



**YAZILI ORTAMDAKİ ÂŞIK TARZI HALK
HİKÂYELERİNDE ŞEKİL VE ÜSLUP
(BAŞLANGIÇTAN 1928'E KADAR)**

Aslıhan SÜMBÜLLÜ

**Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Türk Halk Bilimi (Folklor) Bilim Dalı
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN**

2024

Her Hakkı Saklıdır.

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK HALK BİLİMİ (FOLKLOR) BİLİM DALI

Ashhan SÜMBÜLLÜ

ORCID ID: 0000-0003-3482-916X

**YAZILI ORTAMDAKİ ÂŞIK TARZI HALK HİKÂYELERİNDE ŞEKİL VE
ÜSLUP (BAŞLANGIÇTAN 1928'E KADAR)**

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN

ERZURUM – 2024



TEZ BEYAN BİLDİRİMİ

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esasları'nın ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum **“YAZILI ORTAMDAKİ ÂŞIK TARZI HALK HİKÂYELERİNDE ŞEKİL VE ÜSLUP (BAŞLANGIÇTAN 1928'E KADAR)”** adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

☐ Tezimin Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin düzenlenmesini ve erişime açılmasını düzenleyen 5. maddesinin 1. fıkrasına göre [Ulusal Tez Merkezi, enstitü ve fakülteler tarafından Tez Otomasyon Sistemine yüklenen tezlerin bibliyografik bilgilerini kontrol eder, kataloglama kurallarına göre düzenler, konu başlıklarını belirler ve tam metin olarak internet üzerinden erişime açar.] **basılı ve elektronik kopyalarına erişim izni verdiğimi onaylarım.**

İSTİSNAİ DURUMLAR*

☐ **Patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle (2 Yıl)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesini düzenleyen 6. maddesinin 1. fıkrasına göre teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle teze erişim, Enstitümüz Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ **Yeni Teknik, Materyal ve Metotların Varlığı (6 ay)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesini düzenleyen 6. maddesinin 2. fıkrasına göre tezde yeni teknik, materyal ve metotlar kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içerdiği için tez danışmanının önerisi ve ana bilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitümüz Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

☐ **Ulusal Çıkar ve Güvenlik Durumu (Gizlilik Dereceli Çalışmalar)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin gizlilik dereceli tezler bahsini düzenleyen 7. maddesinin 1. fıkrasına göre bu teze erişim, ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendirdiği için Enstitümüzün uygun görüşü üzerine Üniversitemiz Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile Üniversitemiz Yönetim Kurulu aksi karar verinceye kadar engellenmiştir.

09.09.2024

Aslı ıslak imzalıdır

Aslıhan SÜMBÜLLÜ

* İstisnai durumlar danışmanın yazılı başvurusu ve Enstitü / Üniversite Yönetim Kurulunun onayı ile kabul edilir.



TEZ KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Aslıhan SÜMBÜLLÜ tarafından hazırlanan “Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Yazılı Ortamda Geçirdiği Değişim ve Dönüşüm” başlıklı çalışması 19/09/2024 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri (Danışman):	Başkanı Prof.Dr. Dilaver DÜZGÜN ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ	İmza
Jüri Üyesi:	Prof.Dr. Gülhan ATNUR ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ	İmza
Jüri Üyesi:	Prof.Dr. Ömer YILAR ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ	İmza
Jüri Üyesi:	Doç. Muhammet Emin ALTINIŞIK ERZURUM TEKNİK ÜNİVERSİTESİ	İmza
Jüri Üyesi:	Prof.Dr. Adem BALKAYA KAFKAS ÜNİVERSİTESİ	İmza

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

17/10/2024

İmza

Prof.Dr. Süleyman ÇİĞDEM

Enstitü Müdürü

belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Şifreleme Kodu: 44ebe8cc-6266-431e-90c1-56350948df5c Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/ataturk-universitesi-ebys>



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	VI
ABSTRACT	VII
ÖN SÖZ.....	VIII
KISALTMALAR	X

GİRİŞ

I. ARAŞTIRMANIN AMACI KAPSAMI VE YÖNTEMİ	1
A. Amaç	1
B. Kapsam	2
1. Yazmalar.....	3
2. Taş Baskılar	4
3. Matbaa Harfli Baskılar	5
C. Yöntem	5
II. LİTERATÜR ÖZETİ.....	8
A. Kitaplar	9
B. Makaleler ve Bildiriler.....	14
C. Tez Çalışmaları.....	18
III. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE	21
A. Halk Hikâyesi	21
B. Âşık Tarzı Halk Hikâyesi	23
C. Şekil	24
D. Üslup ve Üslup İncelemesi.....	24
E. Yazılı Ortam	25
F. Yazma/ El Yazması Eser.....	26
G. Taş Baskı/ Taş Basması Eser.....	26
H. Matbaa Harfleriyle Basılan Eser/ Arap Harfli Matbu Eser	27
IV. NÜSHA TANITIMLARI.....	28
A. El Yazması Eserlerin Tavsifi.....	28
B. Taş Baskı Eserlerin Tanıtımı	32
C. Arap Harfli Matbaa Basımı Eserlerin Tanıtımı	37

V. HİKÂYELERİN EPİZOTLARI.....	44
A. Arzu ile Kanber	44
B. Asuman ile Zeycan	46
C. Âşık Garip.....	48
D. Derdiyok ile Zülfisiyah	50
E. Elif ile Mahmut	51
F. Gül ile Sitemkâr	53
G. Hurşit ile Mahmihri	55
H. Kerem ile Aslı	57
İ. Kurbanı	59
J. Melikşah ile Güllühan.....	61
K. Raznihan ile Mahfiruze	63
L. Şah İsmail ile Gülizar.....	64
M. Tahir ile Zühre	66

BİRİNCİ BÖLÜM

YAZILI ORTAMDAKİ ÂŞIK TARZI HALK HİKÂYELERİ

1.1. HALK HİKÂYELERİNİN YAZIYA GEÇİRİLMESİ	68
1.1.1. Hikâyelerin Yazıya Geçirilme Tarihi	68
1.1.2. Yazıya Aktarılma Amacı.....	68
1.1.3. Yazıya Aktarılma Şekli	70
1.1.4. Yazıya Aktarmada Yaşanan Değişim.....	73
1.1.5. Hikâyelerin Nazım Unsurlarındaki Değişim.....	74
1.1.6. Yayınları, Matbaalar	75
1.1.7. Naşirler	76
1.1.7.1. Süleyman Tevfik	77
1.1.7.2. Süleyman Sudi/ Himmetzade Abdullah	78
1.1.7.3. Seyyid Tahir	79
1.1.7.4. İkbâl Kütüphanesi Sahibi Hüseyin	80
1.2. YAZMA ESERLER.....	81
1.2.1. Cönkler ve Mecmualar	81
1.2.1.1. Yazı özellikleri	84

1.2.1.2. Satır Sayısı, Sayfaların Düzenlenmesi	88
1.2.1.3. Kapak Bilgileri, Son Sayfa Formatı	88
1.2.1.4. Kenar Yazıları.....	89
1.2.1.5. Resimler.....	90
1.3. BASILI ESERLER	90
1.3.1. Taş Baskılar.....	90
1.3.1.1. Yazı Özellikleri	90
1.3.1.2. Satır Sayısı, Sayfaların Düzenlenmesi	94
1.3.1.3. Kapak Bilgileri, Son Sayfa Formatı	100
1.3.1.4. Kenar Yazıları.....	101
1.3.1.5. Resimler.....	101
1.3.2. Matbaa Harfli Baskılar	103
1.3.2.1. Yazı Özellikleri	103
1.3.2.2. Satır Sayısı, Sayfaların Düzenlenmesi	107
1.3.2.3. Kapak bilgileri, Son Sayfa Formatı	107
1.3.2.4. Kenar Yazıları.....	109
1.3.2.5. Resimler.....	109
1.3.3. Yeni Harfli Matbular	113
1.3.4. Yeniden Yazımlar	113

İKİNCİ BÖLÜM

YAZILI ORTAMDAKİ ÂŞIK TARZI HALK HİKÂYELERİNDE ŞEKİL VE ÜSLUP

2.1. HİKÂYELERE VERİLEN ADLAR.....	117
2.1.1. El Yazması Nüshalar	118
2.1.2. Taş Baskı Nüshalar.....	122
2.1.3. Arap Harfli Matbu Nüshalar	123
2.1.4. Yazma, Taş Baskı ve Hurufat Baskıdaki Başlıkların Karşılaştırılması.....	125
2.2. KALIP İFADELER	130
2.3. ARA SÖZLER.....	142
2.3.1. Müstensih/Naşir/Muharririn Metin Dışı Açıklamaları.....	145
2.4. ŞAHIS KADROSU.....	147

2.4.1. Birinci Derecede Kahramanların Adları.....	147
2.4.1.1. Hikâye Boyunca Asıl Adı ile Anılan Kişiler.....	151
2.4.1.2. İlk Adından Sonra Başka Ad Alan ve Hikâye Boyunca Bu İkinci Adla Anılanlar.....	158
2.4.2. Diğer Kişiler.....	160
2.4.3. Kişi Tasviri.....	167
2.5. ZAMAN	168
2.5.1. Vaka Zamanı	169
2.5.1.1. Hikâyedeki Bütün Olayların Gerçekleştiği Zaman	170
2.5.1.2. Olay Halkalarının Yaşanma Zamanı	175
2.5.2. Anlatma Zamanı	176
2.6. MEKÂN	177
2.6.1. Dış Mekân	177
2.6.1.1. Yerleşim Merkezleri.....	178
2.6.1.1.1. Şehirler.....	179
2.6.1.1.2. Köyler	187
2.6.1.1.3. Yol	188
2.6.1.2. Yapılar	189
2.6.1.2.1. Köprü	189
2.6.1.2.2. Çeşme	190
2.6.1.2.3. Mezarlık.....	190
2.6.1.3. Tabiat.....	191
2.6.1.3.1. Yaylalar.....	191
2.6.1.3.2. Akarsu (Çay/Nehir/İrmak/Su).....	192
2.6.1.3.3. Dağ/Tepe/Kayalık/Çöl.....	195
2.6.2. İç Mekân.....	196
2.6.2.1. Kahvehane	196
2.6.2.2. Mektep	201
2.6.2.3. Saray	201
2.6.2.4. Köşk/Konak/Ev	206
2.6.2.5. Harem	209
2.6.2.6. Has Bahçe.....	210

2.6.2.7. Han	211
2.6.2.8. Hapishane	212
2.6.2.9. Mağara/Kuyu	213
2.7. OLAY ÖRGÜSÜ (VAKA)	214
2.8. ANLATICI.....	225
2.9. NAZIM UNSURLARI	235
2.9.1. Bağlam Bakımından Şiirler	236
2.9.1.1. Birinci Derecedeki Kahramanların Şiirleri.....	236
2.9.1.2. Diğer Kahramanların Şiirleri	255
2.9.2. Metin Bakımından Şiirler	263
2.10. RESİMLER	266
SONUÇ.....	292
KAYNAKÇA	295
ÖZ GEÇMİŞ.....	306

ÖZET

DOKTORA TEZİ

YAZILI ORTAMDAKİ ÂŞIK TARZI HALK HİKÂYELERİNDE ŞEKİL VE
ÜSLUP (BAŞLANGIÇTAN 1928'E KADAR)

Aşlıhan SÜMBÜLLÜ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN

2024, Sayfa: 308+X

Jüri: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN (Başkan)

Prof. Dr. Gülhan ATNUR

Prof. Dr. Ömer YILAR

Prof. Dr. Adem BALKAYA

Doç. Dr. Muhammet Emin ALTINIŞIK

Âşıklık geleneği içinde üretilen ve icra edilen hikâyeler tarihi seyri içinde sözlü, yazılı ve elektronik ortamlarda varlığını sürdürmüştür. Her ortamda farklı dinleyici, okuyucu, izleyici kitlelerine hitap eden gelenek temsilcileri bu ortamların kendine has özelliklerinden dolayı hikâyelerin üretim ve icrasıyla ilgili farklı üsluplar geliştirmişlerdir. Âşık tarzı halk hikâyeleri yüz yüze sözlü ortamda varlığını sürdürürken yazılı ortama aktarılmaya başlanmış ve iki ortam arasındaki bu etkileşim metinlere yansımıştır.

Âşık tarzı halk hikâyeleri üzerine bugüne kadar birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalarda çoğunlukla ortam farklılıklarına dikkat edilmeksizin sözlü ve yazılı metinler üzerinde çeşitli yöntemlerle incelemeler gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada el yazması, taş baskı ve Arap harfli matbu nüshaları mevcut olan on üç âşık tarzı halk hikâyesi ele alınmıştır. Bugüne kadar halk hikâyeleriyle alakalı yapılan müstakil çalışmalarda üslup konusu kısa değinilerden ibaret kalmıştır. Bu çalışmada yazılı ortamda yer alan Arap harfli hikâye metinlerinin şekil ve üslubu ele alınmıştır.

Âşık tarz halk hikâyeleri el yazması, taş baskı ve matbu ortamlarda mevcuttur. El yazması hikâyeler cönklerde ve mecmualarda yer alır. El yazması ve taş baskı hikâyelerin bulunduğu eser içinde birden fazla hikâye bulunabilir. Matbu hikâye kitapları ise müstakil bir yapı arz eder. Yazılı ortamdaki hikâyelerde standart bir epizot yapısı bulunur. Yazma ve taş baskı eserler dil ve üslup açısından birbirine benzer durumdadır, matbu eserlerde ise üslup modern hikâyeye daha yakındır.

Anahtar Kelimeler: âşıklık geleneği, âşık tarzı, halk hikâyesi, yazılı ortam.

ABSTRACT

PH. D. DISSERTATION

**FORM AND STYLE IN MINSTREL STYLE FOLK TALES IN WRITTEN
MEDIA (FROM THE BEGINNING UNTIL 1928)**

Ashhan SÜMBÜLLÜ

Advisor: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN

2024, Pages: 308+X

Jury: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN (Chairman)

Prof. Dr. Gülhan ATNUR

Prof. Dr. Ömer YILAR

Prof. Dr. Adem BALKAYA

Assoc. Prof. Dr. Muhammet Emin ALTINIŞIK

The minstrel-style folk tales produced and performed within the minstrel tradition have continued to exist in oral, written and electronic media in the course of history. Representatives of the tradition, who appeal to different audiences, readers and viewers in each environment, have developed different styles related to the production and performance of stories due to the unique characteristics of these environments. While minstrel-style folk tales continued to exist in face-to-face oral environment, they started to be transferred to the written environment and this interaction between the two environments was reflected in the texts.

Many studies have been conducted on minstrel-style folk tales until today. In these studies, oral and written texts have been analyzed with various methods without paying attention to the differences in media. In this study, thirteen minstrel-style folk tales with manuscript, lithograph and Arabic-lettered printed copies are discussed. Until today, the subject of style has remained limited to short mentions in independent studies on folk tales. In this study, the form and style of Arabic-lettered story texts in the written environment are discussed.

Âşık style folk tales are available in manuscript, lithograph and printed media. Manuscript stories are found in cönkes and mecmuas. Manuscript and lithographed stories may contain more than one story in the work. Printed story books, on the other hand, present a separate structure. Stories in print have a standardized episodic structure. Manuscript and lithograph works are similar to each other in terms of language and style, while the style of printed works is closer to the modern story.

Keywords: tradition of minstrelsy, minstrel style, folk tale, written media.

ÖN SÖZ

Âşık tarzı halk hikâyelerinin ilk olarak sözlü ortamda icra edildiği ardından yazıya geçirildiği bilinmektedir. Baskı tekniklerine göre taş baskı ve matbaa harfli basımlarla çoğaltılan eserler ile birlikte hikâyeler yazılı ortamda üç formda yer alır. Bugüne kadar yapılan hikâye çalışmalarda yazılı ortam ve sözlü ortam birlikte ele alınmış, tümüyle sözlü ortamdan bahsedilmesine rağmen yazılı ortam başlı başına ele alınmamıştır.

Sözlü ve yazılı kültür ortamlarının kendine has üslup özellikleri olduğu belirlendikten sonra yazılı ortamın müstakil olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülmüştür. Bu amaçla çok sayıda âşık tarzı halk hikâyesi arasından on üçü seçilerek inceleme bu on üç hikâye üzerine kurulmuştur. Araştırmanın sınırlarını belirlemek amacıyla yazılı ortam başlangıçtan 1928 yılına kadar olan dönem ile sınırlandırılmıştır. Hikâyelerinin yazılı ortama aktarılışı ilkin el yazmaları, ardından taş baskı kitaplar ve matbaa harfleriyle basılan eserler ile gerçekleştirilmiştir.

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin şekil ve üslup özellikleri üzerine hazırlanmış bu çalışma giriş, iki bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır. Giriş bölümünde araştırmanın amacı, kapsamı ve yöntemi belirlenmiştir. Hikâye çalışmalarıyla alakalı yapılan eleştirel literatür özetinin ardından çalışmada kavramsal kuramsal çerçeve çizilmiştir. Kapsamda belirtilen on üç hikâyenin el yazması, taş baskı ve Arap harfli matbu nüshaları tanıtılmış ve anlatıların matbu nüshalarından yola çıkarak epizotları verilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde halk hikâyelerinin yazıya geçirilme süreci ayrıntılı bir şekilde ele alınmış, ardından yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyesi eserlerinin fiziki açıdan incelemesi yapılmıştır. Yazma eserler ve basılı eserlerin yazı özellikleri, sayfa düzenleri, kapak bilgileri ve resimleri ile ilgili şekil özelliklerini içeren bilgiler verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümü hikâye metinlerinin incelemesine ayrılmıştır. Bu bölümde on iki yazma, on üçer taş baskı ve Arap harfli matbu nüshadan örneklerle âşık tarzı halk hikâyeleri üslup özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Bu bağlamda yazılı ortamdaki eski harfli hikâye metinlerinin başlıkları, kalıp ifadeleri, ara sözleri, şahıs kadrosu, zamanı, mekânı, olay örgüsü, anlatıcısı, nazım unsurları ve resimleri ele alınmıştır. Bu başlıkların her hikâyenin üç farklı teknikte çoğaltılan nüshasında nasıl yer

aldığını ve üslubu nasıl şekillendirdiği ele alınmıştır. Sonuç ve kaynaklar ile çalışma sonlandırılmıştır.

Lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimim boyunca ilminden ve tecrübelerinden yararlandığım, kendimi tanıma ve tanıtma sürecimde bana rehber olan ve beni her daim yüreklendiren, öğrencisi olmakla gurur duyduğum danışman hocam Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN'e teşekkürlerimi sunmaktan büyük bir zevk duyuyorum.

Akademik eğitimim boyunca engin bilgi ve birikimlerinden faydalandığım, zorlukları kolaylaştıran, hayatın her alanında nazik ve nahif kimliğini örnek almaya çalıştığım saygıdeğer hocam Prof. Dr. Gülhan ATNUR'a sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

Çalışmanın başından sonuna kadar fikir ve tecrübeleriyle katkıda bulunan kıymetli hocam Prof. Dr. Ömer YILAR'a; bu uzun ve meşakkatli süreçte her an kapılarını çalabildiğim, bilgi ve tecrübeleriyle bana destek olan çok değerli Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ, Doç. Dr. Nihangül DAŞTAN, Doç. Dr. Muhammet Emin Altınışik hocalarıma en samimi duygularıyla teşekkür ederim.

Çalışma boyunca yanımda olan ve desteklerini her zaman hissettiğim güleryüzlü dostlarım Arş. Gör. Zeynep Şule DEĞERLİ ve Arş. Gör. Özlem SÜRÜCÜ'ye yürekten teşekkür ediyorum.

Bugünlere gelmemi sağlayan ve sevgisini daima yüreğimde hissettiğim annem ve babama, aileme minnettarım.

Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından desteklenmiştir. Bu nedenle Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü'ne teşekkür ederim.

KISALTMALAR

Ed.	: Editör
Çev.	: Çeviren
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa sayısı
t.y.	: Tarih yok
yk.	: Yaprak
İBB.	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi
mm.	: Milimetre
TDK	: Türk Dil Kurumu
Y.	: Yazma Nüsha
TB.	: Taş Baskı Nüsha
M.	: Matbu Nüsha
H.	: Hicri
M.	: Miladi

GİRİŞ

I. ARAŞTIRMANIN AMACI KAPSAMI VE YÖNTEMİ

A. Amaç

Âşık tarzı halk hikâyeleri ile ilgili olarak bugüne kadar yapılan çalışmalarda iki hususun gözden kaçırıldığı, ihmal edildiği veya çok az dikkate alındığı görülmektedir. Bunlardan biri âşık tarzı halk hikâyelerinin, halk hikâyesi başlığı altında incelenmesidir. Bu yaklaşımın doğal bir sonucu olarak âşıklık geleneği içinde üretilen ve icra edilen hikâyelerin dışında kalan bir kısmı dini-menkabevi hikâyeler grubuna giren bir kısmı da realist halk hikâyesi olarak adlandırılan hikâyelerin aynı kapsamda değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. İkincisi ise âşık tarzı halk hikâyeleri üzerinde yapılan çalışmalarda sözlü ve yazılı ortamdaki hikâyelerin üretim ve icra bağlamının yeterince dikkate alınmadan değerlendirmeye tabi tutulmasıdır. Oysa sözlü ortamın ve yazılı ortamın kendine has üslup özellikleri mevcuttur. Bu türden karşılaştırmalar iki ayrı ortam ürününü ele aldığından hikâyelerin şekil ve üslup özelliklerinin belirlenmesinde sorun oluşturması kaçınılmazdır.

Âşık tarzı halk hikâyesi konusundaki karışıklığın halk hikâyesi araştırmaları tarihinin en kıymetli eseri olan *Halk Hikâyeleri* ve *Halk Hikâyeciliği* adlı eserdeki adlandırma ile başladığını söylemek mümkündür. Problemi 2018 yılında yayımladığı bir makalede ele alan Dilaver Düzgün, Pertev Naili Boratav'ın adı geçen eserinde âşıklık geleneği içinde üretilen ve icra edilen ürünleri kastettiğini, ancak çalışmanın başlığına bu ayrıntıyı eklemeyi ifade ederek daha sonraki araştırmacıların çoğu kez bu ayrıntıya dikkat etmeksizin âşıklık geleneği içinde üretilsin veya üretilmesin, halk kültürünün bir parçası olan her türden hikâyeyi bu başlık altında ele aldığına, buna bağlı olarak tanım, tasnif ve incelemelerde çeşitli güçlüklerle karşılaşıldığına işaret etmiştir. Düzgün, âşık tarzı hikâyelerin üretim ve icra ortamlarıyla ilgili olarak da Boratav'ın aynı eserde söz konusu ettiği şekil ve üslup hakkındaki tanım, tasnif ve değerlendirmelerini âşık tarzı halk hikâyelerinin sözlü ortamdaki uygulamaları doğrultusunda ortaya koyduğunu, yer yer yazılı ortamın örnekleriyle karşılaştırma yoluna gittiğini belirtir (Düzgün, 2018: 257).

Türkiye'de halk hikâyesi üzerinde yapılan ilk çalışmalar motif araştırması ve epizot karşılaştırması üzerine kuruludur. Özellikle 2000'li yıllardan sonra tematik araştırmaların

ağırlık kazandığı görülmektedir. Epizot ve motif bakımından değerlendirmeye tabi tutulan çalışmalar yazılı metinlerin tespiti ve sözlü anlatıların da derlenmesi noktasında halk hikâyesi araştırmalarında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Ancak anlatının bulunduğu ortam dikkate alınarak türün özelliklerinin belirlenmesi hususunda literatürde bir boşluk bulunmaktadır. Bu araştırma literatürde bulunan boşluktan yola çıkarak yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin şekil ve üslup özelliklerini belirlemeyi amaçlamıştır.

B. Kapsam

Halk hikâyesi araştırmalarında karşılaşılan sorunlarla alakalı değerlendirmeler ışığında araştırmanın kapsamı âşık tarzı halk hikâyeleri olarak belirlenmiş, incelemelerin özellikle bu hikâyelerin yazılı ortama aktarılan metinleri üzerine kurulması planlanmıştır. Öncelikle araştırmanın kendi içinde bir bütünlük oluşturması adına yazılı ortam, başlangıçtan 1928 yılına kadar ortaya konulan Arap harfli metinler ile sınırlandırılmıştır. Böylelikle çalışmanın materyali yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin el yazması, taş baskı ve matbaa harfleriyle basılan nüshaları olmuştur.

Âşıklık geleneği içinde üretilen ve icra edilen hikâyelerin yazılı ortamda karşılıkları araştırılmıştır. Yukarıdaki tanım ve tasnifler doğrultusunda bu çalışma için araştırma ve inceleme konusu olarak şu hikâyeler seçilmiştir:

1. Arzu ile Kanber
2. Asuman ile Zeycan
3. Âşık Garip
4. Derdiyok ile Zülfisiyah
5. Gül ile Sitemkâr
6. Hurşit ile Mahmihri
7. Kerem ile Aslı
8. Kurbani
9. Mahmut ile Elif
10. Melikşah ile Güllühan

11. Raznihan ile Mahfiruze

12. Şah İsmail

13. Tahir ile Zühre

Çalışmaya konu olacak hikâyelerin belirlenmesinde göz önünde bulundurulan ölçütler şunlardır:

Oluşumu eskiye dayanan klasik halk hikâyeleri arasından bu bakışla yazılı ortamdaki 13 hikâye seçilmiştir. Seçilen hikâyelerin dışında sözlü ortamda çok ünlü ve yaygın olmakla birlikte yazılı ortamda yeterince metni bulunmayan hikâyeler çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Seçilen hikâyelerin yazılı ortamda el yazması, taş baskı ve Arap harfli matbu nüshalarının bulunmasına dikkat edilmiştir. Bu 13 hikâyeden 12'sinin yazma, taş baskı ve matbu nüshaları bulunmakla birlikte sadece Gül ile Sitemkâr hikâyesinin el yazması nüshasına ulaşılammıştır.

Mesnevi geleneğinden halk hikâyesi formuna aktarılan Yusuf ile Züleyha, Leyla ile Mecnun ve Ferhat ile Şirin hikâyeleri âşıklık geleneği içinde üretilen diğer hikâyelerden bazı yönleriyle ayrıldığı için bu araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Bu çalışmada kullanılan hikâyeler mesnevi geleneğinden halk hikâyeciliğine aktarılan ya da Köroğlu gibi kollar halinde anlatılan hikâyelerin dışında kalan âşık tarzı halk hikâyesi özelliğine sahiptir.

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyeleri şekil ve üslup bakımından benzerlik gösterdiği için sağlıklı sonuçlara ulaşabilmek adına örneklerin mümkün olduğunca çoğaltılmasına çalışıldı ve böylece 13 hikâye seçilmiş oldu.

1. Yazmalar

Yazılı ortamın ilk ürünleri olan el yazması metinler için çeşitli kütüphaneler ve özel arşivlerdeki araştırmalar neticesinde 37 nüsha tespit edilmiştir. Yukarıda adı verilen 13 anlatıdan Gül ile Sitemkâr hikâyesinin yazma nüshasına ulaşılammıştır.

Elde edilen 35 yazma nüshadan Arzu ile Kanber ve Kerem ile Aslı'nın 7'ser, Âşık Garip'in 8, Derdiyok ile Zülfisiyah, Hurşit ile Mahmihri, Melikşah ile Güllühan ve Şah İsmail hikâyelerinin 2'ser, Asuman ile Zeycan, Mahmut ile Elif, Kurbanı, Raznihan ile Mahfiruz ve Tahir ile Zühre hikâyelerinin de 1'er el yazması nüshasına ulaşılmıştır.

Birden fazla yazma nüshası bulunan hikâyeler arasından seçim yaparken öncelikle eserin fiziki bakımdan bir bütünlük arz etmesine dikkat edildi; herhangi bir kopma, yırtılma gibi bir hasarın olmaması gözetildi. Ayrıca hikâye metninin başlangıç ve bitiş de dâhil olmak üzere tam bir bütünlük göstermesine dikkat edildi.

2. Taş Baskılar

Çalışmaya konu olan 13 hikâyeden taş baskı tekniği ile çoğaltılmış olan 36 kitap temin edilmiştir. Otto Spies'in 1929 yılında *Türkische Volksbücher/Ein Beitrag Zur Vergleichenden Maerchenkunde* adıyla yayımladığı, Behçet Gönül'ün 1941 yılında *Türk Halk Kitapları Mukayeseli Masal Bilgisine İlâve* adıyla Türkçeye çevirdiği eserde Spies, halk kitapları olarak adlandırdığı âşık tarzı halk hikâyelerinin sadece taş baskı nüshaları üzerinde çalıştığını belirterek bu hikâyelerin sayısını 15 olarak tahmin ettiğini hararetle araştırmalarına rağmen daha başkalarını öğrenemediğini söyler (Spies, 1941: 9). Spies ulaşabildiği kitapların isimlerini şöyle sıralamıştır:

1. Köroğlu
2. Ferhad ile Şirin
3. Tahir ile Zühre
4. Arzu ile Kamber
5. Asüman ile Zeycan
6. Melikşah ile Güllühan
7. Derdiyok ile Zülfüsiyah
8. Mahmihri ile Hurşit
9. Leyla ile Mecnun
10. Şah İsmail ile Gülüzar
11. Mahmut ile Elif
12. Razınıhan ile Mahıfıruze
13. Sitemkâr ile Gül
14. Kerem ile Aslı
15. Âşık Garip (Spies, 1941: 10-13).

Boratav ise 1946 yılında hazırladığı *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı eserinde taş baskı eserlerde Spies'in bahsettiği 15 hikâyeye Perizad ile Âşık Kurbanı hikâyesini de eklemiştir (Boratav, 2018: 22-30).

Nurettin Albayrak bir araştırmasında Otto Spies, Pertev Naili Boratav, Seyfettin Özege ve Gül Derman'ın tespitlerini de göz önünde bulundurarak ulaşılabilen taş baskı hikâye kitaplarının sayısını 26 olarak vermektedir (Albayrak, 2005: 45). Ancak Albayrak'ın isimlerini verdiği hikâyelerin bir kısmı yukarıda sınırları belirlenen âşık tarzı halk hikâyesi kapsamı dışında kalmaktadır.

Konuyla ilgili araştırmaların hepsi bu çalışma sırasında görülmüştür. Nihayetinde âşık tarzı halk hikâyesi olarak belirlenen ve çalışma kapsamına dâhil edilen 13 hikâyenin nüshalarına ulaşılmaya çalışılmıştır. Taş baskı kitaplar içinde birden fazla eser bulunmaktadır. Kurbanî hikâyesinin tek taş baskı nüshası bulunmakla birlikte diğer 12 hikâyenin birden fazla nüshasına ulaşılmıştır. Çalışmada kullanılmak üzere temin edilen eserler içinde fiziki hasarı bulunmayan nüshalar arasından her hikâye için bir nüsha incelenmek üzere seçilmiştir.

3. Matbaa Harfli Baskılar

Yazılı ortamın üçüncü grubunda yer alan Arap harfli matbaa baskılarında hikâyelerin her biri müstakil kitap halindedir. Spies, eserinde “hurufat baskısının tatbikinden” çok zaman sonra bile taş baskı hikâye kitaplarının sıklıkla basıldığını aktarmıştır (Spies, 1941: 8). Taş baskıya göre daha az kusurlu olan hurufat baskı hikâye kitaplarının sayısının az olmasının nedeni taş baskı tekniği ile kopyalamanın daha az maliyete sahip olması ile açıklanabilir. Arap harfli matbaa basımı 17 hikâye kitabı görülmüştür. Bu kitapların yazılarının oldukça açık ve anlaşılır olmasının yanı sıra sayfalarında herhangi bir deformasyona rastlanmamıştır. Arzu ile Kanber, Âşık Garip, Raznihan ile Mahfiruze ve Şah İsmail hikâyelerinin ikişer diğer hikâyelerin ise tek nüshasına ulaşılmıştır.

C. Yöntem

Metin merkezli çalışılan bu araştırmada 13 hikâyeye ait yazılı ortamdaki nüshalar çeşitli kütüphaneler ve özel kitaplıklardan temin edilmiştir. Çalışmaya konu olan eserlerin bir kısmına Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Yazma Eserler Kurumu, Millî Kütüphane, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphanesi, Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Koleksiyonu ve Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi'nden ulaşılmıştır. Kerem ile Aslı'nın beş nüshası Tuğrul Balaban'ın Kerem ile Aslı Hikâyesi Cönkler ve Yazmalar adlı eserinde, Âşık Garip'in bir nüshası ise Turan Durak'ın Hikâyet-i Âşık Garip Çeviri-Transkripsiyon-Metin-İnceleme-

Sözlük adlı yüksek lisans tezinde fotokopi halinde görülmüştür. Seçilen nüshalarla ilgili detaylı bilgiler “Nüsha Tanıtımları” başlığı altında verilmiştir.

El yazması hikâyelerin bir kısmının cönklerde yer aldığı tespit edilmiştir. Araştırma için toplanan verilerden Arzu ile Kanber Y7, Asuman ile Zeycan, Âşık Garip Y3, Âşık Garip Y4, Âşık Garip Y5, Derdiyok Y1, Derdiyok Y4, Hurşit Y1-Y2, Melikşah Y1, Şah İsmail Y3 nüshaları cönklerde bulunmaktadır. El yazması için örnek metin olarak incelemede kullanmak üzere cönklerden Asuman ile Zeycan, Hurşit ile Mahmihri ve Kerem ile Aslı hikâyeleri alınmıştır. İncelemeye esas alınan el yazması hikâyelerin on tanesi ise diğer mecmua ve kitaplardan alınmıştır. Cönkler dışında kalan mecmua veya kitap olarak adlandırılan eserlerdeki hikâye metinleri çoğunlukla bir bütünlük arz etmektedir. Bütünlük göstermeyen eserler ise başında, ortasında ve sonunda yaprakların yırtılması ya da kopması sebebiyle eksiktir. Çalışmada kullanılacak nüshalar belirlenirken kopma ve yırtılmalara maruz kalmayan nüshalar seçilmiştir. Herhangi bir fiziksel hasarı bulunmamakla beraber hikâyeler okunmaya başlandıktan sonra Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin Millî Kütüphane’den temin edilen nüshasında olay akışının bozulduğu saptanmıştır. Devam eden sayfalarda anlatıda oluşan bu boşluğun doldurulmadığı ve hikâye bütünlüğünün bozulması sebebiyle bu nüsha yerine Türk Dil Kurumu kütüphanesinden temin edilen nüsha tercih edilmiştir.

Taş Baskı hikâye kitaplarında da cönklerde olduğu gibi kopmalar mevcuttur. Bu deformasyonun haricinde hikâyenin sayfalarının karışması gibi bazı baskı hataları da görülmüştür. Tevatür ile Meşhur ve Mütearef Olan Âşık Kerem Divanı’nın kenarında yer alan Arzu ile Kanber hikâyesinin ikinci sayfasında Asuman ile Zeycan hikâyesinden bir parça yer alır, takip eden sayfada ise yeniden Arzu ile Kanber hikâyesi devam eder. Bu durumun tespiti neticesinde de Arzu ile Kanber’in bir diğer nüshası çalışmaya dâhil edilmiştir.

Arap harfli matbaa basımı nüshalar taş baskı nüshalar ile hemen hemen aynı tarihlerde basılmasına rağmen herhangi bir fiziki hasarı bulunmamaktadır.

Araştırma kapsamında ele alınan 13 hikâyenin yazma, taş baskı ve hurufat baskısı nüshalarının tümü elde edildikten sonra nüshalarda kopma, yırtılma vb. eksikliklerin olmadığı, anlatının eksiksiz ve hatasız bulunduğu nüshalardan birer tanesi çalışmaya dâhil edilmiştir.

Birçok üniversitede 1960’lı yıllardan itibaren yapılan tez çalışmalarında genellikle halk hikâyelerinin seçilen nüshaları Latin harflerine aktarılmış, ardından hikâyenin motif ve epizotları incelenmiştir. Bugüne kadar aynı şekilde üretilen hemen hemen her yayında

hikâyenin şekil ve üslup özellikleri birer ikişer sayfalık değinilerden ibaret kalmıştır. Farklı şekillerde ele alınan hikâye araştırmalarında üslup açısından bir incelemeye rastlanmamıştır.

Üslup incelemelerinin yoğunlukta olduğu yeni Türk edebiyatı ve eski Türk edebiyatı alanlarında yapılmış çok sayıda doktora düzeyinde araştırmalar ve müstakil kitaplar incelenmiştir.

Literatür taramasından edinilen izlenim, üslup çalışmalarının yoğunlukla yeni Türk edebiyatı alanında yapıldığı yönündedir. Bu alanda yapılan teorik çalışmalarla uygulama örnekleri görülmüştür. Özellikle Şerif Aktaş'ın *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri* isimli eseri modern hikâye ve romanda üslup problemini ve üslup inceleme tarzlarını ele almaktadır. Aktaş'ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* başlıklı eserinde de yine itibari bir metne hangi açılardan yaklaşılması gerektiği örnek metinler dâhilinde tartışılmıştır. Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı/Roman'ın Unsurları 1* adlı eserinde de yine örnekler ile birlikte dil ve üslup incelemesi yapılmıştır.

Eski Türk edebiyatı alanında da özellikle mesneviler üzerine yapılan akademik ve lisansüstü tez çalışmalarında müstakil olarak üslup incelemelerine rastlanmıştır.

Bu çalışmanın teorik alt yapısını oluşturmak üzere halk hikâyeleri üzerindeki tüm akademik araştırmaların yanı sıra ağırlıklı olarak mesnevi, modern hikâye ve romanda üslup konusunu ele alan yayınlar incelenmiştir. Üslup konusunun halk edebiyatı anlatı türlerinde ele alınışına dair taramalar yapılmıştır. Bu bağlamda genel anlatı türlerine dair üslup içeren eserler, masal ve destanla ilgili üslup konusuna değinen kitap ve makaleler de kaynak olarak kullanılmıştır. Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı eserini her ne kadar sözlü ortamdaki halk hikâyelerinin üzerine kursa da şekil ve üslup açısından oldukça önemli noktalara değinmektedir. Bu sebeple özellikle Boratav'ın adı geçen eseri ve konuyla ilgili makaleleri çalışmanın odak noktasında yer almaktadır.

Hikâyelerde yalnızca anlatının değil resmin de bir üslubu olduğu fark edilerek basılı halk hikâyelerinde yer alan çizimlerin de üslup açısından değerlendirilmesi için resimler başlığı açılmıştır. Resim mevzusunda üslubu belirleyebilmek için güzel sanatlar alanında yapılmış lisansüstü tezler ve akademik çalışmalar taranmıştır. Gül Derman'ın *Resimli Taş Baskı Halk Hikâyeleri* adlı eserinde taş baskı kitaplardaki çizimler ve resim üslupları ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. İlaveten, Malik Aksel'in *Anadolu Halk Resimleri* isimli eseri taş baskı ve hurufat baskılı hikâye kitaplarındaki resimlerin şekil ve üslup açısından belirlenmesinde kaynak eser

durumundadır. Bu çalışmalar ile basılı hikâye kitaplarındaki resimlerin hangi tekniklerle yapıldığı, hikâyedeki işlevi ve dolayısıyla üslubu yorumlanabilmiştir.

Halk bilimi alanında çalışan akademisyenlerin konuyla alakalı son dönem müstakil kitap ve makale biçimindeki yayınları da araştırmanın ufuk açıcı kaynaklarını oluşturmaktadır. Bütün bu çalışmaların harmanlanmasıyla birlikte bir üslup inceleme yöntemi oluşturulmuştur.

Âşık tarzı halk hikâyelerinde şekil ve üslubun belirlenmesinde eserin fiziki özelliklerinden başlayarak kapak bilgileri, hikâyelerin adları, giriş ve bitiş formelleri, ara sözler, şahıs kadrosu ve kişi adları, zamanı, mekânı, olay örgüsü/vaka, anlatıcı, nazım unsurları ve resimleri ele alındı. Çalışmanın kapsamında belirtildiği üzere Arap harfli metinler üzerinden okuma yapılmıştır. El yazması metinlerde çoğunlukla yazı türü sebebiyle bazen de eserin muhafaza edilmek üzere kaplanırken bir araya getiriliş şekli sebebiyle okuma güçlüğü yaşanmıştır. Matbaa harfleriyle basılan eserlerde yazının okunması ile alakalı herhangi bir zorluk ile karşılaşılma. Ancak taş baskı eserlerin yıpranmış sayfaları elektronik ortamda çekilen sayfa pozlarının soluk görünümü sebebiyle birtakım aksaklıklar yaşanmıştır. Bu nedenle eserlerin özellikle okunabilirliği açısından en sorunsuz nüshaları tercih edilmeye çalışıldı.

Üslup belirlemede uygulanan yöntem her bir problem için 13 hikâye örneğinde uygulanmış ve verilen örneklerle birlikte pekiştirilmiştir. Fiziki özelliklerin tespiti diğer problemlere göre nispeten somut veriler içermektedir. Ancak anonim karaktere sahip olan âşık tarzı halk hikâyelerinde yazar müdahalesinin tespiti oldukça güçtür. O nedenle bu çalışmanın doğasına en yakın incelemenin tasviri üslup incelemesi olduğu tespit edilmiş ve çalışma bu yönde sürdürülmüştür.

II. LİTERATÜR ÖZETİ

Türk halk hikâyeleriyle alakalı yapılan ilk çalışmalar çoğunlukla yabancı araştırmacılara aittir. Yabancı araştırmacılar dikkatlerini daha çok halk hikâyelerinin konuları ve şekil özellikleri üzerinde yoğunlaştırmıştır. Türkiye’de yapılan ilk çalışmalar ise çoğunlukla derleme veya Latin harflerine aktarma şeklinde ortaya çıkmıştır. İlerleyen yıllarda yazılı metinlerin neşirleri haricinde gelenek yerinde araştırılmaya başlanmıştır. Yerli araştırmacılar âşık tarzı halk hikâyesinin kaynağı, konusu, anlatılış biçimi, icracısı, icracısının kökeni gibi konuları ele almışlardır. Bu dönem araştırmacılar tarafından hacimli bir arşiv çalışması da yapılmıştır. Bu çalışmalarla birlikte hikâyelerin tasnifi, kaynakları, mevzuları gibi konular da gündeme

gelmiştir. Hikâye araştırmacıları zamanla dönemin şartlarına uygun olarak ve farklı yöntemler kullanarak çalışmalarını çeşitlendirmişlerdir.

Âşık tarzı halk hikâyelerinin yazılı ortamdaki şekil ve üslup özelliklerini ele alan bu çalışmada literatür araştırması kitaplar, makaleler-bildiriler ve lisansüstü tezler odağında yapılmıştır. Bugüne kadar halk hikâyeleri çok sayıda çalışmaya konu olmuştur. Fakat bu literatür özetinde ağırlıklı olarak halk hikâyesinin yazılı ortamı ve üslup özelliklerine değinen çalışmalar ele alınmıştır.

A. Kitaplar

Halk hikâyesi çalışmalarında kitaplar türün kökeni, tasnifi, şekil ve muhteva özelliklerini içermekle beraber yazılı veya sözlü ortamdaki metinler de içermektedir. Konu üzerine ilk dikkat Kúnos'a aittir. Konuyla alakalı daha öncesinde araştırmalar yaptığı anlaşılan Kúnos, İzmir-Konya hattında yaptığı gezilerde kayda aldığı Türk halk edebiyatı ürünlerini Radloff'un Proben serisinin sekizinci cildinde yayımlamıştır. Bu yayında Kúnos, Köroğlu ve Şah İsmail hikâyelerinin yanında Âşık Garip ve Âşık Kerem türkülerine yer vermiştir (Radloff, 1998).

1929 yılında Otto Spies *Türkische Volksbücher* isimli eserini yayımlar. Eser 1941 yılında Behçet Gönül tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir. Yazar eserinde, Türk halk hikâyelerinin nazım nesir karışımı özel bir yapıya sahip olduğunu ifade ettikten sonra hikâyelerin kaynakları, mevzu ve parçaları, motifler, şekil, stil ve iç yapı başlıkları hakkında bilgiler vermiştir. Halk kitaplarının müstakil ve karakteristik bir yapı arz ettiğini ifade eden Spies, sayısının 15 kadar olduğunu belirterek şu hikâyeleri sıralar: Köroğlu, Ferhad ile Şirin, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Asüman ile Zeycan, Melikşah ile Güllühan, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Mahmihri ile Hurşit, Leylâ ile Mecnun, Şah İsmail ile Gülüzar, Mahmut ile Elif, Razınihan ile Mahfiruze, Sitemkâr ile Gül, Kerem ile Aslı, Âşık Garip. Spies bu hikâyelerden, Melikşah ile Güllühan ve Asüman ile Zeycan hikâyelerinin metnini de vermiştir (Spies, 1941: 10-14). Spies, karakteristik bir yapı arz etmesinin yanı sıra halk hikâyelerinde iki sevgilinin doğmalarından ölmelerine/evlenmelerine kadar olan sürecin de hepsinde aynı tertiple görülen dört fasılda cereyan ettiğini dile getirir. Her bir fasıl için belli motifler dizisinin varlığından ve bu motiflerden bahsetmiştir. Şekil başlığında, halk kitaplarının Türk halk edebiyatında özel bir tür ve ayrı bir şekil tipi arz ettiğini ve nazım-nesir karışımı bu şeklin “Türk halk kitaplarına mahsus harici bir form alâmeti” (Spies, 1941: 37) olduğunun altını çizmiştir. Manzumelerin vakanın

seyrini tek başlarına asla devam ettirmedikleri halde bu parçaların çıkarılması durumunda mensur hikâyenin masaldan başka bir şey olmayacağı kanaatindedir. Manzum parçaların form ve şeklinin ise türküler yani halk mahsulü şiirler olduğunu belirtmiştir.

Spies, stil ve iç yapı başlıklı bölümde halk kitapları ile masalları karşılaştırır. Spies'e göre

“Halk kitaplarını yaymak aşığın işidir, dili “kaba dil” yani görgüsüz, tahsilsiz adamın, halkın aşağı tabakasının dili; hikâye edenin edası basit, sade ve iptidaîdir. Bu metinler ekseriya yanlış kelimelerle doludur. Vakanın kahramanları en yukarı tabakaya mensupturlar. Kahramanın yeri yurdu her zaman bellidir; masal kahramanının adsızlığına karşın halk kitaplarındaki kahramanların daima isimleri vardır. Halk kitapları içindeki kahraman vaka içerisinde sivrilir; masalda nasılsa Türk halk kitaplarında da aynı şekilde kahraman fevkalâde güçlü ve kuvvetlidir. Halk kitaplarındaki kahramanlar bir ayarda ve bir karakterdedir, bu tip âşik tipidir. Kahraman hislerinde taşkın ve bahtiyarlığında pâyansızdır, bir ideal uğruna yaşar. Bu kitaplarda İslamiyet teferruat kabilinden karşımıza çıkar” (Spies, 1941: 10-14).

Eserin “Halk Kitapları Metni” başlıklı bölümünde ise; Melik Şah ile Güllü Han Halk Kitabı (1299, 1309, 1342 tarihlerini taşıyan üç taş basmanın karşılaştırılması ile elde edilen metin), Asüman ile Zeycan Halk Kitabı (muharrir “Ebülkasım Firdevs adını ve İstanbul, Cemiyet Kütüphanesi, 1339 kaydını taşıyan bir harf baskısındaki metin”) metinleri bulunmaktadır (Spies, 1941: 59-136).

M. Fuat Köprülü halk hikâyesi üzerine çalışma yapan ilk yerli araştırmacıdır. 1930 yılında yayımlamış olduğu *Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi* adlı çalışmasında Köprülü, Genç Osman Hikâyesinin menşei ve teşekkül meselelerini tartışmıştır. Köprülü'nün Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi ile ilgili araştırma yaparken saz şairleri mevzusuna değinmesinin ardından “halk hikâyesi” kavramı Sadettin Nüzhet Ergun, Abdülbaki Gölpınarlı ve Pertev Naili Boratav gibi isimlerin çalışmalarına konu olmuştur.

1950'lere kadar özellikle Boratav ve öğrencileri sözlü gelenekteki halk hikâyeleri ile ilgili çalışmalar yapmışlardır. Konuyla alakalı yapılan en kapsamlı çalışma Pertev Naili Boratav'ın 1946 yılında yazmış olduğu *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* isimli eserdir. Boratav, bu eserinde halk hikâyelerinin tasnifi konusunda yapılan çalışmaların geniş bir özetini vererek çeşitli araştırmacıların görüşlerini aktarmış, bu görüşleri tartışmış ardından kendisi bir tasnifte

bulunmuştur. Buna göre; Boratav, halk hikâyelerinin sözlü gelenekteki vasıflarını da göz önünde bulundurarak hikâyeleri mevzuları bakımından ikiye ayırmıştır;

1. Kahramanlık Hikâyeleri

2. Aşk Hikâyeleri (Boratav, 2018: 43-44).

Boratav şekil bakımından halk hikâyelerinin gelenekteki anlatılışlarının bir fasılla başladığını; bu fasıl bölümünde art arda divanî, tecnis, tekerleme, koşma, semai, destan okunduğunu ve bunların arasında bir Köroğlu okumanın da adetten olduğunu bildirir. Dinleyenlerin arzusuna göre fasıl bölümüne ekleme ya da çıkarmalar yapıldıktan sonra âşıkların, olmayacak şeyleri başlarından geçmiş gibi anlattıkları döşeme bölümü ardından asıl hikâyenin dua ile başladığını bildirir. Hikâyenin mensur kısmında konudan sapmamak şartıyla anlatma serbestliğinin bulunduğunu ancak nazım parçaların değişmemesi gerektiğini; hikâyeciğinin ustasından öğrenirken bu kısımları aynen nakletmesinin düstur edinildiğini bildirir. Hikâyenin sonunda sevdalıları birbirine kavuşturup düğünlerini de yaptıktan sonra âşığın bir dua ile hikâye anlatımını bitirdiğini söyler.

1946 yılında ilk basımı Millî Eğitim Basımevi tarafından yapılan Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği adlı çalışmanın 1988 yılında iki ve 2018 yılında üçüncü basımı yapılmıştır. Boratav, eserinde Gül ile Ali Şir Hikâyesi, Köroğlu (ilk koldan parçalar ve Bolu beyi kolunun baş kısmı), Celâli Bey ve Mehmet Bey hikâyelerinin metinlerini vermiştir.

1949 yılında Şükrü Murat Elçin, *Kerem ile Aslı Hikâyesi* isimli eserinde hikâye ile ilgili varyantlarda yer alan şiirleri bir araya getirmiştir.

Wolfram Eberhard'ın *Güneydoğu Anadolu'dan Âşık Hikâyeleri* isimli çalışması Müfide Kocaoğlu tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Eberhard 1951-1952 yıllarında Çukurova'da yaptığı derlemelerde Elbeylioğlu, Ali Paşa, Köroğlu, Hurşut ile Mahmihri hikâyeleri üzerinde durur. Eberhard, çalışmada bazen bir âşığın repertuvarının tamamını bazen de hikâyelerin bir kısmını derleyebildiğini açıklamıştır. Çalışmada Türkçe hikâyelerin yapısı hakkında bilgiler verilmiş ve hikâye bölümleri şiirleri açısından değerlendirilmiştir. Yazar Hurşit ile Mahmihri'nin çok sayıda şiiriyle zengin hikâyeler grubuna girdiği kanısındadır (Eberhard, 2002: 7). Eserde, biri Ahmet Caferoğlu tarafından Gaziantep yakınlarında bulunan bir köydeki âşıktan derlenmiş diğeri ise "10 Kasım 1952'de Haruniye'de teybe kaydedilmiş" iki ayrı metin yer alır. Banda kaydedilen hikâyeyi anlatan âşık "Bahçe ve Haruniye yakınlarında bir köyde

yaşayan Kır İsmail'dir" (Eberhard, 2002: 87). Eberhard, iki metnin epizotlarını karşılaştırdığı kısa bir bölümden sonra hikâyenin özetini de yine iki metin üzerinden vermiştir.

Edmond Saussey 1952 yılında İlhan Başgöz tarafından Türkçeye tercüme edilen *Türk Halk Edebiyatı* isimli eserinde halk hikâyelerinin benzer konu ve benzer kahramanlara sahip oluşunu aktarır. İlhan Başgöz, Saussey'i anonim halk şiiriyle saz şairlerinin eserlerini birbirine karıştırmış olmak ve destanlarla halk hikâyelerini belli hatlarla ayırmamış olduğu için tenkit edilebilir olarak görmüştür (Saussey, 1952: 34-37). Yazar, Türk halkının bir de büyük bir epik edebiyatı olduğunu, bu edebiyata bağlı destanları anlatan gezici şairler, âşıkların bu destanlara çeşitli kahramanların yanında kendilerini de ilave ettiklerini anlatır. Anadolu'da bulunan bu profesyonel hikâyecilerin uzun kış gecelerinde hikâyelerini anlattıklarını, anlatılanların bilinmeyen tarihlerde basılmış halk kitapları ile yayıldığını, bu kitapların evvela taş basma olarak ardından Lâtin harflerinin kabulünden sonra ise matbaalarda baskılarının yapıldığını belirtir. Yazar bu hikâyelerin karakteristik unsurları farklı olsa bile yeni bir hikâye ile karşılaştığı zaman tanınabilir bir şekilde oluşuna dikkat çeker. Bir hikâyede anlatılan asli unsurun yeni hikâyede ikinci plana geçmesini değişimin en küçüğü olarak nitelendiren yazar Oğuz Han destanının Anadolu'da anlatılan Şah İsmail hikâyesi ile benzerliğini vurgular. Şövalye ruhunun Battal Gazi'de yaşadığına işaret ederek halk hikâyelerinin mütevazı kahramanlarının bu şövalyelere hiçbir şekilde benzemediklerini ancak onların da olağanüstü unsurlara sahip olduğunu bildirerek Kerem ile Aslı hikâyesinin olay örgüsünü kısaca anlatır (Saussey, 1952: 38-62).

Mehmet Kaplan, Mehmet Akalın ve Muhan Bali ile birlikte Behçet Mahir'den derlenen Köroğlu Destanı 1973 yılında yayınlanır. Eserde hikâyenin on beş koluna yer verilmiş, inceleme çalışması yapılmamıştır.

1983 yılında yayınlanan *Tahir ile Zühre* isimli eserinde ise Fikret Türkmen, halk hikâyeleri üzerine yapılan çalışmalar ve varyantlar hakkında bilgi verdikten sonra Tahir ile Zühre hikâyesinin yirmi dört varyantının mukayesesini yapmıştır. Kitabın sonunda Biri Behçet Mahir'den derlenmiş diğeri ise yazma olan iki hikâye metni bulunmaktadır.

Ali Berat Alptekin (1997) *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı* adlı çalışmada halk hikâyesinin tanımları, özellikleri, üzerinde durulan 70 hikâyenin özetleri, hikâyelerin motif yapıları ile bibliyografyaları verilmiştir.

Ali Duymaz'ın *Nevruz Bey Hikâyesi (İnceleme-Metinler)* 1996 yılında yayımlanır. Hikâye ile ilgili varyant, epizot ve motif konuları ele alınmıştır. Ali Duymaz ile Saim

Sakaoğlu'nun 1996'da birlikte hazırladıkları *Hurşit ile Mahmihri Hikâyesi* adlı çalışmada hikâyenin şiirleri ve motifleri üzerine bir çalışma yapılmış ve el yazması nüsha Latin harflerine aktarılmıştır.

1997 yılında Saim Sakaoğlu vd. tarafından *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri I* ile *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri II* adlı eserler yayımlanır. Eserde Behçet Mahir anlatmaları, meddahın ağız özellikleri korunarak aktarılmıştır. Aynı zamanda hikâyelerin kısa özetlerine de yer verilmiştir.

1999 yılında Ali Berat Alptekin *Kirmanşah Hikâyesi* adlı eserini yayımlar. Eserde halk hikâyeleri hakkında genel bilgilerin verilmesinin yanı sıra, hikâyenin varyantlarının karşılaştırılması yapılmıştır.

İsmail Görkem *Halk Hikâyeleri Araştırmaları-Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı* adlı eser 2000 yılında yayımlanır. Eserde Âşık Mustafa Köse anlatması olan halk hikâyelerine yer verilmiştir. Eser sadece bir âşığın hikâye repertuarının incelenmesi ve bu hikâyelerin tümünün sözlü ortamda üretilen ve icra edilen ürünler olması bakımından dikkat çekicidir. Çünkü yapılan değerlendirmeler sözlü ve yazılı ortam karışımı olmadığı için daha kesin ve aydınlatıcı bilgilere ulaşılmıştır.

Doğan Kaya ile M. Sabri Koz'un 2000 yılında beraber hazırladıkları *Halk Hikâyeleri I* adlı eser yayımlanır. Eserde aynı cönk içinde yer alan Âsumân ile Zeycân, Âşık Garib ile Bezirgân Kızı, Hurşid ile İlik Hanım ve Murad Şah hikâyelerinin Latin harflerine aktarılmış metinleri bulunur.

Ali Berat Alptekin ve Nizamettin Coşkun tarafından 2006 yılında yayımlanan *Çıldırli Âşık Şenlik Divanı* adlı çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünde Âşık Şenlik'in tasnif ettiği üç halk hikâyesine yer verilmiştir.

Metin Özarıslan 2006 yılında yayımladığı *Ferhat ile Şirin Mukayeseli Bir Araştırma* isimli eserinde Ferhat ile Şirin hikâyesi üzerine Türkiye'de ve Türk Dünyası'nda yapılmış çalışmaları verdikten sonra anlatının taş baskı, yazma ve sözlü beş varyantını esere ilave etmiştir.

2008 yılında yayımlanan Fikret Türkmen, Mete Taşlıova ve Nail Tan tarafından hazırlanmış olan *Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri* adlı eserde ünlü âşık Şeref Taşlıova'nın hayatı, şairliği, hikâyeciliği konuları ile ilgili bilgiler verildikten sonra anlattığı halk hikâyesi metinleri "Usta Malı Halk Hikâyeleri", "Kendi Tasnifi Halk Hikâyeleri" ve "Serencam Tipinde Halk Hikâyeleri" olmak üzere üç başlık altında verilmiştir. Eserde yirmi iki halk hikâyesi metni yer almaktadır.

2009 yılında yayımlanan Fikret Türkmen ve Mustafa Cemiloğlu'nun birlikte hazırladıkları *Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyeleri* adlı eserde Şevki Halıcı'nın hikâyeciliği konusuna değinildikten sonra Halıcı'dan derlenen on beş halk hikâyesi metnine yer verilmiştir.

Yine Fikret Türkmen ve Mustafa Cemiloğlu'nun birlikte hazırladıkları ve 2009 yılında yayımlanan *Âşık Mevlüt İhsani'den Derlenen Halk Hikâyeleri* adlı çalışmada Âşık Mevlüt İhsani'den derlenen yirmi halk hikâyesi metni yer alır.

2009 yılında Eyüp Akman *Melikşah ile Güllühan Hikâyesi (İnceleme-Metinler)* isimli eserinde hikâyenin el yazması, taş baskı ve matbu nüshalarına yer vermiştir. Halk hikâyeleri hakkında verilen genel bilgilerin ardından Melikşah ile Güllühan hikâyesi motif yapısı ve şiirler açısından incelenmiştir.

2014 yılında yayımladığı *Halk Hikâyesi Olarak Ferhad ile Şirin* başlıklı eserinde Ömer Yılar, yazma, taş baskı, sözlü ve yeni harfli basma olmak üzere dört varyant üzerinde çalışmıştır. Hikâyenin yapı bakımından tahlili ve varyantların mukayesesinden sonra tam metinler verilmiştir.

Ayşe Yücel Çetin 2016 yılında yayımladığı "*Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*" adlı eserinde sözlü, yazılı ve elektronik ortamda halk hikâyelerinin anlatıcılarını ve anlatılardaki bakış açılarını ele almıştır.

İbrahim Gümüş 2019 yılında *Elif ile Mahmut Hikâyesi (İnceleme-Metin)* adını taşıyan eserinde anlatının yazma, taş baskı, Arap harfli matbaa basımı ve sözlü varyantlarını yapı, zaman-mekân-şahıs kadrosu ve motif yapısına göre incelemiştir.

2020 yılında İsmet Çetin tarafından hazırlanan *Türk Halk Hikâyecilik Geleneği Türkiye Sahası* isimli çalışmada yazar halk hikâyeleri ve hikâyecilik geleneğinin önemi yanında hikâyelerin teşekkül dönemi üzerine kısa değerlendirmeler yapmış ve çalışmasını Türkiye sahası ile sınırlandırmıştır.

2022 yılında Adem Balkaya, *Raznihan ile Mahfiruze (Karşılaştırmalı Metin)* adlı eserinde hikâye üzerine yapılan çalışmaları tanıtmış ardından beşi Arap harfli ikisi Latin harfli yedi nüshayı karşılaştırmıştır.

B. Makaleler ve Bildiriler

Halk hikâyeleri ile ilgili yazılan makaleler kitap düzeyindeki çalışmalar ile eş zamanlı olarak devam etmiştir. Kúnos ile başlayan ve günümüze kadar devam eden halk hikâyesi

araştırmaları ile ilgili yüzlerce makale ve bildiri yayınlanmıştır. Bu bölümde araştırmanın konusuyla doğrudan ilişkili olan makale ve bildiriler ele alınacaktır.

Halk hikâyesi ile ilgili ilk makale Kúnos’a aittir. Kúnos, *Ungariche Revue* isimli derginin 1892 yılında yayımlanan 12. ve 1893’te neşredilen 13. sayılarında “Türkische Volksromane in Klein-Asian” başlıklı yazısında Anadolu Türklerinin yaşamları ile ilgili bilgilerin yanı sıra halkın şiirleri ve hikâyelerinden bahsetmiştir. Kúnos, Anadolu Türk hikâyelerinin ilk dönemini yaşam şartlarına bağlı olarak soyguncu (eşkıya) hikâyeleri dönemi olarak adlandırır ve burada Köroğlu’nu ele alır. İkinci dönem hikâyeler için aşk romanları terimini kullanır ve burada bu hikâyelerin karakteristik özelliklerini anlatır. Bu bağlamda ele alınan romanlar Arzu ile Kanber, Leyla ile Mecnun, Derdiyok ile Zülfisiyah, Ferhat ile Şirin, Şah İsmail ile Gülizar, Elif ile Mahmut ve Melikşah ile Güller Sultan’dır. Yazar roman yerine hikâye terimini ilk kez Melikşah hikâyesi ile beraber kullanır. 13. sayıda halk romanlarının üçüncü aşaması olarak nitelendirilen ve kahramanların özellikle bedenlerinde aşk iksirinin bulunduğu işaret ettiği Garip ile Sinem, Raznihan, Gül ile Sitemkâr ve Kerem ile Aslı hikâyelerini anlatır (Kúnos, 1892: 201-211, 453-468; 1893: 304, 316).

İlhan Başgöz 1945 yılında yayımladığı “Doğu Anadolu’da Folklor Derlemeleri Hakkında Bazı Notlar” yazısında Sivas’ın köylerinde Köroğlu, Kerem, Âşık Garip gibi hikâyelerin sazla anlatıldığını kaydetmiştir. Yazar, âşıkların büyük şehirlerde “plak tüccarları ve matbaacıların istismarına” maruz kaldığına dikkat çekmiştir. Matbaacıların hikâye kitaplarını oluşturma biçimini şu şekilde ifade etmiştir: [Âşık eğer] “*hikâye biliyorsa hiçbir kayda tabi olmadan olmadan onları yazıyorlar. Bunların gene dikkatsiz ve gelişi güzel baskıları halkın okuyacağı kitaplar haline geliyor.*” (Başgöz, 1945: 100).

Dönemin folklor dergileri olan Halk Bilgisi Haberleri ve Türk Folklor Araştırmaları dergilerinde de çok fazla yayın yapılmakla birlikte ilmi yayınlar daha sonraki yıllarda görülmektedir. 1960’lara kadar Boratav, Başgöz gibi kişiler haricinde çoğunlukla amatör araştırmacılar tarafından yapılan yayınlar öne çıkmış.

1972 yılında Saim Sakaoğlu “Asuman ile Zeycan Hikâyesi” adıyla yayımladığı makalesinde anlatıyla alakalı kapsamlı bir bibliyografya oluşturmuş ardından hikâyenin el yazması nüshasını Latin harflerine aktarmıştır.

1986 yılında Natalie Moyle “Türk Halk Hikâyelerinde Aşık İmajı” başlıklı bildirisi Rıfat Alishiroğlu tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Moyle, hikâyede sanatçının ve hikâye

kahramanının kimliğine dikkat çeker. Yazar, Posoflu âşık Müdâmi'den derlediği anlatılardan hareketle anlatıcı kimliği üzerinde durmuştur.

Metin Karadağ (1988) “Şirvan Şah ve Şemail Banu Hikâyesi Üzerine Bir Araştırma” adlı çalışmasında hikâyenin epizot, motif ve karakteristik özellikleri toplum ve kültür yapısı açısından incelenmiştir.

Nerin Köse'nin 1996 yılında bildiri olarak sunduğu “Türk Halk Hikâyelerinde (Yapı) Structure” başlıklı makalesi halk hikâyelerinin giriş, hazırlık, kahramanın macerası ve sonuç olmak üzere dört bölümde ele alınabileceğini örneklerle birlikte göstermektedir.

Esmâ Şimşek 1997 yılında “Mani Şeklindeki Şiirlerle Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri Var Mıdır?” adlı makalesinde şiirlerinin tamamı mani şeklinde olan hikâyeler ile bir kısmı mani şeklinde şiirlerden oluşan hikâyeleri incelemiştir. Mani şeklinde anlatılan hikâyeleri daha çok kadınların anlattığına ve yazılı ortamda şiirlerin mani özelliğini kaybettiğine dikkat çekmiştir.

Halk hikâyesi alanında yapılan bazı çalışmalar Türk Dünyası metinlerini kapsamaktadır. Türk dünyasında yapılan bilimsel araştırmalar Türkiye'deki çalışmalara yeni bir disiplin getirmekten ziyade Anadolu merkezli çalışmalarla karşılaştırma yapmak amacıyla metin kaynağı sağlama noktasında bir fayda sağlamıştır. Türk dünyasında yapılan çalışmalar büyük çoğunlukla müdahale edilmiş metinlerin neşirleri noktasındadır (Duymaz, 2014: 14). Mustafa Cemiloğlu 1997 yılında kaleme aldığı “Azerbaycan ve Anadolu Halk Hikâyelerinde Kahramanların Âşık Olması ile ilgili Motifler” adlı yazısında Anadolu ve Azerbaycan kültür sahalarında anlatılmakta olan 120 hikâyeye ait 250 varyanttan yola çıkarak kahramanların âşık olma şekillerini ele almıştır.

Nurettin Albayrak 2005 yılında “Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve Taş Baskısı Halk Hikâyelerine Bazı Katkılar” başlıklı makalesinde hikâyelerin anlatımı ve tasnifi hakkında bilgi verip taş baskı halk hikâyelerinin sayısı hakkında bilgi verir.

2006 yılında M. Naci Önal “Yazma, Matbu ve Sözlü Varyantlar Arasında Bir İnceleme: Şah İsmail Hikâyesi Örneği” adını taşıyan bildirisinde yazma, matbu ve sözlü eş metinler üzerinde bir karşılaştırma yapmıştır. Çalışmada anlatı epizotları kelime, cümle ve konularının benzerlikleri ve farklılıkları bağlamında incelenmiştir.

2007 yılında Gülhan Atnur'un ele aldığı “Kazan Tatarlarında Şah Senem ve Garip Hikâyesi” başlıklı yazıda Sesen Mevlekey Yumaçikov tarafından tertip edilen hikâyenin şekil ve özelliklerinin benzer ve farklı yönleri tespit edilmiştir.

Mehmet Çevik 2014 yılında yayımladığı “Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikâyeciliği” adlı yazısında halk hikâyelerini işlevsel folklor kuramına göre incelemiştir. Yazar sözlü gelenekte yer alan hikâyelerin günümüz koşullarına uyum sağlama şekillerinden ve işlevsellik açısından hikâye anlatma ve dinleme geleneğinin yok olmaya yüz tuttuğundan bahseder.

Yılmaz Irmak ve Uğur Ava tarafından 2017 yılında ele alınan “Âşık Garip Hikâyesinde Arketipsel Sembolizm” yazısında Âşık Garip hikâyesi sembolik açıdan incelenmiş ve karakterler arketip örneklerine göre ele alınmıştır.

2018 yılında yayımladığı “Sözlü Gelenekteki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Yapısı” başlıklı makalesinde Dilaver Düzgün, âşık tarzı halk hikâyesi terimini ilk kez kullanarak sözlü gelenekteki âşık tarzı halk hikâyelerini yapı bakımından incelemiştir.

Mehmet Erol 2018 yılında yayımlanan “Kurbani ile Perüzat Hikâyesinin Çorum Yazma Varyantı Üzerine Bir Değerlendirme” adlı makalesinde hikâyenin yazma nüshasını Latin harflerine aktarmış ve epizotları açısından incelemiştir. Erol, aynı yıl yayımladığı “Kurbanî Hikâyesinin Türkiye’deki Yazma Metinleri Üzerine Bir Mukayese” başlıklı makalesinde bir yazma, iki taş basma nüshasından bahseder. Burada ele alınan taş basma metinlerden müstakil kitap halinde olan matbaa harfli basımdır. Erol, makalesinde anlatının yazılı ve basılı metinlerini epizotlarına göre incelemiştir.

Aysun Dursun ve Damla Torun tarafından 2020 yılında ele alınan “Türk Halk Anlatılarında Anne Arketipi” çalışmasında Âşık Garip hikâyesindeki anne tipi ve koca karı tipi koruyucu, destekleyici ve engelleyici kavramları üzerinden incelenmiştir.

2020 yılında Fidan Uğur Çerikan ve Sinan Kazancı’nın birlikte yayımladığı “Arzu ile Kanber Hikâyesinin Yeni Bir Varyantı ve Çözümlemesi” isimli makalede anlatının “Kıssa-yı Kanber” adını taşıyan el yazma nüshası Latin harflerine aktarılmıştır. Metin imla özellikleri açısından incelenmiştir.

İsmet Çetin 2021 yılında yayımladığı “Halk Hikâyelerinde Toplumsal Kurallar ve Evlilik” adlı yazısında hikâye kahramanlarının anlatı içindeki rolleri ve bu rollerin yazar/anlatıcı tarafından işlenişi hakkında bilgiler verir.

Sait Sayar “Süleyman Tevfik’in Düzenlediği Halk Hikâyelerinin Yazılı Kültür Ortamındaki Eş Metinlerinde Noktalama İşaretlerinin İşlevleri” (2021) adlı makalesinde halk hikâyelerinin sözlü kültür ortamındaki icrası sırasında anlatıcının sergilediği jest, mimik, tonlama gibi anlatım üslubunun yazıda kaybolduğunu bildirir. Yazılı ortamda okuyucu ile etkileşim kurabilmek adına çeşitli yöntemler geliştirildiği ve noktalama işaretlerinin de bu yöntemlerden biri olduğunu anlatır. Tanzimat Dönemi ile birlikte hikâyelerde yazarın vurgu ve tonlamalara dikkat çekebilmek için çeşitli motifler kullandığı ve matbu kitaplarda ise bunların noktalama işaretleri ile sağlandığına dikkat çeker.

Dilaver Düzgün, “Üretim, İcra ve Aktarım Ortamları Bakımından Sözlü ve Yazılı Kültür” (2022) başlıklı makalesinde sözlü ve yazılı kültür ortamlarının birbirinden bağımsız düşünülmemesi gerektiğini vurgular. Yazar sözlü kültür ürünlerinin yazıya aktarılması sırasında yaşanan değişimin yazılı ortam ürünlerinin yeniden sözlü kültüre kazandırılması sürecinde de oluşabileceğini dolayısıyla halk hikâyeciliği geleneğinin aktarımında da yeni bir üslubun geliştiğini aktarır.

2022 yılında Rugeş Demir ve Mehmet Öztürk ortaklığında yayımlanan “Âşık Garip Hikâyesi’nin Yeni Bir Varyantı ve Çözümlemesi” başlıklı makalede hikâyenin 1341 tarihli ve “Hikâye-i Âşık Karib” adını taşıyan nüshası epizot ve motiflerine göre incelenmiştir. Çalışmada hikâyenin dil ve üslup özellikleri konuşma diline sahip olması ve duyguların ön plana çıktığı sahnelerde şiirlerin kullanılması şeklinde özetlenmiştir.

2023 yılında yayımladığı “Âşık Tarzı Hikâye Geleneği Araştırmalarında Bilgi ve Yöntem Güncelleme Sorunları ve Çözüm Önerileri” başlıklı yazısında Dilaver Düzgün, âşık tarzı hikâye geleneği araştırmalarında kapsam ve gruplandırma yaşanan sorunlara dikkat çeker. Hikâye araştırmalarında gelenekte ortaya çıkan farklı üretim ve icra ortamlarının kendi şartları içinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.

C. Tez Çalışmaları

Halk hikâyesi araştırmalarında öğrenci tezleri önemli bir kaynak durumundadır. Atatürk Üniversitesi başta olmak üzere birçok üniversitede lisans düzeyinde derleme çalışmaları

yapılmıştır. Bu araştırmada tez çalışmaları başlığı altında lisansüstü tez çalışmaları kastedilmiştir.

Burada ağırlıklı olarak çalışma kapsamında belirlenen 13 hikâyeyi doğrudan konu alan ya da araştırmasında hikâyenin dil ve üslup özelliklerine yer veren bazı çalışmalardan bahsedilecektir.

Halk hikâyeleri ile ilgili lisansüstü düzeyde yapılan ilk çalışma İlhan Başgöz'e aittir. 1949 yılında İlhan Başgöz tarafından yazılan *Biyografik Türk Halk Hikâyeleri* isimli doktora tezinde Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Tufarganlı Abbas gibi halk hikâyeleri üzerinde durulmuştur.

1958 yılında Mehmet Kaplan'ın Atatürk Üniversitesinde yaptırdığı doktora çalışmalarında halk hikâyeleri de önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönem, halk biliminin üniversitelere taşınması, halk edebiyatı ürünlerinin üniversitelere kazandırılması ve çalışmaların kendi içerisinde çeşitli yöntemler kullanılarak oluşturulması şeklinde tanımlanabilir.

1968 yılında Muhan Bali tarafından tamamlanan *Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesi Varyantların Tesbiti ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi* adlı doktora tezinde halk hikâyeleri üzerine yapılan çalışmalar ve halk hikâyeleri ile ilgili genel bilgilerden sonra, Ercişli Emrah ile Selvi Han Hikâyesinin Çankırı ve Erzurum varyantlarına yer verilmiştir. Varyantların mukayesesinden sonra hikâyenin tahlili muhteva, yapı ve şekil, dil ve üslup açılarından yapılmıştır. Burada üslup çalışması dil özellikleri üzerinden yapılmıştır.

Fikret Türkmen tarafından hazırlanan *Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma* adlı doktora tezi 1974 yılında yayınlanır. Türkmen, Âşık Garip hikâyesinin varyantları, mukayesesi ve varyantlarındaki şiirleri epizotlarla münasebetlerine göre değerlendirmiştir. Eserde ikisi yazma üçü sözlü beş hikâye metnine yer verilmiştir.

1987 yılında Esmâ Şimşek'in yüksek lisans tezi olarak hazırladığı *Arzu ile Kanber Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma* adlı çalışmada hikâyenin varyantları yapı bakımından mukayese edildikten sonra epizotlara göre şiir incelemesi yapılmıştır. Şimşek, anlatının iki yazma ve üç sözlü metnine çalışma sonunda yer vermiştir.

1992 yılında doktora tezi olarak sunduğu *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma* isimli eserinde Ali Duymaz, hikâyenin varyantlarını ve bu varyantların yapı bakımından mukayesesini, hikâyenin şiirleri ve motif yapısını hakkında tespitlerde bulunmuştur.

Süleyman Yıldızbaş tarafından 1993 yılında yapılan *Asuman ile Zeycan Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma* başlıklı yüksek lisans çalışmasında hikâyenin şiirleri epizotlaro-ına göre incelenmiş ve anlatının motif yapısı üzerinde çalışılmıştır.

N. Bilge Şener'in 1996 yılında yüksek lisans tezi olarak hazırladığı *Hurşit ile Mah Mihri Hikayesi* isimli eserinde anlatının bir yazma ve bir taş baskı nüshası Latin harflerine aktarılmıştır. Şener, çalışmasında epizot ve motif incelemesi yanında hikâyenin biçim ve içerik özelliklerini de kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Çalışmada yer alan “Dil ve Üslup” başlığı altında ise bazı üslup özelliklerini vermekle birlikte yoğun bir içerik anlatımı yapmıştır.

1998 yılında *Şah İsmail Halk Hikâyesi Üzerinde Monografik Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezini hazırlayan Nilgün Gedik Çetin, yazılı metinler, basılı metinler ve sözlü metinlerinin her birini kendi içinde karşılaştırmıştır. Epizot ve şiir incelemesi yapılan tez çalışmasında “Dil ve Üslup” başlığı yer almaktadır. Bu başlık altında ise söz kalıpları, deyim ve atasözleri, sıfat ve ikilemeler, kelime yazımlarındaki hatalar incelenmiştir.

Saffet Akkaş 1999 yılında *Derdiyok ile Zülfüsiyah Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma* başlıklı yüksek lisans tezinde anlatının yazılı ortamdaki üç nüshasını tespit ederek Latin harflerine aktarmıştır. Bu varyantları mukayese ederek şiirleri ve motifleri açısından inceleme çalışması yapmıştır.

Hikâyet-i Âşık Garib (Çeviri-Transkripsiyon-Metin-İnceleme-Sözlük (2000) adlı yüksek lisans tezinde Turan Durak, hikâyeyi yapı bakımından tahlil etmiş ve 1241 tarihli cönkte yer alan metni Latin harflerine aktarmıştır. Eserde Mehmet Emin Ertan'ın şahsi kütüphanesinde bulunan bu yazmanın fotokopisi de okuyucuyla paylaşılmıştır.

2001 yılında Bilgi Tomo tarafından hazırlanan *Gül ile Sitemkâr Hikayesi Üzerinde Karşılaştırmalı Bir Araştırma* başlıklı yüksek lisans tezinde hikâyenin varyantları motif ve epizot bakımından karşılaştırılarak hikâyenin yapısı, dil ve üslup özellikleri üzerinde durulmuştur.

2004 yılında Serpil Erbudak Duran tarafından *Hurşit ile Mahmihri Hikâyesinin Varyantlarıyla Karşılaştırılması* başlıklı yüksek lisans tezinde dördü sözlü, biri yazılı beş varyant şiirleri ve motifleri bakımından karşılaştırılmıştır.

Deniz Gedik tarafından 2004 yılında hazırlanan *Razınıhân ile Mahifiruze Sultan Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında anlatının motifleri ve şiirleri üzerine bir inceleme yapılmış ve hikâyenin yazılı ortamdaki üç nüshasına yer verilmiştir.

2016 yılında Nazlı Bal Geldi tarafından *Kerem ile Aslı Hikâyesinin Sembolik Çözümlemesi* adlı yüksek lisans çalışmasında hikâyenin sözlü, yazma ve basma varyantları verilerek bu varyantlardaki motifler incelenmiştir. Çalışmada Kerem ile Aslı hikâyesinde yer alan sembolik unsurların hikâye varyantlarındaki kullanımı ve içerikleri çalışılmıştır.

Bunlardan başka dolaylı olarak konuyla alakalı lisansüstü düzeyde halk hikâyesi ile ilgili çok sayıda tez çalışması yapılmıştır. Bu tematik çalışmalarda halk hekimliği, kadın, elma, erkek kahraman, engel epizotu, erkeklik temsilleri, mitolojik unsurlar, imtihan gibi konular ele alınmıştır.

Yukarıdaki literatür özetinde görüldüğü üzere bugüne kadar âşık tarzı halk hikâyesi hakkında yapılan çalışmalarda ağırlıklı olarak epizot karşılaştırılması ve motif incelemesi söz konusu olmuştur. Müstakil hikâye araştırmalarında yaygın olan bu yöntemin uygulanması sırasında şekil ve üsluba, özellikle üsluba dair tespit ve değerlendirmelerin kısa değinilerden ibaret olduğu görülmektedir. Literatürdeki bu boşluğu doldurmak adına yapılan bu çalışmada öncelikle halk hikâyesi ile âşık tarzı halk hikâyesi arasındaki fark ortaya konulmuştur. Bugüne kadar yapılan çalışmalarda sözlü ortam ve yazılı ortam ayrımı yapılmaksızın ulaşılan metinlerin tümü üzerinde inceleme yapılması motif ve epizot düzeyinde sorun oluşturmamakla birlikte şekil ve üslupla ilgili araştırmalarda ciddi karışıklıklara yol açmıştır. Çünkü ortam şekil ve üslubun en belirleyici unsurudur. Bu çalışmada dikkatler şekil ve üslup üzerinde yoğunlaşacaktır, incelenen metinler ise tamamen yazılı ortamdan seçilmiştir.

III. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

A. Halk Hikâyesi

Bugüne kadar yapılan araştırmalarda halk hikâyesi terimi farklı araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Böylece farklı kapsamlar ortaya çıkmıştır.

“Sözlükte ‘anlatmak, nakletmek, aktarmak, tekrar etmek; benzetmek, taklit etmek’ anlamlarında masdar olan hikâye isim olarak da kullanılır. Arap edebiyatında hikâye, değişik devirlerde az çok farklılık gösteren kıssa, hikâye, nâdire, uhdûse, hurâfe-hurâfât, üstûre-esâtîr, mesel-emsâl, semer-esmâr, haber-ahbâr vb. adlar altında muhtelif şekillerde eskilere kadar uzanan bir anlatım tarzı olarak mevcuttur.” (Yazıcı, 1998: 479-480).

Destandan hikâyeye geçiş dönemi ürünü olarak kabul edilen *Dede Korkut* kitabında mensur anlatıma boy adı verilirken “*Türklerin İslamiyeti kabul ettikten, İslam kültür ve sanatıyla karşılaştıktan sonra*” (Kavruk, 1998: 4) bu nazım-nesir karışımı anlatım için ‘hikâye’ kelimesini kullanıldığı bilinmektedir.

“Fars edebiyatının İslâmî döneminde önceleri ‘destan, kıssa, hikâyet, sergüzeşt, terceme, hasbihal, sâniha, vâkıa, hâdise, hadîs, nâdire, mâcerâ, nakl’ gibi adlarla manzum ve mensur hikâyeler yazılmıştır. Büyük bir bölümü hikâyeden çok roman olarak tanımlanabilecek çapta ve nitelikte olan bu hikâyelerin konuları çoğunlukla Kur’ân-ı Kerîm’den, eski İran, Hint ve yahudi kaynaklarından alınmıştır” (Kanar, 1998: 485).

İlhan Başgöz, Türkiye’de halk hikâyesinin âşıkların ve âşık edebiyatının ortaya çıkmasından sonra belirerek özellikle Doğu Anadolu’da 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam ettiğini bildirmiştir. Başgöz, bu hikâyelerin genellikle âşıkların gerçek ya da efsaneleşmiş hayatlarını anlattığını ancak aralarında tarihi olaylar ya da sosyal hayattan alınan bir olayı konu edinenlerin de olduğuna değinmiştir. Bu hikâyeleri âşıkların tasnif ettiğini, hikâyeye konu olan olayın düz anlatımla söylenmesine karşılık araya türkü halinde söylenen şiirler de serpiştirildiğini belirtir. Başgöz halk hikâyesinin, tıpkı Orta Doğu’da ve Batı’da söylenen romanslar gibi bir aşkın hikâyesi olduğunu vurgular (Başgöz, 2012: 19).

Konuyla alakalı kapsamlı bir çalışması bulunan İsmet Çetin, halk hikâyesini

“Hangi Türk sahasında ve grubunda, hangi adla adlandırılmış olursa olsun; bozkır medeniyet hayat tarzından tarım toplumu hayat tarzına geçiş sürecinden itibaren dönüşen, teşekkül eden, başka kültür alanlarından ödünçleme alınarak uyarlanan ve Türk anlatı geleneği içinde; mekân ve zamana bağlı olarak inanç ve geleneklerle örülmüş, mensur manzum olarak tasnif ve icra edilen, âşıklık geleneğinin ürünü olan anlatılar” olarak tanımlar (Çetin; 2020: 11).

Hikâye/halk hikâyesi kavramları için Başgöz ve Çetin’in yaptığı tanımlar esas alınarak çalışmada, hikâye/halk hikâyesi terimleri ile kastedilen tür âşık tarzı halk hikâyesi olarak kullanılacaktır.

B. Âşık Tarzı Halk Hikâyesi

XVI. yüzyıldan beri âşıklık geleneği içinde üretilen ve farklı zeminlerde icra edilen halk hikâyeciliği, hitap ettiği dinleyici kitlesi, etkilendiği ve etkilediği yahut kaynaklık ettiği edebi muhitler bakımından Türk kültür tarihi içinde önemli bir yere sahiptir.

Âşık tarzı halk hikâyesi terimini literatüre kazandıran ve bu kavramın karşıladığı hikâyelerin tasnifine dair problemlere dikkat çekmek üzere bir makale yayımlayan Düzgün, ilk araştırmalarda halk hikâyesinden bir tür olarak âşıklık geleneği içinde üretilen ve icra edilen anlatıların kastedilmesine rağmen sonraları farklı üretim ve icra yöntemlerine sahip anlatıların da bu kapsama dâhil edilmesinin halk hikâyesi için tasnif ve tanım sorununu gündeme getirdiğine dikkat çekmiştir. Düzgün, Boratav'ın *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı çalışmasında âşık tarzı halk hikâyelerini ele aldığını, hatta incelemeleri sırasındaki tanım, tasnif ve değerlendirmelerini özellikle sözlü gelenekte yaşayan âşık tarzı halk hikâyeleri üzerinden yaptığını vurgular. Boratav'ın 100 Soruda Halk Edebiyatı adlı eserinde yer alan “*Halk hikayesi deyiminin karşıladığı türün nitelikleri nelerdir?*” sorusuna “*bu deyimden, somut örnek vermek gerekirse, Köroğlu, Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Tahir ile Zühre v.b. hikayeleri anlıyoruz*” (Boratav, 2019: 57) biçiminde verdiği cevapla aslında âşık tarzı halk hikâyelerini işaret ettiğini ispat etmiştir (Düzgün, 2018: 257-258).

Boratav'dan sonra konuyla ilgili çalışmaların büyük bir kısmında “halk hikâyesi” ile “âşık tarzı halk hikâyesi” arasındaki farkın göz ardı edilmesinden dolayı zaman zaman diğer halk hikâyeleri ile âşık tarzı halk hikâyeleri aynı başlık altında incelenmiş, buna bağlı olarak birtakım tanım ve tasnif sorunları ortaya çıkmıştır. Düzgün bu karışıklığın giderilmesi için şu şekilde bir öneride bulunmuştur:

“Üretim, icra ve muhteva özellikleri dikkate alınarak âşık tarzı hikâyeler dışındaki anlatılardan bir kısmının dini-menkabevi halk hikâyeleri, bir kısmının da realist halk hikâyeleri biçiminde adlandırılmaları yaygınlık kazanmıştır. Böylece halk hikâyeleri genel başlığı altında yer alan ürünleri şöylece gruplandırmak gerekir:

1. *Âşık tarzı halk hikâyeleri*
2. *Dini-menkabevi halk hikâyeleri*
3. *Realist halk hikâyeleri*” (Düzgün, 2018: 258).

Düzgün'ün sıraladığı hikâye başlıklarının her birinin üretim ve icra ortamları farklı olduğundan çalışmaya konu olan âşık tarzı halk hikâyesini, âşık tarzı içinde üretilen ve icra edilen anlatı türü anlamında kullanarak çalışmanın kapsamı bu tanıma uygun hikâyeler ile oluşturulmuştur.

C. Şekil

Bîçim, yapı, form kelimeleriyle de karşılanan şekil, “*edebiyat eserinin dış yapısı/görünüğü, anlatımla ilgili unsurlarının bütünü*”dür. “*Nazım biçimleri, kafiye, ölçü, ses, üslup, eserin uzunluk ve kısalığı, kelimelerin örgüsü vb. unsurlar/özellikler, bir edebiyat eserinin şeklini oluşturan biçimsel öğelerdir.*” (Karataş, 2011: 87).

Halk hikâyesinin manzum-mensur karışım bir yapı ihtiva ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla türünün şekil özellikleri ile ilgili çalışmalarda nazım ve nesir kısımları ayrı incelemelere tabi tutulur. Halk hikâyesi araştırmalarının nazım bölümleri ise dil ve kafiye düzeni bakımından incelenerek şekil özellikleri belirlenir. Bu çalışmada hikâyelerin nazım bölümü şekil özellikleri ve üslup incelemesi olarak ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

D. Üslup ve Üslup İncelemesi

Eda, biçem, stil, ifade tarzı, anlatış yolu olarak da adlandırılan üslup, “*her sanatçı veya edibin duygu ve düşüncelerini ifade etme biçimi, anlatış yolu*” şeklinde tanımlanır. “*Bir metindeki cümlelerin uzunluğu, kısalığı, kelimelerin seçilişi, eda ve ahenkteki farklılıklar, üslubun özelliklerindendir.*” (Karataş, 2011: 611).

Üslup meselesi yeni Türk edebiyatı araştırmalarında çokça gündeme gelmiş, konu ayrıntılı olarak tartışılmış ve bazı bilimsel çalışmalarda uygulamalı olarak ortaya konulmuştur. Mehmet Tekin, üslubu şöyle tanımlar: “*Üslup, dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel becerileriyle söze veya -özellikle- yazıya dökmek, dile hayatîyet (canlılık) kazandırmak demektir. Temelde anonim bir karakter taşıyan dil, sanatkârın mizacından, düşünce ve felsefesinden gelen destekle özelleşir, üslup boyutu kazanır.*” (Tekin, 2019: 178). Bu ifadeden anlaşılacağı üzere üslup yazarın, anlatıcının şahsi kimliğiyle iç içedir. Mehmet Kaplan da “Edebi eser hiç şüphesiz onu vücuda getiren yazarın hayatı ile tarihi ve sosyal çevresi ile de yakından ilgilidir” (Kaplan, 1986: 8) diyerek hikâyeye yazarın katkısının önemini vurgulamıştır. Kaplan, sanatçının irsiyet, aile, çevre, gelenek, hayat ve kitaptan

aldıklarının çok defa kendisinin de farkında olmadığı malzemedan ibaret olduğunu ve bu malzemenin, sanatçı tarafından yaratış süreci içinde, o ânın da şuuru ve şuuru-altı kuvvetlerinin tesiri altında kalarak birleştirildiğini ifade eder (Kaplan, 1986: 8).

Şerif Aktaş, üslup incelemesini iki başlık halinde ele alır. Tasviri (Descriptif) üslup incelemesi olarak adlandırdığı ve ifadeyi esas aldığını belirttiği incelemeyi şöyle açıklar: “Genel olarak düşünce kelimesiyle ifade edilen şekle ait unsurların, yani dil malzemesinin kullanılışı arasındaki ilişkileri inceler. Bunu ifadenin üslup bakımından incelenmesi olarak adlandırabiliriz. Metinde düzenlenmiş halde kaşımıza çıkan dilbilim malzemesinin kendi içinde dikkate alınması ve incelenmesi esasına dayanır. Kısacası metinde yer alan dil malzemesinin yapısı ve fonksiyonu üzerinde durulur.”

Aktaş, tekevvünü (oluşuma ait) üslup incelemesi adını verdiği ve ferdiyetle ifade arasındaki ilişkileri belirlemeyi hedef alan inceleme hakkında ise şu bilgileri verir: “*Metinde karşımıza çıkan ifade şekil ve kalıplarının ferdi planda, yani yazan ve konuşan insan seviyesinde sebepleri üzerinde durmak ister. Bu bakımdan da edebi tenkide yakındır*” (Aktaş, 1986: 62).

E. Yazılı Ortam

Yazılı ortam, bir kısmı elle yazılan bir kısmı ise matbaa tekniklerinin kullanılmasıyla çoğaltılan bir yapıdadır. Yeterince araştırmalara konu edilmediği için kapsamı ve etki gücü layıkıyla anlaşılmayan yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyeleriyle ilgili kaynaklara ulaşma imkanları günümüzde oldukça gelişmiştir. Bu çerçevede konuya bakıldığında geleneğin yazılı ortamdaki görünümü de çeşitlilik arz eder. Gerek elle yazılan gerekse baskı tekniği ile çoğaltılan eski ve yeni harfli çok sayıdaki eserin incelenmesi halinde âşık tarzı hikâye geleneğinin yazılı ortamda ne kadar geniş bir etkiye sahip olduğu anlaşılabacaktır. Bu ortamdaki üretim ve icra biçimlerini belirleyen başlıca etmen, kullanılan araçlardır. Düzgün, konuyla ilgili bir yazısında kâğıt üzerine yazılan veya basılan hikâyeler için “fiziki yazılı ortam”, elektronik araçlar vasıtasıyla üretilen ve icra edilenler için “elektronik yazılı ortam” terimlerini kullanmıştır (Düzgün, 2022: 4).

