksel tarz oluşturmuştu. Kent oyunları ise eğlence, taşlama, eğitim biraz da tapınma içerikliydi.

Halkoyunlarında oyuncular sıradan insanlar ve biraz tecrübeli olanlar olurken, kentlerde yarı profesyonel, sonra da profesyonel oyuncular görev alıyordu. Köyde, kırdan, mekan, sahne ya yok ya da çok ilkelken; kentlerde belli bir mekan, sahne, dekor, kostüm ve diğer gereçler bulunurdu (Kaygısız, 2000: 119).

Sahnede ışıkların karartılması ile sahnede güneşin batışı sembolik olarak gösterilmiş olur. Dekorun en belirgin işlevi, bilgi verici olup, ikoniktir; oyunun aksiyonunun geçtiği çevreyi resimler ve mekânı, dönemi, karakterlerin toplumsal konumlarını göstererek ve oyunun diğer asal özelliklerine işaret ederek seyircinin anlaması gereken temel serimsel bilgileri sağlar (Esslin, 1996: 60).

Aksesuar, eşyalar, aletler, takılar ve dramatik mekân üzerinde karakterlerin kullandıkları tüm taşınabilir nesneler, tasarımın asal parçalarıdır (Esslin, 1996: 62).

Işıklamanın, dram sanatının görsel gösterge sistemleri arasında giderek artan bir rolü vardır. Dramatik gösteride ışığın en önemli işlevi deiktiktir. Aksiyonun odak noktasına, işaret parmağıyla gösterircesine, doğrudan dikkat çeken ışıklama değildir.

Başkarakter üzerine tutulan ve onun hareketlerini izleyen bir ışıldak dikkati o yana çekebilir (Esslin, 1996: 63).

Gösterinin, seyirci önünde gelişmesi, daha önceden tasarlanıp çalışılmış olmasına karşın, gösteri sırasında bazı durumların ortaya çıkması ve önceden hesap edilmeyen sapmaların ya da yanlışların olduğu anda bunları spontan olarak düzeltme olanağı olması, oyuncular kadar seyirciler için de heyecanı bir kat daha artıran etkenlerdir. Daha da önemlisi, oyuncular, kahkahaları, seyircilerin soluk almadan seyretmelerini, spontan alkışlarını ya da bazı doğu tiyatrosunda olduğu gibi, sahneye atılan lafları, kısacası, seyircilerin tepkisini anında hissederek. Bu tepkilerin ışığında oyuncular, oyunlarını anında düzeltip gerekeni yapabilirler (Esslin, 1996: 76).

Dramatik aksiyonu izleyen her seyircinin eşzamanlı ya da farkında olmadan algıladığı “anlam” ya da çok sayıda anlamlar, bir yandan dışa vuran gösterge içeriklerinin etkileşiminin ürünü olarak, öte yandan da, seyircinin kişisel durumu, içinde bulunduğu toplumsal ve tarihsel konum önemlidir. Aynı dramatik gösteri genç birine başka, yaşlı birine başka anlam ifade edebilir ve gösterinin “ahlaksal” yani toplumsal, ideolojik ya da siyasal anlamı etkin bir biçimde gösterinin geçtiği dönemin toplumsal ve tarihsel özelliklerine göre belirlenir (Esslin, 1996: 135).

Sahne sanatlarında koreografinin önemi büyüktür. Koreograf malzeme olarak insan bedenini kullanır. Nasıl hareket üretileceği koreografin ana konusudur. Hareketler hem tasarım sürecinin temel öğeleri hem de diğer öğelerle birlikte anlama ulaşan araçlar niteliğindedir. Koreografinin amacı; yeni adımlar, yeni hareketler yaratmak ya da simetrik-asimetrik sahne kullanımı değil, var olan malzemeyi bilinçli bir şekilde, kompozisyon anlayışı ile değerlendirmektir. Bu aşamada sahneye uyarlanması düşünülen unsur gereksiz tekrarlardan arındırılır ve sahne tekniklerine de uygun olarak dengeli ve uyumlu bir bütün oluşturulur. Böylelikle izleyiciye anlatılmak istenen şey, daha somut bir biçimde ortaya konmuş olur (Yılmaz, 2002: 101).

Bir gösteriyi biçimlendiren ve sunulan göstergeleri seyircinin anlamasını ve çözmesini sağlayarak onun yeterliliğini sınavan gelenekler iki ayrı kategoride değerlendirilebilir:

—Uygulayıcılarla seyircinin ait olduğu, belli bir kültürün, uygarlığın ya da toplumun gelenekleri: kültürel, davranışsal ve ideolojik gelenekler

—Dramatik gösterinin sunuluşuna egemen olan gelenekler: dramatik ya da gösteriye ilişkin gelenekler. Gösteride ikonik yoldan verilen genel kültürel gelenekler, o kültürün tüm yaşamını ve davranışını, onun dilini, törelerini, ahlaksal ölçülerini, beğenilerini, ideolojilerini, mizahını, boş inançlarını, dinini, düşüncelerinin ve anlayışlarının birikimi olan tüm toplumu kapsar (Esslin, 1996: 114, 115).

Günlük yaşamda ve sanatta kullanılan sınırsız sayıda göstergelerin tümünü herkesin anlamasını sağlayacak evrenselliği yoktur. Bir insanı, giyiminden, saç biçiminden çıkarabilmemiz, kendi uygarlığımızdaki giyim kodunu tanıdığımız içindir. Onu anlarız çünkü onun dilini biliriz. Eğer ilişkide olduğumuz kişi başka bir toplumdansa gelmişse, giyiminin, saç biçiminin ve davranışlarının göstergesini anlamayız ya da yanlış yorumlarız. Kodlarını bilmiyorsak onun konuştuğu dili anlamamız olanaksızdır. Günlük yaşamda etkin bir biçimde kullandığımız ya da edilgen bir biçimde sezdiğimiz göstergelerin çoğu kültüre bağımlıdır.

Gerçekte köylerimizde, özel bir halkoyunları ekibi ve halkoyunları giysisi yoktur. Davul-zurna çaldığı ve oyun ortamının kurulduğu zamanlarda kendine güvenen ortaya çıkar ve çevresinde gördüğü, algıladığı şekilde oynamaya başlar. O anda üstlerinde ne varsa onunla oyuna katılır. Figürler, ekiplerdeki gibi aynı olmaz, farklılıklar görülür (Ay, 1999: 190).

Koreografik düşüncede her hareketin bir değeri, hızı, tartımı ve karakter yapısı vardır. Hareketin etkisinin saptanması için koreografiye özgü matematiksel analizler yapılır. Dans adımları, oyuncu jestleri, kısacası kullanılan tüm göstergelerin her biri birbiriyle matematiksel bir düzlemde ilişkilidir. Matematiksel düzlemi koreografideki hareket dengesi belirler. Hareket dengesi birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan devinimlerin doğru dengelenmesiyle kurulur. Hareket dengelerinin içinde oluşturulan epizoddaki cümlelerin değeri de yine bir hareket olarak değerlendirilir (Şenel, 1992:16).

Sahnelenen klasik danslar, lineer bir zaman çizgisi üzerinde sürecin sonunda, önceden hedeflenen anlamı üretecek, hikâyeleri ve tasarlanan olayları anlatacak şekilde mekanik hareketler zinciri olarak tasarlanmaktadır.

Dansı izleyenlerin her biri sergilenen performanstan aynı çıkarımları yapabilmektedir ve anlam belirli bir düzen üzerinde şekilsel olarak tanımlıdır. Daha çok kaynak öykü, hikâye ya da librettonun edebi anlamı eserin tümünü kapsar. Uygulanan performanslar biçimsel bir yapı içerisinde akılcı zihinlerin rahatça anlayacakları şekilde, klasik fiziğin zaman anlayışı ile paralel bir zaman anlayışı, yani çizgisel zaman üzerinde olay örüntülerini yerleştirir. Belirli bir sentaks oyunların kurgusuna hâkimdir (Çelik, 2005: 37).

Kentle kırsal kesim arasında mutlaka fark vardır. Kentte oyun geleneksellikten uzaklaşmakta, sahne sanatı haline dönüşmektedir. Ancak bu otantiklikten uzaklaşıldığını göstermemektedir (Ay, 1999: 191).

Ülkemizde özellikle büyük şehirlerde yer alan topluluklarda şova yönelen, seyirciye görsel doyum sağlayan sanatsal zenginliğe sahip birçok ekip yer almaktadır. Bir yandan gösteri sanatları dalında hak ettiği konumu ile diğer yandan da sosyal bir birim olarak tüm eğitim kurumlarında, halkoyunları en yaygın etkinliklerden birisi olarak faaliyetlerini sürdürmektedir. Son yıllarda giderek değişen ve gelişen halkoyunları toplulukları özellikle sahne sunumunda başarılı bir yapıya kavuşmuştur. Yabancı ülkelerde ülkemizi temsil eden bu topluluklar birçok halkoyunları yarışmalarında dereceye girip birincilik almaktadır (Özbilgin, 2005: 261).

4.4. Dansın İletişim Kodları

Bir iletişim örneği olan dans ve beden dili işlevlerinin iletişim işlevleriyle örtüşmesi son derece olağandır. Bireyin gerek dans gerek beden dili alanında alacağı eğitim, onun o güne değin gerçek alabilirliğinin ayırımında olmadığı bedeniyle tanışmasına ve beden eşgüdümünün bireyin yaşamı için ödün verilemeyecek işlevini algılamasına olanak tanıyacaktır. Artık bedeninin gücünü keşfeden bireyin içsel iletişimi daha başarılı gerçekleştirebilecek, böylece kendini daha doğru anlatabilecektir. Kendisiyle daha iyi iletişim bireyin bu başarısı, onun dışsal iletişimlerine de alt yapı hazırlayarak, çevresiyle ilişkilerinin iyileşmesine

ortam yaratabilecektir. Sonuçta birey, tüm bu kazanımların ardından “toplumsal ilişki kurma” becerisini geliştirebilme ayrıcalığını yakalayabilecektir.

Dans ve beden dili işlevleri, bireyin kendi iç dünyasıyla kurmuş olduğu iletişim de başarı oranını artırabilmesine, böylece kendini daha iyi anlatımına ortam hazırlarken aynı anda bireyin iletişim için de olduğu diğerleriyle eş duyum kurabilmesinde de etkilidir. Eş duyumdan söz edebilmenin temel koşulu, tarafların birbirlerini anlayabilme gereklilikleridir. Anlaşılır olabilmek ise bireyin içsel iletişim sürecinin sağlıklı aşılabilmesiyle ilişkilidir (Akgün, 2006: 92, 93).

Her insanın başka insanlara benzediğini, hele kendi kültür ortamının insanlarına iyiden iyiye benzediğini görürüz. Onu öbür insanlardan ayıran nokta onun yaşam deneyleriyle elde ettiği özel bilinç özellikleridir. Her kişi kendi yaşam deneyleriyle, kendi başına gelenlerle kendi ruhsal özelliklerini kazanır. Bireyi apayrı kılan ve davranışlara yansıyan bu bilinç öğeleri onun kişiliğini oluşturmaktadır. Kişiliğin oluşmasında çevre koşullarının ve eğitim koşullarının kalıtsal etkenlerden çok daha ağır bastığını söylemek yanlış olmaz (Timuçin, 2005: 89).

İletişimde oldukça büyük öneme sahip olan eş duyum, özellikle kişilerarası ilişkilerde etkili iletişim kurabilmenin temel gereksinimlerinden birisidir. “Kelime kökeni Almancadan “Einfühlung”, Yunanca “Empatheia” sözcüklerinden gelir. Yunanca etkileme anlamına gelen “Empatheia” sözcüğüyle duygu anlamına gelen pathos sözcüğünden oluşur.” Kısaca tanımlamak gerekirse; “bir kişinin kendisini karşısındaki kişinin yerine koyarak olaylara onun bakış açısıyla bakması, o kişinin duygularını ve düşüncelerini doğru olarak anlaması, duyumsaması ve bu durumu ona iletmesi süreci” eş duyum olarak değerlendirilmektedir. Karşılıklı kişilerin eş duyum kurabilmeleri için üç öge gerekmektedir:

“1. Empati kuracak kişi, kendisini karşısındakinin yerine koymalı, olaylara onun bakış açısıyla bakmalıdır.

2. Empati kurmuş sayılmamız için, karşımızdaki kişinin duygularını ve düşüncelerini doğru olarak anlamamız gereklidir.

3. Empati tanımındaki son öge ise, empati kuran kişinin belleğinde oluşan empatik anlayışın, karşıdaki kişiye iletilmesi davranışıdır. Karşımızdaki kişinin duygularını ve düşüncelerini tümüyle anlasak bile, eğer anladığımızı ona anlatmazsak empati kurma sürecini tamamlamış sayılmayız” (Akgün, 2006: 93, 94).

Tipik bir iletişim örneği olan dans olgusu içinde özellikle eşli danslar dikkate alındığında, eş duyumsal iletişim kurabilmenin temeli gerçekte yine dinleme becerisiyle ilişkilendirilebilmektedir. Burada dinlenen sözcükler değil enerjidir. Gönderici tarafından gönderilen iletinin geri bildiriminin sağlıklı gerçekleştirilmesi alıcı tarafından iletinin doğru algılanabilmesiyle bağlantılıdır (Akgün, 2006: 95).

1. Konuşurken dinleyebilmek nasıl olanaklı değilse, eşten bağımsız yapılan dansta da enerji çözümlemesi yapabilmek pek olanaklı değildir. Öyleyse, alıcının yani takipçinin, enerji beklemesi gerektiği durumlarda, kendi bireysel kararıyla dans etmek yerine enerji beklemesi gerekmektedir.

2. Enerjiyi gönderenin, kendisini müzik eşliğinde bedeniyle anlatımına olanak tanınmalı, rahat olması sağlanmaya çalışılmalıdır.

3. Alıcı yani takipçi göndericiye yani lidere göndereceği enerji iletilerini bekleme isteğinde olduğunu göstermeli ve dansa yoğunlaşabilmelidir.

4. Gürültü niteliği taşıyan iletişim engelleri ortadan kaldırılmalı, dans sırasında tüm yoğunluk müziğe ve dansa verilmeli, izleyiciler ve diğer dans edenler yalnızca gereğince önemsenmelidir.

5. Karşılıklı taraflar eş duyumsal iletişim kurabilmeli, karşısındaki kişinin yerinde olmaları durumunda nasıl bir davranış beklentisine gireceklerini dikkate alarak o doğrultuda davranış sergilemelidirler.

6. Sabırlı olunmalı ve diğerleriyle iletişim kurmaktan kaçınılmalıdır.

7. Dansa yoğunlaşılmalı, kişi kendini rahat bırakmalı ve hafif olmalıdır ki, gelen enerjiye açık olabilsin.

8. İletişimi sağlamlaştırmak adına yapılan eleştirilerin gerçekte iletişimi engellediği göz ardı edilmemeli ve eleştiri için uygun zaman beklenmelidir.

9. Gelen ileti her zaman istenilen netlikte olmayabilir. Böyle durumlarda dansa ilişkin gizli ipuçları ve yorumlar gelen iletinin çözümlemesinin doğru yapılabilmesini olanaklı kılabilir.

10. Müziği bir başkasının kulağıyla dinleyip, bir başkasının istediği biçimde dans etmek kimileyin çekici değildir, ama yine de yalnızca gelen ileti beklenip algılandıktan sonra geri bildirim gönderilmelidir. Bir soru-yanıt oyunu biçiminde nitelendirilebilen dans da tıpkı sözlü iletişimde olduğu gibi iletinin gelmesi beklenmelidir.

Kişilerarası iletişimde göz ardı edilmemesi gereken bir diğer konu ise karşılıklı tarafların gönderilen iletileri algılayabilecek alabilirlikte olup olmadıklarıdır. Gerçekte kurulacak iletişimin temelini oluşturan bu konu, iletişimin etkin ve etkili kurulabilmesi için oldukça önemlidir. Kişilerarası iletişimde karşılıklı ileti aktaran taraflardan birinin daha az bilgi birikimine sahip olması, ilişkide gerçekte karşı tarafı da ilgilendirmektedir. Neyin ne denli bilinip bilinmediğini kestiremeyen taraf, ne anlatırsa anlatsın karşı taraf yalnızca anlayabildiği kadarını anlayacaktır. Bu nedenle kurulacak her türlü iletişimde karşı tarafın anlayabileceği dilde konuşulması gereği tarafların eş duyum kurabilmeleri için de oldukça gereklidir (Akgün, 2006: 96, 97).

“Müzik taklide dayanan sanatlar kapsamındadır. Taklitler ise olumlu ya da olumsuz ahlaksal duyguları var eder. Danstaki herhangi bir melodi ya da davranış mutlaka bir şeyi yansılar, onu tanımlar, anlatır ve yorumlar. Tanımlanan şeyin iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin oluşu müziğe de yansır ve eğitsel ya da ahlaksal değer burada ortaya çıkar; çünkü taklit, taklit edilen düşünceleri ve duyguları da ortaya çıkarır” (Nutku, 1998: 46).

Dansı oluşturan temel öğeler mekân, zaman ve insan bedenidir. Dansta eşlikçi olarak genellikle ritmik vuruşlar ve müzikten yararlanılsa da, dans bağımsız bir sanattır ve işitsel eşlik olmaksızın da var olabilir. Dans aynı zamanda, mimarlık ve plastik sanatlar gibi mekân içinde bir düzendir ve mekânsal ritimden yararlanır. Müzikte olduğu gibi zaman içinde bir düzenlemedir ve zaman ritminden yararlanır. Dolayısıyla dans, hem görsel hem işitsel ritmi kullanan, bir zaman-mekân sanatıdır (Coşkun, 2008: 50).

Geleneksel tiyatro ve sinema oyunlarında anlatım, serim, düğüm, doruk ve çözüm zinciri içinde gelişip son bulur (Efe;1993: 84).

Bedenin sanattaki temsili durumu, bedenin kendisi değil, bir görüntü olarak onun varlığının yerini tutmasıdır. Dolayısıyla beden bu temsiliyeti göstergebilim açısından göstergesel bir dizge olarak değerlendirilir. Gösterge temelde, bir temsil etme, bir yerini tutma işlemi gerçekleştirir.

Saussure’a göre gösterge, gösteren ve gösterilen olarak ikili bir yapıdadır. Peirce ise bir adım daha ileri giderek temsil edenle temsil edilen (gösteren ve gösterilen) arasındaki bağıntıyı tanıma, bir yorumlama sürecinin olması gerektiğini ileri sürer. Peirce’e göre yorumlama, anımsama ve değerlendirme gibi yetileri kullanarak gerçekleşir. Göstergenin anlamı içerikle ilişkilendirildiğinde oluşur. Bu görüntüsel dizgelerin yorumlama ve anlamlandırılması sürecidir (Kaplan, 2007: 46).

Göstergebilim açısından her sanat yapıtı bir gösterge niteliği taşır. Dolayısıyla sanatçı tarafından ortaya koyulan yapıt gösteren olarak işlev görür. Toplumsal bilinçte kaydedilmiş bir anlam, gösteren ve gösterilenin bağıntısı içerisinde değerlendirilir (Rıfat, 1983: 274, 275).

“Gösterge en kısa tanımıyla; kendisinden başka bir şeyi özel bir amaç ile belirtmek üzere kullanılan herhangi bir şey”dir (Başkan, 2003: 55).

“Göstergeler; kokusal, tadımsal, dokunsal olarak ayrılmakla birlikte, en güçlü göstergeler, “gösterme” eyleminin de belirttiği gibi, “görsel” duyu oluğu üzerinden gerçekleştirilmektedir” (Başkan, 2003: 58).

Fehmi Efe dram sanatı için “Dramatik medyada ortak gösterge dizgelerini” şöyle sınıflandırmıştır.

