



Kültürel Mirasın Aktarımı Bağlamında Klasik Türk Şiirinin Geleneksel Sözsüz Seyirlik Oyunlara Katkısı Üzerine

On the Contribution of Classical Turkish Poetry to
Traditional Non-Verbal Demonstrations in the Context of
the Transmission of Cultural Heritage

Kürşat Şamil Şahin*

Öz

Günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş olan sözsüz oyunlar somut olmayan kültürel mirasın tanımı bağlamında gösteri sanatları başlığı altında incelenebilir. Gösteri sanatları usta çıraklık ilişkisi içinde aktarılması gereken -ve özellikle de sözsüz oyunlar- beceri isteyen bir kültürel mirastır. Aynı zamanda geçmişten günümüze sözsüz oyunların detayları literatür taramasıyla da ortaya çıkarılabilmekte ve bu çalışmalar kültürel mirasın yaşayabilirliğine destek olmaktadır. Sözsüz oyunlara dair rastlanan detaylar nedeniyle, SOKÜM'ün koruma yaklaşımı bağlamında derleme, arşivleme, kuşaktan kuşağa aktarımı sağlama ve yaşayan kültürün bir parçası haline getirme

Geliş tarihi (Received): 16-10-2024 Kabul tarihi (Accepted): 05-06-2025

* Doç. Dr. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Bartın-Türkiye/ Assoc. Prof. Dr., Bartın University, Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature. kursatsamil@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0002-0141-5748

hedeflerine klasik Türk şiirinin katkı sağladığı söylenebilir. Divan şairinin seyirlik oyunlara yüklediği anlamları ve bu oyunlara bakış açısını tespit etmek için yapılacak çalışmalar hem oyunların uygulama biçiminin hem de klasik Türk şiirinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bunun yanı sıra oyun-sanat ilişkisine kültürel miras ve gelenek çerçevesinden bakmayı kolaylaştıracak ve klasik şiirin kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlayan yönüne ışık tutacaktır. Seyirlik oyunlara yönelik araştırmalarda, genellikle surnâmeler başta olmak üzere bazı gezi yazıları ve tarih kitapları kaynak olarak kullanılmıştır. Divanlar üzerinde bu konuda ayrıntılı inceleme yapılmadığı ve bu oyunların somut olmayan kültürel miras bağlamında yeterince ele alınmadığı söylenebilir. Çalışmada, divan şairlerinin kaynaklığında bu oyunlara bakmak, oyunların şiirlere nasıl yansıdığını tespit etmek ve şiirlerden hareketle seyirlik oyunların uygulanış biçimine dair ipuçları yakalamak ve sözsüz seyirlik oyunların yeniden canlandırılmasına (revitalization) katkı sağlamak hedeflenmektedir. Seyirlik oyunların kültürel yaşamda ifade ettiği anlamlar üzerinde durulduktan sonra Osmanlı dönemi kültürel hayatının bir parçası olma ve kültürel devamlılığı sağlama bağlamında temsil değeri olan sözsüz seyirlik oyunlardan bahsedilecektir. Tanık beyitlerle cambazlık, gözbağcılık, dans, güç gösterisi, akrobasi ve denge gösterisi, hayvanlarla icra edilen oyunlar gibi gösterim sanatlarının -bir söylem unsuru olarak ve gündelik yaşamın yansıtılması bağlamında- nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır.

Anahtar sözcükler: *cambaz, hokkabâz, sirk, eğlence, SOKÛM*

Abstract

Nonverbal plays, which are about to disappear today, can be examined under the title of performing arts in the context of the definition of intangible cultural heritage. Performing arts -especially nonverbal plays- are a cultural heritage that needs to be passed on in a master-apprentice relationship and requires specialized skills. At the same time, the details of nonverbal plays from the past to the present can also be revealed through literature review, and these studies support the viability of cultural heritage. Due to the details of nonverbal plays, in the context of the conservation approach of intangible cultural heritage; it can be said that classical Turkish poetry contributes to the goals of compiling, archiving, transferring from generation to generation and making it a part of living culture. Studies to determine the meanings that “Divan” poets attribute to theatrical plays and their perspective on these plays will provide a better understanding of both the practice of these plays and classical Turkish poetry. In addition, it will make it easier to look at the play-art relationship from the framework of cultural heritage and tradition, and shed light on the aspect of classical poetry that ensures the sustainability of cultural heritage. In studies on theatrical plays, some travel writings and history books, especially the “sûr-nâmes”, have been used as sources. It can be said that there has not been a detailed study on the “Divans” on this issue and that these games have not been adequately addressed in the context of intangible cultural heritage. The aim of the study is to examine these plays by taking “Divan” poets as a source, to determine how the plays are reflected in the poems, to get clues about the way the nonverbal plays are applied based on them, and to contribute to the revival of the nonverbal theatrical

plays. In this research, the meanings of theatrical plays in cultural life will be emphasized, and the wordless spectacle plays, which have the quality of being a part of the cultural life of the Ottoman period and have representation value in the context of ensuring cultural continuity, will be mentioned. It will be emphasized how performing arts such as acrobatics, conjuring, dance, power show, balance shows, and games performed with animals are handled with witness couplets - as an element of discourse and in the context of reflecting daily life.

Keywords: *acrobat, juggler, dance, entertainment, ICH*

Extended summary

Classical Turkish poetry reflects the cultural values and everyday life of the society in which it was produced through a rich array of similes, metaphors, imagery, and conventional literary motifs (mazmuns). The discourse constructed in classical Turkish poetry mirrors the performance contexts and practices of nonverbal performative plays. As such, it contributes to the revitalization, transmission, preservation, and documentation of this cultural heritage from past to present.

Numerous references to nonverbal performative plays—an integral part of social entertainment culture—are found throughout classical poetry. Beyond standalone works that depict public festivities, poets incorporated concepts related to entertainment culture into their divans as central poetic elements to express their inner worlds. Essentially, classical poets utilized performative plays to concretize their emotions, thoughts, and imaginations, while simultaneously portraying the rituals and performance practices associated with entertainment in their time.

This study explores not only the emotions expressed through nonverbal performative plays in poetry but also the specific features of these plays and the artists' performance styles. Accordingly, a selection of significant divans and mesnevis from the 13th to the 19th centuries was analyzed, supported by the 'Contextual Index and Functional Dictionary of Historical and Literary Texts' (Lehçediz). Relevant couplets referring to these performances were selected and discussed within a broader context.

The primary aim of this study is to explore the relationship between performance and art through the lens of cultural heritage and tradition, shedding light on the role of classical poetry in ensuring the sustainability of intangible cultural heritage. Through selected couplets, the study highlights how performative arts, such as acrobatics, illusionism, dance, displays of strength, balance acts, and animal-based performances, were represented within the context of everyday life.

Entertainment and play are cultural domains that align with the characteristics of societies capable of developing their traditions and practices. Within the context of daily life, these two concepts should also be considered dynamic forces that sustain, transmit, and transform cultural values. Nonverbal performative plays, as a form of performing arts, lie at the intersection of entertainment and play culture, representing a traditional structure that addresses societal needs for humor, excitement, and artistic expression. In Turkish culture, this representation

and its associated conventional framework—rooted in shamanic rituals, puppet shows, and wedding ceremonies—have continued uninterrupted through modernization and beyond. While performative arts have functioned as lived practices within social life, they have also survived as poetic elements in literature.

Through the use of *mazmuns*, classical Turkish poetry provides detailed descriptions of performative plays and their reenactments. Poets often idealized themselves, the beloved, and the rival as metaphorical performers. By portraying figures such as acrobats (*cambaz*), jugglers (*hokkabâz*), fire performers (*âteşbâz*), bowl balancers (*kâsebâz*), and other entertainers, they indirectly expressed the roles of lover, beloved, and rival. In doing so, they incorporated cultural elements from daily life into their couplets with remarkable precision. These poetic references offer valuable insights into the social life and entertainment practices of the period.

For instance, acrobatics in classical poetry are frequently used as metaphors and are regarded as visual elements that enrich the world of *mazmuns*. The historical significance of acrobatic performances in everyday rituals is emphasized through such depictions. Poetic portrayals commonly describe jugglers (*tâsbâz*) wearing long garments with concealed compartments for bowls used in tricks; dancers (*çengi*) bending backward, striking their heels, and swaying their hips; bowl balancers spinning dishes on sticks while tapping them; and fire performers placing flaming swords into their mouths. These depictions point to the ritualistic origins of dance and performance in religious or magical ceremonies, which later became central to nighttime entertainment in Ottoman society. Classical poetry often draws associations between dancers and literary symbols such as fate, the beloved, or the wind, inspired by the movements of the dance.

Thus, classical Turkish poetry not only represents nonverbal performative plays as part of a metaphorical system but also reflects the enduring nature of these arts as traditional structures of intangible cultural heritage. Within this framework, it becomes evident that the detailed depictions of nonverbal performative plays found in classical poetry can make meaningful contributions to contemporary research on Turkey's intangible cultural heritage. These poetic sources may assist in elaborating elements in the national heritage inventory, supporting living practitioners, and revitalizing lost traditions. Furthermore, they provide a historical foundation for proposing the inclusion of nonverbal performative plays in UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity on behalf of Turkey.

Giriş

Somut olmayan kültürel miras insan yaşamının -neredeyse insanlık tarihiyle eş zamanlı ilerleyen süreçte- kültüre bağlı olarak gizil/birleştirici bir güç halinde devamını sağlamıştır. Bugün geline nokta sözlü kültür ve somut olmayan kültürel miras, gündelik yaşamda, eğitimde, kültürel endüstrileşmede arka planda kalmış; kültürel değişimin bir parçası olmaktan uzaklaşmıştır. Sözlü kültürün işlevi, hayatın değişik noktalarındaki çeşitli sosyal gruplar tarafından farklı değerler atfedilse de, yazılı olana göre ikinci planda kalmıştır (Goody, 2009: 128).