Halk hikâyelerinin yazılı ortama aktarılışı ilkin el yazması eserlerle gerçekleşmiştir. Cönkler ve mecmualar başta olma üzere her türden el yazması eserde halk hikâyelerinin metinlerine yer verilmiştir. Matbaanın kullanılmasıyla birlikte önce taş baskı, sonra matbaa

harfleriyle yapılan baskılarla halk hikâyelerinin yazılı şeklinin daha geniş kesimlere ulaştırılması sağlanmıştır. 1928 yılına kadar Türkiye’de yapılan matbu yayınlar Arap harfleriyle 1928’den sonrakiler ise Latin harfleriyle gerçekleştirilmiştir. Halk hikâyelerinin yazılı ortamdaki örneklerinden sonuncusunu ise “yeniden yazma” olarak adlandırılan eserler oluşturur. Bir yazarın bir halk hikâyesindeki olay örgüsünü kullanarak kendi dili, üslubu ve estetik anlayışıyla yeniden ürettiği bu eserlerde kimi kez asıl hikâyeye bire bir benzerlik görülürken kimilerinde ana metinden oldukça uzaklaşıldığı dikkat çeker.

İlhan Başgöz, Türk hikâye anlatımının 1830’lara kadar sözlü olarak yaşadığını, ondan sonra ya dinleyenlerden biri veya bir kahvehane sahibi ya da bir kitapçı, hatta âşığın kendisinin çeşitli nedenlerle bu hikâyeleri yazıya aktardığını iddia eder. Anlatı yazılı hale dönüşürken *“geleneksel hikâyenin dili, sözlü formülleri, yapısı ve anlatıcının konudan sapmaları kaybolmuştur. Dahası gösterim sırasında söylenen türkülerin sayısı azalmış, Bazen birçok dörtlükten oluşan bir türküden geriye sadece tek bir dörtlük kalmıştır”*. Başgöz, hikâyenin yazıya aktarılabilmesi için yavaş anlatıldığını ve bu anlatımın da hikâyenin doğallığını bozduğunu ifade eder (Başgöz, 2012: 106).

F. Yazma/ El Yazması Eser

Türk Dil Kurumu’nun Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü’nde yer alan “yazma” başlığı altında, “elle yazılmış belge” ve “elle yazılmış kitap” şeklinde iki ayrı tanım yer almaktadır (<https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 07.07.2024).

Matbaanın kullanılmaya başlamasından sonra bile, el yazısı ile eserlerin yazılmaya devam ettiği görülmektedir. El yazması eser, aynı müstensih tarafından bir kopyası üretilse dahi birbirinden farklı olduğu için nadir eser konumundadır.

G. Taş Baskı/ Taş Basması Eser

El yazması eserlerden sonra baskı tekniği kullanılmıştır. Fakat ne taş baskı ne de matbaa harfli baskılar birbirinin devamı olarak görülmemelidir. Matbaa harfli basım ve taş baskı tekniği aynı dönemlerde kullanılmaktadır.

Grekçe lithos (taş) ve graphein (yazmak) kelimelerinden oluşan litografya (İt. lithographia)/litografi (Fr. lithographie) Türkçe’de taş baskı ile (taş baskısı) karşılanmıştır. Baskılar, kireç taşından hazırlanan levhaların yüzeyine yağlı mürekkeple yazılan yazı, şekil ve

resimlerin basılıp birtakım teknik işlemlerden geçirilmesiyle elde edilir. Mekanik baskı makinelerinin aksine burada kimyasal işlem öne çıkar. Siyah-beyaz dışında çeşitli renklerdeki çizimler ve çizimsiz kısımlar aynı seviyede ve düz yüzeylidir, bu sebeple “düz yüzeyli baskı” tabiri oluşmuştur. Taş baskısı modern ofset basımının başlangıcı kabul edilir (Kahraman, 2011: 144).

Baskı tekniği kullanılarak çoğaltılan eserlerden olan taş baskı/taş basması eserler bir dönemin en yaygın basılı kitap türünü oluşturmaktadır. “Önceleri yazma yoluyla kitaplar hazırlanmış ve bu şekilde insanlara ulaşmıştır. Ancak elle çoğaltılan kitaplar hem sınırlı sayıda hem de maliyeti yüksek olması sebebiyle kısıtlı bir kesim tarafından edinilebilmiştir. Bilgiyi yayma isteği yeni yöntemler geliştirmeyi gerektirmiş ve nitekim matbaanın icadı gerçekleşmiştir. Matbaanın icadıyla kitap/bilgi belli kimselerin tekelinden çıkarak toplumun diğer kesimlerine ulaşmış ve böylece birçok alanda ilerlemeler kaydedilmiştir” (Özdemir, 2020: 510).

H. Matbaa Harfleriyle Basılan Eser/ Arap Harfli Matbu Eser

Araştırmacıların çoğunun matbaa harfleri ile çoğaltılan basılı eserleri taş baskıdan ayırmak üzere matbu ifadesini kullandığı görülür. Oysa taş baskı da esas itibarıyla matbu bir eserdir. İki ortam için basım tekniği açısından bakımından bir farklılık vardır. Bu kavram karışıklığını gidermek için bu çalışmada söz konusu eserler için “matbaa harfleriyle basılan eser” veya “Arap harfli matbu eser” ifadeleri kullanıldı. Bazı araştırmacıların bu eserler için kullandığı “hurufat baskı” kelime grubunun da kısa ve kullanışlı olması bakımından çalışmada yer yer tercihi söz konusu olmuştur.

Filiz Dıġıroġlu, Osmanlı’da yayıncılık faaliyetinin XIX. yüzyıl boyunca hızlı bir gelişim göstererek Osmanlı kitap piyasasında matbu kitaplar basıp satan bir sektör haline geldiğini bildirir. Dıġıroġlu ayrıca 1839 öncesinde 439 eser yayınlanmışken 1876 sonrasında yirmi yıldan az bir sürede 3000’in üzerinde eser basıldığı bilgisini aktarır (Dıġıroġlu, 2020: 225-226).

Matbaa harfleriyle basılan eserler, taş baskı eserler ve yazmalardan kitap kapağı, iç kapak, yazım özellikleri, noktalama işaretleri ve anlatım üslubu açısından farklılık arz eder. Taş baskı eserler ile aynı döneme denk gelen matbu kitaplar hem teknik hem anlatım üslubu açısından bir düzeltme ile karşılaştığı düşünülmektedir. Konuyla ilgili olarak Boratav, yazma ve taş baskı nüshalarda hikâyelerin üslubunun halk dili olduğunu ve sözlü kaynaklardan olduğu gibi

aktarılmış, oldukça düzensiz, bozuk cümlelerden oluşmasına karşın matbu basımların, dilleri ve üsluplarında çeşitli düzeylerde değişiklikler yapılarak gerçekleştirildiğini belirtir (Boratav; 2018: 247).

IV. NÜSHA TANITIMLARI

Araştırma kapsamında ele alınan 13 hikâyenin el yazması, taş baskı ve Arap harfli matbaa basımı nüshalarından her hikâye için birer örnek alınmıştır. Gül ile Sitemkâr hikâyesinin el yazması nüshasına ulaşılamadığından bu ortamda 12 nüsha, taş baskı 13 ve Arap harfli matbaa baskılı 13 nüsha araştırmaya örnek alınmıştır.

Nüsha tanıtımları başlığı altında yalnızca çalışmada kullanılan eserler yer almıştır. Araştırmada kullanılan hikâyeler ve elde edilen nüshaların sayı bakımından kalabalık oluşturmaması adına tüm eserlerin tanıtımına yer verilmemiştir. Dönemin özelliklerinden dolayı aynı adlı hatta aynı tarihli farklı baskılarla karşılaşmak mümkündür bu nedenle burada verilen künye/tavsif/tanıtım sayesinde okuyucu metin içinde verilen örneklerin takibi ve karşılaştırılmasını yaparak çalışmayı denetleyebilecektir. Elde edilen diğer nüshalar ise kaynakça başlığı altında paylaşılacaktır.

A. El Yazması Eserlerin Tavsifi

1. Arzu ile Kanber: Millî Kütüphane 06 Mil Yz A 2360

Başlık: Haza Kitâb-ı Arzu ile Kanber

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve nakleder ki bu vilayette bir beğ var imiş. Ama beğin dar-ı dünyada bir erkek evladı var imiş.”

Son: “Meğer ol iki gül biri Kanber biri Arzu imiş. Ve üzerindeki çalı koca karı imiş Allah rahmet eyleye nimet tamam oldu. Arzu ile Kanber intihası yazana okuyana gerektir şerbet bahası.” 47 ve 48. varaklar boş, 49 ve 50. varaklarda metin dışı kayıtlar mevcut.

t.y. 50 yk. (2a-46a), 155x110-123x70 mm. Muhtelif satır. Ebru kâğıt kaplı mukavva bir cilt. Harekesiz kırma nesih.

2. Asuman ile Zeycan: İBB Atatürk Kitaplığı T811 Cön1

Başlık: Hikâyet-i Asman ile Zeycan

Baş: “Zaman-ı evailde kallu beği derler idi bir beğ var idi bunun dar-ı dünyaya bir evladı gelmedi.”

Son: “Birinizin kız birinizin oğlan olur ise biri birleyesiniz deyi bize kavlü karar ve ikrar ettirden sonra benim kız bu çobanın oğlan oldu ben de çoba[n] kız versin”

t.y. 150 yk. (36-87). 230x105 mm. Muhtelif satır. Tezkire, mektup örnekleri; Gevheri, Âşık Ömer, Âşık Semai, Karacaoğlan şiirleri, Derdiyok ile Zülfüsiyah ve Şah İsmail hikâyeleri diğerlerinin ile birlikte. Harekesiz bozuk nesih. Başlık kırmızı mürekkepli.

3. Âşık Garip: Mehmet Emin Ertan şahsi kütüphanesinde bulunan cönkte.

Başlık: Hikâyet-i Âşık Karib

Baş: “Hikâyet. Şâirân-ı râviyân-ı ahabardan ve nâkilân-ı âsardan ve muhaddisân-ı rûzigârı râviler şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı avayitte Acem ülkesinde Tevriz şehrinde bir bezirgân var idi ismine Hoca Maksud derler idi.”

Son: “Ol gece gerdeğe girip içeri aldılar onlar ermiş muradına Hak Teala cümle ümmeti Muhammed’i muradına nail eyleye. Âmin vesselam. Bila bilhayr her kim eline alırsa bu cöngü versin şeftali itmesin cengi. Böyle bilesiniz. Sahabı Âşık İsmail dirler. Sene 1241.”

58b: “Erenler maksuda yeter dediler

Anlar da birbirin tuta dediler

Tiflizli Senem’i bana verdiler

Dostum düşmanım doğru rah benim”

1241 [M.1825/1826], 58 yk. (1a-57b). Muhtelif satır. Harekesiz kırık nesih.

4. Derdiyok ile Zülfisiyah: TDK Yz A/261/6

Başlık: Hikâyet-i Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssaları

Baş: “Râviyân-ı ahabâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve hikâyet ederler kim Acem diyarında bir şehir-i azim var idi.”

Son: “deyüb muradlarına nail oldular. Hak Teala bizleri dahi muradımıza erdire. Amin. Derdiyok kıssası burada tamam oldu.”

1317. 784 s. (533- 612). Kahverengi deri bir cilt. Muhtelif satır. Harekesiz bozuk nesih.

5. Hurşid ile Mahmihri: Millî Kütüphane 06 Mil. Yz. A 4734

Başlık: Der beyan-ı Hurşid Beğ

Baş: “Saat tamamında Hurşid dünyaya geldi. Padişah mesrur olup sevindi. Bir kızı dahi oldu Mevla ölümünü uzun eylesin. Oğlanın adına Hurşid kızının adına Mahi verdiler”

Son: “Hurşit muradına erip babası katına geldi. Bir oğlan düğün ettiler, sonra anlar muratlarına yetiştiler. Temmetü’l-kitab biavnillah 1247”.

1247. Cönk içinde 1-43. yapraklarda. (Sayfa veya yaprak numarası yok. Sonradan yeni rakamlarla yaprak numarası verilmiş.) 165x115-130x100 mm. İşlemeli kahverengi meşin cilt. Harekesiz bozuk nesih.

6. Kerem ile Aslı: Millî Kütüphane 06 Mil Yz Cönk 259

Başlık: Âşık Kerem Dertli Kerem Fasl-ı Beyan Eder

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigârı râviler rivâyet üstâd-ı kâmiller böyle hikâyet eder ki Halep şehrinde bir Anka Beğ var idi. Ol beğin dünyaya zürriyeti gelmez idi.”

Son: “Böyle söyleyip ölünce sine saf olup leblerinden buseler ihsan edip murat alub murat verdiler. Birbirleriyle çok safalar sürdüler. Onlar muradına erdiler biz de Hakk Teala cümlemizi dini ahirde murat eyleye. 1251”

1251. 110 yk. (Cönk içinde bazı yapraklarda sayfa numarası olmadığı için elle sayfa numarası yeni rakamlarla verilmiş bu şekilde 34a-69b.) (054a-100) [٠٥٤ – ١٠٠] 200x95 mm. Bazı sayfalann cetvelleri kırmızı ve sarı renklidir. Söz başları kırmızıdır. Ciltsizdir. İçindekiler: Hikâye-i Asuman ile Zeycân 2a-35b (sonu eksik); Hikâye-i Kerem ile Aslı 36a-69b; Destan-ı Şah İsmail 69b-83b; Hikâye-i Âşık Garib ile Şah Sanem (sonu eksik). Harekesiz nesih.

7. Kurbanî: Çorum Hasan Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi/ 19 Hk 3147/1

Başlık: Hikâyet-i Kurbanî

Baş: “[Râviyân-ı ahbâr] ve nâkilân-ı âsâr muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki Acem illerinde İran Şehrinde bir bezirgân var idi. Adına Ankâ Bezirgân derler idi. Malda ve halde noksanı yok idi. Dünya yüzünde üç evladı var idi. Büyüğünün ismi Recep, ortasının ismi Şaban, küçük oğlunun ismine Kurbanî derler idi.”

Son: “Kız dahi oğlanın üzerine kapanıp bir sıdk ah-vah eyleyip ol dahi can-ı şirinin Cenab-ı Hakka teslim eyledi. İki âşık ve maşukların ruhiçün fatiha. Ve bu hikâye bu arada tamam oldu. Nakleden Çorumlu Hindlioğluna göre ve dahi Ahışhalı merkurumun tahririn yazan üç cüz miktarı oldu dediler. Kıssadan hisse almaya bu kadar da kafidir azizim.”

t.y. 105 yk. (1b-15a) sayfa numarası bulunmaz. 210x145-180x110 mm. Sırtı bez, üstü desenli kâğıt kaplı mukavva ciltli, cetveller kırmızıdır. Muhtelif satır. Harekesiz nesih.

8. Mahmud ile Elif: TDK Yz A/261/6

Başlık: Hikâye-i Mahmud ile Elifdir

Baş: “Râviyan-ı ahbâr ve nâkilân-ı rûzigâr şöyle rivâyet böyle hikâyet ederler ki zaman-ı evâilde Buhara memleketinde bir padişah var idi. Adına Şah Murat derler idi.”

Son: “İşte bunlar bir saray içinde muratlarına nail olub Hakk’a şükr eylediler. Muratlarına ermiş olanların muratları müyesser ola. Âmin”

1317. 784 yk. (267- 455). Kahverengi deri bir cilt. Muhtelif satır. Harekesiz bozuk nesih.

9. Melikşah ile Güllühan: Millî Kütüphane Cönk 254

Başlık: Hikâyet-i Melikşah ile Güllühan

Baş: “Kâmiller şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı evvelde Gilan memleketinde bir padişah var idi. Adına Adil Şah derler idi. Kırk yaşına dâhil oldu dünyaya evladı gelmedi. Bir gün tahtında otururken kasavet deryasına daldı”

Son: “kırk gün kırk gece düğün edip Çeşminaz’ı Melikşah’ın kaynına verdiler. Kırk gün kırk gece dahi düğün edip Güllühan’ın üzerine Melikşah’ı koydular. Anlar muradlarına ermişler sizler dahi [bilcümle] eresiniz.”

1247. 110 yk. (110b-79b) yaprak numaraları elle verilmiştir. 120x80 mm. Kahverengi meşin bir cilt içindedir. İçindekiler: Hikâye-i Hurşid (5b-70a) ve Hikâye-i Melik Şah ile Güllü Hân vardır. Ayrıca aralarda türkû ve şarkılar da mevcuttur. Harekesiz nestalik.

10. Raznihan ile Mahfiruz: Millî Kütüphane 06 Mil Yz A 2878/3

Başlık: Hikâye-i Raznihan ile Mahfiruz Sultan

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve böyle hikâyet ederler ki Kandehar memleketinde bir şah var idi. İsmi devlet-i Şevket Nüma tesmiye kılınmış idi.”

Son: “Gözüm nuru ah vah deyip birden sarılıp alaka eyledi. Yani dâhilü’l-ra’i fi’lfayı hasılı’l meram. Rabbim cemimizin hayallerini bu tarif ile maruf olan vallah billah cehenneminden baid olup cennete karip olur. Azizim hikâyesi tamam oldu burada. Cem’i insan bundan halas eyleye, zira ben durdum efem”

t.y. 101 yk. (36a-43a) 233x180-202x152 mm. Ciltsiz. Harekesiz nesih.

11. Şah İsmail: Millî Kütüphane 06 Mil Yz A 2878/6

Başlık: Şah İsmail ile Gülizar Hanım

Baş: “Râviler şöyle rivâyet ederler ki Acemde bir şah var idi. Kandihar padişahı derler idi. Ama bunun dünyada hiç zürriyeti gelmemiş idi. Bir gün padişah sabah namazın kılıp bade yerine oturdukda...”

Son: “Birkaç günden sonra Gülizar’a düğün kurdular. Kırk gün kırk gece düğün edip bir Cuma gecesi Gülizar Hanım ile murat alıp murat verdiler ertesi Cuma gecesi Gülperi ile murat alıp verdiler. Mevla sizlere ve bizlere dünyada murat almayan adamlara cennette huri kızları almayı nasip eyleye. Âmin. Ya muin. Temmet.

t.y. 101 yk. (78a-88b). 233x180-202x152 mm. Ciltsiz. Harekesiz nesih.

12. Tahir ile Zühre: Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi 42 Kon 1882/3

Başlık: Haza Tahir ile Zühre Hikâyetlerin Min Evvelihi İla Ahire Beyan Ederler

Baş: “Bu kitabın tahririne Eyyübi verdi karar

İsmail Çelebi alem içre oldu iştihar”

Son: “Ahbablarım Tahir ile Zühre hanımın cild-i evveli bu arada tamam oldu İnşaalahu Teala ikinci ciltte Zühre Hanım tavesiyle Tahir yukarı çıkdığı beyan olunur. Sene 1208 rebülevvel.”

1208. (H. 1793/1794). 75 yk. (1-73) 180x110mm. Kırmızı sırtı siyah meşin modern cilt. Muhtelif satır. Harekesiz nesih.

B. Taş Baskı Eserlerin Tanıtımı

1. Arzu ile Kanber: (İBK Atatürk Kitaplığı)

Başlık: Arzu ile Kanber

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilânı âsâr şöyle rivâyet eder ki zamanı evvelde Horasan diyarında bir memleket var idi.”

Son: “Çok kimseler bunları ziyaret edip muratlarına nail olmuşlardır. İşte bu kıssadan murat hissedir. Gerek Arap ve gerek Rum cümlesi Leyla ile Mecnunu medh ve sena ederler. Temmet.”

t.y. 80 sayfa. (34- 68). Divan-ı Kerem’in derkenarı olarak yazılmış. Kapak yazıları: İşbu tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Kerem divanının tekmiil nüshası ve kenarında beynennas meşhur olan Asuman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık Ömer’in dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem ve tertip olunmuştur. (Kapakta bir çizim var).

2. Asuman ile Zeycan: (İBK Atatürk Kitaplığı)

Başlık: Asman ile Zeycan

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı sabıkda Erzincan şehrinde Kaleli Beğ namında bir kimse var idi.”

Son: “Bir de bunlar murat alıp murat verdiler cemi ömürlerin zevk ile geçirdiler.”

t.y. 80 sayfa. (2-34). Divan-ı Kerem’in derkenarı olarak yazılmış. Kapak yazıları: İşbu tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Kerem divanının tekmiil nüshası ve kenarında beynennas meşhur olan Asuman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık Ömer’in dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem ve tertip olunmuştur.

3. Âşık Garip: ktp.isam.org: E13858 398.2 HİK.A

Başlık: Hikâye-i Âşık Garib

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı sabıkta Tebriz’de Hacı Ahmet namında bir bezirgân var idi.”

Son: “Baki ömürlerin zevk u safa ile geçirdiler bizleri dahi husul-i muratlarımıza becam ve şadan buyursun âmin ya Muin. Temmet. Sene 1302” Kapak sayfasında çerçeve içinde şu açıklama var: “Tevatür ile meşhur ve mütearif olan âşık Garip hikâyesi ve kenarında Tahir ile Zühre hikâyesi ve kenarında Ferhad ile Şirin hikâyesi ve derununda Mehru ile Hurşit hikâyesi cem’ olunarak tab olunmuştur.”

1302. 48 sayfa. (2-48). İlk ve son sayfada Mehmed Şevket Beğ Kütüphanesi yazılı bir mühür bulunur. Kapak yazıları: Tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Garip hikâyesi ve

kenarında Tahir ile Zühre hikâyesi ve kenarında Ferhat ile Şirin hikâyesi ve derununda Mehru ile Hurşid hikâyesi cem olunarak tab olunmuştur. (Kapak resmi).

4. Derdiyok ile Zülfisiyah: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Hikâyet-i Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssası

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve hikâyet ederler ki Acem diyarında bir şehr-i azim var idi. İsmine Horasan şehri derler idi. Ol şehirde İsmail Şah namında bir şah var idi”

Son: “muradlarına erdiler İzzet-Teala bizleri dahi muradımıza erdire. Âmin bi hürmeti seyyidelmurselin”.

t.y. 64 sayfa. (2-64) Müstakil kitap.

5. Gül ile Sitemkâr: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Hikâye-i Gül ile Sitemkâr

Baş: “Zaman-ı evâilde diyar-ı Horasan’da bir padişah var idi. Bir gün derun-ı dilden bir ah edip veziri sual edip ey padişahım niçin ah edersin.”

Son: “Sitemkâr razı olup öyle etti. İkisi dahi muratlarına erdiler”.

1341. 71 sayfa. (2- 19). Kapak yazıları: Gül ile Sitemkâr Hurşid ile Mahmihri hikâyeleridir. Sene 1341. Matba-i Yusuf Ziya: Sultan Bayezid Çadircılar caddesi numara 109.

6. Hurşid ile Mahmihri: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Mahmihri ile Hurşid Hikâyesi

Baş: “Şöyle naklolunur ki Genc Karabağı derler İstanbul menendi bir şehr-i azim ve ol şehirde bir padişah var idi.”

Son: “ikisine birden kırk gün kırk gece düğün edip bermurat oldılar”

1341. 71 sayfa. (20-71). Kapak yazıları: Gül ile Sitemkâr Hurşid ile Mahmihri hikâyeleridir. Sene 1341. Matba-i Yusuf Ziya: Sultan Bayezid Çadircılar caddesi numara 109.

7. Kerem ile Ashı: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Hikâye-i Kerem

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı evailde İsfahan şehrinde bir padişah var idi.”

Son: “Baki ömürlerin zevk ü sefa ile geçirdiler. Mevla-yı Müteal hazretleri sizleri ve bizleri cennet-i alasında muradımıza nail eyleye. Âmin”.

t.y. 112 sayfa. (2-112). Kapak yazısı: Tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Kerem hikâyesinin tekmiil nüshası musavver olarak kenarında ziyade Asman ile Zeycan hikâyesi ve beynennas meşhur olan Arzu ile Kanber hikâyesi ve Âşık Mer’in dahi bazı ebyatı ve eşarları cem ve tertip olunmuştur.

8. Kurbanî: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Âşık Kurbanî.

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki zaman-ı evailde Acem diyarında kain bir memlekette bir bazirgan var idi.

Son: “İzzet Han azim bir düğün tutulmasını emredip kırk gün düğün ettiler ve Kurbanî’yi güveği koyup hasretine kavuşturdular. Onlar ermiş muradına biz de erelim muradımıza vesselam”.

t.y. 80 sayfa. Varaka ile Gülşah hikâyesi kenarında yer alır. 2-73. sayfalar derkenar olarak, 74-80 sayfaları ise müstakil yer almaktadır (73. Sayfada Varaka ile Gülşah hikâyesi bitince 74. sayfanın gövdesinde Kurbanî hikâyesi devam eder).

9. Mahmud ile Elif: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Hikâye-i Mahmud ile Elifdir

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve böyle hikâyet ederler ki zaman-ı evailde Buhari memleketinde bir padişah var idi adına şah Murad derler idi”.

Son: “Bunlar saray içinde muratlarına nail olup Hakk’a şükreylediler. Ve darısı geride olanların başına müyesser ola. Âmin. Temmet”.

t.y. 48 sayfa. (3-48). Müstakil kitap. Kapak sayfasında: Hikâye-i Mahmud ile Elifdir. Dersaadet 1340. (Kapak resmi).

10. Melikşah ile Güllühan: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Melik Şah ile Güllü Hanın Hikâyesi

Baş: “Âşık-ı sâdıklar şöyle rivâyet ederler ki bir memleket-i azim var idi ki adına Obna Gilani derler idi.”

Son: “Kırk gün düğün olup muratlarına erdiler, sonra Melikşah yine gelip tahtına oturdu. Onları dahi alıp beraber getirdi”.

t.y. 31 sayfa. (2-31). Müstakil kitap.

11. Raznihan ile Mahfiruz: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Hikâye-i Mahfiruz Sultan ile Raznihan

Baş: “Râviyân-ı ahabâr ve nâkilân-ı âsâr şöyle rivâyet ederler ki Kandeher memleketinde bir padişah var idi ismi devleti şevket tesmiye kılınmış idi.”

Son: “Şehzade Mah Firuzeyi nikah edip kırk gün kırk gece düğün edip iki âşık birbirine kavuşturdular baki ömürlerin zevk u sefa ile geçirdiler bu dahi bunda tamam oldu. Temmet”.

1329. 40 sayfa. (1-39 arasında). Kapakta: Meşhur ve mütearef Hoca Nasreddin letaifi kenarında Raznihan ile Firuze Sultan hikâyeleri tab olunmuştur 1329.

12. Şah İsmail: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Hikâye-i Şah İsmail ve Gülizar

Baş: “Râviler şöyle rivâyet ederler ki Acemde bir padişah var idi. Kandeher padişahı derler idi. Ama bunun dünyaya hiç zürriyeti gelmemiş idi.”

Son: “İş bu Şah İsmail hikâyesi bin iki yüz yetmiş bir sene-yi mah-ı muharrem ihramın evailinde tab ve temsil olunmuştur.”

t.y. 38 sayfa. (2-38). Müstakil kitap. İlk sayfada kapak resmi var. Resmin üstünde: “Şah İsmail atının gitmesinin resmidir” yazılı.

13. Tahir ile Zühre: İBK Atatürk kitaplığı

Başlık: Hikâye-i Tahir ile Zühre

Baş: “Râviyân ve nâkilân-ı âsâr şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki. Zaman-ı sabıkta ve kadim-i eyyamda bir padişah-ı kamran ve şahinşah namdar var idi.”

Son: “İş bu hikâye-i acibe bin iki yüz altmış altı sene-i Şabanül muazzamın dokuzunda basımhane-i amirede raci-i lutf-ı İlâhi ricasının marifet ve nezaretiyle tab ve temsil olunmuştur”.

1266. 64 sayfa. (2-64). Müstakil kitap.

C. Arap Harfli Matbaa Basımı Eserlerin Tanıtımı

1. Arzu ile Kanber: Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kitaplığı

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Meraklı Hikâye Külliyyatı. Fiyatı 10 kuruş. Şarkın en meraklı âşıkane hikâyelerinden Arzu ile Kanber’dir. Bu sevdâyı masumaneyi musavver bulunan eser şayan-ı mütalaadır. Naşiri: Cemiyet Kütüphanesi. Muharriri: Behramzade. Arzu’nun düğün merasiminde (Kapak resmi altındaki yazı). İstanbul. Necm-i İstiklâl Matbaası. 1339. (Kapak resmi).

2. sayfa: Arzu ile Kanber/Şarkın en eski ve en ziyade okunan âşıkane hikâyelerinden. Yeni usule tahvil eden: Behramzade. Sahip ve naşiri: Cemiyet Kütüphanesi. İstanbul. Necm-i İstiklâl Matbaası. 1339.

Son sayfa: Cemiyet Kütüphanesi külliyyatından bazıları: (hikâye kitaplarından bazıları, âşıkâne kitaplardan bazıları şeklinde iki grup ve fiyatları bulunan liste)

Tarih: 1339.

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı evailde İran’ın Osmanlı ülkesi hududuna karib “Revail” namında büyük bir şehri olup orada ehl-i sanat ve erbab-ı ticaret ve hüner pek çoktu”

Son: “İşte bu suretle Arzu ile Kanber hikâyesi bu kadar asırlardanberi dillerde destan olmuş, mecalis-i yaran-ı basafada okunup dinlenmekitiyat edilmiştir. Baki kalan bu kubbede bir hoş sada imiş. Son”.

48 sayfa. (3-46) Müstakil kitap.

2. Asuman ile Zeycan:

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Asman ile Zeycan. Fiyatı yedi buçuk kuruştur. (Kapak resmi).

2. Sayfa: Himmetzade S. Abdullah. Asman ile Zeycan. Şarkın eski masallarından. Yedi kıta resimle müzeyyendir. Her hakkı mahfuz ve taklit edenler mesuldür. Naşiri: Cemiyet Kütüphanesi. Dersaadet. Tefeyyüz Matbaası. 1334.

3. Sayfa: Eski masalların neşrolunanları: Arzu ile Kanber, Asuman ile Zeycan. Neşrolunacaklar: Derdiyok ile Zülfüsiyah.

Son Sayfa: Bab-ı Ali Caddesinde Cemiyet Kütüphanesi tarafından neşrolnan mütaalaya şayan bazı kitaplar: (kitap adı-fiyat listesi).

Tarih: 1334

Baş: “Râviyân-ı ahabâr ve nâkilân-ı âsâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı evvelde Erzincan şehrinde Kalalı Beğ namında bir zat var idi.”

Son: “Timurpençe de askerini alarak Erzurum’a avdet eyledi, işte bu iki âşıkın hikâyesi dahi burada hitam oldu. Son.”

49 sayfa. (3-48) Müstakil kitap.

3. Âşık Garip:

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Zaman-ı sabıkda cereyan etmiş bir vaka-i âşıkane. Âşık Garip. (Kapak resmi).

2. Sayfa: Âşık Garib (Hikâye-i Meşhuresi). Zaman-ı sabıkta cereyan etmiş bir vaka-i âşıkane. 8 kıta resimle müzeyyendir. Her hakkı mahfuz ve taklit edenler nizamen mesuldür. İstanbul. 1928. Marifet Matbaası.

Tarih: 1928

Baş: “Râviyân-ı ahabâr ve nâkilân-ı âsâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı sabıkta iklim-i Acemin meşhur beldelerinden olan Tebriz’de ticaretle meşgul ve gayet zengin Hâce Ahmed namında bir kimse var idi”.

Son: “Murad alıp murat verdiler ve baki ömürlerini zevk u safa ile geçirdiler. Cenâb-ı Huda bizleri dahi husul-ı murat ile bekam ve şadan buyursun. Âmin”.

63 sayfa. (3-63) Müstakil kitap.

4. Derdiyok ile Zülfisiyah: Millî Kütüphane 06 MİL EHT A 2848

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Himmetzade S. Abdullah. Derdiyok ile Zülfisiyah. Şarkın meşhur eski masallarından. Yedi kıta resimle müzeyyendir. Her hakkı mahfuz ve taklit edenler mesuldür. Naşiri: Cemiyet Kütüphanesi. Hikmet Matba-i İslamiyesi. 1332.

2. Sayfa: Eski masalların neşrolunanları: Arzu ile Kanber, Asuman ile Zeycan, Derdiyok ile Zülfisiyah, Şah İsmail. Neşrolunacaklar: Melikşah ile Güllü Hanım, Elif ile Mahmut.

Son Sayfa: Bundan sonra Cemiyet Kütüphanesi tarafından neşrolunan Şah İsmail namındaki hikâyeyi okuyunuz. On iki kıta resimle müzeyyen olduğu halde yalnız iki kuruş fiyatla satılmaktadır.

Tarih: 1332

Baş: “Derdiyok ile Zülf-i Siyah şarkın meşhur eski masallarından. Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr şöyle rivâyet ve hikâyet ederler ki zaman-ı sabıkta Acem diyarında büyük bir şehir var idi, bu şehrin ismine Horasan derler idi.”

Son: “Sevgilimde bir gece. Güzel yer hayat aşk, İstanbul mesireleri, kadın hilesi, aşk ile kamerin felaketi aşkın her şeye galebe ettiğini anlamak arzu edenlere tavsiye eyleriz. Fiyatı 50 paradır.”

64 sayfa. (3-64) Müstakil kitap.

5. Elif ile Mahmut:

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Elif ile Mahmut. Fiyatı 2 kuruştur. (Kapak resmi).

2. Sayfa: Himmetzade S. Abdullah. Elif ile Mahmut. Şarkın eski masallarından. Yedi kıta resimle müzeyyendir. Her hakkı mahfuz ve taklit edenler mesuldür. Naşiri: Cemiyet Kütüphanesi. Sada-yı Millet Matbaası. 1332.

3. Sayfa: Eski masalların neşrolunanları: Arzu ile Kanber, Asuman ile Zeycan, Derdiyok ile Zülfisiyah, Şah İsmail, Melikşah ile Güllü Hanım, Elif ile Mahmut. Neşrolunacaklar: Tüccarbaşı ile Harami.

Son Sayfa: Son dört sayfada kitap tanıtımları yapılmıştır.

Tarih: 1332

Baş: “Elif ile Mahmut. Şarkın meşhur eski masallarından. Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki zaman-ı sabıkta Buhara şehrinde adl ü adaleti ile meşhur bir padişah olup ismine Murat diyorlardı.”

Son: “Bugün aşk yarın eğlence-iflas her şeyi unutturur- intihar-gençler ne suretle baştan çıkar vesaire-fiyatı yalnız iki kuruş”.

79 sayfa. (3-75).

6. Gül ile Sitemkâr: İBK Atatürk Kitaplığı

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Zaman-ı sabıkta cereyan etmiş bir vaka-i âşıkane. Gül ile Sitemkâr. (Kapak Resmi). Altı adet resimle müzeyyendir. Şems Matbaası.

2. Sayfa: Gül ile Sitemkâr. Zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane. Altı adet resimle müzeyyendir. İstanbul. Şems Matbaası. 1332.

Son Sayfa: Fiyatı yirmi kuruştur. (Kitap adı ve fiyatlarından oluşan liste).

Tarih: 1332

Baş: “Gül ile Sitemkâr. Zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane. Râviyân-ı ahhâr ve nâkilânı âsâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı sabıkta diyar-ı Acemde büyük bir şehir var idi ve bu şehrin adına Horasan derlerdi”

Son: “Eğer padişah ahdinde sebat edip vezirin fakirliğine bakmayarak kızını oğluna almış olsa idi iki biçarenin başına bu felaketler gelmez idi. Hitam”

37 sayfa. (3-36) Müstakil kitap.

7. Hurşid ile Mahmihri: Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kitaplığı

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane. Altı kıta resimle müzeyyendir. Hurşid ile Mahmihri. Şems Matbaası. (Kapak resmi).

2. Sayfa: Hurşid ile Mahmihri. Zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane olup altı kıta resimle müzeyyendir. 1342/1339.

3. Sayfa: Matba-i Şems. Bab-ı Âli caddesinde numara 43.

Son sayfa: Fiyatı 15 kuruştur. Aşağıda isimleri yazılan kitaplar İkbâl Kütüphanesinde satılıyor. (Kitap adı ve fiyatı bulunan liste).

Tarih: 1342/1339.

Baş: “Mahmihri ile Hurşit. Râviyân-ı ahhâr ve nâkilânı âsâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı sabıkda “Genc Karabağı” namında büyük bir şehir ve bu şehirde icrayı saltanat eden adil ve akıl büyük bir padişah var idi.”

Son: “Mahmehri ile Hurşit muratlarına nail oldular ve müsterihane bir hayat geçirdiler işte hikâyemiz burada tamam oldu. Son. “Numanşah” nam-ı meşhur hikâye yakında neşrolunacaktır.”

48 sayfa. (3-47) Müstakil kitap.

8. Kerem ile Aslı: Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kitaplığı

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Tevatür ile meşhur ve mütearef olan Kerem ile Aslı hikâyesinin tekml nüshası. 26 adet nadide resimle müzeyyendir. İstanbul. İkbâl Kütüphanesi. Bab-ı Âli caddesinde numara 2. 1329.

2. Sayfa: Şems Matbaası. Bab-ı Âli karşısında numara 72.

Tarih: 1329

Baş: “Hikâye-i Kerem. Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ederler ki zaman-ı evâilde (İsfahan) şehrinde bir şah var idi. Gayet adil idi. (Harun Reşid)e benzer idi.”

Son: “Şimdi Halep paşası Sofuyu getirtip bir büyük düğün eyledi. Kırk gün kırk gece bir cem’ gecesi dua, sena ile sofuyu gerdeğe koydılar. Sofu iki rek’at namaz kılub el ele verüb murad alub murad virdiler. Baki ömürlerin safa ile geçirdiler. Mavla müteal (?) hazretleri szileri ve bizleri cennet-i alasında muradımıza nail eyleye Âmin. Son” (Kitabın bittiği yer s.128: askeri olan bu kitabı selamet ve saadet vatanı düş...)

146 sayfa. (3-128).

9. Kurbanî: (İBK Atatürk Kitaplığı)

Kapak Yazıları: Âşık Kurbanî

Tarih: t.y.

Baş: “Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki zaman-ı evailde Acem diyarında kâin bir memlekette bir bezirgân var idi. Lakin dünya yüzünde gerek mal ve gerek cariye ve tarla ve emlak ve altın ve cevahirce bir şeye ihtiyacı yok idi.”

Son: “İzzet Han azim bir düğün tutulmasını emredip kırk gün düğün ettiler ve Kurbanî’yi güveği koyup hasretine kavuşturdular. Onlar ermiş muradına biz de erelim muradımıza vesselam.”

40 sayfa. (2-40).

10. Melikşah ile Güllühan:

Kapak Yazıları: 1. Sayfa. Melik Şah ile Güllü Hanım. Fiyatı 5 kuruş. (Kapak resmi).

2. Sayfa: Ebulkasım Firdevs. Melik Şah ile Güllü Hanım. Şarkın eski masallarından. On bir kıta resimle müzeyyendir. Her hakkı mahfuz ve taklit edenler mesuldür. Naşiri: Cemiyet Kütüphanesi. Matba-i Orhaniye. 1334.

Son Sayfa: Kitap adı ve fiyatlarından oluşan liste.

Tarih: 1334

Baş: “Tarz-ı cedid üzre Melikşah ile Güllühan hikye-i meşhuru. Şarkın meşhur eski masallarından. Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki: zamanı sabıkda “Obna Gilani” denilen beldenin bir padişahı meşhuresi var idi ki namı Adil Şah idi.”

Son: “Melik Şah başından ahirine kadar vakasını anlattı. Çeşminazı Güllü Hanın kardeşine istedi padişah razı oldu. Fakat ikinizin de düğünü burada olsun dediğinden bunlar da öylece yapıp kırk gün kırk gece düğün yapıp muratlarına erdiler. Sonra hepsi yerlerine gidüb kendi tahtlarına oturdular. Son.”

31 sayfa. (2-30).

11. Raznihan ile Mahfiruze:

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane. Raznihan ile Mahfiruze Sultan. Altı kıta resimle müzeyyendir. Naşiri: Meşrutiyet Kütüphanesi. Şems Matbaası. (Kapak resmi).

2. Sayfa: Raznihan ile Mahfiruze Sultan. Zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane. Naşiri: Meşrutiyet Kütüphanesi. 1332.

3. Sayfa: Matba-i Şems Bab-ı Âli caddesinde numara 42.

Son Sayfa: Fiyatı 20 paradır. Aşağıda isimleri yazılan kitaplar İkbâl ve İtimat ve Meşrutiyet Kütüphanelerinde satılıyor. (Kitap adı, fiyatı, resim ve sayfa bilgisi olan bir liste).

Tarih: 1332

Baş: “Hikâye. Raznihan ile Mahfiruze Sultan. Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr şöyle hikâyet ederler ki zamanı sabıkta Kandehar şehrinde Şevketnûma namında büyük bir padişah var idi, bu padişah hükm-i hükümet ve adl-i adalet sahibi olup dar-ı dünyada hiçbir evlada malik değil idi.”

Son: “İşte bu hikâye dahi burada hitam buldu. Karilerimize şimdiye kadar neşrolunanlar meyanında emsali bulunmayan (Seyfûlmüluk) hikâyesini tavsiye ederiz, birkaç gün sonra müteaddid resimlerle müzeyyen olduğu halde neşrolunacaktır. Son.”

49 sayfa. (3-48)

12. Şah İsmail:

Kapak Yazıları: Resimli Şah İsmail Hikâyesi. Ahmet Kâmil Matbaası. 1337.

Tarih: 1337

Baş: “Şah İsmail hikâyesi. Râviler şöyle rivâyet ederler ki Acemde bir padişah var idi. Kandehar padişahı derler idi. Ama bunun dünyada hiç zürriyeti gelmedi.”

Son: “Mevla sizlere ve bizlere dünyada murat olmayan adamlara cennette huri kızları ile mesrur eyleye. Âmin. Son.”

39 sayfa. (3-39)

13. Tahir ile Zühre:

Kapak Yazıları: 1. Sayfa: Tahir ile Zühre. İkbal Kütüphanesi. Marifet Matbaası. (Kapak resmi).

2. Sayfa: Tahir ile Zühre. 20 adet nadide resimle müzeyyendir. Dördüncü tab. Sahip ve naşiri: İkbal Kütüphanesi sahibi Hüseyin. İstanbul. Marifet Matbaası. 1928.

Son Sayfa: Fiyatı 10 kuruştur. (Kitap adı ve fiyatı bulunan bir liste).

Tarih: 1928

Baş: “Tahir ile Zühre. Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki zaman-ı sabıkta ve kadim-i [eyyamda] bir padişah-ı kamuran ve bir şahenşah namdar var idi.”

Son: “Böylece bu fena dünyadan ahirete gidip kıssa-ı hikâye-i âşıkanelerini sonradan gelenlere hissemend olmak için yadigâr koyup gitmişlerdir. Bu âşıkların ruhları için fatiha. Son.”

81 sayfa. (3-80).

V. HİKÂYELERİN EPİZOTLARI

Hikâyelerin el yazması, taş baskı ve Arap harfli matbu nüshalarında ufak değişiklikler bulunmaktadır. Bu sebeple epizotlar Arap harfli matbu nüsha esas alınarak yapılmıştır.

A. Arzu ile Kanber

1. Kahramanların Aileleri

İran’ın Osmanlı hududu yakınında Revail adlı şehirde Behram adlı zengin bir bezirgân vardır. Behram’ın biri dört yaşında biri yirmi yaşında iki oğlu vardır. Yirmi yaşındaki oğlu babasının mağazasında kâtiplik yapmaktadır.

2. Kahramanların Ad Almaları

Dört yaşındaki oğlu ve birkaç hizmetkârıyla birlikte Hac yolculuğuna çıkan Behram Van şehri civarında haramilerin baskınına uğrar. Haramiler kervandaki herkesi öldürür malları talan ederler. Ölümler arasından sağ kurtulan Behram’ın dört yaşındaki oğlu ve ihtiyar bir hizmetçi oradan ayrılarak bir süre yürürler. Dinlenme esnasında yakın bir kasabanın subaşı olan bir kişi atlı olarak bunlara yaklaşıp yaşananlardan haberdar olur. Kendisinin de çocuğu olmamaktadır. Kanber adlı dört yaşındaki çocuğu evine getirerek evlat edinir. İki yıl sonra subaşının eşinden de bir kız çocuğu dünyaya gelir. Çocuğa Arzu adı verilir.

3. Kahramanların Âşık Olmaları

Çocuklar mahalle mektebine birlikte başlarlar. Kanber, Arzu’nun kardeşi olduğunu düşünmektedir. Kanber on sekiz, Arzu on üç yaşında iken başka bir kasabanın subaşı olan kişi kardeşini ziyarete geldiğinde Arzu’yu beğenir ve kendi oğlu ile evlenmesi teklifini Arzu’nun babasına iletir. Arzu’nun babası kabul eder.

Arzu mektebe giderken Kanber’e karşı duygusal bir alaka hisseder, şairlik yeteneği kazanır ve aşkını Kanber’e duyuracak sözler söyler. Kanber kendilerinin kardeş oldukları

gerekçesiyle Arzu'nun bu davranışını hoş karşılamaz. Mektep hocasının ve ihtiyar bir kadının devreye girmesiyle Kanber de kardeş olmadıklarını anlar. Hocanın yaptığı büyü neticesinde Arzu'ya âşık olur ve şiir söylemeye başlar.

4. Erkek Kahramanın Yaşadığı Yerden Uzaklaşması

Arzu ile Kanber'in evden uzaklaşarak bahçede buluşmalarından rahatsızlık duyan Arzu'nun annesi çeşitli yollara başvurarak Kanber'in uzaklaşmasını sağlamaya çalışır. Kanber durumu fark edince yakın çevredeki dağlara ve bağlara gider. Günlerini orada Arzu'yu düşünmekle ve saz çalıp şiir söylemekle geçirir.

5. Kahramanların Kavuşması

Arzu'nun annesi kızını varlıklı ve mevki sahibi bir kişi ile evlendirmeye karar verir. Arzu'nun bütün itirazlarına rağmen düğün gerçekleşir. Ancak Arzu evlendiği kişi ile hiçbir şekilde bedensel birliktelik yaşamaz. Bunu Kanber'e verdiği söze bağlı olarak bir sadakat davranışı olarak sonuna kadar sürdürür. Uzun bir süre sonra kendisine hiçbir şekilde yaklaşmadığı için rahatsızlık duyan Arzu'nun eşi üzüntüsünden hasta olur. Hekimlerin müdahalesine rağmen hastalıktan kurtulamaz ve ölür. Bu vefattan sonra Arzu'nun kaynanası onu annesinin yanına gönderir. Arzu ve ona eşlik eden kişiler Arzu'nun annesinin yaşadığı şehre yaklaştıklarında bir kalabalık görürler. O gün kasaba halkının seyrangâh günüdür. Arzu yanındakilerden izin isteyerek kalabalığı yarıp ileriye doğru gittiğinde bitap ve perişan bir vaziyette olan Kanber ile karşılaşır. İlk Kanber Arzu'ya yaklaşmak istemez. Gerekçesi onun bir başkası ile evli oluşudur. Arzu eşinin öldüğünü şiirle söyler. Kanber bu kez başkasıyla birlikte olduğu gerekçesiyle Arzu'ya yaklaşmak istemez. Bu kez Arzu yine şiirle evlilikleri boyunca evlendikleri adamla hiçbir şekilde birlikte olmadıklarını açıklar. Böylece iki âşık birbirlerine sarılırlar ama kısa bir süre sonra ikisi de vefat ederler.

6. Sonuç

Arzu ile Kanber'in kavuştukları haberini Arzu'nun annesine iletirler. Ancak Arzu'nun annesi geldiğinde iki âşığın birbirlerine sarılmış bir vaziyette öldüklerini görür. Yıllar önce bunların kavuşmalarına engel olduğu için kendini suçlu hisseden anne Allah'a yalvararak kendisinin de ölümünü ister. Duası kabul edilir ve orada ölür.

Birbirine sarılmış vaziyette olan Arzu ile Kanber'i ayrı ayrı defnetmek için gösterilen çabalar sonuçsuz kalır. Çünkü iki âşığın birbirlerinden ayırmak mümkün olmaz. O nedenle

ikisini elbiseleriyle birlikte gusletmeksizin bir mezara defnederler. Mezar kapatıldıktan sonra iki güvercin çıkar ve gökyüzüne doğru uçar giderler.

7. Ölümünden Sonra Oluşan Menkabe

Arzu ile Kanber'in bu şekilde ölümleri halk arasında hürmetle yâd edilen önemli bir olay olarak dilden dile dolaşan bir menkabe haline gelir. Arzu ve Kanber “aşk şehidi” kabul edilirler ve onların gömüldükleri yerde bir türbe inşa edilir. Definden elli yıl sonra “asitan-ı uşşak” adı verilen bir türbeyi ziyaret eden keramet ehli bir kişi uhrevi âlemi seyre dalar ve orada Arzu ile Kanber'in gölgeli ağaçlar altında hoşça vakit geçirdiklerini görür. Uhrevi âlem seyrinden ayrılan bu zat-ı şerif çevresinde merakla bekleyen kişilere gördüklerini anlatır. Bu türbenin duvarında “dünyada kavuşamayan âşıkların ahirette kavuştuklarını” anlatan bir manzume yer almaktadır.

B. Asuman ile Zeycan

1. Kahramanların Aileleri

Erzincan şehrinde Kaleli Bey namında bir zat ve bu zatın Derviş Ahmet namında bir kethüdası vardır. Kaleli Bey ve Derviş Ahmet çocuk sahibi olmadıkları için ziyadesiyle üzgünlerdir.

2. Kahramanların Doğumu ve Ad Almaları

Derviş Ahmet'in tavsiyesi üzerine bey ve kethüdası tebdil kıyafet ile seyahate çıkarlar. Bu yolculukta bir ak sakallı ile karşılaşırlar. Ak sakallı Kaleli Bey ve Derviş Ahmet'in isimlerini vererek selamlaşınca Kaleli Bey ak sakallının ellerine sarılıp duasını talep eder. Ak sakallı da koynundan bir elma çıkarıp dörde bölerek ikisine taksim eder. Bu elmaları hanımları ile birlikte yedikten sonra çocukları olacağını müjdeleyerek kimin kızı olursa öbürünün oğluna vermesini (evlendirmesini) tembih eder. Bey ve kethüdası şehre dönünce haremleriyle birlikte elmaları yerler ve dokuz ay on gün sonra Kaleli Bey'in bir kızı Derviş Ahmet'in ise bir oğlu olur.

Çocukların talim ve terbiyeleri için dayeler tayin edilir. Çocuklar dörder yaşına gelince mektebe gitmeğe başlarlar. Bu zamana kadar çocuklara ad konulmamıştır. Kaleli Bey ve Derviş Ahmet çocuklara isim vermeye karar verdikleri anda derviş (elmayı veren ak sakallı) çıkagelir ve kızın adını Zeycan, oğlanın adını Asuman koyarak gözden kaybolur.

3. Kahramanların Âşık Olmaları

Çocuklar dokuz-on yaşına girdikleri dönemde Zeycan, annesinin komşu kadına “Zeycan ile Asuman nişanlıdır” dediğini duyar ve artık Asuman’a başka bir gözle bakmaya başlar. Asuman ile Zeycan’ın تنها yerlerde sarmaş dolaş olduklarını gören bir koca karı Kaleli Beye giderek meseleyi anlatır. Kaleli Bey, Derviş Ahmet’i yanına çağırarak ailesini de alıp konağı terk etmesini ister. Derviş Ahmet, haremini de alarak konağı terk eder. Bir gün Asuman Cuma namazına giderken koca karı karşısına çıkar. Koca karı Asuman ile Zeycan’ı ayırdığı için pişmanlık duyarak birleştirmek adına Asuman’ı Zeycan’ın bahçesine götürür. Burada kız ile oğlan birbirlerini görünce sarılıp öpüşürler. Zeycan’ın isteği üzerine Derviş Ahmet Kaleli Beyden kızını ister. Kaleli Beyin hanımı buna şiddetle karşı çıkar. Asuman bunu öğrenince çarşıya gidip âşıklardan kendisine saz çalmayı öğretmelerini ister, akşama kadar saz çalıp eğlenir.

Asuman eve döndüğü zaman annesinden içinde bulundukları gecenin “kimin ne muradı olursa dua edip isterse muradının hasıl” olacağı gece olduğunu öğrenir. O gece iki rekât namaz kılarak Allah’a dua eder ve rüyasında ak sakallı bir dervişin kucağında Zeycan ile geldiğini görür. Derviş Asuman’a, Zeycan’ın elinden aşkın dolusunu içmesini söyler. Zeycan’ın elinden bade-i aşkı alarak içen Asuman o dakikadan itibaren yanıp tutuşmaya başlar. Aynı şekilde Zeycan da rüyasında Asuman elinden bade-i aşkı içer. Ertesi sabah ağzından köpükler gelmiş halde uyanan Asuman çarşıya üstatlarının yanına gider ve ilk türküsünü söyleyerek onları kendine hayran bırakır. Zeycan da aynı şekilde ağzından köpükler gelerek uyanır ve validesine saz ile rüyasını anlatır.

4. Kahramanın Gurbete Çıkması

Asuman, Kaleli Beyin öfkesi geçene kadar gurbete çıkmaya karar verir. Önce Zeycan’a haber verir ardından Derviş Ahmet’ten izin alarak gurbete çıkar. O günlerde Kaleli Bey yaylaya göçmüş olduğundan Asuman bu yoldan geçmek zorunda kalır. Bu sırada gördüğü bir çoban ile kıyafetlerini değiştirerek Kaleli Beyin çadırlarının kurulu olduğu yere gelir, şair olduğunu söyler ve Kaleli Beyin isteği üzerine Zeycan ile imtihan olur. Gerçeği öğrenen Kaleli Beyi gazaba gelip Asumanı cellatlara teslim eder. Zeycan’ın yalvarması sonucu cellatlar Asuman’ı bırakırlar ve Asuman da gurbet yollarına düşer.

Asuman’ın gurbet yolculuğunda bir dağ başında takatsiz kaldığı esnada aşk badesini sunan derviş gelir. Derviş, Asuman’a nereye gitmek istediğini sorar ve Asuman’ın cevabı

üzerine göz açıp kapayıncaya kadar Asuman'ı Buhara şehrine götürür. Derviş, burada Asuman'ı Afyoncu Baba'nın kahvesine götürür ve Afyoncu Baba'ya emanet eder. Asuman bu kahvede fasıl yapmaya başlayınca herkes bu kahveye gelmeye başlar ve şehirde diğer kahveler iflas etmeye başlarlar.

5. Kahramanın Memlekete Dönüşü ve Düğün

Asuman, daha Zeycan'ın hasretine dayanamadığı için Derviş'e Zeycan'a gitmek istediğini söyler. Derviş “yum gözünü aç gözünü” diyerek Asuman'ı Erzincan şehrinin kenarına getirir. Derviş ile Asuman şehre girip “âşık kahvesine” giderler. Asuman bu kahvede bulunan âşık Erbabı adlı âşık ile imtihan olur ve onu mat eder. Erbabı'yi mat eden âşığın ününü duyan Kaleli Bey, Asuman'ı konağına çağırır. Burada Zeycan haricinde kimse Asuman'ı tanımaz. Zeycan, Asuman'ı yalnız yakalayıp onları birleştirecek gücün Erzurum Paşası olduğunu söyler.

Asuman Erzurum Paşasına giderek bir mektup yazar ve paşanın huzuruna çıkıp durumu anlatır. Erzurum Paşası askerlerini Asuman'ın yanına katarak Erzincan'a gönderir. Şehre iki saat mesafede Asuman bir çiftçiye rastlar ve ondan kendisine yardım etmesini ister. Asuman, çiftçi ve Erzurum Paşasının adamı Timur Pençe Kaleli Beyin konağına giderler. Timur Pençe, Kaleli Beyden çiftçi ile bir davası olduğunu ve şehirdeki ulemanın çağrılmasını ister. Timur Pençe orada bulunanlara hitaben Kaleli Bey ile Derviş Ahmet'in yaşadığı durumu çiftçi ile kendisinin arasında geçmiş gibi anlatır. Ulemanın cevabı sonrasında Timur Pençe Kaleli Beye Derviş Ahmet'e neden kızını vermediğini sorar ve Kaleli Beyin idam emrini verir. Asuman, Kaleli Beyin affını ister ve Asuman ile Zeycan'ı nikâhlarlar ve bir hafta sonra fevkalade bir düğün yaparlar.

C. Âşık Garip

1. Kahramanın Ailesi

İklim-i Acem'in meşhur beldelerinden biri olan Tebriz'de Hacı Ahmet namında zengin bir tüccar vardır. Bu adamın dünyada iki evladı vardır. Biri kız diğeri de Resul namında bir erkektir. Hacı Ahmed'in vefatı üzerine mirasyediler tarafından kandırılarak babasının tüm mirasını tüketir.

2. Kahramanın Eğitimi ve İş Araması

Garip, tüm mirasını tüketmesinin ardından bir sanat öğrenmeye karar verir. 32 esnafı gezerek çıraklık yapar ancak hepsinden bir hata sebebiyle ilk günden kovulur. En sonunda iki şairin çalıp söylediği kahveye gider ve kendini çıraklığa kabul etmelerini ister. Resul bu kahvede şairlere hizmet etmeye başlar.

3. Kahramanın Âşık Olması ve Tiflis'e Yolculuğu

Resul kahvede uyuyakaldığı sırada rüyasında Hızır aleyhisselam gelip Resul'e Tiflis'te bulunan Şahsenem'in bade-i aşkını içirip ikisini birbirine âşık eder. Hızır, bir altın tas Resul'e verip biriniz Âşık Garip biriniz de Şahsenem'dir diyerek kaybolur. Resul uyandıktan sonra kahvede bulunanların karşısında ilk şiirini söyler.

Resul'ün faslını dinleyen herkes sonraki günlerde de sadece Resul'ü dinlemek istediğini söyler. Artık kahveye Resul'ü dinlemek için gidildiğinden şairler Resul'ü uzaklaştırmak isterler. Oğlana Tiflis'te bir beyit söyleyene beş altın verildiğini ve kendilerinin oraya gideceğini söylerler. Resul de annesi ve kardeşi ile birlikte Tiflis gitmek için hazırlık yapar. Ertesi gün kahveye giderek üstatlarına hazır olduğunu söyler ancak şairler oğlanı kandırıp daha sonra geleceklerini söylerler. Resul vedalaşmak için şairlerin elini öperken üstadının “sağlıkla git selametle gelme” duasına amin der.

4. Âşıkların Karşılaşması

Annesi ve kardeşi ile birlikte Tiflis'e giden Resul bir konağa yerleşir. Şairlerin bulunduğu öğrendiği Unkapanı'ndaki Deli Mehmet'in kahvesine gider. Burada bulunanlara nereden geldiğini anlatan bir şiir söyler. Şahsenem'in babası Hacenin konağı da bu kahveye yakın olduğundan Resul'ün sesini duyan Hacı onu konağa davet eder. Resul, Hacenin bahçesinde çalıp söylerken Şah Senem'in aksi pencereden bahçedeki havuza yansır. Âşıklar birbirini tanır. Bir akşam Şah Senem Akçakız'ı göndererek Garip'i bahçeye çağırır. İki sevgili bahçede buluşurlar.

6. Kahramanın Gurbete Çıkması

Garip annesini Hacı'nın konağına göndererek Şah Senem'i ister. Hacı kızı için yüklü miktarda altın ister. Garip başlık parasını kazanmak için gurbete çıkar. Halep'e gider ve Arslan dede oğlunun kahvesine ortak olup kahveyi işletmeye başlar.

7. Sevgilinin Başkasıyla Evlendirilmek İstenmesi ve Kahramanın Durumdan Haberdar Edilmesi

Şah Senemin pederinin Şah Veled adında bir akrabası vardır ve Hacı kızını onunla nişanlar. Şah Veled bezirgânlık yapar, Garip'in bulunduğu Aslan dede oğlu kahvesine gider. Garip, bezirganın Tiflis'e gideceğini öğrenince Şah Senem'e mektup yazar. Şah Veled mektubu görünce Kel Oğlan ile iş birliği yapar ve Kel Oğlan, Garip'in öldüğü haberini duyurur. Şah senem Garip'in öldüğüne inanmaz ve bir bezirgâna âşk badesini içtiği tası vererek Garip'e ulaştırmasını söyler. Bezirgân yola revan olur gittiği yerlerde tası uzatarak Garip'i arar. Halep'te Garip'i bulur.

8. Kahramanın Geri Dönüşü ve Düğün

Garip Halep Paşasından izin alarak Tiflis'e dönmek üzere yola çıkar. Hızır aleyhisselam göz açıp kapayıncaya kadar Tiflis'e getirir. Garip, Şah Senem'in düğününe yetişir ve Şah Senem Garip'i tanır. Orada bulunanlara Garip'i tanıtarak ben Garip'in maşukuyum der. Bunun üzerine Şah Veled de herkese Şahsenem'den vazgeçtiğini ilan eder.

Resul Halep'ten dönerken Hızır'ın atının bastığı yerden toprak alır ve bu toprağı annesinin gözlerine sürünce annenin gözleri açılır. Komşular toplanarak Garip'in kız kardeşini Şah Veled'e nikahlarlar. Şah Senem'i de Garip'e nikahlarlar. Kırk gün kırk gece düğün yaparlar.

D. Derdiyok ile Zülfisiyah

1. Kahramanların Ailesi

Horasan'da iki büyük tüccar olan Mahmut ve Muhammed Beylerin kendileri gibi yedikleri içtikleri ayrı gitmeyen iki arkadaş olan oğullarının isimleri Abdurrahman ve Recep'tir.

Horasan şahı Osman Şah, Abdurrahman ve Recep'in babalarından sefer için borç isteyip bezirgânlar bu isteğine olumlu cevap vermeyince ikisini de katlettirir ve evlerini dağıtır. Bu sebeple Abdurrahman ve Recep birlikte İsfahan'a göç ederler.

2. Kahramanların Doğması

Abdurrahman ve Recep İsfahan'da Kahveci Ali Ağa'nın yanına sığınır. Ali Ağa kendisi çocuk sahibi olmadığından, Abdurrahman ve Recep'i evladı gibi görür. Abdurrahman'ı helvacıya ve Recep'i terzi dükkânına çırak olarak verir. Kahveci Ali Ağa Abdurrahman ve Recep'i ustalığa geçişinden sonra evlendirir. Abdurrahman ve Recep de çocukları doğunca, çocuklarını alarak Ali Ağa'ya giderler ve Ali Ağa oğlana Derdiyok kıza Zülfisiyah ismini verir.

3. Kahramanın Âşık Olması

Çocuklar on-on bir yaşına gelince Recep'in karısı kızı Zülfisiyah'ı da alarak Abdurrahman'ın hanesine ziyarete gider. Misafirlik sırasında evi dolaşan Zülfisiyah Derdiyok ile karşılaşır ve iki genç ilk görüşte birbirlerine âşık olurlar. Derdiyok sessizleşince babası onu Ali Ağa'ya götürür. Derdiyok kahvedeki âşıkların sazları ile uğraşınca âşıklar sert konuşurlar ve Derdiyok da üzülmeye dışarı çıkar. Akan sudan abdest alıp Allah'a dua eder ve uykuya dalar. Rüyasında bir pir Zülfisiyah aşkına bade içirir. Aynı şekilde Zülfisiyah da gece rüyasında Derdiyok aşkına bade içer.

4. Âşıkların Evlenmelerinin Engellenmesi

Derdiyok kahvede Zülfisiyah aşkına türküler söyleyince Recep eve gelip hanımına haber verir. Recep'in hanımı kızının adını kahvelerde söyleyen Derdiyok'a sinirlenir. Recep ve hanımı bu sebeple kızlarını Derdiyok'a vermemek üzere yemin ederler. Recep dükkânı ve hanesini satar ve Zülfisiyah ile karısını alarak Keşan memleketine gider.

5. Kahramanın Gurbete Çıkması

Zülfisiyah'ın bıraktığı mektubu alınca Derdiyok da kızın peşinden gurbete çıkar. Keşan şehrinde Derdiyok Zülfisiyah'ı bulur ve çadırda sarmaş dolaş olurlar. Recep Keşan şehrinde hüküm süren Seyyid Hana'a haber verir. Recep, Seyyid Han'ın adamları ile birlikte çadıra gelir ve iki aşığı böyle görünce Derdiyok'u tutarak Seyyid Han'a götürürler. Seyyid Han Derdiyok'u hapse attırır. Zindancının aracı olmasıyla oğlan hapisten çıkar. Recep'in ailesini de alıp Kirman şehrine gittiğini öğrenir. Derdiyok da yola çıkıp Kirman şehrine gider. Kirman şehrinde Derdiyok'un varması üzerine Recep bu kez de ailesini toparlayıp Buhara'ya gider.

7. Memlekete Dönüş ve Düğün

Derdiyok Zülfisiyah'ın peşinden giderken Horasan'a uğrar. Horasan'da dedelerini katleden Osman Şah vefat edip yerine geçen Eyüp Şaha arzuhal yazar. Eyüp Han Derdiyok'un yanına tatar ile birlikte asker katarak onları Buhara'ya gönderir. Zülfisiyah'ı Buhara'dan Eyüp Şahın saraya getirirler. Derdiyok'un validesini de İsfahan'dan Horasan'a getirirler. Düğün tedariki görerek Derdiyok ile Zülfisiyah'ı nikâhlarlar.

E. Elif ile Mahmut

1. Kahramanların Ailesi

Buhara şehrinde adaleti ile ünlü olan bir padişah vardır. Bu padişahın adı Şah Murat'tır. Yetmiş yaşına gelmiş olan bu padişahın gece gündüz tek düşündüğü şey dünya üzerinde bir erkek evladı bulunmamasıdır. Elif ise Hıta memleketinde peri padişahının kızıdır.

2. Kahramanların Doğumu

Şah Murat bir erkek evladı olmadığı için gece gündüz ağlamaktadır. Padişah veziri ile birlikte tebdil kıyafet şehrin haricine çıkıp bir iki saatlik mesafede bir çeşme başına otururlar. Orada gördükleri derviş padişah ve vezirini tanıyınca padişah bu dervişten derdine derman olmasını ister. Derviş ise kendini kırkların gönderdiğini belirterek padişaha bir muska verir ve bu muskayı başına dikerek haremiyle birlikte olursa Allah'ın bir erkek evlat ihsan edeceğini söyler.

3. Kahramanın Yetiştirilmesi

Mahmut doğduktan sonra isim konulması için doğumuna vesile olan derviş beklenmektedir. Doğumundan üç yıl sonra derviş gelerek çocuğa Mahmut ismini verip, kahramanın annesine de Mahmut'un "atıp tutmaya başladığı zaman"a kadar saklaması üzere bir pala teslim eder. Mahmut beş yaşına girince hocaya başlar ve 15 yaşına kadar tahsili ile ilgilenilir. 15 yaşına gelince avcılık ve okçuluk öğrenmeye karar verir.

4. Kahramanın Âşık Olması

Mahmut dağlarda avcılık yaparken bir ceylanın peşine düşerek bir mağaraya girer. Mağara duvarlarında asılı resimdeki kızın sevdasına düşer ve mağaradaki dervişlerden bu resmi ister. Dervişlerin elinden Hıta memleketindeki peri padişahının kızı Elif aşkına aşk badesini içer. Saraya döndükten sonra hâl ve tavırlarındaki değişiklikten Mahmut'un âşık olduğu anlaşılır ve sarhoş edilip eline saz verilince Mahmut aşkını türkü ile birlikte dile getirir.

5. Kahramanın Gurbete Çıkması

Şah Murat, Mahmut'a Elif'i getirmeceğine dair söz verir. Bahçesine yedi sekiz tane güzel kız getirtip Mahmut'un Elif'i seçmesini ister. Fakat Mahmut bu kızlar arasında Elif'in bulunmadığını anlar. Bundan sonra artık Elif'i bulmak üzere atına binip gurbete çıkar.

7. Sevgililerin Karşılaşmaları

Mahmut gurbet yolculuğundaki bütün engelleri aşarak Elif'in sarayının önüne gelir. Elif bir gece rüyasında Şehzade Mahmut'u görmüş ve Mahmut'un yanındaki derviş Mahmut'u

tanıtarak “senin aşkından buraya gelecek ve seni alıp Buhara’ya dönecek” diye haber vermiştir. Mahmut sarayın penceresinin altında türkü söyleyince Elif de ona cevap verir ve Mahmut’un yüzünü görüp tanıyınca birbirlerine sarmaş dolaş olurlar.

8. Sevgilinin Başkasıyla Evlendirilmek İstenmesi

Mahmut yanında Elif’in bir tutam saçıyla ava çıkıp saçı denize düşünce, dalgalar saçı Ezdehan memleketine götürür. Burada balıkçı ağına takılan saç Ezdehan padişahına sunulur. Ezdehan Padişahı saça âşık olur ve cadı kadın görevlendirir. Cadı kadın Mahmut’u kandırarak saraya yerleşir ve Mahmut’un sırrını öğrenerek palasını kınından çıkarıp Mahmut’u kuyuya atar. Elif’i de sihirli küpün içinde Ezdehan padişahına götürür. Padişah Elif ile evlenmek ister, Elif ise 40 gün mühlet ister. Atıldığı kuyudan kurtulan Mahmut arkadaşları ile birlikte Ezdehan’a giderek Elif’i kaçıır. Geri dönerlerken yorgunluktan bir mahalde uyuyakalırlar. Haramiler gelip bu iki aşığı bulur ve harami başı Elif’e âşık olup Mahmut’un palasını alıp kuyuya atar. Mahmut kuyudan kurtulmak için Allah’a yalvarır ve harami başının rüyasına derviş girip Elif ve Mahmut’u bırakmalarını söyler. Harami başı bu rüya üç kere tekrar edince Elif ile evlenmekten vazgeçip Mahmut’u kuyudan çıkarır ve onunla dost olur.

9. Memlekete Dönüş ve Düğün

Mahmut, Elif ve arkadaşları ile birlikte memleketine döner ve Buhara’ya vardıklarında şehre uzak bir köşke yerleşirler. Şah Murat’a müjdeciler gider. Şah Murat oğlunun yanına gelir, gelinine elini öptürünce Elif’e âşık olur. Saraya dönünce vezirine durumu anlatır ve bir çare bulmasını söyler. Bunun üzerine baba-oğul satranç oynarlar ve Şah Murat bir türlü kazanamaz. Mahmut babasına bilerek yenilince Şah Murat Mahmut’u idama gönderir. Kale dizdarı Mahmut’u tanıyıp yardımcı olmak için yazdığı mektubu arkadaşlarına götürür. Zülfüperişan ve Timurhindi gelip Mahmut’u kurtarır ve babasını öldürürler. Tahta Mahmut geçer, dalgıç ve remilci arkadaşlarını veziri yapar. Kırk gün kırk gece düğün yaparak Mahmut Elif ile Zülfüperişan dalgıç ile Timurhindi de remilci ile evlenir.

F. Gül ile Sitemkâr

1. Kahramanların Ailesi

Horasan şehrinde hüküm süren padişah ve bu padişahın vezirinin dünya üzerinde çocuğu bulunmaz. Padişahın âh çekerek üzüldüğünü gören vezir abdest alıp itikatla dua etmelerini ve

eğer padişahın bir oğlu kendinin de bir kızı olursa birbirleri ile nikâh etmeyi teklif eder. Padişah bu teklifi kabul eder.

2. Kahramanların Doğumu

Padişah ve veziri iki rekât namaz kılarak Hakk’a niyaz eylerler. Bundan sonra Padişahın bir oğlu vezirin ise kızı olur. Oğlanın adını Sitemkâr, kızın adını da Gül koyarlar. Çocuklar dörder beşer yaşına gelince ikisini bir mektebe verip eğitimleri ile ilgilenirler. Zaman geçtikçe çocukların birbirlerine muhabbetleri artar.

4. Kahramanların Âşık Olması ve Evlenmelerinin Engellenmesi

Çocuklar 14-15 yaşlarına gelince “hikmet-i Hüda” birbirleri elinden rüyalarında aşk badesini içerler. Gül ve Sitemkâr bu rüyanın ardından birbirlerine âşık olmuş ve bu aşkı saklamadıkları için dilden dile yayılmıştır.

Padişah Gül ile Sitemkâr’ın birbirine âşık olduğunu öğrenince kahramanları nikâhlamak ister ancak Sitemkâr’ın annesi Banu-yı Şekerleb karşı çıkar. Çünkü Sitemkâr’ı haremdeki cariyelerden biri olan Cevri ile nikâhlamak istemektedir. Banu-yı Şekerleb Sitemkâr’ı Cevri ile evlenmeye ikna eder ve düğün tedariki görürler. Sitemkâr’ın Cevri ile evlendirileceğini duyan Gül önce Sitemkâr’a bir mektup yazar, ardından Allah’a dua eder ve kendini Sitemkâr’ın odasının karşısındaki şahnişinde bulur. Sitemkâr ile Gül söyleşmeye başlarlar Cevri durumu fark edince odadan çıkar ve Banu-yı Şekerleb’e haber verir. Padişahın adamları Gül’ü evinden alarak sarayın bir odasına hapsederler. Burada da durum tekrar edince Gül sürgüne gönderilir ve bir şehrin padişahının yanına sığınır.

5. Kahramanın Gurbete Çıkması ve Sevgililerin Gurbette Karşılaşmaları

Sitemkâr, Gül’ün sürgün edilmesine dayanamayarak Gül’ün ardından gider. Padişah ve vezir bu duruma daha fazla dayanamaz ve evlatlarının ardına düşerler.

Horasan’dan ayrılan Sitemkâr Gül’ün bulunduğu şehre gelerek şairlik yapar. O şehrin padişahı da Gül ile Sitemkâr’ı atışmaya davet eder ve kahramanlar birbirlerini tanıyarak şiirlerini söylerler. Padişah duruma vakıf olunca kahramanları güzel bir köşke yerleştirir.

6. Kahramanların Ayrılımları

Babaları kahramanları bulunca hep birlikte Horasan’a dönmeye karar verirler. Yolda Horasan padişahı Banu-yı Şekerleb’e haber gönderir. Karşılama hazırlıkları yapılırken Cevri

bir cadı kadına iki aşığı ayırması için tembihte bulunur. Cadı kadın üç günlük yolu üç saatte giderek Gül'ü yolda kaldığı çadırından hile ile çıkararak bir mağara içine zincirleyip hapseder.

9. Kahramanların Kavuşmaları ve Düğün

Sitemkâr yola çıkarak dokuz sene Gül'ü arar. Sitemkâr “Ya Gül'ü bana getir ya canımı al” diye Allah'a yalvarır. Bu esnada Hızır aleyhisselam gelerek Sitemkâr'ı Gül'ün bulunduğu mağaraya götürür.

Sitemkâr, Gül'ün zincirlerini çözüp kavuşunca memleketlerine dönerler ve kırk gün kırk gece. Düğün yaparak muratlarına ererler. Düğün gecesini Gül, Cevri'nin kendilerine hizmet ettiğini görünce Cevri'yi affeder. Sitemkâr'a Cevri'ye de nikah kıymasını rica eder. Sitemkâr ertesi gün de Cevri'ye nikah yapar ve ömürlerince huzurla yaşarlar.

G. Hurşit ile Mahmihri

1. Kahramanların Ailesi

Genc Karabağ namındaki büyük şehrin padişahı Yegin Sultan'dır. Yegin Sultan evladı olmadığı için daima Allah'a dua eder. Mahmihri ise Uçmaan şehrindeki zengin bir bezirgânın kızıdır. Yedi erkek kardeşi vardır.

2. Kahramanların Doğumu

Yegin Sultan dünyada hiçbir evladı olmadığından daima Allah'tan bir evlat niyaz eder. Bir sabah erkenden bahçesinde dolaşırken bir pire rastlar. Pire onun derdinin ne olduğunu anlar ve önündeki kâğıda bir şeyler yazar. Bu esnada biri beyaz biri kırmızı iki elma zahir olur. Pire Yegin Sultana elmaları verip haremiyle birlikte yemesini tembihler. Dokuz ay on gün sonra Yegin Sultan'ın güneş gibi güzel bir oğlu olur. Çocuğun adını Hurşit koyarlar.

3. Kahramanın Âşık Olması

Hurşit üç dört yaşında mektebe gitmeye başlar. On yaşına geldiğinde akranları Hurşit'in ne kadar güzel olduğunu ifade etmeye başlayınca Hurşit kendine mağrurlanmaya başlar. Yegin Sultan, Hurşit'i evlendirmek ister. Hurşit saraya getirilen hiçbir kızı beğenmez ve akranını bulunca evleneceğini dile getirir.

Hurşit bir gece rüyasında Murat Tepesine çıkar ve orada pirlar ile konuşur. Pirlar Mahmihri'nin resmini gösterip bu kız senin nasibin başkasına meyletme, yedi buçuk ay sonra bu kız gelip seni bulur derler.

4. Âşıkların İlk Karşılaşmaları

Mahmihri'nin babası vefat edince Kara Yüzbaşı kıza talip olur ve kardeşleri de Mahmihri'yi de alarak kaçıp Yegin Sultan'ın yaylasına yerleşir. Hurşit bir gece saraydan çıkıp Murat tepesine gider. Sabah namazını kıldıktan sonra Murat Tepesinde dolaşırken Geylan yaylasına çadırların kurulduğunu görür. Yaylaya giderek kılıcı ile çadırların iplerini keserken Mahmihri ile karşılaşır ve bayılır. Mahmihri Hurşit'in yüzünü koklayınca Hurşit uyanır ve karşılıklı söyleşmeye başlarlar.

5. Kahramanın Gurbete Çıkması

Hurşit durumu babasına anlatıp yaylanın senedini Mahmihri'nin kardeşlerine vermesini söyler. Mahmihri'nin kardeşleri saraya gelir söz keser mühlet ister ve giderler. Kardeşler bir gece çadırları toplayıp Mahmihri'yi de alıp memleketlerine dönerler.

Hurşit kendilerine verilen 41 günlük mühlet dolunca yaylaya iner. Mahmihri'nin kardeşleri ile gittiğini öğrenince ağlayarak atına biner ve Mahmihri'nin izini sürmeye başlar.

6. Sevgilinin Bir Başkasıyla Evlendirilmek İstenmesi ve Kahramanın Bundan Haberdar Olması

Hurşit Uçmaan şehrine gidince Mahmihri'nin Kara Han'a verildiğini öğrenir seyir yerine gider. Burada beyin kızı olan Yüz Kula namında bir kız Hurşit'i görünce âşık olur. Hurşit'i yanına ister ve karşılıklı söyleşirler. Hurşit Mahmihri'nin ismini zikredince Yüz Kula şaşırır, çünkü Yüz Kula, Mahmihri'nin aziz bir arkadaşdır. Yüz Kula Hurşit'i Hasret Kadına teslim eder. Hasret Kadının üç oğlu Kara Hanın kethüdasıdır. Hurşit onların sayesinde Mahmihri'yi Kara Han'ın sarayından kaçıır.

8. Memlekete Dönme ve Evlenme

Hurşit Mahmihri'yi de alıp memleketine döner. Hurşit babasından yol boyunca kendilerine yardımcı olan Arap'a kız kardeşini vermek için ricada bulunur. Mihrimah ile Hurşit'e ve Arap ile Hurşit'in kız kardeşine kırk gün kırk gece düğün yapılır.

H. Kerem ile Aslı

1. Kahramanların Ailesi

İsfahan şehrinin adil bir şahı vardır. Bu şahın bir de keşiş hazinedarı bulunur. İsfahan şahı çocuğu olmadığı için üzüntü içindedir. Şah, hazinedarın önerisiyle cennet misali bir bahçe yaptırır. Hazinedarın karısı da Şahın karısı Hanım Sultanın hazinedarlığını yapmaktadır.

2. Kahramanların Doğumu

Hanım Sultan ve hazinedarın karısı Şahın yaptırdığı bahçeye giderlerken yolda bir ihtiyar görürler. Kırklardan olan bu ihtiyar Hanım Sultana iki fidan verir. Elma fidanını Hanım Sultan, ayva fidanını ise keşişin karısı dikerler. Hanım Sultan ve hazinedarın karısı “dünyada evlatlarımız yoktur bari birer fidan yetiştirelim” diyerek bu fidanlara bakmaya başlarlar. Zaman geçtikçe fidanların meyve vermediğini gören Hanım Sultan hem çocuğunun olmaması hem de diktiği ağacın meyve vermemesinden duyduğu üzüntü ile uykuya dalar. Rüyasında fidanları veren ihtiyar Hanım Sultanın diktiği ağacın meyve vereceğini ve o meyveyi yerse muradının hasıl olacağını müjdelar. Ertesi gün Hanım Sultan hazinedarı ile birlikte bahçeye giderler. Hanım Sultan ağaç üzerindeki elmayı alır, hazinedarı ile paylaşır. İki kadın dünya üzerinde çocukları olursa birbirlerine nikâhlamaya sözleşirler. Dokuz ay on gün sonra Hanım Sultan bir oğlan keşişin karısı ise bir kız evlat dünyaya getirir. Oğlanın adını Ahmet Mirza Bey, kızın adını da Hanım Sultan koyarlar.

3. Kahramanın Âşık Olması

Keşiş kızının falına bakarak ayrılık yaşayacağını görür. Keşiş kızını şahın oğluna vermek istemez ve şahtan izin alarak İsfahan’a üç günlük mesafede Zengi’ye yerleşir. Mirza Bey dört yaşında mektebe başlar.

Mirza Bey, On iki on üç yaşlarındayken bir gece rüyasında bir kadeh aşk dolusunu Kara Sultan elinden içer fakat kızın kim olduğunu tanıyamaz. Tebdil-i mekân için bir gün yoldaşı Sofu ile birlikte babasının hazinedarının yanına Zengi’ye gider, keşişin evinde misafir olur. Ahmet Mirza Bey bir gün avlanmak için dışarı çıktığı anda şahinini uçurur ve şahini bulmak için bir bahçeye girer. Ahmet Mirza Bay girdiği bahçedeki köşkte oturmuş gergef işleyen bir kız görür ve bu kızın rüyasında aşkına bade içtiği kız olduğunu anlar. Ahmet Mirza Bey burada kıza kim olduğunu sorar. Kız babasının kendilerini görmesinden korkarak Ahmet Mirza’ya “Kerem eyle görmesin beni salıver” der. Ahmet Mirza ise kıza “Aslı nedir salıvereyim?” diye

sorar. Buradaki konuşmaların neticesinde Ahmet Mirza Bey kıza, şimdi senin adın Aslı benim adım Kerem olsun mu diye sorar ve oğlanın adı Kerem kızın adı ise Aslı olarak kalır.

4. Âşıkların Evlenmelerinin Engellenmesi ve Kahramanın Gurbete Çıkması

Kerem'in aşk hastalığına tutulduğunu öğrenen şah, keşişi huzuruna çağırıp kızını oğluna ister. Keşiş beş ay mühlet ister. Hem din farkından hem de kızına kıyamadığı için karısının Hanım Sultana verdiği sözden dönerek hanesini de toplar ve Zengi'den kaçır. Keşişin kaçtığını öğrenen Kerem, Sofu'nun önerisiyle anne ve babasından izin alarak Aslı'nın peşine gurbete çıkar. Bu yolda Kerem Aslı'nın izini sürerek birçok yer dolaşır.

5. Kahramanların Karşılaşmaları

Kerem Erzurum'a gelince Aslı'yı Cafer Ağa Hamamından çıkan kadınlar arasında görüp türkü söylemeye başlar. Aslı kaçıp annesine haber verince keşiş haremni toplayıp tekrar kaçır.

6. Kahramanın İkinci Kez Gurbete Çıkması ve Tekrar Karşılaşma

Kerem Erzurum'dan başlayıp Kayseri'ye kadar Aslı'yı takip eder. Kayseri'ye varınca Aslı'nın evini öğrenen Kerem diş çektirme bahanesiyle Aslı'nı evine gider. Kerem Aslı'nın dizlerine yattığı için farkında olmadan 32 dişini birden çektirir. Ağzı kan ile dolunca koynundan bir çerçeve (mendil) çıkarıp ağzına tutar. Kız çerçeveyi görüp Kerem olduğunu anlayınca annesine Kerem'in geldiğini söyler. Kadın koşarak keşişe haber verir. Keşiş yeniden ailesini de yanına alarak kaçır.

7. Kahramanın Üçüncü Kez Gurbete Çıkması ve Tekrar Karşılaşma

Kerem Aslı'yı Kayseri'den Halep'e kadar takip eder. Halep'te bir kahvede saz çalıp türkü söylerken Halep Paşasının kethüdası Kerem'i görür. Kethüda Kerem'e nereli olduğunu ve Halep'te ne aradığını sorar. Kerem başından geçenleri anlatınca kethüda Kerem'e “merak etme âşık ben sizi kavuşturacağım” diye söz verir.

Kethüda bir koca karı yardımıyla düğünü olan Aslı'yı bir تنها yerde Kerem ile buluşturur. O esnada gezmeye çıkan Halep Paşası Aslı'nın düğünü olduğunu bildiği için Kerem'i hapsedirir. Kerem paşaya bir şiir söyler. Halep Paşası ismini duyunca Kerem'e kendini tanıtır. Kerem İsfahan'dan çıkarken atının başını tutan azatlı köle, Kerem gittikten sonra Osmanlı toprağına gelmiş ve Halep'e paşa olmuştur. Bu yüzden Kerem'e yardım eder ve kızı konağı getirir.

8. Kahramanların Sonu

Halep Paşası keşişi konağına çağırınca keşş artık bundan sonra kaçamayacağını anlar ve madem “kurtulmaya çare yok o zaman öyle bir iş edeyim ki kıyamete kadar söylensin” diyerek kızına sihirli düğmeleri olan büyümlü bir fistan verir. Kerem sabaha kadar bu fistanın düğmelerini çözmek için uğraşır. Kerem düğmeleri çözemeyince bir ah eder ve ağzından bir ateş çıkar, Kerem ateşe bürünerek yanıp kül olur. Aslı da kırk gün sonra Kerem’in küllerinin dağılmaması için saçını süpürge edip toplamaya çalışırken tutuşarak yanıp Kerem’in küllerine karışır. Bunu görenler paşaya haber verirler. Halep Paşası da bu duruma sebep olan keşişi ve karısını katleder.

9. Sofunun Düğünü

Halep Paşası, Sofuya kırk gün kırk gece düğün eder. Sofu iki rekat namaz kılar ve muradını alır, ömrünü safa ile geçirir.

İ. Kurbanı

1. Kahramanın Ailesi

Acem diyarında kain bir memlekette zengin bir bezirgân bulunur. Bu bezirgânın büyüğü Recep, ortancası Şaban ve küçüğü Kurbanı adında üç oğlu vardır.

2. Kahramanın Âşık Olması

Bezirgân ölüm döşeğindeyken oğullarını çağırarak Kurbanı’yi hocaya vermelerini vasiyet eder. Babalarının ölümünden sonra ağabeyleri Kurbanı’yi mektebe verirler. Recep ile Şaban tarlalarını biçirmek için köye gidecekleri vakit Kurbanî de onlarla gitmek ister. Ağabeyleri Kurbanî’yi de yanlarına alarak köye giderler. Üç gün sonra tarlada ekmekleri biter ve Kurbanî’yi ekmek getirmesi için eve gönderirler. Kurbanî yolda kaybolur ve yorgunluktan bir çeşme başında uykuya dalar. Kırklar, uykusunda Kurbanî’ye Karabağ’daki İzzet Han’ın bacısı Perizat aşkına dolu içirirler. Aynı zamanda Perizat Hanım’a da Kurbanî’nin aşkı için dolu içirilir. Kurbanî, ailesi ve ahali tarafından ağzından köpükler saçılmış halde bulunur. Annesi sara tuttuğunu zannederken ihtiyarın biri durumu anlar ve bir âşık çağırıp başı ucunda saz çaldırırlar. Bunun üzerine Kurbanî uyanarak âşıktan sazı alır ve ilk deyişini söyleyip Perizat’a âşık edildiğini anlatır.

3. Kahramanın Gurbete Çıkması

Kurbanî, Perizat'ın peşine gideceğini söyleyince annesi engel olmak ister, ancak ikna edemez ve yola çıkar. Kurbanî, Karabağ şehrini ararken yolda karşılaştığı bir dervişle kıyafetini değiştir. Derviş kılığına giren Kurbanî tekrar yollara düşer ve sora sora İzzet Han'ın konağını bulur. Konağın önündeki dünür taşına oturan Kurbanî, İzzet Han'dan bacısını ister. İzzet Han Kurbanî'yi dövdürerek dışarı attırır. Kurbanî kendine gelince şehri gezmek ister ve gördüğü sazıcı dükkânından bir saz alarak Mülkün Meydanı denen kahvedeki âşıkları mat eder. Bunu öğrenen İzzet Han, Kurbanî'yi getirmelerini emreder.

4. Sevgililerin Karşılaşmaları

İzzet Han'ın emriyle saraya getirilen Kurbanî ile Perizat bahçede birbirlerini görürler. Cellatlar, Perizat'ın emriyle Kurbanî'nin ellerini çözerler. Kız ile Kurbanî karşılıklı türkü söylerler. Elleri tekrar bağlanan Kurbanî, huzura getirilir. Han, önceden oyun kurmuştur ve Kurbanî'den bu oyunu bilmesini ister. Kurbanî söylediği şiirle cellatların hazır beklediğini bilir. Söylediği bir kargışla hazır bekleyen cellatların kılıçları oduna döner. Söylediği türkülerle Perizat'ın kimsenin bilmediği özelliklerini sayıp ardından gördüğü rüyayı da anlatınca Kurbanî'nin Hak âşığı olduğu anlaşılır. Bunun üzerine Han, kız kardeşini Kurbanî'ye verdiğini meclis içinde beyan eder.

5. Sevgilerin Evlenmelerinin Engellenmesi

Vezirin kız kardeşi Nigâr, İzzet Han'a giderek Kurbanî'nin gerçek âşık olup olmadığını anlamak için bir daha sınamak gerektiğini söyler. Perizat'a hizmetçi kıyafeti giydirip kırk kız ile has bahçede bir eğlence tertip eder. Perizat'ın hizmet ettiği bu eğlenceye Kurbanî'den kızlar için türkü söylemesi istenir. Kurbanî, hizmetçi kılığında su dağıtan Perizat'ı tanır ve bütün ısrarlara rağmen türkülerini onun için söyler. İki âşığı ayıramayacağını anlayan Nigâr bunun üzerine iki âşığı odada yalnız bırakıp çıkar. Kurbanî, nikahlı olmadıklarından aynı odada kalmalarının yanlış olduğunu söyleyip Perizat'ı odadan çıkarır. Durumu gören Nigâr, kurdurduğu içki sofrasında Kurbanî'yi sarhoş eder ve kayıkçısıyla onu ıssız bir adaya bıraktırır. İssiz adada ayılan Kurbanî buraya nasıl geldiğini düşünürken suyun üstünde bir atlı belirir. Bu atlı, Kurbanî'yi atının terkesine alarak kıyıya çıkarır.

6. Kahramanın Gurbete Çıkması

Kurbanî gece olunca gizlice Perizat'ın bahçesine gelir. Başından geçenleri anlatınca Perizat, kavuşmalarını yalnızca Şah Abbas'ın sağlayabileceğini söyler. Kurbanî yola çıkmadan Şah Abbas'a durumu bildiren bir arzuhal yazdırır. Kurbanî altı aylık yolculuktan sonra Şah

Abbas'ın konağına ulaşır ve mektubu verir. Durumu öğrenen Şah Abbas, İzzet Han'a bir mektup yazarak Perizat'ı Kurbanî'ye vermesini emreder ve yanına otuz atlı vererek yolcu eder.

Kurbanî dönüş yolunda burcunda insan kelleleri asılı bir kale görür. Bu kalenin şahı aslında bir kızdır ve bunu bilen yoktur. Kız da bir âşık olduğundan şehrine gelen âşıklarla imtihan olmaktadır. Yendiği âşıkları öldürüp kellelerinden bir kule yaptırmıştır. Kurbanî'nin âşık olduğunu öğrenen kız, kendi yenerse Kurbanî'yi öldüreceğini, yenilirse onunla evlenip şehrin idaresini vereceğini söyleyerek imtihan olmak ister. Kurbanî ile kız perde arkasından atışırlar. Kurbanî ilk deyişinde perdenin arkasındakinin kız olduğunu bilir ve imtihanı kazanır. Bunun üzerine kız, Kurbanî'ye eşi olmasını ve yönetime geçmesini teklif eder. Kurbanî başından geçenleri şiirle anlatarak teklifi reddeder. Durumu öğrenen kız da İzzet Han'a Kurbanî ile Perizat'ı evlendirmesini emreden bir mektup yazar ve Kurbanî'nin yanına otuz adam verip onu memleketine uğurlar.

