

T.C.
ADYAMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

MARDİN İLİ NUSAYBİN İLÇESİNDE YAŞAYAN
DOM TOPLUMUNDA MÜZİK KÜLTÜRÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖZGÜR YAĞIZ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET SADIK DOĞAN

ADYAMAN, 2025

ÖZET

MARDİN İLİ NUSAYBİN İLÇESİNDE YAŞAYAN DOM TOPLUMUNDA MÜZİK KÜLTÜRÜ

Özgür YAĞIZ

Müzikoloji Anabilim Dalı

Adıyaman Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran/2025, Sayfa: 177

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sadık DOĞAN

Yapılan bu çalışmada, Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşamlarını sürdüren Dom toplumuna ait müzik kültürü hakkında bilgiler verilmiştir. Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Mardin ilinin Nusaybin ilçesi, farklı etnik grupların ve toplulukların bir arada yaşadığı çok kültürlü bir yerleşim alanı olarak öne çıkmaktadır. Nusaybin, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetlerin bıraktığı kültürel miraslar günümüze kadar ulaşmaktadır. Bu kültürel izler, şehrin mimari dokusunda, yerel geleneklerinde ve bunlara bağlı olarak müzik pratiklerinde açıkça görülmektedir. Nusaybin'in kültürel açıdan bu zengin geçmişi, bu yöreye karakteristik özellikler kazandırmaktadır. Nusaybin'in tarihî dokusunda yer alan topluluklardan biri de Domlardır. Domların, bölgedeki etnik çeşitliliğin bir parçası olarak Nusaybin'in kültürel yapısına katkı sunduğu bilinmektedir.

Türkiye'nin farklı bölgelerine yayılan ve çeşitli isimlerle bilinen Dom toplulukları, en yaygın olarak “Dom” ismiyle anılmakla birlikte Çingene, Roman, Karaçi/Kereçi, Âşık, Pirpiri ve Mıtırp/Mıtrıp gibi isimlerle de tanınmaktadır. Domların konuştukları ana diller, yaşadıkları bölgelere göre farklılık göstermektedir. Bu dil çeşitliliği, onların müzik kültürüne özgünlük ve otantik bir kimlik kazandırmaktadır. Geleneksel olarak göçebe bir yaşam süren Domlar, kültürel öğelerini gittikleri yerlere taşıyarak zengin ve farklı bir kültürel yapı oluşturmaktadır. Mardin'in Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumunun kültürel yaşamında müziğin önemli bir yer tuttuğu tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında, Domlara özgü müzik uygulamaları incelenmiş ve önemli bulgular elde edilmiştir. Özellikle Dom toplumuna özgü olan rebap enstrümanı ve bu çalgıyla çalınan ezgiler üzerine derleme çalışmaları yapılmış; bu ezgiler notalandırılarak analiz edilmiş ve yapılan çalışmaya aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mardin; Nusaybin; Dom; Müzik Kültürü; Rebap

ABSTRACT

LIVING IN NUSAYBİN DISTRICT OF MARDİN PROVINCE MUSUC CULTURE IN MARDİN PROVINCE

Özgür YAĞIZ

Musicology Department,

Adiyaman University, Graduate Education Institute, June/2025, Page: 177

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Mehmet Sadık DOĞAN

This study presents information about the musical culture of the Dom community living in the Nusaybin district of Mardin province. Located in the Southeastern Anatolia Region, the Nusaybin district of Mardin province is an important settlement where various ethnic groups and communities live together. Nusaybin has hosted many civilizations throughout history and carries cultural traces that have brought the cultural heritage left by these ancient civilizations to the present day. These cultural traces are clearly seen in the architectural texture of the city, local traditions and musical practices. Nusaybin's culturally rich past gives this region characteristic features. One of the communities that hold an important place in the historical texture of Nusaybin is the Doms. It is thought that the Doms, as a part of the ethnic diversity in the region, have made significant contributions to the cultural mosaic of Nusaybin.

The Dom communities, which are spread to different regions of Turkey and known by various names, are most commonly referred to as “Dom”, but are also known by names such as Çingene, Romani, Karaçi/Kereçi, Âşık, Pirpiri and Mıtırp/Mıtrip. The native languages spoken by the Dom vary depending on the regions they live in. This variety of languages gives their musical culture originality and authentic identity. The Doms, who traditionally live a nomadic life, carry their cultural elements to the places they go and create a rich and different cultural structure. It has been determined that music has an important place in the cultural life of the Dom community living in the Nusaybin district of Mardin. Within the scope of the research, musical practices specific to the Doms were examined and important findings were obtained. In particular, compilation studies were conducted on the rebap instrument specific to the Dom community and the melodies played with this instrument; these melodies were notated, analyzed and transferred to the study.

Keyword: Mardin; Nusaybin; Dom; Music Culture; Rebap

TEŞEKKÜR

Çalışmamın her aşamasında bilgi, öneri ve destekleriyle beni yönlendiren, akademik rehberliği ve teşvikiyle sürecin sağlıklı bir şekilde tamamlanmasına büyük katkı sağlayan değerli tez danışmanım kıymetli Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sadık DOĞAN'a,

Hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen; sabırları, sevgileri ve anlayışlarıyla her zaman yanımda olan değerli anneme, babama, ablama ve kardeşlerime,

Lisans ve lisansüstü eğitimim süresince akademik ve kişisel yolculuğumda daima yanımda olan Semiha DEMİR'e,

Konservatuvar eğitimime başlamamda teşvik edici rol oynayan, bilgi ve deneyimlerini daima benimle paylaşarak gelişimime önemli katkılarda bulunan öğretmenim Evren KOÇ'a,

Tez çalışmasının derleme ve saha araştırmaları sürecinde verdikleri önemli katkılar için Bünyamin DÜNDAR, İlyas TUNÇ ve Heval ZENGİN'e ve lisans eğitimim boyunca akademik gelişimime katkıda bulunan, bilgi ve deneyimleriyle bana ilham veren tüm değerli hocalarıma saygı ve minnetle teşekkür ederim.

Canım Havin'e

Özgür YAĞIZ

Adıyaman, 2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Adıyaman Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Özgür YAĞIZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
TABLolar DİZİNİ	xii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu, Problem Cümlesi ve Alt Problemler	3
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	4
1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	4
1.4. Varsayımlar.....	5
1.5. Tanımlar	5
1.6. İlgili Literatürler.....	6
1.7. Dom Toplumunun Sosyo-Kültürel Yapısı.....	10
1.8. Osmanlı Döneminde Dom Toplumlari	12
1.9. Türkiye’deki Dom Toplumlari	13
1.10. Dom Toplumunun Anadolu’ya Göçü ve Yerleşim Süreci.....	15
1.11. Güneydoğu Anadolu’da Bulunan Dom Toplumu	16
1.12. Günümüzde Dom Toplumlari.....	17
1.13. Domların Meslekleri	20
1.14. Domların Ana Dilleri	26
1.15. Domların Dini İnançları	33
1.16. Domların Etnik Kimliği ve Tarihsel Süreçteki Yolculukları.....	33
1.17. Domlara Yönelik Ayrımcılık ve Önyargılar	36
1.18. Dom Toplumunun İsimlendirilmesi ve Kültürel Çeşitliliği	37
2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ ve KURAMSAL ÇERÇEVESİ.....	40
2.1. Araştırmanın Yöntemi	40
2.2. Araştırmanın Modeli.....	43
2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi	45
3. ARAŞTIRMA SAHASI İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER.....	46

3.1. Mardin İlinin Tarihçesi.....	46
3.2. Nusaybin İlçesinin Tarihçesi.....	47
3.3. Nusaybin İlçesinin Coğrafi ve Kültürel Özellikleri	48
3.4. Nusaybin İsminin Kökeni	49
4. BULGULAR ve YORUMLAR	51
4.1. Nusaybin Dom Toplumu	51
4.2. Nusaybin Dom Toplumunun Ana Dilleri	52
4.3. Nusaybin Dom Toplumunun Meslekleri	53
4.4. Nusaybin Dom Toplumunun Dini İnançları	54
4.5. Nusaybin Dom Müzisyenlerinin Müzik Eğitimleri ve Eğitim Süreçleri.....	55
4.6. Nusaybin Domlarının Müzik İcralarındaki Dilsel Çeşitliliği	71
4.7. Nusaybin Dom Müzisyenlerin İcra Ettikleri Müzik Türleri	74
4.8. Nusaybin Domlarının Düğün Gelenekleri.....	77
4.9. Nusaybin Domlarının Müzik İcralarını Gerçekleştirdikleri Mekânlar	95
4.9.1. Düğün	96
4.9.2. Sereave/Beyazsu	103
4.10. Nusaybin Dom Toplumunun Önemli Müzisyenleri.....	106
4.10.1. Mirade KİNE	107
4.10.2. S***** (B*****) B****	125
4.10.3. A***** B****	134
4.11. Nusaybin Domlarının Kullandıkları Enstrümanlar	142
4.11.1. Rebap	143
4.11.1.1. Rebap Enstrümanının Teknik Ölçüleri	149
4.11.2. Bağlama	157
4.11.3. Org	160
4.11.4. Keman.....	162
4.11.5. Darbuka.....	165
4.11.6. Asma Davul	168
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	169
5.1. Sonuç	169
5.2. Öneri.....	170
KAYNAKÇA	172
EKLER	
ÖZ GEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1.1. Türkiye Dom Topluluklarının Yerleşim Haritası	14
Şekil 1.2. Bilinen İlk Romani Örnekleri	31
Şekil 1.3. Çingelerin 1417-27 Yılları Arasında Uğradıkları Yerler.....	32
Şekil 3.1. Nusaybin İlçesinin Siyasi Haritası	47
Şekil 3.2. Mardin İli Nusaybin İlçesinin Sınırlarını Belirleyen Harita	49
Şekil 4.1. Rebap Akort Sistemi 1	155
Şekil 4.2. Rebap Akort Sistemi 2	156
Şekil 4.3. Rebap Akort Sistemi 3	156
Şekil 4.4. Rebap Akort Sistemi 4	157
Şekil 4.5. Dom Müzisyeni M***** B***** Tarafından Kullanılan Bağlama Akort Düzeni	159
Şekil 4.6. Dom Müzisyeni A***** B***** Tarafından Kullanılan Keman Akort Düzeni	164

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Ayı Terbiyecisi.....	23
Görsel 1.2. Tef ve Flüt Çalan Çingeneler.....	34
Görsel 4.1. Dom Müzisyeni M***** B****	57
Görsel 4.2. Dom Müzisyeni R***** B****	59
Görsel 4.3. Dom Müzisyeni M***** Ali B****	60
Görsel 4.4. Dom Müzisyeni K**** B****	61
Görsel 4.5. Dom Müzisyeni İ***** B****	63
Görsel 4.6. Dom Müzisyeni D***** B****	65
Görsel 4.7. Dom Müzisyeni İ***** B****	67
Görsel 4.8. Dom Müzisyeni E*** B**** (B*****)	68
Görsel 4.9. Dom Müzisyeni B***** B****	77
Görsel 4.10. Dom Müzik Geleneğinde Kullanılan Vazo.....	81
Görsel 4.11. Dom Müzik Geleneği.....	82
Görsel 4.12. Gelinin Belinde Olan Bir Kırmızı Kurdele	91
Görsel 4.13. Nusaybin’de Bir Dom Ailesinin Düğünü	93
Görsel 4.14. Nusaybin’de Bir Dom Ailesinin Düğünü	94
Görsel 4.15. Mardin Nusaybin’de Bir Düğün	97
Görsel 4.16. Nusaybin, Çağ Çağ Mahallesinde Bir Dom Düğünü.....	98
Görsel 4.17. Nusaybin Düğününden Bir Görüntü	99
Görsel 4.18. Nusaybin’de Bir Düğün	99
Görsel 4.19. Nusaybin Düğününden Bir Görüntü	100
Görsel 4.20. Nusaybin Dom Müzisyenleri	101
Görsel 4.21. Dom Müzisyenleri M***** K*****-Ş***** K*****	102
Görsel 4.22. Nusaybin Dom Düğünü, ...	103
Görsel 4.23. Dom Müzisyeni K**** B****	105
Görsel 4.24. Dom Müzisyenleri Sereavê Mesire Alanında	106
Görsel 4.25. Mirade Kine Parkı.....	109
Görsel 4.26. Mirade Kine, D***** B**** Arşivinden.....	110
Görsel 4.27. Mirade Kine’nin Kasetleri ve Albüm Fotoğrafı.....	111
Görsel 4.28. Mirade Kine’nin Eşi A**** K****	124
Görsel 4.29. Dom Müzisyeni S***** (B****) B****	126

Görsel 4.30. Dom Müzisyeni S***** (B*****) B**** ve Bağlaması.....	129
Görsel 4.31. Dom müzisyeni S***** (B*****) B****'ın Sahne Performansında Çekilen Görüntüsü	133
Görsel 4.32. Dom Müzisyeni A***** B****'ın Düğün Performansında Çekilen Görüntüsü	135
Görsel 4.33. Dom Müzisyeni A***** B**** ve Rebap Enstrümanları	136
Görsel 4.34. Rebap Enstrümanı.....	144
Görsel 4.35. Rebap Enstrümanın Elektronik Ses Sistemine Uyarlanmış Hali	145
Görsel 4.36. Rebap Enstrümanın Yan Görünümü	146
Görsel 4.37. Rebap Enstrümanın Gövde Kısımını	147
Görsel 4.38. Rebap Enstrümanının Kapak Kısımının Ön Görünümü	148
Görsel 4.39. Rebap Enstrümanının Genel Görünüşü	149
Görsel 4.40. Rebap Akort Burguları.....	150
Görsel 4.41. Rebapın Arka Tekne Kısım ve Ses Deliği	151
Görsel 4.42. Rebapın Alt Kısımında Bulunan Bisk (Kuyruk) Demiri	152
Görsel 4.43. Rebap Enstrümanın Yayını	153
Görsel 4.44. Rebap Yay'ının Tutuş Görüntüsü	154
Görsel 4.45. Rebap Yay Reçinesi	155
Görsel 4.46. Dom Müzisyeni M***** B****	158
Görsel 4.47. Dom Müzisyeni O**** B****	161
Görsel 4.48. Nusaybin Düğününden Bir Fotoğraf.....	162
Görsel 4.49. Dom Müzisyeni A***** B**** Keman Enstrümanı ile	164
Görsel 4.50. Dom Müzisyenleri S***** B**** ve İbrahim B****	166
Görsel 4.51. Dom Müzisyeni A***** Ö*****	168

TABLolar DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1.1. Dom, Rom ve Lom Diline Ait Kelime Örnekleri.....	28
Tablo 4.1. Nusaybin İlçesinde Domların Dil Yapısına Ait Bazı Kelimeler	52
Tablo 4.1. (Devam) Nusaybin İlçesinde Domların Dil Yapısına Ait Bazı Kelimeler.....	53
Tablo 4.2. Dem ve Devran (Dem u Devran) Adlı Eserin Yapı Analizi	75
Tablo 4.3. Kim Damat Kim Damat (Ki Zava Ki Zava) Adlı Eserin Yapı Analizi.....	84
Tablo 4.4. Gelin Narindir (Buke Delale) Adlı Eserin Yapı Analizi	86
Tablo 4.5. Küçük Kırmızı Manastır (Dera Sore Piçuke) Adlı Eserin Yapı Analizi.....	89
Tablo 4.6. Sinem (Sînemê) Adlı Eserin Yapı Analizi	114
Tablo 4.7. İncedir İnce (Zirave Zirave) Adlı Eserin Yapı Analizi	117
Tablo 4.7. (Devam) İncedir İnce (Zirave Zirave) Adlı Eserin Yapı Analizi	118
Tablo 4.8. Gelin Elmalara (Werin Seva) Adlı Eserin Yapı Analizi	121
Tablo 4.9. Hoş Geldin (Xer Hati)Adlı Eserin Yapı Analizi	128
Tablo 4.10. Hey Felek (Ey Felek)Adlı Eserin Yapı Analizi	132
Tablo 4.11. Budur Budur (Eva Eva) Adlı Eserin Yapı Analizi.....	139
Tablo 4.12. Yar Kurnazsın (Yar Gijloke) Adlı Eserin Yapı Analizi.....	141

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Akt. : Aktaran

Çev. : Çeviren

M.S : Milattan Sonra

M.Ö : Milattan Önce

No. : Numara

K.K. : Kaynak Kişi

Vd. :Ve Diğerleri

Yy. : Yüzyıl

1. GİRİŞ

Türkiye’de yaşayan Dom topluluklarının, tarihsel süreç içerisinde farklı coğrafyalara yayılmış ve çok katmanlı bir kültürel miras oluşturmuş topluluklar olduğu düşünülmektedir. Bu topluluklar, uzun yıllardır hem geleneksel yaşam biçimlerini hem de sanatsal üretimlerini çeşitli yollarla sürdürmektedir. Türkiye genelinde Domların kültürel ve müzikal yaşamlarına bakıldığında; çalgıların yapısal özellikleri, müzik icra biçimleri, dil kullanımı ve sosyo-ekonomik durumlar açısından belirgin farklılıkların bulunduğu gözlemlenmektedir. Anadolu topraklarına yüzyıllar önce geldiği kabul edilen Dom topluluklarının, yerleşik halklarla etkileşim içerisinde oldukları ve bu etkileşimin zamanla müzik kültürlerine de yansıdığı düşünülmektedir. Türkiye’nin farklı bölgelerinde Çingene, Roman, Karaçi ve Mıtırp gibi adlarla anılsalar da bu grupların ortak kültürel kodlara sahip oldukları ifade edilmektedir. Dom müzisyenlerin üretimlerinin, Anadolu’nun pek çok yerinde olduğu gibi, hem bir geçim kaynağı hem de kimlik göstergesi niteliği taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda, Mardin ilinin Dom toplulukları açısından önemli bir kültürel merkez olduğu düşünülmektedir. Yüzyıllar boyunca farklı dil, din ve etnik kökenlere mensup toplumların bir arada yaşadığı bu coğrafya, Domların müzik kültürünün gelişmesine ve zenginleşmesine uygun bir zemin oluşturmuştur.

Mardin’deki Dom toplumunun, kültürel çeşitlilik içerisinde özgün müzik geleneklerini korudukları ve geliştirdikleri gözlemlenmektedir. Mardin ilinin Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumu da bu çok kültürlü yapının önemli bir bileşeni olarak değerlendirilmektedir. Nusaybin’deki Domların tarihsel süreçte birçok farklı toplulukla karşılıklı etkileşim içerisinde bulundukları ve bu etkileşimin kültürel yapılarına yansıdığı düşünülmektedir. Domların Anadolu’daki tarihsel varlığına dair bilgiler, çeşitli yazılı ve sözlü kaynaklarda yer almaktadır. Bu çalışma, günümüzde Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumunun sosyo-ekonomik ilişkilerini, dilsel ve kültürel yapılarını ve özellikle müzik pratiklerini incelemeyi amaçlamaktadır. Nusaybin’de faaliyet gösteren Dom müzisyenlerin eserlerinin analiz edildiği, notaya alındığı ve müziksel unsurlarının ayrıntılı biçimde incelendiği bir araştırma süreci yürütülmektedir. Bu kapsamda, Dom toplumunun kültürel sürekliliğini belgelemek; bölgede sürdürülen müzik geleneklerini araştırmak; kullanılan enstrümanların yapısını, akort sistemlerini ve icra biçimlerini anlamayı hedeflenmektedir. Aynı zamanda, bu geleneklerin bölgenin genel müzik yapısıyla nasıl bir etkileşim içinde olduğu da analiz edilmektedir. Çalışma kapsamında hazırlanan görüşme formları ve çeşitli kaynaklardan elde edilen veriler doğrultusunda, araştırmanın Mardin ili sınırları içinde yer alan Nusaybin ilçesiyle sınırlandırıldığı belirtilmektedir. Araştırmanın, bölgesel ölçekte Dom

müzik kültürünün belgelenmesine ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sunacağı düşünülmektedir.

Özellikle Nusaybin’de yaşayan Domlar için müzisyenlik, sadece bir sanat alanı değil, aynı zamanda temel bir geçim kaynağı olduğu bilinmektedir. Bu durum, onların müzikle kurduğu bağı ve müzikal kimliklerinin şekillenme sürecini doğrudan etkilemektedir. Şarkı söyleme biçimleri, repertuar seçimleri ve icra tarzları, Türkiye’nin diğer bölgelerinde yaşayan Dom topluluklarından farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar, Nusaybinli Domların müzik kültürüne özgün ve dikkat çekici bir kimlik kazandırmaktadır. Domların tarihsel ve sanatsal özelliklerini taşıyan müzik kültürü, farklı coğrafyalarda ve zamanlarda çeşitli değişimlere uğrayarak günümüze ulaşmıştır. Domlar, yöresel farklılıklardan dolayı çeşitli isimlerle anılmışlardır. Mardin ili Nusaybin ilçesinde bu topluluğa “Dom” ismi verilmektedir. Domlar, Türkiye’nin farklı coğrafi bölgelerine yerleşmiş olmalarına rağmen, birlikte yaşadıkları toplumlar tarafından çoğu zaman dışlanmışlardır. Bu dışlanmaya rağmen, bulundukları toplumların önemli ve değerli bir bileşeni hâline gelmişler; yerleştikleri bölgeleri hızla benimseyerek bu alanlarda uyum sağlamış ve kalıcı bir yer edindikleri düşünülmektedir. Domlar, genellikle “Roman” veya “Dom” gibi isimlerle anılmaktan hoşnut olurlar. “Bizler Karaçi değiliz, bizler Domlarız” (B***** B****, 18.04.2024) gibi ifadelerle, kendi kimliklerini açıkça tanımladıkları görülmektedir. Domların farklı isimlerle anılması, toplum içindeki konumları ve çevreleriyle olan etkileşimleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu terimler, çoğunlukla sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamlarda kullanılmış; zamanla toplumunun kimlik algısını etkileyen unsurlar hâline geldiği düşünülmektedir.

Nusaybinli Domlar, müzik icralarında Rebap, Keman, Bağlama, Darbuka ve Ama Davul gibi enstrümanlar kullanıldığı bilinmektedir. Ancak, bu enstrümanlar arasında Rebap, yoğunlukla tercih ettikleri bir enstrümandır. Yerel halk ise bazen Kemençe-Kelbasi isimlerini de kullanmaktadır. Dom müziğinde önemli bir enstrüman olan rebap, Nusaybinli Dom kültürünün önemli bir simgesi olduğu bilinmekte ve bu yaylı çalgı, ince telleri ve karakteristik sesiyle tanınmaktadır. Rebap, geleneksel olarak ustalar tarafından öğretilen ve kuşaktan kuşağa aktarılan bir enstrümandır. Rebap üç telli olmasının yanı sıra kullanılan akort sistemi de Domlara ait olduğu bilinmektedir ki yapılan görüşmede “bizler diğer topluluklara benzemeyiz biz şarkının hissiyatına göre akortlarımızı düzenleriz, akort programı da bilmeyiz hissiyatımıza göre akortlarız” (A***** B****, 25.06.2024). Nusaybinli Domlar arasında rebap çalmak, bir sanat ve ustalık göstergesi olarak kabul edilmektedir. Rebap çalma geleneği, Dom toplumunun kültürel dokusunu güçlendirir ve geçmişten günümüze taşınan önemli bir miras haline geldiği bilinmektedir. Nusaybin’in sokaklarında, düğünlerde ve diğer toplumsal

etkinliklerde rebap sesleri duyulur, bu da Dom müzik kültürünün yaşayan bir parçası olduğunu göstermektedir. Bu geleneğin devam etmesi, Nusaybinli Domların kültürel kimliğinin korunmasına ve gelecek nesillere aktarılması açısından önem arz edildiği düşünülmektedir.

1.1. Problem Durumu, Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Problem Durumu: Müzik, bir toplumun kültürel kimliğinin en önemli taşıyıcılarından biridir. Özellikle sözlü kültüre dayanan toplumlarda müzik, hem bireysel hem de toplumsal hafızanın inşasında merkezi bir rol oynamaktadır. Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan ve tarih boyunca çok kültürlü yapısıyla  ne çıkan Mardin ili, farklı etnik, dini ve kültürel topluluklara ev sahipliği yapmaktadır. Bu topluluklardan biri olan Domlar, tarihsel olarak göçebe yaşam tarzına sahip olmaları ve ana akım toplum tarafından yeterince tanınmamaları nedeniyle çoğu zaman kültürel pratikleriyle görünmez kılınmışlardır. Dom toplumu, kendine özgü müzik anlayışı, enstrümanları, d   n ritüelleri ve ezgileriyle zengin bir kültürel birikime sahiptir. Ancak bu birikim, yazılı kaynaklarda yeterince yer bulamamakta; çoğunlukla sözlü aktarım yoluyla nesilden nesile iletilmektedir. Bu durum, Dom müzik kültürünün zamanla değişime uğramasına, hatta bazı özgün unsurlarının kaybolma riskiyle karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır. Ayrıca, Dom toplumunun farklılaştırılmış konumu, müzik pratiklerinin akademik alanda yeterince ara tırılmamasıyla sonu anmıştır. Bu bağlamda, Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumunun müzik kültürünü derinlemesine incelemek, bu kültürel mirasın belgelenmesi ve korunması açısından büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda, bu çalışma, yerel müzik kültürlerinin sosyal kimlik oluşumundaki rolünü açığa çıkarmaya da katkı sunacaktır. Mevcut literatürde bu konuya özgü kapsamlı ve saha temelli araştırmaların yetersizliği, bu çalışmayı gerekli ve anlamlı kılmaktadır.

Problem Cümlesi: Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumunun müzik k lt rl rine ilişkin özellikler nelerdir?

Alt Problemler:

- Nusaybin'deki Domlar kimlerdir?
- Nusaybin'deki Dom toplumu hangi dilleri konuşmaktadır?
- Nusaybin'deki Dom toplumunun meslekleri nelerdir?
- Nusaybin'deki Dom toplumunun eğitim-  retim durumları nasıldır?
- Nusaybin'deki Dom toplumunun inançsal kökenleri nelerdir?

- Nusaybin'deki Dom toplumunun dilsel çeşitliği nelerdir?
- Nusaybin'deki Dom toplumunun müziklerini icra ettikleri mekânlar nerelerdir?
- Nusaybin'deki Dom toplumunun önemli müzisyenleri kimlerdir?
- Nusaybin'deki Dom toplumu hangi enstrümanları kullanmaktadır?

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Amaç: Bu tez çalışması, Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumunun müzik kültürünü araştırmaktadır. Çalışma kapsamında, yüzyıllar önce Anadolu topraklarına yerleşen Dom toplumunun tarihsel süreçlerine ilişkin yaklaşımlar literatür taraması yoluyla incelenmiştir. Ayrıca, günümüzde yaşadıkları topluluklarla olan sosyo-ekonomik ilişkileri ile dil, kültür ve müzik pratikleri analiz edilmiştir. Tezin temel amaçları arasında, Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom müzisyenlerine ait eserlerin derlenmesi, bu eserlerin notasyona aktarılması ve müziksel özelliklerinin detaylı biçimde analiz edilmesi amaçlanmıştır.

Önemi: Mardin ili Nusaybin ilçesindeki Dom toplumunun varlığını belgelemek, yüzyıllardır bu coğrafyada yaşamını sürdüren Dom toplumunun müzik kültürünü incelemek, kullandıkları enstrümanların farklı akort sistemlerini araştırmak ve mevcut geleneklerinin bölgedeki müzikle nasıl etkileştiğini belirlemek, bu araştırmaya ayrı bir önem kazandırmaktadır.

1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumunun müzik kültürüne odaklanmakta ve söz konusu toplumun müzik pratiklerini yerel bağlamda ele almaktadır. Araştırmanın coğrafi kapsamı yalnızca Nusaybin ilçesiyle sınırlı tutulmuştur. Bu durum, Türkiye genelinde farklı bölgelerde yaşayan Dom topluluklarının kültürel ve müzikal çeşitliliğinin tümünü kapsayan bir değerlendirmeyi olanaksız kılmaktadır. Zira Türkiye'deki Dom gruplarının kültürel üretim biçimleri, yaşadıkları bölgelere göre önemli ölçüde farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılıklar; kullanılan müzik enstrümanlarının yapısal özelliklerinden, müzikal icralarda tercih edilen dil, üslup ve icra tavrına kadar uzanan çok boyutlu bir çeşitlilik arz etmektedir. Araştırma, Nusaybin'deki Dom toplumunun müzikolojik açıdan incelenmesini ve bu toplumun bölgedeki yerel halk ile kurduğu kültürel etkileşimleri anlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Nusaybin'de yaşayan Domların müzikal repertuarı, çalgı tercihleri ve kültürel alışveriş pratikleri öncelikli olarak ele alınmıştır. Ancak bu bağlamda

elde edilen bulguların, diğer bölgelerde yaşayan Dom gruplarına doğrudan genellenemeyeceği göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca, çalışmanın zamansal sınırlılığı da dikkat çekicidir. Alan araştırması belirli bir dönemi kapsamakta olup, Dom müzik kültüründe zamanla meydana gelen değişimleri izlemek açısından uzun vadeli bir perspektif sunmamaktadır. Bununla birlikte, kaynak kişilerin belirli yaş gruplarından oluşması ve çoğunlukla erkek müzisyenlerle görüşülmüş olması, topluluğun tamamını temsil etmede bazı sınırlılıklar doğurabilmektedir. Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumuna odaklanan yerel bir inceleme niteliği taşımakta olup, Domların genel müzik kültürüne dair tüm yönleri kapsamamaktadır. Bu nedenle elde edilen sonuçlar, yalnızca çalışmanın yürütüldüğü bölge ve bağlamla sınırlı olarak değerlendirilmelidir.

1.4. Varsayımlar

Araştırma yönteminin, çalışmanın amaçlarına uygun ve gerekli verilere ulaşmada yeterli olduğu varsayılmaktadır. Bu kapsamda, alan araştırması ve literatür taraması yoluyla elde edilen verilerin, araştırmanın bilimsel dayanaklarını oluşturduğu kabul edilmektedir. Araştırmaya katılan ve verileri kayıt altına alınan Dom müzisyenlerinin sunduğu bilgilerin, çalışmanın kapsam ve hedefleri açısından yeterli olduğu öngörülmektedir. Ayrıca, bu müzisyenlerin aktardığı verilerin, doğrudan gözlem ve deneyime dayalı olması nedeniyle, güvenilir ve geçerli bilgiler sunduğu varsayılmaktadır. Bu bağlamda, araştırma sürecinde elde edilen bulguların, incelenen müzik kültürünün analizine katkı sağlayacak nitelikte olduğu düşünülmektedir.

1.5. Tanımlar

Bist: Rebabın alt kısmında yer alan metalik bir parça.

Elekçi: Düzenli işi olmayan çer, çöp toplayarak geçinen ve bulmuş olduğu ürünleri satan kişilerdir, elek yapan ya da satan kişiye verilen isim (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 782).

Güz: Ceviz.

Masi: Balık derisi.

Kırık: Rebap yay tahtası.

Ramta: Gezgin, göçebe.

Rebap: Eskimiş gövdesi Hindistan cevizi kabuğundan yapılmış uzun saplı saz.

Roman: Çingene (TDK Türkçe Sözlük, 2011: 1982).

1.6. İlgili Literatürler

Bu bölümde, araştırma sürecinde kullanılan kaynaklara yer verilmiştir. Kısaca açıklanan kaynaklar aşağıda listelenmektedir.

Ali Rafet ÖZKAN (2000) “*Türkiye Çingeneleri*” adlı eserinde, yazar bu toplulukların kökenlerini, tarihsel göç süreçlerini ve Türkiye’deki yerleşim biçimlerini ayrıntılı biçimde ele almaktadır. Eserin belirli bölümlerinde, Çingenelerin toplumsal ve kültürel özellikleri derinlemesine incelenmiş; bu bağlamda, topluluğun kültürel yapısının yanı sıra inanç dünyası da farklı başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Yazar, inanç sistemlerini ve düşünsel yaklaşımlarını üç temel başlık altında toplamıştır: geleneksel inanç biçimleri, farklı dini etkileşimler ve Çingene mitolojisi. Bununla birlikte, dini ritüeller, bayramlar ve kutlama pratikleri de çalışmada yer verilerek topluluğun inanç temelli yaşam biçimi çok yönlü bir bakış açısıyla sunulmuştur.

Isabel FONSECA (2002) “*Beni Ayakta Gömün*” adlı kitabında, Çingene topluluklarının tarihsel yolculukları konu edinilmiş; Avrupa ve Balkan coğrafyalarında karşılaştıkları toplumsal zorluklar ile maruz kaldıkları katliamlar ayrıntılı biçimde aktarılmıştır. Kitapta, kölelik dönemlerine ve özellikle Nazi döneminde yaşadıkları ağır sorunlara tanıklık eden anlatılar yer almaktadır. Seyahatname niteliği taşıyan bu eser, bilimsel gözlemlerle desteklenerek Çingene topluluklarının tarihsel hareketliliğini ve yaşadıkları baskıları çok boyutlu bir bakış açısıyla ele almaktadır.

Suat KOLUKIRIK (2004) “*Aramızdaki Yabancı: Çingeneler*” başlıklı doktora tezinde, Çingene topluluklarının kökenleri, göç hareketleri, kullandıkları diller ve sosyo-ekonomik yapıları ele alınmıştır. Ayrıca, “*yabancı*” kavramı ile “*Çingene*” kimliği arasında kurulan ilişki sorgulanmış; bu toplulukların toplum içinde dışlanmalarına neden olan tarihsel ve toplumsal koşullar üzerinde durulmuştur.

Angus FRASER (2005) “*Avrupa Halkları Çingeneler*” adlı eserinde, Çingene topluluklarının kökenlerine yer verilmiş; ardından tarihsel göç süreçleri ve izledikleri göç yolları ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Kitapta, Bizans dönemi ile Balkanlardaki yaşam koşulları incelenmiş, devamında ise Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde karşılaştıkları toplumsal durumlara odaklanılmıştır. Bu bağlamda eser, Çingenelerin tarih boyunca farklı coğrafyalarda karşılaştıkları siyasal, toplumsal ve kültürel süreçleri açıklayıcı bir biçimde sunmaktadır.

Donald KENRICK (2006) “*Ganj’dan Thames’e Çingeneler*” adlı eserde, Çingene topluluklarının kökenleri ve tarih boyunca gerçekleştirdikleri göçler ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Hindistan’dan başlayarak Avrupa ve Orta Doğu ülkelerine uzanan bu yolculuklar tarihsel bir çerçevede ele alınmış; göç edilen ülkelerdeki toplumsal konumları,

benimsedikleri meslekler ve farklı adlandırılma biçimleri üzerinden kapsamlı bilgiler sunulmuştur. Eser, bu yönüyle Çingelerin tarihsel hareketliliğini ve farklı coğrafyalarda edindikleri rolleri çok yönlü biçimde ortaya koymaktadır.

Elena MARUSHIAKOVA-Vesselin POPOV (2006) “*Osmanlı İmparatorluğu’nda Çingeler*” adlı eserde, Çingene topluluklarının kökenleri ve tarihsel göç süreçleri incelenmiştir. Özellikle göç hareketlerinin ilk evresi ile Balkanlara ulaşma biçimleri açıklanmıştır. Ardından, Osmanlı Devleti’nin yükselme, güçlenme ve gerileme dönemlerinde Çingelerin toplumsal konumu ve yaşadıkları değişimler değerlendirilmiştir. Eser, bu bağlamda hem tarihsel süreçleri hem de Çingelerin imparatorluk içindeki yerini ayrıntılı biçimde ele almaktadır.

Doğa AYDOĞAN (2006) “*Yabancı Çingelerin Türkiye’ye Giriş, İkamet, Seyahat Özgürlükleri ile Türkiye’den Sınır Dışı Edilmeleri*” başlıklı Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yüksek lisans tezinde, “yabancı” ve “Çingene” kavramları açıklanmış; bu iki kavramın kesişim noktaları üzerinde durulmuştur. Çingeler sosyolojik açıdan ele alınmış, tarihsel süreç içerisindeki konumları ve Türkiye’deki hukuki durumları detaylı biçimde incelenmiştir. Tez, topluluğun hem toplumsal algı içindeki yerini hem de devlet politikalarıyla ilişkisini değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Ayşegül AKGÜL (2006) İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü’ne ait “*Mimarlıkta Mobilité Kavramı: Göçebe Çingeler ve Sirk Yaşamı Üzerine Bir İnceleme*” adlı yüksek lisans tezinde, hareketlilik mobilité kavramı kuramsal olarak açıklanmış; yerleşim biçimleri, barınma ihtiyaçları ve geçici yaşam alanları ele alınmıştır. Çalışmada, göçebe toplulukların ve sirk yaşamının mekânsal düzenleri üzerinden mobil yerleşkeler değerlendirilmiş, bu bağlamda günümüz Türkiye’inde göçebe Çingene topluluklarının yaşam tarzı incelenmiştir. Tez, mimarlık alanında mobil yaşam pratiklerinin sosyal ve fiziksel boyutlarını bir araya getirerek özgün bir bakış sunmaktadır.

Melih DUYGULU (2006) “*Türkiye’de Çingene Müziği*” adlı eserinde, Çingene topluluklarının adları, kökenleri, tarihsel süreçleri ve kültürel özellikleri ele alınmıştır. Topluluğun en yaygın mesleklerinden biri olan müzisyenlik mesleği üzerinden, Türkiye’nin farklı bölgelerinde katıldıkları müzik etkinlikleri, kullandıkları çalgılar ve ezgi türleri ayrıntılı olarak incelenmiştir. Ayrıca Türkiye müzik sektöründeki yerlerine değinilmiş; hem sözlü hem sözsüz şarkılar örneklerle açıklanmıştır. Kitapta, Çingene müziğine özgü duygulu ezgilere yer verilmiş; icra teknikleri, tavırları ve müzikal yaklaşımları çok boyutlu bir biçimde değerlendirilmiştir.

Ali ARAYICI (2008) “*Avrupa’nın Vatansızları Çingeneler*” adlı eserde, Çingene topluluklarının anavatanları, tarihsel göç süreçleri, nüfusları, adlandırılma biçimleri ve genel durumları ele alınmıştır. Avrupa Birliği ülkelerinde yaşayan Çingenelerin sayıları, karşılaştıkları toplumsal sorunlar, maruz kaldıkları katliamlar ve sosyolojik konumları ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Eserde ayrıca, Türkiye ve bazı diğer ülkelerdeki göç hareketlerine, yaşadıkları sorunlara, ırkçılıkla karşı karşıya kalmalarına ve tarihsel olarak uğradıkları katliamlara da yer verilmiştir.

Adrian MARSH (2008) “*Etnisite ve Kimlik: Çingenelerin Kökeni*” başlıklı makalede, Osmanlı döneminden itibaren Türkiye’de yaşayan Çingenelerin genel durumu ele alınmış ve kökenleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca, Türkiye’de etnisite ve kimlik konuları bağlamında Çingenelerin sosyal ve kültürel durumları ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Makale, topluluğun tarihsel süreci ve güncel kimlik dinamiklerine odaklanarak kapsamlı bir değerlendirme sunmaktadır.

Suat KOLUKIRIK (2008) Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü’nün yayınladığı dergide yer alan “*Türkiye’de Rom, Dom ve Lom Gruplarının Görünümü*” adlı makalede, bu toplulukların kültürel ve kimlik bağlamındaki genel durumları ele alınmıştır. Ayrıca, tarihsel süreçleri, isimlendirmeleri ve Türkiye içindeki coğrafi dağılımları detaylı şekilde incelenmiştir. Makale, bu grupların sosyal yapıları ve yerleşim özelliklerine dair kapsamlı bilgiler sunmaktadır.

Ayın SAL (2009) Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanan “*Türkiye’de Yaşayan Çingenelerin Sanatsal Olarak Ele Alınışı*” adlı yüksek lisans tezinde, Çingenelerin kökenleri ve göç süreçleri incelenmiştir. Tezde, özellikle Nazi dönemindeki durumları ele alınmış, Anadolu’ya gelişleri ve Osmanlı Devleti dönemindeki sosyal konumları açıklanmıştır. Çingenelerin sosyal ve kültürel özellikleri detaylandırıldıktan sonra, bu topluluk sanatsal açıdan değerlendirilmiş ve özellikle müzik alanındaki rolleri kapsamlı bir şekilde açıklanmıştır.

Emine DİNGEÇ (2009) Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi’nde yayımlanan “*XVI. Yüzyılda Osmanlı Ordusunda Çingeneler*” adlı makalede, Osmanlı döneminde Rumeli topraklarında yaşayan Çingenelerin çeşitli askeri görevler üstlendikleri belirtilmiş; ordudaki rollerinin önemi detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Makale, bu topluluğun Osmanlı ordusundaki katkılarını tarihsel bağlamda değerlendirmektedir.

Suat KOLUKIRIK (2009) “*Dünden Bugüne Çingeneler*” adlı eserinde, Türkiye’de yaşayan Çingenelerin sosyolojik durumlarına ilişkin örnekler sunulmuştur. İzmir ve

Tarlabaşı'nda yaşayan Çingenelerin kimlik algısı ve dilin sosyal işlevi ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Ayrıca, tarihsel bir örnek olarak Lozan Çingenelerinin göç deneyimleri ve hatıraları incelenmiş; Türkiye ile Balkanlar'daki önyargılar ve kimlik algıları üzerinde durulmuştur. Kitap, bu bağlamda topluluğun sosyal ve tarihsel süreçlerini kapsamlı biçimde değerlendirmektedir.

Selin ÖNEN (2011) Kocaeli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkiler Bölümü tarafından düzenlenen Sosyal Haklar Uluslararası Sempozyumu III'te sunulan “*Çingenelerin Sosyal Haklara Erişimindeki Zorluklar: Roman ve Dom Toplulukları Karşılaştırması*” başlıklı bildiride, Çingenelerin sosyal hakları ve eşit yurttaşlık hakları ele alınmıştır. Bildiride, toplulukların işgücüne katılım durumu değerlendirilmiş; eğitim, barınma ve sağlık gibi temel sosyal hizmetlere erişimleri hakkında bilgi verilmiştir. Çalışma, Roman ve Dom gruplarının karşılaştığı sorunları karşılaştırmalı olarak incelemektedir.

Zafer KILINÇER (2012) İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan “*Kültürel Kimlik ve Kültürel Adaptasyon Kavramları Çerçevesinde Malatya'da Yaşayan Romanların Müzik Pratikleri*” adlı yüksek lisans tezinde, Roman müzisyenlerin dünya ve Türkiye tarihleri ile demografik dağılımları ele alınmıştır. Genel durumları açıklandıktan sonra, Malatya'da yaşayan Roman topluluğunun tarihsel süreçleri ve müzik uygulamaları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Tez, kültürel kimlik ve uyum süreçleri bağlamında müzik pratiklerine odaklanmaktadır.

İsmail ALTINÖZ (2013) “*Osmanlı Toplumunda Çingeneler*” adlı eserinde, bu toplulukların anayurtlarından göç süreçleri, toplumsal yapıları ve dilleri gibi konular ele alınmıştır. Kitapta, Osmanlı Devleti dönemindeki nüfusları ve sosyo-ekonomik durumları detaylı biçimde incelenmiştir. Ayrıca, Osmanlı'daki düzenlemeler, kanunnameler ve coğrafi yayılımları üzerinde durularak, Çingenelerin Osmanlı eğlence kültüründe önemli bir yer tuttuğu vurgulanmıştır.

Derya KOPTEKİN (2013) “*Roman Çocukların Kendi Kimliklerini Tanımlama Biçimleri: İzmir Tepecik Örneği*” başlıklı yüksek lisans tezinde, öncelikle Çingene kavramı tanımlanmış ve kökenleri açıklanmıştır. Ardından, Romanların meslekleri ve üzerlerine atfedilen isimler üzerinde durulmuş, özellikle Roman çocukların kendi kimliklerini nasıl tanımladıkları incelenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde, yoksulluğun kimlik oluşumundaki etkisi, yoksulluk ve zenginliğin toplumsal anlamları, ayrıca toplumsal hiyerarşi ve farkların algılanma biçimleri ele alınmıştır. Ayrıca, kimlik oluşumunda sınıf ve toplumsal cinsiyet faktörlerinin rolü üzerinde de durulmaktadır.

Ensar ÇETİN (2014) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nde yayımlanan “*Çankırı Posalarında Sosyal ve Dini Hayat*” adlı makalede, Çingenelerin kökenleri, Anadolu'ya geliş süreçleri ve günümüzdeki Türkiye Çingeneleri genel olarak açıklanmıştır. Makalede ayrıca Çankırı Posası olarak bilinen grubun yaşam biçimleri, aile yapıları, dini uygulamaları, dilleri ve yaygın olarak yaptıkları meslekler detaylı şekilde ele alınmaktadır.

İbrahim SEZGİN (2014) “Osmanlı Romanları” adlı eser, Osmanlı döneminde yaşayan Romanların sosyal ve ekonomik yaşamlarına dair belgeleri içermektedir. Bu belgeler, hem orijinal dilleriyle hem de günümüz Türkçesine çevrilmiş halleriyle okuyucuya sunulmaktadır.

Hacer FOGGO, Kemal Vural TARLAN (2016) “*Suriyeli Dom Göçmenler Yoksulluk ve Ayrımcılık Arasında Göç Yollarında*” adlı raporda, Suriye'deki iç çatışmalardan kaçarak Türkiye'ye gelen Suriyeli Domların karşılaştığı ayrımcılık, temel ihtiyaç eksiklikleri ve işsizlik sorunları ele alınmıştır. Raporda, bu göçmenlerin genel durumu ve yaşadıkları güçlükler detaylı şekilde açıklanmaktadır.

Müslüm KABADAYI (2017) “*Asi Güülüşlüm, Ah Güzel Antakya*” adlı eserde, “Hatay'da Yaşayan Domlar” başlığı altında Domların Hatay ve Antakya'ya nereden ve nasıl göç ettikleri açıklanmaktadır. Kitapta, Domların çeşitli mesleklerle uğraştıkları, müzisyenlik yaptıkları ve konuştukları dilleri nereden ve nasıl öğrendikleri detaylı şekilde ele alınmıştır. Ayrıca, Hatay'ın Yayladağı ilçesine göç ettikten sonra, davul ve zurna çalmaları nedeniyle bölgeye “10 de Davul Döğen” adı verildiği aktarılmaktadır. Bazı Domların ise Suriye'den Hatay'a geldikleri, Arapça ve Kürtçe dillerini bilme özellikleri de belirtilmektedir.

Bu bölümde, Dom, Çingene ve Roman toplulukları üzerine yapılan çalışmalar ve araştırmalar hakkında kısa bilgiler sunulmaktadır. Kullanılan kaynaklar ve bu kaynaklarda yer alan temel bilgiler özetlenmiştir.

1.7. Dom Toplumunun Sosyo-Kültürel Yapısı

Dom toplumunun Türkiye'deki varlığı, oldukça eski dönemlere uzanan köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Tarihsel göç hareketleri sonucunda, anayurtlarından ayrılan bu toplumların, özellikle Anadolu coğrafyasında uzun süreli yerleşim gösterdikleri düşünülmektedir. Günümüzde Türkiye'de yaşayan Çingene toplumları içerisinde, Batı Anadolu'da yerleşik olan ve halk arasında “Roman” ya da “*esmer vatandaş*” gibi tanımlamalarla anılan gruplar, en çok bilinen ve görünür olan kesimi oluşturmaktadır. Buna karşılık, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yaşayan Lom topluluğu ile Güneydoğu Anadolu'da varlığını sürdüren Domlara dair verilerin oldukça sınırlı olduğu bilinmektedir. Dom

toplumu,Türkiye sınırları içindeki tarihsel varlığı, bu grupların sadece göç eden bir toplum olmanın ötesinde, bu topraklarda kök saldıklarını ve kendilerine özgü kültürel yapılar geliştirdiklerini göstermektedir. Anadolu'ya ulaştıktan sonra, farklı bölgelerde yerleşen bu topluluklar, hem kendi yaşam biçimlerini korumaya çalışmış hem de yerel halklarla kurdukları etkileşimler aracılığıyla kimliklerini yeniden şekillendirmişlerdir. Roman gibi adlandırmalar, sadece etnik bir ayrımı değil, aynı zamanda zaman içinde toplumsal bellekte oluşan algıların ve aidiyet biçimlerinin dışavurumu olarak da değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, Türkiye'deki Dom, Lom ve Roman topluluklarının farklı coğrafi ve kültürel bağlamlarda geliştirdikleri kimlik biçimleri, hem göç geçmişinin izlerini taşıyan hem de yerel etkileşimlerle harmanlanan çok katmanlı bir yapıya işaret etmektedir.

Türkiye genelinde Çingene toplulukları arasında en bilinen gruplardan birini Batı Anadolu'da yaşayan Romlar oluşturmaktadır. Buna karşılık, Doğu Karadeniz'deki Lomlar ve Güneydoğu Anadolu'daki Domlara ilişkin bilgi ve belgelerin görece sınırlı oluşu, bu toplulukların kamusal alandaki görünürlüğünün daha düşük olmasına neden olmuş olabilmektedir. Bu topluluklar, yaşamlarını sürdürürken tarihsel, kültürel ve sosyal bağlamda daha izole bir şekilde varlıklarını sürdürebilmektedir. Bu durum, onların kimliklerinin, dilsel ve kültürel çeşitliliklerinin daha az araştırılmasına ve belki de toplumsal kabul görmelerinin daha yavaş bir süreç olmasına yol açmış olabileceği özellikle Doğu Karadeniz'deki Lomlar ve Güneydoğu Anadolu'daki Domlar, hem coğrafi olarak izole olmaları hem de geleneksel olarak daha az etkileşimde bulundukları topluluklar nedeniyle, belki de kültürel daha istekli bir şekilde varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Türkiye'de yaşayan etnik grupların birbirleriyle etkileşim içinde olması, kültürel sınırların kesin çizgilerle belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Kültürün dinamik ve sürekli değişen yapısı göz önüne alındığında, kimliklerin de sabit olmayıp yeniden şekillendiği ve dönüştüğü görülmektedir. Bu bağlamda, farklı topluluklar arasında belirli ortak niteliklerin paylaşılması, onları tek bir kaynaktan türeyen gruplar olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Weber'in etnik orijin tanımına göre, ortak gelenekleri benimsemek ve belirli bir yaşam tarzına bağlı olmak etnik aidiyetin temel unsurlarındandır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Çingenelerin yaşam biçimleri ve deneyimleri, diğer etnik topluluklarla kültürel benzerlikler taşımakta ve onların Türkiye'nin geniş kültürel yapısı içinde özgün ama bağlantılı bir konumda olduklarını göstermektedir.1989'dan itibaren kimlik siyaseti çerçevesinde şekillenen Romani hareketi, Türkiye'deki Roman ve Dom topluluklarının görünürlüğünü artırmaktadır. Göçebe yaşamdan yerleşikliğe geçiş sürecinde, Romanların Türklerle, Domların ise Kürtlerle toplumsal etkileşimi, içinde bulundukları şehirleşme

dinamiklerine göre farklılık göstermektedir. Bu durum, etkileşimde bulundukları toplulukların sosyo-ekonomik ve kültürel yapılarıyla uyumlu bir dönüşüm sürecine işaret ettiği bilinmektedir.

1.8. Osmanlı Döneminde Dom Toplulukları

Osmanlı arşiv belgeleri, Dom toplumu tarihine ve sosyokültürel yapısına ilişkin önemli bilgiler vermektedir. Bu belgeler, Osmanlı Devleti döneminde Dom ve Çingenelerin genel durumu, yerleşim alanları, göç hareketleri ve sosyal statüleri hakkında ayrıntılı veriler içermektedir. Belgelerde, Dom teriminin kimi zaman Çingene/Kıpti tabiriyle birlikte kullanıldığı ve her iki ifadenin eşdeğer anlamda değerlendirildiği bilinmektedir. Söz konusu arşiv kayıtları, Osmanlı İmparatorluğu'nun Domlarla olan idari, hukuki ve toplumsal ilişkilerini anlamak açısından birincil kaynak niteliği taşıdığı bilinmektedir. Bu tür belgeler, sadece Domların yaşam koşullarını değil, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin bu topluluklara yönelik uygulamalarını ve bakış açısını da analiz etmeye olanak tanımaktadır. Arşiv belgelerinin detaylı incelenmesi, Osmanlı dönemi Dom toplumunun tarihsel süreç içindeki yerini anlamak ve sosyokültürel dinamiklerini ortaya koymak açısından önemli olduğu bilinmektedir.

Osmanlı Devleti, İstanbul ve Rumeli bölgesinde yaşayan Çingeneleri, o dönemde Merkezi Kırıkklişe Kırklareli olan ve Eski Hisarı Zağra, Harabolu, Malkara, Döğenci-Eli, İncügez, Gümlücene, Yanbolu, Pınar-Hisar, Pravadi, Dimetoka, İpsala, Keşan ve Çorlu olan Çingene Sancağı'na bağlamıştır. Bu sancağın kuruluşu, Rumeli Eyaleti'nde çoğunlukta bulunan Çingenelerin durumu dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir. 1477'de İstanbul'da yapılan nüfus sayımında 31 hanelik bir Çingene ailesine rastlanmıştır. Göçebe bir yaşam sürdükleri ve sürekli yer değiştirdikleri için kesin sayıları tespit edilmemiştir. Osmanlı Devleti, onların vergilerini düzenli olarak toplayamadığından dolayı, bu durumu kontrol altına almak ve onları yerleşik hayata geçirmek için yeni fethedilen yerlerden Çingenelere toprak vererek ziraat yapmalarını teşvik etmiştir. Osmanlı Devleti, İstanbul ve Rumeli'de yaşayan Çingeneleri, o dönemdeki adıyla Merkezi Kırıkklişe bugünkü Kırklareli olarak bilinen ve Eski Hisar olarak da anılan bölgeye bağlamıştır. Bu bölge, Zağra, Harabolu, Malkara, Döğenci-Eli, İncügez, Gümlücene, Yanbolu, Pınar-Hisar, Pravadi, Dimetoka, İpsala, Keşan ve Çorlu gibi yerleşim birimlerini içermektedir. Çingenelerin çoğunlukta bulunduğu Rumeli Eyaleti'nde bu sancağın kurulmasının sebebi, bölgedeki Çingenelerin durumudur. 1477'de İstanbul'da yapılan nüfus sayımında 31 hanelik bir Çingene ailesi tespit edilmiştir. Göçebe yaşamları ve sürekli yer değiştirmeleri nedeniyle kesin sayıları belirlenememiştir. Osmanlı Devleti, onların

vergilerini düzenli olarak toplayamamış ve bunu engellemek için yeni fethedilen bölgelerden Çingenelere toprak tahsis ederek yerleşik hayata geçmelerini ve tarım yapmalarını teşvik ettiği bilinmektedir. Osmanlı Devleti, halkın farklı kesimlerini belli bir düzen içinde tutmaya çalışmıştır. Bu düzen içinde Çingeneler de yer almıştır. Geniş bir bölgede yaşamalarına rağmen, Çingeneler zamanla devletin koyduğu kurallara bağlanmışlardır. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren Çingenelerin görev aldığı alanlar daha belirgin hâle gelmiştir. Devletin askeri birimleri içinde çalışan Çingeneler, yayalar adı verilen birliğin kurulmasıyla birlikte artık daha düzenli görevler almaya başlamışlardır. O döneme ait belgelere göre Çingeneler; yol, kale, köprü ve gemi gibi yapıların yapımında ve onarımında görev almış ve ayrıca ordunun taşıma işlerinde de çalıştıkları bilinmektedir. Bu durum, Çingenelerin yalnızca kenarda kalan topluluklar değil, aynı zamanda devletin bazı önemli ihtiyaçlarını karşılayan insanlar olduğunu göstermektedir. Osmanlı döneminde Çingeneler yasal haklardan tamamen uzak tutulmamıştır. Haksızlığa uğradıklarında mahkemelere başvurarak haklarını arama imkânına sahip olmuşlardır. Bu da devletin onları resmî olarak tanıdığını ve bir yurttaş gibi bazı haklara sahip olmalarını sağladığını göstermektedir. Bu yönüyle Osmanlı yönetimi, Çingeneleri hem toplumun bir parçası olarak kabul etmiş hem de onları bazı görev ve sorumluluklarla devlete bağladığı bilinmektedir.