1-Drama dışındaki gösterge dizgeleri:

- a) Mimari yapı ve yapımı çevreleyen ortam (çevre koşulları)
- b) Ad, etkileyici kısa tanımlamalar ve ön tanım
- c) Öndeysi, bütünü bağlayan başlık, sondeysi

2-Oyuncunun oluşturabileceği gösterge dizgeleri:

- a) Kişilik, rol dengelemesi
- b) Metnin sunumu
- c) Yüz anlatımı
- d) Bedensel devinim
- e) Uzamsal devinim
- f) Makyaj ve saç biçimi
- g) Giysi

3-Görsel gösterge dizgeleri:

- a) Oyuncuların uzamsal konumları
- b) Olayın geçtiği yerin görsel temsili
- c) Renk düzeni
- d) Kullanılan araçlar
- e) Işıklandırma

4-Metin:

- a) Sözcüklerin sözlük, sözdizimsel, gönderimsel anlamı
- b) Biçem, yüksek/düşük tempolu konuşuk/düzyazı
- c) Karakterlerin bireyselleştirilmeleri
- d) Genel yapı, uyum, zamanlama
- e) Eylem olarak metin/altmetin

5-İşitsel gösterge dizgeleri:

- a) Müzik
- b) Müziksel olmayan sesler (Efe;1993: 75).

Fehmi Efe'nin dram sanatı için vurguladığı bu gösterge dizgelerini dansa uyarlamak mümkündür. Nitekim bir sahne sanatı olarak dansın göstergeleri de hareket, bedensel devinim, mimik, makyaj, giysi, aksesuar, dansçıların birbirlerine olan mesafeleri, müzik, sahnede ışık gibi unsurlardan oluşur.

Dans, içinde barındırdığı bütün öğelerle bir anlatım aracıdır.

Başarılı bir sahne ürününün ileri düzeydeki estetik yapısını belirleyici tür ve biçem gibi kavramlar, genelde bir takım anahtar göstergeler üzerine kurulur.

Anahtar göstergeler;

- a) Yapımın renk olarak genel görünümü
- b) İster soyut ister gerçekçi, düz ya da üç boyutlu oluşuna göre, tasarımın resimsel biçemi
- c) Giysilerin biçim ve dönemsel biçemi
- d) Ciddi-gülünç, gerçekçi ya da soyut oynama biçemi
- e) Oyunun havasını oluşturan müzik

Bu anahtar göstergelerin toplumun genelde paylaştığı uzlaşımlara bağlı olmaları gerekir; bu durumda dramatik yapımın etkinliği de izleyici gözünde daha fazla olacaktır (Efe;1993: 81-82).

Dansın geleneksel ve ayinsel kullanımının dışında bir sanat oluşumu olarak ele alındığında dans iki ortamın eşzamanlı kullanımı sonucunda ortaya çıkan bir eserdir. Bir dans eserinin oluşumunda ve sergilenmesinde kullanılan birincil ortam “hareket”in kendisidir. Bunun üzerine eklenen ikincil ortam ise müzik, ritim ya da sestten oluşan işitsel veriler ve kostüm, dekor ve ışıktan oluşan görsel verilerdir. Dansın hayat bulduğu ve üzerinden iletişim kurulan ortam ne saf bir fiziksel hareketler zincirinden geçer, ne de saf olarak duyuşsal algılamaya dayanır. Dansın bu çok ortamlı yapısı dansı kurmak istediğimiz iletişimin hangi bilgilere dayandığını, uygulanan dansa yüklenen anlamı ve anlatım şekillerini içerir (Çelik, 2005: 14).

Dans bir yandan kişinin kendini olumlu yönde geliştirmesini sağlarken bir yandan da çevresiyle ilişkilerini düzenlemesine yardımcı olur. Platon ideal devlet düşüncesinden söz ederken özellikle devlet yöneticilerinin elenerek tespit edilmesini önermiştir. Bu önerinin içeriğinde eleme sürecinin nasıl olacağından söz etmiştir. Platon’a göre zengin fakir ayrımı yapılmadan her çocuğa eğitim verilmesini ve jimnastik ile müziğin çocukların eğitiminin temel taşları olması gerektiğini belirtmiştir.

“Jimnastik bedeni eğitir, çocuğu yürekli ve dayanıklı yapar. Müzik ise ruhu eğitir, onu ince ve yumuşak yapar. Bu ikisinin birleşimi sağlam, güzel ve dengeli bir kişiliğin oluşmasına yol açar. Daha sonra bunlara ek olarak, aritmetik, matematik ve doğru düşünmeyi öğreten ön çalışmalarla bir parça diyalektik gelir.” Bu yaklaşım bedensel hareketin ve eşliğinde müziğin insan karakterine olumlu etkisini vurgulamaktadır (Störig, 2000: 267, 268).

4.4.1. Yüz / Beden / Makyaj

Hareketlerimizle, bedenimizin pozisyonuyla, el-kol davranışlarımızla duygularımızı bazen farkında olarak, bazen farkında olmayarak belirtiriz (Cüceloğlu, 1997: 273).

Günlük yaşamımızdaki ilişkilerde en önemli görevi yazılı ve sözlü dil değil, duygular ve heyecanlarımızı ifade eden sözsüz iletişim yüklenir. Yüz ifadelerimiz, bedenimizin duruşu, konuşma tarzımız, el kol hareketlerimiz, sesimizin tonu bir kimseye karşı nasıl duygular içinde olduğumuzu ifade eder. Kadın-erkek ilişkilerinin kısıtlı olduğu geleneksel toplumlarda, duyguları gözün dili ifade eder (Cüceloğlu, 1997, 272).

İnsan, psişik yönüyle hayvanla birleşse de toplumsal yönüyle ondan ayrılır. İnsan, bilincin oluşturduğu değer yargılarıyla toplumsal, kültürel bir varlık halini alır. Beden toplumun değer yargılarının bir üreticisi olur ve taşıyıcısı rolünü üstlenir (Kaplan, 2007: 7).

Beden sanatı en temelde insanın limitleri ile ilgilidir. Fakat burada ‘insanın limitleri’ tamlamasının çağrıştırdığı geniş perspektif, insanın hareket halindeyken etrafını çizen kesin hatlar tanımı ile daraltılırsa daha doğru olacaktır. İnsan hareket eder ve hareket etmesi gereken her canlının bedeni sınırlarla donatılmıştır. Bitkiler hareket etmez ve sınırları da yoktur, acı deneyimlerinin de olmadığı gibi. “Hem çözülmez bir bütün, hem eylemlerinin mutlak kaynağıdır insan. Dahası, simge ve işaretler taşıyan bir büyücüdür o. Bütün bunlar saçlarında yansır, gözlerinde parlar, dudaklarında dans eder ve gelir parmak uçlarına yerleşir. Bedenin tamamıyla

konusur bu canlı: Koşarken konuşur, seslenirken konuşur. Ve uykuya daldığında, uykusu-evet, o da- bir çeşit konuşmadır” (Yıldırım, 2008: 122).

Kültürün, konuşma esnasında kullanılan bilinçsiz el-kol hareketlerinin kullanılma sıklığını ve bu hareketlerin nasıl yapıldığını etkilediğinden söz edilebilir. Ancak tek başına anlamlar içeren jestler ve mimiklerde de kültürlerin vurgusu daha fazladır. Tek başına bir anlam ifade eden ve o toplumun bütün üyeleri tarafından anlaşılan simgesel jestler, üzerinde önceden uzlaşılmış toplumsal algılara dayanır. Üzerinde uzlaşılan bu jestler, sözle daha uzun anlatılabilecek olan duyguların ya da düşüncelerin hem kısaltılmış hem de gelenekselleşmiş biçimidir. Simgeleşen jestler ve mimikler kültürden kültüre farklılık gösterebilecekleri gibi ortaklıklara da sahip olabilirler (Gürçayır, 2007: 13).

Beden evrensel bir araçtır. Ancak kültürlerin bedene ve beden uzuvlarına verdikleri anlamlar, bedeni algılayış ve bedeni kullanım şekilleri farklılık gösterir. Bedenin örtünmesi (giyim) ve bedene uygulanan pratikler (makyaj, dövme, kına) ülkeden ülkeye hatta aynı ülke içerisindeki bölgeler arasında bile farklılık gösterebilir. Bu farklılaşmanın nedeni Katharine Young’ın sözleriyle “bedenin yalnızca kültürel olarak biçimlenmesi”nden dolayı değil, “bedenin daha çok kültür içinde biçim alması, var olması ve yerleşmesi”nden dolayıdır (Gürçayır, 2007).

Koşu veya yüzme gibi (biz buna dansı da ekleyebiliriz) bedenin, dolayısıyla da beynin tamamını çalıştıran herhangi bir fiziksel çalışma sonrasında, sözel ifade önceline oranla çok daha akıcı hale gelir. Beden konuşur, beyin cevap verir. Beyin konuşur, beden cevap verir (Turchet, 2005: 31)

Eski inanışlarda parmakların çok önemli yeri vardır. Parmakların şifa dağıttığına inanılırdı.

Mevlana’nın dansında bir avuç havaya bakarken bir avuç yere doğrudur. “Yaradandan alıp, halka verme” anlamına gelmektedir. Alevi geleneklerinde de yapılan semah törenlerinde bir avuç içi gökyüzüne açılırken, diğeri kalbin üstüne gelecek şekilde kapatılır. Ard arda tekrarlanan bu harekette kalp ve yaradan arasında bağlantı kurulur. Yine birçok kültürel dansa ayakların çok aktif rolü vardır. Karadenizimizin horonundan, Kafkasların oyununa ve Kızıldere’lilerin ayak ritimleri içeren danslarına kadar ayaklar çok etkilidir. Amerikan eski müziklerinde de ayakkabı altına yerleştirilen nal sayesinde ayak dansları enstrümanlı bir şekilde oynanmaktaydı (Kaşıkçı, 2005: 68-74).

Aborjin kültüründe her ayine özgü farklı anlamlara sahip olan motifler beden üzerine boyanır ya da çizilir. Boyalı bedenleriyle müzik, totem ve büyü nesneler eşliğinde dans ederler. Her Aborjin üyesi dans eder; hem oyuncu hem de birbirinin seyircisidir (Kaplan, 2007: 37).

Yaş, savaş, bayram ve geçiş ritleri sırasında bedeni boyama âdetinin temelinde büyüsel ve dinsel motifler yatar. İlkeller arasında çok yaygın olan beden boyamada her rengin ayrı bir anlamı vardır; örneğin Afrika’da kırmızı; enerjiyi, canlılığı ve yaşama sevincini simgelerken, beyaz, doğaüstü kudretlerle ve ölümle bağlantıyı göstermektedir. Boyama daha çok yüzle gövdenin üst kısmını kaplar; ayrıca el ve ayaklar ve tırnaklar da boyanır (Örnek, 1971: 43).

Birçok beden bir araya gelmesiyle yapılan ve ne kadar çok beden bir araya gelirse kutlamanın coşkusunun, anmanın ise etkililiğinin o kadar arttığı düşünülen törenler, bedenler aracılığıyla gerçekleştirilirler. Törenlerde marşlar, konuşmalar gibi söze ve müziğe dayalı ürünlerle geçmiş anımsatılmaya çalışıldığı gibi bedenler aracılığıyla da geçmişte yaşanan bir olay anımsatılabilir ve toplumsal bellek beden aracılığıyla canlı tutulabilir. (Gürçayır, 2007).

Beden, kültür tarafından biçimlendirilerek kültürlerin kendilerini diğer kültürlerden ayırdıkları bir sınır görevi görür. Bu biçimlendirmenin yönünü beden ve beden uzuvlarının o kültür için ne anlam ifade ettiği ile ilgili yargıların belirlediği düşünülebilir.

Bedenin gelenekler, görenekler, inançlar, değer yargıları, söylemler ve ritüeller kısacası kültür tarafından biçimlendirildiği şeklindeki yaklaşım, farklı kültürlerin farklı bedenler ve farklı davranış şekilleri ürettiği düşüncesiyle desteklenebilir. Bu düşünce de evrensel bir hareketin ya da evrensel bir davranış biçiminin olmadığı yönünde çıkarımlarda bulunulmasına yol açar (Gürçayır, 2007).

Anlatım jesti olarak baş hareketleri alın ortasından gelip burundan geçerek çeneye gelen dikey bir çizgiyle, kulaklardan gelerek gözaltından geçen yatay çizgi ekseninde değerlendirilir. Yatay çizgi üzerindeki hareketler kişinin kendisini belirli bir durumdaki yaşantıda algılayış ve değerlendirişidir. Bunlar kişinin yaşanan durumla ilgisini kurar ve tutumlarını yansıtır. Yukarıdan aşağıya olan dikey çizgi ise insanlarla ilgili durumunu yansıtan hareketleri içermektedir. Bir insanın başı yatay eksen üzerinde yukarı kalkırsa, duruma karşı çıkış yapan, burnu havada bir insanı, aksi durumda yani yatay eksen üzerinden aşağıya eğikse, başı önünde bir insanı, merkeze dönük baş hareketleri, uysal, çekingen, kabullenici bir kişiliği tanımlar (Baltaş, 2007: 50).

Duruş ise duygusal durumu, özellikle gerilimin ya da rahatlamanın yoğunluğunu ifade eder. “Örneğin düşmüş omuzlar ve yana sarkık kollar ve eller, hayal kırıklığına uğramış, hayattan bezmiş başka bir ifadeyle hayat enerjisi tükenmiş bir bireyi çağırır” (Gökçe, 2006: 58).

Kişinin dengesi, omurgasının sağlamlığı ve dik oluşu, omuzların devingen ya da durağan duruşu, genel görünüş duygusal durumunu, gerilimini ya da gevşemesini görselleştirir. Başka bir deyişle, beden duruşu, eğildiği yön, yüzün baktığı yön, omuzların dik ya da çökük olması, kolların açık ya da kapalı bir oluşum sergilemesi, aynı biçimde bacakların duruşu, ayrıık ya da bitişik olması, beden duruşu ve duygular arasında nasıl bir ilişkinin bulunduğunu ortaya koyan birer göstergedir (Güz, 2002: 47).

Gövdeye kollarla bağlı olan ellerimiz, tüm yaşamımız boyunca bedenimizin etrafında gezinir. Her hareketimizde bize eşlik eder. En mahrem iletişimimizi paylaşır. Dokunma duyusu sayesinde varlığımızla ilgili belirli bir bilgiyi aktarır ve muhatabımız ile ilgili bilgi edinmemizi sağlar (Turchet, 2005:58).

Ellerin açık durması, kişinin zihinsel olarak rahat ve gevşek olduğuna işaret eder. Ayalar dışarı bakmaktadır. Ellerin kapalı olması da aksine, kişinin stres yaşadığını veya bir düşünceye yoğunlaştığı için gevşemesinin mümkün olmadığını gösterir (Turchet, 2005, 60).

İnsanın iletişim sürecinde duruş kadar görünüşün de etkisi büyüktür.

Argyle görünüşü ikiye ayırır: iradeye bağlı olanlar (saç, elbiseler, cilt, bedensel süsler ve makyaj) ve daha az kontrol altında tutulabilenler (kilo, boy ve diğerleri) Saçlar bedenimizin en esnek kısımları olduklarından, bütün kültürlerde oldukça önemlidirler. Saçlarımızın görünüşünü kolayca değiştirebiliriz. Saçlar görünüş, kişilik, toplumsal statü ve özellikle uyumluluk hakkında bilgi verir (Gökçe, 2006: 55).

“Mimicry, Grekçe mimos kökünden gelir; mimesis, taklit, öykünme, benzetme anlamındadır. Platon bu terimi sözlük anlamıyla, yani “öykünme” olarak kullanmış, Aristoteles, dram sanatı konusunda bu terimi yeniden yaratma ve yansıma anlamıyla yorumlamıştır. Sahnedeki oyun sanatının temel ilkelerinden biridir. Türkçede, Fransızcadan alınmış kullanışıyla, mimik düşünceleri, duyguları yüz ve gözde anlatımı ile verme sanatıdır.

Mimicry, kişiye başka bir kimse, bir yaratık ya da bir nesne olma fırsatını verir. Oyun süresi içinde oyuncu kendi kişiliğinden sıyrılıp başka biri ya da başka bir şey olur. Öykündüğü neyse onun gibi davranır ve bunu pekiştirmek için giysi, maske ve çeşitli süsler kullanır.

Öykünmenin en ilkel biçimi fizikseldir; esneme, koşma, gülme, bakma gibi düşünülmeden öykünülen hareketler, bulaşıcı durumlar vardır. Bazı hayvan yavrularında gözlemlediğimiz gibi, hareket eden her şeyin ardından koşma ya da kendilerine doğru gelen nesnenin önünden kaçma öykünme kavramının içgüdüsel ilişkisine bir örnektir. Öykünme, diğerini yaşama anlamına gelen empatiye de bağlanabilir. Empati başka bir kişinin özel ve kişisel duygu, heyecan dünyasına girmektir (Nutku, 1998: 39).

4.4.2. Hareket

İnsanın hayatı ana rahmine düşüşünden itibaren kalp atışının ritminde sürecektir. Anne karnında olduğu dönemde hayatta kalması nasıl onu besleyen kalbin atışına bağlıysa, hayatının sonu da kalp kasının durmasıyla belirlenir. Kalp durmaksızın açılıp kapanan bir pompa şeklinde var olmaktadır. İşlevi hareket halinde olmaktır ve kalp sadece hareket halinde olduğu sürece vardır. Böylece yaşamın temel prensibine de uymaktadır. Harekete... (Turchet, 2005: 33)

Biyomekanik açıdan hareket, psikolojik ve fizyolojik etkiler dikkate alınmadan, değişik miktarlarda kuvvet uygulanması ile vücudun veya vücut parçalarının zaman içerisinde ve bir mekânda yer değiştirmesi olarak tanımlanmaktadır (Coşkun, 2008: 4).

İnsanlar için hareket sadece belirli faaliyetlerin ve organ fonksiyonlarının uygulanması için bir araç değil, bilakis bundan daha fazla olarak: bir iletişim aracıdır da... (Arıkan, 1998: 251).

Arzu hareketin nedenidir. Fakat arzu, ulaşılması gereken iyi ya da hazza ilişkin imgelemi-hesaplayıcı (yani düşünüp taşınan) ya da salt duyusal olan imgelemi gerektirir (Ross, 2002: 173).

Sahne için oyuncunun bedensel olarak hazır olması onun sanatsal etkisinin önemli temellerinden biridir. Oyuncu kendisini ifade edebilmek için sadece iki araç sahibidir: dil ve vücudunun hareketleri (Arıkan, 1998: 272).

Dansın tümü vücut hareketleridir ve hepimizin kendine has vücut hareketleri vardır. Bize renk ve bireysellik verirler. Hareketler dış kişiliği iç kişilikle birleştirir ve daha ilahi yönlerimizle aramızda köprü kurmaya yardımcı olur (Andrews, 2002: 12, 13).

Hareket olaylarının bizde ve diğer kuzey ülkelerinde ve de özellikle şehirlerde her zaman bu kadar açık far edilir biçimde yapılmadığına kısaca birkaç olası sebep düşünebiliriz. Biz gençlikte gelişim şartlı (ve gerekli) hareket isteğini kontrol altına almaya ve tüm bildirimlerimizi etraflıca sözcüklerle ifade etmeye teşvik ediyoruz. Vücutsal hareket ve ifade ihtiyacının azaltılmasını daha da fazlaştıran, insanların modern ulaşım araçları, caddelerdeki düz kaplamalar, asansörler ve yürüyen merdivenler sayesinde gittikçe artan, bacaklarla ve tüm vücutla farklı zemin davranışlarına alışma, onları kuvvetle, uysallıkla, elastikiyetle ve dengeyle aşmak için ve bu yolla çevik kalmak için zorunluluğun azalması gerçeğidir.

İş sırasında da mesleki olarak veya evde, makinelere ve pratik cihazlar vücudun ve organlarının hareket ve uyum yeteneğini kurmasını ve böylece fonksiyon yeteneğini elde etmesini engellemektedir (Arıkan, 1998: 256).