7. Memlekete Dönme ve Evlenme

Kurbanî, sevgilisine kavuşmak için yaya olarak Karabağ'a doğru yola çıkar, beraberindeki atlılar arkasından gelmektedir. Bu arada Kel Vezir'in kızı Nigâr, Kurbanî'nin şikâyet için Şah'a gittiğini öğrenmiştir ve sevgililerin kavuşmasını engellemek için bir oyun düzenler. Nigâr, Karabağ şehri yakınlarında dört yol üzerine sahte bir mezar yaptırır ve cadı karılarına helva yaptırıp gelip geçene Perizat Hanım'ın can helvası diyerek dağıttırır. Kurbanî buraya gelip Perizat'ın ölüm haberini alınca bayılır. Perizat'ın ölüm haberi ve mezarının düzmece olduğunu anlayan atlılar, Kurbanî'yi yanlarına alarak İzzet Han'ın huzuruna çıkarlar ve mektupları verirler. Mektupları okuyan İzzet Han bu ayrılığa sebep olan Nigâr, vezir ve kocakarıları öldürtür. İzzet Han, büyük bir düğün tertip olunmasını emreder. Kırk gün kırk gece süren düğün ile birlikte iki sevgili birbirine kavuşur.

J. Melikşah ile Güllühan

1. Kahramanın Ailesi

Obna Gilani denilen beldenin Adil Şah namında bir meşhur padişahı vardır. Kendinden sonra tahtını bırakacağı bir evladı olmadığı için gece gündüz keder içindedir.

2. Kahramanın Doğumu

Adil Şah vezirinin teklifi ile tebdil kıyafet yola çıkar. Vezir ile padişah yolda bir aksakallıya denk gelir, bu aksakallının yanında bir de oğlu bulunmaktadır. Aksakallı padişah ile vezirin kim olduklarını ve padişahın sıkıntısının ne olduğunu bilir. Bu yüzden ak sakallı, padişaha bir elma vererek çocuğu olacağını müjdelir ve kendisi gelmeden çocuğa isim konulmamasını tembihler.

Dokuz ay on gün sonra padişahın bir oğlu olur. Padişah ak sakallının tembihi sebebiyle çocuğuna ad vermez. Çocuk beş yaşına gelince derviş zuhur eder ve çocuğa Melikşah adını verir ve gözden kaybolur.

3. Kahramanın Âşık Olması

Melikşah'a ismini veren derviş Yemen padişahının kızı Güllühan'ı görüp ismini oyduğu Melikşah'a layık görür ve resmini bir kâğıda çizer. Derviş Obna Gilani memlketine dönerek resmi Melikşah'a gösterir. Resimdeki kıza meftun olan genç hemen saraya dönerek abdest alıp iki rekat namaz kılar ve Allah'a "bu kızı ve aşkı" kendisine nasip etmesi için dua eder. Rüyasında bir derviş görür. Bu dervişin bir elinde bir kadeh şarap öteki elinde Güllühan'ın resminin bulunduğu kağıt vardır. Derviş Melikşah'a "oğlum buna aşk şarabı derler iç, bu kızı da Cenab-ı Hak sana kısmet etti" diyerek kaybolur. Derviş oradan Yemen'e giderek Güllühan'a da aynı durumu yaşatır. Bu sayede kahramanlar birbirlerinden uzak aşk acısı çekmeye başlarlar.

4. Kahramanın Gurbete Çıkması ve Engeller

Melikşah, Güllühan'ı bulmak üzere yola çıkar. Annesi de kahramanın yanında yola çıkar. Gürbüz Pehlivan'ın kulübesinin içine girerler. Melikşah'ın annesi Gürbüz Pehlivan ile oğlunu öldürmek üzere plan yapar. Melikşah'ı önce aslanların koruduğu nar bahçesine ardından haramilerin koruduğu elma bahçesine gönderir. Melikşah iki engeli de aşar. Annesi oğlunun saçındaki beyaz saçın tılsımlı olduğunu öğrenip hile ile koparınca Melikşah'ı bağlayıp gözlerini oyup bir kuyuya koyarlar.

7. Sevgililerin Karşılaşmaları

Hindistan şahının bezirganı Melikşah'ı bu kuyudan kurtarır ve ona acıyarak atına bindirip Hindistan'a getirir. Melikşah burada bir ağaç altında güvercinlerin konuşmalarını dinleyerek gözlerinin açılmasına sebep olan ilacı öğrenir ve gözleri açılır. Melikşah, burada Hindistan padişahının kızı Çeşminaz'a kimseyle evlenmemesini, geri gelip kendisini alacağını söyleyerek Güllühan'ı bulmak üzere yola çıkar. Melikşah meydanda bir bezirgâna denk gelir. Bu bezirgan

Yemen padişahının bezirgânbaşısıdır. Melikşah'ı dinleyerek kendisini Yemen Padişah'ının sarayına götürür.

Melikşah, Yemen padişahının huzuruna çıkar ve padişaha başından geçenleri sazı ile anlatır. Padişah, Melikşah ile Güllühan'ın gerçek âşık olup olmadıklarını anlamak için onları imtihan eder. Kahramanlar karşılıklı söyleşirken birbirlerini tanırlar ve sarmaş dolaş olurlar.

8. Memlekete Dönüş ve Kavuşma

Yemen padişahı ölünce Güllühan'ın iki erkek kardeşi Güllühan'ı memleketlerinde Kara Han isminde birine vermeye karar kılarlar. Kara Han Melikşah ile Güllühan'ın birbirlerine âşık olduğunu anlayınca kızı oğlana teslim eder. Kızın kardeşleri askerleriyle birlikte iki âşığın peşine düşer. Melikşah meydana atlayarak kılıç büyük kardeşi öldürür. Bu durumu gören küçük erkek kardeş askerlerle konuşarak savaştan vazgeçer ve Melikşah'ın yanında olur.

Melikşah, Güllühan ve kayınbiraderi ile birlikte Hindistan'a gider. On gün kaldıktan sonra Hindistan padişahından Çeşminaz'ı Güllühan'ın kardeşi için ister. Hindistan padişahı da Güllühan'ın kardeşi ile Çeşminaz'a ve Melikşah ile Güllühan'a 40 gün 40 gece süren bir düğün yapar. Kırk birinci gün sonra herkes kendi memleketine döner ve tahtına oturur.

K. Raznihan ile Mahfiruze

1. Kahramanın Ailesi

Kandehar memleketinin Şevketnüma namında bir padişahı vardır. Bu padişah oldukça adaletli ve zengindir. Padişah bir evladı olmadığı için gece gündüz endişe ve keder içindedir.

2. Kahramanın Doğumu ve Ad Alması

Padişah ve kendisi gibi çocuğu olmayan veziri tebdil kıyafet ile bir yolculuğa çıkarlar. Yolculukta bir derviş görürler. Bu derviş tebdil kıyafette oldukları halde kendilerini tanıdığı için padişah ve vezir dervişi de alarak saraya dönerler. Padişah bir gece rüyasında dervişi görür, derviş ona çocuğu olmasını istiyorsa cami ve çeşme yaptırması gerektiğini söyler. Padişah uyanarak saraydaki dervişe rüyayı anlatır ve derviş de rüyada söylenenlerin yaptırılmasını söyler. Cami ve çeşme yapımının ardından padişahın bir oğlu olur. Kahramanın doğumuna vesile olan derviş oğlana Raznihan adını verir.

3. Kahramanın Âşık Olması

Şehzade bir Cuma gecesi Yasin-i Şerif ile Fatiha okuyarak uykuya dalar. Rüyasında nur yüzlü bir zat Raznihan'a "oğlum bu dünyada sen bir kız seveceksin ve o da senin kismetindir" diyerek gözden kaybolur. Ertesi gece Raznihan'ın rüyasına derviş yanında bir kız ile gelir. Derviş Raznihan'a rüyasında Hindistan padişahının kızı Mahfiruze'yi gösterir ve ikisine de aşk badesini içirir. Raznihan aşk ateşiyle saraya gelen âşıklar gibi saz çalıp türkü söylemeye başlar.

4. Kahramanın Gurbete Çıkması

Raznihan'ın âşık olması annesi ve babası tarafından fark edilince padişah Hint padişahına bir mektup yazarak kızını ister. Ancak Hint padişahı tek çocuğu Mahfiruze olduğu için ancak Raznihan'ın Hint'e gelmesi kaydıyla evlenmelerine izin vereceğini söyler. Kandehar padişahı bu cevaba karşılık savaş açmak ister ancak Raznihan engel olarak yanında lalası ve sazını da alarak Hint'e doğru yola çıkar.

6. Sevgililerin İlk Karşılaşmaları

Hindistan'a gelen Raznihan yaşlı bir kadın aracılığı ile Mahfiruze'ye mektup gönderir. Sonrasında padişaha methiye yazması sebebiyle saraya has şair olarak girer. Raznihan haremde şiir söylerken Mahfiruze perdenin arkasından çıkar, iki sevgili ilk kez karşılaşır ve heyecandan bayılırlar.

7. Engel ve Cezalandırılma

Haremde buluşan âşıkları gören hizmetçi durumu padişaha bildirince Hint padişahı Raznihan'ı öldürtmek ister, Mahfiruze buna engel olunca Raznihan zindana atılır. Mahfiruze kıyafet değiştirerek zindana girer ve Raznihan ile kavuşur ve ağlarlar. Bu esnada Hızır belirir ve iki âşığı zindandan kurtarır.

8. Memlekete Dönüş ve Düğün

Hızır iki âşığı Kandehar'a götürür. Raznihan ve Mahfiruze saraya gelirler. Kandehar padişahı kırk gün kırk gece düğün yapar ve âşıklar birbirlerine kavuşur.

L. Şah İsmail ile Gülizar

1. Kahramanın Ailesi

Acem diyarında bulunan Kandehar memleketinin şahının dünya üzerindeki tek derdi varisi olacak bir evladının bulunmamasıdır. Şah, veziri ile birlikte gezmeye çıkar ve bir dervişe

rast gelirler. Derviş, tebdil kıyafet olan padişahı tanıyınca padişah derdine derman ister. Derviş bir elma uzatarak elmayı kendin ye kabuklarını da kısırağa ver “inşallah senin bir erkek evladın kısırağın da tayı olacaktır diye dua eder.

2. Kahramanın Doğumu ve Yetiştirilmesi

Elmayı yedikten dokuz ay on gün sonra padişahın bir erkek evladı kısırağın da bir tayı olur. Şehzade yedi yaşına gelince tahsili için Hoca Danyal tayin edilir. Hacı Danyal yer altında bir mahzen yaptırarak ay ve güneş göstermeden şehzadeyi eğitmeye başlar. Şehzade 15 yaşına gelip ilmini tamamlar. Şehzade ava gitmek isteyince Hacı Danyal padişahın huzuruna çıkarak şehzadenin bu isteğini bildirir ve aynı zamanda şehzadeye bir ad konulması gerektiğini söyler. Bu sırada derviş çıkagelip şehzadeye Şah İsmail, taya da Kamertay adını vererek gözden kaybolur.

3. Kahramanın Âşık Olması

Şah İsmail arkadaşları ile birlikte avlanmak için dağa çıkar. Herkes bir tarafa gider, Şah İsmail de atıyla beraber bir dağa çıkar. O dağda bir akarsuyun kenarında güzel bir ceylan görür ve şahinini ceylanın arkasından gönderir. Şah İsmail ceylanın bir çadıra girdiğini ve o çadırdan bir güzel kız çıktığını görür. Şah İsmail bu kıızı gördüğü anda âşık olup düşüp bayılır. Kız ise gece rüyasında Şah İsmail’i gördüğü için gözünü Şah İsmail’den ayırmaz. Göğsünü Şah İsmail’e sürünce oğlan ayılır. Burada Şah İsmail ve kız karşılıklı konuşurlar. Bu sırada kızın yanında olan koca karı Şah İsmail’e sarayına dönmesi ve babasından kıızı istemesi için akıl verir. Tüm arkadaşları avları elinde saraya dönerken Şah İsmail eli boş döner. Günden güne sararıp solmaya başlar.

4. Kahramanın Gurbete Çıkması

Padişah oğlunun âşık olduğunu öğrenince Türkmen Beyini sarayına çağırıp kızını ister, Türkmen beyi mühlet ister. Bey obaya döndüğünde herkesin gittiğini görür ve o da yola revan olur. 40 gün mühlet dolunca padişah obaya bir tatar gönderir ve obanın yerinde yeller estiği görülür. Şah İsmail babasından izin alarak, atını ve silahlarını da (kılıç, kargı, mızrak) alıp Gülizar’ı bulmak üzere yola koyulur.

7. Sevgiliye Kavuşma Yolundaki Engeller

Şah İsmail yolculuğu esnasında düz bir ovada bulunan bir saraya gelir. Burada Gülperi’yi bulur. Gülperi’nin kardeşleri karşıdaki dağda devlerle savaşmaktadır. Şah İsmail de Gülperi’nin

kardeşlerine yardıma gider. Şah İsmail buradan Gülizar'ı aramak için tekrar yola çıkar ve kırk gün sonra Arap Üzengi'nin sarayının önündeki çadırlara gelir. Burada Arap Üzengi ile cenk eder ve Arapüzengi'nin kadın olduğunu görür. Bir müddet bu sarayda kaldıktan sonra tekrar yola çıkar.

8. Sevgili ile Karşılaşma

Şah İsmail Arap Üzengi ile birlikte Hint'e gider ve bir koca nineyi Gülizar'a aracı gönderirler. Koca Nine, Gülizar'ın Şah İsmail'e verdiği tarağı kıza götürür. Gülizar da Şah İsmail'in geldiğini anlayınca koca ninenin evine gelir ve Şah İsmail ile sarmaş dolaş olurlar.

9. Memlekete Dönüş ve Düğün

Şah İsmail, Gülizar, Arap Üzengi ve Gülperi ile birlikte Kandahar'a döner. Burada saraydan uzak bir konağa yerleşir. Şah İsmail'in annesi bu konağa gelerek gelinleri görür. İçinde bir kıskançlık besler ve Kandehar Şahına durumu anlatır. Kandehar Şahı oğlunu öldürüp gelinlerini kendisine almak ister. Oğlunun gözlerine mil çektirip dağ başına bıraktırır. Arap Üzengi çeşitli oyunlarla padişahın adamlarını telef eder. Şah İsmail kuşların konuşmalarından kendi gözlerinin şifasını bulur ve saraya döner. Arap ile birlikte padişahı öldürürler. Şah İsmail önce Gülizar sonra Gülperi ile düğün kurup murat alıp murat verirler.

M. Tahir ile Zühre

1. Kahramanların Ailesi

Zaman-ı sabıkta ve kadim-i eyyamda bir padişah-ı kamran ve şahenşah namdar bir padişah bulunur. Bu padişah dünya üzerinde dünya üzerinde bir evladı olmadığı için daima elem ve keder içindedir. Padişahın veziri de çocuksuzluk derdi çekmektedir.

2. Kahramanların Doğumu

Padişahın şehirden dışarıda bir has bahçesi bulunur ve kederlendiği zaman oraya gider. Evlat sevdası çektiği bir gün has bahçeye gitmek için vezirini de alarak yola çıkan şah bir dervişe rastlar. Derviş altın karşılığında dua eder. Bahçeye gelince bu dervişin önünde kitaplarla oturduğunu görür ve dervişin remmal olduğunu öğrenir. Derviş koynundan bir elma çıkarıp üzerine dua okur ve bıçak ile bölerek yarısını emire yarısını vezire verir. Çocukların adlarını da da söyleyerek birbirlerini ile evlendirilmelerini tembihler. Dokuz ay on gün sonra emirin kızı Zühre, vezirin oğlu Tahir dünyaya gelir.

3. Kahramanların Yetiřmesi ve Âşık Olmaları

Tahir ve Zühre'ye dayeler tayin edilir. İki si de birbirinden ayrı duramazlardı. Onar yaşlarına geldiklerinde emir ikisini birden hocaya verip okutmaya başlatır. Bir gün Tahir uyurken Zühre onu öper ve Tahir uyanıp hiddetlenir. Zühre o gece ağlayıp Allah'a yalvarır. Hak Teâla Zühre'nin duasını kabul edip Tahir'in de gönlüne Zühre'nin aşkını verir.

4. Âşıkların Evlenmelerinin Engellenmesi ve Gurbet

Zühre ile Tahir'in birbirlerini sevdiklerini duyan Zühre'nin annesi kızını vezir oğluna layık görmediğı için emiri tahrikleri ile doldurur. Emir Tahir'i öldürtmek ister ancak vezirin ısrarı üzerine sürgüne gönderir. Zühre'ye ise bir köşk yaptırır. Tahir sürgündeyken Hızır aleyhisselamın yardımı ile Zühre'nin köşkünün önüne gelir. Tahir yakalanınca bir sandık içine konularak Şat Suyuna atılır. Göl Padişahının sarayına gelir ve padişah kızları Tahir'e âşık olurlar. Tahir bu sarayda kırk gün kalır ve padişah kızlarından kaçır. Tahir Allah'a dua eder ve Hızır gelerek Tahir'i göz açıp kapayıncaya kadar Zühre'nin köşkünün önüne götürür.

7. Sevgilinin Başkasıyla Evlendirilmek İstenmesi

Tahir köşke gelince Zühre'nin dayesinden Zühre'nin bir emirin oğlu ile bir haftadır düğününün olduğunu ve nikâh kıyıldığını öğrenir. Sabahleyin kadın kıyafeti giyinerek düğün mahalline gider. Burada bir saz ile beyitler söyler. Zühre ile karşılıklı söyleşirler ve Zühre Tahir'i tanır.

8. Kahramanların Sonu

Köle, Tahir'in döndüğünü ve Zühre ile buluştuklarını haber verince emir gazaba gelerek Tahir'in canının alınmasını emreder. Tahir iki rekât namaz kılıp Allah'a canını alması için niyazda bulunur ve duası kabul olarak orada vefat eder. Tahir'İN öldüğünü gören Zühre aklını yitirir. Hekimler ve hocalar Zühre'nin düzelmesi için ilaç olarak Tahir'in etinden bir parça yemesini söylerler. Durumu anlayan Zühre eti yemez, Tahir'in mezarına gidip üzerine kapanarak ölür. Tahir ile Zühre mezara konduktan sonra, Zühre'nin mezarından beyaz Tahir'İN mezarından kırmızı gülfidanı biter. Bu iki fidan tam birleşeceğı sırada kölenin mezarından çıkan çalı birleşmeyi engeller.

BİRİNCİ BÖLÜM

YAZILI ORTAMDAKİ ÂŞIK TARZI HALK HİKÂYELERİ

1.1. HALK HİKÂYELERİNİN YAZIYA GEÇİRİLMESİ

1.1.1. Hikâyelerin Yazıya Geçirilme Tarihi

Sözlü gelenek yoluyla toplumun geniş kesimlerine ulaştırılan âşık tarzı halk hikâyeleri kimi zaman yalnız erkek kahramanın adıyla kimi zaman da hem erkek kahraman hem kadın kahramanın isimleri ile birlikte bir başlık oluşturularak yazıya geçirilmiştir. Halk hikâyelerinin yazıya geçirilmeye ve sonra basılmaya başlandığı tarihin XIX. yüzyıl olduğu konusunda ise genel bir uzlaşma vardır (Boratav, 1982: 312; Başgöz, 2012: 256). İlhan Başgöz, Türk hikâye anlatımının 1830'lara kadar sözlü olarak yaşadığını, ondan sonra ya dinleyenlerden biri veya bir kahvehane sahibi ya da bir kitapçı, hatta âşığın kendisinin çeşitli nedenlerle bu hikâyeleri yazıya aktardığını söylemiştir (Başgöz, 2012: 106). Boratav ise ilk modern Türk romanının belirmeye başladığı 1870-1880 yılları arasını aynı zamanda halk hikâyelerinin de yazılı olarak tespit edilmeye ve basılmaya başlandığı bir dönem olarak gösterir (Boratav, 2018: 132).

Yazıya geçirilen hikâyeler matbaanın kullanılmasıyla birlikte öncelikle taş baskı ardından matbaa harfli baskılarla daha geniş kitlelere ulaştırılmaya başlanmıştır. Spies, taş baskı hikâyelerin başlangıcı için kesin bir tarih vermemekle birlikte XIX. yüzyılın başı, ortaları ve müteakip zamanları işaret eder (Spies, 1941: 9). Metin Özarslan da bu bilgiyi teyit ederek bu hikâyelerin 1900 yıllarından itibaren taş baskı tekniği ile basılıp satıldığını, ardından tipo matbaalar aracılığıyla Anadolu'nun hemen her yerine ulaştırıldığını belirterek özellikle geleneğin devam ettiği bölgelerde yazılı bu eserlerin evlerde ve köy odalarında bir kişi tarafından yüksek sesle okunup dinlendiğini söyler (Özarslan, 2001: 283).

1.1.2. Yazıya Aktarılma Amacı

Sözlü gelenekte anlatılan ve aktarılan halk hikâyeleri içinde bulunduğu zaman diliminin gereğine uygun olarak önce el yazısıyla kâğıda aktarılmış ardından taş baskı ve sonrasında matbaa harfleriyle basım yoluyla çoğaltılmıştır. Halk hikâyelerinin yazıya aktarılma sürecinde bu ihtiyacın nereden doğduğu konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. *Halk Hikâyeleri ve*

Halk Hikâyeciliği adlı eserinde Pertev Naili Boratav hikâye anlatılarının yazıya geçme sebeplerini de detaylı bir biçimde araştırmıştır.

Boratav, Türk Dil Kurumu uzmanlarından Dehri Dilçin'nin yazma halk hikâyesi nüshalarının “*hikâyeleri dinlemek fırsatı bulamayan, okumak bilir kimselere bunları okutmak maksadiyle*” oluşturulduğunu düşündüğünü aktarır (Boratav, 2018: 241). Kendisi de bu açıklamaya ilaveten sözlü rivayetlerin yazıya geçişinin, sözlü geleneğin zayıflamağa başladığı anda vuku bulduğunu daha doğrusu, sözlü geleneğin, yazılı nüshaların meydana gelmesi şartlarına sahip muhitlerde ve çağlarda zayıflamaya başladığını ifade ederek sözlüden yazılıya geçiş sürecini çift yönlü bir sebep sonuç ilişkisiyle izah eder. Burada Boratav'ın kayda değer bulmadığı veya dikkat etmediği husus ise sözlü geleneğin zayıflamasıyla birlikte gelenek temsilcilerinin veya geleneği yakından bilen insanların ürünlerin kaybolmaması için bunların kayıt altına alınması kaygısından kaynaklanmakta olduğunu göz ardı etmektir. 20.yy'da başlayan ve ilerleyen yıllarda daha fazla önemsenen derlemecilik faaliyetlerindeki öncelik sözlü gelenek ürünlerinin kaybolması kaygısıdır. Selcan Gürçayır Teke, derlemelerin sistemli ve yöntemli olmamakla beraber o dönem için Anadolu halkını keşfetme motivasyonu ile yapılan faaliyetler olarak toplama, tarama, kayıt etme, halk ile görüşme ifadeleriyle birlikte anıldığını kaydetmiştir (Gürçayır Teke, 2020: 34). Türk Halk Bilgisi Derneği tarafından yayımlanan Halk Bilgisi Toplayıcılarına Rehber ve takip eden süreçte yapılan derleme kılavuzları ve derleme faaliyetleri yürüten kuruluşların öncelikli amacının yüzlerce yıl öncesinden gelen kültürel mirasın zapturapt altına alınması kaybolmasının engellenmesi kaygısına matuftur.

El yazması eserlerin hem uzun vadede oluşturulması hem de tek olması ve muhtemelen meblağının yüksek olması sebebiyle her kesime ulaşabilmesinin zor olması gerekmektedir. Hikâyelerin el yazması formuyla yazıya geçirilmesinin ardından daha hızlı çoğaltılmasına ve yayılmasına yardım edecek olan baskı tekniğiyle yazılı ortam ikinci dönemine girmiştir. Taş baskıların ve matbaa harfli baskıların oluşturulma amacını Boratav “*Kur'an okumasını öğrenmiş her insanın sökebileceği harekeli taşbasmalarını ancak okuyabilen okuyucuların yerine, ilkokul, köy okulu ve askerlik esnasında okuma yazma öğretimi sayesinde, matbaa harfleriyle basılmış kitapları sökebilenler geçtikçe, taşbasmaların matbaa basımları haline getirmek ihtiyacı baş göstermiştir.*” (Boratav, 2018: 247) şeklinde özetlemiştir.

1.1.3. Yazıya Aktarılma Şekli

Hikâyelerin ilkin el yazması şeklinde yazıya aktarılması bu aktarımın hangi yolla gerçekleştiği sorusunu akla getirir. Konuyla alakalı Boratav yazmaların “*ya ayrı ayrı yerlerde birbirinden müstakil olarak*”, “*yahut da bir yazma alınıp, yine yaymak maksadiyle istinsah*” edilerek meydana geldiğini (Boratav, 2018: 242) belirtmiştir. Bir yazma esas alınarak çoğaltılan eserlerde istinsah farklarından kaynaklanan ufak değişikliklerin olması muhtemeldir. İlhan Başgöz’e göre, bu metinlerde canlı gösterimler böylece ölü hale gelmekte, zayıflamakta, gösterimdeki elemanlarından soyutlanmaktadır. Metinlerde hikâyecinin ağzından çıkan sözlerin ancak bir kısmı yer alır. “*Yazmanın hızı, söylemenininkini hiçbir zaman*” yakalayamaz (Başgöz, 2002: 26). Boratav’ın da belirttiği gibi bunlar yazıya geçirilmesi aşaması ve sonrasında içerisine bazı yeni öğelerin girdiği biçimlere dönüşmüştür. Her şeyden önce sözlü bellekten yazıya geçirilen anlatıdaki değişim, sözlü hikâyeye anlatımını da etkilemiş, hikâyelerde yenileşmeler, değişiklikler olmuştur (Boratav, 1982: 261).

Boratav’ın Süleyman Tevfik’ten aktardığı şekliyle “*hikâyeler ilk olarak yazma olarak yayılmıştır. Aransa, hâlâ ellerde ve kütüphanelerde bu yazmalardan bulunur. Yazmadan taşbasmasına, bundan da matbaa harfleriyle yapılmış nüshalara geçilmiştir.*” (Boratav, 2018: 244).

Boratav’ın Tevfik’ten aktardığı üzere en eski taş basmalar 1280-1282 yıllarında yapılmıştır ve bu kitapları ilk basanlar İran Azerbaycan’ından gelen Sahaflar çarşısında kitapçı Hacı Hasan, kitapçı Abdülcelil ve Yeni Şark Kütüphanesi sahibi Hacı Kasım’dır (Boratav, 2018: 243). “*Bu hikâyeleri kendileri de bilirlerdi. Ya kendileri yazdırıp bastırdılar yahut memleketlerinden yazmalar getirdiler, onları matbaaya verdiler, yahut da bilenleri söyletip zaptettirdiler.*” (Boratav, 2018: 244) Bu hikâyelerin ilk tâbilerinin ise geleneği asıl memleketlerinden getirmiş ve hikâyeleri kitaba geçirmiş oldukları düşünülmektedir (Boratav; 2018: 244). Hikâyeler yalnızca yazmaların matbaaya verilmiş olmasıyla değil bir sözlü rivayetin bir hikâyeci ağzından tespit edilerek bastırılmış olmasıyla da kitap haline gelmiştir (Boratav, 2018: 245). Buradan hareketle özellikle yazma nüshası bulunmayan Gül ile Sitemkâr hikâyesinin doğrudan doğruya naşirler tarafından sözlü gelenekten tespit edilerek matbaaya verilmiş olması muhtemeldir. Türkmen de “*Taş baskılarının bir kısmı eski yazmalardan, bir kısmı da bilhassa İran’dan göç etmiş olup, hikâyeyi bilen şahıslardan derlenerek*” (Türkmen, 1974: XV) basıldığını ifade etmiştir.

Taş baskı hikâye kitaplarıyla alakalı, Gül Derman, taş baskıya geçirilmiş halk hikâyelerinde anlatıcı unsurunun etkilerinin azaldığını ve özellikle kitap olarak basılanlarda yazarın olaylara katılmasının neredeyse hiç görülmediğini söyler. Hikâyelerin yazıya aktarılmasında içeriklerinden çok şey kaybettiğini söyleyen yazar, özellikle taş baskılarda yazının çirkinleştiğini okunamaz hale geldiğini belirtir (Derman, 1988: 8-9).

Hikâyelerin matbaa harfleri kullanılarak çoğaltılması hem şekil hem üslup açısından farklılaşmaya başladığı dönemdir. Boratav eskiden taş basması olarak, daha sonraları da matbaa harfleri ile yayınlanan hikâyelerde bir modernleşme olduğuna dikkat çeker: “15 eski hikâyeye, 1928’den sonra yenileri katılıyor; bunlar doğrudan doğruya sözlü gelenekten derlenmiş ve eski hikâyelerin basım ve dağıtım tekniklerini benimsemişlerdir. Gerek bu yeni hikâyelerde, gerek eski hikâyelerin yeni yayınlarında günümüze doğru gittikçe artan bir modernleşme eğilimi göze çarpar.” (Boratav, 2019: 66).

Hikâyelerin matbaa basımlarında yalnız imlâ ve mâna yanlışları düzeltilmemiş, kitapları yeni muhitin zevklerine göre düzenleme gayretleri de gösterilmiştir (Boratav, 2018: 247). Matbaa harfli hikâye kitaplarında anlatının içeriğinde birtakım değişiklikler yapılmıştır. Özellikle dini unsurların yok denecek kadar aza indirildiği ve anlatımın modern bir üslup kazandığı görülmektedir.

Matbaa harfli hikâye kitaplarıyla alakalı Boratav

“Sayısını 15 kadar kestirdiğimiz eski hikâyelerden büyük bir bölümünün İstanbul’da kitapçılık ve yayın işlerinde uzmanlaşmış, İran-Azerbaycanlı aslından kimselerin yayınladığı taşbasmalar olduğunu biliyoruz; bu kitapçılardan bazıları (İkbal ve Maarif yayınevleri gibi) işlerini daha sonraki dönemlerde geliştirip genişletmişlerdir. Halk hikâyelerine Acem hikâyeleri denmesinin nedeni de budur. İran ve Kafkas Azerbaycanlarında halk hikâyeciliği geleneğinin çok güçlü oluşu ile onların ilk baskılarının, o ülkelerden gelip İstanbul’a yerleşmiş kimselerce yapılmış olması herhalde birbirinden bağımsız olgular değildir; hikâyelerden hiç olmazsa bazılarını bu Azerbaycan asıllı kitapçıların Türkiye’de ilk kez yazıya geçirtip yaymış oldukları düşünülebilir.” (Boratav, 2019: 66-67) yorumunda bulunur.

Ali Duymaz, Kerem ile Aslı hikâyesinin İkbal Kitabevi tarafından taş baskı nüshaları esas alınarak yayımladığı ilk matbu nüshanın harf inkılabından önce ve sonra birçok kere küçük

farklılıklarla basıldığını belirtir (Duymaz, 2001: 12) Bu durumda ufak farklılıklar teşkil eden matbaa harfli basımların birbirinden kopya edildiği düşünülmelidir.

Türkmen 50'ye yakın derlenmiş hikâye metinlerinden bahsettikten sonra *“bilhassa taş baskılar esas alınarak dil ve üslûbunda bazı düzeltmeler yapılarak yeni telifler de dikkatimizi çekmektedir. Bunlardan birçoğunda müellif ismi bulunmamaktadır.”* (Türkmen, 1972: XVIII) açıklamasında bulunur. Matbaa harfleriyle yazılan hikâye kitaplarının kapaklarında yer alan müstensih naşir isimlerinin varlığını Boratav şu şekilde açıklar: halk hikâyelerini dil ve üslup bakımından tamamı tamamına modern roman ve hikâye diline uydurma işini en son, baskılar, daha doğrusu, artık adlarını da kitapların kabına koyacak kadar işin şuuruna varmış yeni müellifler tamamlamış oluyor.

1860'lı yıllardan itibaren halk hikâyelerinin taş baskı tekniğiyle basımları yapılır, böylece yazılı kültür ortamına geçişleri de hız kazanır. Bu da devrin yazarlarının modern roman türünde eserlerini vermeye başlamadan önce halk hikâyelerinin kitaplaştığını gösterir (Sayar, 2023: 7).

Serdar Öztürk, halk kitaplarının modernleştirilme süreciyle ilgili

“Türkiye’de bazı gazeteci ve yazarlar siyasal iktidarın bir proje dâhilinde yürüttüğü çabalardan azade bir şekilde klasik halk kitaplarını pozitif ve negatif yönde modernleştirmeye 1930’lardan önceki yıllarda başlamıştı. Halk kitapları içerisinde modern yaşamla örtüşmeyen olağanüstü unsurlara halkın inanmamasına yönelik uyarılar koyma ve bunları gerektiğinde atma gibi negatif boyutun yanı sıra, bu geri unsurları modern yaşamı temsil edecek öğelerle değiştirme ve hatta gerektiğinde yeni halk kitapları yazma gibi pozitif boyut birlikte yürütülmüştür.” (Öztürk, 2006: 56) tespitinde bulunur.

Öztürk’ün, Hikmet Feridun’un (Es)’ten aktardığı üzere *“1939 yılındaki bir makalesinde belirttiği gibi bazı ‘eli kalem tutanlar’ ‘kendi köşelerinde’, yönetimin hiçbir zorlayıcı kaydı olmaksızın halk kitaplarını modernleştirme işine bu yıldan çok önce başlamıştı.”* (Öztürk, 2006: 56). “Beybaba” veya “Tevfik Baba” olarak bilinen Süleyman Tevfik 1939’da öldüğünde, ardında İçişleri Bakanlığı’nın modernize etmek istediği eserlerden bir kütüphane oluşturacak kadar yeni eser yazmış, ya da eskileri revize etmişti (Akşam, 1.12.1939 Erişim Tarihi: 20.09.2023). Matbaa harfli basımlarda yer alan özellikle müellif/naşir kayıtları bulunan hikâye kitaplarının bu yorumlara uygun şekilde özellikle dil ve üslup açısından düzeltilerek içeriğinin de güncellendiği görülür.

1.1.4. Yazıya Aktarmada Yaşanan Değişim

Sözlü ürünler her anlatımda yazılı ürünler her aktarımda değişirler. Araştırmacılar her yeni ürünün özgün üründen farklı olacağı konusunda görüş birliği içindedirler. Halk hikâyelerinin yazıya aktarımında yazan, aktaran, anlatan arasında bir denetim bulunur. *“Anlatıcı aktarma sırasında kendi kendisini denetleyebilir ve hikâyenin içinde birileri tarafından tespit edildiğinin bilinci içerisinde tüm hikayeyi anlatmayabilir, ya da hikayenin tespit edenin kimliğine ve ülkenin içinde bulunduğu politik duruma uygun olduğunu düşündüğü bir çeşitlemesini anlatabilir”* (Öztürk, 2006: 51). Aynı durum yazıya aktarma ve basma işlemleri için de geçerlidir. *“Basım öncesinde el yazmaları gerek şekil ve gerekse biçim açısından edisyona uğrar, gerekirse el yazmaları üzerinde değişiklikler yapılabilir.”* (Öztürk, 2006: 51).

Sözlü gelenekte anlatılagelen her anlatımda farklılıklar bulunması yazılı ortamda da iki nüshanın birbirinden kopya edilerek üretildiğini düşündürmektedir. *“İki yazmanın ayrı ayrı telifler değil de birinin ötekinden yeni bir telif diyemeyeceğimiz kadar ehemmiyetsiz değişikliklerle yapılmış kopya, yahut da, iki nüshanın aynı şekilde ufak farklarla aynı bir esas nüshadan yapılmış kopyalar olduğu haller vâkidir.”* (Boratav, 2018: 240).

“Hikâyeler ilk bir dönemde, okuma bilenlerin okumaları ve yakın çevrelerine dinletmeleri olanağını sağlamak için, hikâyeci-âşıkların ağzından, şüphesiz sözlü gelenekteki anlatmalara baka kısaltmış olarak, yazıya geçmiştir; bu işleme sözlü geleneğin zayıflamaya başladığı, ya da hikâyeci âşıkların sık ve sürekli olarak sanatlarından halkı yararlandıramadıkları yerlerde başvurmuş olmalıdır. İkinci dönem bu yazmaların taş basma tekniğiyle basılmasıdır. Üçüncü de, hikâyelerin matbaa harfleriyle (ilkin Arap harfleriyle, 1928’den sonra da Lâtin harfleriyle) yayınlanması dönemidir.” (Boratav, 2019: 66).

İnsanın kalemi eline alıp yazması halinde metnin kısaltması doğaldır. Çünkü yazar burada hikâyeden başka bir şey düşünmemektedir. Bir yönüyle elektronik ortamdaki stüdyo kayıtları da buna benzer. Orada da âşık anlatıcı karşısında hitap ettiği bir dinleyici kitlesi olmaksızın metnin ana hatlarını zihninde canlandırmakta ve onları anlatmaktadır. Yani dinleyicisiz ortam ile dinleyicili ortam arasında ortaya konulan metin bakımından önemli farklar söz konusudur. Hatta dinleyicinin bulunduğu ortamlar da birinden diğerine farklılık gösterir. 1967 yılında bu konuda deney nitelikli bir alan araştırması yapan İlhan Başgöz, hikâye metninin oluşmasında

dinleyici faktörüne dair oldukça önemli sonuçlara ulaşmıştır. Başgöz bu deneyde Sabit Müdami'ye Poshof'un kahvesinde ve Öğretmenler Birliği salonunda ayrı ayrı Öksüz Vezir hikâyesini anlattırıştır. Her iki anlatışta da *“hikâyenin konusunda, olayların sıralanmasında, motiflerde, kişilerin sayısında ve adlarında bir değişme”* olmadığı fakat *“anlatıcının kendisini soktuğu, kendi kişiliğini belirttiği yerlerde, bir de, sözlü kurguda önemli değişmeler”* yaşandığını kaydetmiştir (Başgöz, 1986: 52). Çalışmada Müdami'nin Öğretmenler Birliği'ndeki anlatımında hikâye dışındaki anlatımların bulunmadığı, âşığın kendi duygularını aktarmaya gerek görmediği, özellikle de aydınlara *“bilgi satmaktan dehşetli ürktü”*ğü belirtilmiştir. Bunların yanında olay anlatımında âşığın üslubunun değişmesi de oldukça dikkat çekicidir. Müdami'nin kahvedeki anlatımında Öğretmenler Birliği'ndekinin aksine kaba saba sözler kullanarak müstehcen olayları oldukça açık anlatmış olduğu ancak aydınlara karşısında bu anlatımın ölçülü bir hâl aldığı ve âşığın söz hazinesini de yerellikten sıyrarak standart Türkiye Türkçesine yaklaştırmaya gayret ettiği belirlenmiştir (Başgöz, 1986: 54-55). Bu araştırma hikâyelerin yazılı ortamda özellikle arasözler, tekerlemeler ve betimlemeler noktasında neden zayıf kaldığını açıklamaktadır. Yazar/naşirin olayı anlatırken hem bir dinleyici kitlesinin bulunmamasına hem de bu anlatımın kimler tarafından okunacağı endişesi anlatımı kısaltmıştır.

Fikret Türkmen, Âşık Garip Hikâyesi'nin varyantları ile ilgili *“benzerlikler göstermektedir ki, bütün Âşık Garip varyantları (doğu ve batı) tek menşe'den yayılmıştır. Çeşitli varyantlardaki değişiklikler, o varyantın mensup olduğu boyun mahalli damgasından başka bir şey değildir. Bu damgada sosyal, tarihi ve mahalli tesirler vardır.”* (Türkmen, 1974: 30) tespitinde bulunmuştur.

1.1.5. Hikâyelerin Nazım Unsurlarındaki Değişim

Araştırmacılar hikâyelerin mensur kısımlarında anlatıcının değişiklik yapabilmesine karşın manzum kısımlardaki değişikliğin dinleyici tarafından istenmediği bu sebeple ufak değişiklikler dışında manzum kısımların anlatıda sabit kaldığını vurgularlar. Boratav, hikâyecinin, mensur kısımlarda sahip olduğu anlatma serbestliğini manzum kısımları söylerken kaybettiğini çünkü burada hikâyecinin şiiri olduğu gibi vermek zorunda olduğuna ve herhangi bir değişiklik yapamayacağına vurgu yapar (Boratav, 2018: 67) Sözlü gelenekte hikâyenin değişmemesi gereken kısmının nazım parçaları olduğunu ifade eden Boratav buralarda yapılacak değişmelere, hikâyeyi bilen, eksikleri veyahut tahrifleri fark eden dinleyicilerin

kızacağını; iyi bilmediği nazım kısımlarını uydurmağa kalkan âşıkın adının da kötüye çıkacağını aktarır (Boratav, 2018: 67).

Başgöz, Öksüz Vezir hikâyesinin iki ayrı ortamda derlediği metinlerde hikâyeye bağlı şiirlerde dörtlük sayıları aynı kalsa da aydınlara şiir söylerken Müdami'nin bazı dizeleri değiştirdiğini saptamıştır.

“Bu değişme önemlidir. Çünkü âşıklara sorarsan bir hikâyenin türkülerinde değişme yapılamayacağını, onları ezberleyerek ustanın ağzından nasıl çıkmışsa öyle söylenmesi gerektiğini bildirirler. Halbuki, bir tek gün ara ile söylenen iki hikâyede bile yukarda belirttiğim değişmeler görülebiliyordu. Eğer biz her iki anlatışı da incelememiş olsaydık Müdami'nin yaratması olan yukardaki dörtlük Öksüz Molla'nın sanılmakta devam edecekti. Demek oluyor ki hikâyenin türkülerinde bile, bir vaktiyle türküyü yaratan sanatçının kişiliği, bir de hikâyeyi her anlatan âşıktan gelen kişilikler yan yana gelmektedir.” (Başgöz, 1986: 59).

Türkmen sözlü, yazma ve matbu kaynaklarda bulunan 24 varyantını incelediği Tahir ile Zühre hikâyesinin ortak bir yapı teşkil ettiğini, farklılık arz eden olayların ise değişik devir ve bölgelerden kaynaklanan bir etki olduğunu dile getirir ve şu tespitte bulunur: *“Şiirlerin, özellikle sözlü varyantlarda azalması, hikâyenin gün geçtikçe unutulmaya başladığı kanaatini vermektedir.”* (Türkmen, 2015: 205).

1.1.6. Yayınevleri, Matbaalar

Yazılı ortamdaki eserlerin naşirleri ve matbaa-yayınevleri hakkındaki verilere kapak bilgilerinde rastlanmaktadır. Kapak sayfalarının kopması, deforme olması sebepleriyle bazen tarih, yayınevi, yazar bilgileri bulunamamaktadır. Bazen de bilinçli olarak bu bilgilerden bazılarını yer verilmemiştir. Naşirlerin kimi zaman takma ad kullanmaları da kendileriyle alakalı bilgilere ulaşmakta güçlük yaşamaya sebebiyet vermektedir.

Ülkemizde 1800'lü yılların sonlarına doğru basılı kitap satışı artmıştır. *“Osmanlı Devleti'nde 'kitapevi/yayınevi'nin karşılığı 'kütübhane/kitabane'dir. Bu kitapevi/ yayınevi sahiplerine 'kütübhane sahib-i imtiyazı' denmektedir. Bu tabir kullanılsa da bu dönemde yayıncılıkla uğraşan kişiler aynı anda matbaa imtiyaz sahibi yani matbaacı, gazete-dergi yayıncısı ve kitaphane imtiyaz sahibi yani kitapçı olabilmektedir.”* (Uçar, 2017: 1). *“Matbu kitap*

satan kişiler uzun süre sahaf şeklinde adlandırılmaya devam etmiş ve sahaf-kitapçı sözcükleri birbirlerinin yerine fark gözetmeksizin kullanılmıştır.” (Erünsal, 2013: 82).

Osmanlı döneminde kütüphane olarak adlandırılan kitapçıların yalnızca kitap satmadığı aynı zamanda kitapların basımı ve dağıtımı ile de ilgilendiği anlaşılmaktadır. Çalışmada kullanılan matbaa harfleriyle basılan nüshalardan örneğin Âşık Garip için İtimat Kütüphanesi, Gül ile Sitemkâr için ise Şems Matbaası ayrıntılarının verilmesi, yayınevi ve matbaaların aynı işleve sahip olduğuna işarettir.

Basılı eserlerde yer alan kayıtlarda ‘Dersaadet’ ve ‘Baabialı Caddesi’ bilgileri dikkat çekmektedir. Melek Yalvaç, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Bâbîâli caddesinin Osmanlı siyasetinin ve bürokrasinin merkezi konumunda olması sebebiyle pek çok gazete, matbaa ve kitapçı dükkânlarının Beyazıt’tan Bâbîâli Caddesi’ne doğru taşınmaya başladığından bahseder. (Yalvaç, 2019: 121). Yalvaç, Cumhuriyet’in ilanı ve Ankara’nın başkent olmasından sonra ise Bâbîâli’nin siyasi içeriğinin ortadan kalktığını şu şekilde ifade eder: *“Bu tarihten sonra Bâbîâli Caddesi sadece basınla anılır olmuş ve 1980’lerden sonrada daha kozmopolit bir yapıya bürünmüştür. Bu dönemde Bâbîâli Caddesi Ermeni ve İranlı yayıncı ve matbaacılar tarafından kuşanmıştır.”* (Yalvaç, 2019: 128).

Annuaire Oriental 1921 tarihli yıllıkta Bâbîâli Caddesi, 89 numarada kitapçılık ile uğraştığı görülen Seyyid Tahir’in adına arşiv belgelerinden rastlanmamıştır. Ancak çıkardığı kitapların iç kapağından elde edilen bilgiye göre Seyyid Tahir Bey, İtimad Kütüphanesi’nin sahibidir. Tıp, dil-edebiyat, tarih, siyaset, müzik, eğitim gibi pek çok alanda kitap yayımlamış, eserlerin iç kapağında kendini naşir olarak da tanımlamaktadır. Ayrıca İtimad Kütüphanesi’ne ait bir fihrist/katalog da yayımlanmıştır (Uçar, 2017: 59).

1.1.7. Naşirler

Naşir kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde “yayımcı” olarak karşılık bulmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 28.11.2024). Döneminde eserin üretilme aşamasından sonra okuyucuya iletilmesi için bir baskı tekniği kullanarak eserin çoğaltılmasını ve yayılmasını sağlayan kişilerin kitapçı olarak anıldığı anlaşılmaktadır. Fatma Nur Uçar konuyla alakalı, “19. yüzyılda eğitim sisteminin merkezden taşraya yayılmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni okuyucu kitlesinin taleplerini karşılamak maksadıyla pek çok şehirde ama özellikle İstanbul’da basılı kitap satışı atılmıştır. Yayınevlerinin henüz olmadığı zamanlarda bazı müelliflerin yazdıkları

kitapları bizzat bastırarak dağıtmaya ve satmaya çalıştıkları görülür” açıklamasında bulunmuştur (Uçar, 2017: 14-15).

Âşık tarzı halk hikâyelerinin el yazmalarından sonra basılı ortamda bulunmaları ile birlikte eserler bir basım yeri, satış yeri ve naşir kavramlarına kavuşur. Çalışma kapsamında kullanılan taş baskı eserlerde basım yeri bilgisi “Dersaadet” olarak tespit edilmiş ancak herhangi bir yayınevi/naşir kaydı bulunamamıştır. Arap harfli matbu nüshalarda ise yayınevi yanısıra naşir/muharrir/imtiyaz sahibi unvanlı isimlere ulaşmak mümkündür.

1.1.7.1. Süleyman Tevfik

Süleyman Tevfik Özzorluoğlu, İstanbul’da doğar (Yalçın, 2003: 936). Kaynaklarda yazarın doğum tarihiyle ilgili çelişkili bilgiler yer almaktadır. Sait Sayar, Süleyman Tevfik’in hatıralarında Abdülaziz (1830-1876) tahttan indirildiğinde kendisinin on altı yaşında olduğunu, Abdülaziz’in tahttan indirilmesi 1876 tarihine tekabül ettiğini ve bu tarihin hicri takvime göre karşılığı 1293 olduğundan Süleyman Tevfik’in doğum yılını H 1277 olarak tespit etmiştir (Sayar, 2023: 15).

Süleyman Tevfik’in yaşadığı dönemler Osmanlı’nın son yüz yılı ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarıdır. Tevfik, Osmanlı’nın yıkılışından Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasına kadar bütün olaylara tanıklık eder ve bazılarında da çeşitli düzeylerde görevler alır (Süleyman Tevfik, 2011: 224).

Sayar, Süleyman Tevfik’in babası Hüsnü Bey’in görevi nedeniyle devrin devlet adamlarının yanında Namık Kemal, Ziya Paşa, Ebuzziya Tevfik, Ali Suavi gibi önemli yazarlarla çeşitli düzeylerde ilişkiler kurup onların görüşlerinden etkilendiği aktarmıştır (Sayar, 2023: 32).

Süleyman Tevfik, gazeteciliğe Halep’te sürgün olarak bulunduğu yıllarda başlar. Uzun yıllar farklı gazetelerde görevler alır. Halep’te kaldığı süre içinde Fırat gazetesinde çalışmaya devam eder. Sayar, Tanzimat Dönemi yazarlarının ortak bir ilke olarak benimsedikleri “halkı aydınlatmak” düşüncesinin Süleyman Tevfik’te de görüldüğünü belirtir (Sayar, 2023: 35). “Süleyman Tevfik’in yetiştiği dönemlerde bir yandan Batı edebiyatından yararlanarak yeni bir Türk edebiyatı şekillenirken diğer yandan da özellikle halk kitaplarının taş baskı tekniğiyle basımına dayalı olarak yapılan halk kitapları yayıncılığı vardır (Sayar, 2023: 44).

Boratav, Kerem ile Aslı hikâyesinin taş baskıdan matbaa harfli basıma hazırlama işinin ilk olarak Ahmet Rasim'e verildiğini, fakat onun taş baskı nüshaya pek dokunmadığını ve daha sonraki baskıları ise Süleyman Tevfik'in düzelttiğini, İkbâl Kitabevi sahibi S. Tevfik'ten naklen belirtmektedir (Boratav, 2018: 247).

Meşrutiyet döneminin çok kimlikli aydınlarından biri olan Süleyman Tevfik, gazetecilik ve muharrirliğin yanı sıra çeviri çalışmaları da yapar. Sayar, Süleyman Tevfik'in eserlerinin telif, tercüme ve uyarlama olmak üzere üç grupta değerlendirilebileceğini ifade ederek bu kitapların temel ortak özelliklerinin üretildikleri dönemlerdeki siyasi, sosyal gelişmelere bağlı olarak oluşan okuyucu ilgisini değerlendirip bunu ticari bir faaliyete dönüştürmeye yönelik olarak yazılmaları olarak gösterir (Sayar, 2023: 56).

1.1.7.2. Süleyman Sudi/ Himmetzade Abdullah

Halk Hikâyelerinin matbu nüshalarında ismi geçen kütüphanecilerden biri de Süleyman Sudi'dir. Abdulkadir Emeksiz'in hakkında verdiği bilgiler şu şekildedir: *“Süleyman Sûdî Bey, 1890 yılında Kırım-Bahçesaray'da doğmuştur. Bahçesaray eşrafından Süleymanzâde Abdullah Efendi'nin oğludur. Bahçesaray Rüşdiyesi'ni, Simferopol Rus Akademisi'ni ve İstanbul'a geldikten sonra da Vefa İdadisi'ni bitirmiştir. Süleyman Sûdî Bey, “Cemiyet Kitabhanesi”nde tezgâhtarlık yaparak çalışma ve ticaret hayatına başlamıştır.”* (Emeksiz, 2018: 70).

Döneminde yaşayan pek çok aydın gibi Süleyman Sûdî Bey de siyasi ve fikri faaliyetlerinin yanı sıra derleme ve telif eserlerin yayımlanması hususunda da oldukça başarılı biridir. *“Kitabhane-i Sûdî'nin kurucusu olan Süleyman Bey, 1908'den 1933 senesine kadar bu müesseseyi güçlü ve büyük bir yayınevi halinde yaşatmayı başarmıştır. 1914 yılı, yayınevinin en aktif olduğu yıl olarak dikkat çekmektedir.”* (Emeksiz, 2018: 70).

Sûdî, yazarlık hayatında pek çok müstear ad kullanmıştır: *“Himmetzade, Himmetzade S. Abdullah, -kelime oyunu yaparak adının tersten okunuşuyla- İdus Nemyelüs, Kırımlı, S. Abdullah, S. Abdullah Himmetzade, S. Sûdî, S. Süleymanof, S.S., Sûdî Himmetzade, Sûdî Süleymanof, Sûdî Süleymanof Kırımlı, Süleymanof, Süleymanof Kırımlı, Ydos Namiles”* (Emeksiz, 2018: 71). *“Onun bu kadar çok müstear ad kullanmasının nedeni yaşadığı dönemde uygulanan politika ve sansürler olabileceği gibi bireysel bir tercih de olabilir. Sûdî, halk*

hikâyeleri, masal gibi çalışmalarında genellikle Himmetzade ve Himmetzade S. Abdullah müstear ismini kullanmıştır.” (Gümüş, 2019a: 128).

“Kırım’da doğmuş olan Süleyman Sûdî Bey, hem Bahçesaray’da hem de İstanbul’da eğitim görmüş, hayatının büyük bir kısmını İstanbul’da ticaret ve yanı sıra yayın faaliyetleriyle geçirmiştir. Kırımlı Süleyman Sûdî Bey’in, kurucusu olduğu Kitabhane-i Sûdî vasıtasıyla yayınevi çalışmaları, mecmuaların idaresinde bulunmak suretiyle yönetim çalışmaları, adı veya takma adlarıyla-kimi zaman da başyazar olarak- yayınlar gerçekleştirilmesiyle yazar olarak pek çok farklı cephesiyle kitap ve dergilerle ilgili olduğu anlaşılmaktadır.” (Emeksiz, 2018: 77).

Kitabhane-i Sûdî ile ilgili müstakil bir çalışması olan Emin Nedret İşli, Süleyman Sudi Bey’in 44 eser yayımladığını bildirmektedir. Bu çalışmada kullanılan matbu nüshalardan Arzu ile Kanber 1341, Asuman ile Zeycan t.y., Derdiyok ile Zülfisiyah 1332 kitaplarının kapağında Himmetzade S. Abdullah kaydı bulunur. İbrahim Gümüş de Asuman ile Zeycan, Şah İsmail ve Melik Şah ile Güllü Hanım (Himmetzade S. Abdullah, 1332) kaydını vermiştir (Gümüş, 2019a: 128).

1.1.7.3. Seyyid Tahir

Çalışmada kullanılan Âşık Garip 1332 matbu nüshasının kapak sayfasında Seyyid Tahir ismi yer almaktadır.

Fatma Nur Uçar, Seyyid Tahir için

“Annuaire Oriental 1921 tarihli yıllıkta Bâbîâli Caddesi, 89 numarada kitapçılık ile uğraştığı görülen Seyyid Tahir’in adına arşiv belgelerinden rastlanmamıştır. Ancak çıkardığı kitapların iç kapağından elde edilen bilgiye göre Seyyid Tahir Bey, İtimad Kütüphanesi’nin sahibidir. Tıp, dil-edebiyat, tarih, siyaset, müzik, eğitim gibi pek çok alanda kitap yayınlamış olan eserlerin iç kapağında kendini naşir olarak da tanımlamaktadır. Ayrıca İtimad Kütüphanesi’ne ait bir fihrist/katalog da yayınlanmıştır.” bilgilerini vermiştir (Uçar, 2017: 59).

Hurşit ile Mahmihri hikâyesinin iç kapağında “naşiri: İtimat Kütüphanesi sahibi Seyyid Tahir” ibaresi yer almaktadır.



1.1.7.4. İkbâl Kütüphanesi Sahibi Hüseyin

Bâbîâli Caddesi'nde Ermeni ve İranlı kitapçıları yoğun olarak görülen 1900'lü yıllara doğru Türk kitapçıların da varlığı görülür. Hüseyin Kitapçı buradaki kitapçılardan biridir. Hüseyin Bey, 1900 yılında Bâbîâli Caddesi'nde İkbâl Kütüphanesi'ni tesis etmiştir (Koçu, 1959: 873). Uçar, Hüseyin Bey'in ilk olarak Şems Kütüphanesi'nde bir sene kadar çalışıp kitapçılığa heves ettiğini ve Beyazıt'ta Hakkâklar Çarşısı'nda bir dükkân açarak kendi başına kitapçılık yapmaya başladığını aktarmıştır. *“Daha sonra yeni Köprübaşı'nda dükkânlardan birini tutarak, orayı Cumhuriyet'ten sonra da adından söz ettirecek olan İkbâl Kütüphanesi yapmıştır. Bir ara bir İtalyan gemisi köprüdeki o dükkânların olduğu yere çarpmış ve bütün kitaplar Haliç'e dökülmüştür. Bu tehlikelerden sonra Babîâli'nin üst tarafında bir dükkân kiralayan Hüseyin Bey ve 1970'lere kadar burada kitapçılık yapmaya devam etmiştir.”* (Uçar, 2017: 41).

“Hüseyin Bey başta okul kitapları olmak üzere, askeri, hukuki, tıbbi, edebi kitaplar, çeşitli dillerde sözlükler, haritalar, halk kitapları, din kitapları ve bazı polisiye romanlar yayınlamıştır.” (Uçar, 2017: 42). Çalışmada kullanılan Tahir ile Zühre (1928) hikâyesinin matbaa harfli nüshasında *“İkbâl Kütüphanesi Sahibi Hüseyin”* ifadesini kullanmaktadır.

Hüseyin Bey'in 1943'te vefatından sonra kütüphanesinin 1945'te Osman adında bir zata devren satılmıştır (Koçu, 1959: 873).

1.2. YAZMA ESERLER

1.2.1. Cönkler ve Mecmualar

Cönk kelimesi Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'te “*Saz şairlerinin, kendilerinin veya başkalarının şiirlerini derledikleri, uzunlamasına açılan, deri kaplı defter; sığırdili*” şeklinde karşılanmıştır (<https://sozluk.gov.tr> Erişim Tarihi: 20.05.2024). Diyanet İslam Ansiklopedisi'nde ise cönk terimi “genellikle âşık edebiyatı, halk edebiyatı ve folklor ürünlerinin toplandığı anonim mahiyette bir mecmua türü” olarak tanımlanmıştır (Gökyay, 1993: 73). Cönkler üzerine kapsamlı bir doktora tez çalışması yapan M. Emin Altınışık, cönklerin şifahi kültürün yazıya aktarılması ile oluşan “*bir nevi derleme özelliği gösteren eserler*” (Altınışık, 2023: 29) olduğuna dikkat çekmiştir. Cem’ sözcüğünden türetilen mecmua kelimesi sözlükte “1. Toplanıp biriktirilmiş, tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi, 2. Seçilmiş yazılardan meydana getirilen yazma kitap” (Devellioğlu, 2015: 689) olarak tanımlanmıştır.

El yazması hikâyeler cönkler ve mecmualarda bulunurlar. Altınışık, cönklerle alakalı “*Cönkleri diğer kitap şekillerinden ayıran en belirgin ve en önemli özellik, onun uzunlamasına açılmasıdır. Yapılan incelemelerde pek çok araştırmacının çoğunlukla cönk ve mecmuaları şekil açısından ayırmadığı görülmüştür. Bunun en önemli sebebi cönklerin şekil olarak değil de muhteva olarak değerlendirilmeleridir. Bunu önlemenin en kolay yolu, eserin muhtevasına değil de kapağının ve sayfalarının nasıl açıldığına bakılmasıdır. Çünkü kodeks şeklinde tabir edilen kitaplar sağdan sola ya da soldan sağa, cönkler ise aşağıdan yukarıya doğru uzunlamasına açılmaktadır. Boyut olarak da cönklerin diğer kitap şekillerinden çok farklı olmadığı, sadece cönklerin eninin genelde biraz daha dar olduğu görülmektedir*” (Altınışık, 2023: 28) tespitinde bulunur.

Araştırma kapsamında kullanılan nüshalardan Arzu ile Kanber Asuman ile Zeycan, Âşık Garip, Hurşit ile Mahmihi, Kerem ile Aslı hikâyeleri cönklerde bulunmaktadır.

Bunların dışında cönkler içerisinde şiirler ya da kısa açıklamalar halinde bulunan nüshalar da bulunmaktadır. Boratav halk hikâyelerinden kopmuş bazı parçaların bazen yalnız türküler halinde bazen de bu türkülerin vaka içindeki yerini, söylenmesine vesile olan hadiseyi kısaca anlatan ufak mensur izahların bulunduğunu ancak bu iki durumda da hikâyenin bütünlük ve insicam manzarası göstermediğini dile getirmiştir (Boratav, 2018: 240). Buna dayanarak yalnızca şiirler ve kısa açıklamalar içeren cönkler çalışma kapsamına dâhil edilmemiştir.

Altınışik, mecmualar ile cönklerin biçim ve içerik yönünden incelendiği zaman her ikisinin de bir kitap şekli olduğunu ileri sürerek yazı geleneğinin içinde genellikle derleme eserler olarak karşımıza çıkan mecmuaların içerik bakımından cönklerle aynı işleve sahip olduğunu vurgulamıştır. “*Muhteva olarak edebiyat ürünlerini içeren cönkler ve mecmualar arasında hiçbir fark bulunmaması, her iki yazma eserin aynı gelenek kapsamında değerlendirilmesine sebep olmuştur.*” (Altınışik, 2023: 41).

Cönkler dışında kalan ve aynı işleve sahip olan mecmualarda hikâyeler sayfa kopmaları ya da aşınmalar dışında bütün haldedir. Araştırma kapsamında kullanılan nüshalardan Derdiyok ile Zülfüsiyah, Elif ile Mahmut, Kurbanı, Melikşah ile Güllühan, Şah İsmail ve Tahir ile Zühre hikâyeleri mecmualarda bulunmaktadır.

Çalışma boyunca görülen el yazması eserler aşağıda sıralanmıştır:

1	Y1	Bismillahirrahmanirrahim Hikâyet-i Arzu ile Kanber Mufassalıdır. ¹	1242
2	Y2	Haza Kitab-ı Arzu ile Kanber ²	
3	Y3	Başlık yok başı eksik Arzu ile Kanber.	
4	Y4	Haza Arzu Kamber ³	
5	Y5	Başlık yok başı eksik Arzu ile Kanber.	
6	Y6	Hikâye-i Arzu ile Kanber. ⁴	1236
7	Y7	Haza Kitab-ı Arzu ile Kanber. ⁵	
8	Y1	Hikâyet-i Asman ile Zeycan ⁶	
9	Y1	Mısır Şehrinde Zuhur Eden Âşık Karib ⁷	1220/1805
10	Y2	Hikâye-i Âşık Karib, ⁸	1241/1825-26
11	Y3	Hikâyet-i Âşık Karib, ⁹	1241/1825-26
12	Y4	Hikâyet-i Âşık Garib. ¹⁰	
13	Y5	Menakıb-ı Âşık Garip ve Şah Senem Hanım, ¹¹	1254/1838-39

¹ Mufassal Yazılış Cönkleri şeklinde yazılmıştır.

² Cönkleri yazılmıştır.

³ Yazılış Cönkleri şeklinde yazılmıştır.

⁴ Hepsinin metin dışı kayıt olmak üzere üç ayrı yazılış söz konusudur. 1. Haza kitab-ı ceng-i Ali radiyallahu anh ve hikâye-i Razi ve ganber. (راضی و غنبر) 2. Haza kitab-ı beyan-ı ceng-i Ali radiyallahu anh fi kal'a-i kan ve beyan-ı arzu ve ganber (ارضو و غنبر). 3. Hikâye-i Arzu ile Kanber (ارضو ايله قنبر)

⁵ Yazılış haza kitab-ı Arzu ile Kanber (ارضو ايله قنبر)

⁶ Yazılış (اسمان ايله زيجان)

⁷ (Mehmet Çavuşoğlu'na ait nüsha.)

⁸ (عاشق قریب)

⁹ (Mehmet Emin Ertan şahsi kütüphanesinde bulunan cönkte. (عاشق قریب))

¹⁰ (عاشق غریب)

¹¹ (Bibliothèque National'da bulunan nüsha)

14	Y6	Destan-ı Hikâye-i Maksud ¹²	1246/1830-31
15	Y7	Misali Âşık Garib ¹³	[1261]
16	Y8	Hikâyet-i Âşık Garip ve Bezirgân Kızı. ¹⁴	1265/1848-49
17	Y1	Başlık yok. Derdiyok ile Zülfüsiyah ¹⁵	
18	Y2	Derdi Yok ile Zülf-i Siyah Kıssası. ¹⁶	
19	Y3	Hikâye-i Derdi Yok ile Zülf-i Siyah Kıssaları ¹⁷	1317
20	Y1	Hikâyet olunur ki Kerem ile Han Aslı	
21	Y2	Haza Hikâyet-i Kerem Dede ¹⁸	
22	Y3	Âşık Kerem Dertli Kerem Fasl-ı Beyan İder ¹⁹	
23	Y4	Âşık Kerem Hikâyetini Beyan Eyledi ²⁰	
24	Y5	Başlık yok Kerem ile Aslı	
25	Y6	Başlık yok Kerem ile Aslı	
26	Y7	Hikâyet-i Kerem Han ²¹	
27	Y1	Hikâye-i Hurşid ²²	
28	Y2	Haza Destan-ı Hurşid Mahmihri ²³	
29	Y1	Hikâye-i Mahmud ile Elifdir	
30	Y2	Hikâye-i Mahmud ile Elifdir	1317
31	Y1	Hikâyet-i Melikşah ile Güllühan ²⁴	
32	Y2	Melikşah ile Güllühanın Hikâyeleri ²⁵	1317
33	Y1	Şah İsmail ile Gülizar Hanım ²⁶	
34	Y2	Başı eksik Şah İsmail	
35	Y1	Hikâyet-i Kurbanî ²⁷	
36	Y1	Hikâye-i Raznihan ile Mahfiruz Sultan ²⁸	
37	Y1	Haza Tahir ile Zühre Hikâyetlerin min evvelihi ila ahirihi beyan ederler ²⁹	1208

¹² (İstanbul Bel. Kt. Muallim Cevdet Kitapları Yazma:K.566))

¹³ (مثالی عاشق غریب)

¹⁴ M. Sabri Koz kitaplığında bulunan mecmua 60a-71b arası.)

¹⁵ (İBK yeni bağışlar K 363)

¹⁶ دردی یوق ایله زلف سیاه

¹⁷ دردی یوق ایله زلف سیاه

¹⁸ هذا حکایت کرم ده ده

¹⁹ عاشق کرم درتلی کرم فصل بیان ایدر

²⁰ عاشق کرم حکایتی بیان ایلدی

²¹ حکایت کرمحان

²² حکیه خورشید

²³ Raif yelkenci cöngü

²⁴ حکایت ملک شاه ایله کلی حان

²⁵ ملک شاه ایله کلی حانک حکایه لری

²⁶ شاه اسمعیل ایله کلزار حاتم

²⁷ حکایت قوربانی

²⁸ حکایه زار نهان ایله ماء فروز سلطان

²⁹ هذا طاهر ایله زهره حکایتلرین من اوله الی اخره بیان ایدرلر

38	Yazma nüshası yok Gül ile Sitemkâr	

1.2.1.1. Yazı özellikleri

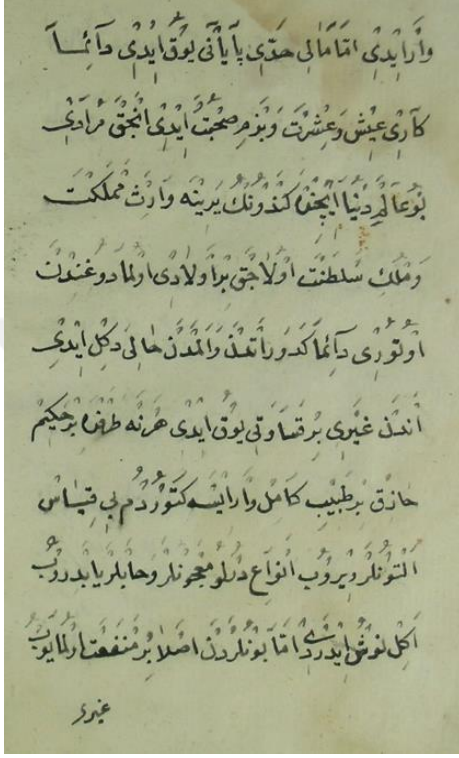
Yazma eserler, ait oldukları milletin tarihi ve kültürü hakkında bilgi veren en eski yazılı kaynaklar arasındadır. El yazması eserlerdeki yazı çeşidi, kullanılan kâğıt, kalem, mürekkep vs. özellikleri ile birlikte bağlı bulunduğu medeniyetin ortaya konduğu dönemdeki özellikleri hakkında bilgiler verir. Ali Duymaz'ın prototipi olarak Kur'an-ı Kerim'i gösterdiği (Duymaz, 2019: 110) kitap anlayışının kültürümüzdeki ilk kaynakları da el yazması eserlerdir. *"İslamiyet'in kabulüyle birlikte on asır boyunca Türk dünyasında kullanılan Arap asıllı Türk alfabesiyle yazı, Müslüman Türkler arasında yalnızca bir anlaşma vasıtası olarak kalmamış, bir sanat dalı haline gelmiştir."* (Ece, 2015: 247). Bu bilgiden hareketle sahip olduğumuz yazma eserlerin Türk-İslam medeniyetinin oluşturduğu kitap yazma geleneğine ait olduğunu söylemek mümkündür.

Selami Ece, hicretin ilk yıllarına ait Kur'an-ı Kerim'lerden hareketle Arap yazısının, neshin iptidaisi sayılabilecek özellikler arz ettiği ve sonraki süreçlerde de değişik yazı çeşitlerinin ortaya çıktığını ifade etmiştir (Ece, 2015: 247).

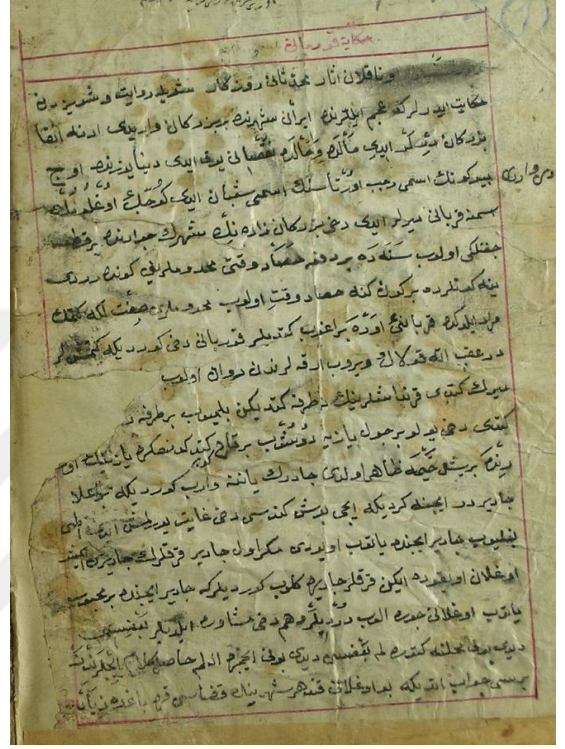
Çalışmada kullanılan hikâyelerinin nesih yazı stili ve bu stilin çeşitlerinden olduğu belirlenmiştir. Bu yazı stili için Ece *"XVII. Yüzyıldan itibaren tekamülünde bir sanat seviyesine ulaşan nesih en yaygın yazı çeşitlerinden biridir."* (Ece, 2015: 253) açıklamasını yapar. Başlangıçta harekeli nesih olan metinlerin sonraki yüzyıllarda birbirine karıştırılması muhtemel olan kelimelerde hareke kullanıldığını belirten Ece XVI. yüzyıldan itibaren harekenin giderek

azaldığını tespit etmiştir. Tahir ile Zühre nüshasının yalnızca aşağıda örneği verilen ilk sayfasında hareke kullanılmıştır.

Çalışmada yer alan Kurbanî, Raznihan ile Mahfiruze, Şah İsmail ve Tahir ile Zühre hikâyeleri nesih yazı stilinde yazılmıştır.



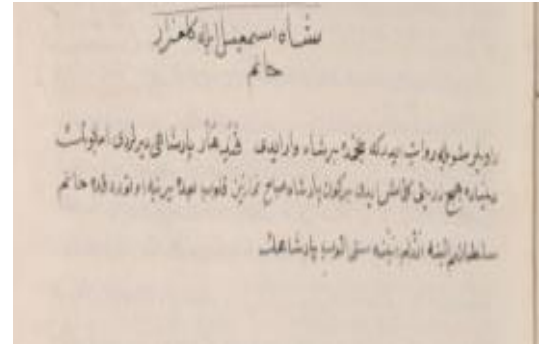
Tahir ile Zühre



Âşık Kurbanî

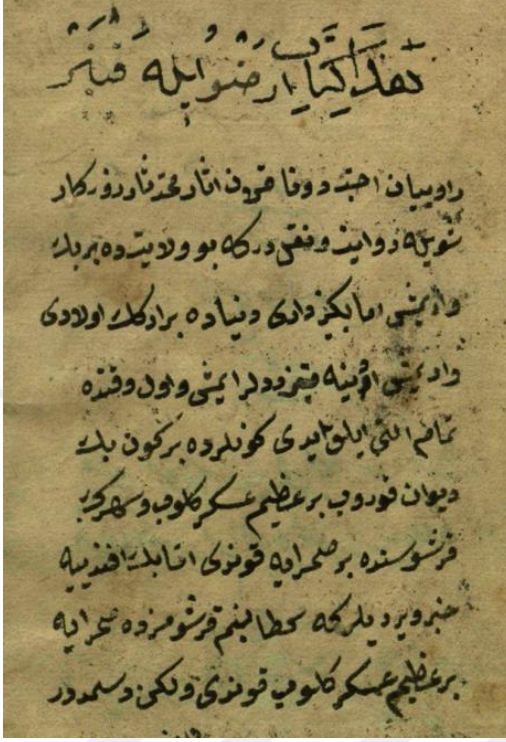


Raznihan ile Mahfiruz

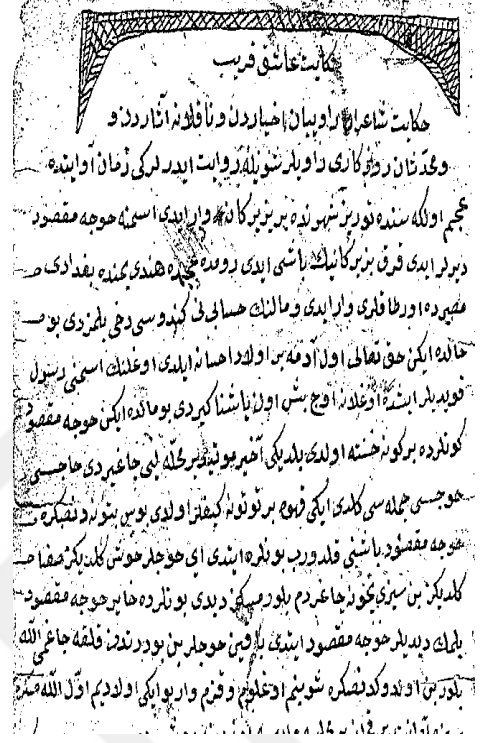


Şah İsmail

Nesih yazı çeşidinin “*üslubuna sürati hakim kılarak yazılanına nesih kırması*” adı verilir (Ece, 2015: 253). Çalışmada kullanılan el yazması nüshalardan Arzu ile Kanber ve Âşık Garip hikâyelerinin nesih kırma ile yazıldığı görülmektedir.

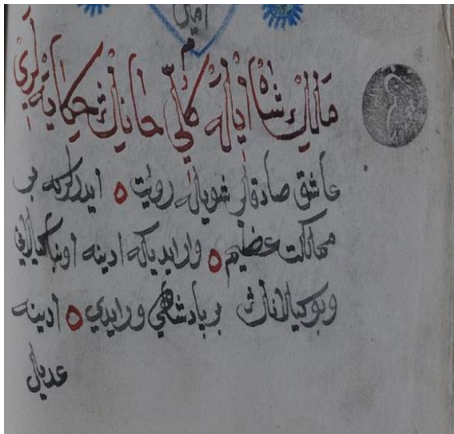


Arzu ile Kanber

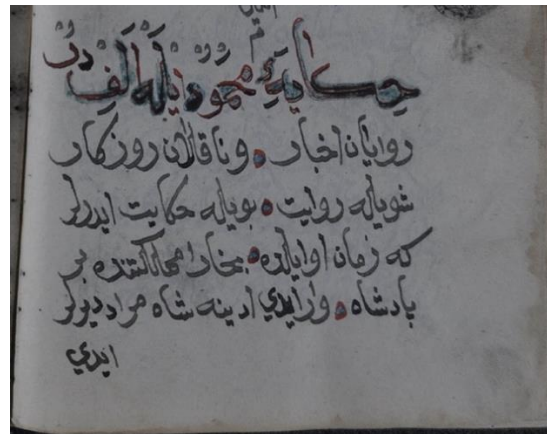


Âşık Garip

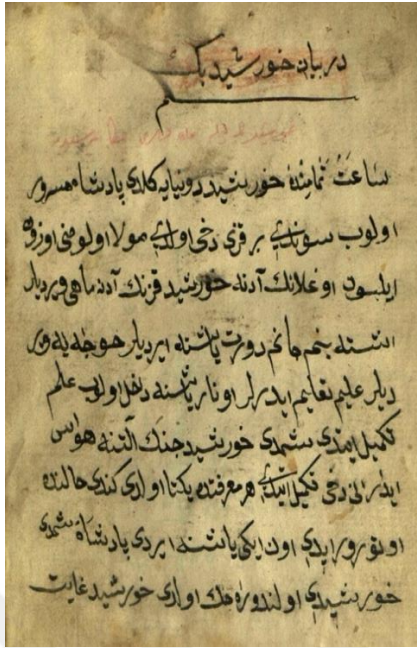
Asuman ile Zeycan, Derdiyok ile Zülfisiyah, Hurşit ile Mahmihri, Kerem ile Aslı, Melikşah ile Güllühan ve Elif ile Mahmut nüshalarının devam eden satır ve sayfalarda da bu yazı stiline bozuk nesih anlaşılmaktadır.



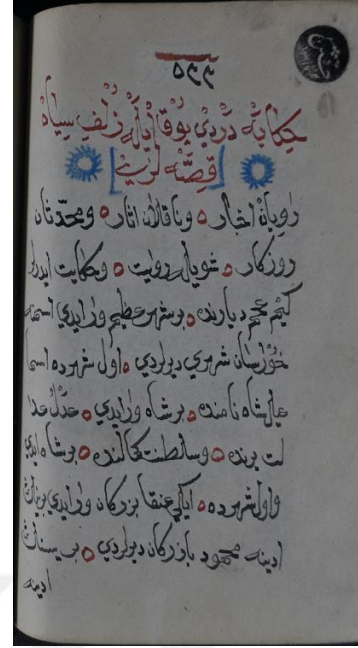
Melikşah ile Güllühan



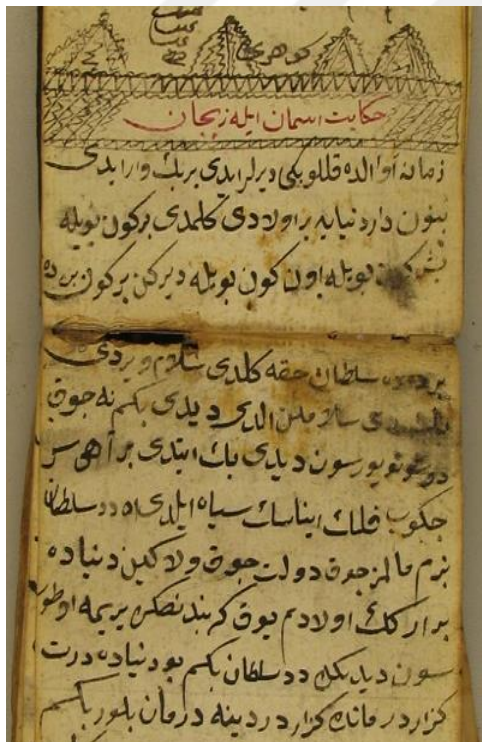
Elif ile Mahmut



Hurşit ile Mahmihri



Derdiyok ile Zülfüsiyah



Asuman ile Zeycan



Kerem ile Ash

1.2.1.2. Satır Sayısı, Sayfaların Düzenlenmesi

El yazması eserler, basma eserlerden farklı olarak her bir nüsha farklı bir müstensihinden ya da aynı müstensihin bile farklı zamanlarda farklı kalem, mürekkep, kâğıt gibi özelliklerden dolayı birbirine benzemeyen örnekleri olması sebebiyle tek ve kendine özeldir. Ancak yazılı ortamın kendine has bir üslubunun olması yanında el yazması eserlerin de ortak bir şekli ve üslubu vardır. Basma/matbu eserlerden farklı olarak her harfin kıvrımı, yuvarlaklığı, içi dolu ya da boş oluşu, harf çıkıntılarının olup olmayışı metin boyunca değişiklik gösterir. Yani el yazması eserler yazı tipi ve karakteri olarak müstensihin şahsına münhasırdır.

Hikâyelerde satır sayısı en az 10 en fazla 27 olarak değişmektedir. Bu değişiklik hikâyenin konusu, kitabın boyutu ve yazı karakterine uygun olarak ortaya çıkmaktadır. Arzu ile Kanber 12 satırlı 46 varak, Asuman ile Zeycan cönkte ortalama 20 satırlı, Âşık Garip 58 varaklı 20-25 satırlı, Raznihan ile Mahfiruz ve Şah İsmail hikâyeleri aynı yazma eser içerisinde yer aldıkları için her ikisi de 21-27 satırlıdır. Melikşah ile Güllühan, Derdiyok ile Zülfüsiyah ve Elif ile Mahmut yazmaları aynı kitap içinde yer alır ve 10-11 satırlıdır. Kurbanî yazması 18-19 satırlı 28 sayfadan oluşmaktadır. Hurşit ile Mahmihi ortalama 20 satırlı 43 varaktır. Tahir ile Zühre 73 varak 9 satırlı müstakil bir eserdir. Asuman ile Zeycan, Hurşit ile Mahmihi ve Kerem ile Aslı hikâyeleri cönkte bulunduğu için satır sayılarında bir düzen yoktur. El yazması eserlerde kalem özelliği, naşirin yazı stili ve boyutu değiştiği için bir genelleme yapmak mümkün değildir.

1.2.1.3. Kapak Bilgileri, Son Sayfa Formatı

Çalışmada kullanılan el yazması eserlerden en eskisi 1208 (1793/1794)³⁰, en yenisi 1317 (1899/1900) tarihli³¹. Çalışmada kullanılan el yazması eserlerin hiçbirinde derkenar hikâyeye rastlanmamıştır. Her bir hikâye bir cönk/mecmua içinde yer alır.

Arzu ile Kanber yazmasının kapağında “Hikâye-i malum ola ki Arzu ile Kanber sene 1287 tarihi-i fevtleri âşıkların beyt” notu düşülmüş ve ikişer mısralık iki beyit eklenmiştir. Hikâye bittikten sonra üç varak boş bırakılmış, kapaktan önceki sayfada ise metin dışı kayıtlar düşülmüştür.

³⁰ Haza Tahir ile Zühre Hikâyetlerin min evvelihi ila ahirihi beyan ederler, 1208.

³¹ Hikâye-i Derdiyok ile Zülfüsiyah Kıssaları; Hikâye-i Mahmud ile Elifdir; Melikşah ile Güllühanın Hikâyeleri, 1317.

Asuman ile Zeycan hikâyesinin yazma nüshası kahverengi deri kaplı bir cönk içinde yer alır. Birden fazla eserin bulunduğu bu cönkte kapak sayfalarında herhangi bir bilgiye rastlanılamamıştır. Aynı durum Kerem ile Aslı, Hurşit ile Mahmihri hikâyeleri için de geçerlidir. Derdiyok ile Zülfisiyah, Elif ile Mahmut ve Melikşah ile Güllühan hikâyeleri aynı kitap içinde yer almaktadır. Raznihan ile Mahfiruz, Şah İsmail ile Gülizar hikâyelerinin yazma nüshaları da aynı kitap içindedir ve bu eserlerde kapak sayfaları görülmemiştir.

TDK kütüphanesinde bulunan, Derdiyok ile Zülfisiyah, Elif ile Mahmut ve Melikşah ile Güllühan hikâyelerinin birlikte yer aldığı mecmuanın ikinci sayfasında “Haza Fihrist” başlığı yer alır. Eserin yazı stili ile aynı tarzda olduğu görülen bu başlığın müstensih tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu sayfada; hikâye isimleri sayfa numaraları ile birlikte verilmiştir. Modern kitap yayıncılarının kullandığı içindekiler bölümünün bu yazma eserde olması eserin 1317 (1899/1900) tarihli olması ile açıklanabilir. Bu dönemde baskı tekniğiyle çoğaltılan hikâyelerin pek çoğunda içindekiler kısmı yer almaktadır.

Kurbani kapak sayfasında tarihler bulunur, ayrıca “Kurbani ile Perizat nakleden Çorumlu Hindli Oğlu” şeklinde sonradan eklendiği düşünülen bir not vardır.

Tahir ile Zühre başlangıç ve bitiş kapak sayfalarında müstensih'in metin dışı açıklamaları bulunmaktadır. Tahir ile Zühre hikâyesi başlığının hemen altında harekeli yazı ile verilen şiirin başında ise “Bu kitabın tahririne Eyyübi verdi kar, İsmail Çelebi âlem içre buldu iştihar” beyti bulunmaktadır. Görülüyor ki yazma eserlerin kapak sayfalarında eser ile ilgili bilgilere ilaveten yazan kişi için önemli birtakım insanların isimleri not edilir. Nüshalardaki yazılar incelendiğinde bu notların müstensih tarafından yazıldığı anlaşılabilmektedir. Hikâyenin içinde bulunduğu kitabın metnin dışında kalan ilk ve son sayfalarında birtakım okunmayan karalamalar bulur. Fakat bunların müstensih dışında yazılan kayıtlar olduğu düşünülmektedir.

1.2.1.4. Kenar Yazıları

Çalışmada kullanılan yazma eserlerde ve yine çalışma için temin edilen el yazması eserlerin herhangi birinde kenar yazılarına rastlanmamıştır. Cönkler ve mecmuaların ilk sayfalarında ve son sayfalarında müstensih'in metin dışı açıklamaları ya da eser üzerinde metin dışı kayıtlar bulunmaktadır. Hikâyelerin kenarında müstensih'in yanlış yazımı düzeltmesi haricinde herhangi bir kayda rastlanmamıştır.

1.2.1.5. Resimler

Bir edebi eserde yer alan çizimler, anlatıda herhangi bir olay halkasını okuyucunun hayal dünyasında şekillendirebilmek adına önemli bir unsurdur. Resimler el yazması eserlerde “minyatür” adıyla anılır. Tahir Çelikbağ, minyatür sanatını “*el yazma kitaplarda anlatılan konunun daha da anlaşılır hale getirmek amacıyla metnin yanına yapılan küçük boyutlu resimler*” (Çelikbağ, 2017: 539) olarak tanımlamıştır.

Araştırmada kullanılan el yazması nüshaların hiçbirisinde minyatür ya da çizime rastlanmamıştır. Tahir ile Zühre hikâyesinin çalışmada kullanılan yazma nüshasının 12. sayfasında “Tahir’den Zühre buse aldığı tasvirleridir”, 17. sayfasında “Bir gün Tahir ile Zühre yalnız ol su üzerine olan bahçeye gidip birer ağacın sayesinde oturup hasbihal [söylediği] tasvirleridir”, 36. sayfasında “Zühre Hanım her gece köşke sakin olurdu. Köşkün tasviridir”, 63. sayfada “İşte köşkün ve Zühre’nin ve Tahir’in ve dayenin tasvirleridir” cümleleri bulunmakla birlikte sayfanın altı boş bırakılmış bahsedilen resim konulmamıştır.

1.3. BASILI ESERLER

1.3.1. Taş Baskılar

1.3.1.1. Yazı Özellikleri

Matbaanın gelişimi ile birlikte taş baskı tekniğiyle eserler ortaya konulmaya başlanmış ve halk hikâyeleri de bu sayede çoğaltılmıştır.

Elimizdeki en eski taş baskı nüsha 1850³² tarihli dir. Bu teknikle basılmış en son eser ise 1928 tarihini taşır.³³ Ancak Gül Derman 1950’lere kadar İstanbul’da çeşitli matbaalarda taş baskı hikâye kitaplarının yayımlandığını belirterek taş baskı hikâye kitapları ile ilgili şu açıklamayı yapar: “*Arap harfli olduklarından Cumhuriyet devrinde basılması yasaklanmasına karşılık yayınevlerince gizli olarak bastırılıp Anadolu’ya el altından gönderilmiştir. Bundan dolayı çoğunda basıldıkları yer ve tarih belirtilmez*” (Derman, 1988: IX).

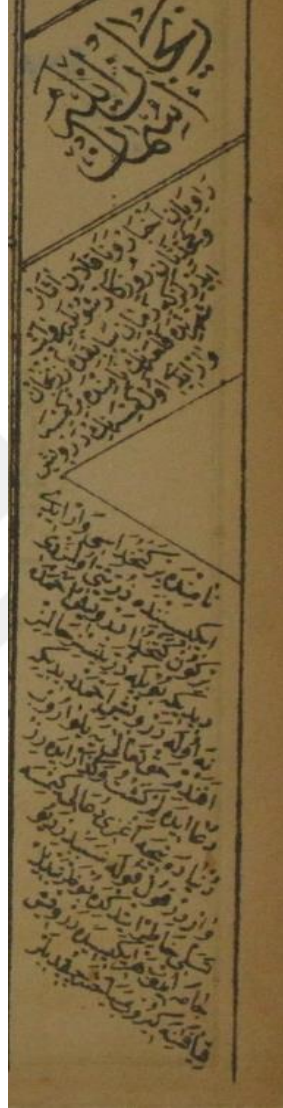
³² Hikâye-i Tahir ile Zühre, 1266, Basmahane-i Âmire, 64 s.

³³ Gül ile Sitemkâr Hurşid ile Mahmihi Hikâyeleridir, 1341, Matbaa-i Yusuf Ziyâ, 71 s.

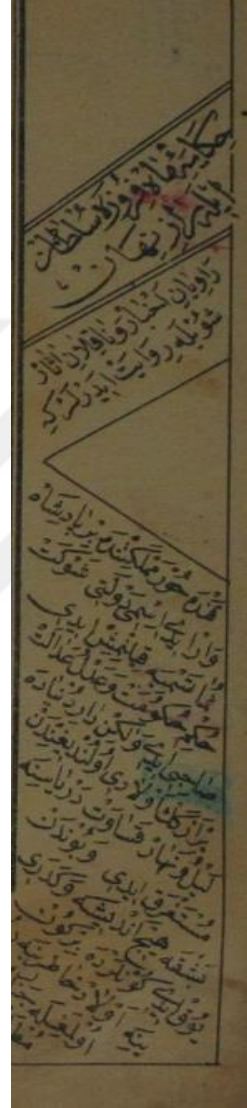
Basılı eserlerde yazı tipi özelliği aranmaz. Basım tekniği ve yazı tipinin aynılığını gösterebilmek adına çalışmada kullanılan taş baskı eserlerin ilk sayfalarından örnekler aşağıda verilmiştir.