1.9. Türkiye’deki Dom Toplulukları

Dom toplumunun Türkiye’deki varlığı, tarihsel açıdan yüzyıllar öncesine uzanan köklü bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Göç süreçlerinin ardından Anadolu coğrafyasına yerleşen bu topluluk, tarihsel olarak çeşitli bölgelerde yaşamını sürdürmüştür. Türkiye’deki Çingene grupları içerisinde, özellikle Batı Anadolu’da ikamet eden Rom topluluğu, gerek toplumsal görünürlükleri gerekse kamuoyundaki bilinirlikleri bakımından en fazla tanınan grup olarak öne çıkmaktadır. Buna karşın, Doğu Karadeniz’de yaşayan Lomlar ile Güneydoğu Anadolu’daki Domlara ilişkin akademik çalışmaların ve istatistiksel verilerin sınırlı sayıda olması, bu toplulukların tarihsel ve kültürel bağlamda daha az incelenmesine neden olduğu bilinmektedir. Dom toplulukları, tarihsel kökenleri Güney Asya’ya dayanan ve Anadolu’ya göç ettikten sonra burada yaşamlarını sürdüren etnik gruplardan biri olduğu ve Türkiye’de Çingene grupları genellikle Roman adıyla tanınırken, Doğu Karadeniz’deki Lomlar ve Güneydoğu Anadolu’daki Domlar kamuoyunda daha az bilinen alt gruplardır. Özellikle Domlara dair akademik ve demografik veriler yetersiz olduğu ve bu durumun, onların kültürel yapılarının ve toplumsal konumlarının yeterince araştırılmamasına neden olmaktadır. Dom toplulukları, tarihsel süreklilik içinde kültürel kimliklerini koruyarak

binlerce yıllık bir geçmişe sahip coğrafyalarda varlıklarını sürdürmüşlerdir. Türkiye'nin farklı bölgelerinde farklı adlandırmalarla tanınan bu gruplar, zaman zaman isimlendirme pratiklerinden ve siyasi kimliklerinden kaynaklı dışlanmalar yaşamışlardır. Romani hareketi, 1989 sonrası kimlik siyaseti bağlamında ulusal ve uluslararası düzeyde görünürlük kazansa da, özellikle Dom topluluklarının Kürt topluluklarıyla olan etkileşimleri gibi yerel dinamikler, bu sürecin bölgesel farklılıklar gösterdiğini ortaya koymaktadır.



Şekil 1.1. *Türkiye Dom Tophumlarının Yerleşim Haritası (Zeteroğlu, 2017: 12)*

Şekil 1.1, haritadaki renk dağılımına bakıldığında, Türkiye’de yaşayan Dom topluluklarının daha çok güneydoğu ve doğu bölgelerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Haritada Dom ve Mıtrıp olarak belirtilen alanlar, bu topluluğun başlıca yerleşim bölgelerini göstermektedir. Özellikle Mardin, Diyarbakır, Şanlıurfa, Batman, Siirt ve çevresinde Dom topluluklarının varlığı dikkat çekmektedir. Bu dağılım, tarihsel olarak Domların göç güzergâhları ve toplumsal etkileşim alanlarıyla örtüşmektedir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Kürt topluluklarıyla yoğun etkileşim içinde oldukları bilinmektedir. Haritadaki diğer etnik veya sosyal gruplarla birlikte değerlendirildiğinde, Domların genellikle kırsal ve yarı-kentsel alanlarda varlık gösterdiği söylenebilmektedir. Domların Türkiye’deki etnik çeşitlilik içindeki konumlarını ve bölgesel dağılımlarını anlamak açısından önemli bir görselleştirmedir. Ayrıca, yerleşim bölgelerinin sosyo-ekonomik koşullarının ve kültürel yapılarının Dom topluluklarının yaşam biçimini nasıl şekillendirdiği konusunda da fikir verdiği düşünülmektedir. Türkiye’de Domlar, genel olarak Çingene adıyla bilinmektedir. Osmanlı’daki kayıtlarda da yakın zamana kadar Kıpti ismiyle kayıtlara geçmekte olup

günümüzde ise farklı yörelere göre farklı kelimelerle adlandırılmaktadır. Örneğin: Çingan, Çincane, Çingân, Çingit göçebe, Çingene, Çingâne yaramaz, haşarı, Cingan, Cingen, Çingit; Doğu Anadolu’da Poşa, sokaklarda elek, sepet vs. Satan Çingene, Cingen, Çingen; Elegi, Çingene kadınlarına benzetilen kadın, Todi; Erzurum’da Çingan (Öztürk, 2005: 280).

Anadolu’da ve Ege sahillerinde yaşayanların: Cingân, Çingâne, Manuş, Mıtrıp, Poşa, Karaçi, Beyzade, Elekçi, Geygel, Cono, Gurbet, Abdal; İstanbul ve çevresindekilerin ise: Kıpti, Roman, Pırpırı, Karaoğlan, Todi, Mango gibi isimler aldıkları görülür. Türkiye’nin batısında yaşam süren en kalabalık Çingene topluluğu ise, yaklaşık son elli yıldan bu yana “Roman” adını tercih etmektedirler (Duygulu, 2006: 13-14). Anadolu ve Ege sahillerinde yaşayan Çingene toplulukları, tarihsel ve bölgesel farklılıklarına bağlı olarak çeşitli isimlerle anılmışlardır. İstanbul ve çevresindekiler farklı adlar benimserken, batıdaki en kalabalık topluluk son elli yılda “Roman” kimliğini öne çıkarmıştır. Bu durum, toplulukların coğrafi dağılımına, kültürel etkileşimlerine ve kimlik inşası süreçlerine bağlı olarak farklı adlandırmalar geliştirdiğini göstermektedir.

1.10. Dom Toplumunun Anadolu’ya Göçü ve Yerleşim Süreci

Dom topluluklarının göç süreçleri, tarihsel ve etnografik veriler doğrultusunda değerlendirildiğinde, bu grupların 5. ve 6. yüzyıllar arasında Hindistan’dan başlayarak İran üzerinden güney ve batı yönlerine doğru yayıldıkları anlaşılmaktadır. Bu göç hareketlerinin belirli bir merkezden dairesel biçimde değil, farklı güzergâhlar üzerinden çok yönlü olarak gerçekleştiği, özellikle Ermenistan, Irak ve Suriye üzerinden Anadolu’ya ulaşan grupların varlığıyla desteklenmektedir. Tarihsel belgeler ile dilsel ve kültürel veriler, bu geçişlerin tek bir döneme indirgenemeyecek kadar çeşitli zaman dilimlerinde gerçekleştiğine işaret etmektedir. Ancak, Domların Türkiye topraklarına tam olarak ne zaman ve hangi güzergâhlar üzerinden geldiklerine dair kesin arşiv belgelerinin yetersizliği, bu sürecin daha çok dolaylı kanıtlar ve kültürel etkileşim örüntüleri üzerinden incelenmesini zorunlu kılmaktadır.

Öte yandan, Dom ve genel olarak Çingene topluluklarıyla ilişkilendirilen bir grup olan Çatlar’ın, 822-833 yılları arasında Abbâsîler döneminde Araplar tarafından Bizans topraklarına sürüldüğü tarihsel kaynaklarda belirtilmektedir. Bu süreçte, Anadolu’nun Ana Zarba bölgesine yerleştirilen Çatlar’ın, yerel Ermeni topluluklarıyla etkileşim hâlinde oldukları ve karşılıklı kültürel alışverişin yaşandığı bilinmektedir. Bu bağlamda, Domların erken dönem göçleri yalnızca mekânsal bir yer değiştirme değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve toplumsal ilişkiler ekseninde çok boyutlu bir hareketlilik olarak değerlendirilmelidir. Bizans dönemi tarihçilerinden Nikephoros Gregoras, 1322 yılına ait

kayıtlarında, Dom topluluklarına mensup akrobatların Konstantinopolis'e ulaştığından söz etmektedir. Bu bilgi, Domların Bizans topraklarındaki mevcudiyetine dair önemli tarihsel bir referans sunmaktadır. Ayrıca, 10. yüzyıldan itibaren Anadolu coğrafyasında özellikle demircilik gibi zanaat dallarında faaliyet gösterdikleri yönündeki veriler, bu toplumunun erken dönemlerden itibaren ekonomik yaşamla kurduğu ilişkileri ortaya koymaktadır. Domların belirli mesleki alanlarda uzmanlaşmaları, onların sadece kültürel değil, aynı zamanda üretim temelli toplumsal işlevlere de sahip olduklarını göstermektedir. Tarihsel süreç değerlendirildiğinde, Domların Anadolu'daki varlıkları belirli bir göç dalgasına indirgenemeyecek kadar uzun soluklu ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Özellikle 13. ve 14. yüzyıllarda bu coğrafyada daha görünür hâle geldikleri, yazılı kaynaklar ve sözlü tarih verileriyle desteklenmektedir. Ancak bu hareketlilik, ani ve kitlesel bir göçten ziyade, yüzyıllar boyunca farklı siyasi, ekonomik ve kültürel etkileşimlerle şekillenen, süreklilik arz eden bir geçiş süreci olarak değerlendirilmelidir. Göç yolları, yerleşim kalıpları ve toplumsal roller dikkate alındığında, Dom topluluklarının tarihsel olarak esnek, uyum sağlayabilen ve dinamik bir yapıya sahip oldukları anlaşılmaktadır. Farklı coğrafi ve sosyo-politik ortamlarda, kendi kültürel varlıklarını koruyarak aynı zamanda bulundukları toplumun ekonomik ve kültürel yaşamına da uyum sağlayabilmiş ve bu durum, onların yalnızca bir göçmen topluluk değil, aynı zamanda üretken, çok katmanlı kimliklere sahip bir halk olarak incelenmesi gerektiğini göstermektedir.

1.11. Güneydoğu Anadolu'da Bulunan Dom Toplumu

Diyarbakır, Mardin, Şanlıurfa ve Gaziantep Dom gruplarının ve nüfusunun yoğun olarak bulunduğu kentlerdir. Dom gruplarının en önemli görünümlerinden biri, Kürt kültürü ile son derece yakın ilişkide bulunmaları ve Dom gruplarının Kürtçe dilini de kullanabiliyor olmasıdır. Bu durum Dom ve Kürt gruplar arasında mekânsal ve coğrafi paylaşımın bir sonucu ve karşılıklı ilişkileriyle bağlantılandırılabilir. Dom grupları arasında Türkiye'nin coğrafi gelişmişlik farklılıklarını da görmek mümkündür. Nitekim Dom erkekleri çoğunlukla müzisyenlik, kadınlar ve çocuklar ise dilencilikle geçinmektedirler. Yarı göçebe yaşayan Domlar arasında sünnetçilik ve dişçilik yaygın bir uğraşıdır. Eğitimleri ise yok denecek kadar azdır. Domlar kendilerini, Dom kimliği yanında Kürt Göçebesi, Karaçi, Âşık Mıtrıp olarak tanımlaması da oldukça yaygındır. Domların kendilerini Kürt Göçebesi olarak tanımlaması bölgedeki Kürtlerle olan yakın ilişkileriyle açıklanabilir. Domlar kendilerini Pakistan'dan gelen ozan gruplar olarak da tanımlamaktadır. Karaçi, Âşık, Mıtrıp tanımlamaları bölgedeki diğer grupların Kürt, Türk Arap, Zaza, Dom gruplarına verdiği adlandırmalardır. Dom kimliği

açısından temel sorun, kendilerinin Çingene olarak tanımlanmasıdır. Hiçbir biçimde Domlar kendilerinin Çingene olarak tanımlanmasını istememektedir (Kolukırk, 2008: 150). Domlar, tarihleri boyunca farklı kültürler tarafından farklı isimlendirmelere tabi tutulmuştur. Soydaşı olan Çingene-Romanlar gibi, Domlar da genellikle Çingene-Karaçi terimini benimsemezler ve bu isimlendirmeyi reddetmektedir. Dom gruplarının Kürt nüfusun ana ile yakın ilişkileri olduğu bilinmekle birlikte, bazen Mıtrıp veya Mıtrıp olarak da adlandırılmaktadırlar.

Çingene grupları arasında bulunan Mıtrıp'lar, genellikle Güneydoğu Anadolu Bölgeleri'nde Hakkâri, Mardin, Cizre, Siirt ve Van'ın güneyinde yaşamlarını sürdürmektedir. Buralarda yaşayan ve müzisyen bir topluluk olarak lanse edilen Mıtrıp'lar, Kürt halkıyla iyi bir iş birliği ve dayanışma içindedir. Bu durumda rol oynayan en önemli etken, kuşkusuz Mıtrıp'ların, Kürt dilini çok iyi bilmeleri ve konuşabilmeleridir. Halkının %100'ünü Kürtlerin oluşturduğu Hakkâri ilinde, davulcu ve zurnacıların hemen hemen hepsini Mıtrıp'lar oluşturmaktadır (Arayıcı, 2008: 242).

1.12. Günümüzde Dom Toplulukları

Türkiye'de Dom toplumu en yoğun şekilde yaşadığı kentler arasında Mardin, Hatay, Diyarbakır ve Şanlıurfa öne çıkmaktadır. Bu bölgelerdeki Dom gruplarının sosyal ilişkilerine bakıldığında, Kürt kültürel çevresiyle güçlü etkileşimler geliştirdikleri ve Kürtçeyi akıcı bir şekilde kullanabildikleri gözlemlenmektedir. Bu durum, aynı coğrafi ve mekânsal alanları paylaşmalarının doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Dom erkeklerinin büyük bir kısmı müzisyenlik mesleğini sürdürmekte, bu uğraş tarihsel olarak hem toplumsal hem de ekonomik bir kimlik unsuru olarak öne çıkmaktadır. Müzisyenliğin yanı sıra, yarı-göçebe yaşam tarzını sürdüren bazı grupların keklik avcılığı, sünnetçilik ve geleneksel yöntemlerle yapılan dişçilik gibi çeşitli meslek alanlarında da faaliyet gösterdikleri bilinmektedir. Eğitim düzeylerine ilişkin veriler incelendiğinde, bu topluluğun büyük bölümünün formal eğitim sistemine sınırlı ölçüde erişebildiği bilinmektedir. Özellikle Diyarbakır, Mardin ve Nusaybin gibi yerleşimlerde yaşayan bazı Dom bireylerin kendilerini “Kürt göçeri” ya da “*halk ozanı*” olarak tanımladıkları da ifade edilmektedir. Bu tür tanımlamaların, hem kimlik algısının yerel bağlamda nasıl inşa edildiğine hem de kültürel aidiyetlerin çok katmanlı yapısına işaret ettiği bilinmektedir.

Domlar da diğer gruplar gibi Çingene tanımlamasını kabul etmemekte ve istememektedirler. Karakteristik olarak Güneydoğu'daki Domların kendilerine özgü en önemli özelliği, müziklerinde kemençenin kullanılmasıdır. Dom kadınlarının ellerine ve yüzlerine yaptığı kendilerine özgü deq denilen dövmelemlerin olduğu bilinmektedir. Bu dövmelemler

ait oldukları ailenin ve aşiretin simgesi olarak yaptırılmaktadır (Kolukırmık, 2008: 150). Dom toplulukları, Türkiye'nin farklı bölgelerinde dağınık bir şekilde yaşamlarını sürdürmekte olup, özellikle Mardin, Hatay, Diyarbakır ve Şanlıurfa gibi illerde yoğun bir biçimde yerleşmişlerdir. Bu coğrafi dağılım, Domların sosyo-kültürel yapılarının şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Söz konusu bölgelerde uzun yıllardır Kürt nüfusla ortak yaşam alanlarını paylaşan Domlar, bu etkileşim sonucunda Kürt kültürüyle yakın ilişkiler kurmuşlardır. Bu bağlamda, Kürtçeyi akıcı bir biçimde konuşabilmeleri, tarihsel süreçte Kürt topluluklarıyla kurulan güçlü kültürel ve sosyal bağların bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ancak Dom toplumu yalnızca Kürtçeye sınırlı bir dilsel pratiğe sahip değildir. Kürtçenin yanı sıra, ata dilleri olan Domariyi ve Türkçeyi de her ne kadar sınırlı ölçüde olsa da konuşabildikleri bilinmektedir. Bu çok dillilik, hem kültürel kimliklerinin çok katmanlı yapısını hem de tarihsel ve sosyolojik olarak içinde bulundukları çok kültürlü ortamın bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir.

Meslekî açıdan değerlendirildiğinde, Dom erkeklerinin genellikle müzisyenlik yapmaları, bu topluluğun sanat ve eğlence sektöründeki etkinliğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, yarı göçebe yaşam tarzı içinde keklik avcılığı, sünnetçilik ve dişçilik gibi mesleklerin icra edilmesi, Domların ekonomik faaliyetlerinin geniş bir yelpazeye yayıldığını göstermektedir. Ancak, eğitim seviyelerinin oldukça düşük olması, toplumsal katılım ve fırsat eşitliği açısından önemli bir sorun teşkil etmektedir. Diyarbakır, Mardin ve Nusaybin'de yaşayan Dom toplumu, kendilerini Kürt göçerleri veya halk ozanı olarak tanımlamakta ve genel anlamda “Çingene” kimliğiyle anılmayı reddetmektedirler. Bu durum, topluluğun kendi etnik kimliğini koruma ve dışlayıcı yaklaşımlara karşı bir duruş sergileme eğilimini ortaya koymaktadır. Kültürel açıdan ele alındığında, Güneydoğu Anadolu'daki Domların müziklerinde kemençeye yer vermeleri, onların müzikal miraslarını özgün bir biçimde sürdürdüklerini göstermektedir. Ayrıca, Dom kadınlarının yüz ve ellerine yaptırdıkları “*deq*” adı verilen dövme, topluluğun geleneksel kimliğini yansıtan önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu dövme, aile veya aşiret aidiyetini simgelemesi, Domların toplumsal örgütlenmelerinde geleneksel yapılarının hâlâ etkili olduğunu göstermektedir. 1990'lı yıllardan önce göçebe bir yaşam tarzı sürdüren Dom toplumu, sosyal ve ekonomik ilişkiler açısından Kürt toplumuyla belirli düzeyde kültürel ortaklık içinde bulundukları bilinmektedir. Bu süreçte, Kürt toplumsal yapısının Dom toplumu üzerinde etkili olduğu çeşitli kaynaklarda ifade edilmiştir. Söz konusu bağlamda, Kürt toplum yapısının; aşirete mensup olanlar, aşirete mensup olmayanlar ve Domlar şeklinde üç ayrı toplumsal kategori altında sınıflandırıldığı görülmektedir. 1990'lar öncesi göçebe bir yaşam süren Dom topluluğu, sosyal ve ekonomik

açından Kürtlerle yakın bir kültürel ortaklık içinde bulunmaktadır. Bu ilişki, Kürt toplumunun sosyal yapısının Domlar üzerinde belirgin bir etkisi olduğunu göstermektedir. Kürtler, aşiretli ve aşiretsiz olarak iki ana gruba ayrılırken, Domlar bu yapıda üçüncü bir tabaka olarak konumlandırılmıştır. Bu durum, Domların Kürt toplumuyla iç içe bir yaşam sürmelerine rağmen, genellikle sosyal olarak daha düşük bir statüye sahip olduklarını ve Kürtlerin toplumsal hiyerarşisinin bir parçası olarak varlıklarını sürdürdüklerini ortaya koymaktadır. Kürtlerin etkinlik ve festivallerinde Dom erkeklerinin müzik aletleri olan davul ve zurna çaldıkları, bu enstrümanların Kürtler tarafından çalınmadığı ve Domların, bu etkinlikler ve düğün sezonu bittiğinde erzak toplamak için dolaştıkları ve iki topluluğun da zekât olarak adlandırdığı bu sosyal dayanışmada bulundukları bilinmektedir. Öte yandan iki topluluğun sosyal yaşayışlarına bakıldığında, birbirinden ayrılan bazı göze çarpan çizgilerin olduğu, bu anlamda Domların evlilik konusunda dışlandıkları ve aynı zamanda çobanlık gibi mesleklerden dışlandıkları bilinmektedir. Göçebeliliğin atfedildiği Domlar, mesleksi olarak da farklı adlandırılmışlardır; taburculukla uğraşanlar Karaçi, müzisyen olanlar ise Domlardır (Önen, 2011: 316). Kürtlerin etkinliklerinde ve festivallerinde, özellikle davul ve zurna çalan Dom erkeklerinin önemli bir rolü bulunmaktadır. Bu müzik aletlerinin Kürtler tarafından çalınmaması, Dom toplumunun müzik kültürü ile Kürt kültürü arasındaki farkları vurgulamaktadır. Ayrıca Domlar, Kürtlerin sosyal yaşamına dâhil olsalar da, etkinliklerin ve düğün sezonunun sona ermesinin ardından, erzak toplamak amacıyla dolaşmaya başlarlar ve bu süreçte Kürtlerle karşılıklı bir sosyal dayanışma ilişkisi kurmakta, bu dayanışma her iki topluluğun da zekât kavramını benimsemesiyle güçlenmiş, karşılıklı yardımlaşma ve ekonomik etkileşimde bulunmuşlardır. Ancak, bu iki toplum arasında belirgin sosyal çizgiler de bulunmaktadır. Domlar, Kürt toplumu içinde evlilik gibi temel sosyal yapılar açısından dışlanmış ve bu durum, onların toplumsal uyumunu sınırlamıştır. Domlar, Kürt toplumunda belirli mesleklerden de dışlanmışlardır; özellikle çobanlık gibi işler, onlara ait görülmemiştir. Göçebe bir yaşam süren Domlar, mesleki olarak da kendilerine özgü bir kimlik geliştirmiştir. Bu bağlamda, “Karaçi” olarak adlandırılan taburculukla uğraşanlar ve müzisyen olan “Domlar” gibi mesleksi sınıflandırmalar, onların toplumsal yapıda kendilerine ayrılan rollerin ve ayrımcılığın bir yansımasıdır. Sonuç olarak, Dom toplumu, Kürt toplumu ile çeşitli sosyal ve kültürel ilişkiler kurarken, aynı zamanda toplumsal dışlanma ve mesleki sınırlamalarla karşı karşıya kalmış, bu durum onların toplumdaki yerini ve kimliğini şekillendirmiştir. Domların, Kürtlerle olan dayanışmalarına rağmen, kendilerine özgü bir toplumsal ve mesleki kimliğini geliştirdikleri görülmektedir. Türkiye’de “Roman” olarak tanımlanan Rom topluluklarının önemli bir bölümü, 1923 tarihli Lozan Antlaşması sonrasında

ülkeye gelen gruplar arasındadır. Bu gruplar, mübadele süreciyle birlikte çoğunlukla Trakya, Ege ve Karadeniz bölgelerine yerleştirilmişlerdir. Yerleştirme politikaları kapsamında esas alınan ölçütün dini aidiyet Müslümanlık olması nedeniyle, etnik köken temelinde herhangi bir nüfus sayımı yapılmamış; bu da Rom topluluklarının demografik verilerine dair belirsizliğin oluşmasına yol açtığı bilinmektedir. Günümüzde Rom nüfusunun yoğun olarak bulunduğu iller arasında İstanbul, Bursa, Tekirdağ, Kırklareli, Zonguldak, Bartın, Samsun, İzmir, Çanakkale ve Balıkesir öne çıkmaktadır. Kent yaşamına dâhil olan bu toplulukların, gündelik hayatta görece kapalı bir sosyal yapıya sahip oldukları, ancak bununla birlikte diğer etnik ve sosyal gruplarla özellikle evlilik ve ekonomik etkileşimler üzerinden güçlü ilişkiler geliştirdikleri görülmektedir. Roman bireylerin Çingene kimliği taşımayan bireylerle evlilik yapma eğilimlerinin yaygınlaştığı; sosyal ve ekonomik uyum düzeylerinin, aynı coğrafyada yaşayan Dom ve Lom topluluklarına kıyasla daha yüksek olduğu dikkat çekmektedir.

1.13. Domların Meslekleri

Domların ana vatanlarının Hindistan olduğu ve Hindistan'dan İran ve Ermenistan'a geçişlerinden dolayı birçok meslek gruplarına hâkim olduğu bilinmektedir. İnançlarından dolayı meslek tercihlerinde geleneklerinin getirmiş olduğu meslekleri yapmaktadır. İlk olarak İ.S. 2. Yüzyılda İran Hükümdarına, Hint hükümdarı tarafından yollanan müzisyenler ve dansçılar olarak gönderilmişlerdir. 7. yy.da Su sığırcılığı işiyle Suriye'de uğraşmışlar, 8. yy.da sığır yetiştiriciliği yapmışlar, 9. yy. Bizans Ermenistan'ında at yetiştiriciliği ve bunların Hindistan'a satışını gerçekleştirmişler, 10. yy.da seyislik ve nalbantlık işlerine başlamışlardır. Geleneksel Çingene mesleklerini genel olarak demircilik, bakırcılık, kalaycılık, sepetçilik, elekçilik, altın arayıcılığı, seyislik, şifacılık, falcılık, ayı oynatıcılığı, akrobatlık, müzisyenlik, çengilik, bohçacılık, gemi yapımcılığı, oymacılık, madencilik, kâhinlik, dilencilik ve nalbantlık şeklinde sıralamak mümkündür. Çingeneilerin Balkanlara ulaştıkları dönemlerde Nalbantlık mesleği genellikle çiftçi halklar arasında rağbet görmeyen bir meslek olduğu için bu durum Çingeneilerin çok işine yaramıştır. Ama yine de Avrupa'da onların nalbant olarak çalışma müsaadesi her dönem sınırlı tutulmuştur. Çingeneilerin nalbantlığı hakkındaki ilk haber, 1496 tarihlidir. Ancak birçok ülkede onların nalbant olarak anılması, XVI. Yüzyıldadır (Sal, 2019: 39). Osmanlı İmparatorluğu döneminde Dom, Çingene ve Roman toplulukları, imparatorluğun toplumsal ve ekonomik yapısında önemli bir yer tutmuşlardır. Bu topluluklar, geleneksel zanaat ve mesleklerde uzmanlaşarak, imparatorluğun farklı coğrafyalarında çeşitli iş kollarında faaliyet göstermişlerdir. Söz konusu meslekler arasında müzisyenlik, halıcılık, at tüccarlığı, arabacılık, demircilik, bakırcılık, tenekecilik, madencilik, kuyumculuk ve

mevsimlik tarım işçiliği öne çıkmaktadır. Özellikle Çingene ve Roman toplulukları, demircilik ve müzik konusundaki yetkinlikleriyle tanınmış; bu alanlardaki ustalıkları, onları bu işlerin vazgeçilmez aktörleri hâline getirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda bu mesleklerin birçoğunda uzmanlaşan bu topluluklar, zamanla belirli iş kollarında tekel konumuna ulaşmış ve bu alanlardaki üretim süreçlerinde önemli roller üstlenmişlerdir. Bu bağlamda, Osmanlı'daki sosyal ve kültürel çeşitliliğin bir parçası olan Dom, Çingene ve Roman grupları, zanaat ve sanat alanındaki katkılarıyla da imparatorluğun ekonomik ve kültürel yapısına derin izler bıraktığı düşünülmektedir.

Mezarcıoğlu'na (2007: 9) göre“Çingenelerin temel mesleği göçebe zanaatçılıktır. Çok uzun yıllar bu mesleklerle geçinen Çingeneler, Avrupa coğrafyasından dünyaya yayılan sanayi devrimi ve gelişen bilim ile mesleklerini aşama aşama kaybettiler. Sepet, elek ya da metal malzeme fabrikalarda özel tekniklerle üretilerek gelişen pazarlama ve dağıtım ağı sayesinde büyük bir hızla dünyaya yayıldı. Bir zamanlar Çingenelere ait olduğu bilinen veterinerlik, diş çekme ya da sünnetçilik gibi meslekler modern tıbbın yetiştirdiği uzmanlar tarafından ileri tekniklerle hayata geçirilmeye başlandı. Bu sürecin sonucunda Çingeneler geleneksel mesleklerini kaybettiler. Meslekten kaynaklan göçebelik büyük bir hızla yerini yerleşik hayata geçişe bıraktı Geçmişte Çingeneler, sürekli yeni müşteriler bulmak için farklı bölgeler arasında göç etmişlerdir. Göçebe zanaatçılığın bitmesiyle beraber göçebeliliğin de bir anlamı kalmadığını” aktarmaktadır. Topluluğun büyük kesimi kentlerin ve köylerin kıyısında yerleşik bir yaşama geçmeye başladılar. Ancak göçebe zanaatçılığın meslek olarak yapıldığı binlerce yıl boyunca Çingeneler, diğer toplumsal kesimlerden farklı olarak hiçbir ekonomik birikime sahip olamadılar. Mezarcıoğlu, bu nedenle de kent yaşamında ya da köylerde yine bazı özel mesleklerde gruplaşmaya başladıklarını anlatır:“Kentlerde diğer toplumsal kesimlerin sahip oldukları küçük birikimler nedeniyle yapmaya tenezzül etmeyeceği en zor meslekleri yapmaya başlarlar. Geçmişten bugüne; lağım temizlikçiliği, deri atölyeleri için köpek dışkısı toplamak, tütün işçiliği, deri işçiliği, ayakkabı boyacılığı, hamamlarda natırlık, çiçekçilik, çöp toplayıcılığı, kâğıt toplayıcılığı, hamallık, kurbağa toplayıcılığı gibi işlerde genellikle Çingenelerin yoğunlaştığını görüyoruz” diye aktarmıştır (Mezarcıoğlu, 2007: 9).

Çingenelerin tarih boyunca ekonomik olarak güçlü bir birikim oluşturamamış olmaları, onları şehir ve kırsal yaşamda belli başlı iş alanlarına yönlendirmiştir. Göçebe yaşam tarzından gelen bu topluluklar, yerleşik hayata geçtiklerinde çoğu zaman toplumun uzak durduğu, ağır ve düşük gelirli işlerde çalışmak zorunda kaldığı bilinmektedir. Mezarcıoğlu'nun da ifade ettiği gibi, şehirlerin ekonomik yapısı içinde bazı işler zamanla Çingeneler için geçim kapısı haline geldiği bilinmekte ve bu durum yalnızca maddi

yetersizlikten değil, aynı zamanda sosyal dışlanma ve ayrımcılıkla da yakından ilişkili olduğu bilinmektedir. Çingeneler, tarih boyunca pek çok toplumda sosyal hiyerarşinin en alt basamaklarında yer almış; bu nedenle ana akım ekonomik sistemin dışında tutulmuşlardır. Örneğin, deri işçiliği ya da lağım temizliği gibi toplumun genellikle uzak durduğu meslekler, bu topluluk için bir tercihten çok, zorunluluk haline geldiği, ancak bu süreçte, Çingenelerin kendi içinde geliştirdiği dayanışma kültürü ve birlikte çalışma alışkanlığı da dikkat çekmektedir. Bu zorlu mesleklerde yalnızca hayatta kalmak için değil, aynı zamanda kendi kültürel kimliklerini koruyarak bir yaşam biçimi geliştirmişlerdir. Zamanla değişen ekonomik ve toplumsal koşullar, bu geleneksel mesleklerin sürdürülebilirliğini de tartışmalı hale getirdiği bilinmektedir. Bugün, Çingenelerin modern kent yaşamında kendilerine nasıl yeni geçim yolları yaratabilecekleri sorusu, onların gelecekte toplumdaki yerini belirleyecek önemli konulardan biri haline geldiği bilinmektedir. Geçmişte Çingeneler tarafından yapılan dikkat çekici mesleklerden biri de ayı terbiyeciliğidir. Özellikle Osmanlı döneminde ve 20. yüzyılın başlarında yaygın olan bu gösteri biçiminde, eğitilmiş ayılar sahipleri tarafından müzik eşliğinde dans ettirildiği, ancak zamanla hayvan haklarına yönelik farkındalığın artmasıyla bu uygulama terk edildiği bilinmektedir. Dom, Roman ya da Çingene olarak adlandırılan topluluklar, tarihsel süreçte çok geniş bir coğrafyada çeşitli işlerde faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Demircilik, kalaycılık, bakırcılık gibi zanaatlarda uzmanlaşmış ve bu alanlarda uzun yıllar varlıklarını sürdürmüş, bu meslekler, onların yalnızca ekonomik geçim araçları değil, aynı zamanda kültürel birikimlerinin ve toplumsal hafızalarının da birer parçası olduğu bilinmektedir.



Görsel 1.1. *Ayı Terbiyecisi (Marushiakova& Popov, 2006:86)*

Görsel 1.1, Ayı Terbiyeciliği, özellikle geçmişte bazı topluluklar tarafından yapılan bir gösteri sanatı olduğu bilinmektedir. Eğitilmiş ayılar sahipleri tarafından müzik eşliğinde dans ettirilerek sergilendiği ve bu tür gösteriler özellikle Osmanlı döneminin 20. Yüzyılın başlarında yaygın olmuş anca zamanla hayvan hakları tarafından bilincinin de artmasıyla bu uygulama terk edildiği bilinmektedir. Osmanlı döneminden günümüze uzanan süreçte, Dom toplulukları farklı meslek gruplarında faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Geniş bir coğrafyaya yayılan Dom, Çingene ve Roman toplulukları, özellikle el zanaatları ve geleneksel üretim alanlarında önemli bir rol üstlendiği ve Demircilik, kalaycılık, bakırcılık gibi meslekler, söz konusu topluluklar arasında nesilden nesile aktarılan önemli geçim kaynakları olduğu bilinmektedir. Bu zanaatlar, hem topluluk içindeki ekonomik yaşamı şekillendirmiş hem de onların sosyal ve kültürel kimliklerinin bir parçası haline geldiği bilinmektedir.

Ordu da yardımcı kuvvet olarak vazife alan Çingeneler, Rumeli'nin ele geçirilmesi sırasında yayalar teşkilatının kurulması ile daha sistemli bir vazife görmeye başlamışlardır. Kanuni devrinden itibaren, bunların daha ziyade, imar hizmetlerinde kullanıldıkları görülmektedir. Bulundukları coğrafi mevki itibari ile çeşitli hizmetler gören Çingeneler, sahillerde gemi malzemesi temini ve gemi yapımı ve tamirinde, köprü inşası ve menzillerde

zahire toplanması, madenlerde, ordunun nakliye işlerinde ve devletin kalelerinin onarımlarında istihdam edilmiştir (Altınöz, 2013: 39).

Kalaycı, bakırcı, oymacı, sepet örücüsü ve müzisyen olarak Anadolu'ya ve oradan da Avrupa'ya gelmişlerdir. Birçok kaynakta genellikle karşılaşılan çalgılar, zurnalar ve vurmalılardır, bir vurmali ve iki zurnadan oluşan bir üçlü bugün bile Balkanlar'da çok yaygındır. Ancak çoğunlukla tef ve daha yakın zamanlarda çeşitli yaylı sazlar ve başka çalgılarda kullanılıyordu. Bunun yanı sıra Çingene müzisyen topluluklarının çengi diye anılan Çingene dansözlerle ve çoğu zaman da Yahudi kadınlarında cümbüş yaparak yabancı gezginleri evlerinde veya hanlarda eğlendirdiklerine ilişkin birçok veri bulunur. Çingenelerin haklarında tek bir meslek grubunda yer aldıklarını belirtmek oldukça zordur. Bununla birlikte bilinenlerin aksine, kimsenin yapmak istemediği işlerde ve ağır iş kollarında görevlendirildikleri, istihdam edildikleri bir gerçektir (Sal, 2019: 41). Çingenelerin tarihsel süreçte Anadolu ve Avrupa'daki göç yollarını, mesleklerini ve müzik kültürlerini ele almaktadır. Çingeneler, geleneksel olarak kalaycılık, bakırcılık, oymacılık, sepet örücülüğü ve müzisyenlik gibi el sanatları ve müzikle ilgili mesleklerle tanınmışlardır. Ancak, tek bir meslek grubuna indirgenemeyecek kadar geniş bir yerde çalışmışlardır. Çingene müzisyen topluluklarının müzik kültürüne dair önemli bilgiler bulunmaktadır. Zurna ve vurmali çalgılardan oluşan üçlü düzenin, bugün bile Balkanlar'da yaygın olduğu belirtilmektedir. Ayrıca, tarihsel süreç içinde tef, yaylı sazlar ve diğer enstrümanların da kullanıldığına dikkat çekilmektedir. Çingene müzisyenlerin sadece müzik yapmadıkları, dansçılarla çengi ve Yahudi kadınlarla birlikte eğlenceler düzenledikleri de vurgulanmaktadır. Bu bilgi, Osmanlı dönemi ve öncesinde çeşitli etnik ve kültürel grupların müzik aracılığıyla bir araya gelerek toplumsal etkileşimde bulunduğunu göstermektedir. Çingenelerin tarih boyunca ağır işlerde ve toplumda istenmeyen iş kollarında çalıştırıldığını, yani ekonomik ve sosyal olarak dezavantajlı konumda bulunduklarını ifade etmektedir. Bu, Çingenelerin yalnızca sanat ve müzikle değil, aynı zamanda zorunlu iş gücü olarak da varlık gösterdiklerini vurgulayan önemli bir nokta olduğu düşünülmektedir. Genel olarak aslında Çingenelerin kültürel ve ekonomik yaşamlarına dair geniş bir açı sunarken, özellikle müzik miraslarına dair değerli bilgiler içerdiği düşünülmektedir.

18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneler yaşamlarını bir dizi başka işten kazanıyorlardı. İmparatorluğun toplumsal yapısının ayrılmaz bir parçasıydılar ve ekonomide kendilerine bir yer edinmişlerdi (Marushiakova-Popov, 2006: 79). 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneler, toplumsal ve ekonomik yapının önemli bir unsuru olarak çeşitli meslek dallarında faaliyet göstermişlerdir. Osmanlı toplumunun farklı

yapısı içinde Çingeneler, yalnızca geleneksel sanat ve zanaat dallarında değil, aynı zamanda imparatorluğun ihtiyaç duyduğu farklı iş kollarında da varlık göstermişlerdir. Osmanlı devlet sistemi, belirli meslek gruplarını ve toplulukları belirli görevlerle ilişkilendiren bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. Çingeneler, kalaycılık, demircilik, sepet örücülüğü, müzisyenlik ve marangozluk gibi el sanatlarında uzmanlaşmışlardır. Aynı zamanda, çoğu zaman toplumun diğer kesimlerinin rağbet etmediği ya da zor olarak görülen işlerde de istihdam edilmişlerdir. Bu durum, Çingenelerin Osmanlı ekonomisinde iş gücü açısından önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Çingeneler Osmanlı toplumsal düzeninin ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte, sosyal ve hukuki statüleri diğer gruplara kıyasla farklılık arz etmiştir. Vergi sisteminde Çingâne resmi adıyla özel bir vergiye tabi tutulmaları ve yerleşim alanlarına dair kısıtlamalar, onların imparatorluk içindeki konumunun belirli sınırlar çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir. Ancak, Osmanlı toplumunun esnek yapısı içinde Çingeneler, çeşitli üretim süreçlerine katılarak ve özellikle müzik ve eğlence sektöründe önemli bir rol oynayarak ekonomik hayata bütünleşmiş oldukları düşünülmektedir. Sonuç olarak, 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda Çingeneler, yalnızca etnik veya kültürel bir topluluk olarak değil, aynı zamanda ekonomik yaşamın dinamik bir unsuru olarak da varlık göstermişlerdir. Farklı iş kollarında çalışarak toplumsal yapıya bütünleşme olmuş, aynı zamanda Osmanlı ekonomisinin işleyişine katkıda bulunmuşlardır. Ancak, statülerinin hukuki ve toplumsal olarak belirli kısıtlamalara tabi olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır.

Çingenelerin yaşam biçimleriyle bulundukları yöreler, sanat biçimlerini etkilemiştir. Örneğin su kenarında yaşayanlar kireçtaşı heykeltıraşlığına kadar yükselmişlerdir. Oysa Negev Çölü'ndekilerde böyle şeyler görülmez (Alpman, 1997: 169). Çingenelerin yaşam biçimleri ile coğrafi çevreleri arasındaki etkileşim, sanat anlayışlarını ve üretim biçimlerini doğrudan şekillendirmiştir. Doğa koşulları, bu toplulukların hangi zanaat ve sanat dallarında uzmanlaşabileceğini belirleyen temel unsurlardan biri olduğu düşünülmektedir. Örneğin, su kenarında yaşayan grupların kireçtaşı gibi doğal malzemelerle çalışarak heykeltıraşlığa yönelmeleri, onların çevresel kaynakları değerlendirme becerilerini yansıtmaktadır. Buna karşılık, Negev Çölü gibi sert ve kurak bölgelerde yaşayan Çingeneler için aynı sanat pratiğinin gelişmemesi, hem malzeme eksikliği hem de göçebe yaşamın gereklilikleri ile açıklanabilir. Bu durum, sanatın yalnızca bireysel bir ifade biçimi olmanın ötesinde; çevresel ve toplumsal koşullar tarafından biçimlenen, çok katmanlı bir olgu olduğunu göstermektedir. Tarihsel olarak yerleşik olmayan bir yapıya sahip olan Çingene toplulukları açısından sanat, yalnızca estetik bir üretim süreci değil; aynı zamanda geçim aracı hâline gelebilen ve yerel kaynaklarla doğrudan ilişkilendirilen bir faaliyet olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, farklı

coğrafyalarda yaşayan Çingenelerin sanatsal pratiklerindeki çeşitlilik, onların çevreyle kurdukları ilişkinin kültürel bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Dom, Çingene ve Roman toplulukları, imparatorluğun toplumsal ve ekonomik yapısında önemli bir yer tutmuşlardır. Bu topluluklar, geleneksel zanaat ve mesleklerde uzmanlaşarak, imparatorluğun farklı coğrafyalarında çeşitli iş kollarında faaliyet göstermişlerdir. Söz konusu meslekler arasında müzisyenlik, halıcılık, at tüccarlığı, arabacılık, demircilik, bakırcılık, tenekecilik, madencilik, kuyumculuk ve mevsimlik tarım işçiliği öne çıkmaktadır. Özellikle Çingene ve Roman toplulukları, demircilik ve müzik konusundaki yetkinlikleriyle tanınmış; bu alanlardaki ustalıkları, onları bu işlerin vazgeçilmez aktörleri hâline getirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda bu mesleklerin birçoğunda uzmanlaşan bu topluluklar, zamanla belirli iş kollarında tekel konumuna ulaşmış ve bu alanlardaki üretim süreçlerinde önemli roller üstlendiği ve Osmanlı'daki sosyal ve kültürel çeşitliliğin bir parçası olan Dom, Çingene ve Roman grupları, zanaat ve sanat alanındaki katkılarıyla da imparatorluğun ekonomik ve kültürel yapısına derin izler bırakmışlardır. Bununla birlikte Dom toplumu, falcılık ve bohçacılık gibi geleneksel mesleklerin yanı sıra ticaret, zanaat ve tarım gibi çeşitli alanlarda da faaliyet göstermiştir. Bu çok yönlü mesleki yetkinlikleri, Domların ekonomik yapılarına çeşitlilik katarken, toplumsal ilişkilerinde de esneklik ve uyum sağlama kabiliyetlerini artırmış ve böylelikle Dom toplumuna sahip olduğu beceri ve bilgi birikimiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve sosyal dokusunda önemli bir yer edindiği bilinmektedir.

1.14. Domların Ana Dilleri

Dilbilimi araştırmaları, Çingenecenin kökenlerini ve evrimini anlamak için önemli bilgiler sağlamıştır. Bu çalışmalar, Çingenecenin Kuzey Hint dillerinden ayrıldığını ve atalarının ana vatanlarından göç ettiklerinde dil yapılarının önemli ölçüde değiştiğini ortaya koymaktadır. Çingenecenin evrimi, tek bir dil olarak tanımlanamayacak kadar çeşitli ve farklı olduğunu göstermektedir. Çingenece, çağdaş Kuzey Hint dillerine benzer bir dilbilgisi sistemine sahiptir. Bu dilin sesbilgisi ve biçimbilgisi, Sanskrit dilinin sistemlerinin evrimiyle şekillenmiştir. Sanskrit dilindeki dilbilgisi yapıları, zaman içinde Çingenecede değişiklik geçirerek günümüzdeki formunu almıştır. Bu dilbilimi çalışmaları, dilbilimcilerin Çingenecenin kökenleri ve dil ailesiyle ilişkisini anlamalarına yardımcı olmuştur. Çingenecenin Kuzey Hint dillerinden ayrılması ve evrimiyle ilgili bu bulgular, dilbilim alanında Çingenecenin kökenleri ve tarihine ışık tutmaktadır. Bu çalışmalar, dilbilimcilerin dil

aileleri arasındaki ilişkileri ve dil evrimini anlamalarına yardımcı olurken, aynı zamanda Çingenecenin kültürel ve tarihsel bağlamını da daha iyi anlamalarına olanak sağlamaktadır.

Romani, Çingener ana vatanlarından ayrıldığındakinden çok farklıydı modern İngilizce ile Anglosakson arasındaki kadar farklı ve artık kesinlikle tek bir dil sayılamazdı. Borde'un "*Egipt speche*" üzerinde birkaç cümlesinde bile Yunanca, Slavca ve Rumenceden alıntılara rastlanmaktadır. Bugün bin yıldan uzun bir geçmişe sahip olup, tek biçimliliği destekleyecek herhangi bir yazılı modele sahip olmayan Romani dilini tek ya da standart biçimi yoktur(Fraser, 2005: 19). Çingenerin, Kuzey Hint dillerinden ayrıldığını ve dil yapısının göçle birlikte önemli değişiklikler geçirdiğini ortaya koyan bu çalışmalar, dilin evrimini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Dilbilimci Franz Miklosich'in araştırmaları, Çingenecenin dünya genelindeki çeşitli lehçelerinin Avrupa kökenlerini inceleyerek önemli bir sınıflandırma sunmuştur. Bu sınıflandırmaya göre, Çingenecenin Avrupa'daki farklı lehçeleri, belirli Avrupa dillerinden etkilenmiş ve çeşitli Avrupa dil gruplarına ayrılmıştır. Romen, Macar, Yunan, Galler, Alman, Lehistan, Rusya, Finlandiya, İskandinavya, İtalya, Sırpça ve İspanyol gibi Avrupa dilleri, Çingenecenin çeşitli lehçeleri üzerinde belirgin etkilere sahiptir. Bu etkileşimler sonucunda, Çingenecenin farklı lehçeleri birçok Avrupa dilinden kelime ve dilbilgisi özelliklerini almıştır. Örneğin, bu dillerden birçok sözcük Çingenecenin lehçelerine uyu sağlamış ve ses bilgisi ile dilbilgisi yapıları üzerinde etkiler bırakmıştır. Bu bulgular, Çingenecenin Avrupa kökenlerini ve Avrupa dilleriyle olan etkileşimlerini anlamamıza yardımcı olurken, dilbilimcilerin dil evrimi ve dil değişimi konularında daha derinlemesine analizler yapmalarını sağlar. Miklosich'in çalışmaları, dilbilim alanında Çingenecenin çeşitli lehçeleri ve bunların Avrupa dilleriyle ilişkileri hakkında önemli bir kaynak olarak kabul edilir. Romani dilinin okur-yazar olmayan bir halkın dili olduğu gerçeği, fonetik transkripsiyonunun belirli zorluklarla karşılaşmasının temel nedenlerinden biridir. Bu zorlukların kaynağı, Romani dilinin yazıya dökülmesi konusunda ortak bir girişimde bulunulmamış olmasından gelmektedir. Dilin yazıya dökülme çabaları genellikle bireylerin kendi anadillerinin fonetik sistemlerine dayanmıştır. Ancak, diller arasında imlâ ile okunuş arasındaki uyumsuzluklar büyük ölçüde değişiklik gösterebilir, bu da Romani dilinin yazıya dökülmesinde belirsizliklere yol açabilir. Uluslararası Fonetik Kurumu'nun kullandığı gibi, her harfin tek bir sese karşılık geldiği, tamamen fonetik yapıya sahip bir alfabe, belirsizlikleri ortadan kaldırabilir ve teknik metinlerde son derece başarılı olabilir. Ancak, bu tarz bir alfabe, geleneksel Latin alfabesinin 29 harfinden daha fazlasına ihtiyaç duyabilir. Ayrıca, sıradan okuyucular için alışılmadık harf şekilleri kafa karışıklığına neden olabilir. Bu nedenle, Romani dilinin yazıya dökülmesi

konusundaki çabalar, belirli teknik zorluklarla karşılaşabilir ve geleneksel Latin alfabesinin sınırları içinde kalması gereken sınırların ötesine geçebilir. Bu zorluklar, dilbilimcilerin ve dil yazımı uzmanlarının, Romani dilinin yazı diline geçirilmesi konusunda dikkatli ve özenli bir yaklaşım benimsemelerini gerektirir (Kolukırık, 2008: 148). Çingenelerin Avrupa'daki lehçelerinin sınıflandırılmasında önemli bir yer tutmaktadır. Miklosich, Çingenecenin çeşitli Avrupa dillerinden etkilenecek farklı lehçelere ayrıldığını gösterdiği bilinmektedir. Romen, Macar, Yunan, Alman, Lehistan, Rusça gibi diller, Çingenecenin lehçeleri üzerinde kelime ve dilbilgisi özellikleri açısından belirgin bir etki bıraktığı düşünülmektedir. Bu etkileşimler, Çingenecenin evrimini ve Avrupa dilleriyle ilişkisini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Ancak, Romani dilinin okur-yazar olmayan bir halkın dili olması, yazıya dökülmesinde zorluklar yaşamışlardır. Romani'nin yazıya geçirilmesinde genellikle bireysel fonetik sistemlere dayalı girişimler bulunmuş, yalnız bu dilin yazımında belirsizliklere yol açtığı bilinmektedir. Uluslararası Fonetik Kurumu'nun önerdiği gibi, fonetik bir alfabenin kullanımı, bu belirsizlikleri ortadan kaldırılabılır ama bu tür bir alfabe, geleneksel Latin alfabesinin sınırlarını aşabilir ve sıradan okuyucular için anlaşılabilirlik sorunlarına neden olduğu bilinmekte ve Romani dilinin yazıya dökülmesi konusunda dilbilimsel zorluklar devam etmekte olup, bu alandaki çalışmalar dikkatli bir yaklaşım gerektirdiği düşünülmektedir.

Tablo 1.1. *Dom, Rom ve Lom Diline Ait Kelime Örnekleri (Kolukırık, 2008: 148)*

Gruplar/Kelimeler	Rom-Romani	Dom-Domari	Lom-Lomani
Su	Pani	Pani	Cur
Ekmek	Mano	Menev	Perez
Çocuk	Çavo	Zorta	Çava
Et	Mas	Masi	Mis
Erkek	Manus	Manıs	Mart

Kenrick'e göre (Kenrick, 2006: 18), Çingenelerin aidiyetleri konusunda geçen bazı tespitler şu sıralanmaktadır: “*Dom*” sözcüğündeki “*D*” harfi dilin, Hint dillerine özgü bir biçimde yukarı dönük olarak telaffuz edildiği bir “*d*” çeşididir. Asıl adlarının ilk harfi olan “*D*” Ermenicenin etkisi altında “*L*” ye dönüşmüş, geriye kalanları ise Avrupa'ya geçmiş ve

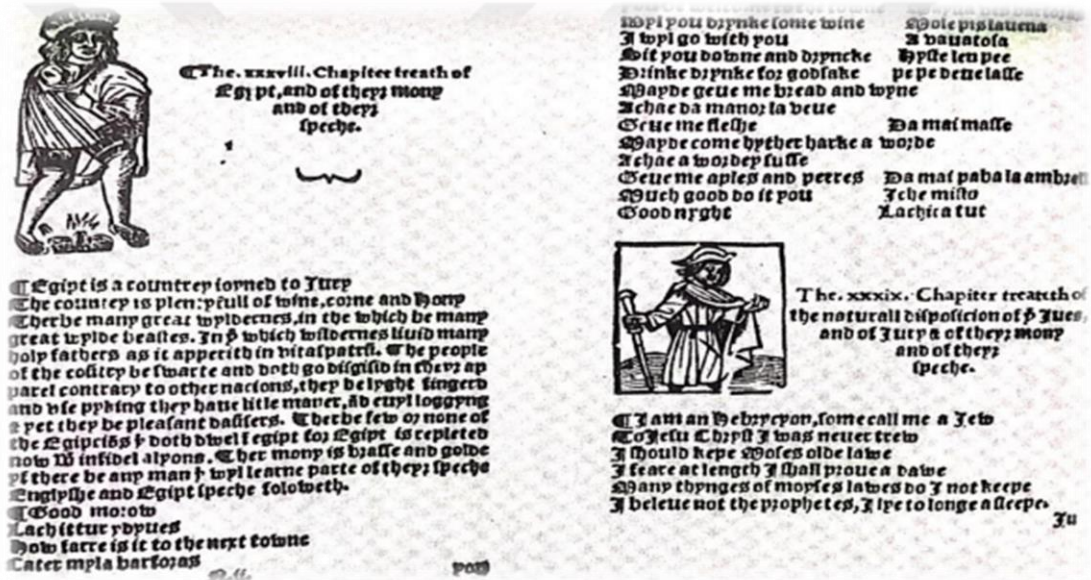
“D” harfi burada “R” halini almıştır. Kenrick, Çingene halkının ortaya çıkışını şöyle ifade etmektedir. *“Benim varsayımım, Çingene halkının yedinci ve onuncu yüzyıllar arasında Hindistan sınırları içinde değil, dışında ortaya çıktığı yönündedir. Çeşitli kabilelerden gelen Hintli göçmenler İran’da evlilik yoluyla birbirine karışmış, burada Dom sonraları Rom adı altında bir halkı oluşturmuş ve birçoğu daha sonra Avrupa’ya geçmişti.”* Günümüz ise Çingeneleri bu topluluğun soyundan geldiği bilinmektedir. Çingeneler arasında etnik bilincin 1945 sonrası artışı, Sampson’un Rom adının düşük bir kasttan türediği yönündeki görüşüne dair şüpheleri beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, Sanskritçe’deki “*Ramta*” gezgin gibi alternatif etimolojik kökenler öne sürülmüştür. Ayrıca, Çingene kökenli dilbilimci Dr. Ian Hancock, Dom-Lom-Rom ilişkisini ele alırken, bu etimolojik bağlantılara kuşkuyla yaklaşmaktadır. Dr. Hancock, 2003 yılında Çingeneler konusunda İstanbul’da düzenlenen bir seminerde sunduğu bildiride *“bunun daha başından itibaren karışık bir halk olduğuna ve sözü edilen dönemde etnik kökenden çok uğraşlarına göre tanımlandığına” ilişkin sağlam inancını ortaya koyuyordu*” diye açıklamıştır (Kenrick, 2006: 20). Çingenecenin Hint kökenli olduğu fikrini desteklemek için üç ana dilbilimsel unsura dikkat edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır: ses, yapı ve kelime dağarcığı gibi bu unsurlar üzerinden karşılaştırmalı dilbilimi teknikleriyle yapılan analizler, diller arasındaki benzerlikleri ve evrim süreçlerini anlamamıza yardımcı olduğu düşünülmektedir. Dilbilimsel ilişkileri belirlemede önemli ipuçları ise, ortak kelime hazinesi, dilbilgisel yapı benzerlikleri ve ses benzerlikleridir. Ses benzerliği, iki dildeki kelimelerin benzer anlamlar taşıyan ses yapılarının belirli bir düzende birbirine dönüşmesiyle açıklanabilmekte ve bu tür analizler, Çingenecenin tarihsel evrimi ve dilsel ilişkileri hakkında derinlemesine bir anlayış geliştirmemizi sağladığı düşünülmektedir.