Kültürel mirasın korunmasına yönelik bütün girişimler, insanın yıkma-inşa etme, unutmama-belleği koruma arzusu arasında kaldığı paradoksal yanını gösterir. Bu çelişkiye insanlığın ilerleme düşüncesine ve pratiklerine bağlı kalarak devam ettirdiği rasyonel süreç ivme kazandırmıştır. Boş zaman olgusuna anlam kazandıran eğlence kültürü, rasyonel hayatı kesintiye uğratmasa da kendi dinamiklerinden, oluşturduğu ritüellerden beslenerek devam-değişim ilişkisinin ayrıntılarını sunma niteliğine sahiptir. Bu nitelik eğlenceyi, bir taraftan aşinalık içerdiği (geleneksel yapıya sahip olduğu) diğer taraftan değişime açık özelliklere sahip olduğu için kültürel mirasın bakiyelerinden biri olarak ön plana çıkarır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren insan ve toplumun değiştiğini ifade etmek için de kullanılan kültürel endüstri olgusu, kültürün heterojen bir yapıya dönüşmesini arzular. Bu arzu, sözlü kültürün ve somut olmayan kültürel unsurların heterojen yapı içinde erimesinin önünü açar. Kültürün değişim süreçlerinde kaybolma tehlikesi ile karşılaşan unsurların artmasıyla somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunmasına yönelik kurumsal çabalar artmıştır (Oğuz, 2013: 104). Bu çabalar somut olmayan kültürel miras belleğini oluşturmaya yönelik her ayrıntıyı dikkatle incelemiştir. Gösteri sanatları, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar, dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar, el sanatları geleneği, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler somut olmayan kültürel miras olarak belirlenmiştir (Oğuz, 2013: 60). Belirlenen kültürel miras alanlarından biri de oyunlardır.

Gündelik yaşamın sınırları içinde boş zamanın kaliteli bir biçimde değerlendirilmesine hizmet eden oyun, insan için yaşamı eğlenceli ve yaşanabilir hale getirir. Geniş bir anlam alanına sahip olmakla birlikte gündelik yaşamda, geçiş dönemlerinde, eğlencelerde ya da boş zamanı değerlendirmede önemli bir rol üstlenen oyun; aynı zamanda edebiyatta, felsefede, siyasette ve sanatta da çeşitli formlarda yer almıştır. Oyunun ontolojik olarak ne olduğu hakkında farklı görüşler vardır.

Oyun başlangıçta dinî alan içinde miydi, din dışı alana sonradan mı taşındı, başından beri profan bir yapıya mı sahipti, gündelik yaşamda ve çeşitli bağlamlarda insanın yaptığı her hareket ya da girdiği rol bir oyun kabul edilebilir mi gibi sorular araştırma konuları içinde yer almıştır. Bu bağlamda oyunun tanımına genel olarak bakılacak olursa oyun, “belli kuralları olan, yetenek ve zekâ geliştirici, iyi vakit geçirmeye yarayan bir eğlence; tiyatro ve sinemada sanatçının rolünü yorumlama biçimi, temsil ve piyes; müzik eşliğinde yapılan hareketler; şaşkınlık uyandıran hüner; hile, entrika, kumar; çevikliğe dayanan her türlü yarışma; rakibi yenmek için yapılan şaşırtıcı hareketler” (Çağbayır, 2016: 4514) gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Tecrübe etme, tecrübeden anlam çıkarma, tecrübeye anlık değişkenlere göre yeniden biçim ve düzen verme pratiğini de karşılayan oyun kavramında iki yön ön plana çıkmaktadır. Oyun ya bir “yarışma” ya da “bir şeyi temsil ve yansıtmadır”. Bir eylem, gösterim ya da yarış olarak yapılabilir. Gösterilerde ise oyunu izleyerek deneyimleyen seyirciyi eğlendirme, hayrete düşürme, hoş vakit geçirerek etkileme amaçlanır. Oyunda bireyin oyuncu olarak katılımı esas iken gösteride seyirci sürece müdahil olmayan bir gözlemci konumundadır. Seyirci doğrudan gösterim sürecine dâhil olmasa da “alkışlar, tepkiler ve çıkardığı seslerle” oyuncuyu veya gösteriyi yapanı olumlu ya da olumsuz etkileyebilir. Bu nedenle “oyun, oyuncu ve seyirci”yi bir bütün olarak düşünmek gerekir. Özellikle seyirlik oyunlarda seyircinin dikkati ve coşkusu doruğa çıkabilmektedir.

Böylece seyircinin gösteriyi yapanın (icracının) motivasyonunu ve icrasını (performans) önemli derecede etkilediği söylenebilir. Bu çalışmanın konusu olan “seyirlik oyun” (And, 2012: 30) ifadesi seyredilen oyunları diğerlerinden ayırmak için kullanılmaktadır. Seyirlik oyunlar “dramatik olan”, “dramatik olmayan” ya da “sözlü” ve “sözsüz” olmak üzere ikiye ayrılır. Taklidin ön plana çıktığı “Karagöz, kukla, meddah, ortaoyunu, tuluat tiyatrosu ve köy oyunları” sözlü; “cambazlık, gözbağcılık, dans, güç gösterisi, akrobasi ve denge numaraları, hayvanlarla gösteri vb.” ise sözsüz seyirlik oyunlardır (Boratav, 1995: 182; Düzgün, 2014: 156).

Oyun olgusunun içerdiği anlam ve pratikleri büyük ölçüde barındıran seyirlik oyunlar; eğlence kültürünün, en geniş manada gündelik hayatın panoramasını sunar. Gündelik hayatı oluşturan kültürel dinamikleri de görünür kılar. Kültür, bir olgu ve pratik olarak biraz da gündelik yaşama göre yeniden üretilen ritüellerden yararlanarak yaşar. Yeni bir seyirlik oyun, bellekte önceden yer edinmiş bazen belleğin kendisi olan ritüellerin bir parçasına dönüşür. Boratav, seyirlik oyunlar ile gündelik yaşam ilişkisini

Seyirlik oyunlar sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılamaz. Bir kelime ile halkın yaşamıyla kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler ve ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler (1995: 224) biçiminde özetler.

Böylece kültürel üretim; bellek, ritüel ve gündelik yaşamla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda kültürel miras olarak gündelik yaşamda ve özel alan olan eğlence kültüründe yer alan sözsüz seyirlik oyunların geçmişten günümüze icra biçimindeki değişim, dönüşüm ve çeşitlenmesine bakmamız gerekmektedir.

Sözsüz seyirlik oyunların kültürel kökenine kamlık-şamanlık uygulamalarında rastlanmaktadır. Hatta şamanlara verilen adlardan biri de “oyun”dur. Orta şamana “orta-oyun”, yüce şamana da “uluhan-oyun” deniliyordu. Şamanın eylemi gösteri temellidir, yani bir tiyatro gibidir. Şaman inandırıcılığını sağlamak için seyirciyi gerçek zaman ve mekândan koparıp kendi oluşturduğu dünyaya çeker. Şamanın bu gösterilerdeki icrasını Banu Ayten Akın şu şekilde ifade eder:

Şaman, gösterisini gündüz ya da gece loş bir ışık altında yapar. Tanrılar ve ruhlarla ilişkiye girme esnasında sihirli kullanır. Gökyüzüne yükselme, ruhların sesini taklit etme, onlarla pazarlığa girişme ve diyaloglar hepsi teatral atmosfer yaratılarak elde edilebilir. Kendinden geçerek yaratılan coşkunluk durumu, hayvan hareketlerinden oluşan dans figürleri teatral öğelerdir. Davulu ve şarkısı ile eşlik ettiği ayininde o hem ozan, hem de oyuncudur. Öte yandan gerekli olsun ya da olmasın akrobatik hünerlerini sergilediği görülür. Bir yılını, bir ipi kaybetmek, kılıç üstünde ya da ateş üstünde yürümek, kafasına kesilmiş görüntüsü vermek hepsi bir vecd hali içinde ortaya çıkan büyüleyici gösterilerdir (2011: 9-10).

Sözsüz seyirlik oyunların tarihi arka planını görmemize yardımcı olan diğer kaynaklar arasında bulunan Türk ve İslam dünyasına ait resim ve minyatürlerden bazı oyunların çok eskiye dayandığı anlaşılmaktadır. Gösteri sanatları ya da sirk sanatları gibi kavramlarla da ifade edilen sözsüz seyirlik oyunlar; XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar Osmanlı şenliklerinde önemli bir yer edinmiştir (Sekmen ve Arık Ateş, 2016: 21). Gösteri sanatlarının şenliklerde

yer alması, eğlence anlayışı ve gündelik yaşam üzerinden inşa edilen kültür olgusunun pratiğe nasıl dönüştürüldüğü ile ilgilidir. Bu dönüşüm, toplumların kültürel tasarımlarını ritüeller üzerinden nasıl görünür kıldıklarını da ortaya koyar.

Sözsüz seyirlik oyunları, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi-2003 (SOKÜM) Madde – 2: Tanımlar altında “Gösteri Sanatları” içinde sınıflandırılmakta ve araştırmalar bu yönde yapılmaktadır (URL-1). Bu sözleşmeye 2006 yılında taraf olduktan sonra Türkiye, kültürel miras araştırmaları konusunda önemli çalışmalar yapmış ve 2008 yılından başlamak üzere “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi”ne 27 unsuru kaydettirmeyi başarmıştır. Bu bağlamda Türkiye’nin Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri’nde güncel olarak bulunan Geleneksel Seyirlik Sanatlar ve Oyunlar aşağıdaki tabloda yer aldığı şekliyle kaydedilmiştir.

Unsur Grup Başlık Adları	Grup Kodu	Unsur Adları	Envanter No	İl Envanteri Unsur Sayısı
Geleneksel Seyirlik Sanatlar ve Oyunlar	1.030	Meddahlık	1.030.01	3
	1.030	Karagöz	1.030.02	3
	1.030	Kukla	1.030.03	2
	1.030	Geleneksel Sirk Sanatları	1.030.04	7
	1.030	Geleneksel Mehter	1.030.05	2
	1.030	Köy Seyirlik Oyunları	1.030.06	46
	1.030	Oda Oyunları ve Oyun Çıkarma Geleneği	1.030.07	6
	1.030	Orta Oyunu	1.030.08	1
	Toplam Unsur: 8			Toplam Kayıt Sayısı: 72

Tablo-1: Türkiye’nin Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri, Geleneksel Seyirlik Sanatlar ve Oyunlar Bölümü (URL-2)

Ayrıca envanterde takvime bağlı inaniş, kutlama ve gelenekler, 21 unsur ve 85 kayıt; geleneksel festival ve şenlikler, 5 unsur, 22 kayıt bulunmaktadır. Geleneksel seyirlik sanatlar ve oyunlar grubu içinde geleneksel sirk sanatları unsurları içinde yer alan 8 unsur cambazhane/körmük geleneği yerel ad başlığıyla Ankara, İstanbul, Antalya, İzmir, Konya, Bursa ve Edirne illerinin dosyalarına kayıtlı gözükmektedir. Ancak cambazhane/körmük geleneği içinde yer alan oyunlara ait detaylar bu listelerde yer almamaktadır. Körmük geleneği, genel anlamda seyircilerin önünde icra edilen her türlü eğlendirici seyirlik oyunları kapsamaktadır.

