

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI

DOĞU VE GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'NDE DENGEBÊJLİK (ÂŞIKLIK)
GELENEĞİ VE BUNUN SOSYO-KÜLTÜREL YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
RODİZAN ÜRÜN

Tez Danışmanı
Öğr. Gör. MELİH DUYGULU

OCAK, 2012
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI

DOĞU VE GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'NDE DENGEBELİK (ÂŞIKLIK)
GELENEĞİ VE BUNUN SOSYO-KÜLTÜREL YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
RODİZAN ÜRÜN

Tez Danışmanı
Öğr. Gör. MELİH DUYGULU

OCAK, 2012
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

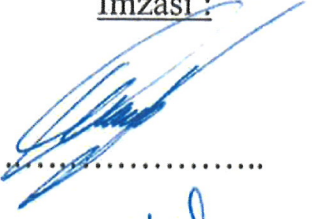
Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Rodizan ÜRÜN** tarafından hazırlanan “**Doğu ve Güney Doğu Anadolu Bölgesi’nde Dengbêjlik (Âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 25.01.2012

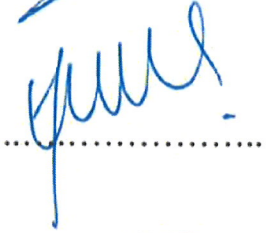
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Öğr.Gör. Melih DUYGULU
Danışman- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv.Öğr.Gör.



Jüri Üyesi: Doç.Dr.Serpil MÜRTEZAOĞLU
İTÜ.Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD.Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Prof. Dr.Metin BALAY
Yeditepe Üniv.Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

İnsanlığın varoluş süreci, ciddi bir sosyal birikim ve bilincin, geçmişle gelecek arasındaki yoğun devinimi üzerinde temellenmiştir. Bu temelde insanlık tarihi, belki de en önemli yaratılarından biri olan kültür olgusuyla taçlandırılmıştır. Kültürü bu kadar önemli kılan başat unsur ise onun her şeyiyle insana özgü olmasıdır. Tamamen insan çabası ve algısının ürünü olan kültür, insanın doğasına uygun olarak her toplumun hayatında kendisini var eden ortam ve koşullara göre şekillenmiş ve yeryüzünde birbirinden farklı ya da benzer yaşam biçimleri şeklinde var olagelmiştir; ancak bazı kültürler vardır ki onlar insanlık tarihinin ortak miraslarıdır. Yazılı kültür evveliyatında yeryüzündeki çeşitli toplulukların canlı bellekleri olan ozanlar, uslûp ya da dil farklılıklarına rağmen hemen her toplumda benzer roller üstlenmişlerdir. İşte böyle bir mirasın sözcüleri olarak dengbêjler de ait oldukları toplumun yaşamında bir kültür elçisi olarak geçmişle sürekli bir bağ oluşturmuşlardır. Bunu yaparken de yine önemli kültür öğelerinden biri olan müziği, sözle harmanlayarak, belleğin aktarımı için bir aracı olarak kullanmışlardır.

Dengbêjlerin müzikle olan ilişkileri ve müzik icra biçimleri bugüne kadar yeterince araştırılmamıştır. Üstelik günümüzde de yaşayan bir kültür olarak bu gelenek, bu konuda bilimsel çalışmalar yapabilecek kişiler tarafından da ne yazık ki –hâlâ- gerekli ilgiye mazhar olamamıştır. Böyle bir ortam içerisinde dengbêjlik geleneğini anlayabilmek ve onun kültürel arka plandaki konumunu ortaya koyabilmek de kuşkusuz hiç kolay olmayacaktır. Dengbêjliğin bulunduğu kültürel zemin ve ait olduğu toplumsal kimlik de göz önünde bulundurulduğunda, bu konunun sadece müzikal yöntemlerle anlaşılamayacağı açıktır. Bu bakımdan dengbêjlik geleneğinin, sosyoloji, antropoloji, coğrafya, folklor gibi değişik sosyal bilim disiplinlerinin yanı sıra özellikle etnomüzikoloji yöntemleriyle incelenmesi daha doğru bir yöntem gibi görünmektedir. Bu paralelde konuyu bilimsel bir zemine oturtmak açısından öncelikle geleneğin icra ortamında yapılabilecek ciddi derleme

çalışmalarına ihtiyaç vardır. Böylelikle daha sonra yapılacak bilimsel analizler için sağlıklı bir veri tabanına ulaşılabilecektir.

Yaptığımız bu çalışma da, öncelikli olarak sağlıklı bir veri tabanı oluşturma amacı taşımaktadır. Kuşkusuz bu çaba dengbêjlik geleneğinin tüm yönleriyle anlaşılabilmesi açısından yeterli değildir; ancak araştırmamız süresince bize yol gösteren ve yardımcı olan kişilerin değerli katkılarıyla da çalışmamız, ileride bu konuyla ilgili yapılacak araştırmalara katkıda bulunmamızı sağlayacaktır. Burada öncelikle, çalışmamızın başından itibaren büyük bir sabır ve titizlikle bana yol gösteren, aynı zamanda fikirleri ve bilgisiyle çalışmanın bilimsel bir zeminde yürütülmesini sağlayan değerli hocam Sn. Melih Duygulu'ya, kütüphanesini benimle paylaşan Sn. Hasan Özgüneş ve Sn. Bedel Boseli'ye, derleme kayıtlarını paylaşmak da dâhil pek çok konuda yardımını aldığım Sn. Seyda Goyan'a, dengbêjlikle ilgili değerli görüşlerini benden esirgemeyen Sn. Zana Ferqînî'ye, eserlerin notasyon sürecinde büyük yardımını aldığım Cebrail Kalın ve Sıla Erol'a, çalışmanın yazıya geçirilmesindeki katkılarından dolayı T. Volkan Aslan, Elif Boyraz ve Ramazan Özkan'a, alan araştırmamızda bize rehberlik eden Erkan Özkalay, Melik Özer, Levend Ürün, Müslüh Ürün ve Keremo'ya, değerli vakitlerini ayırarak bize şarkılar okuyan ve kendilerini anlatan bütün dengbêjlere, çalışmalarım boyunca büyük bir özveriyle sürekli yanımda olan Gülseren Ayaz'a desteklerinden ötürü teşekkür ederim.

Aralık 2011

Rodizan ÜRÜN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
KISALTMALAR.....	III
TABLOLAR.....	IV
ŞEKİLLER.....	V
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	VII
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. DOĞU VE GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'NİN SOSYAL ve	
TARİHSEL YAPISI.....	5
1.1. Coğrafya.....	6
1.2. Demografik Yapı-Ekonomik-Kültürel Zemin	8
1.3. Tarih.....	15
2. DENGEBÊJLİK KÜLTÜRÜNE GENEL BİR BAKIŞ.....	22
2.1. Dengbêjlik Terimi.....	22
2.1.1. Çîrokbêj ve Stranbêj'in Dengbêjlikle İlişkisi	28
2.1.2. Çîrokbêj.....	30
2.1.3. Stranbêj.....	31
2.2. Dengbêjlerin Yörelere Göre Dağılımı.....	33
2.3. Dengbêj'lerin Sosyal Konumları.....	36
2.4. Dengbêjlerin İcra Ettiği Türler.....	42
2.5. Dengbêjlerde Cinsiyet Faktörü.....	43
2.6. Dengbêjlerin İcra Ortamları ve İcra Sırasındaki Bazı Davranış	
Biçimleri.....	47
2.7. Dengbêjlerin Toplumsal Rollerini/Etkinlikleri.....	51
2.7.1. Dengbêjlerin Anlatılarında İşlenen Temalar.....	53
2.8. Dengbêjlerin Sunuş ve İcra Biçimlerinde Fonksiyon Kayması.....	55
2.9. Kültürler Arası İlişki Boyutunda Âşıklık ve Dengbêjlik.....	56

3. KÜRT MÜZİĞİ ve EDEBİYATINDA DENGEBÊJLER.....	65
3.1. Edebi Kimlikleri ve Özellikleri.....	68
3.1.1. Hikâye Anlatıcılığı	69
3.1.2 Şâir.....	72
3.2. Dengbêjlerde Müzikal Kimlik.....	73
3.2.1. Vokal icra.....	73
3.2.2. Çalgısal İcra.....	74
İKİNCİ BÖLÜM	
1. DENGEBÊJ ŞARKILARININ EDEBİ ve MÜZİKAL YAPISI.....	80
1.1. Biçim.....	81
1.2. Vezin.....	84
1.3. Konu.....	93
2. DENGEBÊJ MÜZİĞİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ.....	111
2.1. Dengbêj Müziğinde Türler.....	118
2.1.1. Epik Destan Türü.....	124
2.1.2. Peyîzok- Pîrepeyîzok.....	128
2.1.3. Heyranok.....	130
2.1.4. Ritmik Eserler.....	130
2.1.4.1. Govend, Dilan (Halay) Şarkıları.....	131
2.1.4.2. Bêrîte.....	131
2.2. Melodi Dizileri, Eser Künyeleri.....	135
SONUÇ	140
YAZILI KAYNAKLAR	144
SÖZLÜ KAYNAKLAR	148
EKLER	152
Notalar	
Güfteler/ Ezgi Metinleri	
Ezgilere İlişkin Notlar	
Kaynak Kişilerin Biyografileri	
ÖZGEÇMİŞ	209

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.a.e.	: Adı geçen anonim eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
S.	: Sayı
s.	: Sayfa

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1.1: Yörelerde İcra Edilen Bazı Temel Müzik Terimleri.....	31
Tablo 2.1: Kilam Terimiyle İlişkili Bazı Müzikal Terimler.....	118
Tablo 2.2: Stran Terimiyle İlişkili Bazı Müzikal Terimler.....	123

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 2.1: Örnek ses dizisi (Tahir Xan u Şahê Ecem)	135
Şekil 2.2. Örnek ses dizisi (Seîd Beg)	136
Şekil 2.3. Örnek ses dizisi (Peyîzok)	136
Şekil 2.4. Örnek ses dizisi (Hûso u Nazê).....	136
Şekil 2.5. Örnek ses dizisi (Lawij)	137
Şekil 2.6. Örnek ses dizisi (Evla “Evdila” Beg).....	137
Şekil 2.7. Örnek ses dizisi (Hevala Min Birin)	137
Şekil 2.8. Örnek ses dizisi (Ezê Gulim).....	138
Şekil 2.9. Örnek ses dizisi (Eslîxan)	138
Şekil 2.10. Örnek ses dizisi (Delal Hay Delal)	138
Şekil 2.11. Örnek ses dizisi (Sado “Sedefxan”).....	139
Şekil 2.12. Örnek ses dizisi (Pirga Cizîrê)	139

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOĞU VE GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİNDE DENGBEJLİK (ÂŞIKLIK)
GELENEĞİ VE BUNUN SOSYO-KÜLTÜREL YANSIMALARI

Hazırlayan
RODİZAN ÜRÜN

Tez Danışmanı
Öğr. Gör. MELİH DUYGULU

Ocak 2012

ÖZET

“Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde Dengbejlik (âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları” isimli bu çalışmada; bu bölgelerdeki bazı il ve ilçe merkezlerinde alan araştırmaları kapsamında dengbejlik geleneğiyle ilgili bazı materyaller derlenmiş ve bu veriler doğrultusunda dengbejlik geleneğinin Kürt toplumu içerisindeki sosyal ve kültürel konumlarına ilişkin bazı cevaplar aranmıştır.

Çalışmamız İki bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde, bölgelerin coğrafik, kültürel, tarihi yapıları ile dengbejlik kavramı ve içeriğine ilişkin bilgiler yer almaktadır. İkinci bölümde ise dengbej müziğinin müzikal ve edebî yapısı irdelenmiş; son olarak dengbej müziğinin teknik özelliklerine ait bazı bilgiler verilmiştir.

Çalışmamızın “Ekler” Bölümünde ise derlenen ezgilerin notaları, ezgi metinleri ve kaynak kişilerin biyografileri yer almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Dengbejlik Geleneği, Dengbej, Kürt Müziği, Stran, Kilam

REPUBLIC OF TURKEY
HALIÇ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH MUSIC DEPARTMENT
POSTGRADUATE THESIS

DENGBÊJLİK (ÂŞIKLIK) TRADITION IN THE EASTERN AND SOUTHEASTERN
ANATOLIA AND ITS SOCIO-CULTURAL REFLECTIONS

Prepared by
RODİZAN ÜRÜN

Thesis Advisor
Academician MELİH DUYGULU

January 2012

ABSTRACT

In this study titled “*Dengbêjlik (Âşıklık)* Tradition in the Eastern and Southeastern Anatolia and Its Socio-Cultural Reflections”; a number of materials on the *dengbêjlik* tradition was compiled from several cities and towns in these regions as a part of the field work and in line with this data, some answers were sought regarding the social and cultural positions of the *dengbêjlik* tradition in the Kurdish community.

Our study consists of two parts: The first part contains information on the geographical, cultural, and historical structures of these regions as well as on the concept and content of *dengbêjlik*. The second part dwells on the musical and literary structure of the *dengbêj* music and finally includes some information on the technical aspects of the *dengbêj* music.

The “Appendix” part of our study includes the notes of melodies, melody texts and biographies of the reference people.

Keywords: *Dengbêjlik* Tradition, *Dengbej*, Kurdish Music, *Stran*, *Kilam*

Giriş

“Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun Sosyo-Kültürel Yapısı İçerisinde Dengbêjlik Geleneği” başlığı altında yapılan bu çalışma, özellikle adı geçen bölgelerde ikamet eden Kurmanc¹ Kürtlerinin sosyal ve kültürel yaşamında hayati bir öneme haiz olduğunu düşündüğümüz dengbêjlik (âşıklık) geleneğinin icra ve icracı özelliklerini alan araştırmaları çerçevesinde ele alarak, bu geleneğin toplumsal önemi ve genel yapısını -etnomüzikoloji perspektifinden- anlamaya yönelik yapılan bir çalışmadır. Kuşkusuz burada bahsi geçen Kurmanc Kürtlerinin yaşadıkları alanlar sadece bu bölgelerle sınırlı değildir; ancak bu grubun bugün için Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerine tekabül eden topraklarda çok ciddi bir nüfusa sahip oldukları bilinen bir realitedir. Bu bağlamda alan araştırmamızın kapsamında bulunan Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri, genel olarak konu başlığımızı kapsamakla beraber tez konumuzun içeriği açısından kesin belirleyici sınırları ifade etmemektedir. Bu husustan istifade biz, etnomüzikolojinin yararlandığı önemli sosyal bilim disiplinlerinden coğrafyayı kullanırken bu konuda esnek olmaya gayret göstereceğiz.

Bugüne kadar Kürtlerin müzikal kültürünü araştırmaya yönelik kapsamlı bilimsel çalışmalar yapılamamıştır. Bu durumun başlıca sebepleri arasında Kürt toplumunun yaşadığı coğrafyadaki sosyal ve politik sıkıntıları saymak mümkündür. Ayrıca, yapılan –sayılı- çalışmalarda da ciddi bir metot sıkıntısından söz etmek yanlış olmayacaktır. Şüphesiz bu metot sorunları da yine sosyo-politik sıkıntılarla doğrudan ilişkilidir; zira bu alanda sağlıklı bilimsel çalışmalar yapabilmek için öncelikle elverişli bir ortama ihtiyaç vardır; ancak araştırmamız boyunca karşılaştığımız politik atmosfer araştırmamızın niteliği ve seyrini önemli oranda olumsuz etkilemiştir. Bu ortam göz önünde bulundurulduğunda son dönemlere kadar

¹ Kürtçenin *Kurmanci* lehçesini konuşan Kürtler.

özellikle bu konuların bilim çevrelerince de pek cazip bulunmadığı ortadadır. Her ne kadar bugün yörede sosyal bilimler temelli bazı araştırmalar yapılabiliyor ise de, yakın bir geçmişe kadar var olagelen birtakım sorunlar, pek çok konuda olduğu gibi kültürel alanlarda da akademik araştırmaları oldukça sınırlamıştır. Bu alanda yapılan bilimsel araştırmalar da dâhil pek çok çalışma, kısıtlı ve daha çok kişisel çabalarla mümkün olabilmıştır. Böyle bir ortam içerisinde özellikle Kürtler gibi içe kapalı ve -yerleşik bulunduğu coğrafya itibarıyla de- oldukça dağınık bir toplumun, müzik kültürünün derlenip bilimsel metodlarla irdelenmesi pek kolay görünmemektedir. Bu bağlamda Kürtlerin müzikal geleneklerinin daha sağlıklı bir biçimde anlaşılabilmesi ancak tüm bölgelerde yapılacak derlemelerin karşılaştırmalı bir analiziyle mümkün görünmektedir. Böylesi bir çalışma aynı zamanda diyalekt farklılıklarını ve müzikal biçimlerin kapsamlı olarak ele alınmasını gerektirmektedir ki -bildiğimiz kadarıyla- şu ana kadar böyle bir çalışma yapılamamıştır. Bu hususlarla ilgili karşılaşılan politik ve sosyal sorunlar bir yana, özellikle metod konusunda ciddi anlamda etnomüzikoloji ve folklor bilim yöntemlerine ihtiyaç olduğu açıktır.

Kürt toplumunun sosyo-kültürel yapısının temel taşlarından biri diyebileceğimiz dengbêjlik geleneğinin günümüzdeki kavramsal popülerliğine rağmen, içeriği ve nosyonu üzerine yapılan bilimsel müzikal araştırmalar oldukça sınırlıdır. Çeşitli tarihçi-edebiyatçı ve kürdologlarca bu hususta daha çok Kürt folklor araştırmalarıyla paralel olarak ele alınan birtakım çalışmalara rastlanmakla beraber, yapılan bu çalışmalarda konu, genelde ya sığ tanımlarla ifade edilmiş ya da yoğun edebi söylemler içerisine hapsedilmiştir. Bu sebeple çalışmamız; konunun etnomüzikoloji yöntemleriyle ele alındığı ilk saha araştırması olması açısından son derece önemlidir.

Konuyla ilgili elimizde bulunan kısıtlı kaynaklar genelde yabancı dillerden Türkçeye tercüme edilmiş araştırmalarla, bazı Kürtçe kaynaklardan oluşmaktadır. Bu durum aynı zamanda Türkçe tercümelemede karşılaştığımız bazı terminolojik belirsizliklere de yol açmaktadır. Örneğin: dengbêjler genelde Türkçe karşılığı olarak saz şairi, ozan ya da âşık gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Bu kavramlar arasındaki ilişkiye daha sonra “Kültürler Arası İlişki Boyutunda Âşıklık ve Dengbêjlik” başlığı altında da değineceğiz; fakat biz, bu tarz özdeşlikler kurulmadan

önce bu kavramların halk nezdindeki karşılıklarının aydınlatılmasının, bir halkın müzikal kültürünün anlaşılması açısından daha doğru olacağı kanaatindeyiz.

Daha önce de belirttiğimiz üzere bu hususta yapılan bilimsel çalışmaların azlığı bizi yazılı kaynaklardan yararlanma konusunda epey sınırlandırmıştır. Genel anlamda hem Kürt müziği hem de dengbêjlik konusuyla ilgili elimizdeki en kapsamlı kaynaklar Mehmet Bayrak'ın *Kürt Müziği Dans ve Şarkıları* başlığı altında yayımlanan bibliyografya denemesi ile 5 ayrı makale ve Gomidas Sogomonyan'ın derleme notalarını içeren *Kürt Müziği* kitabıdır. Bunların dışında Abidin Parıltı'nın 2006 yılında basılan *Dengbêjler, Sözü'nün Yazgısı* isimli çalışması, içeriği itibariyle araştırmamıza ışık tutan kaynaklardandır.

Derleme çalışmalarımız genelde doğu ve güneydoğu olmak üzere iki temel bölge üzerinden sürdürülmüştür. Bu bölgeler kapsamında yer alan ve bazı yerel terminolojilerle ifade edilen başka alt bölgeler de mevcuttur. Bu bölgeler aynı zamanda yöredeki dengbêjlik geleneğinin icra biçimleriyle ilgili bazı farklılıkları da ifade ettiği için tezimizde -bu yerel terminolojiler de- sıkça kullanılmıştır. Zira bu ifadeler hem geleneğin hem de yerel terminolojilerin doğru bir biçimde anlaşılması açısından gereklidir. Bu yerel ifadeler ve dengbêjlik geleneğine ilişkin özelliklere tezimizin birinci bölümünde detaylı olarak değinilmiştir.

Araştırmamız süresince alınan kayıtlar, doğu ve güneydoğu illerinden Van, Muş, Hakkâri, Şırnak ve Diyarbakır il merkezleri ile bazı ilçe ve köylerde yapılan alan araştırmalarına dayanmaktadır. Birebir dengbêjlerle yaptığımız görüşmelerin haricinde aynı zamanda yöre halkıyla yapılan söyleşilerde, dengbêjlik geleneğinin toplumun algısında nasıl bir konuma sahip olduğu tartışılmış ve alınan cevaplarla bu geleneğin toplumsal rolleri arasındaki ilişki anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmamız boyunca yirmiden fazla dengbêjle görüşüldü ve her dengbêjden en az 2, en çok 13 tane olmak üzere toplamda 93 şarkı² derlendi. Bunlardan yaklaşık 85 tanesi serbest

² Dengbêjlik geleneğinde icra edilen eserler, dil bakımından Kürtçe'dir. Ayrıca araştırma alanımız da coğrafya itibariyle genelde Türkiye'nin doğusunu teşkil eden bölgeler olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerini kapsamaktadır. Bu sebeple eserlerin hem dil hem de coğrafya özellikleri göz önünde bulundurularak bu eserler için "türkü" tabiri yerine "şarkı" ifadesinin kullanılması uygun görülmüştür. Ayrıca şarkı'dan kastedilen, her konuyu kapsayan sözlü ezgilerdir.

tartımlı (anlatı türü) ezgiler, geri kalanlar ise ritmik ve yarı ritmik *bêrite*³ örnekleri ile bazı dans şarkılarından oluşmaktadır. Bu eserlerin yanı sıra cd, kaset ve internet ortamında çok sayıda dengbêjin ses kayıtlarına ulaşılmış ve bu kayıtlar elimizdeki kayıtlarla da karşılaştırılarak yöreler arasındaki bazı icra farklılıkları anlaşılmasına çalışılmıştır. Derlediğimiz eserler içerisinde ilk etapta her dengbêjden 1 tane olmak üzere toplamda 12 tane eser notaya alınmış ve tezimizin notalar kısmında analizleriyle birlikte verilmiştir. Ayrıca yörede kullanılan bazı müzik terimleri de yine yöredeki kullanım biçimleriyle kayıt altına alınmış ve içeriklerine ilişkin yapılan analizlerle kavramsal nitelikleri irdelenmeye çalışılmıştır.

Eserlerin özgün yapısı ve genelde serbest ritmik tarzda yorumlanıyor olması, notaya alımları konusunda bazı sıkıntılara yol açmaktadır. Özellikle dengbêjlik geleneğinin vokal icra geleneğine uygun olarak şekillenmiş değişik ses kullanım tekniklerinin (okumalar esnasındaki bazı ses modülasyonları ve ses kullanım biçimlerinin) notaya aktarılması pek mümkün olamamıştır; ancak yine de eserlerin dizi özellikleri ve ses örgülerinin tespiti gibi bazı hususların sağlıklı bir biçimde yapılabilmesi açısından –notalamalara- olabildiğince dikkat edilmeye çalışılmıştır. Bu arada, müzikal türlerle ilgili verdiğimiz bazı şarkı örnekleri ile notaya aldığımız eserlerin bazı bölümlerinde çeşitli sebeplerden dolayı anlaşılmayan kelime ya da cümleler bulunduğunu da belirtmeliyiz. Bu türden sıkıntılar için iletişime geçme imkânı bulabildiğimiz dengbêjlerle yapılan görüşmelerde bazı düzeltmeler yapılmıştır; ancak irtibat kuramadığımız bazı dengbêjlerin okudukları eserler için ne yazık ki bu tarz bir düzeltme söz konusu olamamıştır. Tezimizde bu eserlerin sorunlu kısımları ise “parantez içinde üç nokta” ile belirtilmiştir.

³ Genelde Şırnak ve Hakkâri yörelerinde erkekler tarafından belli bölümleri değişmeli (karşılıklı ve oturarak) bir biçimde okunan düzenli ya da düzensiz ritmik karakterdeki şarkılardır. Bu müzikal tür, çalışmamızın içerisinde detaylı olarak ele alınmıştır.

1. BÖLÜM

DOĞU ve GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'NİN SOSYAL ve TARİHSEL YAPISI

Dengbêjliđi ve bunun etrafında meydana gelen kültürel ortamı anlatmadan önce, bu kültürün ortaya çıktığı coğrafya ile bu coğrafyadaki tarihsel ve sosyal ilişkilere kısaca değinmek, konuyu etraflıca inceleyebilmek ve daha nesnel sonuçlara ulaşmak için kanaatimizce gereklidir. Bu bakımdan, öncelikle dengbêjlik kültürünün yaygın olduğu coğrafyanın temel özelliklerine değinilerek, bu özelliklerin bölgede yaşayan halkların -özelde Kürt halkının- sosyal yaşantısı üzerindeki etkileri ve kültürel dokuyla ilişkisi genel hatlarıyla ele alınacaktır.

Buradaki ilk çabamız, öncelikle ele aldığımız bölgeler olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinin yapısal ve diğer bazı coğrafik özelliklerini, her iki bölge açısından mukayeseli bir şekilde ele alarak bu farklılıkların kültürel ortam üzerindeki muhtemel etkilerini anlamaya yönelik bir tarama olacaktır. Aynı zamanda tarih boyunca pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmış olan bu bölgeler, yıllar boyu gerek dinsel gerek kültürel gerekse etnik açıdan değişik toplulukların bir arada yaşadığı önemli bir yaşam merkezi konumundadır. Geçmişten günümüze önemli nüfus hareketlerine sahne olan her iki bölgede, bugün için genel anlamda iki etkin kültürden (Kürt -Türk) söz edilse de bu topraklar aynı zamanda çok çeşitli ve zengin bir kültür mirasına da ev sahipliği yapmaktadır. Bu iki baskın kültürün yanı sıra bu bölgelerde Ermeni, Süryani/Asurî, Arap, Fars gibi kimi kültürlerin de önemli etkisinden söz etmek mümkündür.

Türkiye'nin doğu ve güneydoğusunu teşkil eden bu topraklardaki kimi farklı etnik grupların beraberinde taşıdığı bazı kültürel öğeler günümüze dek ulaşabilmiştir. Bu paralelde, daha çok bu bölgeler içerisinde varlık gösteren Kürtler, kendilerine has bazı kültürel değerleri bugüne değin korumuş ender halklardan biri olarak araştırmamızın esas içeriğini oluşturmaktadır. Bununla birlikte konuyla ilgili diğer bazı kültürlerle alışverişleri ve etkileşimleri de daha sonra yeri geldikçe değinilecek önemli ayrıntılardır.

1.1. Coğrafya

Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri coğrafik konumları ve yeryüzü şekilleri açısından birbirinden önemli farklılıklar gösterir. Doğu ve kuzeydoğuda İran, Nahçıvan, Ermenistan ve Gürcistan, güneyde ise Irak ile sınır oluşturan Doğu Anadolu Bölgesi, yüz ölçümünün büyüklüğü (163.000 km²) ve konumu itibariyle Türkiye'nin Marmara ve Ege dışında diğer tüm bölgelerine de komşudur. Bölge, yükselti ortalaması bakımından da Türkiye'nin en yüksek (2000m-2200m) bölgesi konumundadır. Güneydoğu Anadolu Bölgesi sınırından başlayarak kuzeye doğru gittikçe yükselen bu yapı, genelde dağ ve dağ sıraları şeklindedir. Büyük dağ yığınlarıyla kuşatılmış bu bölgede, aynı zamanda Türkiye'nin en yüksek dorukları yer alır. Ağrı Dağı (5.137m), Cilo Dağı'ndaki Reşko tepesi (4168m) ve Süphan Dağı (4.058m) hem bölgenin hem de Türkiye'deki anakaranın en yüksek noktalarıdır.¹

Doğu Anadolu Bölgesi akarsular tarafından yarılmış derin düzlüklerin yanı sıra Ardahan, Erzincan, Malatya, Muş ve Van Gölü çanakları gibi çok sayıda çöküntü ovasına sahiptir. Bölgedeki ovalar ve yüksek platolar yerleşim alanları üzerinde etkilidir ancak; bu alanlar dışında bölgenin sarp coğrafyasına ve iklim koşullarına uyum sağlamış bazı aşiret ya da toplulukların, daha yerleşik kültürlerden biraz izole bir biçimde oluşturdukları yerleşim birimlerine rastlamak da mümkündür.

Bölgede Van Gölü dışında irili ufaklı çok sayıda göl bulunur. Bu göllerin çoğu, yüksek kesimlerdeki buzul ve krater gölleriyle birlikte bölgedeki birçok akarsuyun

¹ Ana Britanica, "Doğu Anadolu Bölgesi" C.7, Ana yay., 1992, s. 245-247

kaynağını teşkil eder. Kuzeyde Aras, Karasu ve Murat; güneyde ise Fırat ve Dicle nehirleri bölgenin en büyük su ağını oluşturur.

Yükselti sebebiyle sıcaklık değerleri kışın, bazen -30° - -40° 'yi bulur. Yağışlar genelde kış aylarında kar, baharda ise yağmur şeklindedir. Kışın yoğun bir şekilde yağan kar ve bölgenin engebeli yapısı sebebiyle, bazen aylarca birçok yerleşim birimiyle ulaşım sağlanamaz. Yağış bu denli çok olmasına rağmen ormanlık alanlar oldukça azdır. Akarsu kenarları ve dağ eteklerindeki az sayıda yetişen ağaç ve çalılıklar dışında bölge, çoğunlukla otlak ve meralarla kaplıdır. Bölgede genel olarak kara iklimi özellikleri hâkimdir.²

Her iki bölgeyi birbirinden ayıran Güneydoğu Toroslari, Malatya'dan itibaren yukarı Mezopotamya ovasını geniş bir yay gibi çevreleyerek Elazığ, Bingöl ve Bitlis üzerinden Hakkâri'ye doğru bir set halinde uzanır. Bu dağ sırasının güneyinde kalan Güneydoğu Anadolu Bölgesi, kuzeye oranla daha alçak (500m-600m) olan Gaziantep, Mardin, Diyarbakır ve Şanlıurfa illerini kapsar. Kuzey ve doğuda Doğu Anadolu Bölgesi; güneyde Irak ve Suriye; batıda ise Akdeniz Bölgesi'yle komşu olan Güneydoğu Anadolu Bölgesi aynı zamanda Türkiye'nin en küçük (57.000 km²) yüz ölçümüne sahip bölgesidir. Diyarbakır'ın güney batısında volkanik bir dağ olan Karacadağ 1915m bölgenin en önemli yükseltisi sayılabilir.

Kuzeye oranla güneyde kar çok az yağar ve kışın yağışlar genelde yağmur şeklinde olup özellikle Mardin, Şanlıurfa, Gaziantep yöreleri son derece ılıman bir iklime sahiptir. Yer yer Akdeniz iklimi etkisi hissedilmekle beraber kuzeye doğru kara iklimi özellikleri hâkimdir. Sıcaklık değerleri güney hattında kış aylarında bile 10° civarında seyrederek; yazın bazen 40° 'yi aşan sıcaklıklarıyla son derece bunaltıcı bir hava hâkim olur.

Özellikle Fırat ve Dicle nehirleriyle sulanan topraklar eski çağlardan beri önemli tarım kültürlerinin doğuşuna kaynaklık etmiştir. Bölgenin neredeyse tamamını kaplayan büyük düzlüklerde başta tahıl ürünleri olmak üzere çok sayıda

² Ana Britanica, "Doğu Anadolu Bölgesi" C.7., Ana yay.1992, s. 245-247

tarım ürünü yetiştirilmektedir. Bitki örtüsü genelde bozkır olmak üzere yüksek kesimlerde mazı ağaçları, bodur ağaç ve çalılıklara da rastlanır.³

1. 2. Demografik Yapı-Ekonomik-Kültürel Zemin

1945'te yapılan nüfus sayımına göre Doğu Anadolu Bölgesi'nde Türkiye nüfusunun yalnızca %12,5'i yaşamaktaydı. Bu oran günümüzde de çok değişmemiştir. Bu durumun başlıca sebepleri arasında çeşitli nedenlerle yaşanan sürekli göçler, bölge yüzölçümünün genişliği ve bölge coğrafyasının büyük bir bölümünün yerleşime uygunsuzluğu gösterilebilir. Km²'ye ortalama 21 kişinin düştüğü bölgede şehirleşme oranı diğer bölgelere kıyasla oldukça düşüktür. Bölgede yaşayan nüfusun büyük bir kısmı şehirler dışında yaşamaktadır. İş sahaları ise daha çok, tarım ve hayvancılık arasında değişmektedir; ancak büyük ve küçükbaş hayvancılık ön plandadır.⁴ Bölgedeki politik hareketlilik ve işsizlikle birlikte artan ekonomik sıkıntılar İstanbul, Ankara ve İzmir başta olmak üzere özellikle batı bölgelerindeki büyük metropollere doğru yoğun göçlere sebep olmuştur. Aynı şekilde Akdeniz Bölgesi'ndeki Adana, Mersin ve Antalya illeri de Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinden göç alan önemli şehir merkezleridir.

Doğu Anadolu Bölgesi'nden farklı olarak Güneydoğu Anadolu Bölgesi -hem yüzölçümünün küçüklüğü hem de elverişli yerleşim özellikleri nedeniyle- çok daha büyük bir nüfus yoğunluğuna sahiptir. 1970 nüfus sayımına göre Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki il ve ilçe sınırları içerisinde yaşayan nüfus, 2 milyonu aşıyordu. Buna göre km²'ye yaklaşık 40 kişi tekabül etmekteydi. Nüfus yoğunluğunun yanı sıra Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde şehirleşme oranı da oldukça yüksektir. Ekilebilen alanların çokluğu bölgede tarımsal faaliyetleri arttırmış; yüzey şekillerinin makinalı tarım olanaklarına uygunluğu ise bölgenin bu alandaki üretim potansiyeli üzerinde önemli bir rol oynamıştır.⁵ Son dönemde Gaziantep başta olmak üzere, büyük kentlerde gelişen sanayi ve ticaret merkezileri,

³ Ana Britanica, "Güney Doğu Anadolu Bölgesi" C.10., Ana yay.1992, s.195-197

⁴ Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi "Doğu Anadolu Bölgesi" C.3, Meydan yay. İstanbul, s. 786-789

⁵ Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi "Güneydoğu Anadolu Bölgesi" C. 5., Meydan yay. İstanbul, s. 446

kırsal alanlardaki nüfusun büyük bir kısmını kent merkezlerine çekmiştir. Bölgenin en büyük il merkezlerinden biri olan Gaziantep, bugün doğu illeri başta olmak üzere Türkiye'nin pek çok bölgesinden göç almaktadır. Yine Diyarbakır, Şanlıurfa ve Mardin il merkezleri son yıllarda nüfus yoğunlukları açısından önemli bir artış göstermiştir.

Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaşayan nüfus yapısı, etnik ve dini açıdan zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Bu bölgeler Kürt, Türk, Ermeni, Süryani/Asurî ve Arap gibi farklı etnik kimliklerin yanı sıra Müslümanlık, Hıristiyanlık, Musevilik, Êzîdîlik, Alevilik gibi değişik din ve inanç kültürlerini de bünyesinde barındırmış kozmopolit bir yapıya sahiptir. Bu etnik kimlikler içerisinde Türkiye'deki ikinci büyük etnik grubu oluşturan Kürt nüfusu, ağırlıklı olarak bu bölgelerde yaşamaktadır. Türkiye'deki Kürt etnik kimliğine ilişkin yapılan nüfus hesaplamaları da, daha çok bu bölgeler esas alınarak yapılan nüfus tahminleri ile ölçülmeye çalışılmıştır. Bu tahminler genelde Türk ya da Kürt nüfusunu öne çıkaran araştırmacılar arasında süregelen ve daha çok ideolojik eksenli yaklaşımlar çevresinde dolanan, taraflı nüfus tahminlerinden oluşmaktadır. Bahsi geçen bölgelerdeki nüfusun tamamının Kürtlerden oluşmadığı açıktır. Aynı şekilde batı illeri başta olmak üzere Türkiye'nin diğer bölgelerine çeşitli nedenlerden dolayı göçen ciddi bir Kürt nüfusun varlığı da bilinmektedir. Ayrıca bu coğrafyada, etnik topluluklar arasında asimilasyon ve entegrasyon gibi nedenlerden dolayı esas etnik özelliklerini kaybeden topluluk ya da kişiler de düşünüldüğünde, karşımıza -bu bölgelerin etnik nüfusuna ilişkin- çok ciddi belirsizlikler çıkmaktadır. Dolayısıyla ortada resmi ve objektif rakamlar olmadığı için bu tahminlerin bilimsel gerçekliği de şüphelidir.

“Türkiye genelinde 1955 yılında yapılan nüfus sayımında 24 milyon olan nüfusun sadece 1,5 milyonunun Kürtçe konuştuğu sonucuna ulaşılmıştır. Martin Van Bruinessen, yapılan genel sayımlarda Kürt nüfusun ya hiç sayılmadığını ya da sadece Kürtçe konuşan kişilerle sınırlandırılarak çok dar anlamda ele alındığını belirtir.”⁶ Bruinessen, eski kayıtlar ve 1970'teki nüfus sayımı verilerine de dayanarak Türkiye'de 6,5 milyonluk bir Kürt nüfusundan söz eder. Yazar, 1975'teki nüfus

⁶ Martin Van Bruinessen, *Ağa, Şeyh, Devlet*, İletişim Yay. İstanbul, 2008, s. 29

değerlendirmelerine göre bu sayının 7,5 milyon olarak hesaplanabileceğini belirtir.⁷ Bugün ise 7 ila 15 milyon arasında değişen rakamlardan söz edilmektedir. Kürtler bugün Türkiye'nin en büyük metropollerinin de içinde bulunduğu pek çok bölge ve ilde önemli bir nüfusa sahiptirler; ancak bu nüfusun büyük çoğunluğunun yine Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşıyor olması muhtemeldir.⁸ Servet Mutlu, Türkiye'deki Kürt Nüfusu verilerini resmi rakamlardan hareketle ele alarak bunların yıllık artış oranlarını hesapladığı “Türkiye'deki Kürt Kökenliler: Demografik Bir Çalışma” isimli çalışmasında, Kürt nüfusun 1965-90'larda olduğu gibi yılda % 3.24 oranında artması durumunda 2000 yılında 9 milyon 74 bin'e ulaşabileceğini belirtir.⁹

“Kürtlerin anadilleri Hint-Avrupa dil ailesinin İran kolunun kuzeybatı alt grubuna mensuptur.”¹⁰ Mehrdad İzady Kürt anadilini 2 ana gruba ayırmaktadır. Bunları, iki temel kol olan *Bahdînanî* ve *Sorani*'den oluşan *Kurmancî* grubu ve yine iki temel kol olan *Dimilî* (ya da zaza) ile *Gorani*'den oluşan *Pehlwanî* (ya da *Pehlwanik*) lehçeleri olarak ayırır. Bu lehçeler de kendi aralarında farklı lehçe ve alt lehçelere bölünmektedir.¹¹ Örneğin: “Zazacanın (Tunceli, Erzincan, kısmen Bingöl ve Diyarbakır'ı kapsayan) büyük Dersim lehçesi ve Bitlis yakınlarındaki Mutki ile Siverek lehçeleri olmak üzere üç belirgin alt lehçesi vardır.”¹² İzady ayrıca, Kürtçe'ye en yakın dil olarak Farsça dilini işaret eder ve Kürtçe ile Farsça arasındaki ilişkinin Almanca ile Danimarkaca arasındaki yakınlık ilişkisiyle tanımlamaktadır.¹³ Türkiye'de konuşulan başlıca Kürt lehçeleri ise *Kurmancî* ve *Zazaki* (*Kirmanckî*, *Kirdasî*, *Dimilî*) lehçeleridir. *Kurmancî* lehçesi, -Türkiye'de- en yaygın olan Kürt lehçesidir ve Kürt nüfusun büyük bir bölümü tarafından yaygın olarak kullanılır; ancak Zazaca ile ilgili bazı tartışmalar mevcuttur. Bu tartışmalar, Zazacanın

⁷ Martin Van Bruinessen, a.g.e., s.29

⁸ Servet Mutlu, “Türkiye'deki Kürt Kökenliler: Demografik Bir Çalışma”, Kovarabir, 12 Nisan 2011, Lêkolîn & Analiz, Serbestî 7, <http://www.kovarabir.com/servet-mutlu-turkiyedeki-kurt-kokenliler-demografik-bir-calisma/>

⁹ Servet Mutlu a.g.m.

¹⁰ Mehrdad İzady, *Bir El Kitabı Kürtler*, Çevr. Cemal Atilla, Doz yay. Ağustos 2004, s.299

¹¹ Mehrdad İzady, kitabında Kürt dilinin soy kütüğü ve lehçelerine ilişkin detaylı bir krokiye yer vermiştir. Detaylı bilgi için bkz. Mehrdad İzady, a.g.e., s. 300-301

¹² Martin Van Bruinessen, a.g.e., s. 42

¹³ Mehrdad İzady, a.g.e., s.299

Kürtçeden farklı bir dil olduğunu iddia edenler ile onun bir Kürt lehçesi olduğu görüşünü savunanlar olmak üzere iki farklı görüş üzerinden sürdürülmektedir. Ziya Gökalp, Kumanc, Zaza, Soran ve Lor lehçelerini dört ayrı lisan olarak ele alırken bu dört lisanın birbirinden tamamıyla ayrı olmadığını ve eski Kürtçe adı verilebilen bir dilin türevleri olduğunu söyler.¹⁴ Gökalp, Zazacayı ayrı bir dil olarak değerlendirme sebebini ise Şerefhan'ın¹⁵ Kürt lehçeleri arasında Zaza lehçesini saymamasını kaynak gösterir. M. Şerif Fırat, Zazaların Arap istilasından dolayı İran'dan kaçan Türk aşiretleri olduğunu ve uzun süre Türk kültürü ve medeniyetten yoksun kaldıkları için kendi anadillerini unuttuklarını; ayrıca zamanla kendi kendilerine yeni bir dil yarattıklarını iddia eder.¹⁶ Bugün bazı Zazalar da kendilerinin Kürt olmadığını iddia etmektedir; ancak büyük çoğunluğunun kendisini Kürt etnisitesi içerisinde tanımladığı söylenebilir. Martin Van Bruinessen, -MacKenzie'ye dayanarak- İzady'den farklı olarak Kürtçenin İran'ın kuzeybatı değil güneybatı dil grubu arasında yer aldığını savunurken *Zazakî* ile *Gorani* lehçelerinin ise kuzeybatı dil grubundan olduğunu belirtir.¹⁷

Kürtler, genelde aşiret temelli bir sosyal yapıya sahiptirler ve bu özelliklerini geçmişten bu yana önemli ölçüde korumuşlardır; ancak bütün Kürtler aşiretli değildir ve aşiretler arası geçişler mümkündür.¹⁸ Bu konuda yaptığı alan araştırmalarıyla önemli bir otorite olarak kabul edilen Martin Van Bruinessen *Ağa, Şeyh, Devlet* isimli -sonradan yayımlanan- doktora tezinde, bu yapıyı oldukça kapsamlı bir biçimde ele alır. Bruinessen'e göre Kürt aşireti "gerçek ya da gerçek olduğu var sayılan ortak bir ataya dayanan ve akrabalık temelinde örgütlenmiş, genellikle toprak

¹⁴ Ziya Gökalp, *Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik Tetkikler*, Kaynak yay. 3. Basım., İstanbul 2011, s.30-31

¹⁵ Şerefhan, Şerefname'de Kürt aşiretlerini, dil, gelenek ve sosyal durumlar bakımından dört kısma ayırır. Bunlar: *Kurmanc, Lor, Kelhur* ve *Goran*'dır. Şeref Han, *Şerefname (Kürd Tarihi)*, Deng Yay. Şubat 2006. Türkçeleştiren, M. Emin Bozarslan, 1971, s. 19-20

¹⁶ M. Şerif Fırat, *Doğu İlleri ve Varto Tarihi*, Kardeş Matbaası, Ankara 1970, s. 24

¹⁷ Martin Van Bruinessen, a.g.e., s. 41-42

¹⁸ Bruinessen, Aşiret sisteminin çok keskin hatlardan oluşan bir kast sistemi olmadığını vurgularken bazı bölgelerde aşiretsiz Kürtlerin aşiretli Kürtlerden nüfus itibarıyla çoğunlukta olduğunu, ancak aşiretsiz tebaanın'da koşullar dâhilinde etraftaki baskın bir aşiretin boyunduruğuna girip zamanla bu aşiretin bir parçası haline dönüşebileceğini belirtir. Detaylı bilgi için bkz. Martin Van Bruinessen a.g.e., s.82,169-204

bütünlüğü de olan (dolayısıyla ekonomik) kendine özgü bir içyapıya sahip sosyo-politik bir birimdir.”¹⁹ Bruinessen, yarı-göçer aşiretler ve yerleşik aşiretler arasında en belirgin birim olarak “köy”ü işaret ederken; köydeki politik ve ekonomik hâkimiyetin ise köy önderi olarak tanımlanan ağanın elinde bulunduğunu belirtir. Ayrıca yine ağanın denetiminde bulunan ve yabancı ziyaretçilerin ağırlandığı, köy sorunlarının tartışıldığı oda ya da odalardan oluşan misafirhaneleri köy ortamındaki en önemli sosyalleşme merkezlerinden biri olarak tanımlar.²⁰ Bu misafirhaneler aynı zamanda dengbêjlik geleneği açısından da son derece önemli icra merkezlerinden birini teşkil etmektedir. Daha sonra da değineceğimiz üzere bu misafirhanelerde bir yandan dengbêj adayları usta dengbêjleri dinleyerek dengbêjliği öğrenirken diğer yandan yine bazı usta dengbêjler, ağa ve diğer dinleyiciler önünde sergiledikleri performanslarla beğenilme çabası içerisine de girerler; bu sebeple misafirhaneler dengbêj atışmalarının yoğun olarak gerçekleştiği alanlardan biridir.

Kürtlerin kültürel ve sosyal yaşantısında genel olarak iki değişik yaşam modelinden söz edilir. Bunlar:

- a) Tamamen yerleşik
- b) Yarı göçer (mevsimlik göçerler)

İlk grup, genelde toprağa bağımlı ya da şehir koşullarında herhangi bir zanaatle geçimini sağlayan kişi ya da kitlelerden oluşur. Bunlar aşiret ya da ayrı gruplardan oluşabileceği gibi bireysel olarak da bu yaşam biçimini tercih etmiş kişiler vardır. Yarı göçerler ise genelde tarım ve hayvancılığı bir arada yürüten ya da daha çok hayvancılıkla uğraşan aşiretlerden oluşmaktadır. Bu gruptakiler yazın *zozan* olarak adlandırılan yaylalara çıkarlar; kışın ise esas yerleşim merkezleri olan alanlara geri dönerler. Bu bağlamda yayla kültürü, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da yaşayan Kürtlerin önemli bir kısmı için temel aktivitelerden biridir diyebiliriz. Özellikle Doğu Anadolu Bölgesi’nde hayvancılık, önemli geçim kaynaklarındandır ve buradaki pek çok aşiret, sürülerine daha iyi otlaklar sunmak adına ilkbaharla birlikte yaylak alanlara çıkarlar. Eski zamanlarda güneydeki bazı aşiretler de hem yazın kavurucu

¹⁹ Martin Van Bruinessen, a.g.e., s.82-83

²⁰ Martin Van Bruinessen, a.g.e., s.132-137

sıcağından kurtulmak hem de hayvanlarına daha iyi besi alanları bulmak üzere Diyarbakır ve Mardin'in kuzeyi ile Muş, Van ve Bingöl gibi yörelerin yaylalarına göçerlerdi. Yaz boyu hayvanlar için bu taze ot kaynaklarını kullanan göçebeler sonbaharla birlikte kışın kar tutmayan alçak bölgelere geri dönerlerdi. Bu gelenek, özellikle cumhuriyet dönemine kadar da yoğun bir şekilde devam ederken 1930'lar itibariyle çıkarılan zorunlu iskân yasalarıyla birçok mevsimlik göçer aşiret bu geleneği terk edip tam anlamıyla yerleşik yaşama geçmiştir. Fakat günümüzde çok azda olsa bu geleneği devam ettiren göçerler de mevcuttur.²¹ Bu iki model dışında kalan ve sürekli göçebe bir yaşam sürdüren aile ya da gruplar da mevcuttur; ancak bu yaşam biçimini sürdürenler bugün yok denecek kadar azdır. Buna paralel olarak bugün Türkiye'nin çeşitli yerlerinde mevsimlik işçi olarak çalışan ciddi bir Kürt nüfusundan söz edilebilir.

Eskiden yaylak ve kışlak alanlar arasında süregiden bu göçerlik tipi, Kürt halk kültürü üzerinde pek çok alanda olduğu gibi müzikte de etkin bir rol oynamıştır. Bu yaşam biçiminin beraberinde getirdiği alışkanlıklar zamanla bazı müzikal formların gelişmesine olanak sağlamış ve özellikle dengbêjlerin pek çok eserine de ilham kaynağı olmuştur. Bu hususların dengbêj anlatılarında nasıl işlendiği ve müzikal yapı üzerindeki etkilerine daha sonra ayrıca değinilecektir.

Kürtlerin birlikte yaşadıkları diğer halklarla ilişkileri de, konumuz açısından değinilmesi gereken hususlardandır. Zira bu ilişkiler, Kürtlerin yaşadığı coğrafyadaki kültürel doku üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Bu coğrafyada, Kürtler, Türkler, Ermeniler ve Süryani/Asurîler arasında yaşanan kültürel geçişler pek çok alanda olduğu gibi müzikal açıdan da bazı etkileşimler doğurmuştur. Bölgede baskın olan kültürler zamanla daha alt kültürleri pek çok açıdan kendisine benzetmiştir. Genelde asimilasyon ve ya entegrasyon şeklinde gerçekleşen bu geçişlerin müzikal yansımaları ise epey ilginçtir. Bölgedeki Hıristiyan azınlığı teşkil eden Ermenilerle Süryaniler'in yaşam biçimleri yine bölgedeki üst kültürler olarak tanımlayabileceğimiz Kürtler ve Türklere nazaran daha belirgin farklılıklar arzeder; ancak zamanla bu kültürler içerisinde eriyen bazı Hıristiyanlar bu üst kültürlerle kaynaşarak onların dillerini ve yaşam biçimlerini benimsemişlerdir. Hakkârî'deki

²¹ Kemal Burkay, *Kürtler ve Kürdistan*, C.1, Deng yay. Diyarbakır, 2008 s.20

Nasturilerin²² eskiden özerk cemaatleri bulunuyordu ve zaman zaman buradaki Kürt köylülerini kendi idareleri altında topladıkları da olmuştur; fakat bunlar genelde Kürt aşiret ağaları ve beylerinin egemenliği altında olup ekonomik olarak da sömürülmekteydiler.²³ Buna paralel olarak buradaki Kürtler ve Nasturiler arasındaki kültürel etkileşimlerin daha çok, baskın olan Kürtler lehine geliştiği söylenebilir.²⁴ Bu durumun müzikteki yansıması ise Nasturiler arasındaki iki dilli (Kürtçe-Süryanice) divan şarkıları ya da ritmik yapıları ve melodik kalıpları hemen hemen buradaki Kürt müzik kalıplarıyla aynı özellikleri taşıyan yayık şarkıları şeklinde karşımıza çıkmaktadır.²⁵ Aynı şekilde Ermeniler, uzunca bir dönem bu bölgelerdeki Kürt ve Türk kültürünün yoğun etkisine maruz kalmışlardır. Bu etkilere bağlı olarak yine bu coğrafyada bir ozan tipolojisi olarak karşımıza çıkan Ermeni âşıkların (aşuğlar), Türk ve Kürt edebiyatıyla yakından ilişkili oldukları görülmektedir. Örneğin: “Türk edebiyatındaki dübeyt, taslip, gazel, divani, semai, koşma, destan, muhammes, müstezad, tecnis gibi terimler ve Doğu Anadolu âşık edebiyatındaki tipik örnekleri arasında yer alan taşlama ve muamma asma gibi türler, Ermeni âşuğlar arasında oldukça yaygındır.”²⁶ Ermeni âşuğların çok dilli bir profil çizdikleri ve Türkçe Kürtçe, Farsça, Azerice gibi başka dillerde çok sayıda şiir ve müzikal eser

²² “İsa’dan önce Mezopotamya’da yaşamış olan, kökenleri Babil, Asur ve Aram’a dayanan halklar Hıristiyanlıkla birlikte Süryani/Asurî olarak anılmaya başlamışlardır. İsanın doğası üzerine başlayan tartışmalarda bu halk, Doğu Süryanileri ve Batı Süryanileri olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Batı Süryanileri Mor Yakup Baradani’nin taraftarlarıdır ve Yakubi olarak da adlandırılırlar. Doğu Süryanileri ise Nastirus’u destekleyenlerdir ve Nasturi ismini almışlardır. Daha sonra Nasturilerin bir kısmı 16. yy.’da Roma Katolik kilisesine bağlanarak Doğu Süryanilerin Keldani kolunu oluşturmuştur. Nasturiler daha önce Bağdat ve Musul’da bulunan merkezi kiliseleri 1662’de Hakkarinin Koçanis bölgesine taşınmıştır ve o günden bu yana burası tüm dünya Nasturilerinin merkezi kilisesi olmuştur.” Boğaziçi Gösteri Sanatları / Müzik Birimi, *Eyhok, Hakkâri Geleneksel Müziği*, Kalan Müzik. İstanbul 2004, s. 17

²³ Martin Van Bruinessen, a.g.e., s. 172

²⁴ Melih Duygulu, Süryani Müziği’ni ele aldığı çalışmasında, müziği köy yaşamı içerisinde uygulamayan Süryanilerin giderek Kürt müzik kültürünün etkisine girdiğini; bir üst kimlik konumunda yer alan Türk ve Arap kültürlerinin ise Süryani halk müziğini tamamen etkisi altına aldığı belirtir. Detaylı bilgi için bkz. Melih Duygulu, *Süryaniler Dini Müzik, Halk Müziği*, Kalan Müzik, İstanbul 2002 s.34-35

²⁵ Boğaziçi Gösteri Sanatları / Müzik Birimi, a.g.e., s.23

²⁶ Melih Duygulu, *Anadolu Ermeni Müziğinde Bölgesel Etkileşimler*, Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri, Ervak yay. Ankara 2001

ürettikleri bilinmektedir.²⁷ Bu âşuğlar haricinde Ermenilerin yine bu bölgelerde Kürtler arasında yaygın olan bir âşık tipolojisi olarak dengbêjlik geleneğine de önemli katkıları olduğu söylenebilir. Son yüzyılda Kürt coğrafyasının hemen her yerinde dengbêjlikteki ustalığıyla ismini duyurmuş olan ve pek çok esere imza atan Ermeni kökenli Karapetê Xaço'nun (1900 – 2005) özellikle dengbêjlik geleneği içerisindeki misyonu ve katkısı bu coğrafyadaki kültürel etkileşimler açısından ayrıcalıklı bir öneme haizdir.²⁸

1.3. Tarih

Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölge sınırları içerisinde bulunan bazı şehir merkezleri tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Başka bir deyişle, Mezopotamya ve Anadolu uygarlıkları arasında günümüz siyasi sınırlarını fazlasıyla aşan pek çok uygarlık bu topraklarda önemli izler bırakmışlardır. M.Ö. yaklaşık 7000'ler itibariyle tarımsal faaliyetlerin ve su kanallarının yapımı gibi uygarlık yolunda önemli adımların atıldığı bu coğrafya, neredeyse günümüze kadar bu yerleşim özelliklerini korumuştur. Bu topraklarda Sümer, Hitit, Hurri, Mitani, Urartu, Asur, Med, Pers, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı gibi büyük uygarlık ve devletlerin yanı sıra çok sayıda devlet, beylik ve farklı kavimlerin önemli yerleşim merkezlerinin izlerine rastlamak mümkündür.

Dünyada bilinen en eski köy kültürleri bu topraklarda oluşmuştur.²⁹ Beraberinde ilk uygarlıklar, devletler, fetihler, talanlar ve durdurak bilmeyen savaşlar hep bu topraklarda başlamıştır. Bunlara paralel olarak yazı, ilk kez bu topraklarda kullanıldı. İlk tarım araçları, bilimsel araştırmalar ve ticaret bu topraklarda yapıldı. Bu toprakların yaşam için elverişliliği tarih boyunca sayısız istila ve saldırılara

²⁷ Mehmet Bayrak, *Alevi Bektaşî Edebiyatında Ermeni Aşıklar [Aşuğlar]*, Özge yay., Ankara 2005. s. 144

²⁸ Vefatından önce Dengbêj Karapetê Xaço ile görüşen Salihê Kevirbirî, dengbêjin hayatını ve okuduğu birçok *kilamını Bir Çığlığın Yüzyılı Karapetê Xaço* ismiyle kitaplaştırmıştır. Kitapta dengbêjin hayatının yanı sıra dengbêjlik geleneğiyle olan münasebeti ve bazı şâir- yazarların dengbêjle ilgili yorumları da yer almaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Salihê Kevirbirî, *Bir Çığlığın Yüzyılı Karapetê Xaço*, Si Yayınları, İstanbul 2002

²⁹ Ord. Prof. Dr. Ekrem Akurgal, *Anadolu Uygarlıkları*, Net yay. İstanbul 1998, s.13

uğramasına neden olmuştur. Bu istilalar ve savaşlar sonucunda kimi kavimler ya da devletler varlıklarını sürdürmeyi başarmışsa da büyük bir çoğunluğu tarihte silinip gitmiştir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri de dâhil olmak üzere Kürtlerin yaşadığı coğrafya, jeopolitik konumu itibariyle stratejik bir öneme sahiptir. Bu sebeple de bu topraklar, başta yabancı devletler olmak üzere pek çok devletin ilgisini çekmiştir. Neredeyse yüzyılın başından itibaren sürekli siyasi ve ekonomik çalkantılarla gündeme gelen bu bölgeler günümüzde de bu problemleri aşmış değildir. Kürtlerin bu tarih sürecindeki varlıkları ve konumları sürekli tartışma konusu olmuştur. Yerli-yabancı pek çok araştırmacı ve yazar, Kürtlerle yakından ilgilenmiş, yaşam biçimleri ve kökenlerine ilişkin başta etnolojik, antropolojik ve tarihsel olmak üzere önemli araştırmalar yapmışlardır.

Kürt meselesi ve içeriğine ilişkin yapılan çalışmalar etkileşim içerisinde buldukları devletlerce hep “netameli” bir konu olarak algılanmıştır. Örneğin: Cumhuriyet Dönemi’nde, bazı yabancı araştırmacı ve oryantalistlerin bu konular üzerine yaptıkları çalışmalar genelde “dış mihrakların Türkiye toprakları üzerindeki siyasi emellerinin hayata geçirmek endişesiyle yapılan ayrılıkçı araştırmalar” olarak nitelendirilmişlerdir. Bu tezler kimi Türk araştırmacı-yazarlarca çok ciddi şekilde eleştirilmiş, Türk Tarih Tezi’yle de³⁰ birlikte Kürtlerin aslen Türk kökenli olduklarının ispatına dair ciddi bir çaba içerisine girilmiştir. Mahmut Rışvanoğlu, Edip Yavuz, M. Fahrettin Kırzioğlu, Abdulhalûk M. Çay, gibi kimi Akademisyen-yazarlarca kaleme alınan bu savlarda Kürt kimliği, İslam öncesi Türkî boylarla ilişkilendirilerek Orta Asya’ya kadar dayandırılmaktadır.³¹

Kürtler, sözlü kültür geleneğinin baskın olduğu bir halktır, bu sebeple Kürt toplumu için yapılacak tarihsel analizlerde; pozitif tarihten çok, sözlü tarih uygulamalarının esas alınarak irdelendiği bir metot, bilimsel perspektif açısından daha doğru gibi görülmektedir. Yazılı kültürün belli bir alanda sıkışması toplumun sözlü kültürle olan bağını pekiştirmiş tarihsel olaylar da dâhil olmak üzere pek çok

³⁰ Detaylı bilgi için bkz: İsmail Beşikçi, *Türk-Tarih Tezi ve Kürt Sorunu*, Komal Yay. Ankara, 1977

³¹ Bkz: Mahmut Rışvanoğlu, *Doğu aşiretleri ve Emperyalizm*, Boğaziçi Yay. İstanbul, 1992. Edip Yavuz, *Tarih boyunca Türk Kavimleri*, Kurtuluş Matbaası, Ankara 1968. M. Fahrettin Kırzioğlu, *Kürtlerin Türklüğü*, Hamle Yayınları, İstanbul 1995, Abdulhalûk M. Çay, *Her Yönüyle Kürt Dosyası*, Turan Kültür Vakfı, İstanbul 1996.

aktarım sözlü gelenek üzerinden günümüze ulaşabilmiştir. Bu geleneğin en önemli aktörleri olarak dengbêjleri saymak kanaatimizce yanlış olmayacaktır. Dengbêjlik geleneği ve bu geleneğin temsilcilerinin tarihsel rollerine değinmeden önce Kürt toplumunun kökeni ve geçmişine dair bilinen bazı rivayet ve yazılı kaynakların açıklanması, araştırmamızın seyri ve daha doğru anlaşılması açısından gereklidir. Kürtlerin tarihsel geçmişiyle ilgili elimizde mevcut bulunan en önemli yazılı kaynak olan Şerefname'de köken konusuna dair dile getirilen birtakım rivayetlerde özetle şu ayrıntılara yer verilmiştir:

Kürtler: beyinlerinin alınıp Dahhak (Bivrasb)'ın iki omuzu üzerinde meydana gelen kansere benzer bir çibana sürülmesi için öldürülmekten, -başları kesilmekten- kurtulup kaçarak dağlara ve engin yerlere dağılan insanların soyundan gelmiştir. Başka bir rivayette ise: Kürtlerin bu adla adlandırılmalarının tek nedeni aşırı cesaretleri ve savaşçılıklarıdır..." der.³²

Bunların dışında eserde Kürtlerin; Allah'ın üzerlerinden perdeyi kaldırdığı cin toplulukları olduğu ya da kimi tarihçiler tarafından rivayet edildiği üzere; cinlerin Havva'nın kızlarıyla evlenmeleri sonucu doğan insanlar oldukları şeklinde mitolojik eksenli başka bazı tanımlamalara rastlamak da mümkündür.

Şerefhan, Kürtlerin yaşadığı yerleri tanımlarken oldukça geniş bir coğrafyanın hatlarını çizer. Bu hatlar, Basra Körfezi kıyısından başlayıp bir doğru üzerinde Malatya ve Maraş illerine kadar uzanır. Hattın kuzeyini Fars, Acem Irak'ı (Huzistan Eyaleti) Azerbaycan, Büyük ve Küçük Ermenistan; güneyini ise Arap Irak'ı, Musul ve Diyarbekir illeri oluşturur. Yazar ayrıca, bu insanların soyundan birçok halk ve kabile topluluğunun doğu-batı eksenli pek çok ülkeye yayılmış olduklarını belirtmektedir.³³

Günümüzde Kürtler ve köken araştırmalarıyla ilgili yapılmış çok sayıda çalışma mevcuttur. Bu araştırmalar genelde iki temel prensip üzerinden hareket

³² Şeref Han, a.g.e., s.18-19

³³ Şeref Han, a.g.e., s.19

etmektedir. Bunlardan ilki, N. J. Marr'ın Kürtlerin Asyanik halklardan (Ön Asya yerlisi) olduğunu savunan tezidir. Marr; Kürtlerin Ermenilerle, Gürcülerle akraba olduğunu, zaman içerisinde bu halklarla dil bağlantılarının ayrıştığını ve Ari'lerin etkisiyle bu günkü dilleri olan Hint-Avrupai karakterdeki bir dili benimsediklerini savunur. İkinci tez ise Minorsky'nin Kürtlerin doğrudan Medlerin mirasçısı olduğunu savunan tezdur. Vladimir Minorsky'nin İslam Ansiklopedisi'nde "Kürtler" başlığı altında yayımlanan makalesi, bu konuda günümüzde hâlâ üzerinde tartışılan önemli bilgiler içermektedir. Yazar, dil ve tarihsel unsurları üzerinden hareketle İrani bir kavim olarak nitelendirdiği Kürt'lerin doğudan (Batı İran) batıya doğru yayılmış olabileceklerini öne sürer. Bununla birlikte Kürtlerin merkezi sahada yerleşmeden önce burada bulunan *Kardu* isimli bir ulusla kaynaşmış olabilecekleri üzerinde durur. Aynı zamanda M. Hartmann, Nöldeke ve Weissbach'ın yaptıkları araştırmaları referans göstererek *Media* ve *Persia*'da; *Kurtoioi*, *Cyrtii* olarak adlandırılan halkın Kürtler olabileceği ihtimalinin, Fars bölgesinde Sasaniler devrinden beri yaşayan birçok Kürt aşiretinin varlığıyla doğrulandığını belirtmektedir.³⁴

Bazil Nikitin, Minorsky'nin tezinden hareketle; M.Ö. 714 yıllarında Medlerin o zamanki Persua Bölgesi'ni ele geçirdikten sonra 856–830 yıllarına doğru tanınan ve Persua'nın hemen doğudaki komşuları olan Mannalıların Medlerle ve yine İrani bir kavim olan İskitlerle kaynaşarak İranileşmiş olabilecekleri üzerinde durur. Yine aynı soydan olan Kyirtilerin -M.Ö. 220'de Selekos kralı III. Antiokhos'la savaşan Medya valisinin birliklerindeki sapancılarının- (Asur'un düşüşüyle de) yer değiştirme kolaylığının bu iki unsurun kaynaşması ihtimalini kuvvetlendirdiğini ifade eder. Nikitin, bu kanıtların Minorsky'nin Kurmanc Kürtlerinin kendilerini tanımlamasıyla ilgili varsayımına (Son ek olan 'c' ile "Kurd" ismindeki 'd' ekini atarak "kurtimanna" bileşkesinden hareketle "*Kur'd-man'c*" tabiri üzerinde durur) dayanak olarak görülebileceğini belirtir.³⁵ Yazar; kitabında; N.J. Marr ve Minorsky'nin bu konudaki görüşlerine atfen, köken sorununun iki husus üzerinden araştırılması gerekliliğini şu sözlerle ifade eder:

Kürtlerin kökenleri konusunda iki tez karşısındayız: bunlardan biri
Kürtlerin İrani (Hint-Avrupalı) kökenden olduklarını savunur ve

³⁴ Vladimir Minorsky, İslam Ansiklopedisi, "Kürtler", C.6, M. E. B. yay. İstanbul 1955, s.1089-1090

³⁵ Bazil Nikitin, *Kürtler Tarihi ve Sosyolojik İnceleme*, 4.Baskı Deng, yay. İstanbul 1994 s.35-38

M.Ö. 7. yy'da Urmiye Gölü bölgesinden Botan'a (Kentrites'e) doğru göç ettiklerine inanır. Diğerleri ise Kürtlerin buranın yerlisi olduklarını; Khaldlar, Gürcüler, Ermeniler gibi Asyanik (ön Asya yerlisi) kavimlerle akraba oldukları vaktiyle bunların dilini konuşmaktayken sonradan İrani bir dili benimsediklerini ileri sürer.³⁶

Bu yorumlar neticesinde Nikitin; esasen her iki tezin de birbirlerini tam anlamıyla reddetmediğini belirterek bu konuda imtinalı bir tutum sergiler. Marr ve Minorsky'nin tezlerine, -tüm eleştiri ve aykırı görüşlere rağmen- pek çok tarihçi ve araştırmacı tarafından bu konudaki en önemli kaynaklar olarak sürekli atıfta bulunulmuştur. Kuşkusuz bu hususların bağlayıcı tarafları vardır ve aksi ispatlanmadıkça konu bu ekseninde dönmeye devam edecektir.