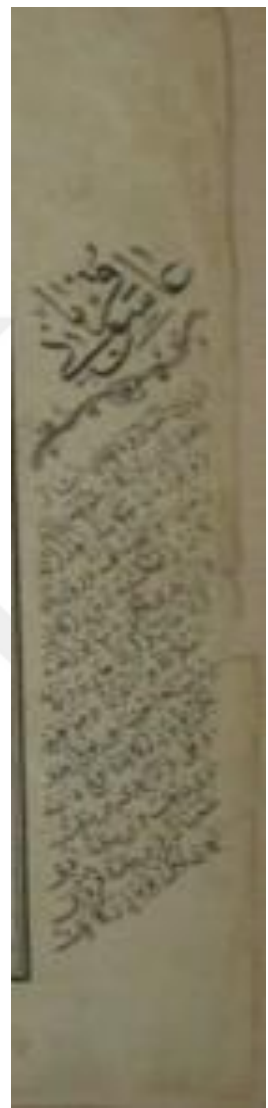
Arzu ile Kanber



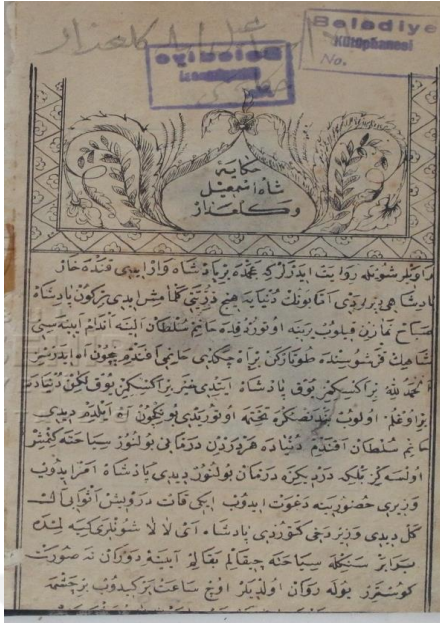
Asuman ile Zeycan



Raznihan ile Mahfiruz



Âşık Kurbanî



Şah İsmail



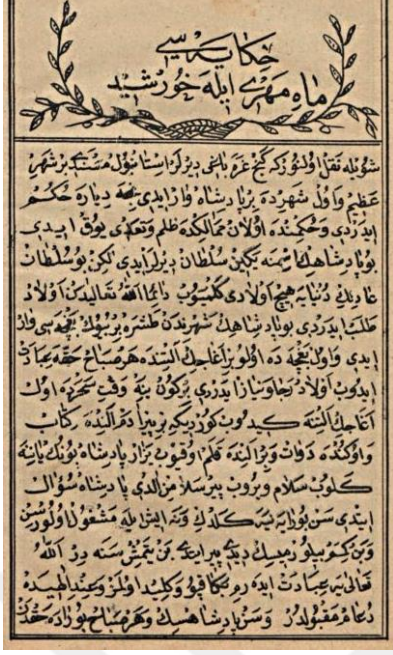
Gül ile Sitemkar



Melikşah ile Güllühan



Tahir ile Zühre



Hurşit ile Mahmihiri

1.3.1.2. Satır Sayısı, Sayfaların Düzenlenmesi

Taş basma eserlerde bulunan hikâyelerden bazıları sayfa kenarlarına yazılmıştır. Bu sebeple bir eser içerisinde birden fazla hikâye bulunabilmektedir. Derkenar hikâyelerin resimleri yoktur. Bu hikâyelerin ana gövde içerisinde bulunanlarının başlık kısmında çeşitli desenlerle levha yapılmıştır.

Arzu ile Kanber ve Asuman ile Zeycan taş baskısı Kerem divanının cetvelle çizilmiş ana gövdesi kenarına ortasından çizgi çekilerek yukarıdan aşağıya eğimli 12'şer satır ve aşağıdan yukarıya eğimli 12'şer satır olarak 24 satır harekeli olarak basılmıştır. Melikşah ile Güllühan hikâyesi müstakil kitap halinde bulunur ve 21 satırlıdır. Raznihan ile Mahfiruz hikâyesi de Letaif-i Hacı Nasreddin kenarına harekeli 25 satırlı ve ikisi de yukarıdan aşağıya ve sayfanın altı boyunca devam edilerek yazılmıştır. Bu nüshalar diğerlerinden farklı olarak klasik edebiyat kaynaklı bir hikâye ile birlikte basılmıştır. Âşık Kurbanî hikâyesi Varaka ile Gülşah hikâyesi kenarında yukarıdan aşağıya harekeli 22 satır olarak konumlandırılmıştır.

Âşık Garip, hikâyesi kenarında çeşitli hikâyeler bulunan ve her bir sayfa dikdörtgen bir çerçeve içerisinde 21 satır ile harekeli bir şekilde tasarlanmıştır.

Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesi kenarında başka bir metin bulunmamasına rağmen cetvelle çizilmiş bir çerçeve içerisinde 15'er satır harekeli yazılmış resimsiz bir nüshadır.

Melikşah ile Güllühan ve Hurşit ile Mahmihi hikâyeleri bir kitap içinde sırasıyla yer alır ve 21 satırlıdır. Şah İsmail ve Gül ile Sitemkâr hikâyeleri müstakil kitaplar halindedir ve derkenarı bulunmayan 21 satırlık bir metin halinde basılmıştır.

Kerem ile Aslı hikâyesi derkenarında çeşitli hikâyeler bulunan 25 satırlı harekeli bir metindir. Ayrıca tüm nüshalarda başlıklar çeşitli şekillerle levha şeklinde ele alınmış ancak derkenar olan hikâyelerin ana metinleri bu şekilde levha olarak verilirken kendi başlıkları biraz daha öne çıkacak tonda ve büyüklükte yazılmıştır.

Hikâyelerin bulundukları kitaplardaki konumunu göstermesi bakımından aşağıdaki tablonun yararlı olacağı düşünülmüştür.

1	Kitapta yer alan hikâyeler/eserler	Kapaktaki açıklamalar
2	Divan-ı Kerem Asuman ile Zeycan Arzu ile Kanber Âşık Ömer	İş bu tevatür ile meşhur ve mütearef olan âşık Kerem divanının tekmiil nüshası ve kenarında beynennas meşhur olan Asman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık Ömer'in dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem ve tertip olunmuştur.
3	Divan-ı Kerem Asuman ile Zeycan Arzu ile Kanber Âşık Ömer	İş bu tevatür ile meşhur ve mütearef olan âşık Kerem divanının tekmiil nüshası ve kenarında beynennas meşhur olan Asman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık Ömer'in dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem ve tertip olunmuştur.
4	Âşık Garip Tahir ile Zühre Ferhad ile Şirin Mehru ile Hurşit	Tevatür ile meşhur ve mütearif olan Âşık Garip hikâyesi ve kenarında Tahir ile Zühre hikâyesi ve kenarında Ferhad ile Şirin hikâyesi ve derununda Mehru ile Hurşit hikâyesi cem olunarak tab olunmuştur.
5	Hikâye-i Âşık Garip	Resim altında Âşık Garip'in aşkla saz çaldığıdır

6	Âşık Garip Tahir ile Zühre Ferhad ile Şirin Mehru ile Hurşit	Tevatür ile meşhur ve mütearef olan âşık Garip hikâyesi ve kenarında Tahir ile Zühre hikâyesi ve kenarında Ferhat ile Şirin hikâyesi ve derununda Mehru ile Hurşit hikâyesi cem' olunarak tab olunmuştur
7	Hikâyet-i Derdiyok ile Zülfüsiyah Kıssası	
8	Şah İsmail Derdiyok ile Zülfüsiyah	
9	Şah İsmail Derdiyok ile Zülfüsiyah	
10	Hikâye-i Gül ile Sitemkâr Hurşit ile Mahmihri	
11	Hikâye-i Mihru ile Hurşit Ferhat ile Şirin	İş bu kitap hikâye-i Mehru ile Hurşit ve kenarında Ferhat ile Şirin hikâyesi derç olunmuştur.
12	Hikâye-i Kerem Asman ile Zeycan Arzu ile Kanber Âşık Ömer	Tevatür ile meşhur ve mütearif olan âşık Kerem hikâyesinin tekmiil nüshası musavver olunarak ve kenarında ziyade Asman ile Zeycan hikâyesi ve beynennas meşhur olan Arzu ile Kanber hikâyesi ve Âşık Ömer dahi bazı ebyat ve eşarları cem ve tertip olunmuştur.

13	Hikâye-i Varaka ile Gülşah Âşık Kurbani	Mah-ı Varaka ile Gülşah Hikâyesi kenarında Âşık Kurbani kıssası.
14	Hikâye-i Mahmut ile Elif	
15	Hikâye-i Mahmut ile Elif	
16	Hikâye-i Leyla ile Mecnun Melik Şah ile Güllü Hanımın Hikâyesi Âşık Ömer	İş bu kitapta Leyla ile Mecnun hikâyesi ve haşiyesinde Melikşah ile Güllühan'ın hikâyesi mestur ve otuz altıncı sahifenin haşiyesinde tekmil olarak âşık Ömer divanı derç olunmuştur.
17	Melik Şah ile Güllü Hanımın Hikâyesi	
18	Hikâye-i Leyla ile Mecnun Melik Şah ile Güllü Hanımın Hikâyesi Âşık Ömer	İş bu kitapta Leyla ile Mecnun hikâyesi ve haşiyesinde Melikşah ile Güllühan'ın hikâyesi mestur ve otuz altıncı sahifenin haşiyesinde tekmil olarak âşık Ömer divanı derç olunmuştur.
19	Hikâye-i Leyla ile Mecnun Melik Şah ile Güllü Hanımın Hikâyesi Âşık Ömer	İş bu kitapta Leyla ile Mecnun hikâyesi ve haşiyesinde Melikşah ile Güllühan'ın hikâyesi mestur ve otuz altıncı sahifenin haşiyesinde tekmil olarak âşık Ömer divanı derç olunmuştur.

20	Ferhat ile Şirin Raznihan ile Mahfiruze Sultan Melikşah ile Güllühan'ın Hikâyesi	Tevatür ile meşhur ve mütearef olan Ferhat ile Şirin Hikâyesi ve ikinci haşiyede şehzade Raznihan ile Mahfiruze Sultan hikâye-i garabiyatı ve üçüncü haşiyede Melikşah ile Güllühan hikâyesi dahi ilave olarak tab kılınmıştır.
21	Letaif-i Nasrettin Hikâye-i Mahfiruz Sultan ile Raznihan	Meşhur ve mütearef Hacı Nasreddin letaif-i kenarında Raznihan ile Mahfiruze Sultan hikâyesi tab olunmuştur.
22	Nasrettin Eğlencesi Hikâye-i Mahfiruz Sultan ile Raznihan	
23	Hikâye-i Ferhat ile Şirin Hikâye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan Melikşah ile Güllühan	Tevatür ile meşhur ve mütearef olan Ferhat ile Şirin Hikâyesi ve ikinci haşiyede şehzade Raznihan ile Mahfiruze Sultan hikâye-i garabiyatı ve üçüncü haşiyede Melikşah ile Güllühan hikâyesi dahi ilave olarak tab kılınmıştır.
24	Hikâye-i Ferhat ile Şirin Hikâye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan Melikşah ile Güllühanım'ın Hikâyesi	
25	Raznihan ile Mahfiruz	

26	Hikâye-i Şah İsmail ve Gülizar	
27	Hikâye-i Tahir ile Zühre	
28	Hikâye-i Tahir ile Zühre	
29	Hikâye-i Tahir ile Zühre	
30	Âşık Garip Tahir ile Zühre	Tevatür ile meşhur ve mütearef olan âşık Garip hikâyesi ile kenarında Tahir ile Zühre hikâyesi vaz olunarak tab olunmuştur.
31	Ferhat ile Şirin Raznihan ile Mahfiruz Melikşah ile Güllühan	
32	Hurşit ile Mehru Ferhat ile Şirin	
33	Hikâye-i Mahmut ile Eliftir	
34	Âşık Garip	
35	Gül ile Sitemkâr Hurşit ile Mahımihri	
36	Divan-ı Kerem Asuman ile Zeycan Arzu ile Kanber	İş bu tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Kerem divanının tekml nüshası ve kenarında beynennas meşhur olan Asman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık

	Âşık Ömer	Ömerin dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem' ve tertip olunmuştur.

1.3.1.3. Kapak Bilgileri, Son Sayfa Formatı

Taş baskı hikâye kitaplarının kapak bilgilerinde kitabın içinde bulunan eserler ve nereye konumlandırıldıkları hakkında bilgiler yer alır. Bu, bir çeşit günümüz kitaplarındaki içindekiler bölümünün prototipi niteliğindedir. Derkenar kaydı bulunan kitapların içinde en çok 4 en az 2 eser bulunmaktadır. Hikâyelerin sayısına göre uzayıp kısalan bu açıklamalar için de iki çeşit örnek bulunmaktadır:

“İşbu tevatür ile meşhur ve mütearef olan âşık Kerem divanının tekmiil nüshası ve kenarında beynennas meşhur olan Asman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık Ömer'in dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem ve tertip olmuştur.”;

“İşbu kitap hikâye-i Mehru ile Hurşit ve kenarında Ferhat ile Şirin hikâyesi derç olunmuştur”.

Çalışmaya konu olan 13 taş baskı nüshadan yalnızca birinde eserin basıldığı kütüphane ismine yer verilmiştir: Âşık Garip: Muhammed Şevket Bey kütüphanesi. Tevatür ile meşhur ve mütearif olan Âşık Garip ve kenarında Tahir ile Zühre hikâyesi ve kenarında Ferhat ile Şirin hikâyesi ve derununda Mehru ile Hurşit hikâyesi cem' olunarak tab olunmuştur. Son sayfada temmet kaydından sonra Muhammed Şevket Bey kütüphanesi mührü vardır.

Tahir ile Zühre hikâyesinin son sayfasında ise basım tarihi ve matbaası hakkında bilgi verilir: İş bu hikâye-i aciz bin iki yüz altmış altı senesi Şabanü'l azimenin dokuzunda basımhane-i amirede dahi lütf-ı ilahi ricasının marifet ve nazariyesiyle tab ve temsil olunmuştur.

Şah İsmail kitabında bir kapak resmi (ya da iç kapak) bulunur ve bu resim için “Şah İsmail atının gitmesinin resmidir” açıklaması yazılmıştır. Kitabın sonunda ise “İş bu Şah İsmail hikâyesi bin iki yüz yetmiş bir senesi mah-ı Muharrem ihramın evailinde tab ve temsil olunmuştur” cümleleri ile eserin basım yılı hakkında bilgi verilir.

Gül ile Sitemkâr ve Hurşit ile Mahmihri hikâyelerinin bulunduğu kitabın ilk sayfasında ise hem tarih hem matbaa hem basım yeri hakkında bilgi bulunur: “Sene 1341. Matbaa-i Yusuf Ziya: Sultan Bayezid Çadırcılar Caddesi numara 109”.

Mahmut ile Elif hikâyesinin ön kapağında kitabın basım yeri ve yılı “Dersaadet 1340” olarak verilmiştir. Hikâyenin bittiği sayfada ise “kesbi Hüseyin Hüsnü Kasımpaşa” mührü bulunur. Bu mührün eseri basıma hazırlayan kişiye ait olduğu düşünülmektedir.

Raznihan ile Mahfiruz hikâyesi de derkenar bir hikâye olduğu için esr hakkında bilgi içeren “Meşhur ve mütearif Hacı Nasreddin letaifi kenarında Raznihan ile Firuze Sultan hikâyeleri tab olunmuştur. Sene 1329” bilgisi verilmiştir.

Bu bilgilerden yola çıkarak taş baskı eserlerin çoğunluğunda arka kapak veya son sayfada herhangi bir bilginin bulunmadığı görülmektedir. Ancak kapak veya iç kapak sayfasında hikâyenin bulunduğu kitabın içindekiler bölümü mahiyetinde bir açıklamaya yer verilmektedir. Kitabın tarihi, basıldığı yer ve matbaa nadir de olsa ön kapakta verilen bilgiler arasındadır.

El yazması eserlerden sonraki bu düzen, yani içindekiler bilgisi ya da diğerleri gibi kitap hakkındaki tanıtmaya yönelik ibareler kitapların bir adım modernleşmeye başladığına kanıt olarak gösterilebilir.

1.3.1.4. Kenar Yazıları

Hikâye kitaplarında derkenar hikâyeler dışında herhangi bir metin dışı kayıta rastlanmamıştır. Çalışmada kullanılan taş baskı hikâye nüshaların dördü derkenar olarak yanlıştır. Bunlardan Arzu ile Kanber ve Asuman ile Zeycan Divan-ı Kerem kenarında yer alır. Kurbanî hikâyesi Varaka ile Gülşah kenarında, Raznihan ile Mahfiruz hikâyesi ise Letaif-i Hacı Nasreddin kenarında yer alır.

1.3.1.5. Resimler

İncelemede kullanılan taş baskı nüshalardan Âşık Garip hikâyesinde 7; Elif ile Mahmut hikâyesinde 5, Kerem ile Aslı hikâyesinde 8 ve Şah İsmail’de 10 resim bulunmaktadır.

Âşık Garip hikâyesinin kapağında bir resim yer alır. Ederin 9. sayfasında yer alan resmin altında “Âşık Garip’in maşukası Şahsenem’dir”, 14. sayfada yer alan resmin altında “Âşık

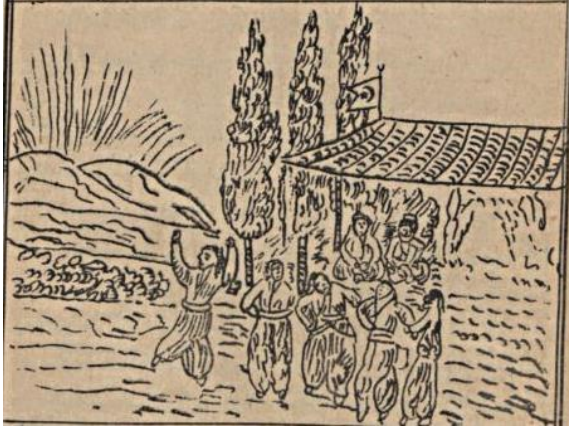
Garip'in bahçede Şahsenem ile görüştüğünün resmidir", 20. sayfada yer alan resmin altında "Âşık Garip'in dağlarda gezdiği", 27. sayfada yer alan resmin altında "Keloğlan mevt haberini verdikte [...] gitmiştir", 29. sayfada yer alan resmin altında "Garip'in bulunması için Şah Senem'in tüccara tas verdiği" açıklamaları bulunur. 47. sayfada resim yer almasına rağmen açıklaması bulunmaz.

Kerem ile Aslı hikâyesinin 6. sayfasında bulunan resmin altında "Kerem Aslıhan ile beraber ikisi bir bahçede görüşüp sohbet ettiklerinin resmidir", 10. sayfadaki resmin altında "İsfahan'dan keşiş familyası ve kızıyla beraber kaçırdığının resmidir", 82. sayfada yer alan resmin altında "Kerem Kayseri'de dişlerini çektirdiğinin resmidir", 88. sayfadaki resmin altında "Kerem saz çalarken kıza [...] gelip tuttuğunun resmidir", 89. sayfadaki resmin altında "Kerem'i paşa huzuruna görüp türkü söylediklerinin resmidir", 109. sayfada bulunan resmin altında "Canânesinin aşkıyla Kerem'in yandığının resmidir", 111. sayfada yer alan resmin altında "Kırk günden sonra Aslıhan dahi yandığının resmidir", 112. sayfada "[...] Sofu'nun düğünün resmidir" açıklamaları bulunur.

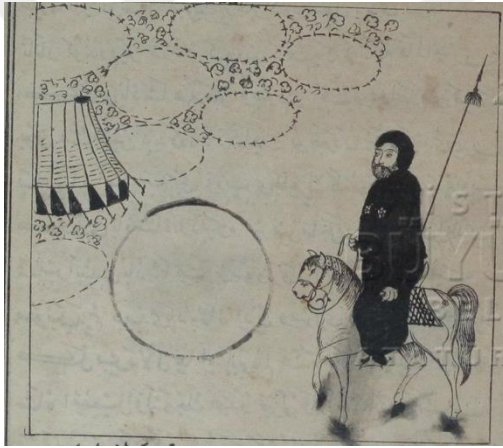
Mahmut ile Elif hikâyesinin taş baskı nüshasının kapağında bir çizim vardır. 13. ve 31. sayfalarda alt yazısız resimler bulunur. 25. sayfada yer alan resmin altında "Mahmut Elif ile görüşmelerinin resmidir", 43. sayfadaki resmin altında "Padişah ile Mahmut'un satranç oynamasının resmidir" açıklamaları yer alır.

Şah İsmail hikâyesinin kapağında yer alan resimde "Şah İsmail'in atının gitmesinin resmidir" açıklaması vardır. Eserin 3, 7, 13, 15, 19, 25, 28, 31, 39. sayfalarda resimler bulunur ancak resimlerin açıklamaları bulunmaz.

Derman, taş baskı resimlerin hikâyelerin halka daha iyi anlatılmasında yardımcı olma isteğinden doğduğunu belirtir. Bu resimlerin ise bir geleneğe bağlı olmadan yapıldığını şu şekilde ifade eder: "Üslup bakımından bir geleneğe veya bir ekole bağlanmadan yapılmış olan bu resimlerde hikâyeci, anlatmak istediğini hemen bir resimle belirler" (Derman, 1988: 11). "Çoğu kez acemi bir ressam elinden çıktığı belli olan resimlerde imza hemen hemen hiç yoktur ve çoğunun hikâyeyi yazan hattat tarafından kaleme alındığı söylenebilir." (Derman, 1988: 9) Derman, hikâyedeki resimlerin estetik olarak çizilmemesinin ve sadece önemli olayların değil hatta olay akışına hiçbir şekilde yardımcı olmayan sahnelerin de çizilmiş olmasının okuyucunun hayal gücünün üzerine çıkılmamak istenmesinden kaynaklandığını iddia eder.



Şah İsmail hikâyesindeki resimlerin diğer nüshalardan daha muntazam çizildiği göze çarpmaktadır.



Yazma eserlerde olay ile okuyucu arasında bir bağ kurulmasına ve okuyucuyu olayların akışına katmak için hikâyenin kalıplaşmış noktalarına minyatür çizildiğini belirten Derman, hikâye kitapları taş baskı usulüyle çoğaltılmaya geçince baskı olanaklarından faydalanarak resimler çizilmeye başladığını ifade eder. Çoğunun hikâyeyi yazan hattın tarafından kaleme alındığını iddia ederek önemli sahneleri vurgulayan bu resimlerin minyatürleri çizen ressamların ustalığından yoksun, yalın ve basit çizgili olduğuna değinmiştir. (Derman, 1988: 9.)

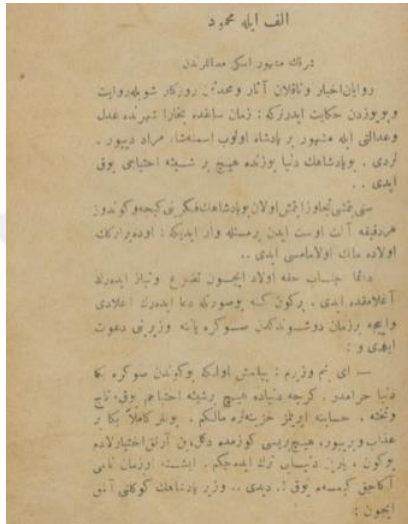
1.3.2. Matbaa Harfli Baskılar

1.3.2.1. Yazı Özellikleri

El yazması eserlerin hemen hemen azalmaya başladığı zaman diliminde taş baskı ve eski harfli matbu eserlerin basımı çoğalmıştır. “*Matbu kitapların çoğalmaya başladığı XIX. asır*

başlarına kadar sahaf dükkânlarında mevcut olan kitapların hemen hemen hepsi yazma kitaptır." (Erünsal, 2013: 150). Matbaanın faaliyette olduğu bu dönemde kitapların sonunda basımevi ya da kütüphaneden çıkmış veya çıkacak olan kitap isimleri bildirilerek okuyucu buralara yönlendirilmeye çalışılmıştır.

Taş baskı eserlerde olduğu gibi matbaa harfleriyle basılan eserlerde de yazı tipi özelliği aranmaz.



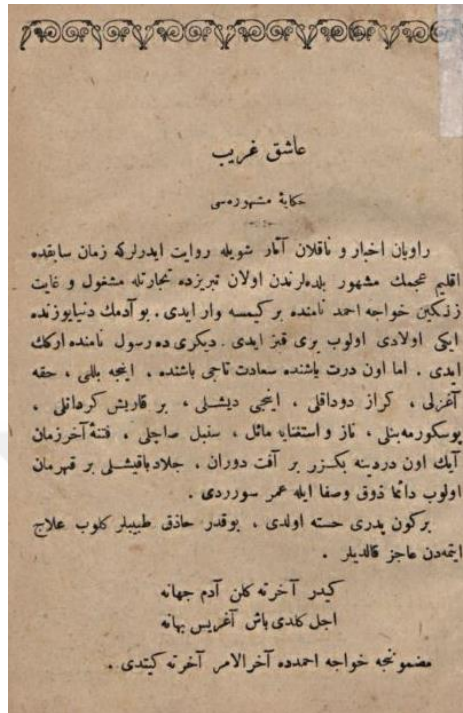
Elif ile Mahmut



Arzu ile Kanber



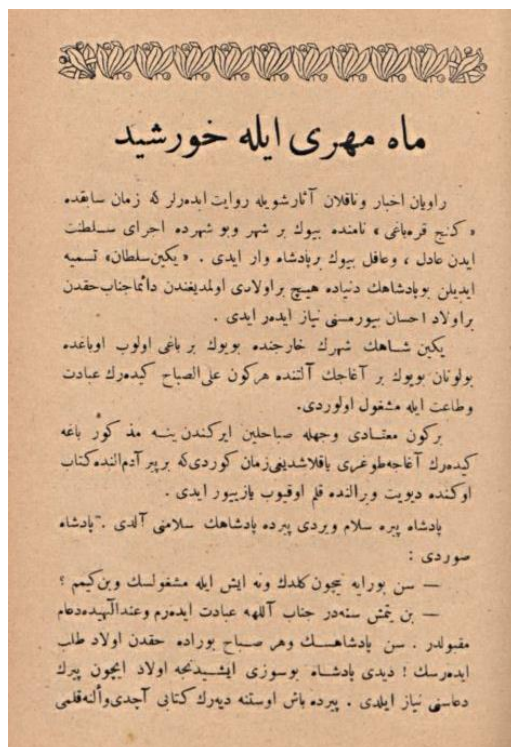
Asuman ile Zeycan



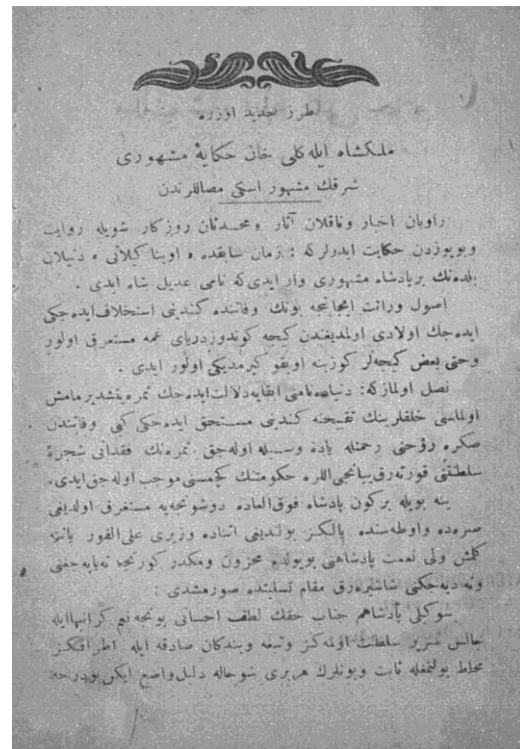
Âşık Garip



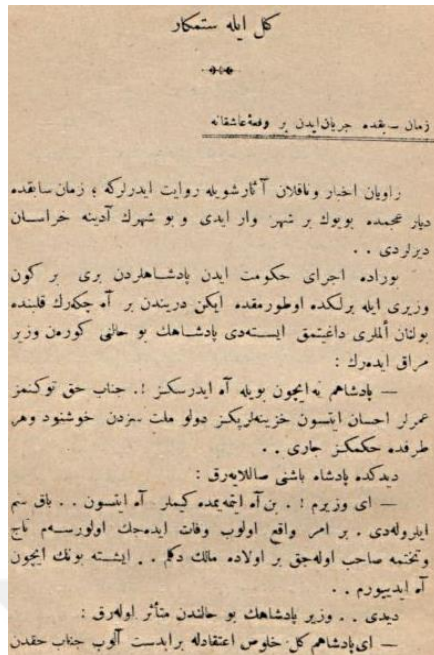
Kerem ile Aslı



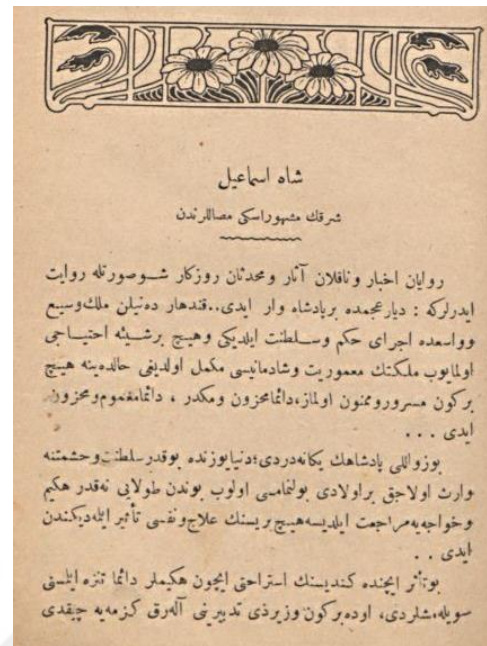
Hursit ile Mahmihri



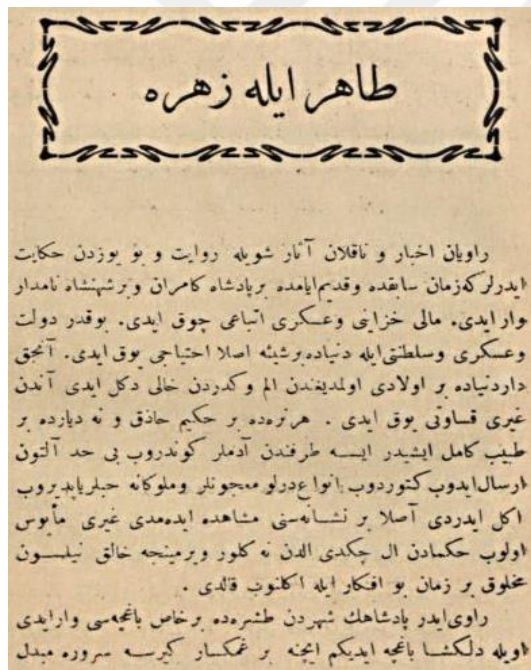
Melikshah ile Güllühan



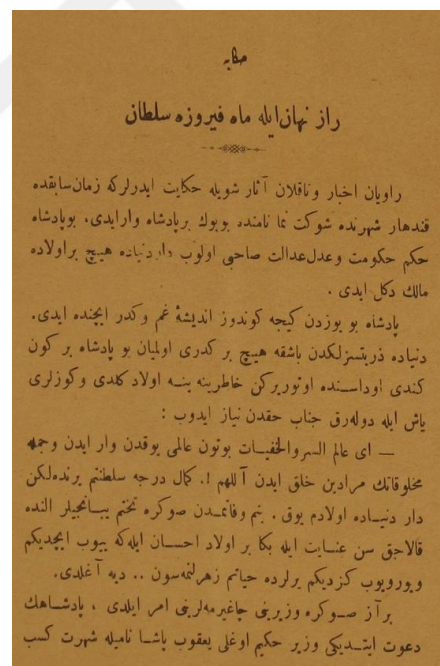
Gül ile Sitemkar



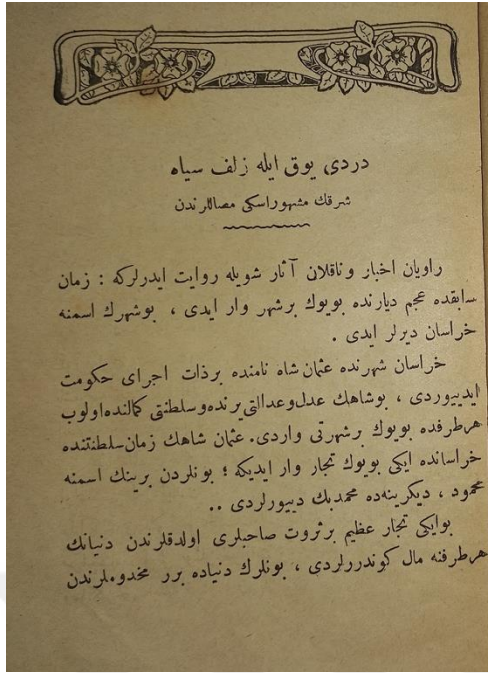
Şah İsmail



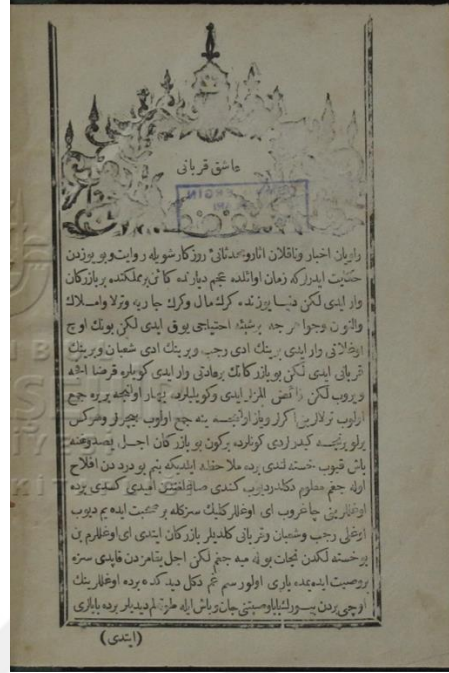
Tahir ile Zühre



Raznihan ile Mahfiruz



Derdiyok ile Zülfisiyah



Kurbani

1.3.2.2. Satır Sayısı, Sayfaların Düzenlenmesi

Asuman ile Zeycan 19, Hurşit ile Mahmihrî 20, Âşık Garip, Arzu ile Kanber, Tahir ile Zühre 21, Melikşah 19-23, Şah İsmail, Gül ile Sitemkâr, Raznihan ile Mahfiruz 23, Kerem ile Aslı 26, Elif ile Mahmut 23, Derdiyok ile Mahfiruz 20, Kurbani ise 25 satırlıdır. Taş baskı eserler ile ortalama olarak aynı satır sayılarına sahip olmaları matbaa tekniğinden kaynaklanmaktadır. El yazması eserler naşirin kişisel özelliklerine göre şekillenirken matbu eserlerde baskı tekniği ön plandadır.

1.3.2.3. Kapak bilgileri, Son Sayfa Formatı

Çalışma kapsamında ele alınan hikâyelerden 18 matbaa harfleriyle basılmış hikâye kitabı görülmüştür. Elimizdeki en eski matbaa harfli nüsha H. 1329 / M. 1911³⁴ tarihlidir. Araştırma Arap harfleriyle basılan nüshalar kapsamında olduğu için 1928 tarihli bir sınırlandırma

³⁴ Tevatür ile Meşhur ve Mütearef Olan Âşık Kerem ile Aslı Hikâyesinin Tekmil Nüshası, 1329, İstanbul: İktbal Kütüphanesi.

yapılmış ve neticede iki hikâyenin matbaa harfleriyle basılı nüshasının 1928 tarihli olduğu tespit edilmiştir³⁵.

Matbaa harfleriyle basılan hikâye kitaplarının kapak sayfalarında hikâyenin başlığı, niteliği, yayınevi, basıldığı yer, basım yılı, kitabın fiyatı ve varsa naşir/muharrir bilgileri eklenmiştir.

Hikâye kitaplarında kitabın adından hemen önce veya hemen sonra hikâye ile ilgili birtakım açıklamalar bulunmaktadır. Bu bilgilerde vurgu, olayın geçmiş zamanda yaşanmasına ve aşk hikâyesi olmasına yapılmıştır.

Eserin adından önce eklenen açıklamaya yalnız Resimli *Şah İsmail Hikâyesi* kitabında rastlanmaktadır.

Sekiz kitapta ise açıklama kitabın adından hemen sonra konulmuştur:

1. *Raznihan ile Mahfiruze Sultan* zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane
2. *Gül ile Sitemkâr Zaman-ı* sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane
3. *Melikşah ile Güllü Hanım* Şarkın eski masallarından
4. *Şah İsmail* Şarkın eski masallarından
5. *Asuman ile Zeycan* Şarkın eski masallarından
6. *Âşık Garip* (Hikâye-i meşhuresi)
7. *Derdiyok ile Zülfisiyah* Şarkın eski masallarından
8. *Elif ile Mahmud* Şarkın eski masallarından

1 kitapta ise eserin adının hem öncesinde hem sonrasında açıklama bulunur: Tevatür ile meşhur ve mütearef olan *Kerem ile Aslı* hikâyesinin tekml nüshası

Hurşit ile Mahmihri, Kurbanî ve Tahir ile Zühre kitaplarında ise alt/üst açıklama bulunmaz.

³⁵ Âşık Garib (Hikâye-i Meşhuresi), 1928, İstanbul: Marifet Matbaası; Tahir ile Zühre 1928, İstanbul: İktbal Kütüphanesi.

Bir kitapta eserin ait olduğu serinin adı verilmiştir: Meraklı hikâye külliyyatı *Arzu ile Kanber*.

Kerem ile Aslı kitabında “26 adet nadide resimle müzeyyendir” ve Tahir ile Zühre kitabında yer alan “20 adet nadide resimle müzeyyendir” ifadesi İkbâl Kütüphanesine ait bir ifade olarak görülmektedir. Bu kütüphaneden hem sayı olarak fazla resim ile hikâye tertip edilmiş hem de diğer 11 kitapta yer alan “... kıta resimle müzeyyendir” açıklamasından farklı olarak resimlerin diğerlerinden farklı olduğu vurgulanmıştır.

Yayının baskı sayısı hakkındaki bilgiye konusu halk hikâyesi olan kitapların yalnızca birinde karşılaşılmıştır. İkbâl kütüphanesinin yayımladığı Tahir ile Zühre hikâyesi 1928 basımında yer alan “Dördüncü tab” ifadesi aynı kütüphanenin diğer bir kitabı olan Kerem ile Aslı’da bulunmamaktadır.

Çalışma kapsamındaki 13 kitaptan 6’sında “Her hakkı mahfuz ve taklit edenler mesuldür” ifadesi bulunmaktadır. Bu kullanım ile yayıncı telif hakkı uyarısında bulunur. Bu durum matbu hikâye kitaplarının modern hikâye ve roman baskı tekniklerine yaklaştığını göstermektedir. Bu kitaplardan 5’inde yayıncı Cemiyet Kütüphanesi’dir. Kitaplardan 5’inde naşir/muharrir ismi/imzası bulunmaktadır. Arzu ile Kanber kitabında ise “yeni usule tahvil eden” ismi yer alır.

13 hikâye kitabından yalnızca Âşık Kurbanî de herhangi bir kapak bilgisi bulunmaz. Geriye kalan kitaplardan 8’inde kütüphane, 12’sinde de matbaa ismi verilmiştir.

Hikâye kitaplarından sekizinde fiyat bilgisine yer verilmiştir. Bunlardan dördü Cemiyet Kütüphanesi, biri Meşrutîyet, biri İkbâl Kütüphanesi tarafından yayınlanmıştır. Bu kitapların fiyatları 2 kuruş ile 60 para arasında değişmektedir.

1.3.2.4. Kenar Yazıları

Araştırmada kullanılan eski harfli matbu nüshaların hiçbirisinde kenar yazısına rastlanılmamıştır.

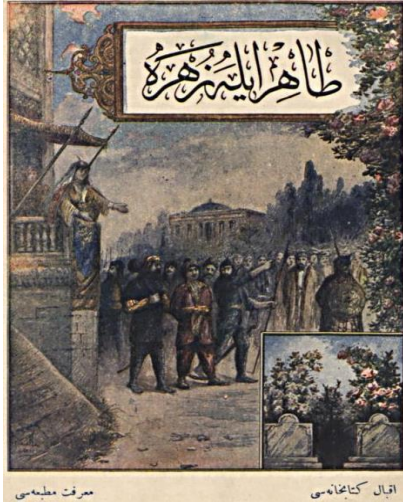
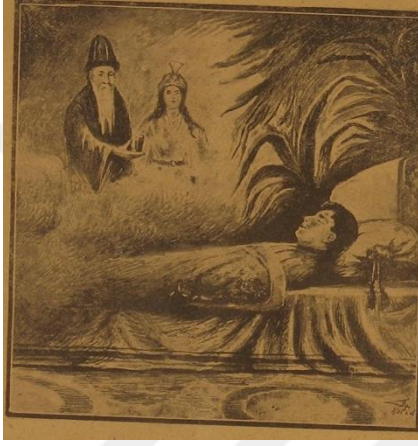
1.3.2.5. Resimler

Çalışmaya konu olan 13 matbu hikâye kitabından 11’inde resim bulunur. Arzu ile Kanber, Kurbanî hikâyesinde resim kullanılmamıştır. Kapak bilgilerinde “... kıta resim ile

müzeyyendir” ifadesi yer alır. Şah İsmail hikâyesinde ise 7 adet resim olmasına rağmen kapakta resim bulunduğu dair bir bilgiye rastlanmamıştır.

Hurşit ile Mahmihi 4, Gül ile Sitemkâr, Elif ile Mahmut, Raznihan ile Mahfiruz 5, Derdiyok ile Zülfisiyah 6; Asuman ile Zeycan, Âşık Garip, Melikşah ile Güllühan, Şah İsmail 7; Tahir ile Zühre 20 ve Kerem ile Aslı 26 resimden oluşmaktadır.

Bu resimlerin hikâyede olay akışına uygun yerlerde bulunmadığı dikkat çekmektedir. Matbu nüshalarda dikkat çeken ise resimlerin taş baskılar gibi çizim şeklinde olmamasıdır.



Asuman ile Zeycan kitabının metin içinde 9. sayfada “Kaleli Bey ile kahyası dervişe rast geliyorlar”, 16. sayfada “Asumanla Zeycan’ın masumane muhabbetleri” açıklamalı, 25. sayfada “Kaleli Bey kahyası Derviş Ahmet’i kovarken”, 32. sayfada “Cellat Asuman’ı Kum Meydanına götürüyor”, 33. sayfada “Asuman dağda [...]”, 40. sayfada “Asuman Basra’da

Afyoncu Dede kahvesinde beyit okurken”, 40. sayfada “Asumanla Zeycan’ın düğünü icra olunuyor” açıklamaları bulunan 7 resim bulunmaktadır.

Âşık Garip kitabı sayfa 8’de “Âşık Garip’in havuza para atması”, sayfa 9’da “Âşık Garip’in kazancı dükkanında kazan yapması”, sayfa 17’de “Âşık Garip’in kahvede şairlerle imtihanı”, sayfa 25’de “Âşık Garip’in atının çatlması”, sayfa 41’de “Âşık Garip ile Şahsenem”, sayfa 49’da “Âşık Garip ile Şahsenem’in saz çalmaları”, sayfa 57’de “Âşık Garip’in düğünü” açıklamaları bulunan 7 adet resim bulunur.

Derdiyok ile Zülfüsiyah hikâye kitabı sayfa 9’da “Zülfüsiyah kapıdan bakarak çocuğu gördü”, sayfa 16’da “Recep zevce ve kerimesi Zülfüsiyah’ı alarak İsfahan’dan firar ediyorlar”, sayfa 25’de “Zülfüsiyah ihtiyar kadınla Derdiyok’a haber gönderdi”, sayfa 41’de “Derdiyok zindanda düşünüyor”, sayfa 49’da “Derdiyok Seyyit Han huzurunda saz ile derdini arz eder”, sayfa 57’de “Zülfüsiyah Buhara emirinin sarayında” açıklamaları bulunan 6 adet resim bulunur.

Gül ile Sitemkâr hikâye kitabı sayfa 9’da “Gül ile Sitemkâr’ın mektepte ders okumaları”, sayfa 16’da “Padişah ve karısı Sitemkâr’a Cevri namındaki kızı almak için yalvarmaları”, Sayfa 17’de “Zıfaf odasındaki şahnişinde Gül’ün saz çalması ve Cevri’nin bunları görünce hiddetlenip dışarı çıkması”, sayfa 25’te “Yeşim dağındaki mağara kuyusunda Sitemkâr’ın cazı karıyı öldürdüğü”, sayfa 33’te “Zıfaf gecesı Cevri’nin Gül ile Sitemkâr’a hizmet etmesi” açıklamaları bulunan 5 adet resim bulunur.

Hurşit ile Mahmihri hikâye kitabı sayfa 8’de “Hurşit uykusundan uyandı ah dünya gözüyle bir daha görebilecek miyim”, sayfa 17’de “Efendim bu yayla sizin midir”, sayfa 24’te “Gel beyim öne ben düşeyim buraları çöldür deyip atları sürdüler”, sayfa 41’de “mesudiyet gecesı” açıklamaları bulunan 4 resim bulunur.

Kerem ile Aslı kitabı sayfa 8’de “Kerem”, sayfa 9’da “Aslı Han”, sayfa 16’da “Kerem’in Sofu ile Zengi’ye azimetı”, sayfa 17’de “Kerem ile Aslı bahçede”, sayfa 25’te “Şah ile Keşış: Şah kızı isterim”, sayfa 32’de “Kerem pederine saz ile anlatıyor”, sayfa 33’te “Gelin alayı”, sayfa 41’de “Keşış’in firarı”, sayfa 48’de “Kerem pederinden müsaade talep ediyor”, sayfa 49’da “Çeşme başındaki türkü”, sayfa 57’de “(Acuzde) koca karı ile kızlara rast geliş”, sayfa 64’te “Haramiler”, sayfa 65’te “Kerem dağa türkü söylüyor”, sayfa 72’de “Murat ırmağına türkü söylüyor”, sayfa 73’te “Çoban ceylan köprü”, sayfa 80’de “Kuru kafa”, sayfa 81’de “Dişçi karı-Kerem-Aslı”, sayfa 88’de “Kayseri beyinin huzurunda saz”, sayfa 96’da “Kerem kızlara türkü söylüyor”, sayfa 97’de “Halep paşası kola çıkmış Kerem’i davet ederken”, sayfa

104'te "Kerem Halep Paşasıyla beraber", sayfa 105'te "Kerem'in ağzından bir duman zahir olup yandığı", sayfa 112'de "Keşişin katli", sayfa 113'te "Aslı Han yanması", sayfa 120'de "Karının cezayı maddiye ve maneviyesi idi", sayfa 121'de "Sofinin düğünü" açıklamaları bulunan 26 resim bulunur.

Elif ile Mahmut kitabı sayfa 16'da "Mahmut bahçedeki kızlar arasında sevdiğini görmesidir", sayfa 17'de "Mahmut sevgilisi Elif'i bahçede görüyor", sayfa 33'te "Cadı karı Elif'in sarayı kapısı önünde iken", sayfa 39'da "Mahmut padişah ile satranç oynarken", sayfa 65'te "Mahmut kaleye götürülürken" açıklamaları bulunan 5 resim bulunur.

Melikşah ile Güllühanım kitabında 6 adet resim mevcuttur. Sayfa 6'da "Derviş padişaha elma veriyor. Padişah da dervişin oğlunu seviyor", sayfa 11'de "Derviş Güllühanım'ın resmini havi kâğıdı Melikşah'a verdi", sayfa 18'de "Gülbüz Pehlivan ile Melikşah validesi oturdular", sayfa 22'de "Melikşah kızı odadan alıp dışarı çıkardı", sayfa 26'da "Validesinin zoru ile Pehlivan Melikşah'ın gözlerini çıkardı" açıklamaları bulunan 5 adet resim bulunur. Sayfa 27 ve 29 da ise açıklamasız iki resim yer alır.

Raznihan ile Mahfiruze kitabı sayfa 9'da "Derviş rüyada: İşte şehzadem kısmetin olan kız budur. Oğlum bu kız Hint padişahının kızı Mahfiruze Sultandır", sayfa 17'de "Raznihan babasının Hindistan'a gitmesi için müsaade edildiğinin resmidir", sayfa 25'te "Raznihanın Hindistan padişahının huzurunda aşkın ateşiyle yanarak saz çalmasıdır", sayfa 33'te "Şah baba bu oğlanın kanına girme sonra?..", sayfa 41'de "Zindan içinde şehzade ile kız erkek kıyafetinde ve dervişin zuhuru" açıklamaları bulunan 5 adet resim bulunur.

Şah İsmail hikâye kitabı sayfa 8'de Şah İsmail ve sevgilisi birbirlerine saz çalıyorlar", sayfa 11'de "Şah İsmail'in babası Türkmen beyine yaptığı eğlente oynayan kızlardan biri", sayfa 13'te "Gülizar Hanım böyle bir güzeldi", sayfa 18'de "Şah İsmail'in atası böyle hüküm sürüyordu", sayfa 19'da "Şah İsmail sarayın kapısını kırıyor", sayfa 21'de "Şah İsmail baktı ki kız gergef işliyor", sayfa 27'de "Türkmen Beyi" açıklamaları bulunan 7 adet resim bulunur.

Tahir ile Zühre kitabı sayfa 5'te "Padişahım eğer kız olursa adını Zühre koyasın", sayfa 6'da "Yarım elma ve padişah ile Hanım Sultan", sayfa 8'de "Tahir uyurken Zühre bir buse alır", sayfa 12'de "Tahirle Zühre", sayfa 20'de "Padişah bunları seyreyledi", sayfa 24'te "Hanım Sultan efsunlu şerbeti padişaha sundu", sayfa 28'de "Zühre pencerenin iki kanadını açtı", sayfa 30'da "Padişah cellada emredip vur şu hain oğlanın boynunu", sayfa 33'te "Tahir zindan içinde", sayfa 38'de "Kalk şu atın üzerine bin", sayfa 41'de "Daye dikkat ile bakıp gördü

ki Tahir'dir", sayfa 45'te "Birbirlerine sarılıp", sayfa 49'da "Tahir hemen palayı çıkardı", sayfa 52'de "Padişah kendi eliyle Tahir'in ellerini bağladı", sayfa 54'te "Acaba bu sal Tahir'in olduğu sal mıdır", sayfa 61'de "Tahir'in kulağına bir at kişnemesi gelir", sayfa 68'de "Zühre Tahir'in yanına gelir", sayfa 75'te "Padişah cellada edip", sayfa 78'de "Arap kendini helak eder", sayfa 79'da "son nedamet" açıklamaları bulunan 20 adet resim bulunur.

1.3.3. Yeni Harfli Matbular

Halk kitaplarının yeni harflere aktarımı 1928 harf inkılabına dayanmaktadır. Bu süreçten sonra hikâyeler Latin harfleri ile yayımlanmaya başlanmıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan hikâyeler günümüze kadar pek çok kere Latin harfleriyle basılmıştır.

1.3.4. Yeniden Yazımlar

Bir halk kitabının yeniden yazılması, alt metinden yola çıkarak yeni bir metin inşa edilmesi şeklinde olmaktadır. Ahmet Özgür Güvenç, yeniden yazmanın genellikle bir yazarın başka bir yazara ait eserin yeniden yazması şeklinde yorumlayarak yeniden yazmanın "aslında bir alt metinden yola çıkılarak bir ana metin ortaya koyma işi" olduğunu ifade eder. (Güvenç, 2019: 35.)

Metinlerin yeniden yazımı yeni bir hikâye, masal, roman vs. yazılı anlatım türlerinde olabileceği gibi güzel sanatların resim, tiyatro, sinema gibi dallarında da meydana gelebilir.

Çetin, 1928 sonrasında gelişen hikâye üslubunun yavaş yavaş roman/uzun hikâye yapısına doğru kaymaya başlamasının sebebini şöyle açıklar: "muhtemeldir ki 1928 yılında yapılan harf değişikliği, arkadan gelen halk kitaplarının/anlatılarının modernize çabaları, halkın roman/uzun hikâye okumaya doğru evrildiği düşüncesinden kaynaklanmış olsun. Zira sadece halk hikâyeleri değil, hikâyelerin devamı niteliğinde ve halk hikâyeleri tarzında yeni hikâyeler yazılmaya başlanır" (Çetin; 2020: 81).

İKİNCİ BÖLÜM

YAZILI ORTAMDAKİ ÂŞIK TARZI HALK HİKÂYELERİNDE ŞEKİL VE ÜSLUP

Şerif Aktaş, “Üslupla uğraşmak isteyen insanın dile bakışı, her seviye ve her tarzdaki dilbilimciden, sözlükbilimciden, anlambilimciden ve diğerlerinden farklıdır. O, kelimelerin manasını, kuruluşların gramere uygun şeklini gözden uzak tutmadan bunların metin içinde kazandıkları değer veya değerlere dikkat etmek, kendi aralarında meydana getirdikleri ilişkiler ağını yakalamak ve açıklamak zorundadır.” der (Aktaş, 1986: 23).

Dildeki kelimelerin ilk anlamlarından başka yan anlamları olduğunu, edebiyatta kelimelerin ve kuruluş formlarının yalnızca düz anlamları ve ilk şekilleriyle görev almadıklarını belirten Aktaş, konuyu şöyle açıklar: “Bilerek başvurulmuş çeşitli seviyelerdeki söz sanatları, benzerlik ve birliktelik üzerine kurulmuş ifade şekilleri, yan anlamın zenginleşmesini sağlayacak kelime ve kuruluşlara iradi olarak fazla yer verilmesi, kısacası metnin estetik değer kazanacak tarzda kurulması onu meydana getiren unsurların keyfi değil, bilerek kasten seçildiğini düşündürmektedir.” (Aktaş, 1986: 31). Aktaş, bunu, tabii dilin imkânlarından, şartlarından sapma, ayrılma olarak değerlendirir ve “üslup incelemesi, bu sapmanın sınırlarını, sebeplerini ve şartlarını belirli prensipler etrafında izaha gayret sarfeder” der (Aktaş, 1986: 31).

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinde de geleneğin oluşturduğu bir dil vardır ve bu dil, anlatıcı ile okuyucunun iletişim sağlayabileceği bir düzlemde oluşur. Yani anlatıcı, “söz ettiği varlık ve konu karşısındaki duygularını, düşüncelerini, kısacası sübjektif tavrını seçtiği kelime, kuruluş ve söyleyiş tarzıyla” (Aktaş, 1986: 35) okuyucuya hissettirir. Böylece hikâyelerin kendine has dili meydana gelir. Belli bir gelenek çevresinde oluşan ve gelişen hikâyelerin mesajı iletme şekli bunları diğer edebi türlerden ayırır. Onların bu ayırıcı özelliği, üslubu meydana getirir. Pierre Guiraud’nun ifadesiyle “Gerçekten de tür kavramı üslup kavramından ayrılmaz. Her türün yalnızca kompozisyonunu değil, kelime servetini cümle yapısını, söz sanatlarını ve süslerini belirleyen önceden tesbit edilmiş vazgeçilmez ifade modelleri vardır.” (Aktaş, 1986: 70). Destan, efsane, masal, roman ve modern hikâyenin her birinin ayrı üsluplara sahip oluşları kullandıkları dil malzemesinin çeşitliliği ile açıklanabilir. Âşık tarzı halk hikâyeleri, bu türlerin her birinden izler taşıyan karma bir üslup özelliği arz eder. Ancak bu karma oluş, türün kendisi içinde bir terkibe vardığı için karmaşık bir görünüm ortaya koymaz.

Yazarı kesin olarak bilinen eserlerde üslup ve şahsiyet arasında doğrudan bir ilişki kurmak mümkün iken anonim karakter arz eden halk hikâyeleri için bunu söylemek mümkün değildir. Bunu kolektif şuurun yüzyıllar içinde oluşturduğu üslup olarak değerlendirmek gerekir. Sözlü gelenekteki musannif yahut anlatıcı âşıklar için şahsi üsluptan söz etmek mümkündür. Ancak yazılı ortamdaki halk hikâyelerinin müstensih veya naşirlerinin muhtevada olduğu kadar üslupta da nasıl bir etkiye bulunduğunu belirlemek oldukça güçtür. Bu etki olumlu veya olumsuz yönde ortaya çıkabilir. Hatta Mehmet Kaplan, İran edebiyatını örnek alan Divan üslubu içerisinde kendine has söyleyiş biçimine sahip olan “*en bariz üslup sahibi görünen Fuzuli, Baki, Nef’i, Nedim ve Galib’in üslupları arasında bile*” (Kaplan, 2007: 193) ortak özelliklerin ayırıcı farklardan çok daha kuvvetli olduğuna dikkat çeker.

Mehmet Kaplan, “*Destanı romandan ayıran en büyük fark, teferruatı silmesi, basitleştirmesidir*” (Kaplan, 2019: 53) der. Âşık tarzı hikâye, destandan uzaklaşarak teferruata yönelmiştir. Ancak yazma ve taş baskılardaki dil ve üslup, destan etkisinden tam olarak kurtulamamıştır. Arap harfli matbu hikâyelerde ise eseri dil ve üslup bakımından romana yaklaştırma çabası ileri bir düzeyde hissedilir. Burada yazar müdahalesi içeriği değiştirme amacını gütmeyiz. O nedenle bir yazar üslubundan söz etmek de güçtür. Bu baskıların bir kısmında yazar adı hiç verilmez, kimilerinde ise “muharrir”, “naşir”, “yeni usule tahvil eden” gibi tanımlamalarla sunulan kişilerin kendilerine ait üslubunu belirlemek neredeyse imkânsızdır.

Hikâyeler her şeyden önce itibari metinlerdir. Olaylar ve kişiler yaşanan hayattan seçilmiş olmakla birlikte yazarın muhayyilesinde yoğrulduktan sonra metne dönüşür. Yazarın oluşturduğu bu ortam, Şerif Aktaş’ın ifadesiyle “itibari âlem”dir. Aktaş, itibari âlemi “*üzerinde yaşadığımız dünyadan, daha yerinde bir ifadeyle harici âlemden alınan unsurlarla sanatkar tarafından inşa edilen yeni ve muhayyel âlem*” biçiminde tanımlar ve buna bağlı olarak “*orada cereyan eden olaylara itibari olay, bu olaya iştirak eden insanlara itibari insan, mekâna da itibari mekân*” denilmesi gerektiğini ifade eder (Aktaş, 1984: 14).

Aktaş’ın işaret ettiği itibari âlemi oluşturan anlatıcının metin üzerinde şahsi üslubu takip edilebilir. Yazarı belli olmayan anonim ürünlerde üslubun nasıl aranması gerektiği hususunda ise Ahmet Çoban’ın üslup tanımı yol gösterici olacaktır. Çoban, üslubu “*dil değil, onun kullanılış tarzı; konu değil, onun işleniş biçimi; içerik değil, anlatılış yoludur. Boş bir süs*

olmadığı gibi, anlamlılık dolu bir güzellik unsurudur. Bir araç veya amaç değil, bir oluş ya da oluşum halidir.” (Çoban, 2004: 16-17) şeklinde tanımlamıştır.

Aynı konuyu farklı yazar/anlatıcının işleminde elbette farklı bir üslup ortaya çıkacaktır. Ancak aynı anlatıcı tarafından aynı konu da her söylenişte farklı bir metin haline gelir. Yazılı ortamda da özellikle bir asıl metinden kopya edilen yeni metinde birtakım değişiklikler meydana gelebilir. Hem başlı başına yeni bir konuda hem de herhangi bir metinden kopya edilen yeni nüshada meydana gelen değişiklikler sınırlı olmak zorundadır. Konuyla ilgili olarak Boratav, hikâyenin değişmeyen parçalarında âşığın ananevi lisan ve ifadeye uyduğunu, mensur anlatma kısmında ise tamamen olmasa da kendi dili ve ifadesinin hâkim olduğunu belirtir. Hikâye anlatmanın muayyen bir üslubu olduğunu, buna az çok bütün âşıklarda uyulduğunu ve bununla beraber hikâyecinin bilmediği kelimeleri sarf ederken bazen hatalı şekillerle tekrarladığını ekler. Boratav, umumi çizgilerini aktardığı şekil ve üslup geleneğinin dışına çıkanların da var olduğuna; yer, muhit ve zamana göre değişen birçok gelenekler olduğuna dikkat çeker.

Mehmet Kaplan, konu ve üslup arasındaki ilişkiyi açıklarken konunun taklidinin “*yalnız mubah değil aynı zamanda kaçınılmaz*” (Kaplan, 2007: 192) olduğunu belirterek bütün meselenin bir konuyu anlatışta yani üslupta olduğunu ifade eder ve “*Her şey taklit olunabilir, yalnız üslup taklit edilemez.*” (Kaplan, 2007: 192) yargısını ortaya koyar. Bu bakış açısıyla halk hikâyelerine bakıldığında gerek varyantlar arasındaki benzerliklerin gerekse bütün âşık tarzı halk hikâyelerinin yapı ve üslubundaki ortak özelliklerin çokluğu bir gelenek etrafında oluşan itibari metinlerin doğal bir sonucu olduğunu kabul etmek gerekir. Ancak birbirinin tekrarı izlenimini oluşturan bu benzerlikler üslupta genişleme yerine daralmaya sebep olmuştur.

Bu bölümde Şerif Aktaş’ın ifadesiyle ibare ve metindeki anlatma biçimini dikkatlere sunabilmek için dile ait unsurların metinlerdeki görünüşü (Aktaş, 1986: 54) üzerinde durulacaktır. Metinlerde kullanılan kelimelerin düz anlamlarından ziyade yan anlamlarının anlatıma ne kazandırdığının tespit edilmesi âşık tarzı hikâyelerin üslubu hakkında bir kanaat oluşturacaktır. Buradaki üslup, yer yer kişisel katkıların görülmesine rağmen anonim bir üsluptur. Âşık tarzı hikâye türünün kendisine ve hikâyelerin yazıldığı döneme ait özellikler, anonim yazar veya müstensih/naşir/yayıncının kişisel tasarrufları, incelenen eserlerin üslubunu oluşturmaktadır. Şerif Aktaş’ın (Aktaş, 1986: 101) değindiği gibi, üslup incelemesinde edebi

türden yani âşık tarzı hikâye türünden kaynaklanan unsurların da dikkate alınma zorunluluğu vardır.

Bu çalışma için belirlenen 13 hikâye şekil ve üslup bakımından incelenirken hem aynı hikâyenin yazma, taş baskı ve matbu metinleri arasında hem de diğer hikâyeler arasında karşılaştırma imkânı doğacaktır.

2.1. HİKÂYELERE VERİLEN ADLAR

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin ilk grubunu Arap harfli el yazması nüshalar oluşturur. Bu hikâyelerin yer aldığı yazma eserlerden ulaşılabilenlerin en eskisi 1208 (1793/1794), sonuncusu ise 1317 (1899/1900) tarihini taşımaktadır.

Taş baskı nüshalardan oluşan ikinci gruptaki hikâyelerin ulaşılabilenlerinin yarısından fazlası tarihsizdir. Tarihli olanların en eskisinde 1266 (1849-1850), sonuncusunda ise 1341 (1922-1923) kaydı vardır. Litografi adı verilen yöntemle Türkiye’de basılan ilk eserin 1831 kaydına sahip olduğu (Gerçek, 2001: 13) düşünülürse bu teknikle 1850 yılında bir halk hikâyesinin basılmış olması âşık tarzı hikâye geleneği açısından kayda değer bir gelişmedir. Bu, aynı zamanda XIX. yüzyılın ortalarında Türkiye’de önemli bir hikâye okuyucusunun mevcudiyetini de gösterir.

Üçüncü grupta yer alan ve matbaa harfleri ile basılan, bu araştırmada matbu/Arap harfli matbu/hurufat baskı olarak adlandırılan eserlerin ulaşılabilen en eski nüshasında 1329 (1911), sonuncusunda 1928 kaydı vardır.

Yukarıdaki bilgiler taş baskı tekniğiyle eser üretiminin başladığı yıllarda el yazması hikâye geleneğinin bitmek üzere olduğunu göstermektedir. Tabii ki taş baskı veya hurufat baskı yoluyla hikâyelerin çoğaltılıp dağıtıldığı yıllarda da el yazması hikâyelere rastlanmaktadır. Ancak sayıları oldukça azalmıştır.

Yazılı ortamdaki halk hikâyelerinin 1928 yılından sonraki neşirleri ise Latin harfleriyle basılmış eserlerdir. Bunlardan başka yeniden yazma olarak adlandırılan neşirler vardır ki bu eserler hikâyelerin orijinal metinlerini değil, bir yazar tarafından yeniden kaleme alınmış metinleri içerir.

2.1.1. El Yazması Nüshalar

Belirlenen 13 âşık tarzı halk hikâyesinden Gül ile Sitemkâr dışındaki 12'sinin toplam 37 nüshasına ulaşılmıştır. Bunlardan 6'sının baş tarafı eksik olduğu için başlık bilinmemektedir. Çalışmada kullanılan yazma nüshaların başlıkları şu şekildedir:

1. Âşık Kerem Dertli Kerem Fasl-ı Beyan Eder
2. Der Beyan-ı Hurşid Beg
3. Hikâyet-i Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssaları
4. Haza Kitab-ı Arzu ile Kanber
5. Haza Tahir ile Zühre hikâyetlerin min evvelihi ila ahirihi beyan ederler
6. Hikâye-i Mahmud ile Elif'dür
7. Hikâye-i Raznihan ile Mahfiruz Sultan
8. Hikâyet-i Âsman ile Zeycan
9. Hikâyet-i Âşık Karib
10. Hikâyet-i Kurbanî
11. Hikâyet-i Melikşah ile Güllühan
12. Şah İsmail ile Gülizar Hanım

Yazma hikâyelerde kapak yazıları bulunmamaktadır. Hikâyenin başladığı sayfada bir başka hikâye bitmiş olabilir ya da bir cönk içerisinde şiirler arasında hikâye bulunabilir. Böyle durumlarda kimi zaman hikâyelerin başı veya sonu kimi zaman da hem başı hem sonu eksik bulunmaktadır. Nihayetinde yazma hikâye başlıkları, hikâyenin başladığı sayfada verilmektedir. Yazma hikâyelerde bulunan başlıklar çeşitli açılardan ele alınacaktır.

Asuman ile Zeycan, Derdiyok ile Zülfisiyah, Mahmut ile Elif, Melikşah ile Güllühan, Raznihan ile Mahfiruze ve Tahir ile Zühre hikâyelerinin yazma başlıklarında öncelik erkek kahramanın adına verilmek suretiyle her iki kahramanın birden adı zikredilir. Aynı durum Şah İsmail hikâyesinde de geçerlidir. Kurbanî ile Perizat Hanım'ı konu alan hikâyenin tek yazma nüshası "Hikâyet-i Kurbanî" şeklinde yalnızca erkek kahramanın ismi zikredilerek adlandırılmıştır. Aynı şekilde Garip, Kerem, Hurşit ve Kurbanî hikâyelerinin yazmalarında yalnızca erkek adına yer verilmiştir.

Yazma nüshaları bulunan hikâyelerden Arzu ile Kanber'in başlığında kadın kahraman adı önce zikredilmiştir. Yazma nüshası bulunmayan ancak taş baskı ve matbu nüshalarında tıpkı Arzu ile Kanber örneğinde olduğu gibi öncelikle kadın kahramanın zikredildiği bir diğer anlatma da Gül ile Sitemkâr hikâyesidir.

Hikâyelerin başlıklandırılmasında dikkat çeken bir diğer husus ise kahraman adlarından önce veya sonra gelen kelimelerdir.

Sözlükte hikâye حكاية ve hikâyet حكايت kelimeleri aynı başlık altında verilir. Hikâyet kelimesi hikâye kelimesinin sonunda yer alan ه'nin ت'ye dönüşmesiyle hikâyet şeklini alır. Anlatı başlıklarında yer alan bu iki kelime birbirinin aynısıdır ve birbiri yerine kullanılabilir. Yazarın bu şekilde bir ayırım yapması tamamıyla üslubu ile ilgilidir.

Haza هزا kelimesi Devellioğlu'nda “bu, şu, o” şeklinde tanımlanır. Arzu ile Kanber yazması “Haza Kitabı Arzu ile Kanber”, Tahir ile Zühre “Haza Tahir ile Zühre...” başlıkları eldeki yazmanın işaret edilen hikâyeyi anlattığını belirtmek için kullanılmıştır.

Arapça “bu” anlamındaki “haza” doğu kültürlerinde eser adlarının başında sıkça görülen bir kelimedir. Her tür eser adında kullanılabilen bu kelimenin XV. yüzyılda Hamzavi tarafından yazılan *Haza Kitabı İskendername* adlı eserde yer bulması Türk edebiyatındaki eskiliğini göstermesi bakımından önemlidir. *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz*, *Haza Kitab-ı Dasitan-i Geyik* gibi birçok eserde bu kelime yer almıştır.

Haza kelimesi, basılı eserlerdeki hikâye başlıklarında yer almamaktadır. Ancak taş baskı eserlerden bazılarının iç kapağında eserle ilgili açıklama yapılırken “haza” yerine “işbu” ifadesinin yer alması dikkat çekicidir. (Örnek: “İşbu tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Kerem divanının tekmi nüshası ve kenarında beyne'n-nas meşhur olan Asuman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık Ömer'in dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem ve tertip olmuştur.”) Bazı taş baskı eserlerde bu tür ifadelerin yer alması “haza”nın yerine Türkçesini ikame etme çabasının bir sonucudur. Matbaa harfleriyle basılan eserlerde ise “haza” da “işbu” da yer bulmamıştır.

Kitap كتاب kelimesi Kamus-ı Türki'de “Yazılmış veya basılmış ve bir kalıbın içinde dikilmiş kağıtlar mecmu'ı” şeklinde tanımlanmıştır. Dede Korkut'un Dresden ve Vatikan nüshalarının başlıklarından yola çıkarak her iki yazmanın içeriğiyle başlıkları arasındaki ilişkileri inceleyen Ali Duymaz, bu başlıklarda “nâme”, “hikâyet” ve “kitap” sözcüklerinin bilinçli olarak kullanıldığını ileri sürer. Arapça kitap kelimesinin mutlağı ve prototipinin

Kur'an-ı Kerim olduğunu, kitap kelimesinin bizi anlayış olarak kutsala götürdüğünü belirten Duymaz, konu ile ilgili olarak şu yargıyı ortaya koyar: “Kavim ve bozkır kavramlarıyla paralel sözlü destanın aksine kitap demek din ve medeniyet demektir” (Duymaz, 2019: 110). Buradan yola çıkarak “Haza Kitabı Arzu ile Kanber” başlıklı nüshanın hem “Haza” ile işaret edildiği hem de “Kitab” ile kutsallaştırıldığı ortadadır.

“Olağanüstü durumları, din kaynaklı fevkalade kutsal olayları anlatarak insanlara ahlaki öğütler, dersler vermeyi amaçlayan hikâye, masal, fıkra, rivayet ve menkıbelerin genel adı” (Karataş, 2011: 333-334) olan “kıssa”nın kültürel arka planı da dini bir temele ve içeriğe dayanır. Başta Kur'an-ı Kerimde anlatılan bazı olayların kıssa olarak adlandırılması, daha sonra çoğunlukla bu kaynaktan beslenen ve çeşitlendirilerek sonraki yüzyıllara aktarılan geleneğin de âşık tarzı halk hikâyeleri üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Bu etki, bazı hikâyelerin adlarına yansımıştır.

“Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssası”nda geçen kıssa قصه kelimesi Devellioğlu’nda “1. fıkra, hikâye, rivayet. 2. vak’a, macera.” olarak tanımlanır. Fikret Türkmen, Türk halk hikâyelerine devirlere ve yörelere göre değişik adlar verildiğini vurgulayarak şu örnekleri sıralar: Dede Korkut’ta “boy”, XVI-XVIII. yüzyıllarda “hikâye”, Âzerî sahasında “hekât”, günümüzde Doğu Anadolu ve Azerbaycan’da “nağıl”. Ayrıca kısa hikâyelere “kıssa”, “serküşte” (sergüzeşt), türküsüz hikâyelere de “kara hikâye” adı verildiğini aktarır. (Türkmen, 1998: 488).

İdris Şengül, kıssanın hikâyeden farkını şu şekilde açıklar:

“Sözlükte ‘bir kimsenin izini sürmek, ardınca gitmek; bir kimseye bir haber veya sözü bildirmek’ gibi mânalara gelen kıssa kelimesi bir kimse yahut bir şeye ait hadiselerin adım adım, nokta nokta takip edilerek anlatılması / hikâye edilmesi ve bu niteliği taşıyan hikâyeyi ifade eder. Kelimenin bu etimolojik anlamı, kıssa türü hikâyede olayın adım adım izlenecek nitelikte önemli ve ilginç olmasıyla doğru ve gerçekçi olması niteliklerini ön plana çıkarır. Kıssanın hikâyeden farkı da bu nitelikleri dolayısıyladır. Çünkü asıl anlamı ‘nakil’ olan hikâye gerçekçi-hayalî, önemli-önemsiz başkalarına aktarılıp anlatılabilecek her tür olayı kapsar. Kur'an’da yer alan kıssalar için hikâye kelimesinin kullanılmaması da bu ayırımı dayanır. Zira Kur'an kıssaları ibret alınacak olan, tarihî doğruluk ve gerçeklik niteliği taşıyan olaylardır.” (Şengül, 2022: 498).

Bu doğrultuda Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssası başlığı itibarıyla anlatının hikâyeden farklı olarak doğruluğu ve gerçekliği olduğunu söylemektedir.

Kerem ile Aslı hikâyesinin yazma nüshasında bulunan “Âşık Kerem Dertli Kerem Faslı Beyân Eder” başlığında bulunan fasl فصل kelimesi “bölüm” anlamındadır. Millî Kütüphanede 259 numaralı cönkte bulunan bu anlatı, cönk içerisindeki bir bölüm olduğu için bu şekilde başlıklandırılmıştır. Fasl, yazılı ortamdaki hikâyelerde çok karşılaşılan bir kelime değildir. El yazması eserlerde bazen arka arkaya birkaç konu yer alabilmektedir. Bunların her birinin bir bölüm/fasıl olduğu düşüncesi ile böyle bir ifade kullanılmıştır. Sözlü ortamda ise hikâye anlatımının da içinde yer aldığı bir âşık programının adıdır (Düzgün, 2018: 270).

“Âşık Kerem Dertli Kerem Faslı Beyan İder”, “Haza Tahir ile Zühre Hikâyetlerin Min Evvelihi İlâ Ahiri Beyan Ederler” başlıklarında bulunan beyan etmek بیان “anlatma, açık söyleme, bildirme” olarak anlamlandırılır. Bu anlatıların beyan edildiği başlıkta vurgulanmıştır. Dede Korkut hikâyelerinde de anlatıların adları bu şekilde verilmiştir: “Dirse Han Oğlu Buğaç Han Boyını Beyan Eder Hanum Hey”, “Salur Kazanın İvi Yağmalandığı Boyı Beyan Eder”. Bu başlık tarzı destan-hikâye dönemini anımsatmaktadır.

Seçilen anlatılar arasında yalnızca Şah İsmail hikâyesinin yazma nüshasında bahsedilen hiçbir kavram kullanılmamış, yalnızca baş kahramanların isimleri ile başlık oluşturulmuştur: “Şah İsmail ile Gülizar Hanım”.

Sözlü gelenekte anlatı icra ortamına göre şekillenir, bu ortamda olayların gelişimi ve sonucu dinleyici için önemliken anlatının başlığı pek fazla dikkat çekmez. Ancak yazılı formda aynı şey söz konusu değildir. Bu ortamda anlatı bir yazım sürecinden geçer, olaylar, motifler değişime ya da dönüşüme uğrar, buna binaen de kompozisyona dikkat çekici bir başlık bulmak gerekir. İster nesir ister nazım türlerde olsun başlık eserin içeriği hakkında bilgi verir. Aslında neredeyse muhteva kadar önemli olan başlık kimi hikâyelerde yalnızca hikâyeye konu olan âşığın adıyla sınırlandırılmıştır.

Halk edebiyatının en eski örneklerinde sagu, ağıt gibi başlıklar bulunmamaktadır. Sonrasında Dede Korkut hikâyelerinde “beyan eder hanım hey” ile birlikte başlıkların kullanılmaya başlandığı, toplumsallıktan bireyselliğe geçiş olarak algılanmaktadır. Dede Korkut hikâyelerindeki başlıkların ayrıntılı oluşundan yola çıkarak âşık tarzı hikâyeleri yazıya geçiren kişilerin okuyucuyu metnin içeriğiyle alakalı merakı ortadan kaldıracak

şekilde başlıklar kullandığını söylemek mümkündür. Kazan Beğ Oğlu Uruz Beğin Tutsak Olduğu Boyunu Beyan Eder, Salur Kazanın Evi Yağmalandığı Boyu Beyan Eder, Salur Kazanın Tutsak Olup Oğlu Uruzun Çıkardığı Boy şeklinde içerik hakkında bilgi veren başlıkların ardından halk hikâyelerinde ise yalnızca kahramanlardan birinin ya da iki sevgilinin adının verilmesiyle oluşturulan başlıklar göze çarpar.

İlhan Başgöz, Arap romans geleneğinin en eski kaynağı olarak Kitab al Fihrist'i gösterir ve bu eserde Cahiliye devri ve İslam'ın ilk yıllarında yaşayan ve hayatları hikâyeye halinde yazılmış âşıkların adlarının verildiğini aktarır. Bu gibi kitapların da halkın arasında çok sevildiğini ifade ederek bu kitapların, hikâyeye konu olan âşıkla onun sevgilisi olan kızın adı ile anıldığını bildirir. Yüzyıllardır Yunan, Türk, Arap ve İran romans geleneğinin birbirlerinden etkilendiğini ve bütün bu bölgede romansların erkek ve kadın kahraman adıyla anıldığını aktarır. Başgöz, bu durumun destanlardaki ad verme geleneğinden tam bir uzaklaşma olduğunu destanların yalnızca Dede Korkut, Köroğlu gibi erkek kahraman adıyla anıldığını belirtir (Başgöz, 2012: 17-23).

2.1.2. Taş Baskı Nüshalar

Yazılı ortamdaki 13 âşık tarzı halk hikâyesinin tümünün taş baskı nüshalarına ulaşılmıştır. Bu nüshalardaki hikâye adları şöyle verilmiştir:

1. Arzu ile Kanber
2. Asman ile Zeycan
3. Âşık Kurbanı
4. Hikâye-i Âşık Garib
5. Hikâye-i Gül ile Sitemkâr
6. Hikâye-i Kerem
7. Hikâye-i Mahfiruze Sultan ve Razınıhan
8. Hikâye-i Mahmud ile Elifdir
9. Hikâye-i Tahir ile Zühre
10. Hikâyet-i Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssası

11. Mahımihri ile Hurşid Hikâyesi

12. Melik Şah ile Güllü Hanımın Hikâyesi

13. Şah İsmail

Taş baskı hikâyelerde eserlerin başlıklandırılmasında bariz bir fark göze çarpar. Yazmalarda yalnızca bir hikâyede var olan sadece isim ile oluşturulan başlık taş baskı hikâyelerin dördünde görülür: Hikâye-i Âşık Garib, Âşık Kurbanı, Hikâye-i Kerem ve Şah İsmail. Ayrıca yazmalarda var olan başlık çeşitlenmesi taş baskılarda oldukça azalmıştır.

Hikâye-i veya hikâyet-i şeklinde bir tamlama ile kurulan taş baskı nüshalar yukarıda sıralanmıştır. Burada asıl dikkat çeken taş baskı nüshalar arasında “hikâyet” ile tamlama yapılarak başlık oluşturulan Hikâyet-i Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssası’dır. Çalışma kapsamında belirlenen hikâyelerin taş baskı nüshaları arasındaki tek “kıssa” şeklinde başlıklandırılan eser “hikâyet” ile başlamıştır.

2.1.3. Arap Harfli Matbu Nüshalar

Çalışma kapsamında ele alınan hikâyelerden 18 matbaa harfleriyle basılmış hikâye kitabı görülmüştür. Ulaşılabilen en eski matbaa harfli nüsha H. 1329 / M. 1911 tarihlidir. Arap harfleriyle basılan kitapların en sonuncusunun basım yılı ise 1928’dir.

Arap harfli matbu Kurbanı kitabında hikâyenin adı bir yerde verilmiştir. Arzu ile Kanber, Derdiyok ile Zülfüsiyah ve Kerem ile Aslı ve Şah İsmail hikâyelerinde başlık iki ayrı yerde bulunur. Geri kalan sekiz hikâyede ise hikâye adına üç farklı yerde rastlanmaktadır: dış kapak, iç kapak ve hikâye metninin başladığı yer. Aynı eserin belirtilen üç ayrı yerinde bazen hikâyenin adı küçük farklarla karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin Melikşah ile Güllühan hikâyesinin kapak sayfasında hikâyenin adı “Melikşah ile Güllü Hanım”, iç kapakta “Melikşah ile Güllü Hanım/Şarkın eski masallarından” biçiminde adlandırılırken hikâyenin başladığı sayfada “Tarz-ı Cedid Üzere Melik Şah ile Güllü Han Hikâye-i Meşhuresi Şarkın Meşhur Eski Masallarından” başlığı verilmiştir. Bu eserlerdeki adlandırmada dikkat çeken hususlardan biri de hikâye adlarının alt başlık veya üst başlıkla birlikte verilmesidir. Hikâye adının öncesine veya sonrasına getirilen kısa açıklamalar mevcuttur. Bunlardan en yaygın iki kalıp ifadeden biri şudur: “Zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane”. Diğer klişe ifade ise “Şarkın eski masallarından” biçimindedir. Bu, belli

naşirlerin eserlerinde belli klişe ifadeler kullandığı izlenimini veriyorsa da tüm eserler için doğrulanabilir bir tespit değildir.

Dış kapak, iç kapak ve metnin başında verilen başlıklardan doğacak karışıklığı önlemek üzere incelemede sadece hikâye metninin başladığı yerdeki başlık esas alınmıştır. Bunun istisnası olan Arzu ile Kanber'in hikâye metninin başladığı yerde başlık olmadığı için o hikâyenin adlandırılmasında iç kapak esas alınmıştır. Buna göre hikâyelerin adları şöyledir:

1. Arzu ile Kanber/Şarkın en eski ve en ziyade okunan âşıkane hikâyelerinden
2. Asman ile Zeycan/Şarkın meşhur eski masallarından
3. Âşık Garib Hikâye-i Meşhuresi
4. Derdiyok ile Zülfisiyah/Şarkın meşhur eski masallarından
5. Elif ile Mahmud/Şarkın meşhur eski masallarından
6. Gül ile Sitemkâr/Zaman-ı sabıkda cereyan eden bir vaka-i âşıkane
7. Hikâye-i Kerem
8. Âşık Kurbani
9. Mahmihri ile Hurşid
10. “Tarz-ı Cedid Üzere Melik Şah ile Güllü Han Hikâye-i Meşhuresi Şarkın Meşhur Eski Masallarından”
11. Hikâye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan
12. Şah İsmail Hikâyesi
13. Tahir ile Zühre

1329 tarihli Kerem ile Aslı hikâyesinin matbu nüshasında kapak yazısı “tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Kerem ile Aslı hikâyesinin tekmil nüshası” şeklinde oluşturulmuştur.

Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinin 1332 tarihli nüshasında başlık “Raznihan ile Mahfiruze Sultan” olarak verilmiş ve ilk nüsha gibi kapak yazılarına “zaman-ı sabıkda cereyan eden bir vaka-i âşıkane” ibaresi eklenmiştir.

Bu uzun ve tafsilatlı anlatımın dışında matbu nüsha başlıklarında dikkat çeken diğer bir husus ise “meşhur” tanımıdır. Âşık Garip kitabında hikâyenin başlığı “Âşık Garib Hikâye-i Meşhuresi” şeklindedir. Yukarıdaki ayrıntılı başlıklarda da işaret edilen durum bu anlatıların meşhur oluşuyla alakalıdır.

2.1.4. Yazma, Taş Baskı ve Hurufat Baskıdaki Başlıkların Karşılaştırılması

Âşık tarzı halk hikâyelerinin incelenen yazma ve basma nüshalarındaki başlıklarında en çok karşılaşılan terim “hikâye”dir. Ulaşılabilen 80 nüshanın 49’unda rastlanan bu terimin yazma nüshalarda bazen “hikâyet” şeklinde kullanıldığı görülür.

Hasan Kavruk, eski Türk edebiyatında “hikâye”nin, en geniş ifadesiyle ‘bir olayın anlatımı’ şeklinde düşünüldüğüne dikkat çekerek manzum olsun, mensur olsun bir olayı anlatan tarih, masal, efsane, latife, destan, menkıbe vs. gibi tahkiye esasına dayanan bütün eserlerin genel olarak hikâye adıyla adlandırıldığını belirtir ve hikâye türünden bir eserin destan, kıssa, efsane, menkıbe, latife, tarih, nevadir vb. gibi isimlerle de anılabildiğini ifade eder (Kavruk, 1988: 7).

Âşık tarzı halk hikâyelerinde de hikâye (hikâyet), bugünkü anlamda bir edebi tür değil, “kişinin başından geçen olaylar” anlamında kullanılmıştır. Ancak kronolojik olarak yazmalar, taş baskılar ve matbular sıralamasında her bir aşamanın kendine has üslup özellikleri oluşturduğu dikkate alındığında hikâye adlarında da bir farklılaşmanın ortaya çıkması tabiidir. Başlıklarda hikâyet kelimesine sadece yazmalarda rastlanmasını onların daha eski oluşu ve o eserlerde eski geleneğin etkisinin daha fazla olduğu şeklinde açıklamak gerekir. Dede Korkut Kitabının nüshalarından birinin Hikâyet-i Oğuzname-i Kazan Beg ve Gayrı biçiminde adlandırıldığı dikkate alınırsa yazmalar dönemi hikâyelerinde bu geleneğin devam ettirildiği görülür.

Ulaşılabildiği kadarıyla en eski nüshası 1850’de basılan ve 1923’e kadar devam eden süreçteki taş baskı hikâyelerin adlarında hikâyet kelimesine rastlanmaz. Hikâye kelimesi ise Farsça ve Türkçe tamlama biçiminde olmak üzere iki farklı kullanımla karşımıza çıkar (*Hikâye-i Tahir ile Zühre* ve *Melik Şah ile Güllü Hanın Hikâyesi* gibi).

Yazılı ortamdaki Arap harfli hikâyelerin üçüncü aşaması olan matbu eserlerin bazılarında ise “hikâye-i meşhure” teriminin kullanıldığı görülür (*Âşık Garib Hikâye-i Meşhuresi* gibi). Bu kullanım hikâyenin pek çok kez yazıldığı, okunduğu ve anlatıldığı vurgusunu içerir. El yazması

eserlerdeki “yaşandığına inanılan” algısı yerine bunların “hikâye olarak anlatılan olaylar” biçiminde değerlendirildiği anlaşılmaktadır.

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin başlıklarında rastlanan terimlerden biri de “kitap”tır. Bu terimin kullanımına sadece yazma eserlerde Arzu ile Kanber’in iki ayrı nüshasında rastlanır (*Kitab-ı Arzu ile Kanber*). Burada da eski kültürün izlerini aramak gerekir kuşkusuz. Dede Korkut Kitabının Dresden nüshasındaki Kitab-ı Dedem Korkut Ala Lisan-ı Taife-i Oğuzan biçimindeki başlıkta da “kitap” vurgusunun öne çıktığına dikkat edilirse “hikâyet” kelimesinde olduğu gibi “kitap” kelimesinde de Dede Korkut geleneğinin etkisinin büyük olduğu anlaşılır.

Dede Korkut Kitabının Dresden nüshasındaki başlıkta yer alan kitap kelimesinin kültürel arka planını inceleyen Ali Duymaz, şu değerlendirmeyi ortaya koyar: “*Kitap kelimesi, bizi anlayış olarak dinî kutsallığa götürür. Türkçede kitap kelimesinin Kur’an karşılığı zaten mevcuttur. Dresden yazmasının başlığında “kitap” ve “Dede Korkut” isimlerinin tercihi, bu yazmada dinî ve ahlâkî ilkelerin, evrensel prensiplerin ya da Kur’an’a yönelik bir hayat felsefesinin daha ön planda olduğunu ortaya koyar.*” (Duymaz, 2019: 110). Duymaz’ın işaret ettiği hassasiyetin yazma halk hikâyelerinde de devam ettiğini söylemek mümkündür.

Kıssa, “*Bir olayı hikâye etme, anlatma, nakletme anlamlarına gelir. Aynı zamanda anlatılan olaya da kıssa denilir.*” (Güneş, 2004: 133). Kıssanın kültürel arka planı da dini bir temele ve içeriğe dayanır. Başta Kur’an-ı Kerimde anlatılan bazı olayların kıssa olarak adlandırılması, daha sonra çoğunlukla bu kaynaktan beslenen ve çeşitlendirilerek sonraki yüzyıllara aktarılan geleneğin de âşık tarzı halk hikâyeleri üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Bu etki, bazı hikâyelerin adlarına yansımıştır. İncelenen metinler içinde Derdiyok ile Zülfisiyah’ın yer aldığı iki taş baskı (*Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssası*, *Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssaları*) ve bir matbu (*Hikâyet-i Derdiyok ile Zülfisiyah Kıssası*) nüshadaki başlıkta geçer.

“Özellikle din ulularının (velilerin, ermişlerin), tarihin kendilerine önemli rol biçtiği şahsiyetlerin başından geçtiğine inanılan hadiselerin öyküsüne verilen ad” (Karataş, 2011: 391) olarak tanımlanan menkıbenin çoğulu olan “menakıb” kelimesi önceki dönemlere ait birçok eserin adında “menakıbname” şeklinde yer almıştır. Menkıbelerin kahramanları gerçek ve kutsal kişilerdir.

En yaygın ve bilinen şekliyle divan, bir şaire ait şiirlerin toplu olarak verildiği eserlerin adıdır. Özellikle klasik edebiyat geleneğinde şairlerin birer divan sahibi olması yaygındır.

Divan tertibinin kendine has kuralları vardır. Âşık edebiyatı temsilcilerinin şiirleri müstakil kitaplar yerine cönklere ve mecmualara kaydedildiği için onların divan sahibi olması yaygın bir uygulama değildir. Ancak Erzurumlu Emrah, Bayburtlu Zihni gibi medrese öğrenimi görmüş yahut Dertli gibi tasavvuf çevrelerinde bulunmuş bazı şairlerin şiirleri Divan adı altında yazılmış veya basılmıştır.

Kerem ile Aslı hikâyesinin taş baskı nüshalarının ikisinde hikâye başlığı “Divan-ı Kerem” biçiminde verilmiştir. Âşık tarzı hikâye geleneğinde “divan” kelimesinin hikâye başlığında yer alması da yaygın bir kullanım değildir. Kerem’in yaşadığına inanılan bir âşık olması, onun manzumelerine cönklerde ve farklı şiir mecmualarında yer verilmesi, ayrıca Kerem ile Aslı hikâyesinin nazım kısımlarının çokluğu bahsedilen eserlerin naşirini böyle bir başlık kullanmaya yöneltmiştir. Çeşitli cönk ve mecmualarda yer alan Kerem’e ait şiirlerde Âşık Kerem, Dertli Kerem, Kerem Dede mahlaslarının kullanıldığı görülür. Kerem ile Aslı hikâyesinin yazılı ortamdaki nüshaları hikâye metni olduğu kadar bir şiir mecmuası özelliğine de sahiptir. Kerem’in şiirleri içeriğine uygun epizotlara yerleştirilmiştir. Bu özelliğinden dolayı bu eserlere Divan-ı Kerem adı verilmiş olmalıdır.

Fasıl kelimesi sadece yazma eserler arasındaki Kerem ile Aslı hikâyesinin başlığında Âşık Kerem Dertli Kerem Fasıl-ı Beyân Eder şeklinde geçer. Fasıl, yazılı ortamdaki hikâyelerde çok karşılaşılan bir kelime değildir. El yazması eserlerde bazen arka arkaya birkaç konu yer alabilmektedir. Bunların her birinin bir bölüm/fasıl olduğu düşüncesi ile böyle bir ifade kullanılmıştır. Sözlü ortamda ise hikâye anlatımının da içinde yer aldığı bir âşık programının adıdır (Düzgün, 2018: 270).

Yazma eserlerin dördünün başlığında “haza” kelimesi geçmektedir. Bunlar Arzu ile Kanber, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre hikâyeleridir.

Haza kelimesi, basılı eserlerdeki hikâye başlıklarında yer almamaktadır. Ancak taş baskı eserlerden bazılarının iç kapağında eserle ilgili açıklama yapılırken “haza” yerine “işbu” ifadesinin yer alması dikkat çekicidir: “İşbu tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Kerem divanının tekmiil nüshası ve kenarında beyne’n-nas meşhur olan Asuman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık Ömer’in dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem ve tertib olmuştur.” Bazı taş baskı eserlerde bu tür ifadelerin yer alması “haza”nın yerine Türkçesini ikame etme çabasının bir sonucudur. Matbaa harfleriyle basılan eserlerde ise “haza” da “işbu” da yer bulmamıştır.

Hikâye adlarının öncesine veya sonrasına eklenen ifadeler yazmalarda ve basılı eserlerde farklılık arz eder. Arzu ile Kanber'in yazma nüshalarından birinin başlığı şöyledir: "Bismillahirrahmanirrahim Hikâyet-i Arzu ile Kanber Mufazzalıdır." Hikâyeye Besmele ile başlanması, anlatıya yüklenen değeri göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca mufazzal kelimesi ile burada verilen metnin Arzu ile Kanber metinleri arasında en üstünü, seçkini, muteberi olduğu vurgulanmıştır. Matbu eserlerde ise "*Arzu ile Kanber*/Şarkın eski ve en ziyade okunan âşıkane hikâyelerinden", "*Âsman ile Zeycan*/ Şarkın meşhur eski masallarından", "Tarz-ı Cedid üzere *Melik Şah ile Güllü Han Hikâye-i Meşhuresi*/Şarkın Meşhur Eski Masallarından." gibi ifadelerle bu hikâyelere bir anlatı anlamı yüklenmiştir. Yani hikâyede anlatılan olayların gerçekliği konusunda bir vurgu yoktur. Hatta "eskiden anlatılan bir masal" olarak görülmesine dikkat çekilmektedir.