Klasik Türk şiiri de içinde bulunduğu toplumun kültürel değerlerini, gündelik yaşam içinde türlü teşbih, mecaz, hayal ve mazmunlarla birlikte yansıtmıştır. Bu bağlamda oyun kültürünü, pratiği olan bir kavram ya da kültürel değerlerin korunması ve aktarımı olarak değil; dil malzemesi ve benzetme unsuru olarak ele aldığı görüşü klasik Türk şiirine bütüncül bir yaklaşım değildir. Böylece klasik Türk şiirinin inşa ettiği söylemin, bir kültürel miras olarak sözsüz seyirlik oyunların icra ve bağlamalarını geçmişten günümüze yansıttığı, bu kültürel mirasın yeniden canlandırılması (revitalization), aktarımı, korunması ve belgelenmesine katkı sağladığı söylenebilir. Şiirlerde; sosyal hayatın bir parçası olan eğlence kültürünün görünür

kılındığı seyirlik oyunlara çok sayıda gönderme yapılmıştır. Şenliklerin anlatıldığı müstakil eserlerin¹ dışında şairler, divanlarında eğlence kültürüne ait kavramları kendi iç dünyalarını yansıtmak için şiirlerinin temel unsuru haline de getirmişlerdir. Aslına bakılırsa divan şairleri kendi duygu, düşünce ve hayallerini somutlaştırmak için seyirlik oyunlara başvurmuşlardır. Bununla birlikte dönemin eğlence ritüellerinin nasıl icra edildiğini tasvir etmişlerdir. Bu çalışmada; şairlerin şiir malzemesi haline getirdiği sözsüz seyirlik oyunların onların hangi duygularına tercüman olduğunun yanı sıra, şiirlerde bu oyunların kimi özelliklerine ve oyuncuların (icracıların) icra biçimlerine dair bilgiler de ortaya konulacaktır. Çalışmada oyunlara dair örneklerin seçiminde 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar öne çıkan divan ve mesneviler taranmış, ayrıca “Tarih ve Edebiyat Metinleri Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü”nden (Lehçediz) yararlanılmıştır. Bu noktada oyunların icrasına dair bilgiler barındıran başlıca beyitler belirlenmiş ve konu genel bir çerçevede ele alınmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın amacı; oyun-sanat ilişkisine kültürel miras ve gelenek çerçevesinden bakmak ve klasik şiirin kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlayan yönüne ışık tutmaktır. Çalışmada, tanık beyitlerle cambazlık, gözbağcılık, dans, güç gösterisi, akrobasi ve denge gösterisi, hayvanlarla icra edilen oyunlar gibi gösterim sanatlarının gündelik yaşamın yansıtılması bağlamında nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır.

Klasik Türk şiirinde sözsüz seyirlik oyunlar

A. Âteşbâzlık

Âteşle gösteri yapan veya şenliklerde donanma fişeklerini hazırlayan kişilere âteşbâz denilmektedir. Fişek hazırlayanlara fişekbâz adı da verilir. Fişekler tek başına yapıp kullanıldığı gibi bir gösteri haline getirilip bazı dekorlara, insan, hayvan vb. tasvirlerine bağlanıp fırlatılırdı. Mesela kale ve kule tasvirlerine yerleştirilen fişekler, hurma ağacı şeklinde bir tasvir ve etrafına bağlanmış fişekler, gemilere ve çekitirilere yerleştirilmiş fişekler, gözlerinden, kafalarından, burun ve kulaklarından fişekler fırlayan yedi başlı ejderhalar, ayı, eşek ve kuş gibi canlı hayvanlara bağlanan fişekler, tiryaki denilen yarı sarhoş insanlara bağlanan fişekler vardır. Fişekler çıkardıkları sese ve şekle göre isimlendirilmiştir. Kaynaklarda 70 civarı fişek ismine rastlanılmaktadır (Arslan, 1990: 342-343). Eğlence meclislerinin vazgeçilmezi olan âteşbâzlar tarafından hazırlanan bu türden çalışmalara “ateş işi” denilmektedir. Metinlerden anlaşıldığına göre günümüzdekileri aratmayacak derecede renkli ve zengin gösteriler yapılmaktadır (Şentürk, 2017: 409).

Osmanlı toplumunda bayramlarda, mesire yerlerinde düzenlenen eğlencelerde ve bilhassa donanma şenliklerinde âteşbâzların izleyicilerin ilgisini çektiği bilinmektedir. Evliya Çelebi XVII. yüzyıldaki eğlencelerde âteşbâz ve fişekçilerin gösterilerini “havaî fişekçiler esnafı” başlığı altında uzun uzun anlatmaktadır (Kahraman, 2006: 565-566).



Fotoğraf 1: Havaî fişek gösterileri (And, 1982: 49)

Âteşbâzların hazırladığı içinden rengârenk fişeklerin çıktığı “dahme” diye bir dolap vardır. Bu fişeklerin “gül-efşân (gül saçan), mâhtâb (ay ışığı), âsumânî (göğe ait, mavi)”, nergis, gül-rîz, fevvâre, serçek gibi çeşitleri bulunur. Bu kelimeler şiirlerde her iki anlamını çağrıştıracak şekilde yer alır. Patlayınca gül renkli ve şekilli alevler saçan fişeklere gül-efşân, ay gibi parlayan donanma fişeklerine ise mâhtâb denir (Onay, 1993: 129). Mâhtâb, günümüzde maytap şeklinde kullanılmaya devam etmektedir. Bâkî, bir âteşbâzın gül-efşân gösterisinden hareketle *Oldı sahn-ı bâgda peydâ gül-efşânlar yine/Hâsılı döndi çemen bezminde âteş-bâze gül* (Küçük, 1994: 208) beytinde, bağdaki güllerin görüntüsünü tasvir eder. Şairler, aşk ateşi ve gökyüzüne yükselen ahlarnı bir âteşbâzın gösterisine benzetirler. Necâtî, her gece gökyüzüne âsumânî fişek atan bir âteşbâz olduğunu söyler (Tarlan, 1992: 358). Âşıkların aşk ateşi gökyüzünü bir ay gibi aydınlatır, ayrıca onların ahları semayı masmavi kılar. Bu durumu Za’îfî, yine bir âteşbâzın mâhtâb ve âsumânî fişek gösterisi üzerinden tasvir eder (Akarsu, 1990: 161). Bağdatlı Rûhî âşıkların çilesini, âteşbâzların gösterilerde yanan kılıçlar kullanması ve bu alevli kılıçları ağızlarına sokmaları üzerinden vurgular (Buyruk, 2015: 88). Bâkî, âteşbâzın ağzından ateşler çıkarp etrafa yaymasını, rüzgârın gül yapraklarını dağıtması üzerinden tasvir eder (Küçük, 1994: 17). Yahyâ Beğ, yapılan gösterilerin gece karanlığını aydınlatması ve geceyi gündüze çevirmesini, keskin bir ok gibi göğe yükselen fişeklerin çıkardığı kıvılcımların yağmur gibi yere inmesini tasvir eder (Şentürk, 2017: 409). Âteşbâzların koltuk altlarına yerleştirdiği bir düzeneğe petrol (petrol) koyduklarını Şemsî’nin, kırlangıcı kervan yolunda bir âteşbâza benzettği beytinden öğreniriz: *Koltug altından ki neft-endâzdur/Kârbân yolında âteş-bâzdur* (Kaplan, 2003: 796). Âteşbâzların su üzerinde gösteri yaptığını Rumelili Za’îfî, “Ayrılık hasretiyle ağladıkça gözlerimden ateş çıkar; sanki âteşbâz göz, suda ateş yakar” anlamındaki beytinde ifade eder:

Agladukça fûrkatünde gözlerümden od çıkar/Âteş ışıını yakar san suda âteş-bâz göz (Akarsu, 1990: 116). Ateşle ilgili gösteriler, yangınları önlemek için su üzerinde veya deniz kenarında yapılmaktadır. Dürri gösterilerin denizde yapıldığını şu şekilde ifade eder: *Geh tîfeng ü tûp atup deryâya âteşbâzlar/Geh çıkup evc-i hevâya her fişekden bin şerer* (Vural, 2020: 202).

Âteşbâzların eğlence kültürü içerisinde heyecan yaratan, tehlikeli ve seyircide heyecan uyandıran gösterileri klasik şiirde ateş kültü üzerine inşa edilen mazmun dünyasının bir parçası ve teşbih sanatının önemli unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

B. Cambazlık

Günümüzde ip üzerinde yürüyerek gösteri yapan kişiler için kullanılan cambaz sözcüğü, eskiden cânbâz şeklinde “canı ile oynayan” manasında türlü tehlikeli hüneler sergileyenleri tanımlamak için kullanılmıştır. Sadece ip üzerinde değil yerde; kılıç, hançer, çember vb. aletler kullanarak tehlikeli gösteriler yapanlar ile direklerle, dikili taşlara tırmananlara da cambaz denmiştir. İp cambazları için genellikle rismânâz, resenbâz sözcükleri kullanılır. Cambazlar ip üzerinde yürüyen ve ipte gösteri yapanlar (rismânâz, resenbâz), bir direk veya sütuna tırmanarak gösteri yapanlar, ayaklarına ağaçlar takıp bunlarla yürüyerek gösteri yapanlar (Paçlebâz) olmak üzere üç bölümde sınıflandırılabilir. Cambazların yaptığı başlıca gösteriler şunlardır: ip üzerinde yürüme, ip üzerinde bağdaş kurma, ayağında bıçak veya hançerle ipte yürüme, sırtına insan veya hayvan alarak ipte yürüme, nalınlı ipte yürüme, ip üzerine kazan koyup içine girme, ip üstünde kayık yürütme, ip üstünde koyun kesip kebab yapma, saçlarından ipe asılma, ipte beşikle sallanma, ipte tavlâ oynama, dikili taşlara veya yağlı direklere tırmanma, ayaklarına uzun ağaçlar takarak yürüme (Arslan, 1990: 283; Özkan, 2005: 123; And, 1982: 139).