Thomas Bois, Kürt etnik teriminin etimolojisini çok eskilere dayandırmakla beraber yaygın kullanımının Arap yayılmasıyla başladığını belirtir. Kürdistan ismini ise, 11-12. yy'da Hamedan'ın kuzey doğusunda başkenti Behar olan bir eyalet kuran Büyük Selçuklu Sultanı Sencer (ö.l. 1157) zamanına dayandırmaktadır. Bois, Kürdistan'ın bölgesel kapsamının zaman içerisinde değişiklikler gösterdiğini belirterek bu konuda Hamdullah Mustawfi, Evliya Çelebi, Şerefhan gibi tarihçi ve gezginlerin bölgesel tanımlarına dikkat çeker. Yazısında Türkiye, İran, Irak, Suriye temelinde pek çok vilayet, Kürdistan coğrafyası içerisinde ifade edilmektedir. Gezgin-yazar Evliya Çelebi de Seyahatnâme'sinde Kürdistan'ın 9 vilayetten oluştuğunu ve bu vilayetleri gezmek için 17 gün gerektiğini belirtir. Seyahatname'de bu vilayetler; Diyarbekir, Erzurum, Van, Hakkâri, Cezire, Amadiye, Musul, Şehrızor ve Erdelan olarak belirtilmiştir.³⁷

Ne var ki yukarıda değindiğimiz gibi Kürdistan'ın bölgesel kapsamı zaman içerisinde değişiklikler göstermiştir. Bu konuda M.S. Lazarev, Ş.X. Mihoyan, E.İ. Vasilyeva, M.A. Gasretyan ve O.İ. Jigalina tarafından kaleme alınan *Kürt Tarihi* isimli kitapta şu bilgiler yer almaktadır;

³⁶ Bazil Nikitin, a.g.e. s.43

³⁷ Thomas Bois, "Kürdistan'ın Bölgesel Kapsamı", (V. Minorsky, Th. Bois, D.N. Mac Kenzie, *Kürtler ve Kürdistan*, Anonim Eser) Doz yay. İstanbul 2004, s.11-12

Kürtlerin tarihsel yurdu olarak Kürdistan (Kürtlerin ülkesi), hiçbir zaman kesin coğrafik koordinatlara sahip olmamıştır. Savaşlar, istilalar, göçler Kürdistan'ın sınırlarında defalarca değişikliklere yol açmıştır. Kürdistan adı salt etnik anlamdadır ve nüfusunun mutlak ya da nispi çoğunlukla Kürtlerin oluşturduğu toprakları ifade eder.³⁸

640'lı yıllarda Arap yayılmasıyla birlikte birçok kez Araplarla savaşan Kürtler, uzunca bir süre Müslümanlığa karşı direnmişlerdir ancak sonunda büyük bir çoğunluğu islamiyeti kabul etmiştir.³⁹ “Günümüzde Kürtlerin yaklaşık beşte üçü, - *Kurmancî* lehçesini konuşanların neredeyse tümü- Sünni İslam'ın Şafii mezhebine mensupturlar; fakat Kürtler arasında Şii islamın ana akımı olan Oniki İmamlar akımını benimseyenler de vardır.”⁴⁰ Bunun yanı sıra Kürtlerin önemli bir kısmı önceki inançlarını (Ezidîlik) sürdürmeyi başarmışlardır. Son yüzyıl itibariyle baskılar ve din değiştirmeye zorlanmaları sebebiyle büyük bir çoğunluğu çeşitli ülkelere dağılmıştır ancak hala Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Mardin, Siirt, Antakya, Urfa dolaylarında çok az bir nüfus kalmıştır.⁴¹ Bir kısım Kürtler ayrıca İslamiyet haricinde Yahudilik ve Hıristiyanlık inançlarını da benimsemişlerdir. Bu bağlamda Kürtler, aynı zamanda, çok dinli bir kültürün temsilcileridirler.

Yaklaşık 13. yy'dan sonra bölgede Türkmen aşiretleri olan Akkoyunlular ve Karakoyunlular ile Moğol akınları başgösterir. Bu süre zarfında bölgedeki Kürt beylikleriyle sürekli çatışan Akkoyunlular, Safevi yanlısı tutumlarıyla Kürt aşiret ve beylikleriyle sürekli savaş halinde olmuşlardır. Akkoyunlular, Osmanlı Devleti'nin doğu seferlerine başlamasına kadar İran Şahı'nın desteğiyle Kürt aşiretleri üzerinde baskıcı tutumlarını devam ettirmişlerdir. Yavus Sultan Selim'in 1514 Çaldıran zaferiyle İran Şahı bu topraklar üzerindeki prestijini kaybetmiş; merkezi

³⁸ M.S. Lazarev, Ş.X. Mihoyan, E.İ. Vasilyeva, M.A. Gasretyan, O.İ. Jigalina, *Kürt Tarihi*, 2. Baskı, Avesta yay. İstanbul 2007, s.30-31

³⁹ M.S. Lazarev, Ş.X. Mihoyan, E.İ. Vasilyeva, M.A. Gasretyan, O.İ. Jigalina, a.g.e. s.39-44

⁴⁰ Mehrdad İzady, a.g.e. s., 250

⁴¹ Mehrdad İzady, a.g.e. s., 281

Diyarbakır'da bulunan Akkoyunlular ise daha sonra Bitlis Beyi İdrisi Bitlisi'nin Kürt aşiretlerden topladığı destek ve Bıyıklı Mehmet Paşa'nın takviyesiyle büyük bir bozguna uğratılmıştır.⁴² Bu dönemden sonra Osmanlı Devleti ve Kürt aşiretleri arasında yaklaşık Cumhuriyet Dönemi'ne kadar da bir çeşit ittifak gelişir. Bu süre zarfında Osmanlı-Safevi savaşları hız kesmeden devam etmiştir. Özellikle Osmanlı ve Safevi sultanları arasında süregelen savaşlar, bir yandan Kürt aşiretlerinin özerk konumlarını pekiştirirken diğer yandan iki devlet arasında sürekli tampon bir bölge olarak var olmalarını sağlamıştır. Sonunda bu savaşlarla Türk-İran sınırları iyice kesinleşmiş ve Farslar, Zagros dağlarının kuzeyine çekilirken Osmanlı'nın doğu illerindeki hâkimiyeti de giderek güçlenmiştir; böylece 19. yy sonlarına kadar devam eden Hakkâri, Bitlis ve Süleymaniye beylikleri de ortadan kalkmıştır.⁴³

Kürtlerin 1923'te Osmanlı'nın mirası üzerine kurulan yeni Cumhuriyet'le de iyi uyum sağladıkları pek söylenemez. Özellikle Osmanlı'nın yıkılması neticesinde sona eren halifelik misyonu ümmetçilik anlayışıyla Osmanlı'ya bağlı pek çok Kürt miri ve aşiret reisini oldukça rahatsız etmiştir. Aynı şekilde ulus devlet kavramları ve yeni dünya düzenindeki gelişmeler, kimi Kürt liderler tarafından da benimsenmiş ve bu amaçlarla yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne zaman zaman baş kaldırmışlardır. Bu isyanlar neticesinde çok defalar Kürtçe konuşmak, yazmak ya da müzik dinlemek gibi davranışlar dahi yasak sayılmış, yasağa uymayanlar çok ağır biçimde cezalandırılmışlardır. Cumhuriyet'ten beri irili ufaklı çok sayıda isyan ve başkaldırı olmuştur ve bu isyanlar çok şiddetli biçimde bastırılmıştır; ancak mevcut koşulları düzeltebilecek kalıcı çözümler bulunmaması sebebiyle sorunlar günümüze kadar da devam etmiştir. Ayrıca bu sıkıntılar zamanla ülkenin ekonomisi ve sosyal yapısında da ciddi tahribatlara yol açmıştır.

Kürtler, bugün Doğu ve Güneydoğu Bölgeleri başta olmak üzere Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde yaşamaktadırlar. Önemli bir bölümü asimilasyon nedeniyle kendi anadilini unutmuştur ancak büyük bir bölümü hala bu özelliklerini büyük oranda korumaktadırlar. Kürtçenin, eğitim dili olamaması, bu dilin zamanla unutulmasına neden olmakta; bununla beraber bu dille varolan gelenekler de zaman içerisinde yok

⁴² Vladimir Minorsky, İslam Ansiklopedisi, "Kürtler", C.6, M. E. B. yay. İstanbul 1955, s. 1100-1101

⁴³ Vladimir Minorsky, a.g.a.e., s.50

olup gitmektedir. Kürtlerin bir halk olarak bugüne ulaşabilmelerini sağlayan belki de en önemli aygıtlardan biri olan dengbêjlik kültürü, her şeyden önce dil üzerinden var olan bir kültürdür ve varlığı, bu dil (Kürtçe) üzerinden sürdürülmektedir. Günümüzde bu tarz geleneklerin varlıklarını koruyabilmesi mevcut ekonomik ve sosyal koşullarda zaten oldukça güçleşmiştir. Buna paralel olarak özellikle dil ve kültür üzerindeki baskılar bu geleneğin ömrünü daha da kısaltmaktadır.

2. DENG BÊJLİK KÜLTÜRÜNE GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Dengbêjlik Terimi

19. yy. başından itibaren pek çok batılı gezgin ve araştırmacı, Kürt folkloru üzerine önemli derleme çalışmaları yapmışlardır. Bu kaynakların içerisinde, dengbêjlerden derlenen bazı şarkı ya da anlatılar da bulunmakla beraber, genel olarak sırf dengbêjlik geleneğini konu alan araştırmalar çok azdır. Hâli hazırda elimizdeki mevcut kaynaklar bir-iki tane dışında çoğunlukla tarihsel ve etnolojik içerikli çalışmalardan ibarettir. Bununla beraber pek çok araştırmacının dengbêj, ozan, âşık ya da saz şâiri adı altında konuya değindiklerini ve çoğunlukla bu kişilerin icra ettikleri eserlerin ehemmiyeti üzerinde durduklarını biliyoruz. Doğrudan “dengbêjlik geleneği” başlığı altında yazılan yazılardan biri, Mehmet Bayrak’ın *Kürt Müziği Dans ve Şarkıları* isimli bibliyografya çalışmasında yer alan ve M. Zahir Kayran (Özgür Ülke Gazetesi, 1994) tarafından kaleme alınan “Kürt Folklorunda Dengbêjlik Geleneği” isimli makaledir. Bu konuda yapılan diğer bir çalışma ise Abidin Parılı’nın 2006 yılında yayımlanan, *Dengbêjler, Sözüün Yazgısı* isimli çalışmasıdır. Bu bağlamda biz, burada öncelikle bu konuda görüş bildirmiş ilgili şahsiyetlerin de yorumları doğrultusunda dengbêjliğin kavramsal özellikleri ve müzikle ilişkisini etnomüzikolojik açıdan bilimsel bir zemine oturtmaya çalışacağız. Kayran ve Parılı’nın yorumlarına ek olarak bu konuda görüş bildirmiş bazı yazarların tespitlerine aşağıda yer verilmiştir:

Kürt halkı, içinde yaşadığı coğrafyayı, sosyal yaşantısını, estetik beğenilerini güncel yaşamın tüm süreçlerini en iyi şekilde

“dengbêjlik geleneğinde” dile getirmiştir. Günümüzde hızla tükenmekte olan folklor değerlerinin yarattığı olumsuzluk karşısında, güncel yaşam içerisinde eskiyi koruyarak onu yeninin nefesleriyle tanıştıran “dengbêjlerin söyledikleri, aynı zamanda tarihi birer belge niteliğindedir...”⁴⁴

... Dengbêjler; genelde okuma yazma bilmeyen, sözlü kültürün özellikleri ve değerleriyle yetişmiş, yaşadığı toplumu, geleneklerini, koşullarını, çelişkilerini iyi bilen, güçlü bir belleğe sahip, sese ve söze biçim verebilirken onu estetize edebilen yetenekte, Kürt halk hikâyelerini bir ezgiyle yoğurarak kimi zaman bir enstrüman eşliğinde belli bir zaman diliminde hünerini dinleyici topluluğu karşısında icra eden anlatıcılar olarak değerlendirilebilir.⁴⁵

...Destanlar, Manzum Öyküler, Kürt folklorunda geniş bir yer tutar, dengbêj denen halk ozanı ya da türkücü, bir yandan manzum parçayı bir uzun hava ya da arya biçiminde gür bir sesle okur... Dengbêj genellikle türküyü makamıyla okuyan ve öyküyü bilip anlatan kişidir.⁴⁶

Kürtçede *deng* sestir. *Bêj* ise sese biçim verendir, sesi söyleyendir. Sese ruh kazandıran, sesi canlı hale getirendir. Sesi meslek edinmiş usta, mekânı ses olmuş insandır. Dengbêj, sese nefes ve yaşam verendir. Dengbêj sesi kelam, kelamı *kilam*, türkü haline getirendir. Dengbêj söyleyendir, anlatandır.⁴⁷

Kürtlerde sözlü tarihin ve edebiyatın kaydedildiği, bu suretle yüzyıllar boyunca yaşatıldığı ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı bir figür vardır: Dengbêj(sesle anlatan). Dengbêjler geleneksel

⁴⁴ M. Zahir Kayran “Kürt Folklorunda Dengbêjlik Geleneği”, Mehmet Bayrak, *Kürt Müziği, Dans ve Şarkıları*, Özge yay. Ankara 2002, C.1 s. 510-514

⁴⁵ Abidin Parıltı, *Dengbêjler, Sözüün Yazgısı* İthaki yay. İstanbul 2006, s. 64-65

⁴⁶ Kemal Burkay, *Kürtler ve Kürdistan*, Deng yay. Diyarbakır, 2008 C.I, s. 215-217

⁴⁷ Mehmed Uzun, *Dengbêjlerim*, Gendaş yay. İstanbul, 2001, s.11

hikâyeleri, masalları, destanları, savaş ve kahramanlık öykülerini, destansı aşkları ve daha pek çok yaşanmış/yaşanmamış öyküyü meselle (ezgisiz, konuşarak) ya da makamla (ezgili ve ritmik) söyleyen gezgin anlatıcılardır.⁴⁸

Dengbêjlik geleneğiyle ilgili yaptığı çalışmasında Nedim Dit, geleneğin tanımı ve icra biçimiyle ilgili oldukça kesin hatlar çizer. Nedim Dit, dengbêjlik geleneğinin 1983 yılında hayatını kaybeden Dengbêj Reso'dan sonra artık tükendiğini hatta takipçileri diye tabir ettiği kimi popüler dengbêjler de dâhil olmak üzere günümüz dengbêjlerinin, *dengbêj* olarak lanse edilmesinin son derece yanlış ve bilinçsizce bir davranış olduğunu ifade eder.⁴⁹ Ne yazık ki dengbêjlik, bugün çok ciddi bir kimlik bunalımı yaşamakta ve gelenek, bilimsel perspektiften çok, edebi söylemlerle tanımlanmaya çalışıldığı için bu kavram karmaşası çoğalarak devam etmektedir. Belki de konuyla ilgili yapılan en önemli hatalardan biri de budur diyebiliriz. Kuşkusuz dengbêjlik geleneği Kürt kültürü ve edebiyatının çok önemli bir parçasıdır; fakat henüz tam olarak bu geleneğin icra alanı üzerinde yeterli bilimsel araştırmalar yapılamamıştır. Hâliyle şu an için dengbêjlik geleneğiyle ilgili bu tarz kesin ifadeler kullanmanın doğru olmadığı kanaatindeyiz. Kaldı ki dengbêjler, bir kutsiyet haresiyle çevrilmekten çok, bugün Kürt sözlü kültür mirasının sözcüleri olarak bütüncül bir yaklaşımla yapılabilecek bir araştırmaya ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda biz burada Nedim Dit'in bu konudaki yorumlarının da önemli olduğunu düşünüyor fakat kendisiyle bazı hususlarda aynı görüşü paylaşmadığımızı da belirterek, Nedim Dit'in dengbêj ve dengbêjlik yorumunu aşağıda aktarıyoruz.

...Dengbêj (...) "ses" anlamındaki "deng" kelimesi ile "söyle" anlamındaki "bêj" kelimesinden oluşmuş ve bir alanla uğraşan kişinin adı olmuştur, ne ki o kişiyi çevreleyen, onunla özdeşleşen, onu o yapan "deng" ve "bêj"dir. Diğer bir ifade ile dengbêj, ses

⁴⁸ Boğaziçi Gösteri Sanatları / Müzik Birimi, *Eyhok, Hakkâri Geleneksel Müziği*, Kalan Müzik.

İstanbul 2004, s.30

⁴⁹ Nedim Dit, "Dengbêj Geleneğinin Sonu ya da Bu Geleneğin Son Halkası: Reso", Kovara Bir (Bîr dergisi) S. 6 Edebiyat, 25 Temmuz 2010

ve söylemenin dışında değerlendirilemez. Dolayısıyla dengbêj kelimesinin ilk ve basit anlamı da budur... Kürt kültüründe dengbêj, sese ve söze hükmedendir. Geleneğin aslında dengbêj salt söyleyen değil, söylediklerini yaratandır da. Diğer bir ifade ile hem imal hem icra edendir... Dengbêjlik, ses ile seslendirmenin bileşkesidir. Ses, aynı zamanda sözdür; sözün dışarıya vurumudur. Söz ile ses bir yaprağın iki ayrı yüzüdür. Yaprak ancak o iki yüzü ile vardır. Dengbêjlik de böyledir; hem söz hem ses olacaktır. Diğer bir ifade ile yalnız ses, dengbêjliği yansıtmıyor; yansıtmaktan da öte dengbêjlikten uzaktır. Söz de salt başına sesin konumundan farklı değildir. Dengbêj ise bu bileşimin ustasıdır, tanrısıdır. Sözü yaratan; ama yaratmakla iktifa etmeyip onu önce çarpanlarına ayırarak yoğuran, sonra ağzında hamurlaştırıp biçimlendiren, estetize eden ve ardından da bir neyzenin neyi gibi dudaklarının arasından, dışarıya üfleyip salıverendir dengbêj...⁵⁰

Kürt Müziği isimli kitapta aynı isimli makalesinde Erol Mutlu, “Kürt müziğinin tarihsel-geleneksel kaynakları” diye atıfta bulunduğu dengbêjler için şu tanımlamada bulunur:

...Kelime anlamı itibariyle bakıldığında *deng* (ses) ve *bêj* (söyleyen) sözcükleri Dengbêjin öncelikle bir “ses” ve “söz” ustası olduğunu ifade eder...⁵¹

Mutlu, ayrıca yazılı kültürün yarattığı boşluğu dolduran sözlü geleneğin aktarımındaki rolüne vurgu yaparak; Kürt müziğindeki birikimin büyük oranda dengbêjlik kanalıyla bu güne taşındığını belirtir.⁵² Aynı kitapta Kendal Nezan, dengbêj için şu tarifi kullanır:

⁵⁰ Nedim Dit “Dengbêj Geleneğinin Sonu ya da Bu Geleneğin Son Halkası: Reso”, Kovara Bir (Bîr dergisi) S. 6 Edebiyat, 25 Temmuz 2010

⁵¹ Erol Mutlu, “Kürt Müziği Üzerine”, (Nezan, İzady, Tatsumara, Mutlu, Poche, Christensen, Komitas, *Kürt Müziği*, Anonim Eser) Avesta yay. İstanbul 1996, s.55

⁵² Erol Mutlu, “Kürt Müziği Üzerine”, a.g.a.e., s.55

...Genelde okuma yazma bilmeyen... Doğuştan istisnai bir hafızaya sahip olan Dengbêj, çok güzel bir sese sahip olan, belki bir enstrüman ustası olan bir köylüdür... Dengbêj sadece başkalarının yerel yaratımlarını Kürt ülkesinin bir ucundan diğerine tanıtmakla -yaymakla- (...) kalmaz aynı zamanda kendisi de bir yaratıcı, şâîr ve bestecidir...⁵³

Dengbêjlik geleneği, Türkiye’de daha çok Güney ve Doğu Anadolu Bölgelerinde yaşayan *Kurmanc* Kürtleri arasında karşımıza çıkan bir çeşit ozanlık geleneğidir. Başka Kürt toplulukları arasında da aynı isim altında olmasa da farklı tanımlarla ifade edilen bu tarz gelenekler mevcuttur. Diğer topluluklardaki ozanlık geleneğinin, uslûp açısından ne şekilde icra edildiğiyle ilgili elimizde çok net bilgiler bulunmamakla beraber genelde benzer bir işlev üstlenmiş olabilecekleri düşünülmektedir. Bu konuda Wadie Jwaideh; güney Kürdistan’da popüler halk hikâyeleri ve destanlarını ezberden okuyan halk ozanları yetiştiren okullar olduğunu ve kuzeyde karşılığı *dengbêj* olarak bilinen bu ozanların güneyde *şâîr* olarak isimlendirildiklerini aktarır.⁵⁴ Etnomüzikolog Jean During, İran’daki Ehli Hak Kürtleri üzerine yaptığı araştırmasında; değişik Kürtçe lehçelerinde yazılan kutsal metinleri ezberden okuyan ve bu metinleri hiç değiştirmeden akıllarında tutan; yorumlama ve iletme konusunda uzmanlaşmış kişilerden bahseder. During, bu kişiler için *kilamxan*, -bu kişilerin- icra ettikleri eserler için ise *kilam* tabirinin kullanıldığını belirtir.⁵⁵ Özellikle *Serhat* dengbêjlerinin okudukları müzikal ve sözlü eserler için kullandıkları *kilam* tabirinin burada da aynı isimle kullanıldığını ve *kilam-xwan* yani *kilamı* yorumlayan/okuyan icracı” şeklinde fakat *Serhat* Yöresi’ndeki kullanımından farklı olarak daha çok, inanç temelli kutsal bir kimliğe karşılık geldiğini görüyoruz. Stephan Blum, İran Horasanı’ndaki Kürtler üzerine yaptığı araştırmalarda, Horasan Kürtleri arasındaki ozanlık geleneğinde *baxşi* ve *âşık* tabirlerinin yaygın olarak kullanıldığını aktarır. Hazar ötesi Türkmenler arasında iki telli tamburalarıyla şiirler

⁵³ Kendal Nezan, a.g.a.e., “Kürt Müziği” s. 13

⁵⁴ Wadie Jwaideh “Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi” Çev. İsmail Çekem, Alper Duman, İletişim yay. İstanbul 1999, s. 47

⁵⁵ Jean During, “Mistik İletim Olarak Ahl-i Hak’ın Kutsal Müziği”, Mehmet Bayrak, a.g.e., s. 239

okuyan saz şairi manasına karşılık gelen *baxşi*⁵⁶ tabirinin, Kürtler arasındaki kullanımıyla ilgili olarak da; o bölgedeki Türklerle yaşadıkları yoğun münasebetlere dikkat çekmektedir. Stephan Blum, günümüzde Horasan'lı *baxşilerin* Türk hikâyatını belirli bir repertuar içinde sunduklarını, tarihteki atalarının tersine, kendi çabaları ile repertuarlarını genişletme yoluna gitmediklerini aktarır. Bu nedenle günümüz Horasanlı dinleyicisi için Türk hikâyatı, daha çok eski zamanlara ait bozulmamış olan repertuarın aynen icrası şeklindedir. Buna karşılık Horasanlı -Kürt- bahşilerin, Kürtçe yeni ürünler yarattıklarını; önderleri ve yakın geçmişte aktif olan eşkıyaları övmek üzere yeni eserler de üretebildiklerini belirtir.⁵⁷

Çoğunlukla Kurmanc Kürtleri arasında bir çeşit ozan tipolojisi olarak karşımıza çıkan dengbêj; Kürt toplumunun müzikal geçmişinin yanı sıra pek çok kültürel öğenin en önemli taşıyıcı aktörlerinden biri olarak bilinmektedir. Halk arasında önemli bir misyon yüklenen bu kişiler halkın dilinden tarihsel ve güncel pek çok öğeyi müziklendirerek sürekli gelecek kuşaklara aktarmışlardır. Kısaca; önemli toplumsal faaliyetlerde halkın yanında bulunan ve değişik temalar üzerinden bir bağ kurarak özelde kahramanlık, aşk ve ölüm üzerine *kilam* ve ya *stranlar* okuyup üreten bu kişiler aynı zamanda yaşadıkları zamanın bizzat şahidi ve gözlemcileri olarak sayısız hadise ve aktarımı gelecekle buluşturmuşlardır.

⁵⁶ M. Fuad Köprülü, *Bahşi* kelimesinin farklı telaffuz örneklerinin yanı sıra zaman içerisinde değişik anlamlara karşılık gelen bazı aşamalardan geçtiğini belirtir. “Kelimenin yakın zamanlara kadar sankristçe de *bhikşu* (dilenci ya da gezgin rahip) anlamından geldiği sanılıyordu. Radloff, Kırgız-Kazaklar arasındaki bakşı, baksı, baksa tarzındaki kullanımından hareketle bunun Türkçede ki “bak” kökünden türediğini iddia etmiştir. İslam’ın kabulünden sonra Moğol devletleri arasında Türk ve Uygur dillerini bilen kâtip manasında kullanılmakta olan *bahşi* tabiri, Müslüman Kırgız-Kazaklar arasında “*bakşı, baksı, baksa*” şekillerinde hala devam etmekte; eski şaman kalıntılarını ve hatıralarını yaşatan sihirbaz, üfürükçü ve halk hekimleri için -bu tabir- kullanılmaktadır. Köprülü’ye göre esasen *baksı*, her bakımdan bir şamandan farksızdır ve sathi bir Müslümanlık cilası altında eski Paganizm kalıntılarını yaşatan büyücü, efsunculardır. Hazer ötesi Türkmenler arasında ise iki telli tamburalarıyla koşuklar (şairler) okuyan halk şairi manasına gelmektedir. Ayrıca Hazer bölgesinde daha seyrek olarak Anadolu Türkmenleri arasında kullanılan âşık tabirinin de kullanımına rastlandığını belirtir.” Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü *Edebiyat Araştırmaları 1*, “Bahşi”, 4. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004, s.140-151

⁵⁷ Stephan Blum, “Kuzey Horasan da “Âşık” Kavramı”, Mehmet Bayrak, *a.g.e.*, s.515-532

Kürtçede *deng* (ses), ve *bêj* (söylem-söyleyen) kelimelerinden türemiş, özcesi sesle “söyleyen manasına” gelen *dengbêj* isminin etimolojik açıdan morfolojisi şu şekildedir:

“Bêj: Kürtçede *gotin* yani “söylemek” fiilinin şimdiki, zaman köküdür. Bu fiil kuralsız (düzensiz) olup şimdiki zaman hâli *bêjin*’dir. Kürtçede fiillerde iki kök mevcuttur; bunlar şimdiki zaman ve geçmiş zaman kökleridir. Kürtçede yapım ekleri dışında, fiillerin şimdiki zaman kökü yardımıyla da isimden isim ya da fiilden isim türetilir. Örneğin:

Firotin (satmak) fiilinden “*firoş*”– *Zembîl* (Sepet) = *Zembîlfiroş* (sepet satıcısı)

Girtin (tutmak) fiilinden “*gir*” – *Masî* (Balık) = *Masîgir* (balıkçı)

Pêjin (pişirmek) // “*pêj*” – *Nan* (ekmek) = *Nanpêj* (ekmekçi)

Birîn (kesmek) // “*bir*” – *Pez* (koyun) = *Pezbir* (kırkıcı)”⁵⁸

Aynı şekilde, “*gotin*” (söylemek) fiilinin düzensiz hali olan *bêj* fiilinden *Stranbêj* (şarkı söyleyen) ya da *çîrokbêj* (hikâye anlatan) şeklinde türetilmiş isimler mevcuttur. Kürtçede; bu tarz fiilden türemiş isimler oldukça yaygındır. Ayrıca Güney Kürtlerinde “şarkı” manasına gelen *Goranî* ile Mukrî Kürtlerindeki *Qam* isimlerinin önüne de aynı şekilde *bêj* fiili getirilerek *Goranibêj* ve *Qambêj* (şarkı söyleyen) şeklinde ifade edilmektedir.⁵⁹

2.1.1. Çîrokbêj ve Stranbêj’in Dengbêjlikle İlişkisi

Dengbêjlik kavramıyla ilişkili olarak sıkça kullanılan ve zaman zaman dengbêjlikle karıştırılan bazı kavramlar da mevcuttur. Bu kavramların içeriklerinin tam olarak aydınlatılması önemlidir. Biz bu kavramların hem ifade alanlarını belirlemek hem de içeriklerinin tam olarak neye tekabül ettiğini anlamak için kendi tespitlerimizi de kullanarak bazı sonuçlara ulaşmaya çalışacağız. Ayrıca kavramların

⁵⁸ Zana Ferqînî, “Özel Görüşme” Aralık 2011

⁵⁹ Zana Ferqînî, Kovara Zend (Zend Dergisi), “Navên Stranan, Meqam, Amûr, û Rîtmên Mûzîka Kurdî”, Kürt Enstitüsü Yay. İstanbul Bihar-Havîn 2008. S, 26

değişik yorumlanma biçimlerinin sebep olabileceği bazı karışıklıkların ne şekilde husule gelebileceğine kaynaklık etmesi açısından; T. Bois'in 1966'da "*Anonim Kürt Halk Edebiyatı*" ile "*Kürtlerde Halk Âşıkları ve Saz Şâirleri*" başlıkları adı altında yayınlanan makalelerinde *dengbêj*, *çîrokbêj* ve *stranvan* ile ilgili kullandığı ifadeler üzerinden bir örnekleme bulunacağız.

(1)...Büyük Kürt efsane ve destanları bugün maalesef azalmakta olan **halk âşıkları** tarafından ya türkü gibi söylenmekte ya da anlatılmaktadır. Bu âşıklara **Çirokbêj** ve **Stranvan** yani **Halk Şâiri** denir. Manzum olsun nesir olsun, âşık, hikâyesine başlarken önce hikâyeyi bağlar; kahramanları takdim ettikten sonra saz eşliğinde ve şiirleştirerek söylemeye başlar. Şayet birden çok âşık varsa biri anlatıcı olur diğerleri ise kahramanları oynar ve sırası geldikçe saz eşliğinde söylerler... (2)...Hikâyeler (*çîrok*) ve efsaneler (*çîrçîrok*) genelde nesir şeklindedir ve içine şiir serpiştirilmiştir. Kafiye nesir genellikle hafif bir ezgiyle beraber söylenir. **Dengbêj** bu anlatımın kıtalarına bir kafiye ile başlar ilk duraksamaya kadar aynı kafiye ile devam eder. Her duraksama bir önceki kafiye ile aynıdır. Âşık böylelikle devam eder...⁶⁰

Bois'in ifadesinde *dengbêj*'in icra alanı ve uslûbuyla ilgili gayet açıklayıcı bir tanım yapılmaktadır fakat birincisinde *Âşık*'ın *Stranvan*, ikinci ifade de ise *Dengbêj* olarak kullanılmış olması bir tanım belirsizliğine yol açmaktadır. "Acaba *stranvan/stranbêj*⁶¹ ve *dengbêj* aynı ifadenin karşılığı mıdır yoksa farklı anlamlara mı gelmektedir?" bu hususlara yeri geldikçe değinilecektir. Bu arada alıntıyı biraz uzun tutmamızın temel sebebi yukarıda değindiğimiz üzere bu tarz durumlarda özellikle bilimsel açıdan nasıl bir terminoloji sıkıntısı oluşabileceğinin altını çizmek ve eğer bu kavram karışıklığı tercümeden kaynaklanıyorsa en azından bu hususun düzeltilmesi konusunda ilgili kişilerin dikkatini çekmektir. Öte yandan bütün bu tanımların önemli oranda geçerliliği vardır. Fakat özellikle *dengbêj*, *çîrokbêj* ve *stranbêj* tabirleri arasındaki işlev farklılığının nasıl bir ilişki düzeyinde olduğu ya da

⁶⁰ T. Bois, "Anonim Kürt Halk Edebiyatı", Mehmet Bayrak, *a.g.e.*, s. 498., T. Bois, "Kürtlerde Halk Âşıkları ve Saz Şâirleri", Mehmet Bayrak, *a.g.e.*, s. 499

⁶¹ Ayrıca bkz. *Dengbêj Müziğinde Türler*, "*Stran*", s.128

stranbêj tabirinin kullanıldığı coğrafya itibariyle tam olarak neye tekabül ettiğini belirlemek için ciddi bir analize ihtiyaç vardır. Bu bağlamda öncelikle *çîrokbêj*leri net olarak ayrı bir kategori de değerlendirmemiz gerektiğini belirtmeliyiz.

2.1.2. Çîrokbêj

Hikâyeci, öykücü, hikâye anlatan anlamına gelir.⁶² Kürt toplumunun sosyo-kültürel yaşantısında eskiden gezgin ya da yerleşik olarak varlık gösteren; hikâye, öykü, masal, destan gibi sözlü kültür öğelerini anlatabilen ve iyi bir hitabet yeteneğine sahip bilge kişilerdir. Zaman zaman hikâye anlatma özellikleri bağlamında dengbêjlikle karıştırılan bu gelenek, icra ettiği tür ve uslûp açısından dengbêjlikten önemli farklılıklar gösterir. Bildiğimiz kadarıyla bu kişiler anlatıları esnasında müzikal bir dil kullanmazlar. Bu açıdan *dengbêj* ve *stranbêj*lerden ayrılırlar. Ayrıca yöresel ağızlarda kimi farklı ifadeler de rastlanmaktadır. Örneğin; *Botan* ve *Behdînan*'da genelde hikâye ve öyküye karşılık *Qewl* ve *Serpêhatî* tabirlerinin kullanıldığını gözlemledik. *Qewl* tabiri; Kürtler arasında özellikle Êzîdî'lerde *beyt* türü ilahiler için kullanılan bir kavramdır. Aynı zamanda hikâye ya da öyküye de karşılık gelmektedir. *Qewl* (*çîrok*) anlatan kişilere ise *Qewlbêj* denilmektedir. "Kürtçede hikâye ve ya masallar için mesel, meselok, xeberoşk, gibi başka tanımlar da kullanılmaktadır."⁶³

Bu tanımlara ek olarak Şırnak Merkez, Uludere, Beytüşşebap, Uzungeçit ve Silopi'de hem müzikal hem de anlatı şeklindeki eserlere karşılık *çêr*⁶⁴ tabirinin de kullanıldığını tespit ettik. Bu tabir; *çîrok* ifadesinin yöresel bir telaffuzu olup aynı zamanda bütün müzikal eserleri de kapsayan bir ifade olarak bahsettiğimiz bölgelerde kullanılmaktadır. Her ne kadar hikâye içeriğiyle ilişkili olsa da - bahsettiğimiz yörelerde- bütün müzikal ve anlatı eserler için de kullanılabilmektedir. Bir anlamda *Serhat* Yöresi'ndeki *kilam* tabirine karşılık gelmektedir. Kısaca destan, hikâye, masal, ritmik ve ya serbest tartımlı bütün

⁶² Zana Ferqînî, *Türkçe-Kürtçe Sözlük*, bkz. "Çîrokbêj" İstanbul Kürt Enstitüsü Yay. İstanbul, 2004, s.407

⁶³ Zana Ferqînî, A.g.e. bkz. *Mesel*,

⁶⁴ *Çêr* tabiri, Kürtçe'de kimi yörelerde aynı zamanda "küfür" anlamına gelmekte ise de bazı yöresel ağızlarda bahsettiğimiz türden değişik telaffuzlarına rastlanmaktadır.

müzikal anlatı ve ezgiler bu başlık altında ifade edilebilmektedir. Bu eserlerin icracısı manasında *çêrbêj* tabiri kullanılmaktadır. Yöredeki kullanımına örnek olarak bazı ifade şekilleri aşağıda belirtilmiştir;

Ji me re *çêr/çîrok* a Memê Alan bêje (Bize Memê Alan destanını anlat)

Ji me re *çêrekê* dawetê bêje (Bize bir halay/düğün şarkısı oku)

Ji me re *çêrekê* runiştî bêje (Bize oturaklı/divan şarkısı söyle) vs.

2.1.3. Stranbêj

Terminolojik olarak daha çok Şırnak (Botan) ve Hakkâri bölgelerinde belli bir tarz müziğin (serbest tartımlı ezgiler, ritmik ezgiler, *bêrîte*, *peyîzok* vb.) icracıları olarak bilinirler. Bunlar; çoğunlukla müzikal öğeleri icra eden kişilerdir fakat tam da bu iki bölgede bazen “dengbêj” tabirine karşılık kullanıldığı durumlar da vardır. Şırnak’ta yaptığımız görüşmelerde dengbêjler, zaman zaman kendileri için her iki tabiri de kullanmışlardır. *Serhat* ve Diyarbakır yörelerinde ise bu isim bilinmekle beraber *kilam* kadar yaygın kullanılan bir tabir değildir. *Stranbêj*leri dengbêjlerden ayıran en önemli fark; sadece müzikal eserleri icra etmeleridir diyebiliriz. Buna mukâbil *dengbêj* ile *stranbêj* tabirinin Şırnak ve Hakkâri yörelerinde zaman zaman aynı manalara karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Bu durumu formüle edecek olursak aşağıdaki gibi bir durumla karşılaşırız.

Yörelere	İcra Edilen Bazı Tür İsimleri	İcraçı İsimleri
<i>Serhat</i> , Diyarbakır, Batman (Xerzan)	Kilam: Her türlü sözlü anlatı (Destan, hikâye, öykü vs.) ve müzikal tür (Serbest tartımlı şarkılar, ritmik şarkılar vs.) için kullanılan genel isim.	Dengbêj ve Arapça şâîr’den (Şaêr, Şoêr, Şayêr)
Şırnak (Botan), Hakkâri	Stran: Bütün müzikal türler için kullanılmaktadır. <i>Kilamdan</i> farklı olarak mutlak suretle müzikal (melodik) bir tavrı ifade eder.	Dengbêj, <i>Stranbêj</i> ve Arapça şâîr’den (Şaêr, Şoêr, Şayêr)
Şırnak Merkez, Uludere, Beytüşşebap, Uzungeçit, Silopi	Çêr, Çêrik (Çîrok): Tüm müzikal ve anlatı türü eserler için kullanılan genel isimdir.	Çêrbêj

Tablo 1.1

Bu bağlamda Şırnak (Botan) ve Hakkâri’de serbest tartımlı, daha ağır ve - mutlak suretle müzikal- oturaklı türler (dîvan şarkıları vs.) için *stran*; icracısı manasında (*stranbêj*) tabirinin kullanıldığını söyleyebiliriz. Ayrıca yine Şırnak merkez ve bazı ilçelerinde, bütün anlatı ve müzikal türlerin (şarkı türü, hikâye, destan vs.) genel kapsayıcı ismi olarak *çêr* ya da *çêrik* (*çîrok*); icracısı manasında ise *çêrbêj/çîrokbêj* tabirlerinin kullanıldığını tespit ettik. Dolayısıyla bir anlamda, *Serhat* Yöresi’ndeki *kilam* tanımının Şırnak ve Hakkâri yörelerinde ki *stran* ve *çêr* (*çîrok*) tabirine karşılık geldiğini söyleyebiliriz.

Buradaki “*çêr*” tabiri, aslında *çîrok* (*hikâye*) formunun yeni bir ifade şekli altında başka bir tanıma karşılık gelmesiyle ilişkilidir; yani *çîrok* ifadesinin başka bir anlamda karşılık bulmuş halidir. Durum teknik olarak bu şekilde ifade edilebilir; fakat öte taraftan Kürt müziğinin işlevsel özellikleri arasında bulunan anlatı özelliği bu durumla çok da çakışmamaktadır. Zira Kürt halk şarkısı da çoğu kez bir hikâyedir ve içeriğinde yaşanmışlıkların payı çok fazladır. Bu yüzden aslında *çîrok* ifadesi bazı bölgelerde, aynı zamanda başka bir anlam üzerinden müzikal türler için de nesnel bir söylem geliştirmiştir. Kendal Nezan’ın Kürt müziğine ilişkin şu açıklamaları bize - özellikle dengbêjlerle ilintili olarak- *kilam* ve *çîrok* kavramlarının bugünkü kullanım biçimleriyle ilgili önemli ipuçları sunmaktadır.

...Kürt kültüründe müzik mutlak ve temel bir işlevi yerine getirmektedir. Vakayinamelerden lirik şiirlere, destanlardan edebi eserlere kadar her şey şarkı olarak söylenir, her şey müziklendirilir ki daha iyi ve daha kolay hatırlanabilsin ve gelecek kuşaklara aktarılabilsin.⁶⁵

Bu bilgilerin yanı sıra *kilam*, *stran* ve *çêr* ifadelerinin yöresel terminolojilerdeki kullanım biçimlerini tezimizin “Dengbêj Müziğinin Teknik Özellikleri” başlığı altında daha detaylı olarak ele alacağız. Son olarak, hemen tüm yörelerde çok yoğun olmamak kaydıyla *dengbêj* ve *stranbêj* kavramlarının yanında değişik şekillerde telaffuz edilen *şâîr* (*şâêr*, *şoêr*, *şayêr* vb.)

⁶⁵ Kedal Nezan, a.g.a.e., “Kürt Müziği”, s.12-13

tabirinin kullanıldığını da söyleyebiliriz. Bu tabir, genelde kapsayıcı bir başlık biçiminde, *dengbêj* ve *stranbêj* tabirleriyle birlikte ifade edilir. Örneğin: eğer bir kişi, çok iyi bir *dengbêj* ya da *stranbêj* ise o kişi aynı zamanda iyi bir şâir olarak da adlandırılabilir.

2.2. Dengbêjlerin Yörelere Göre Dağılımı

Bölgede dengbêjlik geleneğinin destansı, şiirsel ve ya müzikal icra biçimleriyle ilgili halk tarafından yöresel bir terminoloji kullanılmaktadır. Bu terminoloji; aynı zamanda farklı yöre dengbêjleri arasında bir üslûp farklılığını da ifade etmektedir. Dengbêjlerin müzikal icra biçimlerinin ayrıştığı yöreler; -halkın kendi terminolojisiyle ifade edilecek olursa- *Serhed* (*Serhat*), *Xerzan* (Batman), *Diyarbakir*, *Riha* (*Urfa*), *Botan* ve *Hekâri* bölgeleri olarak adlandırılmaktadır. *Serhat* Yöresi Doğu Anadolu Bölgesi'nin kuzey hattını, kabaca; Ağrı, Erzurum, Kars, Muş, Van, Bitlis ve Bingöl yörelerini kapsar. Botan⁶⁶ Yöresi Şırnak ve Siirt yörelerini, Hakkâri ise Kuzey Irak'ın *Zaho* ile *Duhok* yöreleri için kullanılan *Amadiye* ya da *Bahdinan* yöresiyle de ilişkilendirilmekle beraber, *Colemêrg* ya da *Hekarî* adı altında özel bir yöreyi ifade etmektedir. Bu arada Diyarbakir ve *Garzan* yörelerinin *Serhat*; Yöresi'nin etkisinde olduğunu söylemek mümkündür.

Dengbêj: inceleme alanımız kapsamında bulunan coğrafyanın tamamında rastladığımız ve halk arasında da en yaygın olarak kullanılan tabirdir fakat *Serhat* Yöresi'nde bu ismin çok daha popüler bir ifadeye karşılık geldiğini söylemeliyiz.

⁶⁶ “Dicle nehrine tabi olan bir akarsuyun ismi olup yine bu isim altında bir taraftan Dicle ile *Buhtan* suyu diğer taraftan “megara” yakınında Dicle'ye dökülen (küçük) Habur arasında bulunan arazi anlaşılır. Etrafını kuşatan araziden kuvvetli nehir kolları ile ayrılan bu bölge, kaidesi *Buhtan* suyu bir taraftan Dicle ve diğer taraftan Habur olan epeyce gayr-ı muntazam bir müselle (üçgen) teşkil eder ki, kuzeyde –Şirvan, güneyde –Zaho, batıda -Turabdin ve doğuda Hakkâri ile sınırlıdır. *Buhtan*, idari bir mefhum (kavram) olmayıp coğrafidir. *Buhtan*'a izafe edilebilen yöreler Eruh, Cizre ve Şırnak'tan ibaret olmakla beraber halk bu ismi yukarıdaki hudutlara dâhil memleket hakkında kullanmaktadır. Bu isim bugün genellikle *Botan* diye telaffuz edilmektedir. Avrupalı seyyahlar bunu *Bootan*, *Bottan* şeklinde yazmışlardır. Yeni Süryani lisanı'nda buraya *Botan* denilmektedir; fakat kelimenin ilk şekli *Bohtan*'dır. Bu isim asırlardan beri bu çevrede oturan ve hâkim ırk vaziyetinde bulunan *Bohti* Kürtlerinden kalmıştır; ancak bu bölgede Ermeniler ve Süryaniler de yaşamaktadırlar.” Detaylı bilgi için bkz. İslam Ansiklopedisi, Madd., *Buhtan*, C.2., Maarif Basımevi, İstanbul 1944, s. 773

Kuşkusuz bunun belirgin bazı sebepleri vardır: 18.yy' başlarında Ağrı'nın Tutak ilçesine bağlı Cemalverdi köyünde dünyaya gelen ve 19.yy başlarında vefat ettiği tahmin edilen Evdalê Zeynikê'nin, dengbêjliğin özellikle bu coğrafyada dallanıp budaklanmasında -aynı zamanda yeni bir ekolün öncüsü ve yaratıcısı olarak- büyük bir payı vardır.⁶⁷ Gerek dengbêjler gerekse halk arasında; "dengbêjlerin piri" olarak sürekli Evdalê Zeynikê'nin ismi zikredilir. Evdal, zamanın ve yörenin koşulları dikkate alındığında bulunduğu coğrafyayı fazlasıyla aşan bir performans sergilemiştir. Zira Evdal'ın nâmı ve eserleri bugün coğrafyanın neredeyse tamamında pek çok dengbêj tarafından bilinmekte ve icra edilmektedir. Bu bölgede en çok atıfta bulunulan diğer popüler dengbêjler ise Şêx Silê, , Ferzê, Reso, Îboyê Mihacir, Şakiro ve Huseynî Orginosî'dir.

Diğer önemli bir husus da; 1800'lerden sonra Türkiye ve Rusya arasında cereyan eden savaşlarla birlikte daha çok Doğu Anadolu Bölgesi'nden Kafkasya'ya göç etmek zorunda kalan; çoğunlukla Ermenistan ve Gürcistan olmak üzere değişik Kafkas Ülkelerine yerleşen Kürtlerin, özellikle 19.yy başından itibaren başını çektiği kültürel atılımlardır. Bu atılımların içerisinde Kürtlerin en popüler özelliklerini barındıran folklorik değerler; 19. yy'dan sonra kurulan ulus devletler arasında parçalanmış ve birbirlerinden uzaklaşmış pek çok Kürt için önemli bir iletişim aracı olacaktı. Teknolojinin de gelişmesiyle kurulan radyo benzeri iletişim araçlarında seslerini duyurma imkânı bulan Kürtler, bu kanalları büyük ölçüde başarıyla kullandılar ve bu ifadenin en önemli aktörleri olarak dengbêjler ise bu konuda çok hayati bir rol üstlendiler. Uzun yıllar Ermenistan'daki Erivan Radyosu'nda boy gösteren ve genelde *Serhat* ağzıyla *kilamlar* okuyan dengbêjler, bu vesileyle seslerini çok daha geniş kitlelere de duyurma olanağı buldular. Kafkasya'da özellikle Ermenistan ve Gürcistan'da yaşayan Kürtler, içinde buldukları koşullar ve imkânlar doğrultusunda Türkiye, İran, Irak ve Suriye'de yaşayan soydaşlarına göre daha iyi olanaklara sahiptiler. Bir zamanlar Sovyet Rusya'sındaki sosyalizm etkilerinin sosyal yaşam üzerindeki reel politikalarıyla paralel olarak bu coğrafyada uygulanan kültür politikaları; yaşanan süreç açısından bakıldığında özellikle dengbêjlik geleneği açısından dönemin sağladığı belki de en önemli katkılarının biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu imkânlar; eğitim ve ifade hürriyeti gibi önemli

⁶⁷ Detaylı bilgi için bkz. Ahmet Aras, *Evdalê Zeynikê*, Deng Yay. İstanbul 1996

hususların yanında müzikal faaliyetlerin geliştirilmesi ve sunulması gibi bazı kültürel aktivitelerin de daha rahat ifade edilebileceği bazı olanaklar sağlıyordu. 1950'lerden sonra Erivan Radyosu'nda *kilamlar* seslendirmeye başlayan dengbêjler, kısa sürede yayın dalgalarının ulaştığı özellikle Türkiye Kürtleri arasında adeta bir fenomen haline geldiler. Bu durum dengbêjlik geleneğinin yeniden canlanmasını sağlamış ve özellikle *Serhat* yöresindeki popülaritesini önemli oranda arttırmıştır. Êrivan Radyosu'nda boy gösteren bazı tanınmış dengbêjler şunlardır:

Neçoyê Cemal, Şeroyê Biro, Reşîdê Baso, Egîde Tecir, Efoyê Esed, Memoyê Silo ve Kürtçe söyleyen Ermeni kökenli dengbêj, Karapetê Xaço...

Bu isimlere ek olarak *Serhat* Yöresi'nde de ciddi bir üne kavuşmuş ve dengbêjlikteki ustalıklarıyla doğu ve güneydoğu coğrafyasında ismini duyuran bazı dengbêjlerin önemli katkılarını da burada belirtmemiz gerekir. Yöre dengbêjleriyle yaptığımız görüşmelerde dengbêjlik geleneğine katkıları konusunda hemen hepsinin üzerinde mutabık olduğu bu isimlerin bazılarını aşağıda belirtmeyi uygun buluyoruz. Bunlar çoğunlukla yakın dönemde yaşamış ya da henüz yaşayan; halkın ve dengbêjlerin hafızalarında hala canlılıklarını koruyan Ferzê, Kerem, Reso, Şakiro, Îboyê Muhacir, Huseynî Orginosi, Zahiro, Mihemed Salih, Mihemed Nurî, Hecî Xusrow, Hecî Evdirehmanê Perî, Hecî Evedilkerîm, Memedê Paniyê, Hecî Arif, Sidiqê Şêx Welîyan, Mistefa Canbulanê, Mehme Salihê Beynatî, Mihemedî Mirêd, Evedilhadîyê Arzuoxlî, gibi önemli isimlerdir. Bu arada, dengbêjlerin isimlerine dair eski ya da güncel bazı kaynaklarda çoğu kez bu isimlerin farklı şekillerde yazıldığına şahit olduk. Biz, burada isimleri yazarken olabildiğince dengbêjlerin ifade ederken kullandıkları şekliyle yazmaya gayret gösterdik.

Doğu Anadolu'nun kuzeyi yani *Serhat*'taki bu durumlara paralel olarak güneyde; Şırnak ve Hakkâri'de Tahran ve Bağdat radyolarının Kürtçe seksiyonlarında 1960'lardan sonra Kawîs Axa, Mihemed Arif ve Hesên Cizrawî, Îsa Berwarî, Tehsîn Taha, Eysê Şan ve Meyrem Xan gibi bölgenin önemli dengbêjlerinin sesleri yükselmeye başladı. Bunların arasında Cizrawî kardeşler dönemin ve ortamın koşullarına uygun olarak kendilerini çalgı aleti konusunda da geliştirerek dengbêjliğe

farklı bir yorum kazandırdılar.⁶⁸ Yöre halkı nezdinde kazandıkları şöhretleri kısa sürede Kürt coğrafyasında yayılarak kendilerinden sonra gelen pek çok müzisyeni de etkilemiştir. Bunların dışında yöre dengbêjlerinden derlediğimiz bazı önemli yerel dengbêjlerin isimlerine aşağıda yer verilecektir. Bunlar; Îsivê Ezêr, Mehmudê Alê, Reşo Evdê Seîd, Hacıyê Îsivê Birho, Xezala Mehmud, Rehîma Sofî, Feqe Xalidê Sedo, Berceşê Simaîl, Fadil, Evdîrehmanê Emer, Tahirê Hesên, Mehme Salihê Mijûnî, Ehmo Gavan, Tahirê Evdila, Mihemedê Emer ve Ehmedê Mihemed'dir.

Şırnak yöresinde yaptığımız görüşmelerde bazı dengbêjler, kendilerinin birer dengbêj olduğunu fakat “sanki bir eksiklikmiş gibi “şâîr” olmadıklarını söylüyorlardı. Bunun ne anlama geldiğini sorduğumuzda; genelde iyi bir dengbêjin sesinin ve sözünün kuvvetiyle ve üretkenliğiyle kendini ifade ettiğini, bu özellikleri bir araya toplayabilen kişinin aynı zamanda iyi bir “şaêr/şâîr” olduğunu söylediler. Yani sürekli yeni şeyler üretebilen ve bunu usta bir sesle işleyebilen dengbêjlere aynı zamanda *xweş şaêr* yani “usta/iyi şâîr” olarak da hitap edilmektedir. Bu veri; aynı zamanda hem dengbêjin geçmişle kurduğu bağın sürekliliği hem de *şâîr* tabirinin bu bölgedeki kullanılış biçimi açısından önemli bir bulguydu. Şâîr tabirinin yanı sıra özellikle Şırnak'ın Cizre ilçesinde *âşık* olarak hitap edilen dengbêjlere de rastlanmıştır. Bunlardan “Âşık Selim” yörede çok iyi tanınan ve pek çok müzik kaseti olan meşhur dengbêjlerdendir. Kendisi hacca gidip geldikten sonra *stran* okumayı bıraktığını belirtmişti.⁶⁹ Daha sonra -başka dengbêjlerle- bu konuda yaptığımız görüşmelerde; bazı dengbêjlerin hac sonrası ya da belli bir zaman sonra *stran/kilam* okumayı bıraktıklarını belirtmişlerdir. Sebebini sorduğumuzda ise durumun tamamen kişisel olduğunu ve bu kişilerin artık daha çok ibadetleriyle ilgili yoğunlaşacakları bir ortamı tercih ettiklerini söylemişlerdir.

2.3. Dengbêjlerin Sosyal Konuları

Saha çalışmalarımızda görüştüğümüz dengbêjlerin hemen tamamı erkektir ve Şafî mezhebine mensupturlar. Özellikle Muş-Erzurum-Bingöl hattında Alevi

⁶⁸ Nezan Newzat Çelebi, Vedat Yıldırım, Aytekin G. Ataş, “Geleneksel Kürt Müziğine Genel Bir Bakış”, 28 Eylül 2006, http://www.bgst.org/muzik/yazilar/geleneksel_kurt_muzigi.asp

⁶⁹ Âşık Selim, “Görüşme” Şırnak/Cizre, Eylül 2011

kökenli dengbêjlerin olduğu da bilgimiz dâhilindedir; fakat ne yazık ki onlarla herhangi bir görüşme olanağı mümkün olmamıştır. Bunlar, çoğunlukla her iki lehçeyi (*Zazakî* ve *Kurmanci*) de az çok bilen kişilerdir fakat bildiğimiz kadarıyla dengbêjlikle ilgili eserleri daha çok *Kurmanci* lehçesiyle icra ederler.

Dengbêjlerin yaş ortalaması 50'nin üzerindeydi ve çoğunlunun okuryazar bir kimlikleri olmadığı gibi olanlar da genelde ilkokul düzeyinde Türkçe eğitim ya da öğretim görmüşlerdi. Bunların yanında askerdeyken okuma yazma öğrenmiş olanlar da vardı. Hemen hepsi henüz çocuk yaşta köy odalarında ya da divanlarda kendilerinden önceki usta dengbêjlerin *kilamlarına* ve *stranlarına* bir şekilde kulak misafiri olmuş, sonradan bürünecekleri kimliklerini yerinde gözlem ve deneyimleme şansına sahip olmuşlardı. Bazılarında ailevi bir aktarım üzerinden sirayet eden bu yetenek bazılarında ise tamamen şahsi bir kabiliyet olarak tecelli etmekteydi. Burada; dengbêjlik geleneğiyle bir şekilde genetik bir bağ oluşturmuş ve yakın kan bağları üzerinden kurulan ilişkiler sayesinde geleneği öğrenen ve icra eden dengbêjlerin; herhangi bir kan bağı olmadan tamamen kişisel kabiliyetleri ve istekleri doğrultusunda bu geleneği temsil eden dengbêjlerden çok daha fazla olduğunu belirtmemiz gerekir.

Dengbêj profillerini incelerken karşılaştığımız belki de en önemli hususlardan biri de içinde buldukları olumsuz ekonomik koşullardı. Araştırmamız boyunca temasa geçtiğimiz dengbêjler, genelde gelir düzeyleri oldukça düşük insanlardı. Özellikle bazıları bu durumdan son derece şikâyetçi ve sitemkârdılar. “Üstlendikleri toplumsal ve sanatsal rollerin ehemmiyeti göz önünde bulundurulduğunda sitem ve şikâyetlerinde haklılık payı olduğu düşünülebilir... Fakat genelde sıradan halk tabakasından yetişme bu şahsiyetlerin yine içinde buldukları halkın büyük bir çoğunluğuyla bu anlamda bir kader birliği yaptıklarını da unutmamak gerekir.” Tabii bütün bu hususlar daha önce de belirttiğimiz gibi bölgenin içinde bulunduğu coğrafik ve politik konumunun geçmişten bugüne geçirdiği savaş ve diğer ekonomik olumsuzluklardan bağımsız değildir.

Konu dâhilinde şunu çok açıkça ifade edebiliriz ki bir mir, ağa ya da varlıklı bir aşiret reisinin himayesinde olmayan herhangi bir dengbêj, salt dengbêjlik ile

uğraşmaz ve hayatını sırf bu gelenekten kazanmaz. Özgeçmişleri incelendiğinde⁷⁰ dengbêjlerin hemen hiçbirinin bu geleneğe bir gelir kapısı olarak bakmadığı ve salt böyle bir yöntemle geçimini sürdürmediği açıkça görülmektedir. Burada karşımıza çok net iki tane dengbêj tipi çıkmaktadır. Bunları şu başlıklar altında sıralamak mümkündür:

1) Bir şekilde Kürt toplumunun elit tabakası diyebileceğimiz (mir, ağa, bey, vs.) kesimin himayesinde bulunan ve maddi ihtiyaçları dâhil pek çok gereksinimi yine bu kesim tarafından karşılanan dengbêjler ki biz bunların -artık birincil vazifeleri ve geçim kaynaklarını oluşturduğu için- “profesyonel dengbêjler” olarak tanımlanmalarının uygun olacağını düşünüyoruz.

2) Halkın içinde yaşayan ve geçim ihtiyaçlarını herhangi bir iş sahasında (çobanlık, ırgatlık, işçilik vs.) çalışarak karşılayan, buna mukabil kişisel ya da bir kan bağı üzerinden bu geleneğe duyduğu yakınlık münasebetiyle bir şekilde dengbêjlikle ilişki kurmuş ve bu geleneği çoğunlukla gönüllü olarak idame ettiren “serbest dengbêjler” dir.

Bu iki tipolojinin dışında ayrıca çoğunlukla bir çalgı aleti (reba, tembur (saz) vs.) çalabilen ve bu çalgı aletleri eşliğinde hünerini sergileyen gezgin ya da yerleşik dengbêjler⁷¹ de vardır. Bunlar daha çok eğlendirici eserler okuyan ve bunu bir mesleki çerçevede icra eden “bohemya kökenli *mitrib*lerdir”.⁷²

⁷⁰ Diyarbakır Büyükşehir Belediyesinin hazırlamış olduğu ve 2007’ de basılan “*Dengbêj Antolojisi*” isimli çalışmada doksanın üzerinde dengbêjin okuduğu ikişer şarkı ile küçük birer biyografileri yer almaktadır. Hem kendi referanslarımız hem de yazılı bu kayıtlardaki bilgiler ışığında gayet net olarak dengbêjlerin çok büyük bir kısmının (mirlerin ya da ağaların dengbêjleri hariç) bu geleneği bir geçim kaynağı olarak icra etmediklerini söyleyebiliriz. Detaylı bilgi için bkz. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, *Antolojiya Dengbêjan*, (Dengbêj Antolojisi), Akademi Matbaacılık, 2007

⁷¹ Bu kişilerin dengbêjlikle ilgili münasebetleri tartışmalıdır. Dengbêjlerin çalgı aleti icrasıyla ilgili durumları konusundaki görüş ve tespitlerimiz “Dengbêjlerin Müzikal Kimlikleri” başlığı altındaki “Çalgısal İcra” alt başlığı altında detaylı olarak verilmiştir. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. “Dengbêjlerin Müzikal Kimlikleri”

⁷² Kendal Nezan, “Kürt Müziği” a.g.a.e., s.13

İlk iki tipoloji arasında aşağıda da belirteceğimiz kimi hususlar neticesinde zaman zaman geçişler mümkündür. Örneğin bir “profesyonel dengbêj” koltuğunu kendisinden daha yetenekli bir “serbest dengbêje” kaptırabilir ya da himayesi altında olduğu yöneticilerin başlarına olumsuz bir şey gelmesi neticesinde sahipsiz kalabilirlerdi. Abidin Parıltı'nın *Dengbêjler* isimli çalışmasında İhsan Çolemergi'yle yaptığı röportajında değindiği gibi; Hamidiye Alay Komutanlarından Cevdet Paşa'nın Hakkâri seferinde yanında getirdiği dengbêjinin, yörede çobanlık yapan bir “serbest dengbêj” olan Halitê Evdo tarafından tahtından edilmesi⁷³ ya da Evdalê Zeynikê'nin Sürmeli Mehmed Paşa'nın dengbêji Gulê'yi alt edip yerine geçmesi bu duruma örnek gösterilebilir.⁷⁴ Bir diğer durum, ünlü Dengbêj Evdalê Zeynikê'nin koruması altında olduğu Sürmeli Mehmed Paşa'nın ölümüyle gerçekleşir.⁷⁵ Evdal'ın, Paşa'nın ölümünden sonra yaşadığı zorluklar pek çok *kilamına* konu olur.⁷⁶

Diğerlerine nazaran *profesyonel dengbêjler* bir anlamda ayrıcalıklı bir rol üstlenmişlerdir. Bu durum aynı zamanda dengbêjlerin bu geleneğe bütünlüklü olarak yoğunlaşmasını sağlayacak uygun ortam ve koşulların yaratılması konusunda önemli bir basamak olarak düşünülebilir. Diğer dengbêjlere kıyasla daha rahat yaşam koşullarına sahip olmaları onlara; hem konumlarını kendilerine rakip olabilecek kişilerden korumak hem de mesleki kariyerlerini ilerletebilecekleri pek çok avantaj ve olanak sağlıyordu. Aynı zamanda yaratıcılıklarının taçlandırılması hususu dengbêjlerin yavaş yavaş sanatsal rollerini de ön plana çıkarmalarını sağlayacak önemli imkânlar sağlıyordu. *Profesyonel dengbêjler* ayrıca himayelerinde

⁷³ Abidin Parıltı, a.g.e., s.89

⁷⁴ Ahmet Aras, *Evdalê Zeynikê*, Deng yay. İstanbul 1996 s.42-51

⁷⁵ Ahmet Aras, a.g.e, s.119-125.

⁷⁶ Aras'ın kitabında derlediği *kilamlardan* birinde Evdalê Zeynikê Sürmeli Mehmed Paşa'nın vefatından sonra yaşadığı fakirliği ve biçareliği şu sözlerle dile getirir:

Evdal go Temo lawo, berxê ez bavê te me / *Evdal, Temo'ya der ki; oğul ben senin babanım*
Dengbêjê Sürmeli Mehmed Paşa, ez bi xwe me / *Sürmeli Mehmed Paşa'nın dengbêji/ ta kendisiyim*
Dilê min buye kela derdan u kulan pir bi xem e / *Yüreğim, dert ve kederin kalesi olmuş, gam yüklüdür*
Ji mirina Mehmed Paşa virda, ez şerpeze me / *Mehmed Paşa'nın ölümünden beri perişanım*
(...)

buldukları yöneticilerle birlikte gezdikleri yerlerde ya da katıldıkları savaşlarda, karşılaştıkları pek çok olayı kendi usûplarına göre müziklendirerek topluma aktarmışlardır. Bu şekilde birer tarihçi misyonu da yüklenmişlerdir.