Romani dilinin okuryazar olmayan bir halkın dili olduğunu ve fonetik transkripsiyonuyla ilgili sorunun kaynağı olarak, onun yazıya dökülmesi konusunda ortak bir girişimde bulunulmamış olmasının yattığını şu şekilde ifade ediyor: Dili yazıya dökmeye çalışanlar genellikle kendi anadillerinin fonetik sistemini kullanmışlardır ki diller, imlâ ile okunuşlarının arasındaki uyum bakımından büyük değişiklikler göstermektedir. Uluslararası Fonetik Kurumu’nunki gibi her harfi tek bir sese karşılık gelen, tamamıyla fonetik yapıya sahip bir alfabe, iki anlamlılıktan doğan belirsizliklere yer bırakmadığı ve teknik işlerde olağanüstü başarılı olduğu halde, Latin Alfabesinin 29 harfinden çok daha fazlasına ihtiyaç duymakta, çünkü 22 sıradan okurlar için alışılmadık harf şekilleri biraz kafa karıştırıcı olabilmektedir (Fraser, 2005: 21). Romani dilinin yazıya dökülmesi sürecinde karşılaşılan zorluklar, yalnızca fonetik sistemler arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanmamaktadır; aynı zamanda bu dilin okuryazar olmayan bir halk tarafından kullanılması da önemli bir etken

oluşturduğu düşünülmektedir. Çoğunlukla kendi anadillerinin fonetik yapılarını kullanarak yazıya geçirilmiş olması, dilin sesli ve yazılı formu arasında önemli farklılıkların doğmasına sebep olmuştur. Bu durum, sadece yazının doğruluğu üzerinde değil, aynı zamanda bu dilin kültürel ve dilsel kimliğinin nasıl aktarılacağı konusunda da kafa karışıklıkları yarattığı bilinmektedir. Uluslararası Fonetik Kurumu'nun önerdiği alfabenin, her harfi tek bir sese karşılık gelecek şekilde fonetik yapıda olması, dilin daha doğru ve tutarlı bir şekilde yazıya dökülmesini sağlayacakken, bu tür bir alfabenin Latin alfabesinden çok daha fazla harf gerektirmesi, genellikle okuryazar olmayan topluluklar için büyük bir engel teşkil etmektedir. Çingenece gibi dillerin yazıya dökülmesi, sadece dilbilimsel bir mesele olmanın ötesine geçer; aynı zamanda bu dilin toplumlar arasındaki kültürel ve tarihsel bağlarını koruma amacını taşır. Bununla birlikte, yazı sisteminin zorlukları, dilin doğru bir şekilde aktarılmasını engellerken, bir yandan da daha derin bir dilsel ve kültürel çözümleme gereksinimini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Çingenecenin yazılı hale getirilmesi, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluk ve kültürel bir mirasın korunması olarak da değerlendirilebilmektedir. Dom dili, Türkiye'nin Güneydoğu bölgesinde yaşayan ve genellikle göçebe bir yaşam tarzını benimseyen Dom toplumunun dili olarak bilinmektedir. Domlar, genellikle çadırlarda yaşarlar ve geleneksel olarak hayvancılık ve el işleriyle uğraştığı, Dilin kökeni tam olarak belirlenmemiş olsa da Hint-Avrupa dil ailesine ait olduğu düşünülmektedir. Dom dili, tarih boyunca çeşitli etkileşimlere maruz kaldığı ve özellikle Kürtlerle olan temas, Dom dilini etkilemiş ve zamanla Dom toplumunun günlük iletişimde daha az kullanılmasına neden olduğu bilinmektedir. Kürtçe, Dom dilinin yerine giderek daha fazla kullanılmaya başlanmış ve bu da Dom dilinin kullanımının azalmasına yol açtığı düşünülmektedir.

Dilbilimciler tarafından Çingene dilinin üç ana lehçeye ayrıldığı kabul edilir: Avrupa, Ermeni ve Asya Ermenicenin dışında kalan lehçeleri. Bunlar, Rom, Lom ve Dom şeklinde isimlendirilmiştir. Romani, Lomavren ve Domari adlarıyla da bilinen bu lehçeler iki temel farklılıkla kendini gösterir ki bunlar da ben Romani ile Lomavren ve Phen Domari Grubu olarak tanımlanmaktadır (Duygulu, 2006: 18). Çingene dilinin üç ana lehçeye ayrılması, dilbilimciler için bu dilin evrimini ve farklı coğrafyalardaki çeşitliliğini anlamada önemli bir ayrıntı olduğu bilinmekte ve Romani, Lomavren ve Domari adlı lehçelerin varlığı, Çingenecenin tarihsel olarak farklı kültürel ve coğrafi koşullarda şekillendiğini bilinmektedir. Bu ayrım, dilin kökenleri ve evrimi üzerine yapılan çalışmaların derinleşmesine olanak tanırken, aynı zamanda her bir lehçenin kendi içindeki fonetik, yapısal ve kelime dağarcığı farklılıklarını da ortaya koyduğu ve Romani ve Lomavren arasındaki farklar, genellikle sesbilgisel ve morfolojik özelliklerle kendini gösterirken, Phen Domari Grubu ise daha çok

söz varlığı ve dilbilgisel yapılarla ayrılmaktadır. Romani ve Lomavren arasındaki farklılıklar, özellikle dilin fonetik yapısındaki değişimlere ve yeni etkileşimlerin dil üzerinde bıraktığı izlere işaret ettiği bir taraftan, Domari'nin ise kendine has kelime dağarcığı ve yapısal özellikleri, Çingenecenin Asya kökenli bir dil olarak kalmasını sağlamıştır. Bu lehçelerin ayrılması, yalnızca dilbilimsel bir sınıflandırma değil, aynı zamanda bu toplulukların tarihsel yolculuklarını ve sosyal yapılarındaki çeşitliliği anlamamıza yardımcı olduğu bilinmektedir. Her bir lehçenin kendine özgü dinamikleri, Çingene dilinin bütün bir çapta nasıl evrildiğini ve farklı coğrafyalarda nasıl yerleşik hale geldiğini anlamamıza olanak tanımaktadır. Bu ayrımlar, Çingenecenin zengin ve çok katmanlı kültürel geçmişinin bir yansıması olduğu bilinmektedir.



Şekil 1.2. Bilinen İlk Romani Örnekleri (Fraser, 2005: 20)

Çingenelerin 10. ve 11. yüzyıllarda Kuzey Mezopotamya'ya ve Bizans'ın doğu sınırlarına ulaşmaları, göç tarihleri açısından önemli bir eşik olarak değerlendirilmektedir. Bu hareketlilik, yalnızca yer değiştirme anlamına gelmemekte; aynı zamanda beraberinde kültürel, dilsel ve toplumsal etkileşimleri de getirmiştir. Domların güneye yönelerek Orta Doğu'da kalmaları, bu topluluğun tarihsel olarak güneydoğu bölgelerine yerleştiğini göstermektedir. Bu durum, Dom lehçesinin söz konusu coğrafyada geliştiğini ve çevredeki kültürlerle etkileşim içinde biçimlendiğini de düşündürmektedir. Lom'ların kuzey güzergâhını izlemesi ve Rom'ların batı güzergâhını takip etmeleri ise, bu toplulukların coğrafi ve kültürel bağlamda farklı yollara ve etkileşimlere girdiklerini göstermektedir. Lom ve Rom

Fizyolojik antropoloji ve nüfus genetiği konularındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: Günümüzde bu iki alan, teori ve uygulama açısından önemli bilgiler sunsa da kesin sonuçlara ulaşmamızı sağlayamamaktadır. Aslında, tarihsel dilbilimden daha fazla yenilik sundukları da söylenememekte, ancak bu bilim dalları, dil ile onu ilk konuşanlar arasındaki Hint kökenli bağlantıyı açık bir şekilde ortaya koyduğu bilinmektedir. Dilbilimciler bu konuda tam emin olamazken, fizyolojik antropoloji ve nüfus genetiği, bu ilişkinin Hindistan Yarımadası'na dayandığını oldukça net biçimde göstermektedir. Yine de bu üç alan bir arada

kullanılsa bile, Roman dilini konuşan toplulukların göç yolları, bu göçün tarihsel nedenleri ve bu süreci başlatan olayın ne olduğu gibi sorulara net yanıtlar verilmediği bilinmektedir.

1.15. Domların Dini İnançları

Dom topluluklarının dini inançları, tek tip bir yapıya sahip olmadığı ve yaşadıkları yerlerin dini yapısına göre şekillenen bu inançlar, zamanla farklılık göstermiştir. Yapılan araştırmalar, Domların genellikle yaşadıkları ülkelerde baskın olan dini inançları benimsediklerini ortaya koymaktadır. Ancak bu dini inançları ne kadar benimsedikleri ve nasıl uyguladıkları her grup için farklılık gösterdiği bilinmektedir. Bazı Domlar bulundukları toplumla güçlü dini bağlar kurarken, bazıları dini pratiklere daha mesafeli yaklaşabilmektedir. Coğrafi dağılım dikkate alındığında, Türkiye'deki Domların büyük bir çoğunluğunun Müslüman olduğu görülmektedir. Aynı şekilde İran, Irak, Suriye, Filistin ve Kuzey Afrika gibi ülkelerde yaşayan Dom toplulukları da İslam inancını benimsemektedir. Buna karşılık, Avrupa ve Amerika'da yaşayan Domlar ise genellikle Hristiyan inancına bağlıdır. Avrupa'daki Domlar arasında Ermeni Kilisesi'ne, Ortodoks, Katolik ya da Protestan mezheplerine bağlı olanların bulunduğu ve bu kişiler ibadetlerini kiliselerde yerine getirir; bazı durumlarda, örneğin hastalık zamanlarında Meryem Ana'ya dua etmek gibi uygulamalarda bulunduğu bilinmektedir.

1.16. Domların Etnik Kimliği ve Tarihsel Süreçteki Yolculukları

Dom toplumunun kökeni, göç hareketleri ve kültürel özellikleri uzun yıllardır araştırmacıların dikkatini çekmekle birlikte, bu alanda sistematik ve disiplinler arası nitelikteki bilimsel çalışmaların ortaya çıkışı 19. yüzyıl olduğu bilinmektedir. Erken dönem kaynaklarda bu topluluklara dair bilgiler sınırlı, dağınık ve çoğunlukla önyargılarla şekillendirilmiş olsa da, modern etnografik, dilbilimsel ve tarihsel çalışmalar sayesinde göç süreçlerine ve kökensel aidiyetlerine dair daha kapsamlı araştırmalar yapılabilmektedir. Bu bağlamda, söz konusu toplulukların hangi bölgeden yola çıktıkları meselesi üzerine çeşitli kuramlar ve hipotezler ileri sürülmüş ancak genel kabul gören görüş, bu toplulukların Hindistan'ın kuzeybatısına tekabül eden coğrafi bölgelerden ayrılarak, zamanla Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Avrupa'ya kadar uzanan geniş bir göç ağı içerisinde farklı bölgelerde yerleştikleri yönündedir. Bu göç süreçlerinin farklı tarihsel dönemlerde, farklı toplumsal sınıflara ait grupların çeşitli sebeplerle yer değiştirmesiyle gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Domların kökenine dair yapılan araştırmalar, tarihsel kaynakların yetersiz olması nedeniyle

pek çok belirsizlik içermektedir. Literatürdeki çalışmalar çoğu zaman net ve kesin bilgiler sunamamış, bu da farklı yorumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunun en önemli sebeplerinden biri, Domların yazılı bir kültür geleneğine sahip olmamalarıdır. Tarihleri genellikle dışarıdan insanlar tarafından kaydedilmiştir. Ancak bu dış kaynaklı anlatılar, çoğu zaman Domları kendi kültürel bağlamlarından kopararak, onları tek tip ve kalıplaşmış şekilde göstermiştir. Bazı araştırmacıların kendi bakış açılarına göre Dom tarihi hakkında yorum yapmaları da başka sorunlara yol açmıştır. Bu durum, hem akademik tarafsızlığa zarar vermekte hem de Domların tarihsel kimliklerinin yanlış anlaşılmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, Domların kökenine yönelik araştırmalar yapılırken daha dikkatli olunması gerekmektedir. Bu çalışmaların çok yönlü, kültürel hassasiyeti yüksek ve farklı bilim dallarını bir araya getiren bir anlayışla yapılması önemlidir. Sözlü tarih anlatımları, gözlemler, dil araştırmaları ve antropolojik çalışmalar bir arada değerlendirilmelidir. Böylece hem tarihsel hem de kültürel açıdan daha doğru ve kapsayıcı bir sonuç elde edilmektedir. Ayrıca Domların kendi anlatılarına da yer verilerek, onların tarihinin daha doğru bir şekilde anlaşılması sağlanabilmektedir.



Görsel 1.2. *Tef ve Flüt Çalan Çingeneler (Altınöz, 2013: 391)*

Çingene topluluklarının kökenine ve tarihsel geçmişine dair araştırmalar, günümüzde hâlâ bazı temel sorulara kesin yanıtlar verememektedir. Bu toplulukların Hindistan'dan başlayarak farklı coğrafyalara yayılma süreci hakkında çeşitli tahminler bulunsa da, göç hareketlerinin beşinci yüzyıldan on beşinci yüzyıla kadar olan zaman diliminde gerçekleştiği genel kabul görmektedir. Ancak bu sürecin tam olarak ne zaman başladığına dair net bir tarih belirlenememiştir. Bunun temel nedenlerinden biri, göç hareketlerinin yalnızca mekânsal bir yer değiştirme olarak değil, aynı zamanda bu hareketliliğe neden olan tarihsel, siyasi ve toplumsal dönüşümlerle doğrudan ilişkili bir olgu olarak ele alınması gerektiğidir. Bu doğrultuda, literatürde çeşitli kuramlar öne sürülmüş olmakla birlikte, baskın görüş bu göç hareketinin ani ve tekil bir olaydan ziyade, zamana yayılan çok katmanlı bir süreç olduğu yönündedir. Bu görüşe göre, Çingene topluluklarının ataları farklı sosyal sınıflara, janti zanaatkâr gruplara ya da kastlara mensup bireylerden oluşmakta; özellikle Hindistan'ın kuzeybatısında yer alan bölgelerden farklı nedenlerle ayrılarak küçük gruplar hâlinde yurtlarını terk etmiş ve zamanla Avrupa'ya doğru yönelmişlerdir.

Tarihsel bağlamda bu göçlerin, Ak Hun akınlarının yoğunlaştığı dönemlerde ivme kazandığı düşünülmektedir. Aynı dönemde, Grupta Hanedanlığı'nın çöküşü ve Hint alt kıtasındaki siyasi otorite boşluğu, geniş çaplı toplumsal krizleri beraberinde getirmiştir. Özellikle Hindistan'ın Sind bölgesinin 7. ve 8. yüzyıllarda Arap güçleri tarafından ele geçirilmesi, ciddi bir sosyal ve ekonomik kırılmaya yol açmış ve bu kırılma, kitlesel göç hareketlerini tetiklemiştir. Bazı araştırmacılar, Gazneli Mahmud'un 11. yüzyıldaki akınlarının, Muhammed Guri'nin 12. yüzyıldaki seferlerinin ve Timur'un 14. ve 15. yüzyıllarda gerçekleştirdiği istilaların da Çingene atalarının göç süreçlerini etkilediğini ileri sürmektedir. Ancak bu dönemlerin, göç dalgasının başlangıcı olarak değil, daha çok süre giden hareketliliğin sonraki evreleri olarak değerlendirilmesi daha olasıdır. Yine de bu geç dönemlere tarihlenen bazı Çingene göçleri, ilgili dönemlerin tarihsel bağlamıyla çelişmeyen olası senaryolar arasında yer almaktadır. Nitekim 17. ve 18. yüzyıllarda Orta Asya'ya yerleşmiş ve Hissarsky Pariah olarak anılan bir grubun göçü, bu geç dönem hareketlerine örnek olarak gösterilmektedir. Günümüzde bu topluluk, literatürde yarı-Çingene nitelendirmesiyle tanımlanmakta ve geç dönem göç örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Çingenelerin göçleriyle ilgili çeşitli kuramlar bulunsa da baskın görüş, bu hareketliliğin tekil bir olaydan ziyade, farklı toplumsal sınıflara ve kastlara mensup grupların çeşitli nedenlerle yurtlarını terk ederek Avrupa'ya doğru ilerlediği uzun soluklu bir süreç olduğudur. Özellikle Ak Hun akınlarının, Grupta Hanedanlığı'nın çöküşü ve Hint toplumunda ortaya çıkan krizle birlikte bu göçleri hızlandırdığı varsayılmaktadır. Ayrıca,

yedinci ve sekizinci yüzyıllarda Arapların Sind bölgesini ele geçirmesi, toplumsal ve ekonomik çalkantılarla eşzamanlı olarak kitlesel göçleri beraberinde getirmiştir. Hindistan'dan daha geç dönemlerde gerçekleşen bazı Çingene göçlerinin varlığı, bölgenin tarihsel bağlamıyla çelişmeyen bir olasılık olarak kabul edilmektedir. Bu duruma örnek olarak, 17. ve 18. yüzyıllarda Orta Asya'ya yerleşen ve Hissarsky Pariah olarak anılan topluluğun göç süreci gösterilmekte ve günümüzde bu toplum, yarı Çingene olarak değerlendirilmektedir.

1.17. Domlara Yönelik Ayrımcılık ve Önyargılar

Türkiye'de Çingene ve Romanlara yönelik birçok önyargı bulunmaktadır. Gökçen ve Öney'e ait çalışmada (2008: 129) toplumun genelinin, Türkiye'deki Romanlara ilişkin ön yargısal kanaatlerin ötesinde pek az bilgisi bulunduğunu ileri sürmektedir. Onlara göre, toplumun çoğunluğu tarafından Romanlara atfedilen ve Romanların en hafifinden, hercai, tasasız, dans-müzik-çiçek üçgeninde günlük yaşayan, yüzeysel, ya da daha da ileri gidilerek suçlu ve ahlaksız insanlar olduğuna ilişkin basmakalıp fikirler, medya aracılığıyla da sürekli tekrarlandığı ve Türk toplumundaki Romanlara yönelik genel algı, onları sosyal hiyerarşinin en altına yerleştiriyor, şeklinde tespitler yer alındığı bilinmektedir.

Gökçen ve Öney (2008), "Türkiye'de Romanlar ve Milliyetçilik adlı makalelerinde resmi devlet politikasının Türk kimliği dışında kalan farklı etnik grupların varlığını reddettiğini, bu nedenle de onlarla ilgili herhangi bir resmi veri bulunmadığını ileri sürmektedirler. Onlara göre, Türk Kimliğine asimile olmamış ya da asimile edilememiş gruplarla devlet arasındaki geleneksel olarak gergin ilişkiler, bu grupların çoğunu, kendilerine özgü kültürel kökenlerini saklamaya, hatta tamamen inkâr etmeye zorlamıştır." Resmi devlet politikasının Türk kimliği dışında kalan etnik grupların varlığını uzun süre reddettiği ve bu nedenle bu gruplara ilişkin resmi verilerin yetersiz olduğu vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, etnik kimliklerin görünürlüğünü azaltmış ve farklı toplumların varlığını belgelemeyi zorlaştırmıştır. Türk kimliğine asimile olmamış ya da asimile edilememiş gruplar ile devlet arasındaki tarihsel olarak gergin ilişkiler, bu toplumların kendilerine özgü kültürel kimliklerini saklama ya da tamamen inkâr etme davranışına yol açmaktadır. Böylesi bir durumda özellikle Roman topluluklarının kimliklerini ve kültürel değerlerini koruma konusunda yaşadığı zorlukları gözler önüne sermektedir. Romanların karşı karşıya kaldığı sosyal dışlanma ve önyargılar da bu saklanma ve inkâr sürecini derinleştiren önemli faktörlerdir. Asıl neden romanların kültürel kimliklerinin tanınması ve korunması için resmi politikaların gözden geçirilmesi büyük önem taşıdığı bilinmektedir.

Türkiye’deki Romanların kendilerini Müslüman Sünni inancına sahip Türkler olarak görme ve azınlık olarak kimliklerini açıkça dile getirmekten sakınma eğilimleri şaşırtıcı değildir. Dışlanmış azınlıkların, çoğunluğun bir parçası olabilme yönündeki özelemleri anlaşılabilir ve tarihsel açıdan da tanıdık bir durumdur (Gökçen ve Öney, 2008: 130). Elbette, cümleleri özgün ve akademik bir üslupla yeniden şöyle ifade edebilirim: Gökçen ve Öney, genel hatlarıyla Roman topluluklarının milliyetçi taleplere açıkça karşı durmamalarının, onları devlet nezdinde sorun teşkil eden bir etnik grup olarak algılanmaktan uzaklaştırdığını öne sürmektedir. Ancak, 1920’li ve 1930’lu yıllarda bazı siyasi düşünce çevrelerinde Romanların sınır dışı edilmesi ya da asimilasyona tabi tutulması gerektiği yönünde görüşlerin dile getirildiği de literatürde yer bulmaktadır.

1.18. Dom Toplununun İsimlendirilmesi ve Kültürel Çeşitliliği

Yüzyıllardır çok geniş bir coğrafyada boy gösteren Çingene/Roman topluluğu gittikleri her yerde farklı isimler almışlardır. Bu araştırmada Çingene/Roman olarak adlandırılan topluluk için ne dünyada ne de Türkiye’de üzerinde anlaşılmış ortak bir adlandırma vardır. Dünya vatandaşları olarak kabul edilen bu topluluk, içinde yaşadıkları toplumun dil yapılarına uygun olarak değişik isimler almışlardır. Nereden geldikleri konusunda kesin bilgilere sahip olunmayan bu topluluk için kullanılan isimlerde de bir köken arayışının izleri sürülebilir. Dünyada en çok bilindikleri adlardan Gypsy ile Mısır’dan Egyptus geldiklerine gönderme yapılırken; Fransızlar, Bohemya’dan geldikleri için Bohemien, Hollandalılar ise Macaristan’dan geldikleri için “*Ungern*” diye adlandırmışlardır (Duygulu, 2006: 12). Dom topluluklarının adlandırılmaları genellikle yaşadıkları coğrafyaya bağlı olarak değişiklik gösterir. Bu grupların adları, yaygın olarak kullanılan terimler arasında Dom, Lom, Rom, Çingene, Roman gibi çeşitli ifadeleri içermektedir. Bu terimler, kültürel, tarihsel ve sosyal bağlamlar içinde farklı anlamlar kazanmıştır. Ancak, bu toplulukların kendilerini tanımlamak için tercih ettikleri terimler genellikle dışarıdan gelen etkiler ve toplumsal kabullerle şekillenmiştir. Bu adlandırmalar, bu toplulukların kimliklerini ve yaşadıkları coğrafyadaki yerlerini anlamak için önemli ipuçları sunmaktadır. Duygulu’ya göre, bu topluluğa verilen isimlerin en çok bilinenleri: Gypsy, Kıpti, Sinti, Zigeuner, Zingari, Tsigane, Tigani, Gitane’dir. Osmanlı kaynaklarında Kıptî diye anılmaları, Mısır’da yaşayan bir kavim olan Kopt’larla Çingeneleri ilişkilendirme eğiliminden kaynaklanmaktadır. Yine aynı görüşten hareketle ve Egyptus Mısır’dan geldikleri kanaati ile Anglo-Saksonlar bunlara Gypsy adını vermişlerdir. Fransızların Çingenelere ilk defa Bohemya’dan geldikleri ve Çek krallarından aldıkları belgeleri gösterdikleri için Bohemien, Hollandalıların ise,

Macaristan'dan geldikleri için Ungern dedikleri bilinmektedir. Domlara verilen isimler dünya genelinde çeşitlilik göstermektedir. Domların ana göç yollarından biri olan Anadolu, yaklaşık olarak 12 farklı bölgeden geçmiştir. Bu bölgeler arasında İstanbul, Eskişehir, Adana, Antalya, İskenderun, Denizli, Samsun, İzmir, Van, Mardin ve Trakya gibi yerler bulunmaktadır. Domlar, bu bölgelerde çeşitli adlarla anılmaktadırlar, bu da kültürel ve coğrafi çeşitliliklerin bir yansımasıdır. Dom topluluklarının çeşitli isimlendirmeleri, kültürel ve coğrafi farklılıkların yanı sıra dış etkilerin etkisiyle şekillenmektedir. Bu isimler, yaşam tarzlarını ve kültürlerini yansıtırken, dışarıdan gelen etkilerin de bu grupların kimliği üzerinde belirleyici bir rol oynadığı doğru bir tespit olarak bilinmektedir.

Çingenelerin kimliklerini genellikle etnik bir terimle değil, ya “*insan*” anlamına gelen bir sözcükle ya da yaptıkları işle tanımladıklarını göstermektedir. Bu durum, hem insan olarak görülme arzularını hem de toplumsal rollerinin kimliklerinin merkezinde olduğunu ortaya koymaktadır. Yani kimlik, soy ya da kökenden çok, yaşanan hayat ve yapılan işle şekillenmektedir. Dom toplumunun Türkiye'nin farklı bölgelerinde çeşitli adlarla anıldığını göstermektedir. Bu adlandırmalar, hem coğrafi farklılıkları hem de yerel halkın toplumla kurduğu tarihsel ilişkileri yansıtmaktadır. Farklı bölgelerde farklı isimlerle anılmaları, Dom kimliğinin tek biçimli değil, çok katmanlı ve yerel bağlamlara göre değişken bir yapıda olduğunu ortaya koymaktadır.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaşayan toplumlar kendilerini Mıtrıp olarak tanımlamalarına rağmen, bölge halkı tarafından çoğunlukla “*Karaçi*” ya da “*Cingân*” gibi adlarla anılmaktadırlar. Benzer bir durum Doğu ve Kuzey Anadolu bölgelerinde de gözlemlenmektedir; burada da yerli halkın “*Çingen*” şeklinde nitelediği toplum üyeleri, kendilerini “*Poşa*” adıyla ifade etmektedir. Orta Anadolu'daki Abdallar ve Teberler için de benzer bir adlandırma ayrışması söz konusudur. Öte yandan, Türkiye'nin batı kesimlerinde yaşayan ve nüfus açısından en kalabalık grubu oluşturan Çingene topluluğu, yaklaşık son elli yıldır kendilerini “*Roman*” kimliğiyle tanımlamayı tercih etmektedir. Zaman içinde yapılan araştırmalar, Dom toplumlarının coğrafi olarak farklı bölgelerde değişen isimlendirmelerle tanımlandığını göstermektedir. Bu isimlendirmeler, yaklaşık olarak on iki bölgeden bölgeye değişiklik gösterir ve ulusal ile uluslararası düzeyde hukuki kararlar alınırken, tek bir adlandırmanın kullanılmasının mümkün olmadığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca, Dom toplumuyla ilişkilendirilen Roman ve Çingene terimlerinin her ikisinin de kullanıldığı belirlenmiştir. Bu durum, Dom toplumunun kültürel ve coğrafi çeşitliliğini vurgulamakta ve isimlendirme konusunda çoklu bir yaklaşım gerektiğini göstermektedir.

Benzer bir tabloyla uluslararası düzeyde de karşılaşılmıştır. Uluslararası Çingene Birliği, Çingene adı yerine Roma adının bizdeki karşılığıyla Roman kullanılmasını önermektedir. Ek olarak, 1978’de düzenlenen İkinci Dünya Çingene Konferansında Uluslararası Çingene Komitesi’nin adı Uluslararası Roma Birliği olarak değiştirilmiştir (Hancock, 2002: 122; akt., Kolukırık, 2009: 111). Bu durum, uluslararası düzeyde de kimlik adlandırmaları konusunda bir hassasiyetin olduğunu göstermektedir. “Çingene” gibi dışlayıcı ya da olumsuz çağrışımlara açık terimler yerine, topluluğun kendi benimsediği “Roman” gibi ifadelerin kullanılmasına yönelmiştir. Bu değişim, hem toplumsal saygınlık hem de öz tanım hakkı açısından önemli bir adımdır.

Roma adının kullanılmasının gerektiğini savunan görüşe göre, kelimenin kökü olan Rom, Hindistan’daki Sanskritçe Domdan gelmekte ve adam, insan anlamlarını taşımaktadır. Onlara göre, Çingene adı Gacoların, yani Çingene olmayanların kendilerine taktığı bir isimdir. Bir diğer görüş ise topluluğun tarihsel ve kültürel birliğini vurgulamak amacıyla Çingene denmesini tercih etmektedir(Lewy, 1999; akt., Kolukırık, 2009: 111).

2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ ve KURAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Sosyolojik olarak yöntem; bizlerin olayları kendi aralarındaki ilişki ve bağlantıları soyut düzeyde kurabilmemize ve böylece olayların anlaşılmasına izin veren bir yaklaşım biçimidir (Sezer, 1993: 51).

Genel anlamda yöntem metot Yunanca olup etimolojik olarak izleme, peşinden gitmeyi ifade eder (Çelebi, 2004: 131).

Etnolojik verilerin analizi ve yorumlanması, antropoloji ve sosyoloji alanlarıyla yakından ilişkilidir. Eğer araştırmanın kuramsal çerçevesi için kültür kullanılıyorsa ve bir grup tanımlanıyorsa; etnografya, antropoloji ve bazı açılardan da sosyoloji ile işbirliği yapar (Glesne, 2012: 24).

Bu bağlamda, yapılan çalışmaların bilimsel temelli nitelikler kazanması için yöntem seçiminin, araştırılan konunun geçerli ve uygun sonuçlara ulaşmasını sağlayacak bir yapıda olması gerekmektedir. Yöntem çeşitliliği açısından, sosyal bilimlerde kullanılan yöntemler genellikle “*Nicel*” ve “*Nitel*” olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. Nicel yöntemler, genellikle deneysel uygulamalara dayanmaktadır. Bu çalışmada ise, kültürel analizlerde deneysel verilere değil, Mardin’in Nusaybin yöresinde yaşayan insan gruplarının yaşam tarzları ve kültürel pratiklerinde müzik kültürü yanı sıra önemli bir yere sahip olan Rebap çalgısı aracılığıyla günümüze ulaşan kültürel kodların belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Nitel araştırma, varsayımlara ve bireyler veya grupların bir sosyal ya da insan sorununa atfettikleri anlamlara değinen ve araştırma problemlerinin incelenmesini içeren yorumlayıcı/kuramsal çerçevelerin kullanımı ile başlar (Creswell, 2013: 44).

Nitel araştırma, bir sahanın ya da sosyal hayatın bir kesitiyle uzun süreli ve yoğun bir etkileşim süreci ile birlikte gerçekleştirilir. Sözü edilen süreçler bireylerin, grupların, toplumların ve örgütlerin gündelik hayatlarını yansıtmaktadır (Miles ve Huberman, 2015: 6).

Bu bağlamda nitel araştırmaların odak noktası, güvenilirlikten daha çok geçerliktir. Nitel geçerlik, araştırmacının katılımcı ziyaretleri esnasında elde ettiği bilgilere dayalı olan analiz süreçlerinden ve dış uzman incelemelerinden kaynaklanır (Creswell ve Clark, 2015: 225). Nitel araştırmada odak geçerliktir; geçerlik ise katılımcı gözlemleri ve uzman incelemelerine dayanmaktadır.

Farklı yazarlara ait nitel araştırma yöntemi tanımlamalarına bakıldığında; “*İnsan ve grup davranışlarının nedenini ve nasılını anlamaya yönelik araştırmalar, nitel araştırma*

alanına girmektedir” (Creswell, 2017: 29). İnsan ve grup davranışlarını anlama amacı taşıyan araştırmalar, nitel araştırmadır.

Bu çalışmada elde edilen bulgulara ait analizler yapılırken, araştırmanın geçerliliğini desteklemek için konu ile ilgili uzman görüşlerine sıkça başvurulmaktadır. Dolayısıyla yapılan bu çalışmada “*Nitel*” araştırma yöntemine başvurulmuştur.

Başka yönleri ile nitel araştırma tekniği; “*gözlem, görüşme ve doküman analizi literatür tarama gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda alan çalışması gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma*” şeklinde açıklanmaktadır (Şimşek ve Yıldırım, 2000: 19). Nitel veri toplama teknikleri, bu çalışmada yoğun olarak tercih edilmiştir. Araştırmada faydalanılan diğer araştırma yöntemi de Descriptive Survey betimsel araştırma yöntemidir. “Betimleme, bütün bilim kollarında ilk aşamayı oluşturur; amacı araştırma konusu olguları ve bu olgular arasındaki ilişkileri saptama, sınıflama ve kaydetmedir” şeklinde belirtilmektedir (Yıldırım, 2000: 56). Çalışmada nitel teknikler ve betimsel yöntem kullanılmış; betimleme, olguları ve ilişkilerini saptayıp sınıflamayı amaçlar.

Başka bir bakış açısıyla; “*Survey, Sosyal Bilime ilişkin pozitivist yaklaşım içinde geliştirilmiştir. Surveyler, sosyal dünya hakkında nicel enformasyon üretir ve insanların ya da sosyal dünyanın görünümelerini belirtir*” (Kuş, 2009: 44). Survey, pozitivist yaklaşımla geliştirilen ve sosyal dünya hakkında nicel bilgi üreten bir yöntemdir.

Bu çalışmada elde edilen bulgular, betimsel analizler sonucunda önceden belirlenmiş temalara göre özet şeklinde yorumlanmaktadır. “Analiz, çalışmanın önemli etmenlerinin ve bunlar arasındaki ilişkilerin belirlenmesidir. Bu yöntem, genelde sistematik bir biçimde betimlemeleri genişletir” (Glesne, 2012: 285). Bu çalışmada bulgular, temalara göre özetlenmiş; analiz ise etmenler ve ilişkilerini sistematik şekilde açıklamayı amaçlamaktadır. Ayrıca, yapılan bu tez çalışmasında betimsel analizler ile birlikte nitel araştırma modeline uygun olarak araştırma desenlerinden etnografik ve tarihi araştırmalara da başvurulmaktadır.

Nettl’in (1964: 4-5) ifade ettiği gibi; “*etnomüzikoloji, antropoloji ve tarih gibi disiplinlerle yakın temasta olup, tarihsel müzikoloji ve kültürel antropoloji ile ortak çalışma alanlarına sahiptir.*” Etnografideki tüm kültür paylaşım grupları bir durum olarak göz önünde bulundurulabilir, fakat etnografideki amaç tek bir duruma ilişkin derinlemesine bir anlayış geliştirme ya da belirli bir örnek teşkil etmek için bu durumu kullanarak bir konu veya problemi incelemekten ziyade kültürün nasıl işlediğinin belirlenmesi amaçlanır (Creswell, 2013: 96). Etnomüzikolojinin diğer disiplinlerle olan ilişkisi ve etnografik araştırmaların amacına dair önemli noktalar vurgulanmaktadır. Etnomüzikolojinin antropoloji ve tarih gibi

disiplinlerle yakın bir etkileşim içinde olduğu belirtilmektedir. Etnomüzikoloji, müziği kültürel bağlamda ele almakta ve müzikle ilgili toplumsal, kültürel ve tarihsel boyutları anlamaya çalışmaktadır. Etnomüzikoloji, tarihsel müzikoloji müziğin tarihsel süreçlerini inceler ve kültürel antropoloji kültürlerin sosyal yapıları ve insan davranışları üzerinde durur ile ortak çalışma alanlarına sahiptir. Bu disiplinler birbirini tamamlayarak, müziği daha geniş bir toplumsal ve kültürel çerçevede anlamaya olanak sağlamaktadır. Etnografik araştırma ve kültürün işleyişi üzerine bir açıklama yapılmaktadır. Etnografik araştırmada, belirli bir kültür veya toplum hakkında derinlemesine bilgi edinmeyi amaçlamaktadır. Ancak, burada vurgulanan nokta, etnografik araştırmanın sadece belirli bir kültür veya durumu belgelemekten öte, kültürün nasıl işlediğini anlamaya yönelik olması gerekmektedir. Asıl amaç Etnografik çalışmalarda, belirli bir durumu incelemek değil, kültürün dinamiklerinin nasıl işlediği, bireylerin ve grupların toplumsal etkileşimlerinin nasıl şekillendiği ve kültürel pratiklerin nasıl işlediği araştırılmaktadır. Bu, kültürün canlı ve değişken yapısını anlamaya yönelik bir yaklaşımı oluşturmaktadır. Özetle, etnomüzikoloji ve etnografya, kültürleri anlamak için derinlemesine çalışmalar yaparken, sadece dışsal gözlemlerle sınırlı kalmayıp, kültürün iç işleyişine dair daha geniş bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Tarihsel araştırmalarda verilerin değerlendirilmesi aşamasında belgelerin kime ait olduğunun, orijinalliğinin, yer ve zaman yani dış geçerliğin, belgelerin anlamının ve doğruluğun yani iç geçerliğin dikkat ve özenle saptanması gerekmektedir (Kaptan, 1991: 56). Tarihsel araştırmalarda, verilerin değerlendirilmesi sürecinde belgelerin aidiyeti, orijinalliği, yer ve zaman gibi dış geçerlik unsurları ile belgelerin anlamı ve doğruluğunu ifade eden iç geçerlik unsurlarının titizlikle belirlenmesi büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışmada kullanılan saha çalışması yaklaşımı, etnomüzikoloji disiplini de alana özgü yöntemsel ilkelere dayanmaktadır. Özellikle Yetkin Özer'in *Müzik Etnografisi: Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik* (2002) adlı çalışmasında ortaya koyduğu yöntemsel çerçeve, bu araştırmada temel alınmıştır. Özer, müzik etnografisinin yalnızca müzikal ürünlere değil, aynı zamanda bu ürünlerin üretildiği sosyal, kültürel ve ritüel bağlama da odaklanması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda, araştırmacı Nusaybin ilçesinde Dom toplumuna ait düğün, kutlama ve gündelik yaşam etkinliklerine doğrudan katılmış; katılımcı gözlem, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve görsel belgeleme tekniklerini bir arada kullanmıştır. Görsel materyallerin büyük kısmı araştırmacı tarafından belgelenmiş, söz konusu gözlem ve görüşmeler esnasında alınan detaylı alan notları araştırmanın temel verisini oluşturmuştur.

Bu yöntemsel yaklaşım, hem topluluğun müziğe dair yaşantısını doğrudan gözlemleme imkânı sunmuş hem de Özer'in vurguladığı gibi, yerel müzik pratiklerinin yalnızca işitsel değil, toplumsal bağlam içinde değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom topluluğunun yaşam biçimi ve bu yaşamla bütünleşmiş olan Rebap enstrümanı incelenirken, sadece elde edilen bilgilerin içeriği değil, aynı zamanda yöre halkının geçmişle olan bağı da dikkate alınmaktadır. Kültürel çalışmalar, çoğunlukla insanların günlük yaşamlarını ve değerlerini anlamaya yönelik yapılan gözlemlerden oluşmaktadır. Bu tür çalışmalar, toplanan bilgilerin bir araya getirilmesiyle anlam kazanmakta ve bu nedenle, bu çalışmanın dayandığı yöntemlerin merkezinde kültürün anlaşılması yer almaktadır. Dom topluluğuyla ilgili yapılan gözlemler ve görüşmeler, sadece bugünkü yaşamlarını değil, geçmişle olan bağlarını da ortaya koymaktadır. Bu bilgiler sayesinde topluluğun toplum içindeki yeri ve kültürel özellikleri daha iyi anlaşılabilir. Çalışma boyunca kullanılan yöntemlerde, doğrudan sahada gözlem yapmaya ve insanlarla birebir görüşmeye dayalı yaklaşımlar ön planda ve bu yöntemler, hem bilgilerin toplanmasını kolaylaştırmakta hem de daha doğru yorumlar yapılmasına katkı sunmakta ve ayrıca bu çalışmaya ait bulgular; yazınsal dokümanlar, görsel ve işitsel verilerden konu ile ilgili kaynak kişiler ile görüşmelerle desteklenmektedir. Yapılan görüşmeler neticesinde, Dom müzisyenlerine ait repertuarın büyük ölçüde Kürtçe eserlerden oluştuğu tespit edilmiştir. Sözlü müzik geleneğinin önemli bir parçası olan bu eserlerin sözleri, araştırmacı tarafından titizlikle incelenmiş ve Türkçeye çevrilmiştir. Bu çeviri süreci, hem müzik içeriklerinin anlam dünyasını daha geniş bir perspektifte değerlendirmeye hem de kültürel aktarımı akademik bir çerçevede ele almaya olanak sağlamaktadır.

Bu çalışmada kullanılan görsel materyallerin önemli bir bölümü, araştırmacı tarafından alan çalışması sürecinde (2023-2025 yılları arasında) Mardin ili Nusaybin ilçesinde gerçekleştirilmiş gözlem ve etkinlikler sırasında çekilmiştir. Araştırmacıya ait olan bu fotoğraflar, ilgili bölümlerde görsel içerik olarak kullanılmış ancak altlarında ayrıca isim belirtilmemiştir. Ancak çalışmada kullanılan ve başka kişilere ait olan fotoğrafların altında, sahiplerinin adı açıkça belirtilmiş ve görselin kaynağı etik ilkelere uygun biçimde gösterilmiştir. Görsel veriler, alan gözlemlerinin destekleyicisi olarak kullanılmış olup, betimleyici nitel veri kapsamındadır.

2.2. Araştırmanın Modeli

Araştırma sürecinde kaynaklara dayalı literatür taraması gerçekleştirilmiş, ardından sahada yapılan gözlem ve görüşmelere dayanan alan çalışması yürütülmüştür. Alandan elde

edilen veriler, betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiş ve müzik içerikleri notaya alınarak çözümlenmiş ve bu doğrultuda ulaşılan bulgular bütüncül bir yaklaşımla ele alınarak tez çalışması olarak düzenlenmiştir.

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma modeli olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 21). Nitel araştırma, olayları ve olguları, nicel araştırmalarda olduğu gibi sayısal verilere indirgmeden, doğal ortamda derinlemesine incelemeyi amaçlayan bir yaklaşım olarak bilinmekte ve bu tür çalışmalarda genellikle gözlem, görüşme ve belge incelemesi gibi yöntemlerle bilgi toplanmaktadır. Bu sayede bireylerin ya da toplumların yaşadıkları, olaylara bakışları ve duyguları daha iyi anlaşılmasına çalışmaktadır. Nitel araştırmalar, sabit kurallara dayanmaktan çok, esnek ve keşfetmeye açık bir yapıya sahip olması ve araştırmacı, araştırdığı konunun içine girerek, insanların dünyasını kendi gözlerinden anlamaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım; eğitim, sosyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi alanlarda sıkça kullanılmaktadır.

Nitel araştırmaların en büyük güçlü yönlerinden biri, olayları bütün yönleriyle derinlemesine ele alabilmesidir. Ancak bu yöntemin bazı sınırlılıkları da vardır. Örneğin, araştırmacının yorumlarına açık olması, her çalışmanın aynı şekilde tekrar edilememesi ve elde edilen bilgilerin herkes için geçerli olmayabileceği gibi durumlar, bu yöntemin dezavantajları arasında sayılabilir. Buna rağmen, toplumsal olayların karmaşıklığını anlamada nitel araştırmalar vazgeçilmez bir yer tutmaktadır.

Nitel araştırmanın sayısal verilerden ibaret olmayan esnek yapısı, araştırma sürecinin çeşitli aşamaları arasındaki bağlantıları açığa çıkarılabilmekte ve bu sayede yeni bilgilere erişilebilmesine olanak sunmaktadır. Yani, nitel araştırma deseni esnek bir yaklaşımla oluşturulmalıdır ve başta ortaya çıkan desenin, araştırma süreci içinde karşılaşılan yeni durumlara ve bulgulara göre yeniden biçimlendirilebilir olması gerektiği unutulmamalıdır. Araştırma süreci içindeki bu yeniden biçimlendirmenin derecesi, araştırma konusu ve çalışılan ortamın özellikleri ile yakından ilişkilidir; duruma göre daha çok veya daha az esneklik gerektirebilir (Uçan, 2011: 86). Uçan, nitel araştırmanın esnek yapısı, araştırmacıya süreç içinde karşılaşılan yeni durumları ve bulguları dikkate alarak araştırma desenini revize etme imkânı tanır. Bu, araştırmanın daha derinlemesine ve kapsamlı olmasını sağlamakta ve özellikle sosyal bilimlerde, araştırma konusu dinamik olduğundan, önceden belirlenen katı bir çerçeve yerine, süreç boyunca elde edilen verilere göre esnek bir yaklaşım benimsenmesi gerekmektedir. Ancak, bu esnekliğin ölçüsü araştırılan konunun doğasına ve çalışılan ortamın

koşullarına bağlıdır. Bazı durumlarda daha geniş değişikliklere ihtiyaç duyulurken, bazı araştırmalarda daha sınırlı düzenlemeler yeterli olabilir. Bu nedenle, araştırmacının süreci dikkatle yönetmesi ve esnekliği bilimsel tutarlılığı bozmayacak şekilde kullanması açısından önemlidir.

Derinlemesine görüşme tekniği, nitel araştırmada veri toplama tekniklerinden biridir. Araştırmalarda yaygın kullanılan veri toplama tekniklerden biri olan derinlemesine görüşme ya da mülakat; önceden hazırlanmış soruları sorduğu ve karşısındaki kişinin sorulara yanıtlar verdiği amaçlı bir söyleşidir (Kuş, 2003: 50). Marshall'ın da belirttiği gibi, araştırma amaçlı görüşme, sıradan bir konuşmadan ziyade eşit olmayan kişiler arasındaki etkileşimi içerir, konular araştırmacı tarafından seçilir ve görüşmeyi yapanlar yanlı yanıtlara kendi görüşlerini açık eden herhangi bir tepki vermemektedir.

2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmaya ait verilerin çok yönlü ve kapsamlı bir veri toplama süreciyle elde edilmiştir. Öncelikle, konuya ilişkin teorik çerçeveyi oluşturmak ve mevcut bilgi birikimini değerlendirmek amacıyla geniş çaplı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte, yerli ve yabancı kaynaklardan oluşan kitaplar, makaleler, tezler ve bilimsel raporlar incelenerek konuya dair mevcut akademik birikim analiz edilmiştir. Literatür taramasının ardından, araştırmanın sahaya dayalı boyutunu oluşturmak üzere alan araştırması yapılmış, bu kapsamda müzik icracıları, kaynak kişiler ve topluluğun müzikal gelenekleriyle doğrudan ilişkili bireylerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerde, sözlü tarih yöntemi kullanılarak icracıların deneyimleri, repertuvar bilgileri ve müziksel ifadeleri detaylı bir şekilde kayıt altına alınmıştır. Ayrıca, gözlem tekniği kullanılarak müzikal icraların yapıldığı doğal ortamlar incelenmiş, performans anında kullanılan çalgılar, melodik yapı, ritmik öğeler ve icra teknikleri üzerine veriler toplanmıştır. Araştırmanın derinliğini artırmak ve tarihsel bağlamı güçlendirmek amacıyla eski arşiv kayıtlarına da başvurulmuş; yazılı belgeler, görsel materyaller, video kayıtları ve ses kayıtları analiz edilerek araştırmanın içeriği zenginleştirilmiştir. İrcacılardan elde edilen ses ve görüntü kayıtları, müzikal analiz sürecine dâhil edilerek Finale ve Sibelius gibi nota yazım programları aracılığıyla dijital ortamda notaya aktarılmış ve müzikal verilerin sistematik hale getirilmesi sağlanmıştır. Elde edilen tüm bu veriler, müzik etnolojisi kapsamında uygun teorik yaklaşımlar, yöntemler ve modeller kullanılarak analiz edilmiş ve çalışmanın bilimsel temelleri oluşturulmuştur. Böylece, nitel ve nicel veri toplama tekniklerinin sentezlendiği, disiplinler arası bir yaklaşımla şekillenen kapsamlı bir tez çalışması ortaya konulduğu düşünülmektedir.

3. ARAŞTIRMA SAHASI İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

3.1. Mardin İlinin Tarihçesi

Mardin, Mezopotamya ile Anadolu arasında yer alan stratejik konumu nedeniyle tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış çok katmanlı kültürel birikime sahip bir yerleşim merkezidir. Bölgenin bilinen tarihi, M.Ö. 3000’li yıllara kadar uzanmakta olup, arkeolojik bulgular Mardin’in en eski yerleşim alanlarından biri olduğunu göstermektedir. Hitit İmparatorluğu’nun siyasi sınırları dışında kalan Mardin bölgesi, M.Ö. 2000 yılında Hurri-Mitanni Krallığı’nın hâkimiyetinde bulunmaktaydı. Daha sonra Babil ve Asur İmparatorluklarının denetimine giren Mardin, Mezopotamya merkezli güç mücadelelerinin önemli bir parçası olmuştur. M.Ö. 6. yüzyılda Medler tarafından ele geçirilen Mardin, akabinde Pers İmparatorluğu’nun ve ardından Büyük İskender’in seferleri sonucunda Makedonya hâkimiyetine girmiştir. İskender’in erken ölümü üzerine bölge, haleflerinden Selevkoslar tarafından yönetilmiş ve Helenistik kültürle tanışmıştır. Sonraki dönemlerde sırasıyla Parslar, Sasaniler gibi İran kökenli hanedanların etkisi altına girmiş M.S. 1. yüzyıldan itibaren Roma İmparatorluğu’nun doğuya doğru yayılmasıyla birlikte bölge, Roma ve Persler arasında sürekli bir mücadele sahasına dönüşmüş ancak bu güç dengesi nedeniyle Roma’nın bölgede kalıcı bir egemenlik kurduğu söylenmemektedir. M.S. 395 yılında Roma İmparatorluğu’nun ikiye ayrılmasıyla, Doğu Roma yani Bizans sınırları içerisinde kalmıştır. İslamiyet’in yayılması sürecinde Mardin, 640 yılında Halife Ömer döneminde, İyaz bin Ganm komutasındaki İslam orduları tarafından fethedilerek İslam coğrafyasına dâhil edilmiştir. Bu dönemin ardından Mardin, Abbâsî Halifeliği’ne bağlı olarak bölgesel beyliklerin idaresine bırakılmıştır ve Hamdanîler ve Mervânîler gibi yerel hanedanlıklar burada hüküm sürmüştür. 1071 Malazgirt Zaferi, bölgedeki Türk hâkimiyetinin başlangıcını teşkil etmektedir. Selçuklu Türklerinin bölgeye girişiyle birlikte Mardin, Türk-İslam medeniyetinin önemli merkezlerinden biri hâline gelmiştir. 1098 yılında ise Türkmen boylarından Artuklular, Mardin ve çevresinde Selçuklu otoritesine bağlı olarak iki farklı beylik kurmuştur. Hasankeyf merkezli Sökmenîler kolu 1231 yılına kadar varlığını sürdürmüş, bu kol Eyyûbîler tarafından ortadan kaldırılmıştır. Diğer yandan, Mardin merkezli İlgâzîler kolu ise 1104-1407 yılları arasında, yaklaşık üç asır boyunca bölgede hüküm sürdüğü bilinmektedir. Eyyûbîler 1232’den 1524 yılına kadar uzanan yaklaşık üç yüzyıllık bir süreçte Mardin’de siyasi varlıklarını korumuşlardır. Bu uzun dönem, Mardin’in İslam dünyasındaki entelektüel ve kültürel zenginliğinin güç kazandığı, mimari ve sanatsal açıdan geliştiği bir zaman dilimi olmuştur.

(“Nusaybin’in Tarihi”.(2024).Mootol.com.<http://mootol.com/Mardin/Nusaybin/tarihi>
(Erişim Tarihi: 17 Ocak 2024)).



Şekil 3.1.Nusaybin İlçesinin Siyasi Haritası

(“Nusaybin’in Tarihi”. (2024). Mootol.com.<http://mootol.com/Mardin/Nusaybin/tarihi>
(Erişim Tarihi: 17 Ocak 2024)).