Fotoğraf 2: Cambazların gösterileri (And, 1982: 74)

Düğünlerde ve çeşitli eğlencelerde seyircileri en çok etkileyen oyunlardan olan cambazlığa dair klasik şiirdeki ilk örnekler 15. yüzyıl divanlarında rastlanmaktadır. Ayrıca cambazlık yapan şairler de mevcuttur. Sehî Bey'in Heşt-Bihîşt'inde Zencîrî, Fehmî ve Süvârî mahlaslı şairler cambazlıklarıyla anılmaktadır (İpekten ve Kut, 2017: 132, 157).

Fakîrî, cambazlığın eğlence kültüründe yaygın bir müessese olarak kabul gördüğünü kanıtlayan mısralarında, canlarını tehlikeye atan bu cambazların ellerinde urganları ile şehir şehir dolaşıp gösteri yaptıklarını söyler: *Nedür bilür misin âlemde cân-bâz/Ki her birisi baş u câna kalmaz//Çözüp dilberleri kâküllerini/Gül üstine salup sünbüllerini//Uyup her asılacakla yürüye/Şehirden şehre urganın sürüye* (Gök, 2019: 368). Şeyhülislam Yahyâ, “Ey mah (sevgili), gönlüm zulfünde gamzen ile eğlenir, (sanki) cambaz gibi ip üzerinde kılıç ile oynar” anlamındaki beytinde cambazların ip üzerinde kılıçla gösteri yaptıklarını belirtir: *Zülfünde gönül gamzen ile eğlenür ey mâh/Cân-bâz gibi tîg ile oynar resen üzre* (Kavruk, 2022: 334). Kılıçla birlikte bu gösterilerde ayrıca hançer ve çemberin kullanıldığını, gönlünü bir cambaza benzeten Karamanlı Aynî, zülf-çember ve müjgân-hançer benzetmesinden hareketle ifade eder. Şair beyitte, çevresine hançerler yerleştirilmiş çemberlerin ortasından atlayan bir cambaz tasviri yapar: *Oynar dil-i Aynî senün zülfünle müjgânunda dost/Çenberlerinden atılır cân-bâz olupdur hançere* (Mermer, 2020: 548). Yerleştirilen bu hançerler çemberin iç kısmını darlaştırmakta ve gösteriyi daha da zorlaştırmaktadır. Cambazların vücudunun esnek olduğu ve geriye doğru eğilip kendilerini bir çember haline getirebildiklerini Tâcîzâde Cafer Çelebi, “Dostun misk kokulu kakülü, kıvrılıp çember oldu; sanki o, güzellik hengamesinde (eğlencesinde) bir cambazdır” anlamındaki beytinde tasvir eder: *Güyyîâ hengâme-i hüsn içre bir cânbâzdur/Kim eğilüp oldı çenber kâkül-i müşkîn-i dost* (Erünsal, 2018: 160). Yüksek bir yere iple asılı bulunan çemberler üzerinde türlü oyunlar sergileyen cambazlara “mevzûn-bâz” da denilmektedir. Bunlar çemberlerden düz bir şekilde atlamazlar genellikle takla atarlar ya da kendi etrafında dönerek geçerler (Şentürk, 2017: 499-500).

Manzumelerde kimi zaman cambazlığa klasik şiirin mazmun odaklı penceresinden bakılmış ve tenasüp sanatı bağlamında cambazla ilgili hayallerde çember, kılıç, ip, hançer gibi kelimeler beraber zikredilmiştir. Cambazın gösteri yaparken kullandığı araçlarla sevgilinin saç, kaş ve kirpik gibi güzellik unsurları arasında ilgi kurulmuştur. Bu güzellik unsurları yaralayıcı ve öldürücü özellikleriyle ön plana çıkar. Âşık canı pahasına da olsa aşkından vazgeçmez. Bu yüzden o, canını hiçe sayması bakımından bir cambaz gibi düşünülür. Rumelili Za'îfî, “cân-bâzlar” redifli gazelinde âşığı temele alarak (Akarsu, 1990: 93-94), Zâtî de yek-âhenk bir gazelinde sevgiliyi cambaza benzeterek ve cambazlığa dair malzemelere göndermelerle bunu ifade eder (Çavuşoğlu ve Tanyeri, 1997: 338-339). Cambaz; âşık ve sevgili başta olmak üzere şiirlerde felek, dünya, âh, güneş, hayal, hilal ve gönül gibi kavramlara benzetilir. Cambaza dair benzetme ve hayallerde âşıkların gönlünün sevgilinin saçlarına bağlanmaları ön plana çıkmaktadır. Nef'î, cambazların gösterilerde takla attıklarını ve ip üzerinde dönüp durduklarını (Akkuş, 2018: 277), Ahmed Paşa, âşığın girye ve âhı ile yağmur ve rüzgâr arasında bir ilgi kurup yağmurlu, rüzgârlı bir ortamda cambazın gösteri yapama-

yacağını vurgular (Tarlan, 1992: 174). Cambazların ip üzerinde yürürken gösterilerini daha etkileyici kılmak için ayaklarına hançer, kılıç gibi kesici aletler taktıklarını Gelibolulu Mustafa Âlî'nin, feleği ayaklarına kılıç bağlamış bir cambaza, ahının dumanını da bu cambazın üzerinde yürüdüğü ipe benzettiği şu beytinden anlıyoruz: *Rîsmânı dūd-ı âhumdur degül yir yir şihâb/Baglamış pâyına cân-bâz-ı felek şemşîrler* (Aksoyak, 2018: 697). Tâcîzâde Cafer Çelebi, bazı gösterilerde cambazın ayağına yağ sürdüğünü (Erünsal, 2018: 229); Hayretî, zenberek denilen yaylı sistemle cambazın kendisini uzağa fırlattığını (Musluoğlu, 2022: 466); Seyyid Vehbî, cambazların gösterilerde bir ipten diğerine atladıklarını (Dikmen, 1991: 638) belirtir. Yine Heşt-Behîşt'te, iki cambazın karşılıklı gösteri yaptığı ifade edilir (İpekten vd. 2017: 157).

Klasik şiirde cambazlara dair sunulan bu ayrıntılar, cambaz gösterilerinin bir ritüel olarak gündelik hayat içinde edindiği yerin tarihselliğine de işaret etmektedir. Klasik Türk şiirinde cambazlığın, büyük ölçüde benzetme unsuru olarak kullanıldığı, mazmun dünyasını tamamlayan bir görüntü biçiminde değerlendirildiği görülür. Bununla birlikte benzetme unsurlarını oluşturan ayrıntıların pek çoğu cambazlık ritüellerini tasvir eder.

C. Dans: köçek, çengî, rakkâs ve kâsebâz

Klasik Türk şiirine yansıyan önemli dansçılar; köçek, çengî, rakkâs ve kâsebâz gibi gösteri sanatçılarıdır. Köçek, gösterilerde kadın kılığına girerek dans eden erkek demektir ve günümüzde de bu gelenek bazı yörelerde yaşatılmaktadır. Kadınsı tavrılı ve uzun saçlı olan bu genç erkekler müzik eşliğinde dans ederler. Çengî tabiri ise çeng çalan sâzende, oyuncu kadın veya rakkâseler için kullanılır. Danslarda el, kol, ayak hareketleri ve dönme figürleri öne çıkmaktadır. Ortada dönen çengîler göbek atıp topuk çarparlar, vücutlarını titretirler, geriye doğru yatarak parlak tenlerini ve göğüslerini tüm çıplaklığıyla gösterirlerdi (Arslan, 1990:313-314).

Dansçılara gösterilerinde çalgıcıların yanında curcunabâzlar ve soytarılar da eşlik etmektedir. Curcunabâzlar, muziplikleriyle insanları coştururlar. Ayrıca köçek ve curcunabâzlar dansın yanında taklitli oyunlar da ortaya koyarlar (Çobanoğlu 2018: 67). İbrahim Tırsî, her curcunaya sazende, tef çalan ve maskaranın lazım olduğunu söyler: *Sâzende vü def-zen sana yardah ki gerekdir/Hep curcunaya lâzım olan kaşmeri toldur* (Yılmaz, 2017: 75)². Meydan-da dans eden rakkâsenin tavırları veya çengînin sesi insanları kendine hayran eder. Seyirciler de coşup oynamaya başlar. Bâkî, “Aşk meclisinde; Zühre çengî, güneş deffâftır (tef çalan), küçücük nesneler, ne yapsın raks etmesin mi?” diyerek bu duruma gönderme yapar: *Meclis-i ‘aşkunda çengî Zühre deffâf âfîtab/N’eylesün raks itmesün mi zerre-i nâçîzler* (Küçük, 1994: 112).



Fotoğraf 3: Çengîlerin gösterileri (And, 1959: 69)

Sazlı sözlü bu tür eğlencelerin genellikle gece yapılmasından dolayı çengî ve köçeğe dair anlatımlarda felek, ay, güneş ve Zühre gibi kavramlara göndermeler yer alır. Bilindiği gibi felekler döner ve bu özelliğinden dolayı da âşıklar feleği bir rakkâsa benzetirler. Nev'î, “bazı felekler çengî, bazı rakkâstır; zamane baştan başa perdesâz oldu” diyerek bunu ifade eder: *Felekler kimi çengî kimi rakkâs/Zamâne perde-sâz oldu ser-â-ser* (Tulum ve Tanyeri, 1997: 66). Müzik veya eğlenceyi temsil eden Venüs gezegeni (Zühre), Doğu minyatürlerinde elinde çeng (saz) tutan bir kadın şeklinde tasvir edilir (Şentürk, 2017: 512). Manzumelerde genellikle Zühre çalgıcı ya da dans eden genç bir kız veya kadın olarak karşımıza çıkar. Çengî zühre, al etek giyip yücelerde hükmünce oyunlar sergiler: *Şafak sanma giyinmiş al eteklik çengî-i Nâhîd/Oyunlar gösterir devr-i kamer hükmünce bâlâda* (Dikmen, 1991: 50). Ayrıca mecliste elden ele dolaşan kadehler de insanları bir dansçı gibi mest eder.