Bazı *serbest dengbêjler* kimi zaman gittikleri yerlerde hünerlerinin karşılığı olarak bir takım hediyelerle onurlandırılmışlarsa da bu; *serbest dengbêjler* arasında sürekli bir geçim kaynağı olması açısından çok sık rastlanılan bir durum değildir. Nitekim çok iyi bir dengbêj genelde hizmetinde hünerini sergileyeceği ve sahiplenileceği varlıklı biri tarafından himaye edilmekte, ihtiyaçları da önemli ölçüde bu kişiler tarafından karşılanmaktadır. Bu aynı zamanda bahsettiğimiz mesleki aşamayı da ifade etmektedir; dengbêj bu sayede bir anlamda sınıf atlamaktadır. *Serbest dengbêjler* genelde karşılarına böyle bir fırsat çıkana dek halkın arasında sıradan bir vatandaş olarak hayatlarını idame ettirirler ve gelenekten maddi kazanç sağlamaları oldukça asgari düzeydedir. Bununla birlikte dengbêjlik, halk arasında oldukça yaygındır. Ayrıca bunun için özel bir eğitime ihtiyaç duyulmadığı gibi köy odaları ve aile içerisinde çocuk yaşlardan itibaren kurulan ilişki, geleneğin öğrenilmesi konusunda büyük kolaylıklar da sağlamaktadır.”⁷⁷

Öte yandan özü itibarıyla halk yaşamının bir parçası ve canlı tanığı olmaları hem geleneğin sürdürülebilirliği hem de toplumsal realiteyi yansıtmaları açısından önemli bir kaynak belirteçidir. Dengbêjliğin keskin kurallı bir mesleki örgüt olmaktan çok Kürt toplumunun belki de hemen her koşul ve evresinde rahatlıkla var olabilecek son derece esnek ve çevre şartlarıyla uyumlu bir oluşum gösteren yapısı, bu geleneğin kalıcılığı ve sürekliliğini sağlayan en temel etkenlerden biri olarak düşünülebilir. Ayrıca bu tarz gelenekler üzerinden düşünüldüğünde bir dezavantaj gibi görülen ekonomik sıkıntılar, tam da bu noktada aksine koşulsuz bir rol sağlamış ve belki de bu sayede sözlü kültürün bu kadar diri kalmasını sağlayan en önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dengbêj’in sosyal yaşamda normal bir bireyden tek ve en önemli farkının kuşkusuz üstün bir kavrama ve anlatma yeteneği olduğunu söyleyebiliriz. Bunların yanında ses kalitesi elbette önemlidir; fakat dengbêjlik vasfı için birincil koşul

⁷⁷ Kemal Burkay, *Kürtler ve Kürdistan*, Deng Yay. Diyarbakır, 2008, s.216

değildir. Zira ses olgusu, anlatılacak şeyler için bir araçtır ve anlatacak bir şeyiniz yoksa sesinizin müzikal kabiliyetinin de bu bağlamda pek önemi yoktur. Burada, iyi bir sese sahip olup düğün vs. gibi eğlencelerde daha basit eğlence müziklerini icra eden ses sanatçılarına değinmek gerekir. Bu durum kimi bölgelerde bazı müzikal formların özel icracıları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kürt halk müziğinin karakteristik özelliğini oluşturan vokal yapısı, okunan müzikal türler açısından özellikle bölgeler düzeyinde bazı alt icra ve icracı türlerini doğurmuştur. Bu durum daha çok Şırnak ve Hakkâri bölgesinde belirgin tanımlarla ifade edilen türler için geçerlidir. Örneğin çoğunlukla bu bölgelerde değişmeli ve toplu olarak okunan *bêrite* tarzı müzikal biçimlerin, sadece bu tarzları okuyan özel icracıları (*bêritebêj*) vardır. Bunu icra eden icracılarında yöre halkı nezdinde kabul görülen çok iyi (güzel) bir sesleri vardır fakat bunlar sadece bu tarz eserler okurlar.

Bu arada mirlerin divanlarında ve ağalık sisteminin hâkim olduğu aşiretlerin içerisinde yaşamlarını sürdüren dengbêjlerle, bunlara kıyasla daha bireysel hareket edebilen ve ağalık düzeninin etkin olmadığı aşiret yapısı içerisindeki dengbêjler arasında bir ayırım yapılabilir. Zira toplumsal örgütlülüğünün temelini oluşturan aşiret olgusu Kürt toplumunun bütün birimleri ve grupları arasında her zaman için aynı şekilde varlık göstermez.⁷⁸ Bu durum, müzik gibi kültürel öğelerin toplum arasında şekillenışı açısından önemli bir ayrıntıdır. Henüz araştırılmamışsa da karşılaştığımız bazı örnekler bu hususlarda özellikle dengbêjlik geleneğinin seyri ve halk arasındaki işlevi açısından önemli bazı farklılıklar olduğunu göstermektedir. Bu farklılıklar kimi yörelerde değişik dengbêj tipolojileri şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Ağalık düzeninin hâkim olduğu bazı bölgelerde iyi dengbêjler, hem halk arasında statülerini korumak hem de kendisini himayesine alabilecek ağaların gözüne girmek için birbirleriyle rekabet halindedirler. Bu durum mirlerin divanlarında da geçerlidir. Aynı şekilde mirin etrafında kendilerine bir yaşam ve çalışma alanı yaratmak için mirin dengbêjiyle yaptıkları atışmalarda en iyi performansı sergileyerek bu sayede bir şekilde mirin kendilerini himayesine almalarını arzu

⁷⁸ Martin Van Bruinessen, *Ağa Şeyh Devlet*, “Kürtlerde Aşiret Yapısı”, İletişim Yay. İstanbul, 2008, s. 82

ederler. Öte taraftan bu tarz yönetim sistemleriyle özel durumlar dışında (savaş, vergi vermek vb.) pek fazla yakınlığı olmayan, daha kendine özgü bir yaşam biçimi benimsemiş ve gerek coğrafi gerekse başka koşullar sayesinde bu statülerini koruyabilen topluluklar arasındaki dengbêjlerin, daha rahat, kimi yerlerde ise daha silik bir karakter olarak varlık gösterdiklerini söyleyebiliriz. Bu anlamda daha bağımsız hareket eden dengbêjlerin repertuarlarındaki eserlerin içerikleri de diğer himaye altındaki dengbêjlerin icra ettiği eserlerin içeriğinden biraz farklıdır. Himaye altındaki dengbêj, çoğunlukla himayesinde bulunduğu kişi veya gurubu öven türden eserler icra edip, daha taraflı bir üretim gerçekleştirirken tersi olarak bağımsız dengbêjler ise daha çok doğa olaylarını ve aşkı anlatan, ait olduğu topluluk ya da aşireti öven ve ya yeren eserler üretip okurlar. Bahsettiğimiz bu hususlar şimdilik bir gözlem düzeyinde olup ileride bu konuda yapılabilecek araştırmalar için bir giriş niteliğindedir.

2.4. Dengbêjlerin İcra Ettiği Türler

Dengbêjlerin icra ettikleri müzikal türler nispeten tartışmalıdır. Esasen bu tartışma daha çok dengbêjler arasında cereyan eden bir tartışmadır ve bildiğimiz kadarıyla bu hususta bilimsel açıdan herhangi bir araştırma henüz yapılmış değildir. İstanbul'da görüştüğümüz Erzurumlu Dengbêj Xêniyê Qereyazî; eski, usta dengbêjlerin, manzum eserler ve divan *kilam*'ları dışında ritmik eğlence müziklerini pek icra etmediklerini aktarmıştır.⁷⁹ Özellikle *Serhat* Yöresi'nde konuştuğumuz dengbêjler de aynı şekilde; çok usta dengbêjlerin (Ferzê, Resoyê Gopala vb.) eğlencelerde okunan ritmik eserleri pek fazla icra etmediklerini, onların daha çok divan *kilam*ları yani kahramanlık, aşk ve savaşlar üzerine oturaklı *kilam*'lar okuduklarını belirtmişlerdir. Bu durumu genelde onların sahip olduğu ayrıcalıklı konumla ilişkilendirmekteydiler. Güncel bir tabirle söyleyecek olursak; bu tarz eserler okumanın onların halk nezdindeki prestijlerini sarsabileceğini düşünüyorlardı. Gerçekte, usta dengbêjlerin ritmik eğlence müziklerini okuyup okumadıkları konusunda elimizde pek de kesin bilgiler bulunmamaktadır. Öte taraftan dengbêjlerin gündelik hayattaki aktif rolleri ve müzikal kabiliyetleri göz önünde

⁷⁹ Dengbêj Xêniyê Qereyazî, "Görüşme", Ağustos 2010

bulundurulduğunda, pekâlâ bu tarz müziklere de rahatlıkla iştirak edebilecekleri düşünülebilir.

Şırnak yöresinde görüştüğümüz dengbêjler; Evdirrehmanê Mehmudê Alê, Silêmanê Şirnexî ve Hiseynê Evdo Îsa, aynı soruya değişik bir yorum getirerek - bizim de yukarıda belirttiğimiz temalar üzerinden- genelde bu tarz eğlence müziklerini de en iyi icra eden kişilerin yine usta dengbêjler olduğunu dile getirmişlerdir. Fakat onların genelde divanlarda uzun ve yorucu eserler okudukları için herhangi bir eğlence sonrası, seslerinin yorulması endişesiyle özellikle eğlence esnasında eğlendirici eserlere çok fazla iştirak etmemeye çalıştıklarını belirtmişlerdir. Bu durum düşünüldüğünde, usta dengbêj olarak bilinen kişilerin herhangi bir eğlence (düğün vs.) sonrası ev sahibinin divanında diğer dengbêjlerle rahatlıkla atışabilecek kondisyona sahip olmak ve en iyi performansı sergileyebilmek adına böyle şeylerden kaçınmış olabilecekleri düşünülebilir. Ayrıca okudukları eserlerin oyun havaları ve diğer eğlence müziklerine kıyasla komplike yapısı ve halk nazarındaki özel konumları, onları; bu tarz müzikler okumaktan büyük oranda alı koymuş da olabilir. Son olarak, görüştüğümüz dengbêjlerin önemli bir çoğunluğu yöresel eğlencelerde hareketli *kilam* ve ya *stranlar* icra ettiklerini belirtmişlerdir.

2.5. Dengbêjlerde Cinsiyet Faktörü

Dengbêjler arasındaki en popüler isimlerin erkeklerden oluştuğunu, kadınların özellikle erkek dinleyicilerden oluşan icra ortamlarında bulunmamaya özen gösterdiklerini söyleyebiliriz. Hem dinleyici hem de icracı olarak kadın; bu anlamda erkeğe oranla çok daha pasif kalmıştır. Günümüzde Van, Diyarbakır ve Şırnak'ta özellikle Dengbêj Evleri bünyesinde sanatlarını icra etmeye çalışan kimi bayan dengbêjlere rastlanılmışsa da bunların daha çok günümüz toplum algısının gösterdiği tolerans sayesinde oluştuğunu söylemek mümkündür.

Kürt aile yapısı geçmişte her ne kadar kadınların aktif rollerine sahip olmuşsa da bugün hem inanç temelli olgular hem de ataerkil aile yapısı sebebiyle eski serbestisini büyük oranda kaybetmiştir. Özellikle İslam inancının bu anlamda getirdiği bazı kısıtlamalar pek çok konuda olduğu gibi kadının müzikal ve kültürel

kimliğini de ciddi oranda etkilemiştir. Bu bağlamda dengbêjlerde cinsiyet kavramı çok belirgin olarak erkek egemen bir karakter taşır. Kadınlar geleneğin devamıyla ilgili hayati bir kaynak olarak var olmakla beraber icra konusunda genelde pasif bir rol üstlenmişlerdir. Bu durum daha çok ataerkil aile yapısıyla ilişkilidir. Özellikle dengbêjlerin icra alanlarını oluşturan köy odaları ya da divanlar genelde erkeklerin bir arada bulunduğu bir ortamı işaret etmektedir. Dolayısıyla kadınların bu tarz toplantılarda icracı ya da dinleyici kimlikleriyle var olmaları pek mümkün olamamıştır. Genel izlenimler bu yöndedir ancak görüştüğümüz dengbêjlerle yaptığımız söyleşilerde bazıları eskiden kadın dengbêjlerin de -erkekler kadar olmasa da- bu tarz divanlarda -çoğunlukla erkeklerden oluşan dinleyicilerine- *kilamlar* okuduklarını ve bunlara bizzat şahit olduklarını aktarmışlardır. Özellikle kadın dengbêjler arasında en popüler olan ve önceleri Sürmeli Mehmet Paşa'nın dengbêjyken Evdalê Zeynikê ile atışıp kendisine yenilen ve yerini Evdalê Zeynikê'ye bırakan Dengbêj Gulê'nin ismini burada anmamız gerekir. Gayr-i müslim olan Gulê'nin ismi, bugün pek çok dengbêj tarafından meşhur bir dengbêj olarak zikredilmekte ve usta dengbêjlerden Evdalê Zeynikê'yle mücadeleye girip, böyle büyük bir dengbêje kafa tutan bu kadın dengbêjin, hem dengbêjler hem de halk arasında saygın bir yer edindiğini söylemek mümkündür. Dengbêj Xêniyê Qereyazi, her iki gözünden âmâ olan *Gul'a Kor(Kör Gule)* isminde bir kadın dengbêjin, (Erzurum Karayazı'da) köyleri dolaştığını ve insanlara *kilamlar* okuduğunu aktarmıştır. Dengbêj Qereyazi, Gulê'nin hemen hemen Şakiro ve diğer usta dengbêjler kadar başarılı bir dengbêj olduğunu; ses kayıtlarının halk arasında mevcut bulunduğunu; kendisinin de bir süredir bu ses kayıtlarına ulaşmak için çabaladığını belirtmişti. Ayrıca 1960'larda bir düğünde topluluğa *kilamlar* okurken kendisinin buna bizzat şahit olduğunu ifade etmiştir. Vartolu Dengbêj Ehmed, (Ahmet) ise gençliğinde *Sara Beşîr* adında yaşlı bir kadın dengbêjin dolaşarak *kilamlar* okuduğuna şahit olduğunu belirtmiştir. Cizre'de görüştüğümüz Dengbêj Evdirehmanê Mehmudê Alê (Abdurrahman) halası Xezala (Ğezala) Mehmud ve köylüsü Rehima Sofi'nin de iyi birer kadın dengbêj olduklarını aktarmıştır.

Tespitlerimiz, kadın dengbêjlerin faal bir aktör olarak dengbêj divanlarında ciddi bir varlık gösteremedikleri yönündedir; ancak çok net olarak dengbêjlik geleneğine müdahil oldukları ve yoğun bir icra eyleminde bulunmasalar da özellikle

erkek dengbêjlerin okudukları pek çok eser de dâhil olmak üzere çok sayıda şarkı ve şarkılı anlatının bizzat üreticisi oldukları hususu, bu gün pek çok araştırmacının da üzerinde hem fikir olduğu bir durumdur. Gerçekten kadınların dengbêjlik eserlerinin üretiminde ne derece rol aldıkları ve erkek dengbêjlerin bu anlatıları kendilerinden alıp yorumlamalarının ne şekilde geliştiği maalesef henüz tam anlamıyla araştırılmış değildir. Dengbêj Xêniyê Qereyazi, usta dengbêj Reso'nun okuduğu popüler *kilamlardan* Lo Mîro (Bey) isimli *kilamı* sürekli (savaş, kavga) olayların çıktığı bir köyden geçerken yayık yayan yaşlı bir kadından dinlediğini daha sonra *kilamı* alıp kendi uslûbuna göre geliştirip yaydığını aktarır. Dengbêj Qereyazi'nin aktardığına göre, anlatı epey uzunmuş fakat o an için bize ancak kısa bir pasajını okuyabildi. Biz de örnek teşkil etmesi açısından bu bölümü aşağıda aktarmaya çalışacağız.

Lo Miro

De lo mîro lo mîro lo mîro lo...

Bê hewî lo mîro lo mîro

Ez rebenâ maqulê mala bavê xwe marumê, ji maqulya te da nemînim li dinyayê tu ji mêrî tu nîne

De lê lê dayê rebenê sibe vu ez hatim şewitya qîstanyê li berda çeme, egîtê mala bavê min pepukê qîstanya şewitî şewite berda çeme

Min dî sibevu, keremê bejin zirav xwe davu rexa derî, evdalê pozberan xwe dabu ceme,

Min pepukê nizanî, wan li xwe her du berxên mala bavê min kişandye şewitya îranê topraxa şahê eceme

Wan herdu peyayî mala bavê min pepukê kişand şewitya îranê topraxa şahê eceme

Heyfa min nayê min kuştina Evdalî Kerem li hewşa, (...) bi hêsîrî şahid u şihûdê berxê mala Ehmed bavê elfesya li dinyayê gelek hene

Hele bala xwe bidê bîst mêr kuştîye, sond xwariye dîsa ranave li ser cinazê evdal u kereme

Lo mîro lo mîro lo mîro...

Ezê rebenâ maqulê mala bavê xwe marumê, ji maqulya te re nemînim li dinyayê îslamê tu nîne

Türkçesi

Beyim...

Ben, babamın aciz kızı, senin gibi soylunun yerine öleydi, bu dünyada senin gibi bir yiğit daha yok

Ben garibim, sabah yanmış (yıkık) Qîstan'a geldim, baba ocağımın yiğidi gelmiş Qîstan yaylasına

Sabahtır, gördüm ki uzun boylu Kerem kapının ağzında durmuş, koç burunlu Evdal'da onun yanına oturmuş

Ben garibim, bilemedim; onlar baba ocağımın her iki yavrusunu, yanısıra İran Şahı'nın toprağına doğru çekmişler
Onlar, ben garibin, baba ocağının her iki yiğidini çekmişler İran Şahı'nın toprağına
Nasıl kıydılar Elfesya'nın babası Ahmed'in evinin yavruları Evdal ve Kerem'e,
üstelik esir bir biçimde! Şu dünyada şahitleri çoktur.
Hele bak! Yirmi adam öldürmüş, yemin etmiş yine de kalkmıyor Evdal ve Kerem'in
cenazelerinin üzerinden
Beyim...
Ben, babamın aciz kızı, senin gibi soylunun yerine öleydi, senin gibi bir yiğit daha
yok bu İslam âleminde.

Anlatının, İran Şah'ı tarafından İran topraklarında öldürülen Evdal ve Kerem isminde iki kardeşin ölümü üzerine bir annenin söylediği ağıt olduğu bilgisi aktarıldı. Eserde olay, direkt kadının ağzından anlatılmakta ve bazı bölümlerde olayın bir pusu şeklinde gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda olayın yarattığı üzüntü son derece trajik ve dramatik bir uslûpla aktarılmaktadır. Dengbêj Xêniyê Qereyazî, Reso'nun, anlatıya önce kulak misafiri olduğunu sonra da kadından hem hikâyeyi hem anlatıyı dinleyerek belleğine kaydettiğini ve kendi uslûbuna göre yorumladığını belirtmişti. Bu bağlamda dengbêjlerin bazı eserleri kadınlardan derlediği düşünülebilir. Fakat anlatının halka mal olması ve popülerleşmesi her halükârda erkek dengbêjlerin inisiyatifinde gibi görünmektedir.

Zozan Ozmanyen Kürtçe epik anlatıların çoğunlukla erkekler tarafından icra edilmesini S.N. Kondratyeva'nın destan türünün şekillenmesi konusundaki teziyle ilişkilendirmektedir. S.N. Kondratyeva: "Destanın, ataerkilliğin şekillendiği ve kabile yapısının oluşum aşamasına tekabül eden bir dönemde oluşan bir tür olduğunu söyler." Ozmanyen, bu tezden hareketle destan ve epik anlatıların köy ortamında uzun kış gecelerinde erkekler tarafından yürütülen bir tür olarak varlık gösterdiğini aktarır.⁸⁰ Bu bağlamda az da olsa bazı kadınların bir şekilde dengbêj divanlarında boy göstermiş olması daha çok bu şahısların kişisel çabaları ve dengbêjlik kabiliyetleriyle de yorumlanabilir. Bunların yanında çevresel koşullar ve diğer unsurlar çok daha derinlikli bir araştırmanın konusunu teşkil eder ki biz şimdilik verdiğimiz ayrıntılarla yetineceğiz.

⁸⁰ Zozan Ozmanyen "Kürt Folklorunda Epik Destanlar", M. Bayrak. A. g. e. S.556

Kadınların dengbêjlik konusunda kendilerine bir alan açarak yer yer popüler düzeyde nam yapmaları çok yaygın bir durum değildir. Özellikle 1900'lerden sonra gelişen teknolojik gelişmelere paralel olarak radyo ve sonradan televizyon gibi iletişim kanallarında boy göstermeleri, onların kadın kimliklerinin toplumsal değişimi açısından önemli bir adım olmuştur; fakat ne yazık ki bu konularını koruyabilmeleri daha önce de belirttiğimiz gibi hiç kolay olmamıştır. Bu durum hemen hemen 1900'lerin sonlarına kadar da bu şekilde devam etmiştir. Ancak bugün itibariyle bu coğrafyada gelişen politik gelişmelere bağlı olarak özellikle kadın kimliğinin çok ciddi bir dönüşüm geçirdiğini söyleyebiliriz. Hayatın her alanında olduğu gibi kadınların dengbêjlikle ilişkileri de bu gelişmelerden etkilenmiş ve bugün artık kadın dengbêjler bölgede açılmış olan Dengbêj Evlerinde erkeklerle birlikte rahatlıkla sanatlarını icra edebilmektedirler.

2.6. Dengbêjlerin İcra Ortamları ve İcra Sırasındaki Bazı Davranış Biçimleri

Her hüner sahibi sanatını sergilerken mutlaka öncesinde ya da icra esnasında hünerine ait bazı pratiklere gereksinim duyar. Bu pratikler; motivasyon, hazırlık ya da başka amaçlara yönelik olabilir. Örneğin bir müzisyenin sahne öncesi yapacağı hazırlıkları vardır; eğer bir çalgı aleti çalışırsa sazını akort edecek ya da bakımını yaptıracaktır. Eğer bir solistse sesini gösteriye hazırlamak için bazı teknikler uygulayacaktır. İşte bir dengbêj de, gösteri öncesi ve esnasında ortam koşullarının el verdiği ölçüde bir takım hazırlıklar yapar ve hem kendisini hem de dinleyicisini biraz sonra başlayacak icranın akışına hazırlar. Bu hususta dinleyiciler de ortam şartlarının düzenlenmesi konusunda olabildiğince çaba sarf ederler.

Dengbêjler eserlerini genelde *civat* olarak tabir edilen bir topluluk ortamında akşam ya da gece saatlerinde icra ederler ve bu icra, çoğu kez sabahın ilk ışıklarına dek sürer. Bu ortam, birden fazla dengbêjin bulunduğu bir ortam ise dengbêjler sırayla eserler icra edebilmektedir. Bu tarz gece eğlenceleri için ise *şevbihêrk* (geceyi geçirme zamanı) ya da *gerelawij/gerelavje* (sırayla şarkı söyleme) tanımları kullanılır.

Dengbêj, eğer varlıklı bir kişinin bulunduğu ortamda hünerini sergiliyorsa mutlak suretle o kişiye yakın bir yerde oturacaktır. Normal bir köy odası ya da herhangi bir eğlence sahibinin evinde toplanılmışsa, dengbêj çoğunlukla yaşça daha olgun kişilerin yanında duracaktır. Topluluk tarafından rahatlıkla görülebilecek bir konumda yerini aldıktan sonra herkese “hoş geldiniz” dileklerini iletir ardından kendisini ağırlayan ev sahibi başta olmak üzere bütün izleyicilerine orada buldukları için teşekkürlerini sunar ve topluluğa ya da ev sahibine dönerek isteklerini sorar. Genelde çoğunluğun üzerinde mutabık olduğu bir eseri okur. Bu arada yetkili ağızların isteklerinin öncelikli olarak icra edildiği bazı durumlar da olur. Dengbêj okuyacağı eseri kısaca tanıtır. Bildiği kadarıyla olayın tarihi ya da geçtiği yerle ilgili bazı açıklamalar yapar ve okumaya başlar. Eğer bu, ezgisiz bölümleri de olan bir eser ise dengbêj, eserin başında, sonunda ya da aralarında bu bölümleri de anlatarak ezgili kısımlarla sürekli olayı canlı ve heyecanlı tutar; ancak eser, tamamen melodik bir yapıya sahip olsa bile yine başında sonunda ya da ihtiyaç duyulan herhangi bir anda müziği kesip esere dair bir şeyler anlatabilir. Bazen de herhangi bir açıklamaya ihtiyaç duyulmaz, bu durum genelde bilindik eserlerde karşımıza çıkar.

Dengbêj eseri okurken bağdaş kurar ya da kendini rahat hissedebileceği bir pozisyonda oturur ve yoruldukça pozisyonunu değiştirebilir. Elinde çoğunlukla bir tespih vardır ve bu tespihi eserin icrası esnasında ya bileğine dolar ya da eser boyunca onunla bir enstrüman gibi sürekli elinde değişik hareketlerle oynar. Bizim gözlemlediğimiz dengbêjlerin çoğu; ellerini zaman zaman kulaklarına atıp bazen işaret bazen de orta parmaklarıyla kulaklarını bir süre kapatarak okumaya devam ediyorlardı. Bize, bunun daha çok bir ihtiyaca binaen yapıldığı ve içerden duyumu kontrol ederek ses kaymasını engellemek amaçlı yapılan bir davranış biçimi olduğu bilgisi aktarıldı; zira bütün eser boyunca bu şekilde süren bir icra biçimine rastlanmadı. Buna mukâbil, kulaklarını hiç kapatmayan dengbêjler de vardı.

Dengbêjler, müzikli icraya başlamadan önce “pedal sese”⁸¹ vurgu yaparak ezgiye başlarlar. Bu ses, yörelere göre değişik ifadeleri olan *-Serhat* ve Diyarbekir

⁸¹ Zaman zaman karar perdesinin uzatıldığı eksen sesidir. Eksen sesi ve ya karar perdesinin, tek sesli müzikteki önemini burada bir kez daha görmekteyiz; Dengbêjler de tek sesli bir müzik yapımlarından ötürü eksen kaymalarını önlemek için pedal sesine vurgu yaparlar. Buradaki vurgu, eksen sesi

yörelere “hahînî, hawînî, havînî, hahî” Şırnak ve Hakkâri’de ise “heyhu, hawîn, têwehn, têwandin” şeklinde telaffuz edilen- bir çeşit ses kontrolü özelliği taşımaktadır. Bu ses bazen herkesin duyabileceği yüksek bir frekansta bazen de çok düşük bir volümedir. Aynı yöntem hemen her kıta bitiminde yapılır. Başlangıçlarda ise dengbêjlerin kişisel icra biçimlerine göre yapılır ya da yapılmaz. Yalnızca bitişlerde, bazen topluluktan müzikal yeteneği olan kişiler, bazen de ortamda var ise başka dengbêjler tarafından koro halinde bu seslere eşlik edilir. Dengbêj, koro ya da kişinin eşliği esnasında genelde nefes alır ve sonraki kıtaya hazırlık yapar. Yani bu eşlik, bir açıdan dengbêj için küçük bir mola gibi düşünülebilir. Belirtmemiz gereken diğer önemli bir husus da şudur ki: *hahî*, *hawîn* ya da *têwehn* olarak isimlendirilen “pedal sesi” ya da hazırlık sesinin eserin başında ya da bölüm bitiş ve başlangıçlarında yapıyor olması, genelde karar sesini belirlemek ve eksen sesinden çıkmamak ya da uzaklaşmamak amacını taşımaktadır. Dengbêj bu esnada sesini “akort eder” gibi kullanır ve bazen okuyacağı sesin oktavından bazen de ana perdeden ihtiyaç duyduğu kadar sesi uzatır, devamında da sürekli aynı yöntem uygulanır. Aslında bu durum her ne kadar karardan sapmamak için yapılan bir ses belirleme yöntemi olsa da bahsettiğimiz karar sesi belirleme yöntemi kimi dengbêj ya da dengbêj olduğu iddia edilen -bazı- kişiler tarafından aynı ustalıklarla seslendirilmez. Bu durum, kimi dengbêjler tarafından bunu yapamayan dengbêjin “usta bir dengbêj olmamasıyla” ilişkilendirilmektedir.

Dengbêjlerle yaptığımız görüşmelerde karşılaştığımız önemli ifadelerden biri de onların ses kullanım teknikleriyle ilgili dile getirdikleri terminolojydü. Dengbêjlerin hemen hepsi kendi ve ya başka bir dengbêjin ses türünü ya da özelliğini yerel bir terminoloji adı altında *sewta serî* (kafa sesi) ya da *sewta qirikê* (gırtlak sesi) şeklinde tarif etmekteydi. Dengbêjler, özellikle icra esnasında kullandıkları ses tonu ya da ses rengini -ve elbette kendi algı biçimlerine göre- bir şekilde kategorize etmekteydiler. Örneğin bir dengbêjin ses özelliği için *sewta serî* tabiri kullanılırken bir başkası için *sewta qirikê* (gırtlak sesi) ya da her ikisini birden kullanabilme ustalığından söz etmekteydiler.

sabitlemenin yanı sıra aynı zamanda dengbêjin eseri okuma esnasında boğazında kendisine zorluk çıkarabilecek herhangi bir pürüzün olup olmadığını kontrol amacı da taşımaktadır.

“Kafa sesi” olarak bilinen *sewta serî*, öğrendiğimiz kadarıyla gırtlığa yüklenmeden daha çok ağız, burun gibi üst ses araçlarının aracılığıyla çıkarılan sestir. “Hem tiz seslere ulaşma kolaylığı hem de daha az eforla daha uzun süre performans sağlayabildiği için özellikle dengbêjler gibi sadece vokal bir tarzda müzik icra eden ve çok uzun süreler performans sergilemek zorunda olan icracılar için önemli bir tekniktir. *Sewta qirikê* ise gırtlak aracılığıyla çıkarılan ve gırtlak titreşimlerinin yoğunlukta olduğu ses çıkarma yöntemidir.” Bu yorumlar, dengbêjlerle yaptığımız görüşmelerde derlediğimiz ve bu iki ses türü üzerine görüşleri ifade eden bilgileri kapsamaktadır. Öte yandan dengbêjlerin “kafa sesi” ya da “gırtlak sesi” olarak ifade ettikleri ses kullanım yöntemlerinin gerçekte ne şekilde icra edildikleriyle ilgili bilimsel bir veri yoktur. Bu konuyla ilgili teknik bir yöntem kullanmadık; ancak gözlemlediğimiz kadarıyla dengbêjlerin kafa sesi olarak tabir ettikleri ses kullanım biçimi sadece yukarıda değindiğimiz üst ses araçlarıyla çıkarılan ses değildir. Açıkçası bu tarz ses kullanımının tam olarak neye tekabül ettiği belirsizdir. Dr. Ayhan Helvacı’nın kafa sesi kullanımına ilişkin İ. Maksimof’tan alıntılacağı şu paragraf, bu hususta aydınlatıcı bilgiler içermektedir.

Register’ler fiziki (akustik) oldukları gibi aynı zamanda fizyolojik durumlardır. Kadın seslerinde gelenekselleşmiş olan registerler göğüs ve kafa register’leridir. Erkekler ise göğüs register’ini kullanarak şarkı söylemektedirler. Fakat eğitimsiz olanlar tiz tonlara geldiklerinde falsetli register’e geçtikleri görülmektedir. Erkeklerde (özel eğitim alanlar hariç) kafa register’i yoktur.⁸²

Görüştüğümüz Dengbêjlerin tamamı erkeklerden oluşmaktaydı ve bu ses kullanım teknikleriyle ilgili ifade ettiğimiz görüşler de genelde bu kişilerden derlediğimiz bilgileri içermektedir. Dengbêjlerin genel olarak ses kullanım tekniğiyle ilgili bilimsel ya da bilinçli olarak bir eğitim almadıkları düşünülürse kafa sesi kullanım yönteminin bilinen manada bir kafa sesi kullanımı olmadığı görülecektir. Üstelik aldığımız ses kayıtlarında da genelde gırtlak seslerinin kullanıldığı bir icra

⁸² Dr. Ayhan Helvacı, “Ses Eğitiminde Register ve Rezonans”, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildiriler, s.124-129

hâkimdir ve sırf kafa sesinin kullanıldığı bir icraya rastlanmamıştır. Yukarıdaki bilgiler dikkate alındığında bu dengbêjlerin *sewta serî* olarak ifade ettikleri kafa sesinin farklı bir kullanım şeklini kastettiği düşünülmektedir. Bu ses kullanım tekniklerinin tam olarak ne tür bir özellik taşıdığına saptanabilmesi için kapsamlı teknik bir ses analiz yöntemine ihtiyaç duyulmaktadır.

2.7. Dengbêjlerin Toplumsal Roller /Etkinlikleri

Daha önce de belirttiğimiz üzere dengbêjler, halkın içerisinde hem hüneleri hem de normal yaşam biçimleriyle son derece aktif bir rol üstlenmiş ve pek çok sosyal ya da kültürel olaya, müdahil bir kimlik olarak katılmışlardır. Özellikle sosyal iletişim ve yardımlaşma gibi köy ortamlarının önemli mevzuatlarında yüksek oranda katılım sağlamışlardır. Köylük yerde halkın birlikte hareket ettikleri önemli toplumsal faaliyetler diyebileceğimiz ev inşaatı, odun-ağaç kesme-toplama, ekin ekme-biçme ya da su kanallarının yapımı gibi pek çok faaliyette aktif olarak yer alırlar. Ayrıca bazı mesleki alanlarda da uzmanlaşmış ya da önemli bir ihtiyacı karşılamaya yönelik, yatkın oldukları bazı meslekleri üstlendikleri durumlar da mevcuttur. Örneğin köyün imamı, muhtarı ya da usta kalaycısının bir dengbêj olması son derece olağan -ve sık olmamakla birlikte rastlanılan- bir durumdur.

Daha evvel “Dengbêjlerin Sosyal Konumları” başlığı altında da değindiğimiz gibi dengbêjler, bu hünelerinden ciddi bir maddi gelir kazanmadıkları için sıradan halkın içerisinde hayatlarını idame ettirmek suretiyle köy ya da kasaba koşullarında yapabilecekleri hemen her türlü mesleği yapabilirler. Bu durum onların halktan ayrı ya da üstün bir zümre oluşturup toplumla herhangi bir düzeyde ayrışmalarını büyük oranda engellemiştir. Van’da görüştüğümüz Dengbêj İsmail, yaklaşık 18 yıl boyunca muhtarlık yaptığını bu süre zarfında dengbêjliğe yeteri kadar vakit ayıramadığını; fakat muhtarlığı bıraktıktan sonra tekrar ciddi bir şekilde dengbêjliğe yoğunlaştığını aktarmıştır.⁸³ Şırnak Silopi’de Dengbêj Silêmanî Şirnexî; ekin toplama ya da ot biçme zamanlarında kendisinin tek başına hasat şarkıları söylediğini; beraber hasat yaptıkları ve içerisinde başka dengbêjlerin de bulunduğu gurubun neredeyse tamamının kendisine rakip olarak koro halinde eşlik ettiğini; hemen hepsi bir süre

⁸³ Dengbêj İsmail, Van “Görüşme”, Ekim 2010

sonra yorulup eşliği kestiği halde bu atışmalardan her zaman kendisinin galip çıktığını belirtmiştir.⁸⁴ Kendisine ve o an çevresindeki kişilere böylesi bir şarkılı ortamın kendileri için ne ifade ettiğini ve ya ne tür bir etki yarattığını sorduğumuzda cevaben bu durumun, onların iş esnasındaki yorgunluklarını unutturduğunu ve yaptıkları işten keyif almalarını sağladığını belirtmişlerdir. Anlattıkları kadarıyla, bu durumu son derece eğlenceli bulduklarını söylemek mümkündür. Bu vesileyle bu tarz durumlarda dengbêjin motive edici ve itici bir güç olduğunu söyleyebiliriz. Diyarbakır'da görüştüğümüz Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî uzun yıllar ayakkabı boyacılığı yaptığını ve bu süre zarfında kendisine ayakkabısını boyatan pek çok kişiye boyama esnasında *kilamlar* okuduğunu ve bu şekilde müşterileriyle özel bir diyalog kurduğunu belirtmiştir.⁸⁵ Yine Şırnak Cizre'de yaptığımız görüşmede Dengbêj Âşık Selim, eskiden kalaycılık yaptığını ve bu sayede bölgede pek çok yer gezdiğini, gittiği yerlerdeki yöre dengbêjleriyle çok defalar atıştığını dile getirmiştir. Dengbêj Âşık Selim ayrıca diğer kalaycı arkadaşlarıyla çalışırken onlara aynı zamanda şarkılar okuduğunu ve bu şarkılarla ortak bir uyum yakaladıklarını; bu sayede çok daha eğlenceli bir şekilde çalışabildiklerini aktarmıştır.⁸⁶ Kuşkusuz bu durumlar daha çok dengbêjlerin yaşadıkları ortamlarda iş hayatı içerisindeki fonksiyonlarıyla ilgilidir ve daha bireysel çabalarla toplum içerisine müdahil oldukları bir konumu ifade etmektedir. Bu bağlamda bahsettiğimiz hususlar toplumsal işlevlerinin tamamını ifade etmemektedir.

Dengbêjlerin bu tarz sosyal aktivitelerin yanı sıra bizim belki de en önemli özellikleri diyebileceğimiz esas konumuz olan dengbêjlik hüneleri üzerinden üstlendikleri toplumsal rolleri kuşkusuz çok daha önemlidir. Kürt Müziği isimli kitapta Erol Mutlu dengbêjlerin toplumsal rollerine ilişkin şu değerlendirmelerde bulunur:

⁸⁴ Dengbêj Silêmanî Şirnexî, *Görüşme*, Şırnak/Silopi, Eylül 2010, "O esnada yanımızda bulunan ve Dengbêj Silêmanî Şirnexî ile pek çok kez bu tarz işlerde birlikte çalıştığımı söyleyen Faysalê Silêman, dengbêjin söylediklerinin doğruluğuna şahit olduğunu dile getirmiştir.

⁸⁵ Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî, "Görüşme", Diyarbakır, Eylül 2010

⁸⁶ Âşık Selim, "Görüşme" Şırnak/Cizre, Eylül 2010

...Büyük oranda sözlü anlatım alanıyla sınırlandırılmış bir halkın hayatında müzik, doğal olarak alışılmışın dışında daha ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuş ve farklı bir “toplumsal işlev” üstlenmek durumunda kalmıştır. Yaşanan hemen her şey -yalnızca tarihi olaylar değil bütün epik ürünler, kahramanlıklar, çatışmalar, destanlar, lirik öyküler, mistik değerler- müzik aracılığıyla kaydedilmiş toplumun kolektif hafızasına bu yolla sokulmuştur. Bu süreçte dengbêjin oldukça tayin edici rolleri olduğu biliniyor. Dengbêj, güçlü bir hafızaya sahip olmanın yanı sıra Kürt coğrafyasında sürekli dolaşan bu yönüyle de ulusal bir kültürün oluşumunda önemli yükümlülükler üstlenmiş aktif bir halk ozanıdır; sadece şarkı söylemekle ya da manzum hikâyeler anlatmakla kalmaz kendisi de bir şâir besteci olarak üretim sürecine katılır.⁸⁷

Dengbêjlerin anlatılarında işlenen temalar ve bu temalar aracılığıyla toplumun hafızasında bıraktıkları etki, toplumsal rollerinin belki de en önemli boyutunu oluşturmaktadır. Anlatılarda işlenen temalar, başlı başına ayrı bir araştırma konusudur fakat burada kısaca bazı temaların anlatılardaki toplumsal işlevlerine değinmek konunun daha sağlıklı anlaşılabilmesi açısından önemlidir.

2.7.1. Dengbêjlerin Anlatılarında İşlenen Temalar

Dengbêj anlatılarında işlenen temaların başında kuşkusuz -Kürtlerin savaşçı kimlikleriyle özdeşleşmiş olan- kahramanlık destanları, aşiret ya da civar halklarla yapılan savaşlarda gösterilen başarı ya da bu tarz önemli olayları aktaran temalar gelir. Bu anlatılarda aktarılan öğretici bilgiler aynı zamanda toplumun herhangi bir dış tehlikeye karşı motivasyonunu arttırmakla beraber, yaşanmışlıklar ve çevreyle ilgili de önemli veriler sunmaktadır. Bu tarz eserlere örnek olarak *Dimdim* ya da *Memê Alan* destanı verilebilir. Destan tarzının, Kürt toplumunda, geçmişte yaşanmış önemli olaylarla ilgili gelecek kuşakları bilgilendirmek, önemli toplumsal olaylarda alınması gereken tavrı belirlemek, halkı bir arada tutmak ve onların etraflarında olan biten pek çok olay ya da durumla ilgili haberdar etmek gibi önemli misyonları vardır.

⁸⁷ Erol Mutlu, a.g.a.e., “Kürt Müziği Üzerine”, s. 55

Bu tarz ulusal destanların yanı sıra hemen her aşiret ya da topluluğun kendilerini yücelttikleri sayısız kahramanlık şarkıları vardır.

İkinci olarak aşk teması gelir ki bu tema sosyal yaşamın hemen her evresinde popülaritesini korumuş ve günümüzde de ciddi bir dinleyici kitlesi olan özel bir türdür. Aşk konu alan epik eserler tematik özellikleri ve toplum içerisindeki yoğun işleyişi sebebiyle halk arasında ayrıcalıklı bir konuma sahiptir ve toplumun duygusal ihtiyaçlarına önemli ölçüde cevap düzeyindedir. *Mem u Zîn*, *Siyabend u Xecê*, *Derwêşê Evdî* gibi pek çok aşk anlatısı trajik ve son derece dramatik üslûplarıyla halkın belleğinde güncelliğini hala korumaktadır.

Bunların dışında belirttiğimiz bu iki temayı da kapsayan sosyal ve kültürel epikler başta olmak üzere çok sayıda epik destan türü mevcuttur. Bu epik türlerini iktisadi, kültürel, sosyal, politik, dini, olmak üzere pek çok başlık ve alt başlık altında sıralamak mümkündür. Kuşkusuz bütün bu temalar dengbêj anlatılarında aynı zamanda didaktik özelliğinin toplumsal yaşamdaki rolünün ehemmiyeti konusunda son derece önemli örneklerdir. Özellikle Kürt toplumu gibi sözlü kültürün yoğunlukta olduğu bir kültürde, dengbêjler hem eğitsel kimlikleri hem de aktardıkları tarihsel verilerle geçmişi sürekli diri tutmaktadırlar. Bu vesileyle geçmişle dengbêj üzerinden irtibatla olan toplum aynı zamanda yeni bir hayatın temellerini atarken bu anlatılardaki öğretici unsurları seçerek daha bilinçli bir yaşam kurabilme şansına sahip olur.

Şerefxan Cizîrî, *Edebiyata Devkî û Sosyalîzasyon* (Sözlü Edebiyat ve Sosyalizasyon) isimli eserinde Kürtlerin, buldukları coğrafya itibariyle genelde dış kültürlerin (politika, din, eğitim, vb.) yoğun etkilerine maruz kaldıklarını ve bu etkileşimlerin çoğu kez iradeleri dışında gerçekleştiğini; ancak bütün bu etkenlere rağmen –kültürel- varlıklarını sürdürebilmelerini sağlayan başlıca etkenin dil faktörü olduğunu öne sürer.⁸⁸ Cizîrî, dil faktörünün toplum içerisindeki canlılığını sağlayan ve onu geliştiren temel bazı hususlara dikkat çekerken bu durumun baş aktörleri olarak dengbêjleri ve toplumsallaşma sürecinin temel direklerinden birini oluşturan

⁸⁸ Şerefxan Cizîrî, *Edebiyata Devkî û Sosyalîzasyon*, Weşanên aram (aram yay.), İstanbul 2011, s. 14

dengbêjlik (*civat*) ortamını işaret eder.⁸⁹ Dengbêjlerin sosyal ortam içerisindeki performansları, kültürün gelişimi ve devamı açısından son derece belirleyici olmuştur. Toplumun sözlü ve müzikal kültürünün hem üreticisi hem icracısı hem de taşıyıcıları olarak dengbêjler, -bütün olumsuzluklara rağmen- bir halkın ifadesi ve dili olmayı başarabilmiş ve etrafındaki dominant Osmanlı, Arap, Fars kültürlerinden yer yer etkilenmekle beraber kendine has üslûp ve diliyle günümüze değin yaşayabilmiş, Kürt kültürünün sosyal kodlarını içerisinde barındıran bir ozanlık geleneği olarak varlığını sürdürmüştür.

2.8. Dengbêjlerin Sunuş ve İcra Biçimlerinde Fonksiyon Kayması

Dengbêjlerin sanatlarını çalgı aletleriyle icra etmeye başlamaları ve sürekli ilerleyen teknolojik gelişmeler, geleneğin değişimi açısından hem bir fonksiyon kaymasına sebep olmuş hem de müziğin yeniden inşa sürecine farklı bir boyut kazandırmıştır. Önceleri köy odalarında çoğunlukla herhangi bir maddi kaygıdan uzak icra edilen bu gelenek; artık hem icracı hem de dinleyici arasında bir ekonomik bağ ve teknik argümanlarla desteklenen bir işlev kazanmıştır. İşin elektronik ortamlara taşınması bu bağlamda dengbêjin bir şekilde dış dünyayla temas sürecini hızlandırmış ve bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde eski fonksiyonundan kaymasına sebep olmuştur. Aslında bu tarz uygulamaların geçirdiği dönüşümün ilk adımları radyo kanallarında performans sergilemeye başlamalarıyla oluştu diyebiliriz. Eski icra biçimlerine ilave edilen ve değişik çalgı aletleriyle daha fazla ses frekansı üzerinden yakalanan müzikal uyum; bu sayede artık anlatı içeriğinin dışında pek çok kulağa melodik bir aktarım üzerinden de hitap edebilecek yeni bir karakter kazandırmıştır. Bu bağlamda dengbêjin lokal tarzdaki icra alanına, daha geniş dinleyici kitlelerine aynı anda ulaşabilen son derece önemli bir etki kazandırılmış oldu. Böylelikle artık sadece kendi buldukları çevrede değil, yerli-yabancı pek çok kişi tarafından tanınır ve bilinir oldular. Bu popülerite sonrasında eserlerin kayıt yöntemleriyle basılıp çoğaltılması, işin esas boyutunu kökten değiştirmiştir.

Önceleri eğitici ve pek çok toplumsal öğretiyi de aktaran bir bütünlük içerisinde icra edilen eserler, geleneğin elektronik ortama girmesiyle başka bir

⁸⁹ Şerefxan Cizîrî, a.g.e., s. 14-15

deyişle teknolojiyle tanışması neticesinde ciddi bir işlev kaymasına uğramıştır. Örneğin; içerikleri itibariyle bazen saatler süren bazı epik eserlerin sadece bir-iki kıtasının alınıp okunması ya da değişik çalgı aletleriyle harmanlanarak farklı bir amaçla sunulması eserin asıl işlevinden önemli oranda uzaklaşmasına sebebiyet vermiştir. Diyebiliriz ki görüştüğümüz dengbêjlerin en çok dert yandıkları hususlardan biri de bu durum idi. Van'da görüştüğümüz Dengbêj Elî, bize değişik medya kanallarında duyduğu *Derwêşê Evdî Kilamının*, aslında, okunması yarım saatten fazla süren bir anlatı olduğunu; fakat şimdiki müzisyenlerin bunu sadece iki kıtayıyla sınırlandırıp okumalarını son derece eksik ve yanlış bir tutum olarak karşıladığını dile getirmiştir.⁹⁰ Genel olarak dengbêjlerin üzerinde mutabık olduğu en yaygın konulardan biri olarak bu husus, pek çok manzum eser için de geçerlidir.

Bugün artık bölgedeki belediyelerin açmış oldukları dengbêj evleri sayesinde biraraya gelen dengbêjler, sadece yöre dengbêjleriyle değil, pek çok farklı bölgeden gelen dengbêjlerle tanışma ve konuşma imkânına sahip olmuşlardır. Aynı şekilde yine bu belediyeler ya da başka bazı organizasyonlarla, dengbêjlerin “kültür festivalleri” gibi kimi etkinliklerde bir araya gelmeleri sağlanmakta ve bu tarz uygulamalar -sınırlı olmakla beraber- dengbêjler tarafından oldukça hoş karşılanmaktadır. Görüştüğümüz dengbêjlerin hemen hepsi bu uygulamalardan, dolayısı ile önemsenmekten oldukça memnun görünüyordular. Ayrıca bu sayede hem kültürün son temsilcilerinin halkla buluşması sağlanmakta hem de geleneğin kendisi günümüz hızlı tüketim ağında yitip gitmekten bir süreliğine de olsa kurtulmuş gibi görünmektedir. Bu tarz uygulamaların kuşkusuz dengbêjlik geleneğinin korunmasında özellikle okuduklarının çeşitli yöntemlerle kayıt altına alınması konusunda önemli bir kazanım sağlayacağı muhakkaktır fakat aynı uygulamaların onların esas işlevlerinin de yitip gitmesine zemin hazırlayabilme ihtimali, ileride önümüze çıkabilecek muhtemel sorunlardan biri gibi görünmektedir.

2.9. Kültürler Arası İlişki Boyutunda Âşıklık ve Dengbêjlik

Tarih boyunca değişik toplumların sosyal yaşantılarında farklı şekillerde teşekkül etmiş, yazılı ya da sözlü geleneklerden beslenerek ait oldukları kültürlerin

⁹⁰ Dengbêj Elî, “Görüşme” Van, Ekim 2010

sözcülüğünü üstlenmiş, kendilerine has uslûplarıyla bazen bir döneme damga vurmuş ozan ya da şâirler, pek çok kültürde benzer öğeler üzerinden varlık göstermişlerdir. Bu ozanlar, bir zamanlar toplumsal bir işlevin aktif öznelere olarak halk nezdinde önemli oranda itibar kazanmışlarsa da pek çoğu uzun zaman önce tarihin sayfaları arasında yerini almıştır. Bu yok oluş, Doğu toplumlarına oranla Batı'da daha hızlı seyretmiş ve bu günkü ifadesiyle modern dünyanın gelişmelerine yenilerek yitip gitmişlerdir. Abidin Parıltı; “Dengbêjler Sözü'nün Yazgısı” isimli çalışmasında dengbêjlerin akrabaları olarak tanımladığı benzer gelenekler üzerinde durur. Bu geleneklerin tarih sürecindeki konumları ve işlevlerine değinen Parıltı, hikâye anlatma geleneğinin batı toplumlarında Homeros'la başladığını belirtir. İ.Ö. VI. yy'da bir okul kuran homeridesler, Homeros'un hikâyelerini aktarmışlardır. Yunan topraklarında gittikçe ünlenen bu kişiler *rhapsodoi* ismiyle bilinmekte ve Homeros Destanlarını okumaktaydılar. Aynı şekilde Fransa'da *trubadurlar* ve *truverler*, İngiltere'de *bardlar*, Roma'da *minstreller*, Almanya'da *bankelsangarlar* Avrupa'daki ozanlık geleneğinin eski temsilcileri olarak bilinmektedirler.⁹¹

Doğu toplumlarında ise ozanlık geleneği yer yer kaybolmaya yüz tutmuş olsa da henüz varlığını sürdüren örnekler mevcuttur. Kuşkusuz dengbêjlik geleneği, bu anlamda önemli bir modeldir fakat bu konuya değinmeden önce özellikle Orta Doğu'da pek çok halk tarafından yakın ifadeler karşılık gelen ortak bazı tanımlara kısaca göz atmamız; bu tanımların kullanım biçimlerindeki farklılık ve benzerlik ilişkilerinin ne düzeyde olduğu konusunda bize önemli bilgiler sunacaktır. Kürt coğrafyasında yaşayan ya da komşuluk ilişkileri sebebiyle bir şekilde birbirleriyle iletişimde bulunan Türk, Arap, Fars, Ermeni halkları gibi kimi halklarda da aynı ya da yakın ifadelerle kullanılan âşık, şâir, ozan, baksı/baxşi gibi kimi kavramlar, tarih boyunca belli kültür daireleri içerisinde farklı etnik unsurların bu husustaki tanımlama araçları olmuşlardır. Bu tanımlar genelde bahsettiğimiz topluluklar arasında bu gün iç içe geçmiş durumdadır. Örneğin Arapça kökenli olan ve “bir kimseye ve ya bir şeye karşı aşırı sevgi ve bağlılık duyan kimse”⁹² anlamına gelen “âşık” tabiri; bu gün bahsi geçen halkların hemen hepsinde aynı zamanda “saz şâiri ya da halk şâiri” manasına karşılık kullanılmaktadır. İran'da Kuzey Horasan'da âşık

⁹¹ Abidin Parıltı, *a.g.e.*, s. 45-57

⁹² Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Ankara 2003, s.136

kavramının kullanımıyla ilgili yaptığı araştırmasında Stephan Blum; âşık tabirinin buradaki Kürtler arasında yoğunlukla kullanıldığını belirtir. Blum, aynı zamanda buradaki Türkler ve Farslar arasındaki saz şâirlerine de değinerek şunları aktarır.

Profesyonel bir müzisyeni tanımlayan bir terim olarak âsheq (âşık), daha çok Kürt müzisyenler için kullanılır. Baxşi ise öte yandan, genellikle (her zaman değil) bir Türk'tür; Motreb ise kentli bir İranlı ya da Beluci'dir.⁹³

Bu arada yazar; Horasandaki âşıkların müzikal icra biçimlerinin, baxşi'lerden farklı olduğunu ve bu tanımın profesyonel müzisyenler için kullanıldığının altını çizer. Aynı şekilde hem Türk hem de Kürtlerden oluşan baxşilerin daha çok eski şâirler olarak ifade edilen Khvoje Hasan, Mahdum Kulu ve Cafer Kulu gibi isimlerin yazılı metinlerini ezberleyip “dotar” eşliğinde okuduklarını belirtir. Bölgedeki Özbek ve Türkmen akınlarına bir set oluşturmak amacıyla bu vilayete yerleştirilen Horasanlı Kürtler; buradaki Türk müzik stillerinden önemli oranda etkilenmişlerdir; buna mukabil Horasan'daki Türkler de çoğunlukla sufi mistisizmi ve Fars kültürü etkisinde kalmışlardır. Özetle bu bölgede âşık ve baxşi tabirleri Kürtler ve Türkler arasında yoğunlukla kullanılmakta ve özellikle baxşi denilen ozanlar; mutlak suretle eski şâirlerin yazılı şiirlerini bir müzik enstrümanı eşliğinde ezberden okuyan kişiler olarak tanımlanılmaktadırlar.⁹⁴

Yaptığı edebiyat araştırmalarıyla Türk edebiyat tarihi açısından önemli bir otorite olarak kabul edilen Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, ozan ve saz şâirleri (âşık) başlıkları altında yayınlanan makalelerinde önemli izahatlarda bulunur. “Türklerde Büyük Selçuklular öncesinde Oğuzların halk musikişinaslarına verilen isim olan ozan, Oğuzlar arasında hususi bir zümre teşkil etmekteydi. Elllerinde kopuzlarıyla dolaşarak Dede Korkut hikâyeleri okuyup aynı zamanda güncel olaylarla ilgili yeni şiirler dizerlerdi. Köprülü; ozanların eski zamanlarda oğuzlar arasında yarı kutsi bir konumları olduğunu ve çaldıkları kopuzun da yarı mukaddes olduğunu belirtir.

⁹³ Stephan Blum, “Kuzey Horasan da “Âşık” Kavramı”, Mehmet Bayrak, *a.g.e.*, s.519

⁹⁴ Stephan Blum, “Kuzey Horasan da “Âşık” Kavramı”, Mehmet Bayrak, *a.g.e.*, s. 519

Gittikleri yerlerde kendilerine bazen hediyeler takdim edilir adaklar adanırdı. Yaklaşık XV. yy. itibariyle bu gelenek, geçirdiği edebi değişim ve dönüşümle Anadolu’da yerini “âşıklık geleneğine bırakmıştır.”⁹⁵

Bugün özellikle Anadolu’da Türkler arasında yaygın olarak kullanılan ve genelde Kürtlerdeki Dengbêjlik kavramının Türkçe karşılığı olarak bilinen tanımlardan biri olarak “âşık” ve “âşıklık geleneği” takriben XV. yy’dan sonra Anadolu sahasında ozanlık geleneğinin devamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşık, genelde halk arasında saz şâirlerine verilen isimdir. Fuad Köprülü; âşıkların halk edebiyatındaki tarifi için şunları söylemektedir.

Halk menkıbelerinde Âşıkların maddi ve cismani aşktan manevi ve ruhani aşk derecesine yükseldiklerini; saz çalıp şiir söylemeyi de ilahi vasıtalarla -yani bir mürşidin, pirin yahut Hızır peygamberin rüyada veya hakikatte tecellisi ile- öğrendiklerini anlatırlar. Halk telakkisine göre bunlar Hak âşıklarıdır ve ilhamları da daima ilahidir.⁹⁶

Bildiğimiz kadarıyla Anadolu’da pek çok şâir, mesleğe yaşadığı ilahi bir ilham ya da rüyayla başladığını belirtir. Bu hususun sadece Anadolu’daki Türk âşıklara özgü bir durum olup olmadığı konusunda, maalesef elimizde kapsamlı bir çalışma mevcut değildir. Bu konuyla ilişkili olarak Ahmet Aras, kitabında Kürtlerin Homeros’u diye tabir edilen Evdalê Zeynikê’nin torunları ve ünlü ozanı bizzat tanıyıp görmüş şahıslar da dâhil, çok sayıda yöre dengbêjiyle yaptığı görüşmelerle derlediği çalışmasında, Evdal’ın başından bu tarz bir durumun geçtiğini belirtir. “Serhat Yöresi’nin ünlü dengbeji Evdalê Zeynikê; otuz yaşına kadar hiç *kilam* okumamıştır. Bir gece rüyasında boğazından darı aktığını görür ve sabah ilk olarak köyün yaşlısının yanına koşar, rüyasını anlatır. Evdal’ın rüyasını yorumlayan Aksakallı, Evdal’a “çok büyük bir dengbêj ve şâir olacağını” müjdeler. Evdal

⁹⁵ Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları 1*, 4. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004, s.129-139

⁹⁶ Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, *Saz Şâirleri*, 3. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004, s.26

rüyadan sonra altı ay kadar hasta düşer ve altı ayın sonunda birden ilahi bir kudretle peş peşe *kilamlar* okumaya başlar. Söylenceye göre Evdal o kadar ustadır ki gördüğü ve duyduğu her şeye anında *kilamlar* dizmektedir.”⁹⁷ Bizim görüştüğümüz dengbêjler arasında hünerine bu tarz bir ilahi tecelli üzerinden yorum getiren olmamıştır. Yeteneğini böyle bir ilhamla kazanmış kaç dengbêj var bilmiyoruz fakat ihtiyat payı bırakarak böyle bir durumun dengbêjler arasında pek yaygın olmadığını söyleyebiliriz.

Köprülü, âşıkların kendi haklarındaki telakkileri için, iki tip âşıktan bahseder. Bunlardan ilki: “Kalem şuarası” denilen ve sadece yüksek sınıfa mahsus şiirler yazan kişilerdir. Diğeri ise “meydan şâirleri” olarak bilinen ve saz eşliğinde irticalen de manzumeler okuyan şâirlerdir. Bu bağlamda bizim mukayesemiz; meydan şâirleri olarak bilinen saz şâirleri ve dengbêjlik geleneği arasında bir mukayese olacaktır. Köprülü, meydan şâirlerini, şehir muhitinde ve köy-aşiret çevrelerinde âşıklar olmak üzere iki grup altında sınıflandırır. Özellikle köy ve aşiret çevresindeki âşıkların büyük oranda şehir âşıklarının tesiri altında olduğunu; aynı şekilde her iki gurubun da mutlak suretle Bektaşilik gibi heteredoks tarikatlarla yoğun bir etkileşimde bulunduğunu ve bir şekilde bu tarikatların tesiri altında olduklarını belirtir.⁹⁸

Ozanlık geleneğinin bir devamı olarak âşıklık geleneğinin dayandığı kutsal kimlik ve halk arasındaki telakkileri dikkate alındığında, âşıkların genelde inanç eksenli bir yapı üzerinden şekillendiklerini söylemek mümkündür. Bu gün pek çok önemli ozan ya da -günümüz ifadesiyle- âşığın eser içeriklerinde de bu yapıyı gözlemlemek mümkündür. Dengbêjlik geleneğinde ise özellikle “öykülerin şarkılandırılması” özelliğinin -bu günkü biçiminin- daha çok paganist inanç kalıntılarının etkisinde olduğu görüşü savunulmaktadır.⁹⁹ Dengbêjlerin anlatılarında işlenen tema çeşitliliğinin paganizmle yakından ilişkili olduğunu söyleyen Nikitin Bazil, birçok Kürt aşiretinin önceleri pagan dinine mensupken sonradan islamiyeti kabul ettiğini fakat bu inanç kalıntılarının pek çok kültürel öge içerisinde hâlâ

⁹⁷ Ahmet Aras, a.g.e, s.17-25

⁹⁸ Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, *Saz Şâirleri*, 3. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004, s.23-51

⁹⁹ Nikitin Bazil, a.g.e. s.240

varlığını bir şekilde devam ettirdiğini söyler.¹⁰⁰ Dengbêj müziğinde daha çok, tema çeşitliliği üzerinden şekillenen bu inanç unsurları âşıklık geleneğinde ise bir kimlik belirteci olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hususlarla ilişkili olarak Türk ozanlık geleneğiyle bütünleşen kopuz, çöğür, bozuk, tanbura, kara düzen, cura gibi çeşitli isimlerle anılan çalgı aletlerinin kullanımı ve bilhassa âşıklık geleneğinde çok yaygın olarak kullanılması, bu geleneğin İslam öncesi Türk inancında etkin olan şamanlarla geçmiş bağları üzerinden kurduğu ilişkilerle yakından alakalıdır. Öte yandan dengbêjlik geleneğinde bu tarz bir icradan farklı olarak hâkim olan vokal yapı ve büyük oranda herhangi bir çalgı aleti kullanılmıyor oluşu, uslûp açısından âşıklık ve dengbêjlik gelenekleri arasındaki en belirgin farklılıktır diyebiliriz. Dengbêjlerin karakteristik özelliklerinden olan vokal icra biçiminin yanı sıra günümüzde çalgı aletleriyle eser icra eden dengbêjlere de rastlanılmaktadır. Ayrıca Mardin yöresinde yaygın olarak “ribap, tanbur”¹⁰¹ gibi bazı çalgılarla eser okuyan kişiler için de dengbêj tabiri kullanılmakta ise de özellikle halk arasında bu kişilerin daha çok mitrip olarak anıldıkları bilgimiz dâhilindedir. Dengbêjlerin genelde çalgı aleti kullanmadan eser icra etmeleri ve geleneksel Kürt halk müziğinin genel yapısında yaygın olan vokal icra geleneğiyle ilgili çeşitli kaynaklarda daha çok İslam’ın olumsuz etkisinden söz edilmektedir. Esasen İslam dininin kısmen çalgı aleti kullanımı üzerinde olumsuz bazı etkiler oluşturduğu düşünülebilir; ancak dengbêjlik geleneğinin ismiyle de uyumlu olarak inanç etkilerinin dışında ciddi bir birikim ve şekillenme sonucu vokal bir yapıyla Kürt halk sanatı içerisinde varlık gösterdiğini ve bu yapının bir yasaktan öte bir tarz, bir uslûp şeklinde günümüze ulaştığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Kürt dengbêjlik geleneğinin hem yapısı hem de icra biçimi açısından Kürt sözlü kültürünün belki de ilk aşamalarından beri varlık göstermiş olduğu düşünülebilir.

Dengbêjlerin fonksiyon açısından çok ciddi bir toplumsal işlev üstlendiklerini ve bugün özellikle Kürt toplumunun tarihsel ve kültürel arka planında hayati bir rol oynadıkları bilinmektedir. Özellikle yazı kültürünün azlığı nedeniyle de toplum,

¹⁰⁰ Nikitin Bazil, a.g.e. s.240

¹⁰¹ Yaylı bir çalgı olan ve “Rebap, ribap ya da kamançe” olarak isimlendirilen bu çalgı aleti, genelde Mardin yöresindeki mitriblar tarafından icra edilmektedir. Tanbur ya da tembur ise Türkçe’deki “Bağlama sazının” karşılığıdır. Eskiden daha çok mitribların icra ettiği bu çalgı aleti günümüzde Kürtler arasında oldukça yaygındır.

çoğunlukla -kültürel aktarımla ilgili bir aracı konumunda bulunan- dengbêjler sayesinde geçmişten haberdar olabilmıştır. Kendal Nezan, yaşadıkları ve şahit oldukları olayları kaydeden dengbêjler ya da önemli vak'aları ölümsüzleştirme arzusu içerisinde hareket eden kimi kadınlar tarafından doğaçlanan savaş anlatılarının, yerel ya da ulusal yaşamın hemen tüm olaylarının hikâye edildiği gerçek birer vakayiname olduğunu söyler. “Bu sayede Kürt çocuklarının, halklarının en azından son iki yüz yıllık tarihini bu şarkılar yoluyla öğrenebildiğini ifade eder. Nezan, aynı zamanda, bu anlatıların geçmişle ilgili bilgilendirici tavırlardan daha önemli olarak; öykülerde alttan alta ama sürekli mevcut olan kıssalar aracılığıyla dünün ve bu günün Kürt toplumunun farklı katmanlarına ait zihniyet yapılarını, ahlaki ve insani değerleri ve arketipleri anlayabilmemiz açısından büyük değer taşıdıklarını belirtir.”¹⁰² Kuşkusuz aynı işlevsellik Türk âşıkları için de geçerlidir. Bu özellikleri, onların sadece bir icracı değil aynı zamanda birer tarihçi, eğitimci ya da kültür elçisi olarak halkın yaşam biçiminin şekillenmesi üzerinde hayâti bir rol almalarına sebep olmuştur.