Dinlenmiş normal insan organizması harekete ihtiyaç duyar. İnsan doğasının uygarlığa dayattığı çok genel bir emirdir bu. Bu ihtiyacın doyurulması asıl olarak insanın kas faaliyeti olmadan ve sinir sistemini belli bir biçimde işletmeden hiç bir şeye ulaşamamasıyla belirlenmiştir. Bu nedenle toplumsal ve politik örgütlenmeye bağlı olan bütün bedensel faaliyet gösterme biçimleri, çevrenin keşfedilmesi, diğer topluluklarla ilişki kurma, hepsi tek bireyin kas gerilimini ve sinirsel enerji fazlasını gösterir.

Öte yandan bunların hepsi araçtır, yani başka ihtiyaçların doyurulmasına yönelmiştir. Bunun için de örgütlüdürler, bu da bunların yalnızca kurum olarak betimlenebilecekleri ya da teorik analize yalnız böyle tabi tutulabilecekleri anlamına gelir. Ama spor, oyun, dans ve şenlikler gibi kurallaştırılmış ve kararlaştırılmış kas ve sinir etkinliğinin bizzat amaç olduğu, özel olarak bunun için düzenlenip örgütlenmiş faaliyetler de vardır. Bunlar biyolojik, psikolojik ve kültürel açıdan toplu incelemeler için geniş alan oluşturur (Malinowski, 1992: 116, 117).

Dansın algılanmasının zaman ile olan ilişkisinde iki farklı zaman dilimi üzerinden tanımlama yapabiliriz. Bunlardan birincisi “an” yani zamanın objektif olarak ölçülebilir en küçük birimidir. Bu zaman birimi içinde hareket sadece var olur. Toplumsal anlamda genel geçer bir anlam kazanmış hareketlerin haricinde (örneğin işitme engellilerin iletişim kurmakta kullandıkları hareketler gibi), belli bir olayı ya da fikri bir ortamdan diğerine taşıyabileceği kadar belirgin bir anlam taşımaz. An hareketin gerçekleştiği zaman birimidir. Anların bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkan “süreç” ise hareketlerin algılanmasında rol alan zaman etkenlerinin ikincisidir.

Dans eserleri göz önüne alındığında, süreç hareketlerin bir araya gelerek minimumda bir anlam yaratacakları şekilde cümleler oluşturabildikleri zaman

dilimidir. Bir diğerk deyişle bir koreografi içinde hareketlerin uygulanması aracılığı ile anlam üretilebilen en kısa, sübjektif zaman parçasıdır ve kesin bir sınırı ya da ölçümü yoktur. Aktarılmak istenen bilginin hareket vasıtası ile anlamına kavuşmasına kadar geçen süreye dayanır. Koreografi de bu süreçlerin toplamından ve bu süreçlerin aktarılmak istenen anlamı en iyi şekilde taşıyabilecekleri şekilde tasarlanması sonucunda oluşur (Çelik, 2005: 16).

Hareketi çözümleyebilmek için hareketin oluşumunu sağlayan iç ve dış kuvvetlere göz atmamız gerekir. Hareketin oluşumunu sağlayan iç ve dış kuvvetler aşağıda sıralanmıştır:

Dış Kuvvetler:

- Yerçekimi kuvveti: Yerçekiminin bedene uyguladığı kuvvettir. Yerçekimi kuvveti bütün cisimleri yerin merkezine doğru çeker. Bu kuvvetin büyüklüğü vücudun kütlesine bağlıdır.
- Etki-Tepki kuvveti: Vücudun yerle temas etmesi sonucu yerin vücuda uyguladığı kuvvettir. Örneğin altmış kiloluk bir insan yerle temas ettiği zaman, ona uygulanan yerçekimi kuvveti altı yüz newton'dur. Yerin vücuda uyguladığı reaksiyon kuvveti de buna eşit fakat zıt yönlüdür buna "etki tepki kuvveti" denir.
- Sürtünme kuvveti: Vücudun ya da herhangi bir cismin bir başka objenin yüzeyine teması sonucu ortaya çıkan kuvvettir. Sürtünme kuvveti ayakkabı-yer, top-raket, kayak-kar gibi temas eden yüzeylerin niteliğine bağlıdır.
- Su veya hava direnci: Vücudun veya objenin su veya havada hareketi sırasında karşılaşacağı direnç, vücudun yüzeyine, hızına ve şekline bağlıdır.

İç Kuvvetler:

- Kas kuvveti: Kas kasılması sonucu hareketin oluşumunu sağlayan kuvvettir. Yerçekimi ve sürtünme kuvvetlerine karşı koymak veya etki tepki kuvvetlerini arttırmak için kas kuvveti kullanılır. Kasların tutunma yerlerinin şekli, yapısı (yerçekimi merkezinin yeri) ve serbest ya da sabit olması hareketi etkiler.
- Basınç: Bir vücuda uygulanan kuvvetin miktarı uygulandığı alana bölünürse, belli bir birime yapılan basınç elde edilir.
- İş: Mekanik açıdan iş, kuvvetin uygulanması sonucu, cismin kuvvet uygulandığı doğrultuda ve uygulandığı süre içerisinde yol kat etmesidir.
- Güç: Belli bir zaman dilimi içerisinde yapılan işin miktarına denir.
- Enerji: İş yapabilme kapasitesine denir. Kinetik enerji, hareket halinde bir cismin hareketinden ötürü sahip olduğu enerji şeklindedir. Potansiyel enerji ise, cismin veya vücudun yer yüzeyine relatif olarak bulunduğu durumdan ötürü sahip olduğu enerjidir (Solomon, 2000: 42).

"Beden ve devinim, kültürün diğer öğeleriyle karşılıklı etkileşen ve onları yorumlayan toplumsal gerçekliklerdir. Popüler dans, sahne dansı, spor ve ritüel gibi yapılaşmış devinim sistemleri, düşünce ve değerleri kodlayarak ve ortaya çıkararak, insanların kim oldukları ve nasıl bir yaşam sürdürdükleri hakkında imgeler yaratılmasına ve bunların dile getirilmesine yardım ederler; yaşam deneyiminin, gösterinin bir parçasıdır, insanların; sayesinde kendilerini öğrendikleri etkinliklerdir" (Novack, 1990: 95).

Hareket ve dansın nasıl büyüsel değişiklikler yapabileceğini anlamak için kendimizi bir enerji sistemi olarak görmemiz gerekir. Antik ve modern çağ bilim adamları hayattaki her şeyin titreşimlerden oluştuğu konusunda hem fikirdir. Bu titreşim, maddenin her atomunun elektron ve protonlarının hareketinin sonucudur. Titreşimler her nesnede, hayvanda, insanda ve çevremizdeki atmosferde bulunmaktadır. Canlı yaşamının titreşim frekansları, cansız maddelerinkinden daha aktif, enerji dolu ve değişkendir. Ama titreşimler hepsinde vardır (Andrews, 2002: 39).

Dans ve hareket evrenin doğasındandır. Bitkiler zarif ve ritmik şekilde hareket ederler. Yüzlerini güneşe dönerler; bir esintiyle dalgalanırlar; spiraller ve başka hoş şekillerde büyürler. Kuşların, kusursuz kur veya güç gösterileri için kanatlarını ve tüylerini yayarak oluşturdıkları kendi hareketleri ve dansları vardır. İnsan bedeni hareket için tasarlanmıştır.

Hareket yaşam için, nefes almak kadar doğal ve önemlidir. Nefes almak gibi bizi enerji ile doldurur. Günlük algılamalarımızı ve bilincimizi aşmamızı sağlar. Hareket dengeler, iyileştirir, uyandırır ve enerji verir. Kuvvet için, aydınlanma için, yaşam için ve ölüm için psikik enerji yaratır (Andrews, 2002: 11).

Halk oyunları çalışmalarında bedensel gelişim olarak gövde, kollar ve bacaklar arasında dengeli bir uyum vardır. Enerji dolu bir canlılık ve azalan durgunluk içinde güçlü canlı hareketler bulunur. Motorsal gücün öğrenimi ve yönetimi kol ve bacakları, günlük yaşantıdan uzak hareketleri yavaş yavaş kontrol edebilmeyi sağlar.

Karadeniz yöresi halk oyunlarında bir interval çalışmayı görmek mümkündür. Oyunlar normal hızda başlayıp bir müddet bu hızla devam eder daha sonra hız artırılarak oyunun son bölümü en yüksek hızda oynanır. Diğer oyun türlerinden farklı oyunlar arasında dinlenme aralığı ya yoktur ya da çok kısadır. Ağrı yöresi halk oyunları gibi orta hızda oynayan halk oyunları oynayan kimselerde de bacak kuvveti ve sırt kuvveti gelişmekte fakat el kuvveti önemli bir farklılık göstermemektedir.

Hızlı ve orta hızlı oyun oynayan kimselerin max O₂ leri ve vital kapasiteleri, ağır bir ritim ve yavaş hızda oynanan halk oyunlarını oynayan kimselere nazaran daha gelişmiştir. Sırt ve bacak kuvveti halk oyunları oynayan kimselerde halk oyunları oynamayan kimselere göre daha gelişmiştir.

Halk oyunları uygulamaları sırasında yapılan statik çalışmalar, kuvvetli bir karşı koymaya karşı yapılır. Kasların kuvvet gelişimine önemli katkıları vardır. Dinamik çalışmalarda ise, sürekli hareketler görülür. Bu çalışmalar sayesinde, kas dayanıklılığı artırılır.

Uzun ve yoğun geçen halk oyunları çalışmalarını içeren bir antrenman döneminden sonra, kalp atım sayısında azalma ve volüm de artma görülür. Vücut kas potansiyelinde büyüme, hareketlilik, çabukluluk, dayanıklılıkta artma, akciğer vital kapasitesinde büyüme görülür. Koordinasyon gelişimi incelendiğinde bedensel ve ruhsal birlikteliğin gerekliliği görülür.

Halk oyunlarında maharet, sürat ve çeviklik gelişmiştir. Beden koordinasyonunda sinir sistemi merkezinin düzenli çalışması sonucu kas gurupları arasında iş birliği sağlanmıştır. Koordinasyon sonucunda halk oyunlarında beceri, çeviklik, denge, uyum ve sürat sağlanır. Böylece hareketlerdeki süratle uyumun temposuna göre uyum güçlenir (Kocatürk, 2005: 11).

4.4.3. Ritim

İnsanın doğumundan itibaren, kalp atışı ve nefes alıp vermesiyle ritim başlar. Çünkü, evrende her şey düzenli bir ahenk içerisindedir. Yani evrenin hareketi ritimdir. Ritim, hareketin sayılarla anlatımıdır. Bir sayı dilidir. Özkan'ın ifadesiyle ritim "hareketlerin akımıdır"(Özkan, 2006). Ritim konusunu daha müziksel ifade ile ele alarak değerlendiren Ergönül ise ritmi "Bir dizede, bir notada vurgu, uzunluk veya ses özelliklerini, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses uygunluğu, tartım ve dizem" olarak tanımlamaktadır.

İnsanlar, küçük yaşlardan itibaren duydukları ritme el çırparak, dönerek, sıçrayarak çeşitli şekillerle eşlik ederler. Çünkü dans duyguların bedensel ifadesidir. İnsanlar tarih boyunca sevinçleri, hüznüleri, yaşamış oldukları coğrafi koşulları, doğa olaylarını ritmik hareketlerle ifade etmişler ve günümüze kadar taşımışlardır. Hamsinin çırpınısını horonda, dayanışmayı halayda, başkaldırıyı efelerde görmek mümkündür. Ancak dansın bir çok duygu ve düşünceyi içinde barındırması, geniş boyutları ile sürekli gelişim gösteren bir sanat dalı olması, onun farklı şekillerde tanımlanmasına da sebep olmuştur. Dans; insanın yaratıcı düşünme gücünün, beden üzerinde motiflenerek sunulmasıdır. Dans, insanın zihinsel tasarımlarının beden ve zihin koordinasyonu içerisinde müzik ile uyumlu olarak harekete dönüştürülmesidir. Bir başka deyişle dans, klasiğin ve modernizmin sentezlenerek müzik eşliğinde doğaçlama hareketlerle sunulmasıdır. Yukarıdaki tanımlara bakarak dansın, önemli bir kültür aktarım görevini üstlendiği de anlaşılmaktadır. (Karapınar, 2006: 5)

Kamlığın yapılmasında önemli rol oynayan davulun bütün hallerde sekiz ritim üzerinde kurulduğunu görmek mümkündür. Bu ise insanın yılandan kaplana kadar olan sekiz çokırına (enerji kaynağı) uygun gelmektedir. Davulun ritmi aşağıdan yukarıya doğru değişen bir tempo ile devam eder.

- a) Yılan ritmi; davula vurulan üç yavaş vuruştur ki, kararlılık elde etmek ve yeni bir şeye nail olmak ve dış resurslardan faydalanmakla iç gücü toparlamaktır.
- b) Geyik ritmi; iki yavaş, iki hızlı vuruş ile yapılır. Bu ritim uğurla hamile kadınların doğurması, varlıkların paylaşılması, tecrit etmedir.
- c) Kaplumbağa ritmi; bir vuruş, iki hızlı vuruş, bir vuruştan ibarettir. Bu barışıklığı, uyumu sağlamak, yeni bir üretim için temel oluşturmaktır.
- d) Boğa ritmi; bir vuruş ve dört hızlı vuruştan oluşur. Bu düşmanları püskürtme, maddi kalkınma ve fiziki gücün bir araya yığılmasıdır.
- e) Balıkçıl kuşu ritmi; iki hızlı, iki de yavaş vuruştan ibarettir. Bu amaca ulaşma yolunda karşıya çıkan engelleri aşmak, sevgiye yardım etmektir.
- f) Örümcek ritmi; iki hızlı bir normal ve yine iki hızlı vuruştan ibarettir. Bu manevi cihetten karşı koyabilmedir, tartışmalı durumlarda yenebilmektir, üreticilik gücünü doyuncaya kadar kullanmak, negatif enerjiden temizlenmektir.
- g) Ayı ritmi; dört hızlı ve artı bir vuruştan oluşur. Bu elde edilen mevkii korumak, kendi ile diğerleri arasında olan engelleri kaldırmak, içine gömülmedir.
- h) Kaplan ritmi ise, sadece altı hızlı vuruştan ibarettir. Bu güç, kuvvet elde etmektir. Fedakârlıktır, kendini gösterebilmek imkânıdır, başkalarını iyileştirmede ve eğitmede topladığı enerjisini harcamaktır.

Bütün vuruşlar davulun aşağı kısmından soldan sağa doğru başlar, yukarı kısmına doğru yükselir (Bayat, 2006: 223, 224).

Dansın bütün bireylerde özdeş olan ve çoğunlukla aynı kişiler tarafından izlenen soluma, kalp ve kas hareketlerine karşılık geldiği ve aynı zamanda art arda gelen imgeler içerdiği ve bu imgeleri izlediği son derece açıktır; zira bu imgeler dansın sembolünün kişilerde uyandırdığı imgelerdir. Burada sadece sosyal olan ile psikolojik olanın değil, aynı zamanda sosyolojik olan ile fizyolojik olanın doğrudan birlikteliği söz konusudur... Sürekli tekrar edilen bağırışlarla ya da basit bir şarkının dizeleriyle gece gündüz eşlik edilen danslarda kalabalık grupların hareket etmelerini, kendilerinden geçmeleri ve coşmaları örnek olarak gösterilebilir. Bunlar yeri geldiğinde hem birer neden hem de birer sonuçturlar (Mauss, 2006: 392).

Vücudumuzdaki sinir-kas sistemleri, müziksel ritimleri bir hareket kalıbına dönüştürür. Bu kalıba kapılabilir ve dünyayı alışageldiğimiz şekilde algılamaktan uzaklaşabiliriz. Bunun örnekleri Karayıpler'in Vudu (Voodoo) dininde bulunabilir. Bugün iç dünyalarının tamamen bilincinde olarak ritimleri yönlendirmeyi öğrenmemiz gerekmektedir (Andrews, 2002: 12).

4.4.4. Müzik

Musiki bir ses sanatıdır. Temel kaynak olarak dil, tarih, coğrafya, edebiyat gibi kültür ve sanatın oluşmasında önemli yeri olan insan hayatı ve tabiatla sıkı sıkıya bağlı bulunan elemanlarla duygu ve düşüncedeki kuvvet, tabiatın gücüyle birleştiği takdirde daha da anlam kazanmış olur. İnsan kendi varlığına verdiği değer yanında, tabiattaki tüm varlıklara karşı da büyük bir yakınlık ve hayranlık göstermiştir. Başka bir deyimle, insan tabiatı duygularının anlatılmasına yardım eden canlı motifler olarak kullanmaktan büyük zevk duymuştur. Bu bakımdandır ki birçok türkülerimiz ve oyunlarımız hemen hemen tabiatın güzellikleri ve niteliklerini anlatan özelliklerle doludur (Artun, 1987: 39).

“Oyun ile müzik, oyun ile şiir iç içedir. Bunların tümü de toplum için işlevsel olan bir içeriği kapsarlar. Tüm ritüellerde, şarkı söylenir, dans edilir ve oyun oynanır” (Nutku, 1998: 47).

Dans, dramatik gösteri, müzik ve de en önemlisi türkü gibi unsurlardan yoksun bir geleneksel eğlence ortamı düşünülemez (Özdemir, 2005: 173).

İlkelerin müziği genellikle dinsel karakterdedir ve ibadetin önemli bir bölümünü teşkil etmektedir. Bu bakımdan müzikçilere ve şarkıcılara çoğu zaman büyücü gözüyle bakılır ve bazı müzik araçlarının büyüsel ve dinsel güçler taşıdığı kabul edilir. İlkel müzik çoğu durumlarda monotonsa da özü bakımından çok sesli olmaya elverişlidir (Örnek, 1971: 178).

Fiziksel tiyatrodaki müzik kullanımı ile ilgili olarak, bu türü icra eden grupların çalışmalarından edindiğimiz bilgilere göre dikkat edilmesi gereken özellikleri şu şekilde betimleyebiliriz:

- Bir epizodda kaç müzik cümlesi oluşturulduğu
- Epizodlar ve müzik cümleleri arasındaki ilişki

- Müzik cümleleri ile hareket cümleleri arasındaki doğrudan ya da dolaylı ilişki
- Her bir müzik cümlesinin kaç ölçüden oluştuğu
- Müzik cümlelerinin hareketin ritmi ile temellendirilişi
- Müzik cümlelerinin kurulan epizoddaki karşıtlığı ya da yandaşlığı
- Kullanılan müzikte varsa sözün anlamı ve oyun ile ilişkisi
- Müziğin oluşturulan koreografide eğer varsa dans ile ilişkisi
- Müziğin epizodlara bölünmesi ve her bir parçanın salt ses olarak algılanması
- Müziğin kullanıldığı yerlerde pandomim ile olan ilişkisi
- Müzik ile hareketin karşıtlığından oluşan ritmin vurgulanması
- Müzik kullanımında vurgunun kurulan epizodda fon niteliğinde değerlendirilişi (Coşkun, 2008: 55).

Oyunlar genelde çalgı eşliğinde oynanırlar. Çok seyrek hallerde çalgı olmadığında da hem türküsünü söyler hem oyununu oynar (Tacemen, 1998: 759).

Yüz yüze iletişimin gerçekleştiği ortamlarda halk müziği “meslek, çevre, sosyal sınıf, etnik miras, din bağı, ağız/şive, ırk, yaş, politik görünüm, cinsiyet vb.” özelliklerle yakından bağlantılı resmi olmayan bir yaşantıyı/deneyimi yansıtmaktadır. Bu yaşantılar çok kere kahvehanelerde, sohbet meclislerinde, köy odalarında ve düğünler gibi pek çok kişinin katıldığı, icracı (oyuncu/dansçı/şarkıcı/aşık) ile dinleyicinin bu sanatsal etkileşimde aktif olarak rol aldığı kamusal ortamlarda/mekanlarda gerçekleşmektedir.