Seyyid Vehbî aşağıdaki beyitlerinde; çengîlerin meydanda zurna, def ve dümbelek eşliğinde ellerinde çârpâre³ ile hem söyleyip hem oynadığı, el ve ayaklarıyla cilveli hareketler yaptıkları ve şallarıyla hünerler sergilediklerini tasvir eder: *Çehâr-pâre-i rakkâs çık çık eyleyicek/Çıkardı nice oyun çengîyân-ı şevk-îcâd//Hurûş-ı velvele-i def ü deblek ü surnâ/Olurdu gulgule-endâz tâk-ı Seb'-i şîdâd//İderdi el ile sad mâh-pâre bir kavlden/Ayag usûli ile cilve-i kıyâmet-zâd//Göreydi anı 'asâsın çehâr-pâre idüp/Virürdi şâl oyununa ridâsını zühhâd* (Dikmen, 1991: 58).

Köçeklerin giyimleri hakkında Metin And şu bilgiyi verir: “Sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan bir fiştan; toka, süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer; sırtında ipek, sıçandişi işlenmiş gömlek, onun üzerine som sırma ile işlenmiş kadife veya al çuhadan dilme, başlarında da hasır fes üzerine ipek ve kıyıları sırma ile süslenmiş çevre giyerler” (And,

1985: 209)⁴. Aynı şekilde şair Hamîd, köçeklerin telli pullu parlak elbiseler giyip meydanda fır fır döndüklerini belirtir: *Telli pullu bir köçek par par yanar fır fır döner/Sürme gîsû süre- rek par par yanar fır fır döner* (Hamîd, g.126/1).

Şiirlerde bazı köçek isimlerine rastlanmaktadır (Hocaoğlu Alagöz, 2022: 235-237). Köçek kelimesi ayrıca genç derviş; ocağa yeni girmiş yeniçeriyi ifade etmek için de kullanılır. Bundan dolayı bu kelimenin geçtiği her beytin sadece dans ve gösteri bağlamında değerlendirilmesi yanıltıcı olabilir. Fakîrî, *Risâle*'sinde dünya tekkesinin çerağı dediği köçeklerin, dervişlerin yanında zamanla olgunlaşıp ehl-i hal olduklarını vurgular: *Cihânun tekyegâhında köçekler/Şulardur kim baba yanını bekler//Niyâz itdükçe ehl-i hâl olurlar/Bu miskînlîk-ile abdâl olurlar//Olardur tekye-i dehrün çerâğı/Baba postudur anların yatağı* (Gök, 2019: .359)

Kâsebâz, kâseleri parmaklarının ya da deyneklerin ucunda çevirerek dans eden beceri oyuncusudur (Nutku, 1983: 225). Zâtî “döner” redifli gazelinde bir halka şeklinde sıralanmış, hem kendileri dönen hem de ellerindeki çubuklarla kâseleri döndüren sanatçıların yaptığı gösteriyi ana hatlarıyla tasvir eder: Kâsebâzlar, tefçilerin eşliğinde bir eğlence meclisinde çubukların üzerine yerleştirdikleri nakışlı çini kâseleri döndürürler. Kâsebâz bir eliyle ucuna kâse yerleştirilmiş çubuğu tutarken diğer eliyle de kâseye vurarak onun devamlı dönmesini sağlar. Ayrıca kâseleri döndüren bu göstericiler, bir daire şeklinde sıralanmışlar ve kendileri de dönüp durmaktadır. Bu şekilde kâseler birbiri üstüne dönüp durur. Gösterinin sonunda -bazıları bahşış vermeden kaçıp gitse de- seyircilerin çoğu bu sanatçılara bahşış verir, üzerlerine para saçar. Bu bahşışler sayesinde kâsebâzlar hayatlarını idame ettirirler: “*Yine hengâmede bir kâse-i nakkâşî döner/Yine bir Çîn harâcın getürür kâşî döner//Def tutar da 'ireden mihr ile meh çarha girüp/Kâsenün şevk ile pür olup içi taşı döner...// Kâseler bir birinün üstüne dönse nola kim/Çarhaya girse kişi üstüne yoldaşı döner...//Nice döndürmeyeyin kâseyi billahi bana/Akçesi vü pulı vü etmegi vü aşî döner// Beni seyr eyler iken akçe adın işidicek/Yönini anaruya ma 'reke kallaşı döner...//Akçe yağmur gibi hengâmeye yağmayacağız/Kâse-bâzun dahi seyl-âba gözi yaşı döner*” (Tarlan, 1967: 333).

Şiirlerde kâsebâz, genellikle felek, rüzgâr, âşık, gül, karanfil, nergis, lale ve sevgiliye benzetilmiştir (Hocaoğlu Alagöz, 2021: 21-56). Ayrıca, XVI. yüzyıl şairlerinden Nev'î'nin kâsebaz redifli gazeli ile Gedizli Kabûlî'nin buna bir naziresi vardır. Nev'î manzumede sevgiliyi bir kâsebâza benzeterek sevgilinin güzelliği ve âşıklara tavrı ile kâsebâzın hünerleri arasında bir ilgi kurar (Tulum ve Tanyeri, 1997: 331).

Temeli din ve büyüyle ilgili tören ve geleneklere dayanan dans ve dansçıların sergilediği gösteriler, Osmanlı toplumunda büyük ölçüde gece eğlencelerinin bir parçasıdır. Klasik şiir, dansçıları ve dans figürlerini tasvirî olarak ele almış, felek, sevgili, rüzgâr gibi bazı mazmunları dans figürlerinin çağrışımlarından yola çıkarak dansçılarıyla ilişkilendirmiştir.

Ç. Gözbağcılık

Gözbağcı, el çabukluğu ve ustalıkla gerçekte olmayan bir şeyi oluyor gibi gösteren sanatçıdır (Nutku, 1983: 221). Gözbağcılık gösteren sanatçıya “şubedebâz” da denir. İbrahim Tırsî, “Ben mektepte gözbağcılık, hokkabâzlık yaparak Rifâiler gibi ağzımda akkor çiğnedim” diyerek Rifâilik göndermesi üzerinden gözbağcılık ve hokkabâzlığı tasvir eder: *Mektebde göz bağcılık hokka-bâzlık iderek/Ben Rifâ'iler gibi ağzımda ahger çiğnedüm* (Yılmaz, 2017: 150). Rifâilerin zikir meclislerinde “burhan” denilen bazı kerametler vardır. Zikri yö-

neten derviş, şiş, tığ, kılıç gibi aletleri zikir yapan dervişlerin vücudunun değişik yerlerine saplar. Dervişler vücutlarına saplanmış bu aletleri tutarak zikre devam ederler. Ayrıca derviş yassı kaşık şeklindeki “gül” adı verilen ateşte kor haline getirilmiş demir parçasını yalar ya da dervişlerin çıplak vücutlarına temas ettirir. Bu zikirlerde, zehir içme, ateşe girme, ağızda cam parçaları çiğneme, vahşi hayvanlarla oynama gibi uygulamalara da rastlanır (Tahrallı, 2008: 101). Görüldüğü gibi beyitte yer alan bir kelimeyle gözbağcılık bütün yönleriyle tasvir edilmiş olur. Gözbağcılar kullandıkları malzeme ve yaptıkları gösteriye göre hokkabâz, mührebâz, tasbâz gibi isimler almışlardır.

Hokkabâz, el çabukluğu ile birtakım şaşırtıcı numaralar yapan sanatçıdır. Ayrıca onlar çeşitli nesneleri arka arkaya dengeli bir biçimde, doğru zamanlama ile hiç düşürmeden atıp tutarak ya da çevirerek gösteriler yaparlar (Nutku, 1983: 224). Hokka oyununda ters çevrilmiş üç kap ve küçük bir top kullanılırdı. Bu oyun iki şekilde sergilenirdi. Birincisi içinin boş olduğu gösterilen hokkadan topun çıkması, ikincisi ise seyircilerin içine top konulduğunu sandıkları hokkanın boş çıkmasıdır. Hokkabâzlar mendille eşyayı kaybetmek, paraları yok edip değiştirmek, boş tasta su dökmek, entarisinden sepetler dolusu sahanlar çıkarmak, birine bir emanet verip onu bir başkasında bulmak, havanda bir yüzüğü parçalayıp tekrar eski haline getirmek, ağzına ateş almak, eli ayağı bağlı girdiği çuvaldan bir tepsi yemek çıkarmak gibi gösteriler yaparlardı. Bu oyunlar hokkaların, topların sayısı veya boyutu değiştirilip topun dışında başka nesneler kullanılarak daha da geliştirilmiştir. Top veya yumurta gibi yuvarlak nesnelerle oyun yapanlara, mührebâz, beyzâbaz, yumurtabâz, yuvarlabbâz gibi adlar verilmiştir (And, 1959: 97).



Fotoğraf 4: Hokkabaz gösterisi (And, 1959: 99)

Hokkabâzların kesenin içerisindeki yumurtaları el çabukluğuyla yok ettiğini Bâkî'nin, "Bugün lale, bağ meclisinde, bir hokkabâz gibi kâse içerisinde çiy tanelerini yok etti" anlamındaki şu beytinden anlıyoruz: *Bir kîse içre lâle bu gün bezm-i bâğda/Gayb itdi jâle beyzâların hokka-bâzvâr* (Küçük, 1994: 133). Tâcizâde Cafer Çelebi, "Nergis, hokkabâz olup bazen keseden yumurta çıkarır, bazen de kâğıt içinde muza'fer (safranlı pilav) pişirir" anlamındaki beytinde, hokkabâzların kâğıt içerisinde pilav pişirip seyircilere gösterdiğini söyler: *Kîseden geh çıkarur beyza olup şu 'bede-bâz/Kagıd içre bişürür gâh muza 'fer nergis* (Erünsal, 2018: 144).