Dengbêjlerin genel özellikleri arasında vurguladığımız en önemli hususlardan biri de kuşkusuz onların halkla olan iççeliğidir. Bu yakın münasebetin ötesinde gündelik yaşantılarında dengbêjlik vasıfları dışında sıradan halkla herhangi bir şekilde ayrılmazlar. Özellikle serbest dengbêjler halk arasında dengbêjlik hünerleri dışında normal bir bireyden ayırt edilemezler. Bu yönleriyle sosyal yaşamın hemen bütün alanlarına dâhil ya da müdahil bir kimlik olarak katılmaları, dengbêjleri halktan ayırıştırarak türden örgütlü bir yapı oluşturmalarını büyük ölçüde engellemiştir. Haliyle bu durum onların toplumdan uzaklaşıp halk edebiyatının dışında farklı bir uslûp geliştirmelerine pek olanak vermemiştir. Dolayısıyla dengbêjlik sanatı, geçmişten günümüze hitap ettiği yapıdan hemen hiç kopmadan orjinalliğini büyük ölçüde koruyarak gelmiş bir halk sanatıdır diyebiliriz. Buna mukabil âşıklık geleneğinin daha mesleki bir örgüt olarak varlık gösterdiğini söylemek mümkündür. Fuad Köprülü, özellikle şehir ve kasaba çevrelerinde yaşayan âşıkların hükümet kontrolünde muntazam bir teşkilata sahip olduklarını, panayırılarda, zengin konakları ve saraylarında, toplu eğlencelerde ve bilhassa

¹⁰² Kendal Nezan, a.g.a.e., “Kürt Müziği” s.15

Bektaşi tekkelerinde misafir olup sanatlarını icra ettiklerini belirtir.¹⁰³ Bunlarla ilişkili olarak belirtilmesi gereken diğer bir önemli husus ise âşıklık geleneğinin ortaya çıkardığı âşik edebiyatıdır. Köprülü, bu edebiyatın bir şehir ürünü olduğunu ve halk edebiyatı unsurlarını da barındırmakla beraber; Türk ruhunu, zevkini ve orijinalitesini saklayan ve halkın içinde yaşayan bir halk edebiyatı olmadığını söyler. Aynı şekilde XVII. ve XX. asırlar arasında Anadolu da yetişen ve çok sayıda edebi geleneği bu güne taşıyan saz şâirlerine ait bu şiir tarzının bir halk sanatı olmadığını da vurgular.¹⁰⁴

Daha önce dengbêjlik geleneğinde genel olarak iki tür dengbêj tipinden söz etmiştik. Bunlardan ilki, dengbêjliği bir meslek aşkıyla sırtlamış; profesyonellik derecesinde mesleğini icra eden ve bu vesileyle mirlerin, ağaların divanlarında her daim başköşede oturan, onlarla birlikte savaşımlara katılan ve gerek halk arasında gerek yöneticilerce yetenekleri takdir görmüş profesyonel dengbêjlerdir. İkinci tipoloji ise halkın içerisinde yaşayan sıradan bir köylü olmakla birlikte bir şekilde bu işe gönül verip daha çok halk arasında kıymet gören serbest dengbêjlerdir. Bu bağlamda Köy ve aşiret âşıklarının serbest dengbêjlerle yakın bir rol üstlendiklerini söylemek mümkündür. Ancak bizim, profesyonel dengbêjler olarak adlandırdığımız dengbêjlerle şehir muhitindeki âşıklar arasında bu tarz bir yakınlık pek mümkün görünmemektedir. Zira profesyonel dengbêjler doğrudan bir şehir kültürünün temsilcileri sayılmazlar. Dengbêjler arasında her iki tipoloji de aynı üslûpla sanatlarını icra ederler; fakat özellikle şehir âşıklarında, köy âşıklarına kıyasla daha rafine bir edebiyattan bahsedilmektedir. Bu yüzden özellikle köy ve aşiret âşıklarının şehir âşıklarını taklit etmeye çalıştıkları bilinmektedir. Dengbêjlik geleneğinde ise serbest dengbêjler ve profesyonel dengbêjler arasında üslûp açısından bu tarz ciddi farklılıkların olmadığını söyleyebiliriz. Bu durumun nedeni olarak dengbêjlerin müzikal araçları ve ifade biçimlerinin benzerliği gösterilebilir.

Âşıklar: küçük esnaf ya da fakir çevreler arasından olabileceği gibi yüksek bir sınıfa mensup kişiler arasından da çıkabilir ve çoğunlukla belli bir tahsil görürler.

¹⁰³ Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, C.1, 4. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004, s. 170

¹⁰⁴ Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, a.g.e., s. 173

Fakat dengbêjlerin önemli bir kısmı için böyle bir tahsil durumundan söz etmek oldukça güçtür. Elbette bu, dengbêjlerin, hiçbir şekilde tahsil görmedikleri manasını taşımamaktadır; zira medrese eğitimi almış ve bu misyonlarıyla da halk arasında ciddi bir yer edinmiş önemli dengbêjlerin olduğunu biliyoruz; ancak dengbêjlerin büyük bir kısmı bu tarz bir eğitim sürecinden geçmezler. Dengbêjler, mesleklerini köy odalarında ya da divanlarda daha çok başka dengbêjlerin yanında onları dinleyerek ve izleyerek edinirler. Bu bağlamda dengbêjlik geleneği eğitim aşamasında da ciddi bir halk kültürüyle gelişmekte ve usta çırak ilişkisini de yine bu tarz bir yapı üzerine bina etmektedir.

Son olarak âşıklık ve dengbêjlik geleneği arasında ciddi bir farklılık olarak her iki geleneğin icra ettiği edebi türlerin yapı özellikleri sayılabilir. Bu özellikler aynı zamanda Türk halk edebiyatı ve Kürt halk edebiyatı arasında da rahatlıkla ayırt edilebilecek bazı şekil özelliklerini kapsamaktadır. Bu bağlamda burada yapacağımız karşılaştırma bir anlamda her iki halk edebiyatının yapı özelliklerinin de bir mukayesesi şeklinde olacaktır. Âşık edebiyatında metrik yapı ve “milli vezin” olarak ifade edilen hece vezni ve parmak hesabı çok önemlidir. Âşık Tarzı, özellikle eski halk edebiyatının etkisinde kalarak hece veznini türk şiirinin hemen tüm şubelerinde korumuştur. Bu tarz vezine özellikle XVII. yy’dan itibaren bazı âşıkların kullandıkları Arûz vezni de dâhil olmuşsa da yaygın olarak hece vezni varlığını sürdürmüştür. Kafiye konusunda ise genelde yarım kafiye metodunu uygulamışlardır.¹⁰⁵

Dengbêj anlatılarında ise son derece serbest bir yapı hâkimdir. Özellikle serbest tartımlı ezgilerde kullanılan üslûp bilhassa hece vezniyle yazılan âşık tarzı şiir türünden oldukça farklıdır. Bazı Klasik Kürt şâirlerinin Fars ya da Arap şiir geleneğinden esinlenerek oluşturdukları, belli kural ve kaidelere bağlı bir şiir geleneğinin varlığından söz etmek mümkünse de genel olarak dengbêjlik geleneğinde böyle bir şiir tarzı gelişmemiştir. Bunlardan farklı olarak son derece kendine özgü ve civar halkların şiir geleneklerinden oldukça değişik bir üslûpla icra edilen serbest tartımlı şarkılarda, hece ya da arûz vezni bulunmaz. Bunun yanında

¹⁰⁵ Ord. Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, C.1, 4. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004, s.175

kelimeler arasında daha çok kafiyeyle oluşturulan âhenk hemen her anlatıda mevcuttur; fakat kafiye düzeni için belli bir kuraldan söz etmek oldukça güçtür. Farklı eserler bir yana; aynı eser içerisinde de farklı kafiye örneklerine rastlanılabilmektedir; bu bağlamda serbest tartımlı şarkılarda kesin kurallı olmayan fakat muhakkak bir şekilde işlenen bir kafiye türünden söz edebiliriz. Daha çok bir doğaçlama tekniği üzerinden icra edilen bu eserlerde sürekli bir yenilenme ve bu yenilenmeye bağlı olarak yeni ifade tarzları karşımıza çıkabilmektedir. Bu dinamizm beraberinde lirizmi güçlendirmiş ve Kürt halk edebiyatının temel direkleri olan dengbêjlerin herhangi bir çalgı aletine ihtiyaç duymadan vokal olarak geliştirdikleri bir uslûpla, ait olduğu kültürün dili ve ifadesi olmayı büyük oranda başarabilmiş ve daha çok, bir halk edebiyat geleneği şeklinde günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Hemen tüm anlatılarda doğaçlamaya bağlı olarak her defasında yeniden işlenebilen lirizm, dengbêjlik sanatının en belirgin ve temel öğelerinden biridir diyebiliriz.

Bu verilerden hareketle dengbêjlik ve âşıklık gelenekleri arasında hem fonksiyon hem de uslûp açısından çok ciddi farklılıklar olduğunu söylemek mümkündür.

3. KÜRT MÜZİĞİ ve EDEBİYATINDA DENG BÊJLER

Kürt toplumunda yaygın bir yazı kültürü gelişmemiştir. Bu bağlamda pek çok kültürel öğenin sözlü bir aktarım üzerinden yaşatıldığını ve bu aktarımın büyük oranda -izleri günümüze kadar süren- dengbêjlik geleneği üzerinden taşındığını daha önce belirtmiştik. Bu iletişim kanalında, özellikle edebi ve müzikal öğelerle ortaklaşa oluşturulan bir uslûp geliştirilmiş ve anlatılar bu sayede hem ezberi hem de aktarımı kolaylaştıracak unsurlarla zenginleştirilmiştir. Pek çok hikâyenin nesir anlatım şekillerinin yanı sıra şiirsel ve müzikal olarak anlatılan versiyonları da mevcuttur. Bu anlatılarda dengbêjler halkın dilinden uzaklaşmadan genelde gündelik ve sarih bir dille anlatımlarını gerçekleştirirler. Bu dilin yanı sıra kimi Kürt şâir-yazarların yine çoğunlukla sözlü gelenekten beslenerek yeniden yorumlayıp yazdıkları bazı destan

ya da hikâyelere dengbêjlerin repertuarlarında rastlıyoruz. Daha önce sözlü halk hikâyeleri şeklinde icra edilen ve anlatıcıların dilinde hayat bulan bazı hikâyeler, yazıyla birlikte sözün tesirinden çıkarak başka bir biçimde ifade kazanmışlardır. Yazı sayesinde artık edebi birer eser haline gelen sözlü hikâyeler, bu yeni pozisyonlarını da kuşkusuz onları zaman içerisinde sürekli diri tutarak ve dilden dile aktararak gelecekle buluşturan dengbêjlere borçludurlar. Yazının dengbêjlerden rol çaldığı bu durumda söz, hükmünü yavaş yavaş yitirmeye başlar.

Prof. Qanatê Kurdo, Kürt Edebiyat Tarihi isimli kitabında dengbêjlerin okudukları eserler ve bazı Kürt yazarların bu eserleri yorumlamasıyla ilgili şunları aktarır:

...Kürt *dengbêj* ve *çirokbêj*'ler, sözlü kültür ürünleri olan *stran*ları, öyküleri ve kahramanlık destanlarını çoğunlukla ezberlemek suretiyle öğrenip toplum içerisinde kendi makam ve uslûplarına göre müziklendirerek yorumlayıp yayarlar. (...) Bu bağlamda Dimdim destanı, Siyabend u Xecê, Memê u Eysê, Sêva Hacî, Elî Şêr, Mem u Zîn ya da Zenbîlfiroş hikâyeleri ve daha birçoğu hem sözlü hem de edebi kanallarla günümüze taşınmıştır. Bu da gösteriyor ki, sözlü kültür ve edebiyat, aslında birbirleriyle bağlantılıdır ve aralarında önemli bir ilişki vardır.(...) Görüldüğü üzere, usta yazar, şâir ve hikâyeciler sayesinde birçok destan, aşk öyküleri, tarihi öykü ve hikâyeler edebiyatın bir dalı olmuştur...¹⁰⁶

Prof. Qanatê Kurdo, Ehmedê Xanî'nin (Ahmede Hâni) sözlü bir kaynak olan Même Alan destanından yeniden yorumlayıp yazdığı Mem u Zîn'i; Erebê Şemo'nun roman haline dönüştürdüğü Dimdim (Xanê Çeng Zêrin "Altın Elli Han") Destanı'nı; Semendê Siyabend'in şiir olarak yazıya geçirdiği Siyabend u Xecê'nin aşk öyküsünü bu ilişkiye örnek olarak göstermektedir. Yazı sayesinde yeni bir alanın kapsamına giren pek çok eser artık sözlü değil aynı zamanda bir halkın yazılı edebiyatının en önemli örneklerini teşkil etmektedirler. Bu eserler yazıya geçirilmeden önce sözün ruhuna uygun olarak ancak belli bir zaman kesitinde var olabilmekteydi; fakat

¹⁰⁶ Prof. Qanatê Kurdo, *Tarîxa Edebiyata Kurdî*, Weşanên Lis, İstanbul, 2010, s.29-30

yazıyla birlikte eserler zamanın içerisinde kaydedilebilmiş ve bu durum sözlü icrasından farklı olarak eserin sürekli aynı üslûpla yinelenmesine sebep olmuştur. Böylece eski canlılığını yitirmiş ve onu yazıya geçiren kişinin üslûbuyla edebi bir yapıt olarak tarih sayfalarında yerini almıştır. Daha önce dengbêjlerce okunan bu anlatılar her dengbêjin hafızasında kendisine farklı bir ifade bulmuş ve zaman içerisinde de bu ifadeler aynı eserlerde bile çok zengin bir çeşitlilik sağlamıştır. Bu farklılıklar eserlerin yazıya aktarılmasıyla çok daha net olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öncelikle bu çeşitliliğin yazılı kültürde büründüğü yeni kimliğin, eserlerde değişik yorumlar arasında bir mukayese yapabilmek ve bu mukayeseden, eserin yapısı ve edebi özellikleriyle ilgili analizler yapabilmek için önemli bir kolaylık sağladığını söyleyebiliriz. Bu vesileyle eserlerin farklı icra biçimlerini karşılaştırmalı olarak inceleme imkânına erişmekteyiz. Prof. Qanatê Kurdo, bu hususla ilgili olarak sözlü eserlerin anlatımlarının yöreler arasında gösterdikleri farklılıkların genelde hikâyelerin esas dokusuyla ilgili olmadığını ve öykülerin asıl karakterlerini, hemen her icra biçiminde orijinaline yakın bir tarzda koruduğunu söylemektedir. Bu açıdan sözlü kültürün hem edebiyat hem de gerçeklikle ilişkisinin önemine vurgu yapmaktadır.¹⁰⁷ Yukarıdaki hususlarla bağlantılı olarak Kürdolog Ordixane Celil'in doktora tezi olarak sunduğu Kürt Kahramanlık Destanı "Dimdim" ya da diğer bir ismi olan "Xanê Lep Zêrîn"¹⁰⁸ (Altın Elli Han) isimli destanın değişik yorumlarının karşılaştırmalı analizine dayanan tezi önemli bir örnektir. Destanın ayrı bölgelerden derlenmiş 6 değişik varyantın, dönemin yazılı kaynaklarındaki pek çok kaynakla nasıl örtüştüğü ve bu sözlü kaynakların tarihsel olaylarla olan ilişkilerinin aslında ne kadar önemli ve gerçekçi öğeler taşıdığı, bilahare tezde vurgulanmaktadır.¹⁰⁹ Dolayısıyla eserlerin farklı icralarında esas malzemenin etrafına her seferinde değişik üslûp farklılıklarının çevrelediği zengin bir yapı dâhil olmakta ve bu zenginlik eserlerin hem edebi hem de müzikal yorumlarında sürekli yenilenen oldukça geniş bir repertuar sunmaktadır.

¹⁰⁷ Prof. Qanatê Kurdo, A.g.e., s.30

¹⁰⁸ "Xanê Çeng Zêrîn" ya da "Xanê Lep Zêrîn" (Altın Elli Han) olarak da bilinen "Dimdim" destanı 17. yy.'da İran Kürtleri ve İran Şahı arasında yaşanmış gerçek bir ayaklanmaya dayanmaktadır.

¹⁰⁹ Detaylı bilgi için bkz. Ordixane Celil, *Kürt Kahramanlık Destanı Dimdim*, Çevr. İbrahim Kale, Avesta yay. İstanbul 2001

3.1. Edebi Kimlikleri ve Özellikleri

Dengbêjlerin edebi kimlikleri genel olarak hikâye ve şiir olmak üzere iki form üzerinden sürdürülmektedir. Bu durum, onları aynı zamanda birer hikâyeci ve şâir olarak da ele almamızı zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla dengbêj, hikâyeleri şiirsel bir dille müziklendirerek anlatan bir öykücü, müzisyen ve aynı zamanda şâirdir diyebiliriz.

Dengbêjlerin hikâye anlatma teknikleri daha önce de belirttiğimiz üzere genelde iki şekildedir. Bunlardan ilki yarı melodik yarı düz anlatı şeklinde gerçekleşen anlatı biçimidir. İkincisi ise sade melodik bir şekilde anlatılan ve hikâyenin başından sonuna kadar müzikle okunan anlatı biçimidir. Yarı melodik yarı düz anlatı şeklinde icra edilen eserlerde dengbêjler destan, öykü, hikâye ve masal gibi edebi eserleri kendi geliştirdikleri bir uslûpla dinleyiciye aktarırlar. Dengbêjler, bazı anlatılarda ritmik kalıplar da kullanırlar ancak okudukları ezgiler çoğunlukla serbest tartımlı ezgilerden oluşmaktadır. Bu uslûp, dengbêjin performans kalitesi ve popülaritesine bağlı olarak başka dengbêjler tarafından taklit edilebilmektedir. Aynı şekilde dengbêjin yorum kabiliyeti ve kendine has uslûbu halk arasında önemli bir beğeni toplayabilir, bu vesileyle dengbêjin yorumladığı eserler başkasına ait olsa dahi eser onu en iyi yorumlayan kişiyle özdeşleşebilir. Daha önce de belirttiğimiz üzere sözlü eserlerin yazıya geçirilmesi büyük oranda dengbêjler aracılığıyla gerçekleştiği için bu bahsettiğimiz hususlar aynı zamanda dengbêjlerin edebi kimlikleri açısından belirleyici faktörlerdir. Başka bir deyişle dengbêj, sözlü icra uslûbunun kalitesine bağlı olarak aynı zamanda yazıya geçirilen eserin edebi kalitesini de önemli oranda etkilemektedir.

İkinci olarak dengbêjlerin şâir kimlikleri gelir ki bu kimliğin dengbêjlik geleneğindeki karşılığı onun aynı zamanda üretici olarak edebiyata dâhil olmasını ifade etmektedir. Kürtler arasında dengbêjlik, oldukça yaygındır; fakat her dengbêj yeni eserler üretme kabiliyetine sahip değildir. Başka bir deyişle, ancak usta dengbêjler yeni eserler üretip okuyabilirler. Bu bağlamda Kürt Edebiyatı'nda dengbêjlerin şâir kimlikleri daha çok bir üretim fonksiyonuyla ilişkilidir. Kemal Burkay “dengbêjlerin illâki yeni eserler üretmeleri gerekmediğini fakat içlerinde

besteyi, güfteyi ya da manzum eserleri yaratan kişiler bulunduğunu ve bu kişilerin gerçek halk ozanı olduğunu aktarır.”¹¹⁰ Buradaki gerçek halk ozanı ifadesi esasen Kürt dengbêjlik geleneğinde *şâir* kimliğiyle örtüşen bir tanımlamadır. Halkın, eser üretme kabiliyeti olan dengbêjler için kullandığı *şâir* tabirinin, hem üretip hem yorumlayan ve sadece yorumlayan dengbêjler arasında belirleyici bir ifade olduğunu söyleyebiliriz ancak üreten bir dengbêj Kürtçede yine de sadece şâir olarak anılmaz, o kişi aynı zamanda “xweş dengbêj” yani iyi-usta bir dengbêj’dir. Bu ifadeleri daha detaylı işlemek ve icra edilen eserlerle de örnekleyerek dengbêjlerin Kürt halk edebiyatındaki “hikâye anlatıcılığı” ve “şâir” kimliklerini aşağıda daha kapsamlı bir biçimde ele almaya çalışacağız.

3.1.1. Hikâye Anlatıcılığı

Dengbêjler, müzikal rollerinin yanı sıra aynı zamanda birer hikâye anlatıcısıdır. Onlar, hem kolay kavrayıp ezberde tutabilmek hem de anlatımı akıcı kılmak için hikâyeleri müziklendirirler. Bu bakımdan onların birer hikâye anlatıcısı olarak üstlendikleri rolleri zaman zaman müzikal kimliklerinin önüne geçebilmekte ve onlar daha çok birer hikâye anlatıcısı olarak bilinmektedirler; fakat biz hem müziğin hem de hikâyenin bu geleneğin içerisinde bir bütün olarak var olduğunu ve bu bütünlüğün çok ciddi bir birikim ve uyum neticesinde meydana geldiğini düşünüyoruz. Özellikle müziğin buradaki rolünün hayati bir öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan Kürt sözlü edebiyatı üzerine yapılan pek çok çalışmada dengbêjlerin genellikle hikâyeci kimlikleri üzerinde durulmuş ve bu durum onların daha çok bu özellikleriyle tanınmalarına neden olmuştur. Zozan Ozmanyen, “*Kürt Folklorunda Epik Destanlar*” isimli çalışmasında bu tarz eserler için “epik şarkılar-anlatılar”¹¹¹ şeklinde bir terim kullanmıştır. Bu terminolojinin bahsettiğimiz ve yöreler arasında *çîrok*, *kilam*, *stran* gibi değişik tabirlerle ifade edilen bu tarz -müzikli hikâye şeklindeki- eserlerin Türkçe karşılığı için açıklayıcı ve doğru bir tabir olduğunu düşünerek, biz de *şarkılı anlatılar* şeklinde kullanmayı uygun görüyoruz.

¹¹⁰ Kemal Burkay, a.g.e., s. 217

¹¹¹ Zozan Ozmanyen “Kürt Folklorunda Epik Destanlar”, M. Bayrak. A. g. e. S.556

Hikâyelerin tamamının ya da belli bölümlerinin müziklendirilerek anlatılması dengbêjlerin esas icra alanlarını oluşturmaktadır. Bu melodik tavır dengbêjleri çîrokbêjlerden (hikâye anlatıcılarından) ayıran en belirgin özelliktir. Şarkılı anlatıların yanı sıra bazı dengbêjlerin anlattıkları müziksiz hikâyeler de mevcuttur fakat bu tarz hikâyeler dengbêjlik geleneğinde pek yaygın değildir zira dengbêjliğin karakteristik özelliği hikâyelerin müziklendirilerek anlatılmasıdır diyebiliriz. Bu durum daha çok şarkılı anlatıların müzik sayesinde daha kolay hatırlanabilir olmasıyla ilişkilidir. Şarkılı anlatıların içerisinde en popüler olanlar kuşkusuz daha geniş bir kitleye hitap ettiğinden kaynaklı “epik destan”¹¹² türüdür. Bu epik anlatılar, dengbêjlerin repertuarlarındaki en değerli eserler olarak da bilinirler. Hem icrası hem de akılda tutması diğer müzikal türlere kıyasla çok daha zor olan bu eserlerin okuyucuları olarak dengbêjler; bu eserleri icra ederken sadece müzikal ya da düz bir anlatım tarzı sergilemezler; bu anlatılar için aynı zamanda teatral bir yetenek de gerekmektedir. Kürt müzikologlardan Nura Cewarî destan türünün icrası için şunları söylemektedir:

...Destanları okuyan ses sanatçıları her zaman diğer ses sanatçılarından farklı olmuşlardır. Sadece büyük müzik ustaları destan okumayı göze alabilmişlerdir çünkü güzel bir sese sahip olmanın yanı sıra destanı okuyanın bir tiyatro sanatçısı gibi türküsüz olayları da dinleyiciye aktarabilmesi aranan bir özelliktir...¹¹³

Dengbêj anlatılarında, özellikle hikâye ve müzik iç içe geçmiştir ve hikâyeler çoğunlukla müzik aracılığıyla hatırlanmakta ve aktarılmaktadır. Dengbêj, bu uyumlu icra esnasında iyi bir gözlemci, taklitçi, yorumcu ve belletici olarak hikâyesini amacına uygun bir şekilde nakletmektedir. Dengbêj, anlatı esnasında dinleyicinin hikâyeden kopmaması için üstün bir çaba harcar ve çabanın neticesinde arzu ettiği saygınlığı kazanır. Bu arada anlatıların icra biçimleriyle ilgili bazı hususların

¹¹² Zozan Ozmanyay a.g.m., M. Bayrak. a. g. e., s. 550

¹¹³ Nura Cewarî, “Kürt Halk Şarkılarının Tarihsel ve Teorik Sorunlar”, M. Bayrak, A.g.e., s. 318

belirtilmesi hikâye türlerinin ne şekilde icra edildiği konusunda bize bazı ipuçları sunacaktır.

Anlatı şeklinde devam eden eser, icracı ya da dinleyicinin talebi doğrultusunda önce hikâye sonra melodik icra; önce melodik icra sonra hikâye ya da melodik icra-hikâye- melodik icra, şeklinde icra edilebilmektedir fakat bu hususlar kesin kurallar değildirler zira icracının anlatı özelliği ve eserin içeriği pekâlâ başka kombinasyonlar da içerebilir. Bahsettiğimiz bu üç icra biçimi için elimizde örnekler mevcuttur fakat daha karmaşık icra biçimlerinin olduğu da bilinmektedir. Karmaşık icra türlerinde hikâye ve melodik icra anlatının akışına göre şekillenir. Bazen kıta başlarında bazen gerekli görülen yerlerde bu durumlar sürekli yinelenebilir. Dengbêj bazen aynı anlatıyı kendi uslûbuna göre yeniden yorumlayıp değişik icra biçimleri ortaya koyabilir. Hatta bazen sadece melodik kısmı da okuyabilir. Diyarbakır'daki görüşmemizde Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçi müzikli hikâyesini anlatmadan önce bize nasıl anlatmasını istediğimizi sordu; biz bu konuda tercih yapmayarak kendi inisiyatifine bıraktık. Dengbêj, bize önce hikâyeyi anlatacağını ardından melodik olarak okuyacağını belirtti ve hikâyeyi anlattıktan sonra da melodik bir biçimde okumaya başladı. Dengbêj, bize iki ayrı hikâyeyi hem sözlü hem de melodik biçimde okudu. Belirttiğimiz bu eserlerden Huso ve Naze isimli anlatının notaları da aynı zamanda çalışmamızın “ekler” bölümündeki notalar arasında mevcuttur.

İkinci tür ise sadece müzikli anlatılardır ki bu anlatılarda da ortam ve isteğe bağlı olarak kısa bir anlatı yapılması mümkündür. Bu anlatım biçimi daha çok Şırnak ve Hakkâri'de yaygın bir türdür. Örneğin Şırnak'ın Silopi ilçesinde görüştüğümüz Dengbêj Silêmanê Şirnexî, Exmur Axa (Eğmur/Yeğmur Ağa) *stranından* bir bölüm okuduktan sonra hem bu *stranda* anlatılan olayların gerçek olduğunu anlatmaya çalışmış hem de ne şekilde gerçekleştiğini kısa bir şekilde özetlemiştir. Dengbêj aynı zamanda eserin çok daha uzun olduğunu fakat kendisinin kısa bir bölümünü okuduğunu aktarmıştı. Aynı şekilde Şırnak'ın Uludere ilçesinde görüştüğümüz Dengbêj Hiseynê Evdo İsa, bize Botan ve Miran aşiretinin savaşını anlatan müzikli hikâyeyi okuduktan sonra olayı kısaca müziksiz bir şekilde anlatmıştı.

Bölgede önemli derleme çalışmaları yürüten ve şu anda bir dengbêj Antolojisi hazırlığında bulunan Seyda Goyan'ın bize Batman bölgesindeki Dengbêj Salihê Qubini'den derleyip ilettiği Gênc Xelîl (Genç Halil) *kilamında*, dengbêj önce melodik olarak okuyup ezgili kısımla uyumlu olarak anlatının ortasında melodiyi keser ve düz anlatı şeklinde hikâyeyi anlattıktan sonra da melodiyle beraber anlatıyı sonlandırır. Anlatı, belirttiğimiz üzere ezgili-düz hikâye-ezgili şeklinde devam etmektedir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür fakat bizim buradaki aktardıklarımız daha çok bu eserlerin ne şekilde okunduğuyla ilgili genel bir bilgi vermek amaçlıdır. Daha detaylı analizler için çabalarımız mevcuttur ve çalışmalar sonlandıkça bu bilgiler de belli araştırmalar dâhilinde yayınlanacaktır.

3.1.2. Şâir

Şâirlik, dengbêjlik geleneğinde esas anlamından (şiir söyleyen ve ya yazan kimse) farklı olarak daha çok kendi hünerini en iyi icra eden dengbêjler için kullanılır. Başka bir deyişle hem bir yaratıcı hem de icracı olarak dengbêjin vardığı üst noktayı ifade eder ki bu durum dengbêjin üretici kimliğiyle doğrudan ilişkilidir. Dengbêj, mesleki yaşantısında iyi ve kalıcı eserler ürettiği sürece aynı zamanda iyi bir şâir olarak lânse edilir. Halkın “şâir” ismi için kullandığı terminoloji yöreler arası küçük farklılıklar göstermekle beraber genelde “şaêr, şoêr, şayêr” şeklinde telaffuz edilmektedir. Bu arada bizim Kürt şiirinden kastımız: Klasik Kürt şâirlerinin yazdıkları ve yazılı örnekleri bulunan şiir tarzından çok halk şiiri dediğimiz ve Kürt toplumunun sözlü bir aktarım üzerinden taşınmış ve yayılmış olan, genelde irticalen icra edilen ölçsüz fakat mutlak suretle bir şekilde kafiyeli olan şiir türünü kastetmekteyiz. Bu bağlamda halk şâiri diyebileceğimiz dengbêj, halk şiirinin hem icracısı hem de üreticisi konumundadır. Erol Mutlu, dengbêjlerin icracı özelliklerini yorumlarken onların halk şâiri kimlikleri için şu tanımlamayı yapar:

Efsaneleri, çirokları (destanları) birbirine bağlayarak günlerce anlatan, bunların bazı bölümlerini içeriğine uygun makamlarda ezgiyle okuyan, bunu henüz belirli bir forma oturtma gereği

duymayan bir halk şâiri, serbest yaratıcılığın baskın olduğu oral bir kültürün taşıyıcısı ve temsilcisi...¹¹⁴

3.2. Dengbêjlerde Müzikal Kimlik

Dengbêjlerin müzikal icra biçimleri çok belirgin olarak vokal ağırlıklıdır ve özünde çalgısal bir karakter taşımamaktadır; fakat daha önce bazı dengbêjlerin çeşitli ortamlarda bir şekilde çalgı aletleriyle tanışarak bu aletler eşliğinde eser icra etmeye başlaması günümüz itibariyle artık çalgısal icranın da yoğun bir şekilde gündeme gelmesine vesile olmuştur. Dolayısıyla müzikal icrayı ele alırken genel olarak iki türlü icra biçiminden bahsedeceğiz. Bunlardan ilki, aynı zamanda Kürt müzik kültürünün temel yapısını oluşturan vokal icradır. İkincisi ise değindiğimiz gibi sonradan bazı çalgı aletleriyle tanışan dengbêjler ile bunu bir gelenek olarak sürdüren *mitrib* denilen -ve aynı zamanda kimi kaynaklarda *dengbêj* olarak da adı geçen- profesyonel müzisyenleri kapsayan çalgısal icra olacaktır.

3.2.1. Vokal icra

Kürt dengbêjlik sanatı yaygın olarak vokal bir karakter taşır. Bu durum Kürt halk müziğinin karakteristik yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Kürt Halk Müziği, yapısı itibariyle çalgı aleti kullanımının -vokal icraya oranla- daha düşük olduğu bir yapı arz etmektedir. Bu yapıyı halay müziklerinden, divanlarda söylenen serbest tartımlı ve ya dinleti müziklerine kadar hemen her müzik türünde gözlemlemek mümkündür. Aynı şekilde dengbêjler arasında da vokal icranın yaygın icra biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Araştırmamızda dengbêjlerden derlediğimiz hemen tüm eserler vokal olarak icra edilmiştir. Bu bağlamda dengbêj icralarında genelde bir çalgı aletinin eşliğine ihtiyaç duyulmadığını ve bu icra biçiminin dengbêjlerin *sesle aktarma* özelliğiyle bir uyum içerisinde olduğunu söylemek mümkündür.

¹¹⁴ Erol Mutlu, a.g.a.e., “Kürt Müziği Üzerine,” s. 57

3.2.2. Çalgısal İcra

Görüştiğimiz dengbêjlerin çoğunluğunun herhangi bir çalgı aleti kullanmadıklarını söyleyebiliriz. Enstrüman icrasıyla ilgili görüşlerine başvurduğumuz bazı dengbêjilerden çeşitli cevaplar almakla beraber, “keşke çalabilseydik” gibi tanımlar da işittik. Çalgı aletleriyle ilgili bu tarz pozitif yaklaşım gösteren dengbêjlerle yaptığımız sohbetin devamında, bu kişilerin daha çok günümüz dünyasının popüler algısıyla hareket ettiklerini gözlemledik. Bazıları, bir çalgı aleti çalabilmeleri durumunda belki de şu an sahip olduklarından çok daha iyi ve popüler bir konumda olabileceklerini düşünüyorlardı. Bunun tam tersi olarak; bir dengbêjin herhangi bir çalgı aletine ihtiyacı olmadığını ya da dengbêjin zaten çalgı aleti çalmaması gerektiğini dile getiren söylemler çoğunlukta idi. Çalgıcılığın eskiden *mitrib*ların işi olduğunu aktaran Vartolu Dengbêj Ehmed; çalgı aletlerinin icrasıyla ilgili halkın tutumundan bahsederken, bu durumu büyük oranda din ve toplumsal an’anelerle ilişkilendirmişti. Anlattığı kadarıyla kendi yörelerinde eskiden özellikle *zirne* (zurna), *saz* (bağlama), *dahol/dihol* (davul) gibi aletler çalmak çoğunlukla günah sayılmaktaydı ve bu, daha çok “*mitrib*ların” işiydi.¹¹⁵

Kuşkusuz inanç olgusunun kimi yörelerde çalgı aleti kullanımını büyük oranda olumsuz etkilediğini söylemek mümkündür; fakat dengbêjlerin icra biçimleri düşünüldüğünde geleneğin -özü itibariyle- böyle bir yapı üzerine kurulmadığı ve bunun -çalgı aletinin- bir gereksinim olarak algılanmadığı açıkça gözlemlenebilmektedir. Yani, geleneğin üzerinde şekillendiği icra biçiminde bir çalgı aletine ihtiyaç duyulmadığını, bunun yerine doğal bir çalgı aleti olarak ses olgusunun birincil ve tek enstrüman olarak ifade bulduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca ses olgusunun bu alandaki hâkimiyetinde sürekliliğini sağlayacak pek çok pratik avantaja sahip olduğunu da belirtmek gerekir. Bahsettiğimiz bu unsurlar, durumun inanç boyutuyla yorumlanmasına gelmeden önce üzerinde durulması gereken önemli ayrıntılardır. Aynı zamanda inanç konusuyla ilgili açıklayıcı bir örnek olabileceği düşüncesiyle *mitrib*ların konumları rahatlıkla irdelenebilir. Zira bu kişiler bölgede çalgı aleti kullanımıyla ilgili en profesyonel ve aktif kişiler olarak yöre halkıyla sürekli birincil araçları diyebileceğimiz müzik üzerinden bir iletişim halindedirler.

¹¹⁵ Dengbêj Ehmed, “Görüşme”, Muş/Varto, Ekim 2010

Üstelik bazı geleneksel inanç öğretilerinde, çalınması ve dinlenmesi pek hoş karşılanmayan bir çalgı aleti olan zurna¹¹⁶ da çalarlar. Fakat bu durumun çok katı ve yoğunluklu olarak cereyan ettiği eski zamanlarda dahi özellikle biraz varlıklı ailelerin düğünlerinde rahatlıkla bu *mitrib*'lerin bizzat davul ve zurna çaldıklarına çok defalar şahit olunmuştur.¹¹⁷ Üstelik –çalgı aletini– öğrenmenin dışında ses fonksiyonuna gösterilen hassasiyet göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel zeminin bir çalgı aletini red etme konusunda katii kurallarla hareket etmediği açıkça görülecektir. Dolayısıyla bunun önemli oranda bir ihtiyaç ve geleneğin diğer sosyal kodlarıyla ilgili olduğu söylenebilir.

Diğer bir taraftan Kürtlerin çoğu her ne kadar Müslüman olsalar da inançla ilgili bazı konularda (kadınların sosyal yaşamdaki konumu, örtünme biçimleri vs.) “radikal İslam topluluklarından farklı olarak daha liberal bir eğilim gösterirler.”¹¹⁸ Gerek sosyal yaşantılarında gerek kişisel bağlamda Araplar ve Farslara nazaran daha rahat hareket ettiklerini ve bazı tarikatlar dışında İslam’ın şer-î boyutuyla yoğun bir biçimde ilgili olmadıklarını gözlemlemek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında da aslında inanç faktörü, dengbêjlerin çalgı aleti kullanımını kısıtlayıcı bir engel olmaktan önemli ölçüde uzak gibi görünmektedir. Aynı şekilde aslen Müslüman olmayan -yine Kürtçe’nin *Kurmanci* lehçesini konuşan- Êzidî dengbêjlerin de diğer dengbêjler gibi herhangi bir çalgı aleti kullanmadan sanatlarını icra etmeleri bu durumun dinsel boyutuyla ilgili bize önemli ipuçları sunmaktadır. Dolayısıyla Kürt dengbêjlik sanatında çalgı aleti, büyük oranda yukarıda da bahsettiğimiz ihtiyaç mevzuuna binaen, dengbêjler arasında bir araç olarak varlık göstermemiş olabilir. Üstelik okunan eserler için geliştirilen icra yöntemleri de bir müzik aletinin eşliğini pek gerektirmemektedir.

¹¹⁶ Çıkardığı yüksek volüm ve “ruh hali üzerindeki coşturucu etkisi” sebebiyle olsa gerek, özellikle bölgedeki bazı Müslüman Kürt toplulukları arasında uzun bir süre boyunca çalınması günah bir çalgı aleti olarak bilinmekteydi. Ayrıca bazı yerel din âlimlerinin zaman zaman bu konularda yaptıkları negatif yorumların, bu tarz çalgı aletlerinin yerli halk arasında ön plana çıkmasını önemli ölçüde engellediği düşünülmektedir.

¹¹⁷ Bu hususta görüştüğümüz Dengbêj Silêmanê Şirnexî, Dengbêj Usmanê Kadunî ve Dengbêj Hiseynî Evdo İsa, bahsettiğimiz durumlara birçok kez şahit olduklarını belirtmişlerdir.

¹¹⁸ Vladimir Minorsky, *İslam Ansiklopedisi*, s.1109-1110

Özellikle epik eserlerin icrası esnasında dengbêj; anlatısının akışını bozabilecek her türlü ayrıntıya (gürültü, konuşma vs.) dikkat etmektedir. Zira aksi bir durum; icracının konsantrasyonu ve motivasyonunu etkileyebilmektedir. Ayrıca olay, zaman ve mekânın ötesinde çoğunlukla icra biçiminde kilitlenmektedir; Bir dengbêj, icra esnasında çalgı aletinin ton ayarını ve sesiyle uyumunu sağlayacak akort işlemi bekleyemeyecek kadar rahat hareket eder. Bu da dengbêjin hem icrası hem de üreticiliği üzerinde etkilidir ve onu, herhangi bir ses sahasına kilitleyecek bir çalgı aletine uyum sağlayabilmesi de pek kolay görünmemektedir. Ayrıca doğal ortamında izleyebildiğimiz kadarıyla dengbêjler, icra süreleri oldukça uzun olan bazı anlatıların icrası esnasında çoğu zaman doğaçlama yapmakta hatta bazen melodiyi de değiştirebilmektedirler. Bu durum, onlara herhangi bir çalgıcının eşlik etmesini önemli ölçüde güçleştirir. Dengbêj bunu yaparken, kuşkusuz genel kalıbın dışına fazla taşmayacaktır fakat kullandığı melodik ezgiyi bazen icra esnasında bazen eserin akışı içerisinde -herhangi bir yerinde- değiştirebilmektedir. Bunların yanı sıra özellikle bazı dengbêjlerin -daha sonra değineceğimiz gibi- karar seslerinde sürekli sabit bir sesle devam etmediklerini gözlemledik. Bu durum; önceki hususla ters orantılı olarak; sabit bir, ses sağlayıcı çalgı aletinin olmamasıyla da ilişkilendirilebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi bazı dengbêjler eserlerin icrası esnasında başladıkları karar seslerinden tiz ya da pest seslere doğru kayabilmektedirler. Örneğin *La* karar başlayan bir ezgi giderek *La#-Si'*ye ya da *Sol#-Sol-Fa'*ya doğru bir kayma gösterebilmektedir. Bu sesler, en fazla 3'lü ses aralığı şeklinde olmaktadır. Bu durum genelde bahsettiğimiz sabit ses sağlayıcı bir çalgı aletinin olmayışıyla ya da okuyan dengbêjin "çok profesyonel olmamasıyla" ilişkilendirilmektedir.

Bizce, hem bu bahsettiğimiz hususlar hem de halk tarafından usta dengbêj olarak bilinen kişiler de dâhil dengbêjlerin büyük çoğunluğunun icra esnasında herhangi bir çalgı aleti kullanmıyor oluşu, geleneğin çalgı aletleriyle ilişkisini önemli ölçüde açıklamaktadır. Kuşkusuz bu söylediklerimiz; anlatılması bazen günler sürebilen, uzun manzum eserlerin icra biçimiyle ilgilidir; yoksa herhangi ritmik ya da kısa bir eserin icrası esnasında tabii ki yine bir çalgı aletiyle kendisine eşlik edilebilir ve dengbêj kolaylıkla buna uyum sağlayabilir.

Bazı *Serhat* ve (Ermenistan'ın başkenti Erivan'da yaşayanlar başta olmak üzere) Kafkasya dengbêjleri, yörede çalınan duduk ya da mey gibi çalgı aletleriyle ses icra biçimi üzerinden çok yakın bir bağ kurmuşlardır. Özellikle ses kullanım teknikleri dikkatle dinlendiğinde mey ya da duduk'un çalınırkenki ses rezonansıyla büyük bir uyum ve yakınlık içerisinde oldukları izlenebilir. Bu tarzın en popüler icracıları olarak Egîdê Cimo, Fezyoyê Rizo ikilisi örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Şeroyê Biro, Efoyê Eset, Karapêtê Xaço, Reşîte Baso, gibi dengbêjlerinde bu tarza yakın bir uslûpla icra ettikleri bazı eserler, elimizdeki çeşitli ses kayıtlarında izlenebilmektedir. Günümüzde, dengbêjlerin müzik enstrümanlarıyla icra ettikleri çok sayıda -bahsettiğimiz türden- eser mevcuttur. Hatta uzun manzum eserlerin de artık elektronik cihazlar sayesinde, uygun seyir sürelerince kayıt altına alındığı ve çalgı aletlerinin eşliğiyle harmanlandığı pek çok çalışmaya, yerel ya da genel yayın yollarıyla da rahatlıkla ulaşılabilmektedir.

Belirttiğimiz hususlar, her ne kadar dengbêjlik geleneğinde çalgı aleti olgusunun kullanılmadığı yönündeyse de bugünkü icra biçimleri dikkate alındığında çok net bir karşılık bulmamaktadır. Üstelik dengbêj, kabul edelim ya da etmeyelim; günümüz toplumunda artık çok daha geniş bir müzisyen kitlesini ifade etmektedir. Günümüzde artık çalgı aleti çalsın çalmasın müzikle uğraşan pek çok kişi için zaman zaman dengbêj tabiri kullanılmaktadır.¹¹⁹ Dolayısıyla tanımın esas sınırlarını aştığı

¹¹⁹ Alan araştırmamız sırasında özellikle halkla yaptığımız bazı görüşmelerde bugün “modern müzik” yapan popüler müzisyenlerden, halk arasında düğün çalgıcılığı yapan kişilere kadar hemen her müzisyenin zaman zaman “dengbêj” olarak isimlendirildiklerini tespit ettik. Gözlemlerimiz doğrultusunda bu durumu iki açıdan değerlendirmek mümkündür. Bunlardan ilki, dengbêjliğin bu kişiler arasında yeterli düzeyde bilinmiyor olması, buna paralel olarak takip ettikleri bazı yayın organlarında da (televizyon. vb.) aynı yetersizlikten kaynaklı pek çok müzisyen için bu tabirin kullanılıyor olması gösterilebilir. Buna benzer bir durum Türk ozan'lık geleneğinde de mevcuttur. “Oğuz Türkleri’nde halk şairi-musikşinası olarak bilinen Ozan ismi, özellikle XV. asırdan sonra Anadolu ve Azerbaycan Oğuzlar’ı arasında bu eski manasını kaybederek *çok söyleyen, herze söyleyen* manalarında günümüze kadar da edebi dilde ve halk arasında kullanılmaya devam etmiştir. Yine Anadolu’nun bazı yerlerinde çalgıcı çingeneler için de bu isim kullanılmaktadır.” (Detaylı bilgi için bkz. M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları 1*, 4. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004. S.139) İkinci olasılık ise dengbêjliğin bir, üst tanım olarak halkın bilincinde yer etmiş olması ve genel olarak tüm müzisyenler için bu tabirin kapsayıcı bir isim olarak kullanılıyor olması düşünülebilir; ancak

bir durumla karşı karşıyayız. Bizim burada yapmaya çalıştığımız; geleneğin esas icracıları ve -icra esnasında- uyguladıkları tavır ve tekniklerin, çalgı aletleriyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu ve-ya ne tür bir değişimden geçmiş olabileceklerini anlamaya yöneliktir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi özellikle uzun epik eserlerin icrası esnasında çalgı aleti kullanımı oldukça güçleşmektedir. Kaldı ki bizim verdiğimiz örnekler dâhil, bu anlamda irtibata geçtiğimiz dengbêjlerde de herhangi bir çalgı aletine rastlanmamıştır. Bir istisna olarak Cizrawî kardeşler (Mihemed Arif ve Hesên Cizrawî) ve bazı *mitrib* kökenli müzisyenleri saymazsak dengbêjlerin ciddi bir çoğunluğunun sanatlarını icra ederken çalgı aleti kullanmadıklarını söyleyebiliriz.

Bizim bahsettiğimiz teknik tespitlerin dışında Kürtlerin yaşadığı coğrafyada önemli alan araştırmaları yapmış olan Dildar Şeko'nun, Nezan Newzat Çelebi, Vedat Yıldırım ve Aytekin G. Ataş'ın "Geleneksel Kürt Müziğine Genel Bir Bakış" başlığı altında hazırladıkları çalışmada dengbêjlerin çalgı aleti kullanımıyla ilgili bazı yorumları yer almaktadır. Yorumun sonunda konu üzerine kısa bir yorum analizi yapmayı uygun buluyoruz:

Şimdi Kürtler'de 'hunermend' ve 'dengbêj' birbirinden ayrıdır. Hunermendler, genellikle hafif türküler, oynak türküler veya ayin türküleri (onlar da hafif türküler kısmına giriyor) okurlar. Dengbêjler; enstrümansız, kendi hünerlerini, yeteneklerini, seslerini dörtlük olarak açığa çıkarırlar. Herkes tarafından yorumu yapılabilir söylediklerinin, yani yoruma açık bir şekilde söylerler zaten. Kürt dengbêjlik sanatında müzik aletleri kullanılmaz. Enstrüman kullanmak dengbêjin zaafi olarak görülür. Ondan herkes şüphelenir çünkü bu sayede zaafını gizliyor gibi görünür.¹²⁰

gözlemlerimiz doğrultusunda bunun çok eski bir alışkanlık olmadığını; özellikle çeşitli iletişim kanallarının bu konuda yörede oldukça yönlendirici oldukları yönündedir. Bu bağlamda birinci olasılık daha mümkün gibi görünmektedir; fakat ikinci olasılığın etkisi de yadsınamayacak ölçüdedir.

¹²⁰ Nezan Newzat Çelebi, Vedat Yıldırım, Aytekin G. Ataş, "Geleneksel Kürt Müziğine Genel Bir Bakış", 28 Eylül 2006, http://www.bgst.org/muzik/yazilar/geleneksel_kurt_muzigi.asp

Biz, dengbêjlik geleneğinde çalgı aleti kullanımının bir zaafiyet göstergesi olarak yorumlanmasından evvel dengbêjlerin tanımlanma biçimi olan *dengbêj* isminin, anlam bütünlüğü üzerinde durulmasının daha doğru olacağı kanaatindeyiz; zira *dengbêj* ismini kullanırken aslında onun doğal enstrümanını ve icra biçimini de belirlemiş oluyoruz. Bu ilişki herhangi bir çalgı aletiyle değil, doğrudan “deng-bêj” yani “sesle söyleyen” anlamı ile ilişkilidir. Dolayısıyla çalgı aleti, ismin hitâbı uyarınca zaten ortadan kalkmaktadır. Bu durumda Kürt halk müziğinin karakteristik yapısını teşkil eden vokal yapısı ile profesyonel ve popüler diyebileceğimiz dengbêjlerin neredeyse tamamının herhangi bir çalgı aleti çalmıyor oluşu da göz önünde bulundurulduğunda geleneğin esas icra biçimi karşımıza çıkmaktadır. Bu bilgiler ışığında pekâlâ dengbêjlik sanatı icracılarının, eserlerini icra ederken aslında çalgı aleti kullanmadıklarını ve gerek teknik gerekse karakter açısından özellikle müzikli hikâyelerin buna olanak vermediğini söyleyebiliriz. Yani, anlatıların icrası esnasında bir çalgı aleti kullanılmıyor oluşu, bir zaafiyetten çok, geleneğin temel dokusuyla alakalıdır ve bu doku içerisinde böyle bir icra biçimi ancak bazı dengbêjlerin bir şekilde çalgı aletleriyle tanışıp bunları kendi tarzlarına göre yorumlamalarıyla dâhil olabilmıştır.

2.BÖLÜM

DENGBÊJ ŞARKILARININ EDEBİ ve MÜZİKAL YAPISI

Dengbêjler, şüphesiz sadece “şarkılı anlatılar” diye tabir ettiğimiz müzikli hikâyeler ya da destanlar okumazlar. Bunların yanında başka müzikal türler’de icra ederler. Bu türler: iş şarkıları (*stran/kilamên paletî*), yas şarkıları (*zêmar*), düğün merasimlerinde okunan dans şarkıları (*stranên/kilamên sivik-govendê-dawetê-dîlanê*) vb. olmak üzere geniş bir repertuarı kapsamaktadır; fakat dengbêjlerden derlediğimiz eserler çoğunlukla anlatı türündeki serbest tartımlı ve ölçüsüz şarkılardan oluşmaktadır. Bu tarz eserler aynı zamanda dengbêjlerle özdeşleşen bir tür olarak tezimizin bu bölümünde öncelikli olarak işlenecek ve esas konuyu oluşturacaktır. Bu eserlerin tematik açıdan değerlendirmesine ise yine tezimizin bu bölümünde “Konu” başlığı altında daha detaylı değinilecektir. Biz burada başta müzikli hikâyeler olmak üzere kayıtlarımızda mevcut müzikal eserlerin edebi yapılarıyla ilgili bazı tespitlerde bulunmaya çalışacağız. Aynı zamanda daha önce yapılmış olan benzer çalışmalarda konumuzla ilişkili olan birtakım görüş ve tespitlerden de yararlanarak bazı sonuçlar çıkarmaya gayret edeceğiz. Şarkılı anlatılar tanımı altında ifade ettiğimiz türler ise sadece epik şarkıları değil tematik açıdan değişik konular içeren *lawik*, *peyîzok*, *heyranok* gibi serbest tartımlı şarkıları da kapsamaktadır.

1.1. Biçim

Kürt dengbêjlik sanatında okunan serbest tartımlı ezgiler için düzenli ve kesin kalıplardan söz etmek oldukça zordur. Özellikle dengbêjlerin çoğu zaman mısra sonlarında doğaçlama olarak kattıkları -serbest- ilave sesler ve sözlü geleneğin bu konuda icracıya sağladığı rahatlık, okunan eserler üzerinde kalıplaşmış kurallar oluşmasını büyük ölçüde engellemiştir. Elimizde mevcut bulunan bazı kayıtlarda, aynı dengbêjin aynı eserle ilgili olarak farklı zamanlarda kaydedilmiş üç ayrı icrasında dahi özellikle kıta sıralamalarının aynı olmadığı ve yer yer farklı ilavelerle anlatının -özellikle ezgili formatının genel yapısı itibarıyla- değişikliklere maruz kaldığı gözlemlenmiştir. Gözlemleyebildiğimiz kadarıyla dengbêj, bu konuda son derece özgür hareket etmektedir.

Sözlü geleneğin hareketli ve değişime açık yapısı dengbêjin kişisel kabiliyetiyle de birleşince ortaya çok değişkenli ve edebi açıdan da oldukça varyantlı bir yapı çıkmaktadır. Eserlerde ana karakterler ve anlatının etrafında şekillendiği belirleyici olay ve mekânların korunması şartıyla çeşitli ilave ve süslemelerin katılması olağan bir durumdur; bu da anlatıma önemli bir zenginlik katmaktadır. Nikitin Bazil, Kürt şiirinin, bilinçli bir biçimde yaratılan ve değişmez kalıplara sahip Fars ve Arap şiir türlerindeki gibi sıkı ve katı nazım kurallarına sahip olmadığını belirtir. Bu bağlamda Kürtçenin yabancı modellerden uzak, kendine özgü dokusu ve halk şiiri niteliği taşıması (folklorik anlamda) sebebiyle bu kültürlerden oldukça farklı bir yapıya sahip olduğunu dile getirir. Bazil, bu anlatım uslûbunu: “tam bir özgürlük hatta bir anlatım anarşisi”¹²¹ olarak tanımlar.

Şiirlerin *bend*¹²² yapıları oldukça esnekler. Yorumcuya bağlı olarak aynı eser *bend* ya da dize sayısı bakımından arttırılabilir ya da azaltılabilir. Bu ilaveler tamamen ortam ve dengbêjin o an ki hissiyatıyla ilgilidir.

¹²¹ Nikitin Bazil, a.g.e, s.453

¹²² Burada şunu belirtmeliyiz ki: özellikle serbest tartımlı şarkıların yapıları oldukça esnekler ve sabit bir kalıpları yoktur. Bu bakımdan Türkçe'deki “Kıta” terimi, bu eserlerdeki yapıyı karşılamamaktadır; ancak şarkılar, hem melodik yapıları hem de anlamları itibarıyla kendi içerisinde anlamlı bir bütünlük oluşturacak belli söz gruplarından oluşmaktadır. Hece ve dize sayıları bakımından düzensiz bir yapıya

Anlatıları bazen saatler sürebilen bir icra ortamında; çeşitli değişkenlerin eserin hem *bend* yapıları hem de içeriği üzerindeki etkileri de düşünüldüğünde *bend* sayılarıyla ilgili net bir rakam verilmesi pek mümkün olmamaktadır. *Bend* sayıları en az 2 olmak üzere sayısız *bend*lerden oluşabilmektedir. Eserlerin *bend*lere ayrılması özellikle bazı şarkılarda her *bend* sonunda tekrar edilebilen bağlantı diyebileceğimiz (bağlantı da her zaman sabit ve “değişmez” değildir) bazı dizelerle de belirlenebilmektedir; ancak söylediğimiz gibi bu kesin bir kural değildir. Dolayısıyla eseri *bend*lere ayırmak daha çok müzik cümlesiyle mümkün olmaktadır. Dengbêj, genelde her ayrı bölüm için belli bir ezgi kalıbı kullanır ve bu melodi, *bend* diyebileceğimiz bölümlerde benzer kalıplar şeklinde icra edilmektedir. Kendal Nezan, geleneksel Kürt şarkısının yapısına ilişkin şunları söyler:

Geleneksel Kürt şarkısı bir “kıtanın”¹²³ yinelenmesine dayalı tekrarlı bir yapıya sahiptir; bir kıta genellikle sayıları üçten yediye kadar değişebilen müzik cümlelerinden oluşur. Bir kıta kendi içinde melodik çizginin tamamını içerir ve bir kıtadan diğerine geçildiğinde sadece sözler değişir. Serbest düzendeki şiir, zaman zaman olduğu gibi aynı sayıda heceye sahip olmadığı sürece, müzik cümlelerinin aynı uzunlukta olması şart değildir. Öte yandan eğer şarkı “uzun hava” ise, başından sonuna kadar aynı ruh halinde devam eder; şarkının akışını kesecek ya da havasını değiştirecek olan başka bir ruh halini doğuran neşeli, canlı pasajlar ya da hareketli bir ritm girmez.¹²⁴

sahip olan; fakat kendi başlarına anlamlı bir bütünlük oluşturabilen bu; bölüm, pasaj ya da ayrı söz kütleleri için yöreler arasında bazı farklı terminolojiler kullanılmaktadır. Şırnak (Botan) ve Hakkâri yörelerinde *Bend* (bütün müzikal türlerin bölümleri için kullanılır) ya da *Ferde* (daha çok *bêrîterin* bölümleri için kullanılır) şeklinde; Serhat ve Diyarbakır yörelerinde ise daha çok *Bend* (bütün müzikal türlerin bölümleri için kullanılır) şeklinde telaffuz edilen bir terim kullanıldığını tespit ettik. Biz, burada hem bir kavram karmaşasına sebebiyet vermemek hem de bu eserlerin farklı bölümlerini (şarkıların yapısı itibarıyla ve hemen tüm yörelerde aynı anlama karşılık kullanılan bir tanım olması sebebiyle) daha doğru bir terminolojiyle ifade etmek için “Kıta” tanımını yerine “Bend” tanımını kullanmanın daha doğru olacağını düşünüyoruz.

¹²³ Kendal Nezan’ın burada “kıta” şeklinde ifade ettiği bölümleri de yine *bend* olarak düşünmemiz mümkündür.

¹²⁴ Kendal Nezan, a.g.a.e., “Kürt Müziği”, s.14

Kendal Nezan'ın belirttiği bu yapı, daha çok ritmik halk şarkılarını kapsayan bir yapı tanımlamasıdır; ancak serbest tartımlı ezgilerin çok daha komplike bir yapıya sahip olduğu açıktır. Bunlara ilave olarak özellikle, “uzun hava” olarak da anılan serbest tartımlı ezgilerin yapılarına ilişkin başka bazı önemli detayları da belirtmemiz gerekmektedir. Serbest tartımlı şarkılarda, mısraların uzunlukları genelde müzik cümlesiyle belirlenmekte ve dengbêjin okuma tarzına bağlı olarak prozodi de değişebilmektedir. Uzun mısralar yığmalı bir şekilde hızlıca okunup melodi içerisine sığdırılmakta, aynı şekilde kısa mısralarda icracının inisiyatifi doğrultusunda melodik olarak uzatılabilmektedir. Uzun mısralar melodi içerisine sığdırılırken genelde konuşma (recitative) tarzında ve syllabic (her heceye bir nota) olarak okunur. Kısa bölümlerde ise daha ağır ya da melizmatik dediğimiz tek hece üzerinden çok sayıda notayla genel melodi akışı boyunca bir uyum yakalanmaya çalışılır. Nikitin Bazil'in bu hususla ilgili aktardığı şu cümleler bu konudaki tespitlerimizi pekiştirmektedir.

...Kürt ozanı, bir şiiri söylerken uzun mısralar söz konusuysa, söyleyiş ritmini hızlandırır, yalnız sondan bir önceki heceyi söyler, ritmi vurgulamak amacıyla son heceyi bir soluk halinde ifade eder; ama lirik bölümlerdeki kısa mısralarda, yine yukarıda değindiğimiz gibi yalnız ritmi vurgulamak için, söyleyişine daha yavaş bir kıvam vererek o mısraları uzata uzata verir.¹²⁵

Dengbêj Ehmed, bize okuduğu bir *Lawik* için istersek bunu ertesi güne kadar okuyabileceğini söylemişti. Kendisine bu anlatının nasıl gerçekleştiğini sorduğumuzda cevaben şunları aktarmıştı:

...Biz gördüğümüz duyduğumuz ve okurken hayallerimizde canlandırdığımız yerleri, cisimleri, kişileri, örneğin bulutları, ağaçları, dağları, hayvanları ya da başka bir sürü şeyi

¹²⁵ Nikitin Bazil, a.g.e., s.454

anlatılarımıza dâhil ederiz. Bizim için malzeme bitmez hatta istersen (bizi kastederek) sizin üzerinize üç gün boyunca *kilam* okuyabilirim...¹²⁶

Sonuç olarak kıta ve dizeleri belirlemek için kurallar oluşturmak ya da bu hususta bir düzenleme yapmaya çalışmak serbest tartımlı Kürt şarkılı anlatılarının genel yapısına pek uymayan bir çaba olacaktır. Bu bakımdan eserler kanaatimizce kendi bağlamı içerisinde değerlendirilmelidir. Herhangi kayıtlı bir eserin alınıp işlenmesi, analiz edilmesi mümkündür; fakat aynı eserin başka bir tekrarında birebir aynısı olan bir icrayla karşılaşmak her zaman için mümkün olmamaktadır.

1.2. Vezin

Kürt dengbêjlik geleneğinde okunan serbest tartımlı ezgiler için hece ölçüsünden bahsetmek oldukça güçtür. Eserler, genelde bir hikâye etrafında kurgulanır ve dengbêj, anlatısında çoğunlukla kafiyeyi esas alır. Bu bağlamda dengbêjlerin icra ettikleri eserlerde en bağlayıcı ve genel geçer kural *kafiye* kuralıdır ancak bu kafiye çeşit açısından asla bir kesinlik arz etmez. Okunan eserlerde tam, yarım ya da zengin kafiye olabileceği gibi bazen üçü birden de olabilir kısaca her halükarda bir kafiye mevcuttur. Kafiye, anlatıda genel olarak akıcılığı sağlar ve özellikle mısra ya da cümle sonlarında oluşturulan ses uyumu sayesinde hem söyleyen hem de dinleyen için daha kolay ve anlaşılır bir ifade sağlamaktadır. Bu arada Anadolu'daki sözlü anlatım ürünleri ve âşıklık geleneğinden esinlenerek oluşturduğu özgün uslûbu sayesinde Türkiye ve dünyada çağının en çok okunan yazarlarından biri haline gelen Yaşar Kemal'in de özellikle dengbêjlik geleneğiyle ilgili bazı değerlendirmelerine burada değinmemiz yararlı olacaktır. Azra Erhat'la yaptığı söyleşisinde Kürt destanlarının yapısına ilişkin bir değerlendirmede bulunan Yaşar Kemal, bu destanların uyak ve ölçü ilişkisi konusunda bazı bilgiler aktarır: Yaşar Kemal, "Kürt destanlarının tamamen serbest olduğunu, ölçülü ve uyaklı olmadığını ifade eder."¹²⁷ Öncelikle, yazarın ölçü konusundaki görüşlerinin - derlediğimiz kayıtlarlarda da gözlemleyebildiğimiz kadarıyla- doğru olduğunu

¹²⁶ Dengbêj Ehmed, "Görüşme" Muş/Varto, Ekim 2010

¹²⁷ Yaşar Kemal, *Ağutlar*, YKY. İstanbul, 2004, s.31

söyleyebiliriz; fakat “uyak” için aynı şeyi söylemek pek mümkün görünmemektedir. Bilindiği gibi Kürt destanları ezgili ve ezgisiz okunan türler olmak üzere ikiye ayrılır. Bunların ezgisiz, yani nesir şeklinde okunan bölümlerinde bu tarz bir serbestîden bahsedilebilir; ancak ezgiyle okunan eserler için uyak hemen hemen bir zorunluluktur.¹²⁸ Hatta ezgili anlatıların nesir, yani düz-hikâyeli kısımlarında bile, bazen ezgili kısımdaki kafiyeli kalıplar kullanılır ve bu şekliyle öykü hem daha kolay hatırlanır hem de bu şiirsel anlatımla öykünün daha akıcı ve güçlü bir şekilde ifade edilmesi sağlanır. Elimizdeki mevcut örnekler ve başka kaynaklarda karşılaştığımız bazı şarkılı anlatılarda bu okuyuş şekline rastlamak mümkündür. Bu anlatım biçimine Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî'nin okuduğu *Parsinli Îbo Bey* isimli hikâyeli şarkının, nesir bölümünden vereceğimiz kısa bir pasaj, durumun daha iyi anlaşılması açısından yararlı olacaktır.

... Di bê lezke bi lezîne, qehwekê bi şîr u şekir bi kelfîne, evane araq xwarine hîç aqil li serê wan tû nîne, qehwa xwe bixwe, emegê minê danzde salan li bîra xwe bîne. Qehwecî lezdike di lezîne qehwekê bi şîr u şekir di kelfîne, îbo begê parsînî di keve qoltixa darçînkê fileh bi gezemekê ji holê radigihîne. Tevî cizmê toz u herî, duman ser xan u xanî digerin. Nermik dike, di ser doşegê di rudine. Qirbaça xwe li saqê cizmê dixîne. Toz u dumanê di weşîne. Îbo begê parsînî gava cezwa qehwê li ber di gerîne, pozê cizmê lê dixîne, fîncanan di rijîne. Dîbê Îbo beg “ez ne zarome tu bi qehwê min bi xapîni. Di bê “here pîreka xwe bi xemlêne ji qumandarê min re bi şîne, qîza xwe bi xemlîne ji minre bi şîne, buka xwe ji qiralê minre bi şîne. Zû ecele!...”

¹²⁸ Kürt şarkılı anlatılarında çok nadir de olsa uyaksız bazı serbest tartımlı şarkılara raslanmaktadır ancak bu eserlerin sanatsal içerikleri tartışmalıdır. Zira kafiye, dengbêjler arasında sanatsal açıdan önemli bir gösterge olarak görülmektedir ve gerek dengbêj atışmalarında gerekse elimizdeki kayıtlarda gözlemlediğimiz kadarıyla uyak, şarkılı anlatıların kalitesini belirleyen önemli bir unsurdur. Kürtçede kafiyeyle ilişkin olarak yöresel ağızlarda “qese li hev anîn” (sözleri birbirine uydurmak, kafiyelendirmek) deyimini kullanılmaktadır. Dengbêjler ya da stranbêjler arasında gerçekleşen atışmalarda genelde doğaçlama konusunda usta kişiler öne çıkarlar. Bu doğaçlamalarda en belirleyici kıstaslardan biri de sözleri iyi uydurmak; doğru sözcükler ve doğru müzikle işleyebilmektir. Bu sebeple sözlerini iyi uyarlayan, yani kafiyelendirmeyi iyi ayarlayabilen; bunu sözün içeriğine uygun bir müzikle harmanlayarak sunabilen dengbêj, usta bir dengbêj ve iyi bir şâir olarak nitelendirilir. Kısacası dengbêj için kafiye, aynı zamanda -onun- eserinin düz bir hikâye olmaktan çıkıp şiirselleştiği ve edebileştiği bir anlamı ifade eder.