3.2. Nusaybin İlçesinin Tarihçesi

Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nin Dicle Bölümü’nde yer alan Nusaybin, idari olarak Mardin iline bağlı Nusaybin ilçesinin idari merkezidir. Bir sınır şehri olan Nusaybin, 2020 yılında 86.780 kişilik nüfusuyla bölgenin önemli merkezlerinden biridir. Şehir, nüfus özellikleri bakımından orta ölçekli bir yerleşme olmasına karşın, bulunduğu konum ve morfolojik yapısı itibarıyla önemli bir şehirdir. Şehrin idari merkez olduğu ilçenin doğusunda Şırnak, kuzeyinde Midyat, batısında Artuklu merkez ilçe ile Ömerli ilçeleri ve güneyinde Suriye sınırı bulunur. İl merkezine uzaklığı 50 km ve yüzölçümü ise 952 hektardır. Şehir, Mardin-Midyat Eşiğinin Suriye düzlüklerine doğru hafif bir eğimle alçaldığı Nusaybin Ovası’nda kurulmuştur. Çağ Çağ suyu kenarında yer alan şehrin deniz seviyesinden yüksekliği 470-490 m arasındadır (Belge, Rauf 2021:1)

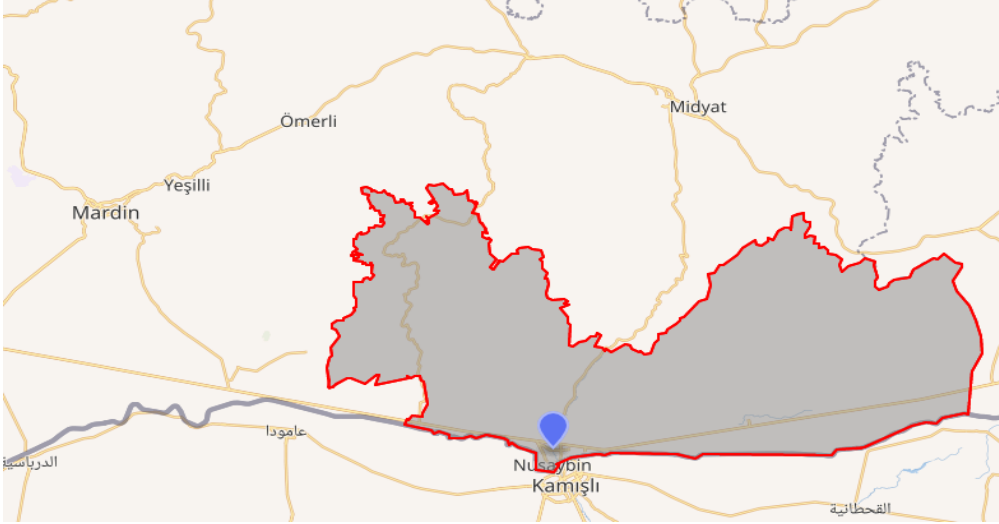
E-90 Karayolu üzerinde Suriye ile sınırlı noktasında bulunan Nusaybin, Dicle-Fırat arasındaki havzanın yani Mezopotamya’nın kuzey kısmında bulunmaktadır. M.Ö.4500 yıllarında Subarular tarafından kurulan şehir, M.Ö. 3000 yıllarında Sümer kralı Lugazakis tarafından “Nırbo” olarak adlandırılmış ve Çağ-Çağ deresinin batısında yeniden inşa

edilmiştir. Tarih süresince yukarı Mezopotamya'nın en büyük şehri olarak sürekli yer almıştır. Kuruluşundan Sümerlerin yıkılışına kadar M.Ö.2850 Sümer imparatorluğuna bağlı kalmıştır. M.Ö.2850-2300 yılları arasında Akadlar, M.Ö.2300-2060 yılları arasında Akad-Sümer imparatorluğu, M.Ö.2060-1800 yılları arasında Babilliler, M.Ö.1800-1305 yılları arasında Mitaniler, M.Ö.1305-715 de Asurlular, M.Ö.612-330 yılları arasında Med-Persler, M.Ö.330 da Selefkuslar, M.Ö.130-M.S.50 yılları arasında Abgar krallığı, sonrada Romalıların hâkimiyetine girmiştir.

M.S. 637 yılına kadar Nusaybin, Roma İmparatorluğu ile Sasani İmparatorluğu arasında sık sık el değiştiren stratejik bir yerleşim yeri olmuştur. Bu tarihte İslam ordularının bölgeyi fethetmesiyle birlikte şehir, sırasıyla Emeviler, Abbasiler ve Mervânîler'in egemenliğine girmiştir. Takip eden dönemlerde Eyyubiler ve Selçuklular'ın hâkimiyeti altına giren Nusaybin, 1258 yılında İlhanlı hükümdarı Hülagû Han tarafından ele geçirilmiştir. Daha sonraki yüzyıllarda ise Karakoyunlular, Artukoğulları ve Akkoyunlular gibi farklı Türk-İslam beyleri tarafından yönetilmiştir. Nihayetinde, 1516 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun idaresine geçerek uzun bir süre bu imparatorluğun sınırları içinde kalmıştır.

3.3. Nusaybin İlçesinin Coğrafi ve Kültürel Özellikleri

Nusaybin ilçesi, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin, Dicle Bölümü'nde, 37° 02' -37° 13' kuzey enlemleri ile 41° 03' -41° 45' doğu boylamları arasında, Mardin İli'nin güneydoğusunda yer alır. Mardin ili yüzölçümünün 8891 km² %13,2'sini meydana getirir 1177 km². Batısında Mardin merkez ilçesi, kuzeybatısında Ömerli İlçesi, kuzeyinde Midyat İlçesi, doğusunda Şırnak ili ve güneyde de Suriye ile çevrilidir. Eski adı Turabdin, Tur Abidin olan Mardin Midyat basamağının güney kesimi Nusaybin ilçesi sınırları içerisinde kalır. Kabaca doğu-batı doğrultulu uzanan bu yöre tepelik bir görünümündedir. Orta Eosen kalkerlerinden meydana gelen bu tepelik alanda, lapyra, dolin ve mağaralardan oluşan karstik şekillere rastlanır. Tepelik alanın güneyinde, Suriye'de de devam eden ovalık alanlar bulunur. Nusaybin'in doğusunda, İdil ve Cizre İlçelerinde ve Suriye'de de devam eden genç bazalt lavları yayılmıştır. Pliyosen çökellerini örten bu bazalt akıntıları Pleistosen'e aittir. En genç tortullar üzerinde yer almaları nedeniyle bu bazalt akıntılarının Güneydoğu Anadolu'nun en genç lavları olduğu anlaşılır. İlçe topraklarında yer alan akarsular açtıkları vadilerle araziye parçalamışlardır (Tolun, 1962).



Şekil 3.2.Mardin İli Nusaybin İlçesinin Sınırlarını Belirleyen Harita

(T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2024) Nusaybin tarihçesi.

<https://mardin.ktb.gov.tr/tr56488/nusaybintarihcesi.html>(Erişim Tarihi: 20.03.2024).

3.4. Nusaybin İsminin Kökeni

Nusaybin'in ilk kurulduğundaki adı bilinmemektedir. Sümerler döneminde “*Nırbo*” olarak anılmıştır. Babil döneminden antik dönemlere kadar asma bahçeleriyle meşhur olan Nusaybin ilçesi, bu özelliğini günümüzde de korumaktadır. Babiller Nusaybin'e “*Aramis*”, Huri-Mitaniler Nabila, Kenge, Nas-ü-bina, Asurlular Nabula, Naşibina, Navala isimleri vermişler; ünlü coğrafyacı Strabon, Nusaybin için “*Mygdonia*” ismini kullanmıştır. Çağ Çağ Vadisi kuzey Mezopotamya sınırları içerisinde yer almaktadır. Cezire bölgesi olarak da bilinen kuzey Mezopotamya bölgesi 17. yy. Arap coğrafyacısı İbn Şaddad, el-A'lak el-Hatira fi zikr umarâ'üş-Şam ve'l-Cezira adlı eserinde Diyar- Rabia, Diyar-ı Bekr ve Diyar-ı Mudar olarak Cezire Bölgesini üçe ayırır. Bu söz konusu bölgelerden Diyar-Rabia'nın başkenti Nusaybin'dir. Eski Asur metinlerinde Kaşiyari bölgesine yapılan seferlerde adı sıkça geçen Nasipina/Naşipina günümüz Nusaybin ile bir tutulmaktadır. Çağ Çağ Vadisi'nin de içinde bulunduğu Kaşiyari Bölgesi, aslında bir dağ adı olup, klasik çağlardaki Strabon'un ve Ptolemeus'un coğrafyalarında Mons Masius “*Masius Dağı*”, Teofilakt'a göre “*İzala Dağı*”, daha sonraki dönemlerde ise Tur Abdin (*Esirler/Kullar Dağı*) adını almıştır. Nusaybin'in ilk kurulduğundaki adı bilinmemektedir. Sümerler döneminde “*Nırbo*” olarak anılmıştır. Babil döneminden antik dönemlere kadar asma bahçeleriyle meşhur olan ilçemiz, bu özelliğini günümüzde de korumaktadır. Babiller Nusaybin'e “*Aramis*”, Huri-Mitaniler Nabila, Kenge, Nas-ü-bina, Asurlular Nabula, Naşibina, Navala isimleri vermişler; ünlü coğrafyacı

Strabon, Nusaybin için “*Mygdonia*” ismini kullanmıştır (T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı (2024) Nusaybin tarihçesi. <https://mardin.ktb.gov.tr/tr56488/nusaybintarihcesi.html> (Erişim Tarihi: 20.03.2024)).



4. BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, araştırma süreci boyunca ulaşılan veriler sunulmakta ve bu veriler doğrultusunda yapılan değerlendirmelere yer verilmektedir. Ortaya çıkan bulgular, konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacak şekilde yorumlanmıştır.

4.1. Nusaybin Dom Toplumu

Nusaybin Domları, bu kadim topraklarda yaklaşık bir asırdır yaşamaktadır. Daha önce göçebe bir yaşam sürdükleri bilinmekte ve tarih boyunca karşılaştıkları pek çok zorluğa rağmen hem kültürel hem de sanatsal anlamda varlıklarını korumayı başarmışlardır. Toplum tarafından zaman zaman dışlanan, sosyal ve ekonomik açıdan farklılaştırılan Nusaybin Domları, tüm bu olumsuzluklara rağmen kültürel üretimlerini sürdürmüşlerdir. Nusaybin Domlarıyla yapılan araştırmalarda, bu topluluğa mensup birçok kişinin hâlâ resmi kimliklerinin dahi bulunmadığı belirtilmektedir. Buna rağmen, Domlar bu coğrafyada varlık gösterdikleri için pek çok toplum tarafından değerli görülmekte ve önemsenmektedir. Zira dünyanın birçok yerinde Domlara ait müzikler ve kullandıkları enstrümanlar dinleyenleri hem neşelendirmekte hem de duygulandırmaktadır. Hatta bölgedeki en mutlu anlardan biri olan düğünlerde bile Domlar, müzikleriyle etkinliklere renk katmaktadır. Domlar için müzik sadece bir sanat dalı değildir; aynı zamanda bir geçim kaynağı, bir kimlik göstergesi ve kültürel mirasın korunmasında vazgeçilmez bir unsur olduğu bilinmektedir. Nusaybin’de yaşayan Domlar, kuşaktan kuşağa aktardıkları zengin bir müzik geleneğine sahiptir ve bu gelenek yalnızca düğünlerde ya da eğlencelerde değil, gündelik yaşamın her alanında hissedilmektedir. Nusaybin Domları için müzisyenlik, her şeyden önce gelmekte ve bu mesleği yalnızca geçimlerini sağlamakla kalmaz aynı zamanda toplum içinde onlara saygın bir yer kazandırmaktadır. Dom müzisyenler, sadece atalarından miras kalan ezgileri çalmakla yetinmez, aynı zamanda kendi bestelerini de üreterek bu kültürü canlı tutarak ve geliştirmektedir. Nusaybin ilçesinde bulunan Domlar kültürel zenginlikleriyle çeşitlilik kazandırmışlardır. Bu kültürel çeşitlilik, Dom müziğinin de zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Nusaybinli Domlar, farklı halklarla iç içe yaşamış ve bu etkileşim, müzik repertuarlarına, enstrüman kullanımlarına ve şarkı söyleme tarzlarına doğrudan yansımışlardır. Nusaybin’de yapılan alan çalışmaları ve bire bir görüşmeler, Dom toplumunun yalnızca müziksel değil, sosyo-kültürel açıdan da oldukça güçlü bir mirasa sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Müzik, Domlar için sadece bir yaşam tarzı değil; aynı zamanda toplum içinde var olmanın, kendini ifade etmenin ve geçmişle bağ kurmanın önemli bir yoludur. Onların müziği; tarih, acı, neşe, göç, mücadele ve direnci aynı anda barındırmaktadır.

4.2. Nusaybin Dom Toplumunun Ana Dilleri

Mardin'in ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumuna ait dilsel unsurlar, bu topluluğun kültürel kimliğini ve dil yapısını anlamak açısından önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Dom diline ait kelimelerin derlenmesi, bu kültürün sözlü geleneklerinin ve dilsel zenginliğinin yazılı hale getirilmesi adına değerli bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Söz konusu dilin kelime hazinesi, topluluğun tarihsel kökenleri, kültürel pratikleri ve sosyal yaşamı hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Dom toplumuna ait kelimelerin Türkçe karşılıklarının tespiti ve derlenme çalışması, H***** B**** ve A***** B****'ın katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. Alan çalışması sürecinde, Dom diline ait sözcükler birebir derlenmiş ve Türkçe karşılıkları titizlikle kaydedilmiştir. H***** B**** ve A***** B****'ın yerel bilgi birikimi ve dilsel donanımları, bu çalışmanın güvenilirliğini ve otantik yapısını güçlendirmektedir. Bu çalışmanın temel amacı, Nusaybin'de yaşayan Dom toplumunun dilsel mirasını kayıt altına alarak bu kültürün korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına katkıda bulunmaktır. Ayrıca, bu sözlük çalışması, Dom dilinin yapısal özelliklerinin incelenmesine ve dilbilim alanında yapılacak daha ileri çalışmalara zemin hazırlamaktadır. H***** B**** ve A***** B****'ın sağladığı veriler, hem dilbilimsel analizler hem de kültürel etnografya açısından önemli bir kaynak niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

Tablo 4.1. Nusaybin İlçesinde Domların Dil Yapısına Ait Bazı Kelimeler

Nasılsın-Keloji	Oturmak-Ruteve	Kalkmak-Rahule	Gelmek-Beydavere
Çocuk-Zortev	Şehir-Miyale	İyiyim-Saneme	Dil-Ziman
Yaramaz- Nekimeka	Burun-Bevi	Ağız-Zemer	Bilmek-Caneri
Yürümek-Bicetir	Git-Hecesa	Bulgur-Gesif	Düğün-Dawet
Bayram-Eyd	Tütün-Toher	Güzel-Sone	Kötü Adam-Pisole

Tablo 4.1. (Devam) Nusaybin İlçesinde Domların Dil Yapısına Ait Bazı Kelimeler

Sigara-Qale	Arpa-Civare	Elbise-Çilavi	Aç olmak-Mikareme
Göz-Ki/Çav	Uyumak-Raxezandin	Ayakkabı-Popkeri	Ev-Gere
El-Xest	Para-Qeref/Gohme	Yemek-Keydandin	Ekmek-Menev
At-Çim	Altın-Kızıl	Su-Pani	Köpek-Kukref
Tavuk-Mavi	Ateş-Alaş	Ayak-Pavi	Baş(Kafa)-Sis
Diş-Kaştev	Ağa/Muhtar-Kalte	Kahve-Kahle	Keklik-Bıkur
Et-Kelif	Ağaç-Kestev	Silah-Gupizi	Kız-Lafti
İnsan-Gece	Kadın-Geci	Genç-Lefte	Su içmek-Veqei
Rebap- Veni/Kelbasi	Anne-Dawer	Baba-Bawer	Söyle-Bıçova

Tablo 4.1, Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumuna ait bazı özgün kelimelere yer verilmiştir. Bu kelimeler, toplum içerisinde yaygın olarak kullanılmamakta; daha çok Domların kendi aralarında konuştukları, özel ve sınırlı bir dilin parçaları olarak varlığını sürdürmektedir. Söz konusu dilin özellikle korku, hüznün ya da gizlilik gibi duygusal yoğunluğu yüksek anlarda daha sık tercih edildiği gözlemlenmiştir. Araştırma verileri, bu dilin günümüzde topluluğun tamamı tarafından aktif bir iletişim aracı olarak kullanılmadığını; daha çok yaşlı bireyler tarafından bilindiğini ve uygulandığını ortaya koymaktadır. Bu durum, dilin hem kültürel kimliğin bir taşıyıcısı hem de geçmişle bağ kurma aracı olarak önemini sürdürdüğünü; ancak nesiller arası aktarımın zayıflaması nedeniyle ciddi bir yok olma riskiyle karşı karşıya olduğunu göstermektedir.

4.3. Nusaybin Dom Toplumunun Meslekleri

Nusaybin’de yaşayan Dom toplumu, tarihsel süreç içerisinde pek çok farklı alanda çalışmış olmakla birlikte, bu işlerin büyük bir kısmı geçici ve düzensiz nitelik taşımaktadır. Çoğunlukla sabah başlayıp akşam sona eren, ertesi gün devamı olmayan, sosyal güvenceden yoksun ve sürdürülebilir bir gelir sağlamayan işlerde yer aldıkları görülmektedir. Bazı bireyler tekstil, inşaat gibi sektörlerde istihdam edilmekle birlikte, ekonomik yetersizlikler nedeniyle kendi iş yerlerini kurma imkânına çoğu zaman sahip olamamaktadırlar. Tüm bu

sosyo-ekonomik zorluklara rağmen, Dom toplumunun önemli bir kesimi müzisyenlik mesleğini sürdürmektedir. Müzik, Dom toplumu için yalnızca bir geçim kaynağı değil, aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarılan bir yaşam biçimi olarak değerlendirilmektedir. Çocuklar, erken yaşlardan itibaren müzikle iç içe büyümekte, enstrüman çalmayı öğrenmekte ve bu alanda eğitilmektedir. Bu bağlamda müzik, Domlar için yalnızca bir meslek değil; aynı zamanda kimliklerini ifade ettikleri, geçmişle bağ kurdukları ve kültürel miraslarını yeni kuşaklara aktardıkları önemli bir araç niteliği taşımaktadır. Domların müziğe bu denli güçlü bir biçimde sarılmasının ardında, tarihsel olarak karşı karşıya kaldıkları toplumsal dışlanma ve ayrımcılık da önemli bir rol oynamaktadır. Çoğu zaman yanlış anlaşılmış, toplum tarafından dışlanmış veya ötekileştirilmiş olan Domlar, müzik aracılığıyla hem ekonomik bağımsızlıklarını sürdürmeye çalışmış hem de kendilerini topluma tanıtmaya ve kabul ettirmeye çalışmışlardır. Bu nedenle müzik, yalnızca bir geçim kaynağı değil, aynı zamanda bir direniş biçimi, bir aidiyet duygusu ve bir ifade alanı olarak değerlendirilmektedir. Sonuç olarak, Nusaybin'deki Dom toplumu için müzik, bireysel bir tercih olmaktan ziyade köklü bir geleneğin sürdürücüsüdür. Onların müziği, sadece ezgilerden ibaret değildir; yaşanmışlıkları, kimlikleri, toplumsal konumları ve hayata bakış açılarını yansıtan bir anlatım olduğu düşünülmektedir.

4.4. Nusaybin Dom Toplumunun Dini İnançları

Mardin ilinin Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumu, büyük ölçüde İslam dinine mensuptur ve günlük yaşamlarını bu inanç sistemi çerçevesinde sürdürmektedir. Namaz, oruç, bayram gibi temel dini ibadetlerin yerine getirilmesi, Domların İslami değerlere olan bağlılıklarını somut bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlılık, yalnızca bireysel ve toplumsal yaşam pratiklerinde değil, aynı zamanda kültürel üretimlerinde de kendini göstermektedir. Özellikle müziklerinde Allah'a, peygamberlere ve İslam'ın kutsal öğretilerine yönelik sözlere sıkça yer verilmesi, inanç sisteminin sanatsal ifadeye nasıl yansıdığını göstermesi açısından dikkate alınmaktadır. Dinî temaların melodilerle iç içe geçmesi, Domların müziği bir ibadet, bir maneviyat aracı olarak da görmelerine imkân tanımaktadır. Bu durum, onların kültürel kimliğinin dinle nasıl bütünleştiğini göstermekte; sanat, inanç ve toplumsal aidiyet arasındaki ilişkiyi pekiştirmektedir. Domların farklı coğrafyalarda farklı dini inanç sistemlerini benimsemiş olmaları ise, bu topluluğun tarihsel süreçte karşılaştığı kültürel etkileşimlerin ve göç deneyimlerinin doğal bir sonucudur. Nusaybin Domlarının İslamiyet'e bağlılığı, yerel halkla olan sosyal uyumlarını ve ortak yaşam deneyimlerini güçlendiren bir unsur olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda, dini inançlar hem toplumsal

kabul sürecinde bir araç hem de içsel aidiyetin bir yansıması olarak karşımıza çıktığı düşünülmektedir.

4.5. Nusaybin Dom Müzisyenlerinin Müzik Eğitimleri ve Eğitim Süreçleri

Görüşmelerde, katılımcıların müzik eğitimi hakkındaki cevapları genellikle benzer niteliktedir. Katılımcılar genellikle müziği aile büyüklerinden, özellikle babalarından veya amcalarından öğrendiklerini ve kendilerini bu mirasa adanmış olduklarını ifade etmişlerdir. Örneğin, A***** adlı Dom müzisyeni, müziği kendisini geliştirmek için Mirade Kine'nin müziklerini dinleyerek ve ona uyarlayarak öğrendiğini belirtmiştir. Ancak, İ***** B****, müziği babasından aldığını ve okuldaki müzik öğretmeninden nota bilgisini öğrendiğini ifade etmiştir. Ayrıca, konservatuvara gitmek istediğini ancak maddi sıkıntılar nedeniyle bu hedefe ulaşamayacağını belirtmiştir. Bu görüşmeler, Dom müzisyenlerinin genellikle aileleri veya kendi gayretleriyle müziği öğrendiklerini ve bazılarının konservatuvar gibi daha resmi eğitim kurumlarına katılmak istediklerini ancak maddi sıkıntılar nedeniyle bu hedeflere ulaşamadıklarını göstermektedir.

M***** A** B****, gerçekleştirdiğimiz görüşmede müzisyen olma arzusunu şu sözlerle ifade etmiştir: *“Ben de babam gibi müzisyen olmak istiyorum. Şu anda onlar gibi çalamıyorum ama ilerleyen dönemlerde ben de onlar gibi çalmak istiyorum. Okula gitmek istemiyorum; okul benim için çok zor ve yapamıyorum”*. Bu ifade, bireyin ailesel mesleki rol modelleriyle kurduğu güçlü bağı ve bu doğrultuda gelişen mesleki yönelimini ortaya koyarken, aynı zamanda eğitim sistemine dair yaşadığı zorlukları ve bu sistemin bireysel yeterliliklerle olan uyumsuzluğunu da göstermektedir.

H**** B****, çocukluk dönemine dair deneyimlerini şu sözlerle aktarmıştır: *“Çocukken babam beni at arabasına bindirip köylere götürürdü. Bizler düğünlerde müziğin ne olduğunu öğrendik. Düğünlere gidince güzel yemekler yiyor ve para kazanıyorduk. Okulun ne olduğunu, notaların ne anlama geldiğini bilmeden müzikle tanıştık çünkü maddi olarak zorluklar yaşıyorduk ve çalışmak zorunda kalıyorduk”*. Yapılan görüşmelerin analizine göre, Dom toplumu içerisindeki müzisyenlerin büyük çoğunluğu, müziğe ilk temaslarını aile üyeleri aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Özellikle baba, amca ve diğer yakın erkek akrabalar, bu müzikal aktarımın temel taşıyıcıları olarak öne çıkmaktadır. Katılımcıların ifadeleri, müziğin Dom toplumlarında sadece sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ekonomik bir geçim aracı ve kültürel bir aktarım biçimi olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Bu bulgular, Dom toplumundaki müziksel bilginin formal eğitim kurumlarından değil, gayri resmi ve kuşaktan kuşağa aktarılan bir öğrenme süreciyle edinildiğini ortaya koymaktadır. Özellikle ekonomik

yoksunluklar ve erken yaşta çalışma zorunluluğu, formal eğitime erişimi sınırlandırmakta; buna karşılık müzikal bilgi, yaşamın içinden gelen pratiklerle edinilmekte ve topluluğun kültürel belleği içinde canlı tutulmaktadır. Bu bağlamda, Dom müzisyenlerinin meslekî kimliklerinin aile yapısı ve toplumsal bağlamla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilmektedir.

Yapılan görüşmelerde, Dom müzisyenlerinin yaşları genellikle 7 ile 70 arasında değişmektedir. Araştırma kapsamında 5, 18, 27, 31, 58 ve 70 yaşlarında birer kişi ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, 21 ve 23 yaşlarında olan iki kişi ile de görüşmeler yapılmıştır. Bu yaş aralıklarının seçimi, Dom müzisyenlerinin geniş bir yaş yelpazesine sahip olduğunu ve farklı yaş gruplarının deneyimlerini ve görüşlerini içermesi açısından önemli olduğu bilinmektedir. Dom toplumu içerisinde bireylerin müziğe başlama yaşına dair kesin bir zaman dilimi belirlemek güç olmasına karşın, toplum üzerinde yapılan gözlemler ve derinlemesine görüşmeler, Dom bireylerinin yaşamlarının her aşamasında müziğe ilgi duyduklarını ve kendilerini müzisyen olarak tanımladıklarını göstermektedir. Dom müzisyenlerine müziğe ne zaman başladıkları sorulduğunda, sıklıkla “*kendimi bildim bileli müzik yapıyorum*” veya “*tam olarak hatırlamıyorum*” gibi cevaplar verilmektedir. Bu ifadeler, Dom toplumunda müziğin doğal bir yaşam pratiği olarak kuşaktan kuşağa aktığını ve bireylerin müziğe başlamalarını belirli bir olay ya da yaş ile sınırlandırmakta zorlandıklarını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, bazı bireysel anlatılarda Dom müzisyenlerinin 4 yaşında müziğe başladıkları belirtilmiş, ancak bu yaş öncesinde dahi müziğe karşı önemli bir ilgi duydukları ve müzik yapmaya başladıklarında bu pratiğe yabancı olmadıkları ifade edilmiştir. Dom toplumu içerisinde müzikal yeteneğin erken yaşlarda keşfedildiği ve aile büyükleri tarafından desteklenerek geliştirildiği gözlemlenmektedir. Bu durum, Dom kültüründe müziğin yalnızca bir meslek veya uğraş olmadığını, aynı zamanda sosyal kimlik ve kültürel devamlılığın bir parçası olarak benimsendiğini göstermektedir.

Müziğin Dom toplumu içindeki önemi, topluluğun sosyo-ekonomik yapısı ile de yakından ilişkilidir. Nusaybinli Domlar gibi gruplar, tarihsel olarak işsizlik, ekonomik belirsizlik ve toplumsal dışlanma gibi sorunlarla karşı karşıya kalmış, bu durum da ailelerin geçimini sağlamak için çocukların erken yaşlardan itibaren çalışmak zorunda kalmasına neden olmuştur. Dom çocukları, genellikle sokaklarda, düğünlerde veya şenliklerde müzik icra ederek gelir elde etmiş, bu da müziği yalnızca kültürel bir ifade biçimi olmaktan çıkarıp yaşamsal bir gereklilik haline geldiği bilinmektedir. Müziğin Dom toplumu içindeki yeri, bireylerin ekonomik varlıklarını sürdürebilmeleri açısından kritik bir rol oynarken, aynı zamanda toplum içi dayanışmaya da katkıda bulunmaktadır. Müzik, toplum içinde birleştirici bir unsur olarak bireylerin kimliklerini korumalarına ve geleneklerini nesilden nesile

aktarmalarına olanak tanımaktadır. Dolayısıyla, Dom toplumundaki müzikal gelenek, sadece bireysel bir beceri olarak değil, aynı zamanda kültürel sürekliliğin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Dom toplumu içinde müziğe başlama yaşının belirsizliği, toplum içinde müzikal pratiklerin doğal bir yaşam biçimi olarak benimsenmesiyle açıklanabilmektedir. Dom bireyleri, müziği yalnızca bir meslek veya geçim kaynağı olarak değil, toplumsal bağlarını güçlendiren ve kültürel kimliklerini yaşatan bir unsur olarak görmektedirler. Bu nedenle, müziğin Dom toplumu içindeki yerini anlamak, yalnızca bireysel müzikal yetenekleri değil, aynı zamanda toplumsal yapı ve kültürel sürekliliği de değerlendirmeyi gerektirmektedir.



Görsel 4.1. Dom Müzisyeni M*** B******

Görsel 4.1, yer alan M***** B****, müziğe olan ilgisinin çocuk yaşlarda başladığını şu sözlerle ifade etmiştir: “Müziğe olan ilgim çok küçük yaşlarda başladı. Henüz 6-7 yaşlarındayken, babamdan habersiz enstrüman çalmaya çalışırdım. O zamanlar elime ne geçerse çalmaya çalışıyor, çeşitli sesleri taklit ederek kendi kendime keşfetmeye uğraşıyordum. Başlangıçta yalnızca meraktan denemeler yapıyordum fakat bu ilgi zamanla bir tutkuya dönüştü. Kendi çaba ve sabrıyla müziği kısa sürede öğrenmeye başladım. Bu

süreçte zaman zaman zorlandım fakat hiçbir zaman vazgeçmedim. Şimdi ise kendime ait bir rebabım var ve bu enstrümana karşı güçlü bir bağ hissediyorum. Rebab adeta bedenimin bir parçası gibi; onunla vakit geçirmek beni derin bir mutluluğa ulaştırıyor. Ayrıca kendi tarzımı oluşturmaya, var olan akort sistemlerinden farklı, bana özgü bir çalma biçimiyle bu geleneği sürdürmeye çalışıyorum” diye aktarmıştır. Bu anlatım, bireysel müzik kimliğinin erken çocukluk döneminde şekillenmeye başladığını ve bu sürecin formal bir eğitimden ziyade sezgisel, deneyimsel ve kendiliğinden öğrenmeye dayandığını göstermektedir. M*****’in kendi çabasıyla enstrüman yetkinlik kazanması, Dom toplumu içerisindeki müzik öğreniminin informal yollarla gerçekleştiğine dair kanıt göstermektedir. Müziğe olan bu içsel yönelim, yalnızca teknik beceri kazanımıyla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda bireyin estetik anlayışını, duygusal ifadesini ve kültürel aidiyetini de şekillendirmektedir. M*****’in rebaba yüklediği anlam, enstrümanın yalnızca bir müzik aracı değil, aynı zamanda kimliksel ve duygusal bir uzantı olduğunu göstermektedir. Bu bağ, enstrümanın bir nesne olmaktan çıkarak bireyin yaşam deneyiminde anlam yüklü bir özneye dönüşmesini de beraberinde getirmektedir. Ayrıca kendi çalma tarzını yaratma arzusu, geleneksel müzik kalıplarının bireysel yaratıcılıkla harmanlandığı bir dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Bu da Dom müzisyenlerinin yalnızca geleneği aktaran figürler değil, aynı zamanda onu dönüştüren ve yeniden üreten kişiler olduğu düşünülmektedir.



Görsel 4.2. Dom Müzisyeni R*** B******

R***** B****, müziğe olan ilgisinin çocukluk döneminden itibaren geliştiğini ve bu sürecin ailesi aracılığıyla şekillendiğini şu şekilde ifade etmiştir: “*Babam zaman zaman beni düğünlere götürüyor ve bu sayede oradaki müzisyenleri dikkatle izleme fırsatı buluyorum. Müzikle olan ilgim, ailemden öğrendiğim geleneksel çalgılarla daha da pekişiyor. Amcam ve ağabeyimden rebab çalmayı öğrenmeye başladım; henüz tam anlamıyla icra edemesem de kendimi geliştirmek için yoğun çaba gösteriyorum. Gelecekte, babam gibi başarılı bir müzisyen olmayı hedefliyorum*” diye aktarmıştır. Dom toplumu müzik öğrenme sürecinin sadece bir beceri aktarımı değil, aynı zamanda toplumsal rol modellemesine dayalı bir kültürel yönlendirme olduğunu ortaya koymaktadır. R*****’ın müzikle tanışması ve gelişimi, aile içerisindeki yatay ve dikey öğrenme ilişkileri baba, ağabey, amca gibi figürler aracılığıyla üzerinden gerçekleşmektedir. Bu durum, müzikal kültürün formel kurumlardan ziyade topluluğun kendi iç dinamikleriyle sürdürüldüğünü ve çocukların erken yaşlardan itibaren bu kültürel mirasla iç içe büyüdüklerini göstermektedir. R*****’ın geleceğe dair kurduğu hedef ise, müzik geleneğin sadece geçmişe dönük bir aktarım değil, aynı zamanda bireysel düzeyde anlamlandırılan ve ileriye taşınmak istenen bir kimlik alanı olduğunu

vurgulamaktadır. Bu da Dom gençliğinin kültürel süreklilik ile bireysel gelecek tahayyüllerini bir arada kurduklarını göstermesi bakımından önemli olduğu bilinmektedir.



Görsel 4.3. Dom Müzisyeni M***** A** B*****

M***** A** B****, müzikle kurduğu duygusal ve kültürel bağı çocukluk döneminden itibaren şekillenen deneyimlerle şu şekilde ifade etmiştir: “Çocukluğumdan bu yana müziğe olan ilgim, köyümüzdeki düğünler ve festivallerde yoğunlaşırdı. Babam, bu tür etkinliklere sıklıkla beni de yanında götürürdü. Bu ortamlarda davul ve zurna çalan müzisyenlerin enerjisi beni derinden etkilerdi. Her enstrümanın çıkardığı sesi anlamaya ve hissetmeye çalışırken müziğin yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi olduğunu kavramaya başladım. Bir gün, amcamın evinde düzenlenen küçük bir toplanmada, bana eski bir bağlama uzattı ve çalmayı öğretmeye başladı. Başlangıçta zorlansam da her yanlış nota beni daha da heveslendirdi. Bu süreçten sonra bağlama çalmayı öğrenmeye devam ettim. Zamanla köydeki diğer müzisyenlerle tanıştım. Her biri çaldıkları enstrümanlara büyük bir tutkuyla bağlıydı ve bu durum bana ilham verdi. Bu esnada rebap öğrenmeye karar verdim; çünkü babam sık sık “Müzik, duyguları anlatmanın en güzel yoludur” derdi. Bu söz bana, bir gün müzik aracılığıyla başkalarına da ulaşabileceğim fikrini verdi. Gelecekte köyümüzde ve çevredeki düğünlerde çaldığım müzikle insanlara müziğin

gücünü hissettirmeyi, babamın izinden giderek ona layık bir müzisyen olmayı hedefliyorum” bireyin müzikle olan ilişkisinin yalnızca teknik bir beceri ediniminin ötesinde, güçlü bir duygusal ve kültürel süreçle örüldüğünü ortaya koymaktadır. M***** A** B*****’ın deneyimi, Dom toplumunda müziğin erken yaşlardan itibaren toplumsal sosyalleşmenin, kimlik inşasının ve kültürel aidiyetin merkezinde yer aldığını göstermektedir. Babası ve amcası gibi aile üyeleriyle kurduğu ilişkiler, onun müzikal gelişiminde hem yönlendirici hem de motive edici bir rol oynamıştır. Ayrıca müziği bir yaşam tarzı olarak benimsemesi, bu geleneğin yalnızca tekrar edilen bir kültürel pratik değil, aynı zamanda bireysel anlam yüklenen bir değer haline geldiğini de göstermektedir. B*****’ın gelecek hedeflerine ilişkin kurduğu cümleler, müzikle toplumsal etki yaratma arzusu ve kültürel süreklilik düşüncesinin iç içe geçtiğini göstermektedir. Bu durum, Dom gençliğinin yalnızca geleneği sürdüren değil, aynı zamanda onu kendi yaşam deneyimleri ve duygusal dünyalarıyla yeniden şekillendiren aktif kültürel aktörler olduğunu ortaya koymaktadır.



Görsel 4.4. Dom Müzisyeni K***** B*****

K***** B*****, “Çocukken, müziğe olan ilgim, köyümüzdeki düğünlerin ve şenliklerin coşkusuyla her geçen gün daha da büyüyordu. Babam, beni her fırsatta bu etkinliklere

götürür, müzisyenlerin çevresinde dolaşarak onların çaldığı enstrümanları dikkatle izlememi sağlardı. Rebap, zurna ve davulun güçlü sesleri, ritimleri beni adeta bir başka dünyaya götürür, müziğin içindeki yaşamı ve enerjiyi hissedebilmek için her defasında daha derin bir merakla bakardım. O zamanlar, müziğin sadece eğlence değil, bir anlam taşıyan, ruhu besleyen bir şey olduğunu fark etmeye başlamıştım. Bir akşam, köyümüzdeki küçük bir toplanmada amcamın evinde otururken, birden amcam eski bir tambur alıp bana uzattı. “Hadi, bunu sen de öğren, bu seni ruhsal olarak güçlendirecek” demişti. İlk başta, telleri tutarken parmaklarım karıştı ve doğru sesi çıkaramayınca biraz hayal kırıklığına uğramıştım ama amcamın sabırlı tavrı ve sürekli teşviki, beni pes etmekten alıkoydu. O günden sonra, her akşam geç saatlere kadar tambur çalmaya devam ettim. Köydeki diğer müzisyenlerle tanıştıkça, onların müzikle nasıl bir bağ kurduklarını ve her melodinin ardında bir hikaye olduğunu daha iyi anladım. Bir gün, onların arasında dolaşırken, bir tanesi bana rebab çalmayı önerdi. Babamın “Müzik, hissettiklerini dışa vurmanın en güçlü yoludur.” sözünü hatırladım ve rebab çalmaya başladım. O an, müziği sadece bir enstrümanla değil, duygularımı ifade etmenin bir aracı olarak gördüm. Gelecekte, müziğimi sadece köydeki değil, çevre kasabalarda da insanlarla paylaşmayı hayal ediyorum. Babam gibi, müziğin gücüyle insanları etkileyip onların ruhuna dokunmak istiyorum. En büyük hedefim, müzikle dünyaya bir şeyler bırakmak ve babamın izinden giderek, ona layık bir müzisyen olmak” diye aktarmıştır.



Görsel 4.5. Dom Müzisyeni İ*** B******

İ***** B****, “Çocukluğum, köyümüzün düğünleri ve bayramları etrafında şekillenirdi. Bu kalabalık atmosferin içerisinde her zaman bir yer bulurdum kendime, Rebab, zurna ve davul sesleri arasında adeta kaybolur, müziğin ritmine kendimi bırakırdım. Babam beni her fırsatta bu etkinliklere götürür, böylece müzikle kurduğum bağın temellerini atmamı sağlardı. Genç yaşlardan itibaren müziğin sadece bir eğlence aracı olmadığını; aynı zamanda toplumun kimliğini, belleğini ve ruhunu yansıtan bir ifade biçimi olduğunu fark etmeye başladım. Bir aile evinde amcam eski bir bağlamayı çıkararak bana ‘Bu enstrümanı öğrenmen ruhsal gelişimine katkı sağlar’ demişti. Başlangıçta teknik açıdan zorlandım; parmaklarımı doğru yerleştiremiyor, melodileri çıkarmakta güçlük çekiyordum. Ancak amcamın sabırlı yaklaşımı, bu zorlukların üstesinden gelmemi sağladı. O andan itibaren bağlama çalmaya yöneldim ve zamanla köydeki diğer müzisyenlerle de tanıştım. Onların müziğe olan tutkusu, enstrümanları bir iletişim aracı gibi kullanmaları, beni derinden etkiledi, daha sonra bir arkadaşımın önerisiyle rebab çalmaya da başladım. Bu süreçte babamın sıkça söylediği ‘Müzik, bir insanın ruhunun dışı vurumudur’ sözünü hatırladım. Her yeni enstrümanla birlikte müziğin farklı ifade biçimlerini keşfetmeye başladım. Gelecekte

yalnızca köyümüzde değil, çevre köy ve kasabalarda da müziğimi insanlarla paylaşmak istiyorum. Müziğin birleştirici gücünden yararlanarak toplumsal bağları güçlendirmeyi, insanlara duygusal ve ruhsal düzeyde katkı sunmayı hedefliyorum. Babamın izinden giderek, müziğin her bir notasını insanların kalbine dokunacak birer adım olarak görüyor, bu yolda ilerlemeyi arzuluyorum” diye aktarmıştır. Dom toplumunda müziğin yalnızca kültürel bir miras değil, aynı zamanda bireysel bir anlam üretim alanı ve toplumsal etkileşim biçimi olarak konumlandığını göstermektedir. Müziği öğrenme sürecinin aile içi aktarımla başlaması ve daha sonra toplum içindeki diğer figürlerle genişlemesi, geleneksel bilgi ve becerilerin yatay ve dikey biçimde kuşaktan kuşağa aktarıldığını ortaya koymaktadır. Amcasının rolü, müziğin pedagojik boyutuna işaret ederken, babanın sıkça vurguladığı sözler müziğin Dom toplumundaki felsefi/duygusal anlam güçlendirdiği bilinmektedir. Görüşme, aynı zamanda enstrüman çeşitliliği üzerinden bireyin müzik kimliğini inşa etme sürecine de ışık tutmakta; müziğin bireysel keşif, duygusal ifade ve toplumsal katkı aracına dönüşümünü gözler önüne sermektedir. Müzisyenin müziği bir birleştirici güç olarak görmesi ve bunu gelecekte toplumsal faydaya dönüştürme arzusunu dile getirmesi, müzik pratiğin sadece estetik değil aynı zamanda etik ve sosyal bir boyut taşıdığını da göstermektedir. Bu durum, müzik aktarımların yalnızca geçmişin izini taşımakla kalmadığını, aynı zamanda geleceğe dönük kolektif ve bireysel idealleri şekillendirdiğini ortaya koyduğu bilinmektedir.



Görsel 4.6. Dom Müzisyeni D*** B*******

D***** B*****, gerçekleştirdiğimiz görüşmede ailesinin müzikle kurduğu derin bağın, kendi müzikal kimliğinin oluşumunda belirleyici olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda, müziğe yönelişinin sadece bireysel bir tercih değil, ailevi ve kültürel bir mirasın devamı olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir: *“Ailemizin çoğu müzikle uğraşıyordu. Bizler küçükken okula gittiğimizde pek anlamıyorduk; okuldan kaçıyor, eve gelip babamızın rebabını dinliyorduk. Onları dinlerken hayran kalıyorduk. Çoğu zaman enstrüman çalmaya cesaret edemiyorduk çünkü onların çalım tarzları, söyledikleri sözler ve şarkı söyleme biçimleri çok farklıydı ve bizleri derinden etkiliyordu. Bir başka konu da maddi yetersizliklerdi; bu nedenle maalesef bu performansları kayıt altına alamıyorduk. Zaman içerisinde bizler onların yolunu izledik ve şimdi de çocuklarımızın bizim yolumuzu izleyeceklerine inanıyoruz”* diye aktarmıştır. Bu anlatım, Dom toplumunda müziğin kuşaktan kuşağa yalnızca teknik bilgiyle değil, aynı zamanda hayranlık, saygı ve kültürel sorumluluk duygusuyla aktarıldığını göstermektedir. Maddi imkânsızlıkların bu aktarımın belgelenmesini engellemesi ise, sözlü ve performansa dayalı kültürlerin ne denli kırılgan olduğunu da ortaya koyduğu bilinmektedir. B*****, müzikle ilk tanışıklığını çocukluk anılarına dayandırmakta ve hafızasında yer eden bu

deneyimleri oldukça canlı bir şekilde ifade etmektedir: “*Müzikle tanışmam çok küçük yaşlarda başlamıştı. Hatırladığım ilk an, köyümüzde akşam namazından sonra insanların toplanıp halay çektiği o büyüğü andır. Rebap sesleri göğe yükselirken, davulun güçlü ritmi toprağın derinliklerinden yankılanıyor gibiydi*” babası köydeki düğün ve özel etkinliklerde aktif rol almakta, çocuklarını da bu etkinliklere dâhil ederek onları erken yaşta müzikle tanıştırmaktadır. Bu süreçte başlangıçta pasif bir izleyici konumunda olan D*****, zamanla müziğe karşı içsel bir ilgi geliştirmiştir. Özellikle bir düğünde yaşlı bir davulcunun çalma biçimi onu derinden etkilemiş, bu olay onun müziğe farklı bir gözle bakmasına vesile olduğu bilinmektedir. Ertesi gün evdeki eski bir davulu eline alarak müziği bireysel olarak keşfetmeye başladığını belirtmiş, başlangıçtaki teknik zorluklara rağmen süreci azimle sürdürdüğünü vurgulamıştır. Babası, oğlunun bu ilgisini fark ederek ona destek olmuş ve şu sözleriyle yön göstermiştir: “*Müzik bir yolculuktur, sabırla ilerlersen sonunda bu yol seni bambaşka yerlere götürmektedir.*” D***** B****, köydeki diğer müzisyenlerle tanışma sürecinde müziğin bu insanlar için yalnızca bir geçim aracı olmadığını, aynı zamanda ruhsal bir ihtiyaç olarak da görüldüğünü ifade etmiştir. Bu gözlemi, Dom müziğinin bireysel ve toplumsal işlevlerini daha geniş bir çerçevede anlamaya yöneltmiştir. Ona göre müzik, duygusal bir anlatım biçiminin ötesinde, toplumsal dayanışmayı güçlendiren, ruhsal iyileşme sağlayan ve kültürel kimliği pekiştiren bir araç olduğu bilinmektedir. Görüşmede, müziğin Dom toplumunda sadece aileden aktarılan bir beceri değil, aynı zamanda toplum içerisindeki gözlemler, sembolik figürler ve ilham veren deneyimler yoluyla da kazanıldığını göstermektedir. Katılımcının bir davulcudan etkilenecek müziğe yönelmesi, geleneksel rol modellerin genç bireylerin yönelimleri üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Müzikal aktarım burada yalnızca pedagojik bir süreç değil; aynı zamanda duygusal, estetik ve toplumsal boyutları da kapsayan çok katmanlı bir deneyim olarak belirginleşmektedir. D***** B****’ın anlatısı; Dom müziğinin birey üzerindeki dönüştürücü etkisini, müziğin kültürel süreklilikteki rolünü ve aile içi rehberliğin önemini ortaya koymaktadır. Onun müziği yalnızca bir ifade biçimi olarak değil, toplumsal fayda üretme aracı olarak görmesi, Dom müziğinin günümüzde taşıdığı potansiyeli daha da anlamlı kıldığı bilinmektedir.



Görsel 4.7. Dom Müzisyeni İ***** B*****

Görsel 4.7, İ***** B*****, “Müzikle tanışmamın başlangıcı, aslında bir tesadüf gibi görünse de, zamanla hayatımın en anlamlı yolculuğuna dönüştü. Çocukken, köyümüzdeki her etkinlik, benim için birer keşif alanıydı. Düğünler, festivaller ve diğer toplumsal etkinliklerde, müzik her zaman kalabalığın merkezindeydi. Özellikle Rebap sesleri, bana adeta başka bir dünyayı anlatıyordu. Babam, genellikle köyün müzisyenleriyle yakın ilişkiler kurar ve onları dinlememi sağlardı. O zamanlar, müziğin sadece bir eğlence olmadığını, aynı zamanda bir iletişim aracı olduğunu keşfetmeye başladım. Bir gün, köyümüzdeki büyük bir düğünde Rebap çalan yaşlı bir müzisyenle tanıştım. Onun elleri, Rebabın üzerinde öylesine ustaca hareket ediyordu ki, her yay sesinde, sanki etrafındaki herkesin kalp atışlarını yönlendiriyordu. Çocukken bu tür şeyler bana büyümlü gelirdi. O an, ona yaklaşılarak Rebap dinlemeye başladım. Yaşlı adam, bana rebabın sırlarını öğretebileceğini söyledi, ancak bunun bir süre alacağını ve sabır gerektirdiğini de ekledi. İlk başlarda rebabı çalmak, zorlayıcıydı. Ellerim, doğru zamanlamayı yakalayamıyordum ve her an biraz daha zorlanıyordum. Ancak her yanlış vuruş, bana daha fazla şey öğretti ve her doğru vuruşta, müziğin gücünü bir adım daha hissettim. Müzik yolculuğumda, köydeki diğer müzisyenlerle de tanıştım. Onlar, müziğin sadece bir iş

değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi olduğunu bana öğrettiler. Her biri enstrümanlarını birer sanat eseri gibi çalışıyordu ve müzik, onların ruhsal dünyalarının bir yansımasıydı. Gelecekte, müziği sadece köyümüzdeki değil, çevremizdeki insanlarla da paylaşmak, onların yaşamlarına dokunmak istiyorum. Müzik, insanların duygusal bağlarını güçlendiren bir güçtür ve ben de bu gücü, insanlara iyilik ve huzur getirecek şekilde kullanmayı hayal ediyorum. Babamın bana öğrettiği gibi, müzikle insanları birleştirmeyi, onlara anlamlı bir şeyler anlatmayı ve kalplerine dokunmayı arzuluyorum” diye aktarmaktadır.



Görsel 4.8. Dom Müzisyeni E*** B****(B*****)

Görsel 4.8, “Benim adım E**** B****, ama müzikle olan ilişkiyi daha fazla vurgulamak için sahne adım olarak B*****’i seçtim. Sesimin, bir balın tatlılığı gibi dinleyeni etkileyen bir özelliği olduğunu düşündüm. Çocukluğumdan beri müziğe olan ilgilim, köyümüzün düğünlerinde ve etkinliklerinde hep çok güçlüydü. Müzik, evimizin içinde de sürekli yankılanan bir şeydi. Babamın, annemin, hatta köyümüzün en yaşlı müzisyenlerinin

melodileri hep kulaklarımda çınlardı. Babam, her fırsatta bana müzikle ilgili yeni şeyler öğretiyor, beni küçük yaşta enstrümanlarla tanıştıırıyordu. O zamanlar, bu sadece bir eğlence gibi görünse de, zamanla müzikle kurduğum bağın derinleştğini fark ettim. Bir gün, köyümüzdeki büyük bir düğünde, sahnede rebap çalan müzisyenleri izlerken, içimde bir ateş yandı. Bir anda kendimi, oradaki müzik atmosferin içinde kaybolmuş gibi hissettim. O an, müziğin sadece dışarıdan duyulan bir ses değil, aslında içsel bir gücün, insanın ruhunu etkileyen bir dil olduğunu anlamaya başladım. O gün kararımı verdim, şarkı söylemeye ve müzikle ilgilenmeye daha çok odaklanmaya karar verdim. Bir süre sonra, sahneye çıkmaya başladım ve “Ballises” ismini kullanmaya karar verdim. Çünkü sesim, bana göre bir tatlılık ve derinlik taşıyor, bu ismi sesimle özdeşleştirdim. Müzik kariyerim zamanla gelişmeye başladı ve her sahneye çıktığımda, dinleyicilerimle bir bağ kurmayı başardım. Müzik, benim için bir iletişim aracından daha fazlasıydı; aynı zamanda bir anlam ve duygu paylaşımıydı. Evlenip bir çocuğum oldu ve en büyük dileğim, onun da müzikle iç içe bir hayat sürmesidir. Onu büyütürken, tıpkı babamın bana yaptığı gibi, müziği onun hayatına da dahil etmeye başladım. Küçük yaşlardan itibaren ona şarkılar söyledim, enstrümanlarla tanıştırdım. Bir gün, onun da tıpkı benim gibi sahneye çıkıp, müzikle duygularını ifade etmesini hayal ediyorum. Gelecekte, hem kendi müzik kariyerimi hem de çocuğumun müzikle uğraşmasını arzu ediyorum. Onun da benim gibi müzikle büyümesi, aynı duyguları yaşaması ve sonunda müziği kendine bir yol olarak seçmesi benim için en büyük mutluluk olacaktır. Ballises olarak başladığım bu yolculuk, sadece kendi müziğimi değil, bir aile geleneği haline gelen müzikle hayatı daha anlamlı kılmayı da içeriyor” diye aktarmaktadır.

Rebap, geleneksel müzik kültürlerinde önemli bir yere sahip olan bu enstrüman, özellikle sözlü kültürün ve müzikal mirasın aktarımında kritik bir rol oynamaktadır. Çocukların rebap eğitimi alması ve icraya katılması, hem müzikal becerilerinin gelişimine hem de kültürel devamlılığa katkı sağlamakta ve çocukların rebap öğrenme süreci genellikle usta-çırak ilişkisi içinde gerçekleşmektedir. Aile içindeki müzik pratikleri, düğünler ve toplumsal etkinlikler bu eğitimin en önemli sahalarını oluşturmaktadır.