İnsanların duygularına ulaşarak etkileme gücüne sahip halk müziği gösterimleri, icracılar ile dinleyiciler arasında geçerli olan kurallar ve prensiplere göre işlemektedir. Bu gösterime katılanlar, herhangi bir müzik parçası temelinde belleklerinden de yararlanarak geçmiş ile gelecek arasında gidiş-gelişler (duygular, insanlar, olaylar, semboller düzleminde) gerçekleştirirler. Çok kere de bu icra katılımcıları tarafından müzakere edilir. Müzik gösterimi de bu bağlamda geleneksel/sözel bilginin aktarıldığı farklı bir iletişimsel formdur (Özdemir, 2005: 253).

Türk’ün ayrılmadığı ve en sevdiği meydan çalgı aleti davuldur. Tasmalıısından-tasmasızına; bir elle çalınabilecek şekilde olanına kadar çeşitli büyüklüklerde yapılmış davul şekilleri mevcuttur. Davulun arkasından zurna gelmektedir. Benzeri alet Türk sahasının her köşesinde bulunmaktadır. Rumeli ve Anadolu Türkleri bu alete, “zurna” adını vermişlerdir. Meydan çalgı aletleri kitleleri harekete geçiren aletlerdir. Onların havalara uyulur. Oynanır, şenlenilir, savaşılr. Burada hem çalanlar hem dinleyenler faaldirler (Tacemen, 1998: 762).

4.4.5. Kostüm / Aksesuar / Çeşitli Nidalar

Oyunlar daha çok düğünlerde, derneklerde, köy meydanlarında oynanmaktadır... Düğünlerde, törenlerde herkes en iyi, en süslü urbalarını giyer. Ve o zaman da insanlar cicili bicili giyinmeleriyle, karın tokluklarıyla, sırt peklilikleri, oyunları ile tam bir ahenk içindedir. O zaman oyunun hareketleri, oyun

havasının ahengi ve de oynayanların elbiseleri, oyunda bütünleşmektedirler (Tacemen, 1998: 759).

“Başka biri ya da başka bir şey olma ile oyunun gizi, kılık kıyafet değiştirmede en belirgin ifadesini bulur. Böylece, günlük yaşamın dışına çıkılır ve alışılmışın ötesine geçilir. Kıyafet değiştiren ya da maske takan bir insan başka bir insandır artık; bu başkası korkunç da olabilir, gülünç de, önemli olan insanın kendisinden ötede, bambaşka biri olmasıdır. O başkasının düşünceleri, duyguları, yaşam içindeki yeri, heyecan vericidir. Başkası olmanın en belirgin anlamını ritüellerde, çeşitli törenlerde izleriz.

İlkel toplumlardaki büyücüler de başkaları üzerinde etkili olmak için çeşitli kıyafetlere bürünüp maskeler takmış, ateş, duman, su gibi öğelerle kendi atmosferlerini yaratmışlardır. Modern toplumların kendi töreleri içinde de bu ritüellere değişik biçimlerde rastlayabiliriz. Ritüellerdeki oyunlar, drama—yani bir eylemi taklit olgusu—yani sıra, belli bir amaca yönelik gizemli ve kutsal bir karakteristik de taşır. Doğanın uyanışı olarak kabul edilen bahar aylarında yapılan bu ritüellerde, bolluğun gelişi, yaşamın yeni bir ivme kazanışı, doğum, üreme, ölüm çevriminin anlatılışı gösterilir ve bu eylemler oyunun kuralları içinde gerçekleştirilirken simgelere de yer verilir. Simgeler, kuralların süsleyici kodlarıdır. Bu değişmez görünen kodlar, aynı zamanda doğaçlamaya uygun olan esnekliği de içerirler (Nutku, 1998: 17-18).

Oyunlar, oynayanlar tarafından çoğu zaman yalın elle oynansalar da bazı ses çıkaran veya çıkarmayan bir şeylerle oynandıkları da görülür. Ses çıkaran araçlar; zil, kaşık olabilir. Ses çıkarmayanlar da mendil, mum, çıra, bıçak ya da çiftetelli oynanırken oynayanın göbek atışı görünsün diye, göbeğin üstüne (gömleğin altına) bir kumaş parçası toparlanarak konur (Tacemen, 1998: 760).

Oyunlarda kullanılan aksesuarlar yapıları ve işlevleri bakımından üçe ayrılırlar;

1. Gerçek aksesuarlar; oyunda kullanılan alet edavatın kendisi
2. Yalancı aksesuar; daha çok komik unsur elde etmek için ve gerçeği bulunamadığı hallerde gerçeği temsil etmek üzere oluşturulan aksesuarlardır. Hayvan adları ile çıkarılan oyunlarda ya da oyunda geçmesi gerektiğinde gerçeği bulunamadığından köylü yapma aksesuarlara başvurur. Çünkü gerçek hayvanı ereği doğrultusunda yönlendiremeyecektir.
3. Canlı Aksesuar; Bu bölümde insan, araç olarak kullanıldığı gibi eşya yerine geçtiği de olur. Kılık değiştirme, yerine kullanmanın bir çeşididir. Kılık değiştirip hayvana benzemeler, araç yerine kullanılmada önem arz eder. Araç olarak ya da araç yerine kullanılma, komik öğe veya eziyet yapmak içindir. İnsanın torba, iskemle, kütük, taş vs. olması bu ereği içerir (Sağlam, 1999: 59).

Maskeler kimi zaman tüm bedeni kaplayan; ataları, tanrıları, doğaüstü yaratıkları, ölüleri ve hayvanları canlandıran; şaşırtıcı ve etkileyici yüz kalıplarıdır. İlkelerin maskelerinin çoğu ağaçtan yapılır. Bunların yanı sıra ağaç kabuğu kumaşlardan, tekstilden, piringten ve örgülü şeylerden yapılmış maskeler de görülür. İlkelerin dinsel ve büyüsel dünyalarında büyük bir uygulama alanı bulan maskeler, dinsel ve toplumsal hayatın en gerekli kutsal araçları niteliğini taşımaktadır.

Ölüler ibadetinde, atalar ibadetinde, erginleme törenlerinde, bayramlarda, aylarda vb. takılan maskeler, ilkel düşünceye göre canlandırdıkları kimselerin kişiliğini ve

gücünü taşımakta, maskeyi takanı da o kişiliğin ve gücün içine sokmaktadır (Örnek, 1971: 162, 163).

Oyunlarda Kullanılan nesneler; Tabanca, bıçak, kılıç, kalkan, silahlık, köstek, ağızlık, çakı, yan demiri, yatağan, tütün tabakası, fişeklik, mendil, mum, kama, tepsi, tabak, zil vb. (Ay, 1999: 185, 186).

Halkoyunlarında araçlar, aksesuarlar, diğer iletişim türlerinde olduğu gibi simge, sembol görevi görür. Kullanılan her aracın, yapılan her hareketin oyuncunun ve izleyenin zihninde oluşturduğu bir görüntü vardır. Bu görüntü iletişimsel simge ve kodlar olarak algımızda yer bulur.

Geleneksel halkoyunlarımız içinde sayılamayacak kadar zengin araç çeşidi oyunlarımıza malzeme olmuştur. Ülke genelinde yaygınlık gösteren araç-gereçler;

Kaşık: genellikle Ankara'dan itibaren batı bölgemizde yani İç Anadolu, Ege, Marmara ve Akdeniz bölgelerinde geniş bir coğrafya içinde yaygın bir şekilde görülmektedir.

Muğla ve Trakya hariç, kaşık elde bir ritim aracı olarak kullanılmaktadır. Kaşık ayrıca oynayanların şevkini, ritim duygusunu artırmakta ve oyuna konsantre olmasını sağlamaktadır. Kaşığı hem erkekler, hem de kadınlar kullanmaktadırlar. Kaşığın ebadı, biçimi ve tutuş şekli bölgeden bölgeye değişiklik göstermektedir. Ayrıca iki elde dört kaşık bulunmaktadır (Çakır, 2009: 64).

Sopa (değnek, çubuk): ağaçtan elde edilen birtakım araçlarla insanlarımız oyunlar oynamışlardır. Bu türde oynanan oyunlarda maharetli, çevik ve cesur kişiler ön plandadır. Sopa ile oynanan oyunlar genelde iki kişi tarafından oynanmaktadır. Kavga veya savaşı temsil etmektedir. Sonuçta da iki dövüşçü barışlılar. Bu tür oyunların erkek oyuncular tarafından oynandığı görülmektedir (Çakır, 2009: 65, 66).

Kılıç-kalkan: kılıç-kalkanla oynanan oyunlarımızın ülkemizde yaygın olduğu tahmin edilmektedir. Ancak oyun içinde birtakım yaralanmalar, kavgalara varan olaylar ve en önemlisi, güce dayandığından zor olan bu oyunlar zamanla oynayanların azalmasına veya iyi oyuncuların olmaması nedeniyle unutulmasına sebep olmuştur. Bu tür oyunlarda oyuncular büyük güç sarf etmektedirler.

Oyuncu oynadığı oyunu bir toplum önünde oynamaktadır. Dolayısıyla maharetini topluma kabul ettirmek zorundadır. Toplumun beğenisini kazanmak oyuncu için de bir itici ve teşvik edici güçtür. Bu oyun yalnız erkekler tarafından, daire formunda oynanmaktadır (Çakır, 2009: 67).

Bıçak: bu tür oyunlar genelde iki erkek tarafından oynanmaktadır. Oyuncuların ellerinde bıçaklar vardır. Kesici ve vurucu araçla oynanan oyunlar genelde erkekler tarafından, tek, iki, dört ve bazen de grup oyunları olarak görülür.

Oyunlar karşılıklı olduğu gibi daire formunda da oynanmaktadır. Solo oyunların dışında oyuncu sayısı mutlaka çifttir (Çakır, 2009: 68).

Halkoyunlarında kullanılan diğer araçlar: altın, at, ayna, cam bilezik (şeve), davul, havlu, helke, iğ, kabak, kalbur, kama, kaval, keçe, kılıç, mendil (peşkir), mum, orak, para (madeni, kağıt), post (tilki, koyun vs.), poşi, sini, tabak, tarak, tef, tencere kapağı, tespih, testi, tırpan, tüfek, un, urgan, yemeni, yorgan, yüzük, zil (Çakır, 2009: 68).

Aslında ibadeti sembolleştiren törenimsi oyunların birçoğu gitgide tabiatın çeşitli ifade vasıtalarıyla kaynaşarak uygun bir ifadeye dönüşmüş ve estetik bir mahiyet ve soyluluk kazanmıştır. Yine birçok oyunlar da şenlik unsuru olarak birtakım adet, gelenek ve inançlara bağlı bir düzene girmiş, toplumun yaşama şartlarına göre biçim ve anlam kazanmıştır.

Sözelimi Bursa'nın kılıç-kalkan oyunu ordu hayatından ve savaş usullerinden sembolize edilmiştir. Ve yine mesela İnebolu'nun çardak oyunu gemici hayatından oyunlaştırılmıştır. Sivas'ın madımak denilen oyunu, Adıyaman'ın galuç oyunu; biri kırlarda yetişen bir toprak ürününün toplanmasını, köy iş hayatını ve bereketini temsil eder. Biri de bir kıtlık olayını, tarlada çalışan insanların mücadelesini, bolluğa kavuşmanın sevincini çeşitli sahnaları ile temsil etmektedir.

Urfa'nın kımıl halayı tahıl ürünlerine musallat olan bir böcek mücadeleyi anlatan ve temsil eden bir bale pandomimidir, denilebilir. Çeşitli zeybek ve seymen oyunları, cirit oyunları hatta yağlı güreş, karakucak güreşleri ve onların musikileri hiçbir milletin ne folklorunda ne musikilerinde ne de tarihlerinde olmayan kahramanlık ve yiğitlik gösterileridir (Artun, 1987: 41).

Oyuncular oyunun ritim ve figürlerine göre bütünlüğü bozmamak kaydıyla belirli yerlerde nara atarlar. Bu sesler ve naralar kişileri oyunun havasına sürükler. Bir yanda birlik, uyum ve dayanışmayı kurarken, öte yandan sevinç ve boşalma unsuru olurlar. Sesler, damak atma, ısıklık çalma, parmak şıkırdatma, el çırpma, ahlama, puflama vb. gibidir. Naralar ise; hey hey, deh deh, hoyda bre, ha uşak ha, haydi uşaklar, hôt hôt, dih dih, hoppa, Allah Allah, hop hop, vay anam vay, hoyda, sür, tey tey, yaşa, maşallah, yavrum vb. gibidir (Ay, 1999: 185).

4.5. Türk Halk Danslarının İletişimden Yararlanarak Yerine Getirdiği İşlevler

Oyun; sosyo-ekonomik koşulları içerisinde oluştukları toplumların manevi, kültürel yaratımları olarak her dönemde farklı işlevler üstlenmektedir. Arkaik dönemlerden günümüze değin; gelişen alet yapımına (teknoloji) paralel olarak oyunların da işlevleri değişmektedir. Ancak oyunun yapısındaki, uygulandığı toplantılardaki bu değişime karşın süreklilik gösteren bir özellikten söz etmek olanaklıdır. Bu; oyunun törensel, kültürel bir yaratım olduğudur. İlkel dönemden bu ana kadar oyunun törenlerin değişmez bir parçası konumunu sürdürdüğü görülmektedir.

Toplumsal yaşamda bir görevi bulunan oyun, toplumsal değerlerin oluşumuna ve devamına katkıda bulunmaktadır. Toplumsal yaşamda belli bir yeri bulunan oyunun çeşitli işlevleri bulunmaktadır. Bu işlevler; toplumsal, iletişim, eğitim ve eğlence olmak üzere dört temel başlık altında incelenebilir (Sümbül, 1997: 6).

Toplumsal işlevi; dans insanı bireysellikten toplumsal yapıya taşıyan önemli araçlardan biridir. Dansın toplumsal işlevi onun birleştirici ve yapıcı özelliğinden kaynaklanmaktadır. En mutlu oldukları anlarda, kutlamalarda ya da önemli görevleri

yerine getirirken dansla birleşen, bütünleşen insanlar, çevreleriyle uyumlu bireyler olarak hayata tutunurlar.

Halk oyunları, oyun ve estetik ilişkisini en iyi boyutlarda yansıtan oyun türlerinden bir tanesidir. Coşku ve devinim halindeki insan bedeninin güzelliği, en iyi ifadesini halk oyunlarında bulmaktadır. Halk oyunları estetik algılamının önemli öğeleri olan ezgi ve ritim ile doludur. Estetik, insanların kendilerini ifade etme biçimleriyle birleştiğinde, bunu sağlayıcı öğe olarak halk oyunları ortaya çıkmaktadır. Halk oyunları biyolojik ve kültürel(sosyal) gereksinimlerin doyumunu sağlamaktadır. Toplumsal yaşamın bir parçası olan halk oyunları, bireylerin yaratımlarının toplumsallaşmasıyla oluşmaktadır.

Toplumsal uyum, birey-toplum iletişiminin zorunluluğunu getirmektedir. Halk oyunları bireysel ve toplumsal işlevleri ile uyumun sağlanmasında katkıda bulunmaktadır. Gerek toplumsal, gerekse eğitim, iletişim ve eğlence anlamlarında halk oyunlarının işlevleri bulunmaktadır. Halk oyunlarının icrası sırasında bu işlevler oluşmaktadır. Dolayısıyla, anlatılamayan sevgiler, kızgınlıklar, karşı tarafa yansıtılmakta, içinde yaşanan toplumun değerleri öğretilmektedir (Sümbül, 1997: 2).

İlkel insanlar, daha çok doğa olaylarının karşısında güçsüz kaldıklarında, sığındıkları bir takım gerçek dışı güçlere tapınmak için oynarlardı. Giderek yaşam biçimleriyle birlikte duygularda ve onları oyunla anlatma yöntemlerinde değişiklik oldu. Çalgılar ve insanlardaki yetenek gelişti. Karmaşılaşan duygusal yaşam oyunlara yansdı. Tarih boyunca sosyal gereksinimlerimiz dans formatıyla yansıtılmıştır. Bu sosyal gereksinimler öncelikle ilkel alanlarda ve ilkel kabilelerin yaptığı danslarla yansıtılmıştır.

İlkel danslar genellikle aynı cinsiyetten olan ve beden kontağının olmadığı şekilde yapılmış olmasına rağmen halk oyunları temel olarak el ele tutuşmanın olduğu ve doğrudan kontağın kurulduğu sosyal danslardır. Grup içinde yer alarak diğer grup elemanlarıyla kurulan sosyal ilişki, birlikte hareket etmiş olmanın verdiği aidiyet duygusu, ortak amaç doğrultusunda canlanan grup dinamiği, bireylerin haz almalarını sağlar. Bunun sonucunda öz saygılarının artması, bazı psikolojik ve sosyal problemlerin önlenmesine veya azaltılmasına yardımcı olur (Kocatürk, 2005: 10).

Toplumsal yaşamın değişmez öğeleri olan çeşitli töre ve törenlere katılanlar, coşku, sevinç ve paylaşımı halk oyunları aracılığıyla yansıtmaktadır. İnsan yaşamının en önemli aşamaları olan sünnet, düğün gibi geçiş dönemi törenleri ile Türk toplumuna özgü olan asker gönderme gelenekleri halk oyunları ile kutlanmaktadır. Toplumsal yaşamın her döneminde farklı bir biçimde insanların yaşamında yer alan halk oyunları, toplumsal bütünlüğü sağlamaya katkıda bulunmaktadır (Sümbül, 1997: 3).

Halk oyunlarının serimlendiği törenler; düğün, sünnet, bayramlar (ulusal ve dini), asker yollama ve karşılama, gençlik toplantıları, dini amaçlı toplantılar, açılışlar, siyasal amaçlı toplantılar gibi çeşitli töre ve törensel uygulamalardır. Bu uygulama alanlarında oyunun iki boyutu ön plana çıkmaktadır. Bunlar; oyunun toplumsal işlevleri ve bireysel işlevleridir. Bu töre ve törenlerin hepsi özünde bireysel olan ancak içerisinde yaşanan toplumla bütünleşmeyi sağlayıcı birer öğeyi oluşturmaktadır. Özellikle geçiş dönemi uygulamalarıyla bireyin değişen toplumsal

statüsünün toplumla paylaşım ve duyurusu söz konusu olmaktadır. Bu değişim sürecini paylaşımıyla içinde yaşanılan toplumla bütünleşme sağlanmaktadır.

Halk oyunlarının oynanış zamanı açısından işlevleri bireysel ve toplumsal boyutlu olduğu görülmektedir. Halk oyunları toplumsal yapı içerisinde bulunan tören gereksinimini karşılamaktadır. Geçmiş toplumlarda dinsel ve yıl içerisinde belli törenler yapılmaktaydı. Bunların çoğu, ulusal ve dinsel bayramlar, karnavallar, şenlikler gibi yeni oluşumlarla farklılaşarak sürmektedir. Bu törenlerde yer almayı tüm insanlar istemekte, çünkü burada bulunan bireylerin ait olmak güdülere doyurulmaktadır. Ait olma duygusunun doymu ile oluşan; sevinç ve mutluluk gibi hoş duygularla toplumsal uyumu yaşamaktadırlar. Bir arada yaşamının getirdiği olağan sonuç olarak oluşan törenlerin çeşitli toplumsal işlevleri bulunmaktadır.

Törenler, dayanışmayı pekiştirmekte, bireylerin kendilerini ifade ederek doyumunu sağlamakta, yaşamın tek düzelikten kurtulmasına katkıda bulunmaktadır. Tören gereksinimlerinin doyumunda halk oyunları önemli işlevler üstlenmektedir. Dolayısıyla tören gereksinimlerinden elde edilen doyumların benzerleri halk oyunlarından da elde edilmektedir.