... *Git çabuk şekerli, sütlü bir kahve pişir, bunlar rakı içmişler, bütün akıllarını yitirmişler, kahvemi içerse belki oniki yıllık emeğimi hatırlar. Kahveci koşar gider, şekerli sütlü bir kahve pişirir, İbo Bey, avluda Darçinkê Fileh'i koltuğuna alır gezerek yukarı çıkarır, (yüreğini) yumuşatır, Döşeğin üstüne oturtur. (Darçinkê Fileh) çamurlu ayakkabılarını ortalığa sürter döşeği kırbaçlayıp tozu dumana katar. Kırbacını çizmesine vurup toz ve dumani silkeler. İbo Bey, kahveyi önlerine getirince çizmesinin ucuyla fincanları devirir. İbo Bey'e bağırır; "İbo Bey: ben çocuk değilim beni bir kahveyle kandıramazsın. Çabuk git karını süsle kumandanıma getir, kızını süsle bana getir,gelinini süsle kralıma getir. Haydi acele!..."*

Görüldüğü üzere yukarıda -ezgisiz- düz hikâye şeklinde aktarılan bölümde “-îne” sesiyle oluşturulan kafiyeyle birlikte “*Tevî cizmê toz u herî, duman ser xan u xanî digerin, nermik dike, di ser doşegê di rudine.*” Kısmında yine bir önceki kafiye olan “-îne” sesiyle uyumlu olarak “*dike, rudine*” kelimelerinde de“-e” sesiyle uyumlu bir kafiye oluşturulmuştur. Ayrıca ses kayıtlarında dengbêjin, yukarıda belirttiğimiz kafiyeyle kısımları öykünün diğer bölümlerinden daha şiirsel ve vurgulu bir dille okuduğu açıkça izlenebilmektedir. İşaretlediğimiz kafiyeyle dizeler, ezgili anlatıda da hemen hemen aynı şekilde icra edilir. “Bu arada bizim burada gramer analizi yapmak gibi bir amacımız olmadığı için esas mevzuumuzu oluşturan kafiye örneklerini belirtmekle yetineceğiz.” Belirttiğimiz üzere serbest tartımlı şarkılı anlatılarda kafiye önemli bir ayrıntıdır; ancak şekil bakımından düzenli bir kafiye tarzından söz edilemez. Kafiye, aynı bend ya da eser boyunca (hece, kelime ya da harf şeklinde) devam edebileceği gibi sadece iki dize arasında da olabilir. Kürt epik anlatıların yapısını incelediği araştırmasında Müzikolog Zozan Ozmanyen, kafiyeyle ilgili olarak epik anlatılarda şekil oluşum özelliklerinin çeşitliliğinden kaynaklı olarak dize incelemelerinin zorluğunu “Eğer çeşitli dizelerin sonunda uyak olmasaydı sözlü metin, nesir olarak da kabul edilebilirdi.” sözleriyle ifade der.¹²⁹

Normal kafiyelerin dışında kimi sözcüklerle de kafiye şeklinde ses benzerlikleri oluşturulabilmektedir. Bazen sözcük olarak -kendi başlarına- herhangi bir anlam taşımayan “*lê lê lê* (kadına seslenme nidası), *lo lo lo* (erkeğe seslenme nidası), *hey/hay, he/hê, ya/yê*” gibi nidalar ya da “*a, o, e, ê, î, u*” gibi sesli harflerle yuvarlatılarak oluşturulan seslerle kimi yerlerde bir ses uyumu yakalanabilmektedir.

¹²⁹ Zozan Ozmanyen, “Kürt Folklorunda Epik Destanlar,” M. Bayrak, a.g.e. s.569

Bu şekilde oluşturulan kafiyeler anlamsız sözcüklerle gerçekleştirildiği için esas kafiye değildirler; bu bağlamda -bir yapmacıklık taşıdıkları için- kanaatimizce “yapay kafiye” olarak adlandırılmalarında herhangi bir sakınca bulunmamaktadır. Bahsettiğimiz durumun başkaca bir örneği olarak Nikitin Bazil, yaygın bir tür olan *Lawik*’lerin kafiyeyle ilişkisi için: “Lave’ler (*Lawik*) kimi zaman kafiyeli olup kimi zaman da (...) taklidi seslerle kesilmiş niteliklerdir; *lo, lo, lo, hoyo hoyo* gibi.” yorumunu yapar.¹³⁰ Bu hususlara örnek olarak Dengbêj Selhedîn’in (Selahattin’in) okuduğu *Nurê* isimli eserin bir *bendini* ezgili haliyle söz ve ilave sesleriyle aşağıda aktarıyoruz. Dengbêj, aşağıda da görüleceği üzere esas uyak sesi olan “-ê” sesini dize araları ya da sonlarına *yiê, wiê, hê, yê* şeklinde yuvarlayarak; herhangi bir anlam ifade etmeyen sadece icracının kendi uslûbuna göre yorumlayarak ilave ettiği bu seslerle ezginin melodik akışı içerisinde esas kafiyeyle uyumlu olarak aynı zamanda yapay bir kafiye türetmiştir. Bu sesler, anlatının ezgisiz okunuş biçiminde anlamsız bir ifade gibi dururken ezgili kısımda ise melodiyle uyumlu bir tutarlılık arz etmektedir. Aradaki bu farklılıkların daha net anlaşılması için anlatıyı melodik biçimiyle yazmayı uygun bulduk. Genelde kafiyeyle de uyumlu bir biçimde dize sonları ya da aralarında -yani harfleri -ê, -o şeklinde yuvarlayarak- yapılan bu tarz ilaveler, serbest tartımlı şarkılarda yaygın olarak icra edilmekte ve hemen her dengbêjin kendi uslûbuna göre seslendirilmektedir.

Nurê

Bê lê Nurê lê Nurê... ax lê Nurê wiê yiê wîê, hê hê yiê
 Lê lê dînê hayla hê Nurê wîê
 Lê lê qîzê bejn ziravê gidî li min dînê yiê hê hê yiê lê gulî hurê yiê
 Lê lê qîzê bejna zirav, gidî yiê li min hê hê yiê lê lê dînê bê qisurê yiê
 Nura mele usa rinde nodî gidî li min yiê hê hê hû wiê zêrê hê yê hê hurê yiê
 Lê lê Nurê mala bavê şewityê ne sekine li derê malê yê hê yiê hê yiê
 Lê lê dînê bertendurê yiê
 De tu nê rabe kirasê melesî li ser taxima çîftê zer memikan, qolê hê zêran gidyê li
 min dînê yiê
 hê hê yiê lê bide jorê yiê
 Ezê Nura mele ji de u bavan xwazim heger dane ji xwe dane
 Heger ne dane ezê nurê bi revînim yiê hê yiê hê hê yê lê destê zorê yiê
 Hayla Nurê hayla Nurê, welle bile ez koçerê qîzê bavê te me hay...

¹³⁰ Nikitin Bazil, a.g.e, s.454

Nure (Türkçesi)

Nurê Nurê

Deliyim Nurê

Boyu ince kızın delisiyim

İnce püsküllü

İnce kusursuz endamın delisiyim

Mele İsa'nın Nurê'si güzeldir ince altın gibi

Nurê, babanın ocağı yansın, durma öyle evin önünde, tandır başında

Hadi kalk, elbiseni güzel göğüslerinin, altın kolyenin üstünden yukarı sıyr

Ben Mele'nin Nurê'sini annesi ve babasından isteyeceğim

Eğer verirlerse verirler, vermezlerse; Nurê'yi zorla kaçıracağım

Ah Nurê, vallah billâh ben babanın uşağıyım

Nikitin Bazil, dengbêjlik geleneğinde özgün ve yaygın bir tür olarak icra edilen *Lawik* formu üzerine yazdığı denemesinde bu türün hem çevre halkların (Fars, Arap) müzikleriyle olan farklılıklarını hem de yapısıyla ilgili önemli bilgiler aktarır. Bazil'in özellikle kafiye ve hece ölçüsü konusundaki bazı tespitlerinin son derece yerinde ve doğru tespitler olduğu kanaatindeyiz. Yazar, bu hususta şunları kaydeder:

...Doğrusunu söylemek gerekirse Kürt halk şiiri ritmi bilmemekte, yalnızca kafiye dikkat etmektedir (sesli ya da sessiz harflerle biten kafiyeler). Bir Kürt epik poem'inde kısa ve uzun mısralar nöbetleşe ardarda gelebilmektedir. Ritim, bir şiirde bulunan hecelerin uzunluğu ya da kısalığıyla hiç belirlenmemektedir. Önemli olan onların sayısıdır. Söz gelimi kısa bir şiirde yedi, sekiz, hatta kimi zaman on bir heceye, uzun bir şiirde on beş heceye rastlanır. Bu konuda belirleyici kurallara uyma zorunluluğu yoktur...¹³¹

Elimizdeki eserlerde belirttiğimiz hususlarla ilgili olarak Dengbêj Ehmed'in okuduğu Osmano isimli *lawik* örneğinden hareketle aşağıda hem kafiye hem de hece ölçüsü üzerine bazı tespitlerimiz yer alacaktır.

¹³¹ Nikitin Bazil, a.g.e, s.454

Osmano

(1)

Were hey lor hey lor hey lor hey lor...
Hey lor lo heyla hey osmano
Lo lo kuro osmano lawo, de rabe tajî osmanê dilê te lo lo bi dû dile
Xwudê zane yeka wî (...) navê yeka lo (...) bazine
Bivê osman çîqa xirabe îro ji eşîr wêra mala tew lêminê, lo bavê mine
Hey lor hey lor tew osmano

(2)

Lo lo usman lawo rabe îro dilê mino lo li diyaran
Xwudê zane bihare malê me barkirin lo di çun waran
Xwezî ji xêra xwudêre bila min u osmanê dilê xwe bi dîta bi sed caran
Bi vê bila osman dilê min bada îro devê xwe tê kira suretê çepî
Hê hê gidî gelo ji dilê mire bilê biharan
Tev lor tev lor tev osmano
Bi vê li dara dinyayê ez u delalikê dilê xwe îro xwe bi runiştâ lo li ber diwaran
Hey lor hey lor tev osmano

Osman

(1)

Hey osman
Hadi kalk yoksul osman, senin yûreğîn ikiye bölünmüş
Allah biliyor biri (...) biri bileziklidir
Ne kadar kötü, bu gün aşiret senin aileni ve benim babamı yendi
Vah osman

(2)

Hadi kalk osman yûreğim diyar diyar gezmekte
Allah şahit ki evlerimiz başka diyarlara göçmekte
Allah rızası için göreydim osman'ımı yüzlerce kere
Osman, yûreğimi tutup sol yanağıma ağzımı dayasaydı
Yûreğime bahar gelirdi
Ah osman
Şu yeryüzünde ben ve yûreğimin azizi beraber otursaydık bir duvar dibine
Ah osman

Eserde anlaşılmayan bazı yerleri üç nokta ile belirttik. Bu arada anlaşılmayan kısımların şarkının anlam bütünlüğünü bozmadığını ve eser üzerinde yapacağımız çalışma için herhangi önemli bir sıkıntı yaratmadığını belirtmemiz gerek. Biz, bu örnekte hece ölçüsünün yapısı ve kafiye biçiminin bu tarz serbest ölçülü eserlerde ne şekilde oluştuğuna örnek teşkil etmesi açısından, şarkıyı melodik okunurkenki haliyle yazmayı uygun bulduk. Eserin birinci kıtasında *mine*, *bazine*, *dile*, kelimelerinde yarım kafiye ikinci kıtasında ise *aran* şeklinde zengin kafiye

örneklerine rastlanmaktadır. Hece sayıları ise -bizim belirlediğimiz mısra düzenine göre- “artık heceleri” saymazsak 10 ile 30 arasında değişmektedir. Tabi daha önce de bu konuda kesin kurallar bulunmadığını ve mısraların dizilim şekillerinin bizim açımızdan daha çok müzik cümlesiyle belirlendiğini söylemiştik; fakat müzik cümleleri her tekrarda aynı şekilde icra edilemediği gibi; vurgular, tonlamalar ve doğaçlamaya bağlı olarak müzik cümlesi de sürekli değişebilmektedir dolayısıyla bu konuda net bir dizilim yapmak oldukça zordur. Aşağıda bu duruma örnek olarak Dengbêj Xêniyê Qereyazî tarafından okunmuş *Lo Yeman* isimli *lawik* örneğinin şiirsel (ezgisiz) ve melodik halini birlikte vereceğiz. Derin bir çaresizliği ve aşkı konu alan bu *lawik*le ilgili bazı teknik bilgilerin aktarılması, genel olarak bu tarz serbest anlatıların yapılarının da daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu bakımdan biz aşağıda esere dair birkaç önemli ayrıntıyı da aktarmaya çalışacağız.

Lo Yeman, (Şiir şeklinde/Ezgisiz)

(1)

Lawiko ez nizanim ji tere çi got çima dilê te ji min maye
Ev çi derba xençerê bu di nav xelkê de te li serê dilê min daye
Wekî hekîmê loqman serê xwe bilindke ji qebra reş u tarî
Bi gere devê birîna xençerê canê min de na xwuyaye

(2)

Êvare dewar ber bi mal bun, cavek ne bi xêrê dan min gotin hespa lawikê te winda
bu
Gundî malî şênî tev rabun hespa lawkê min gerya bun
Ez u delaliya dilê em gaza binya hêlê bi serê rastî hev hatin hev peydabun
Mîn go geli malî u gundîno hun gazin u loman ji dilê minê rezîl nekin
Ez u delaliyê dilê xwe em mîna leyl u mecnun bi hev şa bun

Türkçesi

(1)

*Sevdiğim, bilmiyorum sana ne söylendi, neden yüreğin benden incinmiştir
İnsanların içerisinde yüreğime sapladığın bu hançer yarası nasıl bir yaradır
Lokman Hekim gibi kör karanlık kabirden kafanı kaldır
Bak, yüreğimin ucundaki hançer yarası görünmüyor artık*

(2)

*Akşamdır, davarlar evlere doğru yol alırlar, hayırsız bir haber verdiler bana dediler
ki sevdiğinin atı kaybolmuş
Tüm köy ahalisi kalkıp sevdiğimin atını aramaya koyulmuştu
Ben ve yüreğimin aşkı sağ taraftan karşılaşmış bulduk birbirimizi
Dedim ki ey ahali bana sitem etmeyin şu zavallı yüreğimi mazur görün
Ben ve yüreğimin aşkı Leyla ile Mecnun gibi birbirimizle mutluyuz*

Lo Yeman (Şarkı şeklinde/Ezgili)

(1)

De lo lo yeman ax lo yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman wî lo
yeman yeman de lo yeman ax yeman yeman ax yeman yeman yeman bi sed yeman
De lo, dilo lo êvare nizanim rebenê çima îro dilê te ji min maye
Ev çi derda xençerê, vî kavîê gunda de te li serê dilê min daye
Wekî hekîmê loqman serê xwe rake ji qebra reş u tarî were ji tere sond di xwum
lawik
Êdî devê brînên xençera canê min rebenê ne xwuyaye, yemayê wîlo yeman yeman
yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman he
wî lo yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman bi sed yeman.

(2)

De lo de lo êvare dewar ber bi mal bun cavekê ne (bi) xêrê dan min gotin hespa
lawikê te winda bu
Gundî, şênî, cînar tev rabun hespa lawikê min gerya bun
Ez u delaliya dilê xwe bi gaza binya hêlê bi serê rastî hev hatin
Malî u gundîno bi bextê we da me gazin u loman ji mi pepukê dilê minê rezîl nekin
Ez u delaliyê dilê xwe mîna leyl u mecnun asîmanê hefta em bi hev du şa bun
Yeman wî lo yeman ax yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman yeman
yeman yeman
Wî lo yeman yeman yeman yeman yeman ax yeman yeman yeman yeman yeman u
sed yeman
Tengezarim yeman, nêçîrvanê şerpezeme yeman
Malîno gundîno bi bextê we da me ji buna çeleng siwarê xwe zalim dinyayê bê
karim, bê emelim, histu xwarim, bendewarim yeman.

Lo Yeman (Türkçesi)

(1)

Yeman, yeman... yüz defa yeman
Gönül, akşamdır, garibim, bilmem neden yüreğin benden gücenmiştir (incinmiştir)
Bu yıkılası köyde şu yüreğime saptığına nasıl bir hançer yarasıdır?
Lokman Hekim gibi kaldır kafanı koyu karanlık mezarın içinden, ben sana söz
veriyorum oğlan (genç yiğit)
Artık ben, garibin yüreğinin ucundaki hançer yaraları sayılmıyor artık...
Yeman yüz kere yeman...

(2)

Akşamdır, davarlar evlere doğru yol alırlar, kötü bir haber verdiler bana dediler ki
sevdiğinin atı kaybolmuş
Tüm köy ahalisi kalkıp sevdiğimin atını aramaya koyulmuştu
Ben ve yüreğimin aşkı sağ taraftan karşılaşmış bulduk birbirimizi
Dedim ki ey ahali, bana sitem etmeyin şu sefil ve zavallı yüreğimi mazur görün
Ben ve yüreğimin aşkı Leyla ile Mecnun gibi göğün yedinci katında birbirimizle
mutluyuz
Yeman yüz defa yeman

*Dardayım, perişan bir avcıyım yeman
Ey ahali, konu komşu, bakın şu zalim dünyadaki bahtsızlığımıza, atlı yiğidim için
amaçsızım, işsizim, boynu bükük beklemekteyim yeman.*

Dengbêj, eseri önce şiirsel olarak ezgisiz bir biçimde okudu. Akabinde de melodik olarak her iki kıtayı tekrar okudu. Biz, eserin hem şiirsel hali ve ezgili biçimi arasındaki farklılıkları göstermek hem de ezginin sözleri ne şekilde değiştirdiğinin anlaşılması açısından her iki okunuş tarzının hem orijinal halini hem de Türkçe çevirilerini verdik. Ayrıca şiirsel olarak okunan bölümde olmayıp dengbêj tarafından ezgili biçimin icrası esnasında ilave ettiği bazı bölümleri altı çizili şekilde belirterek doğaçlamanın ezgili kısımdaki işlevini de belirtmeye çalıştık. Bunlara ek olarak eserde prozodiye de ilişkin bir iki hususa değinmenin doğru olacağı kanaatindeyiz. *Yeman*, burada bir feryat, bir yakarış ünlemidir ve dengbêjin ezgili icrada kattığı bu ifade dillendirilirken, aslında sözün içeriğine uygun olarak prozodi açısından da önemli bir ifade katılmaktadır. Dengbêj ezgili icrada “yüzlerce kez yeman” derken aynı zamanda bunu, ifadeye uygun bir şekilde defalarca tekrar ederek feryadının ciddiyetini ve derinliğini de bu vesileyle dinleyiciye hissettirmektedir. Bunların dışında ezgili kısmı, uzun ve kısa mısraların yerine göre uzatılıp kısaltılabildiği bir serbestlik içerisinde okur. Dengbêj arzu ettiği yerleri biraz daha vurgulu okuyarak o anki mesajını daha iyi duyurmaya çalışır. Son olarak prozodi, genelde Kürt şarkılı anlatılarında bir kural olarak işlenmez; var olan durumlarda ise bilinçli olarak uygulanan bir teknik değildir fakat dengbêj bu kısımlarda bazen gayet etkili bir şekilde prozodiye uygun hareket edebilmektedir.

Kürt müziği üzerine önemli araştırmalar yapmış olan Etnomüzikolog Dieter Christensen’in epik anlatıların müzik stilleriyle ilgili tespitleri de konumuza ışık tutacak niteliktedir. Bu güne kadar özellikle Kürt müziği konusunda önemli alan araştırmaları yapmış olan Dieter Christensen, yaptığı çalışmalarda Kürt epik şarkılarının yapısıyla ilgili olarak şu açıklamalarda bulunur:

Epik şarkıların müzik stilleri elimizdeki veriler ve yapabildiğimiz değerlendirmeler ışığında tüm Kürt bölgelerinde hemen hemen aynıdır. Burada serbest, kısmen çok uzun kıtalar söz konusudur. Bu kıtalar ezgisel formüller ile metne uyarlanmaktadır. Metin de sabit değildir ve şarkıcı tarafından, olay ve metin formüllerine göre

doğaçlama anlatılır. Ritim okuma şeklinde olup metrik uyak bulunmamaktadır. Melodiler nadirdir, ancak çoğu zaman heceli okuma şekli hızlı bir şekilde, kıta başlangıçlarında bulunan durma sesleri (haltetöne) ile yer değiştirir. Beşliği aşan ezgilerde geniş ve vurgulu atlamalar ön plana çıkmaktadır. Aynı şekilde köşeli ezgi oluşumu bu Kürt destanlarını belirler.¹³²

Kürt dengbêjlik sanatında mahlas kullanımına ilişkin bazı hususları da belirtmemiz gerekmektedir. Eser içerisinde dengbêjin kendi ismini kullanma biçimi değişik şekillerde olabilmektedir. Dengbêj, yarattığı eserde kendi mahlasını kullanıp kullanmama serbestisine sahiptir. Bazı anlatılarda dengbêjin eseri kendi ismiyle özdeşleşir ve bunu kim söylerse söylesin aynı mahlas daha çok eserin sonunda olmak üzere başka bölümlerinde de zikredilebilmektedir. Meşhur Dengbêj Evdalê Zeynê, eserlerinde sürekli bu tarzda bir mahlas kullanmakta ve bugüne ulaşmış pek çok eserinde ismi bulunmaktadır. Bunun yanında bazı dengbêjler kendilerine ait olmayan eserlerin içerisine de kendi isimlerini katabilmektedirler; bu durum, esere bu kişilerle ilgili bir aitlik katmamakta sadece söyleyen dengbêjin o an bir şekilde anlatının o kısmıyla bir özdeşlik kurmuş olmasıyla alakalı bir durumdur. Anlatılardaki isim kullanımıyla ilgili başka bir husus da şudur ki, anlatı esnasında konunun içeriğine uygun olarak etraftaki kimi şahsiyetlerin isimleri bazen anlatının içerisine dengbêj tarafından dâhil edilebilmektedir. Bu tür durumlarda -anlatı içerisinde- ismi geçen şahıs, arzu ederse dengbêji öven ya da kendisini anlatıya dâhil ettiği için ona karşı minnet ifade eden kısa sözcüklerle (*her bijî* (çok yaşa) , *helal be ji te re* (helal sana), *tu her hebî*, (ömrün daim olsun) *canê canê* (cansın) vb.) anlatıyı bozmadan dengbêje teşekkürünü iletir.

1.3. Konu

Dengbêjlerin okudukları eserlerde işlenen temalar oldukça zengin bir çeşitliliğe sahiptir; ancak yaygın icra biçimleri açısından daha çok, kahramanlık (destan, *lawikên siwaran*) ve aşk (*stranên/kilamên evînê-dilan*) konularının işlendiğini söylemek mümkündür. Bunların yanı sıra didaktik özellikteki çok sayıda

¹³² Dieter Christensen, "Kürtlerin Müziği", Mehmet Bayrak, a.g.e., s, 121

şarkılı anlatı dengbêj repertuarlarında işlenebilmektedir. Dengbêjlerin kendi aralarında atışmaları (*lec*) ise bazen bir “taşlamaya” dönüşebilmekte ya da bir “meslekten dengbêj” himayesinde bulunduğu kişiyi öven türden eserler üretip icra edebilmektedir. Aynı şekilde öğretici içerikler, başka bir tema başlığı altında verilebileceği gibi, doğrudan da aktarılabilmektedir; fakat ne yazık ki bu güne kadar bu konular, bütün olarak derinlikli bir şekilde incelenememiştir. Biz burada daha çok, yaygın ve kapsayıcı başlıklar altında bazı konulardan bahsedeceğiz. Sözü ettiğimiz temalar aynı zamanda türlü kaynaklarda Kürt müziği başlığı altında da değinilen aşk, savaş-ölüm ve kahramanlık temalarıdır.

Günümüzde kapsayıcı bir başlık olarak yukarıda belirttiğimiz aşk ve kahramanlık temaları başta olmak üzere pek çok temayı içeren -bir anlatı biçiminin genel ismi olarak bilinen- *lawikler*, içerdiği tema çeşitliliği açısından dengbêjlik geleneğinin en popüler ve yaygın türlerinden birini oluşturmaktadır. Araştırmamızda en sık rastladığımız ve hemen her yörede aynı ya da benzer isimle karşımıza çıkan *lawiklerin* içeriklerine dair farklı görüşler mevcuttur. *Lawik*, kelime anlamı itibariyle “aşk, din, tarih ve acı gibi konuları işleyen ölçsüz şarkı ya da müzikli hikâye”¹³³ gibi anlamlarda kullanılmaktadır ancak belirttiğimiz üzere değişik tanımları da mevcuttur. Mehrdad İzady *lawikler* için *chargarların* (ozanların) kahramanlık masalları anlatırken başvurdukları bir şarkı uslûbu olduğunu söyler.¹³⁴ Christian Poche, gece müziği olarak adlandırdığı doğaçlama türü müziklerin dağlarda *lawik*, ovalarda ise *lo delal* olarak bilindiğini; önceleri sevgili manasına gelen *lawiko*'nun sonraları doğaçlama şarkı anlamını kazandığını belirtir.¹³⁵ *Lawikleri* Kürt folklorunun asli öğelerinden biri olarak tanımlayan Erol Mutlu, merkezi temalarını aşk, kahramanlık (savaş) ya da doğa olan halk şiirleri olarak nitelendirir. Okunuş biçimlerinden dolayı ezgili şiir olarak da adlandırılabilineceğini belirten Mutlu, bu şiirlerin doğaçlama serbestîsi içerisinde ritim ve ölçü kuralı olmadan anonimleştiğini aktarır.¹³⁶

¹³³ Zana Ferqînî, *Türkçe Kürtçe Sözlük*, İstanbul Kürt Enstitüsü Yay. İstanbul, 2004

¹³⁴ Mehrdad İzady, a.g.a.e., “Kürtler ve Müzik,” s.25

¹³⁵ Christian Poche, a.g.a.e., “Kürt Müziği”, s. 69

¹³⁶ Erol Mutlu, a.g.a.e., “Kürt Müziği Üzerine”, s. 56-57

Yukarıdaki görüşler doğrultusunda *lawik*ler, daha çok serbest biçimde okunan ve kahramanlık, aşk, doğa gibi değişik temalar içeren şarkıları ifade etmektedir. *Lawik*, esas itibariyle *law* kökünden türemiştir ve “genç erkek” anlamına gelmektedir. *Law*, *lawik* ya da *lawiko* şeklindeki telaffuzlar, şarkılarda erkeğe hitap şeklini ifade etmektedir ve dengbêjlerce genelde ikili diyaloglar şeklinde -hem kadının hem de erkeğin ağzından- okunurlar. İşte bu okuyuş esnasında erkeğe *law*, *lawik* ya da *lawiko*; kadına ise, *keçikê*, *qîzikê* (kız), *delalê* (güzel) şeklinde -ve ya doğrudan kızın ismiyle- hitap edilmektedir. Bu tarzda kadına ithafen söylenen *lawik*ler için yörelere göre *kilamên/stranên keçikan* (Kız şarkıları) şeklinde bazı tanımlar da kullanılmaktadır. Bizim tespitimiz, *lawik*lerin daha önce aşk temaları için kullanılmakta iken sonraları daha geniş bir anlama karşılık gelerek çeşitli konuları içine alan bir müzikal form olduğu yönündedir; bunun başlıca sebebi olarak dengbêjlerden derlediğimiz *lawik* örneklerinin önemli bir çoğunluğunun bahsettiğimiz üzere aşk temasını işliyor olması gösterilebilir. Bu bağlamda *lawik*lerin önceleri daha çok, âşıkların (sevdalıların) birbirlerine atfettikleri aşk ya da sitem içerikli şarkılardan oluşan bir form iken sonraları savaş ya da kahramanlık konularını da kapsayan ve artık dengbêjlik geleneğinde müzikal tür olarak *lawikên siwaran* (savaşçı şarkıları) biçimini almış olması muhtemeldir.

Nikitin Bazil, *lawik*lerin “Kürt folklorunun bütün temel öğelerini içerisinde barındırdığını ve bir bakıma halk şiirinin doğuşunu özetlediğini ifade eder.”¹³⁷ *Lawik*ler bugün Kürt halk şiirinin en yaygın formunu oluşturmaktadır. Bu tür için bazı yazarlar *lawij* ya da *lawje* tabirlerini de kullanmaktadırlar. Şırnak ve Hakkâri yöresinde *lawij* ya da *lawje* olarak ifade edilen ve içeriği itibariyle genelde aşk, savaş, ölüm gibi konuları işleyen serbest bir müzik formu mevcuttur. Bu formla bağlantılı olarak *gerelawij* denilen ve dengbêjlerin, *stranbêj*lerin sırayla *lawij/lawjeler* okuduğu ya da karşılıklı atışmaların yapıldığı özel zamanlardan bahsedilmektedir. Hakkâri geleneksel müziğine ait bazı bilgilerin yer aldığı *Eyhok* isimli çalışmada, Hakkâri’deki *lawje* türünün diğer yörelerdeki *lawik* türüne en yakın form olduğu aktarılmaktadır. Kürtlerin en karakteristik serbest formu olarak bahsedilen *lawjeler*in içerik açısından genelde gerçekleşmemiş aşklar ya da ölen birine adanmış ağıtları içerdiği ifade edilmektedir. Ayrıca daha çok Cizre (*Botan*) ve

¹³⁷ Nikitin Bazil, a.g.e., s.452

Bahdinan'da (Amadiye) icra edilen bir tür iken daha sonra çeşitli vasıtalarla Hakkâri'ye taşınmış olabileceği düşünülen bu formun, *Serhat Yöresi*'ndeki icra biçiminden -özellikle ses kullanım tekniği açısından- bazı farklılıklar gösterdiği belirtilmektedir.¹³⁸ Aşağıda, Dengbêj Ehmed tarafından okunan *Ax Heylê* isimli bir *lawik* örneği Türkçe çevirisiyle birlikte aktarılmıştır.

Ax Heylê

(1)

Bi vê eman heylê heylê ...

De lo lawiko hela tu rabe xwudê zanî ji evara xwudê da ezê di kalim, di nalim, gidî gelo lawikê min wendabu

Nizanim gede lawikê dilê min na xuyê, lawikê min kanê

Bi vê qîzekê cîrana ji minre di got, mala bavê şewityê, hela tu rabe lawikê te siwar bu

Bi vê canukê çilu berê xwe dabu zozanê alî, gelkê çiyayê jorî gidî gelo warî hanê

Evdkerîmo bira, hela tu bêna xwe bidê kewa min a gozel, mîna kehêlê mala usman nurî paşa

Merîvê siwarbune, gemê li dev xîne bîne, weri ji binya xetê, ji suryê gidî gelo ji berya erebîstanê

Heyla de heylê heyla de heylê ax hey...

(2)

De lo, lo kuro lawiko tu rabe li zozananê jorî di şewite bi dilê mera gidî gelo li ber kaliyayê

Hela tu mêzeke vî serê sibe kê li bire qîzan u bukan, ne wela li esmeran, dîsa bejn ziravan, gidî gelo li bilindan, li zeriyan.

Bi vê dilê min vî serê sibê kê binê çadirê de, ezê destê xwe bavêm belê kewa gozel, gelo herim tewafa xanu xetên gerdenên cot zeriyan,

De heylê, heylê de, heylê wax ax hey lê hey lê

Ah Heylê (Türkçesi)

(1)

-De ki aman

Sevdiğim, haydi kalk, Allah biliyor ki akşamdan beri inleyip duruyorum, toy sevdiğim kaybolmuş

Ortalarda görünmüyor, bilmiyorum nerededir

Komşu kızlarından biri dediki, "babanın evi yanasınca, haydi kalk senin sevdiğin atına binip yönünü yukardaki dağların yaylalarına çevirmiş.

-Abdulkerim kardeşim, hele seyret kınalı kekligi, Osman Nuri Paşa'nın kısrağını, İnsanın üstüne binip, Suriye hattından, Arabistan bozkırlarından süresi gelir"

¹³⁸ Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu, *Eyhok, Hakkâri Geleneksel Müziği*, Kalan Müzik, İstanbul, 2004, s.33

(2)

*Ah delikanlı, yukarı yaylalar yüreğimle birlikte yanıyor
Hele bir bak, bu şafak vaktinde kızlardan, gelinlerden, yok yok valla, esmerlerden,
uzun boylulardan, sarışınlardan bir grup,
Şafak vakti çadırın yanından geçiyorlar, ben kınalı kekliğimi tutup
Boynun hatlarını ve göğüslerini tavaf edeceğim...*

Kürt toplumunun hayatında savaşlar ve bu savaşlara bağlı olarak meydana gelen ölümler, sayısız anlatıya konu olmuş ve bu temalar bu gün icra açısından pek tercih edilmeyen bir tür olsa da, dengbêj repertuarlarının çok ciddi bir kısmını oluşturmaktadırlar. Özellikle aşiretler arasındaki husumetleri, kan davalarını ya da civar devletlerle yapılan savaşları anlatan sayısız anlatı mevcuttur. Görüştüğümüz hemen her dengbêjden -bazıları okumak istemedikleri halde- ikişer üçer savaş ya da ölüm üzerine anlatı derledik. Bunlardan birkaçını aşağıda vereceğiz ancak belirtmeliyiz ki bu tarz eserler aynı zamanda toplumun hafızasında acıyı ve hüznü de çağrıştırdığı için bugün halk arasında eskisi kadar dinleyici bulamamaktadır. Bir dengbêjin dediği gibi: “O şarkılar (savaş şarkıları) kimileri için eski yaralarını kaşıyıp durmaktan başka bir şey değiller artık.”

Aşağıda bizim kaydettiğimiz başka *lawik* ve *lawij* örnekleri Türkçe tercümeleriyle birlikte verilmiştir.

Bedirxan Beg

(1)

Aylê Bedirxan Begê hey hey li milê xanê kir teylane lo
Hey hey te Botan u Mîran li xwe leydane
Dibê emê biçîn danzde milan u serê Seîd Begê hey hey min go hunê bavên va
zozanan
Hey lê yeman mîrê min yeman
Te mezin qelandin lê li kiçigan nekir ferman
Te mezin qelandin lê lê lê li kiçigan nekir ferman
De hay hay hay çend dunyayê kânu kîne
Mîn go hespan bînen lê bikin menegu zîne
Hey xwudê mezin bike dewleta Bedirxan Begê
Wey xera bike ya Mîr Sêvdîne

(2)

Hey hey eskerê rê bu ji cizîrê, eskerê rê bu ji cizîrê lê
Hey hey le mi go wemê biçîn danzde milan, ser çadira Seîd Begê hey bavo lo lo
Heylê, Cindo Xêrigê di bê “begê min tu şeçî nebe, ezê biçim danzde milan, ser çadira
Seîd Begê hê bi destu şîrê lê heylê

De hoy hoy hoy çend dinyayê kânu kîne
Hespan bînen lê bikin menegu zîne
Hey xwudê mezin bike dewleta Bedirxan Begê lê
Wey xera bike ya Mîr Sêvdîne

(3)

Hey hey Seîd Bego hay hay hay hay pilingê vê dinyayê
Heylê te çadira rengîn hey hey li danzde milan nîv vedayê
Wile migo dema şêr hazir bun hey hey wey bavo te pišta xwe wê dayê
Hey hey hey çend dinyayê kânu kîne
Hespan bênin lê bikin menegu zîne
Hey xwudê mezin bike dewleta Bedirxan Begê
Wey lê xera bike ya Mîr Sêvdîne

Bedirhan Bey (Türkçesi)

(1)

*Bedirhan Bey seslenir oradan
Hey hey hey sen Botan ve Miran'ı etrafında toplamışsın
Diyor ki on iki koldan saldırıp Sait Bey'in kafasını şu yaylalara atacağız
Aman Mir'im aman
Sen büyükleri kavurdun (yaktın) küçüklere eylemedin ferman
Ah öyle bir dünyaki kin ve öfke doludur
Atları getirip koşumları, eyerleri bağlayın
Allah, Bedirhan Bey'in devletini korusun
Mir Sêvdîn'inkini (devletini) yıksın*

(2)

*Askerler yol aldı Cizre'den
Dedimki on iki koldan Sait Bey'in çadırına varalım
Cındo Heriği diyor ki, "Beyim sen yorma kendini, ben oniki koldan geçip Sait Bey'in
çadırının önüne elimde kılıcımla varacağım"
Ah, öyle bir dünyaki kin ve öfke doludur
Atları getirip koşumları, eyerleri bağlayın
Allah, Bedirhan Bey'in devletini korusun
Mir Sêvdîn'inkini yıksın*

(3)

*Ah bu dünyanın kapları Sait Bey
Renkli çadırını on iki yerde açmışsın
Aslanlar hazır olunca da sırtını çevirirsin
Ah, öyle bir dünyaki kin ve öfke doludur
Atları getirip koşumları, eyerleri bağlayın
Allah, Bedirhan Bey'in devletini korusun
Mir Sêvdîn'inkini yıksın*

Dengbêj Hiseynê Evdo İsa, eserin çok daha uzun olduğunu fakat bu okuduğu kısmın ancak kısa bir bölüm olduğunu aktarmıştı. Anlatıda Bedirhan Bey ve Sait

Bey'in savaşı konu edilmiştir. Bazı anlatılarda "bağlantı" kısmı diyebileceğimiz bölümler, hemen her kıtanın sonunda aynı şekilde icra edilebilmektedir. Yukarıdaki örnekte de buna benzer bir durum söz konusudur.

Hey hey hey çend dunyayê kânu kîne / Ah, öyle bir dünyaki kin ve öfke doludur
Hespan bênin lê bikin menegu zîne / Atları getirip koşumları, eyerleri bağlayın
Xwudê mezin bike dewleta Bedirxan Begê / Allah Bedirhan Bey'in devletini korusun
Wey lê xera bike ya Mîr Sêvdîne / Mîr Sêvdîn'inkini yıksın, şeklinde okunan bağlantı, her kıtanın sonunda aynı şekilde icra edilmektedir.

Metran İsa,

(1)

Hey, Eliyo lawo wa lê dûre lê ji behrê wê de
Meyrem Xatunê di bêje Eliyê lawo tu rabe kelek u qayigan
Ji min u xwêre lo lo bi girê de
Emê biçîn cem Metran İsa lo bi dêrê de
Were delîl delîl delîl min u şerî vî metranî
Weyla vî horgijî, vî mêrkujî vî hay lo hay lo xweş beranî
Hele wî zemanî heta ji vî zemanî
Eliyê lawê qolaxasî
Navê dengê xwe nav devê şaêran dê lo semyana dila her deranî

(2)

Eliyê wanê di bêje herê dîsa lê sedcaran li min dîsa
Tu rabe kêlu meremkê bide min ezê bidime te bi telîsan u zêran kîsan
Were delîl delîl delîl min u şerî vî metranî
Weyla vî horgijî, vî mêrkujî vî hay lo hay lo lo xweş beranî
Serê minê bibe xulamê serê Metran İsa, çawa şerekê ser kavî extemarê weyla şerek danî

(3)

Metran efendî dibê herê walî efendî dîsa lê sed caran li min dîsa
Min şêvê dî xewnekê li xewna xwe dîti bî Meryem u Elî Qolexasî bî kevoka çu bî İsa
Tu bidî min telîsan u zêran u kîsan
Ji buna xatirê kêlugê filleh wezê rezîl nakim ê dîne Mihemmed nebî İsa
Wele delîl delîl delîl min u şerî vî metranî
Weyla vî horgijî vî mêrkujî vî hay lo hay lo lo xweş beranî
Wele ji wî zemanî heta vî zemanî Metran İsa nav u dengê lo lo xwe der anî

(4)

Metran İsa dibêje walî efendî ez we nakim lo lo wez we nakim
Ezê gazî melagê misilmanan lo lo dû feqa kim
Ezê mêmekka fileh belê ba qewlê resulû lo Mihemmed canê Eliyê Qolaxazî nakim
Wele wezê tor u bextê dêra extemarê ji buna xatirê kêlugê filleh weyla babo noqsan nakim
Wele delîl delîl delîl min u şerî vî metranî
Weyla vî horgijî, vî mêrkujî vî hay lo hay lo lo xweş beranî

Çawa şerekî ser kavlê dêra extemarê danî
Wî zemanî heya vî zemanî Metran Îsa nav u dengê nav devê şaêran de lo ax lê xwe
da her deranî

Metran Îsa (Türkçesi)

(1)

*Yiğit Ali denizden uzaktır
Meyrem hatun Ali 'ye seslenir: haydi kalk, kayık ve gemileri hazırla
İkimiz için bağla
Metran İsa 'nın yanına gideceğiz kiliseye
Ben ve Metran İsa 'nın kavgasını seyre gel
Bu haşmetli yiğidin, bu güçlü koçun
O zamandan bu zamana, kolağası Ali
Namını, şanını, ihtişamını şâîrlerin dilinde her yere duyurmuştur*

(2)

*Van valisî der ki "yine, ah yüz defa yine"
Sen bana gayrı müslim Meyrem 'i ver, ben sana çuvallarla torbalarla altın vereyim
Hele şu Metran 'ın dövüşünü seyre gel
Bu azametli yiğidin, bu güçlü koçun
Metran İsa 'ya kurban olayım, hele bak Akdamar adasındaki aslana, nasıl savaştı*

(3)

*Metran efendi valiye der ki: "yine, yüz defa yine"
Dün gece rüyamda gördüm Meyrem ve Kolağası Ali birlikte hemhal olmuşlar
Sen bana çuvallarla, torbalarla da altın versen
Ben bir gayr-ı müslim 'in mezar taşı için ne Muhammed 'in dinini ne de nebi
İsa 'ninkini rezil etmem
Hele şu Metran 'ın dövüşünü seyre gel
Bu azametli yiğidin, bu güçlü koçun
O zamandan bu zamana Metran İsa
Namını, şanını ihtişamını her yere duyurmuştur*

(4)

*Metran İsa vali efendiye: "ben kabul etmem" diyor
"Ben Müslümanların imamını ve iki softayı çağıracağım" diyor
"Hiristiyan Meyrem 'i Muhammed resulün usulüne göre Kolağası Ali 'yle
nikâhlayacağım
Akdamar kilisesinin bahtını kıymetini bir gayrı müslimin mezar taşı için noksan
etmeyeceğim"
Hele şu Metran 'ın dövüşünü seyre gel
Bu azametli yiğidin, bu güçlü koçun
Akdamar kilisesinin yıkıntısında nasıl bir savaş veriyor
O zamandan bu zamana, Metran İsa
Namını, şanını, ihtişamını şâîrlerin dilinde her yere duyurmuştur*

Seîdê Mala Emînî Perîxanê

(1)

Lê lê Eyşo Fato rebenê Wesîla sûbeye ezê bi kevanî kêrê di ketim vê sibê
Boza xwe dînakê bozê dê li hev dayî
Kula xwedê li pê bi kul bî bikevê mala Qaso Mistiko her du lawên Perîxanê
Derbekê vê sibê Seîdê bira zavayê teze dane
Îbrahîmê Mûsa neyarîka li baba musika Diyarbekirê, ser cinazê wî xweş merî ço u di
hat, şoqa xwe dida, di got sed heyfa sed yazixa te maqulî vê te axayî
Wî lo lo lo he wî lo lo lo he wî lo lo lo
Kul u kedera dilê min Seîdo lo bira çîqa şîrînî berxê ew qas xweş axayî

(2)

De lê lê Eyşê Wesîlê sibeye, ezê binyarî kêmanî kêrê di ketim vê sibê, eşî ha bi mi
eşî
Emê qasidêkî bi şênî suka diyarbekirê vê sibenkê peyakî vê derwêşî
Bila here diyarbekira şewitî berê xwe bide cezaeviyê pala xwe bide adilyê Na wele
tevlê di here pêşî
Bêje îbrahîm pepo kula xwedê li pê kul be bikeve mala Qaso u Mistiko her du lawên
Perîxanê
Derbekê li Seîd'ê bira zavayê teze dane
La mere mikaîlekê girane tu wê ra u tegbîrên mera çî di bêjî
He wî lo lo lo lo he wî lo lo lo lo wî lo lo lo wayê wayêê
Kul u kedera dilê min Seîdo lo bira çîqa şîrînî berxê ew qa xweş axayî

(3)

De lê lê Eyşo, Fato, Wesîlê gulî birê sûbeye ezê bi kevanî kêrê di ketim vê sibê wa bi
ce ye
Îro gote got u qisadedan di gundê mede heye di bê Wesîlê her du lawê Perîxanê hawî
ji hev heye
Xwudê ku pê di zane ser u sebebê gur u gumanê me pê tu neye, ew bê bextya han
berê berê de maye, karê mala Hecî Evdîleye
He wî lo lo lo lo he wî lo lo lo lo wî lo lo lo
Keser u kedera dilê min Seîdo lo bira çîqa şîrînî berxê ew qa xweş axayî

Eminê Perihan Ocağından Said (Türkçesi)

(1)

*Ayşo, Fato, Vesile, garibim sabahtır, ben bu sabah yola çıktım yokuş yukarı
Yiğidime baktım ki çarpışıyor
Allahın derdi dert olsun düşsün Kaso Mistik'in ocağına, Perihan'ın her iki oğluna.
Bu sabah taze damat Sait kardeşe bir darbe vurmuşlar
İbrahimê Musa bu düşmanlığa ithafen Diyarbekir çarsında; bu yiğidin cenazesinin
önünde şapkasını çıkarıp diyordu ki: yüz defa yazıktır senin gibi soylu ve asil ağaya.
(yüz, rakamı genelde stranlarda bu şekilde çok kullanılır, kullanıldığı anlamın en üst
dereceden yoğunluğunu ya da önemini dile getiren bir ifadedir diyebiliriz.)
Yüreğimin derdi kederi Sait kardeşim, ne kadar cana yakınsan o kadar yürekli bir
ağasın*

(2)

*Ayşo, Vesile sabahtır; ben bu sabah bir eksiklikle uyandım; acıyor, bedenimi acıtıyor
Bu sabah bu dervişi yürüyerek Diyarbekir çarşısına elçi yollayalım
Viran Diyarbekir'e gitsin ceza evine baksın, sırtını adliyeye versin, yo yo önüne
geçsin
Desin ki İbrahim Bey Allah'ın derdi dert olsun, Kaso Mıstiko'nun ve Perihan'ın her
iki oğlunun ocağına düşsün
Taze damat Said kardeşe bir darbe vurmuşlar
Bizim için değerli ve âlim bir adamdı sen bizim kararlarımıza ne dersin?
Yüreğimin derdi kederi Said kardeşim, ne kadar cana yakınsan o kadar yürekli bir
ağasın*

(3)

*Ayşo, Fato, Vesile; örükleri kesiğim sabahtır, evin rençberi düştüm yola bu sabah
yollar arpadır.
Bu gün bir söylenti ve dedikodu var köyümüzde. Diyorlar ki Vesile'nin Perihan'ın
her iki oğlundan haberi vardır.
Allah biliyor ki bizim böyle bir şeyden hiç haberimiz yok, bu iftiralar eskiden beridir
Hacı Evdila ailesinin işidir.
Yüreğimin özlemi, kederi Said kardeşim, ne kadar cana yakınsan o kadar yürekli bir
ağasın*

Mehrdad İzady, öykülü Kürt şarkılarında dört değişik temadan bahseder. Bunları kahramanlık, aşk, dinsel ve -günümüzde eklenen bir tema olarak- politik temalar olarak belirtir.¹³⁹ Kürt halk müziğinin en yaygın formunu oluşturan müzikli anlatı biçimi doğal olarak halkın kültürel yaşamındaki pek çok temayı da aynı icra formatıyla etkilemiştir. Bu icra biçimleri içerisine dinsel, mizahi ya da cinsellikle ilgili unsurları da kapsayan pek çok tema dâhildir ve aynı uslûpla icra edilebilmektedir.

Burada özellikle belirtmeliyiz ki, dengbêj müziğinde dinî içerikli konular bulunmakla beraber bu tarz içerikler din dışı konulara kıyasla daha azdır. Bölgede dengbêjlerin icra biçimlerine yakın bir uslûpta methiye, kaside, beyt gibi dini içerikli eser ve ilahiler okuyan kimi dervişlerin de dengbêj olarak isimlendirilmesi olasıdır fakat bu, tamamen dengbêjlerle aynı ya da benzer bir uslûpla (sesle ve müzikli öykü biçiminde) eser icra etmelerinden kaynaklı bir nitelendirme olabilir zira her ikisinin icra ettiği eserlerin temaları birbirinden önemli farklılıklar gösterir. Çok sık olmamakla beraber dervişlerin okudukları bazı ilahileri okuyan dengbêjlere de

¹³⁹ Mehrdad İzady, a.g.a.e., "Kürt Müziği", s.23

rastlanılmaktadır ancak bu kişilerin kendilerini derviş olarak tanımlayamayacağı gibi; icra alanları sadece dini içerikli eserler olan dervişlerin de dengbêj olarak isimlendirilmesi kanaatimizce yanlıştır. Aynı şekilde kaside ya da dini içerikli beytler okuyan kimi dengbêjler de bulunmakla birlikte esasen ikisi arasında rahatlıkla bir ayırım yapmak mümkündür. Örneğin: dervişler gerek giyim kuşamları gerekse müzikal icra tavrı ve davranışları ve elbette icra ettikleri eserlerin içerikleri konusunda mutlak suretle dinsel bir ifade taşırlar. Gezgin dervişler çoğu zaman Arap erkeklerinin gündelik elbise olarak giydikleri *cellabiyeye* benzer uzun bir elbise giyer ya da kafalarına Kürtlerin yöresel başlıkları olan *puşi* ve ya *şaşik* denilen başlıklar yerine bir çeşit takke takarlar. Aynı şekilde methiye, kaside, ya da beyt denilen dinsel temalar içeren anlatı ya da ilahiler okurlar. Dengbêjler ise tam tersi olarak özellikle okudukları kimi eserlerin içerikleri göz önünde bulundurulduğunda bazen son derece din dışı diyebileceğimiz müstehcen ya da cinsel içerikli eserler de okurlar. Erol Mutlu da Kürt Müziği isimli makalesinde “Medrese eğitimiyle ilişkileri sayesinde pek çok epik eseri yazılı metinlerden orijinal biçimleriyle öğrenme imkânına sahip olan derwêş’lerin; ağırlıklı olarak sözlü kaynaklara dayanan dengbêjlerden farklı bir konum oluşturduğunu belirtir.”¹⁴⁰ Bu bağlamda her ikisi arasında bir ayırım yapmak mümkündür ancak azda olsa bir şekilde medrese eğitimi almış ve yazılı kaynaklardaki bazı eserleri ezberlemek suretiyle icra eden dengbêjlerin de var olduğu bilgimiz dâhilindedir.

Şırnak Uludere’de görüştüğümüz ve özellikle mizahi karakteriyle yörede oldukça popüler olan Dengbêj Mehmudê Hecî, babası Dengbêj Hecî Xêro’nun zamanında iyi bir “âlim” olduğunu ve ondan çok şeyler öğrendiğini belirtmişti. Irak’ta uzun süre medrese eğitimi almış olan babasının Feqîyê Teyran, Mele Ehmedê Batê, Ehmedî Xanî gibi büyük Kürt şâîrlere ait pek çok şiir ve onlara adanmış pek çok hikâyeye bildiğini aktaran Mehmudê Hecî, kendisinin de gençliğinde babası sayesinde bunları ezberlediğini fakat artık birçoğunu unuttuğunu ifade etmişti. Dengbêj, babasının aynı zamanda halk arasında sevilen ve tanınan bir dengbêj olduğunu ayrıca hem yazılı kaynakları hem de sözlü kaynakları takip edebildiği için çok zengin bir repertuara sahip olduğunu aktarmıştı. Ricamız üzerine bize önemli Kürt şâîrlere ait Feqîyê Teyran’ın başından geçtiği rivayet olunan bir olayı

¹⁴⁰ Erol Mutlu, a.g.a.e., “Kürt Müziği Üzerine”, s.55

hatırlayabildiği kadarıyla hem şiirsel hem de hikâye şeklinde aktarmıştır. Dengbê önce melodik olarak okuduğu hikâyenin aslında 24-25 kıtadan oluştuğunu fakat kendisinin ancak 4-5 kıtasını hatırlayabildiğini belirtmişti.¹⁴¹ Biz de bu anlatıyı -aynı zamanda- dengbêjlerin dinsel içeriklerle ilişkilerine örnek olabileceği düşüncesiyle Türkçe tercümesiyle birlikte aşağıda aktarıyoruz. (Anlatı, dengbêjin anlatım uslûbuna uygun olarak aktarılmıştır)

Melodik Biçimde

(Türkçesi)

Hey avo av avo av/
Av jorde tê te nake silav/
Mewc u pêlan di avê bilav/
Reng şibhetê qelbî meyê/
Mewc u pêlan di avê bilav/
Yar aşiqê bexwê xweyê/

*Hey nehir, nehir
Yukarıdan akar selam vermez
Dalgalar savurur durur
Tıpkı kalbimiz gibi
Dalgalar savurur duru
Yar, kara sevdalıdır sevdiğine*

Mewc u pêlan leydi tevîl/
Qet muhbetê qet na hewê/
Qet muhbetê qet na hewê/
Yar aşiqê bexwî xwe yê/

*Çağlayıp dalgaları durmadan
Muhabbeti durmaz akar
Muhabbeti durmaz akar
Yar, kara sevdalıdır sevdiğine*

Qet guş guşê nakî betal/
Teşbihê min reht u emal/
Qet guş guşê nakî betal/
Teşbihêmin reht u emal/

*Çağlamaktan hiç vazgeçmez
Durmadan çalışır benim gibi
Çağlamaktan hiç vazgeçmez
Durmadan çalışır benim gibi*

Feqiyê Teyran Cizre Şeyhinin yanında Kur'an eğitimi almaktadır. Aynı zamanda şeyhin öğrencisi ve takipçisidir (mürididir). Cizre Şeyhi'nin çok güzel bir kızı vardır fakat ne yazık ki arabozucular ve fesatlar Şeyhi'in kızı ve Feqî'nin arasında duygusal bir yakınlık olduğunu anlayıp durumu Şeyh'e ispiyonlarlar. derlerki;

–“Şeyh'im: Feqiyê Teyran aslında sizden din, diyanet ya da Kur'an eğitimi almak için yanınıza gelmiyor onun niyeti kötü; o aslında kızınız için sizin yanınıza geliyor” demişler. Velhasıl Feqiyê Teyran'ı denemeye karar verirler. Kalkıp Feqî'nin ceplerine darı doldururlar; böylece akşam gideceği yerde darı izleri oluşacak ve bu izlerden Feqiyê Teyran'ın akşam nereye gittiği anlaşılacaktı. Darı'yı Feqî'nin cebine dolduranlar, sabah uyandıklarında Cizre şehrindeki bütün evlerin kapılarının önünde

¹⁴¹ Dengbêj Mehmudê Hecî, “Görüşme”, Şırnak/Uludere Eylül 2010

darı izleriyle karşılaşılır. Feqî'nin bunu nasıl yaptığına akıl sır erdiremeyince tekar şeyhin yanına varılır. Şeyh, Feqî'yi çağırıp konuşur ve der ki: "Ya Feqî, sana kızımı veririm ancak bir şartım var; eğer Cizre (Dicle) Nehri'nin akışını durdurabilirsen sana kızımı veririm." Feqî, Şeyh ve müridleriyle birlikte nehrin kenarına varılır. Vardıklarında Feqî nehre şu sözlerle seslenir:

Hey avo avo avo/	<i>Hey nehir, nehir, nehir</i>
Av jorde tê te nake silav/	<i>Nehir yukarıdan akar selam vermez</i>
Mewc u pêlan di avê bilav/	<i>Dalgalar savurur durur</i>
Reng şibhetê qelbî meyê/	<i>Rengi kalbimize yakın</i>

Feqî'nin bu seslenişini duyan nehir (Dicle Nehri) durur ve cevaben şunları söyler:

Pêxemberan aqil hebî/	<i>Peygamberlerin akli vardı</i>
Kes ev pirsyarê ji min nebî/	<i>Kimse bana bu suali sormadı</i>

Feqî yanıtlamış:

Eşqa heqîqî li ser meye/	<i>Bizimkisi hakiki aşktır</i>
Mirada min sekna teye/	<i>Muradım senin durmandır</i>

Nehir yoğurt kıvamında durdu. Nehir durunca Şeyh, Feqî'ye kızını alabileceğini söyler fakat Feqî, kızı almaya gidince kızın vefat ettiğini öğrenir. Feqiyê Teyran bunu öğrenince şöyle seslenir:

Şiir biçiminde (Ezgisiz)

Cîran u xelqê hînşetê/	<i>Ey Nehrin, komşusu, halkı</i>
Hun royekê li min bikin/	<i>Bana bir nasihat edin</i>
Îro qewî girya me tê/	<i>Bu gün ağlayasım gelir</i>

Îro qewî li me tê girî /	<i>Bu gün ağlayasım gelir</i>
Sîsin li mêrgan xeyirî /	<i>Süzenler çayıra küstü</i>
Mîn heyfa lêvîn şekerî /	<i>Yazıktır şeker dudaklara</i>
Êdî venaxwe şerbetî /	<i>İçemez artık şerbeti</i>

Ew lêvên lelîn u şeker/	<i>O kırmızı şeker dudaklar</i>
Kêm bune ji dir u xeber/	<i>Ne desen tarife yetmez</i>
Sed ahu kovan u keser/	<i>Yüz, tasa ve keder kaldı (içimde)</i>
Lom u eyan çun hîcretê/	<i>Ruh ve beden göçüp gitti</i>

Lom u eyan jey bun cûda/	<i>Ruh ve beden birbirinden ayrıldı</i>
Hizn u girî dîsa te da/	<i>Güzelliği ve ağlamayı yine sen verdin</i>
Em razîne bi emrê xwuda/	<i>Allah'ın emrine razıyız</i>
Heçiya ji dergahê te tê/	<i>Senden (kapından) gelen her şeye</i>
Borî ji behra lezzetê/	<i>Geçer lezzet deryasından</i>

Feqî, âlemlerin Rabbine seslenir ve ondan kıza ruhunu geri vermesini ister. Ardından gidip şehirden bir gelin elbisesi alır ve Allah'ın on dakikalığına ruhunu bahşettiği Şeyh'in kızına gelin elbisesini giydirir. Tekrar dua eder ve der ki:

-Ey büyük rabbim, sen benim ömrümü ondan gayrı tutmayasın, bizi bu dünyada daha fazla yaşatmayasın ki kötü işlere bulaşmayalım.

Böylece her ikisi de ahîrete gelin ve damat olurlar.

Şarkılarda aşk teması içerisinde sıklıkla işlenen öğelerden biri olarak erotizmin, işleniş biçimiyle ilgili bazı bilgilerin aktarılması özellikle dengbêj anlatılarının bu husustaki içeriklerle ilişkisinin anlaşılması açısından önemlidir. Bu vesileyle biz derleme kayıtlarımızdan da hareketle bazı örneklere ilişkin tespitlerimizi de aktarmaya çalışacağız. Serbest tartımlı müzikli hikâyelerde ya da ritmik ezgilerde özellikle aşk teması içerisinde müstehcen diyebileceğimiz erotik öğe ya da olaylar yaygın olarak işlenmektedir. Dışiliğin bir simgesi olarak memeler, bu anlatılarda en çok değinilen erotik simgedir diyebiliriz. Rohat Alakom, "Kürt Hikâyelerinde Erotik Bir Öğe Olarak Memeler" isimli denemesinde memelerin en belirgin ve sık işlenen motif olduğunu aktarır.¹⁴² Kuşkusuz buradaki erotizm genelde edebi bir uslûpla işlenmekte ve dinleyici düzeyinde rahatsız edici bir müstehcenlik içermemektedir. Üstelik dengbêj divanlarında dinleyici kitlesinin daha çok erkeklerden oluştuğu düşünüldüğünde bu tarz ifadelerin dinleyici açısından da herhangi bir sıkıntıya mahal vermediğini söyleyebiliriz. Anlatılarda memeler, çeşitli meyvelerle özdeşleştirilir ve anlatıcı bu meyveleri ya bir övgü dizgesi içerisinde sıralar ya da kadının ağzından sevdiğine ikram eder. Rohat Alakom dengbêjlerin memelere sadece meyveler üzerinden değil bağ-bahçe, altın, gümüş, çiçek, maden, çeşme ve fincan gibi başka pek çok şeyle benzerlikler kurabildiklerini belirtir.¹⁴³ Yazar ayrıca ikramın dile geldiği *stran*ların da yine çoğunlukla kadınlar tarafından üretildiğini aktarır;¹⁴⁴ ancak bizce bu durum biraz şâibelidir. Zira denbêjler tarafından kadın ağzından okunan ve bu türden erotik içerikler barındıran sayısız

¹⁴² Rohat Alakom, *Folklor u Jinên Kurd*, "Di Stranên Kurdî de Navçekê Erotîk: Memik", Weşanên Nefel, Stockholm, 2002, s.93

¹⁴³ Rohat Alakom, *a.g.e.*, "Di Stranên Kurdî de Navçekê Erotîk: Memik", "Formên Memikan", s. 111

¹⁴⁴ Rohat Alakom, *a.g.e.*, "Di Stranên Kurdî de Navçekê Erotîk: Memik", "Pêşkêşkirina Memikan", s.

kilam ve ya *stran* örneği de vardır ve ne yazık ki bunların tamamen ya da büyük çoğunlunun sırf kadınlara mal edilmesi bugün toplumsal yapının egemen erkini elinde bulunduran erkek egemen kültürün gerçekliğiyle çok fazla örtüşmemektedir.

Abidin Pariltı, bazı aşk hikâyelerinde, bu güne kadar gelmiş olanlarda ancak erotik kalımlara rastlanılabileceğini; kimi hikâyelerde cinselliğe ait her şeyin zamanla yok olduğunu; bu durumun islamiyetin de etkisiyle uygulanmış bir sansür ya da otosansürden kaynaklandığını söyler.¹⁴⁵ Pariltı'nın belirttiği üzere bazı anlatılarda cinsel içeriklerin zamanla yitmiş olması muhtemeldir fakat elimizde sözlü ve az sayıda yazılı kaynaklar haricinde eskiye dair karşılaştırma yapabileceğimiz kayıtlı materyallerin bulunmaması ne yazık ki bu tarz saptamalar yapmamıza fazla müsaade etmemektedir. Ayrıca elimizdeki birçok kayıta bu temaların hala güncelliğini önemli oranda koruduğunu ve gayet net ifadelerle işlendiğini gözlemlemek mümkündür. Öyleki, bir anlatıda dengbêj memelerden bahsederken onları türlü meyvelere benzettikten sonra günümüz popüler ifadelerinden olan “daha çok doğallığından daha fazla gelişkin sebze ve meyveler” için kullanılan” *hormon'lu* ifadesini kullanır. Dengbêj bu ifadeyi kullanırken gayet ustaca işler ve hormonlu ifadesinin bir diğer anlamı olan yapay bir büyüklükten çok, onların gösterişli büyüklüklerinden dem vurmaktadır. Bu durum bize cinsel öğelerin zamanın ruhuna uygun olarak yeniden güncellenebileceğini de göstermektedir.

Nure

...

Lê lê nurê tu dê bi qedrê wî xudayî, wê erdî, wê esmanî gidî dînê lê lê dînê, wî xwudakî

Ezê di mala babê te de razame bîrneke gidî tê di çî, gidî li min dînê lê lê qîzê min ji xew rakî

Te dilê minê li serê zer memikên xwe nodi hinarên Dortyolê, portaqalê Bilecîkê, şefteliyê Meletî, sêvên Edremêtê, goştî tiriye bêne ji Meraşê di binî tora da hormon kirî

Lê lê gidyê tu dê li min dînê me lê şakî

Nurê mala bavê şewitye ez ji tere di bêjim ez Dengbêj Selhedînim dengbêjê

Mezopotamya Kûltûr Merkezîme, ez dikim nakim welle mala bavê şewityê gidî li min qîzê tu bawer nakî.

...

¹⁴⁵ Abidin Pariltı, a.g.e. s. 69 -71

Nure (Türkçesi)

*Nurê, sen o Allah'ın, o yerin, o göğün ve o rabbinin hatırı için
Ben babanın evinde uyuyorum, giderken beni uykudan uyandır
Sen benim yüreğimi güzel memelerinde; Dört Yol narı, Bilecik portakalı, Malatya
şeftalisi, Edremit elması, Maraş seralarından gelen dolgun hormonlu üzümü
göğüslerinle şenlendir
Nurê, babanın ocağı yansın sana o kadar söylüyorum, ben Dengbêj Selhedin'im;
Mezopotamya Kültür Merkezi Dengbeji, babanın evi yanasınca ediyorum etmiyorum
bana inanmıyorsun.*

Heso u Gulimxatun

(1)

...Sih u sê bişk u kezî vî pêsîra min, şîlê çav reşê bedewê bi qedîne, serê çifte zer
memikên min derîne,
Mînanî sêvê sorê xelatîne, mînanê hêjîrê Kilis qindê, dimsê Hîzanî, kişmişê Îranê,
porteqalên Dört Yolê, sevê Westanê, kişmişê Îranê
Mînanî malîyê ber serê nexweş u helaqan şeqşuqîne, mînanî cotekê kewê gozele
gogerçî merîv tê xe qefê, sibê qefê ber dedin dikana wan çavê hev u din bi xîne
Heso rebeno wê derê kêfa dilê xwe di revîne, qama dilê gulim xatunê wê derê nîne
nemayê

(2)

...Heger tuwê têtî mi bi revînî min bi revîne, heger min na revînî ezê bime deqolekê
zêrîn bi enyê here dane ber fetilah begê mîrê xerzan
Çend sale kan li ser sîngê min bi çîne çavreşê bedewê ji xwere bike kêf u zewqê
nemayê
Wele nabe bile nabe gulim xatunê wele nabe ezê êtîmê ber destê bavê teme, nan
xwarî ber destê dayika te me wele nabe
...

Heso ve Gülümhatun (Türkçesi)

(1)

...Göğsünde otuz üç örülle örtünmüş bu kara gözlü güzelin sütünü bitir, güzel
göğüslerimin her iki ucunu çıkar
Armağan edilmiş kırmızı elmalar gibi, Kilis inciri gibi, Hîzan pekmezi, İran kaysısı,
Dört Yol portakalı, Westan elması, İran kaysısı...
Hasta ve helak olmuşların kurtuluşu gibi parlak, iki kınalı keklik gibi, güvercin gibi;
İnsan kafese koyar, sabah çıkardığın da da sürekli bir birinin başına gözüne vurur
Heso garibim orda gönlünün keyfini kaçıtır, Gülümhatun'un gönlünün dileğini
orada yapmıyor, öleyim

(2)

...Eğer gelip beni kaçıracaksan kaçır, eğer beni kaçırmayacaksan, alımda altınlarla
Garzan Mir'i Fetullah Bey'in yanına gideceğim

*Yıllarca ben; kara gözlü güzelin göğsünde keyif, zevk u sefa süreceksin, öleyim.
-Gülümhatun, valla olmaz billa olmaz, babanın elindeki yetimim, annenin elinden
ekmek yemişim valla olmaz*

...