Eğitimin aşamaları, çocukların müzikle etkileşim sürecini ve bu sürecin kültürel, psikolojik etkilerini kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. İlk aşama olan gözlem yoluyla öğrenme, çocukların müzikle tanışmasının doğal bir yolu olmaktadır. Usta müzisyenleri dinlemek ve onları izlemek, çocukların hem müzikal ifadeye hem de enstrümana aşinalık kazanmalarını sağlamaktadır. Bu aşamada, çocuklar hem sesleri hem de enstrümanla etkileşimi gözlemleyerek içsel bir müzikal anlayış geliştirmekte ve bu süreç, onların işitsel algılarını geliştirirken, aynı zamanda müziksel bir hafıza oluşturmalarına da yardımcı

olmaktadır. Temel tekniklerin edinimi aşamasında, çocuklar enstrümanın temel tekniklerine hâkim olmaya başlamaktadır. Yay tutuşu, tel baskısı ve melodi oluşturma gibi ilk teknikler, çocukların müzik becerilerini geliştirmeye yönelik ilk adımlardır ve bu aşamada, çocuklar fiziksel olarak enstrümanla nasıl etkileşimde bulunacaklarını öğrenirken, aynı zamanda müzik disiplini de kazanmaya başlamaktadır. Teknik bilginin kazandırılması, müzik yeteneklerinin temelini oluşturur ve çocuğun ileride daha karmaşık müziksel ifadelerde başarılı olmasını sağlamaktadır. Repertuar geliştirme aşaması, geleneksel ezgiler ve aile büyüklerinden aktarılan melodilerle çocuğun repertuarının zenginleşmesine olanak tanımaktadır. Bu süreç, sadece müzik bilgi edinme değil, aynı zamanda kültürel aktarım ve aidiyetin güçlenmesi için de önemlidir. Çocuklar, aile büyüklerinden öğrendikleri melodilerle, geçmişle bağ kurarken aynı zamanda bu müzikleri gelecek nesillere aktarmanın sorumluluğunu hissetmektedir. Toplum içinde icra, çocukların edindikleri müzikal becerileri gerçek dünyada kullanabilmeleri için kritik bir aşama olmaktadır. Düğünler, özel toplantılar gibi toplumsal etkinliklerde performans sergileyerek, çocuklar hem pratik yaparlar hem de toplumsal bağlarını güçlendirmektedirler. Bu süreç, çocukların toplum içinde müzikal performans sergileyerek sosyal beceriler kazanmalarına ve özgüven geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Toplum içinde müzik icra etmek, çocuklara sadece müzik yeteneği kazandırmakla kalmamakta, aynı zamanda onlara sosyal kimlik kazandırmakta ve aidiyet duygusunu pekiştirmektedir. Çocukların Rebap çalmasının kültürel ve psikolojik etkileri de büyük bir etkiye sahip olduğu ve kültürel kimlik aidiyeti açısından da, Rebap eğitimi çocukların kültürel mirasa olan bağlarını güçlendirmektedir. Müzik, bir toplumun tarihini, geleneklerini ve değerlerini yansıttığı için, çocuklar bu süreçte kültürel miraslarını öğrenmekte ve bu mirası yaşatmanın sorumluluğunu hissetmektedir. Müzik, sadece bir sanatsal ifade değil, aynı zamanda toplumsal kimliği oluşturma ve toplumsal değerleri güçlendirme aracı olarak işlev görmektedir. Müzikal zekâ ve motor becerileri açısından, yaylı çalgılar gibi enstrümanlar, çocukların el-göz koordinasyonunu geliştirmelerine yardımcı olmakta ve Rebap çalarken kullanılan parmak hareketleri ve yay kullanımı, çocukların motor becerilerini geliştirirken, aynı zamanda işitsel algılarının da güçlenmesini sağlamaktadır. Müzikal zekâ, ritim ve tonlama gibi kavramları öğrenmek, çocukların genel zekâ gelişimini de desteklemektedir. Özgüven ve sosyal beceriler açısından, toplum içinde müzik icra etmek, çocukların sosyal beceriler kazanmasını ve özgüvenlerini geliştirmelerini sağlamaktadır. Çocuklar müzikle bir araya geldikçe, grup içinde uyum sağlama, dinleme ve paylaşma becerilerini geliştirebilmektedir. Bu süreç, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde özgüven kazanmalarını sağlayarak, onların sosyal etkileşimlerinde daha etkili olmalarını temin

etmektedir. Bu eğitim süreci, sadece müzik becerisini kazandırılmasıyla sınırlı kalmaz, aynı zamanda çocukların kültürel kimliklerini pekiştirmelerine, psikolojik gelişimlerine ve toplumsal bağlarını güçlendirmelerine büyük katkı sağlamaktadır. Müzik eğitimi, çocukların bütünsel gelişiminde önemli bir yer tutar ve onların ileride daha sağlıklı, bilinçli ve kültürel açıdan zengin bireyler olmalarına olanak tanımaktadır. Sonuç olarak çocukların rebap icra etmesi, sadece bireysel bir müzik eğitimi süreci değil, aynı zamanda kültürel aktarımın ve toplumsal aidiyetin bir parçası olmakta ve akademik çalışmalar, bu sürecin çocukların bilişsel ve duygusal gelişimi üzerindeki olumlu etkilerini vurgulamaktadır. Gelecekte, rebap eğitiminin sistematik hale getirilmesi ve akademik müfredatlara eklenmesi, müzik mirasın korunmasına önemli katkılar sağlayabilmektedir.

4.6. Nusaybin Domlarının Müzik İcralarındaki Dilsel Çeşitliliği

Dom toplumunun dil ve müzik pratikleri üzerine yapılan saha araştırmaları, toplumun çok dilli bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Nusaybin Domlarının anadilinin Kürtçe olduğu bilinmekle birlikte, toplum içerisinde Dom dili de aktif bir şekilde kullanılmaktadır. S***** B****, “*anadilinin Kürtçe olduğunu, Dom dilini de toplum içi iletişimde sıklıkla kullandıklarını*” ifade etmektedir. Ayrıca, eğitim olanaklarından yeterince faydalanamaması nedeniyle okuma yazma bilmediğini, bu durumun Türkçeyi tam anlamıyla öğrenmesini zorlaştırdığını dile getirmiştir. S*****’ın aktardığına göre, “*Türkçenin her kelimesini anlamakta güçlük çekiyorum ve bu dilde kendimi ifade etmekte de zorlanıyorum*” diye açıklamıştır. Müzik pratiği açısından değerlendirildiğinde ağırlıklı olarak Kürtçe şarkılar söylediği, ezberinde bulunan Türkçe şarkıların sayısının oldukça sınırlı olduğu tespit vurgulamaktadır. Bu durum, Dom toplumunun dilsel kimliği ile müzik kültürü arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir.

A***** B**** ile gerçekleştirilen görüşmeler, Dom toplumunun dilsel ve kültürel çeşitliliğini pekiştiren önemli veriler sunmaktadır. A*****, eğitimini ilkökul seviyesinde tamamladığını ve okuma yazma becerisinin sınırlı olduğunu belirtmiştir. Dilsel pratikler açısından, özellikle toplu etkinliklerde, yani festival, düğün ve miting gibi sosyal olaylarda, Kürtçe ve Türkçe şarkılar söylediğini ifade etmiştir. Bu durum, Dom toplumunun müzikal kültürünün çok dilli bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, A***** B****, toplum üyelerinin çoğunun Dom dilini yeterince bilmemesi nedeniyle zaman zaman dilsel anlaşmazlıkların yaşandığını vurgulamıştır. A***** B****’ın aktardığı bilgilere göre, ailesinin kökleri yüzyıllar öncesine dayanmaktadır ve babasının kökenleri İran ve Suriye’den gelmektedir. Bu kökenler, Dom toplumu tarihsel göç yolları ve

etnik çeşitliliğini anlamada önemli bir ipucu sunmaktadır. Ayrıca, A***** B*****'ın sınırlı düzeyde Arapça bilgisine sahip olması, topluluğun çok dilli yapısının bir başka göstergesidir. Bu bulgular, Dom toplumu dilsel çeşitliliğinin yalnızca yerel düzeyde değil, aynı zamanda uluslararası bir düzeyde de şekillendiğini ve toplum üyelerinin farklı kültürel etkileşimlere açık olduğunu ortaya koymaktadır. A***** B*****'ın görüşmesinde ortaya çıkan bulgular, Dom toplumu dilsel ve kültürel çeşitliliğini anlamak için kritik öneme sahip olduğu düşünülmektedir. Dom toplumu, hem Kürtçe hem de Türkçe gibi iki ana dilde şarkı söyleme geleneği, topluluğun müzikal kültürünün çok dilli bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca, A*****'ın aktardığı dilsel pratikler, toplum içindeki iletişimin karmaşıklığını ve dilsel çeşitliliğin toplum içindeki sosyal etkileşimleri nasıl etkilediğini açıkça ortaya koymaktadır. Topluluk üyelerinin Dom dilini yeterince bilmemesi nedeniyle yaşanan dil anlaşmazlıkları, dilsel mirasın korunması ve aktarılması konusunda karşılaşılan zorlukları yansıtmaktadır. Bu durum, dilsel çeşitliliğin zaman içinde nasıl evirildiği ve topluluk üyelerinin hangi dillerde iletişim kurduğu konusunda önemli bir gösterge sunmaktadır. Ayrıca, A*****'ın ailesinin kökenlerine dair verdiği bilgiler, Dom toplumunun tarihsel olarak geniş bir coğrafyada göç eden ve farklı kültürlerle etkileşime giren bir topluluk olduğunu göstermektedir. Son olarak, A***** B*****'ın Arapça bilgisi, Dom toplumu sadece yerel bir dilsel çeşitliliğe sahip olmadığını, aynı zamanda farklı dillerin ve kültürlerin etkisi altında şekillenen bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu tür çok dilli etkileşimler, topluluğun sosyal ve kültürel dinamiklerine dair daha derinlemesine bir anlayış geliştirmemizi sağlamaktadır. Yapılan görüşme, Dom toplumunun dilsel çeşitliliği ile kültürel kökenlerinin bir arada nasıl varlık gösterdiğini ve bu etkileşimlerin topluluğun müzik pratiklerine nasıl yansıdığını anlamaya katkı sağlamaktadır.

İ***** B***** ile yapılan görüşmede, “*kendisinin lise dördüncü sınıf öğrencisi olduğunu ve şarkılarını hem Türkçe hem de Kürtçe olarak*” söyleyebildiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte, “*çoğu insanın maddi yetersizlikler nedeniyle eğitim alamadığını*” belirtmiştir. Bu durum, İbrahim'in eğitim şansının bir istisna olduğunu ve toplumdaki eğitim erişimi konusundaki genel zorluklara dikkat çekmektedir. İ*****'ın açıklamaları, bölgedeki eğitim durumu ve sosyo-ekonomik faktörler hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. İbrahim'in görüşmesinde, hem Türkçe hem de Kürtçe şarkılar söyleyebilme yeteneği, çok dilli bir kültürel pratiğin ve dilsel çeşitliliğin önemini vurgulamaktadır. Bununla birlikte, İ*****'ın eğitim durumu, Dom toplumundaki eğitim fırsatlarının sınırlı olduğunu ve toplum üyelerinin büyük bir kısmının maddi zorluklar nedeniyle eğitim alamadığını göstermektedir. Bu durum,

toplumun genel sosyo-ekonomik koşullarının eğitim erişimini nasıl etkilediğini ve İbrahim'in eğitim aldığı durumunun bir istisna olduğunu ortaya koymaktadır.

H***** B***** ile yapılan görüşmede şu ifadelerde bulunmuştur: *“Geçen sene okulu bıraktım çünkü okula gitmek benim için çok zordu ve okumak istemiyordum. Yaz aylarında Sereave/Subaşı'ya gidip orada Kürtçe dilinde şarkılar söylüyoruz. Çünkü buradaki halk Kürtçe şarkıları çok seviyor ama yabancı biri geldiğinde onlara Türkçe şarkılar söylüyoruz bizler türkü bilmiyoruz genelde halayla söylenen Türkçe ve Kürtçe şarkılar söylüyoruz, evde de Kürtçe konuşuyoruz. Orada rebap çalıyorum ve arkadaşım da darbuka çalıyor. Bu şekilde ailelerimize yardımcı oluyoruz”* diye açıklamaktadır. H***** B*****'ın görüşmesinde, eğitimle ilgili yaşadığı zorluklar ve okula gitmeme kararının, Dom toplumundaki bazı gençlerin eğitim sistemine erişimde karşılaştıkları güçlükleri yansıttığı anlaşılmaktadır. Eğitimden uzak kalmak, topluluğun sosyo-ekonomik durumunu ve eğitim fırsatlarına sınırlı erişimi ortaya koymaktadır. H*****'ın, yaz aylarında Sereave/Subaşı'ya giderek Kürtçe şarkılar söylemesi ve halkın taleplerine göre Türkçe şarkılar da seslendirmesi, topluluğun müzikal pratiklerinin yerel kültürel dinamiklere nasıl adapte olduğunu göstermektedir. Bu durum, müziğin sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda toplumsal bağları güçlendiren bir ifade biçimi olarak topluluğun yaşamında merkezi bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.

D***** B***** ile yapılan görüşmelerde, *“Evde ailemle birlikte bazen Kürtçe, bazen Dom dilini konuşuyoruz. Ben de orta yedinci sınıfta okulu terk ettim; derslerim kötü gidiyordu, bu yüzden bıraktım. Okul bizim için uygun değildi, ders çalışmak için uygun ortamlarımız yoktu. Okulda edindiğim dillerden dolayı Türkçe ve Kürtçe şarkılar söyleyebiliyorum evde de Kürtçe konuşuyoruz aile büyüklerimiz bazen aralarında Domari yani dom diliyle konuşuyorlar ama onları bazen anlıyorum bazı cümleleri de anlamıyorum”* şekilde açıklamalarda bulunmuştur. D***** B*****'ın görüşmesinde, eğitimle ilgili yaşadığı zorluklar ve okulu terk etme kararı, Dom toplumundaki gençlerin eğitim fırsatlarına erişim konusunda yaşadığı sıkıntıları ve sosyo-ekonomik zorlukları yansıtmaktadır. Eğitim için uygun ortamın eksikliği, akademik başarıyı olumsuz etkileyerek, okula devam etmeyi imkânsız hale getirmiştir. Ayrıca, D***** B*****'ın konuştuğu Kürtçe ve Dom dili arasındaki geçiş, topluluğun dilsel çeşitliliğini ve çok dilli yapısını ortaya koymaktadır. Dom dili ile Kürtçenin iç içe kullanılması, hem aile içindeki dilsel pratiği hem de toplumun dilsel kimliğini şekillendiren önemli faktörlerdir. D***** B*****'ın Dom dilindeki bazı cümleleri anlamaması, dilsel aktarımda karşılaşılan zorlukları ve dilsel çeşitliliğin bazen iletişimde engel oluşturabileceğini göstermektedir.

4.7. Nusaybin Dom Müzisyenlerin İcra Ettikleri Müzik Türleri

Nusaybin’de yaşayan Dom toplumunun icra ettiği müzik türleri, büyük ölçüde kendi etnik geleneklerine dayanan özgün formlar etrafında şekillenmektedir. Bu müzik türleri arasında Delilo, Uzun Hava, Hurizi, Xelefi, Qeme Rakse ve dans anlamına gelen Raks öne çıkmaktadır. Topluluğun gerçekleştirdiği müzikli etkinliklerde, performanslar genellikle bir uzun hava ile başlamakta, ardından daha ritmik ve hareketli parçalara geçilerek canlı ve akıcı bir yapı oluşturulmaktadır. Yapılan gözlemler ve yüz yüze görüşmeler, Dom bireylerinin genel olarak Türk halk müziği, Türk sanat müziği ve arabesk müzik gibi yaygın türleri dinlemediklerini ortaya koymuştur. Bu tercihin nedeni sorulduğunda, toplum üyelerinden S***** B*****, bu türlerin kendilerini yeterince yansıtmadığını ifade etmiştir. S*****, her ne kadar söz konusu müziklerin bazı yönlerinin kendi anlayışlarına benzerlik taşıdığını kabul etse de, bu türlerin Dom kimliğine tam anlamıyla karşılık gelmediğini belirtmiştir. Bu durum, Dom toplumunun müzikle kurduğu ilişkinin yalnızca estetik beğenilere değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve kültürel süreklilik gibi daha derin sosyal ve duygusal unsurlara dayandığını göstermektedir. Dom toplumunun müzik tercihleri, sadece bir zevk meselesi olarak değil, kültürel hafızayı koruma ve kimlik bilincini sürdürme yönünde bir tavır olarak da değerlendirilebilir. Toplum, kuşaktan kuşağa aktarılan özgün müzik geleneklerine bağlı kalmayı sürdürmekte ve bu yolla kültürel kimliğini canlı tuttuğu bilinmektedir.

S***** B***** tarafından kendi bestesi olan bir uzun hava örneği;

Dem ve Devran (Dem u Devran)

Kaynak Kişi: S***** (B*****) B*****

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 29.02.2024

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

Dem dem a___ dem u dew ra na bra_ ye ho gir___ pen_ ç b ra na

kiri ve_ ho gir___ pen_ ç b ra na li gun de da ra şa h ve da na ax ki ri ve hogir

pen_ ç br na___ ki ri ve kamu ran___ mez ne___ bra ya li ba re Kon ya

şa h ve da na___ ki ri ve kamu ran___ mez ne bra ya___

ki___ ri ve he sen we_ ke şe ra ya li mal ba ta ke yi bedirxan

Tablo 4.2. Dem ve Devran (Dem u Devran) Adlı Eserin Yapı Analizi

Eserin Adı	Dem ve Devran (Dem u Devran)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Do (Çargâh)
Değiştirici İşaretler	Sib ²
Makam Dizisi	Uşşak
Ses Genişliği	3
Usulü (Ölçüsü)	-
İcra Metronomu	-
Kullanılan Dizisi	

Aaa dem dema dem u dewran a
Braye hogir penç brana

Ah zaman devran zamanıdır
Hogir arkadaş beşkardeşler

Kirive hogir penç brana

Dost Hogir beşkardeşler

Li gunde Dara şah vedana

Daradaki köyde yer edinmiş

Ax kirive hogir penç birana

Ah Hogir arkadaş beşkardeşler

Kireve Kamuran mezne braya

Kamuran arkadaş kardeşlerin en büyüğüdür

Li bajare Konya şah vedana

Konya da yer edinmiş

Kireve Kamuran mezne braya

Kamuran arkadaş kardeşlerin en büyüğüdür

Kireve hesen weke şereya

Hasan arkadaş aslan gibidir

Li malbata keye bedirhan

Ailesi Bedirhan kuşu gibidir

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar eden Uşşak makamı dizisi temel alınarak oluşturulmuş olabileceği değerlendirilmektedir. Bu dizide, üçüncü derece olan Do (Çargâh) perdesi, makamın güçlü (dominant) sesi olarak öne çıkmaktadır. Ses dizisinin Si bemol 2 değiştirici işaretine sahip olduğu görülmektedir. La ile Do perdeleri arasında üç seslik bir aralık bulunduğu ifade edilebilir. Eserin uzun hava formunda ve kişiye göre serbest şekilde icra edilmesi nedeniyle belirli bir usul ya da ölçü yapısı bulunmamaktadır. Bu özellikler, eserin melodik karakterini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır.

S***** (B*****) B*****'ın bu uzun havayı yorumlaması yardımlaşma, özlem ve duygusal bir bağlılık çevresinde şekillenmiştir. Eserde S***** adlı Dom müzisyeni hem ailesinin hem de dostluk ve kardeşlik bağlarına vurgu yapmaktadır. Domların birbirlerinin yanında dostluk, kardeşlik ve aile önemli bir yer tutması; bu da şarkının ruhunda hissedilmektedir. “*Ah zaman devran zamanıdır*” dizesi, zamana bağlılığına, değişime ve belki de geçmişe dayalı bir özleme işaret etmektedir. Ancak bir yandan kaderin ve zamanı getirdiklerini kabullenme, diğer yandan da bu süreçte yaşananların derin izleri bırakması anlamına gelmektedir. Eserde adı geçen bireylerde yapılan vurgu, bireyler arasındaki güçlü bağları göstermektedir. “*Kamuran arkadaşların en büyüğüdür, Konya’da yer bulunulmuş*” dizesi, göç ve birleşme ilişkisine işaret ederken, B*****'ın bu kişiye saygı duyduğunu ve özlemi yansıtmaktadır. H*****'a “*aslan gibidir*” benzetmesi, cesareti, gücü ve karakterinin bir devam etmesi anlamına gelmektedir.



Görsel 4.9. Dom Müzisyeni B***** B*****

4.8. Nusaybin Domlarının Düğün Gelenekleri

Dom toplumunda düğün geleneklerinde son yıllarda dikkate değer bir dönüşüm yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu dönüşüm, topluluğun sosyo-ekonomik yapısında meydana gelen değişimler ve özellikle artan maddi imkânsızlıkların etkisiyle şekillenmiştir. Saha verilerine ve sözlü anlatımlara dayalı bilgilere göre, yaklaşık yirmi yıl öncesine kadar Dom toplumuna ait düğünler genellikle yedi gün süren geniş kapsamlı etkinlikler şeklinde gerçekleştirilmekteydi. Bu düğünler çoğunlukla cuma günü başlamakta ve bir sonraki cuma gününe kadar devam etmekteydi. Ancak günümüzde bu geleneksel yapı önemli ölçüde dönüşüme uğramış; düğünlerin süresi büyük oranda kısalmış ve çoğu zaman bir ya da iki günle sınırlandırılmıştır. Hatta bazı durumlarda, düğünlerin yalnızca bir gün içerisinde tamamlandığı da ifade edilmektedir. Düğün törenleri, Dom toplumunun tarihsel ve kültürel yapısında önemli bir sosyal kurum olarak yer almaktadır. Bu merasimler yalnızca evlilik sürecine dair birer kutlama olmanın ötesinde; topluluğun kültürel kimliğini yeniden üretme, kuşaklar arası bilgi ve gelenek aktarımını sağlama ve toplum içi sosyal dayanışmayı güçlendirme gibi işlevler üstlenmektedir. Düğünlerde yer alan çeşitli sembolik gelenekler, hem bireysel kimliğin topluluk kimliğiyle bütünleşmesini sağlayan birer araç olarak işlev görmektedir hem de kolektif hafızanın sürekliliğini teminat altına almaktadır. Bu bağlamda, Dom toplumunun düğün geleneklerinde gözlemlenen zamansal ve yapısal değişim, yalnızca kültürel bir dönüşümün değil, aynı zamanda ekonomik koşulların toplumsal pratikler

üzerindeki etkisinin de bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla, düğün geleneklerinde yaşanan bu dönüşüm, kültürel süreklilik ile toplumsal değişim arasındaki dinamik ilişkinin somut bir örneğini teşkil etmektedir.

A**** B****, “geçmişte düğünlerin bir hafta sürece kadar büyük ve kapsamlı olduğunu, ancak zamanla maddi zorluklar nedeniyle bu sürenin bir veya iki güne düştüğünü ifade etmiştir. Ayrıca, eski gelenekte erkekler ve kadınlar düğünlerde ayrı yerlerde eğlenirken, son yıllarda bu uygulamanın değişerek düğünlerin iç içe yapılmaya başlandığını” belirtmiştir.

Benzer şekilde A***** (Ş****) B****, “Düğünlerin eskiden 2-3 gün sürdüğünü ve davul ile rebabın düğünlerden eksik olmadığını, ancak günümüzde düğünlerin kısa sürmesi ve masrafların artması nedeniyle düğünlerin yapılmasının bile zorlu hale geldiğini” dile getirmiştir.

S***** (B****) B**** ise “kendi düğün deneyiminden hareketle, evlendiği dönemde düğünün bir gün sürdüğünü ve eski geleneklerden birinin, yani gelinin at üstünde evden çıkma geleneğinin artık yapılmadığını ifade etmiştir. Ayrıca, o dönemde gelinliği kiraladıklarını ve düğünlerinin zurna eşliğinde halayla yapıldığını” vurgulamıştır.

S***** (B****) B****, “düğün gününe haftalar öncesinden başlayarak hazırlıklara girildiğini ve bu süreçte halayların çekildiğini belirtmiştir. Halaylara başlamadan önce bazen ağır bir müzikle atmosfer oluşturulduğunu ve ardından halay ritmiyle devam edildiğini ifade etmiştir. Genellikle, orta ağırlıkta bir müzik olan Segavi ile başlanıldığını ve daha sonra Milani adı verilen halaylı şarkılara geçildiğini aktarmıştır. Kuşak bağlama töreninde ise incelikle seçilmiş bir Rebap eserinin çalındığını ve bu eserin hüznünlü bir atmosfere sahip olduğunu belirtmiştir. Gelinin evden çıkışında ise Milani tarzında halaylı şarkılara devam edildiğini ifade etmektedir. Düğün müziklerinin genellikle ağır bir ritimle başladığını ve daha sonra halaylarla devam ettiğini belirtmiştir. Kendilerinin bu bölgenin saygın insanları olduğunu vurgulayarak, düğünlerinin coşkulu geçtiğini ifade etmiştir. Ayrıca, dışarıdan gelen insanların müziklerini ve özellikle halay müziklerini çok beğendiğini” aktarmıştır.

A**** B****, “Düğünlerinin oldukça farklı olduğunu belirtmiş ve maddi sıkıntılar nedeniyle gerilediklerini” ifade etmiştir. Ancak “müzik geleneğini yaşatma konusunda kararlı olduklarını ve şimdilerde Xelefi ve Hurizi adlı müzikleri daha çok kullandıklarını” aktarmaktadır. Geçmişte müzik repertuarlarının daha zengin olduğunu ancak zamanla aktarılmadığı için birçok şarkıyı unuttuklarını dile getirmiştir. Ayrıca, “okuma ve yazma becerilerinin olmaması nedeniyle bu şarkıları yazamadıklarını keşke kaydedebilseydik” diye üzüntüsünü belirtmektedir. Bu görüşmeler, Dom toplumunun düğün geleneklerinde büyük bir

dönüşüm yaşandığını ve bu dönüşümün, topluluğun geçirdiği sosyo-ekonomik değişimlerle doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Eskiden daha varlıklı ve maddi açıdan daha rahat olan toplum, bu değişimle birlikte düğün sürelerinin kısalması ve organizasyonların daha sadeleşmesi gibi sonuçlarla karşılaşmıştır. Düğünlerin kısa sürmesi, masrafların artmasıyla paralel bir şekilde topluluğun ekonomik sıkıntılarının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu değişim, aynı zamanda topluluğun geleneksel değerlerinin ve sosyal organizasyonlarının zamanla nasıl evrildiğini de göstermekte ve Dom toplumunun müzik geleneği ve kültürel mirası açısından önemli bir dönüm noktasını işaret etmektedir. Özellikle, müzik repertuarının zamanla zenginliğini kaybetmesi ve bazı şarkıların unutulması, topluluğun geçmişte sahip olduğu kültürel zenginliğin günümüze yeterince aktarılmamasıyla doğrudan ilişkili olduğunu ayrıca A**** B****’ın müzik repertuarındaki zenginliği geçmişte deneyimlediğini ancak bu repertuarın zaman içinde eksildiğini dile getirmesi, kültürel mirasın korunması ve aktarılması konusunda yaşanan zorlukları vurguladığı düşünülmektedir. Müzik geleneğini yaşatma konusunda kararlı oldukları ancak maddi sıkıntılar nedeniyle eski geleneklerin sürdürülmesinde yaşanan zorluklar, topluluğun kültürel ve sosyal yaşamındaki değişimlere de ışık tutmakta ve özellikle müzikle ilgili olarak Xelefi ve Hurizi gibi şarkılara daha fazla yer verdiklerini belirtmesi, topluluğun müziksel tercihlerinin nasıl evrildiğini ve bu şarkılar aracılığıyla geçmişle bağlarını sürdürme çabalarını göstermektedir. Okuma yazma becerisinin olmaması nedeniyle şarkıların kaydedilemiyor olmasını üzümlere dile getirmesi, eğitim ve kültürel mirasın korunması arasındaki ilişkiye dikkat çekmekte ve bu durumun, Dom toplumunun kültürel mirasının sözlü gelenekler üzerinden aktarılma zorunda kaldığını ve bunun bazı olumsuz etkilerinin olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle dijital ve yazılı kayıtlara dayalı olmayan kültürler, zamanla unutulma riskiyle karşı karşıya kalabilmektedir. Sonuç olarak, B****’ın açıklamaları, Dom toplumunun müzik geleneğini yaşatmaya yönelik kararlı tutumunun yanında, bu geleneğin zorluklarla karşılaştığını ve kültürel mirası daha etkin bir şekilde koruma ihtiyacını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, okuma yazma becerilerinin eksikliği ve ekonomik sıkıntılar, bu mirasın nesilden nesile aktarılmasında engeller oluşturmakta ve topluluğun kültürel hafızasının dijital veya yazılı ortamda kaydedilmesini zorlaştığı düşünülmektedir.

S***** (B*****) B****, yapılan görüşmede, “*geçmişte düğünlerinin genellikle yedi gün sürdüğünü bu sürecin cuma gününden başlayıp bir sonraki cuma’ya kadar devam ettiğini, cuma günü başlamasının nedeni olarak ise bugünün toplumlarında hayırlı bir gün olarak kabul edilmesini bu yedi günlük süreç boyunca aile evinde halaylı şarkılar çalındığını ve gelin ile damadın evden çıkarken rebap, davul ve zurnalar eşliğinde gelenekler*”

gerçekleştirildiği belirtilmiştir. Bu açıklamalar, Dom toplumunun düğün törenlerine ilişkin geleneksel uygulamalarını ve bu uygulamaların sosyal ve kültürel bağlamını anlamak için önemli olduğu düşünülmektedir.

Yapılan sözlü görüşmelerde, Dom toplumunun düğün geleneklerinin zaman içerisindeki dönüşümünü ve bu dönüşümle birlikte düğün müziğinin biçim ve işlevsel boyutta geçirdiği evrimi ortaya koyduğu düşünülmektedir. Röportajlara yansıyan anlatılar yalnızca bireysel hafızaların bir yansıması değil, aynı zamanda topluluğun kültürel belleğini ve sosyo-ekonomik gerçekliklerle şekillenmiş kolektif deneyimini gösterdiği bunun örneği, geçmişte Dom düğünlerinin yedi gün gibi uzun bir zaman dilimine yayıldığı, cuma gününden başlayarak bir sonraki cumaya kadar sürdüğü aktarılmıştır. Bu uzun düğün süresi, yalnızca bir evlilik merasimi olarak değil; topluluğun birlik, dayanışma ve kültürel kimlik inşasını pekiştirdiği, sosyal bağlarını tazelediği bir şenlik atmosferi yaratmaktadır. Düğünlerin uzunluğu, aynı zamanda maddi refahın bir göstergesi olarak da değerlendirilmiştir. Görüşmelerde belirtildiği üzere, geçmişte maddi olanakların daha elverişli olması, düğünlerin daha uzun ve coşkulu geçmesini mümkün kıldığı yalnız son dönemlerde artan ekonomik zorluklar nedeniyle bu geleneksel yapı bozulmuş; düğün süreleri önce üç güne, ardından bir ya da iki güne kadar düştüğü bilinmektedir. Hatta bazı durumlarda düğün yapma geleneği tamamen terk edildiği bilinmektedir. Dom düğünlerinde müziksel pratiklerin oldukça merkezi bir yer tuttuğu görülmektedir. Özellikle rebap, davul ve zurna enstrümanlarının birlikte kullanıldığı müzik icraları, düğünün geleneksel yönünü güçlendirmekte; toplum belleğinde canlı bir anlatı ve duygusal aktarım alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda, düğünlerde çalınan müziklerin genellikle yavaş tempolu eserlerle başlayıp zamanla hızlandığı, bir dramatik yapı içerisinde ilerlediği ifade edilmektedir. Başlangıçta icra edilen Segavi gibi orta tempolu ezgilerle başlayan müzikler, ilerleyen aşamalarda Milani tarzı daha hareketli halay parçalarına dönüşmektedir. Bu yapısal geçiş, yalnızca müziksel bir tercih değil; düğün atmosferinin ritmik olarak yükselişe geçmesini, coşkunun zamansal olarak inşa edilmesini sağlayan bir önemli unsur olduğu bilinmektedir. Gelin alma törenlerinde ve kuşak bağlama gibi önemli geleneksel rebabın öne çıkması, bu enstrümanın kültürel hafızadaki duygusal gücüne işaret etmektedir. Rebap eşliğinde çalınan parçaların hüznünlü bir atmosfer yaratması, bu geleneğin taşıdığı geçiş anlamlarını yani çocukluktan yetişkinliğe, bekârlıktan evliliğe geçiş gibi sosyal dönüşümleri duygusal düzlemde daha etkileyici olduğu düşünülmektedir. Bu tür geleneksel kullanılan müzikler, sadece eğlenceli birer öge değil; aynı zamanda kültürel bir aktarımın, kimlik anlatısının taşıyıcıları olduğu bilinmektedir. A***** ve S***** B*****'ın ifadeleri, Dom toplumunun geçmişte daha zengin bir müzik repertuarına sahip olduğunu, ancak sözlü

gelenek yoluyla aktarılan bu ezgilerin zamanla unutulmaya yüz tuttuğunu ortaya koymaktadır. Yazılı kültürle kurulan sınırlı ilişkinin ve okuryazarlık oranlarının düşüklüğünün, bu repertuarın kayıt altına alınmasını engellediği dile getirilmiştir. Bu durum, sözlü kültür bağlamında değerlendirildiğinde, Dom toplumunun müziksel mirasının dijital ya da yazılı ortamlara aktarılmadan kaybolma riskiyle karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Günümüzde ise bazı müzik türlerinin örneğin Xelefi ve Hurizî daha sık icra edildiği belirtilmekte, bu eğilim bir tür kültürel daralma ya da repertuar sadeleşmesi süreci olarak yorumlanabilmektedir. Buna rağmen, toplum içinde müzik geleneğini yaşatmaya yönelik güçlü bir iradenin varlığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Dom toplumuna mensup bireylerin, düğün müziklerinin dışarıdan gelen dinleyiciler tarafından beğeniyle karşılandığını ifade etmeleri, bu müziklerin yalnızca topluluğa özgü olmadığını; aynı zamanda kültürlerarası bir etkileşim alanı yarattığını da ortaya koymaktadır.



Görsel 4.10. *Dom Müzik Geleneğinde Kullanılan Vazo*

Nusaybin Domlarına ait olan başka bir gelenek ise gelinin, damadın evine girmeden önce yere vurduğu vazo uygulamasıdır. Görselde yer alan ve geleneksel olarak işlenmiş motiflerle süslenmiş olan bu seramik vazo, yalnızca görsel bir öge değil; aynı zamanda bereket, mutluluk ve bolluk dileklerini içeren sembolik bir nesne olduğu bilinmektedir. Vazo yere vurulup kırılarak geleneğinin ruhu yaşatılmaktadır. Bu jest, gelinin yeni ailesine tatlılıkla girişini ve geçmişi ardında bırakıp yeni bir hayata başlamasını temsil ettiği bilinmektedir. Vazonun içinde şeker, lokum, gofret ve çeşitli atıştırmalıklar bulunmaktadır. Bu yiyecekler,

hem misafirlere ikram edilmek hem de sembolik olarak “*tatlı başlangıçları*” temenni etmek amacıyla kullanılmaktadır. Şekerli yiyecekler, evlilik yaşamında karşılaşılabilecek zorluklara karşı tatlı bir sabır ve hoşgörü çağrışımında bulunmaktadır. Aynı zamanda topluluğun büyükleri tarafından bu atıştırma ritüellerinin, bolluk ve bereket getireceğine inanılmaktadır. Bu uygulama, Dom toplumunun kültürel sürekliliğinin somut bir örneği olduğu düşünülmektedir. Toplumsal bellekte yer edinmiş olan bu tür ritüeller, sadece birer gelenek olarak değil; aynı zamanda topluluğun kimliğini, inanç sistemini ve aile yapısını kuşaklar arası aktaran önemli araçlar olarak değerlendirilmelidir. Günümüzde bu geleneğin halen yaşatılıyor olması, Dom kültürünün modernleşme baskılarına rağmen dirençli bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Genel olarak gelin tarafından yere vurulan vazo ritüeli, Dom düğünlerinin vazgeçilmez bir parçası olmanın ötesinde, kültürel sembolizmin güçlü bir tezahürü olarak değerlendirilmelidir. Bu tür ritüeller, sadece geçmişin izlerini taşımakla kalmaz; aynı zamanda yaşayan kültürün bir parçası olarak, bugünü ve geleceği de şekillendirmektedir.



Görsel 4.11. *Dom Müzik Geleneği*

Görselde 4.11, gelin düğün alayının eşliğinde damadın evine girmeden önce, elinde tuttuğu seramikten yapılmış bir vazo ile kapının önüne gelmekte ve gelini karşılamaya hazır bir şekilde bekleyen damat-gelin tarafı, çevrede toplanmış akrabalar ve mahalle sakinleri bu önemli ana tanıklık etmektedir. Gelin, eski bir geleneği yaşatmak amacıyla bu vazoyu başının üzerinde tutarak havaya kaldırır ve ardından yere vurur. Bu sembolik hareket, yeni bir

başlangıcın, bereketin ve kötülüklerden arınmanın işareti olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda gelinin, yeni evine adım atmadan önce geçmişi geride bıraktığı ve yepyeni bir hayata giriş yaptığı anlamına geldiği bilinmektedir. Dom kültüründe bu gelenek, sadece estetik bir gelenek olmaktan ziyade aynı zamanda tarihsel bir olayı şekillendirmektedir. Eskiden düğünler atlı konvoylarla yapılırken, gelinler ve damatlar köyler arası mesafeleri at sırtında aşarak yeni evlerine ulaşılmakta olduğu ve günümüzde bu gelenek modernize olmuş durumda; artık gelin arabalarıyla yapılan düğün alayları, kornalar eşliğinde mahallelerde dolaşarak aynı coşkuyu yaşatmaya devam etmektedir. Ancak her ne kadar ulaşım şekli değişmiş olsa da, bazı gelenekler hala ilk günkü anlamını korumaktadır. Gelin tarafından yere atılan bu vazo, aynı zamanda aile içi uyum, huzur ve bolluk temennilerini de içinde barındırdığı düşünülmektedir.

Bu tür gelenekler, kültürel hafızanın gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır. Modernleşmenin ve şehirleşmenin hız kazandığı günümüzde, Dom toplumu gibi azınlık grupların bu tür geleneklerin yaşatması, sadece kendi kültürel kimliklerini korumakla kalmaz; aynı zamanda toplumun geneline de zenginlik katmaktadır. Nusaybin'deki bu sahne, hem görsel hem de anlam olarak bu köklü geleneğin yaşatılmasının somut bir örneği olduğu bilinmektedir. Gelin, yeni evine girmeden önce, damadın ailesi ve halk tarafından çift için geleneksel ezgiler söylenerek törene duygusal ve kültürel bir anlam kazandığı bilinmektedir.

Kim Damat Kim Damat (Ki Zava Ki Zava)

Kaynak Kişi: S***** (B*****) B*****

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 29.02.2024

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

Ki za va ki za va ke ke min bu

ye za va ma la xwe de a va

ma la xwe de a va_____

Ki zava Ki zava

Keke min bu ye zava

Ki zava ki zava

Mala xwede ava

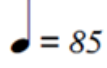
Kim damat kim damat

Benim kardeşim damat

Kim damat kim damat

Allah'a şükür olsun

Tablo 4.3.Kim Damat Kim Damat (Ki Zava Ki Zava) Adlı Eserin Yapı Analizi

Eserin Adı	Kim Damat Kim Damat (Ki Zava Ki Zava)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Uşşak
Değiştirici İşaretler	Sib ²
Makam Dizisi	Uşşak
Ses Genişliği	5
Usulü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	 = 85
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar eden Uşşak makamı dizisi temel alınarak oluşturulmuş olabileceği değerlendirilmektedir. Bu dizide, beşinci derece olan Mi (Hüseynî) perdesi, makamın güçlü (dominant) sesi olarak öne çıkmaktadır. Ses dizisinin, Si bemol2 değiştirici işaretine sahip olduğu görülmektedir. La ve Mi perdeleri arasında yaklaşık beş seslik bir aralık bulunduğu ifade edilebilir. Ritmik yapı açısından, eserin 2/4'lük ölçü birimleriyle kurgulandığı ve her dörtlük zaman değeri için 85 metronom hızında icra edildiği gözlemlenmektedir. Bu özellikler, eserin melodik ve ritmik karakterini belirleyen temel öğeler arasında yer aldığı bilinmektedir.

Eserin genel hatları incelendiğinde Domların akrabalık bağlarının ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Düğün, yalnızca bireysel bir mutluluk değil, tüm katılanların katıldığı kolektif bir sevinç ve birliktelik ritüeli olduğu bilinmektedir. “*Benim kardeşim damat*” ifadesi, sadece biyolojik bir bağa değil, toplum üyeleri arasındaki dayanışmaya da vurgu yaptığı bilinmektedir. Bu açıklama, Domların sosyal yapısı ailevi bağlarının ne kadar güçlü olduğunu ve bu bağların müzik aracılığıyla kutlandığını bilinmektedir. “*Allah’a şükür olsun*” ifadesi, Domların inanç sistemi ve manevi değerlerin yansıması açısından önemli olduğu bilinmektedir. Düğünlerin Cuma günü başladığında, bu günün hayırlısı kabul edilmeye devam ediyor ve bu gelenek, uygulanan dini inançlarına bağlılığın bir göstergesi olduğu bilinmektedir. Şarkının içinde yer alan bu teşekkür beyanı, evliliğin sadece iki bireyin değil, tüm edinilen hayırları ve manevi desteğiyle kutsandığını simgelemektedir. Dom düğünleri, rebap, davul ve zurna eşliğinde coşkulu ritüellerin olduğu, halaylı şarkılar, düğün boyunca ortak bir katılım ve sıcaklık ortamı yaratırken, günlük ritmik yapı parçalarının bir arada hareket etmesini ve dayanışmayı birleştirdiği düşünülmektedir. “*Ki Zava Ki Zava*” gibi şarkılar, sadece birer müzikal performans değil, sınıflandırılabilir ve gelenekleri sahneye taşıyan farklı kültürel seçenek olduğu düşünülmektedir. “*Ki Zava Ki Zava*” şarkısı, Dom uygulanmasının düğün ritüellerinde çok yönlü işlevini gösterdiği bilinmekte ve şarkının aile bağlarını ve toplumsal dayanışmayı vurgularken, manevi inançları yüceltmesi, düğün ritüellerine duygusal bir derinlik kazandırdığı bilinmektedir.

Gelin Narindir (Buke Delale)

Kaynak Kişi: S***** (B*****) B*****

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 29.02.2024

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

Bu ke de la le_____ ra be xwe kar ke____

Şu şa ko lon ya_____ se re xwe da ke____

Za va he ja ye_____ xor te ki pak e____

Buk şı ma mo ke_____ we ke wer za ye____

*Buke delale ra be xwe kar ka
 Şuşa kolonya sere xwe da ke
 Zava hejaye xorteki pak e
 Buk şımamoka weke werzaye*

*Narin gelin kalk ayağa giyin kuşan
 Kolonyayı üstüne dök
 Damat değerli bir insandır
 Gelin ise bir bahçe gibidir*

Tablo 4.4. *Gelin Narindir (Buke Delale) Adlı Eserin Yapı Analizi*

Eserin Adı	Gelin Narindir (Buke Delale)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü (Durak) Sesi	Do (Çargâh)
Değiştirici İşaretler	Sib ²
Makam Dizisi	Uşşak
Ses Genişliği	3
Usulü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	 = 60
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar etmiş bir Uşşak makamı dizisi temel alınarak oluşturulduğu görülmektedir. Ses dizisinde üçüncü derece olan Do (Çargâh) perdesi, güçlü ses işlevi görmektedir. Dizinin, Si bemol² değiştirici işaretle tanımlandığı anlaşılmaktadır. La ve Do perdeleri arasında yaklaşık üç seslik bir aralık bulunmaktadır. Eserde her ne kadar Uşşak makamı karakteri hissedilmekteyse de, makamın karakteristik öğelerinden biri olan dördüncü derece perdesine yer verilmediği gözlemlenmektedir. Bu duruma rağmen, melodik yapı dinleyiciye Uşşak makamı etkisini vermeye devam etmektedir. Eserin ritmik yapısı 2/4'lük ölçü birimleri üzerine kurulmuş olup, her dörtlük zaman değeri için 60 metronom hızında icra edilmektedir.

B***** (S*****) B*****, “Eserde gelin için söylenen şarkının kişiden kişiye değişen sözler içerdiğini ifade etmektedir. Kayıтта, eserin Rebap üzerinden çalındığı ve kayıttaki ses dizisinin Nihavent makamında icra edildiği belirtilmiştir. Bölgede icra eden kişilerin, ses tonlarına göre rebap üzerindeki tellerin akort düzenlerini ayarladığı ve seslerini esere uygun hale getirdiği ifade edilmektedir. Bu durum, gelin için söylenen eserin kişiselleştirilmesi ve icra edenlerin müzikal tercihlerine uyum sağlanması açısından önemlidir” diye aktarmaktadır.

Gelin için “narin” sıfatının kullanılması, gelinin zarafetini, inceliğini ve estetik değerini ön plana çıkardığı bilinmektedir. Dom yapısında gelin, güzellik ve zarafetin bir sembolü olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda gelinin fiziksel ve ruhsal güvenliğinde bir arada bulunduğu bilinmektedir. “Giyin kuşan” ifadesi ise düğün süreci gelinin hazırlık aşamasını, yeni bir hayata adım atarken sahip olduğu olgunluğu ve dikkat çekiciliği yansıtılmakta ve gelinin bu hazırlık süreci, sadece bir dışlanma değil, aynı zamanda topluluğa olan yardımın ve bu yeni başlangıçtaki artışın bir göstergesi olduğu bilinmektedir. Kolonya ise, temizliğin, ferahlığın ve saflığın simgesi olduğu bilinmekte ve gelinin üzerine kolonya geçişi, bir arınma ritüeli olarak da yorumlanabilmektedir. Aynı zamanda misafirlere hoş kokular sunmak, misafirperverliğin ve saygının bir ifadesi olduğu bilinmektedir. Bu eylem, gelinin yeni ailesine ve topluluğa katılmasını, beğenisini ve takdirini kazanmasını sembolize etmektedir. Gelin bir bahçe gibidir adlı kelimedenden gelinin bahçeye benzetilmesi, onun doğurganlığı, bereket ve güzellik gibi sembolik anlamlarını ön plana çıkarmaktadır. Bahçe, doğanın en verimli ve estetik mekânlarından biridir; Gelin de bu benzetmeyle hayat veren, aileye neşe ve huzur getiren bir şekil olarak donatmak. Bu ifade, gelinin hem fiziksel güzelliğini hem de manevi değerini yansıtmaktadır. Dom düğün ritüellerinde gelin ve damadın toplu yerinde, onların evlilik yoluyla elde ettiği yeni statüyü ve taşıdığı sembolik yükü güçlü bir şekilde yansıtıyor. Gelin, zarafet, saflık ve bereketin; Damat ise değer, güven ve sorumluluğun

yöneticisidir. Bu ifadeler, sadece bireysel ilişkiler değil, aynı zamanda elde edilen birlikteliği ve ortak kültürel çalışmayı güçlendirdiği bilinmektedir.

Küçük Kırmızı Manastır(Dera Sore Piçuke)

Kaynak Kişi: S***** (B*****) B****

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi:19.08.2024

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

De ra so re pi çu ke le le le le le le le le

de ra so re bi çu ke dest bi hi ne wu ney nuke par qiz bu i sal bu ke

le le le le le le le le par qiz bu i

sal bu ke ber xe seb ra ma la min ne_____

Dera sore biçuke le le, le le, le le

Dera sore Piçuke, dest bi hine u neynuke

Par qiz buye sal buke ey le le, le le, le le

Par qiz bu isal buke, berxe sebra mala min e le le, le le

Dera sore mezine le le, le le, le le

Dera sore mezine dest bi hine u bazine

Par qiz bu ye sal jin e le le, le le, le le
Par qiz bu ye sal jin e berxé sebra mala min e le le, le le

Küçük kırmızı manastır le le, le le, le le
Küçük kırmızı manastır elleri kınalı ve tırnaklı
Bu yıl gelin kanat çırpacak ey le le, le le, le le
Bu yıl gelin kanat çırpacak örtü duvak benim evimdir le le, le le, le le

Büyük kırmızı manastır büyüktür le le, le le, le le
Büyük kırmızı manastır elleri kınalı ve bileziklidir
Evlerine örtü serilmiş kızın le le, le le, le le
Kızın evlerine örtü serilmiş kuzumdur, evimdir le le, le le, le le

Tablo 4.5.Küçük Kırmızı Manastır (Dera Sore Piçuke) Adlı Eserin Yapı Analizi

Eserin Adı	Küçük Kırmızı Manastır (Dera Sore Piçuke)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü(Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretler	-
Makam Dizisi	Buselik
Ses Genişliği	6
Usulü(Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	 = 116
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar etmiş bir Buselik makamı dizisi temel alınarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Bu dizide, dördüncü derece olan Re (Neva) perdesi güçlü ses işlevi görmektedir. Ses dizisinin herhangi bir değiştirici işaret içermediği gözlemlenmektedir. La ve Fa perdeleri arasında yaklaşık altı seslik bir aralık bulunmaktadır.

Eserin ritmik yapısı 2/4'lük ölçü birimleri üzerine kurulmuş olup, her dörtlük zaman değeri için 116 metronom hızında icra edilmektedir.

Bu şarkı, geleneksel halk müziğinin önemli bir örneği olarak, yerel kültürün toplumsal yapısını, estetik anlayışını ve sembolik anlatım biçimlerini yansıtan derin bir anlatıma sahip olmaktadır. Şarkının sözlerinde geçen “küçük kırmızı manastır” ve “büyük kırmızı manastır” ifadeleri, doğrudan fiziksel mekânlara referans vermenin ötesinde, toplumsal ve kültürel birer öge olarak değerlendirilmelidir. Bu imgeler, hem geleneksel düğün ritüellerinin mekânsal unsurlarını hem de bu ritüellerin temsil ettiği sosyo-kültürel değerleri simgelemektedir. Şarkının ana teması bakıldığında, düğün ve evlilik olgusu ön plana çıkmaktadır. “Ellerin kınalı ve tırnaklı” ifadesi, gelinin düğün öncesi hazırlıklarını ve süslenme geleneğini simgelerken, “kanat çırpacak” ifadesi, gelinin yeni bir hayata başlamasını, yuva kurma ve bağımsızlık kazanma sürecini farklı bir dille ifade etmektedir. Bu bağlamda, şarkı, düğünlerin sadece bireysel bir birleşme değil, aynı zamanda toplumsal bir geleneğin ve kimlik inşası süreci olduğunu vurgulamaktadır. Şarkıda yer alan “örtü duvak benim evimdir” ve “evlerine örtü serilmiş” ifadeleri, evlilikle birlikte kadının yeni bir mekâna, yani eşinin evine taşınmasını ve bu yeni mekânın onun için bir aidiyet alanı haline gelmesini bilinmektedir. Duvak ve örtü, geleneğin sembolik öğeleri olarak, evliliğin kutsallığını ve mahremiyetini temsil ettiği bilinmektedir. Bu şarkının düğünlerde söylenmesi, sözlü kültürün aktarımı açısından da önem taşıdığı bilinmektedir. Geleneksel müzik, toplumsal hafızanın korunmasında ve kimliğin inşasında önemli bir role sahip olmaktadır. Bu tür şarkılar, sadece bir eğlence unsuru olmanın ötesinde, toplumsal değerlerin, normların ve inançların yeni nesillere aktarılmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla, “Küçük Kırmızı Manastır” şarkısı, hem sanatsal hem de sosyo-kültürel açıdan incelenmesi gereken önemli bir metin olduğu düşünülmektedir.

A***** (Ş*****) B****, “düğünlerde icra edilen müziğimiz genellikle potpori tarzında olup, raks olarak adlandırılan dans müziği türündeki parçalardan oluşmaktadır. Bu şarkılar, genellikle enerjik ve ritmik yapılarıyla dikkat çekmekte ve dans edilebilir özellikteki eserlerden oluşmaktadır. Bu müzikal tercihler, düğünlerdeki atmosferi canlandırmak ve katılımcıların eğlenceli vakit geçirmelerini sağlamak amacıyla yapılmaktadır” diye aktarmıştır.

S***** (B*****) B****, “1990’lı yıllarda gelin çıkarma törenlerinde ince sazlar sıkça kullanılmazdı; genellikle davul ve zurna gibi enstrümanlar tercih edilirdi. Ancak zamanla, bu geleneksel müzik enstrümanlarına Rebap ve darbuka gibi çalgılar da eklenmiştir. Günümüzde ise bazı düğünlerde klavye gibi modern enstrümanlar da kullanılmaktadır. Bu

değişim, gelin çıkarma geleneğini zaman içinde nasıl evrildiğini ve geleneksel müzik uygulamaların nasıl modernize edildiğini yansıtmaktadır” diye aktarmıştır.

M***** A** B****, yaklaşık iki yıl önce katıldığı bir düğüne ilişkin gözlemlerini şu şekilde aktarmaktadır. *“Düğün töreninde gelinin evden çıkış süreci oldukça uzun sürmüştü bu süre zarfında babam ve amcam dışarıda Rebap çalıyordu. Gelinin evden çıkışına kadar bu halay devam etmişti. Gelin evden çıktığında, belinde kırmızı bir kurdele taşıdığı gördüm. Bu kurdelenin üzerinde gelin ve damadın isimlerinin yazılı olması, törene katılanların dikkatini çeken özgün bir detay olmaktadır. Bu durumu babama sormuştum, babam, kurdelenin gelinin en büyük abisi tarafından takıldığı, ağabeyinin kurdeleyi gelinin beline üç kez dolayarak bağlaması ve ardından son düğümü atarak hayırlı olsun temennisiyle gelinin evden çıkmasını sağladığını bana ilettiler”* diye aktarmıştır. Bu anlatım, geleneksel düğün pratiklerinin çeşitliliğini ve bölgesel özelliklerini yansıtarak kültürel zenginliği vurgulamaktadır. Aynı zamanda, bu tür gelenek, topluluğun kimliğini ve kolektif hafızasını yansıtan önemli kültürel unsurlar arasında yer aldığı görülmektedir.

Kurdeleyi üç kez bağlama geleneği, Anadolu ve Orta Doğu kültürlerinde derin sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu üçlü düğüm; bereket, mutluluk ve birlik dileklerini temsil ederken, aynı zamanda geçmiş, şimdi ve geleceğin uyumunu simgelemektedir. Dom toplumu gibi geleneksel yapılar için bu ritüel, evliliğin sağlam temellere oturmasını, ailenin bütünlüğünü ve yeni başlangıcın yapılmasını ifade eden kültürel bir miras olmaktadır. Bu uygulama, toplumsal değerlerin ve manevi inançların bir anlatımı olarak düşünülmektedir.



Görsel 4.12. *Gelinin Belinde Olan Bir Kırmızı Kurdele*

Görsel 4.12, Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumunun düğünlerinde kullanılan kırmızı kurdele, bu topluluğun kültürel nesneler ve sembolik anlatımlarını yansıtan önemli bir unsur olduğu bilinmektedir. Domlar, geleneksel müzikleri ve sanatsal faaliyetlerinin yanı sıra ritüel ve törenlerinde de kendilerine özgü anlamlar yükledikleri sembollerle dikkat çekmektedirler. Düğünlerde gelinin beline veya elbisesine bağlanan kırmızı kurdele, Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi Dom kültüründe de farklı anlamlar taşıdığı bilinmektedir. Bu kurdelenin kırmızı rengi, bereket, mutluluk ve aşkın yanı sıra kültürel kimliğin ve geleneklerin de bir göstergesi olarak kabul edildiği düşünülmektedir. Aynı zamanda kırmızı, koruyucu bir renk olarak kötü enerjilere karşı bir siper görevi gördüğü inancıyla da öne çıktığı bilinmektedir. Düğünlerde kurdelenin gelinin elbisesine bağlanması, yeni kurulan aileye yönelik iyi dileklerin ve umutların bir simgesi olmaktadır. Kurdele üzerine işlenen isimler de bireysel kimliği ve toplumsal aidiyeti ön plana çıkarır; bu, topluluğun birlik ve dayanışma ruhunu yansıtmaktadır. Bu bağlamda Dom düğünlerinde kırmızı kurdele, yalnızca estetik bir aksesuar olmanın ötesinde, kültürel bir hafıza ve kolektif kimlik unsuru olarak değerlendirilebilir. Bu sembol, topluluğun geleneksel yapısını ve değerlerini yeni nesillere aktaran, kültürel sürekliliğin bir göstergesi olarak önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu ritüelin akademik bir perspektifle incelenmesi, Dom kültürünün sosyolojik, antropolojik ve sanatsal yönlerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Dom kültüründe gelin çıkarma ritüelleri hakkında benzer bilgilerin ortaya konduğunu ve bu ritüellerin belirli bir standarttan ziyade değişkenlik gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu ritüellerin icrasında benzer şarkıların kullanılmış olması, Dom toplumunun müzikal geleneğinin ortak bir yönünü yansıtmaktadır. Bununla birlikte, Dom kültüründe genel bir standardın bulunmaması, geleneklerin ve uygulamaların çeşitliliğini vurgulamaktadır. Belirli bir geleneğin eksikliği, Dom toplumunun çeşitli durumlara ve koşullara göre uygulamalarını adapte etme eğiliminde olduğunu göstermektedir. Bu durum, Dom kültürünün dinamik yapısını ve adaptasyon yeteneğini yansıtmaktadır. Özetle, Dom kültüründe gelin çıkarma ritüelleri, belirli bir standarda sahip olmamakla birlikte, topluluğun müzikal geleneklerinin ortak noktalarını yansıtmaktadır. Aynı zamanda, bu geleneğin çeşitliliği ve adaptasyon yeteneği, Dom kültürünün esnek yapısını gösterdiği bilinmektedir.