Bazı el yazması hikâye başlıkları ise bir cümle bütünlüğü şeklindedir: "Haza Tahir ile Zühre hikâyetlerin min evvelihi ila ahirihi beyan ederler". "Baştan sona kadar" anlamındaki Arapça bir ibarenin başlığa konulması, esere dini bir nitelik kazandırma arzusu ile açıklanabilir. Başka bir eserde "Hikâyet olunur ki Kerem ile Han Aslı" ifadesi mevcuttur. Cümle biçimindeki başlık basılı eserlerde yoktur. Bunun istisnası olarak taş baskı iki ayrı nüshada Hikâye-i Mahmut ile Elifdir biçiminde bildirme ekiyle sonlanan bir cümle bütünlüğü söz konusudur.

Hikâye başlıklarında kullanılan ifadelerden biri de "beyan etmek"tir. Bu ifade el yazması eserlerden dördünün başlığında yer alır: "Hikâye-i Âşık Karib Beyan Olunur Vesselam", "Âşık Kerem Dertli Kerem Fasl-ı Beyan Eder", "Âşık Kerem Hikâyetini Beyan Eyledi", "Haza Tahir ile Zühre hikâyetlerin min evvelihi ila ahirihi beyan ederler." Bu kullanımlar kuşkusuz Dede Korkut Kitabının her hikâye başındaki ifadeleri çağırıştırır. Dede Korkut Kitabında "Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyını Beyan Eder Hanım Hey" örneğinde olduğu gibi bütün boyların başlığında beyan etmek ifadesi kullanılır. Buradaki "boyun beyan edilmesi"nin yerini el yazması hikâyelerde "faslın beyan edilmesi", "hikâyenin beyan edilmesi" almıştır. "Haza Tahir ile Zühre hikâyetlerin min evvelihi ila ahirihi beyan ederler." ifadesinde ise baş taraftaki "haza" ile, ortadaki "min evvelihi ila ahirihi" ile oldukça iddialı bir üsluba sahiptir. Arapça ifadelerin esere, gerçeklik ve kutsallık katmak üzere konulduğunda şüphe yoktur. Cümlelerin "beyan ederler" ile tamamlanması da bariz bir Kitab-ı Dede Korkut etkisidir. Hurşit ile Mahmihi hikâyesinin bir yazma nüshasındaki "der beyan-ı" ifadesi ise klasik Türk edebiyatı dönemi eserlerinin bariz bir uzantısı veya yansıması olarak değerlendirilmelidir.

“Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyeleri temelde birtakım olayların nakledilmesi esasına dayanan ama içinden çıktığı toplumun ürettiği destan, masal, efsane, kıssa ve menkıbe gibi farklı türlerin farklı üslup ve içerik özellikleri alınarak oluşturulan metinlerdir. Bu etki ve çeşitlilik hikâye adlarına da yansır. Hikâye adlarında hikâye, destan, kıssa, kitap, menakıp gibi terimlerin yer alması böyle bir etki ile açıklanmalıdır”.

El yazması eserlerdeki adlandırmalarda hikâyenin yaşanmışlığı vurgusu öne çıkarılmakta, hikâyenin ibret alınması gereken önemli bir metin olduğu hatırlatılmakta, hatta hikâyeye bir tür kutsallık atfedilmektedir. Hikâyet, kıssa, menakıp gibi kelimeler bu hikâyelerdeki olayın yaşanmışlığına vurgu olduğu kadar hikâyelerdeki kişiliklerin kutsiyetine inanılması telkinini de beraberinde getirir. Diğer taraftan, kitap, hikâyet ve beyan etmek ifadeleri Dede Korkut Kitabının devamı niteliğindeki bir geleneğin söz konusu olduğu anlamına gelmektedir.

Basılı eserlerdeki hikâye adlarına eklenen açıklama ifadeleri ise bu anlayıştan tedrici olarak uzaklaşıldığını göstermektedir. Taş baskı eserlerde ne öncekiler kadar kutsallık atfedilir ne de sıradan anlatılar gibi sunulur. O eserlerin iç kapaklarında daha yalın bir ifade yer alır: *Melik Şah ile Güllü Hanımın Hikâyesi, Hikâye-i Tahir ile Zühre* gibi.

Matbaa harfleriyle basılan eserlerde “Hikâye-i meşhure” veya “Şarkın eski ve en ziyade okunan âşıkane hikâyelerinden”, “Şarkın meşhur eski masallarından” ifadeleri bu metinlere kutsallık atfetmediği gibi onların okunup hoşça vakit geçirmek, kıssadan hisse almak özelliklerine sahip olduğu vurgulanır.

Hikâye adlarında çoğu kez mesnevi geleneğinin bir devamı olarak birinci derecedeki iki kahramanın adı yer alır. Bunlarda erkek kahramanın adının önce anılması da yaygın bir kullanımdır. Bir kısmında ise sadece erkek kahramanın adına yer verilir.

Hikâye adlarındaki kitap, hikâyet, beyan olunur gibi ifadelerde bariz bir Kitab-ı Dede Korkut etkisi olduğunu belirtmek gerekir.

Bütün yazma ve basma eserlerde hikâye kahramanlarının adlarına yer verilmesi vazgeçilmez bir kuraldır. Başlığına ulaşılan yazma ve basma toplam 80 nüshanın 67’sinde hikâyelerin birinci derecedeki kadın ve erkek kahramanlarının hikâye adında yer alması, mesnevi geleneğindeki uygulamanın burada da devam ettiğini göstermektedir. Mesnevilerde iki isim arasındaki bağlama edatının vav olması ve bunun “vü” veya “ü” şeklinde telaffuz edilmesine karşılık inceleme konusu olan hikâyelerde çoğunlukla “ile” edatının kullanıldığı

görülmektedir. Bu hikâyelerin sadece dördünde bağlama edatı olarak “vav” bulunmakta ve Türkçedeki kullanımına uygun olarak fetha ile harekelenmekte, yani “ve” şeklinde telaffuz edilmektedir. Bu adlandırmada mesnevi geleneğinin etkisi ve uzantısının bariz olduğu, ancak ifade ediliş şeklinin Türkçedeki kullanıma uygun hale getirildiği anlaşılmaktadır.

Çift kahramanın anıldığı hikâye adlarında öncelik çoğunlukla erkek adlarına verilmiştir. Arzu ile Kanber ve Gül ile Sitemkâr’ın bütün nüshalarında kadın adı önce anılır. Raznihan ile Mahfiruze ve Hurşit ile Mahmihri hikâyelerinde ise bazı nüshalarda kadının, bazılarında erkeğin adı önce anılır. Diğerlerinde daima erkek adı önceliklidir.

Gerek yazma gerek basma eserlerde Âşık Garip, Âşık Kurbani, Hurşit ile Mahmihri, Kerem ile Aslı ve Şah İsmail hikâyelerinin bazı nüshalarında hikâyenin sadece erkek kahramanının adına yer verildiği görülür. Aynı hikâyelerin çift kahramanlı adlandırmaları da vardır. Tek kahramanın olduğu adlandırmaların sebebi Şah İsmail ve Hurşit örneklerinde erkek kahramanın yer yer bedensel güç kullanması ve kavgalı ortamlarda bulunmasına bağlı olarak bir destan kahramanı gibi telakki edilmesiyle; Âşık Garip, Âşık Kurbani ve Kerem örneklerinde ise birinci derecedeki erkek kahramanın yaşamış veya yaşadığına inanılan âşıklar oluşu, böylece hikâyenin bir çeşit biyografik eser olarak telakki edilmesi ile açıklanabilir.

2.2. KALIP İFADELER

Sözlü anlatım ürünlerinde okuyucunun dikkatini çekmek üzere anlatıcının kullandığı birtakım kalıplaşmış ifadeler bulunur. Anlatıcı anlatının başında ve sonunda olduğu gibi olaylar arasında geçiş yaparken de kalıplaşmış ifadeler kullanır. Bu ifadeler araştırmacılar tarafından farklı kelimelerle adlandırmıştır. Çalışmada yazar/anlatıcının kullandığı bu türden ifadeler formeller/kalıp ifadeler/söz kalıpları terimleriyle karşılanmıştır.

Ali Berat Alptekin’in “Hayvan Masallarının Formel Yapısı” adlı çalışmasında formel terimini kullandığı görülür. Alptekin, formelleri “masalların bünyesinde bulunan kalıplaşmış ifadeler” olarak tanımlar (Alptekin, 2000: 159).

İlhan Başgöz, “*Türk Halk Hikâyelerinde Söz Kalıpları*” başlıklı yazısında söz konusu kalıp ifadeleri “formül”, “söz kalıpları” ve “tekerleme” adıyla anar ve “belli fikir ve duyguları, belli biçimler içinde, belli kelime grupları ile anlatırlar, gelenekseldirler.” (Başgöz, 1986: 39) şeklinde açıklayarak bu kalıpların ritmik özellikleri ile düzyazıdan ayrıldığına dikkat

çeker. Başgöz, ritmin iç uyaklar, eşit heceli sözcüklerin tekrarı, aliterasyon ve benzeri söz sanatları ile sağlandığını belirtir.

Saim Sakaoğlu “unutma ve yanlışlık gibi sebeplerle biraz bozulmuş olarak görülseler bile aslında bir kalıptan çıkmış gibi görünen bu sözlerle formel yani kalıp sözler” (Sakaoğlu, 2019: 82) adının verildiğini belirtir.

Anonim halk edebiyatı ürünlerinde bir anlatım üslubu olarak formel ifadeler yer bulmaktadır. Formel ifadeler masal araştırmalarında sıklıkla karşılaşılan bir konudur. Mehmet Ali Yolcu, masallarda bulunan formel yapının “*halk hikâyelerinde olduğu gibi diğer halk edebiyatı ürünlerindeki kalıp ifadelere nazaran daha belirgin*” olduğuna dikkat çekmektedir (Yolcu, 2011: 77).

Âşık tarzı halk hikâyelerinin başlangıcında “raviyan-ı ahbar” türünden kalıp ifadeler sıklıkla kullanılmıştır. *Türkülü Aşk Hikâyeleri* isimli eserinde İlhan Başgöz, sözlü gösterimin kalıntısı olan, özellikle giriş formellerinin yazılı romanslarda yaşamaya devam ettiğini söyleyerek “Râviler şöyle rivâyet ve hikâyet ederler ki” ifadesindeki “râviler” ile geçmişte hikâyeyi anlatan sanatçıların kastedildiğini yani yazıya geçmeden evvel hikâyenin sözlü ortamda yaşadığının bilgisinin dinleyicilere aktarıldığını belirtmiştir (Başgöz, 2012: 13). Başgöz, anlatılarda yer alan kalıp ifadeleri işaret ederek “*hikâyeye başlarken, bitirirken, bir de düz yazıdan türküye geçerken tekerleme kullanmanın değişmez bir gelenek*” (Başgöz, 1986: 40) olduğunu vurgular.

Sakaoğlu, masallar ve hikâyeler gibi sözlü metinlerde anlatıcının formellere olan etkisi ve formellerin de dinleyicilerle olan ilişkisini şu sözlerle açıklar: “*Anlatıcılar, dinleyicilerini büyüleyebilmek için, bir bölümü iç kafiyeli söyleyişlere başvururlar. Bu söyleyişler ortak gibi görülürse de bazı usta anlatıcılar kendilerine has söyleyişlerle bu kadroyu zenginleştirirler.*” (Sakaoğlu, 2019: 82).

Başgöz, “Âşık Müdâmi’nin ‘giriş kapısı’ bizim başlangıç formülleri dediğimiz” anlatım bölümünün sözlü ortamda oldukça acelesiz ve uzun olduğunu, âşığın adeta bir ev sahibi rolü üstlendiğini ve hoş geldin faslı ile hikâye başlangıcı arasının da çeşitli halk edebiyatı ürünleriyle dolu olduğunu belirterek anlatıcının zihnindeki metnin anlatılana kadar henüz son şeklini almadığını, tamamlanmadığını ifade eder (Başgöz, 2012: 108-111). Ancak yazılı ortamda bulunan hikâyelerde bu girişe rastlanmaz. Metin, nihayetinde yazıya aktarılan son halindedir ve bağlama göre değişmeyeceği gibi uzun ve tafsilatlı bir girişe de ihtiyacı yoktur. Sözlü

ortamda anlatıcı dinleyicisini gösterime hazırlama ihtiyacı duyduğu için bu türden uzun girişler tercih edilmişken yazılı ortamda anlatıcı ve dinleyicinin reel mekânı ve zamanı paylaşmaması eserin okuyucuya kısa bir giriş sunmasına zemin hazırlamıştır.

Boratav, basma halk hikâyelerinin sözlü hikâyelerin yazıya geçmeleriyle meydana gelmiş olmaları ve diğer yandan sözlü gelenekteki hikâyecilerin sanatlarının birçok unsurlarını yazılı edebiyattan almış olmaları sebebiyle basmaların şekil ve üslûbunun sözlü gelenektekinden pek farklı olmadığını ifade etmiştir. “Râviyân-ı ahbâr ve nâkılân-ı asâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivayet ederler ki” ile başlayan başlangıç klişesi ve tasvir klişelerinin kitapların malı olduğunu yani sözlü geleneğe kitaplardan geçtiğini buna karşılık basma hikâyelerin içinde karşılaşılan “aldı Garip, aldı oğlan” vs. klişelerin ise sözlü gelenekten kitaba geçtiğini bildirmektedir (Boratav, 2018: 57-58). Başgöz de *“Türk dilinin uzun yüzyıllar süren oluşumu içinde, tekerlemelerimizin çoğu sözlü halk edebiyatı kaynaklarından doğup gelişmişler, burası açık; fakat aynı gelişim süreci içinde yazılı kaynakların ve yukarı sınıf edebiyatlarının da dilimizin bu geleneksel kaynağına katkıda bulunduğunu görmezden gelemeyiz.”* (Başgöz, 1986: 47) diyerek yazılı kaynaklar ve klâsik edebiyatın halk hikâyelerindeki formeller üzerindeki etkisini açıklamıştır.

Çalışma kapsamında yer alan hikâyelerin nüshalarından yola çıkarak anlatının başlangıç ve bitişinde yer alan kalıp sözlerin el yazması, taş baskı ve matbu nüshalarda birbirine yakın olmakla beraber küçük farklılıklarla kendi üslubunu ortaya çıkardığı görülmektedir.

Başgöz, hikâyenin başlangıç kısmının bize kahramanın ailesini, bazı durumlarda da kendini tanıttığını ve hikâyeyi bir zaman-mekân eksenine oturttuğunu söyler. Başlangıç kısmının kısalığı uzunluğu ve üslup özelliklerinin tek tip olmadığını vurgular. Bu kısım sayesinde hikâye kahramanının, ailesinin, olayların geçtiği zaman ve mekânın gerçek olduğuna bizi inandırmak isteyerek hikâyenin tarihsel bir zaman içine oturtulduğunu belirtir (Başgöz, 2012: 74). Bu nedenle hikâyelerin hemen hepsinin giriş formelinde olayın eskilerden beri önemli kişiler tarafından anlatılıp aktarıldığına vurgu yapılır.

Başgöz, hikâyelerin kavuşma ya da ayrı düşme şeklindeki bitişinden sonra anlatıcının son söz minvalinde birkaç cümle daha kullanmasını şu şekilde açıklar:

“Anlatıcı çıkış kapısını kapattığında hikâye anlatımı sona erer. Kapının kapatılması açılmasından daha karmaşıktır. Erkek kahramanla kadın kahramanın kavuşması ile hikâye biter ama kapı hâlâ açıktır. Hikâye anlatımı bitse de, gösterim

bitmez. Burada anlatıcı artık yeni bir işlev üstlenmiştir. Bu, Doğu Anadolu düğünlerinde âşığın yüklendiği görevdir.” (Başgöz, 2012: 116).

Böylece hikâyelerin bitiş formellerinin dua, temenni gibi cümlelerden oluşmasını hikâye anlatım üslubu olarak görmek gereklidir.

Masallarda yer alan giriş formelleri okuyucuya anlatının masal zamanında, masal mekânında ve olağanüstü kahramanlar tarafından yaşanacağına hazırlar. Bir nevi okuyucu/dinleyici anlatının gerçek olmadığına hazırlanır. Ancak halk hikâyelerinin girişinde yer alan kalıp sözler tam anlamıyla anlatıya gerçeklik, yaşanmışlık kazandırmak için bulunur. Anlatıcı metnin raviyandan, nakilandan, muhaddisandan, âşık-ı sadıklardan, kâmil âşıklardan anlatılarak geldiğini, dolayısıyla gerçek bir anlatı olduğunu vurgular.

Hikâyecinin geleneksel kalıpları kullanırken dinleyicisi ile bir etki alışverişi içinde olduğunu dile getiren Başgöz, hikâyelerde söz kalıplarının kullanılışıyla ilgili şu tespitte bulunur: *“Hikâyeyi, derleyiciye yazsın diye anlatmak, yahut dinleyicisi olmayan bir odada mikrofonu anlatmak tekerleme sayısını azaltıyor. Hele hikâye kitap olarak yayımlanmışsa hemen hepsi kayboluyor. Ucuz halk kitaplarında, ancak ‘râviyân-ı ahbâr, nâkilân-ı asâr şöyle rivayet eder ki’ diye başlayan tekerleme kalabilmiş. O da hepsinde değil.”* (Başgöz, 1986: 40).

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin kalıplaşmış giriş ifadeleri vardır. En yaygın ifade kalıbı şudur: “Raviyan-ı ahbar, nakılan-ı asar ve muhaddisan-ı ruzigar şöyle rivayet ve hikâyet ederler ki”. Bu formel el yazması, taş baskı ve Arap harfli matbu nüshaların hemen hepsinde ufak değişikliklerle birlikte bulunur.

Arzu ile Kanber’in yazma nüshasının giriş formeli “raviyanı ahbar nakılanı asar ve muhaddisanı ruzigar şöyle rivayet ve nakleder ki” şeklindeyken taş baskı ve matbu nüshalarda giriş formeli “raviyan-ı ahbar ve nakılanı asar şöyle rivayet eder ki” şeklindedir. Üç nüshada da klişe giriş formeli kullanılmış ancak basılı nüshalarda “muhaddisan-ı ruzigar” ifadesi çıkarılmıştır. Arzu ile Kanber’in matbu nüshasının girişinde kullanılan kalıp sözler Asuman ile Zeycan, Âşık Garip, Derdiyok ile Zülfisiyah, Gül ile Sitemkâr, Hurşit ile Mahmihri hikâyelerinde de bulunur.

Asuman ile Zeycan hikâyesinin yazma nüshasında giriş formeli bulunmaz “zaman-ı evailde Kallu beyi derler idi bir bey var idi” ifadesiyle doğrudan anlatıya başlanır; taş baskı nüshada giriş “Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar ve muhaddisan-ı ruzigar şöyle rivayet ederler ki” şeklinde verilmiştir.

Âşık Garip hikâyesinde “Hikâyet. Şairan raviyan-ı ahbardan ve nakılan-ı asardan ve muhaddisan-ı ruzigârı raviler şöyle rivayet ederler ki” biçiminde verilir. Burada anlatıcı hikâyenin şairler arasında da anlatıldığına dikkat çeker.

Derdiyok ile Zülfisiyah yazma ve taş baskı nüshası “Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar ve muhaddisan-ı ruzigar şöyle rivayet ve hikâyet ederler ki” biçiminde, olayın sadece rivayet değil aynı zamanda hikâye de edilerek anlatıldığına dikkat çeker. Gül ile Sitemkâr hikâyesinin taş baskı nüshasında başlangıç formeli bulunmaz, anlatıcı direkt “zaman-ı evailde” girişi ile olaya başlar. Burada başlangıçtaki inandırıcılık sağlama unsuru atlanmıştır.

Hurşit ile Mahmihri yazma nüshasının girişinde bir başlangıç formeli bulunmaz. Fakat bir sonraki varakta “Raviler şöyle rivayet etmişler ki” cümlesi ile anlatı tekrar zaman ve mekân da açıklanarak başa alınır. Anlaşılan odur ki yazar/anlatıcı yanlışlığı gidermek istemiştir. Hikâyenin taş baskı nüshasındaki giriş dikkat çekicidir. El yazması ortamın üslubundan uzaklaşma vardır. Hikâye “şöyle naklolunur ki” cümlesiyle başlar. Yazılı ortamdan sözlü ortama kazandırılan klişe, el yazması eserde kısaltılmış bir şekilde bulunur.

Kerem ile Aslı hikâyesinin yazma nüshası oldukça zengin bir giriş formeline sahiptir: “Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar ve muhaddisan-ı ruzigâr raviler rivayet [üstad-ı] kamiller böyle hikâyet ider ki”. Bu cümle ile anlatının haberleri rivayet edenler ve nakledenlerin yanı sıra kâmil üstatların da bu hikâyeyi anlattığına dikkat çeker. Yazar anlatının önemini okuyucu/dinleyiciye bu cümlelerle aktarır.

Kurbani hikâyesinin yazma ve matbu nüshası aynı giriş formeline sahiptir ve klişe formel korunmuştur: “Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar şöyle rivayet ve bu yüzden hikâyet ederler ki.” Taş baskı nüshada ise “bu yüzden” ifadesi yerini “böyle”ye bırakır. Klişe ifadelerin kendi içinde ritmik bir yapı arz etmesi sebebiyle doğru kullanımın “şöyle rivayet ve böyle hikâyet ederler ki” şeklinde olması beklenir. Klişe ifade içindeki “böyle” ve “bu yüzden” kelimelerinin kullanımına Elif ile Mahmut’ta da rastlanır. Söz konusu hikâyenin yazma ve taş baskı nüshaları “Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı ruzigar şöyle rivayet ve böyle hikâyet ederler ki” biçiminde başlarken matbu nüshası “Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı ruzigâr şöyle rivayet ve bu yüzden hikâyet ederler ki” benzer klişesi ile başlar.

Melikşah ile Güllühan hikâyesinin yazma ve taş baskı nüshası benzer bir formele sahiptir. Yazma nüshada “Kamiller şöyle rivayet ederler ki” cümlesi ile hikâyenin güvenilir kişiler tarafından aktarıldığı; taş baskı nüshada “Âşık-ı sadıklar şöyle rivayet ederler ki” cümlesi ile

de dürüst ve sözüne güvenilir âşıklar tarafından aktarıldığı belirtilir. Burada sadık âşıklar ve kâmiller ile okuyucuya hikâyenin gerçekliği hususunda bir telkin söz konusudur.

Raznihan ile Mahfiruz hikâyesinin yazması klişe bir giriş formeline sahiptir: “Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı ruzigar şöyle rivayet ve böyle hikâyet ederler ki”. Taş baskı ve matbu nüshada ise formel kısaltılmıştır: “Raviyan-ı ahbar şöyle rivayet ederler ki”. Anlatıcının formeli özellikle kısaltmasından ziyade giriş formelinin unutulduğu düşünülmelidir.

Şah İsmail hikâyesinin yazma, taş baskı ve matbu nüshaları aynı giriş ve bitiş formellerine sahiptir: “Raviler şöyle rivayet ederler ki” biçiminde bir söz kalıbı ile anlatıya başlanır.

Tahir ile Zühre hikâyesinin yazma nüshası “Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar ve muhaddisatı ruzigar şöyle rivayet ve bu yüzden hikâyet ederler ki” formeli ile başlar. Burada anlatıcının “muhaddisan” yerine “muhaddisat” kelimesini kullanması yazım yanlışlığı olarak değerlendirilmelidir.

Hikâye metinlerinde yazım hatalarına sıklıkla rastlanmaktadır. Bu hataların halk metinlerini yazıya aktaran kişilerin eğitim seviyeleri ile alakalı olduğu düşünülmektedir. Raviyan-ı ahbar, nakılan-ı asar, muhaddisan-ı ruzigar ifade kalıpları genellikle bütün hikâyelerde yer alır. Ancak dikkatsiz veya kültür düzeyi yüksek olmayan yazıcılar bu ifade kalıplarını bazen yerlerini değiştirerek bazen harflerini yanlış yazarak bazen anlamsız eklemeler yaparak karmaşık ve zevksiz hale getirmişlerdir.

Âşık tarzı halk hikâyeleri iki şekilde sonlandırılır. Mutlu sonda kahramanlar kavuşur ya da ölüm ile birlikte mutsuz bir son meydana gelir. Yazar anlatıcı her iki durumda da okuyucuyu tatmin edecek bir ayrıntı daha anlatır. Anlatıda kahramanlar kavuşmuşsa, “murat aldı murat verdiler, baki ömürlerin zevk u sefa ile geçirdiler” türünden bir cümle ile kahramanların gelecekte de mutlu yaşadıklarını bildirir. Diğer taraftan kahramanlar kavuşmadan ölürse onların ahirette buluştuğuna dair bir anlatımda bulunulur. Anlatının sonlandığını belirtmek üzere kullanılan temmet, hitam, son gibi kelimelerin varlığı da yaygındır.

Çalışmada kapsamındaki hikâyelerden Arzu ile Kanber, Kerem ile Aslı ve Tahir ile Zühre’nin incelenen tüm nüshaları Kurbanî hikâyesinin ise sadece yazma nüshası mutsuz son ile bitmiştir. Diğerlerinin tümünde anlatı mutlu sonla bitmektedir.

Tahir ile Zühre hikâyesi kahramanların ölümü ile biter. Tahir ile Zühre’nin defnedilmelerinin ardından Zühre’nin üzerinde bir ak gül fidanı, Tahir’in üzerinde bir kırmızı

göl fidanı biter. “Melun Arap’ın mezarı üzerinde dahi bir kara çalı bitip iki gül fidanının arasına girip her kaçan ikisi birbirine kavuşmak murat eyleseler o kara çalı mâni olur, kavuşturmaz” (M: 79). Yazar metni “âşıkların ruhları için Fatiha” cümlesi ile sonlandırmıştır. Arzu ile Kanber hikâyesinde de yine âşıklar öldükten sonra mezarları yaptırılır. Bu mezarların üzerinde biri kırmızı biri beyaz iki gül fidanı biter (Y: 44-b). Taş baskı nüshada ise kahramanların definleri sonrası “meğer kabirden iki güvercin uçtu. Herkes hayrette kaldı. Bunlar şehitlere ve kırklara karışmıştır derler” (TB: 67). Hikâyenin matbu nüshasında da kahramanların kabirlerinden güvercin uçar (M: 44). Güller ve güvercinler kahramanların dünyada yaşamaya devam ettiğini göstermektedir. Kerem ile Aslı ve Kurbanî hikâyelerinde kahramanların ölümlerinden sonra anlatı sonlandırılır.

Arzu ile Kanber hikâyesi kahramanların birbirlerine kavuşarak aynı anda vefat etmeleri ile biten bir anlatıdır. Hikâyenin yazma nüshasında kahramanların ölümü ve “temmet, tamam oldu Arzu ile Kanber’in intihası, yazana okuyana gerektir şerbet bahası” (Y: 46-b) şeklindedir. Taş baskı nüsha “işte bu kıssadan hissedir gerek Arap ve gerek Rum cümlesi Leyla ile Mecnunu medh ve sena ederler, temmet” (TB: 68). Hikâyenin matbu nüshasında giriş formeli taş baskıyla aynıyken bitiş formelinde Arzu ile Kanber’in türbesinden bahsedilir. Yazarın dramatik bir anlatım ile türbe duvarına yazılmış olan “Gel ey zail bu yerde can u dilden niyaz eyle/ Tefekkür birle ahval-i cihanı keşf-i raz eyle” (M: 35) mısraları ile anlatım sona erdirilir. Bitiş formelleri kendi okur ortamının üslubuna göre sonlandırılmıştır. Yazma nüsha, yazarın ödüllendirilmesini hatırlatmanın yanı sıra bir okuma ortamında sunulabilecek eser için okuyucuya da “şerbet bahası gerek” olduğunu vurgular. Bu bir nevi anlatıcının dinleyicilere hatırlatma mesajıdır. Taş baskı nüsha anlatımın Araplardan Rumlara birçok okuyucu kitlesi bulunduğunu ve okuyucunun anlatıdan ders çıkarmasını bildirir. Burada hikâyenin ne kadar yaygın olduğuna özellikle dikkat çekilmek istenmiştir. Âşıkların ölümü ile sona eren hikâyelerin devamında âşıkların öteki dünyada kavuştuğunu düşündürmek için kabirlerinden kuş, güvercin vs. çıktığını söylemek anlatıcının okuru bir nebze olsun rahatlatma çabasıdır. Matbu nüshada yazar bu tekniği kullanmış fakat anlatıyı iyice dramatize etmiştir.

Âşık Garip hikâyesi “Onlar ermiş muradına. Hak Teala cümle ümmet-i Muhammed’i muradına nail eyleye. Âmin vesselam bilhayr. Her kim eline alırsa bu cöngü versin şeftali etmesin cengi. Böyle bilesiniz. Sahibi Âşık İsmail derler. Sene 1241” (Y: 57-b) cümlesi ile biter. Burada anlatıcı halk hikâyelerinin sonlarında genellikle var olan dua ve temenni ile anlatısını sonlandırır. Taş baskı ve matbu nüshasında bitiş formeli dua ile verilir “Bizleri dahi

husul u muratlarımıza bükam ve şadan buyursun. Âmin. Ya Muin. Temmet.” Hikâyelerde dua ile bitirmek klişe bir sondur. Burada farklı olan taş baskı nüshanın temmet ile bitirilirken matbu nüshanın “Âmin. Ya Muin” şeklinde bitirilmesidir. Matbu ortam üslubunda temmet ifadesi bulunmaz.

Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesi yazma nüshasında “muratlarına nail oldular Hak Teala bizleri dahi muradımıza erdire. Âmin. Derdiyok kıssası burada tamam oldu” cümlesiyle duadan sonra hikâyenin bittiğini haber verir; taş baskı nüshada bu bitiş ufak bir değişiklikyle yer alır “muratlarına erdiler İzzet Teala bizleri dahi muradımıza erdire âmin bihürmet seyyidelmurselin”. Hak Teala yerine İzzet Teala kullanımı tamamen müstensih'in üslubu ile ilgilidir. Matbu nüsha bitiş formeline yer verilmez. Kitap modern roman ve hikâyelerde olduğu gibi “Son” ifadesi ile bitirilir.

Gül ile Sitemkâr hikâyesinin taş baskı nüshası “ikisi dahi muratlarına erdiler” ifadesiyle bitirilir. Bitiş formellerinde yer alan okuyucu/dinleyiciye dua kısmı bulunmaz. Matbu nüshada klasik giriş formeli yer alır. Matbu nüshanın bitiş modern hikâye tarzına uygun olmakla birlikte formel ifade yalnızca eserin bittiğine dair “hitam” sözü ile verilir: “İşte bu biçare âşıkın hikâyesi dahi burada hitam buldu. Eğer padişah ahdinde sebat edip vezirin fakirliğine bakmayarak kızını oğluna almış olsa idi iki biçarenin başına bu felaketler gelmez idi. Hitam.” Burada da yayıncının son kelimesi yerine “hitam” kelimesini kullanması dikkat çekicidir. Çünkü matbu eserler şekil özellikleri açısından taş baskı eserlerin redakte edildiği, modernize edildiği eserler olarak görülür. Hitam kelimesinin kullanımı naşirin tercihi olmalıdır.

Hurşit ile Mahmihri hikâyesinin yazma nüshasının bitiş formeli ise yazma eser üslubuna uygun olarak “temmet” ile yapılır: “sonra anlar muratlarına yetiştiler. Temmetü'l-kitab bi-‘avni’l-lah 1247”. Matbu nüshada anlatının sonunda “İşte hikâyemiz burada tamam oldu. Son” cümlesi bulunur. Matbu ortamın klişe bitiş formelinin “son” kelimesi olduğu açıktır. Bunun yanı sıra bitişte el yazmalarında yer alan “temmet” ve “hitam”ı hatırlatan “tamam oldu” ifadesi yer alır. Anlatıcı geleneksel ile modern bir araya getirmiştir. Bunun bilinçli yapılıp yapılmadığı konusunda bir fikir beyan etmek güçtür.

Kerem ile Aslı hikâyesinin yazma nüshasında dua bitiş bulunur: “Anlar muradına erdiler biz de Hakk Teala cümlemizi dini ahirde muratlarına nail eyleye. Âmin.” Hikâyenin taş baskı ve matbu nüshası aynı formelle başlar ve aynı formeller biter: “Baki ömürlerin zevk ü sefa ile geçirdiler. Mevla-yı Müteal hazretleri sizleri ve bizleri cennet-i âlâsında muradımıza nail

eyleye. Âmin”. Anlatıcı yazma nüshada yer alan dua bitişini aynen korumuştur. Matbu nüshada bu bitişe ilaveten matbu ortamın üslubuna uygun “Son” ifadesi yer alır.

Kurbani hikâyesinin yazma nüshası “Kıssadan hisse almaya bu kadar da kafidir azizim” cümlesi ile bitirilir. Burada anlatıcı üslubu öğretici niteliktedir. Klişe bir formel kullanmak yerine ara söz minvalinde bir özlü söz söylenir ve “azizim” ifadesi de okuyucuyla sohbet havasında bir anlatım hissiyatı vermektedir. Taş baskı ve matbu nüsha ise klasik bir temenni anlamı içeren formel ile verilir: “Onlar ermiş muradına biz de erelim muradımıza vesselam”.

Mahmut ile Elif anlatısında yazma nüshanın sonunda yer alan “Muratlarına ermiş olanların muratları müyesser ola. Âmin” cümlesi ile dua edilir. Taş baskı nüshada ise “Ve darısı gerüde olanların başlarına müyesser ola. Âmin. Temmet” cümlesi ile temmet bildirilir. Matbu nüsha da klişe formel “bu yüzden hikâyet ederler ki” şeklinde devam ettirilmiş ve anlatının sonunda bir bitiş formeli sunulmamıştır. Bunun yerine hikâyenin sonu modernize edilerek kahramanlarının sonraki yaşamı hakkında bilgi verilmiştir: “Kemal derecede adalet ve nasfet ile kırk sene kadar padişahlık edip bütün halkı kendisinden memnun eyledi.”

Melikşah ile Güllühan hikâyesinde yazma nüsha “Anlar muratlarına ermiş siz dahi eresiniz” temennisi ile sonlandırılır. Anlatının matbu nüshası klişe giriş formeli ile başlarken bitişte yine matbu ortamın modern hikâyeye yaklaşan üslubu göze çarpar. Bir bitiş formeli verilmez ancak anlatının devamıyla alakalı okuyucunun merak duygusu tatmin edilmeye çalışılır: “Kemal derecede adalet ve nasfet ile kırk sene kadar padişahlık edip bütün halkı kendisinden memnun eyledi.”

Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinin yazma nüshası zengin bir bitiş formeline sahiptir: “Yani dâhilü’l-râ’i fi’lfâyi hasılı’l meram. Rabbim cemimizin hayallerini bu tarif ile maruf olan vallah billah cehenneminden baid olup cennete karib olur. Azizim hikâyesi tamam oldu burada. Cem’i insan bundan halas eyleye, zira ben durdum efem” Burada anlatıcı ses benzerliklerini kullanarak ve bir sohbet havasında anlatımını bitirmiştir. Taş baskı nüsha klasik bir bitiş formeli özelliği görülür: “baki ömürlerin zevk u sefa ile geçirdiler bu dahi bunda tamam oldu. Temmet.”. Matbu nüsha ise el yazması ve taş baskı hikâyelerde sıklıkla görülen “İşte bu hikâye dahi burada hitam buldu” cümlesi ile sonlandırılır. Buradaki bitiş formeli geleneksel bitiş hatırlatır.

Şah İsmail hikâyesinin yazma taş baskı ve matbu nüshalarında bitiş formeli dua konuludur. Fakat ifade farklılıkları üç ortamın üslubunu gösterir: yazma nüshada “Mevla sizlere

ve bizlere dünyada murat almayan adamlara cennette huri kızları almayı nasib eyleye âmin. Ya Muin. Temmet” formelinde “Ya Muin” esmasının bulunması yazılı ortamda sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Burada yapılan duada Allah’tan yardım istenir. Taş baskı nüsha ise bitiş formelinde anlatıcının üslubu dikkat çeker. “Mevla sizlere ve bizlere ve cümleye bermurat ve kamyab olmak nasip ve müyesser eyleye. Âmin.” Cümlesinde yer alan “bermurad ve kamyab” olmak anlatıcının Farsça kelime bilgisini gösterir. Matbu nüsha da klasik hikâye ile modern hikâye bitışı harmanlanmıştır: “Mevla sizlere ve bizlere dünyada murad olmayan adamlara cennette huri kızları ile mesrur eyleye. Âmin. Son.” Bu üsluba matbu hikâyelerde sıklıkla rastlanır.

Tahir ile Zühre hikâyesinin yazmasında bitiş formeli bulunmaz, taş baskı ve matbu nüshaları aynı şekilde bitirilir: “Bu âşıkların ruhları için Fatiha. Son.” Taş baskı hikâyelerde “son” bitişinin bulunduğu tek nüsha Tahir ile Zühre nüshasıdır.

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinde olaylar arası geçiş yaparken anlatıcı döneme, yazılı ortama ve kendinin üslubuna uygun bir şekilde kalıp sözler kullanır. Gülhan Atnur, raviyan-ı ahbar klişesi dışında kalan formüllerin de klasik Türk edebiyatından alınmış olduğunu vurgulayarak halk edebiyatındakilere nazaran daha fazla çeşitliliğe sahip olduğunu şu sözlerle belirtir: “*Halk hikâyelerinde yaygın olan ‘...biz geldik...; bunlar burada kalsın biz gelelim...’ gibi formüller de nüshalarda yer bulmuştur. Hikâyeye ait nüshaların formül yapılarında dikkat çeken bir diğer özellik ise başlangıçtaki sözlü kalıpların her olayın başında tekrarlanması ve zaman zaman bağlayışta da kullanılmasıdır.*” (Atnur, 2011: 142).

Yazılı ortamda bulunan formüllerin çoğunun üçüncü tekil/üçüncü çoğul şahıs anlatımına sahip olduğuna dikkat çeken Atnur, formüllerin kullanım amacını “*Müstensihler formülleri okuyucuyu metne hazırlamak ve metinde anlatacaklardan haberdar etmek, bölümleri birbirine bağlamak ve hikâyeyi geleneğe uygun kalıplarla sonlandırmak için tercih etmişlerdir*” (Atnur, 2011: 142) sözleriyle ifade eder.

Bağlayış formellerini çeşitli başlıklarda incelemek mümkündür. Halk hikâyelerinde kalıp sözler masallardaki kadar yoğun biçimde bulunmaz. Hikâyelerde anlamsız söz tekrarlarına yer verilmez. Hikâyelerde bulunan kalıp sözler okuyucuyu/dinleyiciyi giriş ve bitişe hazırlar.

Hikâyelerde tespit edilen ara formeller (bağlayış formelleri) sözleri olaylar arası geçişte ve uzun zamanı kısaca ifade etmek için kullanılır. Anlatıcı değişen durumları ifade etmek için ara formlere ihtiyaç duyar. Arzu ile Kanber hikâyesi yazma nüshasında “amma biz kocakarıya

gelelim”; “elhasıl-ı kelim, Bezirganbaşı döndü ve ayıttı”; “elhasıl bir ay taşra çıkmadı ve yine bizim hikâyemize gelelim”; “bizim sözümüz Kanber’e geldi”; “amma bizim hikâyemiz Arzu’ya geldi”. Taş baskı nüshada “gece gündüz ah vahınan vakti geçmekte olsun bu tarafta Arzuhan” biçiminde bir bağlayış ifadesi kullanılırken matbu nüshada “gelelim Kanber’e” şeklini alır. Kerem ile Aslı hikâyesinde de anlatıcı “biz gelelim Mirza Beğ...”, “gelelim sen keşişten haber ver” gibi cümlelerle okuyucuyu yeni olay halkasına çeker.

Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin olaylar arası geçiş yapmak için yazma ve taş baskıda “amma sen kıssayı kızdan dinle”; “Sen kıssayı Recept’en dinle” ifadesi ile diğer bir olayın anlatımına geçilirken matbuda “diğer taraftan Recep Keşan’da Derdiyok’u zindana koydurduğu zaman kendi kendine artık bundan kurtuldum” şeklinde anlatım vardır, olay halkalarını bağlama şekli olarak matbu nüshanın oldukça modernize olduğu görülür. Bağlayış formelleri Derdiyok ile Zülfisiyah’ın matbu nüshasında da aynı şekilde görülür. Matbu nüshada “biz Zülfisiyah’ı bu halde terk ederek Derdiyok’u takip edelim” şeklindedir. Taş baskı ve yazma nüshada aynı olay için “biz şimdi gelelim Derdiyok’a” ifadesi kullanılır. Asuman ile Zeycan hikâyesinde de “bir de biz gelelim biçare garip Asuman...”, “Asuman gitmede olsun biz gelelim biçare Zeycan...”, “sen kıssayı dervişten dinle”, “biz gelelim sen kıssayı oğlandan dinle” kalıp ifadeleri ile olay halkaları arasında geçiş yapılır.

Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinde de anlatıcı bir bölümden diğerine geçerken benzer ifadeler kullanır: “ehl-i divan dahi bu kelimı makul görüp acele nameyi yazıp Hint padişahına göndermede olsunlar biz gelelim Mahfiruze’ye”; “bunlar böyle ağlamakta olsunlar biz gelelim şehzadeye” ifadeleri yazma ve taş baskı nüshalarda yer alırken matbu nüshada “Biz onları bu halde terk ederek şehzadeye gelelim” cümlesinden anlaşılacağı üzere matbu nüshada modern hikâye üslubuna yaklaşma görülür.

Arzu ile Kanber hikâyesinde olay halkaları matbu ve taş baskı nüshalarda aynı ilerlemesine rağmen matbu nüshada açıklamalarla anlatım yapılır. Hikâyenin taş baskı nüshasında “kâh muhabbet ve kâh hasret iştiyak günagün naz ve niyazda iken” cümlesi matbu anlatımda “kızın naz ve istiğnası validesinin soğuk muamelesi yüzünden Kanber hanesini terk derdine çare bulmak maraz-ı aşka deva eylemek maksadıyla dağlar ve bağlarda dolaşıyor, oralarda vakit geçiriyordu” biçimindeki ifadelerle ayrıntılı bir şekilde hikâye edilmiştir. Elif ile Mahmut hikâyesinin yazma nüshasında “kıssayı sen şimdi Mahmut’tan dinle”, taş baskı metninde “kız dura dursun şimdi kıssayı Mahmut’tan dinle”, “kıssayı Elif’ten dinle”, “şimdi

kıssayı kızzan dinle” ifadeleri matbu nüshada yerini “kıssayı uzatmayalım”, “uzatmayalım Şehzade Mahmut” biçimindeki ifadelere dönüşmüştür.

Anlatıcı Tahir ile Zühre hikâyesinde kahramanın durumundan haber verirken yazma nüshada “benim canım kıssayı gayrı yüzden dinle” ifadesini kullanırken matbu nüshada “amma sen kıssayı bu yüzden dahi dinle ravi öyle rivayet eder ki” cümlesi ile tekrar ravilerin inandırıcılığına başvurmuştur. Melikşah ile Güllühan hikâyesinde de “kız gece gündüz oğlanın gelmesi için duada olsun biz gelelim oğlana”, “Melikşah dahi okuyup yazmada olsun gelelim...”, ifadeleri de diğer anlatılarda olduğu gibi olay halkalarını bağlamada kullanılmaktadır.

Anlatıcı bazen de “lafı uzatmayalım” minvalinde “işte kıssayı ne dizar edelüm, oturanlar kalkıp gittikten sonra işte arası birkaç gün geçer geçmez icam-ı samakın nuş edüp Hoca Maksud zemat eyledi” (Âşık Garip) , “işte kıssayı ne düzar edelim sen kıssayı başka yüzden dinle” (Âşık Garip), “Hülasa-i kelim, uzatmayalım kelim biz içelim duhanı” (Tahir ile Zühre), “Birde uzatmayalım biz söyleyelim dil ilen onları ay ilen dokuz ay, dokuz gün, dokuz saat, dokuz dakika deyince bunların birer evladı oldu” (Asuman ile Zeycan) benzeri cümleler kurarak konuyu anlatmaya devam eder.

Ara formeller bazen de uzun bir zamanı anlatma işlevi yüklenirler. “İşte ne kıssayı uzatalım iki gece bir üç gece bir Tahir ol köşkün altına varıp kırk gün bu minval üzerine” (Tahir ile Zühre TB: 36), “beş on gün kadar gittiler” (Mahmut ile Elif), “birer ikişer beş yaşına geldiler” (Tahir ile Zühre, TB: 6) şeklinde cümleler ile uzun zaman dilimleri atlanır, olayın gerçekleştiği zaman dilimine gelinir.

Bağlayış (geçiş) formelleri en çok masallarda bulunur, halk hikâyelerinde daha az ve daha gerçekçi ifadeler ile yer alırlar fakat masallaşma eğilimi gösteren hikâyelerde, olağanüstü kahramanların bulunduğu hikâyelerde bu masalsı bağlayış formelleri de dikkat çekmektedir. Elif ile Mahmut hikâyesinde “az gidip uz gidip dere tepe düz gidip beş on gün aç susuz gidip günlerde bir gün”, Arzu ile Kanber’de “kona göçe az mı gittiler uz mu gittiler altı ay bir gün mü gittiler” şeklinde ifadeler bulunur. Masallarda karşılaşılan benzer formellerin Elif ile Mahmut ve Arzu ile Kanber hikâyesinde bulunması bu hikâyelerdeki masalsı unsurlarla bağdaştırılabilir.

Arzu ile Kanber yazmasında bulunan “min evvelihi ve ila ahirihi” cümlesi, Tahir ile Zühre yazmasındaki “dertmend Tahir başına gelen ahvalleri min evvelihi ila ahirihi tafsilen bir

bir dayesine nakleyledi” şeklindeki ifadeler de kahramanın başından geçenleri tafsilatlı bir şekilde anlattığı durumlarda kullanılır. Bu cümlelerle anlatım hızlandırılır. Hikâyelerde çoğunlukla karşılaşılan “iki kahve bir tütün keyifler oldu büsbütün”, “kahve çubuktan sonra” gibi cümleler de anlatıcının bir sohbet sahnesini tasvir etmesine yarar ve bu cümleler sohbetin başlangıcını işaret ederek asıl konuya gelmek için geçen süreyi hızlandırmak için kullanılır.

Yazılı ortamda âşık tarzı halk hikâyelerinde bağlayış formelleri yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere anlatıcının olayları bağlama üslubu olarak ortaya çıkar. Geçiş formellerinde konuşma üslubu göze çarpmaktadır. El yazması, taş baskı ve matbu nüshalarda yer alan formellerde gözle görülür bir farklılık bulunmaz. Tıpkı giriş ve bitişte yer alan kalıp sözlerde olduğu gibi bağlayış için kullanılan kalıp ifadelerde bu üç ortamda ufak farklılıklarla kendini korumuştur.

2.3. ARA SÖZLER

Sözlü anlatım geleneği anlatıcının olay örgüsünde yer yer kendi fikirlerine yer veren kısa anlatımları içerir. Bunun en yoğun örnekleri Behçet Mahir’den derlenen Köroğlu Destanı’nda bulunur. Mahir, anlatım esnasında ana konuyu açıklar ya da konuyu destekler nitelikte açıklamalar yapar. Kaynaklarda ana konudan uzaklaşma özelliği vurgulanan “ara söz”, Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü’nde “*Anlatılmak istenen düşüncenin daha iyi anlaşılması için cümle arasına konan açıklayıcı ibare, söz grubu.*” olarak tanımlanır (Karataş, 2011: 56).

Batıda digression doğuda istitrat olarak karşılanan arasöz kavramı için Türkmen, “*Digression terimi Batı terminolojisinde de yeni sayılabilir. Asıl konudan ayrılarak başka bir konuya geçmek, yeni bilgiler vermek, görüş bildirmek, örnek göstermek vs. fonksiyonlara sahip*” (Türkmen, 2004: 154) olduğundan bahseder. İsmail Durmuş, istitrat kelimesini “*Sözlükte ‘kovmak, uzaklaştırmak, sürmek’ anlamındaki tard kökünden türeyen istitrâd kelimesi ‘konu değiştirmek, asıl konudan uzaklaşmak, bir düşünceden başka bir düşünceye geçmek’ gibi terim anlamıyla da örtüşen mânalar ifade eder.*” (Durmuş, 2001: 401) biçiminde açıklamaktadır.

İlhan Başgöz “Sözlü Anlatımda Ara Söz: Türk Hikâye Anlatıcılarının Şahsi Değerlendirmelerine Ait Bir Durum İncelemesi” başlıklı makalesinde ara sözün tanımı ve kategorileri üzerinde durmuştur. Ara sözün, hikâye anlatıcısının şahsi değerlendirmelerinden

izler taşıması dolayısıyla anlatıcının dünyası hakkında bilgi verebileceğine değinmiştir. Başgöz ara söz kullanarak açıklama yaptığını şu sözlerle ifade eder: *“Geleneksel göndermeler ihtiva eden ara sözün, bir motif veya epizodun anlamını açıklar ve karakterize ediş şeklini yorumlar”* (Başgöz, 2003: 89). Örneğin Tahir ile Zühre hikâyesinde, Tahir’in Zühre’ye aşkını ilan etmesinden sonra Zühre’nin naz ve niyazda bulunması anlatıcı tarafından şu şekilde yorumlanır: *“Benim canım işte bu avret kısmı böyledir eğer bir taraftan bir miktar muhabbet olduğun duyarlarsa kendilerini naz ve şiveye çekerler dertmend yiğitleri ateşe yakarlar işte Zühre, Tahir’in kendine muhabbeti derununa aşk sevdası eser eylediğini bilip anladıkta hemen kendini naz-ı istiğnaya çekip Tahir’in yüzüne bakmaz oldu”* (M: 9).

Halk hikâyelerinde anlatıcılar atasözü ve deyimleri sıklıkla kullanırlar. Atasözleri/deyimler aynı kalmak kaydıyla yazarın bunları metin içinde kullanımı üslup farkını doğurur. *“Anlatıcının ara söz tekniklerinden biri de sözlü gelenekteki türleri kullanmasıdır. Bu tür ara söz kullanımında anlatıcı söylemek istediklerini kendi fikri olarak söylemez, kendi cümleleri ile ifade etmez. Bunun yerine, fikir ve duygularını atasözü, bilmece, fıkra, kıssa gibi geleneksel sözlü anlatım türlerine söyletir”* (Türkmen, 2004: 154).

Tahir ile Zühre hikâyesinin yazmasında “her ne tarafta bir hekim-i hazık bir tabip-i kâmil var ise getirti[p] bıkıyas altınlar verip envai türlü macunlar ve haplar yaptırıp ekl-i nuş ederdi. Amma bunlardan asla bir menfaat olmayıp gayrı meyus oldu bade hekimden el çekti Allah Teala vermeyince insan elinden ne gelir” (Y: 3) ifadeleri ile çekilen sıkıntılar anlatılırken anlatının taş baskısı nüshasında: “her nerede bir hekim-i hazık ve ne diyarda bir tabip-i kâmil işidir ise tarafından adamlar gönderip bîhad altın irsal edip getirtip envai türlü macunlar ve mülukane haplar yaptırıp eklederdi. Asla bir nişanesini müşahede edemedi. Gayrı meyus olup hükemadan el çekti elden ne gelir vermeyince Halik neylesin mahluk bir zaman bu efkâr ile eylenip kaldı” (TB: 2-3) cümleleri ile durum açıklanır. Hikâyenin matbu nüshasında “her nerede bir hekim-i hazık ve ne diyarda bir tabip-i kâmil işidir ise tarafından adamlar gönderip bi-had altın irsal edip getirtip enavi türlü macunlar ve mülukâne haplar yaptırıp eklederdi. Asla bir nişanesini müşahede edemedi. Gayrı meyus olup hükemadan el çekti elden ne gelir vermeyince Halik neylesin mahluk bir zaman bu efkâr ile eylenip kaldı” (M: 3) cümleleriyle ifade edilir. Cümlelerin sırası aynı olmakla birlikte Türkçenin sentaksı açısından daha düzgün bir anlatım haline getirilir. Matbu nüshada dil biraz daha sanatkârane hale getirilerek roman diline yaklaştırılır.

Fikret Türkmen, ara sözlerin genel olarak anlatıcının ağırlık kazandığı bir anlatım durumu olduğunu ve ara söz olarak kullanılan cümleler ve ifadelerin anlatıcının kendisine ait olup kendi üslubuyla metne sindirildiğini açıklar (Türkmen, 2004: 154). Bu da yazılı ortamdaki üslup farkını doğrular. Sözlü ortamlarda ara sözler oldukça fazla bulunmasına rağmen yazılı ortamda yok denecek kadar azalmıştır. Dinleyici, varlığıyla anlatıcıya hareket serbestliği sağlar. Bağlamda aktif olarak yer alan dinleyicinin etkisi ve katkısı sebebiyle yönlendiriciliği olması sözlü ortamda anlatının monotonluğunun kırılması açısından anlatıcının istediği şekilde ara sözleri kullanabilmesine neden olur. Karşısında bizzat dinleyici görmeyen anlatıcının metinde ara sözlere, kısa hikâyelere yer vermemesi doğaldır. *“Yüz yüze ortamda dinleyici anlatının her aşamasında aktif bir takipçidir. Hem anlatıcıyı denetler hem de yer yer ona katkıda bulunur”* (Düzgün, Sümbüllü, 2023: 7). Ancak yazılı ortamda bu etkileşim ortadan kalkar, bu sebeple anlatıcı arasözlere ihtiyaç duymaz.

“Ara sözleri kullanma Türk halk hikâyeleri, masalları, efsaneleri, hatta fıkraları yanında, pek çok yazarımız tarafından da başvurulan önemli bir anlatım tekniği olmuştur. Geleneksel sözlü anlatımda, metin içinde geçen olayları, kavram ve deyimleri, karakterleri açıklamak, tamamlamak veya geçmişteki bir olayı çağdaş hale getirmek bu ara sözlerin temel fonksiyonlarından. Daha çok sözlü anlatımda kullanılan bu teknik, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi Batı tarzında hikâye ve roman yazan yazarlar tarafından da çok sık kullanılmıştır. Ancak okuyucuyu bilgilendirmek amacıyla başvurulan bu teknik, sözlü geleneğin tesiriyle modern yazarlarımıza veya aynı usulle klâsik şair ve yazarlarımıza da geçmiştir.” (Türkmen, 2004: 153).

Boratav da anlatıcının konunun esas hatlarından sapmamak şartıyla hikâyesini genişletebileceğini ve “asıl hikâye arasına karavelli adını verdikleri müstakil hikâyeler” katabileceklerini ifade etmiştir. Yazılı ortamda araştırma kapsamında ele alınan hikâyelerden yalnızca Tahir ile Zühre anlatısında bu durumun örneğine rastlanmıştır. Tahir ile Zühre hikâyesinin yazma nüshasında anlatıcı hikâyenin bir yerinde araya girerek “ve dahi öyle hikâyet ederler kim” (Y: 8-a) diyerek başka bir kıssayı anlatmaya başlar bu kıssa Davut aleyhisselam’ın oğlu ile ilgilidir. Yazar/anlatıcı “dinle imdi sadıkanın bir katına ol adamın ömrüne bereket verip ve hem imrazını def eyledi” (Y: 11-b) ifadesi ile kıssayı sonlandırır. Ardından “bizim kıssamıza gelelim” diyerek Tahir ile Zühre hikâyesine döner.

Sözlü ortamda hikâyelerde arasözlerin sıklıkla kullanılması araştırmacıların yazılı ortamdaki karşılıklarını bulmaya yönlendirmiştir. Elif ile Mahmut hikâyesi üzerinde kapsamlı bir çalışma yapan İbrahim Gümüş, hikâyenin yazılı nüshalarında “meğer ...” ile başlayan cümlelerin bazen bir benzetme bazen yorum bazen açıklama anlamları ile verildiğini ve anlatıdaki arasözleri ifade ettiğini dile getirmiştir. Sözlü ortamda ana metin etrafında verilen açıklayıcı anlatımlar yazılı ortamda yer almaz. Anlatıcı/yazar konu ile alakalı tek cümlelik arasözler kullanır. Gümüş, hikâyenin matbu nüshasında “Elif acuzenin bu fikrini makul görüp beraber gül bahçesine gittiler, biçare Elif melunenin evvelce saklamış olduğu tılsımlı küpünden haberi yoktu” cümleleri ile okuyucuya bilgi verildiğini ifade eder. Aynı şekilde hikâyede arasözler ile sık sık benzetmeler yapıldığını “gerçi Mahmut güzellikte Yusuf-ı sani idi” cümlesi ile örneklendirir (Gümüş, 2019b).

Yazılı ortamdaki metinlerde hâkim bakış açısı kullanılır. Bu bakış açısına göre yazar anlatıcı her şeyi görür ve bilir. Bu sebeple Gümüş’ün bahsettiği arasözler aslında tanrısal bakış açısının anlatıcıya sunduğu imkândan kaynaklanan açıklama cümleleridir. Bu çalışma, üzerine çalışılan 13 hikâye odağında yazılı ortamda arasözlerin yok denecek kadar az durumda olduğunu göstermiştir. Bu durum ise yazılı ortamın üslubu olarak değerlendirilmelidir. Çünkü arasöz olarak bahsedilen, ana konudan sapan anlatılar ancak fiziksel olarak bir arada bulunan anlatıcı/dinleyici etkileşimi içinde anlam bulacaktır.

2.3.1. Müstensih/Naşir/Muharririn Metin Dışı Açıklamaları

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinde yazıcılar hikâyenin başında veya sonunda hikâye ile ilgili birtakım açıklamalarda bulunur. El yazması nüshalarda metin kenarına düşülmüş herhangi bir not ya da kayda rastlanmamıştır. Ancak Bir çıkma çizgisi ile kelime düzeltmeleri vardır. Bazı hikâyelerin baş tarafında asıl metne geçmeden önce yazmalarda müstensih, taş baskı ve hurufat baskıda naşir/muharrir bazı açıklayıcı bilgiler verir. Bu çoğunlukla nesir biçiminde olmakla birlikte bazen nazım halinde de verilir. Tahir ile Zühre hikâyesinin yazma nüshasının başlangıcında “Haza Tahir ile Zühre hikâyetlerin min evvelihi ila ahirihi” başlığından hemen sonra 15 beyitten oluşan bir manzume yer almaktadır. Manzumenin ilk beyiti:

“Bu kitabın tahririne Eyyubi verdi karar

İsmail Çelebi alem içre buldu iştihar” şeklindedir.

Burada hikâyeyi istinsah edenin Eyyubi adlı bir kişi olduğu anlaşılmakla birlikte İsmail Çelebinin konumu ve hikâyeye ilgisi açıklık kazanmamaktadır. Fikret Türkmen “*Eyyubi adlı birinin İsmail Çelebi adlı bir zat için yazdığı*” (Türkmen, 2015: 22-23) hakkında bilgi verir.

Biçim bakımından son derece sorunlu olduğu gibi içerik bakımından da tutarlılık arz etmeyen bir metindir. Son iki beyit “Gör Tahir ile Zühre sergüzeştin sana nakledeyim tutarsan guşun/Kıssadan murat olan hissedir tahrirden ancak arz bir duadır” biçimindedir. Burada müstensih Tahir ile Zühre hikâyesini anlatacağını belirterek okuyanlar için asıl amacın kıssadan hisse almak olması gerektiğini belirtir. Ardından “raviyanı ahbar” klişesi ile hikâyeye başlar.

Âşık Garip Hikâyesinin yazma nüshasında ise devletli inayetli atıfetli feretli [ibretli] veliyyünniam kesirül kerem efendim sultanım hazretleri” ifadelerinden sonra beş dörtlükten oluşan bir şiir yer alır. Tasavvuf içerikli bu şiirde Âşık Garip ile ilgili herhangi bir ifade yer almaz.

Bazı hikâyelerin anlatı kısmı tamamlandıktan, hatta temmet ve tarih kayıtları verildikten sonra çeşitli açıklamalara yer verilir. Bunlar çoğunlukla kitabın yazılış amacı okuyucuya tavsiyeler dua temennileri şeklindedir. Bunları ara söz olarak değerlendirmemek gerekir ama metin dışı kayıt olarak da sayılmazlar. Çünkü metin dışı kayıtlar ile eserin yazılması tamamlandıktan sonra çoğu kez kitabın okuyucuları veya kullanıcıları bazen de asıl metni yazan kişi tarafından kayıtlar kastedilir.

Taş baskı hikâye kitaplarında birden fazla hikâyenin bulunduğu kitaplarda içindekiler bilgisi niteliğinde bir klişe verilir. Birden fazla eserin yer aldığı kitapların büyük bir kısmının kapağında “içindekiler” mahiyetinde bir açıklama bulunmaktadır. “İşbu tevatür ile meşhur ve mütearef olan Âşık Kerem divanının tekmiil nüshası ve kenarında beynennas meşhur olan Asman ile Zeycan ve Arzu ile Kanber ve Âşık Ömer’in dahi bazı edebiyat ve eşaratı cem’ ve tertip olmuştur” ve “İşbu kitap hikâye-i Mehru ile Hurşit ve kenarında Ferhat ile Şirin hikâyesi derç olunmuştur” türünden açıklamalar müstensihin metnin dışındaki kayıtlarıdır.

Matbu hikâye kitaplarında alt veya üst açıklamalar da hikâyenin açıklayıcısı konumundadır ve müstensihin metin dışı kayıtları olarak değerlendirilmelidir: “Raznihan ile Mahfiruze Sultan zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane”; “Gül ile Sitemkâr Zaman-ı sabıkta cereyan eden bir vaka-i âşıkane”; “Melikşah ile Güllü Hanım Şarkın eski masallarından” açıklamaları bunlara örnektir.

Matbu hikâye kitapları şekil açısından modern roman ve hikâye kitaplarına oldukça benzemektedir. Kitapların son sayfalarında yayınevinden çıkmış kitapların listeleri bulunur. Bazen de yayınlanacak kitap adları verilir. Hurşit ile Mahmihi hikâye kitabının arkasında İkbâl kütüphanesinde satılan kitap listesi verilmiş ve altına “Taşradan istenildikte yüzde otuz posta ücreti gönderilmelidir” ifadesi yer alır.

Elif ile Mahmut kitabının son sayfasında “Bundan sonra Cemiyet Kütüphanesi tarafından neşrolunan: Tüccarbaşı ile harami namındaki hikâyeyi okuyunuz. Pek çok resimlerle müzeyyen fiyatı 50 kuruştur” bilgilendirmesi yer alır. Bunun ardından bazı kitapların içerikleri hakkında bilgiler sıralanır. Matbu ortamda hikâye kitaplarındaki metin dışı kayıtların yayınevlerinin reklamı için kullanıldığı görülmektedir.

Asuman ile Zeycan kitabında anlatı başlığı ile iç kapak sayfası arasında bir sayfada “eski masalların neşrolunanları; Arzu ile Kanber, Asuman ile Zeycan, neşrolunacaklar Derdiyok ile Zülfisiyah” ibareleri yer alır. Bu açıklamalar yayınevinin bilgilendirme amaçlı yaptığı açıklamalardır.

2.4. ŞAHIS KADROSU

2.4.1. Birinci Derecede Kahramanların Adları

Her toplumun kendine ait bir kültürü ve bu kültüre ait ad verme olgusu bulunmaktadır. Toplumların birbirleriyle etkileşimi neticesinde kültürel alışveriş meydana gelir. Dinamik halde bulunan kültür sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir. Türk toplumu da ad verme noktasındaki kırılmayı İslamiyet ile tanıştıktan sonra yaşamıştır. Ad verme ve kültür değişimi hakkında Boratav, “*Eski Türklerde oğlan çocuğa ya uzun zaman hiç ad verilmez yahut da ilk verilen ad ömrünün sonuna kadar kalmazdı; geçici bir ad idi. Önemli bir iş başardığı zaman, yani delikanlılık çağına geldiğinde ya yaptığı önemli işi hatırlatan ya da ilerisi için bir dilek anlamını taşıyan bir ad verilirdi ki buna er at (erkek adı) derlerdi. Türkler, İslam dinine girdikten sonra bu gelenek gitgide gücünü yitirmiştir*” (Boratav, 2015: 101) açıklaması ile bu değişimi ifade etmiştir.

Sedat Veyis Örnek, çocuk adlarının kaynaklarını; çocuğun doğduğu gün gerçekleşen doğa olayları üzerine verilen adlar; yatırımlar ve ziyaretlerle ilgili adlar; Tanrı’nın sıfatları, peygamberler ve peygamber yakınlarıyla ilgili adlar; tarihi kahraman ve siyasi liderlerle ilgili

adlar; hayvanlarla, madenlerle, bitkilerle ilgili adlar; çocuğun doğduğu yerle ilgili adlar; minnet, şükran, hayranlık ve dostluk duygularıyla ilgili adlar; ölmüş büyüklerle ilgili adlar; toponimi ile ilgili adlar; coğrafi ögelerle ilgili adlar; kozmik, göksel ve meteorolojik olaylarla, ögelerle ilgili adlar; manevi organlarla ilgili adlar; uyumlu adlar; modayla ve kültür değişimleri ile ilgili adlar; yaşatıcı güçle ilgili adlar olarak sıralamıştır (Örnek, 2000: 148-159). Örnek'in sıraladığı başlıklar göz önünde bulundurularak hikâyelerin dilden dile dolaşması ve sevilerek dinlenip okunmasına dayanarak bu hikâyeleri dinleyen/okuyan kişilerin bu kahramanların adlarını çocuklarına vermeleri pek tabii olduğu görülür.

Mevlüt Metin Türктаş, günümüzde Türkler arasında diziler ve filmlerin çocuklara ad konmasında etkili olduğunu dile getirmiştir. Dizilerde, filmlerde beğenilen oyuncuların adlarının (Ertuğrul, Feride, Melisa, Deniz vb) çocuklara sıklıkla verilen adlar olduğunu, bu tip ad vermelerin bazen başka ülkeleri de etkileyebildiğini ifade etmiştir. Farklı kültürlerin film ya da dizilerinin seyredildiği ülkelerde o dizi ya da filmlerdeki kahramanların adlarının bazen doğrudan bazen de ufak değişiklikler yapılarak çocuklara verildiği ve bunun örneklerine daha çok yakın kültürlerde rastlanıldığını iddia etmiştir. Türктаş, bunlara örnek olarak Çalılık kitabının ilk defa dizi haline getirildikten sonra, dizinin oynadığı yıllarda Azerbaycan'da ve Türkiye'de doğan kız çocuklarının bir kısmına Feride adının verilmiş olmasını göstermiştir (Türктаş, 2019: 41).

Türk anlatı geleneği, medeni hayat açısından farklı ortamların yadigârıdır. Mesela destanlar ile halk hikâyelerindeki kahramanların isimlendirilmeleri bu türlerin yaşadıkları ortamlar dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Destan döneminde bireysellik kolektif şuurun üstünde kabul edilmediğinden kahramanların doğumu da isimlendirmeleri de dönemin şartlarını taşımaktadır. Dede Korkut Hikâyelerinde bir kahramanın ad alabilmesi için erginlenmesi, toplum için bir kahramanlık yapması gerekirken, âşık tarzı halk hikâyelerinde gurbet, aşk, vuslat, fîrak gibi duygusal atmosferin ortaya çıkardığı olaylar adlandırmada etkilidir. Yerleşik hayatta çocuğun toplum tarafından tanınması ve benimsenmesi, kendini birey olarak kanıtlaması göçebe hayattaki emsallerinden farklılık gösterir.

Göçebe hayatta var olan kolektif bilinç yerleşik hayatta yerini bireyselliğe bıraktığından âşık tarzı halk hikâyelerinde kahramanlar çoğunlukla doğumda aldıkları adlarla anılırlar. Bu adlar, onların toplum tarafından tanınması ve benimsenmesini sağlar. Mesela Hacı Maksud'un oğlu Resul babası ölse de ilk adıyla tanınır ve babasının mirasçısı kabul edilir. Oysa göçebe

kültürde yaşayan Salur Kazan, henüz bir ad alıp toplumda statü sahibi olmayan oğlu Uruz’la ilgili derin bir üzüntüye sahiptir. Kahramanların yaşadıkları dönemler ve şartlar birbirine benzemediğinden ad almada da belirleyici unsurlar farklıdır. Bozkırda kişi aklı, gücü ve cesareti ile ön plandadır. O yüzden baba adını yürütme ancak bu unsurlarla gerçekleşir. Halk hikâyelerinde ise elbette ki gelenek itibarıyla babayı ve soyu temsil etmek önemlidir. Fakat hikâye kahramanı verdiği mücadele ile bir süre sonra bunlardan soyutlanır. Bu da anlatıların teşekkül ettikleri ortamlarla alakalıdır. Bu sebeple destan kahramanları alp, hikâye kahramanları âşık tipi olarak nitelendirilir.

Destanlardaki alp tipinde olduğu gibi halk hikâyelerindeki kahramanın doğumu da genellikle mucizevidir. Baba kimi zaman dervişin verdiği elma ve muskayla kimi zaman Hızır’ın müjdesi ile, kimi zaman da Allah’a niyaz etmesiyle evlat sahibi olur. Bu durum halk hikâyelerinde dünyaya gelecek çocuğun adı için de belirleyicidir. Hikâye kahramanları doğumlarında etkili olan varlıklar aracılığıyla isimlerini alırlar. Bu da onlara doğuştan bir kutsiyet kazandırır. Fakat bu isimlendirmeler anne babanın ve henüz dünyaya gelmemiş çocuğun henüz dünyaya gelmeden ne kadar büyük bir mücadeleyle karşı karşıya olduğunu da bize göstermektedir.

Ad vermede çevresel faktörlerin büyük bir etkisi vardır. Başgöz de ad verme geleneğinde bir çocuğun adına bakarak onun toplumun hangi kesimden geldiğini, ailesinin eğitim durumunu üç aşağı, beş yukarı kestirme olanağının olduğunu, insan adlarının kişisel ve toplumsal çevreyi yansıttığını ifade eder (Başgöz, 1986: 215). Hikâye geleneğinde insanın şahsiyetini yansıttığı düşünülen ismin de toplumsal kabullerle bağlantılı olduğu söylenebilir. İtibari metin oluşurken yazar/anlatıcı tarafından hayal edilen şahsın özellikleri ve ismi arasında bir ilişki söz konusudur. Bu sebeple Şah Senem, Zülfisiyah, Melikşah vb. hikâye kahramanları toplumsal statüleri veya toplum tarafından bilinen fiziksel özellikleri ile adlandırılmışlardır. Âşık tarzı hikâyelerde çevresel faktörlerin bir diğer etkisi de Türkçe isimlendirmelerin az olmasını sağlamıştır. Hikâye geleneğinin İran-Arap kültür coğrafyasına yakın olması kahramanların isimlendirilmelerinde etkisini hissettirmektedir. Kahramanların çoğunlukla başka dillerden olduğu tespit edilen isimler taşımalarının ancak çevresel faktörle açıklanabileceği düşünülebilir. Fakat bu toplumların İslam kültür dairesinde olması ve elbette Türkler üzerinde İslamiyetin derin tesirinin etkin olduğu da görülmektedir. Hem ad vericinin hem adın İslami hüviyeti âşık tarzı halk hikâyelerinde belirgindir. Hikâyelerde kahramanların ad vericileri de bu sebeple İslam dininin önemli şahsiyetleri veya tipleridir.

“Türklerde ad verici bilge adam profili İslamiyet’in kabulü sonrası, dinî bir çehreye bürünmüştür. İslamiyet ile birlikte yeni bir kültür dairesine giren Türklerin dine uyarladıkları ya da sonradan oluşturmuş oldukları anlatılarda, eski ad verici bilge adam profili yanı sıra “peygamber, evliya, derviş, ihtiyar, pir, Şahımerdan, Hz. Ali, Hz. Hızır” gibi yeni ad verici profiline yer vermesi, Türk ad verme kültüründe artık bu dinin unsurlarının etkili olduğunu ortaya koymaktadır.” (Kızıloğlu, 2021: 51-52).

Hikâye kahramanlarına ad verilmesi hikâyelerin varyantlarına göre değişiklik gösterebilmektedir. Genel olarak halk hikâyelerinde kahramana ad veren anne, baba, derviş, pir, toplumda sevilen biri vb.dir. Bu konudaki tek istisna Âşık Garip hikâyesidir. İncelediğimiz Âşık Garip yazmasında Resul babası öldükten sonra toplumun ileri gelenleri tarafından, baba adını devam ettirmesi için, Maksut diye adlandırılırsa da metinde bu isme bu kısım hariç yer verilmemiştir.

İncelenen anlatılarda baş kişi ve kişiler için seçilen romantik isimler ise anlatının yaşanılan hayatın dışında bir durumu ifade ettiği vurgusunu yapmak üzere tercih edilmiştir. Gündelik hayatta karşılaşmadığımız Sitemkâr, Derdiyok, Raznihan, Mahfiruze gibi isimler dinleyici/okuyucuyu itibari bir metnin dünyasına çekmektedir. Bütün bunlar hikâye metninin üslubunu da şekillendirmektedir.

Ad verme bazen fiziki özellikler, çekilen sıkıntılar ve kişinin o anki sosyal statüsünü açıklayıcı mahiyette olduğu gibi bazı hikâyelerde ise adla ilgili bir olay söz konusu değildir. Yaşanan sosyal gerçekliğin hikâyeye yansıtılması değil yazarın veya kolektif şuurun itibari metin oluşturma çabalarının bir sonucudur.

Hikâyelerde yalnız birinci derecede kahramana ve birinci derecede kahramanın atına ad verme durumu vardır. İtibari metin dünyasında vurgu, olay için önemli kahramana yani merkezi figüredir. Âşık tarzı halk hikâyesi metinlerinde ikincil kahramanlara nasıl ad verildiği ile ilgili bir örnek mevcut değildir, bu kahramanların nasıl ad aldığı bilinmez. Bu kahramanlar baş karakterlerin etrafında bulunan, çoğunlukla âşıkların kavuşması ya da ayrılması için çabalayan kişilerdir. Bunlar bazen asıl adlarıyla -Sofu- bazen de toplumsal statü veya görevlerindeki adlarla -Halep Paşası, Erzurum valisi, hamamcı- anılırlar.

Türk toplumunun yazılı veya sözlü kaynaklarını içine alan edebiyatı içerisinde bulunan türler içerisinde de adlandırmalar söz konusudur. Kişi adları, yer adları, hayvan adları, oyun

adları vs. şiirlerde, masallarda, hikâyelerde korunarak ya da değişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Halk hikâyelerinde olayların etrafında geliştiği biri erkek biri kadın iki baş kahraman haricinde olay örgüsünü etkileyen birinci derecede kahramanların da varlığı bilinmektedir.

Celalettin Çelik kişiye verilen adın toplumun kültürel hafızasından bağımsız olmadığını şu şekilde dile getirir: “İsim, bireysel kimliğin ötesinde kişiyi tarihsel ve toplumsal boyutlarda bir topluluğa veya topluma ait kılan önemli bir sembolik göstergedir. İsimlerdeki sembolik bağlayıcılık nedeniyle “isim verme uygulamaları”, belli bir kültüre, dünyaya aidiyeti ve kolektif ruha katılımı sağlama işlevine sahiptir. Bu anlamda Türk isim kültüründe meydana gelen değişimler, toplumsal tarihimizde ortaya çıkan değişimlerden bağımsız değildir” (Çelik, 2007: 18). Âşık tarzı halk hikâyelerinin özellikle birincil kahramanlarının isimleri de Türk toplumunun ad verme geleneğinin yadigarı olarak gündelik hayatımızda yer almaktadır. Kerem, Aslı, Emrah vb. isimler yaygın kullanımları nedeniyle ilk söylenişte akla sadece halk hikâyelerini getirmemektedir. Fakat kültürel bellekte bu isimler hikâyelerle yer aldığından çocukların adlandırılmasında tercih edilmektedir. Âşıklık geleneğine dair bilginin yaygın görüldüğü ailelerde ve bölgelerde ise geleneğin ad vermeye etkisi daha belirgindir. Mesela âşıklık geleneğinin yaygın olduğu bölgelerde hikâye kahramanları ile saz şairlerinin isimlerini çocuklarına veren ailelere rastlanmaktadır. Halk hikâyelerindeki bazı isimlerin hikâyelerin teşekkür ettiği dönemde gündelik hayatta az tercih edildiği tahmin edilebilir. Türkçede telaffuzu zor kelimelerin gündelik hayatta isim olarak verilmesinden kaçınılır. Derdiyok, Perizat vb. isimlerin gündelik hayatta yaygın kullanılmaması Türkçedeki eğilimle açıklanabilir.

2.4.1.1. Hikâye Boyunca Asıl Adı ile Anılan Kişiler

Halk hikâyelerinde kahramanlardan bazısı doğduklarında aldıkları isim ile hikâyenin sonuna kadar anılırken bir kısmı da âşık olduktan sonra aldıkları isimleri ile hikâyeye devam ederler. Kahramanlar bazen rüya görüp bâde içip şiir söylemeye başlayınca ad alırlar -Garip gibi- bazen de anlatıda kadın kahraman ile karşılıklı söyleşirken isim alırlar -Kerem gibi- bazıları ise doğumda aldıkları isim ile anılırlar. “*Halk kitaplarında vakanın tek sahibi, kahramandır, bütün halk kitaplarının merkezinde o durur. Her şey kahramanın ve kahramanın tabi olduğu mukadderatın etrafında döner ve bu yüzden vakaya tek başına kahraman hükmeder (...) halk kitabı tamamen kahramanla durur kahramanla yaşar.*” (Spies, 1941: 51).

Arzu ile Kanber hikâyesinde Kanber bir bey oğludur ve yaşanan talihsizlik sonucunda Arzu'nun babası tarafından evlat edinilmiş, sonrasında da adı değiştirilmemiştir. Arzu da ailesinin tek çocuğudur ve bu nüshada onun da Kanber gibi ismi ailesi tarafından verilmiştir.

Kamber adı TDK Türkçe Sözlük'te "sadık köle", Ferit Devellioğlu Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgatinde قنبر (a.h.i.): "1. Hz. Ali'nin sadık, vefakâr kölesi. 2. mec. Bir evin gediklisi", Kamus-ı Türki'de قنبر: "ev adamı, hanegi bende. Hazreti Ali Efendimizin bende-i sâdıkı meşhur Kanber" şeklinde tanımlanmıştır.

Arzu adı karşılığında, TDK Türkçe Sözlük'te "1. İstek, dilek. 2.heves.", Ferhengi Ziya'da آرزوی - آرزو "(arzu, arzûy): İstek, dilek, özleme.", Ferit Devellioğlu'nda عرضو "(a.h.i.): meşhur halk hikâyelerinde Kamber'in sevgilisi." ve آرزو "(f.i.): istek, heves.", Kamus-ı Türki'de; آرزو "istek, hahiş. 2.emel, heves, meyl" kavramları verilmiştir.

Hikâyenin başından sonuna kadar kahramanların yaşadıkları göz önünde bulundurulursa Kanber ve Arzu isimlerinin hikâye içerisindeki rolleri ve kişilikleri ile alakalı isimler olduğu tespit edilir. Arzu, insanın istediğini elde edebilmek amacıyla koşulları iyileştirmesiyle, istediği şeyi fazlaca tekrar etmesiyle ortaya çıkan, insanı harekete geçiren bir duygu durumudur. Nitekim hikâyeye özne olan Arzu da hem ailesi tarafından hevesle beklenen bir bebek hem de hikâyede aşkın dinamiğini sağlayan kişidir. Kanber'e olan ilgisi ile dikkat çekip uzun uğraşlar sonucu Kanber'in de kendisine âşık olmasını sağlamıştır. Kanber ise bir bey oğlu olmasına rağmen "vefakâr köle" anlamını doğar doğmaz edinmiştir. O, evlat edinildiği aileye, komşusuna, arkadaşına, yardım aldığı beye, sığındığı şehre ve tabii en başta da Arzu'ya olan sevgisine her zaman sadık kalmıştır.

Halk hikâyelerinde birinci dereceden kahramanlar olarak nitelendirebileceğimiz asıl kahramanlar hikâyenin adını almasına vesile olan kadın ve erkek kahramanlardır. Âşık tarzı halk hikâyelerinde *"Kahraman hislerinde taşkın ve bahtiyarlığında payansızdır; bir ideal uğruna yaşar; dünyasının ve mizacının maddi hayatla alışverişi yoktur."* (Spies, 1941: 54).

Asuman ile Zeycan hikâyesi başlangıcında çocuksuzluk motifi işlenmiştir. Derviş, verdiği elma neticesinde babaların çocuk sahibi olacaklarını ve kızın adının Zeycan oğlanın adının ise Asuman koymalarını istemiştir. Asuman TDK Türkçe Sözlük'te "gök", Devellioğlu'nda آسمان "gök, sema", Kamus-ı Türki'de آسمان "gök, sema, şehir, felek" şeklinde tanımlanmıştır. Zeycan kelimesi ise "zi" ve "can" kelimelerinin birleşimi ile oluşturulmuştur. زی kelimesi Lehçe-i Osmani'de "malik, sahip" anlamıyla, جان ise sözlükte "can, ruh sahibi"

anlamlarıyla karşılanır. Buna göre Zeycan ismi “can sahibi” anlamına gelmektedir. Kahramanların adlarının derviş tarafından verilmesi bu adlara kutsiyet yüklemekle birlikte anlamları açısından hikâyedeki olay akışıyla herhangi bir ilgi kurulamamıştır.

Âşık Garip hikâyesinin baş kahramanlarından olan Şah Senem de olay örgüsü boyunca kendi adıyla anılmaktadır. Şah kelimesi Kamus-ı Türki’de “1. Hükümdar, mâlik. 2. Bilhassa İran şahı. 3. Terkibatta baş, reis.” olarak tanımlanırken Senam, Devellioğlu’nda “1. Deve hörgücü. 2. Tepe, doruk. 3. Orta, merkez.” şeklinde karşılanmıştır. Senem kelimesi Lugat-i Remzi’de “yüce olmak” şeklinde karşılık bulmuştur. Senem’in hikâyedeki rolü ya da fiziki durumuyla ismi arasında bir bağlantı yoktur.

İki yakın arkadaşın evlendirilmesine vesile olan kahveci Ali Ağa tarafından Abdurrahman’ın oğluna Derdiyok, Recep’in kızına Zülfisiyah isimleri verilmiş ve hikâye boyunca kahramanlar bu adları ile anılmıştır. Derdiyok ve Zülfisiyah’ın dedeleri ve babalarının hikâyeleri anlatıldıktan sonra hikâyenin asıl kahramanlarının aşk macerasına başlanmıştır. Ali Ağa’nın çocuklara isim koyarken herhangi bir açıklama yapmaması ve olay örgüsü içerisinde isimlerinin anlamıyla örtüşen bir durum yaşanmaması bu adlandırmayı anlamlandırmayı güç duruma getirmiştir. Hikâyede Zülfisiyah’ın fiziksel özellikleri verilmemekle birlikte Derdiyok tarafından “Züleyha sâni gibi bir kız” (M: 16) olarak görülür. Babası Derdiyok’un çok düşünceli olduğunu görünce “Oğlum senin adını Derdiyok koyduk ama sen şimdi derdiçoktan daha çok düşünüyorsun” diyerek oğlunun sorununu anlamaya çalışır. Buradan anlaşıldığı üzere aslında Derdiyok ismi bir temennide bulunularak konulmuştur, ancak tam tersi etki oluşturmuştur.

Hurşit, Kamus-ı Türki’de خورشید “Güneş, şems”, Devellioğlu’nda “1. Güneş, 2. Erkek adı.” olarak tanımlanmıştır. Mahmihri, kelimesi için Kamus-ı Türki’de Mah: “ay, kamer” Mihr ü Mah: güneş ve ay” olarak karşılık bulmuştur. Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz’ın Hurşit ile Mahmihri hikâyesi üzerine yaptıkları çalışmada Fikret Türkmen’den aktardıkları üzere “Hurşit; güneş, mah-ı mihr ise aşk veya sevgi ayı” anlamlarındadır (Sakaoğlu, Duymaz, 1996: 72). Buna göre güneş ve ay güzellikleri ile anılmaktadır. Hurşit’in doğumuna vesile olan derviş, padişaha güzel yüzlü bir oğlunun olacağını ve oğluna da kendisine benzer güneş güzelliğinde bir kız nasip olacağını müjdelir. Hikâye içerisinde Hurşit güzelliği ile güneşe benzemesiyle tasvir edilir. Memleketinde kendine değer kız bulamayan mağrur Hurşit rüyasında Mahmihri’yi görür

ve ona âşık olur. Mahmihri de dünyada eşi benzeri bulunmayan bir güzelliğe sahiptir. Olay örgüsü ile karakterlerin isimleri dış görünüşleriyle uyum içerisinde.

Mahmut; Devellioğlu'nda 1“ مهمود. Hamdolunmuş, sena edilmiş; övülmeye değer.”, Kamus- 1 Türki'de “medh ve sena olunmuş ve olunmağa şayan ve müstehak” olarak karşılık bulur. Elif; Devellioğlu'nda 1“ اليف. Ülfet olunan, istenilen, alışılan şey. 2. Alışmış, alışkın, alışık.” şeklinde karşılanmıştır. Kamus- 1 Türki'de “Ülfet eden, âşina”, Devellioğlu'nda 1“ اليف. Ülfet olunan, istenilen, alışılan şey. 2. Alışılmış, alışkın, alışık.” olarak anlamlandırılmıştır. Mahmut, Buhara hükümdarı Murat Şah'ın tek oğludur ve dervişin şaha verdiği muska ile dünyaya gelmiş ve bu derviş tarafından ismi konulmuştur. Murat Şah'ın tacına tahtına sahip çıkması için sürekli yalvarmaları neticesinde doğan bu erkek evladın isminin konu ile alakalı olduğu şüphesizdir. Hikâyede Elif ise peri padişahının kızıdır ancak perilikten azat edilmiştir. Ancak ismi ile hikâyedeki rolü arasında bir benzerlik kurulamamıştır.

“Halk hikâyelerinde ve meddah hikâyelerinde karşılaşılan âşık, hangi adla hangi hikâyede bulunursa bulunsun belirli ve standart özelliklere sahiptir. Hemen her anlatıda aynı işlev ve yapıyla biçimlenmiş olan âşık, hikâyeden hikâyeye farklılık gösteren, çeşitlenen ya da derinleşen bir kişilik yapısında değildir. Bu açıdan bakıldığında halk anlatılarında âşık, bir kişi değil, tiptir” (Gökalp Alpaslan, 2002: 757). Kurbanı, yazmasında Recep ve Şaban isimli iki abisi olan zengin bir evin üçüncü çocuğudur. Kurban kelimesi Devellioğlu'nda “1.Allah'ın rızasını kazanmaya vesile olan şey, 2. eti fıkara parasız olarak dağıtılmak niyetiyle farz, vacib veya sünnet olarak kesilen hayvan. 3. Bir gaye uğrunda feda olma.”. Kamus-1 Türki'de Devellioğlu'nun da belirttiği maddeler gibi karşılanır. Hikâye bütününde düşünülürse “Bir uğurda fedâ olma” şeklinde tanımlanması nispet -i'si ile birlikte “bir uğurda fedâ olan” diye anlamlandırılmasına sebep olacaktır. Perizat; Devellioğlu'nda 1“ پری زاد. Peri çocuğu, peri çocuğu olacak kadar güzel, çok güzel. 2. Kadın ismi.” Perizat Hanım, Karabağ Şahı İzzet Han'ın kardeşidir. Kurbanı onu tasvir ederken, “Cemali Yusuf'un misli Yakub'un, âlem güneşi zerresi hubun” diye anlatır. Kurbanı Perizat'ı rüyasında görüp uğruna tüm malını mülkünü bırakıp yollara düşmüştür. Âşıklığını kanıtlayınca da Perizat ile kavuşmuştur. Olay örgüsü boyunca Perizat güzelliği ile Kurbanî ise sevdiği uğruna çabalaması ile görünür.

Melikşah isminin oluşturan ilk kelime melik 1. ملك. Padişah, hakan. 2. Mal sahibi. 3. Allah'ın adlarındandır.”, Şah kelimesi ise Kamus-1 Türki'de “1. Hükümdar, mâlik. 2. Bilhassa İran şahı. 3.Terkibatta baş, reis.” olarak adlandırılır. Hikâyede Âdilşah'ın oğlu olan ve Hızır

aleyhisselamın Âdilşah’a verdiği elma ile dünyaya gelen Melikşah’a ismini Hızır vermiştir. Çocuk beş yaşına gelince Hızır “onların isimlerini gökte melekler kodu. Babasının adına Âdilşah oğlunun adını da Melikşah dediler” diyerek isimlere bir kutsiyet atfetmiştir. Güllühan ise Yemen padişahının kızıdır ve güzelliği ile ön plandadır. İki genç bu dervişin gösterdiği kâğıtta birbirlerinin resimlerini görerek âşık olmuş ve nihayet gıyaplarında birbirleri adına bâde içmişlerdir. Güllühan’ın da padişah kızı olması hasebiyle “han” ismini alması olağan karşılanır.

Râznihân راز ve نيهان kelimelerinin birleşimiyle oluşmuştur. Râz, Kamus-ı Türkî’de “gizli şey”, Nihân ise “gizli, saklı, mahfi, mestur: Râz Nihân” olarak karşılanmıştır. Devellioğlu’nda ise Râz-ı Nihân, “Gizli tutulan sır” şeklinde açıklanmıştır. Mahfûrûz ماه ve فوز kelimelerinden oluşturulmuştur. Mâh, Kamus-ı Türkî’de “ay, kamer”, Fûrûz ise “parlatan, tenvir eden” şeklinde açıklanmıştır.

Kandehar hükümdarının çocuksuzluğuna çare olan derviş hükümdara verdiği elma ile Şah İsmail’in elmanın kabuklarının kısır kısrağa verilmesi ile de erkek tay Kamertay’ın hem müjdeleyicisi hem ad vericisi olmuştur. İsmail اسماعيل , Lehçe-i Osmanî’de “Boğdan’da Tuna’ya karîb bir şehirdir” şeklinde, Kamus-ı Alam’da ise buna ilaveten “Hz. İbrahim’in büyük oğlu” olarak geçer. Gülizar ise gül ve izar kelimelerinin birleşimiyle oluşur. İzar sözlükte yanak Devellioğlu’nda Gülizar گلزار “gül yanaklı” olarak tanımlanır. Hikâyede kahramanların isimleri ile yaşadıkları olaylar ya da fiziksel özellikleri ardında bir bağlantı bulunmaz. Şah İsmail padişah oğludur, güçlü bir savaşçıdır. Anlatıda Türkmen beyinin kızı Gülizar’a kavuşma için tanınan mühlette 40 gün uyur. Alp uykusu olarak anılan bu uyku Şah İsmail’i klasik halk hikâyesi âşık tipinden sıyrarak destansı kimlik kazandırır. Gülizar’ın fiziksel özelliklerinden bahsedilmez. Şah İsmail bir güzel kız görür ve âşık olur, bayılarak yer düşer. *“Halk hikâyelerinde işlenen şekliyle aşk, duygusal bakımdan ne kadar güçlü ve yoğun olursa olsun, psikolojik derinliği olmayan bir aşktır.”* (Gökalp Alpaslan, 2002: 758) Kahraman sevgilisini görünce düşüp bayılacak kadar duygusaldır. Onun hikâyedeki değerini asıl belirleyen özelliği âşıklığıdır; kahramanlık âşıklıkla gelen beraber gelen özelliktir (Gökalp Alpaslan, 2002: 758). Şah İsmail, Güperi’yi gözünden kanlı yaşlar akarak gergef işlerken görür. *“Âşığın kendini ifade etmesi ve sevgiliden olumlu yanıt alması ise Divan edebiyatındakine göre çok daha hızlı, halk edebiyatındakine göre duygusal bakımdan daha ayrıntılı olarak gerçekleşir.”* (Gökalp Alpaslan, 2002: 730). Gülperi için ela gözlü tasviri yapılır. Ela gözlü peri kızı Şah İsmail’e âşık olur.

Tahir, Devellioğlu'nda 1. طاهر. Temiz, 2. Abdest ve guslû bozan şeylerden biri bulunmayan, 3. Erkek adı.", Kamus-ı Türki'de "1. Temiz, pâk. 2. Abdest ve guslû bozan şeylerden biri. 3. Makamattan biri." şeklinde tanımlanmıştır. Zühre ise, Devellioğlu'nda زهره "Çobanyıldızı, Çulpan, Kervankıran, Venüs.", Kamus-ı Türki'de "1. Manzume-i Şemsin ikinci seyyaresine takriben girye-i arz cesametinde olub bununla güneşin arasında bulunmağla kâh akşam kubbe-i semanın ceht-i garibesinde ve kâh sabahleyin şark cihetinde pek parlak bir surette görünür" şeklinde anlatılmıştır.