Şu anda yerel olarak düzenlenen festivaller ve çeşitli özel günler buna örnek olarak verilebilir. Bütün bu edimler toplumsal anlamda bir arada bulunma, dolayısıyla tören gereksinimlerini doyurucu niteliktedir. Bu türden etkinlikler ise halk oyunları aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle halk oyunları toplumsal dayanışmayı sağlamaktadır. Halk oyunları özellikle şu anda toplumlarda yaşanan çeşitli sorunlar nedeniyle birbirinden uzaklaşan insanları birbirine yakalaştırıcı bir işlevi bulunmaktadır.

Oyuna katılım farklı sosyal kültürel yapılardan bir araya gelerek oluşturulan toplumların dayanışmasını sağlamakta çok önemli işlevler üstlenmektedir. Aynı toplum içerisinde yaşayan bireyler ekonomik, toplumsal, eğitim ve kültürel farklılık, etnik ve dinsel nedenlerle birbirlerinden farklılaşmaktadır. Bu farklılaşma ya da ayrılık, topluluğu oluşturan bireyler arasında; kuşku, hoşlanmama ve güvensizliklere neden olmaktadır. Dolayısı ile komşuluk ve grup bağları zayıflamaktadır. İşte, özellikle geleneksel töre ve törenlerde grup halinde oynanılan halk oyunlarının bu olumsuzlukları giderici ve toplumsal dayanışmayı sağlayıcı bir işlevi bulunmaktadır. Düğün, asker yollama, yerel ve ulusal özel günler, çeşitli başarıların kutlanması amacı ile düzenlenen toplantılar; oyuna katılımı dolayısı ile dayanışmayı sağlamaktadır. Çünkü oyun sırasında etnik köken, ekonomik ve toplumsal statü göz ardı edilmekte, bir işçi ile patronu kol kola aynı oyunu oynayabilmektedir. Böylece sağlanan yakınlaşma ile dayanışma ve toplumsal uyum gelişmekte, toplumsal bütünlük ve birlik gerçekleşmektedir. Halk oyunlarının toplumsal işlevlerinden bir diğeri ise sağaltıdır.

Çocuklar, gençler ve yetişkinler oyun aracılığı ile çeşitli duygu ve düşüncelerini dışa vurmaktadır. Bireyler, toplumsal olarak uyulması gereken zorunluluklar nedeni ile açıkça ifade edilemeyen düşüncelerini halk oyunları aracılığı ile yansıtmaktadır. Söz gelimi, çeşitli nedenlerle oluşan kızgınlını karşıya yansıtamayan birey bunu oyun sırasında çıkarılan, çoğu zaman anlamsız sözcükler kullanarak, hel, of, puf, hı, ah v.b. gibi sesler ve çeşitli mimikler ile dışa vurarak yansıtmaktadırlar. Halk oyunlarının oynanışı sırasında bu seslerin yanı sıra, anlamlı; belli düşünce ve duyguları yansıtan bağırımlar da bulunmaktadır.

Böylelikle bireyler halk oyunlarının ruhsal alanda sağaltıcı işlevinden yararlanmaktadır. Sağaltım işlevi bireylerin bilinçaltı hareketliliğini sağlaması

bakımından önemlidir. Çünkü oyun, bilinçaltı gerilimleri gidermekte ve bireyin bastırılmış duygu ve düşüncelerinin dışavurumunu sağlamaktadır. Gerilimin giderilmesi ile elde edilen içsel huzur ve bunun yansıması olan hoşnutluk duygusu içerisinde olan birey bu konumunu oyun yardımı ile sağlamaktadır. Ait olduğu toplumun diğer bireyleri ile bu duygu ve düşüncelerini paylaşmaktadır. Elde edilen bu paylaşım ile birey-toplum uyumu sağlanmaktadır. Bu uyuma ulaşmada ise oyun bir iletişim işlevi yüklenmektedir (Sümbül, 1997: 8, 9).

Tarih boyunca dansla terapi arasında ayrılmamış bir ilişki olduğu bilinmektedir. Yapılan araştırmalarda, bu ilişki içerisinde dansın mı terapi için, terapinin mi dans için olduğu tartışılmıştır. Bu araştırmalar sonucunda dans ve terapinin ilişkileri ADTA (American Dance Therapy Association) tarafından birkaç madde de toparlanmıştır;

1.Tarih boyunca insanlar bir arada ortak bir ritimle hareket ettiklerini ifade etmişlerdir. Bu harekete biz toplumsal dans diyebiliriz. Ve bu dans duyguları ve hisleri etkileyen bir terapinin parçası olmuştur. Dansla terapinin kökleri çok eski tarihlere kadar uzanır.

2.Dans hareketleriyle yapılan terapinin ilkel zamanlardaki kadın ve erkeklerin dinsel törenlerine kadar uzanır. Özellikle vücut hareketleriyle yapılan danslar iyileştirici bir ekipman olarak kabul edilebilir. Muhtemelen tedavi yaşlanana kadar etkilerini devam ettirir.

3.Hareket terapisinde vücudun kullanımı yeni bir olgu değildir. İyileştirme bütünüleyici dansın sonucu olarak yüzyıllar boyunca tanındı ve bu tedavi dünyanın çeşitli yerlerindeki kültürlerde iyileştirici bir terapi olarak kullanıldı (Kocatürk, 2005: 11).

İletişim İşlevi; dans bir anlatım ve rahatlama aracıdır. İnsanlar duygu ve düşüncelerini dans yoluyla aktarırlar. Dansta insan ruhunun yansıması vardır. İnsanların düşünceleri, estetik anlayışları dansa yansır. İnsan ruhu dansla bütünleşip vücut bulur.

Dansın kendi içinde bir uyum vardır. Motif, hareket, cümle, bölüm gibi dansı meydana getiren parçalar asında psişik bir uyum vardır. Dans parçaları arasındaki uyumu bu ruh sağlar. Dans denen yapıdaki psişik uyum iletişimin temel noktasıdır. Dansın ruhu oradadır (Eroğlu, 2010).

Eğlendirme İşlevi; Türk Dil Kurumunun yayımladığı “Kavramlar Dizini” adlı eserin içeriğinde “eğlence ve eğlencelik” başlıkları altında altmış bir adet sözcük ve kelime grubuna yer verildiği görülmektedir. Buna göre eğlence kavramını incelediğimizde:

Eğlence: eğlendirmek, avundurmak, avutmak anlamlarını taşımakta, yine eğlenti, âlem, düğün, gösteri, dernek, balo, cümbüş, şenlik, oyuncak, kâğıt oyunu, çocuk oyunları, spor, dans, oyun vb. anlamlarına gelmektedir.

Ayrıca “eğlencelik” kavramı da cambazhane, atlıkarınca, tahterevallı, lunapark, eğlenmek, zevk etmek, keyif çatmak, ferahlamak, oyalanmak, oynamak, dans etmek, vakit geçirmek, tören, haz gibi unsurların karşılığı olarak kullanılmaktadır (Özdemir, 2005: 24).

Eğlence amaçlı oyunlarda oyun çıkaranlar; mantığı ile katılır. İnancın yerini bilinç almıştır. Çağdaş oyuncu konumundadır. Uyacağı kalıplar olmadığı için kişisel yeteneği, becerisi ölçüsünde özgürdür. Toplumun kaldırabileceği şakayı, espriyi, taşlamayı ve sataşmayı yapar. Oyuncudaki erek, izleyiciyi eğlendirmek ve hoşça vakit geçirmelerini sağlamaktır. Oyun kişisi oyunculuktan duyduğu haz duygusu ile yetinir (Sağlam, 1999: 61).

Oyunlar, çalgılar, güncel meselelerden boşalma vasıtalarıdır. Ya sevinmenin tepkileridir ya da şenlenmek için oynanırlar, çalınırlar. Eğlence oyunlarının maksatları ile muhtevaları arasında ilk bakışta bir tezat olduğu zannedilebilir. Çünkü içerikleri bakımından araştırıldıklarında güncel hayatı her günkü yaptıkları işleri alelade hayatı ya da yaşamayı aksettirmektedirler. Bu bakımdan güncel hayattan uzaklaşmak için icra edilmeleri güncel hayata dönmeyi çağırırlar. Ancak bu seferki dönüş, gayri insanoğlunun her çeşit işin üstünden gelebileceği iddiasının coşkusundadır. Böylece eğlence oyunlarının temelinde insanın güncel uğraşlarının bulunduğu, işinin bir gölgesi, onun işlerinin bir taklidi olarak meydana çıkmaktadırlar. Bu uğraşılarda galip gelen insandır (Tacemen, 1998: 758).

Eğitme işlevi; İnsan, yalnızca oynayan varlık olmanın ötesinde oyun üretme, oynadığı oyunu geliştirme, kurallar koyma vb. eylemleriyle diğer canlılardan ayrılmaktadır. Ancak oyunun eğitim işlevi tüm canlılar için benzer özellikler taşımaktadır. Hayvanat âleminde oyun, biyolojik olarak yavruların güçlendirilmesi ve konsantrasyonu geliştirmesi açısından olmazsa olmaz eğitim yönteminin başında gelmektedir. Nitekim vahşi hayvanlar yavruları ile oyun oynamakla onları avlanmaya ve doğada yaşam mücadelesi vermeye hazırlamaktadırlar. İster sosyal âlemden isterse de tabiatla oyun, eğitimin bir parçasıdır (Bayat, 2006: 219).

Freud’a göre oyun, ruhsal mekanizmanın normal çalışma unsurlarından birisi olarak kabul edilir. Gerçek görevi oynayan kişiye zevk vermek olmasına rağmen Freud’a göre oyunun işlevsel yönü incelendiğinde oyun sayesinde kişi korkularından sıyrılabilir, sosyal çatışma ve engellerin üstesinden gelebilir. Oyun insana sosyal olgunlaşma ve öz benliğini bulmada yardımcı olur (Bekar, 2001: 5).

Göstergebilimci Mehmet RİFAT(1996: 11), “Homo Semioticus” adlı eserinde, Homo Semioticus’u “anamlandıran insan” olarak tanımlamaktadır. Anamlandıran insan; dünyadaki anlamların oluşumunu, birbirine eklemlenerek yepyeni anlamlar yaratmasını sorgulayan insandır. Çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel gösterge dizgelerini yalnızca betimlemekle yetinen değil, bu dizgelerin üretiliş sürecini yeniden yapılandıran insandır. Homo Semioticus, “hem dünyanın insan için hem de insanın insan için taşıdığı anlamı/anlamları” kavramaya çalışan ve üretiliş aşamalarını bir söylem içinde yeniden anamlandıran insandır. Homo semioticus okuyan, adlandıran, anamlandıran ve bütün bu işlemleri bir “oyun” oynayarak, yani hem haz duyarak hem de haz vermeye çalışarak yapan insandır.

Mehmet RİFAT'ın; anlamlandırma işlemini haz duyarak ve haz vermeye çalışarak yapan insanı “oyun oynayan insan”a benzetmesi aslında tesadüf değildir. Anlamlandırın insan bu işlemi oyun disiplini içinde yaparken, oyun oynayan insan da çevresini, yaşadığı dünyayı, çevresinde gelişen olayları oyun yoluyla yeniden anlamlandırmaktadır.

Dolayısıyla “Homo Semioticus yani anlamlandırın insan ile Homo Ludens yani Oyuncu/ Oyun oynayan insan arasında önemli bir ilişki vardır” dersek yanlış olmaz. Zira oyun; bilimsel, sanatsal, bedensel ve fiziksel bir etkinlik olarak insana gerçek yaşamı yeniden üretme, anlamlandırma imkânı sunmakta ve bu kavramla birlikte gerçek dünyanın dışında çok daha renkli bir dünyanın kapılarını aralamaktadır.

Eski eserlere baktığımızda ilkel kavimlerde insanların ateşin etrafında toplanıp hayvan hikâyeleri anlattıkları, anlattıklarını canlandırdıkları, oyunlar oynadıkları görülmektedir. Ayrıca avlayacakları hayvanın kılığına girmek, onun gibi ses çıkarmak, makyaj yapmak sık rastlanan olaylardır. İşte ilk insandan başlayarak günümüze kadar gelen “oyun” günümüzde halk kültürünün önemli ve zengin bir bölümünü oluşturmuştur (Ay, 1999: 162).

“Eğitim, oyun tekniği yardımı ile ilgi çekici nitelik kazanır. Yeni kelimelerin öğretilmesi, hatalı çalışma alışkanlıklarının düzeltilmesi, akılda tutma oranının ve süresinin uzatılması sağlanabilir. Bu tekniğin uygulanışı diğer tekniklere oranla daha çok dikkat, yaratıcılık, hayal gücü, espri yeteneği ve sentez gücü gerektirir” (Bilen, 1996:148).

Canlıların en belirgin özelliği, oyunu sevmeleridir. Bu nedenle insan ve diğer canlılarda oyun ve rol yapma yaşamsal bir gereksinimdir. Çünkü bu edimler kişileri yaşama hazırlayan bir etkinliktir. Dolayısıyla insanların sağlıklı ve mutlu olmaları için onlara oyun oynama fırsatı tanımak gerekmektedir. İnsanların prensipler edinerek yaşamlarını sürdürmelerinde ve kişilerin eğitiminde oyunun önemli etkinliği bulunmaktadır. Bireylerin içgüdülerinin baskı altına alınmadan işlenmesi, doyurulması, becerilerin kazanılması ise eğitim ile olanaklıdır (Sümbül, 1997: 12).

Eğlence hayatın ereği olamaz; çünkü kendisi için istendiği halde, kendi başına değerli değildir. Ama bizi ciddi etkinliğe hazırlayan bir dinlenme, gevşeme olarak değerlidir (Ross, 2002: 270).

4.6. Dansçının İletişimi

“Hangi yoldan gidersen git, ruhun (seele) sınırlarını keşfedemezsin, öylesine derin anlamı vardır onun.” Efesli filozof Herakleitos'un bu sözü, ruh denilen şeyin mahiyetini ve onun yarattıklarını konu alan her incelemenin üzerinde yer almalıdır. Her dil ifadesinde bütün ruhsal güçlerin tamamı katılmış ve onda garip bir biçimde kavranılabilir olmuştur (Porzig, 1985: 181).

Ruhsal alanın kendine özgü varoluş biçimi dolayısıyla uzman olmayanlar ruhun en belirgin ve olağan özellikleri, ruhsal olayların birbirleriyle bağlantıları, sebepleri ve etkileri hakkında, maddelerin yapısı ve birbirlerine karşı tutumu konusunda benzer durumlar veya canlı vücutta olup bitenler hakkında olduğundan çok daha az bilgi sahibidir (Porzig, 1985: 182).

Oyunculuk sanatı var olmadan önce, kaynakta oyunculuk sezgisi vardı; yani eğitilmiş profesyonel oyuncudan çok önce, oyunculuk yapan insan vardı. Dünyanın dört bir yanından ilkeller, düşüncelerini ve duygularını anlatabilmek için önce harekete, sonra sese ve geliştikçe de söze başvurmuşlardır. Oyunculuk sanatı ortaya çıkmadan önce, oyuncu üç aşamadan geçmiştir. İçgüdüsel oyuncu, rahip oyuncu (büyücü, şaman, rahip), ozan oyuncu...

Aristoteles'in belirttiği gibi, insan doğasının içgüdülerinden biri de taklittir. Gerçekten de dramatik eylem içgüdüsel ilkel insanla ortaya çıkmıştır. Taş devrine ait mağara duvar resimlerinde bu tiyatrallığı, başka bir kişiliğe bürünme dürtüsünü ve kendinden ötede olma özlemini görebiliriz. Karnını doyurmak için hayvan avlayıp getiren ilkelin, hayvanın postuna bürünüp (abartarak ve eklemeler yaparak) bu işi nasıl başardığını anlatması dramatik eyleme bir örnektir. Böylece daha ilkelere başlayarak, insanoğlu başından geçenleri, düşüncelerini, noktelerini, inançlarını, sezgilerini ve tasarladıklarını anlatmaya, göstermeye ve dramatize etmeye yönelmiştir.

Rahip oyuncu; İ.Ö. 3000'li yıllarda törenlerde, ritüellerde oyunculuk işini görev olarak yapan rahipler vardır. Mısır'da, Mezopotamya'da rahipler, Orta Asya steplerinde şamanlar, Afrika ve uzak doğuda büyücüler ve rahipler bolluk ritüellerinde, taç giyme kutlamalarında, ölüm-yas tutma törenlerinde, güçlendirme oyunlarında, bir tanrının yaşamını özetleyen birkaç dizelik sözleriyle oyunculuk yapmışlardır (Nutku, 2006: 21).

Dramatik köy oyunlarında oyuncu o toplumun bir bireyidir. Bir gerekliliği ve kutsal olanı yerine getirdiği için, oyuncu gözü ile bakılmaz. Toplumun diğer bireylerinden ayrılmadığı için hiçbir ayrıcalığa da sahip değildir. Oyuncular yaşadıkları toplum birimlerinde istekli, yetenekli kişilerdir.

Sosyo-ekonomik konumlarıyla diğer toplum birimlerinden ayrılmazlar. Ancak bazı yörelerimizde oyunculuk profesyonel bir iş koluna dönüşmüştür. Bunlar; düğünlerde çalgı ihtiyacını karşıladıkları gibi, çıkardıkları oyunlar, güncel yaşam sorunlarını kapsayan ve profesyonel hazırlığı öngören bir uğraş içindedirler (Sağlam, 1999: 60).

4.6.1. Dansçının Kendisi ile İletişimi

Oyuncunun bedenini, mekanik bir yapı olarak değerlendirmesi enstrümanını tanıma bilincini sağlayan önemli bir öğedir. Bedenimizi bir makine olarak düşündüğümüzde ve onu parçalara ayırarak incelediğimizde hareket etmeyi sağlayan, onun kendine ait prensipleriyle karşılaşmaktayız. İnsana ait bir özellik olan düşünebilme yeteneğinin kimi zaman vücudun hareket prensiplerini çelişik bir şekilde etkilediğini görmekteyiz (Coşkun, 2008: 3).

Oyuncunun Bedenine Yönelik Egzersizler

- Oyuncunun bedeni rahat, özgür ve doğaçlamaya hazır olmalı.
- Oyuncu aklı ile değil bedeni ile düşünmeye ve hissetmeye çalışmalı

- Bedenini bir makine gibi parçalara ayırarak, her bir uzvu ile temasa geçmeli
- Vücudunun ağırlık merkezlerini değiştirerek, hem kukla hem de kuklacı olarak kendisi ile ilişki kurmalı
- Hareketin mekaniğini düşünerek hareket etmeli
- Kas gücü, yerçekimi ve dengeyi oluşturan enerji merkezlerinin sıralaması değiştirilerek egzersiz yapılmalı
- Oyuncu, basit olandan karmaşık olana yönelmeli, bu süreçte hareketin devamına sebebiyet veren diğer hareketin nedenleri analiz edilmeli
- Oyuncunun kendisi ile yerçekimi arasındaki ilişkide yerçekimi yönlendiren olarak düşünülmesi, dolayısıyla yerçekiminin yönlendirmesi doğrultusunda harekete geçilmeli. Beden bu bağlamda hareketin gerçekleşebilmesi için sadece hız verme görevini üstlenmeli
- Oyuncu, bedeninin temposunu ve ritmini ayırıştırarak, sırayla tempo ya da ritim merkezli çalışmalı
- Bedene, bedenın alışık olmadığı formlar verilmeli, soyutlamadan somutlar elde edilmeye çalışılmalı
- Temposu ve ritmi olabildiğince düşük bir hareketten, birdenbire temposu ve ritmi yüksek bir diğer hareket yapılarak beden şaşırtılmaya çalışılmalı. Bu çalışmanın tersi de denenebilir.
- Oyuncu, pandomim sanatındaki gibi, sahnede bir başka partner varmışçasına onun etkilerine tepki vermeli
- Oyuncu beden-beden çalışma egzersizlerini yaparken kendi doğasının gereğini keşfetmeyi amaçlamalı, sonrasında doğasına karşıt olanı denemeye çalışmalı (Coşkun, 2008: 73).