Hokkabâzlıkta çeşitli nesneleri arka arkaya dengeli bir biçimde, hiç düşürmeden atıp tutmak veya çevirmek önemlidir. Gökyüzünde ay ve güneşin düzgün bir şekilde durup dönmesinden hareketle felek bir hokkabâza benzetilir. Revânî, "Dünyanın oyununa bakmayın aldanırsınız. Ay ve gün mührü (top), felek bir hokkabâz olmuş" diyerek buna gönderme yapar: *Aldanursız bakmanuz bâzîçesine âlemün/Mühreler olmuşdur ay ü gün felek bir hokka-bâz* (Avşar, 2017: 264). Hâfız Ahmed Paşa, hokkabâzların danırlarla da gösteri yaptığını (Açıkgöz, 2017:112); Tâcizâde Ca'fer Çelebi, gösteriye başlamadan önce yere bir örtü serilip hazırlık yapıldığını belirtir (Erünsal, 2018: 304).

Şiirlerde hokkabâz; sevgili, la'l, felek, ay, güneş, rüzgâr, gamze, nergis, lale ve âşığın âhına benzetilir (Hocağözü Alagöz, 2022: 188-194). Hokkabâz ve sihir söz konusu olduğunda genellikle sevgilinin ağzı ve dudakları üzerinde durulur. Hamdî, hokkabâzların yaptığı gösterinin etkileyciliğini sevgilinin ağzından çıkan sözlerle kıyaslar (Özyıldırım, 1999: 35). Mevlana Eşref, hokkabâzların ipleri bir yılan gibi gösterdiği (Pehlivan, 2001: 45); Ahmed Paşa, gösterilerde yüzük ve mühür kullanıldığı (Tarlan, 1992: 126); Nev'î, ağızlarından ateşler çıkardıklarını söyler (Tulum ve Tanyeri, 1997: 88). Emrî ise rüzgârı bir hokkabâza, goncayı kırmızı hokkaya ve çiy tanelerini gümüş toplara benzetir ve rüzgârın çiçekleri ve çiy tanelerini hızlı şekilde oynatıp savurması ile hokkabâzların, önünde bir kutu ve çeşitli renklerde top vb. araçlarla yaptıkları gösteriler arasında bir ilgi kurar: *Gonca la 'lîn hokka sîmîn mührelerdir jâleler/Oynadur gül meclisinde hokkabâz olmuş sabâ* (Saraç, 2017:18). Azmizâde Hâletî, hokkabâzların su ve hava kabarcıklarıyla (Kaya, 2017: 277); Edimeli Şevkî, su ve ateşle (g.176/6); Bağdatlı Rûhî de akreple gösteriler yaptıklarından bahseder (Canım ve Durmuş, 2018: 313).

Türk seyirlik oyunlarında yuvarlak taşlarla göz bağıcılık ve el çabukluğu gösteren beceri sanatçısına ise mührebâz denir (Nutku, 1983:227). Bosnalı Sâbit mührebâzın bir topu kaybedip yerine onlarca top çıkarmasını, güneşin batıp yıldızların çıkması üzerinden "Mührebâz felek, güneş topunu gizleyip hokkasından binlerce beyaz yumurta (ışık, yıldız) çıkardı" diyerek tasvir eder: *Nihân itdükde tob-ı âfitâbı mühre-bâz-ı çarh/Çıkardı hokkasından sadhezârân beyze-i beyzâ* (Aydın, 2019: 1456). Mührebâza dair anlatımlarda gece, karga, felek vb. siyah çağrışımların ön plana çıkmasının sebeplerinden biri de onun siyah bir örtü üzerinde gösteri yapmasıdır. Zaten felek kara bir çarşaf, gök cisimleri de bunun üzerindeki mührelere benzetilir. Hüsrev ü Şîrîn'de, Şîrîn, bir bahane ile Ermen'den kaçır ve yedi gün at sırtında hiç durmadan yol alır. Takatsiz kalan Şîrîn'in dinlendiği gece tasvir edilirken mührebâz feleğin sandığını açıp kara bir sofraya üzerine mühreleri (boncuk) dağıttığı ve sipihre eğlence sunduğundan bahsedilir: *Yidinci gün ki çerhün hokka-bâzı/Açup sandığını keşf itdi râzı//Kara nat' üstüne tagıtdı mühre/Meger hengâme arz eyler sipihre* (Timurtaş, 1980: 60).

Tâsbâz ise geniş entarisinin altına sakladığı boş ya da yemek dolu tasları çıkararak el çabukluğu ve gözbağıcılık yapan beceri sanatçısıdır (Nutku, 1983:232). Genellikle derviş

kılıklı kişiler tarafından yapılmaktadır. Tasbâzlar hırkalarının altından çeşitli taslar, kap kakak, güvercin ve çocuklar çıkarırlardı. Tâsların içi genelde yemek dolu olmaktadır (Arslan, 1990:288).

Şiirlerde felek, gökyüzü ve âşığın tâsbâza benzetildiği görülür. Tâsbâzların bol ve uzun bir elbise giyip bunun içindeki bölmelere koydukları taslarla türlü gösteriler yapmalarını Fehîm-i Kadîm, “Sırlara vakıf olan gönül, bir tâsbâz gibi hırka içinde çıplak kaldı” şeklinde şu beytinde ifade eder: *Kaldı bir hırka içre uryân-ten/Tâs-bâzâne cân-ı âgâhı* (Üzgor, 1991: 284) Bu ifadelerden tâsbâzın gösterisinde hırka ve tasın dışında başka bir eşya kullanmadığı anlaşılmaktadır. Lamiî, feleği bir tâsbâza benzettiği Bursa Şehrengîzi’nde ağaçların da felek gibi tâsbâz olduğunu, eteklerinin altında ışığı gizlediklerini söyler: *Felekveş tâs-bâz olmanın eşcâr/Kıhurlar zîr-i dâmen setr-i envâr* (İsen ve Burmaoğlu, 2011:100). Nâ’îlî, güneşi tasa, feleği de bir tâsbâza benzeterek “Ey felek bundan sonra güneş tāsını çıkarma, gönül ehli senin gibi bir tâsbâza bakmaz” diyerek, gönül erbabının dünyaya meyletmeyeceği ve dünyanın oyunlarına kanmayacağını tâsbâzın gösterisi üzerinden vurgular: *Çıkarma tâs-ı ser-i mihri ey felek min ba’d/Dil ehli sencileyin tâsbâza bakmazlar* (İpekten, 2019: 316).

D. Güç gösterisi ve denge sanatları

Güç ve denge oyuncularları arasında şîşebâz, zûrbâz, perendebâz ve şemşîrbâzlar öne çıkmaktadır. Seyirlik oyunlarda şişeleri dengede tutarak çeşitli beceriler sergileyen oyunculara şîşebâz denilmektedir (Nutku, 1983: 232). Şîşebâzlar genelde bir testinin üzerine haç şeklindeki tahtadan kolları olan bir alet koyuyorlar, bunun kollarına şişe ve çiçekleri diziyorlar, şişelerin üzerine bir tepsi ve tepsinin üzerine üç büyük şişe daha koyup testi başlarının üzerine alıp dans ediyorlardı (And, 1959: 136).



Fotoğraf 5: Denge gösterileri ve şîşebâz (And, 1959: 108)

Şiirlerde sevgili, âşık ve felek şîşebâza benzetilir. Şîşebâz söz konusu olduğunda saki ve kadehe dair anlatımlar ön plana çıkar. İçki meclisinde kadehlerin elden ele dolaşması bir şîşebâzın yaptığı gösteriye benzer. Şîşebâzın gösterilerinin etkileyici ve baş döndürücü olduğunu Şeyh Gâlib; şarabı, sakiyi bile cilvesiyle harap eden bir şîşebâza benzeterek aktarır: *Sâkîyi harâb-ı cilve etmek/Duht-ı rez şîşe-bâze mahsûs* (Okçu, 1993: 291).

Şîşebâzların renkli şişelerle gösteriler yaptığını Sünbülzâde Vehbî beytinde, renk kelimesini hem renkli hem de hile, oyun anlamına gelecek şekilde ve dudak-mey, gözyaşı-şîşebâz arasında bir ilgi kurarak “Sevgilinin kırmızı dudağının hayaliyle kadehe benzeyen gözlerim kanla doldu. Gül renkli şaraptan bir şîşebâz ile renk aldım” diye vurgular: *Hayâl-i la’li ile câm-ı çeşmim eyledim pür-hûn/Mey-i gül-gûndan bir şîşe-bâzî ile reng aldım* (Yenikale, 2017: 435). Seyyid Vehbî, sakinin saray düğününde şarap meclisi kurulacağını haber verip bu mecliste sürahîbâzlık yaparak türlü hünerler gösterdiğini, şarap testisini omzu üzerinde taşıdığını ve şarap şişelerinin de tıpkı çocuklar gibi işret meclisinde şaraba düşkün pirlerin dizlerine çıktığını söyler. Buradaki ifadelerden sürahîlerle dans edildiği, omuzlarda testilerle gösteriler yapıldığı ve dizde şişelerin çevrildiği anlaşılmaktadır: *Bezm-i şarâb-ı sûr-ı serâdan virüp haber/Sâkî sürâhi-bâz olup itdi aceb hüner/Düş-i mey-âver üzre sebû oldu cilve-ger/Etfâl gibi meclis-i işretde şişeler/Zânû-yı pîr bâde-perestâne çıkıdı hep* (Dikmen, 1991: 49).

Zûrbâz, seyirlik gösterilerde bilek ve pazı gücüne dayanan beceriler gösteren kişidir. Bunlar arasında acıya dayanma gösterileri yapanlar da vardır (Nutku, 1983: 237). Zûrbâzlar insan dayanıklılığını aşan zor hünerler sergilerler. Yapılan oyunları acıya dayanma ve güç gösterileri şeklinde ikiye ayırmak mümkündür. Acıya dayanıklılıkta vücudunun çeşitli yerlerine kılıç, bıçak, şiş vb. sokma, kendini zincire bağlatıp taşlatma gibi gösteriler yapılırdı. Güç gösterileri arasında karnında kaya kırırma, at nalını dişleriyle bir birlerine fırlatma, dişle at nalı kırma, baş üstünde sırkla insan taşıma gibi oyunlar ön plana çıkmaktadır (Arslan, 1990: 290).