Hikâyede derviş tarafından padişah ile vezire verdiği elma ile evlat sahibi olacakları ve padişahın kızına Zühre, vezirin oğluna da Tahir isimlerinin verilerek bunları birbirinden ayırmamaları gerektiği ile tembihlenmişlerdir.

Tahir ile Zühre hikâyesini konusu astral tasavvurlar, gezegenlerin hareketleri ile ilişkilidir. Hatta onların bir antropomorfizmidir. Bu görüş, Tahmasıb'ındır. Türkmen'in aktardığına göre Tahmasıb, fikrini ispat etmek için kuvvetli deliller göstermektedir. Yazar Tahir ile Zühre hikâyesini, Mehr-Meh, Hurşit ile Mahmihri gibi hikâyeleriyle birlikte eski astrolojik inanmalar ve tasavvurların folklorlaşmış şekli olarak düşünmektedir. Tahmasıb'a göre astral eserler gezegenlerin insan gibi düşünülmeleri ve tasvir edilmeleri yolu ile meydana gelmektedir (Türkmen, 2015: 164). Türkmen'in Tehmasıb'dan aktardığına göre: Zühre, Venüs gezegeninin adıdır. Birçok millette muhabbet, su, güvenlik, musiki ve raks gibi sembolik anlamlarla anılmaktadır. Gök Tanrısı'nın kızı gibi hayal edilir. Türkmen'e göre Tahir, saf ve temiz anlamındadır. Tahir'e uçan, ok ve kuş anlamı vermekte, ayrıca Ettair adlı bir yıldızı Tair adlı efsanevi bir dağın adını saymaktadır. Bu dağ da dolaylı olarak astroloji ile ilgili görülmektedir. Tahir ile Zühre hikâyesindeki olayları, Zühre yıldızı ile ay arasındaki olaylara benzeterek Tahir'i de Ay'ın sembolü olarak kabul etmektedir (Türkmen, 2015: 165).

Gül ile Sitemkâr hikâyesi de çocuksuzluk probleminin Cenab-ı Hakk'a niyaz ile çözüldüğü hikâyelerdendir. Padişah ile veziri duaları kabul olup evlatları olunca padişah oğluna Sitemkâr vezir ise kızına Gül adını verir. Sitemkâr ستمکار kelimesi Kamus-ı Türkî ve Devellioğlu'nda "zulüm ve haksızlık eden", Gül گل Kamus-ı Türkî'de "Maruf çiçek ki küçük dikenli bir ağaçta olup şeklinin ve kokusunun güzelliğiyle meşhur ve beyne's-şuara bülbülün daldası olmakla mütevatirdir.", Devellioğlu'nda "1. Çiçek, 2. Bilinen çiçek, gül çiçeği; gül ağacı." şeklinde tanımlanmıştır. Olay örgüsü içerisinde Gül'ün güzelliğiyle alakalı ayrıntı verilmemekle beraber Sitemkâr'ın da annesi tarafından sevdiğine kavuşmasına engeller

konulduğu görülür. Dolayısıyla Sitemkâr sözlük anlamının tam tersi olarak haksızlık eden değil haksızlığa uğrayandır. Halk arasında -kâr ve -keş eklerinin karıştırıldığı bilinmektedir. Örneğin “cefâkâr” kelimesi aslında “eziyet eden” manasındayken halk arasında bu kelime “eziyet çeken” olarak algılanır, oysa eziyet çeken anlamına gelen kelime “cefakeş”tir. Sitemkâr isminin de aslında olay örgüsü ile bağlantılı olması adına Sitemkeş anlamında kullanılması gerektiği düşünülmektedir. Ancak halk arasında bu eklerin yanlış kullanımının yaygın olması sebebiyle Sitemkâr kelimesi “eziyet çeken” anlamıyla karşılanırsa anlatı içindeki rolü ile örtüşmüş olacaktır.

Halk hikâyesi anlatıcı/yazarları anlatılarındaki kahramanların özelliklerinde, sanki görünmez bir ilk eser varmış da onu taklit ediyorlarmış gibi, üslup birliği sağlamışlardır. Anlatıların baş erkek kişileri daima akıllı, okumuş ve yaşlılarından daha olgun kişilerdir. Aslında Kerem’in arkadaşı Sofu haricinde bir yoldaşı-arkadaşı olan kahraman olmadığında anlatının merkezinde hikâyenin baş kişisi haricindekiler ayrıntılı olarak anlatılmaz.

Erkek kahramanların yapısında âşık kimliği çok belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Hemen hepsi aşk için büyük fedakarlıklarda bulunur, sevgiliye ulaşabilmek için her türlü engeli aşmayı vazife edinirler. Erkek kahramanlar soylu ve zengin ailelerde yetişmişse âşık olduğu kızın ardından gurbete giderek fedakârlığını ispat eder. Eğer kahraman kızın ailesine göre daha vasat bir durumda ise bu kez de âşığının zor durumda kalmaması için gurbete çıkar ve bu şekilde fedakârlığını göstermiş olur.

Hikâyelerin hemen hepsinde erkek kahramanın âşık tipi göz önündedir, kadın kahramanların bade içerek âşık olması da erkek kahraman kadar mücadele etmesi beklentisini oluşturmaz. Kadın kahramanlar genellikle hayatın onları sürüklediği biçimde yaşarlar. En önemli özellikleri başkası ile evlendirilmeye ve başkasının eşi olmaya hayatları pahasına karşı gelmeleridir. Yine de Gül, Arzu, Arap Üzengi, Gülperi, Gülizar gibi kahramanlar olay akışı içinde fiziksel mücadeleleriyle de göze çarparlar. Arzu’nun Kanber’e âşıklığını ispat edebilmek için parmağını kesmesi, Gül’ün Sitemkâr’ı cariye ile birlikte gördükten sonra sazıyla beraber gurbete çıkması, Gülperi, Gülizar ve Arap Üzengi’nin Şah İsmail’in babasına karşı verdiği mücadelede aktif bir şekilde sahada olması halk hikâyelerinde kadın kahramanın bütün varlığını feda etmeye hazır, sevgilisini sadık bir şekilde bekleyen cefakâr âşık tipine birer örnek teşkil eder. Azerbaycan sahasında kadın âşıkların bu dönemlerde saz çalıp söylediği bilinmektedir. Gül ile Sitemkâr hikâyesinde Gül’ün sazı ile gurbete çıkması anlatının

coğrafyasından kaynaklanmaktadır. Bunun yanında Zülfisiyah da babasının evinde bulunan sazı alıp türkü söyler. Anlatıcı bu ayrıntıya özellikle dikkat çekmektedir. Recep'in hanesinde saz bulunur ve kızı da dışarıda değil hanesinde saz çalıp türkü söylemektedir. Hikâyelerde kadın kahramanlar erkek kahramanla aynı yerde büyüyorsa bir hocaya gitme ya da hoca tayin edilme durumu vardır. Ancak diğer kadın kahramanların da hikâyelerde mektup vs. yazdığı düşünülürse yazmayı ve okumayı bildiği anlaşılır. Yani aslında kadın kahramanlar da bir formal eğitim almışlardır. Hikâyelerde kadın kahramanlar anlatının gidişatına da yön vermektedir. Çünkü bir yönüyle erkek kahramana yol gösterici konumdadırlar. Kadın kahraman sevgilisine kavuşmak istemektedir ancak elinde yeterli imkân bulunmaz. Burada erkek kahramanın başvurması gereken padişah/vali gibi kimselerden yardım almaya yönlendiren yol gösterici kişi olarak yer alır.

2.4.1.2. İlk Adından Sonra Başka Ad Alan ve Hikâye Boyunca Bu İkinci Adla Anılanlar

Destan döneminde bir erginlenme yaşayan ve buna bağlı olarak adını alan kahraman yerini âşık olan ve sevda çeken kahramana bırakır. Kahramanda bilek gücü aranmaz.

“Halk anlatılarının temel erkek kişisinin özelliklerinin masallardan halk hikâyelerine, realist hikâyelere ve meddah hikâyelerine doğru giderek idealizmden uzaklaşıp gerçekçiliğe yaklaştığı gözlenmektedir. Artık olağanüstü bir şekilde doğan, güzelliği ve bütün olumlu özellikleri üzerinde toplayan, hem fiziksel hem de duygusal bakımdan son derece güçlü kahraman-âşıklar değil, kusurları ve kötü davranışları olan, doğal, olağan, abartısız genç erkekler söz konusudur.” (Gökalp Alpaslan, 2002: 700).

Âşık Garip hikâyesinde kahramanın adının üç kere konulması dikkat çekici bir durumdur. Kahraman ilk olarak Resul olarak tanıtılır. Babası vefat edince Tebriz'de ihtiyar bir hoca “Gelin şu oğlanın ismini Resul'den kaldıralım başka isim koyalım babasının ismini koyalım, ne kadar ise hoca Maksut evvelden velinimetimizdir. Tebriz içinde ismi bitip gitmesin. Belki gün ola bu oğlan babasının yerini tutar” der, topluluk da bunu onaylayarak Resul'ü Maksut olarak adlandırır.

Âşık Garip, hikâyenin başında zengin bir bezirgânın erkek evladı olarak Resul adını almış ancak ne yazık ki babasının vefatından sonra tüm servetini mirasyedilere kaptırıp saz çalıp türkü

söyleyen bir âşık olunca toplum tarafından “Garip” adını almıştır. Varyantlarda Karib, Garip, Garib şeklini aldığı görülmektedir. Garip’in sevgilisi Şah Senem’in ise ismi hikâye boyunca aynıdır.

Garip adı TDK Türkçe Sözlük’te, “1. kimsesiz, zavallı olan. 2. Yabancı, gurbette yaşayan, elgin. 3. Acayip. 4. Şaşılacak bir şey karşısında söylenen söz. 5. Dokunaklı, hüznü veren”, Kamus-ı Türki’de “Yabancı, yabancı yerde bulunan, gurbette yaşayan. 2. Kimsesiz, biçare. 3. Alışılan tarz ve surette olmayanla tuhaf görünen acayip.”, Devellioğlu’nda bu anlamların tümüne ilaveten bir de “dokunaklı” manasıyla karşılanmıştır.

Karib, Kamus-ı Türki’de “1. Mekâna veya zamana uzak olmayan yakın. 2. Nesl ü neseb ve zürriyetçe veya münasebatce insana yakın bulunan, akraba, komşu, hemcins.”, Devellioğlu’nda da “yakın, yakın olan, uzak olmayan; soyca yakın” olarak tanımlanmıştır.

İsminin servetini yitirip çaresizce iş arayıp başına türlü belalar açtıktan sonra Garip olarak anılmasının hikâyenin olay örgüsüne tam olarak oturduğunu söylemek doğru olacaktır. Nitekim Garip hem babası vefat ettikten sonra annesi ve kız kardeşi ile yalnız kalmış (varyantlarda farklılık gösterse bile Garip genellikle yetim bir çocuktur), para kazanabilmek veya sevdiğine kavuşabilmek için çıkar mütemadiyen yer değiştirdiği, farklı memleketlere göç ettiğinden oralarda da yabancı kalmıştır. Üstelik söylediği şiirler de oldukça dokunaklıdır. Yani Garip belki hikâye boyunca Resul adı ile devam etmiş olsaydı okuyucu veya dinleyicide bu etkiyi oluşturamayacaktı. Hikâyede isim değiştiği andan itibaren okuyucuya/dinleyiciye birtakım talihsiz olaylar yaşanacağı mesajı iletilmiştir. Nüshalar arasındaki Garib-Karib farkının Karib kelimesinin anlamına bakılarak olay örgüsüne, kahramanın karakterine veya yaşadıklarına uymaması sebebiyle yalnızca Garib adına söyleniş farklılığı olarak Karib şeklinde seslendirildiği düşünülmektedir.

“Âşk, genç erkeğin olgunlaşmasını büyümesini, değişmesini getiren bir dönüm noktası olduğu gibi, anlatının uzun sürecek macera çizgisine geçişini sağlayacak bir aşamadır da” (Gökalp Alpaslan, 2002: 695).

Doğduğu zaman Ahmet Mirza ve Kara Sultan adlarını alan hikâye kahramanlarının yeni adlarını almaları birbirlerine kavuştukları anda konuşmaları esnasında birbirlerine Kerem ile Aslı adlarını vermeleriyle olur. Kerem TDK Türkçe Sözlük’te “1. Soyluluk, ululuk, büyüklük, asalet.”, Kamus-ı Türki’de 1“ كرم. Asalet ve asaletin şerait ve mukteziyatından olan âlicenaplık, cömertlik. 2. Lütuf, merhamet, ihsan, inayet.” olarak karşılanmıştır. Aslı Han ismi de Kamus-ı

Türki’de asıl 1. “ اصل. Kök, 2. Dip, 3. Temel. 5. Suret veya tercüme olmayıp ilk halinde bulunan. 6. Hakikat, gerçek. 7. Soy, nisb. 8. Bir şeyin esaslı ve baş kısmı.” diye anlamlandırılmıştır. Asıl adları Ahmet Mirza ile Kara Sultan olan kahramanlar birbirlerini gördükleri anda söyleşmeye başlarlar. Ahmet Mirza, Kara Sultan’a “aslı nedir?” sorusunu yöneltirken Kara Sultan “kerem eyle” cevabını verir ve isimleri Kerem ile Aslı olarak anılmaya başlar. Anlatının birçok yerinde erkek kahraman “kerem eyle” ifadesini kimliği ortaya çıkarıcı bir unsur olarak kullanmaktadır. Kerem, Aslı’nın peşinden gurbete çıkarak birçok yer dolaşır ve kendisiyle görüşmesi, konuşması, evlenmesi için yalvarır. Aslı karakteri anlatıda ismi ile örtüşecek herhangi bir tasvire konu olmaz.

2.4.2. Diğer Kişiler

Hikâyenin akışı içerisinde olayları etkileyecek bir fonksiyona sahip olmayan ancak olay akışı içerisinde yer alan yardımcı şahıslar vardır. Bunlar da çoğunlukla kadın kahramanın cariyesi, erkek kahramanın arkadaşı, komşu, derviş gibi rollerdedirler. Şerif Aktaş, anlatma esasına bağlı metinlerde vakayı “*Herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür.*” (Aktaş, 1984: 44) şeklinde tanımlar. Âşık tarzı halk hikâyelerinde olayların çeşitlenmesinde rol alan kahramanların belirgin özellikleri vardır.

Spies, “*Halk kitaplarının kahramanları fevkalbeşer bir büyüklükle vak’a içinde sivrilir. Vak’alar ve hadiseler kahraman tarafından dağıtılır yahut sırf kahraman için bahis mevzuu olur. Burada tekrar masal sanatının tipik bir moment’ine rastlıyoruz: Masalın merkezinde masal kahramanı bulunmakta ve tali figür’lar ona yardım yahut fenalık etmek, ona zehir veya düşman olmak suretile kahramana tabi kalmaktadırlar.*” (Spies, 1941: 52)

tespitinde bulunarak ikinci dereceden kişiler olarak niteleyebileceğimiz diğer kahramanların asıl kahramana bağlı olarak olayları çeşitlendirmek için var olduğuna dikkat çeker.

Başgöz, anlatının başlangıç biriminde aile tanıtılırken dededen veya büyük anneden hiç bahsedilmediğini, ailenin toplumsal kökeni ne olursa olsun hikâyenin her zaman baba ile oğulun tanıtımıyla başladığını anne veya kız kardeşin sonradan olaylara katılsalar bile adlarının pek az anıldığını belirtmiştir (Başgöz, 2012: 74-75).

Arzu ile Kanber'in taş baskı ve matbu nüshalarında baba tüccar olarak tanıtılır. Taş baskı nüshada “raviyan-ı ahbar ve nakılanı asar şöyle rivayet eder ki zamanı evvelde Horasan diyarında bir memleket var idi bu memleketin beylerinden Hace Behram namında bir anka tüccar var idi” cümlesi ile tanıtılan baba matbu nüshada “mezkûr şehirde Behram namında gayet zengin ve anka bir tüccar olup...” biçiminde tanıtılır. Yazma nüshasında Kanber'in babası bey diye tanıtılır; “raviyanı ahbar nakılanı asar ve muhaddisanı ruzigar şöyle rivayet ve naklederler ki bu vilayetlerde bir beg var imiş amma begin dar-ı dünyada bir erkek evladı var imiş”. Yazma nüshada Kanber'in babasına “sultanım” diye hitap edildiği görülmektedir. Beyin tanıtıldığı cümlelerde divanhane, divan ağası gibi kavramlar da verilerek okuyucunun zihninde güçlü bir yönetici imajı yerleştirilir. Divan ağası için yazma nüshada “Divan ağası gayet öyle arif idi ve kâmil idi. Şöyle ki ol yerde anın gibi adam az bulunurdu” tasviri yapılır.

Tahir ile Zühre hikâyesinde “Zamanı sabıkta kadim'ül eyyamda bir padişah var idi amma malının haddi payanı yok idi. Daima kârı ayş u işret ve bezm-i sohbet idi. Ancak muradı bu alem-i dünya içinde kendinin yerine varis-i memleket ve mülkü saltanat olmadığından ötürü daima kederattan ve elemenden hali değil idi” örneğinde görüldüğü üzere hikâyelerin hepsinde ortak taraf çocuksuzluktur, bu problem şahın/padişahın/babanın başlıca gündemini oluşturur. Onu kedere gark eder. Bunun arka planında da kendisinden sonra tahtını bırakacağı birinin olmaması kaygısı hakimdir.

Kahramanlar hikâyelerde muhayyel olduklarından ve idealize edildiklerinden yazar bunların konumlarını okuyucuya dolaysız olarak yansıtacak bir dil ve üslup kullanır. Örneğin kahramanın şah olduğunu söylüyorsa onun vasfını ifade etmek üzere “adl ü adalet sahibi” ifadesine yer verilir; örneğin Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin yazma nüshasında 89-a İsmail Şah için bu ifade kullanılır, Kerem ile Aslı hikâyesinin taş baskı nüshasında Kerem'in babası, Harun Reşid'e benzetilmiştir. Çünkü şahta bulunması arzu edilen özellik halkını adaletle yönetmesidir. Burada “adl” ve “adaletin” bir arada kullanılması tekit ve teyit içindir. “Adl” ve “adalet” kelimelerinin anlamları Kamus-ı Türki'de şöyle verilmiştir. Adl: 1. ihkak-ı hak, bîtarafane hüküm, hakkaniyet, adalet, dad. 2.müsavat, tesavi, seviyy-i muamele. Adalet: ihkak-ı hak ve herkesin istihkakına tamamiyle riayet, adl, ma'delet, dad, insaf. Sözlük anlamlarında da görüldüğü gibi birbirine yakın anlamlara sahip olan adl ve adalet kelimeleri arka arkaya kullanılarak bir şahta bulunması gereken öncelikli özellik vurgulanmıştır.

Arzu ile Kanber hikâyesinde kahraman ailesini kaybedilince evlat edinilir. Burada baba figürü işi ile ön plana çıkar. Yazma nüshada Kanber bulununca paşa tarafından “mezbur ağa”ya evlat verilir. Taş baskıda hizmetkar haramilere yalvarıp çocuğu sırtına alıp “bir subaşı”nın yanına gider, matbuda ise ihtiyar hizmetkar ile çocuğa bir sipahi rastlar, bu sipahi bir kasabanın subaşıdır ve ihtiyar çocuğu almasını ister böylece Kanber subaşının evine gider.

Derdiyok ile Zülfisiyah’ın yazma nüshasının girişinde şahın adı iki kez “İsmail Şah” şeklinde anılmışken ilerleyen satırlarda aynı kişi “Osman Şah” olarak verilmiştir. Bu durumun taş baskıda da aynen tekrar etmesi taş baskının yazmadan birebir kopya edildiğinin delilidir. Fakat iki metin arasında küçük bazı ekleme ve çıkarmaların olduğu görülmektedir. Matbuda ise başından itibaren şahın adı Osman Şah olarak anılmakta, kişiler tanıtılırken daha serbest bir dil ve ifade kullanılmaktadır.

Şahı niteleyen bir başka ifade de “saltanatı kemalinde”dir. Yani ileri düzeyde bir yönetim kabiliyetine sahip olduğu vurgulanır. Bu ifadenin Derdiyok ile Zülfisiyah’ın yazma, taş baskı ve matbu nüshalarında aynen tekrarlanması bu üslubun bir klişe haline geldiğini göstermektedir. Matbu nüshada bunlara ilaveten şahı niteleyen diğer ifade de “her tarafta büyük bir şöhreti var idi” şeklindedir. Bu açıklama matbu nüshanın üslup bakımından en gelişmiş özelliklere sahip olduğunu gösterir. Burada şahın adil, yönetim becerisi olan şöhretli bir kişi olduğu ifade edilir.

Burada dikkat edilmesi gereken hususlardan biri de şudur: Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin ilerleyen satırlarında adı geçen şahın adaletsiz uygulamalarına rastlanmaktadır. O nedenle baş taraftaki adl ü adalet sahibi ifadesiyle bir tenakuz oluşmaktadır. Bu modern hikâye ve roman tekniği bakımından kuşkusuz bir kusurdur. Ama masal unsurlarıyla karışık bir sözlü gelenekten yazıya aktarılan âşık tarzı hikâye metinlerinde kalıplaşmış sözlerin ve klişe ifadelerin ne kadar yaygın ve etkili olduğunu göstermesi bakımından kayda değer bir durumdur.

Raznihan ile Mahfiruz hikâyesinin yazma ve taş baskı nüshasında çocuksuzluk motifi erkek evlat ifadesi ile işlenirken matbuda “darı dünyada hiçbir evlada malik değildi” şeklinde verilir. Hikâyelerde anlatıcı çocuklarda cinsiyet ayrımı veya erkek çocuk üstünlüğünü konu etmez. Fakat devletin yönetim şekli saltanat olduğundan erkek evladın hükümdar olması beklenir. Bu anlatım sadece saltanatın babadan oğula geçtiği dönemin eseri olduğu için erkek evlat arzu edilmektedir. Bazı hikâyeler sadece erkek evlat derken bazı hikâyeler daha kesin bir dille dramatize etmek için hiçbir evladı yoktu ifadesine yer verirler. Üslupla birlikte sosyal

kültürel ve felsefi arka plan görülmektedir. Raznihan'ın babası anlatılırken Yazma nüshada “tahtıma cülus edecek kimesnem yoktur” ifadesi kullanılır ancak anlatının devamında anlatıcı padişahın dede sultana “Gerçi hiçbir şeye mezayıkım yoktur. Ancak dar-ı dünyada bir erkek evladım olmadı. İlla serir-i saltanatım başıma zindandır” şeklinde konuşmasıyla evlattan kastının erkek evlat, varis olduğunu açıklar.

Bezirganlar genellikle anka nitelemesiyle birlikte sunulurlar. Kamu-ı Türki’de “Pek zengin tacir” anlamında kullanılan anka bezirgân ifadesine yazma ve taş baskıda yer verildiği halde matbu nüshada kullanılmamış, onun yerine şu ifadeler tercih edilmiştir: “Horasan’da iki büyük tüccar var idi ki; bunlardan birinin ismine Mahmut, diğerine de Muhammet Bey diyorlardı. Bu iki tüccar azim bir servet sahipleri olduklarından dünyanın her tarafına mal gönderirlerdi.” Bu üslup matbu nüshaların kısmen de olsa modern roman üslubuna yaklaştığını göstermektedir. Âşık Garip hikâyesinin yazma nüshasında “Hikâyet-i şairan raviyan-ı ahyardan ve nakılan-ı asardan ve muhaddisan-ı ruzigarı raviler şöyle rivayet ederler ki zaman-ı avayette acem ülkesinde Tevriz şehrinde bir bezirgân var idi ismine Hoca Maksud derler idi.” Hoca Maksud “kırk bezirgân başı idi. Bezirganın Rum’da Acem’de Hindi Yemen’de Bağdadı Mısır’da ortakları var idi ve malının hesabını kendisi dahi bilmezdi” diye tanıtılır, bu tanıtma kahramanın ailesinin varlıklı bir aile olduğuna işaret eder. Arzu ile Kanber anlatısının matbu nüshasında “mezkûr şehirde Behram namında gayet zengin ve anka bir tüccar olup...” ifadeleri yer almaktadır. Anka bezirgân ifadesinin “zengin” kelimesi ile birlikte kullanımı anlatıda zenginliği pekiştirmek için kullanılmıştır. Çünkü okuyucu metinde mübalağalı ifadeyi okumayı sever. Burada da Garip’in ne kadar büyük bir sermayeyi tükettiğini anlatmak için de bu ifadeler birlikte kullanılmıştır.

Âşık Garip hikâyesinde Resul’ün bir de kız kardeşi vardır fakat kahramanın doğumu “Hak Teala ol ademe bir evlat ihsan eyledi oğlanın ismini Resul koydular” şeklinde anlatılmıştır. Bu durum kahramanın babasının padişah olmasa dahi malına mülküne sahip olabilecek bir erkek çocuğun istemiyle açıklanması mümkündür. Mal varlığına dikkat çekilmesinin ardından bir erkek çocuğun “ihsan” edilmesi dönemin zihniyetini açıklar niteliktedir. Anlatıcı Resul’ü bir mirasyedi örneği olarak anlatır ve bu anlatımı ajite edebilmek adına Rum, Acem, Hint, Yemen, Bağdat ve Mısır’a uzanan iş ortaklıkları ve sahip olduğu hesapsız mal varlığının altını çizerek anlatır. Anlatıcı Hoca Maksut’un ağzından bu mal varlığını “bin yük Halep kumaşı, işte bir deve dengi sehm-i temessüki, filan hocada şu kadar alacağım filan hocada şu kadar vereceğim” şeklinden özelleştirir. Aslında anlatıcının burada yapmak istediği

tam olarak bir mirasyedi tipi olan Resul'ün kısa sürede neleri kaybettiğini göstererek okurun duygularını perçinlemektir. Anlatı dünyasında kadın kahramanın mirası tüketmesine pek rastlanmaz. Miras erkek kahraman tarafından kontrol edilir ve aile de erkek evladını mal ve mülküne sahip çıkması için ister. Bu hikâyelerin İslam kültür dairesinde ortaya çıktığının da göstergesidir.

Derdiyok ile Zülfisiyah'ın aileleri hakkında pek fazla ayrıntı bulunmaz. Fakat kahramanların ilk âşık olmalarının ardından bir engel figürü olarak karşılaşılabilecek olan kızın babası Recep için yer yer karakter analizi yapılmaktadır. Derdiyok'un babası çocuğunun âşık olduğunu hemen anlar ancak Recep, Zülfisiyah'ın türküde âşık olduğunu açıklamasına rağmen durumu anlamaz. Daha sonraki gerilimin bir hazırlayıcısı olarak anlatıcı durumu "Recep'in bir miktar zihni kalın idi böyle şeylere aklı varmaz idi" şeklinde izah eder. Yazma nüshada Recep için "aklı ırağa varmadığından" ifadesi kullanılmaktadır.

Hikâyelerde kahramanın kutsal yardımcıları bulunur. Kimi zaman ak sakallı kimi zaman derviş kimi zaman pir olarak adlandırılan bu manevi yardımcılar kahramanın doğumuna vesile oldukları gibi kahramanın başı sıkıştığı zaman -kuyuya atılma, yolculukta zorlanma gibi- onu müşkülünden kurtarır. Dervişin verdiği elmanın yenilmesiyle hamile kalmak ve çocuk sahibi olmak da yine dervişin manevi şahsiyeti ve arka plandaki veya bilinçaltındaki dini düşünce doğrultusunda gerçekleşmesi son derece mümkün bir olay olarak görülür.

Ak sakallı/derviş/pir ile karşılaşma durumu Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinin yazma nüshasında "selam virüp bunlar dahi aleyk aldı" taş baskıda "selam verip bunlar da selamını alırlar" cümleleri ile ifade edilirken matbu nüshada "ak sakallı ihtiyarca اساسına dayanarak yürümekte olan bir dervişe tesadüf ettiler. Derviş padişah ile vezire selam verdi onlar da selamını aldılar." Matbu nüshanın anlatımı diğer hikâyelerde de olduğu gibi oldukça ayrıntılıdır. Burada roman üslubunun benimsendiği açıkça görülmektedir.

Hikâyelerin başında malını, mülkünü, saltanatını bırakabileceği bir çocuğu olmayan şah/padişah/bey bir yolculuğa çıkar ve burada pir/aksakallı/derviş ile karşılaşır. Bu olağanüstü karakter bazen kahramanın doğumuna vesile olduktan sonra anlatıda çıkarılır, bazen de kahramanın adını vermek ve onu zor durumlardan kurtarmak gibi görevler üstlenir. Matbu anlatımda "ya rab ben kuluna destgir ol" yakarışına cevaben anlatıcı "Cenabı Hak duasını kabul eyledi ve ol anda bir derviş zuhur etti Derdiyok'un rüyasındaki derviştir" cümlesi ile dervişin kahramanın sıkıntı anında nasıl ortaya çıktığını göstermektedir. Derdiyok'un dervişe "baba

sevdiğim Zülfisiyah nerededir”, “oğlum merak etme onu senden başkası alamaz” karşılıklı konuşmasında görüldüğü üzere dervişin anlatıdaki bir görevi de kahramana gelecekte haber vermesidir.

Kahramanın doğumuna yardımcı olan derviş/pir/aksakallı anlatı boyunca kahramanın ihtiyacı oldukça sahneye çıkar. Dervişin kahramanın bazen yol arkadaşıdır: “dervişin elinden tutarak yola revan oldular bir müddet yürüdükten sonra karşılarında büyük bir şehir gördüler”. Derdiyok anlatı boyunca pirden yardım alır. Zülfisiyah’ı aradığı zaman pir rüyasına girip Zülfisiyah’ın Buhara’ya gittiğini söyler. Yolda kalınca, aç susuz kalınca pir Derdiyok’un yardımına gelir. Pir Derdiyok’u Horasan’a götürür ve “oğlum bu şehre Horasan derler sizin büyük pederiniz burada büyük bir tüccar idi” der. Pirin tavsiyesi üzerine “Derdiyok eline bir kâğıt alıp sergüzeştini kamilen yazarak halini arz u beyan eyledi ve ertesi gün arzuhalini Eyüp Şaha takdim eyledi”. Bu anlatıda derviş kahramanın yalnızca gurbet yolculuğundaki yardımında değil, kahramanın gerçekleri öğrenmesinde ve Eyüp Şah ile doğru iletişime yönlendirmesiyle de sahnede bulunur.

Kerem ile Aslı hikâyesinde dervişten bir ihtiyar olarak bahsediliyor ve “meğer ol âdem kırklardan imiş”. Derviş Kerem ve Sofuyu gurbet yolculuğu esnasında “yum gözünü aç gözünü” diyerek zaman ve mekânda değişikliğe götürür.

Hikâyelerde kahramana yardımcı karakterler de bulunur. Bunlar çoğu zaman erkek ya da kız kahramanın yakın arkadaşı, cariyesi, dayesi olur. Ayrıca kahramanların doğaüstü güce sahip yardımcıları da bulunmaktadır.

“İlk yazılı anlatılarda kahramana yardımcı doğaüstü güce sahip varlıklar arasında özellikle derviş ve pir gibi kişilere oldukça sık rastlanırken devrin sonuna doğru bu türden kişiler tamamen yok olur. Bu hem dönemin yaşam koşullarının değişmesine hem de yazarın ve okurun anlatıdan beklentilerinin gerçekçi bir çizgi taşımaya başlamasına paralel bir durum olarak değerlendirilmelidir” (Gökalp Alpaslan, 2002: 850).

Yazma nüshada Kanber, Arzu’ya Muş şehrinden talip geldiğini öğrenince üç aylık yol giderek “Zintikam Padişahı”ndan yardım ister. Kanber yazmada Zintikam Padişahına, taş baskıda beye, matbu nüshada ise valiye giderek yardım ister. Matbu nüshada padişah ve bey yerine validen yardım istenmesi dikkat çekicidir. Anlatıcı matbu nüshada eğitici rolde bulunur ve herhangi bir sorunda başvurulması gereken kişinin devlet yetkilisi olması gerektiğini

öğretme amacı gütmektedir. Bu sayede modern hayat düzenini satır aralarında okuyucuya sunar.

Derdiyok hikâyesinin yazma nüshasında “Keşan Memleketinin valisi Seyyidhan” bulunur. Mahalleden ev kiralamak için Seyyidhan’ın kefil olması gerekmektedir. Yazmada mahalle halkı, çavuşlar figüratif kişiler hikâyeye dâhil edilmiştir. Hikâyenin matbu nüshasında daha realiteye ve çağın koşullarına uygun bir şekilde açıklama yaparak “bu haneyi kiralamak için mutlaka validen müsaade almak gerekir dediler”, “valinin ismine Seyyid Han diyorlardı” şeklinde açıklama yapılmıştır.

Hikâyede asıl kahramanlar dışındaki kişiler tasvir edilmemekle birlikte anlatıcı yer yer tüm kahramanların ruhsal özelliklerine ufak değinmelerde bulunarak olay akışını anlamlı hale getirmektedir. Yazmada “zindancı bîmerhamet adam idi bir adam helak olduğunu görseydi hiç merhamet etmezdi amma oğlanın sözü buna kar eyledi” ifadesi ile anlatıcı zindancının ruh durumunu açıklar. Matbuda da ise aynı durum “zindancı gayet merhametsiz bir adam idi. Bir adam gözünün önünde can çekişerek ölürse gene merhamet etmezdi Derdiyok’un sesi bunu bile merhamete getirerek ağlattı Derdiyok’un yanına geldi” cümleleri ile ifade edilir. Her nüshada aynı ayrıntı verilmesine karşın matbu nüshadaki anlatımın yazma ve taş baskı nüshalardakine göre daha seri, modern ve roman tekniğine uygun ilerlediği görülmektedir.

Arzu ile Kanber hikâyesinde yardımcı karakter kahramanın arkadaşıdır: “bir de Arzuhan’ın Masum Paşa isminde bir arkadaşı vardı...Kanber attan düşünce onu bulup hanesine getirip kolunu sardı”. Matbu nüshada ise arkadaşlık dramatize edilir: garip Kanber dereye düşüp kendine geldikten sonra “şehirde Masum Paşa namında kardaşlığının hanesine gitti...Masum Paşa Kanber’in halini görünce hekim celbiyle yarasını sardırdı”.

Halk hikâyelerinde kahramanın rakibini Alparslan şöyle açıklar: “*birinci derecedeki kişilerin başında, anlatıdaki maceraların merkezi olan âşık-kahraman ve onun bu maceraları yaşamasına neden olan sevgili yer alır; rakip, âşık-kahramana ve sevgiliye oranda geri planda kalır.*” (Gökalp Alpaslan, 2002: 695). Arzu ile Kanber’in yazma ve taş baskı nüshasında Arzu’nun amcası kızı kendi oğluna isterken matbu nüshada amca yerine başka bir kasabanın subaşı bu rolü üstlenir, bu durum modern yaşam tarzının bir sonucu olarak görülmelidir. Yazma nüshada Muş şehrinin beyinin oğlu Arzu’ya talip olur; matbuda ise “kasabanın ileri gelenlerinden biri Arzu’nun izdivacına talip” olur.

Âşık Garip hikâyesinde rakip olmamasına rağmen kahramanı güç duruma düşüren erkek kahraman adları anılır. Hikâyenin yazma nüshasında mirasyedi tipler şu şekilde anlatılmaktadır: “meğer ol vakit Tevriz’in içinde beş bekri var idi. Birinin ismine Dini Kırı Halil, biri Ardı Yamalı Yusuf, birine Yola Sığmaz Hasan, birine Kazanda Kaynamaz Ömer, birine Seyrek Basan Mehmet derlerdi”. Bunlar Resul’ün servetini tüketip kahramanı zor bir hayat mücadelesine sürükler.

Âşık Garip hikâyesinde kahramanın rakibine yardımcı olan Keloğlan bulunur. *“Keloğlan sadece Keloğlan masallarında değil, halk hikâyelerinin bazılarında da (Köroğlu Hikâyesi, Âşık Garip Hikâyesi Tahir ile Zühre Hikâyesi gibi) karşılaşılan bir tiptir.”* (Boratav, 1984: 85).

Hikâyelerde cazı kadın/acuze kadın/koca karı ifadeleri de sıklıkla yer alır. Bunlar genellikle kahramana karşı güç uygulayıcısıdır. Anlatıda ismi verilmeyen “cazı/acuze” olarak nitelendirilen kadın ile karşılaşan okuyucu olayların olumsuz yönde ilerleyeceğini bilir. Anlatı geleneğinde bu isim derviş/ak sakallı tipinin karşısında bulunur. Yazar sıkıntının giderilmesi, kahramanın müşkülden kurtulması için “derviş”i, kavuşmayı engellemek ve gerilimi artırmak için de “cazı kadın”ı olay örgüsüne yerleştirir. Cazı/acuze kadın tipinden ayrı olarak Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin matbu nüshasında koca karı ile karşılaşılmaktadır. Anlatıda “Recep’in hanesine bir koca karı ile haber gönderir”ler biçiminde ifade ile dikkatlere sunulur. Yazma ve taş baskı nüshalarda bu kısımda yalnızca kadın ifadesi kullanılmaktadır. Koca karı ifadesi hikâyelerde önemli bir figürdür. Fakat burada yalnızca iki aile arasında laf taşıma vazifesi vardır.

2.4.3. Kişi Tasviri

Âşık tarzı halk hikâyelerinin yazılı ortamdaki nüshalarında tasvirler çok fazla kullanılmamıştır. Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde Zülfisiyah Derdiyok’u görünce; taş baskıda “Züleyha-i sani gibi bir kız”; olarak yazmada ise “ay parçasına benzer kaşları hilal gözleri ahu bakışlı” diye tasvir edilir.

Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinin yazma ve taş baskı nüshada Kandehar padişahının isminden bahsederken tesmiye kılmak ifadesi kullanılır. Matbu nüshasında ise “şevket nûma namında büyük bir padişah var idi” denir. Raznihan bir mektup yazıp Cuma selamlığında padişaha “name-i medhiyyeyi dervişan usul takdim eyledi. Padişah gördü ki afet-i devran, misal-i hüsn cemaline gözler bakmaya kamaşır”, Raznihan’ın güzelliği okuyucuya bu ifadeler

ile aktarılmaktadır. Klasik edebiyattan halk kitaplarına geçmiş olan tasvir klişesi kadınların güzelliğini anlatmada tercih edilmiştir.

Raznihan ile Mahfiruz hikâyesinde “ferdası gece yine şehzade rüyasında ol pir-i muhterem, zuhur eddip dahi yanında bir kız var idi ki; hilale benzer kaşları, dürr-i sedef dişleri, kalemkâr parmakları, kavakib-i hindu hamurı, zenahdan kâfur gerdan, mihr-i Süleyman, afet-i devran, ruy-ı bedahşan, ayın on dördüne benze bir kız ki doğuran anasına ve eken babasına rahmet ve’l-kâsıl-ı kelim ol pir-i muhterem kızın elinden tutup” şeklinde devam eden paragrafta divan edebiyatında yer alan sevgiliye uygun bir tasvir yapılır. Taş baskı nüshada da benzer cümleler kullanılır: “ferdası şehzade rüyasında ol pir-i muhterem, zuhur edip, yanında bir kız var ki; hilale benzer kaşları, dürr-i sedef dişleri, kalem parmakları, zenan-ı handan kâfur gerdan, afet-i devran, ruy-ı bedahşan, ayın on dördüne benze bir kız ki elinden tutup”. Ancak matbuda kızın ayrıntılı tasviri bulunmaz; “bu defa yanında bir de kız bulunuyordu ki görenler mutlaka cennetten gelmiş bir huri olduğuna iman getirirlerdi”.

Raznihan ile Mahfiruz hikâyesi kişi tasviri açısından en zengin hikâyedir. Aynı anlatıda şehzade ve lalası Ruşen yaylasında gezerlerken bir kadın topluluğu görürler bunlar arasında ne kadar kız var ise şehzadenin başına toplanır bir de koca karı gelir bu koca karı “üç otuz yaşlı kazma dişli bir koca karı” diye tasvir edilir.

Âşık Garip hikâyesinde erkek kahramanın tasviri de dikkat çekicidir. Matbu nüshada Resul tanıtılırken “on dört yaşında saadet tacı başında, ince belli, hokka ağızlı, kiraz dudaklı, inci dişli, bir karış gerdan, püskürme benli, naz ve istiğnaya mail, sümbüli saçlı, fitne-i ahir zaman ayın on dördüne benzer bir afet-i devran, cellat bakışlı bir kahraman olup daima zevk ve safa ile ömür sürüyordu” biçiminde tasvir edilmiştir.

2.5. ZAMAN

Romanda veya modern hikâyede olduğu gibi âşık tarzı hikâyede de itibari bir dünya söz konusudur. Mehmet Tekin’in ifadesiyle “*bu dünya, gerçek dünyaya öykünmeyle kurulur*” (Tekin, 2019: 129). İster anonim olsun ister ferdi olsun hikâyenin yazarı tarafından yaşanan hayattan öğrenilenler ve deneyimler sonucunda bir olay örgüsü oluşturulur. “*Anlatı, ister söz, ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zamana bağlı olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir.*” (Tekin, 2019: 117). Olay bir zamanda gerçekleşir, bir zamanda öğrenilir ve bir zamanda

anlatılır/kaleme alınır. “*Anlatı, ister geleneksel ister modern olsun, zamana tâbidir ve oluş sürecini zamana bağlı olarak idrak eder.*” (Tekin, 2019: 117).

Hikâye anlatıcısı anlattıklarının yaşanmışlığına bütünüyle inanmış bir tavır sergiler. Olağanüstü sayılan olaylar bile hikâye anlatıcısı için gerçekleşebilir özelliğe sahiptir. Hızır’ın hikâye kahramanını “yum gözünü aç gözünü” taktiğiyle kısa bir sürede uzak bir yere taşınması Hızır’a yüklenen manevi şahsiyet ile açıklanır. Okuyucu da bu sürenin göz açıp kapayıncaya kadar geçen süre olduğuna inanır. Hikâye anlatıcısının kurduğu dünya anlatıcının “*bu işi gerçekleştiren model, doğal olarak, gerçek dünyadır ve bu dünyada cereyan eden olaylardır.*” (Tekin, 2019: 130).

Masaldan romana anlatı türleri içinde zaman kavramı farklı şekillerde algılanır. Masal zamanı muğlaktır, fantastik olaylar içinde zaman gerçekliği aranmaz. Halk hikâyelerinde de zamanın gerçek olduğuna inanılır. Tekin, geleneksel anlatılarda zamanın “*vak’ının zihinlere taşınması için*” (Tekin, 2019: 120) bir araç olduğunu ifade eder. Âşık tarzı halk hikâyelerinde tarih ya da zamanı belirleyen tarihi şahıslardan bahsedilmez. Hikâyenin zamanı yazar ile okuyucu arasında önemsiz bir ayrıntıdır.

Halk hikâyelerinin sözlü gelenekte yaşıyor olması olayın yaşandığı ve anlatıldığı iki ayrı zamana sahip olmasına sebep olmuştur. Yazılı ortamda ise bunlara ilaveten olayın yazıya aktarılma zamanı söz konusudur. Tekin bu durumu “*Bir olay belli bir zamanda cereyan eder (vak’a zamanı), bu olay, belirli bir süre sonra romancı tarafından öğrenilir/duyulur, yine aynı olay, belirli bir zamanda kaleme alınır (anlatma zamanı) ve yine belli bir sürede (anlatım süresi) sunulur, anlatılır.*” (Tekin, 2019: 126) cümleleriyle izah eder. Buna dayanarak yazılı ortamdaki hikâye metinlerinde de anlatma zamanını yazıya geçirilme zamanı olarak ele almak gerekecektir. Bu sebeple âşık tarzı halk hikâyesi incelemesinde zaman kavramı iki ana başlık altında ele alınacaktır; 1. Vaka zamanı, 2. Anlatı Zamanı.

2.5.1. Vaka Zamanı

Âşık tarzı hikâyeler itibari zamana sahiptir. Anlatıların yazılma zamanı ile vaka zamanı arasında bir süre bulunmaktadır. Dolayısıyla okuyucu için vaka zamanı yalnızca yazarın verdiği kitâbi bilgidir ibarettir. Adem Can, vaka zamanını “*romanda kurgulanan vakanın gerçekleşme zamanıdır*” (Can, 2013: 115) biçiminde açıklar. Hikâyelerde de vakanın zamanı anlatıcının

olayla alakalı seçmiş olduğu birtakım zaman birimlerinden ibarettir. Yazar, vaka zamanı tüm olayların gerçekleştiği zaman ve olay halkalarının gerçekleştiği zaman üzerinden anlatır.

2.5.1.1. Hikâyedeki Bütün Olayların Gerçekleştiği Zaman

Hikâyelerde vaka zamanı çok eski bir döneme aittir. Vaka zamanının anlatma zamanından ne kadar süre önce (ay, yıl, yüzyıl) gerçekleştiğini kestirmek mümkün değildir. Olaylar oldukça eski bir zamanda gerçekleşmiştir.

Yazılı ortamdaki hikâyelerin çoğuna giriş formeline eklenen zaman-ı evâilde/evvelde/sabıkta ifadeleriyle vaka zamanının geçmişte bir döneme ait olduğu belirtilir. Hatta bu ifade ile olay zamanının oldukça eski bir zamana tekabül ettiği hissettirilir.

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin yazma nüshalarından beş anlatıda zaman kavramına direkt yer verilir. Bu anlatılardan Asuman ile Zeycan hikâyesinde klişe giriş olmadan “zaman-ı evâilde Kallu Beyi derler idi bir bey var idi” cümlesiyle başlar. Elif ile Mahmut anlatısı bir klişe ardından “zaman-ı evailde Buhara memleketinde bir Padişah var idi. Adına Şah Murat derler idi”; Melikşah ile Gülühan anlatısı “Kamiller şöyle rivayet ederler ki zaman-ı evailde Gilan memleketinde bir padişah var idi. Adına Adil Şah derler idi”; Âşık Garip hikâyesi raviyan klişesi ardından “zaman-ı avayette Acem ülkesinde Te[b]riz şehrinde bir bezirgân var idi”; Tahir ile Zühre hikâyesi de raviyan klişesi ardından “zaman-ı sabıkta kadimül eyyamda bir padişah var idi” şeklinde başlar.

Çalışmadaki yazma nüshalardan altısında ise zaman kavramına yer verilmez. Arzu ile Kanber hikâyesinin yazma nüshasında raviyan-ı ahbar klişesinden sonra bir zaman kavramı kullanılmaz: “Bu vilayetlerde bir bey var imiş amma beyin dar-ı dünyada bir erkek evladı var imiş. Adına Kanber derler imiş ve ol vakitte tamam altı aylık idi”. Derdiyok ile Zülfüsiyah hikâyesinde de raviyan klişesi verilir ancak zaman belirtilmez: “Acem diyarında bir şehir-i azim var idi, ismine Horasan şehri derler idi. Ol şehirde İsmail Şah namında bir şah var idi”. Kurbanî hikâyesinde de raviyan klişesinden sonra zaman bildirilmeden “Acem illerinde İran şehrinde bir bezirgân var idi, adına anka bezirgân derler idi” cümleleriyle anlatıya başlanır. Kerem ile Aslı anlatısının yazmasında da durum aynıdır, raviyan klişesi ardından zaman bildirilmeden “Halep şehrinde bir anka bey var idi” cümlesi ile kahramanın ailesi tanıtılmaya başlanır. Raznihan ile Mahfiruze yazmasında da raviyan klişesi ardından “Kandehor memleketinde bir

padişah var idi”. Şah İsmail hikâyesi de zaman belirtilmeden “Raviler şöyle rivayet ederler ki Acem’de bir şah var idi Kandehar Padişahı derler idi” cümlesi ile anlatıya başlanır.

Hurşit ile Mahmihri hikâyesinin yazmasında ise raviyan klişesi ve zaman belirtilmez: “saat tamamında Hurşit dünyaya geldi, Padişah mesrur olup sevindi...İşte benim canım dört yaşına erdiler” cümleleri ile kahramanın dört yaşından itibaren hikâye anlatılmaya başlanır.

Yazma nüshalarda zaman-ı evail/avayet/sabık kelimeleri kullanılmakla birlikte zaman-ı evail kullanım sayısı bakımından öne çıkmaktadır. Bu kelimeler ile okuyucu hayali bir dünyaya taşınır.

Taş baskılarda da durum benzerdir. Çalışmada kullanılan on üç taş baskı hikâyeden sekizinde zaman belirtilmiştir. Asuman ile Zeycan, Elif ile Mahmut, Kurbanı, “raviyan-ı ahbar” klişesinden sonra “zaman-ı evailde” Arzu ile Kanber’de ise “zaman-ı evvelde”, Âşık Garip, Kerem ile Aslı ve Tahir ile Zühre hikâyelerinde ise başlangıç klişesinden sonra “zaman-ı sabıkta” kalıp ifadeleri ile geçmiş zamanlar vurgulanmıştır. Gül ile Sitemkâr hikâyesinde ise başlangıç klişesi kullanılmadan doğrudan “zaman-ı evailde” kalıbı kullanılmıştır. Derdiyok ile Zülfüsiyah, Hurşit ile Mahmihri, Melikşah ile Güllühan, Raznihan ile Mahfiruze, Şah İsmail hikâyelerinin taş baskı nüshalarında ise vaka zamanına yer verilmeden olay anlatımına başlanmıştır.

Matbaa harfleriyle basılan hikâyelerde de üslubun aynı şekilde devam ettiği görülmektedir. Arzu ile Kanber, Kerem ile Aslı ve Kurbanı, hikâyelerinde başlangıç klişesinden sonra “zaman-ı evailde”, Asuman ile Zeycan’da “zaman-ı evvelde”, Âşık Garip, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Elif ile Mahmut, Gül ile Sitemkâr, Hurşit ile Mahmihri, Melikşah ile Güllühan, Raznihan ile Mahfiruze, Tahir ile Zühre hikâyelerinde “raviyan-ı ahbar...” klişesinden sonra “zaman-ı sabıkta” ifadeleri ile olayın geçmiş zamanlarda olduğu belirtilmiştir. Şah İsmail hikâyesinin matbu nüshasında ise zaman belirtilmez.

El yazması nüshaların yedisinde, taş baskıların beşinde matbu nüshaların ise yalnızca birinde zamanın bildirilmeden hikâye anlatılır. Hikâyeler yazılı ortamda modern hikâye ve roman üslubunu benimsemeye başladıkça zaman

El yazmaları ve taş baskılarda “zaman-ı evail” kalıbı sıklıkla görülürken matbu nüshalarda “zaman-ı sabıkta” kalıbının yoğun olması dikkat çekicidir.

Yazılı ortamda hikâyeye çoğunlukla raviyan-ı ahbar kalıp ifadesi ile başlanılır.

Âşık tarzı hikâyelerde vakanın gerçekleştiği sürenin de hikâyelerin üslubuna etki ettiğini söylemek mümkündür. Hikâyeler çoğunlukla kahramanın doğumuyla başlar, sevgiliye kavuşma (bu çoğunlukla düğün şeklinde olur) veya ölümle biter. Bu yönüyle de bir çeşit biyografik anlatım üslubu söz konusudur. Bu biyografik olaylar zinciri hemen hemen bütün hikâyelerde kronolojik bir sıra gözetir. Kurmaca dünyadaki olayların zaman sırasına göre anlatılmasının okuyucuyu anlatıya yakın kıldığını aktaran Tekin, *“bu dünyadaki zaman yapılanmasının okuyucunun kronolojik olarak idrak etmesi”* ile ilgili olduğunu belirtir (Tekin, 2019: 135-136). Bu durumda zaman, olayların geçtiği süreyi bildiren zaman ifadeleri ile hesaplanabilir.

Hikâyelerdeki anlatım akışını sağlamak ve olayın devamını belirtmek üzere “sonra”, “bade”, “badehu” kelimeleri yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Olay halkalarını birbirine bağlamak için en sık kullanılan zaman zarflarından biri “sonra” ve eş anlamlı kelimelerdir.

Âşık tarzı halk hikâyelerinde zamanla ilgili kelime ve kavramlar kullanılmadan vaka zamanı işaret edilir. Hikâyelerde çoğunlukla kullanılan başlangıç formeli “raviyanı ahbar ve nakılanı asar ve muhaddisan-ı ruzigar şöyle rivayet ederler ki” ifadesi zımnen bir zamana atıfta bulunur. Özellikle ravinin çoğulu raviyanın, nakilin çoğulu nakılanın, muhaddisin çoğulu muhaddisanın tercih edilmesi olayı anlatanların veya aktaranların, zincirinin oldukça uzun olduğuna işaret eder. Ayrıca ravilerin, nakillerin ve muhaddislerin aynı cümlede arka arkaya sıralanması rivayetin yaygınlığını, buna bağlı olarak çeşitliliğini ve eskiliğini de gösterir.

Çalışmada yer alan yazma hikâyelerden Hurşit ile Mahmihri hikâyesinde raviyan klişesi kullanılmamıştır. Arzu ile Kanber, Asuman ile Zeycan, Derdiyok ile Zülfisiyah, Elif ile Mahmut, Kerem ile Aslı, Kurbanı, Raznihan ile Mahfiruz ve Tahir ile Zühre’de klasik “raviyan-ı ahbar” girişi ile olayın eski zamanlardan beri anlatıldığına işaret edilir. Âşık Garip hikâyesi “hikâyet şairan raviyan-ı ahyardan ve nakılan-ı asardan ve muhaddisan-ı ruzigârı raviler şöyle rivayet ederler ki”, Melikşah “âşık-ı sâdıklar şöyle rivâyet ederler ki ...”, Şah İsmail ise “raviler şöyle rivayet ederler ki...” şeklinde klişe kısaltılsa da eski zamanlara atıfta bulunularak başlangıç yapılmıştır.

Taş baskı nüshalar Gül ile Sitemkâr ve Hurşit ile Mahmihri hikâyeleri dışındaki dokuz hikâye klasik “raviyan-ı ahbar ...” klişesi ile başlamaktadır. Dokuzuna ilaveten, Melikşah ile Güllühan hikâyesi “âşık-ı sadıklar şöyle rivayet eder ki bir memleket-i azim idi ki adına Obna Gilani derler idi” girişiyle başlar burada zaman bildirilmez ya da aktaranların eski zamanda

yaşadığıyla alakalı bir ibare bulunmaz. Şah İsmail’de ise “raviler şöyle rivayet ederler ki Acem’de bir padişah var idi” şeklindeki giriş ile ravilere işaret edilir.

Yazma ve taş baskı nüshalarda yoğunlukla var olan klasik başlangıç klişesi matbaa harfli nüshaların tamamında yer almaktadır. Çalışma kapsamında yer alan matbaa baskılı nüshaların hepsi “raviyan-ı ahbar...” girişiyle başlamaktadır.

Hem el yazması hem baskılı nüshalarda raviyân klişesinin terk edilmeme sebebi doğrudan anlatılan olayın inandırıcılığını sağlamak içindir. Boratav’ın yalnızca halk hikâyelerinde değil, yazılı bütün hikâye türlerinde rastlandığını ifade ettiği raviyân klişesinin (Boratav, 2018: 57) günümüz post-modern romancılarından İhsan Oktay Anar’ın hikâyelerinde de yer aldığını belirten Osman Gündüz (Gündüz, 2016: 1782), bu sayede anlatıcının “*sözlü kültürün dilsel zenginliğini naklederken, anlatılanların göreceliğini, tarihin ise bakış açısına göre farklı yorumlanabileceğini ve bu konuda tek bir doğrudan söz edilemeyeceğini de*” anlattığını ifade eder (2016: 1783). Geçmişten günümüze ister yazılı ortamda ister sözlü ortamda, geleneksel anlatıda ya da modern anlatıda var olan nâkilleri işaret ederek anlatıya başlama olayın geçmişte yaşandığına okuyucuyu/dinleyici inandırma çabasından olup vakanın eskiliğine dikkat çekmek içindir.

Fiillerin kullanım tercihlerinin de hikâyelerin üslubuna etki ettiği görülmektedir. Hikâyelerde bazen başlangıçta zamana dair bir ifade kullanılmamakla birlikte kullanılan fiillerin zamanlarında da olayın geçmiş bir zamanda yaşandığı hissettirilir. Masal anlatımında yaygın olarak kullanılan öğrenilen geçmiş zaman eki -miş, -miş’in kullanılması zamanla ilgili üslup özelliği olarak karşımıza çıkar. “*Masalın vaka zamanı, evrensel zaman dilimidir; olayların zaman dilimi mitik zaman/başlangıç/ilk zaman dilimidir.*” (Alsaç, 2017: 81) bu sebeple masal anlatımında öğrenilen geçmiş zaman kullanılır. Arzu ile Kanber hikâyesinin incelemede kullanılan yazma nüshasında “raviyanı ahbar ...” kalıbından sonra “bu vilayette bir bey var imiş” cümlesi yer alır. Ardından gelen birkaç cümlede de aynı zaman kalıbı kullanılır: “amma bu beyin dar-ı dünyada bir erkek evladı var imiş”, “Adına Kanber derler imiş.” Ancak ifadenin bundan sonraki kısmında zaman kalıbı değişerek bilinen geçmiş zaman şeklinde verilir ve bu, hikâye boyunca devam eder. Zaman kalıbındaki bu değişikliği şöyle izah etmek mümkündür: Başlarken anlatıcı masal formundan etkilenecek öğrenilen geçmiş zaman kalıbını kullanmıştır. Boratav, Türk masallarında yer alan “bir varmış bir yokmuş ...” kalıbının anlatının muhayyile mahsulü olduğunu hatırlatmak üzere kullanıldığını dile getirmiştir

(Boratav: 2018: 88) Arzu ile Kanber’de görülen geçmiş zaman kalıbına “Meğer ol yerde haramiler var imiş” cümlesi ile ara verilmesi bu durumu açıklar niteliktedir. Buna ilaveten yine aynı hikâyede “vilayetin beğinin oğlu imiş” şeklindeki ifade de başkasından rivayet neticesinde kullanılmıştır. Boratav, masalda vakanın geçmiş bir zamana ait olduğunun daima vurgulandığını (2018: 88) dile getirmiştir. Hikâyelerde anlatıcı anlattığı olayın yaşanmışlığına inandığı ve bunu daima vurguladığı için öğrenilen geçmiş zaman kalıbını fazla sürdürmeyip hemen görülen geçmiş zamana yönlendirmiştir. Bu anlatıma örnek olarak Âşık Garip hikâyesinde -miş ile başlayan anlatım “Ve ol vakitte tamam altı aylık idi” şeklinde devam eder.

Okuyucular hikâyelerde anlatılanların yaşanmış olduğuna inanır. Ayrıca hikâyelerde yer alan kahramanların da yaşadığına inanıldığı için olaylar kronolojik, sıralı bir anlatım arz eder. Bu nedenle âşık tarzı halk hikâyelerinde bilinen geçmiş zaman kullanılır. *“Bir yazar, geçmiş-şimdi-gelecek kiplerine aynı metin düzeyinde yer verilebilir. Bu durum, yazarın bakış açısıyla, olayları yorumlayışıyla, hatta olayların seyriyle bağlantılıdır.”* (Tekin: 136). Görülen geçmiş zaman eki ile hâkim/ilahî bakış açısının kullanıldığına dikkat çeken Nihangül Daştan, hâkim bakış açısına sahip anlatıcıyı mit ve destan anlatımından romana kadarki süreçte devamlılığı olan bir anlatıcı türü olduğunu ifade eder (Daştan, 2023: 38). *“Tanrısal konumu (olympian position) itibarıyla hem anlatı dünyasındaki karakterleri, hem de anlatının dışında kalan okuyucuyu yönlendirebilir. İsterse kahramanların zihinlerine, iç dünyalarına girer, gizli kalmış duygu ve düşünceleri dışa vurabilir. Hatta olayları hızlandırıp yavaşlatabilir.”* (Tekin, 2019: 55).

Derdiyok ile Zülfisiyah, Kerem ile Aslı, Kurbanı, Melikşah ile Güllühan, Raznihan ile Mahfiruz, Şah İsmail ile Gülizar hikâyelerinde “raviyan-ı ...” klişe ifadesinin ardından zaman bildirmeksizin doğrudan yer ve kişi adları ile hikâyeye başlanır ve daima i- fiilinin bilinen geçmiş zaman kalıbı olan “idi” yüklemi kullanılmak suretiyle olayın geçmişte yaşandığı vurgulanır. “Acem diyarında bir şehir-i azim var idi. İsmine Horasan der idi” şeklindeki yüklemeleri bilinen geçmiş zaman kalıbında olan cümlelerle devam eder.

Asuman ile Zeycan’ın yazma nüshasında ise başlangıçta raviyan-ı ahbar kalıbına yer verilmeden doğrudan zaman-ı evailde ifadesiyle giriş yapılır: “zaman-ı evailde Kallu beyi derler idi, bir bey var idi.” Buradaki zaman kalıbı ise bilinen geçmiş zaman şeklindedir. Bu tespitlerden anlaşılıyor ki hikâyelerde olayın gerçekleştiği zamana dair bir tarihlendirme, bir

döneme işaret etme söz konusu değildir. Bu bakımdan masallarda olduğu gibi hikâyelerin çoğunda da olay zamanı muğlaktır.

Hikâyelerde zaman, zarflarla ya da kip ekleriyle belirtilmesinin yanında anlatıya yerleştirilen eşya, alet, dekor gibi materyallerle de hissettirilebilir. Tekin bu durumu “*Zaman kavramını, bizzat zamanı ifade eden, hatırlatan iz ve işaretlerle okuyucuya duyurabileceğimiz gibi, zamanın dışında kalan birtakım olgularla da duyurabiliriz.*” (Tekin, 2019 :134) şeklinde izah etmiştir. Nitekim anlatının bulunduğu her ortamda ve alanda kavramlarla zaman işareti görülür. Sinema, tiyatro, resim gibi görsel sanat alanlarında da olayın geçtiği zaman doğrudan bildirilmiş olsa bile dekorda yer alan eşyalar ile hissettirilir. Hikâyelerde de dönemin mücadele biçimi olarak belirli sayıda askerle kapıya dayanma ve kılıçla savaşma örnekleri verilmektedir. Yolculuklar at üzerinde yapıp bezirganların develer ile birlikte çadırlarda konakladığı anlatılarak hikâye zamanının kılıç devrinde olduğu okuyucuya/dinleyiciye hissettirilmektedir.

2.5.1.2. Olay Halkalarının Yaşanma Zamanı

Anlatının başından sonuna geçen süre haricinde olay halkalarının da zamanı vardır. Hikâyelerde olayın geçtiği tarih verilmez ancak olayın zamanı “altıncı gün”, “kırk birinci gece”, “dokuz ay, dokuz gün, dokuz saat, dokuz dakika” gibi ifadeler ile bildirilir. Bu cümleler ile okuyucu ya da dinleyici olay zamanını bilir, başlangıçtan ne kadar uzaklaştığı ya da sona ne kadar yaklaşıldığını saptar. Örneğin Melikşah ile Güllühan hikâyesinde “beş gün gittiler altıncı gün giderken karşıdan bir derviş gelir. Yanında oğlu var idi Yusuf-ı Kenan gibi, öyleydi (Y: 110-b, 109-a); “Gelip dervişin emri üzere yediler, dokuz aydan sonra bir şehzade dünyaya kadem bastı” (Y: 109-a). Anlatıcı hikâyede olay başlangıcından itibaren geçen süreyi zaman bildiren ifadelerle dinleyiciye hissettirmektedir. Tekin, bu sayede olaylar arasında bağlantı kurularak bütünlük için gerekli olan sürekliliğin gerçekleştirildiğine dikkat çekmiştir (Tekin, 2019: 133-134). “Sitemkâr hadimlere dedi ki varın onlara söyleysin yedi yıl bekledi dokuz yıl daha beklesin geldim ne âlâ gelmedim ise iki mezar kazsınlar” (Gül ile Sitemkâr, TB: 16,17). Âşık Garip ile Şahsenem’in düğünleri anlatılırken “tamam kırk gün kırk gece düğün ettiler, bir düğün ettiler ki ne olmuş ne olacak, vah bundan sonra olmanın mümkünü değildir. Kırk birinci gecesı yatsı namazını eda olundukta, ilahi ile şerbetler içilip dualar ve senalar olunduktan sonra birbirinin yoluna can baş feda edip nice zamandan muhabbet ve meşakkat çekerler, ol gece gerdeğe koyup içeri attılar” (Y: 57-b).

Hikâyelerin tümünde yer alan “günlerden bir gün”, “birkaç gün” gibi ifadelerin yanında “gurbette yedi yıl kalır”, “dört ay yol gider”, “altı ay gitti” gibi uzun bir zamanın geçtiğini bildiren cümlelerle de her hikâyede karşılaşılmaktadır. “Akşama değin” (Arzu ile Kanber, Y: 38b), “on beş gün” (Âşık Garip, Y: 13b), şeklindeki örnekler hemen her hikâyede bulunan ve olay akışı içerisinde geçen süreyi belirten ifadelerdir.

2.5.2. Anlatma Zamanı

Yazılı ortamdaki metinlerde üslubu yazar belirler. Yazarın eğitimi, deneyimleri vb. özelliklerinin eserine yansması kaçınılmazdır. Yazar “*bir anlamda ‘olmuşu’, ‘olanı’ ve ‘olacağı’, sanatın kendisine verdiği güç ve imkânlar ölçüsünde yorumlayıp sunan kişidir.*” (Tekin, 2019: 124). Bu açıklamaya göre bir yazarın ilk eseri ile son eseri arasında bir üslup farkı oluşacağı kesindir. Âşık tarzı halk hikâyelerini anonim olması sebebiyle yazarın kişisel üslubundan ziyade yazılı ortamın üslubu öne çıkmaktadır. Bu nedenle yazma, taş baskı ve matbular arasından üslup açısından matbu nüshaları modern romana daha yakın görülmektedir. Çünkü bu nüshalarda kütüphane/matbaalarda eserleri düzenleyen kişiler bulunur. Bu sebeple halk hikâyelerinde anlatma zamanının yazar/müstensih/nâşirden bağımsız olarak eserin oluşma zamanı olarak ele alınması gerekmektedir.

Hikâye metinleri sözlü gelenekte üretilmiş olması, rivayetler yoluyla yayılması ve bu rivayetlerin yazıya geçirilmesiyle elde edildiği için anlatma zamanında da bir muğlaklık söz konusudur. Sonuçta bu araştırma yazılı metinler ekseninde gerçekleştirildiğine göre eserlerin elle yazıldığı, taş baskı veya matbaa harfleriyle basıldığı dönemi anlatma zamanı olarak kabul etmek gerekir. El yazması ve baskı eserlerin başında veya sonunda düşülen zaman kayıtları anlatma zamanı olarak kaydedilmelidir. Bu zaman, itibari metnin zamanına dâhil edilmemelidir. Hikâyelerin yazıya geçirilmesinin ne kadar sürdüğü ya da anlatı üzerinden ne kadar vakit geçtiği bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte metnin zamanına dâhil edilmez. Eserin takvimsel süre içinde yazılması ya da okunması başka bir mevzudur. Ancak yazılı ortamın bir unsuru olan yazar da kendi döneminden ayrı düşünülemez. O halde yazar, esere kendi döneminin sanat anlayışını ve zamanının özelliklerini anlatma zamanı olarak işler. Bu nedenle her ne kadar kurgusal zamana ait olmasa da anlatının üzerinde etkilidir.

Buna göre çalışmada kullanılan el yazması hikâye metinleri 1793/1794- ile 1899/1900 tarihli, taş baskılar 1850-1928 tarihli ve matbu metinler de 1911-1928 tarihli. Ayı mevzunun

zamansal düzlemde 1793'lü yıllarda ve 1928'li yıllarda yazılmış iki ayı nüshası elbette anlatma zamanına bağlı olarak farklı üslup özelliklerine sahip olacaktır. Ancak anonim ürünler olan hikâyelerde anlatının ana motifleri hatta kalıp ifadeleri aynı kalmakla beraber anlatıcı üslubunun değiştiğinden söz edilebilir.

2.6. MEKÂN

Anlatma esasına bağlı metinlerin vazgeçilmez unsuru olan mekân, üslup sayesinde okuyucu zihninde anlamlı çağrışımlar oluşturur. *“İtibarî bir eserde mekânın da itibarî olması tabiidir. Vaka zincirini meydana getiren halkaların mâhiyeti ve ona iştirak eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde bulundukları şartlar bu itibarî mekânın şekillenmesine tesir eden faktörlerdendir.”* (Aktaş, 1984: 125).

Hikâyede bahsedilen mekânlar ile olaylar arasında ilişki vardır. Kahramanın acı ve ıstırabının hissettireceği ölçüde mekân genişletilir veya daraltılır. Sevgiliye kavuşmak isteyen âşığın ve gurbetteki yabancı kişinin bulunacağı mekânlar sınırlıdır. Aynı zamanda her bir mekânın aşk olgusu etrafındaki çağrışımları okuyucunun, hikâyenin havasına girmesini kolaylaştırır. Örneğin, yolcu ile han, kahvehane ile âşık, suçlu ile zindan arasındaki doğal ilişki toplumun bilinçaltında belli kodlar oluşturduğu için anlatıcı yoğun bir şekilde mekân tasvirine yönelme ihtiyacını hissetmez.

Genel hatlarıyla anlatıcının olay halkalarını işlediği bu mekânlarda geçen hikâyelerde üslup incelemesi iki ana başlık halinde değerlendirilecektir: 1. İç mekân, 2. Dış mekân.

2.6.1. Dış Mekân

Âşık tarzı halk hikâyelerinde yaşadığı dönemin bir özelliği olarak yerleşik yaşam kültürünün etkileri görülmektedir. Anlatıcı kahramanları dar bir mekâna konumlandırır. Kahramanın bazen doğup yaşadığı yerde bazen de sevgilisi uğruna çıktığı gurbet yolculuğunda farklı köy, kasaba, şehir ve ülkelere uğrar.

İsmet Çetin, halk hikâyelerinin teşekkülünün destan sonrası döneme tekabül etmesiyle bozkır medeniyetinden yerleşik medeniyete geçiş sürecinin benzerliğine dikkat çekerek destanlardaki hareketliliğin toplumların yerleşik hayat geçmesiyle birlikte durağanlaştığını dile getirmiştir. Çetin, bu medeniyet değişimine bağlı olarak mit anlatılarındaki kozmik mekânın destanda gerçeğe yaklaştığını, halk hikâyelerinde ise bazen mit-masal unsurlarının etkisiyle

kozmik bir alan örneği görülse bile mekânın kahramanın çevresinde şekillenen gerçek dünya olduğunu dile getirmiştir (Çetin, 2020: 216-217).

Hikâyelerin girişi çoğunlukla raviyan klişesi ardından okuyucuya zaman ve mekânın bildirilmesi ve anlatıya konu olan kahramanın ailesinin tanıtılmasıyla başlar. Başgöz, anlatının başlangıç epizotunda ailenin, zaman/mekân gerçekliği içinde tanıtıldığına, bazı durumlarda olay örgüsünü toplumsal bağlam içerisine yerleştirmek için dönemin hükümdarının, şahının, beyinin veya aşiret reisinin adlarının anıldığına dikkat çekmiştir. Başgöz burada *“adı geçen yerler, kentler, kasabalar ve köylerin Aden Körfezi’nden İstanbul’a, oradan da Hazar Denizi’nin kuzeyine uzanan bir üçgen içinde yer aldığını, Tebriz, Tiflis, Tahran, Van, Erzurum, İsfahan, Şiraz ve İstanbul gibi şehirlerin çoğunun tarihsel olarak Türk ve İran imparatorluklarının önemli kültürel merkezleri”* (Başgöz, 2012: 75) olduğuna dikkat çeker. Bu yer adlarının mesnevilerde de bulunmasından yola çıkarak bir gelenek izlendiğini ve yer adlarının İran ve Azerbaycan üzerinde yoğunlaşmasının ise hikâye türünün kökeniyle ilgili olabileceğini savunur. *“Çünkü, Azerbaycan ve İran hikâyesinin doğduğu yerler olabilir.”* (Başgöz, 2012: 75). Hikâyelerin yazıya geçirilme süreci göz önünde bulundurulursa bu varsayım doğru kabul edilmelidir. Hikâyeyi anlatan/yazan kişi nereyi görmüşse, nereyi dinlemişse, nereyi öğrenmişse anlatısındaki kahramanı da oraya yerleştirir.

Çalışmada dış mekân başlığı yerleşim merkezleri, yapılar ve tabiat olmak üzere üç ana başlık altında incelenecektir.

2.6.1.1. Yerleşim Merkezleri

Âşık tarzı halk hikâyelerinde olayların akışı içinde çeşitli mekânların gündeme gelmesi de kaçınılmazdır. Bu hikâyelerde birinci derecedeki erkek kahramanın sevdiği kız uğruna hareketli bir hayat tarzını seçmesi ve buna bağlı olarak farklı mekânlarda bulunması söz konusudur. Olayların cereyan ettiği yer olması bakımından hikâyelerde iki asli mekândan söz etmek mümkündür. Birincisi kahramanın doğduğu, bir süre yaşadığı ve ailesinin de bulunduğu kendi memleketidir. Diğeri ise sevgili uğruna gitmek zorunda kaldığı başka bir yerdir. Bu yer hikâyelerde bazen ülke bazen şehirdir. Halk kültüründe kişinin doğup büyüdüğü aile çevresinin bulunduğu asli mekân “sıla” olarak adlandırılırken kişinin kendini yabancı olarak hissettiği uzak mekân “gurbet” telakki edilir. Âşığın hedef mekâna ulaşmak için katettiği mesafe bazen

günlerle bazen yıllarla ifade edilen uzaklıkta olduğu için doğduğu yerden ayrıldıktan sonra farklı şehirler, kasabalar, köylere de âşığın yolu düşer.

Hikâyelerde anlatıcı asıl vakanın iki genç insan arasında ortaya çıkan ve aşk olarak adlandırılan duygu iklimini dramatize ederek okuyucuya sunmak için böyle iki ana mekân ihtiyacını hisseder. Bunu yansıtırken kullanılan dil ve üslubun okuyucuda merak uyandıracak nitelikte olmasına dikkat edilir. Kahramanın gittiği uzaktaki ülke veya şehir onun sevgiliye kavuşma çabaları etrafında şekillendiğinden oradaki insanlar ve iç mekânlar çok fazla söz konusu edilmez.

Bu iki ana mekân ile ilgili tasvirler daha çok nazım biçiminde ve birinci derecedeki kahramanın ağzından verilir. Sıla, özlenen mekân; gurbet ise sıkıntının yaşandığı mekândır. Sılda kişi kendini daha güvenli hissederken gurbette çoğu kez çeşitli tehlikelerle karşı karşıya olduğunu düşünür.

Hikâyelerde mekân her ne kadar itibari ise de anlatıcı öyküsünün gerçeklik boyutunu genişletmek adına çoğu kez bilinen yer adlarını kullanır ve olay akışında doğal hayata aykırılık oluşturacak mekân tasvirlerinden kaçınır.

Hikâyelerde yerleşim merkezi olan şehirler olay akışı içinde yalnızca ismen anılmasına karşın hikâyenin başlangıcında verilen kalıp ifadede sınırları içinde bulunduğu “ülke” adlarıyla birlikte anılırlar. Örneğin “Acem ülkesinde Tebriz şehrinde” (Âşık Garip, Y: 1-b), “Acem illerinde İran şehrinde” (Kurbani, Y: 1) gibi anlatımlarla şehirlerden bahsedilir. Hikâyelerde asli mekân olarak şehirler yer alırken erkek kahramanın yolculuğu esnasında köyler ve kasabalardan da bahsedilmektedir.

2.6.1.1.1. Şehirler

Hikâyelerin giriş kısmında olayların başlangıç yeri olan yerleşim merkezlerinin adı konusunda birlik yoktur. Şehir, vilayet, memleket, belde ifadeleri birbirine yakın anlamlarda kullanılır. Başlangıçta belirtilen bu yer adlarından başka olayların geçtiği diğer yerleşim merkezleri için de benzer durum söz konusudur.

Hikâyelerde olayların başlangıç yeri şöyle belirtilir: Arzu ile Kanber: Bu vilayetler (Y: 2-b), Asuman ile Zeycan: Erzincan, Âşık Garip: Tebriz, Derdiyok ile Zülfisiyah ve Gül ile Sitemkâr: Horasan, Hurşit ile Mahmihri: Genc-i Karabağ, Kerem ile Aslı: İsfahan, Kurbani:

Acem diyarında bir memleket, Elif ile Mahmut: Buhara, Melikşah ile Güllühan: Gilan, Raznihan ile Mahfiruze ve Şah İsmail: Kandehar. Tahir ile Zühre hikâyesinde ise bir yer adı bulunmaz.

İncelenen nüshalarda bu yerleşim merkezleri farklı tanımlamalarla sunulurlar. Örneğin Derdiyok ile Zülfisiyah taş baskı nüshasında “Acem diyarında bir şehir-i azim var idi, ismine Horasan şehri derler idi” (TB: 2), Âşık Garip matbu nüshasında “iklim-i Acem’in meşhur beldelerinden olan Tebriz’de” (M: 3), Elif ile Mahmut yazmasında “Buhara memleketi” (Y: 267), Arzu ile Kanber’de “Horasan diyarında bir memleket” (TB: 24) şeklinde bahsedilir. Yer adlarının matbu nüshalarda daha gerçekçi bir üslupla sunulduğu görülür. Örneğin, Arzu ile Kanber’de “İran’ın Osmanlı hududuna karib ‘Revail’ namında büyük bir şehri olup” (M: 3) Kerem ile Aslı’da “İsfahan şehri” (M: 3), Asuman ile Zeycan’da “Erzincan şehri” (M: 3), Gül ile Sitemkâr’da “diyar-ı Acem’de büyük bir şehir var idi ve bu şehrin adına Horasan derler idi” (M: 3), Hurşit ile Mahmihri’de “Genc Karabağı namında büyük bir şehir” (M: 3), Melikşah ile Güllühan’da “Obna Gilani denilen bir beldenin” (M: 2) şeklinde ifade edilir.

Hikâyelerde çoğunlukla şehirler haritada karşılığı olan gerçek yerleşim alanlarıdır. Bunların bir kısmı önceki dönemlerde haritada yer aldığı hale günümüzde ya isim değişikliğine uğramış yahut büyük yerleşim merkezi olmaktan çıkarılmıştır. İstisna sayılabilecek kadar az olmak üzere haritada hiçbir zaman karşılığı olmayan yer adlarına da rastlamak mümkündür. Bunları masal etkisi olarak değerlendirmek gerekir. Arzu ile Kanber hikâyesinin yazma nüshasında sahraya “bir azim asker” konar ve Çin Maçın’dan gelip Hera’ya gittiklerini söylerler. Çin Maçın, hikâyelerde karşılaşılan ve masalsı unsur olarak kabul edilmesi gereken yer adlarındandır. Âşık tarzı halk hikâyesi ve masal aynı kültürel ortamlarda üretilip icra edildiği için şekil ve üslupta bazen bire bir benzerliklerin görülmesi doğaldır.

Olayların başladığı ve büyük bir kısmının cereyan ettiği şehirlerden bahsedilirken “memleketi/şehri/vilayeti” gibi farklı nitelendirmeler yapılır. Hikâyelerde verilen yer adları tarihi seyri içinde bazen vilayet bazen bir ülke ya da merkez olmuştur. Bu durum anlatının muhayyile mahsulü itibari bir metin olduğu anlamına gelir.

Hikâyelerde anlatılan memleketin sınırları belli değildir. Anlatılarda Türk kültür coğrafyasında öne çıkan şehirlerin isimleri zikredilir. Bunların yöneticileri bazen bey, hükümdar, şah isimleri ile anılır. Bunların yanında olay akışında paşa, vali şeklinde yönetimde sözü geçen kişilerin varlığı da söz konusudur.

Hikâyelerde bazen kahramanın doğduğu yerin adı verilmez. Arzu ile Kanber'in yazma nüshasında “bu vilayetlerde bir bey var imiş” cümlesi ile anlatıya başlanmış ve bu şehrin adı hikâye boyunca anılmamıştır. Aynı hikâyenin taş baskı nüshasında “Horasan diyarında bir memleket var idi” şeklinde başlamıştır. Aslında burada tarihte Horasan bölgesi olarak bilinen geniş bir coğrafyadan bahsedilir ancak bu bölgede yer adı vermeksizin “bir memleket” şeklinde ifade edilir. Matbu nüshasında ise “İran'ın Osmanlı ülkesi hududuna karib Revail namında bir büyük şehir” şeklinde geçer. Yani üç ayrı nüshada da kahramanın doğduğu şehrin adı verilmez.

Arzu ile Kanber'in girişinde kahramanın doğum yeri olan şehirde bir divanhane olduğundan, ayrıca bir saraydan ve sarayın içinde bir haremden bahsedilir. Şehrin karşısında büyük bir sahra olduğu ve buraya büyük bir askeri topluluğun gelip yerleştiği bilgisi verilir. Matbu nüshada Revail şehrinde “ehl-i sanat ve erbab-ı ticaret ve hünar pek çok” kişinin bulunduğu bilgisi verilerek şehrin iktisadi açıdan gelişmiş bir yerleşim merkezi olduğu vurgulanır. “Bu şehre her taraftan kervanlar eşya ve emtia getirir, her cihetten kafileler gelir giderdi” cümlesi ile de ticaret yollarının kesiştiği mamur bir şehir olduğu anlatılır. Anlatıcı burada doğrudan “bu şehir iktisadi bakımdan gelişmiştir” şeklinde kuru ve kesin bilgi vermek yerine okuyucunun zihninde bu algıyı oluşturacak başka ifadeleri kullanmış yani tam bir tahkiye üslubuna yönelmiştir.

Hikâyelerde kişilerin yolculukları sırasında konaklama yerlerinden çoğunlukla bahsedilmez. Örneğin, Arzu ile Kanber'in yazma nüshasında Arzu'nun amcası Muş vilayetinin beyidir. Arzu'nun babası vefat ettikten sonra Arzu'yu oğluna istemek için kethüdasını dört yüz adamla birlikte Hera'ya gönderir, adamlar kona göçe dört ayda Hera'ya vasil olurlar. Muş ile Hera arasındaki vilayetler ya da kaldıkları yerler anlatılmaz. Odaklanılan olayın hemen okuyucuya anlatılma arzusu bu aradaki mekânlar hakkında bilgi verme ihtiyacını ortadan kaldırmıştır.

Aynı şekilde yazma nüshada Kanber, Zintikam padişahına halini arz etmek üzere uzun bir yolculuğa başlar ve üç aylık mesafeyi katettikten sonra Zintikam'a varır. Bu kadar uzun bir yolculuk boyunca nerede kalındığından konaklamaların nasıl gerçekleştiğinden bahsedilmez.

Hikâyelerde vakanın gerçekleştiği yerler dışında da şehir ve ülke isimleri anılır. Bu ülke veya şehirlerle ticari ve sosyal ilişkiler devam eder ancak bu yerler hikâyenin itibari dünyasında şehir veya ülke olarak tanımlanmaz. Arzu ile Kanber hikâyesinin taş baskısında Bey'in ticaret yaptığı yerler Acem, Rum ve Hindistan olarak matbu nüshada ise Hindistan, Irak ve İran olarak

verilir. Hikâyenin yazma nüshasında Arzu'nun annesi kızını Kanber'den başkasıyla evlendirmek istediğini ifade edince bu isteğin her yerde duyulduğunu belirtmek üzere şu ifade kullanılır: “etraf-ı esnafa duyulup yayıldı ve Şam’a şarka haber gitti” (Y: 22b). Burada Şam bilinen bir şehirdir ama şark kelimesi izafidir, belli bir yerleşim merkezini karşılamaz. Buradan şu anlaşılır: haber, memleketin her yerine ulaştı.

Âşık Garip hikâyesinin matbu nüshasında Tebriz şehri “iklim-i Acem’in meşhur beldelelerinden” diye tanıtılmıştır. Âşık Garip hikâyesinde Hoca Maksut’un “Rum’da, Acem’de, Hindi Yemen’de, Bağdadı Mısır’da” (Y: 1b) ortakları olduğu söylenmiştir. Bu yerlerde herhangi bir olay gerçekleşmemesine, hikâye boyunca adları anılmamasına rağmen isimlerinin geçmesinin nedeni Hoca Maksut’un doğu-batı-güney-kuzey yönlü her yerden ortakları olan büyük bir bezirgân olduğunu anlatmak içindir. Senem Hanım’ın gurbete para kazanmaya gidecek olan Garip hakkındaki düşüncelerini “Eyvah bu oğlan Urum’a gider de benden güzelini bulur daha gelmez” biçiminde ifade eder. Anlatıcı, burada “Meğer Urum İstanya imiş” bilgisini verir. Fakat Garip bu memlekete gitmez, aslında anlatıcı Tiflis’ten çok uzakta bir yeri kastetmiştir. Âşık tarzı halk hikâyelerinin mekânları arasında bulunmayan bir şehirdir.

Garip’in annesine Keloğlan, Garip’in Erzurum’dan geçerek Tilfis’e doğru gittiği yalanını söyler. Bezirgân da Senem’in isteği üzerine Hind’i Yemen’i gezer, Erzurum’da bezirgân yaylasına konup insanları pilav ve zerde yemeye çağırarak Garip’i bulmayı hedefler. Bu şehirler de yine olay akışında ismi geçen ancak bir şekilde tasvir edilmeyen yerlerdir. Fakat Erzurum’da bezirgân yaylası bulunması şehrin bezirgânların geçiş güzergâhında olduğuna işaret eder. Matbu nüshada Garip’i memleketine dönerken Hızır, göz açıp kapayıncaya kadar önce Erzurum ardından Kars ve son olarak da Tiflis’e götürür. Hikâyelerde Hızır kahramanı bir yerden bir yere götürürken başka bir yerleşim yerine uğramaz. Fakat bu hikâyede Hızır’ın nereye gitmek istediğine dair sorusuna Garip önce Erzurum cevabını verir. Garip Erzurum şehrinin içine girmeyince Hızır aynı soruyu tekrar sorar ve bu kez de Kars’a dâhil olurlar. Garip tekrar şehrin içine girmez ve Hızır onu Tiflis’e götürür. Burada Erzurum ve Kars şehirlerinin isimlerinin verilmesi tesadüf değildir. Bu iki mekân kültürel bellekte hikâyecilik ve âşıklık geleneği için önemli merkezlerden biridir. Böylece mekân algısında hikâyenin özüne uygun biçimde hareket edilmiştir.

Asuman, Magrib vilayetinde Uryani Dedenin kahvehanesine gider ve Kalezur vilayetinden geldiğini söyler. Uryani Dede bu vilayetin yedi yıllık yol olduğunu söyler. Yazma

nüshada Asuman'ın doğduğu yerin ismi verilmediğinden Kalezur vilayetinin Kaleli Beyin vilayeti olduğu tahmin edilebilir. Hikâyesinin taş baskı ve matbu nüshası Kaleli beyin Erzincan şehrinde olduğu bildirilerek başlar. Taş baskı ve matbu nüshalarda ise kahvehane Basra'dadır. Buradan başka âşık Erzurum ve Erzincan şehirlerinde kahvehanelerde kısa süre bulunarak ahabplara türküler söylemektedir. Asuman, yazma nüshada Zeycan'a kavuşabilmek için son çare olarak Erzurum Paşasını görür ve bir arzuhal yazarak Erzurum'a gidip paşanın huzuruna çıkar. Erzurum şehri ya da paşanın mekânı bir şekilde tasvire konu olmamıştır. Taş baskı ve matbu nüshada ise Asuman Erzurum Paşasına gidince kahvede türkü de söylemektedir. Olay akışı içinde önem arz eden yerleşim yerlerinde kahvenin anılması kahramanın türkü söyleyeceğine işaret eder.

Asuman cellatlar tarafından Kum Meydanında getirilir. Kum meydanı hakkında herhangi bir bilgi bulunmamakla beraber Zeycan Hanım'ın da orada oluşu okuyucuyu bu meydanın merkezi bir yer olduğuna ve belki herkesin uğrak yeri olduğunu düşünmeye sevk eder.

Âşık Garip hikâyesinin yazmasında Garip, çarşıda kazancı ve terzi dükkânıyla beraber otuz iki esnafı ziyaret etmiştir. Böylece Tebriz şehri otuz iki esnafın bulunduğu bir çarşıya sahip bir şehir şeklinde tanıtılmış olur.

Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesi “Raviyan-ı ahbar...” klişesinden sonra “Acem diyarında bir şehri azim var idi ismine Horasan derler idi” cümlesiyle başlar. Aslında Horasan, bu hikâyenin birinci derecedeki kahramanları olan Derdiyok ve Zülfisiyah'ın dedelerinin yaşadığı, babalarının doğup büyüdüğü yerdir. Babaları Abdurrahman ile Recep'in İsfahan'a gelmesiyle birlikte olaylar zinciri başlar. İsfahan şehri Abdurrahman ile Recep'in yirmi beş günde ulaştıkları bir yerdir. Ali Ağa, Abdurrahman ile Recep'i dikici esnafına ve helvacı esnafına çırak olarak verir, gündüz çıraklık yapıp akşam kahveye gelip yatmalarını söyler. Bu durum Âşık Garip hikâyesinde olduğu gibi esnafın bulunduğu bir meydanı okuyucu muhayyilesinde canlandırır. Bu anlatım yerleşim yerinin canlı ve büyük bir şehir olduğu imajını vermektedir. Nitekim Ali Ağa'nın karısı, Abdurrahman ve Recep'e eş bulabilmek için komşuları ile birlikte şehri gezip bir mahallede iki kız bulur. İsfahan şehri içindeki bu mahallenin ismi verilmediği gibi kızların evleri, düğün evi vs. de anlatılmaz. Mühim olan bir an evvel bu iki kardeş gibi olan arkadaşın çocuklarının olması ve hikâyede asıl olayların başlamasıdır. Hikâyeye konu olan ikinci şehir Keşan memleketidir. Abdurrahman ve eşi Zülfisiyah'ı Keşan'a kaçırlar. Anlatıcı buranın İsfahan'a beş günlük mesafede olduğunu bildirir.

Zindandan kurtulan Derdiyok, Zülfisiyah'ın peşinden Kırımşan şehrine gider. Oradaki kahve halkı herkesi alt eden bir şairden mustarıptır. Zülfisiyah şairi mat edince kahve halkı ona yardım ederek tüm şehirde Zülfisiyah'ı ararlar. Recep kızını İran'a götüreceğini söyleyip Buhara'ya kaçıtır. Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde Zülfisiyah dilenciye Kırımşan şehrini sorar ve dilenci de “Kırımşan Arabistan toprağıdır ve hem de Bağdat'a sekiz günlük yoldur deyü işitmiştim lakin badehu buraya üç aylık yoldur belki daha ziyade” diye cevap verir. Kırımşah bugün haritada İran sınırları içinde bulunan bir vilayettir.

Derdiyok rüyasında kızın Buhara'da olduğunu öğrenip yollara düşer. Uzun bir zaman yollarda perişan olduktan sonra pir ile karşılaşır ve pir onu Horasan şehrine götürür. Hikâyenin başlangıç noktası Horasan şehri bitiş noktası halini almıştır. Bu hikâye ile görülür ki anlatıcı hiçbir bir mekânı boş yere tanıtmaz. Horasan şehri hikâyenin son epizotunda Eyüp Şah yönetiminde bir şehirdir. Horasan'da bir haksızlığa uğrayan aile Horasan'da adalete kavuşur. Çalışmada kullanılan hikâyelerde mahalle ismine yer verilmez. İstisna olarak Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin yazma nüshasında Derdiyok'un babasının evi “Hisar'da Fethi Müslim mahallesinde helvacı esnafı Abdurrahman'ın hanesi” olarak tanıtılır. Hikâyenin matbu ve taş baskı nüshasında aynı olay anlatılırken mahalle adı ile adres tarifi yapılmaz.

Hikâyelerde kimi zaman şehir isimleri verilmez. Horasan şehri Gül ile Sitemkâr'da mekân olarak bulunur. Ancak taş baskı nüshada direkt olarak ismi verilirken matbaa harfli basımda “diyar-ı Acem'de bir büyük şehir” denir. Hikâyede gurbete çıkan kişilerin gittikleri yerler “bir şehirde”, “o vilayette” gibi isimleri olmadan anılmaktadır. Gül, saraydan kovulunca şehirleri gezip şairlik eder. “Bir memlekete” varıp orada şairlik edince o memleketin padişahı tarafından saraya davet edilir. Sitemkâr da aynı memlekette bir kahveye gider ve namı duyulunca saraya çağırılır. Gül ile Sitemkâr hikâyesinde anlatıcı hikâye boyunca bu üslubu korumaktadır. Halk hikâyelerinde okuyucunun/dinleyicinin anlatının gerçek olduğuna inandırılması adına gerçek zaman, gerçek mekân ve tarihte yaşamış insanlardan bahsedilir. Ancak bu anlatıda yer adlarında ayrıntıya yer verilmemiştir.