4.6.2. Dansçının Dansçı İle İletişimi

İnsanlar sevinçlerini ve üzüntülerini paylaşma isteği duyarlar. Birbirine kenetlenmiş eller, birbirine yaslanmış omuzlar, dostluğun, kardeşliğin, dayanışmanın vücuda getirilmiş şeklidir.

Oyuncunun Partneri ile İlişisine Yönelik Egzersizler

Bu çalışma etki, hazırlık, kabul ve birlikte hareket aşamalarından oluşur.

- Oyuncu, “kendi bedenimle ve aynı zamanda partnerimle bağlantıyı nasıl gerçekleştirebilirim?” sorusuyla doğaçlamaya başlamalı.
- Oyuncu, partneri ile birlikte enerjinin, gücün merkezini araştırmak için harekete yönelmeli.
- İki tane beden olunca, iki tane uzam, iki tane hissediş, iki tane denge merkezi, iki tane güç olur. Dolayısıyla iki aktör aynı anda güçlerini ve enerjilerini hem kontrol etmeli hem de birbirlerine iletmeliler.

- Doğaçlama, aktörlerin var olan önerme bağlamında hislerini keşfetmeleri için yapılır. Fakat bu süreçte üretim devam etmelidir.
- Partnerlerin birbirine güveni, kendilerine güveni değerinde olmalıdır. İki beden çalışırken bir beden gibi düşünülmelidir.
- İki aktörden biri doğaçlamanın lideri olmalı ve bu sırayla değiştirilerek çalışılmalı.
- Yönlendiren (etkide bulunan) oyuncu olabildiğince yavaş ve yumuşak hareket etmeli, bu süreçte iki oyuncu da bedenlerini ve hareketi analiz edebilmeli.
- Yönlendiren oyuncunun etkide bulunma sürecinde, diğer oyuncu etkiye hazırlık ve hareketi kabul sürecini yaşamalı.
- Etkiden sonraki durumda kabul eden oyuncu kendi yönünü biliyor olmalı.
- Bir aktör bir diğerini yönlendirirken olabildiğince özgür olmalı, tekrara düşmemeli.
- Partnerlerin iletişimi terazinin ağırlık merkezi gibi düşünülmeli, her zaman için denge korunmalı.
- Oyuncular vücutlarını yuvarlayarak kullanmalı ki hareket akabilsin.
- Her oyuncu partnerli çalışmada da kendi özgür alanını korumalı.
- Hareketin bitişi, aktörlerin istemi ile değil, hareketin enerjisinin bitişi ile gerçekleşmeli.
- Eğer hareketin enerjisi devam ediyorken, oyuncuların istemi ile yön değiştirirse, bu madde-enerji gerçekliğine aykırı bir yol olur. Bu nedenle harekete yön verme oyuncuların istemi ile hareketin süreci ise enerjinin yön vermesi ile gerçekleşmeli (Coşkun, 2008: 74).

4.6.3. Dansçının Müzisyen ile İletişimi

Halayın başında yöre oyunlarını iyi bilen oyuncular olur. Oyunları iyi bilmeyen herhangi biri halayın başına geçemez. Özellikle düğünlere düğün güzel olsun, şenlikli olsun diye civar köylerden iyi oyuncular davet edilir. Halay başı gibi yanındaki diğer kişilerin de oyunları iyi bilmeleri gerekir. Çünkü halay başı topluluktan ayrılır, kendi maharetini göstermeye başlar. Omuz titretir, yere çöker, müzisyenlerin önünde oynar, özellikle davulcuyla birlikte oynar. Burada davulcu ile oyuncu arasında bir iletişim söz konusudur. Oyuncu ne kadar coşkulu ve iyi oynarsa davulcu da o kadar coşkulu ve iyi çalar. Bu bir anlamda trans değildir. Yani her ikisi de vecd halindedir. Bu hareket diğer oyuncuları da coşturur, oyuncular tarafından naralar atılır, zılgıtlar çekilir. Halay başının elinde mendil bulunur. Ekip başı yorulunca mendili diğer bir kişiye yani halayı idare edecek olan kişiye teslim eder (Çakır, 2009: 102).

Türküler, maniler oyunlarda çok kullanılmaktadır. Özellikle halk oyunlarında (danslarda) müzik eşliği ile tartım sağlanmaktadır. Kimi söyleşmeli, atışmalı oyunlarda manilerle karşılıklı konuşma sağlanmaktadır. Önemli bir başka işlev de taklitli oyunlarda yapılan hareketi sözler belirlemektir. Topal Kız adlı oyun buna örnek olarak verilebilir. Davul-zurna eşliğinde oynanan bu oyunda, bir erkek topal bir kızı canlandırmakta ve çeşitli mısralarla, hareketleri uyum içinde yapmaktadır. Söz gelimi;

Bana da topal diyorlar

Bana da topal diyorlar

dizelerinden oluşan ezgisel anlatım davul-zurna tarafından çalınırken veya söylenirken; oyuncu ayağını topallaştırarak oynamaktadır. Böylelikle elde edilen paylaşım ile iletişim sağlanmakta, elde edilen iletişim etkisi ile paylaşımın gerçekleşimi bireyleri yakınlaştırmaktadır. Halk oyunlarının ayrılmaz parçası olan ezgi sözleri oyunun iletişim yönünün gerçekleşmesine böylelikle katkıda bulunmaktadır (Sümbül, 1997: 13).

4.6.4. Dansçının Seyirci ile İletişimi

Dans çok ortamlı bir yapıya sahiptir. Çok ortamlıdan kastımız bu yapının içinde beden, hareket, ritim, müzik ve daha birçok unsurun yer almasıdır. Dansın yapısı dansa kurmak istediğimiz iletişimin hangi bilgilere dayandığını, uygulanan dansa yüklenen anlamı ve anlatım şekillerini içerir. İzleyici de bir dans eserini izlediği anda görsel ve işitsel olarak topladığı bilgileri zihninde toparlayarak kendi sübjektif yorumunu ve estetik değerlerini de sürece katarak izlediği danstan çıkarımlar yapar.

Bu çıkarımların yapıldığı ortam temelde “hareket tasarımları”nın hem an içinde algılanan görsel öğelerin (uzuvlar ile gövde arasındaki ilişki ve dansçılar arasındaki ilişki sistemleri) hem de performans sırasında zamanla algılanan öğelerin (vücudun yaptığı bir hareketin kendinden önce gelen hareketle ilişkisi ve dansçılar arasındaki ilişkilerin zaman içinde ilerleyen anlarda sıralı olarak algılanışı) bilinçli bir şekilde örüntülendirilmesi, yapılandırılması ve formüleleştirilmesi sonucunda oluşur (Çelik, 2005: 15, 16).

Dans, insanların yaşam pratiklerinden bağımsız olarak düşünülüp değerlendirilemez. Duygu ve düşüncelerin aktarımında, hareketlere anlamlar yüklenir. Her ne kadar belirli formlara ve yapılara sahip olsa da, dansçının, eğitmenin ve izleyicinin dansa katkısı bulunmaktadır. Sahne danslarında, eğitmen (veya koreograf) dansın kodlarını dansçıya öğretir, dansçı bedenini kullanarak öğretilen verileri izleyiciye sunar ve izleyici kodları çözmeye çalışır (Hanna, 1988). Bu bağlamda dansın aktarıcı ve izleyici arasında bir “kod taşıyıcı” olduğunu belirtmekte yarar vardır. Dans öğrenimi bir grup içinde yapılıyorsa (dans öğrenimi kurs sistemi içinde gerçekleşiyorsa) eğitmenin görevi dansa ait duruş, tutuş, adım ve hareket kuralları ile içerdiği anlamları aktarmakla kalmayıp, kursiyerlerin öğrendiklerini sergileyebileceği, pratik yapabileceği mekânlar, dans geceleri, yarışmalar vb. etkinlikler düzenlemeyi de kapsar (Galioğlu, 2007: 21).

Oyuncu-Mekân İlişkisi

·Oyuncu, bulunduğu mekânın yönlendirmesi doğrultusunda bedenine devinim vermeli

·Bedenini farklı düzlemlerde tanımaya çalışmalı.

·Çalışılan düzlemlerde beden kukla olarak düşünülmeli, dekor- oyuncu uzamı tek bir beden olarak değerlendirilmeli.

·Oyuncunun iletişimde olduğu nesneler, partner olarak düşünülmeli, doğaçlamaya nesnelerin uzamı yön vermeli.

·Yerçekimi bir oyuncunun en önemli partneridir. Oyuncu için en önemli materyal beden- yerçekimi ilişkisidir. Oyuncu kendi bedenini ancak yerçekimi ile keşfedebilir. Beden-hava, Beden- yerçekimi egzersizleri yapılmalıdır (Coşkun, 2008: 74).

İnsan salt iletişim kurabilen değil –iletişimin tüm türleri ve biçimleriyle- “konuşabilen” bir varlıktır. Örneğin jestlerle, mimiklerle sözsüz iletişimi gerçekleştirdiğinde bile sesli olmayan bir konuşmayı (dili) kullanır (Zıllıoğlu, 2003: 45).

Kamlık sırasında izleyicilerin de oyuna katılması toplumun üyeleri arasındaki ilişkiyi harmonik bir düzeye ulaştırır. Ahlaki ve psikik olumsuzlukları gidermiş olur. Oyun, toplumu hiç bilmediği bir dünyaya götürür, üzerinde olan gerginliği, korkuyu geçici de olsa kaldırmış olur. Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak maddeyle düşünülen şey arasında sürekli olarak gidip gelmektedir. O halde oyun dili ile şaman topluma olumluluk kodu olan hayat, yaşam gücü sunmuş olur (Bayat, 2006: 221).

Seyircinin koltuğuna kurulup yalnızca gösteriyi seyrettiğini söyleyenler vardır. Bu yaygın bir görüştür, ama kuşkusuz, sanatın ne olduğu ve etkilerini nasıl yarattığı üzerine temellendirilmek istenen oldukça naiv bir düşüncedir. Tüm sanatlar, özellikle de dram sanatı, çoğunlukla sanatçı ve seyirci arasında paylaşılması gereken gelenekler üzerine temellendirilmiştir. Bunun için de mutlaka öğrenilmesi gereken bir beceri gerektirir. Bu öğrenim işleminin büyük bir bölümü, spontan bir biçimde, bu sanatı yöneten gelenekleri sürekli seyrederek elde edilir. Ancak sanattan tam olarak haz duymanın, onunla aydınlanmanın ve tinsel deneyim kazanmanın gerçek yeterliliği ve becerisi bir ölçüde bu konuda uzmanlaşmaya bağlıdır (Esslin, 1996: 42).

Oyuncu sergilediği oyunu topluluk önünde oynamaktadır. Dolayısıyla maharetini topluma kabul ettirmek zorundadır. Toplumun beğenisini kazanmak oyuncu için itici ve teşvik edici bir güç oluşturur (Çakır, 1997: 83).

“Seyirciler taraf tutmak suretiyle oyuna katılmış gibidir” (Boratav, 1984: 232).

Bir sahne gösteriminde, her an görsel-işitsel algılama sürecindedir izleyici ve gerek sahnede, gerekse televizyonda olsun, izleyici her saniye izlenmekte olan imgeyle ilgili inanılması zor sayıda, küçük ayrıntılara ulaşan bilgi edinir. Kısaca denebilir ki bir oyun ister tiyatrodaki ister televizyonda olsun, anlam ve bildirişim bakımından her an hemen neredeyse sonsuz sayıda çok boyutlu iletişimde bulunur. Bunların bir bölümünü izleyici bilinçle algılar; ötekileri bilinçaltına iterek kendi bilincinin dışında bilinçaltı tepkisini besler; bir bölümü de hiç anlaşılmaz ve sonuç olarak etkinlik göstermez (Efe, 1993: 30).

İster sahnede olsun isterse ekranda dramatik gösterimin her ayrıntısı bir imge ya da gösterge olur; bu ise her izleyicide, sahnede olup bitenlerle ilgili temel bildirişimin algılanıp saklanması onca önemli öğelerden biri durumuna gelir. İşte bu üst düzeydeki anlam bu temel öğelerin birleşimiyle oluşur (Efe, 1993: 31).

Dans ile hareketin birlikteliğinin koreografi içinde değerlendirilişini Aykal şu şekilde özetlemiştir: “Dansın konuştuğu dil, bir koreografin tasarımı anlatan

hareket dilimlerinden oluşur. Dans, gerçeklik üzerine hareketlerle ifadelendirilmiş bir yorum, bir anlatımdır. Başka bir deyişle, bir sanat olarak dans, öyle bir hareketler bütünü oluşturur ki, bunlar aracılığıyla gerçekler karşısındaki duyarlılığımız keskinleşir. Dans; koreograf, dansçı, izleyici üçlüsünün ortak bir titreşimde bulunduğu bir ‘an’dır” (Coşkun, 2008: 50).

Bir sahne, televizyon ya da sinema oyununun tasarımı yapılırken yapımcı, yönetmen, desinatör gibi oluşumuna katkıda bulunacak herkes için bedensel hareketler, yüz ifadeleri, sahne düzeni; her türlü ayrıntı, makyaj, giysi gibi anlam oluşturan öğelerin birleşimleri, karşılıklı etkileşim durumları ve müzik son derece önemli sayılır (Efe, 1993: 36).

İmgenin belli bir anda algılanması her seyirci için farklıdır, çünkü birbirinden farklı insanlar, değişik sekanslarda değişik şeylere dikkat ederler (Esslin, 1996: 32).

İzleyicinin oturup sadece izlemekle yetindiği sanılır. Ancak böyle bir yaklaşım, sanatın ne olduğunun ve etkinliklerinin neler olabileceğinin ancak yüzeysel bir değerlendirmesi olabilir. Oysa bütün sanatlar ve özellikle de dram sanatı, izleyici ve sanatçının ortaklaşa paylaştıkları uzlaşımlara dayanır. Bu ise öğrenilmesi gerekli kazanılmış beceri anlamına gelir. Bu öğrenme süreci çoğunlukla var olan basmakalıp geleneklerin uzun süreli uygulamasının verdiği alışkanlıklarla kendiliğinden eşsüremlili oluşan bir olgudur. Oysa sanatta gerçek olgunluk, yolu uzmanlaşmadan geçen ruhsal deneyim, aydınlanma ve tam bir doyum edinme yeteneği olarak tanımlanabilir.

Bu tanım göz, kulak, damak estetiğini okşayan ustalıkların tümünü bağlayan, deneyimle kazanılan bir öğrenimdir. Bir sinema, televizyon ya da sahne oyunundan doyasıya estetik haz duyabilmek ya da esinlenebilmek, yapımın ayrıntılarını, onu bağlayan uzlaşımları (conventions), yararlanılan yöntemleri, dahası sinema ve televizyon ya da sahneye göre yapılan düzenlemeleri, kamera kullanımını bilmeyi, yani kısacası, üstün bir kazanımı gerektirir (Efe, 1993: 37).

Oyuncu bir gösterimin en önemli ögesi, göstergesi sayılır ve göstergenin insanın kendisinin yerine geçmesi bu önemi doğrular... Görünümler Elam’ın tanımıyla (1980: 87) gösterimi izleyen ya da katkıda bulunanların eldeki davranış kesitinden anlam çıkarmak amacıyla yararlandıkları algısal ya da duyumsamaya dayalı yapılar sayılırlar; ancak görüntüler de temelde davranışın olduğu uzlaşımsal ilkelerden kaynaklanırlar. İzleyici sahnede ne olup bittiğine yönelik ipucu edindiğinde, gözlemlene eylemlerini bu anlayışa uydurur ve giderek olayların akışının da yaklaşık bu çerçevede seyrettiği anlaşılır (Efe,1993: 51).

“Sahne oyunlarında giyilen kostümler, kullanılan maskeler, kullananı da seyreden de etkiler. Bunlar, oyuncunun canlandığı kişinin, yani o rolün uzantıdır. Oynayan da, seyreden de onun kılık değiştirerek, maske takarak kendi kişiliğini sakladığının bilincindedir. Ve bu gizi ortaya çıkartmak şöyle dursun, her iki taraf da bundan haz duyarlar” (Nutku, 1998: 41).

Sahnedeki bir oyuncu, önce özgün davranış biçimleriyle (bedensel görünüm, ses) kendisidir; öte yanda rol gereği uğrayacağı değişim; ses biçimi, giysi, makyaj ile sahnedeki karakter durumuna gelecektir. Dahası kurmaca öyküdeki karakter var ki izleyici gösterimi bu gözle izleyecektir. Oyuncu onu da canlandırmak durumundadır (Efe, 1993: 52).

Dramatik uzamdaki devinimler de derin içgüdüsel tepkeler içerir. Karakterler arasındaki aralık, birbirlerine yaklaşıp uzaklaşmaları, dikey ortamdaki göreceli durumları, birinin ötekine göre yukarıda ya da aşağıda olması, ayakta durmaları, oturup kalkmaları önemli anlatım öğeleri sayıldığı gibi, birbirlerine ve izleyiciye belli bir açılal konumda olmaları da aynı ölçüde önemli sayılır. Örneğin, sahneye çaprazlama giriş, yanlardan ya da sahnenin arkasından izleyiciye doğru yönelmeye göre daha farklı bir etkinlik yaratır. Sahne boyunca yürüyüş, ayakta duruş, karakterler arasındaki uzaklığı daraltmak ya da genişletmek, karakterleri belli kalıplarda gruplandırma dramadaki oyuncuların uzamsal devinimlerinin gösterge etkinliklerini vurgulayan örnekler sayılırlar (Efe, 1993: 57).

İzleyici ile oyuncu arasındaki ilişki süreklilik gösteren bir etkileşimdir. Ancak bu olgunun salt çift yönlü olmayıp, izleyiciler arası bir etkileşim olduğunu da unutmamak gerekir (Efe, 1993: 68).

Gerçekte gösterim sürecinde oluşturulan göstergeleri izleyici ne düzeyde algılar? Dramatik gösterimi izleyenler, bizim hepimiz gibi, her an sayısız duygu izlenimleri edinir. Bunların ancak pek küçük bir bölümünü izleyici bilinçle algılar. Böylece algılama süreci, her an yüz yüze gelebileceğimiz onca duygu verilerini sürekli gözden geçirip, seçme şeklinde olmalıdır. İzleyicinin dikkati gösterim anında her biri de kendince önemli sayılan yüzlerce duygu verilerinden biri ya da ikisi üzerinde yoğunlaşmak durumundadır (Efe, 1993: 97).

İzleyicinin çıkarılan oyunda katılımı oranında, oyunun etki gücü yoğunluk kazanır. Büyü törenlerinde izleyici oyuncu ayrımı yoktur. Büyüye katılanların erekları doğal nedenlerin ardında yatan üstün güçleri etkilemek ve kışkırtmaktır. Katılımdaki erek bir bütündür. Kişiler bu gücü içlerinde duyar ve onu paylaşırlar. Yoksa doğanın düzeni bozulur. Aynı erek uğruna birleşen toplumun; törene, büyüye ve oyuna katılımları, onunla bir bütün olmaları halinde doğrudur. İşte bundandır ki içten kurulan doğal bir bağla törene katılanlar onun ayrılmaz bir parçası durumundadırlar.

Dramatik oyunlarda izleyici oyuna organik olarak katılır. Her izleyici oyuna her an katılabileceği gibi, toplu katılım durumunda da olabilir. Oyun mekânından uzak ve gizlice izleyenler bu organik iletişim içinde değildirler. Oyunların büyüsel özelliklerini yitirmede izleyicinin rolü büyüktür. Bu değişim, değişen sosyo-ekonomik yapının bir gereğidir. İzleyici katılımıyla bunları günlük yaşam yönünde yeniler. İzleyici ile kurulan diyalog veya alış veriş, oyuna yeni şeyler katar ve izleyici kendi etkisi ile ister istemez oyuna yön vermiş olur. Saya gezme ve kış yarısı oyunlarında yerleşim birimlerinin tüm halkı, izleyici ve oyuncu olarak katılır. Eğlence içerikli oyunlarda izleyici oyuncu ayrımı söz konusudur. İzleyici oyunların, mekânların uygunluğu nispetinde ve konumunda izler. Herhangi bir lüks peşinde değildir. Fiziki konumuna göre kendine bir yer bulup izler (Sağlam, 1999: 62).