Fotoğraf 6: Güç ve denge gösterileri (And, 1959: 71)

Güç gösterisi söz konusu olduğunda şairler için akla gelen ilk şahıs sevgilidir. Bosnalı Âsım, “O merhametsiz bakış gibi zûrbâz yoktur, onunla nice boylu boslu Sam’ı hemen düşür” anlamındaki beytinde sevgilinin bakışı ile zûrbâzların gücünü karşılaştırır: *O nigâh-ı bî-amânî gibi zûr-bâz yokdur/Düşürür anunla birden nice Sâm’ı şeh-levendüm* (Kurtoğlu, 2018: 302). Gulâmî, sevgilinin âşıklar üzerindeki etkisinden hareketle, “Senin hançerinin hiddetinin kuvveti, pençe savuran binlerce kükremiş arslanı bir tele bağlamış” diyerek zor-bazların vahşi hayvanlarla gösteriler yaptığını vurgular: *Zûr-bâzû-yı gazabla bend kılmış bir tele/Niçe bin pençe-zenân şîr-i jiyândır hançerin* (Arslan, 2009: 107).

Şemşîrbâz (tiğbâz), kılıçla tehlikeli numaralar yapan sanatçıdır. Başlıca gösterileri arasında, iki kılıcın keskin ucu üzerinde çıplak ayakla durma, kılıcın iki ucundan elleriyle tutup çıplak karnına bastırarak sağa sola hareket ettirme, boğazından kılıç sokma, kılıçlar üzerine yatıp karnında tuğla, taş vb. kırdırma, hançer ve kılıç ile akrobatik gösteriler yapma vardır (Nutku, 1987: 92).

Meydanda kılıç hünerlerini sergileyen sanatçılara para saçıldığını Bâkî, kılıçların ses ve görüntüsünü bir yıldırıma, buluttan yağan yağmur tanelerini de akçeye benzeterek tasvir eder: *Meydâna girdi şevk ile şemşîr-bâz-ı berk/Çok akçe saçdı üstüne ebr-i güher-nisâr* (Küçük, 1994: 133).Yahya Nazîm, feleği oyunlar sergiyen fakir bir yaşlıya, Zuhal (satürn) gezegenini Hintli bir cambaza, Doğu mitolojisinde feleğin celladı olarak bilinen ve minyatürlerde bir elinde kılıç diğer elinde kesik baş tutan delikanlı olarak tasvir edilen Behram’ı ise tiğbâza benzetir: *Behrâm o sûra tiğ-bâz cânbâz-ı hindûdur Zuhal/Çarh-ı felek ol arsada lu’bet-nümâ pîr-i fakîr* (Gümüş, 1992: 499). Şemşîrbâzların gösterilerine dair hem müstakil surnâmeler hem de divanlarda ayrıntılı ifadeler rastlanmamaktadır. Genellikle kahramanlık vurgusu yapmak ve memduhu övmek için bu kelimeye gönderme yapılmaktadır. Nâsîd, “Gönül okşayan lütuf konusunda ve kılıç oyununda vallahi benzerin yoktur” diyerek memduhın kılıç kullanmada maharetli olduğunu vurgular: *Nazîrîn yok egerçi resm-i lutf-ı dil-nüvâzîde/Kasem billâh yokdur mislün ammâ fîg-bâzîde* (Alıcı, 1998: 213).

Çeşitli taklalar atarak beceri gösterenlere, taklabâz veya perendebâz denilmektedir (Nutku, 1983: 232). Oyuncular, takla atarak akrobatik gösteriler yaparlar. Bunlar arasında başını yere koymadan öne ve arkaya üçer takla atanlar, birbirlerinin üzerine çıkıp akrobatik hareketler yapanlar, vücutlarını istedikleri gibi büküp oynatanlar vardır (And, 1959: 118).

Seyyid Vehbî’nin, berbat adlı mızraplı çalgıyı çalan ustanın perendebâzlık yaptığını ve şevke gelip fırtına gibi taklalar attığını söylediği beytinden hareketle, gösterilerde ellerinde çalgılarla dans edip taklalar atanlar olduğu tahmin edilmektedir: *Çü gird-bâd nice takla kıldı şevkinden/Perende-bâzlık itdükde usta-i berbâd* (Dikmen, 1991: 59). Nâbî, “taklabâziler, içki içenlerin dudaklarında ve sakilerin ellerinde güvercin kanından şaraba sirayet eylemişler” manasındaki beytinde hem sarhoş hem de taklacı güvercinler çağrışımıyla oradan oraya taklalar atan bir gösteri sanatçısı betimler: *Leb-i mey-keşde dest-i sâkiyânda takla-bâzîler/Sirâyet eylemiş peymâneye hûn-ı kebûterden* (Bilkan, 2011: 912).

E. Hayvan gösterileri

Maymun, köpek, ayı, eşek, arslan, yılan ve at gibi hayvanlarla gösteriler yapıldığı bilinmektedir. Oyunların içeriğine dair ise ayrıntılı tasvirlerle ulaşılamamıştır. Seyyid Vehbî'nin, "Bir üstat, gâh eşek gâh beygir ve deve ile güreşti, garip bir katır oyunu çıkardı" anlamındaki beytinden hareketle gösterilerde bazı hayvanlarla güreşler yapıldığı anlaşılmaktadır. *Güleşdi geh har ü geh bârgîr ü üstür ile/Garîb katır oyunu çıkardı bir üstâd* (Dikmen, 1991: 59). Hayvan gösterileriyle ilgili eğlencelerde daha çok ayı güreşlerinin ön plana çıktığı söylenebilir. İbrahim Tırsî, "Köz üstünde ayı ile çok güreştim, ben ayak almakta akranlarımdan izan istemem" diyerek hem ayının kızgın sac üzerinde eğitilmesine hem de ayı güreşlerine gönderme yapar. *Yalınız közde kör ayu ile itdüm çok güreş/Ben ayak almakda akrânımdan iz 'ân istemem* (Yılmaz, 2017: 147).



Fotoğraf 7: Hayvan gösterileri (And, 1982: 67)

Bazı gösterilerde arslan ve köpek gibi eğitilmiş hayvanların kullanıldığı ve hayvanların çemberden geçirildiği anlaşılmaktadır. Cemâlî; güneşi elinde altın zinciri ve omzunda çemberiyle aslan oynatan bir kişiye benzetir: *Kûyunda cerr ider güneş arslanın oynadup/Zencîr-i zer elinde omuzunda çenberi*". Bu tarz gösteriler için eğitilen köpeklere "kelb-i mu'allem" denilmektedir. Nev'î-zâde Atâyî bir beytinde sevgilinin güzel kokulu saçlarının çemberinden geçmeyi eğitilmiş bir köpeğin çemberden atlamasıyla ilişkilendirir: *Müdde'î ol halka-i zülfi mu'anberden geçer/Gûyiyâ kelb-i mu'allemdür ki çenberden geçer* (Şentürk, 2017: 499)

Gösterilerde kullanılan hayvanlardan bir diğeri de güvercindir. Güvercin besleyen ve oynatan kişiye kebûterbâz denir. Bâkî, "yapraklarını salıp bir bir göklere uçuran gül, güzel bir kebûterbâza (sevgiliye) benzedi" anlamındaki beytinde gülü kebûterbâza, gül yapraklarını güvercinlere benzetir ve ayrıca güvercinlerin mektup taşımalarına gönderme yapar: *Elden evrâkın salup bir bir uçurdu göklere/Benzedi bir dil-ber-i şûh-ı kebuter-bâze gül* (Küçük,

1994: 208). Nev'î sevgiliyi kebûterbâza, âşıkların gönlünü ise sevgili için canını feda etmeye hazır güvercinlere benzetir. Sevgili etrafında avare avare dolaşan âşıkları, gökyüzünde taklalar atarak dönen güvercinlerin görüntüsü üzerinden tasvir eder: *Sanma kûyinde gezer âvâre diller serseri/Ol kebûter-bâz için cân oynadur âşıkları* (Tulum ve Tanyeri, 1997: 526).

Sonuç

Eğlence ve oyun, kendi mecralarını ve geleneklerini oluşturabilmiş toplumların karakteristiğiyle uyumlu kültürel alanlardandır. Gündelik hayat içerisinde bu iki kavramın kültürel değerleri yaşatan, aktaran, dönüştüren birer dinamik olarak da değerlendirilmeleri gerekir. Gösterim sanatları içerisinde yer alan sözsüz seyirlik oyunlar; eğlence ve oyun kültürünün kesiştiği alanda gündelik hayatın mizah, heyecan, sanat gibi ihtiyaçlarını karşılayan geleneksel yapının temsilini üstlenmiştir. Türk kültüründe de şaman törenleri, kukla gösterileri, düğün merasimleri gibi örneklerle başlayan bu temsiliyet ve oluşturduğu geleneksel yapı kesintisiz biçimde modernleşme ve sonrası süreçte devam etmiştir. Gösterim sanatları bir taraftan toplum hayatında bir pratik, diğer taraftan şiir sanatının tasvir ettiği bir şiir unsuru olarak varlığını sürdürmüştür. Klasik Türk şiiri de toplum hayatında kültürel bir değer olarak yaşayan cambazlık, gözbağcılık, âteşbâzlık, denge ve güç gösterileri, hayvanlarla yapılan gösteriler gibi sanatlara yer vermiştir.

Klasik Türk şiiri, mazmunlarla inşa ettiği söyleminin bir parçası olarak seyirlik oyunlara ve bu oyunların pratiğini tasvir eden somut ayrıntılara yer vermektedir. Bu şiirin temel karakteri olan âşık, şairle özdeşleşmiş durumdadır. Bütün şairler kendilerini, sevgiliyi ve rakibi birer oyuncu olarak idealize ederler. Cambaz, hokkabâz, âteşbâz, kâsebâz, şişebâz gibi karakterleri anlatırken dolaylı olarak idealize ettikleri “âşık, maşuk ve rakip” tiplerini ana hatlarıyla aktarırlar. Bunu yaparken sosyal hayatta yer alan kültürel unsurları en ince ayrıntısına kadar beyitlere aksettirirler. Bu durum, beyitler sayesinde dönemin sosyal yaşamına, bu sanatların nasıl gösterildiğine dair ayrıntılara ulaşmayı mümkün kılar. Örneğin cambazlığın klasik Türk şiirinde büyük ölçüde benzetme unsuru olarak kullanıldığı, mazmun dünyasını tamamlayan bir görüntü biçiminde değerlendirildiği görülür. Bununla birlikte benzetme unsurlarını oluşturan ayrıntıların pek çoğu ip üzerinde kılıç, hançer veya çemberle yürüyen cambazların ritüellerini tasvir eder. Eserlerde tâsbâzların bol ve uzun bir elbise giyip bunun içindeki bölmelere koydukları taslarla türlü gösteriler yapmalarını; çengilerin göbek atıp topuk çarpıp geriye doğru yatmalarını; kâsebâzların bir eliyle ucuna kâse yerleştirilmiş çubuğu tutarken diğer eliyle de kâseye vurarak onu devamlı döndürmesini; âteşbâzların gösterilerde yanan kılıçlar vb. kullanıp bunları ağızlarına sokmalarını tasvir eden beyitlere sık rastlanır.