Lawik türünden farklı olarak özellikle Şırnak ve Hakkâri yörelerinde *Heyranok/Heyran* ve *Peyizok* olarak isimlendirilen yine aşkı ve ölümü konu alan bazı müzik formları mevcuttur. Bu anlatıların tematik açıdan yukarıda bahsettiğimiz temalarla yakın ilişkisi bulunmakla beraber icra uslûpları açısından *Serhat* Yöresi'ndeki *Lawik*lerden ayrılırlar. İsminden de anlaşılacağı üzere genelde güz vakti icra edilen *peyizok*lar ve sadece sevgiliye adanmış şarkılar olan *heyranok*lar tematik anlamda kesin bir tavrı ifade etmektedirler. *Heyranok*lar içeriğinde genelde iki kişiyi konu alır, bunlar; ya karşılıklı diyalog şeklinde birbirleriyle atışır ya da birinden biri diğerine övgüler dizer ya da aşkına karşılık vermediği için serzenişte bulunur. *Heyranok*lerde bazen heyran/hayran şeklinde isim olarak da geçmektedir. Aynı şekilde *peyizok*lar yani güz şarkıları isim olarak eserlerin içerisinde ifade edilmektedir ancak *heyranok*lardan farklı olarak genelde tekli bir ifade hâkimdir ve bu kişi genelde erkektir. Bu türlerin müzikal biçimlerine ayrıca *dengbêj müziğinde türler* başlığı altında daha detaylı değinileceği için burada sadece tematik açıdan ne tür bir anlam içerdiklerini aktarmakla yetiniyoruz. Ayrıca birer tane *peyizok* ve *heyranok* örneğinin türleri örnekleme adına aşağıda aktarıyoruz. *Peyizok*lar sonbaharla birlikte doğanın kışa hazırlığını ifade eder ve anlatılarda çok belirgin bir melânkoli hâkimdir. Kişi, yaşama ve pek çok şeye serzenişte bulunur yani güzün etkisi çok belirgin olarak kişi üzerinde de neredeyse bir vedayı ya da yok oluşu simgelemektedir. *Peyizok*larda çok ciddi bir etkâr vardır ve müzikal olarak da bu yansımayı sezme mümkündür.

Peyîzok

(1)

Hey hey xemik talane wezo

Hey hey peyîze zivistanê diki gazî

Wey xemik talanê wezo

Hey hey xezêma mala xweyî şewitî xwe dayigê serêlê ber dara kete

Xezêma dara dar mazî lê wey xemik talanê wezo

Hey hey hey bavo xemiga xelk u dinya alemê ketine ser nûşîvî

Ya min u bejniga bilind daye belê ser ervaziyan

Wey xemik talanê wezo

(2)

Hey hey hey hey bejniga te rihane rihana şerpizeye lê lê
Weylê rihana şerpizeye lê xemik talanê wezo
Gerdena te kurmalê, kurmal de u bavê, metreyek u nivê ji gaza helebê zêdeye lê wey
evdalo wezo

Peyizok (Türkçesi)

(1)

*Hey hey... Keder talan etmişim ben
Hey hey, sonbahar kışa seslenir
Hey, Keder talancısıyım ben
Evi viranım ben, korulardaki ağaçlar tek tek yapraklarını dökmekteler
Bunlar mazı ağaçlarıdır, dert talancısıyım ben
Dünya âlemin dertleri kederleri hep yokuş aşağıdır
Benim ve narin boylumunkiler yokuş yukarıdır.
Ah, hüznün talancısıyım ben*

(2)

*Hey hey boyun reyhandır, dağınık reyhan
Ah le dağınık reyhandır, keder talancısıyım ben
Evin kızı; gerdanın bir buçuk metre haleb arşınından daha uzundur, vah zavallı
başım*

Heyran Jaro

(1)

Heyran jaro wezê ji kulên te dimirim
Heyran jaro wezê ji kuligê te mirim
Wele çavên min reşin kilê siphani nagirin
Yarîgê xelk u alemê hemî ne tev dost u dilê xwe kâfirin
Wele heçî yariga bi keyfa dilê wî hebe ji milk u emlakên wî çêtirin hey jaro
Wey wey bavo tu heyranî
Wey wey gozelê gozel xanê
Weylê tuwê bi tana kirasê kitanê
Weylê tu melhema ser serê xort u her lawanî

(2)

Heyran çiyakê cudî li min sinsile hey
Heyran çiyakê cudî li min sinsile
Wele deştiga silopiyan miqavile
Gotinên xelk u âlemê hemu li ser lêvê bun
Wele ya min u heyranê min ji eşqan u dile hey jaro
Wey wey bavo ji eşqan u dile
Wey wey keçikê bîşengê
Wele te kerî hatibî ketibî astengê
Wele min dibe ez biçim tewafa xal u xetu nîşana gerdenê
Weylê vetxeli ji nêvtenge ax hey

Hayran Olduğum (Türkçesi)

(1)

*Hayran olduğum, senin açtığın yaralardan ölüyorum
Hayran olduğum, senin açtığın yaralardan ölüyorum
Siyah gözler sürme tutmuyor
El âlemin yâri sevgilisi dost görünür fakat içerde düşman, kâfirdirler
İnsanın gönlüne göre sevdiği olması, dünya malına mülküne sahip olmaktan iyidir
Babam, sen hayransın
Ah güzel, güzeller güzeli
Üzerinde yalnız geceliğin var
Ah sen bütün yiğitlerin ve gençlerin dermanısın*

(2)

*Hayran olduğum, Cudi Dağı bana yüksektir
Hayran olduğum, Cudi Dağı bana yüksektir
Silopi ovasıyla karşı karşıyadır
El âlemin yârinin söylediği sadece ağızdadır (laftadır)
Bizimkisi aşk dolu ve yürektendir
Bizimkisi aşk dolu ve yürektendir
Ah, sen bir çıkmaz geçide gelmişsin
İsterimki gelip boyun hatlarını ve benlerini tavaf edeyim
Ah, uzanır öyle ince beliyle*

2. DENGEBÊJ MÜZİĞİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Araştırma alanımızı oluşturan Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerini, dengbêjlerin müzikal icra biçimleri açısından kabaca 4 farklı yöre üzerinden değerlendirmek mümkündür. Bahsettiğimiz farklılıklar, daha çok dengbêjlerin icra ettiği eserlerin melodik yapılarıyla ilgilidir. Bazı yerel araştırmacılar bu farklılıkların aynı zamanda herhangi bir teknik analize ihtiyaç duyulmadan; -özellikle şarkıların melodik yapıları ve okunuş biçimlerinin- rahatlıkla birbirinden ayırt edilebilecek bazı -işitsel- farklılıklara sahip olduğunu iddia ederler. Bu farklılıkları daha çok, yörelerin coğrafik yapılarıyla ilişkilendiren bu bakış açısıyla ilgili tespit ve görüşlerimizi daha sonra ayrıca belirteceğiz. Bu arada yöreler arasında dengbêjlerin icra ettiği değişik müzikal türleri, daha ayrıntılı ele alarak, farklı yöresel

terminolojilerle ifade edilen başka bazı alt bölgelere ayırmak da mümkündür. Daha önce *dengbêjlerin yörelere göre dağılımı* başlığı altında da kısaca değindiğimiz bu yöreleri, Doğu Anadolu Bölgesi'nde *Serhat*, Hakkâri ve Şırnak (*Botan*); Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde ise Diyarbakir Yöresi adı altında ele alabiliriz. Bu yörelerden hariç, *Riha* (Urfa), *Xerzan* (Batman) ve -Kuzey Irak topraklarında Zaho, Duhok gibi vilayet ve çevrelerini kapsayan bir bölge olarak- *Behdinan* (Amadiye) gibi başka bazı bölgesel terminolojilerle ifade edilen ve kültürel düzeyde yine önceki bölgelerin -yakın ilişkileri sayesinde- yoğun etkilerine maruz kalmış başkaca yöreler de mevcuttur. Kuşkusuz bütün bu yörelerin birbirleriyle etkileşimlerini ve müzikal türlerinin ne şekilde icra edildiğini doğru bir şekilde ortaya koyabilmek için çok daha kapsamlı alan araştırmalarına ihtiyaç vardır. Bu bağlamda dengbêj müziğinin buradaki teknik özellikleri daha çok: *Serhat* ve *Botan* (Şırnak), yöreleri adı altında ele alacağımız bir teknik analiz şeklinde olacaktır.

Yöreler arası farklılıklara değinmeden önce dengbêj müziğinin kabaca, ne tür bir yapıya sahip olduğunu belirtmemiz gerekmektedir. Dengbêj müziği genel olarak tek seslidir ve vokal bir yapıya sahiptir. Zaman zaman bazı türleri icra ederken (*Botan* ve Hakkâri'de icra edilen *bêrite* ya da *govend* (halay) şarkıları gibi) birden fazla dengbêjin aynı anda icrası esnasında genelde bilinçsiz bir şekilde ortaya çıkabilen bir "çift seslilik" dışında, dengbêj müziği polifonik bir müzik değildir ve özü itibariyle çalgı aletiyle de icra edilmemektedir. Burada "çift seslilik" kavramına değinirken, bazen dengbêjlerin toplu olarak atışmalı biçimde icra ettikleri bazı eserler sırasında, kimi dengbêjlerin çeşitli nedenlerden dolayı okunan şarkının karar perdesinden farklı bir sesle okumaları neticesinde ortaya çıkan bir "çift sesliliği" kastetmekteyiz. Bu tür durumlarda dengbêjlerden biri, okunan şarkıya, (tiz ve ya pest) oktavından ya da temel sestten farklı bir sesle eşlik edebilmekte ve diğer seslerle aynı eksende olmayan bu ses, dengbêjlerin okuduğu bu tarz toplu şarkılarda bilinçsiz bir çift sesliliğe sebep olabilmektedir. Örneğin, bariton seslere sahip bir dengbêj gurubunun okuduğu bir esere eşlik etmeye çalışan tenor bir dengbêj, eserin ses aralığına bağlı olarak şarkının oktavından ya da sesi yakalayamayıp farklı bir sesle şarkıya eşlik edebilmektedir. Aynı şekilde tersi bir durumda bariton ses, tenor bir eşliğe okunan eserin bir alt oktavından ya da yine farklı bir sestten eşlik edebilir. Bu durum, ses özelliklerinin yanı sıra dengbêjin kabiliyetiyle de yakından ilgilidir. Tabi

bu tarz eksen kaymaları çok sık olarak karşılaşılan durumlar değildir. Dieter Christensen, bazı Kürt [Sıra Şarkıları'nın]¹⁴⁶ müziklerini incelediği bir çalışmada Kürt müziğinde çok seslilik üzerine şunları kaydeder:

Kürtlerde çok seslilik, farklı değişkenlerin aynı anda ses vermesi ile ortaya çıkan "Varyant heterofoni" ya da mısraların çakışması ile ortaya çıkmaktadır. Ses olarak farklı ses fizyolojilerine sahip olan iki şarkıcı, şarkı söylerken her biri kendi ses tonuna en uygun şekilde söylemeye gayret eder. Bunun sonucunda mutlak ses yüksekliği (ana ses tonu) "kıtalara" göre inip çıkabilir; ya da şarkıcılar sıra ile söyledikleri kıtaları sağlam, ancak farklı ana ses tonları ile söylerler. Çoğu zaman da, şarkıcılardan birisi, ezgide tiz bir varyasyonu tercih eder, ya da oluşturur; öte yandan diğer şarkıcı, şarkının diğer kısmını "optimal" olmayan kalın bir ses ile söyler. İki şarkıcının sıra ile söylemesiyle iki zıt varyantın düzenli bir şekilde sıra ile değiştirilerek söz söylemesine yol açar. Ancak bu, özde bir farklılık olarak algılanmamalıdır.¹⁴⁷

Christensen'in burada bahsettiği; değişmeli olarak farklı sesler şeklinde okunan ton değişiklikleri, dengbêj atışmalarında da rastlanılan bir durumdur. Yazar, bu durumun nedenleri arasında şarkıcının daima tiz ve gergin bir sesle okuma çabasının önemli bir faktör olduğunu belirtmektedir.¹⁴⁸ Christensen, bu tespitleri Hakkâri yöresinde derlediği bazı şarkılar üzerinden gerçekleştirmektedir. Bizim de değindiğimiz bu icra biçimi, yine daha çok Şırnak-Hakkâri ekseninde icra edilen ve karşılıklı gruplar halinde (2+2, 3+3, ... 6+6 erkeklerden oluşan) atışmalı biçimde okunan ritmik ya da yarı ritmik *Bêriteler* ile -daha çok *Serhat*'ta olmak üzere- yine atışmalı biçimde söylenen ve ya doğaçlanan kimi serbest tartımlı *lawik* örneklerinde

¹⁴⁶ Dieter Christensen, "Kürt Sıra Şarkılarında Çokseslilik" isimli makalesinde Hakkâri yöresinde koro ya da şarkıcılar tarafından sırayla okunan eserler için *sıra şarkıları* tabirini kullanmaktadır; ancak biz bu terminolojinin bu tarz icra biçimleri için doğru bir ifade olmadığı kanaatindeyiz. Zira bu türde icra biçimleri için halk arasında gerelawij (meclislerde sırayla şarkı okuma) şeklinde bir ifade kullanılmaktadır.

¹⁴⁷ Dieter Christensen, "Kürt Sıra Şarkılarında Çokseslilik", M. Bayrak. A.g.e., s. 359

¹⁴⁸ Dieter Christensen, a.g.m., M. Bayrak. A.g.e., s.358

karşımıza çıkabilmektedir. Bu bağlamda değişmeli-atışmalı şekilde icra edilen bazı dengbêj şarkılarında karşılaşılabilen çift seslilik, bir polifoniye işaret etmemektedir; kısaca dengbêj müziği: tek sesli, vokal bir müzik türüdür diyebiliriz.

Genelde serbest tartımlı (anlatı türü) ezgiler şeklinde okunan şarkılar, 4 ila 14 arasında değişebilen bir ses aralığına sahiptir. Şarkıların okunuş biçimlerindeki inicilik özellikleri ya da ses kullanım teknikleri ise yine yöreler arasında bazı farklılıklar göstermektedir. Bahsettiğimiz bölgeler arası yorum farklılıklarına ilişkin yörede derlemelerde bulunan bazı yerel derlemeciler, bu farklılıkları genelde coğrafyayla ilişkilendirmektedirler. Örneğin, Doğu Anadolu Bölgesi'nin doğu ve kuzeydoğusunu teşkil eden illeri kapsayan ve yüzey şekilleri açısından da oldukça yüksek bir yapıya sahip *Serhat* Yöresi'ndeki dengbêjlerin, yükselti ve aşırı soğuğun da etkisiyle daha tiz seslere sahip olduklarını ileri süren bazı derlemeciler; bunlarla bağlantılı olarak okuyuş biçimlerinde de genelde seri çarpmalar ve seri okuma gibi bazı özgün teknikler geliştirdiklerini ileri sürmektedirler. Aynı şekilde daha düz ve engebesiz olan Diyarbakır yöresinin genelde düz ve rutin bir okuyuş üslûbuyla icra edildiğini, Şırnak (*Botan*) ve Hakkâri gibi yükselti ve düzlük alanlar arasındaki farklılıkların birden değişebildiği bu coğrafyada ise yine ortama uygun olarak, atlamalı bir okuyuş tarzının etkinliğinden söz eden kimseler vardır. Kuşkusuz bu ifadeler bilimsel bir çalışmanın ürünü değildir; ancak bu bahsettiğimiz bölgelerdeki dengbêj müzikleri, kabaca bir taramadan geçirildiğinde -en azından ses kullanım teknikleri açısından- bu gözlemlerin kısmen doğruluk payı taşıdığını söylemek de mümkündür. Bu yörelerde dengbêjlerle ilgili çeşitli derleme çalışmaları yapan Seyda Goyan, kendisiyle yaptığımız röportajda bu hususla ilgili şu görüşlerini paylaşmıştır:

Dengbêjlerin ses ve gırtlakları her bölgenin doğasına göre şekillenmiştir. Yani bölgeden bölgeye değişir. Örneğin: *Botan* (Şırnak) Dengbejlerinin ses ve gırtlakları aşağıdan yukarıya doğru zigzaktır. Dağlar gibi inişli yokuşludur ve yankı yapar. *Serhat* bölgesi ise: yörenin soğuk olması sebebiyle dengbejlerin sesi tiz, serî ve vibrasyonlar ön plandadır. *Amed* (Diyarbakır) yöresi: Sıcak

ve düz bir bölgedir, şarkılarında vibrasyon çok azdır ve genelde aynı tempoda gider.¹⁴⁹

Söylediğimiz üzere bu ifadeler bilimsel bir çalışmadan çok, kişisel bir düşüncenin ürünüdürler ve bu bölgelerdeki müzikal icra farklılıklarının yalnızca coğrafik yaklaşımlarla izah edilemeyeceği açıktır; ancak coğrafik özellikleri bir yana, Goyan'ın bahsettiği ses kullanım tekniklerinin, bölgeler arasında bu ifadelere yakın bazı karakteristik özellikler gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu özellikleri, -elimizdeki materyal doğrultusunda- şimdilik Şırnak (*Botan*) ve *Serhat* yöreleri olmak üzere iki farklı yöre arasında değerlendirmeye çalışacağız; zira notaya aldığımız eserler de genelde bu iki yörede derlenen kayıtlardan oluşmaktadır. Öte taraftan, burada aktaracağımız bilgiler, her ne kadar kayıtlı veriler üzerinden yapılıyor olsada biliyoruz ki, bilimsel açıdan sağlıklı sonuçlara ulaşabilmek için dengbêj icralarıyla ilgili daha kapsamlı alan araştırmaları ve daha derinlikli etnomüzikolojik analizlere ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca dengbêjlerin icra farklılıkları-benzerlikleri ve uslûp özelliklerinin başlı başına bir araştırma konusu olduğunu da burada belirtmeliyiz. Bu bağlamda buradaki görüşlerimiz, daha çok konuya giriş niteliği taşımaktadır.

Kayıtların işitsel¹⁵⁰ özellikleri üzerinden hareket edecek olursak, öncelikle *Serhat* yöresindeki bazı eserlerde genel olarak seri vibrasyonlar ve –daha çok tiz seslerde- uzun melizmalardan oluşan bir okuyuş tarzının hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Bu yapı, yöre dengbêjlerinin icra biçimlerinin karakteristik özellikleri arasında belirleyici bir husustur; ancak bu durum bütün eserler için geçerli değildir. Zira yine bu bölgedeki kimi dengbêjler tarafından çok daha düz ve yalın bir biçimde icra edilen ayrıca ses genlikleri itibarıyla 4 ya da 5 ses aralığını geçmeyen eserler de azımsanmayacak orandadır. *Serhat* yöresinden derlediğimiz ve notaya aldığımız beş eserin üç'ünde (Ezê Gulim, Tahir Xan u Şahê Ecem, Dibê Birin) yukarıda bahsettiğimiz türden seri vibrasyonlar ve oldukça geniş melizmalar mevcuttur. Ayrıca yine *Serhat* yöresi dengbêjlerinin okudukları eserler, diyapozonda büyük oranda “La” eksenli bir seyir izler; bu da, bu yöre dengbêjlerinin ses özelliklerinin daha çok tenor eğilimli olabilecekleri hususunda bazı ipuçları sunmaktadır. Burada

¹⁴⁹ Seyda Goyan, *Görüşme*, İstanbul, Temmuz 2011

¹⁵⁰ Duyum'da bıraktığı etki.

dikkat edilmesi gereken hususlardan belki de en önemlisi ise bu eserleri icra eden dengbêjlerin içinde buldukları icra ortamı ve büyük oranda etkilendiklerini düşündüğümüz (yaptığımız görüşmelerde kendileri de bunu büyük oranda kabul etmişlerdir) usta dengbêjlerle olan münasebetleri ve etkileşimleridir. Burada gözlemlerimiz doğrultusunda *Serhat* Yöresi'ndeki dengbêjlik geleneğinin icra biçimiyle ilgili şunları söyleyebiliriz:

Dengbêjlik geleneği *Serhat* Yöresi'nde diğer yörelere oranla daha yaygın ve -bazı civar yöreleri de etkileyecek kadar- baskın olmasını büyük oranda bazı usta ve popüler dengbêjlere borçludur. Bu dengbêjler: Evdalî Zeynê, Şêx Silê, Ferzê, Reso, Şakiro, Hûseynî Muşî, Miheme Salihê Beynatî gibi yörede dengbêjlik geleneğine yön veren dengbêjlerdir. Daha önce de bu yörede Evdali Zeynê'nin bir ekolün öncüsü olarak belirleyici bir aktör olduğunu belirtmiştik. Bu paralelde *Serhat* dengbêjliğinin genelde belli bir model üzerinden yürütüldüğünü ve bu modelin diğer dengbêjler arasında yakın icra biçimleri oluşturduğunu söylemek mümkündür. İşte bu rol-model ilişkisi, dengbêjlikte ses kullanım teknikleri ve icra biçimleri üzerinde oldukça belirleyicidir. Genelde bir usta-çırak ilişkisiyle süregelen dengbêjlik geleneğinin, usta dengbêjlerin ses karakterlerinin ve okuyuş uslûplarının belirleyici olduğu bir yapı içerisinde varolduğu gözlemlenmektedir. Bu sebeple icra uslûbunu bilmemekle beraber en azından Evdalî Zeynê'nin uslûbuna yakın bir icranın diğer dengbêjler aracılığıyla günümüze kadar ulaşmış olması, muhtemel gözükmektedir. Bölgedeki dengbêjler üzerindeki etkileri inkâr edilemeyecek düzeyde olan Dengbêj Reso ve Şakiro'nun¹⁵¹ eser okuma tarzları genelde tiz aralıklarda seyrederek ve sonraki dengbêjlerin büyük bir çoğunluğu da onların okudukları eserleri icra ederken hem ses hem de icra biçimi açısından büyük oranda onları taklit ederler. Bu duruma pek çok örnek verebiliriz. Örneğin: Dengbêj Xêniyê Qereyazî'nin okuduğu *Lo Mîro* isimli eserin Dengbêj Reso tarafından okunmuş ses kayıtları elimizde mevcuttur. Ayrıca yine aynı eserin başka dengbêjler tarafından okunmuş örnekleri de kayıtlarımız arasında yer almaktadır. Bu kayıtlarda Şakiro'da dâhil hemen tüm dengbêjlerin Reso'nun uslûbuna yakın bir şekilde okuduklarını söylemek mümkündür. Denilebilir

¹⁵¹ Her iki dengbêjin de ses kayıtlarına ulaşabildiğimiz için burada örnek olarak verilmişlerdir. Ayrıca Dengbêj Şakiro'nun kendisini Dengbêj Reso'nun çırağı (şagirt) olarak gördüğünü ve onun uslûbuna yakın bir tarzda eser icra ettiğini de belirtmeliyiz.

ki, *Serhat* Yöresi'ndeki dengbêjlik geleneğinde usta dengbêjlerin ses karakterleri ve icra biçimleri büyük oranda belirleyici bir rol oynamıştır ve popüler olan eserler de, genelde belli bir uslûpla eser icra eden bu usta dengbêjlerin okudukları eserlerden oluşmaktadır. Bu durumun özellikle *Serhat* yöresi dengbêjlerinin eser okuma uslûpları üzerindeki etkisi oldukça belirleyicidir diyebiliriz.

Şınak yani *Botan* yöresindeki icralarda ise atlamalı seslerin yoğun kullanımı göze çarpmaktadır. Bu atlamalar ikili-üçlü ses aralıkları şeklinde olabileceği gibi beşli ya da daha fazla aralıktan oluşan atlamaları içerebilmektedir. Notaya aldığımız *Botan* Yöresi'ne ait eserlerde de bu yapıyı gözlemlemek mümkündür; ancak bu atlamalı yapıyı bu kadar sık ve yoğun olmamakla birlikte *Serhat* Yöresi'nde icra edilen bazı eserlerde de görebilmekteyiz. Bu durumda atlamalı icranın sadece *Botan* Yöresi'ne ait bir icra biçimi olmadığını söyleyebiliriz; ancak *Botan* Yöresi'ndeki icranın çok daha belirgin atlamalar içerdiğini de kolaylıkla söyleyebiliriz. Özellikle “La-Do, Do-La, La-Re, Re-La, Do-Mi, Mi-Do, La-Do-Sol-, Sol-Do-La ve Re-Sol, Sol-Re” şeklinde atlamalı motifler bu yöreye ait pek çok eserde sıklıkla işlenmektedir diyebiliriz. Burada eserlerin atlamalı özelliklerinin yanı sıra ses özellikleri üzerinde de durmamız gerekmektedir. Bu bölgede kaydettiğimiz eserlerden ritmik ve yarı ritmik karakterdeki *Sado* ve *Pirga Cizîrê* isimli iki *bêrite* örneği ile *lawij* isimli serbest tartımlı şarkının eksen sesleri diyapozonda La ve Sol#'dir; ancak *Peyizok* ve *Seid Beg* isimli eserler ise Re ve Do karar perdelerinde icra edilmiştir. Ayrıca elimizdeki diğer ses kayıtlarında da genelde Do-Re, ya da Sol-La eksenli icra edilmişlerdir. Bu durumda *Botan* Yöresi'nde kaydettiğimiz eserlerin ses karakterleri için tek ve kesin bir ses frekansından söz etmek mümkün görünmemektedir. Başka bir ifadeyle bariton ve tenor seslerin karışık bir biçimde icra edildiği bir yapı hâkimdir diyebiliriz. Bu yöresel icra farklılıklarının yanı sıra dengbêjlerin okuduğu müzikal türler de, yöreler arasında bazı farklılıklar göstermektedir ve bu durum da yine dengbêjlerin icra biçimleri üzerinde oldukça etkilidir. Bu bağlamda aşağıda, bazı müzik türleri ve teknik özelliklerine “Dengbêj Müziğinde Türler” başlığı altında devam edeceğiz.

2.1. Dengbêj Müziğinde Türler

Dengbêj müziğinin tür sınıflandırması, teknik unsurların yanı sıra özellikle yöreler arasında pek çok başlık ve alt başlık altında ifade edilen türleri kapsamaktadır. Bu değişik isimlendirmeler, bazen farklı isimlerle ifade edilen ancak aynı karşılığa denk gelen başlıklar şeklindedir; bazen de çok farklı müzik türlerini içerebilmektedir. Bu bağlamda burada bir kavram karışıklığına sebebiyet vermemek açısından öncelikle kayıtlarımızda derlediğimiz ve kimi yörelerde sıklıkla kullanılan bazı tanımların anlam içeriklerine göz atmamız yerinde olacaktır. Aşağıdaki tabloda öncelikle *Serhat* Yöresi'nde bütün müzikal türler için kapsayıcı bir başlık olarak kullanılan *kilam* terimiyle ilişkili olarak bazı müzikal terimlerin içeriklerine ilişkin bir şema mevcuttur; bu şemada aynı zamanda hem yöresel terminolojileri hem de Türkçe tercümeleri yer almaktadır.

Tür adı	Türkçesi	Özellikleri	Yöresi
<i>Kilam</i>	Türkü, şarkı, gazel, müzikli hikâye, ilahi	Tüm türler için kapsayıcı başlık	Serhat ve Diyarbakır Yöresi
<i>Kilamên</i> Runişî/Giran, Destan, Lawik	Meclislerde (oturarak) söylenen ağır, oturaklı, ritmik olmayan şarkılar.	Daha çok epik eserleri ifade eder. Bu türün içerisine bazı <i>lawik</i> örneklerini de katabiliriz. Genelde serbest tartımlıdır ancak bazı destan örneklerinin ritmik pasajları da mevcuttur. Okunuşları esnasında ciddiyet ve ustalık esastır.	
<i>Kilamên</i> Keçikan/ Dilan, Delal,	Aşk, sevdâ şarkıları	Genelde erkekler tarafından kızlara atfedilen duygulu aşk şarkılarıdır. Usûl bakımından daha çok, serbesttirler. İkili diyaloglar yaygındır.	
<i>Kilamên</i> Şeran/ Lawikên Siwaran, Destan	Savaş şarkıları	Usûl yapıları serbesttir. Kadın ya da erkek ağzından okunur.	
<i>Kilamên</i> Sivik, Dilok	Ritmik, hareketli şarkılar. (Halay ve ya eğlence şarkıları)	İş ve ya hasat şarkıları da bu tür içerisinde yer alır.	

Tablo 2.1

Bu konuya açıklık getirmek açısından bazı hususların belirtilmesinde yarar var: Yukarıdaki şemada *kilam* ve *lawik* kavramlarının *Serhat* ve Diyarbakır yörelerindeki kullanım biçimlerinin bazı durumlarda aynı anlamlara karşılık geldiği gözlemlenmektedir. Bu tabirlerin yöredeki ifade biçimleri genelde yukarıda

belirttiğimiz gibidir. *Kilam* tabiri kapsayıcı bir başlık olarak birden fazla tür için kullanılabilinmektedir. Aynı şekilde *lawik* ve *destan* kavramı, bu günkü ifade biçimi açısından özellikle dengbêjlerin yoğun olarak icra ettikleri ağır, oturaklı şarkılı anlatıları da içerebilmektedir. Tabii burada destan kavramının anlam bakımından daha ayrıcalıklı bazı eserler için kullanıldığını söylemeliyiz. Bu sebeple biz, destan türünü ayrı bir başlık altında daha detaylı bir şekilde ele alacağız. Değınmemiz gereken diğer bir husus da *kilamên runiştî/giran* olarak ifade ettiğimiz başlığın *Kilamên Sivik* (Ritmik, hareketli şarkılar) hariç zaman zaman diğer başlıklar için de kapsayıcı bir başlık olduğu hususudur. Zira ritmik oyun şarkıları hariç diğer türler, oturarak da icra edilebilinmektedir. Yani, *lawikleri* kapsayan türler aynı zamanda divanlarda, meclislerde oturarak icra edilen türleri de kapsadığı için yine bu başlık (*Kilamên Runiştî/Giran*) altında adlandırılabilinmektedir.

Burada özellikle *Serhat* ve Diyarbakır yörelerinde hem sözlü hem de müzikal bir ifadeye karşılık gelen *kilam* tabiriyle ilgili bazı hususları belirtmemiz gerekmektedir. *Kilam*, bilindiğı üzere *kelâm* yani Arapçadaki *söz* kelimesinden türemiştir; ancak *Serhat* ve Diyarbakır yörelerinde yaşayan Kürtler arasında İran'daki Ehl-i Hak¹⁵² Kürtlerinde olduğu gibi aynı zamanda müzikal bir ifadeye de karşılık gelen *Kilam* halini almıştır. Buradaki *Kilam: Kelâm* (Kalâm, كلام)¹⁵³ biçiminde Arapçada ayrıca “tanrı sözü”¹⁵⁴ manasına da gelmektedir. Bu bağlamda kelimenin İslam'la ilişkisinden kaynaklı inanç temelli bir kutsiyeti olduğunu söyleyebiliriz. Bu ifadenin ne şekilde geliştiğıyle ilgili ne yazık ki detaylı bir etimolojik araştırmaya rastlamadık; ancak kutsal bir algıyı ifade eden *kelam* sözünün önceleri sözlü eserler ve dini içerikli müzikler için kullanılıp daha sonra bütün müzikal unsurları içine alan bir formata bürünmüş olması da ihtimal dâhilindedir.

¹⁵² “İran'daki Ehl-i Hak' Kürtleri, marjinal İran Şiiliğinin bir çeşidi olan On İki İmamlar Şiiliğine yakındırlar; aynı zamanda İslam “irfanı” izlerini taşıyan mistik bir eğilim gösterirler. Bazıları bu gurubun İslam kültürünü yeterince temsil etmediğı görüşündedir; bu bağlamda ermişlik kavramları da doğrudan İslam'la ilgili değildir. Jean During, bu kavramların kökenlerinin çok daha eskilere dayandığını belirtirken bu geleneğin izlerinin ise Kürt Ehl-i Hak'lığı tarafından büyük ölçüde korunduğunu aktarır.” Jean During, “Mistik İletim Aracı Olarak Ahl-i Hak'ın Kutsal Müziğı”, Mehmet Bayrak, A.g.e. s.239

¹⁵³ Sevan Nişanyan, *Etimoloji Sözlüğü*, bkz. *Kelam*,

¹⁵⁴ Orhan Hançerlioğlu, *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.248

Etnomüzikolog Jean During, İran Ehl-i Hakları'nın kutsal müziklerini incelediği araştırmasında değişik Kürt lehçelerinde yazılmış olan kutsal metinleri hiç değiştirmeden ezberlemek suretiyle okuyup-iletken usta icracılar için *Kilamxwan* isminin kullanıldığını belirtir. Aynı zamanda bu kişilerin tambur eşliğinde icra ettikleri eserlerin sözleri için *kilam* tabirinin kullanıldığını belirten yazar, Ehl-i Hak ayinlerinin icra biçimleri için de şu tanımlamayı yapar:

Haftada bir gün yapılan toplantılarda zikir başlıca iki aşamadan oluşur: Sözlerin (*kilam*) vurgusu (okunuş tarzı) tambur ile *kilam* ya da metnin ritmik okunuşu iyi belirlenir. Bu arada *kilamxwan* aynı hava ile *kilamı* söylerken koro, bir formülün değişmez tekrarlarını sıra ile söyler. Birçok [sarband]¹⁵⁵ ve ezgi, çoğu zaman birbiri ile bağdaştırılabilir; düzenli el çırpması ve def ile eşlik edilir. Bu ikinci kısımda genelde, *kilam*ların artan coşkusu ile birlikte, hızın artması ile doruğa ulaşır.¹⁵⁶

Esasında Ehl-i Hak Kürtleri arasında *kilamın* kutsiyeti ve bu kutsiyetle bağlantılı olarak icra edilen müzikal eserlerin *kilam* olarak ifade edilmesi *Serhat* yöresindeki kullanım biçimine kıyasla çok daha ayrıcalıklı ve özel bir durumu ifade etmektedir; fakat aynı şekilde *Serhat* Kürtleri arasındaki dinsel içerikli bazı müziklerin de bu isimle ifade edilmesi *kilam* tanımının bu yörede de halk nezdinde önemli bir kutsiyeti olduğunu göstermektedir. Örneğin Müslüman Kürtler arasında Kur'an-ı Kerim için *Kilamî Qedîm* (kelâm-ı kadim) tabiri de kullanılmaktadır. Bu bağlamda *kilam* ifadesinin Ehl-i Haklar arasındaki ifadesi bizim, *Serhat* Yöresi'ndeki kullanımı konusundaki düşüncelerimize önemli ölçüde kaynaklık etmektedir. Jean During, "Ehl-i Hak-ı başka guruplardan ayıran en önemli unsur: müziğe ve müziğin temsil ettiği değere ve sembolik olarak yorumlanmasına verilen önemdir; bu müziğin en belirgin özelliği ise kutsal ve gizi çok özel ve özgün bir yapıya sahip olmasıdır" der.¹⁵⁷ Müziğin Ehl-i Haklar arasındaki önemi ve bu gün özellikle dengbêjlik

¹⁵⁵ Yazarın burada tam olarak neyi kastettiği anlaşılmamaktadır.

¹⁵⁶ Jean During, "Mistik İletim Aracı Olarak Ahl-i Hak'ın Kutsal Müziği", Mehmet Bayrak, A.g.e., s.239

¹⁵⁷ Jean During, a.g.m. Mehmet Bayrak, A.g.e. s.240

geleneğindeki fonksiyonu her iki kültür zemininde de yakın bir işlev üstlendiğini gösterir; ancak bu aktif rol, birinde sadece kutsala yönelikken diğerinde geleneksel yaşamın içerisindeki bütün müzikal ifadelerle karşılık gelen bir tanım halini almıştır.

Kelam ve *kilamın* batı kültüründeki mythos, epos ve logosun karşılığı olduğunu ifade eden Abidin Parıltı, *kelamı* “kutsal söz”; *kilamı* ise “ezgi, melodi, ahenk ve ritim” olarak tanımlar. Parıltı, aynı zamanda bu kavramlarla ilişkisi için şunları söyler:

Kelam, Mythos ve Logos'ta olduğu gibi hikâyenin içeriğine yönelikken; *Kilam* hikâyenin Eposuna, ezginin biçimi ve ölçüsüne dairdir.¹⁵⁸

Kuşkusuz *kilam*, müzikle ilişkilidir; ancak bir bütün olarak değerlendirildiğinde *kilamın* hem sözü hem de müziği ifade ettiği görülecektir. Bu bağlamda *kilam* bugün; ne yalnızca söz, ne de yalnızca müziktir. Yani başka bir deyişle *kilam* artık *kelam*'ın özelliğini de bir tarz dâhilinde içselleştirmiş özgün bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliğiyle *kilam*, hem eposu hem de mythos ve logosu içermektedir.

Aşağıda, daha çok Şırnak ve Hakkâri yörelerinde karşımıza çıkan *stran* kavramının anlam ve kullanım ilişkilerini derlediğimiz bir şemaya yer verilmiştir. Bu şemada belirtilen *stran* ifadesinin *Serhat* Yöresi'nden farklı olarak daha belirgin bir müzikal ifade oluşturduğunu ve bu ifade biçimiyle doğrudan bir melodiyi ya da ezgiyi çağrıştıran bir anlama karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Zira *Serhat* Yöresi'ndeki müzikli hikâyelerde sözlü ve melodik anlatım uslûbunun yoğunlukta olduğu icra biçimi yaygınken, Şırnak ve Hakkâri'de ise hikâye türlerinin de çoğunlukla tamamen müziklendirilerek icra edildiği görülmektedir. Bu yüzden *stran* tabiri *kilamdan* farklı olarak doğrudan bir müzikal uslûbu ifade etmektedir. *Stran*, *strîn* biçiminde hem silmek, ya da (hamur) yoğurmak hem de -şarkı-söylemek/çığırmaq anlamlarına gelmektedir. Zana Ferqînî, “Kürtçe'de aynı zamanda

¹⁵⁸ Abidin Parıltı, a.g.e., s.79-80

“şarkı söylemek” manasında bir fiil olarak var olan *stran* sözcüğünü, daha yerleşik bir müzik terimi olarak kabul eder ve yine Kürtlerin büyük bir çoğunluğu arasında bu şekilde bir müzikal karşılığının bulunması sebebiyle, *stran* sözcüğünün diğer müzikal türler için de bir üst tanım olarak kabul edilebileceğini belirtir.”¹⁵⁹ Kürtçe (Kurmanci)-İngilizce sözlüğün yazarı Michael Chyet, *stran* sözcüğünün Farsça’daki şarkı, ezgi anlamına gelen *terane* sözcüğüyle aynı kökenden olmadığını; ancak yine Farsça’da “almak, yapmak, ezgili okumak” anlamına gelen *surûden* sözcüğüyle aynı kökenden geldiğini söyler. Chyet, bu sözcüğün aynı zamanda Avesta’da “iletmek, sesle okumak” manasına gelen “sıraweîye” (sirawaiia) sözcüğünden türediğini ve köken olarak hepsinin Proto-Hint Avrupa kökenli “duymak, işitmek, dinlemek” anlamlarına geldiğini belirtir.¹⁶⁰

Stran terimi, Şırnak ve Hakkâri yörelerinde bir müzikal terminoloji olarak karşımıza çıkarken *Serhat*’ta ise daha çok -yöresel ifadesiyle- *kilamın* söylenirkenki hali için kullanılır. Yani *Serhat* Yöresi’nde bir dengbêjden size bir şarkı okumasını istediğinizde ona “Ji mere *kilamekê* bi sitre (*bize bir şarkı oku*)” diyebilirsiniz. Şırnak ve Hakkâri yörelerinde ise aynı durumu “Ji mere *stranekê* bêje” ya da “çêrekê bi sitre” şeklinde söylersiniz. *Stran* sözcüğü Şırnak ve Hakkâri’de doğrudan “şarkı” olarak tanımlanabileceği gibi; diğer yöreler için de kullanım biçimi itibariyle bir müzikal tavrı ifade etmektedir. Ayrıca “*Ji mere bi sitre*” (bize oku) şeklindeki bir ifade de, kişiden direkt olarak bir “şarkı okumasını” istemek anlamını taşımaktadır. Böylelikle *stran* terimi aynı zamanda doğrudan “şarkı söyleme” karşılığında kullanılan bir eylemi içermektedir. Bu bağlamda *stran* sözcüğünün Kürtlerin müzikal terminolojisi açısından çok özgün bir ifade biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Aşağıda *stran* terimiyle ilişkili bazı yöresel tanımlar ve bu tanımların anlam içerikleri ve özellikleriyle ilgili bir takım bilgilerin aktarıldığı bir tabloya yer verilmiştir.

¹⁵⁹ Zana Ferqînî, *görüşme*, İstanbul, Aralık 2011

¹⁶⁰ Michael Chyet, *Kurdish-English Dictionary*, Yale University Press, 2003

Tür adı	Türkçesi	Özellikleri	Yöresi
<i>Stran</i> ,	Türkü, şarkı, gazel, müzikli hikâye	Tüm türler için kapsayıcı başlık.	Şırnak (Botan) ve Hakkâri Yöresi
<i>Stranên</i> Runiştî/Giran,	Meclislerde (oturarak) söylenen ağır, oturaklı, şarkılar	Genelde epik eserleri ifade eder. Bu türün içerisine -oturarak icra edildiği için-bazı <i>bêrîtelere</i> de katabiliriz.	
<i>Stranên</i> Şeran, Destan	Savaş şarkıları	Usûl yapıları serbesttir. Kadın ya da erkek ağzından okunur.	
<i>Stranên</i> Evînê/Eşqê, Heyranok,	Aşk, sevdâ şarkıları	Erkek ya da kadının karşılıklı olarak birbirlerine atfettikleri duygulu aşk şarkılarıdır. Usûl bakımından daha çok, serbesttirler.	
<i>Stranên</i> Sivik/Dawetê/Dîlanê,	Ritmik, hareketli şarkılar, halay, eğlence şarkıları	İş ve ya hasat şarkıları da bu tür içerisinde yer alır.	

Tablo 2. 2

Burada belirttiğimiz hususlar daha çok dengbêjlerin okuduğu müzikal eserlerin yöreler arasında ne şekilde ifade edildikleriyle ilgili terminolojik bazı saptamalar şeklindeydi. Kuşkusuz yörelerde kullanılan müzikal terimler sadece bu belirttiğimiz başlıklarla sınırlı değildir; ancak biz burada öncelikle, yaygın olarak kullanılan bazı başlıklar üzerinde durmaktayız. Bu bağlamda *kilam* ve *stran* terimlerinden hariç, başka müzik terimlerinin olduğunu ve bu terimlerin de yine yöreler arasında bazı değişik müzik türlerini kapsadığını daha önce de belirtmiştik. Dengbêjlerin okuduğu bazı müzikal türlerin hem müzikal teknik özelliklerini hem de yine yöreler arasındaki kullanım ifade ve içeriklerini belli başlıklar altında ele alacağız. Bu başlıklara değinmeden önce bu müzik formlarının ne şekilde sınıflandıracağımızı burada belirtmemiz gerekmektedir.

Öncelikle destan türü için kapsayıcı bir başlık olarak, “epik destan türü” biçiminde bir üst başlık olarak değerlendireceğiz. Bunun dışında *şarkılı anlatılar* başlığı kapsamında ele aldığımız *lawik*, *heyranok*, *peyîzok* gibi bazı müzik formlarının teknik özelliklerini anlamaya çalışacağız.

2.1.1. Epik Destan Türü

Kürt halk edebiyatındaki destan türüyle ilgili yapılan tanımlamalarda, daha çok, tematik açıdan bir ele alış söz konusudur. Bu durum, Kürt destan geleneğinin yapı özelliklerinin yeterince araştırılmamış olmasıyla yakından ilgilidir. Buradaki temel sorun, dengbêjlerin okuduğu eserler içerisinde *destan* olarak tabir edilen ve ya *destan* özellikleri taşıdığı halde farklı terminolojilerle ifade edilen eserlerin, gerçekte ne tür bir yapıya sahip olduklarının yeterince aydınlatılmamış olmasıdır. Bu durumda öncelikle *destan* tabirinin sözlük anlamı üzerinden değerlendirilerek genel bir profil çizilmesi doğru olacaktır, akabinde elimizdeki kayıtlarla da desteklediğimiz bazı yapı özelliklerini aynı zamanda Türk destan geleneğiyle de karşılaştırarak bazı nesnel sonuçlara ulaşmaya çalışacağız. Kürtçe sözlükte *destan* türüyle ilgili şu tanımlar yer almaktadır:

- a) Tarih öncesi tanrı, tanrıça, yarı tanrı ve kahramanlarla ilgili olağanüstü olayları konu alan şiir
- b) Kahramanlık öyküsünü anlatan halk şiiri
- c) Klasik halk şiirinden ayrı olan modern, uzun kahramanlık şiirleri”¹⁶¹

Kürt destanlarının tematik özellikleri bu temeldeyken yapı özellikleriyle ilgili bu tarz net ifadeler bulunmamaktadır. “Kürtler’de Epik Destan Geleneği” üzerine bir çalışma yapan Zozan Ozmanyen da özellikle bu türün şekil bakımından incelenmesi konusundaki bazı zorluklara dikkat çekmektedir. Ozmanyen, bu konuda şunları kaydeder.

Melodi dışında rahat bir doğaçlamayı andıran şiirsel anlatım nesir anlatımından bir parça ayrılmaktadır. Şiir dizeleri eşit heceli değildir üstelik hecelerin sayısı belirgin derecede değişmektedir. Şiirlerdeki vurgular mantıklı bir konuşma vurgusuyla belirlenmektedir. Şiirdeki şekil oluşturu birleştirici faktör her dizenin son hecesidir.¹⁶²

¹⁶¹ Zana Ferqînî, *Türkçe-Kürtçe Sözlük*, bkz. “*Destan*” İstanbul Kürt Enstitüsü Yay. İstanbul, 2004,

¹⁶² Zozan Ozmanyen, “Kürt Folklorunda Epik Destan Geleneği”, M. Bayrak, a.g.e., s. 556

Ozmanyân'ın da belirttiği üzere Kürt destan geleneğinde genelde serbest bir okuyuş tarzı hâkimdir ve dizelerin hece ölçüleri eşit değildir. Bu bakımdan Kürt destanlarında belirgin nazım kuralları bulunmamaktadır.

Prof. Dr. Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş* isimli eserinde destan türü'nün “nazım şeklinde ortaya çıkan en eski halk edebiyatı mahsulleri olduğunu, aynı zamanda sözlü geleneğe bağlı bu eski halk edebiyat ürünlerinin zaman içerisinde kahraman ve bilge şahsiyetlerin edebi ve gerçek hayatları etrafında oluşmuş uzun didaktik hikâyeler olarak tanımlar.”¹⁶³ Pertev Naili Boratav, âşık destanlarını “genelde dörder dizelik bentlerden oluşan, 11 heceli ve toplumu geniş ölçüde ilgilendiren olayları konu edinen nazım şekli”¹⁶⁴ olarak ifade ederken bazı destanlarda bent yapılarının ise 100'e kadar çıkabildiğini belirtir.”¹⁶⁵ Türk destan geleneğiyle ilgili önemli çalışmalarda bulunan Özkul Çobanoğlu, *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* isimli eserinde âşık tarzı şiir geleneğiyle ilgili şu tanımlamayı yapar:

Büyük bir çoğunluğu 11 ve 8 heceli koşma, çok az bir kısmı mani ve pek nadir olarak da divani şeklindeki örneklerine rastlanılan, 5 ve ya 7 dörtlükten aşağı olmamak şartıyla 130 hatta 150 kıta hacmindeki örnekleri mevcut olan, konu sınırlaması olmaksızın âşık tarafından destan yapmaya değer bulunan bir vakayı bir cismi ve ya kavramı hikâye ederek anlatan ve sözlü kültür ortamında aşığın ele aldığı konuyu anlatım tutumuna bağlı olarak geleneksel âşık havaları eşliğinde icra ettiği nazım türüne destan denilmektedir.¹⁶⁶

Yukarıda belirtilen nazım biçimi, Kürtlerin epik destan geleneğinde bir kıstas olarak değerlendirilememektedir. Zira daha öncede belirttiğimiz gibi Kürt epik

¹⁶³ Prof. Dr. Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ yay. Ankara 2001, s. 72

¹⁶⁴ Pertev Naili Boratav, *Halk Edebiyatı Dersleri*, Uzluk Basımevi, Ankara, 1942, s.88

¹⁶⁵ Prof. Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek yay. İstanbul, 1969 s.28

¹⁶⁶ Özkul Çobanoğlu, *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ yay. Ankara 2000, s. 3

destan geleneğinde özellikle *bend* yapıları ve hece ölçüsü açısından bir netlik bulunmamaktadır. Bu bakımdan dengbêjlik geleneğindeki destan tasnifinin bu tarz bir şekil üzerinden değil de; kendi bağlamında ele alınması daha doğru bir yöntem gibi görünmektedir; ancak bu kez de güncel bazı destansı eserler için kullanılan tanımlamalar ve özellikle dengbêjlerin okudukları eserleri tarif ederken kullandıkları terminoloji, zaman zaman bu konuda bir takım sıkıntılara yol açmaktadır. Örneğin, gördüğümüz bazı dengbêjler *Memê Alan*, *Siyabend u Xecê*, *Dimdim* gibi epik anlatılar için *destan* tabirini kullanırken şekil bakımından benzer özelliklere sahip; ancak daha güncel ya da yakın tarihte olduğu rivayet edilen aşk ya da kahramanlık şiirleri için (*Derwêşê Evdî*, *Filîtê Quto*, *Metran Îsa*, *Îbo Begê Parsînî*, *Huso u Nazê* vb.) *kilam*, *stran*, *beyt* ya da *çêr* (*çirok*) ifadelerini kullanmaktadırlar. Öte yandan bu bahsettiğimiz destan örneklerinin dengbêjler arasındaki okunmuş biçimlerinde yapısal açıdan çok belirgin farklılıklar bulunmamaktadır.

Burada dikkat çeken husus: özellikle ilk üç örnek, hemen tüm Kürtler arasında bilinmekte ve icra edilmekteyken ikinci grup eserler, daha lokal düzeyde icra edilmektedir. Bu bakımdan yapısal özellikleri dışında, *destan* olarak ifade edilen ve edilmeyen eserler arasında belirgin bir farklılık olarak popülerite ve yaygınlık önemli bir ayrıntı olarak göze çarpmaktadır. Bunların dışında ilk grup anlatıların ikinci gruba oranla daha eski bir tarihsel geçmişe sahip olmaları, destanın kalıcılığına bağlı olarak geçmiş ve gelecek arasında kuracağı bağlantıya atıfta bulunmaktadır. Destan, köken itibarıyla Farsça *dâstân* kökünden gelir ve esasen “doğüstü olayları öyküleştirerek anlatmak”¹⁶⁷ manasına gelmektedir. Bu ifadenin Kürtler arasında ne zamandan beri kullanıldığı bilinmemektedir. Özellikle ilk grup anlatılar en az 300-400 yıl öncesine ait eserlerdir ve bu eserlerin ilk ortaya çıktığı zamanlarda bu kavramların halk arasında ne şekilde isimlendirildikleri maalesef bilgimiz dışındadır; ancak tarihsel zemin ve toplumsal etkileşim göz önünde bulundurulduğunda bir ihtimal olarak destan kavramının bu zaman aralığında bu tür eserler için kullanılırken zamanla bu özelliğini yitirmesi ve sadece eski anlatılar için bir ifade olarak kaldığı düşünülebilir. Zira bugün çok yaygın olmayan destan kavramı, halk terminolojisinde farklı terimlerle ifade edilebilmektedir. Yörelere arası değişik ifadeler biçiminde karşımıza çıkabilen bu eserler için *Serhat* Yöresi’nde *kilam*, *kilamên şerî*, *lawikên*

¹⁶⁷ İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, sosyal yay. İstanbul 1991., s.181

siwaran ya da *kilamên giran/runiştî Botan* ve Hakkâri’de *stran*, *stranên şerî*, *serpêhatî*, *beyt* ya da *çêr/çîrok* gibi tabirler kullanılabilmektedir; ancak *destan*, isim olarak daha çok eski epik anlatılar için kullanılmaktadır. Kuşkusuz bu konu sırf bizim ele aldığımız içerik ve özelliklerden ibaret değildir ancak yaptığımız bu değerlendirmelerin, ileride bu konuya dair yapılacak çalışmalarda bir durum tespiti yapmak adına önemli bir veri olabileceği düşüncesindeyiz. Aşağıda, destanların teknik özelliklerine ilişkin bazı görüş ve tespitlerimiz yer almaktadır:

Daha önce de belirttiğimiz üzere farklı isimlerle ifade edilen epik destanların yapı özellikleri bazı istisnalar dışında büyük oranda benzerlik taşımaktadır. *Bend* ve hece ölçüsü bakımından çok net kalıplar bulunmayan bu eserlerin usûl yapıları çoğunlukla serbest karakterdedir. Şırnak ve Hakkâri yörelerindeki bazı *stranlar* ya da *Serhat* yöresindeki *lawik* örneklerinin usûl yapıları da genelde bu şekildedir. Bu yapının yaygınlığının yanı sıra bazı ritmik destanların da olduğu bilgimiz dâhilindedir. Bu bağlamda destan türü içerisinde sınıflandırabileceğimiz bazı eserleri usûl bakımından *ritmik* ya da *yarı ritmik* şekilde icra edilen türler olarak ele alabiliriz. Zira bazı destanlarda düz hikâye şeklindeki anlatım biçimlerinin yanı sıra ritmik pasajların da ilave edildiği ya da aynı olay örgüsünün sırf ritmik bir biçimde icra edildiği durumlar mevcuttur. Örneğin, “*Dimdim Destanı*”, düz anlatım biçiminin yanı sıra, düz ve ritmik ya da sadece ritmik bir şekilde icra edilebilmekte ve bu versiyonuyla düğün gibi kimi eğlencelerde bir dans şarkısı şeklinde de okunabilmektedir. Ayrıca bu destan (*Dimdim Destanı*) kadar yaygın olmamakla beraber daha yöresel düzeyde bazı ritmik destan türlerinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda destan türünü usûl yapısı açısından üç ana başlık altında sınıflandırabiliriz:

- 1) Tamamı serbest tartımlı destanlar
- 2) Yarı serbest tartımlı yarı ritmik destanlar¹⁶⁸
- 3) Tamamen ritmik destanlar

¹⁶⁸ Burada iki farklı “yarı ritmik” yapıdan söz edilebilir. Bunlardan ilki: düz, yani tartımlı olmayan pasajlar ve ritmik yani belirli bir usûl ile icra edilen pasajların karışık bir şekilde icra edilebildiği şarkılardır ve bu tip eserler bazı destan örneklerinde karşımıza çıkabilmektedir. İkincisi ise: aynı melodik akış içerisinde düzensiz bir ritmik yapı sergileyen bazı *bêrîtelere*.

Belirttiğimiz üzere bu sınıflandırmanın aynı zamanda tür açısından bu başlıklar arasında bölümlenebileceği bir yapıdan da söz etmek mümkündür. Yani *destan* türü için, her üç kategoriden bahsetmek mümkündür; ancak *heyranok* ya da *peyîzok* gibi belirgin temaları işleyen bazı türler sadece serbest tartımlı bir şekilde icra edilmektedir. Yine *bêriteler* hem ritmik hem de yarı ritmik şekilde icra edilebilmektedir. Kısacası bu müzikal türlerin bahsi geçen başlıklarla ilişkileri, konu içerikleriyle de ilgili bir mevzu olduğu için bu türlerin tek tek başlıklar halinde incelenmesi konunun daha iyi anlaşılması açısından önemlidir. Bu bağlamda aşağıda dengbêjlerin okuduğu ve daha önce şarkılı anlatılar şeklinde ifade ettiğimiz *peyîzok*, *heyranok*, *lawikler* ile ritmik yapıları ağır basan *bêriteler* ve tamamen ritmik dans müziklerinin teknik yapılarını ayrı ayrı ele almaya çalışacağız.

2.1.2. Peyîzok- Pîrepeyîzok

Peyîz Kürtçede “sonbahar” anlamına gelir. Şırnak ve Hakkâri yörelerinde *peyîzok* ya da *pîrepeyîzok* olarak ifade edilen bu müzikal tür, garip bir biçimde insanın kendisini sonbaharla özdeşleştirdiği ve bir vedaya hazırlandığı bir dille icra edilirler. *Peyîzok* yaratıcısına göre doğa, artık canlılığını ve güzelliğini güz itibariyle yitirmeye başlamış ve çok geçmeden kışa teslim olup ölecektir. İşte insan ömrünü de bu şekilde bir yok oluşla ifade eden *peyîzok*larda kişi, deyim yerindeyse adeta hayatının sonbaharındadır ve bu metafor mükemmel biçimde *peyîzok*larla örtüşmektedir.

*Peyîzok*lar, tamamen serbest tartımlıdırlar ve melodik örgüleri genelde birbirlerine benzerler. Araştırmamız süresince kaydettiğimiz yaklaşık sekiz tane *peyîzok* örneğinin hemen tamamının söyleniş uslûplarının ve temalarının açık bir şekilde birbirlerine benzediğini söyleyebiliriz. Son derece lirik ve hüznü bir ifadesi olan *peyîzok*lar, güz mevsiminin bir yansıması olarak yöre halkının müzikal yaşamında vücut bulmuştur. Özellikle tematik açıdan birçoğunda çok net bir biçimde doğaya, insana ya da tanrıya sitem vardır. Kişi adeta bir yok oluşun eşiğinden hayata ve insanlara seslenmektedir. Bir veda diliyle söylenen *peyîzok*larda bir umursamazlığa, karşılıksız bir aşka ya da fakirliğe dair ifadeler çok sık geçmekte ve

en fazla kullanılan ifadelerden ikisi *Ez pîr bum dil qet pîr nabe* (Ben yaşlandım - fakat- gönül hiç yaşlanmıyor) ve *Xemik talane wezo* (Keder, gam talancısıyım ben) ifadesidir. Kişi ömrünün son demlerinde olmasına karşın yüreği hala gençtir ama bu, onu dinçleştirmemekte aksine birazdan hayattan göçüp gideceği için son derece üzmekte ve hüznülmendirmektedir. Başka bir ifadeyle *peyîzok* yaratıcısının hayatında hemen hiçbir şey yolunda gitmiyordur, hatta bütün insanların hayatı güllük gülüstanlıkken onunki adeta ters yüz olmuş ve kişi, ne mutluluğu ne sevinci ne de huzuru bulabilmiştir. Aksine onun kaderine dert ve kederle yoğrulmak kalmıştır. Son derece hüznülmü bir ifadenin hakim olduğu *peyîzok*larda bir metafor olarak işlenen talan ifadesinde de kişinin mal mülk değil de keder talan ettiği; payına zenginlik ya da mutluluğun değil, dert ve kederin düştüğü bir söylem hâkimdir. Doğa ve zaman ilişkisinin belli bir müzikal form dâhilinde dile geldiği *peyîzok*lar tam olarak güz şarkılarıdır diyebiliriz. Günümüzde herhangi bir mevsimde icra edilmekle birlikte esas çıkış noktalarının sonbahar mevsimi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Zira hem isim hem de içerik olarak tamamen güz mevsiminin doğada yarattığı etkinin insanın kendi doğasıyla özdeşleştirdiği bir yapıyı ifade etmektedir. Bu durum aynı zamanda Kürtlerin sosyal yaşantılarındaki yayla kültürüyle yakından ilişkilidir. Özellikle ilkbaharla birlikte doğanın yeniden uyanışı, uzun ve kapalı kış gecelerine bir vedanın habercisi olan bahar ve akabinde gelen yaz ayı insanlarda büyük bir neşeyle karşılanır ancak sonbaharla birlikte bütün güzel yaz anıları ve sevdalılarının kaçamakları da son bulmaktadır. İşte bu durumlar da *peyîzok*larda mevsimsel bir yansıma olarak karşılık bulmuştur.

Bizim derlediğimiz kayıtlardaki *peyîzok* örnekleri 2 ve 3 *bend*ten oluşmaktadır; ancak okuyan dengbêjler bizlere bu okudukları *peyîzok*ların tamamını okumadıklarını ve kıta sayılarının çok daha uzun olabildiğini belirtmişlerdi. Biz de bu bilgilerden hareketle Kıta yapılarını en az iki olarak belirttik; ancak uzunluklarıyla ilgili elimizde yeterli veri olmadığı için daha fazla bilgi veremiyoruz. Bunların dışında dengbêjlerden aldığımız bilgilere göre *peyîzok*lar tek bir dengbêj tarafından okunabileceği gibi, iki ya da daha fazla dengbêj tarafından “bend değişmeli” ve atışmalı biçimde de okunabilmektedir. İcra edildiği yörenin müzikal özelliklerinden biri diyebileceğimiz atlamalı melodik yapı *peyîzok*larda da sıkça rastlanılan bir durumdur. Hemen tüm *peyîzok*larda 2, 3, 4, 5 ve 6’lı atlamalara rastlanılmaktadır.

2.1.3. Heyranok

Heyranoklar daha önce de belirttiğimiz üzere daha çok Şırnak ve Hakkâri yörelerinde icra edilen ve genelde sevdalılarının karşılıklı olarak birbirlerine atfettikleri serbest tartımlı aşk şarkıdır. Bu anlatılar her ne kadar karşılıklı bir atışma şeklinde ifade edilse de yine dengbêjler tarafından bazı bölümlerin kadının ağzından okunuyormuş gibi icra edilen pek çok *heyranok* vardır. Melodik açıdan *peyîzoklar* kadar belirgin kalıplara sahip olmamakla birlikte özellikle tematik açıdan rahatlıkla diğer türlerden ayırt edilebilecek bir yapıdadır. *Heyranok* ya da *hayran*, sevdalılarının birbirilerine duydukları hayranlığı bazen aşk dolu bazen sitemli bir dille karşılıklı olarak okudukları aşk ya da sevda şarkıdır. Hemen bütün *heyranoklar*da ikili diyaloglar hâkimdir. Bend yapıları en az 2'dir. *Serhat* yöresindeki *lawik* (özellikle aşk temasının işlendiği) örnekleriyle -özellikle söz içerikleri bakımından- yakın bir uslûpla okunmaktadır.

2.1.4. Ritmik Eserler

Alan araştırmamız sırasında dengbêjlerden derlediğimiz eserler daha çok serbest tartımlı ezgilerden oluşmaktadır. Bu yüzden bizim, ritmik eserlerin yapılarını burada çok detaylı ele almamız ne yazık ki pek mümkün olamamaktadır; ancak yine elimizdeki kayıtlar dâhilinde bazı teknik hususları belirtmeye gayret edeceğiz. Öncelikle *dîlan*, *govend* (halay) müziklerinin belirgin bazı usûl yapılarına sahip olduğunu ve bu usûllerin (2, 3, 4, 5, 6, 10) Kürtlerin yaşadığı coğrafyanın neredeyse tamamında kültürel bir yapı olarak belki de en sık işlenen -ve günümüzde de hala etkinliğini yitirmeden devam ettiren- önemli türlerden biri olduğunu söyleyebiliriz. Kayıtlarımız arasında araştırmamız süresince sadece Şırnak bölgesinden Silopi, Uludere ve Uzungeçit'ten derlediğimiz birkaç eser dışında ritmik şarkılar mevcut değildir. Ayrıca Silopi ve Uludere merkezinde yaptığımız görüşmelerde birkaç tane hasat şarkısı ve *bêrîte* örneği de derleme imkânı bulduk. Bunlardan Uzungeçit'tekiler doğal ortamında derlenen kayıtlar olduğu için ayrıca önemli kayıtlardır. Bu bağlamda Ritmik eserleri üç ayrı grupta ele alabiliriz; bunlar öncelikle hemen tüm yörelerde icra edilen *govend* yani halay şarkıdır. İkinci tür: hem ritmik hem de yarı ritmik olarak icra edilebilen *bêrîtelere*dir. Üçüncü olarak bazı *destan* örneklerinin ritmik

versiyonları sayılabilir. Bunların dışında hasat ya da iş şarkıları gibi başka ritmik eserler de mevcuttur; ancak bunların usûl yapıları ve müzikal karakterleri de genelde dans müzikleriyle aynı olduğu için kanaatimizce başka bir başlık altında değerlendirmelerine lüzum yoktur.

2.1.4.1. Govend, Dilan (Halay) Şarkıları

Yörede oynanan halk oyunlarına genelde vokal bir biçimde eşlik edilen bu eserlerin dengbêjler arasındaki icraları tartışmalıdır. Daha önce de “Dengbêjlerin İcra Ettiği Müzikal Türler” başlığı altında bu hususla ilgili detaylı bilgiler vermiştik. Burada kısaca şunu belirtelim ki görüştüğümüz dengbêjlerin çoğu hasat şarkıları ve düğünlerde ya da kimi eğlencelerde *govend/dilan* (Halay) şarkıları icra ettiklerini ifade etmişlerdir ancak derleme kayıtlarımız içerisinde dengbêjler tarafından icra edilen bu türden eserler çok azdır. Biz de en azından bir durum tespiti yapmak adına bu şarkıların usûl yapılarına ilişkin çok kısa bazı bilgiler vermeye çalışacağız. Bu şarkılar daha çok 2, 3, 4, 5, 6 ve 10 süreli şarkılardan oluşmaktadır. Bu usûl yapısı, iş şarkılarının usul yapılarıyla hemen hemen aynı karakterdedir diyebiliriz. Silopi’de dengbêj Silêmanî Şirnexî’den derlediğimiz dans ve iş şarkıları da (bulgur dövme esnasında okunan şarkılar) 2, 4, 5 ve 6 süreli şarkılardan oluşmaktadır. Dengbêjlerin okuduğu dans şarkılarının ses özellikleri ve diğer teknik hususlarına ilişkin analizler ne yazık ki materyal eksikliği sebebiyle şimdilik yapılamamıştır. Öte yandan bu konuyla ilgili çalışmalarımız devam etmektedir.

2.1.4.2. Bêrîte

Bêrîteler, Şırnak ve Hakkâri yörelerinde karşılıklı atışmalı biçimde icra edilen ritmik ya da yarı ritmik şarkılardır. Daha çok düğün gibi eğlencelerin sonunda ya da yine bu tarz eğlencelerde misafirlerin toplandığı akşam saatlerinde bir grup bêrîtebêj ya da dengbêj tarafından karşılıklı atışmalı biçimde icra edilmektedir. Bu müzik formu Şırnak (Botan) ve Hakkâri yörelerine has bir müzik türüdür ve özellikle ritmik yapıları itibariyle dengbêjlerin icra ettikleri diğer eserlerden önemli farklılıklar göstermektedir. *Bêrîteler*, dengbêjler haricinde genelde sırf bu formu icra eden bazı özel icracılar tarafından okunmaktadır. Bu kişilere *bêrîtebêj* (*bêrîte* söyleyen)

denmektedir. *Bêrîtel*erin karışık ritmik yapıları ve bunun yanında bazı *bêrîtel*erin - okuma esnasında- dizelerinin bitiş kısımlarında serbest tartımlı bir şekilde icra edilmeleri; özellikle toplu icra sırasındaki uyumun yakalanabilmesi açısından özel bir kabiliyet gerektirmektedir. Ayrıca okunuş sırasındaki gırtlak modülasyonları yörenin kendine has müzikal tarzını da yansıtmaktadır. *Bêrîtel*er bu bağlamda yörede daha çok usta icracılar olarak bilinen *dengbêj* ve *bêritebêj*ler tarafından icra edilmektedir. İçerik çeşitliliği oldukça zengin olan *bêrîtel*erde çok sayıda tema işlenebilmektedir. Sevinci, mutluluğu, aşkı, hüznü ya da övgüyü ifade eden *bêrîtel*erin önemli bir bölümü, her dizesi aynı gurup tarafından iki defa okunmak suretiyle karşılıklı -iki gurup tarafından- tekrar edilen üçerli dizelerden oluşmaktadır; ancak farklı dize yapılarına sahip örnekleri de mevcuttur. Bu dize gruplarının kendi aralarında oluşturdukları belli pasajlar için -bahsi geçen yörelerde- *ferde* tabiri kullanılmaktadır. Ayrıca dize değişmeli *bêrîtel*erin yanı sıra *bend* ya da *ferde* değişmeli *bêrîte* örnekleride bulunmaktadır.