Görsel 4.13. *Nusaybin’de Bir Dom Ailesinin Düğünü*

Görsel 4.13, geleneksel düğün pratiklerinin ve kültürel geleneğin önemli bir yansımasını göstermektedir. Bu yansımada boyunlarından aşağı doğru sarkmış olan kurdeleye kâğıt paralar asılmış bir gelin ve damat yer almaktadır. Gelin, geleneksel motiflerle süslenmiş bir kıyafet giymekte olup omuzlarından aşağı inmiş olan kurdeleye bağlanmış paralar dikkat çekmektedir. Damat ise klasik siyah takım elbise giymekte ve onun da boynunda benzer şekilde para dizileri bulunmaktadır. Bu uygulama, düğünlerde çiftin ekonomik olarak desteklenmesi ve yeni kurulan ailenin refahına katkı sağlanması amacıyla gerçekleştirilen yaygın bir gelenek olduğu bilinmektedir. Para takma geleneği, Türkiye’nin özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde sıkça karşılaşılan kültürel bir ritüel olup, toplumsal dayanışmanın ve kolektif sorumluluğun önemli bir göstergesi olarak kabul edildiği bilinmektedir. Bu bağlamda, Dom toplumunda da para takma geleneği, toplum içi ekonomik ve sosyal dayanışmanın bir sembolü olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu gelenek, bireylerin birliktelik ve aidiyet duygusunu güçlendirirken, aynı zamanda düğün törenlerinde ortak kültürel değerlerin sergilenmesine aracılık ettiği bilinmektedir. Bir diğer ayrıntı ise sol tarafta bulunup Mikrofon tutan fotoğraftaki bir diğer ayrıntıdır. Bu detay, düğünlerde takı merasiminin anons edilerek yapıldığını göstermektedir. Mikrofonu tutan kişi aile arasında yeri belli olan kişi olduğu bilinmektedir. Bu kişi, düğün yöneticisi veya davetlilere takılan miktarları anons eden bir kişi olduğu yörede bulunan bazı düğünlerde, takı veya para takan kişilerin isimleri ve verdikleri miktarlar yüksek sesle duyurulduğu bilinmektedir. Bu uygulama, düğün sahibine yapılan katkının toplum içinde görünür olmasını sağlamaktadır.

Dom toplumunun geleneksel düğün pratiklerini ve kolektif dayanışmasını gösteren bir etnografik belge niteliği taşımaktadır. Takı merasimi, sadece ekonomik bir destek mekanizması değil, aynı zamanda topluluğun sosyo-ekonomik ilişkilerini güçlendiren bir gelenek olduğu bilinmektedir. Mikrofon kullanımı, takı merasiminin kolektif ve şeffaf bir şekilde yürütüldüğünü gösterirken, para takma geleneği toplumsal aidiyetin bir göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Bu tür ritüeller, geleneksel toplumlarda ekonomik yardımlaşmanın ve sosyal statü göstergelerinin nasıl iç içe geçtiğini anlamak açısından önemli veriler sunduğu düşünülmektedir.



Görsel 4.14. *Nusaybin’de Bir Dom Ailesinin Düğünü*

Görsel 4.14, halay, özellikle Orta Doğu ve Anadolu coğrafyasında toplum kimliğini güçlendiren ve dayanışmayı simgeleyen önemli bir halk dansıdır. Fotoğrafta gelin, damat ve akrabalarının el ele tutuşarak halay çekmesi, birlik ve beraberlik ruhunu yansıtmaktadır. Kadınların başörtüleri ve işlemeli geleneksel kıyafetleri, Dom kültürünün ve yerel düğün geleneklerinin sürdüğünü göstermektedir. Gelin, beyaz gelinliğiyle modern düğün geleneklerini, diğer kadınlar ise yerel kültürel kimliği temsil ettiği bilinmekte ve Halay çekildiğine göre, sahnede veya alanda canlı müzik icra eden müzisyenler olabilmektedir. Dom toplumu, müzisyenlik geleneğiyle bilindiğinden, düğün sırasında kendi müzik geleneklerini icra ettiği bilinmektedir. Düğünler, sadece bireylerin evliliğini kutlamak için değil, aynı zamanda toplum içindeki bağları güçlendiren önemli bir sosyal etkinlik olarak da görülmektedir. Halay gibi kolektif dansların, bireylerin birbirleriyle fiziksel ve duygusal

bağlarını pekiştirdiği anlar olarak değerlendirilebildiği bilinmektedir. Dom toplumunun düğünlerindeki geleneksel eğlence anlayışını, kolektif dans ritüellerini ve toplum içindeki dayanışmayı yansıtan bu tür uygulamaların, kültürel sürekliliğin bir göstergesi olduğu düşünülmektedir. Söz konusu görselin, bu ritüelleri belgeleyen anlamlı bir anlatı sunduğu görülmektedir. Dom düğünleri bağlamında yapılan bu görüşmeler, hem müzik antropolojisi hem de etnomüzikoloji açısından önemli veriler sunmaktadır. Düğün sürelerinin kısalması, müzikal repertuarın daralması ve geleneksel enstrümanların işlevinin dönüşmesi gibi olgular, Dom toplumunun geçirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel değişimin doğrudan yansımalarıdır. Ancak bu dönüşüm içinde dahi müziğin merkezi rolünü sürdürmesi, Dom kimliğinin korunmasında müziğin ne denli güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, Dom müzik mirasının belgelenmesi, arşivlenmesi ve akademik çalışmalarla desteklenmesi, kültürel sürekliliğin sağlanması adına büyük önem taşımaktadır.

4.9. Nusaybin Domlarının Müzik İcralarını Gerçekleştirdikleri Mekânlar

Dom müzisyenleri, Mardin ili Nusaybin ilçesi ve çevresinde, özellikle yerel düğünlerde icra ettikleri müzikle tanınmaktadır. Bu müzisyenler, ağırlıklı olarak Rebat, Org ve Bağlama gibi enstrümanlar çalmaktadır. Ancak Dom müzisyenlerinin sanatsal faaliyetleri yalnızca düğünlerle sınırlı kalmamaktadır. Nusaybin'e yakın bir konumda yer alan ve halk arasında Beyazsu olarak bilinen, Kürtçe adıyla Sereavê mesire alanında da müziklerini icra etmekte ve bu alanda bulunan insanlara eğlenceli anlar yaşatmaktadırlar. Yapılan görüşmelerde, Dom müzisyenlerinin icra ettikleri müzik türleri ve çalıştıkları mekânlar açısından çeşitlilik gösterdiği gözlemlenmiştir. Bazı müzisyenler sadece folklorik müzik icra ederken, bazıları yalnızca düğünlerde performans sergilemektedir. Dom müzisyenlerinin çalışma alanlarını genişletmelerinin temel nedenlerinden biri, düğün müziklerinin mevsimsel olması ve yalnızca yaz aylarında yoğun bir şekilde talep görmesidir. Düğünlerin bu mevsimsel yoğunluğu, kış aylarında müzisyenlerin iş imkânlarının azalmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda, Dom müzisyenleri düğün sezonunun dışında işsiz kalmamak adına farklı mekânlarda da müzik icra etmektedirler. Özellikle kafeler, festivaller ve konser organizasyonları, Dom müzisyenlerinin performans sergilediği alternatif sahneler arasında yer almaktadır. Bu çeşitlilik, Dom müzisyenlerinin yerel müzik kültürünü daha geniş kitlelere tanıtmaya fırsatı sunmakta ve onların sanatsal üretimlerini mevsimsel kısıtlamaların ötesine taşımaktadır.

4.9.1. D    n

Dom toplumunun müzik icraları, genellikle toplumla etkileşim hâlinde oldukları sosyal mekânlarda gerçekleşmektedir. Bu bağlamda düğünler, Dom müzisyenlerinin en sık sahne aldıkları geleneksel performans alanlarının başında geldiği bilinmektedir. Düğünler, hem topluluğun kendi içindeki müzik aktarım süreçleri hem de daha geniş halk kesimleriyle etkileşim kurmaları açısından önemli bir platform sunmaktadır. Talep doğrultusunda   ehir dışındaki organizasyonlara da katılım sağlanmakta, böylece müzik faaliyetlerinin coğrafi sınırları yer yer a  ılabilmektedir. Dom müzisyenlerinin performans alanları yalnızca düğünlerle sınırlı kalmamakta; yerel yönetimlerin belediye veya kaymakamlık gibi kurumların düzenlediği çeşitli etkinliklerde de aktif katıldığı bilinmektedir. Bu etkinlikler arasında ulusal ve yerel bayram kutlamaları, resmi törenler ya da toplumsal birlikteliği hedefleyen kültürel organizasyonlar yer almaktadır. Bu tür davetler, Dom müziğinin kamusal alandaki görünürlüğünü artırmakta ve söz konusu topluluğun kültürel kimliğinin tanınmasına katkı sağladığı bilinmektedir. Ayrıca, Domlar'ın müzik faaliyetleri festival ve miting gibi daha büyük ölçekli etkinliklerde de yer bulmaktadır. Bu tür organizasyonlar, Dom müziğinin sadece geleneksel bağlamlarda değil, aynı zamanda modern kamusal alanlarda da temsil edilmesine olanak tanımaktadır. Böylece, Dom toplumuna ait müzik birikimi, yerel sınırların ötesine geçerek daha geniş bir toplumsal izleyici kitlesine ulaşmakta; topluluğun kültürel hafızası farklı platformlarda görünürlük kazanmaktadır. Dom müziği sadece d    n bağlamında icra edilen bir geleneksel performans biçimi olmanın ötesine geçmekte; çeşitli sosyal, kültürel ve kamusal alanlarda da varlık göstermektedir. Bu durum, Domların müziği bir geçim aracı olarak kullanmalarının yanı sıra, aynı zamanda kültürel kimliklerinin yeniden   retimi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.



Görsel 4.15. *Mardin Nusaybin 'de Bir Düğün*

B**** B**** Arşivinden

Görsel 4.15,1995 yılında Nusaybin ilçesinde gerçekleşen bir düğünde sahne alan Dom müzisyenlerine ilişkin görsel, bu topluluğun müzikle olan köklü bağı ve kültürel kimliklerini yansıtan önemli unsurlar taşıdığı düşünülmektedir. Görselde, Dom müzisyenlerinin geleneksel enstrümanlardan olan bağlama ve rebab'ı icra ettiği gözlemlenmektedir. Bu durum, müziğin Dom toplumu için yalnızca bir geçim kaynağı olmanın ötesinde, kültürel bir miras ve kimlik göstergesi olduğunu ortaya koyduğu ve bu enstrümanların tercih edilmesi, topluluğun müzik pratiklerinde yerel unsurlara ve geleneksel müzik kültürüne verdiği önemin göstergesi olduğu düşünülmektedir. Sahnenin açık havada kurulmuş olması ve müzisyenlerin sade kıyafetler giymesi, etkinliğin yerel ve samimi bir atmosferde gerçekleştiğine işaret ettiği ve bu durumun, Dom toplumunun sosyal etkinliklerindeki mütevazı yapıyı ve toplumsal dayanışmayı güçlendiğini gösterdiği bilinmektedir. Görseldeki detaylara bakıldığında “B**** Müzik” ibaresi ve N**** B****’ın nişan, sünnet ve düğünlerde müzikal performans sergilediğini belirten reklam panosu, Dom müzisyenlerinin profesyonel anlamda da müzik faaliyetlerinde bulunduklarını ortaya koyduğu düşünülmektedir. Bu tür reklam panoları, topluluğun kendi içinde bir dayanışma ağı oluşturduğunu ve müzik pratiğinin hem kültürel hem de ekonomik boyutunu vurgulamaktadır. Dom müzisyenlerinin düğünlerde icra ettikleri müzik, onların kültürel kimliklerini sürdürmelerine olanak sağlarken aynı zamanda sosyo-ekonomik yaşamlarını devam ettirmelerine de katkıda bulunmaktadır. Müzik, bu toplum için yalnızca bir sanatsal ifade

biçimi değil, aynı zamanda sosyal etkileşim ve kimlik inşası bağlamında da belirleyici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla Dom müzisyenlerinin icra ettikleri müzik, kültürel mirasın korunması ve aktarılması açısından önemli olduğu bilinmektedir.



Görsel 4.16. Nusaybin, Çağ Çağ Mahallesi'nde Bir Dom Düğünü

Nusaybin’de yaşayan Dom toplumu içerisinde düğünler, topluluğun sosyal yaşamında önemli bir yere sahip olmakla birlikte, bu törenlerin gerçekleştirilme biçimi ekonomik koşullarla doğrudan ilişkili olduğu bilinmektedir. Maddi imkânların kısıtlı olması, düğün organizasyonlarında düğün salonlarının kiralanmasını çoğu zaman mümkün kılmamaktadır. Bu nedenle, Dom bireyler düğünlerini genellikle kendi olanaklarıyla, yaşadıkları mahallenin açık alanlarında gerçekleştirmektedirler. Bu durum, yalnızca ekonomik yetersizliklerin bir sonucu olarak değil, aynı zamanda topluluğun sosyo-kültürel pratiklerinin bir yansıması olarak da değerlendirilebilmektedir. Açık alanlarda yapılan düğünler, hem toplumsal dayanışmayı güçlendirmekte hem de Dom toplumunun kendi içinde kurduğu dayanışma gösterdiği bilinmektedir.

S***** (B*****) B*****, “Gazinolar, kafeler ve restoranlar genellikle bizleri tercih etmiyorlar. Ancak biz de bu tür mekânlara gitmiyoruz. Maddi zorluklar nedeniyle bazen her yere gitmek zorunda kalıyoruz, ancak genellikle bu tür mekânlara gitmiyoruz” şeklinde ifade etmiştir.



Görsel 4.17. *Nusaybin Düğününden Bir Görüntü*

Görselde 4.17, halay çeken bir grup insan ve rebab çalan bir müzisyen yer almaktadır. Rebab çalan müzisyen, halayın ritmini belirleyerek topluluğun ortak ritmine katkıda bulunmaktadır. Dom müzisyenlerinin bu tür etkinliklerdeki rolü, sadece müzik icra etmek değil, topluluğun bir arada eğlenmesini ve ortak bir deneyimin yanı sıra kültürel değerlerin paylaşmasını sağladığı düşünülmektedir.



Görsel 4.18. *Nusaybin’de Bir Düğün*

Nusaybin Dom toplumunun önde gelen müzisyenlerinden E**** B**** (B*****), geleneksel düğün merasimlerinde rebab icrası ile kültürel aktarımın önemli bir unsuru olarak

öne çıkmaktadır. E**** B****’ın bir düğün sırasında rebab çalarken etrafında düğün için gelen insanların eğlendirdiği görülmektedir. Müzik icranın yanı sıra, düğüne katılan kadınların giydiği yöresel kıyafetler de bölgenin kültürel kimliğini yansıtan önemli unsurlar arasındadır. Geleneksel motiflerle süslenmiş elbiseler, sadece estetik bir unsur olmanın ötesinde, topluluğun tarihî ve kültürel mirasının bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, E**** B****’ın rebap icrası, sadece bir eğlence unsuru olarak değil, aynı zamanda Dom müziğinin gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan bir kültürel ifade biçimi olarak da önem taşımaktadır. Bu durum, müzik ve dansın sosyal dayanışmayı pekiştiren, topluluğun kimliğini güçlendiren ve kültürel sürekliliği sağlayan temel öğeler olduğunu göstermektedir.



Görsel 4.19. *Nusaybin Düğününden Bir Görüntü*

Dom müzisyenlerinin kültürel mirasını ve müziğin düğünlerdeki önemini yansıtan değerli bir belge olduğu bilinmekte ve sanatçının rebap icrası, hem toplum içindeki sanatın sürekliliğini gösterir hem de müziğin sosyal yapılar içindeki birleştirici gücünü gösterdiği bilinmektedir.



Görsel 4.20. Nusaybin Dom Müzisyenleri

B***** B***** Arşivi

Dom toplumu, tarih boyunca geleneksel müzik ve eğlence hizmetleri sunan bir toplum olarak bilinmektedir. Fotoğraftaki müzisyenler, toplumların bu sanatsal mirasını devam ettiren bireylerdir. Müzisyenlerin elindeki enstrümanlar, düğünlerde çalınan geleneksel çalgıları yansıtmaktadır. Müzik performansları, sadece eğlence değil, aynı zamanda bu toplum içindeki sosyal bağları güçlendiren bir araç olduğu bilinmektedir. Dom müzisyenleri genellikle repertuarları ve çaldıkları ritimler ile düğünlerde farklı toplumlara hitap edebilme yeteneğine sahip olduğu bilinmektedir. Fotoğrafta müzisyenler düğün sonrası bir araya gelerek bir hatıra fotoğrafı çekirmiştir. Bu, onların birliktelik ve dayanışma duygusunu göstermektedir. Aynı zamanda, düğün müzisyenliği bir meslek olarak da sürdürüldüğünden, bu fotoğraf işlerini başarıyla tamamlamış bir grubun kolektif başarısını belgelemektedir. Dom müzisyenleri, tarih boyunca çeşitli toplumların düğünlerinde ve eğlencelerinde müziklerini icra etmişlerdir. Bu durum, onların toplum içindeki ekonomik faaliyetlerini ve geçim kaynaklarını gösteren önemli bir unsur olmaktadır. Müzisyenler düğünlerde yer alarak sadece ekonomik bir kazanç elde etmekle kalmaz, aynı zamanda kendi kültürel miraslarını da yaşatırlar. Dom müzisyenlerinin düğünlerdeki aktif rolünü, müziğin toplumsal işlevini ve kültürel sürekliliğini belgelemesi açısından önemli bir görsel olduğu düşünülmektedir. Müzik, Dom toplumu için yalnızca bir meslek değil, aynı zamanda kendi kimliklerini ifade etme, toplumlar arası kültürel etkileşimi sağlama ve geleneklerini sürdürme aracı olarak görülmektedir.



Görsel 4.21. Dom Müzisyenleri M***** K*****-Ş***** K*****

B**** B**** Arşivi

Görsel 4.21, 1991 yılında Mardin ili Nusaybin ilçesinde bir düğün esnasında çekilmiş olup, Dom müzisyenlerinin icrasını belgelemektedir. M***** K***** ve Ş***** K*****'a ait bu fotoğraf B**** B**** arşivden alınmıştır. Geleneksel çalgılar olan davul ve zurnanın kullanımına tanıklık edilmektedir. Fotoğrafta rebap enstrümanı yer almamakta, ancak davul ve zurnanın düğün müziklerinde belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Dikkat çekici bir unsur olarak, müzik icrasında kullanılan davulun ortasının delik olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum, Dom müzisyenlerinin zor ekonomik koşullar altında enstrümanlarını tamir etme veya yenileme imkânlarının sınırlı olduğunu göstermektedir. Buna rağmen müzisyenler, mevcut koşullar içinde müziği icra etmeye devam ederek kültürel miraslarını sürdürmektedirler. Bu fotoğraf, Dom toplumunun müzik pratikleri ve sosyo-ekonomik şartları hakkında önemli bir görsel belge niteliği taşımaktadır.



Görsel 4.22. Nusaybin Dom Düğünü,
B**** B**** Arşivini

Görsel 4.22, 1991 yılında Mardin ili Nusaybin ilçesinde bir düğün esnasında çekilmiş olup, halay çeken bir grup insanı göstermektedir. M***** K***** ve Ş***** K*****’a ait arşivden alınan bu fotoğraf, bölgedeki geleneksel halk oyunlarının icrasını belgeleyen önemli bir görsel kaynak niteliği taşıdığı düşünülmektedir. Fotoğrafta yer alan halay, katılımcıların el ele tutuşarak ve omuzlarını birbirine vurarak sergiledikleri geleneksel bir halk oyunudur. Bu tür halaylara Kürtçede “*Milanî*” adı verilmektedir. Milanî, yalnızca Dom toplumuna özgü olmayıp, Nusaybin’de yaşayan farklı etnik ve kültürel gruplar tarafından da bilinmekte ve icra edilmektedir. Bununla birlikte, söz konusu oyunun özellikle Dom müzisyenler tarafından çalınan rebap enstrümanı ile uyumlu olduğu bilinmektedir. Halayın, toplumsal dayanışmanın ve ortak kültürel belleğin bir göstergesi olarak düğünler ve kutlamalar gibi toplumsal etkinliklerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda söz konusu fotoğraf, Nusaybin’in kültürel çeşitliliğini ve halk danslarının toplumsal işlevini yansıtan değerli bir belge niteliği taşımaktadır.

4.9.2. Sereave/Beyazsu

Dom toplumunun müzik performanslarını gerçekleştirdiği mekânlar arasında özellikle yaz aylarında yoğunlaşan bir başka önemli alan da Sereavê (Beyazsu) mesire alanıdır.

Nusaybin ile Midyat arasında yer alan bu doğal bölge, sadece yerel halkın değil, çevre il ve ilçelerden gelen bireylerin de sıklıkla tercih ettiği bir dinlenme ve eğlenme alanı olarak öne çıkmaktadır. Doğal su kaynakları, gölgelik alanları ve serin iklimiyle yaz aylarında bölgenin cazibe merkezlerinden biri hâline gelen Sereavê, Dom müzisyenler için hem ekonomik hem de kültürel açıdan fırsat sunan bir performans mekânı işlevi görmektedir. Domlar, bu tür kamusal eğlence alanlarında kendi inisiyatifleriyle veya kimi zaman mekânda bulunan işletmelerin davetiyle müzik performansları gerçekleştirmekte; böylece sadece düğün, festival ya da resmî etkinliklerle sınırlı kalmaksızın, turistik ve gündelik sosyal yaşamın bir parçası hâline gelmektedirler. Sereavê'deki bu tür müzik icraları, hem Dom müzisyenlerin kamusal görünürlüğünü artırmakta hem de geleneksel müzik repertuvarlarının daha geniş bir dinleyici kitlesiyle buluşmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda Sereavê, Dom toplumu için yalnızca bir icra mekânı değil, aynı zamanda kültürel temsiliyetin sürdürüldüğü ve ekonomik kazancın sağlandığı alternatif bir kamusal alan olarak değerlendirilebilmektedir. Mekânın açık hava yapısı, ziyaretçilerin etkileşimli katılımına imkân tanımakta; müzik performansı doğrudan dinleyici ile yüz yüze bir temas zemininde gerçekleşmektedir. Bu durum, Dom müzisyenlerin doğaçlamaya dayalı icra biçimlerini daha özgürce ortaya koyabilmelerine ve repertuvarlarını dinleyici taleplerine göre şekillendirebilmelerine olanak sağlamaktadır. Ayrıca, Sereavê'de gerçekleşen bu tür performanslar Dom kültürünün yalnızca kendi topluluğu içinde değil, bölgedeki farklı etnik ve kültürel gruplar arasında da tanınmasına katkı sunmaktadır. Zira bu mekân, farklı sosyal kesimlerden bireyleri bir araya getiren melez bir alan olarak işlev görmektedir; Dom müziği bu bağlamda bir kültürel temas noktası, hatta kimi zaman bir kültürel diyalog aracı hâline gelmektedir. Sonuç olarak, Sereavê mesire alanı, Dom müzisyenler için hem bir geçim kaynağı hem de kültürel bir ifade alanı olarak öne çıkmakta; bu tür kamusal alanlar aracılığıyla müzik, topluluğun hem sosyoekonomik direncini hem de kültürel görünürlüğünü destekleyen bir unsur olduğu bilinmektedir.



Görsel 4.23. Dom Müzisyeni K**** B****

Görselde 4.23, Mardin ili Nusaybin ilçesi yakınlarında yer alan Sereavê (Beyazsu) mesire alanında geleneksel müziğini icra eden bir Dom müzisyeni görülmektedir. Sanatçının elinde bulunan ve köklü bir geçmişe sahip olan Rebab enstrümanı, Dom müzik kültüründe önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Su kenarında konumlanmış bu mekânda icra edilen müziğin, doğayla iç içe bir atmosferde sunulması, yalnızca estetik bir deneyim yaratmakla kalmamakta aynı zamanda bu müzik kültürünün yaşatılmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına da katkıda bulunmaktadır. Rebab aracılığıyla seslendirilen geleneksel ezgiler, Dom toplumunun kültürel birikimini ve müzikal zenginliğini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu performans, yerel müziğin modern dünyada varlığını sürdürmesine ve Dom müzisyenlerinin sanatsal üretimlerinin görünürlüğüne önemli ölçüde destek sağlamaktadır. Böylelikle bu tür icralar, hem yerel kimliğin korunmasına hizmet etmekte hem de kültürel etkileşimi teşvik ettiği bilinmektedir.



Görsel 4.24. Dom Müzisyenleri Sereavê Mesire Alanında

Görselde 4.24, Mardin ili Nusaybin ilçesi yakınlarında yer alan Sereavê (Beyazsu) mesire alanında, Dom müzisyenlerinin geleneksel müzik icralarına tanıklık edilmektedir. İki müzisyenin Rebab adlı telli çalgılarıyla gerçekleştirdiği bu performans, hem topluluğun kültürel mirasını yansıtan önemli bir pratik hem de yerel müzik kültürünün kamusal alandaki görüntüsüdür. Rebab enstrümanı ile seslendirilen ezgiler, hem Dom müzisyenlerinin sanatsal yetkinliğini ortaya koymakta hem de bölge halkının ve ziyaretçilerin bu kültürle doğrudan etkileşimini sağlamaktadır. Bu tür icralar, yalnızca eğlence amacı taşımamakta aynı zamanda sözlü ve müzikal geleneklerin korunmasına ve aktarılmasına da aracılık etmektedir. Dolayısıyla bu görsel, Dom toplumunun müzik kimliğinin kamusal alandaki görünürlüğüne ve kültürel sürdürülebilirliğe dair önemli bir örnek sunmaktadır.

4.10. Nusaybin Dom Toplumunun Önemli Müzisyenleri

Bu bölümde Dom müziğinin önde gelen icracıları ve onların müzikal mirası hakkında bir araştırma yapılmıştır. Dom toplumunun müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan bu icracılar, toplumun geleneksel müziğinin hem taşıyıcıları hem de aktarıcıları konumundadır. Bu bağlamda, Mirade Kine, Dom müzik kültürünün en saygın ve tanınmış isimlerinden biri

olarak öne çıktığı bilinmektedir. Mirade Kine'nin müzik kimliği, yalnızca icra ettiği ezgilerle değil, aynı zamanda topluluğa olan kültürel ve sanatsal katkılarıyla da derin bir saygı ve önem kazandığı bilinmektedir. Mirade Kine'nin yanı sıra S***** (B***** B**** ve A***** B**** da Dom müziğinin önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Bu müzisyenlerin eserleri, Dom müziğinin melodik yapısını, ritmik zenginliğini ve kendine özgü üslubunu yansıtan önemli örneklerdir. Yapılan çalışmada söz konusu müzisyenlere ait eserlerin notaları analiz edilmekte, kullanılan enstrümanların karakteristik özellikleri ve akort sistemleri incelenmektedir. Dom müziğinde sıkça yer bulan Rebab, Keman, Bağlama ve Org gibi enstrümanların icra teknikleri ve akort sistemleri, bu müziğin ait çeşitliliğini göstermektedir. Dom müziğinin icracılarına dair kapsamlı bir perspektif sunarak, hem bu müziğin yerel bağlamda nasıl bir işlev üstlendiğini hem de geleneksel müziğin aktarımı ve korunmasındaki önemini ortaya koymayı hedeflemektedir. Aynı zamanda, müzisyenlerin eserlerinde kullandıkları melodik ve ritmik yapıların analiz edilmesi, Dom müziğinin teorik altyapısının daha derinlikli bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

4.10.1. Mirade KİNE

Mirade Kine, 1942 yılında Mardin'in Dargeçit ilçesinde, Baskılı Cahfer ailesinden İsaye Kine'nin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Gerçek adı Murat Gezici olan Mirade Kine'nin ismi, annesine verilen “Kine” lakabından türetilmiş olup, “Kine'nin çocuğu Murat” anlamına gelmektedir. Müziğe olan ilgisi on üç yaşında başlamış olmasına rağmen, içinde bulunduğu maddi ve manevi zorluklar nedeniyle profesyonel müzik kariyerine daha geç yaşlarda adım attığı bilinmektedir. Mirade Kine'nin sanatsal yolculuğunda önemli bir dönüm noktası, dönemin önde gelen sanatçılarından M. Arif Cizrawi ile tanışması olmuştur. Bu tanışıklık, onun müziğe olan ilgisini daha da pekiştirmiş, birlikte şarkılar söylemelerine ve müzikal yeteneklerini geliştirmesine katkı sağlamıştır. Özellikle güçlü ses rengi ve rebap çalma becerisi sayesinde, kısa sürede büyük ilgi görmüş ve Ankara, İstanbul gibi büyük şehirlerde sanatını icra etme imkânı bulduğu düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, Van, Batman, Siirt ve Mardin gibi farklı illerde de müziksel etkinliklerde bulunarak geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Ünü bölgesel sınırları aşarak yayılmış ve yöre halkı tarafından “Mire Ribabe” (Rebabın Ustası) unvanı ile anılmaya başlanmıştır. Sanat yaşamını sürdürdüğü dönemde, teknolojik imkânların kısıtlı olması nedeniyle büyük zorluklarla karşılaşmış, özellikle elektrik kullanımının yaygın olmadığı bir dönemde sesini kayıt altına almak için pille çalışan teypleri kullanmıştır. Onun müziğe olan ilgisinin kökenleri, eşi A**** K**** ile yapılan röportajlarda detaylandırılmıştır. Bu röportajlarda, “müziğe olan yöneliminde, Suriye'nin Kamışlı kentine

yaptığı bir ziyaretin önemli bir rol oynadığı” ifade edilmiştir. Kamışlıda Kine ailesinden Muhammed isimli bir müzisyenden etkilenerak müziğe olan ilgisini artırmış ve kendisini geliştirme sürecine girmiştir.

Mirade Kine’nin yaşamı ve müzik kariyeri, sadece bireysel bir sanat yolculuğu olarak değil, aynı zamanda Dom müziği geleneğinin ve genel anlamda bölgesel müzik kültürünün önemli bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Dom müziğinin yaşayan önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen sanatçı, bu müzik geleneğinin yaşatılmasında ve yaygınlaştırılmasında önemli katkılarda bulunmuştur. Ancak, sanat hayatında bir kırılma noktası olarak kabul edilebilecek bir dönem, dönemin Bayındırlık Bakanı Şerafettin Elçi ile tanışmasıyla başlamıştır. Bu tanışıklık sonrasında kamu sektöründe bir işe giren Mirade Kine, müziği bir süreliğine ikinci plana itmek zorunda kaldığı bilinmektedir. Her ne kadar zaman zaman arkadaş çevresinde rebap çalmaya devam etse de, sanatsal üretkenliği ve müziksel etkinlikleri bu süreçte belirgin şekilde azalmıştır. Bu durum, yalnızca onun sanatsal faaliyetlerini değil, aynı zamanda ailesinin de müziğe olan ilgisini olumsuz yönde etkilemiştir. Mirade Kine’nin ailesinden hiç kimse rebap çalmamış ve müzikle aktif bir şekilde ilgilenmemiştir. Böylelikle, onun müzik mirası ailesi tarafından sürdürülmemiş ve sonraki nesillere aktarılamamıştır. Mirade Kine’nin hayatı ve sanatı üzerine yapılan araştırmalar, onun yalnızca bir müzisyen değil, aynı zamanda kültürel mirasın taşıyıcısı ve aktarıcısı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Müzikal mirası, Dom müziği geleneği içerisinde önemli bir yer tutmakla kalmamış, aynı zamanda bölgesel müzik tarihine derin izler bırakmıştır. Onun sanatı, sadece yaşadığı dönemde değil, vefatının ardından da büyük bir etki yaratmaya devam etmektedir. Mirade Kine, hem bireysel müzikal yetkinliği hem de yerel müzik kültürüne katkılarıyla bölgesel sanat hafızasında kalıcı bir yer edinmiştir. Sanatına ve kültürel mirasa duyduğu bağlılık, onun toplum içerisindeki konumunu daha da pekiştirmiştir. Müzikal üretimlerinde geleneksel motifleri modern unsurlarla birleştirmesi, onun müziğini yalnızca yerel halk tarafından değil, daha geniş bir dinleyici kitlesi tarafından da ilgiyle takip edilen bir sanatçı hâline getirmiştir. Ancak Mirade Kine’nin önemi yalnızca müziği ile sınırlı değildir; o, aynı zamanda müzikal ve kültürel değerlerin yeni nesillere aktarılmasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Onun sanatı, geçmiş ile gelecek arasında bir bağ kurarak kültürel sürekliliğin sağlanmasına katkıda bulunmuştur.



Görsel 4.25. *Mirade Kine Parkı*

Mirade Kine'nin bölgesel ve kültürel açıdan ne denli önemli bir figür olduğu, adının yaşatılması için yapılan girişimlerde de açıkça görülmektedir. Bugün, Mardin'in Dargeçit ilçesinde Mirade Kine ismini taşıyan bir parkın bulunması, onun sanatsal ve kültürel mirasının unutulmadığını ve hâlen yaşatıldığını göstermektedir. Bu park, sadece onun adını yaşatmakla kalmayıp, aynı zamanda onun sanatına duyulan saygının ve takdirin somut bir göstergesidir. Bu tür girişimler, bölgesel kültürel mirasın korunması ve tanıtılması açısından büyük bir önem taşıdığı düşünülmektedir. Mirade Kine'nin isminin bu şekilde ölümsüzleştirilmesi, bölge halkının ona duyduğu vefanın ve sanatına olan bağlılığın bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Mirade Kine'nin sanat hayatı ve kültürel katkıları, yalnızca bir sanatçının kişisel başarısı olarak değil, aynı zamanda bölgesel müzik tarihine kazandırılmış

önemli bir miras olarak ele alınmaktadır. Onun isminin bir parka verilmesi gibi girişimler, bu mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük bir anlam taşımaktadır. Mirade Kine, sanatıyla ve kültürel katkılarıyla hâlen yaşamaya devam eden bir isim olarak, bölgesel müziğin önemli bir temsilcisi olmaya devam etmektedir.



Görsel 4.26. *Mirade Kine, D***** B**** Arşivinden*

Mirade Kine, bu kadim coğrafyanın sanat ve müzik kültürü içerisinde önemli bir temsilci olarak kabul edilmekte; müzik kariyeri süresince çeşitli albüm çalışmalarıyla yerel kültürel hafızada kalıcı bir iz bıraktığı bilinmektedir. Toplamda 70 albümü olduğu bilinmekte ve müzik repertuarında Raks yani dans, Dengbejlik geleneği, Lawik yani ağıt gibi çeşitli türlerin olduğu bilinmektedir. Ayrıca, dönemin yaşanan sosyal ve siyasi sorunlarına dair eserler de içeren albümler üretildiği, özellikle “*Şere Civaki*” gibi eserler, bu temalara odaklanmış önemli albümleri arasında yer almaktadır. 1980’li yıllarda maddi zorluklar nedeniyle Siirt iline göç etmiş ve 1984 yılında geçirdiği kalp rahatsızlığı nedeniyle sağlık sorunları yaşamıştır. Son anlarında eşinden bir tas su isteyerek “*su yaşamın en büyük hazinesidir*” denildiği ve ardından 17 Aralık 1984’te kalp krizi sonucu vefat ettiği

bilinmektedir. Mezarı Siirt'in Tillo ilçesinde bulunan Muhammet Şex Hillo Mezarlığı'ndadır. Mirade Kine, müzik yeteneğiyle birçok eser yazmış ve seslendirmiştir. Meşhur eserlerinden bazıları Zirave Zirave, Werin Seva, Meşi u Meşi, Lê Yeman Koçerê, Sineme, Caziya Cazi, Eliye Bezo, Ax Le Nure, Hawer Delal, Bişare Çeto, Hame Göze, Ew Ji Jin e, Seyre u Eliye Mamed, Gewre ve Seva adlarını taşımaktadır.



Görsel 4.27. *Mirade Kine'nin Kasetleri ve Albüm Fotoğrafı*

Görsel 4.27'de, bölgesel müzik tarihinin önemli isimlerinden biri olduğu düşünülen Mirade Kine'ye ait bir albüm kapağı ile çeşitli kaset kayıtları yer almaktadır. Mirade Kine'nin yalnızca bir müzisyen değil, aynı zamanda bölgenin kültürel hafızasında yer etmiş bir sanatçı kimliğine sahip olduğu bilinmektedir. Kendi adını taşıyan albümlerinin, özellikle Kürtçe müziğin sözlü gelenekten kayıt altına alınmış belleğe geçiş sürecinde önemli bir aşamayı temsil ettiği düşünülmektedir. Görseldeki kasetlerin üzerine el yazısıyla notlar düşülmüş olması, dinleyicilerin bu müziği yalnızca tüketmedikleri, aynı zamanda ona kişisel ve duygusal anlamlar yüklediklerini göstermektedir. Kasetlerin üzerindeki “Seva Hacıya”, “Mirade Serê”, “Eliye” ve “Heta Bişare Çeto” gibi başlıkların, şarkıların bireysel hafızalardaki karşılıklarını ve kolektif duygulanımın izlerini yansıttığı değerlendirilmektedir. Bu yönüyle görselin, yalnızca bir müzik arşivi değil; aynı zamanda toplumsal belleğin

oluşumuna katkı sunan kültürel bir belge niteliği taşıdığı ifade edildiği düşünülmektedir. Bu tür arşivsel görseller, müziğin yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda kimlik ve aidiyet üretiminde nasıl etkili olduğunu gösteren somut bir belge olduğu bilinmektedir. Kaset formatı, bugün nostajik bir öge olarak değerlendirilse de, özellikle kırsal ve yarı-kentsel bölgelerde 1980'lerden itibaren müziğin en yaygın dolaşım araçlarından biri olduğu bilinmektedir. Mirade Kine gibi sanatçılar, bu format aracılığıyla hem geniş halk kitlelerine ulaşmış hem de kendi müzikal miraslarını bugüne taşıdığı bilinmektedir. Görsel 4.27'de yalnızca bir sanatçının albüm kapağını ve kasetlerini değil, aynı zamanda bölgenin müzik belleğini ve sosyal tarihini de belgeleyen kıymetli bir kültürel verilerin olduğu, bu tür belgeler, etnomüzikolojik çalışmalar açısından incelenmesi gereken zengin kaynaklardır ve bölgesel sanat üretimlerinin tarihsel serüvenini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

Sinem (Sinemê)

Kaynak Kişi: Mirade KİNE

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 20.02.2025

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

Ehee_____

Le ne man le ne man Le neman le ne man Le neman le ne man He wa ra xwe de si ne me__

Le ne man si ne me seb te lah de__ çar şe me__ sta ra ra be__

a le me__ sta ra re be ale me aql u feh me li cem e sta ra re be ale me__

Heyy.... lê neman lê neman lê yeman
Hawara xwedê sînemê
Lê neman sînemê, sebtê lahdê çarşêmê
Stara rabê alemê, stara rabê alemê,
Aql û fehmê li min cem e,

Tu min ra kûl û xem ê hawara xwedê sînemê
Sînem keçka gundîya, kinikê bajarî ya
Kinekê medenîya, kirasê bajarî ya
Ew kundira merdînî ya
Wextê keçik ditîya, kerba dilê min helîya,
Wek berfa serê çîya, tehma mimkê tê xweş a,
Wextê bûba hirmîya, ser zimanê min heliya
Hawara xwede sineme

Em ê serê lêva xwar e, serikî bidine bale
Kerba dîya tu walê, tehma mimkê te xweş e lê
Weka tehma Xubarê lê, nazikê derê malê
Nazikê derê malê, ax de werê

Heyy... Ya yaman ya yaman ya yaman
Allah haykırıyorum Sinem
Ya yaman Sinem Cumartesi, Pazar, Çarşamba
Dünyanın yıldızısın, dünyanın yıldızısın
Akıl da fikir de ondadır

Sen bende yarasın ya haykırıyorum ya haykıracağım
Sinem köyün kızıdır kısıdır şehirlidir
Kısıdır medeniyetlidir, şehrin değerlisidir
O Mardin'in kabağıdır
Kızı gördüğü zaman içimdeki yangın söndü
Dağdaki karın erimesi gibi, yüzü güzeldir
Armut zamanı benim dilimde erirdi

Allaha haykırıyorum Sineme

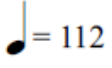
Erkeklerin başını eğdirmeyeceğiz, kendilerini ziyaret edin

Senin annen bir duvardır, muhtemelen zevkiniz güzeldir

Sabah çiğinin tadı gibi, evin kokusu gibi

Evin kapısı kapalı, hadi bakalım

Tablo 4.6. *Sinem (Sînemê) Adlı Eserin Yapı Analizi*

Eserin Adı	Sinem(Sînemê)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü(Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretler	si b
Makam Dizisi	Kürdi Makam Dizisi
Ses Genişliği	5
Usulü(Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar etmiş Kürdi makamı dizisi temel alınarak oluşturulduğu görülmektedir. Bu dizide, dördüncü derece olan Re (Neva) perdesi güçlü (dominant) ses işlevi görmektedir. Ses dizisinin, Si bemol içeren bir değiştirici işaretle tanımlandığı anlaşılmaktadır. Sol ve Re perdeleri arasında yaklaşık beş seslik bir aralık bulunmaktadır. Eserin ritmik yapısı 6/8’lik ölçü birimleri üzerine kurulmuş olup, her dörtlük zaman değeri için 112 metronom hızında icra edilmektedir.

Mirade Kine’ye ait olan ve Mardin yöresine özgü bu eser, halk edebiyatının duygusal ve coşkulu dilini yansıtan, aynı zamanda yöresel motiflerle bezenmiş güçlü bir aşk ve hayranlık anlatısıdır. Şiirsel sözleriyle sevdâ, özlem, hayranlık ve geleneksel değerler ön plana çıkmakta ve eserin temelinde, Sinem adlı bir kişiye duyulan derin sevgi ve hayranlık yer almaktadır. “Ya Yaman Sinem” ifadesi, bu hayranlığın en güçlü şekilde dile getirildiği bir

ünlemdir. Sinem, eserde güzelliğiyle ve asaletiyle adeta bir yıldız gibi yüceltildiği bilinmektedir. Yöresel imgelerle süslenen bu anlatımda, Sinem'in hem köy kültürüne hem de şehir yaşamına ait özellikler taşıdığı vurgulanmakta ve bu da kendisinin çok yönlü, değerli ve medeniyetli bir kişilik olarak tasvir edildiği bilinmektedir.

Eserde Mardin'in yerel motifleri de ön plandadır. “*Mardin'in kabağıdır*” benzetmesi, yöreye özgü bir imgeyle Sinem'in güzelliğini ve nadirliğini ifade edildiği, aynı zamanda doğaya yapılan göndermeler, sevginin derinliğini betimlemek için kullanılmaktadır. “*İçimdeki yangın söndü, dağdaki karın erimesi gibi*” gibi ifadeler, sevgilinin varlığının, iç dünyada huzur ve sükûnet getiren dönüştürücü gücünü göstermekte ve eserin ilerleyen bölümlerinde, toplumsal değerlere ve aile bağlarına da vurgu yapması, “*erkeklerin başını eğdirmeyeceğiz*” gibi ifadeler, onur ve gururun korunmasına yönelik bir kararlılığı göstermekte “*Annen bir duvardır*” benzetmesi ise, Sinem'in ailesinin sağlam duruşuna ve geleneksel değerlere bağlılığına yapılan bir atıf özelliği taşıdığı bilinmektedir.

Mirade Kine'ye ait bu eser, Mardin'in zengin kültürel yapısını ve halk edebiyatına özgü anlatım biçimlerini yansıtan önemli bir sözlü edebiyat örneğidir. Eserde yer alan temalar arasında sevgi, özlem, doğa sevgisi, güzellik anlayışı ve geleneksel değerler öne çıkmakta; bu unsurlar yalın ama etkileyici bir dille işlenerek hem bireysel hem de toplumsal düzeyde anlam katmanları oluşturmaktadır. Eserin dili, yöresel motiflerle zenginleştirilmiş olup, halk arasında yaşatılan sözlü kültürün izlerini taşıması bakımından da dikkat çekicidir. Bu yönüyle eser, sadece bir duygunun ya da olayın anlatımı olmanın ötesine geçerek, Mardin'in tarihsel ve sosyo-kültürel belleğinde yer edinmiş bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Şiirsel anlatımı ve içeriğiyle, yöre halkının düşünce dünyasını, değer yargılarını ve yaşam biçimini yansıtan bu eser, Mardin'in kültürel mirasının anlamlı ve güçlü bir temsili olarak kabul edildiği bilinmektedir.

İncedir İnce(Zirave Zirave)

Kaynak Kişi: Mirade KİNE

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 26.05.2024

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ



Ax xi ra ve__ zi ra ve__ zi ra ve__ zi ra ve



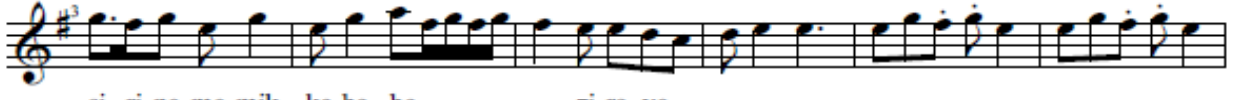
zi ra ve__

wer ne em ne__

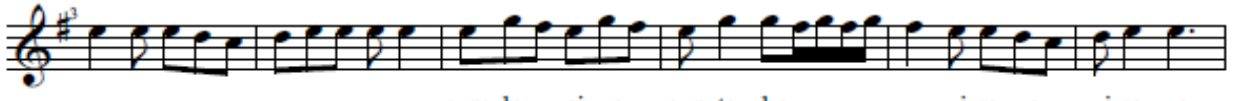
ger ma ve__



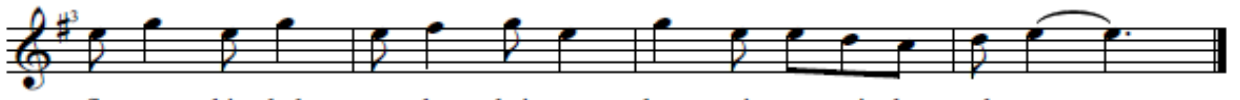
__ zi ra ve__ zi ra ve



şı ri ne me mik ke ba be__ zi ra ve__



cum le u ci ya__ eyn ta be__ zi ra ve__ zi ra ve



fis tan kin bul ser ka bej key ni we mi ke sek na ve

Ax zirave zirave, zirave zirave
 Werne em herne germave zirave zirave
 Şirine memik kebabe zirave zirave
 Cumle u ciya Eyntabe zirave zirave
 Fistan kin bu li ser kabe ji xeyni mi kesek nave zirave zirave

Ax zirave mi eva zirave zirave
 Çi hat dayne li hema me tevlihev a hun e bejin zirave
 Ev çiya bi leva te te va, hero kare te eva
 Mi di mane se şeva zirave zirave

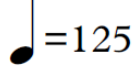
Ah incesin ince, incesin ince
 Haydi gidelim sıcaklık olan bir yere incedir
 Şirinsin güzelsin incesin ince
 Cümle Antep gibidir incesin incedir
 Elbisen kısaydı benden başkası istemezdi seni incesin ince

Ah ince ben buyum incesin ince
 Ne gelirse hepsi karışıktır her şey karmaşıklaşmış senin işin budur
 Bana kalmış üç akşam incesin ince

Tablo 4.7. İncedir İnce (Zirave Zirave) Adlı Eserin Yapı Analizi

Eserin Adı	İncedir İnce (Zirave Zirave)
Karar Sesi	Do (Çargâh)
Güçlü(Durak) Sesi	Mi (Hüseyni)
Değiştirici İşaretler	Fa $\sharp^3$
Makam Dizisi	Çargâh Makam Dizisi
Ses Genişliği	6

Tablo 4.7. (Devam) *İncedir İnce (Zirave Zirave) Adlı Eserin Yapı Analizi*

Usulü(Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	
Kullanılan Dizisi	

Gelin Elmalara(Werin Seva)

Kaynak Kişi: Mirade KİNE

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 21.02.2025

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

Se ve gun de me bi ha ne_ we rin se_va keç ke gun de me bi ha_ne

we rin se_va her yek çil el be ze ra na we rin se va

se re mem ke wa bi ha_na we rin se_va we ke se vu por te qa_la

we rin se_va ew der ma ne ber di da_na we rin se_va

Ve ze keç ke bi re vi_nim we rin se_va ti dil ba_ba

ve wek_va na keç ke gun de me bi ha_na we rin se_va

Seve gunde me bihane werin seva
Keçe gunde me buhana werin seva
Her yek bi çil elbe zerana werin seva
Weke sev u porteqala werin seva
Ew dermane her dirana werin seva
Wez e keçka birevin im werin seva
Ti dil ba bave wek wana keçka gunde me bihana werin seva

Tene tene çu kaniye werin seva
Te qa çekir erzaniye werin seva
Ez sekinime li peşiye werin seva
Ti ramusanek bide min werin seva
Kevik bim xeta Suriye werin seva
Heft sala mı dil ketiye werin seva
Ez mame li heviye kekçe gunde me bihana werin seva

Çi qanuna edaleta werin seva
Hin ji ye binye bu huryeta werin seva
Ew sola dilinge te da werin seva
Mi kiriye bi sed kexeta werin seva
Ew seata di deste te da werin seva
Ji bo dinyaye adeta werin seva
Ti ramusanek bida min werin seva
Ez di bexte bav ete da kekçe gunde me bihana werin seva

Bizim köyün elmaları pahalıdır gelin elmalara
Bizim köyün kızları pahalıdır gelin elmalara
Her biri kırk altınla gelin elmalara
Elmaları pahalıdır gelin elmalara
Portakallar gibidir gelin elmalara
Dişlerin ilacı gibidir gelin elmalara
Kızı kaçıracağım gelin elmalara
Köydeki babalarının evindedir gelin elmalara
Yalnızken gitti nehir ırmağına gelin elmalara

Sen mi ucuzlaştırdın gelin elmalara
Ben durmuşum önünde gelin elmalara
Bir öpücük ver bana gelin elmalara
Taş olsaydım Suriye sınırında gelin elmalara
Yedi yıl sevdalanmışım gelin elmalara
Seni bekledim köyümün kızını gelin elmalara

Bu nasıl adalettir bu nasıl kanundur gelin elmalara
Alttakilerden bazıları elmaydı gelin elmalara
Ayağındaki ayakkabı gelin elmalara
Yüz kâğıda almışım gelin elmalara
Ayağındaki çoraba gelin elmalara
Dokuz kâğıda almışım gelin elmalara
O elindeki saate gelin elmalara
Dünya için adalet mi gelin elmalara
Bana bir öpücük verseydin gelin elmalara
Babanın şansına sizin köydenim gelin elmalara

Tablo 4.8. Gelin Elmalara (Werin Seva) Adlı Eserin Yapı Analizi

Eserin Adı	Gelin Elmalara (Werin Seva)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü(Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretler	Si ^{b2} +Fa ^{#3}
Makam Dizisi	Uşşak Makam Dizisi
Ses Genişliği	7
Usulü(Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	 =130
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar etmiş ve Re (Neva) makamı dizisi esas alınarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Ses dizisinde dördüncü derece olan Re (Neva) perdesi, güçlü (dominant) ses işlevi görmektedir. Dizi, Si bemol 2 ve Fa diyez 3 içeren değiştirici işaretlerle tanımlanmaktadır. Fa ve Mi perdeleri arasında yaklaşık yedi seslik bir aralık bulunduğu gözlemlenmektedir. Eserin ritmik yapısı 2/4'lük ölçü birimleri üzerine kurulmuş olup, her dörtlük zaman değeri için 130 metronom hızında icra edilmektedir.

Gelin Elmalara adlı eser, Domların geleneksel müzik düzeyinde derin anlamlar taşıyan, zengin bir sözlü anlatım örneği olduğu bilinmektedir. Bu eser, aşk, özlem, sosyal eleştiri ve kültürel değerlerin bir araya geldiği, sembollerle bezenmiş bir yapıya sahiptir. Şarkının isminde ve nakaratında sürekli tekrar eden “*elma*” ögesi, Dom zenginliklerinde bereket, güzellik ve arzunun sembolü olduğu bilinmektedir. “*Bizim köyünün elmaları pahalıdır*” ifadesi, köy kızlarının değerli ve ulaşılması zor kişiler olarak algılandığını göstermektedir. Konumunda “*pahalı*” benzetmesi, kızların hem fiziksel güzellikleri hem de toplumsal statüleri açısından önemli bir yerde bulunduklarına işaret etmektedir. Elmanın yanı sıra portakal ve bahçe gibi imgeler de, gelinin doğurganlık, verimlilik ve estetik değerlerinin göstergesi olduğu bilinmektedir. Şarkıda gelin ve damat, seçilen kültürel ve sosyal yapılardaki yerleriyle idealize edilmiştir. “*Gelin bir bahçe gibidir*” ifadesi, gelinin doğurganlık ve bereketin simgesi olarak ortaya çıktığını düşünülmektedir. Bahçe, bakım isteyen ve özen gösterildikçe güzelleşen bir alan olduğu için bu benzetme, gelinin sevgi ve ilgiyle büyüyen, aileye neşe ve huzur veren bir şekil olduğu düşünülmektedir. Damat için kullanılan “*Damat değerli bir insandır*” ifadesi ise, insanın topluluğunun içindeki sorumluluk ve saygınlık pozisyonlarına işaret eder. Evlilikte damadın hem maddi hem de manevi açıdan aile güvencesi olduğu algısı bu sözlerle ifade edilmektedir. Şarkının dizelerinde güçlü bir sevdâ ve sabırla bekleyiş çatışmasını öne çıkarmaktadır. “*Yedi yıl sevdalanmışım, seni bekledim köyümün kızını*” bu ifadeler, Domların ötesinde olgunlaşan ve toplumsal değerlerle bütünleşen bir duygu olduğunu göstermektedir. Yedi yıl gibi uzun bir sürenin dile getirilmesi, sevgide sabrının ve kararlılığın arttığı vurgulamıştır. Aşk, sadece bireysel bir duygu değil, aynı zamanda toplumsal onay ve geleneklerle taçlandırılması gereken bir birliktelik olarak yansıtılmaktadır. Şarkının en dikkat çekici yönlerinden biri, toplumsal adaletsizlik ve ekonomik eşitsizliklere yönelik eleştiriler olduğu düşünülmektedir. “*Bu nasıl adalettir, bu nasıl kanundur, Dünya için adalet mi*” gibi dizeler, Domların karşılaştığı sosyo-ekonomik zorluklara ve adalet arayışına, güçlü bir protestoya ev sahipliği yapıyor. Şarkıda maddi değerini vurgulayan ifadeler “*Ayağındaki ayakkabı yüz ağırlığına vardım*”, “*O elindeki saat*”, ekonomik adaletsizliğin günlük yaşamın üzerinde mevcut olduğu düşünülmektedir. “*Taş olsaydım Suriye sınırında*”

ifadesi, politik sınırlar Dom sisteminin üzerindeki etkisine ilişkin bir benzetme olduğu bilinmektedir. Göçebe yaşam süren bu bölgede, sınır bölgelerinde yaşanan zorluklar ve karşılaşmalar bu imgede somutlaştırmaktadır. Aynı zamanda bu ifadenin yerinden edilmesi, yardım arayışı ve kök salma gibi temaları da çağırıştırır. “*Gelin Elmalara*” şarkısı, Dom kültürünün toplumsal cinsiyeti, aşk ve evlilik anlayışını, sosyal adalet arayışını ve estetik değerleri bir araya getiren çok katmanlı bir anlatım olduğu düşünülmektedir. Geleneksel müzik kültürünün bir parçası olarak bu eser, hem bireysel kişiliklerin hem de yaşadıkları ortak hafızasını yansıtmakta ve eserde yer alan semboller, Domların kültürel anlamda anlaşılması adına önemli detaylar verildiği bilinmektedir.