Klasik Türk şiiri, bir yandan Türk sosyal yaşamının ve kültürel mirasın yansıtıldığı sözsüz seyirlik oyunları mazmunlardan örülü yapısının bir parçası olarak tasvir ederken diğer yandan kültürel mirasın bir unsuru olan bu sanatların devamlılık arz eden geleneksel yapısını da yansıtmaktadır.

Bu bağlamda Türkiye'nin somut olmayan kültürel miras araştırmalarında klasik Türk şiirinde görülen sözsüz seyirlik oyunlara ait detayların kimi uygulamalara katkı sağlayabileceği görülmüştür. Ulusal envantere dâhil edilen unsurların detaylandırılması, yaşayanların desteklenmesi ve kaybolan uygulamaların yeniden canlandırılması çalışmalarında klasik Türk şiirinde görülen tasvirlerin önemli katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu sayede ulusal envantere dâhil edilen yaşayan

unsurların tarihsel arka planla da desteklenerek İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesine Türkiye adına sözsüz seyirlik oyunların da dâhil edilmesi teklif edilebilir.

Notlar

- 1 Osmanlı döneminde şehzadelerin sünnet, doğum törenleri ile padişah kızlarının düğün törenlerini anlatan “surnâmeler” vardır. Olayların anlatımına düğün öncesi yapılan hazırlıklarla başlanılan bu eserlerde cambazların, hokkabazların gösterileri, cirit oyunları, at yarışları, rakkâs ve çengillerin gösterileri gibi pekçok seyirlik oyuna değinilir. Bazı seyirlik oyun ve oyuncuların vasıflarını derli toplu bir şekilde surnâmelerde bulmak mümkündür. (Aynur, 2009: 566).
- 2 Enderunlu Fâzıl’ın, şehrengîz türünün farklı bir örneği olarak değerlendirilen, düğünlerde rakeden tanınmış çengilleri tasvir eden murabba nazım şekliyle yazdığı, 118 bentten oluşan Çenginâme adlı eseri vardır. Bu eserde 43 rakkâs adlarıyla birlikte tasvir edilir (Keskin, 2013: 329-371).
- 3 Çârpâre veya çalpara, çengillerin dans ederken parmaklarına taktıkları dört parçadan oluşan tahta veya maden aletin adıdır. Şiirlerde çâr-pâre ayrıca “dört parça” anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanılır.
- 4 Çengi ve köçeklere dair ayrıntılı bilgi için bkz: Hocaoglu Alagöz, K. (2022). Klasik Türk Edebiyatının Eğlenceli Tipleri: Çengiler ve Köçekler. *Akademik Dil Ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 227-239.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Açıkgöz, N. (2017). *Riyâzü’ş-şuara*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Akarsu, K. (1989). *Za’îfî divânı* [Yayımlanmamış doktora tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akkuş, M. (2018). *Nef’î divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Aksoyak, İ. H. (2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Alıcı, L. (1998). *Divan-ı Nâşid* [Yayımlanmamış doktora tezi] Malatya İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- And, M. (1959). *40 gün 40 gece eski donanma ve şenliklerde seyirlik oyunlar*. Taç.
- And, M. (1982). *Osmanlı şenliklerinde Türk sanatları*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- And, M. (2012). *Oyun ve bugü*. Yapı Kredi.
- Arslan, M. (1990). *Divan edebiyatında manzum surnameler* [Yayımlanmamış doktora tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arslan, M. (2009). *Sivaslı Gulâmî divânı*. Asitan.

- Avşar, Z. (2017). *Revânî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Aydemir, Y. (2018). *Ramazan Behiştî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Aydın, G. (2019). *Bosnalı Sâbit divânının bağlamli dizin ve işlevsel sözlüğü* [Yayımlanmamış doktora tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aynur, H. (2009). Surnâme. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 565-567.
- Bilkan, A. F. (2011). *Nâbî divânı I-II*. Akçağ.
- Boratav, P. N. (1995). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Gerçek.
- Buyruk, İ. E. (2015). Bağdatlı Rûhî divânında sosyal hayat [Yayımlanmamış doktora tezi] Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Canım, R. ve Durmuş, T. I. (2018). Şevkî divanı. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çağbayır, Y. (2016). *Orhun yazıtlarından günümüze Türkiye Türkçesinin söz varlığı*. Ötüken.
- Çavuşoğlu, M. ve Tanyeri, M. A. (1997). *Zâtî divânı* III. Cild (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon). İstanbul Üniversitesi. Edebiyat Fakültesi.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). *Halk edebiyatına giriş II*. Anadolu Üniversitesi.
- Dikmen, H. (1991). *Seyyid Vehbî ve divânının karşılaştırmalı metni* [Yayımlanmamış doktora tezi] Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Düzgün, D. (2014). Türkiye’de geleneksel tiyatro çalışmaları. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (52), 143-158.
- Erünsal, İ. E. (2018). *Tacîzâde Ca’fer Çelebi divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Goody, J. (2009). Sözlü Kültür. *Millî Folklor*, (S. Gürçayır, Çev.) 21(83), 128-132.
- Gök, T. (2019). 16. Asır Osmanlı toplumuna açılan bir pencere Fakîrî’nin risâle-i ta’rifât’ı”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (23), 315-380.
- Gümüş, N. (1992). *Yahya Nazîm divânı I(inceleme-metin)*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Kayseri Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hocaoğlu Alagöz, K. (2021). Klasik Türk edebiyatının eğlenceli tipleri I: kâsebâz. *Turkish Studies-Language*, 16(4). 2145-2156.
- Hocaoğlu Alagöz, K. (2022). Klasik Türk edebiyatının eğlenceli tipleri: Çengiler ve köçekler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 227-239.
- Hocaoğlu Alagöz, K. (2022). Klasik Türk edebiyatında eğlenceli bir tip: Hokkabaz, *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah*, M. Esat Harmancı, M. Kuzubaş, M. Özdemir, G. Tanrıbuyurdu, (Ed.), İKSAD Global Yayıncılık.
- İpekten, H. ve Günay K. (2017). *Heşt bihişt*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- İpekten, H. (2019). *Na’îl-i Kadîm divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- İsen, M. Ve Burmaoğlu, H. B. (2011). *Bursa şehrengizi Lâmi’î Çelebi*. Bursa Kültür.
- Kahraman, S.A. ve Dağlı, Y. (2006). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi* 1/2. Yapı Kredi.
- Kaplan, M. (2003). *Deh Murg-ı Şemsî (inceleme-metin-sözlük)*. Celal Bayar Üniversitesi.
- Kaya, B. A. (2017). *Azmîzâde Hâletî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Keskin, N. İ. (2013). Fâzıl’ın çengileri: Çengînâme üzerine. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(8), 329-371.
- Kavruk, H. (2022). *Şeyhülislam Yahyâ divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kurtoğlu, O. (2018). *Bosnalı Âsım divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Küçük, S. (1994). *Bâkî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Mengi, M. (2020). *Mesîhî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Mermer, A. (2020). *Karamanlı Aynî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Musluoğlu F. (2022). *Hayretî divânı (tenkitli metin-dil içi çeviri)* Paradigma.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim sanatları terimleri sözlüğü*. TDK.
- Oğuz, M. O. (2013). *Küreselleşme ve Uygulamalı Halk Bilimi*, 2. Baskı. Akçağ.
- Okçu, N. (1993). *Şeyh Gâlib divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Onay, A. T. (1993). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izâhı* [C. Kurnaz, Haz.] Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özkan, Ö. (2005). *Divan şiirinde sosyal hayat* (14 ve 15. yüzyıl). [Yayımlanmamış doktora tezi] Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özyıldırım, A. E. (1999). *Hamdullah Hamdî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Pehlivan, E. (2001). *Nasihât-nâme, Şeyh Eşref bin Ahmed* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Saraç, M. A. Y. (2017). *Emrî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Sekman, M. ve Arık Ateş, P. (2016). Türk gösterim sanatlarında sirk. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 7(7), 19-29.
- Şen, F. M. (2002). *Tâcizâde Câfer Çelebi divânında XV. ve XVI. yüzyıl Osmanlı toplum hayatı*. [Yayımlanmamış doktora tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şentürk, A. A. (2017). *Osmanlı şiiri klavuzu* 1. Osedam Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2019). *Osmanlı şiiri klavuzu* 2. Osedam Yayınları.
- Tahrallı, M. (2008). Rifâiyye. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 35. 99-103.
- Tarlan, A. N. (1967). *Zâtî divânı I. Cild*. İstanbul Üniversitesi. Edebiyat Fakültesi.
- Tarlan, A. N. (1992). *Ahmet Paşa divânı*. Akçağ.
- Tarlan, A. N. (1997). *Necâtî Beg divânı*. MEB.
- Timurtaş, F. K. (1980). *Şeyhî ve Hüsrev ü Şîrîn 'i: inceleme-metin*. İstanbul Üniversitesi.
- Tulum, M. ve Tanyeri, M. A. (1977). *Nev 'î divân (tenkidli basım)* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- URL-1: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf> (Erişim tarihi: 05.01.2024).
- URL-2: <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-50839/somut-olmayan-kulturel-miras-envanter-calismalari.html> (Erişim tarihi: 05.01.2024).
- Üzgör, T. (1991). *Fehîm-i Kadîm hayatı, sanatı, divânı ve metnin bugünkü Türkçesi*. AKM
- Vural, R. (2020). *Dürri Ahmed Efendi divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yavuz, K. ve Yavuz, O. *Muhibbî divânı*. YEK.
- Yavuz, S. (2019). *Eskicumalı Hamîd divânı (inceleme-metin)*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Trakya Üniversitesi SBE.
- Yenikale, A. (2017). *Sünbülzâde Vehbî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yılmaz, K. (2017). *İbrahim Tîrsî divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).