İzleyici kendisine yöneltilen mesajları aynen alıp benimsemek yerine kendi ihtiyacına uygun mesajı, hatta iletişim aracını seçer (İnceoğlu, 2004: 189).

Bir bale gösterisi yerine halk dansları gösterisini izlemeyi ya da tam tersini tercih eden bireyi bu duruma örnek olarak göstermek mümkündür. İzleyicinin iletişimi sırasında kişilik ve tutum değişimi arasındaki süreç önemlidir:

- Mesaj alış (dikkat ve anlama)
- Mesajı onaylama (İnceoğlu, 2004: 188).

İzleyicilerin dansa mevcut olan anlamları ve bilgileri çözebilecek kültürel alt yapıya sahip olmaları gerekmektedir. Uzun bir geçmişten damıtılarak bugünlere gelen bilgilerin ve tecrübelerin bir birikim olan bu alt yapıyı da birey, doğumundan itibaren gerek izleyerek gerekse icra ederek edindiği yaşantılarla elde edebilmektedir. Değerlendirmeler, dansın bağlamlarına göre, yerel/bölgesel biçim ve içeriklere sahip olacağını ve evrensel dil olmaktan ziyade yerel iletişim biçimi olarak algılanması gerektiğini göstermektedir (Özdemir, 2005: 264).

Dünyaca ünlü pop star Michael Jackson'ı 5-6 yılda bir albüm yapmasına rağmen hep pop müziğin kralı yapan, sadece seslendirdiği parçalar değil, akıllara durgunluk veren danslarıdır. Ayak parmaklarının ucundayken çekilmiş ışıklar saçan bir resminin olduğu görüntü hem kasetlerinde hem de kitabında mevcuttur. Konserlerinde insanları çılgına çeviren ise ayak dans figürleri ve geri geri kayma hareketidir.

Tarkan, müziğinin yanı sıra danslarıyla kız, erkek milyonlarca hayran kitlesi olan iyi bir örnektir. Başarılı dans figürleri, müziğiyle uyumlu performansı Tarkan'ı uluslar arası alanda başarılı sanatçılar arasına sokmuştur (Kaşıkçı, 2005: 81)

4.7. Dansın Kuşaktan Kuşağa Aktarılmasında İletişimin Rolü

Günümüzde sahne sanatları içinde gösterilen halkoyunları, iletişim aracı olma görevini çağdaş teknolojik (video, televizyon, internet, radyo vb.) ürünler vasıtasıyla daha yaygın ve etkili bir biçimde yerine getirmektedir. Örneğin devlet halk danslarının gösterilerini televizyondan izleyen insanlar ondan etkilenerek kendi oyunlarına şekil vermekte veya o oyunu taklit etmektedir. Radyo ve kasetlerden dinlediği müziklere adım uydurmak suretiyle yeni oyunlar üretmektedir (Çakır, 2009, 127).

Bunların yanında video ve televizyon kanalıyla farklı milletlere ait oyunlar da öğrenilmekte ve oynanmaktadır. Burada kitle iletişim araçlarının oyun kültürüne etkisi olmakla beraber, aynı zamanda oyunun bizzat iletişim aracı olarak kısmen de olsa fonksiyonunu yerine getirdiğini söylemek mümkündür (Çakır, 2009: 128).

İlkel dönemde insanlar önce kabile ve klan halinde yaşarlarken, yabani hayvanları avlayarak, bitkileri toplayarak beslenmişlerdir. Bir anlamda üretmeden tüketmişlerdir. Zaman içerisinde insanlar hem doğayı hem de kendilerini değiştirmiştir. Yabani hayvanları evcilleştirmiş, toprağı sürmüş ve kendi yiyeceğini ekmiştir. Bu dönemde ateşi bulmuş, uygarlığa doğru ilk adımını atmaya başlamıştır. Daha sonraları, işaret ve sözcüklerden oluşturduğu dil denen kültür aracını meydana getirmiştir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçmişlerdir. Dil ve yazının keşfedilmesi, uygarlığın en önemli olayı olmuştur. Böylece uygarlığın gelişme dönemi başlamıştır. Bu gelişme maddi ve manevi bir gelişme değildir. Aynı zamanda sosyal ve kültürel değişimin de gelişmesidir (Çakır, 2009: 125).

İnsanlar durup dururken dans etmemişlerdir. İnsanın var olduğu andan itibaren oluşan dans, başlangıçtaki dansın meydana gelişi (dini ayinler ve törenler) nedenlerinden uzaklaşarak günümüze gelinceye kadar çeşitli evrelerden geçmiş (çok tanrılı dinlerden tek tanrılı-semavi dinlere geçiş, savaşlar, göçler, ticaret, sanayileşme vb.) ve değişime uğramıştır. Ancak çeşitli evrimlerden geçmiş olan

bugünkü danslarda, eski dansları yansıtan izlere rastlamak da mümkündür (Çakır, 2009: 129).

Prof. Dr. Fikret Değerli (2005: 69) “Milliyet Gazetesince Düzenlenen Halkoyunları Organizasyonlarının Uluslararası Tanıtıma Katkısı” başlıklı yazısında, adı geçen gazetenin 1970–1975 yılları arasında açtığı halkoyunları yarışmaları, bu yarışmaların organize edilmesi ve halka duyurulması ile ilgili ciddi çalışmalarından söz etmektedir. Yarışmaların yapıldığı dönemde halk kültürü ve halk kültürü içinde önemli bir unsur olan halkoyunlarının üniversite gençliği dışında, Türkiye’nin her yerinde; yerel yönetimler, resmi ve özel kuruluşlar, her seviyedeki okullar ve medya tarafından büyük ilgi görmesine olanak sağlamıştır. Bu sayede gazetenin de ciddi ölçüde tirajını artırdığı tespit edilerek, çift yönlü bir yarar sağlandığı ortaya konmaktadır.

Tüm dünyada önemli bir iletişim aracı olarak görülen internet, yaşlı, genç, büyük, küçük herkesin merak ettiği konularda araştırma yapmasına ve bilgiye ulaşmasına aracılık etmektedir. Nihal Ökten (2005: 289–291) halkoyunları ile ilgilenen kesimin kullanıcı olarak interneti seçmesinin nedenlerini aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

- Halkoyunları çalışmalarının yapıldığı kurum ve kuruluşlar hakkında bilgi edinmek ve iletişim kurmak
- Bilim ve meslek adamları hakkında bilgi edinmek
- Halkoyunları ile ilgili yazılmış makale ve yayınlardan haberdar olmak
- Kendi yöresi ile ilgili veya genel anlamda oyun müziklerini elde etmek
- Yöre oyunlarının çeşitli etkinliklerde yapılmış video kayıtlarını izlemek
- Herhangi bir oyunu öğrenmek maksadıyla kayıt edebilmek
- Halkoyunlarında kullanılan enstrümanlar ve onların kullanıcıları hakkında bilgi sahibi olmak
- On line servisleri kullanarak halkoyunlarına ait kitap, makale, giysi, enstrüman vb. gibi ticari ürünler satın almak
- Yabancı ülkelerdeki halkoyunları hakkında bilgi sahibi olmak
- Diğer ülkelerdeki derneklerle veya kişilerle konu ile ilgili iletişim kurmak
- Ulusal ve uluslar arası düzenlenen panel, konferans, seminer ve sempozyum gibi faaliyetlerden haberdar olmak ve bu tür faaliyetleri düzenlemek
- Konferans duyurusu, başvurusu, özet, makale sunmak ve konferans örgütlemek
- Ulusal ve uluslar arası düzenlenen festival, diğer etkinlikler ve duyurular hakkında bilgi edinmek ve haberdar olmak veya bu tür faaliyetleri düzenlemek
- Halkoyunları konularında haberleşme gruplarına katılıp; gelişmeleri izleyip, görüş alışverişinde bulunmak ve yardım almak.

Ökten, halkoyunları adına açılmış sitelerde yapılan incelemelerde sözü edilen amaçlardan bazılarının yerine getirildiğinden söz etmektedir. Ökten, ayrıca internet ortamında halkoyunları alanına hizmet eden siteleri 5 grupta toplamaktadır. Bunlar:

- Halkoyunları alanında faaliyet gösteren dernek ve vakıf siteleri
- Üniversitelerin halkoyunları bölümleri ve bu bölümlerden bağımsız halkoyunları toplulukları için hazırlanmış siteler
- Devlet kurumlarının hazırladıkları siteler
- Ticari amaçlı hazırlanmış siteler
- Herhangi bir kurum veya kuruluştan bağımsız hazırlanan kişisel siteler

Müşterek yapılan dini törenler, doğum ve ölüm törenleri vs. toplumların deşarjını sağlamayı amaçlayan etkinliklerdir. Bunlar ortak değerlere dayalı eylemlerdir. Sanat bütün toplumların anladığı tek ortak dildir. Ülkeler ve milletlerarası iletişim aracıdır (Erkul, 1996: 268, 269).

Çağımızda hızla gelişen teknoloji ve iletişim araçları dünyamızı küçültmüştür. Uzak olan yerler yakın olmuştur. Savaşlar, göçler ve ticaret yoluyla birbirleriyle ilişki kuran insanlar, kitle iletişim araçları sayesinde birbirlerini tanımışlar, birbirlerine yaklaşmışlar, dolayısıyla kültür alışverişi yapmışlardır. Siyasi savaşlar artık geride kalmış, yerini turizm, ekonomi, kültür ve teknoloji savaşına bırakmıştır. Toplumlar hem kendi sosyal kültürel yapılarını geliştirme hem de diğer toplumların kültürlerine etki etme mücadelesine girmişlerdir. Bu mücadele, artık savaşla değil, bilim ve sanatla olmaktadır (Çakır, 2009: 125).

“Küreselleşme kavramının batı dillerindeki karşılığının, kuruluşunun zihinsel arka planına baktığımız zaman, bir şeyi dünya ölçeğinde kılma, dünyaya mal etme, düşüncesinin temrinleştirildiğini görürüz. Şu halde küreselleşmenin en basit anlamının; bizde olanı dünyaya vermek, başkasında olanı almak, olduğu söylenebilir. Uzlaşmaya varılmış temel insani değerler etrafında gerçekleştirilecek bir küreselleşmenin doğuracağı kaçınılmaz sorunlar bir yana, bugünkü dünya düzeninde, küreselleşmenin batı kültürü ve kimi Hıristiyanlık değerleri üzerinde tek tipleşmeye doğru gittiği ve alma verme dengesinin kurulamadığı görülmektedir” (Oğuz, 2002: 11).

Küreselleşmeye sosyolojik yaklaşanlar iki tür değişime odaklanmaktadır. Birinci grupta yapısal değişiklikler yer almaktadır: Toplumsal yapıda görülen karmaşıklığın artması, içsel farklılaşmalar-bireyleşme ve değişimin artan hızı; ikinci grupta ise sosyal ilişkilerde mesafe kavramı ve kültürün yayılımı ve giderek benzeşmesine yönelik gelişmelere yoğunlaşan görüşler yer almaktadır. Sosyologlar küreselleşmeyi “dünya sathına yayılmış sosyal ilişkilerin yoğunluk kazanması şeklinde tanımlamaktadır. Bu ilişkiler sistemi içinde aslında yerel olanın şeklini çok uzaklarda ortaya çıkan olaylar belirlemektedir (Eroğlu ve Dedemoğlu, 2002: 109).

Dünya gerçekten küçülüyor ama hep tek tarafa doğru yönelip büzüşerek. Her yerden eşit oranlarda bir daralma değil: bu da her tarafın etkisine girmesi demek. Nüfus ve ulus devlet sayısı artıyor ama yönetim giderek ufalan bir kadronun elinde kalıyor; küçülme de dolayısıyla, büyük balıkların küçükleri yutması şeklinde gerçekleşiyor (Somersan, 2005: 211).

İnsanoğlunun yaratılışı itibarıyla kendinden üstün birine benzeme eğilimi vardır. Benzeşme eğilimi, geçmişte olduğu gibi bugün de zayıftan güçlüye doğrudur. Sözgelimi Osmanlı Devleti'nin dünya hâkimiyetinde söz sahibi olduğu zamanlarda, Osmanlı gibi olmak derken yemek, içmek, giyinmek, konuşmak, yürümek, velhasıl yaşamın tüm zamanlarında Osmanlı'ya benzemek akla gelmektedir." Ramazan Özey'in "kendinden üstün birine benzemek" şeklinde özetlenebilecek bu yaklaşımlarından hâkim kültürün diğer kültürlerin beden tasarımları ve bedensel hareketleri üzerinde de belirleyici olduğu sonucu çıkarılabilir.

Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte jestler ve mimiklerde de bir tek tipleşmeden bahsedilip bahsedilemeyeceği konusunda Ahmet Şerif İzgören'in *Dikkat Vücudunuz Konuşuyor* adlı kitabında verdiği örnek dikkat çekicidir. İzgören, Türk toplumunda "hayır" deme şekillerinde görülen farklılıktan yola çıkarak bedenin evrenselleşmesi sorunu hakkında bazı değerlendirmelerde bulunur: "1997 yılında Bilkent Üniversitesi'nde öğretim üyelerinden, öğrencilerden ve çalışanlardan oluşan yaklaşık 200 kişilik bir topluluğa yaptığım bir konuşmada, insanlardan başlarıyla *Hayır* yapmalarını istediğimde, kafaların yarısının yukarı doğru kalkarken, dinleyicilerin diğer yarısının da başlarını sağa sola salladıklarını gördüm. Hayır'ı diğer milletler gibi yapan grup daha çok Inter-star dizileriyle büyüyen, pepsicilerin generation-next yapmak için milyonlarca dolar harcadıkları yaş grubuydu. "Globalization" adı altında müthiş sistematik bir "Americanization" yürütülen dünyada öğrenmeyle ve beyin yıkamayla beden dilinde genel bir benzeşme olması kaçınılmaz görünüyor" (Gürçayır, 2007).

İletişim araçlarının gelişmesi, değişmesi kültürü önemli ölçüde etkiliyor. Radyo ve televizyonun olmadığı dönemlerde insanların algıladıkları dünya; yaşadıkları şehir, kasaba ya da köyden ibaretti. Televizyon, radyo gibi kitle iletişim araçlarının icadı ve tarih içindeki gelişimi; bununla birlikte teknolojideki atılımlar; örneğin uydu yayıncılığı, internet, insanların iç dünyalarının sınırlarını genişletti.

İnsanlar, kendi dilini konuşan kitlenin dışında, dünyanın diğer ucunda yaşayan, dili, kültürü, yaşam biçimi çok farklı kitlelerin yaşamlarına ortak olmaya başladı. Hiç şüphesiz iletişim araçlarında yaşanan bu gelişmeler önce kültürü etkiledi. Kültürü oluşturan tüm unsurlar bu değişimden az ya da çok nasibini aldı. Ve bugün güçlü devletler iletişimin dönüştürücü gücünü çok iyi bildikleri için bu unsuru lehlerine kullanarak, özellikle gelişmekte olan ülkelerin kültürlerine nüfuz etmek suretiyle sınırları olmayan bir egemenliğin temellerini attılar ve müzikleri, dansları, yemek kültürü, dili, gelenekleri ve daha birçok yönüyle kimliksiz, karma bir yapı inşa etmeye başladılar. Peki, Türkiye bu yapılanmanın neresinde? Kültür değerlerimizi araştırma, arşivleme, tanıtmaya açısından iletişimi sağlıklı kullanabiliyor muyuz?

Kitle iletişimi denildiğinde kamuya, kitlelere yönelik mesaj üretimi ve dağıtımının kurumsallaşmış şekli anlaşılmaktadır. Bu iletişim türünde mesaj, temelde kaynak

tarafından kodlanmakta ve genel anlamda tek yönlü bir iletişim şekliyle hedef kitleye ulaşmaktadır. Bu kitleler dinleyiciler, okuyucular ve seyircilerden oluşmaktadır. Kitle iletişim araçları haber verme, eğitim, propaganda, reklam gibi çok değişik işlevler üstlenen (radyo, televizyon, dergi vb.) araçların geneline verilen isimdir. Bugün kitle iletişimi yerine medya ya da medya iletişimi ile iletişim tabiri daha genel anlamda kullanılmaktadır (Kızıldağ, 2001: 20).

Bu günkü haliyle medyanın, gerek genel olan kültür unsurlarına, gerekse halk kültürü unsurlarına yer verme şekli bir kültürleme (enculturation) faaliyeti değildir. Belki bir zorla kültürleme (transculturation) faaliyeti olarak düşünülebilir. Belgeseller dışında medya kendi kurgusu ile şekillendirdiği yeni kültürü, taklitçi olan halka sunarak onun sahip olduğu değerlerle, kendi sundukları arasında bocalamasına sebep olmaktadır. Medyanın kendi kurgusu ile ürettiği ve dayattığı kültür; davranış kalıplarını etkileyen, tüketim alışkanlığından, yatma ve kalkma saatine kadar hayatın bütününe kuşatan bir özellik taşımaktadır (Eroğlu ve Dedemoğlu, 2002: 115).

4.8. Küreselleşmenin Türk Halk Danslarına Etkisi

Kültürden kültüre, ülkeden ülkeye blok halinde kültürel aktarımların yaşandığı günümüzde, kültürün sürekliliğinin korunarak değil, yayılarak sağlanabileceği göz ardı edilmemelidir. Aksi durumunda yerel kültürlerin yok olma sürecine gireceği olgusu karşısında, genelde Türk sosyal bilimcilerinin özelde Türk halk bilimcilerinin araştırma yöntem ve stratejilerini yeniden gözden geçirmeleri gerekmektedir. Halk Biliminin inceleme alanına giren Türk kültür ürünlerini insanlığın evriminin basamaklarını oluşturmaya çalışan bilimlere ham malzeme veren ilkel kültürler kategorisinde çalışmak yerine, kültür verimlerini yerelden ulusala, ulusaldan küresele kazandırma süreçlerine hizmet edecek biçimde araştırmaları gerekmektedir (Oğuz, 2002: 20).

Son zamanlarda yabancı kelimelerin, dilimizdeki bazı kelimelere tercihen kullanıldığına şahit oluyoruz. Yabancı sözcüklerin kullanımı ile kullanılmaz duruma gelen Türkçe sözcükler zaman içinde ölüyor.

Aynı durum beden dilinde de gözlenmektedir. Kültürümüze özgü duruşumuz, hareketlerimiz değişime uğramaktadır. İfade aracı olarak bedenin kullanıldığı dans da bu değişimden büyük ölçüde etkilenmektedir.

SONUÇ

İnsanlar sadece eğlenmek için değil aynı zamanda kendilerini ifade etmek için dans ederler. İnsanlar dansla korkularını, sevinçlerini, üzüntülerini, beklentilerini anlatırlar. Bu anlatımı bedenleriyle, jest ve mimikleriyle, giysileriyle, aksesuarlarıyla, kimi zaman yüzlerini ve bedenlerini boyayarak ama genellikle müzik ve ritim eşliğinde gerçekleştirirler. Dans iletişimdir ve insanlar için vazgeçilmez bir ihtiyaçtır.

Dansın iletişimle eş tutulmasının haklı gerekçeleri vardır. Dans iletişim gibi kendine özgü araçlara sahiptir. Anlam aktarımı ve paylaşımı bu araçlar aracılığıyla yapılır. Dansın en önemli aktarım aracı bedendir. Beden, müzik ve ritim eşliğinde mesajları iletir. Bu iletim sırasında çeşitli yardımcı araçlar devreye girer. Giysiler, aksesuarlar, çeşitli sesler, nidalar, hareketler iletilerin aktarılmasında yardımcı rol oynarlar.