A**** K****’yle yapılan röportajda belirtildiğine göre, Mirad’ın düğünlere katılarak aile geçimini sağladığı vurgulanmıştır. Düğünlere gitme zamanlarında Mirad’ın titizlikle hazırlandığı ve bu etkinliklere öncesinde gerekli özeni gösterdiği ifade edilmiştir. Ayrıca, Mirad’ın yoğun bir yaşam tarzına sahip olduğu ve zaman zaman uzun yolculuklar yaparak insanlarla buluştuğu belirtilmiş, bu insanlar bazen kendi özel şarkılarını içeren kasetler getirip Mirad’a sunmuş, o da bu şarkıları kendisi için özel olarak bestelemiştir. Bu durum, Mirad’ın kültürel etkileşimlerde ve toplum içindeki önemli konumunda bir gösterge olarak ele alınmaktadır. Mirad’ın düğünlere katılımı ve müzikal yeteneği, onun toplum içindeki saygın ve etkili bir figür olduğunu ortaya koyduğu bilinmekte ve aynı zamanda, Mirade KİNE müzikal performanslarıyla sosyal ve kültürel etkileşimde bulunarak toplumsal bağları güçlendirdiği düşünülmektedir. Bu durum, Mirade KİNE’in sadece bir müzik sanatçısı olarak değil, aynı zamanda toplum içindeki kültürel ve sosyal yapıya önemli bir katkı sağlayan bir figür olarak görülmesini sağlamaktadır.



Görsel 4.28. Mirade Kine'nin Eşi A** K****

15 Mayıs 2024 tarihinde gerçekleştirilen görüşmede, Mirade Kine'nin Mardin Dargeçit'te yaşamış olduğu evde, eşiyle bir görüşme yapılmıştır. Bu görüşmede, Mirade Kine'ye ait herhangi bir obje ya da somut bir hatıranın günümüze ulaşmadığı tespit edilmiştir. Özellikle, sanatçının hayatı boyunca kullandığı bir rebabın bulunmadığı, yine kendisine ait herhangi bir ses kaydının da mevcut olmadığı ifade edilmiştir. Mirade Kine'nin eşi, sanatçının özel yaşamına ve mirasına dair önemli detaylar paylaşmıştır. Kendisinden sonra eve gelen yeni eşin varlığını kabullenmek zorunda kaldığını, buna karşı koyamadığını dile getirmiştir. Mirade Kine'nin yaşadığı dönemde büyük bir üne sahip olduğu, herkesin ona hayranlık duyduğu ve bu nedenle zaman içinde ikinci bir eş getirmesinin kaçınılmaz olduğu belirtilmiştir. Mirade Kine'nin kişiliğine dair, insanların ona duyduğu sevgi ve saygının ne denli büyük olduğu bir kez daha vurgulanmıştır. Ancak bu büyük sanatçının vedası, beklenmedik ve trajik bir şekilde gerçekleşmiştir. Mirade Kine, bir gece aniden rahatsızlanmış ve geçirdiği kalp krizi sonucu hayatını kaybetmiştir. Son anlarında sarf ettiği sözler, eşi üzerinde derin bir etki bıraktığı düşünülmektedir. Son nefesinde su istemiş, kendisine su verildiğinde ise şu sözleri söylemiştir: *“Su, yaşamın en büyük hazinesidir”* Bu sözlerin ardından hayata gözlerini yummuştur. Bu kaybın ardından ev halkı, büyük bir kedere gömülmüş, özellikle ikinci eşi Mirade Kine'nin vefatından sonra geceleri uyuyamadığını, sabah kalktığında ise *“Mirad uykuma geliyor, kendimde değilim”* diyerek büyük bir hüzne kapıldığını ifade etmektedir. Kederinin ve acısının derinliği içinde, Mirade Kine'ye ait ne varsa yok edilmesini istemiş, ona dair kalan eşyaların tümünün yakılmasını, kırılmasını talep etmiştir. Öyle ki, Mirade Kine'den geriye bir tırnak parçası bile kalmadığını dile getirmiştir. Dönemin koşulları göz önüne alındığında, Mirade Kine'nin taşıdığı kültürel ve sanatsal değerın tam olarak anlaşılamadığı, hatıralarının ve kişisel eşyalarının korunamadığı görülmektedir. Bugün, yalnızca bölgeden değil, yurt dışından da araştırmacılar ve sanatseverler, Mirade Kine'ye dair izler aramakta, ona ait tek bir hatıra parçası için bile büyük bir bedel ödemeye hazır olduklarını dile getirmektedirler. Ancak, ne yazık ki, ondan geriye hiçbir somut iz kalmamıştır. Bu anlatılar, Mirade Kine'nin sanatı ve mirasının, onu tanımış olanlar için ne denli önemli ve derin bir anlam taşıdığını gözler önüne sermektedir. Onun, sadece yaşadığı dönem için değil, bugünün araştırmacıları ve sanatseverleri için de büyük bir kültürel miras olduğu açıktır. Ancak, fiziksel olarak ondan geriye hiçbir şeyin kalmamış olması, onun sanatsal ve kültürel değerinin korunmasında ne denli eksiklikler yaşandığını göstermektedir.

4.10.2. S***** (B*****) B****

S***** B****, yedi çocuklu bir ailenin ortanca çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan ve Dom müziğinin önde gelen icracılarından biri olan sanatçı, müzik dünyasında “B*****” sahne adıyla tanınmaktadır. Kimlikteki adı S***** B**** olmakla birlikte, sahne adı olarak tercih ettiği B***** ismiyle geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Müzik kariyerinde özellikle rebap enstrümanına yoğunlaşan B****, bu alandaki çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Babası ve kardeşleriyle birlikte rebap icrası üzerine yürüttüğü ortak çalışmalar sayesinde, bu enstrümanın hem yerel düzeyde tanınırlığını artırmış hem de kullanım alanını genişletmiştir. Dom müziği ve rebap ile ilgili olarak, rebabın en az yüzyıllık bir geçmişe sahip olduğunu, kendisinin ve ailesinin çocukluklarından itibaren bu enstrümanı icra ettiklerini belirtmiştir. B*****’a göre rebap, yalnızca bir müzik aracı olmanın ötesinde, ailesi için hem kültürel kimliğin somut bir yansıması hem de temel bir geçim kaynağıdır. Bu bağlamda müzik mirası, hem ailesel hem bireysel deneyimlerin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Rebap enstrümanı, Dom kültüründe merkezi bir konum işgal ederken, B***** B*****’ın bu enstrüman üzerindeki çalışmaları ve müziğe olan katkıları, Dom müziğinin sürdürülebilirliği ve kültürel kimliğin korunması açısından önemli bir rol oynamaktadır. Dom müziğinin geçmişine ilişkin, rebap enstrümanının malzemesi ve yapısal özellikleri üzerinde durulmuştur. B****, rebabın eskiden ceviz ağacından yapıldığını ancak zamanla meşe ağacından yapıldığını belirtmiştir. Ayrıca, üzerine gerilen derinin balık derisinden yapıldığını, daha sonra ise tavşan derisi kullanıldığını ifade etmiştir. Dom müziğinin farklı etnik kültürlerle olan etkileşimine ve çeşitliliğine dikkat çekilmiştir. Girani, Xelefi, Delilo ve Hurizi gibi farklı müzik tarzlarının Dom kültüründe önemli bir yer tuttuğu vurgulanmıştır. B****, Dom müzisyenlerinin şarkıları düzden ve ters yönden çalabildiğini örneklerle açıklamıştır. Örneğin, Qeme Rakse adı verilen tarzın önce düzden sonra ters yönden çalınabileceğini ifade etmiştir. B****, uzun yıllardır müzikle uğraştığını ve bu kültürü kendisinin ve çocuklarının devam ettirmek istediğini belirtmiştir. Kendine özgü müzik tarzlarına sahip olduğunu ve rebap akordunu kendi hislerine göre farklılaştırdığını, akort düzenini değiştirdiğini ifade etmiştir.

Yapılan görüşmelerde, rebabın akort düzeninin farklı şarkı türlerine göre değiştiği belirtilmiştir. Örneğin, bir şarkıda rebabın akort düzeninin Eb (mi bemol), Ab (la bemol), E (mi) olduğu ifade edilmiştir. Ancak başka bir şarkıya geçildiğinde ise akort düzeninin Db(Re bemol), A(La), D(re) şeklinde olduğu gözlemlenmiştir. Halaylı şarkılarda ise rebabın akort düzeninin D (re), G (sol), C (do) şeklinde olduğu belirtilmiştir. Bu durum, rebabın çalınacak şarkının türüne göre akort edilmesi gerektiğini ve müzisyenin bu akort düzenini başarılı bir

şekilde uyguladığını göstermektedir. Müzikal performansın doğru tonalite ve akort düzeniyle sağlanması, müzisyenin becerisini ve müzikal eserin doğru ifadesini önemli ölçüde etkilemektedir.



Görsel 4.29. Dom Müzisyeni S*** (B*****) B******

S***** (B*****) B**** ile gerçekleştirilen görüşme, Dom toplumunun müzik kültürüne dair önemli bilgiler sunmaktadır. B****, ailesinin bölgedeki önde gelen ailelerden biri olarak görüldüğünü ve toplum içinde saygın bir konuma sahip olduklarını ifade etmiştir. Ailesinin uzun yıllardır bu coğrafyada yaşadığını ve kökenlerinin Suriye'ye dayandığını belirtmiştir. Suriye'den göç ettikleri süreçte müzikle ilgilenmeye başladıklarını ve bu sanatı babası ile amcasından devraldıklarını dile getirmiştir. Özellikle babasının ve amcasının rebap çaldığı, dolayısıyla bu enstrümanın aile içinde önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmıştır. Rebabın tarihsel olarak köklü bir geçmişe sahip olduğuna inandıklarını ve bu enstrümanın Dom toplumu içinde önemli bir kültürel miras taşıdığını ifade etmektedir. Ancak, ekonomik zorluklar nedeniyle farklı enstrümanlara erişim konusunda sıkıntılar yaşadıklarını da belirtmiştir. Son yıllarda bir bağlama edindiklerini ve bu enstrümanı kendi kendilerine öğrenmeye çalıştıklarını aktarmıştır. Müzikal becerilerini herhangi bir akademik veya biçimsel eğitim almadan geliştirdiklerini, nota bilgisine sahip olmadıklarını ve tamamen ezbere çaldıklarını belirtmiştir. Geleneksel aktarım yöntemiyle öğrendikleri müzikleri, nesilden nesile sözlü ve işitsel yollarla aktardıklarını, müziğin toplum içinde bir ifade biçimi olduğu ve bireysel ya da kolektif deneyimlerin sanatsal bir dile dönüştürülmesine katkı

sunduğu anlaşılmıştır. B****, bazı misafirlerin kendilerinden özel besteler yapmalarını talep ettiklerini ve bu doğrultuda hayatlarındaki önemli olayları müziğe dönüştürdüklerini ifade etmiştir. Özellikle, belirli bir misafir için yapılan bestenin sözlü kültürde nasıl şekillendiğini ve bu müzikal üretimin topluluğun anlatı geleneğiyle nasıl bütünleştiğini dile getirmiştir. Dom toplumunun müzik pratiklerinin, kültürel kimliklerinin bir parçası olarak nasıl şekillendiğine ve nasıl aktarıldığına dair önemli veriler sunmaktadır. Topluluğun müziği, sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, kolektif hafızanın, duyguların ve deneyimlerin bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır.

Hoş Geldin (Xer Hati)

Kaynak Kişi: B***** (S*****) B****

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 23.02.2025

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

Tu xer ha ti Tu xer ha ti

He ci ev do tu xer ha ti

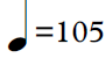
Ay nur he yat tu xer ha ti ji an ta be he ya ve de

Tu ser se ra ser çav ha ti ji an ta be he ya ve de

Tu ser se ra ser çav ha ti Tu ser se ra ser çav ha ti

<i>Tu bi xer hati tu bi xer hati</i>	<i>Hoş geldin hoş geldin</i>
<i>Hacı Evdo tu bi xer hati</i>	<i>Hacı Abdullah hoş geldin</i>
<i>Tu bi xer hati tu bi xer hati</i>	<i>Hoş geldin hoş geldin</i>
<i>Aynurhayat tu bi xer hati</i>	<i>Aynurhayat hoş geldin</i>
<i>Ji Anteb e hayat ve de</i>	<i>Antep'ten buraya kadar gelmişsin</i>
<i>Serseran ser çavan hati</i>	<i>Gözüm başım üstüne hoş gelmişsin</i>
<i>Hacı Avdo min ditiye</i>	<i>Hacı Abdullah'ı görmüşüm</i>
<i>Gelki kefa min hatiye</i>	<i>Çok sevinmişim</i>
<i>Sereavê runiştîya</i>	<i>Subaşında oturmuş</i>
<i>Ji re kemañçe lixistiya</i>	<i>Ben ona rebap çalmışım</i>
<i>Bave Mesut tu bi xer hati</i>	<i>Mesut'un babası hoş gelmişsin</i>
<i>Tu xwediye aşiraye</i>	<i>Sen aşiretin babasısın</i>
<i>Bave feqir u fukarayi</i>	<i>Sen fakir ve fukaranın babasısın</i>

Tablo 4.9. *Hoş Geldin (Xer Hati) Adlı Eserin Yapı Analizi*

Eserin Adı	Hoş geldin(Xer Hati)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü(Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretler	Si ^b 2
Makam Dizisi	Uşşak
Ses Genişliği	4
Uslü (Ölçüsü)	2/4
İcra Metronomu	 =105
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar etmiş Uşşak makamı dizisi temel alınarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Bu dizide, üçüncü derece olan Do (Çargâh) perdesi güçlü (dominant) ses işlevi görmektedir. Ses dizisinin, Si bemol 2 değiştirici işaretlerle tanımlandığı

gözlemlenmektedir. La ve Re perdeleri arasında yaklaşık dört seslik bir aralık bulunmaktadır. Eserin ritmik yapısı 2/4'lük ölçü birimleri üzerine kurulmuş olup, her dörtlük zaman değeri için 105 metronom hızında icra edilmektedir.

Dom müzisyenlerinin geleneksel misafirperverlik anlayışını, toplumsal dayanışmayı ve saygıyı yansıtan güçlü bir örnek olduğu bilinmektedir. Sözlü kültür geleneğinde önemli bir yere sahip olan bu tür eserler, bireyselliğin ötesinde toplumsal değerler ve ilişkiler ön plana çıkmaktadır. Şarkının tutarlılığı ve saygı duygusu yer alır. “*Hoş geldin*” biçimlerinin sıklıkla tekrarlanması, arkadaşça politikaların ve coşkun bir göstergesidir. Dom dikkate alınırda misafire ilgi ve hürmet, sosyal bağların güçlenmesinde önemli bir yer tutmaktadır. “*Gözüm başım üstüne hoş gelmişsin*” gibi ifadeler, gelen kişinin ödüllendirildiği ve büyük bir sevgiyle karşılandığı simgelemektedir. Şarkıda adı geçen “*Hacı Abdullah ve Mesut’un babası*”, toplum içinde saygı gören, bilge ve cömert figürler olarak yansıtılmaktadır. Özellikle “*Sen aşiretin babasısın*” ve “*Sen fakir ve fukaranın babasısın*” dizeleri, bu kişinin sadece kendi aileleri değil, birer lider ve koruyucu gücü vurgulamaktadır.

“*Antep’ten buraya kadar gelmişsin*” ifadesi, Domların geniş bir mülkü alanının yaygınlaşmasına rağmen, toplum üyeleri arasındaki güçlü bağları göstermektedir. Uzak mesafeler aşarak yapılan ziyaretler, bu bağların arttırılması ve misafirin gelişmesinin nedeni değerli olduğunu vurgulamaktadır. Domların misafirperverliği, dayanışması ve müzikle ifade edilen saygı kültürü, güçlü bir biçimde ayrılan önemli bir halk anlatısıdır. Misafirlerin takdir edilmesi, toplumun liderlerine saygı ve birleştirici güç, şarkının ana temasını oluşturmaktadır.



Görsel 4.30. Dom Müzisyeni S***** (B*****) B***** ve Bağlaması

S***** (B*****) B*****'ın hem rebap hem de bağlama çalabilmesi, onun yalnızca teknik olarak yetkin bir müzisyen olduğunu değil, aynı zamanda kültürel gelişmişliği ve çok katmanlı bir müzikal kimlik geliştirmiş olduğunu da ortaya koymaktadır. Rebap, özellikle Dom toplumu içinde tarihsel ve kültürel olarak köklü bir yere sahip geleneksel bir enstrümandır. Bu enstrüman, Dom müzik kültürünün taşıyıcısı olmasının yanı sıra, toplum içerisindeki gelenek, tören ve gündelik yaşam pratiklerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bağlama ise, Anadolu coğrafyasının en yaygın halk çalgılarından biri olarak, daha geniş bir müzik geleneği temsil etmektedir. B***** B*****'ın her iki enstrümana hâkimiyeti, onun yalnızca geleneksel Dom müziğini yaşatma çabasını değil, aynı zamanda farklı kültürel ortamlarla kurduğu sanatsal etkileşimini göstermektedir. Rebap ve bağlama arasında teknik, tonal ve icra bakımından önemli farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin bağlama, telli yapısı ve mızrapla çalınan teknik yapısı itibarıyla çok sesli armonilere ve uzun hava icralarına olanak tanırken; rebap, yaylı yapısıyla daha çok tekli bir ses düzeni sunar ve daha içsel, ağıtsal bir tonla icra edildiği bilinmektedir. Bu çalgılar arasında geçiş yapabilmek, yalnızca enstrümantal beceriyi değil, aynı zamanda farklı müzikal formları anlama ve içselleştirme yetisini de gerektirmektedir. Bu bağlamda B***** B*****'ın çalgı repertuarı, Dom toplumunun müzik geleneğinin dinamik yapısını ve dönüşen kültürel pratiklerle nasıl bir arada var olabildiğini göstermesi bakımından dikkat çekmektedir. Bu durum aynı zamanda, Dom müzisyenlerinin yalnızca kendi etnik-kültürel sınırları içerisinde kalmayıp, çevresel müzik kültürleriyle de etkileşim kurabildiklerini, bu etkileşimler üzerinden yeni sanatsal formlar geliştirebildiklerini ortaya koymaktadır. Böylece S***** (B*****) B***** örneği, Dom müziğinin sadece bir kültürel aktarım aracı olmakla kalmayıp, aynı zamanda bireysel sanatçılar aracılığıyla çeşitlenebilen, dönüştürülebilen ve farklı müzikal kimliklerle harmanlanabilen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Ey Felek

Kaynak Kişi: B***** (S*****) B*****

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 26.02.2025

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

Ey_ fe lek bo____

te__ di na lim____ bo çi__ ner__ giz__ çil__ mi__ sin____

ew çi ma____ bex____ te__ me ho____ ye____

em__ be dos tu____ be kes__ sin____

Ey felek bo te dinalim bo çi nergiz çimlisin

Ew çima bexte me hoye em be dost u be kes in

Ey felek bo te dinalim bo çi nergiz çimlisin

Ew çima bexte me hoye em be dost u be kes in

Agire sar u vemiri çav me leye te geş bibet

Ew bihara tehni kuşti hevidar im leye te geş bibet

Agire sar u vemiri çavme leye te geş bibet

Ew bihara tehni kuşti hevidar im leye te geş bibet

Ey felek bo te dinalim bo çi nergiz çimlisin

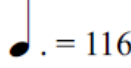
Ew çima bexte me hoye em be dost u be kes in

Ey felek senin için feryat ediyorum neden nergisler soluyor

Neden bahtımız kara biz dostsuz ve kimsesiziz
Ey felek senin için feryat ediyorum neden nergisler soluyor
Neden bahtımız kara biz dostsuz ve kimsesiziz

Soğuk ateş söndü inanıyoruz ki ateş yükselecek
O baharlar ölmeyecek benim umudum daim var olacak
Soğuk ateş söndü inanıyoruz ki ateş yükselecek
O baharlar ölmeyecek benim umudum daim var olacak
Ey felek senin için feryat ediyorum neden nergisler soluyor
Neden bahtımız kara biz dostsuz ve kimsesiziz

Tablo 4.10. Hey Felek (Ey Felek)Adlı Eserin Yapı Analizi

Eserin Adı	Hey Felek(Ey Felek)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü(Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretler	Si^b2
Makam Dizisi	Uşşak
Ses Genişliği	6
Usulü (Ölçüsü)	4/4-6/8
İcra Metronomu	 = 116
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar etmiş Uşşak makamı dizisi temel alınarak oluşturulduğu görülmektedir. Ses dizisinde dördüncü derece olan Re (Neva) perdesi, güçlü (dominant) ses işlevi görmektedir. Dizi, Si bemol 2 değiştirici işaretle tanımlanmaktadır. La ve Fa perdeleri arasında yaklaşık altı seslik bir aralık bulunmaktadır. Eserin ritmik yapısı, 4/4 ve 6/8'lik ölçü birimlerinin bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuştur. İcra temposu, her noktalı dörtlük süre için 116 metronom değeri olarak belirlenmiştir.

Eser, çok derin bir hüznün, yalnızlık ve umudu bir arada barındırmakla birlikte sözlerdeki “*Ey felek senin için feryat ediyorum*” ifadesi, kadere karşı bir isyan ve çaresizlik duygusunu yansıtmakta, nergislerin solması, belki de yaşamın güzelliklerinin kaybolmasını, umutsuzluğu ve kayıpları simgelemektedir. “*Bahtımız kara, biz dostsuz ve kimsesiziz*” cümlesi, yalnızlık ve kaderin getirdiği acının altını çizmekte ama bu karanlık duygulara rağmen şarkıda bir umut da olması “*soğuk ateş söndü, inanıyoruz ki ateş yükselecek*” ifadesi, zorlukların ardından yeniden doğuşa, küllerinden yükselen bir umuda işaret etmektedir. “O baharlar ölmeyecek, benim umudum daim var olacak” dizeleri, yaşanan acılara rağmen geleceğe olan inancı, baharın ve güzelliklerin yeniden doğacağına dair umudu çok güçlü bir şekilde dile getirmektedir. B***** B*****’ın bu eseri derlerken hissettiği duyguların başında derin bir melankoli, yalnızlık, ama aynı zamanda sarsılmaz bir umut olduğunu söyleyebiliriz. Belki de bu eser, zor zamanlarda insanın içindeki dayanma gücünü ve umudunu hatırlatıyor. Bu kadar duygulu ve anlamlı bir eseri derlemek, hem kişisel bir bağ kurmayı hem de halkın ortak duygularını derinlemesine hissetmeyi gerektirmektedir.



Görsel 4.31. Dom müzisyeni S***** (B*****') B*****'ın Sahne Performansında Çekilen Görüntüsü

Görsel 4.31. müziğe olan ilgisini küçük yaşlardan itibaren babasından almış ve müzikle tanışması bu bağlamda bir aile geleneği olarak şekillenmiştir. Küçüklüğünden itibaren babasının yanında sahne almış olması, onun müziksel gelişiminde önemli bir rol

oynamıştır. İlk müzik deneyimlerini rebapla yaşamış olan S***** (B*****) B****, bu enstrümanla başladığı müzik yolculuğuna, zamanla bağlama çalma ve ses sanatçılığı gibi daha geniş bir alanda da devam etmiştir. Rebab, onun müzikal altyapısının temel taşlarından birini oluşturmuş, daha sonra bağlama ve ses sanatçılığı gibi farklı alanlarla bu birikimi zenginleştirmiştir. Bu çeşitliliği, hem teknik becerisini hem de müziksel ifade gücünü geliştirmesine olanak sağlamıştır. Sahnedeki varlığı, sadece bir müzik performans değil, aynı zamanda bir geleneksel müziği yaşatma çabası olduğunu göstermektedir. Sahne, bir sanatçının müzik kimliğini dışa vurduğu, aynı zamanda toplumla olan etkileşiminin güçlü olduğu bilinmektedir. B*****'ın sahne üzerindeki duruşu ve müzikle kurduğu güçlü bağ, müzikseverlere sadece teknik bir performans sunmakla kalmayıp, aynı zamanda duygusal bir deneyim de yaşatmaktadır. Bu durum, onun müziği bir iletişim dili olarak kullanma yeteneğini ve sahne üzerindeki özgünlüğünü göstermektedir.

4.10.3. A***** B****

A***** B****, dokuz çocuklu bir ailenin altıncı ferdi olarak dünyaya gelmiş ve uzun yıllardır Mardin ili Nusaybin ilçesinde ikamet etmektedir. Ailesi, müziğe olan ilgisi ve bu alandaki birikimiyle dikkat çeken bireylerden oluşmaktadır. Aile bireylerinin birçoğu, geleneksel müzik kültürüne duydukları ilgi doğrultusunda çeşitli müzisyenlerden eğitim almış, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde kendilerini yetiştirmiştir. Bu durum, söz konusu ailede müzikal bilginin ve pratiğin kuşaklar arası aktarım yoluyla sürdürüldüğünü göstermesi bakımından önemli olduğu bilinmektedir. B****, çocukluk döneminde karşı karşıya kaldığı ekonomik zorluklar nedeniyle örgün eğitime devam edememiş; ilkokuldan ayrıldıktan sonra ise yoğun bir şekilde müziğe yönelmiştir. Müzikle kurduğu bu ilişki, yalnızca bireysel bir uğraş olmaktan öte, aynı zamanda kimliğinin ve toplumsal konumunun da belirleyici bir unsuru haline gelmiştir. Hâlihazırda evli olan B****, çocuklarının da rebap çalarak bu müzik geleneğini devam ettirmesini umut ettiğini ifade etmektedir. Bu durum, Dom toplumu içerisinde müziksel mirasın sadece bireyler üzerinden değil, ailevi düzlemde de sürdürüldüğünü göstermektedir. B*****'ın ifadesine göre, Dom müziği toplum kimliğinin temel taşı niteliğindedir. Bu müzik, yüzyıllar boyunca sözlü gelenekle aktarılmış, hem kültürel belleği koruyan hem de topluluğun duygu ve düşüncelerini ifade eden bir araç işlevi görmüştür. Dom müziğinde en yaygın ve karakteristik çalgı olan rebap, bu kültürel ifadenin belirgin araçlarından birisi olmuştur. Görüşme sırasında A***** B****, rebabın akort sistemine ilişkin teknik bilgiler de paylaşmıştır. Buna göre, kullanılan akort düzeni sırasıyla D (re), G (sol) ve C (do) perdelerine göre ayarlanmaktadır. Bu düzen, çalgının icra potansiyelini

belirlemenin yanı sıra, Dom müziğine özgü tınısal estetiğin de temelini oluşturmaktadır. Ekonomik bağlamda değerlendirildiğinde ise, B****'ın müzik faaliyetleri mevsimsel değişkenlik göstermektedir. Kış aylarında ziyaretçi sayısının azalmasına bağlı olarak gelir düzeyinde düşüş yaşanmakta, buna karşın yaz mevsiminde müzikten elde edilen gelir artış göstermektedir. Özellikle yaz aylarında Nusaybin'e bağlı Beyazsu/Sereavê/ mesire alanına gidilerek rebap icra edilmekte ve bu faaliyet aracılığıyla aile geçimine katkı sağlanmaktadır.



Görsel 4.32. *Dom Müzisyeni A***** B****'ın Düğün Performansında Çekilen Görüntüsü*

Görsel 4.32. Mardin ili Nusaybin ilçesinde bir düğün esnasında çekilmiş bu fotoğraf, geleneksel müzik icrasının toplumsal bağlamda nasıl yer bulduğunu göstermektedir. Görselde yer alan müzisyen A***** B****, elinde rebap çalgısı ile performans sergilemektedir. Enstrümanın uç kısmına para takılması, bölgedeki düğün kültüründe müzisyene gösterilen takdirin ve desteğin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, müziğin yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal dayanışmanın ve kültürel mirasın bir unsuru olduğunu ortaya koymaktadır. Nusaybin'deki düğünlerde rebap çalınması ve

müziyene para takdim edilmesi, bu çalgının toplumsal işlevselliğini ve yerel müzik geleneklerindeki önemini göstermektedir.



Görsel 4.33. Dom Müzisyeni A***** B**** ve Rebap Enstrümanları

Görselde 4.33, Nusaybinli müzisyen A***** B**** ile yapılan görüşme esnasında çekilmiş bir fotoğraf yer almaktadır. Görüşme sırasında B****, sahip olduğu rebap enstrümanlarından bahsetmiş ve farklı akort sistemlerine göre çeşitli rebaplara sahip olduğunu ifade etmiştir. Bu durum, müzikal icranın teknik yönlerine verilen önemi ve rebabın bölgedeki müzikal çeşitliliğe uyarlanabilirliğini göstermektedir. Rebap, geleneksel müzik kültüründe önemli bir yere sahip olup, icra edilen makam ve tonal özelliklere göre farklı akort sistemlerine uyarlanabilmektedir. Bu bağlamda, B****'ın farklı rebap türlerine sahip olması, çalgının esneklik ve icra teknikleri açısından sunduğu olanakları ortaya koymaktadır. Bu çeşitlilik, rebabın yalnızca bir müzik enstrümanı olmanın ötesinde, bölgesel müzik mirasının korunması ve aktarılması açısından da önemli bir unsur olduğunu göstermektedir.

Budur Budur/Eva Eva

Kaynak Kişi: A***** B****

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 23.02.2025

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

E va e va e vaa ya min di go eva ji bi ra min

na çe neb roj u ne bi şe va ket ye se re min da ji di lem der na ke va

ket ye qel be min da ji di le m der na keva

sed ki zi bid ne min bi wa kayil

na bim Der de min çav re şa ez we na dim te va der de min es

me ra ez we na dim te va

Ahooo Ahoo...

Eva eva eva ya min di got eva

Ji bir a min naçe

Ne bi roj ne bi şeva

Ket ye sere min da

Ji dilem derna ke va

Ket ye qelb e min da

Ji dilem dernakeva

Sed keçi binde min

Bi waqayil nabim

Derde min çavreşa

Ez we nadim teva

Derde min esmer a

Ez we nadim tev a

Çile xwe raxistin

Bi gul u beybun a

Ketye dile min da

Serem dernake

Eva eva eva

Ya min di got eva

Ji bira min naçe ne bi roj u ne şev a

Ket ya sere min da

Ji dilem dernakeva

Ahooo Ahoo...

Budur budur budur benim istediğim budur

Aklımdan gitmiyor

Ne gündüzleri ne geceleri

Aklıma girmiş

Gönlümden çıkmıyor

Kalbime girmiş

Gönlümden çıkmıyor

Bana yüz kadın verseler bile

Tekrar seni isterim

Derdim siyah gözlüdür

Onu kimselere vermem

Benim derdim esmerdir

Kimselere vermem

Elbiselerini asıyor

Gül ve papatyaların arasına

İçime girmiş

Aklımdan gitmiyor

Budur budur budur

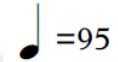
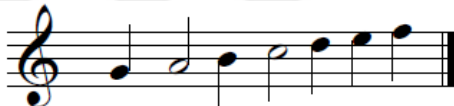
Benim istediğim budur

Aklımdan gitmiyor ne gündüzleri ne
geceleri

Aklıma girmiş

Kalbimden çıkmıyor

Tablo 4.11. *Budur Budur (Eva Eva)Adlı Eserin Yapı Analizi*

Eserin Adı	Budur Budur (Eva Eva)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü(Durak) Sesi	Do (Çargâh)
Değiştirici İşaretler	-
Makam Dizisi	Buselik
Ses Genişliği	7
Usulü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	 =95
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar etmiş Buselik makamı dizisi temel alınarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Bu dizide, üçüncü derece olan Do (Çargâh) perdesi güçlü (dominant) ses işlevi görmektedir. Ses dizisinin herhangi bir değiştirici işaret içermediği gözlemlenmektedir. Sol ve Fa perdeleri arasında yaklaşık yedi seslik bir aralık bulunmaktadır. Eserin ritmik yapısı 2/4'lük ölçü birimleri üzerine kurulmuş olup, her dörtlük zaman değeri için 95 metronom hızında icra edilmektedir.

Eserin “*Aklımdan geçmiyor, ne gündüzleri ne geceleri*” ifadesiyle, âşık olunan kişinin her zaman, her durumda, onun aklından çıkmadığını vurgulamıştır. Bu dizeler, âşıkların yaşadığı sürekli düşünme ve duygusal yoğunluğun ölçüsünü çizmektedir. Aşk, şarkının her bölümünde bir takıntı gibi, ne gündüzün sakinliğinde ne gecenin huzurunda rahat bırakmaktadır. Bu tür bir bağlılığın, kişinin ruh halinin ve tüm yaşamların derinden etkilemektedir. Aşkın hem zihinsel hem de duygusal bir yük haline gelmesi, şarkının ana deneyimi olarak ortaya çıkartmıştır. Eserin bir başka önemli teması, sevgiliye sadakattir. “*Bana yüz kadın verseler bile, tekrar seni isterim*” sözleri, âşık olunan kişinin tüm dünyaya karşı vazgeçilmez olduğunu dile getirmektedir. Bu aşırı ifade, fazla maddi ya da dışsal faktörlerle ölçülmeyecek kadar derin ve güçlü olduğunu anlatmaktadır. Sevgiliye ait olan bu bağlılık, hiçbir şeyle değiştirilemez, bir başka insanla ya da bir başka ilişkiyle de yer

değiştirilemez. Satın almayla, aşkın, sadece fiziksel bir ağırlıktan ibaret değildi; ruhsal ve duygusal bir bağ olduğu hayal edilmektedir.

Yar Kurnazsın(Yar Gijloke)

Kaynak Kişi: A***** B****

Derleyen: Özgür YAĞIZ

Derleme Tarihi: 23.02.2025

Notaya Alan: Özgür YAĞIZ

Yar gij lo ke gij lo___ ke yar gij lo ke gij lo___ ke

yar gij lo___ bi ha___ re___ can gij lo___ ke u ba ra ne

yar gij lo___ bi ha___ re___ can gij lo___ ke u ba ra ne

Yar Gijloke u Gijloke
Yar Gijloke u barane
Yar Gijloke u Gijloke
Can Gijloke u barane

Yar sen kurnazsın kurnaz
Yar kurnazsın yağmursun
Yar sen kurnazsın kurnaz
Cansın kurnaz ve yağmursun

Yar Gijloken bihara
Can Gijloke u barane
Yar Gijloken bihara
Can Gijloke u barane

Yar kurnazsın baharsın
Cansın kurnazsın ve yağmursun
Yar kurnazsın baharsın
Yar kurnazsın ve yağmursun

Tablo 4.12. *Yar Kurnazsın (Yar Gijloke) Adlı Eserin Yapı Analizi*

Eserin Adı	Yar Gijloke(Yar Kurnazsın)
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlü(Durak) Sesi	Re (Neva)
Değiştirici İşaretler	Si ^b + Mi ^b
Makam Dizisi	Uşşak
Ses Genişliği	7
Usulü (Ölçüsü)	6/8
İcra Metronomu	♩ = 100
Kullanılan Dizisi	

Eserin, La (Dügâh) perdesi üzerine karar etmiş Uşşak makamı dizisi temel alınarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Ses dizisinde, dördüncü derece olan Re (Neva) perdesi güçlü (dominant) ses işlevi görmektedir. Dizi, Si bemol 2 ve Mi bemol naturel içeren değiştirici işaretlerle tanımlanmaktadır. La ve Sol perdeleri arasında yaklaşık yedi seslik bir aralık bulunduğu gözlemlenmektedir. Eserin ritmik yapısı 4/4'lük ölçü birimleri üzerine kurulmuş olup, her dörtlük zaman değeri için 100 metronom hızında icra edilmektedir.

Eserin sevgiliye yönelik hem hayranlık hem de gizemli bir anlam yükleme var olmaktadır. Şair/sevgili, sevdiği kişiyi kurnaz, yağmur ve bahar gibi hislerle anlatmaktadır.

Kurnazsın sevgili'nin zeki, içinden geçenleri hemen belli etmeyen, belki de oyunbaz bir yanı olduğunu ima edilmektedir. Yağmursun Yağmur romantizm, huzur, bazen de hüznün anlamına gelebilmektedir. Sevgili hem ferahlatıcı hem de duygu dolu bir varlık gibi görülüyor. Baharsın Bahar, yeniden doğuşu, canlılığı ve umudu temsil etmektedir. Sevgili, hayat veren, neşe katan biri olarak betimlenmekte, genel olarak bu sözlerde, sevgilinin karmaşık, bazen şaşırtıcı ama aynı zamanda vazgeçilmez bir varlık olduğu anlatmakta ve hem hüznü hem canlı, hem zeki hem de duygusal biri gibi üzerine hislerini yansıtmaktadır.

4.11. Nusaybin Domlarının Kullandıkları Enstrümanlar

Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumu, müzik icralarında yaylı, vurmali ve üflemeli olmak üzere üç gruba ayrılan çeşitli enstrümanlar kullanmaktadır. Yapılan gözlem ve görüşmelere göre, bu toplum içinde özellikle yaylı çalgılar arasında yer alan rebabın daha sık tercih edildiği anlaşılmaktadır. Rebap, Dom kültüründe yalnızca bir müzik aleti değil, aynı zamanda kültürel kimliğin önemli bir parçası ve geleneksel müzikte simgesel bir yere sahip bir enstrümandır. Dom müzisyenleri, rebapla olan bağlarını güçlü sözlerle ifade etmektedir. Bu bağlamda sıkça *“Tarihimizde rebap her zaman öncülerimizdendir. Başka enstrümanlar da çalıyoruz, çalabiliriz; ama ana çalgımız rebaptır”* şeklindeki ifadeler, rebabın Dom müzik kültüründeki merkezi rolünü açıkça göstermektedir. Rebap, özellikle geleneksel ve kültürel temsili ön planda olan müzikal icralarda tercih edilmekte, topluluğun kimliğini ve geçmişini yansıtan bir araç olarak değerlendirilmektedir. Ancak Dom müzisyenler yalnızca rebapla sınırlı kalmamaktadır. Özellikle düğün, eğlence ve kutlama gibi sosyal etkinliklerde repertuvarın genişletilmesine bağlı olarak bağlama, keman, davul, darbuka ve org gibi farklı enstrümanlar da yer yer kullanılmaktadır. Bu çeşitlilik, Dom müzisyenlerin sadece geleneksel değil, aynı zamanda çağdaş ve toplumsal beklentilere uyum sağlayan bir müzik yaklaşımına sahip olduklarını ortaya koymaktadır. Böylece hem kültürel kimliklerini korumakta hem de içinde bulundukları sosyal çevreye müzikal anlamda katkı sunmaktadırlar. Dom toplumunun genel müzik tercihleri incelendiğinde, genellikle yüksek ses gücüne sahip ve dikkat çekici enstrümanların öne çıktığı gözlemlenmektedir. Bu durum, sesin etkisini ön planda tutan bir müzik anlayışının benimsendiğini göstermektedir. Ayrıca, tercih edilen çalgıların ekonomik getirisi yüksek olan enstrümanlar olması, müziğin bu toplum için yalnızca kültürel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bir geçim kaynağı olduğunu da göstermektedir. Sonuç olarak, Dom müzisyenlerin enstrüman seçimleri hem kültürel bağlılık hem de toplumsal ve ekonomik ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenmektedir.

4.11.1. Rebap

Dom toplumu, geleneksel olarak Domari dilini konuşmakla birlikte, bu dil zamanla bölgede konuşulan öncelikli dillerin Arapça, Kürtçe ve Türkçe etkisi altına girmiş ve kullanım oranı giderek azalmıştır. Bu durum, Domari dilinde bulunan çok sayıda kelimenin unutulmasına ve yerini bölgesel dillerdeki karşılıkların almasına yol açtığı bilinmektedir. Rebap enstrümanı da bu dilsel değişimlerden etkilenmiştir. Geleneksel olarak Domari dilinde rebaba “*Veni*” veya “*Kelbasi*” adı verilmektedir. Ancak, günümüzde Dom toplumu, Domari dilini daha az konuştukları için bu kelimeleri kullanmamaktadırlar. Bunun yerine, rebap için bölgesel dillerdeki yaygın adlar tercih edilmektedir. Bu durum, Dom toplumun dil ve kültürlerindeki dönüşümü gösteren farklı bir örnek olması ve geleneksel enstrümanların isimleri, toplumun konuştuğu dillerdeki değişimlere bağlı olarak farklılaşmakta ve bu durum, kimlik ve kültür koruma çalışmaları açısından önemli bir tartışma konusu olduğu bilinmektedir. Dom toplumun müziksel gelenekleri, hem enstrüman yapımı hem de dilsel değişimler açısından incelendiğinde, sosyo-kültürel değişimlerin etkileri gözlemlenmektedir. Rebap, hem bir müzik aleti olarak hem de kültürel bir miras unsuru olarak Dom toplumunun kimliğini yansıtmaktadır. Ancak, Domari dilinin azalmasıyla birlikte bu enstrümanın geleneksel isimlerinin unutulması, kültür aktarımında karşılaşılan zorlukların bir göstergesidir. Dom toplumu müziksel gelenekleri ve dilsel dönüşümlerine dair farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Dom toplumunun en belirgin özelliklerinden biri, geleneksel müzik icralarında kullandıkları enstrümanlar ve bu enstrümanların yapımında kullandıkları malzemelerdir. Rebap, Dom toplumunun en önemli enstrümanlarından biri olup, hem çalışma teknikleri hem de yapımında kullanılan malzemeler açısından yöreye özgü özellikler taşımaktadır. Dom zanaatkarları, bu enstrümanı geleneksel yollarla kendileri üretmekte ve böylelikle hem ekonomik bir gelir kaynağı oluşturmakta hem de kültürel miraslarını korumaktadırlar. Rebap yapımında genellikle doğal malzemeler tercih edilmektedir. Enstrümanın tekne, burgular ve klavye sap kısmı için ceviz veya dut ağacı gibi sert ve dayanıklı ağaç türleri seçilmektedir. Bu malzemeler, sesin doğru bir şekilde rezonans yapması ve uzun ömürlü olması açısından önemlidir. Sesin en iyi şekilde aktarılabilmesi için, enstrümanın rezonatör işlevi gören gövde kısmına balık derisi veya tavşan derisi gerilmektedir. Rebabın icrasında kullanılan yay kısmı ise meşe ağacından yapılmakta olup, atkuyruğu veya kamçı ipi ile donatılmaktadır. Bu malzeme seçimi, enstrümandan elde edilen tının kalitesini belirleyen önemli unsurlardan biridir.



Görsel 4.34.*Rebap Enstrümanı*

Görsel 4.34, yer alan rebap enstrümanı, geleneksel bir yaylı çalgıdır ve özellikle Orta Doğu, Orta Asya ve Anadolu müzik kültürlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Genel görüntüsü itibarıyla uzun saplı, yaylı bir enstrüman olan rebap, yuvarlak ve deri kaplı bir gövdeye sahiptir. Bu modelde gövde kısmı hayvan derisiyle kaplanmış olup, yüzeyinde doğal dokular belirgin şekilde görülmektedir. Sap kısmı ahşaptan yapılmış olup, burgular da yine ahşap malzemeden üretilmiştir. Sapın ucunda üç adet akort burgusu bulunmaktadır. Telleri genellikle bağırsak veya metal malzemeden yapılan rebap, yay ile çalınmaktadır. Yay, atkuyruğu kılı veya sentetik malzemelerle donatılmış olup, sapına bağlı şekilde kullanılmaktadır. Bu rebap modeli geleneksel formlarını korurken, kullanılan malzemeler ve işçilik açısından el yapımı bir karakter taşımaktadır. Gövdenin derisi ve sapın doğal ahşap yapısı, enstrümanın otantik ve klasik görünümünü pekiştirmektedir.



Görsel 4.35.*Rebap Enstrümanın Elektronik Ses Sistemine Uyarlanmış Hali*

Görsel 4.35, yer alan Rebab enstrümanına jak girişi eklenerek elektronik bir ses aktarım sistemi entegre edilmiştir. Bu tür bir uygulama, icracının sahne üzerindeki hareket kabiliyetini artırmakta ve performans sırasında daha özgür bir icra imkânı sunmaktadır. Geleneksel yöntemlerde kullanılan harici mikrofonlar, hareket kısıtlılığına ve ses kayıplarına yol açabilmekteyken, bu modern elektronik sistem aracılığıyla daha oturmuş, net ve kaliteli bir ses iletimi sağlanabilmektedir. Özellikle halay gibi ritmik ve fiziksel hareketin yoğun olduğu müzikal icralarda, bu sistem sayesinde icracının hareket özgürlüğü korunurken, ses kalitesinden de ödün verilmemektedir. Bu durum, Rebab icrasının sahne performanslarındaki işlevselliğini artırmakta ve geleneksel müzikle modern teknolojinin bütünleşmesini mümkün olduğu bilinmektedir.



Görsel 4.36.*Rebap Enstrümanının Yan Görünümü*

Dom toplumu, geleneksel rebabı modern teknolojilerle birleştirerek enstrümanın işlevselliğini artıran yenilikçi bir müdahalede bulunmuşlardır. Bu bağlamda, eski yapım teknikleriyle üretilmiş rebaplara modern adaptasyonlar eklenmiş ve özellikle ses çıkış gücü ile netliği artırılmıştır. Yapılan bu yenilik sayesinde, rebabın sesi herhangi bir harici mikrofona ihtiyaç duyulmadan daha güçlü ve berrak bir şekilde duyulabilmektedir. Bu adaptasyon, geleneksel enstrümanın ses fonksiyonlarını geliştirirken, aynı zamanda modern sahne ve kayıt koşullarına da uyum sağlamasını mümkün kılmaktadır. Böylece, geleneksel çalgı yapımı ile teknolojik gelişmeler arasındaki uyum korunarak, rebabın hem otantik yapısı muhafaza edilmiş hem de çağın gereksinimlerine uygun hale getirilmesi sağlanmıştır.



Görsel 4.37.*Rebab Enstrümanının Gövde Kısım*

Görsel 4.37, yer alan Rebab enstrümanı üzerinde gözlemlenen reçine tozu birikimi ve yüzey aşınmaları, enstrümanın uzun süreli ve yoğun bir biçimde kullanıldığını göstermektedir. Özellikle alt eşik bölgesinde dikkat çeken tozlanma, Rebabın icra tekniği hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Bu bulgular, enstrümanın gövdesinin orta kısmına kıyasla, üst bölgesinin daha fazla temasa maruz kaldığını ortaya koymaktadır. Alt eşik üzerindeki belirgin aşınma izleri, icracının çalma pratiğini bu alanda yoğunlaştırdığını ve müzikal performansın ağırlıklı olarak enstrümanın üst gövde bölümünde gerçekleştiğini düşündürmektedir.



Görsel 4.38.*Rebab Enstrümanının Kapak Kısımının Ön Görünümü*

Görsel 4.38, Geleneksel rebaplar genellikle hayvan derisinden yapılmış bir ses tablasına ve ahşap bir gövdeye sahip olmaktadır. Rebap enstrümanına göğüs kısmı genelde deri kaplaması ve rezonansını sağlamaktadır. Alt kısımda bulunan demir kısmı tellerin sabitlenmesine yardımcı olan bir parça görevi görmektedir ve görselde yer alan rebap, yalnızca bir müzik enstrümanı olmanın ötesinde, sahibinin kişisel dokunuşlarıyla süslenmiş, kendine has bir kimlik kazanmış gibi görünmektedir. Çevresine eklenen küçük boncuklar, enstrümana estetik bir değer katarken aynı zamanda sahibinin sanatsal ve kültürel anlayışını yansıtmaktadır. Bu tür süslemeler, çalgının sadece müzikal bir araç olmadığını, aynı zamanda bir aidiyet ve kimlik göstergesi olduğunu da göstermektedir. Sahibi için bu rebap, bir sanat eseri ya da manevi bir obje olabilmektedir. Aynı zamanda, kişisel dokunuşların geleneksel müzik kültüründeki yeri düşünüldüğünde, süslemeler belki de bir geleneğin, bir inancın veya sadece bireysel bir tarzın ifadesi olarak da değerlendirilmektedir. Bu durum, enstrümanların sadece ses üreten araçlar değil, aynı zamanda kişisel ve toplumsal anlatılar taşıyan objeler olduğunu ortaya koymaktadır.



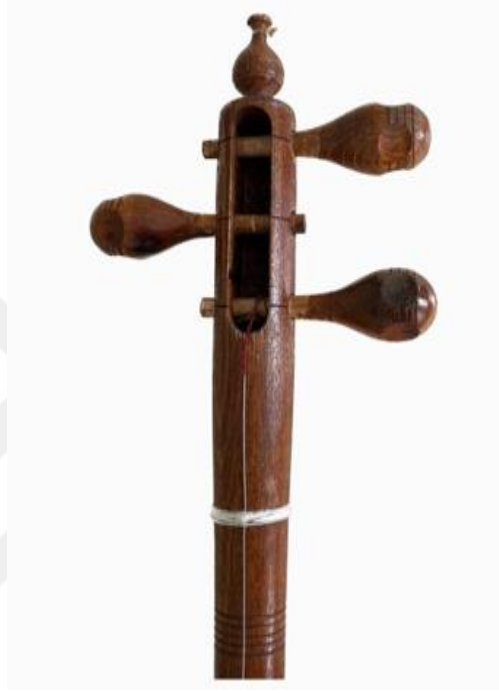
Görsel 4.39.*Rebab Enstrümanının Genel Görünüşü*

Görsel 4.39, geleneksel bir müzik enstrümanı olan rebabın üstünde yayıyla birlikte genel görünümü yer almaktadır. Enstrümanın yüzeyindeki aşınmalar ve eskimiş dokusu, uzun yıllar boyunca kullanılmış ve belki de birçok müzikal icraya eşlik etmiş olduğunu göstermektedir. Rebabın bu hali, onun sadece bir çalgıdan ibaret olmadığını, aynı zamanda kültürel bir mirasın taşıyıcısı olduğunu da vurgulamaktadır. Eskimiş yapısı, onun el yapımı ve doğal malzemelerden üretildiğini bilinmektedir. Ahşap sap, gerilmiş deri ve yay ile tamamlanan bu enstrüman, geçmişten günümüze müzikal bir köprü kurarak Dom toplumunun müzik kültürünü yaşatmaya devam etmektedir. Bu rebabın yıllar içindeki yolculuğu, onun hem sanatsal hem de sosyo-kültürel bir değer taşıdığını ortaya koymaktadır.

4.11.1.1. Rebab Enstrümanının Teknik Ölçüleri

Bölgede yaygın olarak kullanılan rebabın genel ölçüleri şu şekildedir: toplam uzunluk 78 cm, sap uzunluğu 52 cm, klavye uzunluğu 26 cm, klavye genişliği 3 cm, ayak uzunluğu 11 cm, tekne yarıçapı 10 cm, eşik genişliği 2 cm, burgu boyu 9 cm, burgu yatağı boyu 26 cm ve

icra için kullanılan yay uzunluğu 59 cm'dir. Üç telli bir yapıya sahip olan rebabın akort sistemi, sesler arasında belirli bir ilişki gözetilerek düzenlenmektedir. En kalın tel temel sesi verirken, ikinci tel bu sesin bir dördüncü derecesine, üçüncü tel ise onun da bir dördüncü derecesine akortlanmaktadır. Bu yapı, enstrümanın hem melodik hem de armonik zenginliğini destekleyen geleneksel bir düzenlemeye işaret etmektedir. Kişiyeye göre farklılık gösteren akort sistemi, müziklerinin çeşitliliğini ve seslerine göre akort düzeni yapıldığını göstermektedir.



Görsel 4.40. *Rebab Akort Burguları*

Klavyenin ucunda bulunan kubbe ya da minare ismi verilen kısım ile üst eşik kısmı arasındaki ölçü, genellikle 19 ila 22 cm aralığında değişmektedir. Klavye genişliği ise 2.5 ila 4 cm arasında değişkenlik göstermekte olup, kubbe tarafından gövde kısmına doğru ilerledikçe genişlik azalmaktadır. Rebab'ın boy uzunluğu ise genellikle 28 ila 32 cm aralığında değişmektedir. Bu ölçüler, Rebab enstrümanının yapısal özellikleri ve çalım performansı üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu ve klavye ve minare arasındaki uzaklık, çalım sırasında parmakların konumunu ve hareketini etkileyebilir. Klavyenin genişliği ise çalıcı tarafından kolaylıkla tutulması için önemlidir. Boy uzunluğu ise enstrümanın genel boyutunu ve çalım ergonomisini belirler. Bu nedenle, Rebab yapımında ve çalımında bu ölçülere dikkat edilmesi gerekmektedir.



Görsel 4.41. *Rebabın Arka Tekne Kısım ve Ses Deliği*

Rebabın arka tekne bölümü, enstrümanın akustik özelliklerini doğrudan etkilediği düşünülen yapısal bir unsurdur. Bu bölümün, sesin yankılanmasını artırarak ton derinliğini geliştirdiği bilinmektedir. Görselde yer alan dairesel formun, rebabın sesi yönlendirme ve mekâna yayma biçimini somut şekilde ortaya koyduğu görülmektedir. Özellikle ses deliğinin, enstrümanın akustik performansını iyileştirmede işlevsel bir rol üstlendiği ve sesin dışa aktarımını daha etkili hâle getiren bir tasarım unsuru olarak değerlendirildiği bilinmektedir.