Hikâyelerde bazen şehrin tasviri, ilerleyen sayfalarda konunun akışına göre yapılır. Hurşit ile Mahmihiri hikâyesinde olaylar “ol vaktin hükmünde bir mahalde Uçmaan şehri”nde başlar. Hurşit, Mahmihiri'yi bulmak üzere Uçmaan şehrine gider. Anlatıcı bu şehri “ıssız şehir, elliği şenliği yok meğer bunlar bahar olunca yaylalara göç edermiş” şeklinde tasvir eder. Olay

akışında kahramanın şehirde Mahmihrî'yi bulamaması anlatılacağı için mekân tasviri olay akışına uygun bir şekilde verilmiştir.

Başlangıçta belirtilmeyen yer adları anlatım esnasında çeşitli tekniklerle okuyucuya bildirilir. Yazma nüshada başlangıçta ismi verilmeyen Hurşit'in memleketi Yüzbaşı Kara Han'ın Hurşit'e nereden geldiğini sormasıyla birlikte Genc-i Karabağ civarı olarak netleştirilir. Taş baskı ve matbaa harfli nüshalarda ise Hurşit'in Genc-i Karabağ padişahının oğlu olduğu bildirilmiştir. Matbu nüshada "büyük bir şehir" olarak betimlenen yer taş baskı nüshada "İstanbul menendi bir şehri-i azim" olarak vasıflandırılmıştır.

Kerem ile Aslı hikâyesi el yazması nüshasında olaylar Halep şehrinde başlamaktadır. Kerem'in babası Halep'te bir anka beydir. Beyin çocuksuzluğuna çare olacak ritüel ailesiyle birlikte Uğrı Dağına gidip çeşme başında elmayı yemesidir. Taş baskı ve matbu nüshada ise Kerem İsfahan şahının oğludur.

Kerem ile Aslı hikâyesinde gurbete çıkan kahramanın yolu birçok yerleşim biriminden geçer. Anlatıda bazen bir şehir bazen bir kasaba ve köy isimleri anılır. Adı geçen tüm mekânlar haritada adı bulunan yerlerdir. Anlatıcı bazen Kerem'in gittiği yerlerde birtakım ayrıntılara yer verir. Mesela Kerem'in Erzurum şehrinde bulunuşunu işlerken bu şehrin Mumcu mahallesinden söz eder, Halep şehri sokaklarıyla anlatılır. Hikâyede bazı yerlerin yalnızca ismen anılırken bazı yerlerinse bu şekilde ayrıntılarla işlenmesi anlatıcının bu mekânları bildiğine işaret eder.

Kerem ile Aslı hikâyesi mekân bakımından en geniş coğrafyaya sahip anlatıdır. Hikâyenin taş baskı ve matbu nüshalarında olaylar İsfahan'da başlar. Anlatıda olay akışına uygun olarak Zengi, Hoy, Şuşi, Revan, Acuz, Çıldır, Ahıska, Sekre, Orhan Gürcistan, Narman, Beyazıt, Tiflis, Ahlat, Muş, Çanlı Kilise, Mezgir, Uzun Ahmet, Otluk Kalesi, Hasankalesi, Erzurum, Eşen Kalesi, Varbik, Tercan, Başçıftlık, Çencibeli, Erzincan, Sarılar, Gemi Beli, Engürü, Ayaş, Zile, Ürgüp, Kayseri, Tekke, Karapınar, Belen, Antakya, Terküş gibi yer adlarının isimleri geçer. Kerem ile Aslı hikâyesi Halep şehrinde biter. Anlatıda adı geçen her bir şehirde kahramanın kısa ve uzun süreli konaklamaları mevcuttur. Anlatıda gerilimin arttığı ve olayların daha fazla cereyan ettiği yerlerde fazla ayrıntıya yer verilir. Şerif Aktaş bu durumu "Anlatıcı, naklettiği vaka zincirine okuyucu üzerinde bırakmak istediği intibaya ve şahıs kadrosunu teşkil eden fertlerin durumuna göre, biraz da devrin edebiyat anlayışına ait husûsîlikleri ya birkaç cümleyle tanıtır, ya yer ismi zikretmekle yetinir veya mekânı dolduran

varlık kadrosunu renk ve şekilleriyle birlikte tasvir eder.” (Aktaş, 147-148) cümleleriyle dikkatlere sunar.

Kurbani hikâyesinin yazma nüshası Acem illerinde İran şehrinde başlar. Taş baskı nüshasında ise yer adı verilmez “Acem diyarında kâin bir memleket” biçiminde açıklama yapılır. Yazma nüshada Kurbani’nin babasının İran şehri civarında bir çiftliği olduğu anlatılır. Kurbani bu çiftliğe giderken yolunu kaybedip “bir çöl yazı”da kendini bulur. Anlatıcının İran şehrinde ziyade çevresi hakkında bilgi verilmesi olay akışının İran’dan çıkarak başka bir yere yöneleceğine işaret eder. Kurbani Karabağ’ın kenarına dâhil olup Ziyad Han’ın konağını sorar. Karabağ memleketi içinde sazcı dükkânı bulunduğu ve sazcının dükkânda saz yaparken müşterilerin de onu seyrettiği tasvir edilir. Dükkân sahibi sazı Kurbani’ye vererek çalmasını ister. Anlatının devamında Kurbani’nin sazı çaldığı yerin Mülkin Meydanı isminde olduğu bildirilir.

Hikâyede Kurbani Hüsrev Şah’ın beldesine gider. Buranın ismi verilmez, ancak konumu Karabağ’a altı aylık yol olarak verilir. Kurbani Hüsrev Şah’ın beldesinden çıkıp üç beş gün gittikten sonra bir şehir görür. Bu şehir de Hüsrev Şah’ın halasının şehri olarak tanıtılır ve tıpkı Hüsrev Şah’ın beldesi gibi adı verilmez. Kurbani, Hüsrev Şah’ın halasının şehrine gelir ve şehrin ortasında bir âlâ saray inşa olduğunu görür. Hüsrev Şah’ın halası öldüğü için yerine kızı geçmiştir. Kız kendisiyle imtihan olup yenilen âşıkların kellesinden bir kule yaptırmıştır. Bu kule tasviri anlatıya masalsi bir hava katmıştır. Taş baskı nüshada ise Kurbani Erdevil Şahına, Teberan’dan gelip Karabağ’a gittiğini söyler. Kendine yenilen âşıkların başını Erdevil Şahı kesmektedir.

Hikâyelerde sıklıkla adı geçen Tebriz, Halep, Buhara, İsfahan gibi şehirler dönemin kültür merkezi olduğu için anlatıcı/yazar tarafından kullanılır. Mahmut ile Elif hikâyesi yazma, taş basma ve matbaa harfleriyle basılan nüshasında Buhara memleketinde başlamaktadır. Özbekistan’ın Buhara şehri Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyelerinde de geçmektedir. Mahmut ile Elif hikâyesinde kahraman Elif’i aramak üzere gurbete çıkar. Varılacak yer yazma nüshada Hutem, taş baskıda Hıtam, matbaa baskısında ise Hıta olarak anılmaktadır.

Melikşah ile Güllühan hikâyesinin yazma nüshasında Gilan, taş baskıda Obna Gilani ve matbaa harfli basımında Obna Gilani olarak isimlendirilen şehir bugünkü haritada Azerbaycan ve Erdebil sınırında Gilan eyaleti olarak görülmektedir. Melikşah hikâyesinde asıl mekân

Hint'tir. Kuyudan kurtarılan Melikşah Hint padişahının bezirganı tarafından Hint kenarına bir ulu ağaç dibine bırakılır. Hikâyede gerilimin arttığı mekân Hint memleketidir.

Raznihan ile Mahfiruz hikâyesi Kandehar şehrinde başlar. Bu şehir hikâyenin yazma nüshasında Kandehor, taş baskı nüshasında Kandihar matbu nüshasında ise Kandehar olarak yazılmıştır. Hikâyede çocuğu olmayan padişah “Mağrib diyarından” çıkıp seyahat eder. Kandehar Afganistan'ın şehridir. Matbaa harfli nüshada ise sahralarda gezerken karşılaşılan ak sakallı Mağrib vilayetinden geldiğini söyler. Anlatının devamında Kandehar şahından Horasan padişahı diye bahsedilmektedir. Hikâyenin anlatım zamanında Horasan şehrinin İran vilayeti olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Raznihan Hint memleketine giderken Muş'tan Hasankalesine varıp bir kahvehanede misafir olur. Buradan Bağdat'a giderek orada da kahvehaneye uğrar. Matbaa harfli nüshada ise burası Ahsen kalesi olarak yazılmıştır.

Hikâyelerin çoğunda yer alan Acem illeri Şah İsmail hikâyesinde de bulunmaktadır. Hikâye kahramanın babası Acemde Kandehar Şahı'dır. Şah İsmail olay anlatımı içinde Kandehar ve Hint vilayetlerinde bulunur.

Çalışmada ele alınan hikâyelerde kahramanın ailesi tanıtılırken hangi memlekette yaşadıkları da okuyucuya sunulur. Eğer yazar/anlatıcı kahramanı tanıtırken bir yer adından bahsetmezse olay akışında kahramana yöneltilen -doğduğu yer, ailesinin bulunduğu yer- sorularıyla birlikte kahramanın ağzından memleketini aktarır. Ancak Tahir ile Zühre hikâyesinin el yazması, taş baskı ve matbaa harfleriyle basılı nüshasında kahramanın doğduğu yerin adı verilmemiştir. Şehrin bir çarşısı olduğu, padişah ve vezirinin çarşıya çıkıp orada derviş ile karşılaşması ile birlikte verilmiştir. Hikâyede Tahir, Mendin şehrine sürülür. Burası Tahir ve Zühre'nin doğduğu memlekete yedi gün uzaklıktadır. Bu hikâyede başka bir yer adı verilmez.

2.6.1.1.2. Köyler

Hikâyelerde köy gibi küçük yerleşim birimlerinden kahramanların yaşadıkları yer olarak bahsedilmez. Kahramanlar büyük şehirlerde doğup buralarda yaşarlar fakat bir sebeple gurbete çıktıkları zaman geçiş güzergahlarında bulunan köylere de uğrarlar. Yani köyler ve kasabalar hikâyeler için olayın ana mekânı olarak değil geçiş güzergahı olarak işlenir.

Kanber dağlarda gezerken bir köye gelir ve köyün kenarında birarada bulunan adamlara “oda sahibi var mı” diye sorar ve içlerinden birinin evine gider. Bu hane sahibinin mekânı konak diye tabir edilir. Ancak köyün adı verilmez.

Hikâye kahramanlarının soylu ailelerden geldiği her anlatıda belirtilir. Kahramanlar adı verilme de şehir efradındandır. Ancak Kurbanî hikâyesinin taş baskı nüshasında Kurbanî’nin bezirgân babasının köylere “karzen akçe” vererek tarlalarını ekip biçmelerine destek olduğu ve faiz almadığı anlatılmıştır. Baba çocuklarına “bu kadar tarla ve emlak ve inek ve öküz ve çayır ve manda ve koyun ve bu kadar köyler ve gerek eşyayı çün size bırakıp gideceğim” diye vasiyet etmiştir. Anlatıcı köyü, köye ait olanlarla birlikte yalnızca mal ve emlak olarak yani maddi varlık olarak göstermektedir.

Kerem ile Sofu taş baskı ve matbu nüshada Sekre’ye giderler. Kerem köyün içinde olan düğünü Aslı’nın sanıp ağlayarak düğün evine gider ve burada herkesin sofraya oturduğunu görür. Anlatıcı köy düğünlerinin görünümü hakkında bir tasvir yapmıştır. Kerem ile Sofu, Endirseler köyüne varıp o gece bu köyde misafir olurlar. Ertesi gün Azabtarlar Ovasına, sonrasında ise Cemin ovasına giderler.

Hikâyelerde köylerin adının yanında yaşayış biçimleriyle alakalı ufak bilgiler edinilebilir. En ayrıntılı anlatımlardan biri Kerem ile Aslı hikâyesindedir. Anlatıcı Hasankale köyündeki kişilerden bahseder: “İşte Kerem ceylandan bu haberi alıp gitti. Amma Sofu bu işe taaccüp eyledi. Bir de bunlar Hasankalesi’ne dâhil olup anda sual eylediler. Meğer bu şehrin bir ters adamları var idi. İçlerinden biri de: “Ben Keşiş filan bilmem” dedi. Birisi dahi eyitti: “Be adam, şu aşığı azarlama, bekli hak aşığıdır, bize inkisar eder” dedi. Öbürü eyitti: “Çünkü bu adam hak aşığıdır dersin, ben anı şimdi tecrübe ederim” deyüp bir sağ adamı tabuta koyup musallaya kodular. Kerem bu ahvali görüp Sofu’ya eyitti: “Sofu kardaş, getir şu benim sazımı. Zira bizi imtihan edecekler” deyüp aldı sazı eline. Bakalım ne dedi?” (M: 59).

2.6.1.1.3. Yol

Kanber Zintikam padişahının ordusuyla birlikte Hera’ya dönerken “acuze koca karı” şehirden çıkıp bir saat gidip yol üzerine çıkıp Kanber’i bekler. Bir aldatma ile Kanber’in orduyu geri göndermesine sebep olur, burada mekân Hera şehriden bir saat uzaklıkta bir yol üstüdür.

Âşık Garip hikâyesinde erkek kahraman ailesi, ustası ve çıraklarla Tiflis’e gitmek için yola çıktığında kar ve fırtınayla karşılaşır. Bezirgânın konağından ayrılınca köyden çıkarak bir

yola girerler bu yolda bir çam ağacı dibinde dinlenen usta ve çıraklar artık Resul ile yola devam etmeyeceklerini bildirirler. “Yol” kavramı burada yolların ayrıldığına dikkat çekecek kilit bir mekândır.

Kerem Aslı’nın peşinden giderken yol üç bölünür: “?” Sofu eyitti: “Ağalar bu aşığın bir sevdiği var idi. Adına Aslı Han derler. Babası alıp kaçtı. Biz de ardına düştük. Bugün hamamın önünde gördük. Yine kaybettik. İşte ağladığının aslı budur” dedi. Anlar dahi gayrete gelip beraber aramağa başladılar. Mahalleye geldiler ki biraz mahalle çocukları oyun oynarlar. Çocuklar bunlara “Ne gezersiniz?” dediler. Bunlar eyittiler: “Bir Keşiş ararız.” Çocuklar eyittiler: “Bir yabancı Keşiş dün saat beş raddelerinde Mumcular mahallesinden geçip ‘Burada bize rahat yok’ diyerek yaylalara doğru gittiler” dediler. Kerem dahi ahbablara: “Sizin dostluğunuz bana çoktur. Sizi Allah’a ısmarladık” deyüp oradan yola revan olup giderken yol üç oldu. Bunlar yola şaşırıp başladı ağlamağa. Sofu eyitti: “Gel ağlama.” Kerem eyitti: “Şimdi bu yolun hangisine gitmeli” deyüp aldı sazı eline. Bakalım yol üzerinde ne dedi?” (M: 68, 69).

Kurbani, tarladaki işçilere yemek getirmek için eve gideceği zaman iki yolun başında durup ne tarafa gideceğini bilemez. Anlatıcı Kurbani’nin yalnız kalarak âşık olması için hazırlık yapmış ve kahramanı iki yol arasında bırakmıştır.

Nigâr Hanım, Kurbani’nin Hüsrev Şaha’a gittiğini duyunca dört yolun ağzına bir türbe-tekke inşa ettirip. Başına bir cadı kadın koyar. Kadın Kurbani’ye helva verip Perizat Hanımın can helvası olduğunu bildirerek öldüğü haberini verir.

Anlatıcı gurbete çıkan kahraman için “yola revan oldu” cümlesine sıklıkla yer verir. Kerem ile Aslı hikâyesinde kahraman sürekli bir gurbet yolculuğunda olduğu için yola revan olma cümlesi en çok bu hikâyede geçer: “Sofu’ya ayıttı: “Kalk gidelim, sevdiğim Hoy’a doğru gitmiş” deyüp ertesi gün yola revan oldular” (M: 21); “Kerem dahi yola revan olup Şuşi’ye dâhil oldular” (M: 27).

2.6.1.2. Yapılar

2.6.1.2.1. Köprü

Hikâyede Aslı’nın peşinden gurbete çıkan Kerem, Sofu ile birlikte Çoban köprüsüne gider. Burada şairlerin elinde bir büyük saz görürler. Orada bulunan şairler bu sazı Kerem’e hediye ederler. Köprü hikâyede herhangi bir durumun göstergesi konumunda değildir.

2.6.1.2.2. Çeşme

Hikâyelerde çeşme, çeşme başı genellikle kahramanların durup dinlendiği, abdest alıp namaz kıldığı ve nihayetinde derviş, ak sakallı ile karşılaştığı mekânlar olarak imgelenmektedir.

Mahmut ile Elif hikâyesinde Buhara padişahı veziri ile garip (ıssız) bir mahalde çeşme başındayken ak sakallı derviş ile karşılaşır. Hikâyelerde ak sakallı ile karşılaşma çoğunlukla ıssız bir mahalde gerçekleşmekle birlikte bu hikâyede çeşme başı olarak da ayrıntılandırılmıştır.

Çeşme kelimesi okuyucu hafızasında su ile birlikte bereket çağrışımı yapmaktadır ve nitekim padişahın çocuksuzluk derdine çare olur. Şah İsmail hikâyesinde Kandeher Şahı dünya üzerinde bir evladı olmadığından hüznüyle lalasıyla birlikte yola revan olur. Saraydan üç saat uzaklıkta bir çeşme görüp bu çeşmeden abdest alıp namaz kılarlar. Burada Şah İsmail'in doğumuna vesile olacak derviş ile karşılaşır.

Çeşme bazen de kahramanın derin uykuya daldığı mekân olarak işlenmektedir. Şah İsmail Gülizar ve Arap Üzengi ile birlikte Hind'ten dönerken bir çeşme başına gelir ve burada Gülizar ile uykuya dalar.

Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde ise çeşme başı tasvir edilir. Taş baskı nüshada “bir safalı yer idi güller açılmış bülbüller şakıyıp öter idi” biçimdeki tasvir matbu anlatıda da korunmuştur: “bir çeşmeye tesadüf eyledi atından inerek biraz su içti ve gördü ki etrafta güller açmış bülbüller ötüyor.” Bu haliyle çeşme kavramı eğlencenin ve huzurun bulunduğu bir yeri çağrıştırmaktadır.

2.6.1.2.3. Mezarlık

Mutlu son ile bitmeyen hikâyeler kahramanların ölümü ile sonlanır. Anlatıcı okuyucuyu bir nebze olsun rahatlatmak için kahramanların öldükten sonra buluştuklarına inandırmak ister. Bu sebeple âşıkların kabirlerini tasvir eder.

Arzu ile Kanber hikâyesinin yazma ve taş baskı nüshada âşıkların öldükleri yerde kabirleri yapılmıştır. Yazma nüshada âşıkların mezarları üzerinde biri kırmızı biri beyaz iki gül bitmiş, taş baskı ve matbu nüshalarda ise kabirlerinden iki güvercin uçmuştur. Matbu nüshada âşıkların çok uzun zaman hasret çektikleri için şehit oldukları söylenerek bu kabirlerin bulunduğu yere türbe yapıldığı anlatılmıştır.

Tahir ile Zühre hikâyesinde, padişah emrine karşı gelip Zühre'nin peşini bırakmadığı için padişah cellatlara Tahir'i katletme emri verir. O mahalde bir çeşmeden abdest alıp Allah'a niyaz eden Tahir'in duası kabul olup vefat eder. Zühre bu haberi alınca Tahir'in yanına giderek üzerine kapaklanır ve o da ruhunu teslim eder. Anlatıcı bu iki âşık için bir mezarlık tertip edildiğini ve Zühre üzerinde ak, Tahir üzerinde kırmızı gül bitip Arap'ın mezarının üzerindeki kara çalının ise bu iki gülün birbirine kavuşmasını engellediğini söyleyerek hikâyeyi sembolleştirip anlatıyı sonlandırır.

Âşık Garip hikâyesinde ise mezarlık kahramanın beş bekri tarafından kandırıldığı yer olarak okuyucuya sunulmaktadır. Resul babasının vefatının ardından her gün kabristana gidip dua okumaktadır. Mirasını tüketmesine sebep olacak beş bekri de kabristanda Resul ile karşılaşır. Resul'ün babası için gözyaşı dökerler.

2.6.1.3. Tabiat

2.6.1.3.1. Yaylalar

Hikâyelerde şahın, padişahın azameti, varlığı hükmettiği yerlerin genişliği ile okuyucuya hissettirilir. Mekân, bu açıdan yazarın en kolay yoldan hükümdarın büyüklüğünü ipuçları ile işleyebileceği noktadadır. Hurşit ile Mahmihri hikâyesinde yer alan tepe, akarsu, yayla isimleri hem erkek hem kız kahramanın babasının hükmettiği yerlerin genişliğini işaret etmektedir.

Hurşit sabah namazını eda edip rüyasında kırkların Mahmihri'yi gösterdiği yere gidince Geylani Yaylasında bin kadar çadır kurulmuş olduğunu görür. Geylani Yaylası, bin kadar çadırın kurulmuş olabileceği büyüklükteki bir yerleşim alanıdır. Taş baskı nüshada bu yer için “her zaman kırklar ol mahalde cem olurlardı” ayrıntısı verilmiştir. Matbu nüshada ise Hurşit Murat tepesinden Geylani Yaylasına inerken beş yüz çadırın kurulu olduğunu görür; matbu nüshada yerleşim yerlerinin konumları birbirine bağlantıları ile birlikte verilmiş, ilaveten yazmada yer alan bin çadır ibaresi beş yüz çadır ile sınırlandırılmıştır. Matbu nüshada mübalağalı görülüp azaltılmış olsa da bir karşılaştırmaya tabi tutulmayan okuma için yaylanın büyüklüğü açısından herhangi bir anlam daralması yaşanmamıştır. Uçmaan şehrinin yönetimini ele geçiren Karan Han'ın yaylasından da bahsedilir. Şehrin bahar aylarında ıssız olduğu çünkü insanların yaylalara göç ettiği bilgisinin ardından anlatıcı buradaki yaylayı Kara Han'ın yaylası olarak betimlemiştir.

Yaylalar hikâyelerde genç kızların ve gelinlerin olduğu yerler olarak bulunur. Raznihan lalasıyla birlikte Ruşen yaylasına gider. Bu yayla birtakım güzel kızların bulunduğu bir yer olarak tasvir edilir.

Şah İsmail ava çıktığında bir dağ görür. Şehzade bu dağa çıkmadan evvel kırklar elinden aşkın şarabını nuş eylemiştir. Şah İsmail'in gördüğü dağın eteğinde güzel bir yayla vardır ve bu yaylada bir büyük su akar, suyun kenarında da bir ceylan otlar. Ceylanın bir çadıra girdiğini görüp etrafına baktığında bu yaylada birçok çadır olduğunu fark eder. Yaylada çadırların bulunması okuyucuya çadırdaki bir gizem olduğunu hissettir. Hikâyede okuyucuya bir merak uyandırması anlatımın üslubu açısından dikkat çekicidir. Padişah şehzadenin âşıklık çektiğini öğrenince “tez varın bir tatar çıkarın ol kara dağda ne vardır” der. “Kara dağ” tabirinden anlaşıldığı üzere bu dağda bir yeşillik bulunmamaktadır. Tatar kara dağa varınca buradaki yaylanın gök çadırlar ile dolu olduğunu görür. Matbaa harfli basımda ise Şah İsmail yeşil dağ cihetine doğru Kameratyı sürer, beyaz bir nehir kenarında otlayan ceylanı görür. Bu anlatıda dağ, yayla ve renkler arasında bağlantılar kurulmuştur.

2.6.1.3.2. Akarsu (Çay/Nehir/Irmak/Su)

Hikâyelerde akarsular farklı görevlerle bulunur. Örneğin Arzu ile Kanber matbu nüshada Behram, Kanber ve birkaç hizmetkari hac yolculuğunda “ürkünç” bir dereден geçerler. Buradaki akarsuyun ürkütücü olarak tasviri okuru sonrasında yaşanacak gerilime hazırlar. Hac kafilesi bu dereден sonra harami baskınına uğrar ve Kanber yetim kalır.

Yazma nüshada Kanber Arzu'yu Aras nehri etrafında bulur. Burası sadece kadınların toplanıp eğlendikleri bir yer olarak anlatılır. Taş baskıda Arzu kadınlarla birlikte “seyrangah”tır ve burası ırmaklar kenarında zevk ve sefa yeridir. Matbu nüshada ise “seyran mahali”nde karşılaşma gerçekleşir ve burası kadın erkek bir arada olunan akarsular yanında bir mahal ve herkesin “sayedar ağaçlar altında zevk ve safaya meşgul” oldukları bir yer olarak tasvir edilmiştir.

Asuman ile Derviş biraz yol gittikten sonra Magrib vilayetini ihata etmiş İlan Suyunu görürler. Magrib şehri bir su tarafından kuşatılmıştır ancak bu suya yılan adının verilmesiyle alakalı bir durum yaşanmamıştır. Anlatıcı ne olay anında ne ilerleyen zamanlarda bu suyun sebep olduğu herhangi bir vaka anlatmaz.

Hikâyelerde su kavramı genellikle çeşme, çeşme başı olarak bulunmakla birlikte akarsulardan da ya ismi verilerek ya da sadece ırmak nehir gibi adlarla anılarak bahsedilmiştir ancak deniz adı verilmemiştir. Sevgililer genellikle çeşme başında buluşur, çeşme başında sarılıp uyur, âşık, yoldaşları ile birlikte ya da yalnız çeşme başında mola verir; Şah İsmail'in matbu nüshasında ise mola yeri pınar başı olarak gösterilmiştir.

Kerem ile Aslı hikâyesinde kahraman akarsulara türküler söyleyerek buralardan geçmeyi kolaylaştırır. Bir nevi akarsuları cisimleştirir ve onlardan yoluna devam edebilmek adına izin alır. Kerem ile Sofu, Aslı'yı bulmak için çıktıkları yolda ilk olarak bir akarsu başına gelirler. Burada gelinler ve kızların seyran ettiklerini görürler ve Kerem onlara türkü söyler. Kerem Muş ovasına gidip Aslı'nın Mine'ye doğru gittiğini öğrenince Murat Suyuna türkü söyler. Murat suyuna söylediği türkü neticesinde bu suyu selametle geçerler. Han deresine gelip burada turnalara türkü söyler. Kızılırmak'a varıp burada Kızılırmak'a türkü söyleyince su üzerinde bir hayalet köprü peyda olur ve iki arkadaş eğilip Kızılırmak'ın suyundan içip yola devam ederler.

Taş baskı ve matbu nüshada Kerem ve Sofu Revan kenarına dâhil olur, ırmak kenarındaki kızlara türkü söyler. Mezgir'e giderken yolda bir ırmak görürler “uçanı kapar” olarak tasvir edilen bu ırmak için Kerem Murat Irmağı olduğunu söyleyerek türkü söyler ve türkü tekmi olunca ırmak durulur ve rahatça yollarına devam ederler. Erzurum'a giderken Gümüşlü Kümbeti geçip Hadım pınarına dâhil olurlar, orada kızların esvaplarını yıkadığını görüp kızlara türkü söyler.

Mahmut ile Elif hikâyesinde derya, sahil, deniz kavramları kullanılmıştır. Tahir ile Zühre hikâyesinde ise Tahir bir sal üzerinde göle bırakılır. Bu gölün adı taş baskı nüshada Şat Suyu olarak verilmiştir. Asuman ile Zeycan hikâyesinin yazma nüshasında ise dünya üzerinde bir evladı bulunmayan Kaleli beyi Murat suyu kenarında kurban keserek suya atar ve Murat suyunda bir nur zuhur eder. Böylelikle kahramanın dünyaya gelmesine vesile olan ilk yer Murat Suyu olarak görülür.

Mahmut, Elif'in sarayından ayrılarak arkadaşlarına aramaya koyulur ve yazma nüshada derya, taş baskıda derya kenarı, matbuda sahil kenarına gelip oturur. Mahmut burada Elif'in saç tellerini koynundan çıkarır ve rüzgâr saç tellerini denize düşürür. Saç telleri Ezdehan memleketine karib bir sahile kadar sürüklenir. Ezdehan padişahı ise bu saç tellerinin güzelliği karşısında hayrette kalarak sahibinin bulunmasını emreder. Deniz bu hikâyede hayal gücünün sınırlarını zorlayarak iki ayrı memleket arasında bir bağlantı kurulmasına vesile olmuştur

Mahmut ile Elif hikâyesinde bir başka memleketin padişahı ile bağlantıyı deniz vesilesi ile anlatıma dâhil etmiştir.

Kahraman özellikle dış mekânla doğrudan etkileşim halindedir. Olay akışı içinde karşılaştığı çeşitli insan, hayvan, doğa unsurları ve nesnelere türküler söyleyerek hâlini arz eder. Kanber bir müddet etrafı izledikten sonra dağlara ve derelere Arzu’yu soracak şekilde şiirler söyler. Âşık Garip yazmasında ırmak, matbusunda ise azim bir ırmak olarak tasvir edilen akarsuyun adı verilmez. Aynı durum Kerem ile Aslı hikâyesinde de vardır. Hikâyenin yazma nüshasında bir akarsuyun başında gelinler ve kızlar seyrân ederken Kerem türkü söyler. Ancak aynı hikâyede Kızılırmak için de türkü söylenmektedir. Kerem Sofu ile birlikte Kızılırmak’a geldiğinde kan gibi köpürdüğünü ve uçan kuşu kaptığını görür. Ardından “Kerem ayıttı ‘Sofu sen bu ırmağı bilir misin?’ Sofu: ‘Bilmem’ dedi. Kerem ayıttı ‘Buna Kızılırmak derler, eğlen şuna bir türkü söyleyeyim’ deyip sazı aldı eline.” Bundan sonra Kızılırmak Kerem ile Sofi’nin geçmesi için yol verir. Kerem ile Aslı hikâyesinde birinci derecedeki kahraman tabiatla içli dışlıdır. Çünkü hayatı büyük ölçüde yolculuklarla geçmiştir. Yolculuklar esnasında tabiatla baş başa kalır arkadaşları Sofi ile birlikte bulundukları yer hakkında bilgi verir. Örneğin, “Süphan Dağı derler buraya” gibi kısa bilgiler verir. Hatta bu bilgiler anlatılırken zımnen Kerem’in hak âşığı kimliğine de atıfta bulunulur. Çünkü Kerem buralara daha önce hiç gelmemiştir ama çok net ve doğru bilgiler verir. Hurşit, Mahmihi’yi ararken bir büyük cebel dağa rast gelir. Bir ucundan bir ucuna bir günde gidilemeyeceği anlatılan bu dağda bir kaya bulup gizlenerek rüzgâr ile söyleşir.

Hikâyelerde kimi zaman ismi haritada bulunmayan, bilinmeyen veya bir nehir, su gibi ekler almamış akarsular da bulunur. Hurşit bir gün Hıde kenarındaki bir bahçesarayına gider ve oradaki öten turnalar ile söyleşir. Hikâyede Hıde olarak verilen yerin bugün bir karşılığı bulunmamakla birlikte “kenarı” ve “turnalar” kelimelerinin kullanımından buranın bir akarsu olduğu izlenimi vermektedir.

Kurbani hikâyesinde ise yine adı verilmeyen bir deniz vardır. Cazular Kurbani’yi derya ortasında bir ıssız adaya atarlar. Kurbani uykudan uyanınca Perizat Hanımın bahçesinden eser kalmadığını bir ıssız kırdâ olduğunu görür. Burayı gezince görür ki “bir ada; etrafını derya ihata etmiş”tir. Anlatıcı bu durumu “cazılar sihir yapıp oğlanı buraya attılar” diyerek açıklamaktadır. Kubani bu adadan ot, kamış toplayıp bir sal yapıp kendini deryaya attığı anda bir kır atlı zahir olur. Hikâyenin bu bölümü masalsı unsurlar taşımakla birlikte anlatıcı olayın inanılabilirliğini

artırmak adına birtakım eklemeler yapmıştır. Taş baskı nüshada ise Nigâr Hanım bir kayıkçıya “bu ölüyü şu denizin ortasındaki adaya” götürmesi için para verir. Taş baskı nüshada anlatım gerçekliğe yaklaşmıştır. Karabağ memleketinden mevzu olduğu için bahsedilen denizin Hazar denizi olduğu düşünülmektedir. Fakat bahsedilen yerler Hazar denizine “şu deniz” uzaklığında yerler olmadığı için anlatıcının bu memleketlere yakın bir deniz olduğunu bilerek hayal dünyasında bu yakınlığı kurduğu söylenmelidir.

2.6.1.3.3. Dağ/Tepe/Kayalık/Çöl

Dağ, tepe gibi yerleşim yerlerinden uzakta ve yüksekte bulunan yerlerde genellikle kahraman derviş, hıızırı, pir ile karşılaşır veyahut kırkların bir arada bulunduğu bir meclise denk gelir. Dağ, tepe gibi gökyüzüne yakın yerler Allah’a yakınlık açısından değerlendirilerek bu gibi mistik varlıklarla özdeşleştirilir.

Asuman gurbete çıktığında bir çıplak dağ görür ve bu dağ başındayken kar ve yağmur ile baş başa kalır. Dua edip uyuduktan sonra bir derviş gelip ona aslan postu giydirir. Çıplak dağ ile Asuman arasında bir benzetme yapılmıştır.

Hurşit, “bihod” iken rüyasında Murat Tepesine varıp orada kırkların tevhid ettiğini görür ve bu mahalde kırklar Hurşit’e Mahmihi’nin tasvirini göstererek kızın aşkına bir kadeh ab-ı hayat içirirler. Matbu nüshada Murat Tepesi Geylani Yaylası üzerinde olarak tasvir edilir.

Hikâyelerde dağ, tepe gibi yüksek yerlerin yanında çöl gibi ıssız mekânlarda da kırkların bulunduğu görülmektedir. Fakat bu durumla ekseriyetle erkek kahraman karşılaşmaktadır. Hikâyelerin meydana geldiği dönemler göz önünde bulundurulursa bir kadının yalnız başına dağ, tepe, çöl gibi ıssız yerlerde yalnız başına bulunması, yolculuğa çıkmasının mümkün olmadığı görülür. Kurbanî kardeşlerinin peşinden çiftliğe giderken bir “çöl yazı”da kaybolup bu ıssız yerde birkaç gün gittikten sonra “yazının orta yerinde yeşil bir hayme zahir” olur. Aniden beliren bu yeşil çadıra hikâyedeki masalsı unsur olarak bakılmalıdır. Kurbanî çadırın yanına gidip “gördü ki bir âlâ çadırıdır. İçine girdi ki içi boş, meğer ol çadır kırkların çadırı imiş” ve burada kırkların elinden Perizat aşkına sunulan kadehi içer. Çöl ortasında yer alan bu yeşil çadır kahramanın âşık olduğu mekân olarak işlenmiştir. Anlatıcı çadırın yeşil olmasını özellikle seçmiştir. Taş baskı nüshada ise Kurbanî iki yolun başında kararsız kalıp yolun sağ tarafından gider ve tepeden inince çayır çimenlik bir yerde çeşmelerin akar olduğunu görür. Yeşil çadır ve yolun sağ tarafı kahramanın âşık olacağına işaret eden donelerdir.

Kerem ve Aslı'nın ailesi Ağrı Dağı'na gidip çeşme başında dervişin verdiği elmayı yerler ve bu ritüel çocuk sahibi olmalarına vesile olur. Dağ, bu hikâyede hızır, derviş, ak sakallı ile karşılaşılacak yer olmaktan çıkarak bunların elinden şifanın bulunduğu mekân olarak işlenir. Kerem ile Sofu, Elcevaz dağına dâhil olurlar ve Kerem bu dağa türkü söyler. Kerem Revan'a doğru giderken Ağrı Dağına dâhil olur ve dağın duman ile kaplanmış olduğunu görerek bu dağa türkü söyler. Süphan Dağına dâhil olurlar ve Kerem bu dağa da türkü söyler. Soğanlı Dağı, Karadağ, Ercegiz Dağı Kerem ile Sofi'nin uğradığı dağlardır.

Taş baskı ve matbu nüshalarda ise Kerem ile Sofi ilk olarak Sultan Dağına gider, burası “yüce dağ, üstü kar altı bağ ve bahçe” olarak tasvir edilmiştir. Bu dağın içinden giderken etrafı duman kapladığı için yollarını şaşırırlar, Kerem dağa türkü söyleyince “hikmet-i hüda” duman dağılır ve yollarına devam ederler. Tiflis'ten Ahlat'a giderken Elciğaz Dağını görüp bu dağa türkü söyleyip geceyi orada geçirirler. Ertesi gün yola revan olup Süphan Dağını görür ve buraya türkü söyler. Ahlat'tan Muş'a giderken Nemrut Dağı, Laleli Dağı, Elmalı Dağı, Erciş Dağı gurbette uğradıkları yerlerdir.

Melikşah ile annesi Gilan memleketinden çıkıp on beş gün yol gidip on altıncı gün bir çöl ovasında kule görürler. Gürbüz Pehlivana ait olan bu kule iki kanatlı demir kapısı olan “içinde türlü şeyler mevcut”, içinde minderler ve merdivenler bulunan bir meskendir.

2.6.2. İç Mekân

Âşık tarzı hikâyeye geleneğinin yazılı ortamında iç mekân tasvirleri yok denecek kadar azdır. İç mekânlarda ayrıntılı tasvire yer verilmez ancak kahramanın pozisyonuna uygun dekoratif unsur ve aksesuarlarla anlatılır. Özellikle âşıklar için kahvehaneler ilk akla gelen yerlerdir. Âşığın gurbet yolculuğu esnasında uğradığı hanlar da âşığın konaklaması için yazar/anlatıcının hikâyeye yerleştirdiği mekânlardır.

2.6.2.1. Kahvehane

Kahvehane âşık tarzı halk hikâyelerinin tümünde en çok karşılaşılacak bir mekân olarak dikkat çekmektedir. Bu tutum hikâyecilik geleneğinin ruhuna uygun bir durumdur. Hikâyeye kahramanı âşıklığı bir meslek olarak sürdüren, meslek olarak değilse de hobinin ötesinde, profesyonellik düzeyinde saza ve söze hâkim bir kişi olduğu için geleneğin en yaygın üretim

ve icra mekânlarından biri olarak kahvehanenin sunulması hikâyecilik üslubu bakımından kayda değer bir durumdur.

Hikâyede kahramanın kısa süre için uğrayıp geçtiği kahvelerle ilgili bir tasvire yer verilmezken “bir azim şehir” şeklinde tasvir edilen Magrib vilayetinde gezerken gördüğü ve Hindistan bezirganlarının kahvesi olduğunu öğrendiği kahve birkaç açıdan tasvir edilmiştir. Burada müşterilerin oturduğu peykelerin sayısı verilmiş, kahvehanenin servis elemanlarından “mahbub gulamlar” biçiminde bahsedilmiş, bunların üst seviyede bir hizmet sundukları ifade edilmiştir. Ayrıca işleyişteki bu düzenliliği gören Asuman ve dervişin kahvehaneye hayran kaldıkları belirtilir. Bu kahveden el alamayacaklarını düşünüp şehir içinde gezerken Uryani Dede’nin kahvesine rast gelirler. Uryani Dede Asuman’dan “şarkı” söylemesini ister ve Asuman sazı eline alır. Bu vakitten sonra Asuman ve derviş burada kalmış ve her gün çalıp söyleyen Asuman’ın sedasını işiten herkes bu kahveye gelmiştir. Asuman’ın gelişi ile birlikte kahvede oturacak yer kalmayıp insanlar dışarıya taşmışlardır. Kahvehanede müşterilerinin sayısı çok fazla olduğu için iç mekân yetersiz kalmakta, oturacak yer kalmadığı için müşterilerin bir kısmı programı dışarıda takip etmek durumunda kalmışlardır. Bütün bu açıklamalardan kahvehanenin, Magrib şehrinde kültürel ve sanatsal açıdan önemli bir hizmeti yerine getiren mekân olduğu, halkın günlük hayatında önemli bir işleve sahip olduğu anlaşılmaktadır. Padişah kahvenin methini işitince tebdil-i kıyafet ile kahvehaneye gider ve emredip kahvehaneyi yıkıp on sekiz peykeli bir dükkân yaptırır. Taş baskı nüshada derviş Asuman’ı Basra’da Afyoncu Dedenin kahvesine getirip dedeye emanet ettikten sonra ortadan kaybolur. Asuman bu kahvede çalıp söylemeye başlayınca şehrin delikanlıları kahveye doluşmaya başlar ve Asuman hemen sazını ele alır. Matbu nüshada da yine derviş tarafından Basra’daki Afyoncu Dedenin kahvesine getirilen Asuman’ı duyan şehrin gençleri birer ikişer kahveye gelirler ve bir gün Asuman onlara fasıl yapar. Bu ifade tarzı icra edilen sanatsal etkinliğe üst düzey bir nitelik kazandırma çabasının sonucu olmalıdır. Bu etki Tanzimat dönemi romancılarının üslubuna yaklaşma arzusu ile izah edilebilir.

Âşık Garip hikâyesinin el yazması, taş baskı ve matbu nüshalarında kahraman, Halep’te Aslandede oğlu Yusuf’un iki kapılı kahvesine gider. Bütün nüshalarda Âşık Garip’in kahvehaneyi tezyin ettiği anlatılır. Ancak tezyin etme olayının üç ayrı nüshada farklı ifadelerle sunulduğu görülür. İki kapılı olarak tasvir edilen kahvehaneyi önce kireçler ardından ibrikleri cevizleri gül gibi ağartıp yeni kalaydan çıkmış gibi parlatır. “İki kapılı kahve” anlatıcının özellikle okuyucu zihninde güçlü bir imaj oluşturulması için seçilmiştir. Çünkü iki kapılı kahve

gerçek hayatta da karşılaşılan ve kahvehane kültürüne sahip insanlar tarafından bilinen bir modeldir³⁶. Bu şekliyle okuyucunun/dinleyicinin hayal dünyasında iki kapılı, aksesuarları parlayan yenilenmiş bir kahvehane görüntüsü belirmektedir. Garip'in yaptığı bu değişikliklere ilaveten kendi sazıyla birlikte söylediği türküler sayesinde de Arslandede oğlu Yusuf'un dükkânı en çok müşterisi olan bir kahvehaneye dönüşmüştür. Hikâyenin taş baskı nüshasında ise bu durum yalnızca “kahveyi müzeyyen edip”, matbaa harfleriyle basılan nüshasında ise “kahveye ortak olup dört beş batman kahve aldırıp o gece beş on amele ile sabah kadar kahveyi işleyip müzeyyen bir hale getirdi” şeklinde anlatılmıştır. Matbu nüshada Unkapanı'nda Deli Mehmed'in kahvesine giden ve oradaki âşık oradaki şairler tarafından Garip mahlasını almıştır. İsmi meful kalıbında, tezyin edilmiş anlamında metinde yer alan müzeyyen kelimesinin çağrışım dünyası oldukça geniştir. Bu mevcut kahvehanenin diğerlerinden farklı olduğu anlamına gelir yani o şehirde hem çok sayıda kahvehanenin olduğunu hem de bunların büyük bir kısmının sıradan olduğu öncelikli bazılarına fazla bir önem atfedildiği gösterilir.

Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde İsfahan'da Ali Ağa'nın sahibi olduğu “hamam koltuğu” denilen kahve vardır ancak kahvehane iç mekân tasviri ile verilmez. Keşan şehrine vardıktan sonra bir hana atını bağlayıp atın karşısındaki kahveye dâhil olur, kahvenin duvarına sazını asar ve oradaki tüm şairleri metheder. Burada kahvehanenin han karşısında olması ile birlikte şehre gelen misafirlerin konaklama ihtiyacının yanı sıra şehirde bulundukları zaman içinde kahvehanede fasıl dinledikleri çağrışımında bulunulur. Yazma nüshada ise Ali Ağa'nın kahvesi “kaltalık (karltık) kahvesi” olarak geçmektedir. Derdiyok bu kahvede sazın teline dokunup âşıklar tarafından tahkir edildikten sonra ağlayarak çıkar ve abdest alıp dua ederek uyur. Kahveye geri döndüğünde kahve halkının hayranlığını kazanır ve şair Derdiyok'un elini öper. Ali Ağa'nın kahvesi Derdiyok'un âşıklığını ispat ettiği mekân misyonunu yüklenmiştir. Buna ilaveten Ali Ağa özelinde kahveyi merkez mekân olarak almak gerekmektedir. Abdurrahman ile Recep'in sığındıkları ilk yer, Derdiyok'un âşıklığını gösterdiği ilk mekân olmanın yanı sıra kahve kahramanların herhangi bir sorunda başvurdukları ilk mekândır. Derdiyok Keşan memleketinden Keremşan şehrine varınca bir kahveye girip sazını duvara asar ve o kahvedeki herkesi mat eden şairi alt eder.

³⁶ Çetin Baydar, Erzurum'da Tebrizkapı'da faaliyette olan “İki Kapılı Kahve”den bahseder. “Eşraf ve memur kahvesi” olarak tanımladığı bu kahvehaneyi şöyle tanıtır: “İki Kapılı Kahve, bir yanda son moda taş plaklardan memleket havalarının dinlenildiği, öte yanda titiz bir biçimde pişirilmiş, yahut demlenmiş; tarçın, karanfil, zencefil, havlıcan, çay ve kahvelerin nezahatle içildiği bir mekândı.” Bknz: Düzgün kahveler. S 113.

Hikâyelerde kahvehanenin bir misyonu da kahramanın hedefine ulaşabilmesi için yolunun geçtiği ve adının duyulduğu mekânlar olmasıdır. Gül ile Sitemkâr hikâyesinde iki baş kahraman da saz çalmakla beraber sadece Sitemkâr'ın yolu kahveye düşmektedir. Burada kahvehanelerin yalnızca erkeklerin tükettiği mekânlar olması vurgulanır. Hem taş baskı hem matbu nüshada adı verilmeyen şehrin birine yolu düşen Sitemkâr kahvehanede şairlik edip ünü yayılınca padişahın huzuruna çıkar.

Hurşit ile Mahmihiri hikâyesinin yazma nüshasında Kara Han'ın kahve çadırında bulunur. Kahvecibaşından saz isteyerek derdini arz eder. Kara Han bir çöle otağını kurdurmuştur ve başka bir çadırdaki kahvecisini de getirmiştir. Kara Han'ın askerleriyle birlikte otak kurduğu bir yerde kahve çadırının, kahveci ve kahvecibaşının olması bu kişilerin asker olabileceği anlamına gelmektedir. Konuyla ilgili olarak Düzgün,

“Yeniçeri Ocağı'nın ortadan kaldırılmasına yakın dönemlerde de kahvehaneler, yeniden bir huzursuzluk kaynağı haline gelmiştir. Bu, sadece yeniçerilerin kahvehanelere gitmelerinden değil, aynı zamanda bu mekânların işletmeciliğini de yapmalarından kaynaklanıyordu. Hayatını kışla dışında geçiren yeniçeriler kahvehane işletmeye başlatmışlar ve bu mekânları birer ocak haline getirmişlerdi. Yasalara uymayarak kanunsuz yollarla sürdürdükleri kahvehane işletmeciliğinden büyük kazanç elde ediyorlardı.” (Düzgün, 2005: 35)

açıklamasında bulunmuştur. Buradan hareketle, bir komutanın ordusunda bulunan askerlerin de kahvecilik yapabileceği gerçeğinin hikâyelere yansımış olduğu görülmektedir.

Âşık Kurbanî'nin bir kahvehane macerası bulunmamakla birlikte taş baskı nüshasında bir sazıcı üstadın dükkanında bulunur. Aynı şekilde Melikşah da yazma ve taş baskı nüshalarda kahvede bulunmamakla birlikte matbu nüshada Yemen ilinde kahvehaneye gitmiştir ancak burada herhangi bir âşık kahvehanesi vasfı bulunmamakta herhangi bir şekilde çalıp söyleme yer almamaktadır.

Âşık Kerem de kahvehaneye giden kahramanlardandır. İlk olarak Erzurum'da Çalık Paşa'nın kahvesinde misafir olarak türkü söyler. Kahveci Kerem'i kendisine ortak eder, Kerem öğleye kadar kahvecilik eder. Aslı ile Erzurum'da hamam önünde karşılaşan ardından tekrar kaybeden Kerem bir kahveye misafir olur ve burada türkü söyler. Kahve halkı da Kerem'e yardımcı olmak için Erzurum'un mahallelerinde Aslı'yı arar. Engüri'de bir kahveye dâhil olunca kahve halkı başlarına toplanıp türkü isterler. Kayseri'ye dâhil olup burada bir çadırdaki

gördüğü kızı Aslı'ya benzeten Kerem kız ile karşılıklı türkü söyleşir. Kerem ve Sofi Kayseri'de kahveye misafir olurlar ve Kerem burada yâranlara türküler söyler.

Taş baskı ve matbu nüshada ise Kerem ilk olarak Hoy'da bir kahveye gelip burada kahve içer ve ahabplar ricasıyla sazına düzen verip türkü söyler. Erzurum Çalık Paşa'nın kahvesi, Halep'te kahveye dâhil olurlar ve Kerem buradakilere türkü söyleyerek Aslı'yı sorar.

Raznihan, Muş'tan Hasankale'ye gittiğinde bir kahveye dâhil olur ve o gece kahvede misafir olur. Orada bulunan bir ahabp Raznihan'ın sazını görüp birkaç türkü söylemesini rica eder. Matbu nüshada ise şehzade memleketi olan Kandehar şehrinde kahveye gidip oradaki şairler ilgisini çekince saraya getirilmesini istemiştir. Yani diğer iki nüshadan farklı olarak Raznihan gurbete çıkmadan evvel saz ve türkü ile tanışmış gösterilmektedir. Mahmut da bir kere kahvehanede bulunup oradaki şairleri dinledikten sonra saz isteyip çalıp söylemeye başlamıştır. Tahir saz çalmakla beraber hiçbir nüshada kahvehanede bulunmazken Şah İsmail hikâyelerinde kahvehane ve saz çalma motifi geçmemektedir.

Hikâyede saz ile kendini ifade eden, gelir kazanan kahramanlar için tek bir kahve mekânı bulunmayabilir. Asuman ile Zeycan'ın taş baskısında Asuman, Afyoncu Dedenin kahvesinden başka Erzincan'da ve Erzurum'da da kahveye uğramıştır. Garip ise Tebriz'de otuz iki esnafı gezip kalfalık yapamayınca bir kahveye girip iki şairin karşılıklı çalıp söylediğini görür ve kendi de şair olmaya karar verir; bu kahve yazma nüshada “Tiflis kapısı ağzında bir yanı çamlı kahve” olarak anlatılmıştır. Garip, Tiflis'te Deli Mehmed'in kahvesine misafir olur ve son olarak Halep'te Arslan Dede oğlunun kahvesini işletmeye başlar. Kerem Erzurum'da ve Sivas'ta, matbu nüshada ise Erzurum, Kayseri ve Halep'te kahvehaneye giderek orada ahabplara türküler söylemektedir.

Hikâyenin itibari aleminde olayların yaşandığı coğrafyada âşıklık geleneği çok ileri boyutlardadır. Kahvehane âşıkların önemli bir icra mekânıdır. Ve çok sayıda âşık mevcuttur. Âşık, gittiği şehirlerdeki kahvelerde diğer âşıklara üstünlük sağlar. Hikâyelerde âşığın bir başka âşık ile -bu ekseriyetle kimse tarafından mat edilememiş âşıktır- karşılaşma olayı işlenir. Anlatı kahramanı tüm âşıkları mat eden âşıkla karşılaşır ve onu mat eder. Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde Derdiyok'a Kirman şehri kahvesinde bulunanlar kendilerini mat edip elini öptüren; sazlarını ellerinden alan âşığın anlatır “ve fasıl ettiği vakit cümlemiz sala okur er meydanıdır deyü çağırur bizler dahi günde bin defa ölüp gene diriliriz” şeklinde özetlerler. Derdiyok bu âşık ile atışır ve âşığın mat eder.

2.6.2.2. Mektep

Hikâyelerin hemen hepsinde kahramanlar hocaya ya da mektebe gider, ancak mektep için herhangi bir tasvir yoktur. Şah İsmail ve Raznihan için ise hoca tayin edilmiştir. Bu iki kahramanın da hikâye boyunca şehzade diye anılarak şah çocuğu oldukları vurgulanır. Sarayın ve şahın azametinin göstergesi olarak kahramanların eğitimi saray içerisinde verilmiştir. Garip ve Mahmut'un ise eğitimleri hakkında bir bilgi verilmediği için hoca ya da mektep tasviri yapılmamıştır. Arzu ile Kanber hikâyesinin yazma nüshasında çocuklar mektebe gidip post üzerine otururlar. Burada dönemin şartlarına uygun olarak bir iç mekân ayrıntısı sunulur.

Şah, padişah, bey çocuklarının eğitimleri çoğunlukla önem arz eder. Fakat Derdiyok ile Zülfisiyah'ın eğitimi hakkında bir malumat verilmez. Taş baskı nüshada çocuklar onar yaşına gelince mektepten alınır. Kahramanların mektebi, hocası, eğitimleri hakkında bilgi sunulmamıştır. Yazma nüshada ise mektep lafı geçmez.

Mektep kimi zaman kahramanların aşklarının filizlendiği yer olarak gündemdedir. Gül ile Sitemkâr dört yaşlarına gelince mektebe verilirler ve buraya gidip gelirken muhabbetleri artarak halka ayan olurlar.

Kerem ile Aslı hikâyesinde mektep Kerem'in Sofu ile arkadaşlığının başladığı yerdir. Kerem dört yaşına gelince hocaya verilir. Hocası ya da mektebin iç mekân tasviri yapılmaz. Fakat anlatının sonuna kadar Kerem'e yoldaşlık eden Sofu'nun anlatıya dâhil edildiği mekân olarak okuyucuya sunulur.

Kurbani hikâyesinde baba diğer iki oğlundan Kurbani'nin mektebe devam etmesini ister ve Kurbani mektebe gider. Fakat mektep yalnızca kahramanın diğer kardeşlerinden farkının okur yazar olması noktasında işlenmiştir. Mekteple alakalı bir tasvir bulunmamakla beraber bir hoca figürü de verilmez.

Tahir ile Zühre hikâyesinde kahramanların hocaya gittikleri anlatılmakla birlikte hocanın saray içinde mi yoksa ayrı bir mektepte mi bulunduğuyla alakalı bilgi verilmemiştir.

2.6.2.3. Saray

Âşık tarzı halk hikâyelerinde kahramanlar şah/padişah çocuğu olarak dünyaya gelmişse bir sarayın varlığından da bahsedilmiştir. Kanber'in babasının sarayında taam yenilmesinden

misk ve amberler eşiğinde şeker şerbetler tüketildiğinden bahsedilir ayrıca bu sarayın harem bölümü olduğu anlaşılmaktadır.

Kanber yüksek bir tepeden Muş şehrine bakar ve hane sahibi de ona “ateş gibi parlayan Beyin sarayıdır, kapıların karşıları bütün altın yaldızlıdır” diyerek sarayı gösterir. Kanber sarayı görünce aklı başından gidecek gibi olur. Hikâye boyunca ne Kanber’in babasının ne Arzu’nun babasının, Hera şehrinin şahının sarayı tasvir edilmezken Muş vilayetinin beyinin sarayı altın yaldızlı olarak anlatılmıştır. Muş şehri beyi Arzu’yu istemek için kethüdasını gönderirken kız için ne istenirse esirgmeden verilmesini emretmiştir. Bu durum okuyucunun kafasında beyin zenginliğine işaret etmiş ve nitekim yazmanın ilerleyen sayfalarında asıl kahramanın Muş şehrine vasıl oluşu ile birlikte beyin azameti ve zenginliği sarayının tasviri ile tasdik edilmiştir.

Hikâyelerde yer alan saray, konak, köşk gibi mekânlarda iç tasvirden çok bu mekânların bahçesi gibi dışarısının ayrıntılarına yer verilir. Asuman ile Zeycan’ın yazma nüshasında padişah ve veziri Murat suyundaki kurban ritüellerinden sonra hanelerine dönerler, hanenin de sarayın da tasviri yapılmaz. Hanelerinde “kuş tüyünden ondan on beş karış yükseklikte bir döşek yaydılar” tasviri verilerek de ihtişama işaret edilir. Kuş tüyünden on beş karış bir yatak herhangi bir evde bulunmaz. İlerleyen satırlarda Kaleli beyinin selamlığından bahsedilir. Yazma nüshada selamlığı olan bir saray ve bu sarayda padişahın kızının da köşkünden bahsedilir. Aslında saray ve köşkün bulunduğu bir yerleşkeye işaret edilir. Yazma nüshada köşk olarak bahsi geçen mekân taş baskı ve matbu nüshalarda konak olarak anılır. Matbu nüshada cariyenin bir yukarı bir aşağı inip çıktığı anlatılırken konağı çok katlı olduğu anlaşılmaktadır.

Gül ile Sitemkâr hikâyesinde Sitemkâr’ın odası üstünde bir “şahnişin” bulunduğu ve Sitemkâr’ın burada namaz kıldığı betimlenmiştir. Sitemkâr’ın babasının sarayı ve odaları hakkında daha fazla bilgi bulunmamakla beraber Sitemkâr ve Gül’ün dâhil oldukları memleketin padişahının saray-ı hümayunundan bahsedilir. Bu padişah Gül ile Sitemkâr için azim bir saray döşeterek içine köleler ve cariyeler yerleştirir. Sarayın iç özellikleri verilmemekle beraber servi ağacı bulunan bir bahçesinin olduğu ve Gül’ün sarayın penceresinden bu bahçeyi izlediği tasvir edilir. Âşıkların birlikte ve mutlu olduğu yerde muhakkak bir bahçe veya güller ya da servi ağacı resmedilmektedir.

Kerem ile Aslı hikâyesinin taş baskı ve matbu nüshasında keşiş hazinedar İsfahan Şahına, “bağ-ı İrem misali köşk yaptırıp musanna köşkler ve güllük gülistanlık ve bülbüle ah u figanlık ve nice hoş şad-ı revanlık nice eşcar ve yasemenlik ve nehirler cennet misali” bir bahçe

yaptırmasını teklif eder ve Şah da kısa zaman da bir bahçe yaptırır ki anlatıcı bu bahçeyi “çok nefis bir azim bahçe yaptı ki dillere destan oldu ve misli görülmedi” şeklinde ifade eder. Keşişin yaptırılmasını tavsiye ettiği bahçeyi anlatırken yeteri kadar tafsilatta bulunan anlatıcı okuyucunun zihninde bir bahçe şekillendirip ardından bu bahçeyi emsali görülmemiş olarak betimlemeyi yeterli görmüştür. Bu bahçeye ihtiyardan aldıkları elma fidanını hanım sultan, ayva fidanını ise keşişin karısı dikip “dünyada evladımız yoktur bari fidan yetiştirelim” diyerek tımar ederler; anlatıcının bu iki ailenin fidanlarının aynı zamanda aynı bahçeye ekilmesi ile aynı anda çocuk sahibi olup bu iki çocuğun birbirine âşık olmasını işlemiştir.

Kerem Kayseri’de Aslı yüzünden hapis olunca beyin kardeşi Hüsna Hanım sarayın bahçesine kırk tane kız getirip Kerem’in içlerinden Aslı’yı seçmesini ister. Kerem’in hak aşığı olduğunu anlayınca o bahçedeki “kırk kızın âlâsını” Sofi’ye verip Aslı Han’ı da Kerem’e nikah ederler. Taş baskı ve matbu nüshada ise keşiş buradan da kaçarak bir Tekkeye gider. Kerem ile Sofu Tekkeye dâhil olup kahveye gelirler.

Kahramanların birbirleriyle buluşup hasret giderdiği mekânların başında gül bahçeleri gelmektedir. Hurşit, Mahmihi’nin peşinden Kara Han’ın yaylasına gidince Hasret Hatun kızı ve oğlanı gül bahçesinde buluşturur. Anlatıcı Kurbanî’nin derdini anlatmaya gittiği Hüsrev Han’ın “senede üç gün tahtında oturup” sonra hareme gittiğini söyler. Anlatının devamında Han’ın imrahorundan bahsedilir, bu ayrıntılar Hüsrev Han’ın oldu tahtının -adı verilmese de- sarayının büyüklüğüne işaret etmektedir.

Mahmut ile Elif hikâyesinde Buhara padişahının sarayı ilk olarak harem “tarafı” olarak tasvirlendirilmektedir. Saraya biraz uzaklıkta ise Mahmut’un avlanmak için dolaştığı dağ bulunur. Şehzadenin ok talimi yaptığı yer ise “Viran saraylar ovası” olarak isimlendirilen mekândır. Anlatıcı Buhara padişahının saray ve kontrolünde olduğu anlaşılan saray civarını oldukça geniş çaplıdır aktararak görkemli bir padişah imajı çizmektedir. Mahmut, Elif aşkına bade içtikten sonra saraya dönerek kendi odasına gider. Bu oda hakkında tafsilatlı bir bilgi aktarılmaz. İç ağası Mahmut ile işret etmeleri için birkaç tane bekri getirip sarayın gül bahçesinde bir işret meclisi kurdurur. Gül bahçeleri çoğunlukla sevgili ile buluşma yeri olmasına karşın hikâyede bir sorunun çözümü için kullanılmıştır. Mahmut’un derdini öğrenmek isteyen babasının isteği üzerine gül bahçesinde sarhoş edilip konuşturulmak istenir.

Mahmut, Elif’i bulmak üzere yola çıktığında ilk olarak yer adı verilmeyen bir vilayette Arap nikabdarın sarayına gider. Burada kendi sarayı gibi yukarı çıkarak bir odada oturur. Matbu

nüshada burası Arap nikabdarın ikametgâhı olarak isimlendirilmiştir. Buradan ayrıldıktan sonra yol üzerinde giderken “eflâke ser açmış” bir saray görürler. Matbaa nüshada yüksek bir saray olarak tasvir edilen yer Timur Hindi’nin sarayıdır. Ardından Mahmut peri padişahının kızı Elif’in sarayına gider. Bu saray sadece matbaa harfli nüshada güzel ve büyük bir saray olarak tasvir edilmiştir. Mahmut’un uğradığı hiçbir yer ve saray tasvir edilmez. Buralarda az zaman kaldığı için ve anlatının akışında herhangi bir değişiklik oluşturmayaacağı için bu yerler ayrıntılandırılmaz.

Melikşah ile Güllü Han hikâyesinde bahçe tasviri diğer hikâyelerden farklı işlenmiştir. Gürbüz Pehlivan ile yalnız kalmak isteyen anne Melikşah’ı ilk olarak iki aslan tarafından korunan nar bahçesine gönderir. Burası “felan yerdeki nar bahçesi” olarak anlatılır. İkinci olarak ise “felan yerde elma bahçesi”ne gönderilir. Anlatıcı burayı “o bahçeye giden gelmezdi” şeklinde ön bilgi ile aktarır. Okuyucunun merakını artırdıktan sonra “şimdi oğlan bahçeye vardı. Bir ormanın içinde bir meydan var, meydanın ortasında bir ağaç var, ağacın dibinde soğuk su” şeklinde tasvir eder. Melikşah’ı burada uykuya yatıran anlatıcı öte taraftan bahsedilen yeri “meğer o bahçenin üstünde bir saray varmış, kırk tane hırsız o sarayı zabt etmişler, o saraya varanları öldürüp mallarını alırlarmış” diye korkutucu hale getirir. Bu bahçelerin haricinde Hint padişahı bahçede bir ip gerdirip Melikşah ile Güllühan’ın karşılıklı söyleştirir. Bu bahçe padişah bahçesi olduğu için mekân olarak has bahçe şeklinde düşünülmektedir.

Hikâye-i Kerem’de anka bezirganın sarayından bahsedilmektedir. Fakat bezirgân sarayın kapısının önünde bir sandalyede oturur vaziyette tasvir edilmiştir. Yani diğer anlatılarda görülen saray-padişah ilişkisinin olmadığı, zengin bir bezirgân olan Kerem’in babasının saray diye isimlendirilen mekânının okurun hayalindeki saray ile örtüşmediği düşünülmektedir. Kerem ile Aslı hikâyesin yazma nüshasında kahramanların birbirlerini ilk olarak canlı olarak gördükleri yer keşişin bahçesidir. Bu bahçe diğer anlatılarda olduğu gibi gül bahçesi, köşk bahçesi ya da güllü, ağaçlı tasvir edilmemiştir. Kerem av peşindeyken şahininin keşişin bahçesine girmesiyle birlikte karşılaşma yaşanmıştır. Bu bahçe içerisinde havuz başı bulunduğu ve Kerem’in havuzun kenarına gelip servi ağacı dibindeki Aslı’nın döşeği ve yorganını gördüğü anlatılmaktadır. Olayın yaşandığı mevsim bilinmemekle birlikte Aslı’nın yatağının bahçede bulunması yaz aylarına da işaret etmektedir. Anlatıcı keşişin kızını kaçırma serüvenini başlatmadan evvel mevsimsel açıdan bir sıkıntı olmadığı için keşişin yola çıktığına gönderme yapmaktadır.

Raznihan, Kandehar padişahının oğludur ve sarayda yaşamaktadırlar. Fakat Kandehar padişahının sarayı harem haricinde tasvir edilmemiştir. Hint padişahının sarayına giden Raznihan'a bir oda verilir. Ardından şehzade Raznihan hareme gönderilerek bir perde arkasından Mahfiruz ile atışır. Hint padişahının sarayında bir harem dairesi olduğu ve kadınlarla perde arkasından görüşüldüğü anlaşılmaktadır.

Kandehar şahı olan Şah İsmail'in babasının sarayı hakkında anlatım akışında ufak ayrıntılar verilmektedir. Şah İsmail Türkmen beyinin kızına âşık olunca padişah Türkmen beyini sarayına davet edip konak tahsis ettirir. Sarayda şehzade için yer altına bir mahzen yaptırılır. Şehzade bir gün yemeğinden ağzına gelen kemiği bu mahzenin tepesinde fırlatır ve oradaki cam kırılarak güneş ışığı mahzene dolar. Bu anlatımdan anlaşıldığı üzere sarayın altındaki mahzenin tepesinde güneş ışığını geçirmeyecek bir "tepe camı" bulunmaktadır. Sarayda gülşen bahçesi olarak adlandırılan bir bahçe bulunmaktadır. Evlenilecek kızlar giyinip kuşanıp buraya gelirler ve Şah İsmail kırk günlük uykusundan uyanıp gülşen bahçesindeki köşküne çıkar. Buradaki kızlara türkü söyledikten sonra köşkünden ayrılarak konağına gider. Kandeharda geçen olaylar esnasında ismi geçen konak, köşk gibi mekânların sarayın içinde olduğu anlaşılmaktadır. Şah İsmail ahırdan Kamertay'ı alıp sevgilisinin peşine gitmek için hazırlık yapınca Padişah kale kapılarını kapattırır. Bu anlatım saray sınırlarının genişliğini, sarayın korunma yöntemini ve padişahın zenginliğini ifade eder.

Şah İsmail Kandehar'dan çıkıp bir ay yol gittikten sonra düz bir ovaya gelir ve bu ovanın ortasında göz kamaştıran, ayna gibi parlayan kapısız bir saray görür. Gürzü ile bir duvarını yıktığı saraydan içeri girip merdivenlerle yukarı çıktığında ise sekiz oda görür, bu sekiz odadan yalnızca birinde perde vardır. Perdeyi açınca Gülperi'yi gergef işlerken görür. Gülperi Peri Padişahının kızı olduğu için sarayı ihtişamlı ve kapısız olarak anlatılmıştır. Taş baskı nüshada tasvir değişmemekle birlikte matbaa harfli nüshada bu düz bir ovada muhteşem bir saray, sarayın üst katında geniş bir sofa ve sekiz oda -sekizincisi perdeli- olarak tasvir edilmektedir. Karşı dağda devlerle cenk eden kardeşlerinden ikisinin şehit olup beşinin savaştığını Şah İsmail'e söyler. Anlatıcının sekiz odalı saray tasviri burada anlam bulmaktadır. Yedi erkek kardeşi olan Gülperi sekizinci ve perdeli odada kalmaktadır. Perde ise hikâyeye anlatımlarında genellikle harem tarafında ve kadınları erkeklerden gizlemek için kullanılan bir eşya konumundadır.

Gölperi'nin sarayından ayrılan Şah İsmail buraya kırk günlük mesafede “bir otanın içinde bir âlâ saray” görür, sarayın önünde biraz çadır ve hesapsız asker olduğunu görür. Matbaa harfli nüshada Şah İsmail Arap Üzengi'nin sarayına yaklaştıkça “eser-i sanatta hayret ediyordu.” Arap Üzengi'nin sarayı bilek gücü sebebiyle hesapsız askeri ve çadırları içine alan bir bahçe ile tasvir edilmiştir. Arap Üzengi de Şah İsmail gibi bileği güçlü bir kahraman olduğu ve Karabacak isimli bir atı olduğu için ahır da vardır.

Şah İsmail hikâyesinde de gül bahçesi vuslat mekânıdır. Şah İsmail, Hindistan'a gidince koca karı vesilesiyle Gülizar ile gülistan bahçesinde buluşur ve hasret giderir.

Tahir ile Zühre hikâyesinde Tahir'in babasının şehrin dışında bir has bahçesi bulunur. Bu bahçe “öyle dilguşa bahçe idi kim içine bir gam küsar girse sürura mübeddel olurdu” (M: 3,4) şeklinde tasvir edilmiştir ve padişah bahçesinde bir ağacın altına gelince bir dervişin yazı yazdığını görür. Hikâyelerde çoğunlukla iki âşkın buluşma mekânı olan has bahçe Tahir ile Zühre hikâyesinde kahramanın doğumuna sebep olan dervişin bulunduğu mekân olarak anlatılmıştır.

2.6.2.4. Köşk/Konak/Ev

Kahramanların babalarının bey olarak nitelendirildiği hikâyelerde ise saray kavramının yerini köşk/konak/ev alır. Arzu ile Kanber hikâyesinde Arzu sıradan bir kişinin kızıdır. Arzu kendi evinden gelin çıkarken binek taşına at yanaştırılır, bu ayrıntı dışında iç mekânlara ait herhangi bir unsurdan bahsedilmez. Taş baskı nüshada ise arzu evden çıkarak su almaya çeşmeye gider, ilerleyen sayfalarda ise “pencere kenarında bir çeşme var idi” denilmektedir. Hikâyenin sonunda Arzu ile Kanber Aras nehrine atladığı esnada “suyun ortasında bir ev zuhur” olur. Bu durumu masalsı unsur olarak kabul etmek gerekmektedir.

Asuman ile Zeycan hikâyesinde Asuman'ın babası Derviş İsmail'in “ev”inden sıkça bahsedilmektedir. Zeycan'ın kendine ait bir köşkü ve has bahçesinin olmasına karşılık Asuman'ın babasının yalnızca bir evi bulunması iki kahraman arasındaki statü farkının altını çizmektedir. Yazma nüshada kendine ait bir köşkü olduğu anlaşılan Zeycan Hanım Murat Suyu kenarında kendine “mahfi bir barınak” kurdurur. Bu durum hikâye kahramanının padişah kızı olduğuna dikkat çekmek için yapılmıştır. Herhangi bir yerde geçici bir konaklama yapacaksa bile alelade biri olmadığından anlatıcı barınak kurdurarak Zeycan Hanımı diğer insanlardan ayırır.

Âşık Garip hikâyesinde Garip'in mirasını tükettiği “safalı yer” yazma nüshada “Gümüş halkalıda” bir meyhanecidir. Bu meyhanede kuş sütünün bile bulunduğu bir sofraya tasvir edilmiştir. Taş baskı nüshada bu mekân “Derun-ı bahçede müzeyyen bir köşk ol köşkün havuzu etrafında gülistan ve bülbüller feryad” eder şeklinde anlatılırken matbu nüshada “Latif bir bahçe, ol bahçeni derununda müzeyyen bir köşk, köşkün havuzu etrafında oturdular gülistan bülbüller feryad ve figan” diye tasvir edilmektedir. Hikâyede Hoca Maksud'un konağı, Canım Hocanın konağı hakkında bir bilgi verilmemekle beraber Hoca Sinan'ın konağında bir gül bahçesi olduğu ayrıntısı verilmektedir. Garip helva evine giderek helva sohbetine dâhil olur, anlatımdan buranın özel günlerde mahallenin gençlerinin toplandığı bir oda olarak anlaşılmaktadır. Yazma nüshada Hoca Sinan'ın konağında divanhanede kız istemek için gelenlerin oturduğu bir sandalyeden bahsedilir. Matbu nüshasında ise Hoca Sinan'ın konağında havuzun bulunduğu anlaşılmaktadır. Hoca Maksud'un kırk bezirgân başı olduğu ve malının mülkünün hesapsız olduğu anlatılmakla beraber konağı hakkında bilgi verilmezken Hoca Sinan'ın konağının misafir ağırlayacak büyüklükte, divanhaneli, bahçeli olarak tasvir edilmesi hatta burada Senem'in de kendine ait bir bahçesi olduğu ayrıntısı Hoca Sinan'ın da zenginliğine işaret eder. Fakat asıl amaç burada Garip'in tüm mal varlığını yitirmesinden sonra Senem ile arasındaki statü farkını gösterebilmek içindir.

Hikâye kahramanları statü olarak iyi ailelere mensup zengin kimselerdir. Bu durum hikâyenin başında belirtilir. Derdiyok ile Zülfisiyah'ın dedeleri hesapsız mal sahibi olan bezirganlar olmasına rağmen mallarına el konulduğu için oğulları Abdurrahman ve Recep İsfahan'da yeni bir yaşam kurmuşlardır. Abdurrahman'ın hanesi Recep'in hanesi diye anılan evler tasvir edilmemiştir. Ancak iki kahramanın soylarının birbirlerine eş statüde olduğunun altı çizilmiştir. Evlerde Derdiyok'un odasından, Zülfisiyah'ın odasından yalnızca ismen bahsedilir. Derdiyok Keşan şehri ortasında bir yeşil çadır görür. Recep'in şehirden ev bulmaya giderken hane halkı için de çadır kurduğu anlaşılmaktadır. Keşan şehrinde ev kurulması için o memleketin “zeydanı ona kefil olup tezkire” vermelidir. Kendisine beş günlük yol olan yakın mesafeli bir şehirden gelinen birinin bu mahalleye yerleşmesi için şartının bulunması Keşan şehrinin yönetim düzeni hakkında bilgi vermektedir.

Hikâyelerde iç mekân tasvirleri yoğun görülmemekle birlikte, birtakım kelimeler kullanılarak tasvirler okuyucunun hayal gücüne bırakılır. Kurbanî, Karabağ şehrinde Ziyad Han'ın konağına gider. Konak “Karabağ şehrinde bir âlâ konak bünyad olunmuş ki vasfı mümkün değil. Konağın iki tarafında iki taş var, birinin üzerine oturdu” şeklinde tasvir

edilmiştir. Bu taşlar üzerinde oturmanın o evin kızına tali olmak anlamı taşıdığı, bunun beldeye ait bir adet olduğu ayrıntısı verilmiştir. Taş baskı nüshada ise mekân saray olarak tanıtılır ve yalnızca bir tarafında kırmızı bir tarafında da kara binek taşı ile tasvir edilir. Benzer durum Garip hikâyesinde ise konaktaki sandalye için de aynı durum söz konusudur. Hikâyede Perizat Hanım, Ziyad Han'ın kardeşi olarak bu konakta yaşar. Kendine ait bir dairesi ya da odası hakkında bir bilgi olmamakla beraber Perizat Hanım bir gün yatağını havuz kenarına kurdurur. Bu konağın bir havuzu ve has bahçesi olduğu hikâye boyunca anlatımlardan anlaşılmaktadır. Taş baskı nüshadaki saray kırk basamaklı merdivenli tasvir edilmiştir, Kurbanî İzzet Han'dan kardeşi Perizat'ı isteyince bu merdivenden aşağı atılır ve bayılır. Anlatıcı kırk basamak ifadesine özellikle yer vermiştir, çünkü okuyucu için kahraman aşağı atılınca baygınlık geçirmesi normal karşılanmalıdır.

Kerem, keşişin ailesiyle birlikte gittiğini öğrenip saraya dönerken yolda bir köşk görür; köşkteki kızı Aslı'ya benzeterek türkü söyler. Kayserinin orta yerinde bir küçük konak kapısında bir küçük odada Aslı'nın haberini alır. Matbu nüshada ise Aslı'yı ilk kez önünde güllük gülistanlık bir bahçe ve havuz bulunan bir ala köşkte gergef işlerken görmüştür. Kerem Kayseri'ye varınca Aslı'nın Kayseri'nin orta yerinde bir büyük konakta bir küçük odada olduğunu öğrenir. Kerem burada Aslı'yı bulup dizine başını koyarak sağlam dişlerini validesinin çekmesine izin verir.

Hızır Kerem ve Sofî'yi Erzurum'da bir konak önüne getirir ve konak sahibi iki arkadaşı misafir ederek izzet ve ikramda bulunur. Erzurum'da Cafer Efendi Hamamının kapısının önünde Aslı Han 'ı görerek sazını eline alıp türkü söyler. Aslı'yı gözden kaybeden Kerem Mumcu mahallesinde bir çocuktan Aslı'nın Türkmen yaylalarına doğru gittiğini öğrenir. Mahatin ovasından Tercana'a gidip burada hasta olduğu için üç ay kalır. Otakbeli, Sarılar ve ardından Aşkar ovasına giderler.

Kerem ile Aslı hikâyesinin taş baskı ve matbu nüshalarında Zengi'ye giden Ahmet Mirza babasının hazinedarına misafir olur ve şahinini aramak üzere keşişin bahçesine girer. Bu bahçe “âlâ köşk önünde bir havuz güllük gülistanlık, köşkün içinde bir kız oturmuş gergef işliyor” şeklinde tasvir edilmiştir. Kahramanların birbirleriyle ilk kez karşılaştıkları ve birbirlerine Kerem ile Aslı adlarını verdikleri bu güllük gülistanlık bahçe diğer hikâyelerde de işlendiği gibi ilk buluşma mekânıdır.

Hızır Kerem ile Sofi'yi Erzurum'da bir konak önüne bırakır. Kapıdan içeri girip hanedekilerin hasta olduğunu görürler Kerem de hasta olur, üç dört ay bu hanede kalırlar.

Taş baskı ve matbu nüshada Kerem ile Aslı'nın gurbette ilk buluşma mekânı Kayseri'de keşişin evidir. Kerem burada sağlam dişlerini Aslı'nın annesine çektirir.

Melikşah hikâyesinde ne Melikşah'ın babası Adil Şah'ın ne de Hint padişahının saraylarından bahsedilmez. Fakat Güllühan'ın konağı olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca kardeşleri kızı Kara Han'a vermek istediklerini söylemek üzere Kara Han'ın konağına giderler. Kara Han ise kızı hareme gönderip kardeşlerini zindana attırır. Burada bahsedilen konak harem, zindan gibi bölümlerin içinde barındırıldığı düşünülürse diğer hikâyelerdeki saraylara denk bir yerdir. Bu, anlatıcı tarafından Kara Han'ın gücünü temsil etmek üzere yapılmıştır. Taş baskı nüshada Kara Han'ın sarayı şeklindeki anlatım da bu durumu izah eder niteliktedir.

Şah İsmail Hind içinde gezerken bir harap ev görür. Ev sahibi koca nineye bir avuç altın vererek evin altındaki ahıra kendinin ve Arap Üzengi'nin atlarını bağlayıp orada gizlenirler. Şah İsmail Gülizar, Gülperi ve Arap Üzengi ile Kandehar memleketine döndüğü zaman sarayda değil başka bir konağa yerleşir. Annesi buraya geldiğinde üç kız birden merdivenden inerler. Burada bahsedilen konak artık Şah İsmail'in saray içindeki konağından farklı durumdadır. Padişahın sarayına uzak bir mesafede olduğu anlaşılan bir konak durumunda anlatılmıştır. Matbaa harfli nüshada ise Şah İsmail ile Gülizar, Gülperi ve Arap Üzengi “ahzar edilmiş konağa” gönderilirler.

Şah İsmail matbaa harfli nüshada gözlerine mil çekildikten sonra bir çiftçinin evinde tedavi olur. Ev hakkında bir tasvir verilmemekle birlikte Şah İsmail'in saraydan sürünerek buraya ulaştığı anlatılmıştır. Yani çiftçinin eve saraya yakın bir mesafededir.

Zühre'nin şehirden dışarıda bir nehrin üzerinde bahçesi ve bu bahçede köşkü vardır, köşk karşısında akarsu ile tasvir edilmiştir. Anlatıcı bahçe için “diller anlatmakta aciz”, köşk için de “dil guşa” açıklamasında bulunarak tasviri okuyucunun hayal dünyasına bırakmıştır.

2.6.2.5. Harem

Hikâyelerde harem kavramı bazen saray ve konaklarda yer alan bu yapıların kadınlara ayrılmış büyük ve donanımlı bölümleri gibi görünmektedir. Harem kelimesinin kullanılması okuyucunun hayal dünyasında büyük bir yapı olarak şekillenmektedir. Metnin akışı içinde

padişah/şah/beyin askeri gücü, mal varlığı ya sözünün geçerliği oranında harem kavramı şekillenir. Fakat harem her zaman bir saray bölümü değildir. Olay zamanı düşünüldüğü zaman kadınların erkeklerle ayrı oturduğu göz önünde bulundurulursa kadınların bulunduğu odalara da harem denildiği düşünülmektedir.

Yazma nüshada Kanber'in evlatlık verildiği divan ağasının hareminden bahsedilir ancak “ağa kendi evine varıp Kanber'i hareme gönderdi” ifadesiyle harem için saray odası minvalinde ihtişamlı bir yerin işaret edilmediği anlaşılmaktadır.

Asuman Kaleli Beyin sarayında bey huzurunda çalıp söylerken haremden selamlık tarafına yakın bir kafesin olduğu tasvir edilmiştir. Kadınların bu kafesten Kaleli Beyin huzurunu görebildikleri anlaşılmaktadır. Bu tasvir aslında Kaleli Beyin mühim bir pozisyonda olduğunu göstermenin yanı sıra varlıklı bir bey olduğuna da işaret etmektedir.

Garip annesi ve kız kardeşiyle birlikte Tiflis'e giderken yolda bir köye dâhil olur ve orada bir anka bezirgana denk gelir. Bezirgân barınma ihtiyaçlarını karşılar ve anne ile kız kardeşi hareme gönderir. Bir köyde denk gelinmesine rağmen harem figürünün kullanılması kasıtlıdır. Zira köyde karşılaşılan kişi konağı olan bir bezirganbaşdır. Bezirgânların varlıklı kimseler olduğu ve her hikâyede belirtildiği için okuyucu bezirganları bilinçaltında en zengin kişiler olarak kodlar böylece köyde haremi olan bir konak bulunması da mantık hatası oluşturmaz.

2.6.2.6. Has Bahçe

Âşık tarzı halk hikâyelerinde kahramanların ailelerinin ya da kendilerinin sahip oldukları bahçelerden sıklıkla söz edilir. Kahramanın ailesi çocuksuzluk sıkıntısını untabilmek adına bir bahçe yaptırır ve sıkıntılı zamanlarını burada geçirir. Çünkü bu bahçeler “safalı yerler”dir. Bunlar haricinde kahramanların kendileri de has bahçelere sahip olabilir ve bu bahçeler anlatıcı/yazar tarafından tasvir edilir. Mesela Zeycan hanımın köşkünün has bahçesi kırk şadırvanlı olarak tasvir edilir.

Bir sarayda yaşayan Hurşit “antika bezirganların” (Y: 5-b) geldiğini görür. Bazirganlar [sarayın] “ayar abadına” (Y: 5-b) gelince de söyler. Sarayın hasbahçesinde işret meclisi kurulur. Asuman ile Zeycan, Hurşit ile Mahmihi ve Tahir ile Zühre hikâyelerinde sarayı tasvir eden en önemli özellik has bahçesinin olmasıdır.

Hurşit'in derdini anlayabilmek için babasının görevlendirdiği kişiler onu sarayın hasbahçesine götürüp "içirip" derdini söylettirmek isterler. Taş baskı nüshada "Sarayda bir gül bahçesi, güllerin kimi açılmış kimisi gonca bir taraftan bülbüller feryad eder" (TB: 24) şeklinde bir anlatım vardır. Hurşit Uçmaan şehrinde bir kadına rastlar ve kadın onu seyrangaha yollar. Anlatıcı burayı "dünyada öyle yer yoktur" diye tasvir eder, ardından "oraya hasbahçe derler" diyerek buranın hükümdarın sarayının sınırları içinde olduğuna işaret eder. "Etrafı mor sümbüllü gül gülistanlıktır, cümle servidir, ortasında bir havuz vardır Bağ-ı İrem misali, etrafında seyircisi eksik olmaz" şeklinde methiyeyle tasvir edilen hasbahçeye varan Hurşit bahçenin "cümlesi dal fes otuz beş" tasvirli kızlarla dolu olduğunu görür. Anlatımda bahçenin seyrangah ile birleştirilmiş bir anlatımı vardır. Hikâyelerde seyrangah genellikle kadınların bulunduğu safalı yerler olarak tasvir edilir. Burada da İrem Bağ'ı'na yapılan göndermenin yanı sıra bir safalı yer tasviri verilmiştir.

Kurbani Karabağ'a gelince Perizat Hanım'ın has bahçesine davet edilir ve kırk kız arasından eski elbiseler giyinmiş hizmetçi kılığındaki Perizat Hanımı tanır.

Tahir ile Zühre hikâyesi padişahın şehirden dışarıda olan has bahçesi tanıtılarak başlamıştır. Anlatıcı bahçeyi herhangi bir özelliği, eşyası, nesnesi ile tasvir etmek yerine "öyle dilguşa bahçe idi kim içine bir gam küsar girse sürura mübeddel olurdu" (M: 3,4) şeklinde işlevini anlatmıştır. Çünkü hikâye dünyada hiçbir şeye ihtiyacı olmayan padişahın çocuğunun olmamasından duyduğu hüznü anlatılarak başlamıştır. Padişahın üzüntü duyduğu zaman bu bahçeye gittiğini bildiren anlatıcı bu bahçeye de elem ve gam gidermesi açısından yaklaşmıştır.

2.6.2.7. Han

Âşık tarzı halk hikâyelerinde kahramanın gurbete çıkması sık işlenen bir epizottur. Kahraman gurbete çıkıp başka memleketlere gittiği zaman hanlarda kalır.

Âşık Garip Tiflis'e gitmeye karar verince Tiflis hanına giderek oradaki bir bezirgân ile anlaşır. Tebriz şehri içinde bulunan Tiflis hanı okuyucuya büyük şehirlere gidişin yoğun olması sebebiyle yerleşim yerleri içinde bu büyük şehirlerin adıyla hanlar bulunduğunu göstermektedir. Halep paşası Garip'ten haz edince onu Kubbe hanına yerleştirir, gündüz kahvede gece paşanın yanında olmasına karar verir. Bu suretle Kubbe hanın Halep Paşasının sarayı içinde olduğu düşünülebilir.

Derdiyok ile Zülfisiyah anlatısında sevdiği kızı aramaya çıkan âşığın gittiği şehirde öncelikle yolu kahveye düşer; kahvenin yanında da bir han vardır. Kahraman bu handa konaklar.

Kerem ile Sofu uğradıkları Şuşi, Gence, Revan, Acuz, Ahıska, Kars, Oltu, Ürgüp, Van, Tiflis, Pasin ovası, Zile merkezlerinde bir hana atlarını bağlayıp orada bulunan bir kahveye giderler.

2.6.2.8. Hapishane

Hikâyelerde kahramanların karşılaştıkları engellerden biri hapse atılmaktır. Bulundukları memleketin en yetkili kişinin kanaatince kahraman bir süre hapiste kalır. Mesela Derdiyok, Zülfisiyah'ın peşinden Keşan'a gidince Recep bu durumdan şikayetçi olur ve Seyyid Han Derdiyok'u zindana attırır. Derdiyok eli ayağı bağlı bir şekilde ağlayarak türkü söyleyince zindancı merhamete gelip ellerini çözüp altına yatak önüne yemek koyar. Buradan anlaşılmaktadır ki Keşan memleketindeki zindan katı kuralları olan, kişiyi yataksız ve emeksiz yalnızca dört duvar arasında hapsedilen bir yerdir. Zindancı Zülfisiyah'ın mektubunu Seyyid Han'a okutunca Seyyid Han Derdiyok'un çıkarılmasına karar verir.

Zindan, hapis kimi zaman sarayda bir köşedir. Diğer hikâyelerden farklı olarak anlatıda Gül, Sitemkâr'ın odasında belirlediği için hapsedilir. Gül'ün nereye hapsedildiği hakkında bir bilgi yoktur. Gül'ün vezirin kızı olduğu bilgisinden yola çıkarak yine saray içerisinde hapsedildiği düşünülebilir. Sitemkâr ise sarayın bir köşesine hapsedildiği söylenir. Burada aslında bir zindanda değil de sarayın herhangi bir odasında hapsedildiği düşünülmektedir. Okuyucu bir padişah çocuğunun kendi sarayında ancak bir odada hapsedilebileceğine inanmalıdır.

Kayseri'de Aslı'ya kavuşan Kerem'i keşişin karısı beye haber verince beyin adamları Kerem ile Sofunun peşine düşer ve onları yakalayıp ellerini bağlayıp döve döve kahve ocağına hapsederler. Bey ise hâkim efendi ve müftü efendi ile cümle hacı hocaları başına toplayıp durumu anlatır. Kerem hapishanede ve ardından da hâkim karşısında türkü söyler.

Bir başka şehre zindana gönderme durumu Tahir ile Zühre hikâyesinde bulunmaktadır. Padişah kızından uzaklaştırmak için Tahir'i Mendin şehrine zindana gönderir. Burası saraya yedi günlük yol mesafesindedir. Zühre'nin babasının hüküm sürdüğü bir yer olarak işaret

edilmektedir. Padişahın sınırlarının geniş olması ile iktidarının gücü ve buna bağlı olarak kahramanlarının kavuşmasının ne kadar güçleşeceği sinyali verilmektedir.

2.6.2.9. Mağara/Kuyu

Hikâyelerde su kuyuları genellikle kahramanın bir şekilde kandırılarak atıldığı, hapsedildiği yer olarak işlenmektedir. Arzu ile Kanber anlatısında ise Arzu'nun evinin bahçesinde bir su kuyusu bulunur. Kahramanlar evin su ihtiyacını karşılamak üzere buraya giderler. Arzu, Kanber için yaptırdığı büyüdü bileziği bahçenin içindeki kuyunun taşı üzerine bırakır. Kanber de orada unutulduğunu düşünerek bileziği alır.

Asuman ile Zeycan hikâyesinde Asuman cazı karının evine gidip lalelerin olduğu ağaçlık bahçesini gezer ve ayağı kayıp kuyuya düşer. O kuyuda yedi başlı devin uyduğunu ve beş yüz Müslümanın olduğunu görür. Kuyu ve dev motifi hikâyenin masalsı unsuru olarak kabul edilmelidir. Taş baskı nüshada karanfil bahçesi içindeki mağara olarak matbuda ise karanfil bahçesindeki kuyu olarak aktarılan bu mekân bir bahçe içerisinde ilk bakışta görülemeyecek bir yer olarak anlatılmıştır.

Gül ile Sitemkâr hikâyesinde mağaraya hapsedme işlenir. Cevri'nin talebiyle cazı kadın Gül'ü Yakanam dağlarında bir mağaraya zincirleyip hapseder. Taş baskı nüshada dağın adı verilir fakat matbu nüshada verilmez. Matbaa harfli baskılarda mekân adları daha gerçekçi ya da haritada karşılığı olan yerlerdir.

Hurşit ile Mahmihri hikâyesinde Yegân Sultanın adamları Hurşit ile suretleri benzediği için yanlışlıkla Mahmihri'yi mağaraya hapsederler. Hurşit de babasının adamı Arap ile birlikte Mahmihri'yi buradan kurtarır.

Kerem ile Sofu Pasin ovasında kış olduğu için soğuktan korunmak üzere bir mağaraya sığınır ve Kerem soğuk kışta ağlayarak mağarada türkü söyler. Bu sırada mağaranın önüne bir atlı gelir ve Kerem onun Hızır olduğunu tahmin ederek türkü söyler. Nihayetinde Hızır, Kerem ve Sofu'yu kurtarır.

Mahmut avlanmak için gittiği dağda bir mağaraya girerek kırk dervişanın cem olduğu bu yerin duvarında Elif'in tasvirini görerek hayran kalır ve Elif'in aşkına bir cam dolusu bâde içer. Matbaa harfli nüshada Mahmut'un palasını Ezdehan memleketi padişahının saç tellerinin sahibini bulması için görevlendirdiği sihirbaz kadın kuyuya atar. Dalgıç arkadaşı kuyuya

atlayıp Mahmut'un palasını bularak getirdiği zaman Mahmut kendine gelerek gözlerini açar. Mahmut ikinci kere haramiler tarafından kuyuya atılır ve yine bir harami vesilesi ile kuyudan palası ile beraber çıkarılır.