Dans birden bire ortaya çıkmış bir unsur değildir. Dansı besleyen en önemli etken kültürdür. Dans ve dansla anlatılanlar geçmişten, bugünden ve geleceğe dair beklentilerden izler taşır. İnsanlar dans yoluyla geçmişle bugün, bugünle gelecek arasında köprü kurarlar. Dans kültürle şekillenir ama aynı zamanda şekillendiği kültürün taşıyıcısıdır. Kuşaktan kuşağa aktardığı iletilerle kültürün devamlılığına katkı sağlar.

Dil tanımlarından bir tanesi: “temelleri çok eski zamanlarda atılmış ve anlamlarında uzlaşmış gizli antlaşmalar sistemi”dir. Bu tanım, dansın formülünü en iyi biçimde ifade eden tanımdır dersek yanlış olmaz. Dans da kendine özgü kodlarıyla anlamını yalnızca aralarında uzlaşım sağlamış ve aynı kültürel geçmişe sahip insanların çözebileceği gizlere sahiptir.

Dansçı bedeniyle yalnızca o dili bilen insanların anlayabileceği kodlar gönderir. Ancak bedenın görsel gücü aktarım şekline yabancı olan daha doğrusu farklı kültüre sahip olan insanları da etkisi altına alarak dansın bir başka yönünü ortaya çıkarır. Bu dansın evrensel boyutudur.

Dansın tüm unsurlarıyla insanı saran, etkisi altına alan gizemli ve bir o kadar da renkli bir yapısı vardır. Hangi millete, hangi kültüre ait olursa olsun, dansın insanlar üzerinde oldukça derin bir etkisi vardır. Bir insanın bedeniyle ruhunu açığa çıkaran,

zihnindekileri ve kalbindekileri görsel bir şölene dönüştüren bir dansçıya kayıtsız kalması pek mümkün değildir.

Dansın iletişim yönü dansçılarla beraber çevrede bulunan herkesi etkisi altına alır. Dans ederken yalnızca dansçılar birbirleriyle iletişim halinde değildirler. Dansçı ile izleyici arasında da güçlü bir bağ vardır. Dans eden insan dans ettiği için; izleyen insan da izlediği için zevk alır. Bu paylaşımda izleyici bazen tempo tutarak, bazen oyuna katılarak bazen de sadece izleyerek iletişim sürecini gerçekleştirmiş olur.

Dansın iletişimle ilgili bir diğer yönü de paylaşım aracı olmasıdır. Dansta duyguların karşılıklı paylaşımı söz konusudur. Duyguların karşılıklı paylaşımı sonucu etkileşim ortaya çıkar. Etkileşim iletişimin en önemli özelliklerinden biridir. Zira insanlar bilgi, duygu, düşünce, istek vb. aktarmak ve aynı zamanda karşısındakileri etkilemek için iletişim kurar. İletişimin olduğu yerde etkileşim kaçınılmazdır.

Dans evrensel yönüyle anlatım, aktarım ve paylaşım aracı olmasının yanı sıra bir rahatlama aracıdır da. Anlatımın ve paylaşımın gerçekleştiği durumlarda insanlar doyuma ulaşırlar. Ruhsal ve fiziksel gerginlikten kurtulurlar. Bu yönüyle dansın insan ruhunu ve bedenini dinlendirdiğini, tazelediğini, yaşama sevinci ve arzusuyla doldurduğunu söyleyebiliriz.

İnsanın var oluşundan bu yana varlığını sürdüren dans, tarih süreci içerisinde yaşanan gelişmelere ve değişmelere rağmen insan hayatındaki öneminden ve değerinden hiç bir şey kaybetmemiştir. Dans insan için bedensel hareketlerden çok daha ötesidir. Dans tüm yönleriyle insanlar arasındaki iletişimin aracı değil; iletişimin kendisidir.

KAYNAKÇA

- ACIPAYAMLI, Orhan (1978), *Halkbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- AÇIKÖZ, H. Mustafa (2003), *İletişim Felsefesine Giriş*, 2. Baskı, Birey Yayınları, İstanbul.
- AKARSU, Bedia (1975), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- AKGÜN, Kamile PERÇİN (2006), *Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili İşlevini Etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması*, Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- AKKURT, Nesrin (2003), *Mısırdaki Folklor Çalışmaları*, Yayına Hazırlayanlar: EKER, Gülin; Öcal Oğuz ve Nebi Özdemir, *Dünya Halk Bilimi Çalışmaları Tarihi*, Milli Folklor Yayınları, Ankara.
- AKSAN, Doğan (1979), *Her Yönüyle Dil/Ana Çizgileriyle Dil Bilim*, 2. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- AKTÜRK, Özden (1999) *Varoluşundan Bugüne İnsanın Dansı Anlatım Aracı Olarak Kullanma Biçimi*, Basılmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ALTINAY, Deniz (2001), *Sahne Yaratıcılık-Spontanite Tiyatrosu ve Geleneksel Tiyatroda Psikodrama Uygulamaları*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- AND, Metin (1994), *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AND, Metin (1974), *Oyun ve Bügü*, Dost Kitabevi, İstanbul.
- AND, Metin (1964), *Türk Köylü Dansları*, İzlem Yayınları, İstanbul.
- ANDREWS, Ted (2002), *Büyüsel Dans Teknikleri*, New Age Yayınları, İstanbul.
- ARIKAN, Yılmaz (1998), *Uygulamalı Tiyatro Eğitimi 3* Arıtaş Yayınları, İstanbul.

- ARTUN, Erman (1987) Tekirdağ Köy Seyirlik Oyunları, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri / Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- AY, Göktan (1999), *Folklor (Halkbilim) Genel Bilgiler, Oyun, Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- BALTAŞ, Zuhale (2007), *Bedenin Dili*, Kırkıncı Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- BAŞKAN, Özcan (2003), *Bildirişim, İnsan Dili ve Ötesi*, Multilingual, İstanbul.
- BAYAT, Fuzuli (2006) *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken Yayınları, Ankara.
- BEKAR, Cüneyt (2001) “Eğitimde Oyunun Çocuğun Gelişimine Etkileri” *Folklor, Halkbilim Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 49, İstanbul.
- BORATAV, Pertev Naili (1984), *100 Soruda Türk Folkloru*, 2.Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- CERİTOĞLU, Murat (2008), *Dil Bilimin Esasları* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- COŞKUN, Ezgi (2008) *Fiziksel Tiyatro Çalışmalarının Kapsamı ve DV8 Grubunun Fiziksel Tiyatro Yaklaşımı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- CÜCELOĞLU, Doğan (1997) *İnsan ve Davranışı*, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ÇAKIR, Ahmet (1997), “Araçla Oynanan Halkoyunlarımız Üzerine Bir Atlas Denemesi”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektör Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÇAKIR, Ahmet (2009), *Tozlu Adımlar*, Kültür Ajans Yayınları, Ankara.
- ÇELİK, Emre (2005), *Dansta Güncel Yaşamın İvmesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2005), *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, 3. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.

- ÇORUHLU, Yaşar (2002), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- DEĞERLİ, Fikret (2005), “Milliyet Gazetesince Düzenlenen Halkoyunları Organizasyonlarının Uluslar arası Tanıtıma Katkısı”, *Halk Kültürlerinin Medya Açısından Değerlendirilmesi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, Motif Vakfı Yayınları, No.4, İstanbul.
- DEMİR, Tufan (2006), *Türkçe Dil Bilgisi*, 2. Baskı, Kurmay Yayınevi, Ankara.
- DEMİRAY, Uğur (2006), *Genel İletişim*, Pegem A Yayıncılık, Ankara.
- DEVELİ, Hayati (2007), *Dil Doktoru, Dile ve Türkçeye Dair Yazılar*, 3. Baskı, 3F Yayınevi, İstanbul.
- Dilbilim Terimleri Sözlüğü, (1949), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- EFE, Fehmi (1993), *Dram Sanatı/Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*, Yapı Kredi Yayınları.
- ELÇİN, Şükrü (1977), *Anadolu Köy Orta Oyunları*, Ankara.
- ELİADE, Mircea (2003), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, Çev., Ali Berktaş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ERDEM, Sinan (1968), *Uçantop, Alantopu, Masa Topu Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ERDOĞAN, İrfan (2002), *İletişimi Anlamak*, Erk Kitabevi, Ankara.
- ERGİN, Erkan (2002), “Yaşamda ve Eğitimde Tiyatro”, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, Sayı: 37, Ankara.
- ERGİN, Muharrem (2005), *Edebiyat ve Eğitim Fakültelerinin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri İçin Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Yayınevi, İstanbul.
- EROĞLU, Türker (2010), *Dansın İletişim Boyutu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Ders Notları.
- EROĞLU, Türker ve Deniz Dedemoğlu (2005), “Küreselleşme, Medya ve Halk Kültürü”, *Halk Kültürlerinin Medya Açısından Değerlendirilmesi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, Motif Vakfı Yayınları, No.4, İstanbul.
- EROĞLU, Türker (1999), *Halkoyunları El Kitabı*, İstanbul.

- EROĞLU, Türker (1997), “Halkoyunlarının Bilim ve Sanatla İlişkisi”, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- EROĞLU, Türker (1995), *Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Halkoyunları ve Halayların İncelenmesi*, Ankara.
- EROĞLU, Türker (1994), *İnsan ve Oyun*, Kayseri.
- ERSEVEN, İlhan Cem (2002), *Oyun Kavramı Açısından Semahlar*, www.alewiten.com
- ESSLİN, Martin (1996), *Dram Sanatının Alanı*, Çev., Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- FİNK, Eugen (2009), *Felsefeye Uygun Bir Konu Olarak Oyun*, Çev. Hülya Tufan, Sanat Dünyamız, Sayı: 55.
- FİSCHER, Ernest (1985), *Sanatın Gerekliliği*, Çev., Cevdet Çapan, Ankara.
- GALİOĞLU, Aşlı (2007), *İzmir’deki Latin Dans Kursları ve Dans Pratiğinin İçerdiği Cinsellik*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bilimler Enstitüsü.
- GENCAN, T. N., H. Ediskun, B. Dürder, E.N. Gökşen, (1974), *Yazın Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- GÖKÇE, Orhan (1998), *İletişim Bilimine Giriş/İnsanlar Arası İlişkilerin Sosyolojik Bir Analizi*, 2. Baskı, Turhan Kitabevi, Ankara.
- GÖKÇE, Orhan (2006), *İletişim Bilimi, İnsan İlişkilerinin Anatomisi*, Siyasal Kitabevi, Ankara.
- GÜRÇAYIR, Selcan (2007), *Çağdaş Kentte Beden Folkloru*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜVEN, Merdan, (1997), “Doğu Anadolu Halk Oyunlarına Coğrafyanın Etkisi”, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- GÜVENÇ, Bozkurt (1974), *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜZ, Nükheth (2002), *Etkili İletişim Terimleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- HARMANDALI, İhsan (1974), *Güreş Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- HATİBOĞLU, Vecihe (1972), *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- HAVİLAND, William, (2002), *Kültürel Antropoloji*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- “Hindistan’da Dans”, www.hindoloji.com/index.php/kueltuuer/hint-danslar 10.02.2010
- HUIZİNGA, Johan (1995), *Homo Ludens*, Çev., Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ILGAZ, Turhan (1994), *Oyun, Mimesis Çeviri ve Araştırma Dergisi*, No:2, İstanbul.
- İNAN, Abdülkadir (2000), *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- İNCEOĞLU, Metin (2004), *Tutum, Algı, İletişim*, Elips Kitap, Ankara.
- KAPLAN, Mehmet Ali (2007), *Çağdaş Sanatta İfade Aracı Olarak Beden*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAPINAR, Medine (2006), *Ritim Eğitimi ve Dans*, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- KARASOY, Yakup ve Orhan Yavuz (2007), *Üniversiteler İçin Uygulamalı Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri*, 5. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KAŞIKÇI, Ercan (2005), *Doğrucu Beden Dili* Hayat Yayınları, 10. Baskı, İstanbul.
- KAYAALP, İsa (2002), *İletişimde İnsan Dili*, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul.
- KAYGISIZ, Mehmet (2000), *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- KEALIINOHOMOKU, Joann Wheeler (2007), “Halk Dansı”, Çev., Tuğçe Işıkhhan, *Milli Folklor Dergisi*, Sayı: 13, Yıl:19

- KIZILDAĞ, Şaban (2001), *Pop Müzikten Popüler Kültüre: Medya Çocukları*, Şehir Yayınları, İstanbul.
- KOCATÜRK, Sıdıka (2005), *Halkoyunlarına Düzenli Katılımın Üniversite Öğrencilerinin Depresyon ve Uyum Düzeylerine Etkisinin Araştırılması*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KOÇEL, Tamer (1998), *İşletme Yöneticiliği*, 6. Baskı, Beta Yayıncılık, İstanbul.
- KOÇKAR, Tekin (1990) *Dansın İletişimsel İşlevi*, Kurgu Dergisi, Sayı: 8
- KOÇKAR, Tekin (1998), *Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları*, Bağırhan Yayınevi, Ankara.
- KORKMAZ, Zeynep (2003), *Grammer Terimleri Sözlüğü*, 2. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- KÖKSAL, Aydın (2003), *Dil ile Ekin*, 2. Basım, Toroslu Kitaplığı, İstanbul.
- KÖKTAN, Yavuz ve Erol Eroğlu (2005), *Araştırma Metod ve Teknikleri / Ders Notları* Sakarya Kitabevi, Sakarya.
- LAZAR, Judith (2001), *İletişim Bilimi*, Çev., Cengiz Anık, Vadi Yayınları, Ankara.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1992), *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- MANAY, Uğur (2006), *Oyun ve Hayalin İlerici Boyutları*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MAUSS, Marcel (2006), *Sosyoloji ve Antropoloji*, Çev., Özcan Doğan, 2. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- MONACO, James (2001), *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, Çev., Ertan Yılmaz, 4. Baskı, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, İstanbul.
- NOVACK, C.J, (1990), *Sharing The Dance*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.

- NUTKU, Özdemir (1983), *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- NUTKU, Özdemir (1985), *Dünya Tiyatro Tarihi*, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (1995), *Oyunculuk Tarihi/Başlangıcından XIX. Yüzyıla*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (1998), *Oyun, Çocuk, Tiyatro*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- OĞUZ, Öcal (2002), *Küreselleşme ve Uygulamalı Halk Bilimi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- OĞUZKAN, Ferhan (1974), *Eğitim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- “Oyun” www.tdk.gov.tr 05.03.2010
- OZANKAYA, Özer (1975), *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ÖNGEL, Hasan Basri (1997), “Ritüel Kökenleri ve Folklorik Özellikleri Bakımından Köçeklik Geleneğimiz”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖRNEK, Sedat Veis (2000), *Türk Halk Bilimi*, 2. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖRNEK, Sedat Veis (1973), *Budunbilim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ÖRNEK, Sedat Veis (1971), *Etnoloji Sözlüğü*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- ÖTKEN, Nihal (2005), “İnternet Ortamında Halkoyunları Adına Yapılan Tanıtım Çalışmaları”, *Halk Kültürlerinin Medya Açısından Değerlendirilmesi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, Motif Vakfı Yayınları No.4, İstanbul.

- ÖZBİLGİN, Mehmet Öcal (2005), “Macaristan’da ve Türkiye’de Yürütülen Halkoyunları Faaliyetlerinin Medya Açısından Karşılaştırılması”, *Halk Kültürlerinin Medya Açısından Değerlendirilmesi Uluslar arası Sempozyumu Bildirileri*, Motif Vakfı Yayınları No.4, İstanbul.
- ÖZKIRIMLI, Atilla (2002), *Türk Dili, Dil ve Anlatım, Yaşayan Türkçe Üzerine Bir Deneme*, 2. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- ÖZÖN, Nijat (1981), *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- PORZİG, Walter (1985), *Dil Denen Mucize*, Çev., Vural Ülkü, Cilt I, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- RİFAT, Mehmet (1983), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yaziko Yayınları, İstanbul.
- RİFAT, Mehmet (1996); *Homo Semioticus*, İstanbul
- ROSS, David (2002), *Aristoteles, Çevirenler: Ahmet Arslan, İhsan Oktay Anar, Özcan Kavasoğlu, Zerrin Kurtoğlu*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ROUX, Jean Paul (2002), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, Çev., Aykut Kazancıgil, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SAĞLAM, Yusuf (1999), *Oktay Arayıcı’nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Ögeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- SARAN, Nephane (1989), *Antropoloj*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- SOLOMON, Eldra Pearl, (2000), *İnsan Anatomisine ve Fizyolojisine Giriş*, Çev. L. Bikem Süzen, Birol Basın Yayın Dağıtım, İstanbul.
- SOMAKÇI, Pınar (2003), *Türklerde Müzikle Tedavi*, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 15
- SOMERSAN, Semra (2005) “Kürenin En Üstündekiler: Altın Bir Antropoloğun Bakışı”, *Gelenekten Geleceğe Antropoloji - II. Ulusal Antropoloji Konferansı Bildirileri*, Hazırlayanlar: KÜMBETOĞLU, B., H. Birkalan Gedik, Epsilon Yayınları, İstanbul.

- STÖRİG, H. J. (2000), *İlkçağ Felsefesi / Hint-Çin-Yunan*, Çev. Ömer Celal Güngören, 2. Basım, Yol Yayınları, İstanbul.
- SÜMBÜL, Muzaffer (1997), “Halkoyunlarının İşlevleri”, *Folklor ve Edebiyat, Etnoloji, Halkbilim, Antropoloji; Üç Aylık Kültür Dergisi*, Sayı: 11, Ankara.
- ŞENGÜL, Abdullah (2001), *Türk Drama Geleneği ve Tarihi Oyunlarımız*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayını, Yayın No:36; Ankara.
- ŞİRAZ, Murat (2008), *Türk Halkoyunlarıyla İlgilenen Bireylerin Halkoyunlarına Yöneliş Sebepleri (Konya İli Örneği)*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- TACEMEN, Ahmet (1998), *Türk Kimliği*, Niğde Üniversitesi Yayınları, Niğde.
- TANER, Haldun, M. And, Ö. Nutku (1966), *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TERZİOĞLU, Ahmet (2001), “21. Yüzyılda da Halkoyunları”, *Folklor, Halkbilim Dergisi*, Cilt: 5, Sayı:49, İstanbul.
- TİMUÇİN, Afşar (2005), *Felsefeye Giriş*, Bulut Yayınları, İstanbul.
- TUNA, Erhan (2000), *Şamanlık ve Oyunculuk*, Okyanus Yayınları, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (1983), *Estetik, İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak B. Croce Estetik’ine Giriş*, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul.
- TURCHET, Philippe (2005), *Bedenin İnce Dili*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- TUTAR, Hasan, M.K. Yılmaz, C. Erdönmez (2004), *Genel ve Teknik İletişim*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.
- YILAR, Ömer (2006), *Halk Bilimi ve Eğitim*, Pegem A Yayıncılık, Ankara.
- YILDIRIM, Belma (2008), *Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

YILMAZ, Leman (2002), “Dans ve Tiyatro”, *Sanat Dünyamız/Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 85, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ZALABA, Ginger (2007), *Die Sprache des Tanzes*, Hochschule der Künste, Departement Medien & Kunst: Vertiefung Theorie - Studien zur Medien-, Kunst- und Designpraxis, Zürich

ZILLIOĞLU, Merih (2003), *İletişim Nedir*, 2. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.



ÖZGEÇMİŞ

23 Mayıs 1978 tarihinde Almanya’da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Antakya’da tamamladı.

1997 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musîkisi Devlet Konservatuvarı Türk Halkoyunları Bölümünü kazandı. 2002 yılında Konservatuvar birincisi ve Üniversite üçüncüsü derecesiyle okulunu bitirdi.