Kaynaklarda rebabın tekne boyutunun genellikle 19 ila 22 cm arasında değiştiği ifade edilmektedir. Bu ölçü aralığı, hem çalım konforunu hem de ses karakteristiğini etkileyen bir parametre olarak değerlendirilmelidir. Rebabın yapısal detaylarına dair bu teknik açıklamalar, özellikle Dom müzisyenlerinin çalgıya yüklediği kültürel ve sanatsal anlam düşünüldüğünde büyük önem arz etmektedir. Dolayısıyla, rebabın sadece müzikal bir araç değil, aynı zamanda kültürel bir taşıyıcı ve kimlik sembolü olduğu dikkate alındığında, bu tür teknik bilgilere yer verilmesi hem müzikolojik hem de etnomüzikoloji açısından önemli olduğu düşünülmektedir.



Görsel 4.42.*Rebapın Alt Kısımında Bulunan Bisk (Kuyruk) Demiri*

Destek ayak uzunluğu, Rebap enstrümanında bulunan destek elemanıdır ve genellikle 8 ila 12 cm arasında değişiklik göstermektedir. B***** B*****'ın belirttiğine göre, bu demir parçası kolaylıkla oyulabilir ve Rebap üreticileri tarafından işlenmeden önce dövülerek yumuşatılır. Bu alt kısma “Bist” adı verilmektedir. Rebap üretiminde kullanılan bu destek ayaklarının özellikleri, enstrümanın yapısal sağlamlığını ve çalım performansını etkileyebilir. Dolayısıyla, bu parçaların doğru şekilde işlenmesi ve kullanılması, Rebap enstrümanının kalitesini artırabilir. B***** B*****'ın ifadesi, Rebap üretimi ve geleneksel işleme yöntemleri hakkında önemli bir iç görüş sağlamaktadır. Rebap enstrümanının ölçüleri çeşitli kaynaklara ve zamanlara göre değişiklik göstermektedir. Örneğin, Rebap'ın alt eşiğinin yaklaşık olarak 1,5 ila 3 cm arasında olduğu belirtilmektedir. Sap kısmının uzunluğu ise 49 ila 53 cm aralığında değişmektedir. Toplam uzunluğu ise 78 ila 81 cm arasındadır. Rebap enstrümanının yapımında tarih boyunca farklı malzemeler ve teknikler kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle 1980'li yıllardan sonra, metal teller yerine demet atkuyruğu tellerin tercih edildiği ifade edilmektedir. Ancak zamanla metal tellerin yeniden kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Tekne kapağı başlangıçta geyik veya tavşan derisiyle kaplanırken, daha sonra balık derisinin daha iyi ses kalitesi sağladığı anlaşılmış ve bu nedenle balık derisi tercih edilmeye başlanmıştır. Dom toplumu içinde ise, rebap yapımında kullanılan malzemeler ve boyutlar açısından farklılıklar olduğu gözlemlenmektedir.

Yapılan gözlemlere göre, özellikle yay kısmında kullanılan tahta, yörede bulunan meşe ve palamut ağaçlarından oyularak çalım uygun hale getirilmektedir. Bu durum, enstrümanın ve yayın hem kullanıcının tercihinine hem de kullanım tarzına göre

şekillendirildiğini göstermektedir. Bu nedenle, Rebap enstrümanının belirli bir standart ölçüsünün bulunmadığı ve çalımın kolaylığı için ölçülerin kişiye özel olarak değişebildiği ifade edilebilmektedir.



Görsel 4.43. *Rebap Enstrümanının Yayı*

Rebap yayı, tahta, sapan meşini (qırık) ve at kılı olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin uzunlukları yaklaşık olarak 55 ila 61 cm arasında değişmektedir. Yayın tahta kısmı genellikle yörede bulunan meşe ve palamut ağaçlarından yapılmaktadır. Bu ağaçlar, elin rahat bir şekilde tutulabilmesi için oyularak el biçimine uygun hale getirilmektedir. Sapan meşini'nin uzunluğu ise 15 ila 19 cm arasında değişkenlik göstermektedir. At kılı ise 25 ila 28 cm aralığında olmaktadır. Rebap yayı, çalmak için kullanılan önemli bir araçtır ve bir Rebap'ta genellikle toplam üç tel bulunmaktadır. Akort edilmiş bir Rebap'ta ince, orta ve kalın teller arasında bir ses uyumu bulunmaktadır. Bu bileşenlerin ölçülendirilmesi ve bileşenlerin malzeme seçimi, Rebap enstrümanının çalımı ve ses kalitesi üzerinde önemli etkilere sahip olduğu bilinmektedir.



Görsel 4.44. *Rebap Yay'ının Tutuş Görüntüsü*

Yayın tutuş şekli, verilen örnekte tarif edildiği gibi gerçekleşmektedir. Baş parmak, üst yayın tahta çubuk tarafına yerleştirilir (1. numara). İşaret parmağı (2. parmak), tahta kısmının üstünde konumlanır. Orta ve yüzük parmaklar (3. ve 4. parmaklar), tahta ve alt kılın orta kısmında bulunur. Dördüncü parmak, tahta çubuk kısmına kuvvet dengesi sağlar. Beşinci parmak ise eklemi at kılının dışından destekler. Bu tutuş şekli, yayın doğru ve dengeli bir şekilde çalınmasını sağlar. Parmakların konumu ve kuvvet dağılımı, çalım sırasında ton kontrolü ve çalım hassasiyeti açısından önemlidir. Bu nedenle, Rebap çalımında yay'ın doğru tutuş biçiminin öğrenilmesi ve uygulanması önemlidir.



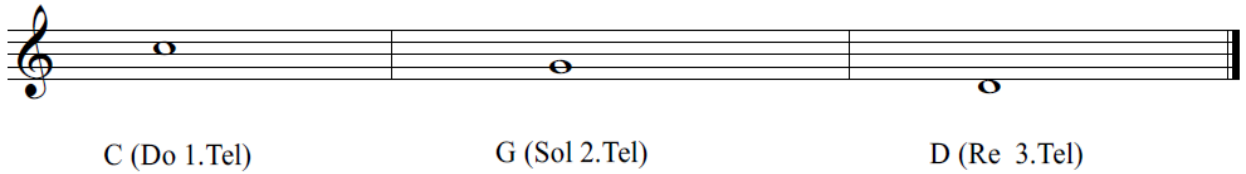
Görsel 4.45. Rebab Yay Reçinesi

Görsel 4.45, yer alan rebap enstrümanına ait yay üzerinde, çalgının icrası sırasında kullanılan reçine maddesi görülmektedir. Reçine, yaylı çalgılarda yay kıllarının tellere daha iyi tutunmasını sağlayarak ses üretimini kolaylaştıran ve doğrudan çalgının ses kalitesini etkileyen önemli bir yardımcı malzemedir. Bu madde genellikle ladin ve çam gibi ağaç türlerinden, doğal yollarla elde edilen bitkisel kökenli bir ürün olduğu, ancak Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin bitki örtüsü incelendiğinde, ladin ağaçlarının bu bölgede doğal olarak yetişmediği anlaşılmaktadır. Bu nedenle, Mardin ve çevresinde kullanılan reçinelerin büyük ölçüde yerel çam türlerinden temin edildiği düşünülmektedir.

Yerel kaynakların bu şekilde kullanılması, hem enstrüman yapımında çevresel sürdürülebilirliği desteklemekte hem de geleneksel çalgı üretiminde bölgenin ekolojik yapısının ne kadar belirleyici olduğunu göstermektedir.

Rebab Enstrümanının Akort Düzeni

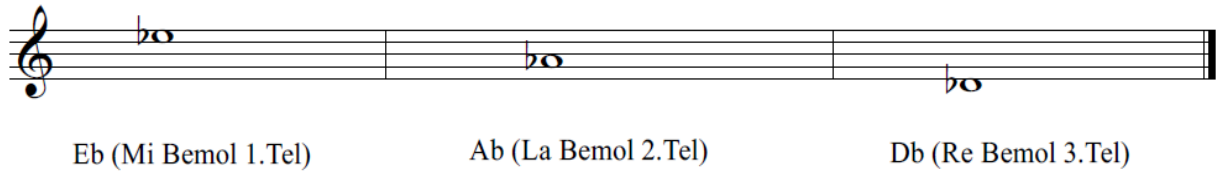
Akort Düzeni 1



Şekil 4.1. Rebab Akort Sistemi 1

Şekil 4.1, yer alan akort sistemi, Rebap enstrümanı için kullanılan temel düzenlerden biridir. Bu sistemde, üç telli Rebap sırasıyla C (Do - 1. tel), G (Sol - 2. tel) ve D (Re - 3. tel) seslerine göre akort edilmiştir. Bu akort yapısı, teller arasında tam ve dörtlü aralık ilişkisi oluşturarak dengeli bir ses alanı sağlar. Alt teldeki C notası, orta teldeki G ve üst teldeki D notaları ile birlikte hem melodik hem de armonik açıdan tutarlı olması ve bu düzen, özellikle orta tonda seyreden melodilerin icrası için uygun bir yapı oluşturmaktadır. Akort sistemi, enstrümanın tını özelliklerini doğrudan etkileyerek icracıya belirli teknik olanaklar sunmakta ve C-G-D akort dizilimi, Rebap'ın ses aralığını sistematik biçimde organize eden ve icra kolaylığı sağlayan bir düzenleme olarak değerlendirilebilmektedir.

Akort Düzeni 2



Şekil4.2. Rebap Akort Sistemi 2

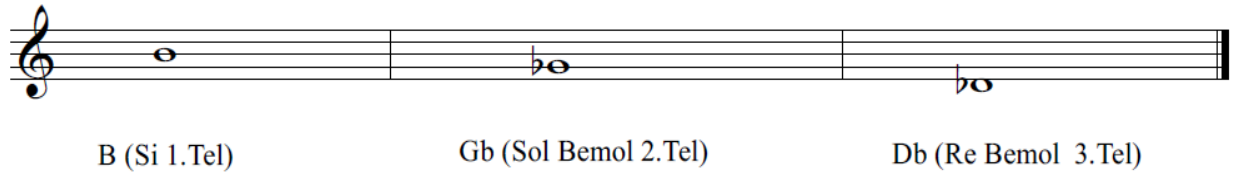
Şekil 4.2, gösterilen akort sistemi, Rebap enstrümanında kullanılan alternatif düzenlemelerden biridir. Bu sistemde teller sırasıyla Eb (Mi bembol - 1. tel), Ab (La bembol - 2. tel) ve Db (Re bembol - 3. tel) seslerine göre akort edilmiştir. Bu akort yapısı, önceki standart düzene kıyasla yarım ton düşük tınlayan bir ses aralığı sahiptir. Bu akort sisteminin tonal yapısı, karakteristik olarak daha ağır, derin ve içli bir tını üretmekte olup, bu yönüyle özellikle uzun hava türündeki eserlerin icrası için elverişli bir zemin oluşturmaktadır. Nusaybinli Domlar tarafından sıklıkla tercih edilen bu akort düzeni, uzun hava geleneğinin doğasında bulunan serbest ritimli ve melodik yapıların ifade edilmesine olanak sağlamaktadır. Eb-Ab-Db dizilimi, hem ses aralığı hem de tınısal özellikleri bakımından uzun havaların dramatik ve yoğun duygusal yapısını destekleyen fonksiyonel bir sistem olarak değerlendirilebilmektedir.

Akort Düzeni 3



Şekil4.3. Rebap Akort Sistemi 3

Akort Düzeni 4



Şekil 4.4. Rebap Akort Sistemi 4

Şekil 4.3 ve Şekil 4.4, gösterilen akort sistemleri, Nusaybinli Dom müzisyenler tarafından sıklıkla halay türündeki eserlerin icrasında tercih edilmektedir. Bu bağlamda Akort Düzeni 3, tellerin E (Mi - 1. tel), A (La - 2. tel) ve D (Re - 3. tel) notalarına göre akort edildiği bir yapıyı sunarken; Akort Düzeni 4 ise sırasıyla B (Si - 1. tel), Gb (Sol bemol - 2. tel) ve Db (Re bemol - 3. tel) seslerinden oluşan alternatif bir düzenlemeyi içermektedir. Bu iki sistem, özellikle ritmik ve hareketli müziklerin icrasına uygun tonaliteyi sağlamakta ve Rebap'ın dinamik tını özelliklerini ön plana çıkarmaktadır. Özellikle halay müziklerinde karşılaşılan belirgin ritmik yapı ve belirli tonal merkezlerin gerektirdiği ses aralığı göz önüne alındığında, bu akort sistemlerinin tercih edilmesi hem icra kolaylığı hem de tonal bütünlük açısından işlevsel bir çözüm sunmaktadır. Yapılan alan araştırmaları ve gözlemler doğrultusunda, Nusaybinli Dom müzisyenlerinin repertuvara bağlı olarak Rebap'ın akort sisteminde değişiklik yaptıkları görülmektedir. Farklı müzisyenler arasında çeşitli akort tercihleri bulunsa da, bu sistemlerin genellikle belirli tonal benzerlikler taşıdığı ve müzikal bağlamlara göre tekrar eden kalıplar içerdiği anlaşılmaktadır. Bu durum, Rebap icrasında hem bireysel tercihlere hem de geleneksel repertuarın icra gereklerine dayalı esnek ama yapılandırılmış bir akort yaklaşımını işaret etmektedir.

4.11.2. Bağlama

Dom toplumu, müzikal kültürlerinde rebap enstrümanının yanı sıra bağlamayı da yaygın bir şekilde kullanmaktadır. Bu kullanım, Dom müziğinin karakteristik yapısını zenginleştiren önemli bir unsurdur. Bağlama, Dom müzisyenleri tarafından kendilerine özgü akort düzenleriyle icra edilmekte ve geleneksel çalgı teknikleriyle harmanlanmaktadır. Bağlamanın Dom toplumu içerisindeki yeri, yalnızca bireysel icralarla sınırlı kalmayıp düğünler, kutlamalar ve toplumsal etkinliklerde önemli bir rol üstlenmektedir. Bu çalgı, icracıların müzikal kimliklerini yansıtan farklı süsleme teknikleriyle donatılmış olup,

geleneksel Türk halk müziği repertuarının yanı sıra Dom kültürüne özgü ezgilerin aktarımında da temel bir araç olarak görülmektedir. Bağlamanın fiziksel yapısında, Dom müzisyenlerinin tercihlerine göre değişiklikler yapılmakta; özellikle sap süslemeleri, perde dizilimleri ve çalma tekniklerinde belirgin farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu durum, enstrümanın standart halk müziği icrasından ayrılarak, Dom müziğine özgü bir tını ve ritmik yapı kazanmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla, bağlama, Dom müziğinde hem icra tekniği hem de kültürel anlamıyla önemli bir yer tutmakta, bu topluluğun müzikal mirasının yaşatılmasında ve aktarılmasında temel bir araç olarak varlığını sürdürmektedir.



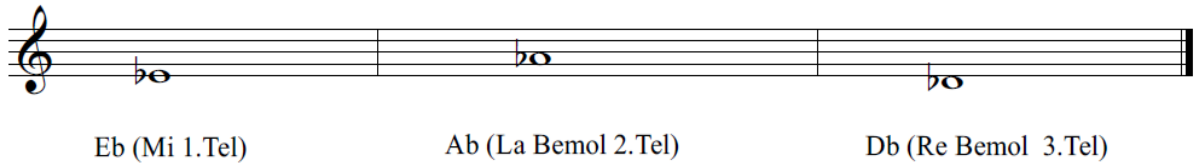
Görsel 4.46. Dom Müzisyeni M***** B****

Dom toplumunun müzikal gelenekleri içerisinde bağlama önemli bir yer tutmakta olup, bu enstrüman, bireysel icralardan toplu müzik etkinliklerine kadar geniş bir kullanım alanına sahip olduğu bilinmektedir. Dom müzisyenleri arasında kuşaktan kuşağa aktarılan müzikal miras, aile içi öğrenme süreçleriyle desteklenmekte ve böylece geleneksel müzik kültürü korunarak geleceğe taşınmaktadır. Dom müzisyeni M***** B****, kendi müzik deneyimini aktarırken, bağlama ile kurduğu derin bağı ve ailesinin müzikal geçmişini vurgulamaktadır. Kendi anlatımına göre, çocukluk yıllarından itibaren bağlama çalmaya başlamış ve bu süreçte, ailesinin diğer fertlerinden özellikle ağabeylerinin rebap icrasında ustalaştığını gözlemlemiştir. Bu durum, Dom müzikal geleneğinde enstrüman tercihinin bireysel yetenekler ve aile içi yönlendirmeler doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir. M***** B****'ın bağlama ile olan ilişkisi, sadece bireysel bir müzik pratiği olarak değil, aynı zamanda topluluğunun müzikal kimliğini temsil eden bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Dom müzisyenleri, müziklerini icra ederken geleneksel çalma tekniklerini ve kendilerine özgü süslemeleri kullanarak müzikal ifadelerini zenginleştirmektedirler. Bu bağlamda, bağlamanın Dom kültüründeki yeri, sadece bir çalgıdan ibaret olmayıp, kimlik, aidiyet ve kültürel devamlılık açısından da önemli bir rol üstlenmektedir.

M***** B*****'ın ifade ettiği gibi, Dom müziğinde rebap ve bağlama birbirini tamamlayan iki önemli çalgı olup, bireysel tercihler ve toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda farklı müzikal alanlarda kullanılmaktadır. Rebap, genellikle düğün ve eğlence müziklerinde ritmik ve melodik bir unsur olarak öne çıkarken, bağlama daha çok bireysel icralar, hikâye anlatımı ve geleneksel ezgilerin aktarımı için önemli bir araç haline gelmiştir. Bu durum, Dom müzik mirasının çok yönlü yapısını ve enstrüman tercihindeki çeşitliliği ortaya koymaktadır. B*****, röportajında şu ifadeleri kullanmıştır: “Genellikle düğünlere bağlamayı götürmüyoruz, çünkü yerel halk rebabı daha çok tercih ediyor ve rebaba olan ilgileri daha fazla, Bağlama çalarken ben şarkı söyleyemiyorum, ancak çalarken ağabeyim İbrahim şarkı söylüyor” diye aktarmıştır. Görüşmelerde, M***** B*****'ın kendisine ait özgü olduğunu düşündüğü bağlama akort sistemi ise şu şekildedir:

Bağlama Akort Düzeni



Şekil 4.5. Dom Müzisyeni M***** B***** Tarafından Kullanılan Bağlama Akort Düzeni

Şekil 4.5, yer alan bağlamanın akort sisteminin kendine özgü bir yapısı olduğu görülmektedir. Bağlamayı çalan kişi, akort cihazlarının ne işe yaradığını bilmediğini belirtmiştir. Bu tür teknolojik araçları kullanmamasının birkaç nedeni vardır ve öncelikle, kişinin eğitim hayatı ilköğretimle sınırlı kalmıştır. Bu durum, müzik teorisi ve modern akort sistemleriyle ilgili bilgi edinmesini zorlaştırmıştır. Ayrıca, yaşadığı çevrede iletişim ve teknolojiye erişim oldukça sınırlı olduğu bilinmektedir. Bu yüzden, akort cihazı gibi dijital araçlarla tanışma fırsatı bulamamıştır. Nitekim ailesinde hâlâ cep telefonu olmayan bireylerin bulunması, genel olarak teknolojik araçlarla etkileşimin ne kadar düşük olduğunu göstermektedir. Bu durum, onun geleneksel yöntemlerle akort yapmayı sürdürmesine ve

modern akort cihazlarına yönelik bir ihtiyaç hissetmemesine neden olmuş olabilmektedir. M***** B*****'ın akort cihazlarının işlevine dair bilgisinin olmamasının bir diğer sebebi ise ailesinin de bu tür cihazlar hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmamasıdır. Ailesinin ve akrabalarının büyük bir kısmı müzikle yoğun bir şekilde ilgilenmekte ve müziği yaşamlarının merkezine yerleştirmiş olmalarına rağmen, akort cihazlarının kullanımına dair herhangi bir farkındalık geliştirmemişlerdir. Bu durum, müziğe dair bilgi ve becerilerin daha çok geleneksel yöntemlerle aktarıldığını ve modern teknolojik araçlara yönelik bir adaptasyon sürecinin yaşanmadığını göstermektedir. Dolayısıyla, aile içinde nesilden nesile aktarılan müzikal pratiklerin teknolojiyle bir kısım bütünleşmeden sürdürüldüğü, akort cihazlarının gerekliliğinin fark edilmediği söylenebilmektedir.

4.11.3. Org

Mardin ili Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumu, yüzyıllardır müzik geleneklerini sürdürmekte ve bu geleneği günümüz müzik anlayışına uyarlayarak icra etmektedir. Dom müzisyenleri, geleneksel çalgılardan olan rebap ve bağlamanın yanı sıra, teknolojinin gelişimiyle birlikte elektronik enstrümanları da müziklerinde kullanmaktadır. Domlar genellikle düğünlerde, festivallerde ve çeşitli eğlence etkinliklerinde org enstrümanı, Dom müzisyenleri tarafından sıkça tercih edilen bir altyapı unsuru olarak öne çıkmaktadır.

Org, özellikle ritim eşlikleri ve armonik zenginliğiyle, Dom müziğinde yeni bir boyut kazandırmıştır. Geleneksel çalgılarla birlikte kullanıldığında, org'un sunduğu geniş ses yelpazesi, müziğin hem daha dinamik hem de daha geniş kitlelere hitap eden bir forma evrilmesini sağlamaktadır. Bu enstrüman, aynı zamanda elektronik altyapıya sahip olması nedeniyle farklı müzik stillerini içinde barındırabilmekte ve çalan müzisyenin tarzına göre şekillenebilmektedir. Nusaybin Dom müzisyenleri arasında önemli bir yere sahip olan O***** B*****, org'un bu esnek yapısını kullanarak kendine özgü bir müzikal kimlik oluşturmuştur. O***** B*****, orgda farklı stiller geliştirerek enstrümanın sahip olduğu geniş ses paletini ustalıkla kullanmakta, Dom müziğini modern unsurlarla zenginleştirmektedir. Onun icralarında, geleneksel Dom ezgileri ile elektronik altyapının birleşimi dikkat çekmekte; doğaçlama yeteneği ve yenilikçi yaklaşımı, halk ve müzikseverler tarafından büyük ilgi görmektedir. O***** B*****'ın performanslarında, org'un sunduğu çeşitli tınlar bir araya getirilerek geleneksel Dom müziğinin dinamikleriyle modern tınlar arasında köprü kurulmaktadır. Örneğin, rebap ve bağlamanın karakteristik melodik yapısı, org'un sunduğu armonik zenginlik ile desteklenmekte ve ritmik vurgular elektronik altyapı aracılığıyla güçlendirilmektedir. Böylece, müziğin hem geleneksel motifleri korunmakta hem de çağdaş

müzik anlayışıyla sentezlenerek daha geniş bir dinleyici kitlesine hitap edebilecek bir yapı oluşturulmaktadır.



Görsel 4.47. *Dom Müzisyeni O**** B*****

Nusaybin'deki Dom müzisyenleri, geleneksel müzik anlayışlarını modern enstrümanlarla destekleyerek, müzikal ifadelerini zenginleştirmekte ve genişletmektedirler. O**** B**** gibi sanatçılar, org enstrümanını yalnızca bir eşlik aracı olarak değil, müziğin ana unsurlarından biri olarak ele almakta ve bu çerçevede yeni müzikal anlatımlar geliştirmektedirler. Dom müzik kültürünün sadece geçmişin bir yansıması olarak kalmadığını, aksine yenilikçi yaklaşımlarla gelişerek günümüz müzik sahnesinde önemli bir yer edinmeye devam ettiğini göstermektedir.



Görsel 4.48. *Nusaybin Düğününden Bir Fotoğraf*

Görsel 4.48, Dom müzisyenlerinin bir düğün sırasında elektronik bir klavyenin (org) etrafında toplandıkları görülmektedir. Bu durum, toplumun üyeleri yalnızca geleneksel çalgılarla sınırlı kalmayıp modern müzik enstrümanlarını da benimsediklerini ortaya koymaktadır. Müzisyenlerin birlikte konumlanması, müziğin Dom toplumu içerisinde profesyonel bir meslek olarak icra edildiğini ve düğünlerin müzikal açıdan kapsamlı bir organizasyon gerektirdiğini düşündürmektedir.

4.11.4. Keman

Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom topluluğu, yüzyıllardır süregelen müzik geleneklerini yaşatmakta ve bu mirası çağdaş kültürel unsurlarla harmanlayarak icra etmektedir. Dom müzisyenleri, geleneksel çalgılar olan rebap ve bağlamanın yanı sıra, teknolojik ve estetik gelişmeler doğrultusunda farklı enstrümanları da müzikal yapılarına dâhil etmektedir. Bu dönüşüm sürecinde özellikle keman, Dom müziğinde öne çıkan bir çalgı haline gelmiş ve geleneksel müzik yapısına yeni bir tını zenginliği katmıştır. Kemanın Dom müziği içerisindeki yeri giderek güçlenmekte; bu durum, hem repertuarın çeşitlenmesine hem de ifade biçimlerinin genişlemesine katkı sunmaktadır. Bu bağlamda, A***** B*****'ın da Dom müziğinin dönüşüm sürecinde kendine özgü bir müzikal çizgi benimsediği düşünülmektedir. Herhangi bir akademik keman eğitimi almamış olmasına rağmen, sezgisel bir yaklaşımla bu enstrümana yönelmiş ve geleneksel müzik anlayışına uygun özgün bir icra biçimi geliştirmiştir. B*****, kemana nasıl tutacağına dair geleneksel teknik bilgilere sahip

olmadığını ifade ederken, akort sistemini de tamamen kendi duyumsal algısına göre şekillendirdiğini belirtmektedir. Ancak bu sezgisel yaklaşım, onun müziğine kendine özgü bir yorum ve farklı bir tını kazandırmaktadır. Onun icralarında, geleneksel Dom ezgileri kemanın ince ve duygusal tınısıyla bütünleşirken, elektronik altyapılar ve ritmik vurgular sayesinde bu geleneksel motifler çağdaş bir müzikal forma evirilmektedir. Rebap ve bağlamayla birlikte kullanılan keman, Dom müziğinin melodik yapısını zenginleştirmekte ve müzikal ifadeye yeni bir boyut kazandırmaktadır. A***** B*****'ın çalma tarzı, geleneksel tekniklerden bağımsız olarak, kulaktan dolma öğrenme ve doğaçlama üzerine kurulu olduğu bilinmektedir. Bu özgün yaklaşımı, dinleyiciler tarafından büyük ilgi görmekte ve Dom müziğine yeni bir perspektif kazandırmaktadır. A***** B***** ile yapılan görüşmede, ailesinin müzikal geleneğine olan bağlılığını dile getirmiştir. Babası ve amcasından rebap dersleri aldığını ve bu enstrümanda yeteneklerini geliştirdiğini belirtmektedir. Ancak kendisini müzikal olarak ifade edebilmek adına keman enstrümanına yöneldiğini ifade etmektedir. Bu durum, müzikal ifadede çeşitlilik arayışını ve bireysel sanat anlayışını ortaya koymaktadır. B*****, keman, rebap ve bağlama gibi enstrümanları öğrenirken nota bilgisine sahip olmadan müzik yapma yetisini geliştirdiğini vurgulamaktadır. Bu durum, kültürel müzik geleneğinin nesiller arası aktarımı açısından önemli bir unsurdur ve aynı zamanda yeni müzikal ifade biçimlerinin gelişmesine katkı sağlamaktadır.



Görsel 4.49. Dom Müzisyeni A***** B**** Keman Enstrümanıyla

A***** B****, müziği bireysel ve duygusal bir anlatım biçimi olarak görmekte ve kemanını tamamen sezgisel bir yaklaşımla akort ettiğini ifade etmektedir. Bu yöntem, müzikal icralarında özgün ve derin bir anlatım yakalamasına olanak sağlamaktadır. B****'ın geliştirdiği akort düzeni ise şu şekilde belirlenmiştir:

Keman Akort Düzeni



Şekil 4.6. Dom Müzisyeni A***** B**** Tarafından Kullanılan Keman Akort Düzeni

A***** B****, müziği bireysel ve duygusal bir anlatım biçimi olarak görmekte olup, keman akort sistemini tamamen sezgisel bir yaklaşımla belirlediğini ifade etmektedir.

Geleneksel akort yöntemlerinden farklı olarak herhangi bir elektronik cihaz ya da sabit bir akort düzeni kullanmayan B****, icra edeceği eserin ruhuna ve hissiyatına göre akort yapmaktadır. Kendi geliştirdiği bu özgün yöntem, müzikal ifadesinde derinlik ve karakteristik bir anlatım yakalamasına olanak tanımaktadır. B****, icra ettiği eserlerin duygusal yapısına bağlı olarak akort sistemini esnek bir biçimde uyarladığını belirtmektedir. Sert ve güçlü bir anlatım gerektiren eserlerde tellerini daha gergin bir şekilde akort ederken, daha dingin ve duygusal eserlerde ise daha yumuşak bir akort düzeni tercih etmektedir. Bu yaklaşım, onun müzikal yorumuna özgün bir karakter kazandırmakta ve icralarında dinleyiciye doğrudan bir duygu aktarımı sağlamaktadır.

4.11.5. Darbuka

Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumu içerisinde darbuka, müzik icralarında sıkça tercih edilen vurmali çalgılardan biridir. Özellikle rebap ile birlikte kullanıldığında ritmik zenginliği artıran darbuka, toplum içerisindeki müzik performanslarının dinamik yapısını güçlendirmekte ve ezgilerin duygusal ifadesine ritimsel bir derinlik katmaktadır. Rebabın melodik yapısına darbukanın sağladığı ritmik altyapı, Dom müzisyenlerin hem geleneksel hem de toplumsal etkinliklerde tercih ettiği özgün bir ses dokusu oluşturmaktadır. Bu durum, çalgılar arasında kurulan tamamlayıcı ilişkiyi ve Dom müzik anlayışındaki çok katmanlı yapıyı göstermektedir. Darbuka, sadece yetişkin müzisyenler tarafından değil, aynı zamanda topluluğun genç üyeleri tarafından da aktif bir biçimde kullanılmaktadır. Yapılan saha gözlemleri, özellikle çocuk yaşlardaki Dom bireylerin müzik pratiğine erken yaşta dâhil olduklarını ve bu süreçte darbukanın önemli bir araç olarak öne çıktığını göstermektedir. Nusaybin’de yer alan Sereavê Mesire Alanı’nda, küçük yaştaki Dom çocukların aile ekonomisine katkı sağlamak amacıyla darbuka çaldıkları ve orada bulunan insanlara şarkı söyleterek etkileşim kurdukları gözlemlenmiştir. Bu durum, müziğin Dom toplumu için yalnızca sanatsal bir ifade aracı olmanın ötesinde, aynı zamanda gündelik yaşamla iç içe geçmiş bir geçim pratiği olarak da işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Çocukların bu tür kamusal alanlarda müzik icra etmesi, hem erken yaşta müzikal deneyim kazanmalarına olanak sağlamakta hem de kültürel aktarım süreçlerine aktif olarak katılmalarını teşvik etmektedir. Aynı zamanda, toplum içinde dayanışma kültürünün sürdürüldüğü ve çocukların ailelerinin ekonomik yükünü paylaşmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Darbuka çalmak, bu bağlamda yalnızca bir müzik faaliyeti değil, aynı zamanda sosyoekonomik bir strateji ve kültürel dayanışma örneği olarak değerlendirilmektedir. Sonuç olarak, darbukanın Dom müzik kültüründeki yeri hem işlevsel hem de simgesel açıdan önem taşımaktadır. Gerek müzikal

performanslarda rebaba eşlik eden ritmik yapısıyla, gerekse çocuklar üzerinden kültürel ve ekonomik yaşama olan etkisiyle darbuka, Nusaybinli Dom toplumunun kimliğinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu durum, topluluğun müzikle kurduğu ilişkiyi sadece estetik düzlemde değil, toplumsal ve ekonomik bağlamlarda da çok boyutlu bir şekilde ele almak gerektiğini göstermektedir.



Görsel 4.50. Dom Müzisyenleri S***** B**** ve İ***** B****

Nusaybin ilçesinde yer alan Sereavê mesire alanında kaydedilen bu görüntüde, Dom toplumuna mensup müzisyenlerin geleneksel çalgılarıyla bir araya gelerek özgün bir müzik performansı sergiledikleri görülmektedir. Rebap ve darbukanın birlikte icrası, Dom müzik kültürünün karakteristik bir özelliği olarak öne çıkmakta; bu iki enstrümanın uyumlu birlikteliğinde melodinin ve ritmin nasıl ustalıkla iç içe geçtiği dikkat çekmektedir. Rebap, ince ve derin tınılarıyla melodik yapıyı taşıırken; darbuka, ritmik vuruşlarıyla bu melodik akışa canlılık ve hareket katmakta, böylece dinleyici üzerinde etkileyici bir duygusal etki oluşturmaktadır. İki enstrüman arasında kurulan bu doğal diyalog, Dom müziğinin doğaçlamaya dayalı yapısının ve müzisyenler arasındaki güçlü iletişimin önemli bir

göstergesidir. Her ezgide, hem bireysel bir anlatım hem de toplum bilinci kendini hissettirmektedir.

Yapılan bu çalışmada Dom toplumunun müzik yaşamı incelenmiş ve özellikle kullandıkları enstrümanlar üzerinden topluluğun kültürel belleği, kimlik inşası ve sosyo-ekonomik durumu değerlendirilmiştir. Elde edilen verilerin Dom müzisyenlerinin rebap, bağlama, org, keman, darbuka ve davul gibi çeşitli enstrümanlar kullandıkları görülmüştür. Bu enstrümanların her biri topluluğun sanat anlayışını ve müzik üretim biçimlerini şekillendirse de, rebap enstrümanı diğerlerinden ayrılarak özel bir konuma sahip olmuştur. Rebap, Dom müzisyenleri tarafından yalnızca müzik icra etmek için kullanılan bir araç değil; aynı zamanda kimliğin, aidiyetin ve kültürel sürekliliğin bir temsili olarak kabul edilmektedir. Domların ifadelerine göre rebap “*bize ait bir enstrümandır*” söylemi, bu enstrümanın yalnızca teknik ya da estetik bir tercih değil, aynı zamanda bir toplum hafızası ve kültürel sahiplenme alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Rebabın sapından gövdesine, akort sisteminden yapım biçimine kadar tüm detaylarıyla Domlar tarafından şekillendirildiği ve içselleştirildiği görülmektedir. Bu anlamda rebap, sadece bir enstrüman değil, aynı zamanda Dom toplumunun tarihsel sürekliliğini, yaşanmışlıklarını ve kültürel birikimlerini taşıyan bir hafıza nesnesi olarak değerlendirilebilir. Özellikle göçebe veya yarı-göçebe yaşam tarzının etkisinde şekillenen Dom müzisyenliği, enstrümanlar aracılığıyla farklı toplumsal alanlara temas etmekte ve bu sayede geçim faaliyetlerinin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Rebap, Domlar için bu bağlamda hem ekonomik bir araç hem de kültürel bir varoluş biçimidir. Kamusal alanlarda, düğünlerde, sokak performanslarında ya da bireysel müzik icralarında rebabın kullanımı, sadece müziksel bir etkinlik değil, aynı zamanda bir kimlik beyanı ve kültürel direniş biçimi olarak da değerlendirilebilir. Rebabın Dom toplumu için ifade ettiği anlam, diğer müzik toplumunun benzer enstrümanlara yüklediği işlevlerden ayrılmaktadır. Türkiye'nin farklı bölgelerinde rebap benzeri enstrümanların çalınmasına rağmen, Domların rebabı sahiplenme biçimleri, bu enstrümana attıkları özel anlam ve onun üzerinden kurdukları kimlik dili, rebabı kolektif bir aidiyet sembolüne dönüştürmektedir. Rebap, Domlar için sadece bir geçmişin hatırlatıcısı değil; aynı zamanda bugünün sürdürülebilirlik arayışında da bir yol gösterici, kültürel bir dayanak noktası olduğu bilinmektedir. Dom müzisyenlerinin müzik üretiminde kullandıkları enstrümanlar özellikle de rebap onların hem bireysel hem de toplumsal düzeyde kimliklerini ifade etmelerinde, kültürel aidiyetlerini sürdürmelerinde ve toplumsal görünürlüklerini artırmalarında işlevsel bir rol oynadığı bilinmektedir. Bu enstrümanlar, müziksel pratiklerin ötesine geçerek, sosyal, kültürel ve ekonomik anlam katmanlarıyla birlikte değerlendirilmelidir. Rebap örneğinde görüldüğü gibi, bir enstrüman

yalnızca ses üretmez; aynı zamanda tarih, kimlik ve aidiyeti hissettirdiği düşünülmektedir. Bu yönüyle Dom toplumunun müziksel varoluşu, aynı zamanda kültürel varoluşunun da güçlü bir yansımasıdır.

4.11.6. Asma Davul



Görsel 4.51. *Dom Müzisyeni A***** Ö******

Görsel 4.51, Mardin ili Nusaybin ilçesindeki Dom toplumunun müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan davul enstrümanının kullanımını yansıtmaktadır. Görüntüde yer alan müzisyen, davulu omzuna asmış ve tokmağı kaldırarak çalma pozisyonu almaktadır. Dom müziğinde davul yalnızca ritim vermekle kalmaz, aynı zamanda topluluğun müzik kimliğinde belirleyici bir rol almaktadır. Ancak davul, melodik yapısı olmayan bir çalgı olduğundan, bu enstrüman genellikle tek başına çalınmamaktadır. Dom müzisyenleri arasında davul çoğu zaman Rebap eşliğinde kullanılır. Rebap, melodiyi taşıırken; davul, bu melodik yapıya ritmik zemin sağlamakta ve iki enstrümanın birlikte icra edilmesi, müzik bütünlüğünün sağlanmasında temel bir işlev olduğu düşünülmektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Mardin ili, Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan ve tarih boyunca birçok etnik, kültürel ve dinsel çeşitliliğin bir arada yaşadığı kadim bir coğrafyadır. Bu çok kültürlü yapı içerisinde Türkçe, Kürtçe ve Arapça gibi farklı dillerin konuşulması, bölgenin zengin kültürel dokusunu göstermektedir. Mardin'in sınır ilçelerinden biri olan Nusaybin ise tarihsel, kültürel ve sosyolojik açıdan dikkat çekici bir yerleşim birimi olup, farklı toplumun yüzyıllardır bir arada yaşadığı önemli bir geçiş noktası olması ve bu çalışma, söz konusu çok kültürlü yapı içerisinde tarihsel olarak göçebe yaşam tarzını benimsemiş, ancak günümüzde kısmen yerleşik hayata geçmiş olan Dom toplumunun müzik kültürünü Nusaybin ilçesi özelinde incelenmiştir. Dom toplumu, tarih boyunca farklı isimlerle Roman, Esmer vatandaş, Çingene vb. anılmış olup, bu adlandırmalar kimi zaman ayrımcı söylemleri de içermektedir. Bu bağlamda, Domların kültürel kimliklerine dair algılar, hem iç hem dış faktörlerin etkisiyle şekillenmiş ve toplumsal dışlanmalara zemin hazırlamıştır. Domlar, tarihsel kökenlerine bakıldığında Hindistan ve çevresinden yola çıkan göçebe toplumların Anadolu coğrafyasına uzanan serüveninin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Yazılı kaynaklarda bu göçün izlerine sınırlı ölçüde rastlanmakla birlikte, sözlü kültür ve sahaya dayalı gözlemler, Domların Anadolu topraklarındaki varlıklarının uzun bir geçmişe dayandığını ortaya koyduğu düşünülmektedir. Göçebe yaşam tarzı, tarih boyunca bu toplumun sosyal yapısını belirleyen başat bir unsur olmuştur. Ancak günümüzde bazı bölgelerde göçebe yaşam sürdürülmeye devam edilse de, yerleşik yaşama geçişin izleri de görülmektedir. Sosyo ekonomik yapı açısından Dom toplumu, tarihsel süreç içerisinde çeşitli meslek dallarıyla uğraşmıştır. Bunların başında müzisyenlik gelmekte, onu dilencilik, doğal şifacılık ve geleneksel dişçilik gibi uygulamalar izlemektedir. Bu pratikler, Domların hayatta kalma stratejilerinin bir parçası olmakla birlikte, aynı zamanda kültürel kimliklerinin ve geleneklerinin de yansımasıdır. Özellikle müzik, sadece bir geçim aracı değil, aynı zamanda kültürel bir aktarım aracı ve toplumsal belleğin taşıyıcısı olarak önemli bir işlev üstlenmektedir. Müzik, Dom toplumu için yalnızca ekonomik bir faaliyet alanı değil, aynı zamanda kültürel kimliğin korunması ve aktarılması bağlamında önem arz etmektedir. Müzikal pratikler, Dom bireylerin hem kendi toplumları içinde hem de diğer toplumsal yapılarla olan ilişkilerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Geleneksel ezgiler, enstrüman kullanımı ve icra biçimleri aracılığıyla hem bireysel hem de kolektif hafıza canlı tutulmakta; kuşaktan kuşağa aktarılan müzikler sayesinde kültürel devamlılık sağlanmaktadır. Nusaybin ilçesinde yaşayan Dom toplumu özelinde yapılan saha çalışmaları, bu topluluğun müzisyenlik mesleğine verdiği önemin,

kültürel bir gereklilik olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Dom bireylerin müzik icra etmeleri, bir meslekten ziyade, kimliğin korunmasına ve dış dünyaya karşı bir ifade biçimi geliştirmeye yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilmektedir. Bu yönüyle müzik, hem kültürel bir aidiyet hissi yaratmakta hem de toplum içi dayanışmayı güçlendirmektedir. Dom müzik kültürü içerisinde belirli enstrümanların öne çıktığı görülmektedir. Bunlardan en dikkat çekici olanı ise Rebap enstrümanıdır. Nusaybin'deki Domlar arasında yaygın olarak kullanılan bu yaylı çalgı, hem üretim biçimi hem de icra özellikleri bakımından özgün nitelikler taşımaktadır. Rebapın gövdesi, yörede bulunan ağaç kütüklerinden oyularak elde edilmekte; teknesi kişinin el şekline özel olarak tasarlanmakta ve oturarak, diz üstünde çalınmaktadır. Üç telli yapısı ve atkuyruğundan yapılan yayı, bu enstrümanı diğer yaylı çalgılardan ayıran teknik özellikler arasında yer almaktadır. Akort sisteminin farklılığı da yine bu özgünlüğün bir başka göstergesidir. Rebapın sadece bir müzik aracı değil, aynı zamanda kültürel bir sembol olduğu anlaşılmaktadır. Domlar, bu enstrüman aracılığıyla hem kendi kültürel değerlerini yaşatmakta hem de toplumlar arası etkileşimi mümkün kılmaktadır. Rebapın el yapımı ve kişiye özel olması, Dom toplumunun müziğe ve enstrümana olan derin bağlılığını ve kültürel değerlerini önceleyen yaklaşımını ortaya koymaktadır.

5.2. Öneri

Dom toplumunun müzik kültürü, yaşam tarzı ve kullandıkları enstrümanlar müzikoloji disiplini çerçevesinde çok yönlü olarak ele alınmalıdır. Bu kültürel birikim, yalnızca sanatsal üretim açısından değil, aynı zamanda topluluğun tarihsel belleği, kimlik inşası ve toplumsal aidiyet duygusu açısından da önemli ipuçları sunmaktadır. Bu nedenle yapılacak akademik araştırmalar, hem literatürdeki boşlukları dolduracak hem de Dom kültürünün daha geniş çevrelerce tanınmasına katkı sağlayacaktır. Dom müziğinin en karakteristik öğelerinden biri olan Rebap enstrümanı, yalnızca bir çalgı olarak değil, aynı zamanda kültürel bir simge olarak değerlendirilmelidir. Rebap ile icra edilen müzik türlerinin tespit edilmesi, analiz edilmesi ve notaya alınması, bu enstrümana ilişkin sistematik bilgilerin oluşturulmasına katkı sunacaktır. Böylelikle Rebap'ın hem icra teknikleri hem de repertuarı bilimsel temellere dayandırılarak kayıt altına alınmış olacaktır. Bu süreç, Dom müzisyenlerin ifade biçimlerinin ve müzik yoluyla aktardıkları tarihsel anlatıların anlaşılmasını da kolaylaştıracaktır.

Bu doğrultuda, Rebap'a özgü bir öğretim metodunun geliştirilmesi, hem bu enstrümanın öğrenilmesini kolaylaştıracak hem de geleneksel bilgi birikiminin yeni kuşaklara aktarımını destekleyecektir. Müzik eğitimi yalnızca geleneksel icra biçimleriyle sınırlandırılmamalı; nota okuma, ses eğitimi ve dijital müzik teknolojileri gibi çağdaş müzik pedagojisi yaklaşımlarıyla da zenginleştirilmelidir. Bu sayede genç bireylerin hem kendi

kültürel miraslarına sahip çıkmaları hem de günümüz müzik dünyasında kendilerine yer bulmaları mümkün olacaktır. Dom topluluğunun toplumsal yaşamda karşı karşıya kaldığı dışlanma süreçlerinin önlenmesi açısından, müzik temelli sosyal projelerin teşvik edilmesi gerekmektedir. Bu projeler aracılığıyla, Dom bireylerin müzik yoluyla gelir elde etmeleri sağlanmalı, kültürel üretimleri desteklenmeli ve sosyoekonomik dışlanmaları azaltılmalıdır. Özellikle Nusaybin ve çevresinde yaşayan Dom çocuklarının müziğe erişimlerini artıracak uygulamalar, Halk Eğitim Merkezleri, yerel yönetimler ve sivil toplum kuruluşlarının iş birliğiyle yürütülmelidir.

Dom kültürünün korunmasına yönelik çabalar, yalnızca müziğe odaklanmakla sınırlı kalmamalıdır. Topluluğun dilsel kimliği açısından son derece önemli olan Domari dilinin kaybolmasının önüne geçmek amacıyla, dilin belgelenmesi, öğretilmesi ve dijital ortamda yaşatılması yönünde çalışmalar yapılmalıdır. Dilin korunması, kültürel kimliğin devamlılığı açısından merkezi bir rol oynamaktadır. Bu çerçevede, Dom müziği ve yaşam kültürü üzerine yapılacak saha araştırmalarına bilimsel ve maddi destek sağlanmalıdır. Yerel düzeyde gerçekleştirilecek nitelikli saha çalışmaları, sözlü kültürün belgelenmesine, kayıt altına alınmasına ve arşivlenmesine katkı sunacaktır. Aynı zamanda, Dom müzisyenlerin yerel festivallerde, belediye etkinliklerinde ve kültürel projelerde sahne almaları teşvik edilmelidir. Böylece hem topluluğun sanat yoluyla görünürlüğü artacak hem de kültürel çeşitliliğe dayalı toplumsal birliktelik güçlenecektir.

KAYNAKÇA

Akgül, M. A. (2006). Mimarlıkta mobilite kavramı: Göçebe Çingeneler ve sirk yaşamı üzerine bir inceleme (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Alpman, N. (1997). *Çingeneler Gypsies*. Ozan Yayıncılık.

Altınöz, İ. (2013). Osmanlı toplumunda Çingeneler. *Türk Tarih Kurumu Yayınları*, 78(282), 803–806.

Arayıcı, A. (2008). *Avrupa'nın vatansızları Çingeneler*. Kalkedon Yayınları.

Aydoğan, D. (2006). *Yabancı Çingenelerin Türkiye'ye giriş, kamet, seyahat özgürlükleri ile Türkiye'den sınır dışı edilmeleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

Belge, R. (2021). *Nusaybin: Bir sinir şehrinin mekânsal gelişimi* (Yayımlanmamış araştırma görevlisi raporu). Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Bölümü.

Cografya.gen.tr. (2024). *Mardin tarihçesi*. <https://www.cografya.gen.tr/tr/mardin/tarihce.html> (Erişim tarihi: 6 Mayıs 2024)

Creswell, J. W., (2013), *Nitel Araştırma Yöntemleri*, çev. M. Bütün vd., Siyasal Kitabevi, Ankara.

Creswell, J. W., & Plano Clark, V. L. (2015). *Karma yöntem araştırmaları tasarımı ve yürütülmesi* (E. Aydın ve ark., Çev.). Anı Yayıncılık.

Creswell, J. W. (2017). *Karma yöntem araştırmalarına giriş* (M. Söz bilir, Çev.). Pegem Akademi Yayınları.

Çelebi, N. (2004). *Sosyoloji ve metodoloji yazıları* (2. baskı). Anı Yayıncılık.

Çetin, E. (2014). Çankırı Poşalarında sosyal ve dini hayat. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(3), 85–102.

Dingeç, E. (2009). XVI. yüzyılda Osmanlı ordusunda Çingeneler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, 33–46.

Duygulu, M. (2006). *Türkiye'de Çingene müziği*. Pan Yayıncılık.

Foggo, H., & Tarlan, K. V. (2016). *Suriyeli Dom göçmenler yoksulluk ve ayrımcılık arasında göç yollarında*. Altan Matbaası.

Fonseca, I. (2002). *Beni ayakta gömün: Çingeneler ve yolculukları* (Ö. İlyas, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1996'da yayımlandı).

Fraser, A. (2005). *Çingeneler: Avrupa halkları*. Homer Kitabevi.

- Glesne, C. (2012). *Nitel araştırmaya giriş* (A. Ersoy & P. Yalçınoglu, Çev.). Anı Yayıncılık.
- Gökçen, S., & Öney, S. (2008). Türkiye’de Romanlar ve milliyetçilik. In E. Uzpeder (Haz.), S. Danova/Roussinova, S. Özçelik, & S. Gökçen (Yay.), *Biz buradayız: Türkiye’de Romanlar, ayrımcı uygulamalar ve hak mücadelesi* (E. Taboğlu & S. Öney, Çev., ss. 129–135). Mart Matbaacılık.
- Marsh, A. (2008). Etnisite ve kimlik: Çingenelerin kökeni. In *Biz buradayız! Türkiye’de Romanlar, ayrımcı uygulamalar ve hak mücadelesi*. Mart Matbaacılık Sanatları Tic. ve San. Ltd. Şti.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marushiakova, E., & Popov, V. (2006). *Osmanlı İmparatorluğunda Çingeneler*. Homer Yayınları.
- Mezarcıoğlu, A. (2007). *Çingenelerin kitabı*. Cinius Yayınları.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (2015). *Nitel veri analizi* (S. Akbaba Altun & A. Ersoy, Çev.). Pegem Akademi Yayınları.
- Mirade Kine Dengbêj. (2024). [YouTube kanalı].
<https://www.youtube.com/@miradeknedengbej5188> (Erişim tarihi: 15 Ocak 2024)
- Mootol. (2024). *Nusaybin’in tarihi*. <http://mootol.com/Mardin/Nusaybin/tarihi> (Erişim tarihi: 17 Ocak 2024)
- Nettl, B. (1964). *Theory and method in ethnomusicology*. Free Press of Glencoe.
- Kabadayı, M. (2017). *Asi gülüşlüm, ah güzel Antakya*. İletişim Yayıncılık.
- Kenrick, D. (2006). *Ganj’dan Thames’a* (B. Tırnakcı, Çev.). Homer Kitabevi ve Yayıncılık. (Orijinal eser 2004’te yayımlandı).
- Kaptan, S. (1991). *Bilimsel araştırma ve istatistik teknikleri*. Tek Işık Web Ofset.
- Kılınçer, Z. (2012). ‘Kültürel kimlik’ ve ‘kültürel adaptasyon’ kavramları çerçevesinde *Malatya’da yaşayan Romanların müzik pratikleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kolukırık, S. (2004). *Aramızdaki yabancı: Çingeneler* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kurumlar Sosyolojisi Anabilim Dalı.
- Kolukırık, S. (2008). Türkiye’de Rom, Dom ve Lom gruplarının görünümü. *Türkiyat Araştırmaları*, Hacettepe Üniversitesi.
- Kolukırık, S. (2009). *Dünden bugüne Çingeneler*. Ozan Yayıncılık.
- Koptekin, D. (2013). *Roman çocukların kendi kimliklerini tanımlama biçimleri: İzmir Tepecik örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Aile Eğitimi ve Danışmanlığı Anabilim Dalı.

- Kuş, E. (2009). *Nitel-nitel araştırma teknikleri* (3. baskı). Anı Yayıncılık.
- Önen, S. (2011). Çingenelerin sosyal haklara erişimindeki zorluklar: Roman ve Dom toplulukları karşılaştırması. *Sosyal Haklar Uluslararası Sempozyumu* (Yayımlanmış bildiri). Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Özer, Y. (2002). *Müzik etnografisi: Alan çalışmasında yöntem ve teknik*. Simurg Yayınları.
- Özkan, A. R. (2000). *Türkiye Çingeneleri*. T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi.
- Öztürk, Ö. (2005). *Karadeniz ansiklopedik sözlük*. Heyamola Yayınları.
- Sal, A. (2009). *Türkiye’de yaşayan Çingenelerin sanatsal olarak ele alınışı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sezer, B. (1993). *Sosyolojide Yöntem Tartışmaları*. Mim Matbaacılık A.Ş.
- Sezgin, İ. (2014). *Osmanlı Romanları: Sosyal ekonomik hayatla ilgili belgeler*. Trakya Üniversitesi Roman Dili ve Kültürü Araştırmaları Enstitüsü.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2024). *Nusaybin tarihçesi*. <https://mardin.ktb.gov.tr/tr56488/nusaybintarihcesi.html> (Erişim tarihi: 20 Mart 2024)
- Uçan, A. (2011). Cumhuriyetimizin kuruluşundan günümüze müzik eğitimcisi yetiştiren yükseköğretim kurumlarımızda yapılanmalar: Durumlar, sorunlar ve çözümler. In H. Ç. Keskinok (Ed.), *Üniversite Kurultayı 5: 15–16 Ekim 2010, ODTÜ/Ankara* (ss. 421–455). Ortadoğu Öğretim Elemanları Derneği Yayını / BRC Matbaacılık.
- Tez, Z. (2013). *Acayip sözlük*. Doruk Yayınları.
- Tolun, N. (1962). *1/500 000 ölçekli Türkiye jeoloji haritası: Diyarbakır paftası ve İzahnamesi* (C. Erentöz & İ. Ketin, Tert.). Maden Tetkik ve Arama Enstitüsü Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2000). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2003). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, C. (2000). *Bilim felsefesi*. Remzi Kitabevi.
- Zeteroğlu, E. (2017). *Hatay ili Antakya ilçesinde yaşayan Domların müzik kültürleri* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.