Bêrite, okunulacağı zaman o an topluluk içerisinde hazır bulunan *dengbêj* ya da *bêritebêj*ler kendi aralarında bir grup dağılımı yapar ve genelde mekânın durumuna göre karşılıklı olarak otururlar. Bu sırada, diğer misafir ve dinleyiciler de bu grupların etrafında saflarını alırlar. Çoğu zaman oturacak yer kalmadığı için bu atışmaları izlemek üzere uzun saatler boyu ayakta duran bir -ayakta- dinleyici kitlesi de söz konusu olabilmektedir. *Bêrîtel*ere ilk başlayan gurup aynı zamanda esas icracı gurubunu oluşturmaktadır çünkü gidişatı, ritmi, melodiyi ve tabii ki *bêriteyi* genelde bu ilk gurup belirlemektedir. Bu guruptakiler çoğu zaman daha profesyonel *dengbêj* ya da *bêritebêj*lerden oluşmaktadır zira ikinci gurup, daha çok bu gurubun belirlediği uslûbu ve *bêriteyi* tekrar etmekle mükelleftir; ancak zaman zaman ikinci guruptaki icracıların kabiliyetine bağlı olarak, bu durum bir atışma şekline de dönüşebilmektedir. Örneğin ilk icracı grubu yeni *bêrîtel*er bulmakta zorlandığı ya da ses açısından ikinci grupla atışamayacağı herhangi bir durumla karşılaştığında, birinci grup müzikal akışı bozmadan kendi grubuyla belirlediği *bêrîtel*eri ard arda dizmeye başlar ve böylelikle daha önce yönlendirici olan ilk grup, bu kez ikinci pozisyona düşerek sadece tekrar eden bir grup halini alır. Bu tarz rol değişimlerinin icracıların ses özellikleri, ortam koşulları gibi başka pek çok değişik sebepleri de olabilir ancak genelde bu şekilde bir karşılıklı icra söz konusudur diyebiliriz.

Bazı *bêrîtelere* her dize, her grup tarafından iki defa okunmakta ve hemen akabinde aynı dize aynı uslûpla diğer grup tarafından yine iki defa tekrar edilmektedir. Bu durumda *bêrîtenin* her dizesi icra esnasında iki grup tarafından ikişer defadan olmak üzere toplamda dört defa okunmaktadır. Bu, sık tekrarlar ve tekrarlar sırasında geçen uzun zaman dilimi, aynı zamanda eserlerin ezberlenmesi ya da yeni *bêrîtelere*in doğaçlanabilmesi açısından son derece uygun bir ortam ve imkân sağlamaktadır. *Bend* yapıları en az 2 olmak üzere 3, 4 ya da daha fazla olabilmektedir. *Bêrîtelere*, teknik açıdan iki başlık altında sınıflandırılabilir. Bunlar:

- a) Ritmik karakteri belirgin olan *bêrîtelere*
- b) Ritmik karakteri düzensiz olan *bêrîtelere*'dir.

Şu ana kadar 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 22 süreli olmak üzere çeşitli usullerde ritmik *bêrite* örneklerine rastladık; ancak başka usul örneklerinin olması da muhtemeldir; bunun için bu müzik formuna ait daha kapsamlı bir derleme kaydının yapılması gerekmektedir. *Bêrîtelere* aynı zamanda daha çok dinleti amacıyla okundukları için metronom hızları da çok yüksek değildir; aksine düşük ve sakin bir tempoda okunmaktadırlar. Ritmik yapısı düzensiz olanlarda *bêrite*, ritmik olarak başlar ve dizenin son kısmı dengbêj ya da *bêritebêjlerin* kontrollü uyumuyla birlikte serbest tartımlı bir şekilde sonlandırılır. Daha sonra aynı yerden sözleri devr alan diğer grup da aynı şekilde dizeyi karşı tarafa teslim eder. Bu şekilde okunan *bêritelelere* örnek olarak Uludere'de derlediğimiz *Wez çume cizîrê* ya da *Sado* isimli *bêrite* örneklerini verebiliriz. Şırnak'ın Uzungeçit beldesinde bir düğün sonrasında kaydettiğimiz iki tane *bêrite* örneği dışında elimizdeki diğer *bêrite* kayıtları, daha çok kontrollü görüşmelerde dengbêjlerden derlediğimiz tekli okunan *bêritelelerdir*. Uludere'de Dengbêj Hiseynî Evdo İsa ve Dengbêj Mehmudê Hecî tarafından tekli okunan *bêrite* örneklerinde genelde düzensiz bir ritmik yapı hâkimken Uzungeçit'teki kayıtlar tamamen ritmik özelliktedir. Melodik yapı ise kıtalar arasındaki geçişlerde genelde esas formunu korumaktadır. Genel olarak *bend* ve dize yapılarını anlamak açısından aşağıda bu örneklerden 2 tanesini yazılı biçimde veriyoruz. Ayrıca Uludere ve Uzungeçit'ten derlediğimiz birer *bêrite* örneği de notalarıyla birlikte çalışmamızın notalar kısmında verilmiştir.

Wez Çume Pêşya Malan

Wez çume pêşya malan çi mêrgagek şîne
Meşyame li pêşya malan çî mêrgagek şîne
Refrefên van ordegan wê ji navde firîne
Birbirên van ordegan wê ji navde firîne
Xulama te wê bejnê çi bejnok şêrîne
Xulama te wê bejnê çi bejnok şêrîne

Gittim Evlerin Önüne (Türkçesi)

*Ben gittim evlerin önüne, ne yeşil (güzel) bir çayırlıktır
Yürüdüm evlerin önüne, ne yeşil bir çayırlıktır
Şu ördek sürüleri içinden uçtular
Şu ördek sürüleri içinden uçtular
Kölen olayım senin, o, ne güzel (tatlı) bir endamdır
Kölen olayım senin, o, ne güzel bir endamdır*

Wez Çume Cizîrê

(1)

Wez çume cizîrê heylo mîro wa şirnexu pêda
Wez çume avayê hey delalê wa şirnexu pêda
Cotekê xulaman heylo mîro wa di nîfinga rêda
Cotekê axayan heylo mîro wa di nîfinga rêda
Hingî wez pirsiyar dikim hey lo mîro wey mîr sêvdîn di qeydê da
Hingî wez pirsiyar dikim delalê wey mîr sêvdîn di qeydê da

(2)

Wez çume cizîrê hey lo mîro dergehok dadayî
Wez çume cizîrê hey delalê dergehok dadayî
Cotekê xulaman hey lo mîro wê di pişde razayî
Cotekê xulaman hey delalê wê di pişde razayî
Hingî wez bi karim heylo mîro mîr sêvdîn nemayî
Hingî wez bi pirsiyar dikim heylo mîro mîr sêvdîn nemayî

Ben Cizreye Gittim (Türkçesi)

(1)

*Gittim Cizreye, ah mirim, Şırnak'tan aşağı
Gittim oraya, ah güzelim, Şırnak'tan aşağı
İki tane uşak, ah mirim, yolun ortasında beklemekte
İki tane ağa, ah güzelim, yolun ortasında beklemekte
Ne kadar sorsam da, ah mirim, Mir Sêvdin ortalarda görünmüyor
Ne kadar sorsam da, ah güzelim, Mir Sêvdin ortalarda görünmüyor*

(2)

Gittim Cizreye, ah mirim, kapılar kapalı
Gittim oraya, ah güzelim, kapılar kapalı
İki tane uşak, ah mirim, kapının arkasında uyumuş
İki tane ağa, ah güzelim, kapının arkasında uyumuş
Ne kadar sorsam da, ah mirim, Mir Sévdin görünmüyor
Ne kadar sorsam da, ah güzelim, Mir Sévdin görünmüyor

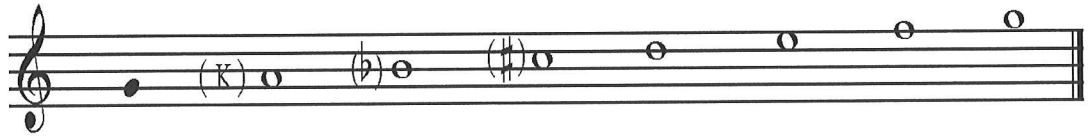
Bêrîtelerle ilgili diğer önemli bir husus ise, söz ve melodiler arasındaki geçişkenliktir. Yani, bazı bêrîtelerde söz ve müzik unsurları yer değiştirebilmektedir. Bu durum aynı zamanda diğer halk müziği türlerinde de sıkça rastlanılan bir durumdur. Başka bir deyişle, aynı söz kalıbının değişik melodilerle ifade edilmesi ya da aynı melodinin değişik söz kalıplarıyla seslendirilmesi bêrîtelerde de sıkça rastlanılan bir durumdur.

2.2. Melodi Dizileri, Eser Künyeleri

Bu bölümde, notaya aldığımız eserlerin melodi ve dizi seyirleri ile eserlerin künyelerine ilişkin bazı bilgiler verilmiştir.

a) Tahir Xan u Şahê Ecem (*Serhat Yöresi*)

Ses Genliği

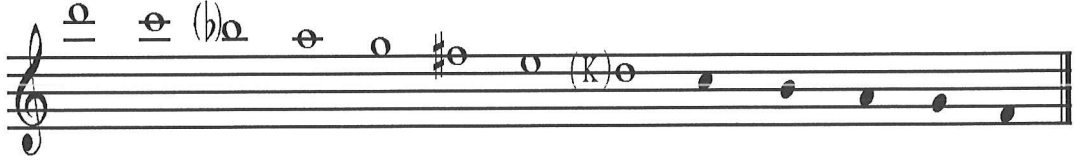


(Şekil-2.1)

Dizinin seyri inici-çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı, serbest tartımlıdır.

b) Seîd Beg (*Botan Yöresi*)

Ses Genliği

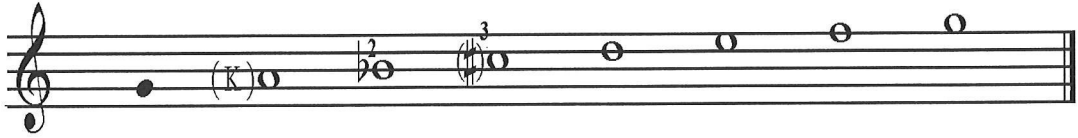


(Şekil-2.2)

Dizinin seyri inici karakterdedir. Metrik yapı serbest tartımlıdır

c) Peyîzok (*Botan Yöresi*)

Ses Genliği

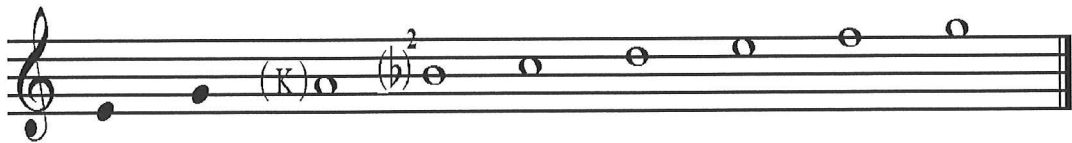


(Şekil-2.3)

Dizinin seyri çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı serbest tartımlıdır.

d) Hûso u Nazê (*Serhat Yöresi*)

Ses Genliği

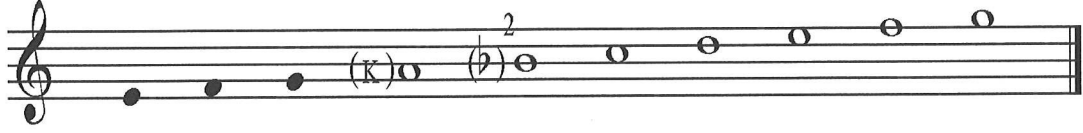


(Şekil-2.4)

Dizinin seyri inici-çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı, serbest tartımlıdır.

e) Lawij (*Botan Yöresi*)

Ses Genliği

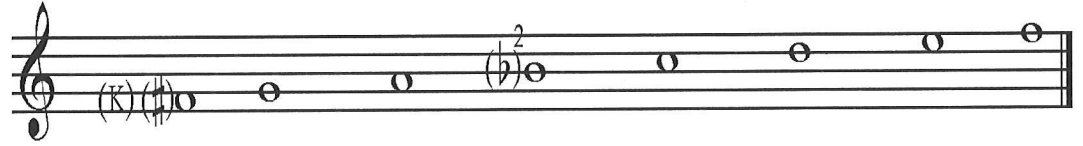


(Şekil-2.5)

Dizinin seyri çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı serbest tartımlıdır.

f) Evla (Evdila) Beg (*Serhat Yöresi*)

Ses Genliği



(Şekil-2.6)

Dizinin seyri inici-çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı, serbest tartımlıdır.

g) Hevala Min Birin (*Serhat Yöresi*)

Ses Genliği

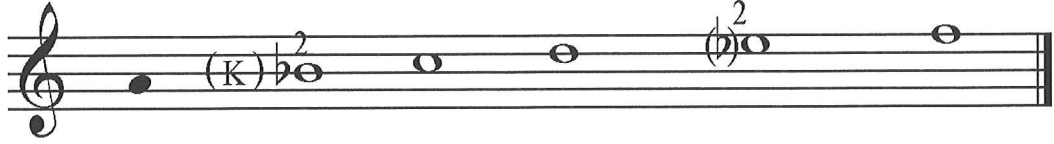


(Şekil-2.7)

Dizinin seyri inici-çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı, serbest tartımlıdır.

h) Ezê Gulim (Serhat Yöresi)

Ses Genliği



(Şekil-2.8)

Dizinin seyri inici-çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı, serbest tartımlıdır.

i) Eslıxan (Serhat Yöresi)

Ses Genliği



(Şekil-2.9)

Dizinin seyri çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı, serbest tartımlıdır.

j) Delal Hay Delal (Serhat Yöresi)

Ses Genliği

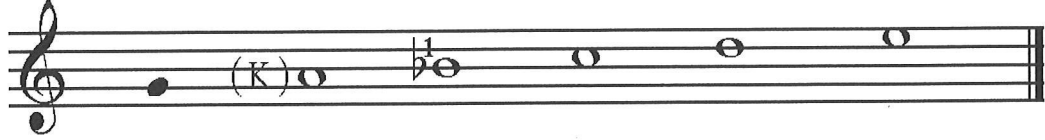


(Şekil-2.10)

Dizinin seyri çıkıcı karakterdedir. Metrik yapı, serbest tartımlıdır.

k) Sado (Sedefxan) (*Botan Yöresi*)

Ses Genliği



(Şekil-2.11)

Genelde toplu olarak okunan bir *bêrîtedir*. Dizinin seyri inici-çıkıcı karakterdedir. Ritmik yapısı 11 süreli olan bu ezginin bazı bölümleri serbest tartımlı olarak icra edilmiştir. Bu haliyle düzensiz bir ritmik yapı gösterir.

l) Pirga Cizîrê (*Botan Yöresi*)

Ses Genliği



(Şekil-2.12)

Genelde toplu olarak okunan bir *bêrîtedir*. Dizinin seyri inici karakterdedir. Ritmik yapısı 22 sürelidir. Ezgi dizisi içerisinde “Si” sesi kullanılmamıştır bu bakımdan eserin dizisi, eksik sesli bir dizidir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerindeki Kurmanc Kürtleri arasında –hâlâ- yaşayan bir gelenek olan dengbêjlik geleneğiyle ilgili bazı bilgiler derlenmiş ve bu materyaller doğrultusunda geleneğin yapısı ve bu bölgelerdeki sosyo-kültürel etkilerine ilişkin bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sonuçlar aşağıya aktarılmıştır:

Tespit edebildiğimiz kadarıyla dengbêjlik geleneği, Türkiye’de daha çok Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşayan Kurmanc Kürtleri arasında karşımıza çıkan bir çeşit “ozanlık” geleneğidir ve bu gelenek, günümüzde de -az da olsa- varlığını sürdürmektedir. Dengbêjler, buldukları coğrafya ve sosyal ortam sebebiyle pek çok dış etkene maruz kalmışlar ve yer yer civar halkların müzikal yapılarından ve ya dillerinden etkilenmişlerdir; ancak yine de kendilerine has bir üslûp geliştirebilmiş ve bu üslûbu yine büyük oranda koruyabilmişlerdir.

Özellikle Şırnak (*Botan*) ve Hakkâri’de dengbêjler için zaman zaman *stranbêj* ifadesi de kullanılmaktadır; bu durum, büyük oranda yine bu bölgelerdeki müzikal türler için kullanılan *stran* ifadesiyle yakından ilgilidir. Ayrıca yine Şırnak il merkezi ve bazı ilçelerde (Uludere, Silopi, Uzungeçit (Belde)) müzikal türler için *stran* teriminin yanı sıra *çêr* tabiri ve icracısı anlamında *çêrbêj* tabiri de kullanılmaktadır. Kürtçe’de *çêr* tabiri, kimi yörelerde “küfür” anlamına gelmekte ise de bahsettiğimiz yörelerdeki kullanımının Kürtçe’de hikâye türü için kullanılan *çirok* ifadesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Dengbêjlerin müzikal icra biçimleri yöreler arasında bazı farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar aynı zamanda dengbêjlik geleneğinin halk arasında farklı terminolojilerle ifade edildiği bazı yerel bölgeleri de kapsamaktadır. Bu yöreler ana hatlarıyla; *Serhat*, *Diyarbakir*, *Botan*, *Hekarî* ve *Behdinan* yöreleridir. Bunların

dışında *Xerzan* (Batman), *Riha* (Urfa) gibi başka bazı alt dengbêjlik bölgelerini de saymak mümkündür. Bu yörelerden özellikle *Serhat* Yöresi'nin, dengbêjlik kültürü konusunda diğer bölgelere nazaran çok daha aktif ve etkin olduğunu söyleyebiliriz.

Dengbêjler, genelde yoksul kimselerdir ve geçimlerini dengbêjlik üzerinden temin etmezler; ancak bazı mir, ağa ve ya yönetici pozisyonundaki kimselerin himayesine girebilen dengbêjlerin pek çok gereksinimi yine bu kişilerce giderilir. Bu bağlamda karşımıza “profesyonel dengbêjler” ve “serbest dengbêjler” olmak üzere iki tane dengbêj tipi çıkmaktadır. Aynı zamanda başta “profesyonel dengbêjler” olmak üzere pek çok dengbêj, gezgin kimlikleri sayesinde gittikleri yerlerde karşılaştıkları pek çok önemli olayı belleklerine kaydedip müziklendirerek, nesilden nesile aktarmışlardır.

Dengbêjlerin önemli bir çoğunluğu herhangi bir resmi eğitim almamıştır ve eserleri, ezbere ve irticalen icra ederler. Bu durumun yanı sıra az da olsa eskiden medreseler’de tahsil görmüş bazı dengbêjlere de rastlanmaktadır.

Dengbêjler ve Anadolu’daki Türk âşıklar arasında üslûp ve fonksiyon açısından önemli farklılıklar vardır. Bunların başında, dengbêjlerin icralarında herhangi bir çalgı aleti kullanmamaları gelir. Ayrıca sosyal örgütlülük bakımından âşıklar ve dengbêjler arasında fark olduğu muhakkaktır.

Dengbêj müziği, tek sesli ve çoğunlukla “yalın vokalle” icra edilen bir müzik türüdür; fakat günümüzde kimi çalgı aletleriyle sanatlarını icra eden bazı dengbêjler de mevcuttur. Bu tarz bir icranın köken itibarıyla çok eskilere gitmediği, araştırmamızda üzerinde durulan önemli ayrıntılardandır. Denilebilir ki; Kurmanc Kürtleri arasında yaygın olarak varlığını sürdürmüş olan dengbêjlik geleneği; kendine has bir üslup geliştirmiş ve yer yer inanç unsurlarından da etkilenmekle beraber daha çok koşulların elverdiği olanaklar üzerinden şekillenerek “deng-bêj” yani “sesle söyleyen” anlamıyla bütünleşmiştir.

Dengbêjlerin okudukları türler tartışmalıdır ve genelde divanlarda okunan serbest tartımlı eserler icra ettikleri üzerinde durulmaktadır. Derleme kayıtlarımızda

bu durumun, daha çok bir tercih meselesi olduğu ve bu icra biçiminin yöreler arasında değişiklikler gösterdiği yönündedir. Örneğin, *Serhat* Yöresi'nde usta dengbêjlerin tercihan genelde ağır, oturaklı ve ritmik olmayan şarkılar okudukları, hem halk hem de dengbêjler tarafından kabul edilen bir durumdur. Bunun tersi olarak Şırnak (*Botan*) ve Hakkâri yörelerinde dengbêjlerin pekâlâ ritmik eğlence şarkıları da dâhil pek çok müzikal tür icra ettiklerini söyleyebiliriz; ancak her halükarda dengbêjlerin icra ettikleri eserlerin en önemli bölümünün serbest tartımlı şarkılı anlatılardan oluştuğu muhakkaktır. Dengbêjlerin repertuarlarındaki en önemli eserler olan bu şarkılı anlatıların yapıları da diğer dominant kültürlerin şiir karakterlerinden oldukça farklı bir yapı arz etmektedir. Dengbêjlerin okudukları serbest tartımlı şarkılı anlatıların yapı özellikleriyle ilgili şunları söyleyebiliriz:

- 1- Geleneksel Kürt halk şarkılı anlatılarında hece ölçüsü kuralı yoktur; bu haliyle daha katı ve düzenli nazım kurallarına sahip Fars, Arap ve Türk şiirinden belirgin bir şekilde ayrılır.
- 2- Mısraların uzunluk ve kısalıkları, sık kullanılan nidalar ya da herhangi bir anlam taşımayıp sadece melodiye ve anlatıya uygun olarak doğaçlanmış ve isteğe bağlı olarak uzatılıp bükülebilen kimi sözcüklerle sürekli değişebilmektedir. Bu durumda esas mısralara değişik telaffuzlar şeklinde *hey, hoy, lo, lê, hê, yê* vb. söz öbekleri ilave edilmektedir. Biz bu ilavelerin “artık hece”; kafiye şeklinde duyulan anlamsız ilave seslerin ise “yapay kafiye” olarak isimlendirilmesinin özellikle bu tarz eserlerin şekil incelemelerinde kolaylık sağlayacağı düşüncesindeyiz.
- 3- Şarkılı anlatılarda en yaygın kural olarak kafiye özelliği sayılabilir; zira belirttiğimiz üzere kafiye bizim kayıtlarımız da dâhil, dengbêj repertuarlarındaki pek çok eserde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır ve kafiyenin geleneğin yapısı içerisinde önemli bir karşılığı vardır. Hem gündelik hayatta hem de dengbêjlik geleneğinde sözleri birbirine uydurmak münasebetiyle şiirsel bir uyum yakalamak, ustaca bir tavır olarak bilinir. Bu konuda kabiliyetli kişiler genelde halk arasında da tanınan ve sevilen kişilerdir. Bu durum, dengbêjlik geleneğinde ise “usta” ya da “işinin ehli dengbêj” olarak karşılık bulmaktadır. Kişi bu ustalığını sadece şarkılarda değil gündelik konuşma dilinde de kullanabilmektedir.

- 4- Anlatıların ezgili kısımlarında uzun mısralar *syllabic* ve *recitative* şekilde okunup melodinin içerisine sığdırılırken, kısa mısralar tersi olarak *melizmatik* olarak uzatılır ve bu sayede bir ezgi kalıbı oluşturulur. Bu ezgi kalıbı her icrada birtakım farklılıklar içerebilmektedir.
- 5- Anlatılarda mahlas kullanımı daha çok, usta bazı dengbêjlerin başvurdukları bir yöntemdir. Günümüze kadar gelebilmiş bazı eserlerde bu tarz bir kullanıma rastlanmaktadır. Özellikle Dengbêj Evdalê Zeynê'nin eserlerinde bu tarz bir kullanım göze çarpmaktadır. Öte yandan eserlerin içerisine isim dâhil etmek dengbêjlerin sık sık uyguladıkları bir yöntemdir ancak bu durum esere bir aidiyet katmamakta daha çok o an eseri okuyan dengbêjin kendisini eserin içerisine bir şekilde dâhil ettiği bir durumu ifade etmektedir.
- 6- Kürt şarkılı anlatılarının yapısıyla ilgili olarak daha önce araştırmalarda bulunmuş önemli müzikolog ve araştırmacıların yaptıkları bazı tespitlerin gayet yerinde olduğu tarafımızca da teyit edilmiş ve bazı örneklerle desteklenmiştir.

Son olarak diyebiliriz ki; dengbêj müziği, Kürtlerin kültürel yaşamında özel bir amaca hizmet eder ve bu amaca uygun olarak şekillenmiş bir yapıya sahiptir ve bu gelenekte söz, her ne kadar müziklendirilerek icra edilse de aslında taşıdığı önem itibarıyla her zaman müzikten önce gelir.

KAYNAKLAR

I. YAZILI KAYNAKLAR

A- Kitaplar

AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Uygarlıkları*, Net yay. İstanbul 1998,

ALAKOM, Rohat, *Folklor u Jinên Kurd*, Weşanên Nefel, Stockholm, 2002

ARAS, Ahmet, *Evdalê Zeynikê*, Deng yay. İstanbul 1996

BAYRAK, Mehmet, *Alevi Bektaşî Edebiyatında Ermeni Aşıklar [Aşuğlar]*, Özge yay., Ankara 2005

BAYRAK, Mehmet, *Kürt Müziği, Dans ve Şarkıları*, Özge yay. Ankara 2002, C.1-2-3

BEŞİKÇİ, İsmail, *Türk-Tarih Tezi ve Kürt Sorunu*, Komal Yay. Ankara, 1977

Boğaziçi Gösteri Sanatları / Müzik Birimi, *Eyhok, Hakkâri Geleneksel Müziği*, Kalan Müzik. İstanbul 2004,

BORATAV, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek yay. İstanbul, 1969

BORATAV, Pertev Naili, *Halk Edebiyatı Dersleri*, Uzluk Basımevi, Ankara, 1942

BURKAY, Kemal, *Kürtler ve Kürdistan*, C.1, Deng yay. Diyarbakır, 2008

BRUİNESSEN, Martin Van, *Ağa Şeyh Devlet*, İletişim Yay. İstanbul, 2008

CELİL, Ordîxane, *Kürt Kahramanlık Destanı Dimdim*, Çevr: İbrahim Kale, Avesta yay. 2001

CİZİRÎ, Şerefhan, *Edebiyata Devkî û Sosyalîzasyon*, Weşanên aram (aram yay.), İstanbul 2011

ÇAY, Abdulhalûk M., *Her Yönüyle Kürt Dosyası*, Turan Kültür Vakfı, İstanbul 1996.

ÇOBANOĞLU, Özkul, *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ yay. Ankara 2000

Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, *Antolojiya Dengbêjan, (Dengbêj Antolojisi)*, Akademi Matbaacılık, 2007

DUYGULU, Melih, *Süryaniler Dini Müzik, Halk Müziği*, Kalan Müzik, İstanbul 2002

ELÇİN, Şükrü, *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ yay. Ankara 2001

ERHAT, Azra, *Sevgi Yönetimi*, Çağdaş yay. İstanbul 1978

FIRAT, M. Şerif, *Doğu İlleri ve Varto Tarihi*, Kardeş Matbaası, Ankara 1970

GÖKALP, Ziya, *Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik Tetkikler*, Kaynak yay. 3. Basım, İstanbul 2011

HAN, Şeref, *Şerefname (Kürd Tarihi)*, Deng yay. Şubat 2006. Türkçeleştiren, M. Emin Bozarslan,

İZADY, Mehrdad, *Bir El Kitabı Kürtler*, Çevr. Cemal Atilla, Doz yay. Ağustos 2004,

- JWAÏDEH, Wadie, “Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi” Çev. İsmail Çekem, Alper Duman, İletişim yay. İstanbul 1999
- KEMAL, Yaşar, *Ağtlar*, YKY. İstanbul, 2004
- KEVİRBİRÎ, Salih, *Bir Çılgılığın Yüzyılı Karapetê Xaço*, Si Yayınları, İstanbul 2002
- KIRZIOĞLU, Fahrettin, *Kürtlerin Türklüğü*, Hamle Yayınları, İstanbul 1995
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad, *Edebiyat Araştırmaları 1*, 4. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad, *Saz Şairleri*, 3. Baskı, Akçağ Yay, Ankara, 2004
- KURDO, Qanatê, *Tarîxa Edebiyata Kurdî*, Weşanên Lis, İstanbul, 2010
- M.S. Lazarev, Ş.X. Mihoyan, E.İ. Vasilyeva, M.A. Gasretyan, O.İ. Jigalina, *Kürt Tarihi*, 2. Baskı, Avesta yay. İstanbul 2007
- NEZAN, İZADY, TATSUMARA, MUTLU, POCHE, CHRİSTENSEN, KOMİTAS, *Kürt Müziği*, Avesta yay., İstanbul 1996
- NİKİTİN, Bazil, *Kürtler Tarihi ve Sosyolojik İnceleme*, 4. Baskı Deng yay. İstanbul 1994
- PARILTI, Abidin, *Dengbêjler, Sözüün Yazgısı*, İthaki yay. İstanbul 2006
- RIŞVANOĞLU, Mahmut, *Doğu Aşiretleri ve Emperyalizm*, Boğaziçi yay. İstanbul, 1992.
- UZUN, Mehmed, *Dengbêjlerim*, Gendaş yay. İstanbul, 2001
- V. Minorsky, Th. Bois, D.N. Mac Kenzie, *Kürtler ve Kürdistan*, Doz yay. İstanbul 2004

YAVUZ, Edip, *Tarih boyunca Türk Kavimleri*, Kurtuluş Matbaası, Ankara 1968.

B- Makale ve Bildiriler

DİT, Nedim, “Dengbêj Geleneğinin Sonu ya da Bu Geleneğin Son Halkası: Reso”, Kovara
Bir (Bîr dergisi) S. 6 Edebiyat, 25 Temmuz 2010

DUYGULU, Melih, *Anadolu Ermeni Müziğinde Bölgesel Etkileşimler*, Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri, Ervak yay. Ankara 2001

FERQÎNÎ, Zana, Kovara Zend (Zend Dergisi), “Navên Stranan, Meqam, Amûr, û Rîtmên Mûzîka Kurdî”, Kürt Enstitüsü yay. İstanbul Bihar-Havîn 2008

HELVACI, Ayhan, “Ses Eğitiminde Register ve Rezonans”, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, Bildiriler, İnönü Üniversitesi, Malatya

C- Ansiklopediler ve Sözlükler

Ana Britanica, C.VII., C.X., Ana yay., 1992,

İslam Ansiklopedisi, Madd., “Buhtan”, C.II., M.E.B., Maarif Basım Evi, İstanbul 1955

VLADİMİR, Minorsky, Madd., “Kürtler”, İslam Ansiklopedisi, C.VI., M.E.B., Maarif Basım Evi, İstanbul 1944

Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi C.III-V, Meydan yay. İstanbul 1992

CHYET, Michael, *Kurdish-English Dictionary*, Yale University Press, 2003

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, sosyal yay. İstanbul 1991

FERQÎNÎ, Zana, *Türkçe-Kürtçe Sözlük*, Kürt Enstitüsü yay. İstanbul, 2004

HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993

TÜRK DİL KURUMU, *Türkçe Sözlük*, Ankara 2003

D- Elektronik Makale ve Yayınlar

ÇELEBİ, Nezan Newzat, YILDIRIM, Vedat, ATAŞ, Aytekin G., “Geleneksel Kürt Müziğine Genel Bir Bakış”, 28 Eylül 2006, Erişim Tarihi: 22 Nisan 2011
http://www.bgst.org/muzik/yazilar/geleneksel_kurt_muzigi.asp

Mutlu, Servet, “Türkiye’deki Kürt Kökenliler: Demografik Bir Çalışma”, Kovarabir, 12 Nisan 2011, Lêkolîn & Analiz, Serbestî 7, Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2011
<http://www.kovarabir.com/servet-mutlu-turkiyedeki-kurt-kokenliler-demografik-bir-calisma/>

NİŞANYAN, Sevan, *Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*,
Erişim Tarihi: 7 Haziran 2011, <http://www.nisanyansozluk.com/?k=kelam>

II. SÖZLÜ KAYNAKLAR

Abdurrahman OĞUZ (Dengbêj Evdirehmanê Mehmudê Alê) (Şırnak/Cizre)

Yaşı: 49

Eğitim Durumu: Resmi eğitim almamıştır

Mesleği: Serbest çalışan

Ahmet APAYDIN (Dengbêj Ehmedê Kirorî) (Şırnak/Ortabağ)

Yaşı: 34

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Serbest çalışan

Ahmet BİNGÖL (Dengbêj Ehmed) (Muş/Varto, Sazlıca köyü)

Yaşı: 57

Eğitim Durumu: Resmi eğitim almamıştır

Mesleği: Serbest alışan

Ali TAMİNCE (Dengbêj Elî) (Van, Dengbêj Evi)

Yaşı: 61

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Emekli

Ekrem ATAK (Dengbêj Ekremê Evdo) (şırnak/Uludere)

Yaşı: 53

Eğitim Durumu: Resmi eğitim almamıştır

Mesleği: Serbest alışan

Ėeni şAHİN (Dengbêj Xêniyê Qereyazî) (İstanbul, Beyoğlu)

Yaşı: 56

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Dengbêjlik

Halit ÜREK (Dengbêj Xalidê Ferhan) (şırnak/Uludere)

Yaşı: 78

Eğitim Durumu: Resmi eğitim almamıştır

Mesleği: Serbest alışan

Hüseyin AYDEMİR (Dengbêj Hiseyîn) (şırnak/Uzungeçit)

Yaşı: 35

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Çobanlık

Hüseyin PAKSOY (Dengbêj Hiseynî Evdo İsa) (şırnak/Uludere)

Yaşı: 67

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Serbest alışan

İsmail DİLEKÇİ (Dengbêj Simaîl) (Van, Dengbêj Evi)

Yaşı: 68

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Emekli

Mahmut ÜRÜN (Dengbêj Mehmudê Hecî) (Şırnak/Uludere)

Yaşı: 49

Eğitim Durumu: Ortaöğretim

Mesleği: Serbest çalışan

Nurettin YILDIRIM (Dengbêj Nûredînê Cindî) (Şırnak/Uzungeçit)

Yaşı: 38

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Serbest çalışan

Osman ÜNVER (Dengbêj Osmanê Kadunî) (Şırnak/Uludere, Kalemli Köyü)

Yaşı: 66

Eğitim Durumu: Resmi eğitim almamıştır

Mesleği: Serbest çalışan

Selahattin IRGAT (Dengbêj Selhedîn) (Van, Dengbêj Evi)

Yaşı: 66

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Dengbêjlik

Selim SEVİMLİ (Aşiq Selim) (Şırnak/Cizre)

Yaşı: 74

Eğitim Durumu: İlkokul

Mesleği: Serbest çalışan

Seydo ŞİMŞEK (Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî) (Diyarbakır, Dengbêj Evi)

Yaşı: 73

Eğitim Durumu: Okur-yazardır

Mesleği: Dengbêjlik

Süleyman KABUL (Dengbêj Silêmanê Şirnexî) (Şırnak/Silopi,)

Yaşı: 57

Eğitim Durumu: Resmi eğitim almamıştır

Mesleği: Serbest çalışan

Tahir YILDIZ (Tahirê Behdir) (Şırnak, Uzungeçit)

Yaşı: 49

Eğitim Durumu: Resmi eğitim almamıştır

Mesleği: Serbest çalışan

Tevfik SAÇIK (Dengbêj Tewfîq) (Van, Dengbêj Evi)

Yaşı: 56

Eğitim Durumu: Resmi eğitim almamıştır

Mesleği: Serbest çalışan

Yakup YILDIZ (Bêrîtebêj Aqivê Misto) (Şırnak, Uzungeçit)

Yaşı: 67

Eğitim Durumu: Okur-yazardır

Mesleği: Çiftçilik

Seyda GOYAN (İstanbul, Gazi Mah.)

Araştırmacı-Derlemeci

Zana FERQÎNÎ (İstanbul, Gazi Mah.)

Dil bilimci, Araştırmacı-Yazar

EKLER

Kaynak Kişi: Dengbêj Simaîl
Yöresi: Van (Serhat)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 07.10.2010

Tahir Xan u Şahê Ecem

Notaya Alan
Cebrail Kalm

♩ = 84

Lo lo lo_____ y

lo lo lo lo lo_lo lo lo_lo lo lo lo_lo lo lo lo lo lo_lo lo_lo lo_lo_____ ye_____

de lo lo lo lo__ lo__ lo lo__ lo lo lo__ î ba vê_bî ke da_dê ra__ ne lo__ lo_____

De lê da_yê_____

si ra__ qe le ni yê çi qa__ si re__ kê_wa bi sa r e_____

Eske rê_____ bavê ze zohin di ke es.ke rê_şa_hê__ e cem_____ bîstu çar

he_ za_ re_____ Vê si bê_ ta xi ma_des tê_ ba vê ze zo_____ ha yî

e le bê_si ben gê__ê__ê şê ra_e zê no dí na sê__ kar__ u ba rim îy_____

Ta hir xan_____ bi sê den gan_ki re ga_____

zî mîr xan lo bi ra şa_hê e cem me rî ve kê__ bê bex te__ wê me re her du bi ran__ê__ê

Tahir Xan u Şahê Ecem

-2-



Ko zi kê da bi gi re se rê me jê ke wa la des tê ço lix ço ci xê me big re be rê



me bi de bul xa re lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo



lo lo lo wî De lo lo lo lo lo ber de ba vê min



ber de dez gî na go ger çî ba vê je li ser zen dê î î î ha



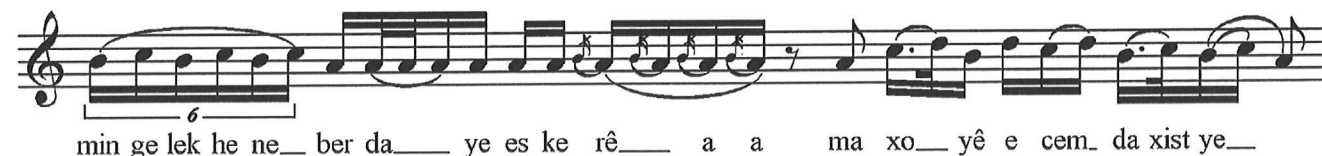
Es ke rê ba vê ze zo ke kê ce mî lê ê wî yî yî a



a a ê hi du dê î ra nê na yê ben dê ko lo sê e ce man ma ne er



dê yî a a Şa hi dê şu hi dê ke kê



min ge lek he ne ber da ye es ke rê a a ma xo yê e cem da xist ye



bo he san ken dê wu yî yî ya e wuu



01-TAHİR XAN U ŞAHÊ ECEM

(1)

Lo lo lo... bavê bi keda dêrane

De lê dayê sira qeleniyê çîqa sire kê bi sarê

Eskerê bavê zezo hindike, eskerê şahê ecem bîst u çar hezarin

Vê sibê taxime destê bavê zezo, lebê sibengê ezê nodina sê kari u barim

Tahir xan bi sê dangan kire gazî, mîrxan lo bira, şahê ecemê merîvekê bêbexte wê bi mere her du biran

Kozikê de bigire, serê me jê ke, wala destê çolix çocixê me bigre, me bibe bulxare lo lo wî

De lo lo de berdê bavê min berdê, dezgîna gogerçî bavêje ser zendê

Ezkerê bavê zezo kekê cemîlê hûdudê îranê nayê bendê, kolosê ecemê mane erdê

Şahidê, şuhidê kekê min gelek hene berdaye eskerê maxoyê ecem, daxistye bo hesankendê

(2)

De lo lo...

De lo bavo sira qeleniyê sirekê sare, befîr bari fenaniyekê

Desmala destê bavê zezo kekê cemîlê hevin ... binê yêke

Taxima destê bavê zezo şêraze nodina sêrî bigire ...

Orta bavê min u şahê ecem xira buye, kesekê xudanî xêran tune li ba xwe çêke

Tahir xan bi sê dangan kire gazî, mîrxan lo bira, de tu mêrbe çê bi xebite şahê ecem merîvekê bê bexte

Wê bala destê me her sê bigiran bin av bi kiran vê sibê kozikê de serê me jêke

Wale destê çolix çocixê me bigre derbasî çêriyê ke de lo lo de lo lo

Bavê min kelha mêrane.

01-TAHİR HAN VE ACEM ŞAHI (Türkçesi)

(1)

Babam bu iş haraptır

Ah anam; şu soğuşun ayazı ne fena bir ayazdır,

Zezo'nun babasının askeri azdır, Acem Şahı'nın askeri yirmi dört bin'dir

Bu sabah Zezo'nun babasının elindeki takımla, evet bu sabah bir aslan gibi hazırım.

Tahir Han üç defa seslenir; Mîrxan (Mirhan) kardeşim, acem şahı iftiracı (hain) bir adamdır, o bizle birlikte her iki kardeşimizi,

Mevzide yakalayıp, kafalarımızı uçuracak, çoluk çocuğumuzun elinden tutup

Bulgar'a götürecek

De bırak babam bırak, güvercinin (burada güvercin at yerine kullanılmıştır)

dizginini bileğinin üstüne at.

Cemil'in kardeşi, Zezo'nun babasının askeri, İran hududunda bekliyor yardıma gelmiyor, İran Şahı'nın külâhı yerde kalmış.

Kardeşimin şahitleri çoktur, acem askeriyyle vuruşmuş, Hesankend'e kadar sürmüş

(2)

*Ah anam; Şu soğuğun ayazı ne fena bir ayazdır, sanki kar yağmıŐ gibi
Cemil'in kardeşi, Zezo'nun babasının elindeki mendil, sık örölmüŐ ipektendir
Zezo'nun babasının elindeki takım Őiraz malıdır, çok özeldir
Babamın ve acem Őahının arası açılmış, bir hayır sahibi yoktur ki aramızı yapsın
Tahir Han üç defa seslendi; Mirhan, kardeşim yiğit ol! İyi çalıŐ (uđraŐ) acem Şahı
iftiracı bir adamdır
Üçümüzün elinden tutup suda boğacak; bu sabah mevzide kafamızı koparacak
Çoluk çocuğumuzun elinden tutup yaylak yere geçirecek
Babam yiğitliğin abidesidir...*

Kaynak Kişi: Dengbêj Evdirehmanê Mehmudê Alê
Yöresi: Şırnak/Cizre (Botan)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 17.09.2010

Seîd Beg

Notaya Alan
Cebrail Kalın

♩ = 80

Se îd beg si war bî _____ hê _____
_____ hê _____ yê _____ ji ci zî _____ rê _____
o ho_ ho_ ho_ ho_ şê rê_ sor_ sor_ be mî ro ho ho ho_ ho ho ha
Wey lê_ ji ci zî rê oy_ oy_ oy_ oy_ oy_ ax hey_ ax Wey lê ba vo xu la
accel.
mo_ av_ ay_ ay_ ay_ a_ hay_ _____
_____ he_ he_ he_ _____ lê_ lê_ _____
ki te_ ko_ rê_ u me_ si bê_ hê_ şe re_ _____
mî ro ho_ ho ho ho_ ho ho_ ha wey lê_ ser keh nî_ qî rê ay ay ay_ _____
ay_ ay_ ha wey lê na yê na yê na yê_ na yê_ _____
na_ yê_ u xwuş kê_ ko rê_ ne ma_ yê_ _____

Seîd Beg

-2-



musical notation for the vocal line, including lyrics: We zê çi bi kim se îd beg şê re_ ye_ wey lê_na yê ra yê ay_ ay_ ay_ a ya_ ax hey



musical notation for the bass line, showing a single note on the bass staff.

02-SEÎD BEG

(1)

Seîd beg siwar bu li cizîrê
Şêrê sor siwar be mîro wey lê ji cizîrê
Weylê bavo xulamo lê lê kite kore
Me sibê şere mîro, wey lê li ser kehmî qîrê

(Bağlantı)

Weylê nayê nayê nayê, nayê nayê)
Xwuşkê korê nemayê)
Wezê çi bikim seîd beg şêre) Bağlantı
weylê nayê rayê)

(2)

Seîd beg siwarbî, lê lê bi rê de
Şêrê sor siwar be mîro, Weylê bi rê de
Weylê bavo xulamo, lê lê ketye pêde
Raw tekbîrê meji, weylê bin destê xwudê de

(Bağlantı)

(3)

Ew çadira girane, lê lê ra ser malan
Çi xêbete girane mîro, weylê ra serê malan
(...), lê lê nale nale
Vê sibê kuştine mîro wey lê hecî evdale

(Bağlantı)

(4)

Ew çadira girane, lê lê ra ser xabîre
Çi xêbete girane mîro, weylê ra serê xabîre
(...), lê lê dû tenûre
Vê sibê kuştine mîro wey lê emerê yexmûre

(Bağlantı)

(5)

Ew çadira girane, lê lê di rikinî
Çi xêbete girane mîro, weylê di rikinî
(...), lê lê hev sekinî
Vê sibê kuştine mîro, wey lê qasim axayê divinî

Weylê nayê nayê nayê nayê nayê
Xwuşkê korê nemayê
Wezê çi bikim seîd beg şêre
Weylê nayê rayê...
Hey felek...

02-SAİD BEY (Türkçesi)

(1)

Said Bey atına bindi Cizre'den
Kırmızı aslan, atına bindi Cizre'den
Babası kurban olsun
Yarın cengimiz var Qîr çeşmesinde

Ah gelmiyor, gelmiyor...)
Kör olası ablası ölsün)
Ben ne yapayım Said aslandır) Bağlantı
Yola gelmiyor)

(2)

Said Bey bindi atına yoldan
Kırmızı aslan bindi atına yoldan
Babası kurban olsun peşine düşmüşler
Yolumuz, kararımız Allah'ın gözetimindedir

(Bağlantı)

(3)

O, evlerin yukarısındaki heybetli çadır
Ne büyük bir otaktır
(...) inlemekte
Bu sabah vurdular (vah mir'im) Hacî Evdal'ı

(Bağlantı)

(4)

O, Habur'un yukarısındaki heybetli çadır
Ne heybetli bir çadırdır
(...) Tandır dumanıdır
Bu sabah öldürdüler (vah mir'im) Emerê Yexmûr'u

(Bağlantı)

(5)

O, heybetli, dikili çadır
Ne büyük bir otaktır öyle dikili
(...) Yanında durmuş
Bu sabah öldürdüler (vah mir'im) Divin'li Kasım Ağayı

Ah gelmiyor, gelmiyor...
Kör olası ablası ölsün
Ben neylerim Said aslandır
Yola gelmiyor
Ah felek

Kaynak Kişi: Dengbêj Hiseynî Evdo Îsa
Yöresi: Şırnak/Uludere (Botan)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 21.09.2010

Payîzok

Notaya Alan
Rodizan Ürün



Hey hey hey he yê__ e y Hey he y he__
hey hê__ hê i ye hey hey hey la din ya yê
Hey hey hey he yê__ Ser me de ha to pa yî za xu ra__ a__
ha__ ha ya__ hey hey wap de ren ge ey Hay lê mi go ser ka nî e si lîl__
me çi ka_no__ wa Wey ba va dî va vê xi rav jê na yê den ge__ ey
We le wez hin gê ter ka bej ni ga bi lind ça vên be lek dê mî gu lî di ki mo__
wa Wey he ta hest yê mit qev rê de neg rit zin ca__ ru zen__ ge hû
Hey di lo hey di lo__ wax xê ni yo di lo dil ku lo di lo__ wa y
Wey de ra be ma ka xe mu ku lû der da no di lo e__ ey

03-PEYÎZOK

Hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey
Hey hey hey heyê ser mede hato peyîza xurav hey hey wa bi derenge
Aylê mi go serkanê esilî li min çikano, wey bavo dûv avê xurav jê nayê denge
Wele wez hingê terka bejniga bilind çavên belek dêmi guli dikimo
Wey heta hestiyê min qevrê de negre zincar u zenge
Hey dilo wey dilo xêniyo dilo dil kulo dilo
Wey de rabe maka xem u kul u derdano dilo ay...

Hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey
Heyla mi go dîsanê ser mede hate peyîza xurav, wey bavo li me dike hewaru gazî
Hey hey hey heyê baygê giran serêlê bilind dabu, wey bavo mi go li min werando
belka dara mazî
Hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey
De mi go bejna bilind tewê goştê leşê min helando, wey bavo ez niza tu ji hestiyê
min çi di xwazî dilo
Hey dilo wey dilo, xêniyo dilo dil kulo dilo
Wey de rabe maka xem u kul u derdano dilo ay...

03-PEYÎZOK (Türkçesi)

(1)

Hey dünya

Bastırdı viran hazan hey hey artık vakit geçir

Dedim asıl su kaynakları (bize) kurudu, su diplerinden ses gelmiyor

İşte ben o vakit uzun boyu, kara gözleri ve gül yanakları terk eylerim

Ah, kemiklerim mezarda kararıp pas tutana dek

Ah gönül, vah gönül, viran ve yaralı gönül

Ah hadi kalk, dert, keder ve hüznün anası

(2)

Hey dünya

Ah, derim ki yine üzerimize bastırdı kötü hazan, feryat figandır

Ağır bir rüzgar yüksek ormanlıklara vurup dökmüş mazi yapraklarını

Derim ki, narin boyun bedenimi (etimi) eritti zaten, bilmem kemiklerimden ne istersin

Ah gönül, vah gönül, viran ve yaralı gönül

Hadi kalk, dert, keder ve hüznün anası

Kaynak Kişi: Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî
Yöresi: Diyarbakır (Serhat)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 26.09.2010

Hûso u Nazê

Notaya Alan
Cebrail Kalın

♩ = 90

Di bê dev ra ne dev ra ne dev ra ne dev ra ne dev ra ne dev ra ne dev ra ne dev ra ne

ne dev ra ne dev ra ne Lê lê na zê re be nê bej na hû so

ji te ra mi na re ye bej na na zê jê re îs ke le ye ça vê na zê re şî ki lî sip ha nî ma ne ye

Ne xwe şî ya hi so o lûm de re ce ye tu ha tî he lal ya xwe xa ti rê xwe şî hi so di xwa zî

We le he lal ya te xa ti rê te ji min re yi e yi e yi e e yî bê fay de ye e yî e yî e

gi dî na zê e u Na zê ku lîl ka li de rê ga zê Wey la ta xi mî sîn gu be rê

tej min re mî na be lek ber fa çî ya yê li ser xa li ya zê Me mi kê tej min re mî na

şî şe qo lan e san sê şeh rê vê sê wa zê Na zê tu ha tî he lal ya xwe j min di xwa zî

gi ya yê bi ha rêl bi nê min te ze ke Her di hem bê za za va yê lê te ze

ra zi e hî Bê hi so ca no bê he va lo rê dû ro

Hûso u Nazê

-2-

lo bê der ma no hû so hay Na zê di go hi so mal mî ra to di lê

mi de ma ne sed car di lê mi de ma ne Bej na min zi ra ve ku lîl ka li se rê

heft ne wa lan danc de ri ya ne Xwaz gê nî li ma la ba vê min ru niş tî ne ber bu rî yên

min li hev civ ya ne Ez bi qur ban ez ha ti me ha lu de mê te ça wa ne si wa ro

Bê hu so ca no derd gi ra no xa yê

Ja na zi ra ve bê der ma no Hî so di go na zê mal mî ra

tê di lê min hê lî na tey ra tey rê si mi rê Ba yê ge li yê zî la nê li çe mê he sen ev da la

lê di xi î ro bi ser me da tê yo gu re gu re di zi vi re Xwaz gê nî li ma la ba vê

te ru niş tî ne şî ra ni ya te xwa rin qe len dê te di bi rin Na zê tu ha tî he la li ya

sîl nokta
xwej min di xwa zî mî na se rê me qe sê big re cî ge ra min bi bi re na zê

Gi dî na zê bi qa yî şê bi kem be rê bi qo za xê

Hûso u Nazê

-3-

ber mi ra__ zê xa nim ger de nê__ tej_min re__ mî na be lek ber fa çî ya yê ser xa li

ya zê Na zê tu ha tî he lal ya xwej min di xwa zî gi ya yê bi ha rê bi nê min te ze ke

He re di hem bê za za va yê_____ te ze ra zî

04-HÛSO U NAZÊ¹

(1)

Dibê dewrane dewrane dewrane dewrane dewrane dewrane dewrane dewrane
dewrane
Lê lê Nazê rebenê bejna Hûso ji tere minareye bejna Nazê jê re îskeleye, çavê Nazê
reşe kilê siphanî maneye
Nexweşiya Hûso olum dereceye, tu hatî helaliya xwe xatira xwe ji Hûso di xwazî,
Wele helaliya te u xatira te ji minre bê faydeye gidî Nazê.
Nazê kulîlka li derê gazê
Weyla taxima sîngu berê te ji minre mîna belek berfa çiyayê li ser xalyazê
Memikê te ji minre mîna şuşe qolanê esansê şehîrê vê sêwazê
Nazê tuyê hatî helaliya xwe ji min di xwazî giyayê buharê li binê min teze ke
Here di hambêza zavayê lê teze razi
Bê Hûso cano, bê hevalo, rê dûro lo, bê dermano Hûso hay

(2)

Nazê di go Hûso malmîrato dilê min (bi) demane sed car dilê min (bi) demane
Bejna min zirave kulîlka li serê heft newalan, danzde riyane
Xwazgênî li mala bavê min runiştîne, berburiên min li hev civyane
Ez bi qurban, ez hatime hal u demê te çawane siwaro
Bê Hûso cano, derd girano ax hayê
Jana zirave, bê dermano

(3)

Hûso di go malmîratê dilê min hêlîna teyra, teyrê simirê
Bayê gelyê zîlan li çemê hesen evdalan dixi îro bi ser mede tê yo gure gure di zivire
Xwazgênî li mala bavê te runiştine, şîraniya te xwarine, qelendê te di birin
Nazê tu hatî helaliya xwe ji min di xwazî mîna serê meqesê bigre cîgera min bibire
Nazê
Gidî Nazê bi qayîşê, bi kemberê, bi qozaxê ber mi razê
Xanim gerdenê te ji minre mîna belek berfa çiyayê ser xalyazê
Nazê tuyê hatî helaliya xwe ji min di xwazî giyayê buharê li binê min teze ke
Here di hambêza zavayê teze raze

(4)

Hûso di go Nazê, ji talihê min ji exbalê tere îsal ji asîmanan agir barî
Dilê min buye hêlîna teyra, teyrê narî
Wî heywanî hêlîna xwe çêkirî li tebaxê çaran, asîmanê reş û tarî
Nazê tu hatî helaliya xwe , xatirê xwe ji min di xwazî
Keçê nizanîm tu peyayî an tu siwarî
Were emê dûakê bi xwazin ji xaliqê keremê, mîrê mîran
A' anî serê Hûso bila dinyayê, neyênî serê Eyûf Pêxemberî kurman xwarî
Nazê, bi qayîşê, bi kemberê, bi qozaxê ber mi razê
Tu hatî helaliya xwe ji min di xwazî giyayê buharê li binê min teze ke
Here di hambêza dergistya teze raze

¹ Dengbêj, eseri melodik olarak okumadan önce, eserin hikâyesini anlatmıştır; buradaki sözler eserin melodik icrası esnasında okunan sözlerdir.

Bê Hûso cano ax hey

(5)

Nazê di go Hûso malmîrato dilê min hêlîna teyra, teyrê per belekê
Xwazgênî li mala bavê min runîştine, şîraniya min xwarine, berburiyê min geleyen
Ez bi qurban, wele qelendê min dayîn, maye dawa çekê
Ez bi qurban hatime ber serê te sekinîme zimanê xwe derxe, ezê bi serê zimanê te bi mijim
Bila rebbê alemê wê êşê ji canê te derxe, li canê min peydeke
Bila bi dû tere qedera min li enya xortê xelkê qe(t) ve neke siwaro
Bê Hûso cano, derd girano

(6)

Hûso di go Nazê malmîratê wezê bi gelyê zîlan çemê Hesên Evdala lê ketim li derê avê
Birekê siwarên Şêxiyan u Mikailan Nazo siwar kirine tevî xêliya bukantiyê di herin avê
Ezê rabim pirs bikim; ji kalê zemanan, şairê dîwanan, ji xurtê geryayî
Ezê bêjim la(w) we kê bihîstye, kê bînaye, merîv destê xortên çarde salî bigre jinan
Jê bistîne, di nava koşê gundano şeniya bavê gidî Nazê

(7)

Ax dewrane dewrane dewrane dewrane dewrane dewrane dewrane
Nazê malmîratê germa havînê germe, kîne kîne
Ezê bi zozanên hesên evdalê gelyê zîlan ketime, bi dar û bîne
Lê lê Nazê ez bi qurban wele cîgera min peritî, tîna halê min tu nîne
Tu rabe berê xwe bide çemê Hesên Evdalê gelyê zîlan, tasekê avê belekê berfê ji birîndarê xwera bîne
Tasa avê bi xwum, bila rebê alemê emanetê xwe ji min bistîne
Ez zewaca Nazê li ber çavê xwe nebînim
Gidî Nazê

(8)

Nazê lez dike di lezîne, tasekê avê belekê berfê jê re tîne
Gava tasa avê di xwe, rebbê alemê emanetê xwe ji Hûso'kê wê distîne
Nazê radibe destmêjekê di gire, dûa dike, "ya xaliqê alemê, te emanetê xwe ji Hûso girte tu emanetê xwe ji min ji bistînî, bermaliya teze ji xelkê re nemînim"
Rebbê alemê amanetê xwe ji Nazê ji distîne
Di bê bi zozanên Hesên Evdal'ê ketime Gelyê Zîlan li darê va(n) dar biyan
Hûso u Nazo bi ser hevde got û di giriya
Rebê alemê amanetê xwe girtiye ji herduya
Mezelê Hûso u Nazê li devê çemê Hesên Evdalê
Buye ziyareta tawiyân u bawiyân Nazê
Gidî Nazê, bejin bilindê, enî geverê, li ber min razê
Taxima sîngu berê te ji minre mîna belek berfa çiyayê li ser xalyazê
Nazê tuyê hatî giyayê buharê li binê min teze ke
Here di hembêza zavayê lê teze raze

04-HÛSO ve NAZÊ (Türkçesi)

(1)

Söyle devrandır devrandır

Nazê garibim, Hûso 'nun boyu sana minaredir, Nazê 'nin ki ona iskeledir²

Nazê 'nin siyah süphan sürmesi (sürülmüş) gözleri anlamlıdır(manalıdır)

Hûso nun hastalığı ölüm derecesindedir

Sen gelmişsin Hûso 'dan helalliğini istersin, valla hellaliğin de hatır istemen de bana faydasızdır

Nazê, dağ sırtının çiçeği

Göğüslerin bana Xalyaz (Halyaz) Dağı 'nın beyaz benekli karı 'dır

Göğüslerin bana Sivas Şehri 'nin kolanyası, esansızdır

Nazê, gelmişsin benden helalliğini istersin, bahar yeşili otları yatağıma tazele

Git, taze damadın koynunda uzan

De ki Hûso cano, kimsesizim, yol uzaktır yaralıyım, Hûso vay

(2)

Nazo der ki Hûso, evi viranem, yüreğim kıraktır, yüz kez yüreğim kıraktır

Boyum incedir, yedi vadi, on iki yolun üzerindeki çiçektir

Görücülerim babamın evinde oturmuşlar, düğün alayım toplanmışlar

Kurban olduğum, geldim ki halini vaktini öğreneyim yiğidim benim

De Hûso cano, derd ağırım

Verem olmuş, dermansızdır.

(3)

Hûso diyor ki evi harab 'ım, benim yüreğim yuvadır, simurg kuşunun yuvasıdır

Zilan Vadisi 'nin rüzgarı üstümüze esiyor bu gün, uğul uğul tepemizde dönüyor

Görücülerin babanın evinde oturmuşlar başlığını vermişler, tatlıni yemişler

Nazê, gelmişsin benden helalliğini istersin, makasın ucunu tutup yüreğimin başını kes

Nazê, kemberinle, kazağınla yanıma uzan

Gerdanın bana Xalyaz Dağı 'nın benekli karıdır

Nazê, gelmişsin benden helalliğini istersin, bahar yeşili otları yatağıma tazele

Git taze damadın koynunda uyu

(4)

Hûso diyor ki, Nazê, benim talihime, senin ikbaline bu yıl gökyüzünden ateş yağdı

Yüreğim kuş yuvası olmuş, narin kuşunun yuvası

O kuş ki; gökyüzünün dördüncü katında, en karanlık yerinde yuvası

Nazê, gelmişsin benden helalliğini, hatırını istersin

Kız, bilmiyorum yaya mısın yoksa atlımısın?

Gel bir dilek dileyelim alemlerin Rabbi yüceler yücesinden

Hûso 'nun başına gelenleri dünyada –vücudunu kurt yemiş- Eyüp Peygamber 'in bile başına getirmesin

Nazê, kemberinle kazağınla yanıma uzan

Nazê, gelmişsin benden helalliğini istersin, bahar yeşili otları yatağıma tazele

Git, taze nişanlının koynunda uzan

² Buradaki "iskele" tabiri daha çok, yapıların dışında keresteden kat kat kurulan, çalışmak için üstüne çıkılan destek anlamındadır.

De Hûso cano ah hey

(5)

*Nazê diyor ki Hûso, evi viranım, yüreğim kuş yuvasıdır, benekli kuş yuvası
Görücülerim babamın evinde oturmuşlar, tatlımı yemişler, düğün alayım kalabalıktır
Kurban olduğum başlık paramı vermişler kalmış silah davası
Kurban olduğum başının ucunda bekliyorum dilini çıkar, ben dilinin ucunu emeyim
Alemlerin Rabbi, yüreğindeki hastalığı benim yüreğimde peyda etsin
Senden sonra kaderim hiçbir elin oğluna yazılmasın yiğidim benim
Derdi ağırdır Hûso'nun*

(6)

*Hûso diyor ki Nazê, evi yıkılasıca, Zilan Vadisi'nde, Hesen Evdal Çayı'na
düşmüşüm, suyun ağzında
Şêxilerden (Şeyhilerden) ve Mikaillerden bir grup süvari Nazê'yi ata bindirmişler
gelinliğiyle birlikte suya gidiyorlar
Gidip soracağım zamanın ermişine, divanının şairine, gezgin dervişe
Diyeceğim ki, acep kim görmüş, kim işitmiş, daha on dördünde delikanlının, kadını
elinden alınıp götürülmüş. Kendi ahalisi içinde, köy köşelerinde...
Babasının sakini (efendisi)
Ah, söyle devrandır devrandır devrandır*

(7)

*Nazê, evi yıkılasıca, yazın sıcağı çok sıcaktır
Hesen Evdal çayında, Zilan Vadisi'nin yaylalarına çıktım, hep söğüt ağaçları var
Nazê, kurban olduğum valla ciğerim parçalandı, hiç halim kalmadı
Kalk! Hesens Evdal Çayı'na Zilan Vadisine yönünü çevir, yaralına benekli kardan bir
tas su getir
Tasın suyunu içeyim, alemlerin Rabbi emanetini benden alsın
Ben Nazê'nin evliliğini gözümle görmeyeyim
Ah Nazê!*

(8)

*Nazê hızlıca gider, benekli kardan bir tas su getirir
Tasın suyunu içerken âlemlerin Rabbi, Hûso'dan emanetini alır
Nazê kalkıp abdestini alır, ağlayıp dua eder; "ey âlemlerin Rabbi, sen Hûso'dan
emanetini aldın benden de emanetini aların, taze ev kadını ellere kalmasın"
Alemlerin Rabbi, Nazê'den de emanetini alır*

(9)

*Derler ki; Zilan Vadisi'nde, Hesens Evdal yaylalarına düştüm, söğüt ağaçları arasına
Hûso ve Nazo atışıp ağlaştılar
Âlemlerin Rabbi her ikisinden de emanetini alır
Hûso ve Nazê'nin mezarı Hesens Evdal Çayı'nın kenarındadır
Sıtmalıların, hastalıklı olanların ziyaretgahı olmuştur
Ah Nazê, narin boylum, alnı karbeyazım, yanımda uzan
Göğüslerin bana Halyaz Dağı'nın benekli beyaz karıdır
Nazê, gelmişsin, bahar yeşili otları yatağıma tazele
Git, taze damadın koynunda uyu.*

Kaynak Kişi: Dengbêj Silêmanî Şirnexî
Yöresi: Şırnak / Silopi (Botan)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 12.09.2010

Lawij

Notaya Alan
Rodizan Ürün

♩ = 78



Heyhey hey hey hey hey hey he_____ y hî yê Mî rê yê_____ ga zî di ki



_n Yê bang kin he sab da ran ha_____ ha_____ ha_____ ha_____ ya



Hey hey he hey bi la bê neş mi re bê jî çî rî çî çu ne çî rî çî ma ne lê u wuu_____ wa ey



He sab da rê ha ti ne rû niş tî ne ye_____ yê hê hê hey_____ hey_ hey_ he_____ ha_____ yî ha ya yê



Yê di bê jin mî rê mi no çîr yê e wil xe las bu ne ye he_____ we he_____ he_____ ye



Hey hey hey yê pa şî sê ro ju sê şêv jê ma ne lê wuvey Hey hûn xwu dê kê hû nê nêr yê e fi nu



ne ku ji_____ in wey lê he jar bi rîn da re lê û_____ û_____ u Hay di lo_ ho_ o xî ra_____ bo



ho_____ u wa Wey lê din ya he mî pîr bî_____ di lê xi rab qet pîr na be lê wu_____ ay lê



05-LAWIJ

(1)

Hey hey mîrê gazî diki
Yê bang diki hesabdaran ha ha
Hey hey hey bila bêne ji minre bêjin
Çirî çî çune çirî çî mane lê
Hesabdar hatine runiştîne yê hey hey hey...
Yê di bêjin, mîrê mino çiriyên ewil xelas bune
Yê paşî sê roj u sê şêv jê mayîne
Hun xwudêkê hunê nêriyê efunu ne kujin
Wey lê hejar birîndare lê
Hey dilo xirabo, wey lê dinya hemu pîr bu, dilê xirab qet pîr nabe lê lê...

(2)

Hey hey hey dilo, xirabo
Şevên çile u kanunan reş u dirêjin hey dilê xirabo
Hey hey hey hey, xewiga me nayê lê lê
Te birînen lawijê min kulin, wey lê li vê sirig u vê sermayê lê
Min nezanî Evizêdê Biligî şêxê nêçîrvanan namîne
Lewma dengê top u şeşxanan ji gelyan nayê

Hey dilo xirabo wey le dinya hemu pîr bu, dilê xirab qet pîr nabe lo

05-LAWIJ (Türkçesi)

(1)

*Hey hey hey Mir seslenir
Mir, muhاسبleri (hesap uzmanları) çağırır
Gelsinler bana söylesinler
Ekim'den kaç gün geçmiş, kaç gün kalmış
Muhاسبler gelmiş otururlar
Derler ki; Mir'im Ekim'in ilki bitti
Son Ekim'den* üç gün üç gece kalmış
Ne olursunuz Efunu** tekesini öldürmeyiniz
Eyyvah, ağır yaralıdır
Ah harap yüreğim, tüm dünya yaşlandı şu harap gönül yaşlanmadı bir türlü...*

(2)

*Hey hey hey yürek haraptır
Ekim ve Kasım'ın geceleri uzun ve karanlıktır
Hey hey uykumuz gelmez
Ben; Lawje'nin yaraları bu soğuk ve ayazda beter azıyor
Bilmiyordum Evizêdî Biligî, avcıların şahı yaşamıyor artık
Bu yüzden top ve tüfek sesleri vadilerden yükselmiyor*

Ah yüreği viraneyim ben, dünya hep yaşlandı gitti, harap gönül hiç yaşlanmıyor

* Yöresel terminolojide Ekim ve Kasım ayları Çiriya ewil/pêşî (önceki Çirî ve sonraki Çirî) Aralık ve Ocak ayları ise Kanuna ewil/pêşî (önceki kanun ve sonraki kanun) olarak ifade edilmektedir.

** Botan Mir'i Mehmet Bey'in yabani tekesinin ismidir.

Kaynak Kişi: Dengbêj Selhedîn
Yöresi: Van (Serhat)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 07.10.2010

Evla (Evdila) Beg

Notaya Alan
Cebrail Kalın

♩ = 78



Ha hî— Bê je wer din ya yê wer din ya yê wer din ya yê wer di hê— hê—
yê— ên ya yê uy— Çi din ya kê bê xê re gi dî— lê lê lê lê lê lê bê we wî—
hê hê wî ye fa yê— Dî wan ten ge mi lê mî rêm tê hê— yê— yê— yê êr na yê yi ê u ax he
Şe şa girt ye— ev la be gê mî rê zi rav dan. co te qe re bî nan ber kî za ev la be gê mî rê
zi rav dan— Fe lek xa yî ne bî ra be gê hê wî yêm na— yê— uy—
ax— hey— Pe rî şan xa ni mê di go ev la be go di lê yê— yê— yê—
hê hê yê— lo— mib de yê— ma ne— wî iy ax he Ev la be gê di go lê lê pe rî şan xa ni mê
di lê mi nê der du ku lu lê lê da— yê bi fer wî— yî— ma— ne— u ax he Ev deng bêj
sel he dîn— deng bê— jê me kur wi ê ê— hê wi êr da ne wi ê— Lo he la xweş bê je
de ma— ev ki la ma ev la be gê mî rê zi rav he la— ka— çî wi ê wa— ne u— ax he

Evla (Evdila) Beg

-2-

Di go lê lê__ da yê di bê ba vêm î ro sê ro__ je we fat ki ri ye li xo za nê hê gi dî ê

na va me kur wi î wu_wu ê da__ ne wi î__ ax he Lê lê be lê__ e ve çi de fe çi zir

ne ye di ge re na__ va şchr kî wi ê ê za ne u__ ax he ha hu ye

06-EVLA (EVDILA) BEG

Bêje wer dinyayê wer dinyayê wer dinyayê wer dinyayê wer dinyayê
Çi dinyakê bê xêre gidî lê lê lê lê lê lê lê bê wefayê
Dîwan tenge milê mîrêm têr nayê
Şeşa girte Evdila Begê mîrê ziravda, cotê qerebîna li ber guza Evdila Begê mîrê
ziravda, felek xayîne li bîra begê min nayê ax
Perîşan xanimê dîgo Evdila Begê dilê lawo mi demane
Evdila begê dîgo lê lê Perîşan xanimê dilê min u derdu kulu lê lê dayê bi fermane
Ev dengbêj Sûlhedîn, dengbêjê me kurdane
Lo hela xweş bêje dema ev kilama Evdila Begê mîrê zirav, hela ka çiwane
Di go lê lê lê dayê di bê bavêm îro sê roje wefat kirye li xozanê gidî nav a me
kurdane wî ax he
Lê lê belê eve çi def e çi zirneye di gere nava şer kî dizane ax hey
Perîşan xanimê di got evdila bego dilê min de bîne wî
Serê dilê ku u xem u keser u bi brîne
Di got lawo bavê te li xozanê wefat kirye
Mineta xelkê wefatkirina bavê merîvan nîn he ax hey

06-EVLA (EVDILA) BEG (Türkçesi)

*Söyle vay dünya vay dünya, bu ne hayırsız ve vefasız bir dünyadır
Divan dardır mirime yetmiyor*

...

*Perişan hanım diyor ki; Evdila Beg, yüreğim dermansızdır
Evdila Beg Perişan hanıma diyor ki; dertli ve yaralı yüreğim dermansız kalmış
Bu Dengbêj Selhedîn; biz Kürtlerin dengbêjidir
Hele güzel söyle bu ince mir, Evdila Beg'in kilam'ı acaba nasıldır
Diyordu ki annem; babam üç gündür vefat etmiş Xozan'da (Hozan) biz Kürtlerin
içinde
Fakat bu şehrin içinde dolaşan tef ve zurna da neyin nesidir?*

*Perişan hanım diyor ki Evdila Beg, yüreğimin başı ukde, gam, keder ve yaradır
Diyordu ki; oğul, baban Xozan'da vefat etmiştir
İnsanın babasının vefatı, milletin umurunda olmaz*

...

Kaynak Kişi: Dengbêj Tewfîq
Yöresi: Van (Serhat)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 01.10.2010

Hevala Min Birin

Notaya Alan
Rodizan Ürün

♩ = 80



Ha hî ha hî Di bê bi ri

Wê he va la mi bi ri n

İ ro di si bê da ga zi ma lî yê gun do_cî na ra di ki_

ê ye ê_n ê Ç a wa du heb ber bûk li kê le kê rû niştin

ç a vê wê kil ki rin kin cê wê lê ki rin bis kê wê şe ki rin Ê vare des tê wê na li ber mu mê me şa lê

gun do_ey ya hi ne_ki ri_n

Se rê si bê ji he va la mi si yar ki rin de rê ma la mi re der bas ki rin

♩ = 85

a lî kî ke ze ba mi saxbu bê je gun do ev ji_

xi ra ki ri_n Li de rê ma la ko tî he ra mî

mis kî nî mê rê xi rav pe ya ki ri n ma la wî a va ki rin ma la mi ev da lî xwu dê kavî gun do

Hevala Min Birin

-2-

xi ra ki ri n

Wey ka vi lo gun do Tu xi ra vi gun do

Tu we ran bi gun do ca wa ji bu na der de di le meherd(u)ya di xwure

qi ri ku pe puk sa lu lu bil bi e ye il tey re

kun do a wi e Te da we rin to fa na se re le bi re vin Ne ma ne qi zeb(i) ke zi li mi

n wi lo qiz ke rin do e ye

07-HEVALA MIN BIRIN

(1)

Di bê birin, wê hevala min birin

Îro di sibêde gazî malî u gundî u cînara dîkin

Çawa ... li kelekê runiştin çavê wê kilkirin, kincê wê lê kirin, biskê wê şekirin

Êvare destê wê li ber mum u meşalê gundo, wê hine kirin

Serê sibê ji hevala min şiyarkirin, devê mala mire derbas kirin, alîkî kezeba min saxbu bêje gundo ew jî xira kirin.

Li derê mala kotî heram miskînî mêrê xerab peya kirin

Mala wî ava kirin, mala min evdalî xwudê kavî gundo, xira kirin.

Wey kavilo gundo, tu xirabî gundo,

Tu wêran bî gundo, çawa ji buna derdê dilê me her duya di xure, qirik u pepuk, şalûl u bilbil tevî kundo

Tê de werin tofana şere lê birevin, ne mane qîzên kezî li min, lo qîzkê rindo

(2)

Keçikê di go lo lawiko dîno halê minê lo ne tu hale

Mi dêra xwe daye du heb berburiyan destê min girtin, ez birim haylê malê

Min go gunhê min histuyê de u bavê min be, min dêra xwe dayê merîvê kuran sekinye emrê wî nêzîkê heftê u heştê sale

Me ev çar zarok u xalî li serê min bu para min mêrekê kale

Eve kurê bê bavê hem birîye, hem simbêle, hem teqale

Bêjine mêrî gunda, wî lazimî cote gore nîne, awaye şerqê mara min betale

Wey kavilo gundo, wêrano gundo

Ji buna derdê me di xwîne, qirik u pepuk, şalûl u bilbil, tevî kundo

Tê de werin tofana şere lê birevin, ne mane qîzên kezî li min, lo keçkê rindo

(3)

Keçikê di go lawiko dîno derdê dilan kavîlê gundo ez di mirim, qe na mirim

Vî kurê bê bavê dû hezaran qelend dayê mîna hîbayê ber tayê lawa çavê min de hilda birin

Ezê çi bi kim serê cîgerê min pola ye, ez na helim, mînanî zêrê zerim, wez destê wî de pas nagirim.

Kula min tamamî hetanî payîzê na kişîne, wele derdê dilan lo ez dimirim

Wey kavilo gundo, wêrano gundo, çoliya gundo

Ji buna derdê me her du ya di xwîne qirik u pepuk, şalûl u bilbil, teyrê kundo

Tê de werin tofana şere lê birevin ne mane qîzên kezî li min, we keçkê rindo

07-YÂRIMÎ GÖTÜRDÜLER (Türkçesi)

(1)

Duyarım ki götürmüşler, o yârimi götürmüşler

Bugünün sabahında konu komşu ve köylüleri çağırdılar

Nasıl da yanına oturdular, gözlerine sürme çektiler, elbiselerini giydirdiler, zülüflerini taradılar

Akşamdır, ellerine mum ve meşale aydınlığında kına yaktılar.

Sabahın şafağında yârimi uyandırdılar, kapımın önünden geçirdiler, ciğerimin bir tarafı sağladı de ki ey köy, onu da bozdular.

Necis, kötü adamın ev kapısında indirdiler

Onun yuvasını kurdular, zavallı, virane benim yuvamı yıktılar ey köy

Ah virane köy, sen kötüsün ey köy.

Sen, viran olası köy! Nasıl da her ikimizin derdi için öter kuzgun, guguk, şalûl, bülbül ve baykuşlar*

İçimden gelir savaş tufanı, kalmamış benim olan, örgülü güzel kız

(2)

Kız derdi ki; ah delikanlı oğlan, benim halim hiç hal değil

Bir baktım ki, gelin alayından iki kişi kollarımdan tutup götürdüler eve

Dedim ki günahım anne ve babamın boynuna olsun, bir baktım ki insan evladı dikilmiş ömrü yetmiş seksendir.

Başımda dört çocukla beraber payıma bu yaşlı adam kaldı

Bu oğlan soysuz, hem kirpiksiz, hem bıyıksız, hem kambur; köy imamına deyin ki ona çorap çifti lazım değil şark usulünce nikâh geçersizdir.

Vay virane köy, harap köy

Derdimizden okuyorlar kuzgun, guguk, şalûl ve dahi baykuş

İçinden gelir savaş tufanı, kalmamış benim olan örgülü güzel kız

(3)

Kız dedi ki, delikanlı oğlan, gönül dertli, virane köy, ben diliyorum, ölmeyecek miyim?

Bu soysuz adam 2 bin başlık vermiş (...)

Neyleyeyim ki ciğerimin başı çeliktir, ben erimem, sarı altın misaliyim, onun elinde pas tutmam.

Yaram sonbahara dek çekilmez, vallah gönül derdi ben ölürüm.

Ah harabe köy, virane köy, ıssız köy

Derdimizden okuyorlar kuzgun, guguk, şalûl ve baykuşlar

İçinden gelir savaş tufanı, kalmamış benim olan örgülü güzel kız

*Arı kuşu

Kaynak Kişi: Dengbêj Xêniyê Qereyazî
Yöresi: Erzurum / Karayazî (Serhat)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 11.08.2010

Ezê Gulim

Notaya Alan
Rodizan Ürün

$\text{♩} = 72$

Lê lê gu lê ma ru mê e zê. î ro li din ya yê

gu lim gu la di zi nê r da hey wa ê wê

(bağ.....)

i wa x bê hey wa ê ha hê Reb yo e zê

li din ya yê gu lim gu la di zi nê r da ê pa yî ze xel kê gu lê xwe çir pan din gu la mi ma

li qe ya yê me zin ser çî ya yê bi lind se rê xwe xwar kir ye bi ser so si nê da şax u mê r

da ê Lo lo gun do mi sond xwar ye ter ka ke wa go zel na ki m

He ta bi des tê min big rin mi da ê xin qev ra ger mu sar da ê Bi la we re ser ri hê mi me le kê

mew tê qa si dê şa hê mer da ê Fe lek ma la te mî rat be em rê min sêz de bu çar de bu

$\text{♩} = 75$

tez xa pan dim di lê mi li din ya yê ge lek şa kir Son(i) ya em rê min e ve çî ku lu me ra qe

Ezê Gulim
-2-

(bağ...)

te(li)ca nê mi pey da kir ye le ji pa

.....) (bağ...)

ru pê ra r da he y wa ê wê ê hê ê hê ê hê hê hê hê ê

.....) (bağ...)

ye u wî Bê hey wa yê hê

.....)

ha yê

08-EZÊ GULIM

(1)

Lê lê gulê marumê ezê
Îro li dinyayê gulim gula di zinêrda hey wayê wê hê hê wax
Bê hey wayê hey wayê
Rebiyo ezê li dinyayê gulim gula di zinêr da
Payîze xelkê gulê xwe çirpandin, gula min maye li qeyayê mezin li çiyayê bilind li
ser sosinê stuyê xwe xwar kirye, şax u mêt da
Lo lo gundo min sond xwariye ez terka kewa gozel nakim
Heta bê destê min bigre, min daxin qebra germ u sarda
Bila were ser rihê min melekê mewtê qasidê şahê merda
Felek mala te mîratbe emrê min sêzde bu çarde bu te ez xapandim dilê min li dinyayê
gelek şa kir
Soniya emrê min eva çi kul u meraqê te ser canê min peyda kir li ji par u pêrar da
Hey wayê wê hê hê bê hey wayê ha yê

(2)

Rebiyo ezê li dinyayê gulim gula li ber qefayê
Felekê korê, her du çavê min rijyaye, çend u çend ro ne rewşa çeleng siwarê min
xirabuye
Ez nizamim gelo ji sirê, ji seqemê, sê payê wî, ji xerîbiyê ji, sermayê
Felekê îxbala mire konê te maye li ser kona dayê
Emrê min sêzde u çarde bu te ez xapandim, dilê min li dinyayê gelek şa kir
Soniya emrê min eva çi kul u meraqê te li canê min peyda kir li par u pêrar da
Te da canê min, te ez dîn u har kirim, berdama li dinyayê, hey wayê wê hê hê
Bê hey wayê ha yê
Xwedêyo li dinyayê ez guneme hu we hu we
Ya Rebî dinyayê ez guneme
Xaliq tu ji xwedayî, li min îmdat bike keder qulu evdê teme wayê wayê
Hahî hahî ha hî...

08-BEN GÜLÜM (Türkçesi)

(1)

*Gülden mahrumum ben
Bugün yeryüzünde gülüm, kayadaki gülüm ah eyvah
De ki eyvah
Rabbim, yeryüzünde gülüm, kayadaki gülüm
Hazandır, el âlem güllerini dermiş, benim gülüm kalmış büyük kayada, yüksek dağda
süzenlerin üzerine boynunu bükmüş (...)
Ey köy, ben söz verdim kınalı keklîği terk etmeyeceğim
Elimi tutup beni sıcak-soğuk kabire koymadan
Gelsinler üstüme ölüm meleği ve Şah-ı Merdan'ın elçileri
Felek, evin viran olsun, yaşım on üç-on dört'tü sen beni kandırdın, yüreğimi dünyada
şenlendirdin*

*Ömrümün son demlerinde bu nasıl bir dert ve meraktır yüreğimde peyda ettin
Eyyah, de ki eyvah*

(2)

*Tanrım, yeryüzündeki gülüm ben, kaya oyuğunun önündeki gülüm
Kör olası felek iki gözüm akmış, kaç gündür çevik süvarimin durumu kötüleşmiş
Bilmiyorum, acep ayazdan mı, soğuktan mı yoksa gurbetten mi?
Felek, sıra benim ikbalime gelince çadır çadır üzerine kurarsın
Yaşım on üç-on dört'tü sen beni kandırdın, yüreğimi bu dünyada eyledin
(şenlendirdin)
Ömrümün son demlerinde bu nasıl bir dert ve meraktır yüreğimde peyda ettin
Kalbime (dert) verdin, beni delirtip çılgına çevirdin, saldın dünyaya
De ki eyvah
Tanrım bu dünyada bana yazıktır
Rabbim dünyada bana yazıktır
Yaradanım sen büyüksün bana yardım et, bende senin kulunum...*

Kaynak Kişi: Dengbêj Ehmed
Yöresi: Muş / Varto (Serhat)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 03.10.2010

Eslîxan

Notaya Alan
Cebraîl Kalın

♩ = 80

Ha hî _____ Es lî xan di bê za rî law kê şê xan ez bi qur ban ra be e zê

♩ = 82

ku ral ya bîn go lê _____ qe za ya mo zi kan di ke ti me ji di lê min re _____ ay _____ bi şe

tr

wi te _____ wî lo _____ li zi _____ na ran ê _____ e wî _____ ay _____ he

♩ = 88

Hey la tu seyr bi ke î ro dî sa be rê xwe me da ye ku ran ya bîn go lê qe za yê e hê mo zi ka

tr

gi dî ge lo _____ ber ke vi ran _____ e wu _____ u lo a vu _____ da ran e wu _____

tr

a hî Lo lo xwu dê ma la se be ba xi rab ke î ro ça wa ma la ba vê es lî xa nê

♩ = 92

tr

bar kir be rê _____ wî da ye qe za ya mo zik ez ma me ku ran ya bîn go lê gi dî ge lo li

tr

e wu lo ber zi _____ na ran _____ e wu _____ a _____ hî Ax _____ e man e man e man e man

wu za _____ rî law kê _____ şê xan lo ez ya te me ye _____ wu _____ ay _____

yî _____

09-ESLÎXAN

(1)

Eslîxan dibê zarî lawkê şêxan ez bi qurban rabe ezê bi kuraliya bîngolê, bi qezayê mozikan ketim ji dilê minre ax, bi şewite lo li zinaran
Heyla tu sêr bike îro dîsa berê xwe me daye kuraniya bîngolê, qezaye mozika gidî gelo, li ber keviran lo li wan daran
Lo lo xwedê mala sebeba xira ke, îro çawa mala bavê eslîxanê barkir, berê wî daye qezaya mozikê, ez mame kuraniya bîngolê gidî gelo lo li ber zinaran
Ax eman eman siwarî lawkê şêxan lo ez ya teme...

(2)

Lo lo siwarî lawkê şêxan dibê eslîxan ez bi qurban rabe, ezê kuraniya bîngolê qezayê mozikan di ketim dilê minre bi şewiti lê li ber avê
Heyran tu rabe îro dîsa min bi xulama bejna zirav lo di bê bavê
Belê ezê nizam çima destê te girtin berê te da qezayê mozikan gidî gelo li tekir siyê lê ez mam tavê
Be vê xwezî ji xêra xwudêre bila agir bikeve mala serê sebeba, aha gidî gelo bira u bavê
Ax eman eman eman lo ez bi dilim

(3)

Eslîxan di bê zarî lawkê şêxan ez bi qurban tu rabe ezê bi kuraniya bîngolê qezayê mozikan di ketim ji dilê minre di şewite lê ha vi dare
Ezê çawa bikim îro berê min dane gidî gelo kuraniya bîngolê tu ma bî li qezayê mozikan lo payîza welatê kurdistanê hatî gelê kewa lo li me sare
Bi vê xwudê tu xerakî ez berê xwe didim ku derê tu car tavê nabînim tev ber siyê lo mazî dare
Ezê çawa bikim bi vê hesîrê rebenê xwudê, çawa di ser salî lawkê şêxan buye mêre lo dîsa xware
Ax eman eman eman eman ez bi derdim

(4)

Lo lo zarî lawkê şêxan di bê eslîxan mala bavê şewitî ezê bi kuraniya bîngolê qezaya mozikan di ketim gidî gelo lo li ber keviran
Ezê çawa bikim îro çawa mala bavê te ji vir bar dikire gidî gelo ez mam li vira
Bê vê evê xwudê aniye serê min u te, rebenaxwudê, gidî gelo ji buy xatiran lê ji her du dilan
Ewa hatî serê min u te rebenê bila tu car neynê serê kevir u dara lo hirç u gura
Eman eman eman eman ax eman eman lo ez bi dilim...

09-ASLIHAN (Türkçesi)

(1)

*Aslıhan, şeyhin çocuğu, kurban olduğum kalk, ben Bingöl'ün içinde Mozikan Kazası'na düştüm yüreğim yanar kayalarda
Hele bak, izle, bugün yine yönümüzü çevirdik Bingöl'ün içine, Mozikan Kazası'na, taşların, duvarların önüne*

*Allah, sebep olanların evini viran eylesin, bugün nasıl Aslıhan'ın babasının evi taşınır Mozikan Kazası'na, ben kaldım Bingöl içinde, bu kayaların önünde
Ah aman aman şeyhlerin yiğit süvarisi, ben seninim*

(2)

*Şeyhlerin yiğit süvarisi der ki, Aslıhan, kurban olayım kalk, ben Bingöl içine düşmüşüm Mozikan Kazası'na yüreğim yanar su önünde
Hayran olduğum kalk, bugün yine kurban olurum boyuna...
Evet, ben bilmiyorum neden elini tutup yönünü Mozikan Kazası'na çevirdiler, ah sana gölge oldu bana güneştir
De ki, keşke Allah (bize) sebep olan baban ve ağabeyinin evine ateş düşüreydi
Ah aman aman ben dertliyim*

(3)

*Aslıhan der ki, şeyhlerin yiğit çocuğuna kurban olduğum, kalk hadi, ben Bingöl'ün içine Mozikan Kazası'na düştüm yüreğim yanar ağaç gibi
Ben ne yaparım! Bugün yönümü çevirdiler Bingöl'ün içine sen kaldın Mozikan Kazası'nda, yurdumuz Kürdistan'a hazan gelmiş bize soğuktur
Allahım, sen yıkasın (bu yeri) hiç güneş görmüyorum, hep gölgelik ve (mazi) ağaçlıktır
Ben, Allah'ın zavallı ve esir kulu neyerim, ...
Ah aman aman ben dertliyim*

(4)

*Şeyhin yiğit çocuğu Aslıhan'a der ki: babanın ocağı yansın; ben Bingöl'ün içine Mozikan Kazası'na düştüm taşların önüne
Ben ne yaparım! Bugün nasıl da babanın evi buradan taşındı ben (yalnız başıma) burada kaldım
De ki, iki gönlün hatırı için, Allah'ın bu bizim başımıza getirdiğini
Bu bizim zavallı başımıza geleni, hiçbir vakit getirmesin başına taşların, ağaçların, ayıların ve kurtların,
Aman aman ben dertliyim*

Kaynak Kişi: Dengbêj Elî
Yöresi: Van (Serhat)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 01.10.2010

Delal Hay Delal

Notaya Alan
Rodizan Ürün

♩ = 76

(bağ.....)

Hî he hî ye wa ey wa ey wa ey wa ey way Î ca de lal hay de lal de lal hay de lal lo

tu de la_____ yî_ yî_ ya lî î î e E wî de lal hay de lal de lal hay de lal lo

(bağ.....)

tu xweş mê_ yê_ hê rî ye wa ey wa ey wa ey wa ey De lal hey ran ez ke tim ga mêş va na

ren gîn pat no sê lê be lê lê de vî rê_ yî yî ê yo î î yo î Es ke rê ba vê e do gi ra ne

î ro di si bê da pê da pê da tê yê yê_ e yo î î yo î Şa hi dê şu hi dê ba vê e do din ya yê

pi ru pi ru pir ge le ke hay hî_ Or ta nîv ro es rê dig ri or ta ça pul yê da lo ser_to

pê yî yî yî_ hê yo_ yo ê He wî de lal ay de la l de lal ay de lal wax tu de la_ yî yî ya

(bağ.....)

lî î wa ey wa ey wa ey

10-DELAL HAY DELAL

(1)

Îcar delal hay delal delal hay delal tu delalî
Delal hay delal delal hay delal wa tu xweş mêrî
Delal ezê he ez ketim Gamêşvana rengîn, Patnosê lê be lê lê devî rê
Eskerê bavê Edo girane îro di sibê de pêde pêde tê hayî
Şahid u şuhidê bavê Edo dinyayê pir u pir u pir geleke
(...) ser topê
Hewî delal hay delal delal hay delal tu delalî

(2)

Delal heyran ez ketim gelê Gamêşvanê, Patnosa rengîn berî avê
Eskerê bavê Edo girane, îro di sibêde (...) daye navê
(...) êvarde xweş tê dengê te ziravê
Çawa îro cewabekê ne bi xêrê hatiye dibê cote gulle berdane van xweş mêran cinazê
vana
Merê şefeqêre dane tîra tavê
Hewî delal hay delal delal hay delal delal hay delal wa tu delalî

(3)

Delal heyran wez ketim gelyê Gamêşvanê, Patnosa rengîn dibên li van kanyaşa
Tu bi nêre bego min (...) qumaşan
Tu bi nêre tilî pêçê van xweş mêran li gustîra li van qayşan
Çawa dibê guleke berdane wan cote her xweş mêran taze rakirine berdevkê berdevê
Hiseyin Paşa

(4)

Îro devrane devrane devrane devrane devrane devrane
Eva çi mije çi dûmane, wem ne îranî ne turaniyane
Eve çi talane, çi tacane
Jorê hewara me xwudê jêrê, kela li deştê, siyarê kundo, kekê silêmane

10-GÜZEL AH GÜZEL (Türkçesi)

(1)

*Güzel ah güzel sen güzelsin
Güzel ah güzel sen yiğitsin
Güzel, yolum Patnos'ta renkli Gamêşvan'a düştü, yol ağzında
Edo'nun babasının askeri çoktur, bu sabah yavaş yavaş ilerliyorlar
Şu dünyada Edo'nun babasının şahitleri çoktur
(...)*

(2)

*Güzel ah güzel sen güzelsin
Güzel, yolum Patnos'ta renkli Gamêşvan'a düştü, su yoluna
Edo'nun babasının askeri çoktur, bu sabah (...) içine dalmışlar
(...) Akşamdır, sen, ince boylunun sesi, güzel gelir*

*Bugün nasılda hayırsız bir haber duyurdular, diyorlar ki, bu iki yiğidin bedenlerine
iki mermi sıkılmışlar
Sabahın şafak vaktinde, gün ışıırken
Güzel, ah güzel, sen güzelsin*

(3)

*Güzel, yolum Patnos'ta renkli Gamêşvan'a düştü, çeşme başına
Bak hele beyim (...) kumaşlara
Bak hele bu yiğitlerin parmaklarındaki yüzüklere, kemerlere
Nasılda vurdular bu iki yiğidi ve öylece götürdüler Hüseyin Paşa'nın huzuruna*

(4)

*Bugün devrandır, devrandır devrandır...
Bu nasıl bir sistir nasıl bir dumandır, biz ne İranyiz ne Turanyiz
Bu nasıl bir talan, nasıl bir katliamdır
Yukarıda Allah'a sığınırız, aşağıdaki tek umudumuz ise vadideki kale'de kardeş
Süleyman'dır...*

Kaynak Kişi: Dengbêj Mehmudê Hecî
Yöresi: Şırnak/Uludere (Botan)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 20.09.2010

Sado (Sedefxan)

Notaya Alan
Rodizan Ürün

$\text{♩} = 86-88$

Sa do ho ma hoy hoy Sa do ho ma oy se def xa nê

Sa do ho me hoy hoy sa do ho me be jin

Bi li n dê nav teng Zi ra vê bir hok

Qe ti ra nê rist kok Me ri ca nê me mik Fi n ca nê mal gok

Serbest

Wê ra nê ê hoy se de fi xa nê

11-SADO (SEDEFXAN)*

(1)

Sado ma hoy hoy
Sado me hoy sedefxanê

Sado me hoy hoy
Sado me bejin
Bilinde, navteng
Zirave, birhok
Qetrane, ristkok
Mercane, memik
Fincane, malgok
Wêrane, hoy sedefxanê

(2)

Sîsinoga mêrga xalome
Hoy sedefxanê
Beyvînya çiyakê katome bejin
Bilinde, navteng
Zirave birhok
Qetrane ristkok
Mercane memik
Fincane malgok
Wêranê hoy sedefxanê

(3)

Koliga sado
Hizhizî ay sedefxanê
Koliga sado hizhizî bejin
boyu
Bilinde, navteng
Zirave, birhok
Qetrane, ristkok
Mercane, memkok
Fincane, malgok
Wêranê hoy sedefxanê

(4)

Goşt xaro hestyok
Wê dizî hay sedefxanê
Goşt xaro hestyok
Wê dizî bejin
Bilinde, navteng
Zirave, birhok
Qetrane, ristkok
Mercane, memkok
Fincane, malgok
Wêrane hoy sedefxanê

SEDEFHAN(Türkçesi)

*Sedef'im ben
Sedef'im ben oy Sedefhan*

*Sedef'im ben
Sedef'im, boyu
Uzundur, beli
İncedir, kaşı
Katrandır, kolye(si)
Mercandır memeler
Fincandır evi
Virandır oy Sedefhan*

*Dayı'nın çayırılığındaki süsen'im
Oy Sedefhan
Kato Dağı'ndaki papatyayım boyu
Uzundur beli
İncedir kaşı
Katrandır kolye(si)
Mercandır memeler
Fincandır evi
Virandır oy Sedefhan*

*Sedef'in çardağı
Eskimeye yüz tutmuş oy Sedefhan
Sedef'in çardağı eskimeye yüz tutmuş*

*Uzundur beli
İncedir kaşı
Katrandır, kolye(si)
Mercandır, memeler
Fincandır, evi
Virandır oy Sedefhan*

*Et'i yedi kemikleri
Çaldı oy Sedefhan
Et'i yedi kemikleri
Çaldı, boyu
Uzundur, beli
İncedir, kaşı
Katrandır, kolye(si)
Mercandır, memeler
Fincandır, evi
Virandır oy Sedefhan*

* Eser, okunduğu gibi aktarılmıştır ve eserin sözlerinde ters vurgu vardır. Ezgilere ilişkin notlar bölümünde eserin yapısıyla ilgili ayrıntılı bilgi mevcuttur.

Kaynak Kişi: Dengbêj Hüseyn, Dengbêj Nureddin
Bêrtebêj Aqiv, Tahirê Behdir
Yöresi: Şımak/Uzungeçit (Botan)
Derleyen: Rodizan Ürün
Tarih: 05.09.2010

Pirga Cizîrê

Notaya Alan
Rodizan Ürün

♩ = 80-88

zû re ye ke Be lê ci s rî ci zî rê zû re ye ke

2. vocal
Mî ro ho ho pi r ga ci zî rê zû re ye ke

2. Dâns Be lê ci s rî ci zî rê zû re ye ke

2. vocal
Mî ro ho ho bi n de ge m ya nu ke le ye ge

2. Dâns Be lê bi n de ge m ya nu ke le ye ge

2. vocal
Mî ro bi n de ge m ya nu ke le ye ge

2. Dâns Be lê bi n de ge m ya nu ke le ye ge

2. vocal
Mî ro ho ho şe r çu şe r bi r cî be le ye ke

2. Dâns Be lê şe r çu şe r bi r cî be le ye ke

2. vocal
Mî ro şe r çu şe r bi r cî be le ye ke

2. Dâns Be lê şe r çu şe r bi r cî be le ye ke

2. vocal
Mî ro ho ho si m bê lê n he y de r he le ye ke

2. Dâns Be lê si m bê lê n he y de r he le ye ke

Kaynak Kişi: Dengbêj Hûseyîn, Dengbêj Nureddîn
Bêrîtebêj Aqiv, Tahirê Behdîr
Yöresi: Şırnak/Uzungeçit (Botan)
Derleyen: Rodizan Ürtin
Tarih: 05.09.2010

Pirga Cizîrê

Notaya Alan
Rodizan Ürtin

♩ = 80-88

zû re ye ke Be lê ci s rî ci zî rê zû re ye ke

2. vocal
Mî ro ho ho pi r ga ci zî rê zû re ye ke

2. Dönüs Be lê ci s rî ci zî rê zû re ye ke

2. vocal
Mî ro ho ho bi n de ge m ya nu ke le ye ge

2. Dönüs Be lê bi n de ge m ya nu ke le ye ge

2. vocal
Mî ro bi n de ge m ya nu ke le ye ge

2. Dönüs Be lê bi n de ge m ya nu ke le ye ge

2. vocal
Mî ro ho ho şe r çu şe r bi r ci be le ye ke

2. Dönüs Be lê şe r çu şe r bi r ci be le le ke

2. vocal
Mî ro şe r çu şe r bi r ci be le ye ke

2. Dönüs Be lê şe r çu şe r bi r ci be le ye ke

2. vocal
Mî ro ho ho si m bê lê n he y de r he le ye ke

2. Dönüs Be lê si m bê lê n he y de r he le ye ke

12-PİRGA CİZİRÊ

(1)

Zûreke

Belê cîsrî Cîzîrê zûreke

Mîro Pirga Cîzîrê zûreke

Belê cîsrî Cîzîrê zûreke

Mîro binde gemyan u keleke

Belê binde gemyan u keleke

Mîro şer çu ser bircî beleke

dayandı

Belê şer çu ser bircî beleke

Mîro simbêlên heyder heleke

Belê simbêlên heyder heleke

(2)

Mîro Pirga Cîzîrê hêsine

Belê cîsrî Cîzîrê hêsine

Mîro binde gemyan u keleke

...

CİZRE KÖPRÜSÜ (Türkçesi)

... Taşlıktır

Evet, Cizre köprüsü taşlıktır

Mirim, Cizre köprüsü taşlıktır

Evet, Cizre Köprüsü taşlıktır

Mirim, altında gemiler ve kayıklar vardır

Evet, altında gemiler ve kayıklar durur

Mirim, savaş benekli sur'a (Cizre surlarına)

Evet, savaş benekli sur'a dayandı

Mirim, Haydar'ın bıyıkları halkadır

Evet, Haydar'ın bıyıkları halkadır

Mirim, Cizre köprüsü demirdendir

Evet, Cizre köprüsü demirdendir

Mirim, altında gemiler ve kayıklar durur

EZGİLERE İLİŞKİN NOTLAR

01- Tahir Xan u Şahê Ecem

Dengbêj Simaîl, eserin tamamını okumadığını belirtmiştir. Bu sebeple sadece iki kıtasını kaydedebildik ancak söylediğine göre eserin başka kıtaları da mevcutmuş. Dengbêj Simaîl, ayrıca eseri *kilam* şeklinde ifade etmiştir. Eserin başlığını dengbêjin bize ifade ettiği gibi kaydettik; ancak aynı eserin *Tahirxan* ya da *Tarxan* adı altında başka icracılar tarafından seslendirildiği bazı kayıt örneklerine internet ve ya TV. gibi çeşitli iletişim kanallarında da rastlamak mümkündür. Bu farklı kayıtlarda, okuyan icracılarla elimizdeki kaydın uslûp özellikleri (melodik yapı ve eserin içerisinde geçen bazı nidalar) birbirine benzemekle beraber özellikle söz dizimleri ve *bend* sıralamaları açısından bazı farklılıklar göstermektedir. Bahsi geçen örneklerin bir takım müzikal düzenlemelere uğramış olması ve değişik çalgı aletleri eşliğinde sunulmuş olması, bu eserlerin orijinal dokusunu bozduğu için şimdilik - elimizdeki kayıtlarla- bu eserler arasında bir teknik müzikal analiz yapmanın eserin esas yapısını kavramamıza pek katkı sağlayamayacağı düşünülmüş ve böyle bir mukayeseden kaçınılmıştır.

Eserde eksen kayması (ilk pasaj için) yarım ses şeklinde gerçekleşmiştir. Girişte *Sol #* olarak belirlenen eksen sesi 3. porteden sonra *La* sesine çıkarak yarım ses kadar bir tizleşme meydana gelmiştir. Eserde melizmalar ön plandadır. Dengbêj, pedal sese vurgu yaparak ezgiye başlamıştır.

02- Seîd Beg

Bu *stran* elimizdeki kayıtlar arasında en geniş ses aralığına sahip eserdir. Toplam 13 ses genliğine sahip olan eserde, çok uzun melizmalar mevcuttur. Yöresel terminolojide dengbêj tarafından *stran* olarak ifade edilmiştir. Başlangıçta *Do* eksenli karar perdesi 5. porteden sonra *Re* eksenine kayarak yarım ses tizleşmiştir. Eserin 3,

4 ve 5. bendinin 3. dizesi dengbêjin okuyuş uslûbuna bağlı olarak pek anlaşılmamaktadır; bu sebeple anlaşılmayan kısımlar parantez içerisinde üç nokta şeklinde belirtilmiştir.

03- Peyizok

Eserin başlığı olarak kaydettiğimiz *peyizok* ismi aynı zamanda daha çok Şırnak ve Hakkâri yörelerinde icra edilen bir müzik formunun da ismidir. Bize, bir *peyizok* örneği okumasını rica ettiğimiz Dengbêj Hiseynî Evdo İsa, okuduğu eserin esas isminin ne olduğu sorusuna da ısrarla *peyizok* cevabını verince biz de eserin ismini *peyizok* olarak yazmayı uygun bulduk. Melizmaların yoğunlukta olduğu eserde yığmal bölümlerde syllabic kısımlara da rastlanılmaktadır. Eserlerin çoğunda karşılaşılan eksen kayması bu eserde oluşmamıştır. Dengbêj, pedal sese vurgu yaparak ezgiye başlamıştır.

04- Huso u Nazê

Elimizde, Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî'den derlediğimiz bu eserin yine kendisinden, farklı zamanlarda kaydedilmiş 2 adet ses kaydı daha mevcuttur. Diyarbakır'lı Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçi, eseri *Serhat* dengbêjlerinden öğrendiğini aktarmıştır. Bu yüzden eserin yöresi “*Serhat*” olarak kaydedilmiştir. Aynı eserin yine *Serhat* yöresinde popüler olan dengbêjlerden Huseynê Orginosî tarafından seslendirilmiş bir kaydı da elimizde mevcuttur. Aslen Muşlu olan Dengbêj Huseynê Orginosî'nin okuduğu versiyonu ile Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî'nin okuduğu versiyonu arasında uslûp açısından çok ciddi farklılıklar bulunmamaktadır; ancak hemen tüm örneklerde eserin pasajlarındaki giriş çıkışlar ve ya dize özellikleri önemli farklılıklar göstermektedir.

Eserin icrasından önce, dengbêj tarafından ezginin hikâyesi anlatılmış ve daha sonra da ezgili kısma bağlanarak öykü, melodik bir biçimde okunmuştur. *Serhat* Yöresi'nde oldukça popüler olan bu hikâye, dengbêjin anlattığı kadarıyla gerçek bir olaya dayanmaktadır; ancak içerisine epik unsurların dâhil edildiği bir yapı söz konusudur. Özellikle Nazê'nin ölüm döşeginde olan Huso'nun “dilini emmek suretiyle hastalığı kendisine bulaştırması ve Allaha dua ederek canlarını teslim

etmeleri” trajik olduğu kadar mitsel bir ifadeyi de temsil etmektedir. Bu ifadelerle birlikte eser, dengbêj tarafından *kilam* olarak ifade edilmiştir. Dengbêj, bize eserden söz ederken *Kilama Huso u Nazê* şeklinde bir tanım kullanmıştır.

Daha çok syllabic bir karaktere sahiptir. *La* eksenli ezgide başlangıç ve bitişlerde eksen kayması oluşmamıştır.

05-Lawij

Silopi’de görüştüğümüz Dengbêj Silêmanê Şirnexî, kendisine *lawij/lawje* formuyla ilgili yönelttiğimiz soruda *lawij* ya da *lawje*’yi bir müzik türü olarak bilmediğini; ancak eskiden Cizre Mir’i olan Mehmet Beg’in *Lawij* isminde bir dengbêji olduğunu aktarmıştır. Söylentiye göre bir gün Mir’le Dengbêj arasında geçen bir diyalogda, Mir, Dengbêj’den içinde kadına dair herhangi bir şey geçmeyen bir *stran* okumasını ister ve eğer başaramazsa dengbêjin kafasını vurduracağını söyler. Mir’in isteği üzerine Dengbêj, içinde kendi adı olan *lawij* isminin de geçtiği ve kadına dair hiçbir şeyin geçmediği bir *stran* okur; ancak *stramın* sonunda âşık ve maşuk terimlerini kullanan dengbêji durduran Mir, âşık ve maşukun aşkı temsil ettiğini ve bu durumda kadının strana dâhil olduğunu; bu yüzden de kafasını vurduracağını söyler. Yanlış anlaşıldığını ifade eden Dengbêj Lawij ise Mir’e, *stranda* ismi geçen âşıkla maşukun bir dişi ve erkeğe değil avcı ve av arasındaki ilişkiye atfedildiğini aktarır kellesini kurtarır. *Stramın* bu kısmı Dengbêj Silêmanî Şirnexî tarafından önceki iki pasajdan bağımsız olarak okunmuştur. Bu kısım şöyledir:

Min tifengek ji te dibe hey hey hey ji destê Mehmet Paşayî
Eylê min tifengek ji te dibe destê Mehmet Paşayî lê
Min cûhnîgî derman ji te dibe du aşiq û meşûqan tev kutayî

Türkçesi

Senden bir tüfek isterim Mehmet Paşa'nın elinden çıkmış olsun

Senden bir tüfek isterim Mehmet Paşa'nın elinden olsun

Senden bir derman dibeği isterim, iki âşıkla maşuk birlikte dövmüş olsun

Eseri okuyan Dengbêj Silêmanê Şirnexî, bunun peyizok formunda okunduğunu aktarmıştır. Eserin içinde geçen *Hey dilo xirabo, wey lê dinya hemu pîr bu, dilê xirab qet pîr nabi* (Ah harap yüreğim, tüm dünya yaşlandı; şu harap gönül yaşlanmadı bir türlü) ifadesi *peyizok*larda sürekli kullanılan bir ifadedir. Ayrıca yine eserde geçen *Çirî* ve *Kanun* ifadeleri yöresel terminolojide sonbahar aylarından Ekim ve Kasım aylarına tekabül etmektedir bu vesileyle de yine *peyizok*lar da geçen sonbahar temasına uygun bir şekilde işlenmiştir. Bu bağlamda eserin *peyizok* formuna yakın olduğunu söyleyebiliriz.

Eserdeki recitative (hızlı ve konuşur gibi okunan) bölümler syllabic bir karakter taşıırken özellikle dize sonlarında belirgin melizmalar göze çarpmaktadır. Diğer *peyizok* örneğinde de sıklıkla kullanılan La-Do ya da Do-La arası atlamalar bu eserde de sıklıkla işlenen bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Dengbêj, pedal sese vurgu yaparak ezgiye başlamıştır.

06- Evla “Evdila” Beg

Eseri okuyan Dengbêj Selhedîn, daha önce de mahlas kullanımıyla ilgili olarak açıkladığımız “esere isim dâhil etme” yöntemini pek çok eserde olduğu gibi okuduğu bu eserde de gerçekleştirmektedir. Bu tarz bir isim kullanımı başka dengbêjler tarafından da yapılmaktadır; ancak burada bu türden bir isim kullanımının duruma aşına olmayan biri için özellikle eserin aitliğiyle ilgili bir karışıklığa sebebiyet verebileceği ihtimalini de belirtmemiz gerekmektedir. Dengbêj Selhedîn, eserin içerisine kendi ismini aşağıdaki gibi dâhil etmiştir. Söylediğimiz gibi bu durum, eserin Dengbêj Selhedîn’e ait olduğunu ifade etmemektedir; zira kendisi de bu eserin anonim olduğunu vurgulamıştır ancak eserin icrası esnasında bu tür oynamalar, dengbêjlik geleneğinin doğaçlamaya elverişli yapısı ya da dengbêjin topluluğu olayın içine çekmek gibi değişik sebeplerden dolayı karşımıza çıkabilmektedir.

Evdila Begê digo lê lê Perîşan Xanimê dilê min u derdu kulu lê lê dayê bi fermane

Ev Dengbêj Selhedîn dengbêjê me Kurdane

Lo hela xweş bêje ev kilama Evla Begê mîrê zirav hela ka çiwane

Türkçesi

Evdila Bey, Perişan hanıma diyor ki; dertli ve yaralı yüreğim dermansız kalmış

Bu Dengbêj Selhedîn; biz Kürtlerin Dengbêj'idir

Hele güzel söyle bu İnce Mir, Evdila Bey'in kilamı acaba nasıldır

Eser daha çok syllabic bir yapıya sahiptir ve yığmalı bir biçimde okunmaktadır. Esasen *La* ekseninde dolanan karar perdesi bu icrada *Fa#* olarak tespit edilmiştir; ancak bu durum biraz muallâktır zira dengbêj tarafından eserin tamamı okunmamıştır ve eserin sonunda *La* ekseninde seyreden karar sesi daha çok dengbêjin üslûp özelliğinden kaynaklı olarak *Fa#* sesine düşüyor gibi görünmektedir. Bu durumda eserin karar perdesi biraz şaibelidir.

*Dengbêj, pedal sese vurgu yaparak ezgiye başlamıştır.

07- Hevala Min Birin

Dengbêj Tewfîq, eserin kendi bestesi olduğunu ve bu *kilamı*, başından geçen bir olaya istinaden yaptığını aktarmıştır. Eser içerisinde mahlas kullanılmamıştır. Bu eseri tercih etmemizin temel sebebi dengbêjlerin gelenekteki icracı özelliklerinin yanı sıra aynı zamanda ürettikleri eserlerin diğer anonim eserlerle olan bağlantılarını ve ne şekilde üretildikleriyle ilgili bilgi sahibi olma çabamızdan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda tezimizde notaya alınan eserler arasında anonim olmayan tek eserdir. Ayrıca aynı dengbêjin “Lê lê Dîlber” isminde bir bestesi daha tarafımızdan kayıt altına alınmıştır.

Eserin temel özellikleri diğer anonim eserlerden çok farklı değildir ancak dengbêjin üslûp özelliğinden kaynaklı olarak çok sert çarpmalar hâkimdir. Bunun dışında eserde çok yoğun melizmalar mevcuttur ve daha çok *Re-Mi* sesleri etrafında dolanan bir seyir özelliği hâkimdir.

*Dengbêj, pedal sese vurgu yaparak ezgiye başlamıştır.

08- Ezê Gulim

Dengbêj Xêniyê Qereyazi'nin okuduğu bu eseri İstanbul'da kaydettik. Aynı eserin Dengbêj Şakirê Mezrikî tarafından okunmuş farklı bir kaydı daha elimizde mevcuttur. Her iki kayıt arasında uslûp benzerliği vardır ve birbirine yakın bir biçimde icra edilmişlerdir ancak söz yapıları birbirinden ciddi farklılıklar göstermektedir.

Bu eserdeki *Re-Mi* arasındaki yoğun kalışlar Dengbêj Tewfîq'in *Dibê Birin* isimli bestesindeki yapıya çok yakındır. Aynı şekilde melizmatik özellikleri de bu eserdeki melizma kullanımıyla önemli benzerlikler göstermektedir.

09- Eslixan

Dengbêj Ehmed, ısrarla eserin bir ismi olmadığını vurgulamıştır bu sebeple Eserin temasını oluşturan ve sıklıkla atıfta bulunulan isim olarak *Eslixan* ismini tercih ettik. Dengbêj eserin türünün ne olduğuna ilişkin sorumuza sadece "*kilam*" cevabını vermiştir. Eser içerisindeki ikili diyaloglar *lawik* özelliklerine uymaktadır.

Melodik yapı sade ve ses genliği dar bir dizi aralığında seyretmektedir. Ses genliği 5 ses olan eser, notaya aldığımız eserler arasında en kısa ses dizisine sahiptir.

Eksen sesinden kayma bu eserde de gerçekleşmiştir. Normalde *Fa* eksenli başlangıç yapan eser devamında *Sol* sesine çıkarak bir tam ses oranında tizleşir. Bu türden eksen kaymaları eserlerin önemli bir kısmı için geçerlidir.

Daha çok syllabic karakterde seyreden eserde özellikle dize bitişlerinde kısa melizmalara da rastlanmaktadır.

*Dengbêj, pedal sese vurgu yaparak ezgiye başlamıştır.

10-Delal Hay Delal

Eserdeki eksen kayması nedeniyle ses, diğer örneklerden farklı olarak 1 tam ses kadar pestleşmiştir. Başlangıçtaki “*hahî*” kısmında *La* eksenli yapı eserin giriş bölümünde sol sesine kaymıştır. Bu türden eksen kaymaları birçok eserde karşımıza çıkar ve hemen hemen eserin tamamı boyunca devam eder ancak bu kaymalar genelde tize doğrudur.

Eserdeki bazı kısımlar dengbêjin okuma uslûbuna bağlı olarak hiç anlayamamıştır. Bu kısımlar üç nokta şeklinde gösterilmiştir.

Syllabic bir yapının hâkim olduğu eserde genelde *Re* sesinde yoğun kalıplar izlenmektedir.

*Dengbêj, pedal sese vurgu yaparak ezgiye başlamıştır.

11-Sado/Sedefxan (Sedefhan)

Eserin ismi olarak kayda geçtiğimiz *Sado* ismi, Kürtçe’de *Sedefxan* (Sedefhan) isminin bu yörede (Uludere) kullanılan biçimlerinden biridir. Bu isim yörede ayrıca *Sedef* ya da *Sadaf* şeklinde de ifade edilebilmektedir. Eser, bir *bêrîte* örneğidir ve genelde toplu olarak icra edilir; ancak böyle bir ortam oluşmadığı için dengbêj bu *bêrîteyi* solo olarak icra etmiştir.

Yapısı itibarıyla “dize tekrarlı-değişmeli” *bêritelerden* ayrılmaktadır. Bu eserde daha çok “ferde değişmeli” bir yapı hâkimdir.

11 süreli ilk ölçü ve serbest biten 2. ölçü, bir çeşit “bağlantı” olarak kabul edilebilir.

Eserin sözlerinde de diğer *bêrite* örneklerinden farklı olarak ters bir vurgu hâkimdir. Dizelerdeki okuyuş vurgusu şu şekildedir:

Sedefxan	(Türkçesi)	(Esas içerik)
Sadome, hoy hoy	<i>Sedefim (ben) hey hey</i>	
Sadome, bejin	<i>Sedefim, boyu</i>	<i>Boyu uzundur</i>
Bilinde, navteng	<i>Uzundur, beli</i>	<i>Beli incedir</i>
Zirave, birhok	<i>İncedir, kaşlar</i>	<i>Kaşlar katrandır</i>
Qetrane, ristkok	<i>Katrandır, kolye(si)</i>	<i>Kolyesi mercandır</i>
Mercane, memkok	<i>Mercandır, memeler</i>	<i>Memeler fincandır</i>
Fincane, Malgok	<i>Fincandır, evi</i>	<i>Evi virandır</i>
Wêrane hoy sedefxanê	<i>Virandır oy Sedefhan</i>	<i>Oy sedefhan</i>

Yukarıda da belirtildiği üzere melodik okumada sözlerdeki vurgular tamamen yer değiştirmektedir ve diğer kıtalar da aynı şekilde ters vurguyla okunmaktadır.

Elimizde eserin başka bir kaydı daha mevcuttur bu kayıta eserin 7 bentten oluştuğu görülmektedir. Eserin içeriğinde ise Sedefhan'ın güzelliği övgü dolu sözlerle methedilmektedir.

12- Pirga Cizîrê

22 süreli olarak tespit ettiğimiz “Pirga Cizîrê” isimli *bêrite*, Şırnak Uzungeçit'te bir düğün akşamı damadın evinde toplanan kalabalık bir dinleyici kitlesi arasında bulunan Dengbêj Hiseyn, Dengbêj Nûredîn, Bêritebêj Aqîv ve Tahirê Behdir tarafından (2+2 Erkek)¹ dize değişmeli biçimde icra edilmiştir. Okuyucular *bêriteyi* yarıda kaldığı anlaşılan bir bölümde değiştirerek 3 süreli başka bir *bêriteye* bağlarlar; ancak bu 3 süreli *bêrite* burada notaya alınmamıştır.

Nota kaydımızdaki eksik ölçülü giriş teknik bir problemden dolayı bu şekilde yazılmıştır. Esasen *bêrite*, dizenin başından başlamaktadır; ancak kayıt sırasında yaşanan bir olumsuzluk sebebiyle eserin giriş kısmı kaydedilememiştir. Bu nedenle kaydın başladığı yerden itibaren olan kısım notaya alınmıştır.

¹ Toplamda 4 kişiden oluşan ve karşılıklı ikişer erkek icracı grubunun atışmalı ya da değişmeli bir biçimde eserler okuyarak oluşturdukları koral müzik icrası.

Eserin dize değişmeli özelliği notasyonda röprizlerle ifade edilmeye çalışılmıştır.

Si notasının yer almadığı dizide, atlamalı bir yapı hâkimdir. Özellikle *Sol-Re-La* arasında sık ve sürekli atlamalar mevcuttur.

Kaynak Kişilerin (Dengbêjlerin) Biyografileri

01-Dengbêj Smail (1943 - ...) *Serhat* Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi “İsmail Dilekçi” dir. İlkokul mezunudur. Van/Özalp, Yukarı Çavdarlı köyünde doğmuştur. Hâlâ aynı köyde yaşamaya devam eden dengbêj, zaman zaman Van merkezindeki evinde kalmaktadır. Köyde genelde çiftçilikle uğraşmaktadır. Yirmi yaşından beri dengbêjlik yapmaktadır. Yaklaşık 18 yıl muhtarlık yapmış; bu süre zarfında dengbêjliği bırakmıştır. Muhtarlıktan sonra tekrar dengbêjlik geleneğine devam etmiştir. Van Dengbêj Evi kurulduğundan beri orada sanatını icra etmektedir. En çok, Dengbêj Hecî Evdilkerîm ve Şakiro’dan etkilendiğini belirtmiştir.

Görüşme Yeri: Van (Dengbêj Evi)

Tarih: 07.10.2010

02-Dengbêj Evdirrehanê Mehmudê Alê (1962- ...) *Botan* Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi Abdurrahman Oğuz’dur. Şırnak’ın Cizre ilçesine bağlı “*Berê Mirê*” köyünde doğmuştur. Herhangi bir resmi eğitim almamıştır. Babası, zamanında çok ünlü bir *peyîzok* icracısıymış. Evdirrehanê Mehmudê Alê, *stran*larının çoğunu babasından öğrenmiştir. Dengbêjlikten herhangi bir ekonomik kazanç elde etmemiştir. Serbest çalışmakla birlikte genelde çobanlık ya da ırgatlık yapmaktadır. Şu anda Cizre’de Mem u Zîn Kültür Merkezi çatısı altında dengbêjlik geleneğini sürdürmektedir.

Görüşme Yeri: Şırnak/Cizre (Mem u Zîn Kültür Merkezi)

Tarih: 17.09.2010

03-Dengbêj Hiseynî Evdo İsa (1944-...) *Botan* Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi “Hüseyin Paksoy” dur. Şırnak’ın Uludere ilçesine bağlı Yeşilyuva (reppin) mahallesinde doğmuştur. 13-14 yaşından beri *stran* okumaktadır. Kendisi İlkokul mezunu olup ırgatlık, hayvancılık gibi işlerde çalışmıştır. İki yıl Diyarbakır, altı yıl da İskenderun’da yaşamıştır. Daha sonra memleketine (Şırnak Uludere’ye) geri

dönmüştür. En çok etkilendiği dengbêjler ise, amcası Dengbêj Evdirehmanî Emer ve Tahirê Hesên'dir. Ayrıca yöre eğlencelerine dengbêj olarak iştirak etmektedir.

Görüşme yeri: Şırnak /Uludere (kendi evinde)

Tarih: 21.09.2010

04-Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî (1938-...) Diyarbakir Yöresi

Diyarbakır'ın Ergani ilçesine bağlı "Lexerî" köyünde doğmuştur. Nüfus kaydındaki ismi Seydo Şimşek'tir. Küçük yaşta anne ve babasını yitirmiş, amcasının yanında yaşamını sürdürmüştür. Resmi eğitim almamıştır. Onbeş yaşından beri *kilam* seslendirmektedir. Dengbêjliği katıldığı divanlardan öğrenmiştir. 20 yaşına kadar köyde yaşamış; ırgatlık ve çobanlık yapmıştır. Daha sonra çeşitli nedenlerle Diyarbakır merkezine göç etmek zorunda kalmış ve burada 25 yıl ayakkabı boyacılığı yapmıştır. Ardından Diyarbakır Belediyesi'nin temizlik işlerinde görev almıştır. Bu süre zarfında hem belediyedeki çöpçülük görevini hem de ayakkabı boyacılığını bir arada sürdürmüştür. 1980 yılında emekliye ayrılmıştır. Evli ve yedi çocuk babasıdır. Hâlâ Diyarbakır'da yaşamaktadır. Halk arasında birçok kaseti bulunmaktadır. Divanlarda *kilamlar* söylemeye devam etmektedir.

Görüşme Yeri: Diyarbakır (Dengbêj Evi)

Tarih: 26.09.2010

05 - Dengbêj Silêmanî Şirnexî (1954-...) Botan Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi "Süleyman Kabul'dür. Şırnak'ın Silopi'ye bağlı Cêmai (Birlik köy) köyünde doğmuştur. Evli, 8 çocuk babasıdır. Irgatlık, çiftçilik gibi işlerde çalışmıştır. 9-10 Yaşından beri *stran* okumaktadır. Resmi eğitim almamıştır. Hâlâ serbest çalışmanın dışında Dengbêjlik Geleneği'ni Silopi Laleş Kültür Merkezi çatısı altında sürdürmektedir. Düğün, nişan gibi eğlencelere dengbêj olarak iştirak etmekte ve sanatını icra etmektedir. En çok, Dengbêj Feqe Xalidê Sedo ve Berceşê Simaî'den etkilenmiştir.

Görüşme Yeri: Şırnak / Silopi (Akrabasının (Faysal) evinde)

Tarih: 12.09.2010

06- Dengbêj Selhedîn (1945 - ...) *Serhat* Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi Selahaddin Irgat'tır. İlkokul mezunudur. Van'ın Şahgeldi köyünde doğmuştur. Hâlâ Van'da yaşamaktadır. Yaklaşık 40 yıl şoförlük yapmıştır; bu mesleğinin yanı sıra dengbêjliği de sürdürmüştür. Şu anda sadece dengbêjlik yapmaktadır. Çok sayıda uzun hava, masal ve hikâye bilmektedir. Babası (Îboyê Muhacir) eskiden çok tanınan usta bir dengbêj imiş. Babası, aynı zamanda uzun yıllar boyu Kor Hüseyin Paşa'nın dengbêjliğini yapmıştır. Yaklaşık 2007'den beri Van Dengbêj Evi çatısı altında sanatını icra etmektedir. 2006 Yılında Kom Müzik'ten çıkan Gewgewê adlı albümde "Xozan" adlı *kilamı* seslendirmiştir.

Görüşme Yeri: Van (Dengbêj Evi)

Tarih: 07.10.2010

07- Dengbêj Tewfîq (1955 - ...) *Serhat* Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi "Tevfik Saçık" tır. 1955 yılında Van'ın Özalp ilçesinde doğmuştur. Resmi eğitim almamıştır. Yaklaşık 15 yaşından beri *kilam* okumaktadır. Daha çok, düğün şarkıları ve uzun havalara hâkim olduğunu ifade etmiştir. Serhat Yöresi'nde nam yapmış bütün dengbêjleri severek dinlediğini belirtmektedir. Anonim eserlerin icrasının yanı sıra kendisine ait besteleri de mevcuttur. Van Dengbêj Evi çatısı altında sanatını sürdürmektedir.

Görüşme Yeri: Van (Dengbêj Evi)

Tarih: 01.10.2010

08- Dengbêj Xêniyê Qereyazî (1955 - ...) *Serhat* Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi Ğeni Şahin'dir. 1955 yılında Erzurum'un Karayazı ilçesine bağlı Beyro köyünde doğmuştur. İlkokul mezunudur. İlk *kilam*larını Erivan Radyosu'ndan öğrenmiştir. Daha sonra sesini bir teypten dinleyip hayran kaldığı Dengbêj Reso ile tanışır. Tanışmadan sonra da kendisini örnek belleyip onun takipçisi olur. Yaklaşık 20 yıldan beri İstanbul'da yaşamaktadır; ancak sürekli bölgeye gidip oradaki dengbêjlerle divanlarda ve sohbetlerde bir araya gelip *kilam*lar okumaktadır. Ayrıca İstanbul'da çeşitli organizasyon ve etkinliklerde de dengbêjlik hünerini sergilemektedir. Dengbêj Xêniyê Qereyazî, Mihemedê Canşa, Huseynê Orginosi, Şakiro, gibi usta dengbêjlerle birlikte divanlarda *kilam* söyleme imkânı bulmuştur. Dengbêj Xêniyê Qereyazî, Bülent Gündüz'ün yazıp yönettiği "Evdalê

Zeynikê” (2010) isimli uzun metrajlı belgesel filmde, ünlü dengbêj Evdalê Zeynikê’yi canlandırmıştır.

Görüşme Yeri: İstanbul (Mezopotamya Kültür Merkezi)

Tarih: 11.08.2010

09- Dengbêj Ehmed (1954-...) Serhat Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi Ahmet Bingöl’ dür. Muş’un Varto ilçesine bağlı Sazlıca (Qerqeli) köyünde doğmuştur. Evli ve yedi çocuk babasıdır. Resmi eğitim tahsili yoktur. 14-15 yaşlarında *stran* okumaya başlamıştır. Kendisini Reso, Şakiro ve Hüseyini Orginosi’nin takipçisi ve öğrencisi olarak görmektedir. Dokuz yıl “Avrupa’da” yaşamıştır. Kendisine ait amatör ses kayıtları bulunmaktadır. Hâlâ Muş Varto’da yaşamını sürdürmektedir. Ayrıca köy eğlencelerine dengbêj olarak iştirak etmektedir.

Görüşme Yeri: Muş / Varto (Sazlıca köyü)

Tarih: 03.10.2010

10-Dengbêj Eli (1950-...) Serhat Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi, Ali Tamince’dir. Van’ın Çaldıran İlçesine bağlı İncealan (Hevêda) köyünde doğmuştur. İlkokul mezunudur. Kendisi emeklidir. 14-15 yaşından beri *kilam* okumaktadır. *Kilam*ların yanı sıra çok sayıda hikâye bilmektedir. Van’da Dengbêj Evi çatısı altında sanatına devam etmektedir. En çok, Dengbêj Mihemedê Mirêd’den etkilenmiştir. Okuduğu *kilam*ları genelde Mihemedê Mirêd, Reso, Şakiro ve kendisi de dengbêj olan babasından öğrenmiştir. Yaklaşık 30 yıldan beri yöre eğlencelerine dengbêj olarak iştirak etmektedir.

Görüşme Yeri: Van (Dengbêj Evi)

Tarih: 01.10.2010

11-Dengbêj Mahmudê Hecî (1962-...) Botan Yöresi

Nüfus kaydındaki ismi Mahmut Ürün’dür. Şırnak’ın Uludere ilçesine bağlı Nêrweh (taşdelen) köyünde doğmuştur. Ortaöğretim mezunudur. Geçimini serbest işlerde çalışarak ve düğün vs. gibi kimi eğlencelerde sanatını icra ederek sağlamaktadır. Dengbêjlik hünerinin yanı sıra çok sayıda hikâye bilmektedir; ayrıca taklit yeteneği sayesinde köy

eğlencelerinde sürekli aranan ve sevilen biridir. Yaklaşık 10 yaşından beri *stranlar* seslendirmektedir. *Stran*larını çoğunlukla yine bir dengbêj olan babası Hecî Xêro'dan öğrenmiştir. En çok sevdiği ve etkilendiği diğer dengbêjler ise Mihemed Salihê Mijûnî, Ehmo Gavan, Tahirê Evdile, Mihemedê Emer' dir. Daha çok aşk ve kahramanlık *stranları* icra etmektedir.

Görüşme: Şırnak/Uludere (kendi evinde)

Tarih: 20.09.2010

ÖZGEÇMİŞ

Rodizan Ürün,1982 yılında Şırnak'ın Uludere ilçesinde doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Uludere'de tamamladı. 2000 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü'nü okumaya hak kazandı. Lisans öğrenimi boyunca Şırnak ve çevresinde halk dansları ve müzikleriyle ilgili derleme çalışmalarında bulundu. Ayrıca yine bu yöredeki bazı dans ve dans müziklerinin araştırılmasını konu edinen bitirme çalışmasıyla 2006 yılında bölümden mezun oldu. 2008 yılında kronik psikoz hastalarına hizmet veren özel bir rehabilitasyon merkezinde müzik öğretmenliğine başladı. 2009 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Bölümünde Yüksek Lisans eğitimine başladı. Bu süre zarfında Melih Duygulu danışmanlığında Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Dengbêjlik (Âşıklık) Geleneği ve Bunun Sosyo-Kültürel Yansımaları” isimli çalışmasını hazırladı. Hâlâ rehabilitasyon merkezindeki müzik öğretmenliği görevine devam etmektedir.