Melikşah annesi tarafından aldatılıp gücünü aldığı saçındaki beyaz kıl koparıldıktan sonra elleri bağlanıp gözleri çıkarılarak Gürbüz Pehlivan tarafından bir kuyuya atılır. Kahraman bu kuyudan o sırada geçmekte olan kabile içindeki Deli Ahmet ve Deli Mehmet sayesinde çıkarılıp Hint kenarına bırakılır.

Raznihan Hint padişahının emriyle zindana atılır. Anlatıcı Mahfiruz'un odasından çıkıp zindana gittiğini söylerken zindanın saray içinde olduğu anlaşılmaktadır.

2.7. OLAY ÖRGÜSÜ (VAKA)

Halk hikâyelerinde olay örgüsü belli bir sıraya göre dizilmiş küçük temalardan oluşur. Mehmet Tekin, hikâyeyi “*olayların zaman sırasına göre dizilip anlatılması*” olarak açıklarken olay örgüsünü de “*bu diziliş sonucunda doğan yeni şema*” şeklinde tanımlar (Tekin, 2019: 72). Şerif Aktaş vakayı “*eserde nakledilen hadise veya hadiseler zinciri*” olarak tanımladıktan sonra aynı vakanın değişik şekillerde anlatılmasıyla farklı eserlerin elde edilebileceğini yani vakanın tanzim tarzının ve anlatıcının bakış açısının değiştirilmesiyle aynı hadiseyi nakleden farklı metinler yazılabileceğini belirtir (Aktaş, 1984:12). Bu araştırmada ele alınan âşık tarzı halk hikâyelerinin tümünde aynı vakanın çeşitli unsurlarla beslenerek zenginleştirildiği ve farklı adlar altında sunulduğu görülür.

Şerif Aktaş, anlatma esasına bağlı metinlerde olay örgüsünün önemini şöyle açıklar:

“Destan, masal, halk hikayesi, hikâye ve romanda vaka asıl unsurdur, diğerleri vakanın etrafında birleşerek eseri vücuda getirirler. Vaka da anlatma vasıtasıyla dikkatlere sunulur. Tiyatroda anlatmanın yerini gösterme alır. Anlatmaya bağlı edebi nevilerde, anlatıcı vakayı yazılı veya sözlü olarak nakleder. Destan, masal, mesnevi, hikaye ve romanda anlatılacak bir hususun varlığı hemen sezilir. Vakayı yok saydığımızda, bu vadiye giren edebi nevilere ait eserlerden elimizde bir yığın söz kalır.” (Aktaş, 1984: 10-11).

Bu değerlendirme âşık tarzı halk hikâyelerinin tümü için geçerlidir. Hikâyelerin giriş kısmında çoğu kez zaman, mekân ve şahıs kadrosu hakkında genel bilgiler verildikten sonra

hemen olay aktarılmaya başlanır. Olayın aktarımında gösterme ve tasvir tekniğine başvurulur. Şerif Aktaş'ın değerlendirmesinde olduğu gibi hikâyelerde “*vakanın anlatılması gösterme ve tasvirlerle zenginleşerek, tamamlanarak karşımıza çıkar*” (Aktaş, 1984:11). Yine Aktaş'ın dikkatlere sunduğu şekliyle hikâyeler “*Anlatma, gösterme ve tasvirden meydana gelmiş tasvir durumundadır.*” (Aktaş, 1984:11).

Aktaş anlatma esasına bağlı edebi nevilerin hemen hepsinde metin karakterini haiz en küçük bütünün bir vaka parçası etrafında teşekkül ettiğini, metin halkası adının verilebileceği söz konusu parçaların bir kaideye göre bir araya gelmesi sonucunda itibari metnin meydana geldiğini söyler (Aktaş, 1984: 44). Halk hikâyesi incelemelerinde çoğunlukla epizot olarak adlandırılan olay halkaları söz konusu edilir. Bu çalışmada ele alınan âşık tarzı halk hikâyelerinin hepsinde söz konusu olay halkalarının standart denilebilecek bir özellik gösterdiği görülür.

Hikâyelerdeki ilk metin halkası ailenin tanıtılmasıdır. Bu yönüyle hikâyeler destanlara benzemektedir. Sözlü anlatı geleneğinde soyun anlatılması kahramana saygınlık kazandırmaktadır. Kolektif şuur, soyu bilinen kahramanı saygın konumda görmektedir. Halk hikâyeleri de okuyucuya inandırıcılık vadettiği için kahramana saygı ve ilgiyi artırmak için aynı yolu tercih eder. Bu yüzden önce kahramanın ailesi anlatılır.

Hikâyelerde aile tanıtılırken çoğunlukla çocuksuzluk motifi işlenir. Bir şahın/hükümdarın/padişahın/kişinin evladı yok derken zımnen erkek evladı kastedilmektedir. Çünkü baba adayı dünyadaki malını ve tahtını bırakacağı bir erkek evlat istemektedir. Saltanatın söz konusu olduğu yerde dua kabulü ile birlikte erkek evlat dünyaya gelir. Evladı olamayan padişahın ruh hali hikâyelerde aynı olmakla beraber teselli için farklı yollar tercih edilmiştir. Aşağıda çalışmaya konu olan nüshalardaki ilk metin halkasının örnekleri verilmiştir. İlk epizotta çocuksuzluk motifinin işlendiği hikâye sayısı 7'dir. Diğer hikâyelerde kahramanın ailesi tanıtılarak okuyucu gerilime hazırlanır. Çalışmada yer alan hikâyelerin ilk olay halkası aşağıda verilmiştir. Örneklerde görüldüğü üzere yazılı ortamda olay örgüsünün en kusursuz işlenmiş biçimi matbu nüshalarda bulunmaktadır.

Arzu ile Kanber hikâyesinde çocuksuzluk motifi işlenmemiştir. Hikâyenin yazmasında “bu vilayetlerde bir beg var imiş amma begin darı dünyada bir erkek evladı var imiş adına Kanber derler imiş” cümlesinden tek evladı olduğu anlaşılırken, taş baskıda Horasan diyarında bir memlekette Hacı Behram namında bir anka tüccar bulunduğu ve bu tüccarın dünyada iki

evladının olduğu belirtilmektedir. Matbu nüsha ise “mezkûr şehirde Behram namında gayet zengin ve anka bir tüccar...” olan Behram’ın “iki evladı olup biri yirmi yaşında olduğundan babasının mağazasında katiplik ederdi” ifadeleri ile konunun ilk halkası işlenmeye başlanmıştır. Bu örneklerle yazılı ortamda olay örgüsünün aynı şekilde ilerlemesine rağmen ortamın üslubunun farklı olduğu görülmektedir.

Asuman ile Zeycan hikâyesinin yazma nüshasında mekân belirtilmeyen bir yerde Kaleli Beyi namında bir bey vardır, “Bunun dar-ı dünyaya bir evladı gelmedi”; taş baskıda “Kaleli bey namında bir kimse var idi ol zatın Derviş Ahmed namında bir kethüdası var idi ikisinin de zürriyetleri olmazdı”; matbu nüshada “zamanı evvelde Erzincan şehrinde Kaleli bey namında bir zat var idi.” Kaleli bey ve kethüdası Derviş Ahmet “zürriyetleri olmadığından ziyadesiyle müteessir idiler” cümleleri ile anlatıda ilk problemin çocuksuzluk olduğu gösterilir. Fakat bu problem matbu nüshada modern anlatım üslubu ile işlenir. Yazma ve taş baskı nüshalarda yazar okuyucuya kahramanın ailesini tanıtırken matbu nüshada duygu durumlarını da anlatır.

Âşık Garip yazmasında Acem ülkesinde Tebriz şehrinde Hoca Maksud namında bir bezirgân vardır. Bu bezirganın evlat hasreti bildirilmez fakat “Hak Teala ol ademe bir evlat ihsan eyledi. Oğlanın ismini Resul koydular” ifadesiyle kahraman hikâyeye dâhil olur. Taş baskı nüshada ise ailenin tanıtımı oldukça kısa şekilde verilmiştir. “Tebriz’de Hacı Ahmed namında bir bezirgân var idi bir kızı ile Resul namında bir oğlu var idi; matbu nüshada ise Garip’in babası Tebriz’de ticaretle meşgul olan gayet zengin Hacı Ahmet’tir. Hacı Ahmet’in “dünya üzerinde iki evladı olup biri kız diğeri de Resul namında erkek idi” cümleleriyle okuyucu kahraman ile tanıştırılmıştır.

Derdiyok hikâyesi kahramanların babaları değil dedelerinin tanıtılması ile anlatmaya başlanılır. Hikâyenin her üç nüshasında da Derdiyok ve Zülfisiyah’ın dedeleri zengin birer bezirgandır. Fakat hikâyenin başlangıcında bir şah/padişah varlığı bulunur. Hikâyenin yazma ve taş baskı nüshasında İsmail Şah azim şehir olarak nitelendirilen Horasan şehrinin adalet sahibi şahıdır. Matbu nüshada da Horasan şehrindeki Osman Şah bulur, kahramanların dedeleri ise iki büyük tüccar olarak şahın saltanatı zamanında yaşarlar.

Gül ile Sitemkâr hikâyesinde “diyar-ı Horasan’da bir padişah var idi” cümlesinden sonra evlatsızlıktan ah eden padişah “bana bir emr-i hak vakı olup intikal-i dar-ı beka edersem bir evladım yok ki tahtıma geç” kaygısını taşımaktadır. Matbu nüshada ise Sitemkâr’ın babası İran’ın Horasan şehrinde hüküm süren Adil Şah’tır. Gül ise Adil Şah’ın nedimi Yusuf beyin

kızıdır. Evladı olmayan Adil Şah derinden bir ah çekerek, “bak sinnim ilerledi bir emir vaki olup vefat edecek olursam tac u tahtıma sahip olacak bir evlada malik değilim” cümleleri ile duygu durumunu okuyucuya yansıtır.

Yazılı ortamda olay halkası birbirine benzemeyen hikâyeler de bulunur. Mesela Hurşit padişah çocuğudur ancak çalışmaya konu olan yazma nüshada anlatı Hurşit’in dünyaya gelmesiyle birlikte başlar. Mahmihi ise Uçmaan şehrinin beyinin kızıdır. Taş baskı ve matbu nüshada ise Hurşit Genc Karabağ padişahının oğludur. “Bu sultana Yegin Sultan derlerdi. Lakin bu sultan-ı adilin dünyaya hiç evladı gelmeyip daima Allah Teala’dan evlat talep ederdi” şeklinde bir giriş ile okuyucu çocuğun dünyaya gelmesi için gerçekleşecek olan ritüellere hazırlanmaktadır.

Kurbani anlatısının yazma, taş baskı ve matbu nüshasında ailelerin tanıtımı aynı şekildedir. Kahramanın ailesinin bulunduğu yer veya ailenin işi ayrıntılarda değişmekle birlikte ailenin üç evlâdı vardır. Büyüğünün ismi Recep, ortancaninkisi Şaban, küçüğünki ise Kurbânî’dir. Anlatıda gerilim Kurbani’nin âşıklığa geçişi ile birlikte başlar. Anlatıcı çocuksuzluk motifinin bulunmadığı hikâyelerde babanın ölümü ya da kahramanın aileden ayrı düşmesini işleyerek okuyucuyu hikâyeye hazırlar.

Elif ile Mahmut hikâyesinin üç nüshasında da Buhara memleketinde bir padişah vardır, adı Şah Murad’dır, hükm ü hükümet, adl ü adalet sahibi bu padişahın ölümünden sonra tahtına cülus edecek bir evladı yoktur. Padişahın gece gündüz aklından çıkmayan tek şey bir erkek evladının olmayışıdır. Aynı durum Melikşah ile Güllühan hikâyesinde de bulunur. Yazma ve taş baskısında “bir memleket-i azim var idi ki adına Obna Gilani derler idi ve bu Gilani memleketinin bir padişahı var idi adına Adil Şah derler idi. Lakin bu şahın dünyada zürriyeti gelmezdi” cümleleri ile çocuksuzluğa dair üzüntü dile getirilir. Matbu nüshada da anlatım değişmez: “Obna Gilani denilen beldenin bir padişahı var idi ki namı Adil Şah idi” vefatında yerine geçecek “evladı” olmadığından gece gündüz “deryayı gama müstağrak olurdu”. Mahmut ile Elif hikâyesinin üç ortamında da çocuksuzluk aynı şekilde işlenirken Melikşah hikâyesinin matbu ortamında anlatım dramatize edilir. Okuyucuya padişahın üzüntüsü hissettirilir. Şah İsmail hikâyesinde bu durum daha açık bir şekilde görülmektedir. Yazma ve taş baskı nüshasında “Acemde bir şah var idi Kandihar padişahı derler idi, amma bunun dünyada hiç zürriyeti gelmemiş idi” ifadeleri ile çocuksuzluk daha yalın anlatılırken matbusunda ise “diyar-ı Acemde adına Kandeher padişahı hiçbir gün memnun olmayıp daima mahzun ve mükedder

idi. Bu padişahın derdi dünya üzerinde bu saltanatına sahip çıkacak bir evladı olmamasıdır” cümleleri ile matbu ortamın üslubunun bir okuyucu kitlesine hitap etme endişesinin taşındığı görülmektedir.

Her hikâyenin matbu nüshası aynı endişeyi taşımaz. Mesela Tahir ile Zühre hikâyesinin yazma, taş baskı ve matbu nüshalarında çocuksuzluk motifi aynı cümlelerle işlenmiştir: “zaman-ı sabıkda kadimü’l-ayyamda bir padişah var idi” bu padişahın derdi “bu âlem-i dünya içinde kendinin yerine varis memleket ve mülk-i saltanat olacak bir evladı olmadığından ötürü daima kedüratdan ve elemenden hali değil idi” şeklinde ifade edilir.

Hikâyenin nüshalarında diğer cümleler farklı olsa da padişahın evladının olmadığından bahsedilirken “hatırına gelmek” ortak bir kullanımdır. Çünkü her ne kadar bunlar gündelik hayatta çok yoğun çalışsalar da çocuksuzluk problemi her daim zihinlerini meşgul etmektedir. Bu üzüntü hayatlarının öncelikli problemi olarak metinlerde yer bulmaktadır.

Çocuksuzluk motifinin işlendiği hikâyelerde olay örgüsü kahramanın babasının üzüntüsünü unutabilmek için yol gitmesi (bazen bir bahçe bazen şehir aşırı bir yol) ile başlar ve bir derviş ile karşılaşma sahnesi yaşanır. Çocuksuzluk probleminin doğurduğu üzüntü bariz bir şekilde hissedilir ve üzüntüyü gidermek için tebdil-i kıyafetle şehir dışına çıkma eylemi gerçekleştirilir. Tahir ile Zühre’de ise şahın her şeyi yerinde olduğu için öncelikli işinin ayş u işret ve bezm-i sohbet olduğu belirtilir. Ayrıca “her ne tarafta hekim hazık tabib” cümlelerinden anlaşılır ki burada padişah derdine çare bulmak üzere en iyi hekim, hazık, tabibleri getirmiştir. Onların yaptığı macun ve hapları kullanmıştır ama bunlardan bir fayda görmemiştir. Bu hikâyede çocuksuzluk için önce tıbbi sağaltma yolları denenmiştir. Burada maddi tedaviden manevi tedaviye geçiş sürecinde kullanılan üslup dikkat çekicidir. Yazar maddi olandan manevi olana geçişi belli bir plan dâhilinde yapar ve her iki ortamın anlatımında uygun terimleri kullanır. Birinci aşamada yardımına başvuru kişileri hekim, hazık, tabib olarak adlandırılırken ikinci aşamada başvuru kişiden derviş diye bahsedilir ve padişah ona “dede sultan” diye hitap eder. Burada derviş de sadece manevi değil remilci kişiliğiyle de öne çıkarılır. Cebinden bir kâğıt çıkarması, bu kâğıda bir şeyler yazıp çizmesi onun bilgi sahibi olduğunu göstermek ve okuyucuyu inandırıcılığına ikna etmek içindir.

Halk hikâyelerinde ailesi çocuksuzluğu anlatılan kahraman genellikle erkek evlat sahibi olmak isteyen padişah ya da kişidir. Kız evlat sahibi olacak kişilere dair teferruat bulunmaz. Fakat burada bir kalıplaşmanın ortaya çıktığı da söylenebilir. Erkek evlat isteyen kişiye yardım

eden derviş daha önce evlatsızlığından bahsedilmeyen ve kız evladı olacak kişinin de çocuksuzluğuna çare üretir. Kerem ile Aslı hikâyesinin matbu nüshasında İsfahan Şahı “dünyaya zürriyeti gelmediğinden çok elem ve teessür eder. Acep benim ismim bir dahi dünyada söylenir mi? Tac u tahtım kimler zapt eder?” diyerek kendine vâris bir evladı olmasını arzulamaktadır. Hikâyenin devamında çocuğun doğumuna vesile olacak elma fidanı padişaha değil haremine verilir. “Bir gün dahi Şah’ın haremi Keşiş karısı hazinedarı ile bahçeye gider iken gördü ki yolda bir ihtiyar adam, elinde iki tane fidan Hanım Sultana arz eyledik de ol dahi fidanları aldırıp bir avuç altın ihsan eyledi. Meğer ol adam kırklardan biri imiş. Elhasıl fidanları alıp bahçeye vardıklarında elma fidanını Hanım Sultan, ayva fidanını keşiş karısı hazinedar diktiler, dedik de ‘Dünyada evlatlarımız yoktur. Bari birer fidan yetiştirelim deyüp’ tımar eylediler. Bir vakit bu fidanlar meyve vermediler. Hanım Sultan bir gün fikr-i ummana dalıp zar zar ağlayıp: ‘İlahi seyyidi dünyaya bir zürriyetim gelmeyip cümleden mahcubum. Elim ile bir elma fidanı diktim, ol dahi meyve vermedi. Her ne olursa senden, cümle kusur bende’ deyüp haba varmış idi. Bir de manasında gördü ki ol fidanları aldığı adam der ki: ‘Ağlama, senin fidanın meyve verdi. Anı yiyesin, muradın hasıl olur.’ Birde Hanım Sultan uyanıp fikre vardı. Keşiş karısı hazinedarı çağırıp ahvali nakleyledi. Kalkıp bahçeye vardılar. Gördüler ki bir elma bitmiş. Elmayı koparıp baktılar ki sair elmalara benzemez. Ortasında bir beni var. Hanım sultan elmayı ortasından kesip yarısını kendi yedi, yarısını hazinedarına verdi, yediler. Hanım sultan dedi ki: ‘Hazinedar bu iş tehi değildir. Eğer bir erkek zürriyetim olup senin dahi kızın olursa kızını oğluma verir misin?’ dedik de ol dahi vaat eyledi. Bahçeden kalkıp saraya geldiler. Ol gece erleriyle cem’ olup ikisi birden hikmet-i Huda hamile oldular.” Halk hikâyelerinde dervişin elma vermesinden farklı olarak kırklardan olan kişi Hanım Sultana elma fidanı verir. Çocuğun dünyaya gelmesi için elma fidanının dikilip yetiştirilmesi beklenir. Nitekim padişahın bir oğlu -elmanın diğer yarısını yiyen- Keşişin de bir kızı dünyaya gelir. Tam tersi durum ise Tahir ve Zühre için geçerlidir. Çocuksuzluktan yakınan padişah veziri ile birlikte çocuksuzluk sıkıntısına çare ararken vezirin de evladı olmadığı anlatılmaz. Has bahçede rastlanılan remilci derviş hem padişahın hem de vezirin sorunlarının çözüleceğini bildirir. Okuyucu burada vezirin de çocuğu olmadığını anlar, boşluğu doldurur. Yazarın, vezirin çocuksuzluğundan bahsetmeyişi bir üslup ve ifade sorunu olarak görmediğini anlaşılmaktadır. Çünkü okuyucu bu epizot için klişe bir çocuksuzluk motifine alışkındır. Bu klişe padişahın da vezirin de çocuksuzluk problemi yaşadıkları gerçeğidir.

Ancak çocuksuzluk motifi işlenmiyorsa kahramanın ailesi kahramanın sürükleneceği vakaya doğru hakaret ettirilir. Arzu ile Kanber hikâyesinde kahramanın babasının bir oğlu olduğu anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Ailenin tanıtılmasından sonra kahramanın ilk olay halkası Kanber'in hayatta yalnız kalmasını sağlayacak ortamı hazırlamaktır. Yazma nüshada yer alan Kanber'in ailesinin yolculuğa çıkmaya karar vermesi taş baskı ve matbuda ayrıntılı bir şekilde anlatılmaz. Yazma nüshada beyin arsasına yerleşen kervandan bezirganbaşı beyin sarayına gelir burada kahve, tütün, misk ü amber kokularıyla ağırlanışı anlatılır. Bezirganbaşı Çin Maçın'den gelip Hera'ya gittiklerini söyleyince bey ve hanımı da Hera şehrine gitmeyi murat ettiklerini söylerler ve bu kervana dâhil olurlar. Ancak taş baskı ve matbu baskıda bu kısım Hacı Behram ve hanımının hacca gitmeye karar vermesi ile geçiştirilmiştir. Yazma nüshada oldukça ayrıntılı işlenen bu ilk olay halkası Kanber'in ailesinden ayrı düşmesi için hazırlanmıştır ve bu bölüm yazma nüshada Hera, taş baskıda "Hacca", matbuda "Hacc-ı Şerif'e gitmekle başlar.

Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesi başlangıç epizotunda iç içe geçmiş olaylar zincirinden meydana gelir. Asıl kahramanların dedelerinden bahsedilerek gerilim artırılır. Şahın kahramanların dedelerinden para istemesi ile olaylar başlar. Yazma nüshasında Şahın huzuruna çıkış bir klişe ifade ile ortaya konulur. Taş baskıda da çok küçük anlamı değiştirmeyecek bir iki kelime farkı ile aynı klişe tekrarlanır. Matbuda ise şahın huzuruna çıkış yine bir seremoni halinde anlatılmakla birlikte öncekiler kadar abartılı ifadelere yer verilmemektedir.

Yazma ve taş baskıda nüshada padişahın savaş öncesi nakit desteği istedi kişiler bezirgân olarak tanıtılırken matbuda tüccar olarak sunulur. Yazma: "[Şah] bir gün emreyledi ki varın Muhammed bezirgana seni padişah ister dedikde başımız üstüne deyüp ikisi de kalkub doğru saraya gelip Osman Şahın huzuruna girdiler Yedi yerden temenna sekizincide el pençe divan durdular"; taş baskı: "[Şah] bir gün emreyledi ki varın Muhammed bezirgân ile Mahmut bezirganı getirin deyü emreyledi, geldiler. Muhammet bezirgân ile Mahmut bezirgân seni padişah ister didikde başımız üstüne deyüp ikisi de kalkub saraya gelip doğru Osman Şahın huzuruna girdiler Yedi yerden temenna sekizincide el bağlayıp divan durdular"; matbu: "Osman Şahın emri üzerine derhal bunları saraya davet eylediler ve saraya geldikleri anda huzura kabul olundular. Mahmut ve Muhammet beyler şahın huzurunda el bağlayıp: - Efendimiz, bizi istemişsiniz dediler". Hikâyede anlatım aynı şekilde devam eder. Yazarın matbu nüshadaki üslubu modern hikâye tekniklerine uygun olarak karşılıklı konuşma tekniğinin de kullanıldığı bir anlatımdır.

Âşık Garip hikâyesinde kahramanın babasının ölümü ve ardından kahramanın tüm mirasını bitirmesi anlatılır. Garip'in rüya görerek âşık olmasına kadar geçen süre uzun uzadıya ve çeşitli olay halkaları ile anlatılmıştır. Hikâyede “Nevcivanın aklı başına gelüb eyvah bunlar mal dostu imiş elden ne gelür deyüb çarşıda at gezdirir. Meğer başlayub ahşama kadar ancak etmek parası kazanabiliyordu. Mülâhaza eyledi kim bir san'at öğrenmeli diyüb gezerken bir kazancı dükkânı önüne gelüb ustanın destini bûs edüb şâkird oldu. Bir gün üstadı bir su ver dedi nevcivan çekiç sadasından işitmedi. Birkaç kerre söyledi fehm edemeyince üstadı döğerek dükkândan kovdı. Sonra terzi şâkirdi oldu” örneğinde olduğu gibi Resul'ün esnaflardan nasıl kovulduğu dahi ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir.

Kurbani hikâyesinin yazma nüshasında kahramanın ailesi tanıtıldıktan sonra Kurbani'nin âşıklığa adım atışı anlatılır ve hikâyede gerilim bu şekilde artar. “Çadırın yanına varıp gördü ki bir âlâ çadırıdır. İçine girdi ki içi boş. Kendisi dahi gayet yorulmuş idi. Atını bağlayıp çadır içinde yatıp uyudu. Meğer ol çadır kırkların çadırı imiş. Oğlan uykuda iken Kırklar çadıra gelip gördüler ki çadır içinde bir mahbûb yatıp. Oğlanı çevre alıp durdular ve hem dahi müşâvere eylediler. Bazısı dedi: “Bunu mahaline getürelim.” Bazısı dedi: “Bunu içimize alalım.” Hâsılı kelâm içlerinden birisi cevâb etdi ki, “Bu oğlanı Kandehar şehrinin kazâsı Karabağ'da Ziyâd Han'ın hemşiresi Perüzât'a âşık edelim, devr-i kıyâmete kadar söylensin.” dedikde “pek münâsib” deyip oğlanın rüyâsında bir kadeh doldurup şunu “Perüzât'ın aşkına” deyip, oğlan dahi nûş eyledi. Kaldı ki kızın dahi ol tarafda rüyâda bir kadeh doldurup “sen nûş eyle ey kız!” dedikde kız dahi nûş eyleyip gâibâne birbirlerine âşık ve ma'şûk oldular. Oğlanın hasret ve aşkı kızı yakdı ve hasret olup kızın da aşkı oğlanı yakıp. Şöyle kim bî- karâr olup lâ yakıl oldular birbirlerine”. Taş baskı nüshada ise babası Kurbani'nin mektebe verilmesini vasiyet edince ağabeyleri Kurbani'yi mektebe göndermek isterler fakat Kurbeni onlar ile birlikte tarlaya gitmekte ısrar eder. Kurbani'nin âşık oluşu “Zikr olunan tepeden aşağı inüp gördüler ki çayırdı bir bargir otluyor ve bir çocuk dahi yatmış uyuyor. Lakin çocuğun ağzından köpük omuzlarıyla beraber olmuş. Kırklar Karabağ'da İzzet Han'ın bacısı [Perüzat] dürr- i zât hanım içün aşkın dolusunu içürmüşler ve Karabağ'da İzzet Han'ın bacısı dürr-i zât hanıma [içirmişler]. Kurbani kırk yıllık ululara karışmış ve ağzından gelen köpük omuzlarıyla beraber olmuş. Validesi ayıttı: “Oğul seni sara tutmuş” deyü söylenmeğe başladı. Bir de validesi Kurbani'nin sağ yanına geçüp oğul Kurbani deyü koltuğunu dürttü ve bir türlü uyanmadı. Vah oğul sara tutmuş deyü sol tarafına geçüp oğul Kurbani deyü çağırdı, bir türlü uyanmadı. Öyle bir yatmış ki kırk yıllık ölü gibi” cümleleri ile anlatılır.

Kahramanın yaşadığı ilk problem onu âşıkliğe hazırlamaktadır. Bir sıkışıklık hali yaşayan kahraman abdest alır iki rek’at namaz kılar el kaldırıp dua eder. “Abdest alub iki rek’at namaz kılub el kaldırıp dua eyledi” cümlesi ile kahramanın âşıkliği geçiş için gerekli ortam hazırlanmaktadır. Bu tavır akla Dede Korkut hikâyelerini getirmektedir. Fakat Dede Korkut’ta mekân harp meydanıdır zaman çoğu kez gündüzdür ve kahraman da çoğu kez at sırtında kılıçla kuşanmış haldedir. Halk hikâyelerinde ise zaman bir gece yarısıdır, mekân ev ortamı yahut bir çeşme başıdır ve kahraman tek başınadır. Bu durum Dede Korkut anlatılarının göçebe hayatın, hikâyelerin ise yerleşik dönemin ürünü olduğunu açıkça gösterir. Bir düşmana hücum için değil tamamıyla şahsi bir mesele için vatan ve toplum kaygısı olmaksızın “ya rabbi derdimi veren sensin dermanım da sendendir” diyerek uykuya kalan kahramanın tek isteği kendi müşkülünün giderilmesidir. Abdest aldıktan sonra edilen dua da ortama göre farklılık göstermektedir. Mesela Derdiyok hikâyesinin taş baskı nüshasında “abdest alıp iki rik’at namaz kılıp yattı uyudu” şeklinde anlatılan durum yazma nüshada “benim derdimi ya rab sen bilirsin bana bu derdi verdin dermanını dahi senden isterim deyip bir abdest alıp iki rek’at namaz kılıp buna bir gaflet geldi yattı uyudu” cümleleri ile dramatize edilmiştir. Matbu nüshada “Derdiyok onların bu halinden müteessir olarak ağlayıp oradan akmakta olan bir sudan abdest alarak iki rek’at namaz kıldı ve yüzünü hakka çevirip: Allah’ım derdimi sen bilirsin, dermanını dahi senden isterim diye niyaz eyledi: ve birdenbire kendisine uyku gelerek oradaki çimenlerin üzerine yattı uyudu” ifadeleriyle kahramanın duygu dünyası hakkında da bilgi verilir.

Bade sunulan kap için kadeh kelimesinin kullanımı dikkat çekicidir. Kadeh içki konulan kaba verilen bir isim buradaki benzerlik içkinin kişiyi sarhoş etmesi ile bade içenin kendinden geçmesi arasındaki münasebet ile izah edilebilir. Zülfisiyah için “al şu kadehi sevdiğin Derdiyok’un aşkına iç dedi. Zülfisiyah kadehi Zülfisiyah’ın aşkına içer iken...” ifadesinde anlatıcı aslında Derdiyok’un aşkına demek istemiş, ancak Zülfisiyah yazılmıştır; bu anlatım açısından teknik bir kusurdur. Yazma nüshada anlatıcı “Oğlan kadehi alub içdi bir de oğlanın derunu aşk ile doldu saz çalma türkü söyleme buna “min tarafillah” keşfoldu” biçimindeki ifadelerle olayı sözlü geleneğe yakın bir üslupla süslemektedir:

Zülfisiyah uykudan uyanınca sazı eline alır. Anlatıcı rüyadan sonra kadın kahramanın şiir söyleme ve saz çalma kabiliyetini gösterebilmesi için anlatıya, kahramanın ulaşabileceği bir yere sazı yerleştirir. İnandırıcılık sağlayabilmesi için sazın Zülfisiyah’ın babasına ait olduğunu vurgular. Burada da sosyal statünün gereği olarak Zülfisiyah’ı kahveye göndermek yerine ev ortamında konuşturur.

Raznihan ile Mahfiruze anlatısının matbu nüshasında kahramanın âşık olma hâli “ravi şöyle rivayet ediyorlar ki Mahfiruze Sultan rüyasında şehzadenin elinden şarab-ı aşkı içtiği günden itibaren gece ve gündüz gözlerine uyku girmeyerek” cümleleriyle ifade edilmektedir. Raznihan ile Mahfiruze hikâyelerinde âşık olma durumu aynı şekilde anlatılır, Yazma nüshada ise bu durum ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır, “meğer şehzade bir Cuma gecesi yasin-i şerif ve fatiha-yı şerif okuyup habe vardıkda şehzadenin rüyasına ak sakallı nurani yüzlü bir zat-ı şerif zuhur edüp şehzadeye der ki...”, taş baskıda “şehzade 5-6 yaşına kadem bastı bir hâce yakın edüp okumağa başladı şehzade iyice okudu. Bir gece rüyasında ak sakallı bir âdem zuhur edüp”, matbuda “bir Cuma gecesi Raznihan yasin-i şerif ve fatiha-yı şerif okuyup uykuya yattı” cümleleriyle anlatılmaktadır. Üç ortamda da kahramanın rüya görme konusu aynı işlenmesine rağmen her ortamın kendine has söyleyiş tarzı bulunmaktadır. Kahramanın rüyasında gördüğü kız taş baskı nüshada “hilale benzer kaşları, dürr-i sedef dişleri, kalem parmakları, zenân-ı handân kâfur gerdan, afet-i devran, ruy-ı bedahşan, ayın on dördüne benzer bir kız ki” cümleleriyle ifade edilirken matbu nüshada “görenler mutlaka cennetten gelmiş bir huri olduğuna iman getirirlerdi” cümleleriyle anlatılmıştır. Matbu nüshada sözlü anlatma geleneğinde var olan tavsir klişelerinin çıkarıldığı görülmektedir.

Âşık tarzı halk hikâyelerinde aileler tanıtıldıktan sonra kahramanın âşık olması işlenir. Kahramanların âşık olmalarında baskın motif rüya görmektir. Hikâyelerde rüya kelimesi bazen vakıa ile karşılaşılır. Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin taş baskı nüshasında ise “rüya” kavramı “mana” kelimesi ile karşılandığı görülmüştür. Anlatının ilerleyen bölümlerinde ise Zülfisiyah için “uyku”sunda ifadesi geçer. Aynı metin içinde bir yerde mana bir yerde uyku kelimelerinin kullanılması bir tenevvüdüdür. Yani üslup olarak çeşitlilik oluşturmak istenir.

Klasik âşık tarzı halk hikâyelerinde pir ve bade ilk görüşmeden önce gerçekleşir, fakat Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde ilk görüşmeden sonra rüya ve bade olayı gerçekleşir. Hikâyenin matbu nüshasında olay dramatize edilerek işlenmektedir. “Zülfisiyah odanın kapısından ayak atar atmaz Abdurrahman oğlu Derdiyok’u gördü, bir müddet hayran olup kaldıktan sonra kendini zabt edemeyerek odanın içerisine doğru yıkıldı. [Derdiyok] ayağa kalktı ve etrafa baktığı zaman gördü ki Züleyha-ı sani gibi bir kız odanın içerisinde yatmaktadır. Derdiyok dahi neye uğradığını bilemeyerek kıza doğru ilerledi başı ucuna gelüp oturdu ve Zülfisiyah mahzun mahzun bakmakta iken o da kendinden geçerek düşüp bayıldı.” Bu cümleler okuyucunun gözünde adım adım bir olay sahnesi canlandırmaktadır. Anlatıların matbu nüshalarında bulunan bu ortak özellik modern anlatım tekniği olarak görülmelidir.

Asuman ile Zeycan hikâyesinde de rüya ve bade ilk görüşme sonrasında gerçekleşir. Çünkü bu anlatıda kahramanlar aynı yerde büyürler ve Asuman, kızın kendi kardeşi olduğunu düşünür. Kahramanların doğumuna vesile olan derviş oğlan çocuğunun adının Asuman, kız çocuğunun adının da Zeycan konulmasını ve birbirleriyle evlendirilmelerini tembih etmiştir. Ancak kızın ailesi buna yanaşmaz ve Asuman, ailesiyle birlikte uzaklaştırılır. Asuman beyin kızını kendisine vermeyeceğini öğrenince abdest alıp namaz kılarak “İlahi yarabbi bu gece bana ya âşıklık ver yahud ruhumu kabz eyle” diye dua ederek uykuya dalar. Rüyasında gördüğü pirlere “âşıklık” isteyen Asuman’a “pirlerin biri bir kadeh doldurup” verir. Asuman bu rüyadan uyandıktan sonra saz çalıp türkü söylemeye başlar. Zeycan da o gece aynı şekilde dua ederek rüyasında pirlere elinden bade içer ve saz çalıp söylemeye başlar.

Âşık Garip hikâyesinde ise anlatıcı Resul’ün rüyasını akatarırken “Hızır aleyhisselam gelüp Resul’e Tiflis’te bulunan Şah Senem’in bade-i aşkını nûş ettirdi ve iki derdmendi birbirine âşık edüp bir altın tas Resul’e verüp biriniz Âşık Garip ve biriniz de Şah Senem’dir deyüp nihan oldu”

Rüya motifinin işlenmediği hikâyelerde ise kahramanlar çeşitli şekillerde âşık olurlar. Çalışmada kullanılan hikâyelerden âşık olma motifi sihirle gerçekleşen tek hikâye Arzu ile Kanber’dir. Bu anlatıda aynı evde kardeş olduklarını zannederek büyüyen Arzu ile Kanber bir acuze cazı kadın vasıtasıyla gerçeği öğrenirler. Mektep hocasının Arzu’nun bileziği üzerine yazmış olduğu tılsım sayesinde Kanber “aşkıdan bi-karar” olur. Yazar burada Arzu ile Kanber aşkını yalnızca tılsımlı bilezik ile temellendirmemek için Kanber’in gerçekleri öğrendikten sonra annesinden teyit etmeye çalışmasını işler. Yani Kanber tılsımlı bilezik ile Arzu’ya olan aşkında karar kılmıştır.

Hikâyelerde sonuç epizodu düğün ya da ölüm sahnesi işlenerek verilir. Ölüm sahnesinde çoğunlukla âşıkların öldükten sonra kavuştuklarına inanılan mezardan gül bitmesi imgesi işlenir. Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde farklı bir durum bulunur. Hikâyenin matbu nüshasında yazma ve taş baskıdan farklı olarak kavuşmadan sonrası hakkında da bilgi vardır. “Bu iki âşık senelerce mesud bir surette yaşadılar, cenabu hak iki dane evlad dahi ihsan eyleyerek sürurlarını bir kat daha artırdı” cümleleri ile okuyucuya bilgi verilir.

Çalışma kapsamındaki hikâyelerden Arzu ile Kanber, Tahir ile Zühre ve Kerem ile Aslı anlatıları kahramanların ölümü ile sonlandırılmıştır. Kurbanî hikâyesi ise yazma nüshada “Kurbânî can ü dilden bir sıdk âh eyleyip Kurbânî ol sâat can-ı şîrînini Cenâb-ı Hakk’a teslim

eyledi. Ba'de kıza da haber olup azîmet birle hükm-i Hudâ kız da ol mahalle gelip gördü kim oğlan dünyadan geçmiş. Kız dahi oğlanın üzerine kapanıp bir sıdk âh-vâh eyleyip ol dahi cân-ı şîrinin Cenâb-ı Hakka teslîm eyledi. İki âşık ve maşukların rûhiçün fâtiha" şeklinde bir son ile bitirilirken taş baskı ve matbu nüshada Kurbanî ile Perizat için kırk gün düğün yapıldıktan sonra hasretler birbirine kavuşturulur. Yazma nüshada ölüm teması işlenmesine karşılık taş baskı ve matbu nüshalarda kavuşma ve düğün temalarının işlenmesinin hikâyenin yayınevi tarafından yayınlanması sebebiyle olduğu düşünülebilir.

Kerem ile Aslı hikâyesi iki âşığın ölümü ile bitirilmiş olsa da anlatıcı/yazar Sofu'nun düğünü ile anlatıyı sonlandırmış ve okuyucuda Kerem ile Aslı'nın kavuşamamasından doğan üzüntüyü bir nebze olsun onarmak istemiştir.

Âşık tarzı halk hikâyelerinde okuyucunun/dinleyicinin mutlu son isteğine bağlı olarak yazar/anlatıcı çoğu zaman kahramanların kavuşması ile anlatısını sonlandırır. Asuman ile Zeycan, Âşık Garip, Gül ile Sitemkâr, Hurşit ile Mahmihrî, Mahmut ile Elif, Melikşah ile Güllühan, Raznihan ile Mahfiruze ve Şah İsmail hikâyeleri kahramanların birbiriyle kavuştuğu, mutlu son ile biten hikâyelerdir. Bu hikâyelerde yazar bazen kırk gün kırk gece düğün tertip edildiğini bazen de düğün tedariki görüldüğünü anlatır.

2.8. ANLATICI

Âşık tarzı halk hikâyelerinde hâkim olan bakış açısı tanrısal/hâkim bakış açısıdır. Hikâyede karakterlerin kimlikleri, mekân tasvirleri, zamansal kavramların işlenişi ve anlatıcının kullandığı bağlayış formelleri okuyucuya hâkim bakış açısını hissettirir. Bu bakış açısının bilinçli bir şekilde kullanıldığına dair bir bilgiye rastlanılamamıştır. Ancak anonim bir türün oluşumu için anlatıcının ilahi bakış açısını kullanmasının bir çeşit zorunluluk olduğu görülmektedir.

Anlatıcıyı sözlü kültürde tespit etmek zordur. Fakat geleneksel anlatı üslubu müşterek olduğundan anlatıcı kimliği değişse bile hâkim bakış açısına müdahale söz konusu değildir. Şerif Aktaş, *"itibari bir varlık olan anlatıcı, eserde, yazarın dilini kullanarak ait olduğu döneme ait mekânı, şahıs kadrosunu ve hayat tezahürlerini nakleder veya dikkatlere sunar. Bu husûsu dikkate alarak 'hâkim bakış açısı'ndan hareketle yazılmış eserlerdeki anlatıcıya 'yazar-anlatıcı'"* adının verilebileceğini belirterek mevzuyu izah etmiştir (Aktaş, 1984: 84).

Anlatıcı ile anlatının geliştiği coğrafya ve kültürel ortam arasında bir ilişki söz konusu olduğundan halk hikâyelerinde hâkim bakış açısı eril bir yapı barındırmaktadır. Aktaş, anlatıcının “*bağlı olduğu bakış açısından hareketle itibarî âlemden seçme yapma hakkına sahip*” olduğunu dile getirmiştir (Aktaş, 1984: 85). Tanrısal anlatıcının halk hikâyelerinde kadınların duygularına, toplumsal kabul dışındaki tavırlarına yer vermeyişi bu sebeptir. Anlatıcının eril kimliği itibari âlemde kendi dünyasını yansıtmaya imkânı sunduğundan geleneksel hayat veya kadının duygularına vakıf olmama sebebiyle hikâyelerde birincil kadın kahramanlara dair teferruat yok denecek kadar azdır.

İncelenen hikâyelerindeki anlatıcı tanrısal bakış açısını tercih ettiğinden okuyucu ve dinleyiciye her şeyi bilen olarak zaman özeti, mekân, karakter tahlili vb. konularda varlığını derinden hissettirir. Mesela Arzu ile Kanber’in matbu metninde anlatıcı “kız artık kadınlığın ne olduğunu anlamaya başladı, kalbinde Kanber’e karşı şiddetli bir aşk ve alaka hasıl olmuştu” ifadeleriyle okuyucuya sunar ki bu da tipin duygularını bilen tanrısal bir varlığın yansımasıdır.

Sözlü kültür ortamında anlatıcının yazar/anlatıcı olduğunu söylemek mümkündür. Zira anonim yapı yazarın da anlatıcının da çeşitlenmesine yol açmaktadır. Bu durum yazılı metinlerde de benzerdir. Her ne kadar ilk anlatıcı/yazar varsa da anonimlik yeni anlatıcı/yazarların ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Geleneksel üslubu benimseyen anlatıcı/yazarlar hâkim bakış açısı ile eserlerini icra eder veya kaleme alırlar. Fakat anlatıcı/yazar Aktaş’ın da belirttiği üzere “*kendi imkân ve şartları dâhilinde*” (Aktaş, 1984: 74) vakayı okuyucuya/dinleyiciye aktarır. Bu sebeple halk hikâyelerinde anlatıcı, tanrısal bakış açısının en önemli temsilcisidir.

Aktaş, anlatıcı için “*O, itibari âlemin hâkim mevkiindedir, kimden öğrendiğini belirtmek mecburiyetinde değildir.*” (Aktaş, 1984: 83) yorumunda bulunur. Oysa yazılı halk hikâyelerinde klasik Türk edebiyatından alınan râviyan-ı ahbar...klişesi anlatıcının dinleyici gerçekliğe ikna etmek için kullandığı ve bakış açısını yansıtan dikkat çekici bir örnektir. Ayrıca Aktaş’ın görüşlerinin aksine yazar/anlatıcı geleneğe aykırı bir anlatıcı üslubu benimsemediğini, metinde nakledici olduğunu vurgular.

Şerif Aktaş’ın bu cümleleriyle beraber sözlü kültür dikkate alındığında halk hikâyelerindeki anonim durum sebebiyle ister sözel anlatıcı olsun isterse yazılı anlatıcı olsun geleneğin yazar ve anlatıcısının aynı kişiler olduğunu söylemek mümkündür.

Tahir ile Zühre hikâyesinde yazar, gençlerin yakınlaşmalarını çok romantik tasvir eder. Anlatıcı melankolik bir aşkı, âşıkların sürekli ağlayarak sarıldıklarını söyleyerek aktarır. Birkaç paragrafta bir “deyüp ağlaştılar sarıldılar” diye olayı dramatize eder. Anlatıcı kahramanlar arasındaki diyalogu realiteden sıyrarak anlatır. Yemeden içmeden saz çalıp söyleyip ağlaşarak sarılma tablosu kahramanların aralarındaki diyalogun duygusal boyutunu okuyucuya anlatmak için seçilmiştir. Bu nedenle abartılı ifadeler kullanılmıştır. Sözlü gelenekten aktarılan olay örgüsünün orijinal şekli bilinmemekle birlikte bu ifade tarzının, yazıya aktarılırken artık yazarın/müstensihin üslubu olduğu açıktır. Birinden dinlediğini aktarsa da yahut kendisinin sözlü ortamda anlattığını yazıya geçirse de bir yazar üslubundan söz etmek mümkündür. Tahir ile Zühre hikâyesinin taş baskı ve matbu nüshada ağladıkları söylenirken “ağlaştılar amma neden ötürü ağlarlar anlar da bilmezler” diye açıklama yapılır. Taş baskı ve matbu nüshada yapılan bu açıklama daha realiteye ve modern romana uygun bir üsluptur.

Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinde de meclisten biri olmadığı halde tüm meclisi gören ve konuşmaları duyan anlatıcı tanrısal anlatıcı kimliğini şu şekli ile yansıtır: şehzade mecliste şiirini söyleyip kelimini tamam edince “meclis halkı şehzadenin bu ahvaline bakup hayran oldular ve aferin şehzademiz dediler. Bu dad-ı Hak’dur. Nitekim Kerem ile Aslı hak âşık olduğuna hiç iştibah yokdur deyüp ve şehzadeye tekraren cumhur ile rica ettiler”.

Hâkim bakış açısına sahip anlatıcı bu üslubu geleneksel olarak benimsediğinden taş başkısı ve matbu metinlerde de tekrar ettirir. Taş baskı: “şehzade kelimini tamam ettikde meclis halkı şehzadenin bu haline bakup hayran kaldılar. Aferin ey şehzademiz dediler bu dem Aslı ile Kerem âşık olduğu gibi bu dahi âşık oldu dediler. Şehzadeye reca edüp bir dahi sadanızı işidelim Mevlamız sizi sevdiğine kavuşdursun. Şehzade aldı sazı bakalım ne söyledi”. Matbu: “deyüp kestiği zaman hazirun şehzadenin ısrarına vakıf oldular ve haline teessüfler ederek: Aferin şehzademiz feryadınız hakdır nasıl ki Kerem ile Aslı Han dahi hak âşığı idiler...rica ederiz lütfediniz mübarek sedanızı bir parça daha dinleyelim inşallah Cenabu Hak muradınızı ihsan eder”.

Anlatıcılar bazen tanrısal bakış açısını kullanırken “*okuyucu ile ilişki kurar*” (Yücel Çetin, 2016: 51), Raznihan ve Mahfiruze hikâyesinde Kerem ile Aslı’ya; Tahir ile Zühre hikâyesinde ise Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Arzu ile Kanber, Vamık ile Azra, Varaka ile Gülşah gibi kolektif metinlere de gönderme yapar.

Yazar/anlatıcının olaylar karşısındaki durumunun tarafsız olması beklenir. Buna karşın anlatıcı iyi ya da kötü olayları-karakterleri önceden tanıtır ve olaylar üzerine yorum yapar. Tahir ile Zühre hikâyesinde okuyucu anlatılacak olaya hazırlanır: “padişahın Arap kara yüzlü cariyesi var idi bir bakire melun idi”. Kerem ile Aslı hikâyesinde anlatıcı kişilik tahlilleri yapar. Keşiş için “iktizayı cibilliyet” terimi kullanılır yani keşişin ruh haline karakterine uygun davrandığını açıklar. Anlatıcı, özellikle keşişin iç konuşmalarını aktarır. “Keşiş fitne deryasına daldı” cümlesiyle anlatıcı iç planlarını uygulamaya koyuş şeklini farklı kelimelerle açıklar. Anlatımda keşişin ve hanımının iç konuşmaları ve niyetleri verilir.

Yazar/anlatıcı metinlerde geleneksel yaşama uygun hareket eder. Hikâyelerde “iki kahve bir tütün keyifler oldu büsbütünden sonra” şeklindeki ifadelerle anlatıcı misafir ağırlama geleneğini kısaca özetler: her ne konuda olursa olsun saraya/eve gelen insanlara kahve, tütün ikram edildiği anlaşılmaktadır. Örneğin Âşık Garip anlatısında “iki kahve bir tütün keyifler oldu büsbütünden sonra Hoca Maksud başını kaldırıp bunlara eyitti” cümlesi ile Zira Hoca Maksud’un ölüm döşeğinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu tablo içerisinde aslında “keyifler büsbütün” tarzında bir durum olmadığı açık olduğundan bu ifadenin anlatıcı için kalıplaşmış bir ifade olduğu görülmektedir.

Aynı şekilde yazma nüshada Hoca Maksud’un ölümü ardından Resul’ün temessüklerini hesaplayabilmek için Tebriz içindeki ne kadar hacı hoca var ise evlerine davet ederler. “Akşam olup cümlesi ta’am yenüp dua, sena okunduktan sonra Hoca Maksud’un ehli başına ferace alıp kapunun önüne oturdu eyitti hocalar hoş geldiniz safa geldiniz dedi” cümlesi ile vefat sonrası eve gelen insanlar için de keyifler büsbütün ibaresi kullanılmaz, dua sena edilir.

Arzu ile Kanber hikâyesinin yazmasında bezirganbaşı beğin yanına (Kanber’in babasının) çıkar. Burada “misk tütünler ve latif-i amber kokulu türlü türlü şerbetler içildikten sonra” konuya girilir. Anlatıcı yazılı ortamda bu ifadelere sıkça yer verir. Bir sohbet ve toplu muhabbet ortamından bahsedilirken konuya geçilmeden evvel çeşitli ikramlar sunulduğu anlatılmak istenir. Böylece anlatıcı gerçek dünya ile bağlantı kurarak metne inandırıcılık sağlayacaktır. Anlatının başında ayrıntılı bir şekilde yapılan aile tanıtılmasının ardından ilerleyen sayfalarda Arzu’nun babasının ölümü ise yazma nüshada “Arzu’nun babası ömür yetti ecel geldi vefat eyledi” şeklinde kısa bir cümle ile verilir. Hikâyede kahramanların evlenmesini destekleyecek karakter olay örgüsünden çıkarılır ve anlatıda hareket artmaya başlar.

Halk hikâyesinde anlatıcı geriye dönüş tekniğini kullanmaz önce asıl macerayı aktarır “biz gelelim...”/ “biz haberi ... verelim” ifadeleriyle aynı zamanda yaşanan ikincil maceraya geçmektedir. Anlatıcıya bu imkânı tanrısal bakış açısı sağlamaktadır.

Âşık tarzı halk hikâyelerinde anlatıcı kahramanın doğumundan itibaren kesintisiz bir şekilde devam eder. Anlatıcı olaylar arasında geçiş yaparken “sen kıssayı beriden dinle” minvalinde ifadelerle asıl konuya geçiş yapar. Burada yaptığı işin bir hikâye anlatma olduğunu, kendisinin anlatıcı olduğunu açıkça hissettirir. Hikâyelerde yer alan “der iken gelelim kıza” ifadeleri Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında görülür. Anlatıcı bu geleneksel anlatıcı üslubu ile bizzat ortaya çıkarak okuyucuya anlatımını burada bırakıp başka bir yere geçtiğini açıkça ifade eder.

Halk hikâyesi geleneğinde hâkim bakış açısına sahip anlatıcının ilk oluşan metinlere müdahalesi sınırlıdır. Çünkü geleneksel kalıbın değiştirilmesi okuyucu veya dinleyici dünyasında hoş karşılanmamaktadır. Bu sebeple anlatıcı/yazar anlatının dilinde, tâli olaylarında kendisini ön plana çıkarabilse de vaka kuruluşu, zaman, mekân gibi unsurlarda tepkiyle karşılaşma ihtimalini dikkate alarak değişiklik yapamaz. Aktaş, bakış açısının “*vaka, mekân ve şahıs kadrosu ile ilgili olduğu kadar bunların dil vasıtasıyla anlatılmasıyla da ilgili*” (Aktaş, 1984: 85) olduğuna değinerek kültür ile dil zevki arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir.

Kahramanların sosyal statüsü anlatıcı tarafından ufak ayrıntılarla metne işlenir: Kahramanın mensubu olduğu sosyal tabakanın gerektirdiği ortam içinde oğlanın yaşadığı psikolojik sorunlar dikkatlere sunulur. Derdiyok orta sınıf bir esnaf ailesinin çocuğudur. Babası ile birlikte sofraya oturur yemek yerler. Babası oğlu ile problem konusunda diyaloga geçer. Derdiyok’un babası esnaf olduğu için normal bir sofraya düzeni var. Sofra, taam, ailece sofraya oturma gibi ayrıntılar gündelik hayat hakkında bilgiler verir.

Ayşe Yücel Çetin yazın sürecinde anlatıcının değişimini şu şekilde ifade eder. “*Türk toplumunun medeniyet alanındaki değişiklik iddiası, buna bağlı olarak kültürel değişme edebî alanda da kendini hissettirmiştir.*” (Yücel Çetin, 2016: 24) “*20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren okuma ihtiyacının artması, Türk toplumunun yazılı kültürü yaşıyor olması, buna bağlı olarak matbuat imkânlarının zenginleşmesi ve yayıncılığın endüstriyel bir sektör haline gelmesi, bu alanda musanniften yazara giden bir süreci de beraberinde getirmiştir.*” (Yücel Çetin, 2016: 24). Böylelikle el yazması, taş baskı ve matbu nüsha arasındaki üslup farkı

anlaşılmış olacaktır. Matbu nüsha yazarı arz-talep dengesine uygun biçimde anlatıyı modern anlatı tekniklerine uygun biçimde süsler.

Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinin üç farklı nüshasında bu durum örneklendirilebilir. Anlatının yazmasında Hind padişahı Horasan şahına cevap gönderir “Karındaşım, efendim kerimemizi ol tarafa şehzadenize istemişsiniz, güzel ama benim kerimem dâr-ı ridane olduğundan ve benim dahi eğlencem olduğu için asla yanımdan ayırmam”. Taş baskısında “kızı şehzadenize istemişsiniz güzel, amma benim kızım bir dane olduğundan asla yanımdan ayırmam”. Matbusunda “Allah’ın emri ile kerimemizi şehzadeniz Raznihan’a istemişsiniz pek ala olur yalnız bir şey var ki benim dar-ı dünyada bir tek kerimem olduğundan yanımdan ayırmasını istemiyorum çünkü gece ve gündüz onunla gönlümü eğlendiriyorum”.

Yazma ve taş basmalarda daha eski bir anlatım tekniği mevcutken matbu kitaplarda Türkiye Türkçesine daha yakın modern hikâye ve roman üslubunda olduğu görülüyor. Bu durum taş basmanın yazmadan aynen aktarıldığını matbunun ise öncekilerden yararlanmak kaydıyla basıldığını ancak yazarın kendi üslubunun matbu nüshada epeyce etkili olduğunu düşündürmektedir. Derdiyok’a kahvedeki âşıklar, kendilerini mat edip elini öptüren; sazlarını ellerinden alan âşığı “ve fasıl ettiği vakit cümlemiz sala okur er meydanıdır deyü çağırur bizler dahi günde bin defa ölüp gene diriliriz” cümleleri ile anlatırlar. Ancak matbu anlatıda yazar böyle bir ayrıntıya yer vermez.

Matbu kitabın basımında yer alan yazar/naşir anlatım üslubunu modern hikâyeye yaklaştırır. Mesela Raznihan ile Mahfiruze anlatısının yazmasında “meğer memlekette bir büyük kahve derununda birtakım şair saz ve santur çalıp çağırmakta idiler” biçiminde verilen cümle; taş baskısında “meğer ol şehirde bir büyük kahve derununda birtakım saz çalıp çağırurlar” şeklinde ifade edilirken matbu nüshada “bir gün Raznihan Kandehar şehrinde dolaşırken gördü ki birtakım şairler büyük bir kahvenin içinde saz çalıyor” cümlesiyle anlatılmıştır. Bu değişim matbu nüshadaki modern üsluba örnek teşkil eder. Aynı şekilde yazma ve taş naskı nüshalarda “derviş nihan oldu” şeklinde bir kullanım varken matbu nüshada “başka bir suale fırsat vermeden odanın içerisinde gaib oldu” şeklindeki kullanım da matbu nüshanın modernize edilmesiyle ilgilidir.

Matbu hikâyelerde olay örgüsü aynı ilerlemesine rağmen ayrıntılara fazla yer verilir, hikâye etme tarzı romana çok yakındır. Örneğin Raznihan’ın Ruşen yaylasındaki kızlara ve

koca karıya türkü söylemesi matbu nüshada Raznihan'ın sazı yanında olmadığı için bir ağaç parçasını koparıp saz gibi çalarak eşlik etmesiyle anlatılır.

Yazma ve taş baskı nüshası anlatım üslubu açısından paralellik gösteren Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde Buhara memleketine gidiş taş baskıda “Recep kızının name yazdığını bildiği için İran’a gitmeyüp başka yola gittiler bunlar günlerde bir gün Buharaya dâhil oldular” şeklinde anlatılırken aynı olay matbuda “Recep kızının mektup bıraktığını anlayıp İran değil başka yol tutarak meçhul bir tarafa doğru gittiler. Bu suretle ben on gün gittiler nihayet yolda bir adama tesadüf ederek: bu yol nereye gider diye sual eylediler, ol adam Buhara’ya cevabını verdiği zaman Recep hayrette kalmıştı. Çar naçar olarak olarak yine mezkûr yolu takib etmeğe mecbur oldular. Çünkü avdet etmek biraz müşkül idi. Bir gün Buhara’ya dâhil oldular” cümleleri ile oldukça ayrıntılı ve dramatize ifade edilmiştir.

Raznihan'ın anne ve babasının rızasını aldıktan sonra Hind'e gitmesi sahnesi oldukça trajik tasvir edilmiştir: “böyle deyüb kesikte tekrar babasının ve anasının ellerin ve ayakların öpüp ve helalleşüp elveda elfirak sizi deyüp şehzade ve o iki kimesne bile yükleri hazır olduğu halde bu üç kimesne atlara binüp saray kapısından taşra çıkup azm-i rah eylediler ama sarayım içinde bir büyük matem düşüp kimi ağlar kimi bayılır kimi yakasun çak eder. Güya kıyamet gününden bir gündür”. Anlatının taş baskı nüshasında ve matbu nüshasında da aynı matem havası tasvir edilmektedir. Taş baskı: “şehzade ol kimseler ile yüklerini hazır edüp saray kapısından çıkup azm-i rah eylediler amma saray içinde bir büyük matem oldu ki kimi düşer kimi ağlar kimi bayılır. Güya kıyamet gününden bir gün”. Matbu: “Raznihan sarayı terk eylediği zaman orası bir matemhaneye dönüştü kimi ağlar kimi bayılır herkes mükedder bir halde bulunurdu”.

Anlatım üslubu matbu hikâyelerde oldukça düzgün ve roman edasındadır. Mesela Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin yazma ve taş baskı nüshalarında anlatıcı Derdiyok ve kahve halkının Zülfisiyah'ı aramasını “kat ender kat köşe bucak aradılar” ifadesi ile dikkatlere sunarken matbu nüshada “Derdiyok Zülfisiyah'ın bulunmadığından müteessir olarak düşünüyordu” cümlesi ile kahramanın ruh hali de okuyucuya aktarılma gayretindedir.

Yazar Derdiyok'un aşkını hasretini vefasını anlatmak için onun Zülfisiyah'ı arama çabasını şöyle hikâye eder: “Seyyid Han buna bir miktar altun ile bir ala at verdi. Atına binip ağlayu ağlayu yola revan oldu durmayup gece gündüz gideriken günlerde bir gün bir çeşmeye geldi attan inip çeşmeden bir su içti bir safalu yer idi” cümlesinin ardından “eğer cenabı hak

canımı alırsa Zülfisiyahı görmeden almasın” ifadesi ile yazar kahramanın aşkındaki iradesini ve kararlılığını gösterebilmek için böyle bir üslubu seçmiştir.

Derdiyok’un Zülfisiyah’ı araması matbu nüshada ise “Seyyid Hanın kendisine hediye eylediği ata binerek neredesin Zülfisiyah deyü yola revan oldu birkaç gün gece gündüz gittikten sonra bir çeşmeye tesadüf eyledi atından inerek biraz su içti ve gördü ki etrafta güller açmış bülbüller ötüyor. Şurada biraz eğlenelim diyerek sazını eline aldı çeşme başında şu beyitleri söyledi” ifadesiyle yer alır. Taş baskı ve matbu arasındaki üslup mukayesesini taş baskıda daha destansı, coşkulu ve duygulu bir anlatım vardır. Matbuda “neredesin Zülfisiyah deyü yola revan oldu” ifadelerinden başka destan ve hikâye üslubu görülmez. Daha realist, roman üslubuna yakın bir ifade tercih edilir.

Âşık tarzı hikâyelerin sözlü ortamda iyice gelişip yayıldıktan sonra yazılı ortama aktarıldığı düşünülmektedir. Bu geçişte sözlü gelenekteki anlatı üslubunun bütünüyle yazılı ortama sirayet etmediğini söylemek mümkündür. Yer yer sözlü anlatı üslubunun izlerine rastlanır. Vaka geçişlerinde, özellikle mekâna bağlı geçişlerde “haberi şuradan verelim” gibi ifadeler, kahramanın saz çalıp şiir söylemeye başlamadan önceki kısma yerleştirilen “aldı sazı eline bakalım ne söyledi” ve karşılıklı şiirleşmelerde “aldı kız” aldı oğlan” gibi ifadeler bu sözlü anlatı özelliklerinin örneklerindendir.

Anlatıcı olay örgüsünde bazı ayrıntıları işleyerek dönemin ve ailenin sosyal durumu hakkında bilgi verir. İlk görüşme ve âşık olmanın ardından oğlanda görülen anormal davranışlar ve etrafındakilerin bunu fark edilişi Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinde şöyle anlatılır: “oğlan gelip sofraya başına oturdu başladılar yemek yemeye oğlanın eli kâh sahan içinde kalır kâh ağzında kalır. Babası oğlanda bir düşünme var bilmez halini. Oğlandır kızın hayalini gözü önüne koymuş aklı fikri kızdadır. Babası durumu fark ederek şöyle der; oğlum ben senin adını Derdiyok verdim sen şimdi derdiçoktan ziyade düşünürsün” biçiminde ifade edilmiştir. Yazma nüshada “oğlandır sofraya başında oturdu başladılar yemek yemeğe. Ancak oğlanın eli kâh sahanın içinde kalır ve kâh ağzında kalır. Babası oğlanda bir düşünme var bilmez halini oğlandır kızın hayali gözü önüne koymuş dalmış aklı fikri kızda idi. Babası sual eyledi oğlum ben senin adını Derdiyok koydum sen şimdi derdiçoktan ziyade düşünürsün”. Matbu nüshada ise aynı durum yazılı ortam üslubuna uygun hikâye edilerek anlatılmaktadır: “Derdiyok pederinin sesini işiterek gelip sofraya başına oturdu ise de yemek yemiyordu. Derin bir düşünceye dalmış aklı

başında değil idi. Pederi Abdurrahman merak ederek oğlum ben senin ismini derdiyok koydum sen ise derdiçoktan ziyade düşünüyorsun?”

Hikâyelerde kahramanların birbirlerine seslenirken kullandığı hitaplar da dikkat çekicidir. Padişah için sultanım ifadesi baskın şekilde kullanılır.

Arzu ile Kanber’in yazma nüshasında Kanber’in babasına bey olmasına rağmen “sultanım” diye hitap edilir. Âşık Garip annesine “canım nene”, akça kıza “canım akça kız” diye; babasına “ey benim devletlü atam” diye hitap eder. Kız kardeş kavramı Âşık Garip hikâyesinde bulunur, yazma ve taş baskı nüshalarda “hemşiresi”, “kız karındaşı” şeklinde kullanılır. Derdiyok ile Zülfisiyah’ın matbu nüshasında Zülfisiyah için “kerimesi” ifadesi kullanılırken matbu nüshada kerime ve peder hitapları yer alır. Bu hitaplarda yüksek zümreye ait bir dil kullanıldığı görülmektedir.

Hikâyelerde anlatıcı kahramanların annelerinden bahsederken kahramanın babasının adını kullanarak “... ehli”, hanımı, zevcesi ifadelerini kullanır. Koca için ise “zevc” ifadesi kullanılır.

Anlatılarda kahramanların mektep hocaları ile konuşmalarında da üslup farkı görülmektedir. Arzu hocasına “ey benim üstadım, kâmil velinimetim, efendim, sultanım” şeklinde seslenir. Mektep hocası da “ey benim ciğer köşem kızım sakınup bir firare ü ahdet etmeyesin, altun evinizi bakıra tebdil etmeyesin” diyerek Arzu’yu kenara çekip sorgular. Matbu nüshada ise “muhterem üstadım” şeklinde bir kullanım yer alır. Hoca ise Arzu’yu karşısına alıp “bak kızım aşk ve alaka denilen şey bir zaman bizim de başımızdan geçti, bunun ne olduğu malumumuzdur, sen Kanber’i seviyorsun lakin o da seni seviyor mu?” şeklinde cevap verir. Matbu nüshada bu ifadeler ile modern roman tekniği uygulanmaktadır.

Hikâyelerde derviş/pir/ak sakallı kahramana sultan/baba diye hitap edilir. Raznihan ile Mahfiruze anlatısının yazmasında padişah yolda rastladıkları dervişe “dede sultan” diye hitap eder. Tahir ile Zühre’de aynı şekilde padişah dervişe “ey dede sultan” diye hitap eder.

Âşıklar iletişimde bazen tezkire yazmayı tercih ederler. Kullanım yerlerine bakıldığında uzun bir mektup değil kısa bir not olduğu anlaşılmaktadır. Zühre Tahir’e tezkire yazar. Burada âşıklar birbiriyle yazıyla da iletişime geçiyor, bu onların okur yazar olduğunu gösterir. Mahfiruze Raznihan’a yazdığı namede ona “ey benim şehzade-yi nur-ı aynım” diye hitap ediyor. Taş baskı nüshada bu hitap “devletlü efendüm ey nur-ı aynîm” biçimindeyken matbu nüsha da anlatıcı yazma nüsha ile benzer şekilde “ey benim şehzade-i nur-ı aynım” ile

başlayarak “bu tarafa teşrif buyurduğunuza ziyadesiyle memnun oldum” cümlesiyle matbu anlatım üslubunu devam ettirmektedir. Tahir, Zühre’ye “ey benim canım başımın tacı ve gönlüm ilacı dünyada varım sevgili yârim hokka dehanım ince miyanım Zühre Hanım” cümleleri ile hitap eder ve bu cümlelerde sevgilisini tasvir eder. Anlatıcı Tahir’in gözünden Zühre’yi tasvir etmektedir. Zühre ise Tahir’e tezkiresinde “efendim, sultanım, yedi yıllık hasretim, derde dermanım, alemde varım, sevgili yârim, Hak Teala hazretleri sen efendimi ölmeden dünya gözüyle hamd senalar olsun ki gördüm. Benim efendim lutf u kerem edüp bu gece sazın alup köşkün altına gelesin deyip hitam-ı kelam eylemiş” cümleleriyle halini arz eder. Hikâye kahramanlarının dili de yüksek zümreye aittir.

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinde anlatıcı, daima yaşandığına inandığı bir olayı anlatır. Masalda ise bunun tersi söz konusudur. Boratav’ın ifadesiyle “Masal, halk edebiyatı nev’ileri içinde, muhayyile mahsulü olduğu anlatıcının -binaenaleyh sanatkarın- en çok hatırlattığı nev’idir.” Bu nedenle hikâyelerde çoğunlukla bilinen geçmiş zaman kalıbı kullanılır.

Hatta gündelik hayatta olağanüstülük kabul edilen olaylar da anlatıcı tarafından yaşanıldığı inanılan grubuna girer. Bu, çoğunlukla bir inanç temeline dayandırılır. Hızır’ın hikâye kahramanını atına bindirerek “yum gözünü, aç gözünü” uyarılarından sonra kısa bir süre içinde uzak bir yere bırakması anlatıcı için bir olmayacak bir şey değildir. Ahmet Yaşar Ocak Hızır’ın Kur’an-ı Kerim’de ilahi rahmet ve sırların bilgisine sahip olduğunu bildirmiştir. Hızır zaten Türk-İslam kültüründe olağanüstü güçlerle donatılmış bir kişidir ve Allah’ın dilemesi halinde Hızır’ın bu işleri yapması son derece kolay ve doğaldır (Ocak, 1990: 87).

Anlatıcı başlangıçta anlatıyı ravilerden, nakılanlardan, muhaddisanlardan aktardığını söyleyerek metne inandırıcılık kazandırmak ister. Bazen anlatının bir yerinde “ravi şöyle rivayet eder ki” diyerek olayı yeniler, hikâyenin gerçekliğini güçlendirmek için yeniden “ravi”lere başvurur. Bazı yerlerde anlatıcı olayın gerçekliğini tekit için bu ifadeyi kullanarak hikâyeyi anlatmaya devam eder.

Yazar anlatıcı hikâyede kahramanların duygu dünyasını bilir ve bunu okuyucuya aktarır. Arzu ile Kanber hikâyesinin matbu nüshasında [Arzu] “gidip Kanber’i buluyor, onunla sohbet ederek şadan ve handan vakit geçirip geceleri hanesinde zar u giryan sabahlara değin nalan oluyordu” ifadesiyle kahramanların duygu durumu aktarılır. Aynı anlatının taş baskı nüshasında “geceleri ah u feryad edüp gündüzleri şad u handan olurdu” cümleleri ile anlatıcı hem zamansal

bir ilerleme sağlayıp hem de okuyucuya Arzu'nun duygu durumunu aktarır. Anlatıcının kullandığı “bin can ile âşık oldu” ifadesi ile aşkın büyüklüğünü ve şiddetini anlatılır ve yine hâkim bakış açısı kendini gösterir.

Anlatıcı kahramanları gerilimin arttığı sahneye taşıyabilmek için zamanı kahramanların yaşını söyleyerek değiştirmektedir. Mesela Arzu ile Kanber'in matbu nüshasında yer alan “Kanber ile Arzu mektebe gitmekte devam ediyorlar gittikçe büyüyorlardı. Kız 13 oğlan 18 yaşına geldiler” ifadesi kahramanların arasındaki yakınlaşmanın başladığı ve olayların ivme kazandığı bölüme geçilmiştir.

2.9. NAZIM UNSURLARI

Âşık tarzı halk hikâyeleri manzum-mensur bir yapı ihtiva eder. Hikâyelerin mensur kısımlarında anlatıcı kahramanın başından geçen olayları anlatır. Manzum kısımlar ise kahramanların duygularını ifade ettikleri yerlerdir. Kahraman bazen sevgilisine hislerini açıklar, bazen birilerinin isteği üzerine şiir söyler, bazen de kendinin yaşadığı duygusal yoğunluğu şiir ile ifade eder.

Hikâyelerde yer alan manzum kısımlar hemen her hikâye araştırmasında ele alınmıştır. Biyografik hikâye çalışmalarında şiir incelemeleri epizotlara göre yapılmıştır. Şiirlerin biçim özellikleri genellikle bir başka nüsha ile karşılaştırılarak incelenmiştir. Bu araştırmada ise yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin şiirlerinin şekil ve üslup açısından incelemesi yapılacaktır.

Sözlü gelenekteki anlatıcı hikâyeye başlamadan önce döşeme adı verilen bir girişe yer verir. Burada çeşitli türlerde ve tarzlarda şiir söylemek adeti yaygındır. Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* isimli eserinin sözlü gelenekteki hikâyelerin şekil ve üslubunu incelediği bölümünde hikâyecinin anlatıma fasıl ile başladığını söyler. Faslın divanı ile başladığını, sonra tecnis, tekerleme, koşma, semai ve destan örnekleriyle sürdürüldüğünü ve Köroğlu'ndan söylenen bir şiirle bu bölümün sonlandırıldığını ifade eder (Boratav, 2018: 65). Düzgün, sözlü gelenekteki âşık tarzı halk hikâyelerinin yapısını 1. Giriş, 2. Olay Örgüsü, 3. Bitiş olarak vermiş ve hikâyenin faslın/programın bir bölümü olduğuna dikkat çeker ve hikâyelere de daha çok faslın sonlarına doğru yer verildiğini dile getirir. Düzgün, bu teorisini “*Behçet Mahir'den derlenen hikâyelerin hiçbirinde 'fasıl' diye bir başlangıç veya bölüm yoktur. Çünkü bu derlemeler Edebiyat Fakültesindeki odalardan birinde yapılmıştır.*” cümlesi

ile desteklemektedir (Düzgün, 2018: 259). Yazılı ortamda ise hikâye başlamadan evvel bir döşeme bölümü bulunmaz. Hikâyeler doğrudan konunun anlatılmasıyla başlamaktadır. Düzgün, fasılda yer alan şiirler için şu açıklamayı yapar: *“Bütün bu örneklerden anlaşılıyor ki bu bölümde anlatıcı, saz eşliğinde veya sazsız olarak icra ortamına uygun bir şiir söyleyebilir, bir tekerleme örneği sunabilir, bir yalanı kendi başından geçmiş gibi anlatabilir, hikâyeyi kimin tasnif ettiği, kendisinin onu kimden dinlediği, olayın nerede geçtiği gibi ön bilgiler aktarabilir.”* (Düzgün, 2018: 265). Oysa yazılı ortamda yer alan hikâyelerin hiçbirinin girişinde bu türden şiirler bulunmaz. Hikâyenin kapsamı sebebiyle bu araştırmada yalnızca yazılı ortamdaki bulunan ve hikâye içinde yer alan şiirleri üzerinde çalışılmıştır.

2.9.1. Bağlam Bakımından Şiirler

Hikâyelerde kahramanlar duygularını manzum parçalar aracılığıyla dile getirirler. Kahraman duyguları yoğun olduğu zamanlar sazını eline alır ve bir türkü söyler. Bazen kahramanın karşısındaki kişi de ona türkü ile cevap verir. Sözlü gelenek temsilcileri arasında kahramanların dille söylemeyi telle söylemeye tercih ettiğine dair kalıplaşmış bir üslup tercihi vardır. Yazılı ortamdaki hikâyelerde ise kahramanın türkü söylemesi ya duygu yoğunluğu yaşamasına ya da etrafındaki insanların talep etmesine bağlıdır.

Çetin, halk hikâyelerinin ana metninde yer alan şiirlerin “anlatıdaki olaylarla birebir örtüşen, birbirini tamamlayan, anlatıya çekicilik kazandıran ve dinlenir kılan fonksiyona sahip” olduğunu ifade eder. Âşık tarzı hikâyesini diğer türlerden farklı kılan nazım özelliğini şu şekilde açıklar: *“Şiir anlatının dinamik yapısını oluşturur. Onu düz anlatım, masal veya masal benzeri bir anlatı olmaktan uzaklaştırır, mensur-manzum dengesini kurar.”* (Çetin, 2020: 130).

Bu başlık altında bağlamdan kastedilen hikâyenin üretim ve icra ortamı değil hikâyenin fiktif gerçeği içinde yer alan nazım unsurlarının ortaya konulduğu bağlamdır.

Hikâyelerde her kahraman şiir söyleyebilir veya yazabilir. Ancak anlatının başrolünde olan kahramanların şiirleri elbette sayıca daha fazla olacaktır. İlk olarak birinci derecedeki kahramanların şiirleri incelenecektir.

2.9.1.1. Birinci Derecedeki Kahramanların Şiirleri

Hikâyelerde şiirler çoğunlukla birinci derecedeki kadın ve erkek kahramanlara aittir. Erkek kahraman herhangi bir durum karşısında şiir söylerken kadın kahramanlar karşılıklı

deyişlerde öne çıkar. Hikâye araştırmalarında kadın âşık tipine çok fazla yer verilmediği dikkat çeker. Oysa birinci derecedeki iki kahramandan biri olan kadın âşığın bazen şiir yazdığı bazen şiir söylediği görülür. Düzgün'ün tespitine göre *“Kadın kahramanların bir kısmı, erkek âşıklar gibi belli bir eğitim sonucunda saz çalmayı öğrenirler ve şiirlerini bu enstrüman eşliğinde söylerler. Bu durum bazen hikâyeci tarafından açık ve ayrıntılı bir biçimde anlatılır, bazen de zımnen ifade edilir. Tahir ile Zühre’de hikâyenin kadın ve erkek kahramanları sistemli bir saz eğitimi almışlardır.”* (Düzgün, 2013: 181).

Tahir ile Zühre hikâyesinde kahramanlar rüya görüp bade içmedikleri için saz çalma yeteneğini eğitim ile edinmişlerdir: “Tahir’in aşkı ateşlenip bir gün gördü ki bir üstat saz çalar, Tahir bu sazın avazını böyle müessir işitince yeni baştan ateşi tazelenip bu üstattan saz çalmayı talim etmek murat eyledi. Birkaç ay bu üstattan talim eyledi. Zühre dahi Tahir’in saz çalmak öğrendiğin görünce Zühre dahi bir sazında avret buldurup ol dahi saz çalmaya talim edip tamam öğrenip Tahir ile birbirlerine karşı beyitler, nazireler söylemeye başladılar ve öyle saz çalmak da mahir oldular ki o asırda onlardan üstün saz çalan bulunmaz idi” (TB: 11).

Araştırmacılar hikâyelerde manzum kısmın kahramanın âşık olduktan sonra başladığı yönünde hem fikirlerdir. Ancak çalışmada yer alan Arzu ile Kanber ve Tahir ile Zühre hikâyelerinde âşık olma motifinden önce de şiirlerin söylendiği görülmektedir. Örneğin, Arzu ile Kanber mektebe giderken Arzu’nun laf atmalarına kızan Kanber ile aralarında şöyle bir şiirli söyleşi gerçekleşir:

Arzu:

Hali haldaş olur mu
Sırrı faş olur mu
Anan ayrı baban ayrı
Böyle karındaş olur mu

Kanber:

Hali haldaşımsın
Sırrı [sırdaşımsın]
Anan, baban uğurlar
Arzu kız karındaşımsın (Y: 13b).

İsmail Görkem Âşık Mustafa Köse'nin hikâye repertuarı üzerinde yaptığı çalışmada “Manzum parçaları da diyalog tarzı anlatım içinde değerlendirmeliyiz. Bu parçaların çoğu iki kahramanın duygularını birbirlerine anlatmaları veya birbirleriyle haberleşmelerini sağlamaktadır.” (Görkem, 2000: 131) tespitinde bulunmaktadır. Bu tespit yazılı ortamdaki âşık tarzı hikâyeler içinde geçerlidir. Arzu ile Kanber hikâyesinde kahramanların birbirlerinin kardeşi olmadıklarını anlamak üzere şiir söylemeleri Tahir ile Zühre hikâyesinde de vardır:

Zühre:

Sır ile sırdaşımız
Yol ile yoldaşımız
Elini benden ek Tahir
Sen benim karındaşımsın

Tahir:

Sır ile sırdaşımsın
Yol ile yoldaşımsın
Vezirin oğlu benim
Sen nerden karındaşımsın

Zühre:

Seni sevdim ezeli
Söyledim çok gazeli,
Kıyameden nice döndük
Benim gibi güzeli

Tahir:

Affet gnahım canım
Ey Zühre benim canım
Bilmezlik ile döndüm
Benim ey serv-i hubanım.

Zühre:

Aşkın olalı Tahir

Benden dahi Tahir
 Cismim içinde canım sensin
 Gel sarılalım Tahir (TB: 8,9).

Kahramanın ilk deyişi çoğunlukla rüya görme ve bâde içmeden sonra gerçekleşir. “*Âşık edebiyatı temsilcileri bu rüya motifi ile sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçmektedirler.*” (Günay, 1992: 94). Umay Günay, halk hikâyelerinde kahramanın âşık olmasına vesile olan rüya motifinin “kompleks bir motif” olduğunu bildirir. Günay, bu rüyada kahramanın “pir elinden bade içerek Tanrı aşkını, sevgilinin aşkını ve kendisine toplum içinde müstesna bir yer sağlayacak saz şâiri olmak için gerekli bütün hünerleri ve bilgileri” kazandığını dile getirir (Günay, 1992: 90). Hikâyede kahraman âşık olduktan sonra saz ile türküsünü söyler ve özellikle etrafında bulunan işin ehli kişilerce onaylanır. Örneğin, Derdiyok rüyasında bade içtikten sonra Ali Ağa’nın kahvesine gider ve olay akışı şu şekilde devam eder: “Ali Ağa sazı buna alıverdi. Oğlan sazı düzdü, kahvede olan ahbablar buna baktılar pesend ettiler bir de sazı aldı bir peşrev çalmaya başladı aldı Derdiyok...deyüp sazı hemen elinden yere bıraktı. Kahve halkı ‘aferin âşık aşkın ve sazın mübarek olsun Derdiyok’ dediler ve şairler kalkıp elini öptüler. Bir dahi bundan sonra bizler saz çalmayalım deyü yemin ettiler. Bundan sonra söz sana münasiptir dediler” (TB: 15,16). Anlatıda Ali Ağa’nın kahvesi saz şairlerinin bulunduğu, fasıl yaptığı bir mekân olarak anlatıldığı için Derdiyok’un âşıklığını ispat ettiği yer olması bakımından önemlidir. Rüya görüp bade içerek Hak aşığı olan Derdiyok’u dinleyen şairler genç bir oğlanın elini öpüp mesleklerini bırakacaklarını söylerler. Bu örnek, Hak âşığına, badeli âşığa atfedilen kutsiyetin en güzel örneklerinden biridir.

Bir sıkıntı halinden sonra dua ederek uykuya dalan kahraman rüyasında Hızır, pir, derviş veya kırkları görür. Bunlar kahramana aşkın badesini sunarlar, bazen de kahramana isteğini sorarlar ve kahraman onlardan âşıklık ister, onlar da aşkın badesini sunarlar. Rüyadan uyanan kahraman ne yaşadığını anlatmak için bir saz ister ve bu saz ile birlikte ilk deyişini söyler. Bu duruma örnekler aşağıdaki gibidir.

Asuman rüyasında pirlere âşıklık isteyince “Bir de pirlere biri bir kadeh doldurup Asumana verdiler. Bir de alıp içti. Bir de uyandı aşkın deryasına boyandı. Bir de kalkıp çarşıya varıp bir saz alıp aşk hevesiyle tezcek öğrenip çalmaya başladı.

Aldı Oğlan
 İstemem lokman tabibim gelsin

Dürlü yârle düştüm ben bugün
 Böyle imiş bize hakkın fermanı
 Kırk ile dolu içtim ben bugün

Âşıklar pirini sor gayetten
 İçirdiler bana abu hayattan
 Pirim bana dedi oku ayetten
 Aşkın dolusunu içtim ben bugün

Açıldı kitabım okurum ağdan
 Aşkı sorarlar ezeli çağdan
 Dinleyin sözümü sağ ile soldan
 Bahar seli gibi coştum ben bugün

Asumanım edem pirin methini
 Ciğerciğim yanar çıkmaz tütünü
 Hesap ettim yerin göğün katını
 Hakkın hikmetine şaştım ben bugün” (Y: 41b).

Resul, âşık kahvesinde âşıklara hizmet eder. Bir akşam herkes bir tarafta uykuya dalar. Resul de bir tarafa uyuyakalır, “rüyasında Hızır aleyhisselam gelip Resul’e tıflis’te bulunan Şahsenem’in bade-i aşkını nuş ettirdi ve iki dertmendi birbirine âşık edip bir altın tas resule verip biriniz Âşık Garip biriniz de Şahsenem’dir diyip nihan oldu. Ve o anda nevcivanın vücudunu aşk bürüdü” (M: 7). Resul uykudan uyanıp kahvedeki âşıkların bir faslından sonra sazı eline alıp bir düzen verip şu türküyü söyler:

Kadir Hakdan bir dilek diledim
 Şükür muradımı verdi ah benim
 Ben dilek diledim hak yarattı
 Erenler eriştiler nazargah benim

Genç yaşımda gördüm dünya gamını
 Bu çarh-ı gaddarın serancamını
 Sundular kariler? Dest-i camını
 Göründü gözüme doğru rah benim

Diz çöküp geldim üstat önüne
 Kimse bakmaz bu öksüzün haline
 Gönül kuş kondurur yârin gönlüne
 Ötmektir kamu feryad zarım ah benim

Derdiyok, kahveci Ali Ağanın kahvesine gelen âşıkların sazının teline dokununca âşıklar tarafından takdir edilir. Derdiyok kahveden ağlayarak çıkarak Allah’a derdinin dermanını vermesi üzere yalvarır, abdest alıp iki rekât namaz kılar ve uykuya dalar. Rüyasına gelen pir oğlana Zülfüsiyah aşkına bir dolu kadeh sunar. “Oğlan kadehi alıp içti bir de oğlanın derunu aşkla doldu, saz çalma türkü söyleme buna min tarafillah keşfoldu” (Y: 556). Derdiyok kahveye dönünce yüzündeki nuru gören Ali Ağa oğlana bir saz verir ve Derdiyok ilk deyişini söyler:

Âşık isen berü gel sen
 Sana imlayı öğredem
 Ne cihetle yaratmış Hakk
 Fani dünyayı öğredem

Âşık olan sözüm yazar
 Bana etti pirim nazar
 Etme bir kimseye azar
 Kalbi deryayı öğredem

Zülfüsiyah derler yâre
 Düştüm bülbül gibi zare
 Benem âşık-ı bîçare
 Sana sevdayı öğredem

Aman ey mahbûbi hazret
 Perişan halime hürmet
 Firaki yar ile hasret
 Vücudu afitabı öğredem

Derdiyoktur benim adım
 Ezelden oldu bünyadım
 Erişti arşa feryadım
 Verin mevlayı öğredem (Y: 557, 558, 559).

Hurşit de rüyasında bade içen kahramanlardandır. İlk deyişini de uykusundan uyandıktan sonra sazını eline alarak söyler:

Bencileyin garip garip öten turnalar
 Benim aklım kaldı gözleri mestane
 Kimse bilmez böyle olduğum
 Etmeyesiniz beni dile destane

Senin kanadın var yüksek uçarsın
 Bir mekânda durmaz gelir geçersin
 Bir saatte yüz mil yerden geçersin
 Bizden selam olsun canım mestane

Aşkına müptelayım yenile baştan
 Bu çeşmim silinmez kanile yaştan
 Hak seni saklasın yırtıcı kuştan
 Arz edip gidersin baharistane

Sizin mekânınız kamışlı göller
 Dizilmiş gerdane sırmalı teller
 Ruz u şeb figanda garip bülüblar
 Anında arzusu gül gülistane

Benim sevdiceğim mah-ı tabandır
 Bu divane gönül ana şayandır
 Aslını sorarsan Uçmaan'dır
 Yol uğrattınız mı o Küristane

Mevlam kuvvet versin sakın şahinden
 Bülbülün arzusu hep güllü[n] ahından

Haberiniz var mı mah-ı tabandan
Acep kondunuz mu Küristane

Böyle imiş bize takdir-i ferman
Sandım ki göç etmiş bir ulu kervan
Cihan-ı devretsem yok derde derman
Başım alıp gitsem Firengistane

Bu biçare Hurşit hasretlik çeker
Ayrılık afkârı bağrımı yakar
Bahar eyyamında seyrane çıkar
Konarsınız bağı bostane (Y: 4-b,a-5-b)

Âşık Kurbanî yolunu kaybedip kırkların çadırında uyuya kalır. “Oğlan uykuda iken Kırklar çadıra gelip gördüler ki çadır içinde bir mahbûb yatıp. Oğlanı çevre alıp durdular ve hem dahi müşavere eylediler. Bazısı dedi: “Bunu mahaline getürelim.” Bazısı dedi: “Bunu içimize alalım.” Hâsılı kelâm içlerinden birisi cevâb etdi ki, ‘Bu oğlanı Kandehar şehrinin kazâsı Karabağ’da Ziyâd Han’ın hemşiresi Perûzat’a âşık edelim, devr-i kıyâmete kadar söylensin” dedikde ‘pek münâsib’ deyip oğlanın rüyâsında bir kadeh doldurup ‘Şunu Perûzat’ın aşkına’ deyip, oğlan dahi nuş eyledi. Kaldı ki kızın dahi ol tarafta rüyada bir kadeh doldurup ‘Şunu sen nuş eyle ey kız!’ dedikde kız dahi nuş eyleyip gaibane birbirlerine âşık ve maşûk oldular. Oğlanın hasret ve aşkı kızı yaktı ve hasret olup kızın da aşkı oğlanı yakıp şöyle kim bî-karâr olup lâ yakıl oldular birbirlerine” (Y: 1,2). Kardeşleri Kurbanî’yi buldukları zaman başına ne geldiğini öğrenmek isterler. Kurbanî de “Ben size sohbet ile anlatamam, ebyat ile anlatayım” (Y: 2) der ve ilk beyitlerini şu şekilde sıralar:

Yatarken üstüme geldi erenler
Ya sen ne yatarsın uyan dediler
Sır gâipten bize dolu verenler
Şu devran ki şâh-ı merdân dediler

Uyandım gafletten açtım gözümü
Erenler pâyna sürdüm yüzümü
Söyletdiler Hak söyledim sözümü
Seksen bin kelâmı beyân dediler

Üstüme uğradı imir hacısı
 Derûnumdan çıkmaz yârin acısı
 Karabağ'da Ziyâd Han'ın bacısı
 Verildi Mevlâ'dan ihsân dediler

Ali ile Gamber doldular bile
 Gidesin cennetden dârü'l mukame
 Üçler yediler kırklar da bile
 Al aşkın tasını iç kan dediler

Kurbanım dalmışsın gam deryasına
 Âhular mekânı çöl ovasına
 Bir hisar çektiler gönül pasına
 Bu çark-ı dünyayı dolan dediler (Y: 2,3).

Kerem ile Aslı hikâyesinde ayrıntılı bir rüya motifi işlenmediği için kahramanın rüyadan uyanıp sazi eline alma durumu yoktur. Kerem ilk dörtlüğünü Aslı'yı gördüğü zaman söyler. "Bir gece alem-i manada Mirza Bey'in canını ateş-i aşk bürüyüp ve derya-yı aşktan bir kadeh dolusu Kara Sultan elinden nuş edip mest oldu. Uyanıp gördü ki ahval başkadır. Sabra mecali kalmayıp kendi kendine 'Ah min'el aşk' deyip ağlardı" (M: 5). "Yine bir gün Bey silahını takınıp ve şahinini koluna alıp atlarına binip Sofu ile ava giderken bir kuş görünüp Mirza Bey şahini salıverdi. Şahin kuşu sürüp bir bahçe içine indi. Bey atından inip "Sofu! Sen şu atı tut. Ben varıp gidip şu bahçe içindeki şahini bulayım" deyüp bahçenin kapısından girip şahini ararken gördü ki bir ala köşk önünde bir havuz güllük gülistanlık. Köşkün içinde bir huri misali kız oturmuş gergef işler ve şahin gergefin üzerinde çarh-ı felek gibi döner. Bey'dir kızı görünce Aşk ateşlerin saçıp bana aşkın dolusunu veren sen değil misin?

Acep yastık göre mi
 Gözü dilber görenin
 Gözüne uyku gire mi

Zülfüne berdar olanın" (M: 5,6) dörtlüğünü söyler. Bunun ardından Aslı şu şiiri söyler:

Ne gezersin melül melül bu yerde
 Aman Kerem beni rüsvay eyleme
 Beni sana kısmet etmiş yaradan
 Aman Kerem beni rüsvay eyleme

Hiç olur mu buralarda böyle iş
 Keşiş babam duyar eder teftiş
 Duymadan öp yüzümden kalk sıvış
 Aman Kerem beni rüsvay eyleme

Doyamadım tatlı tatlı dilinden
 Gözümü kan бүrүdү korkmam ölümden
 Sarılasın ince meyan belimden
 Aman Kerem beni rüsvay eyleme

Ağa Kerem paşa Kerem han Kerem
 Ateş Kerem tutuş Kerem yan Kerem
 Aslı olsun sana kurban can Kerem
 Aman Kerem beni rüsvay eyleme (M: 6).

Kerem İsfahan’a döndükten sonra aşkının ateşi onu günden güne hasta edince babası tarafından hekimler ve hocalar tayin edilir. Ancak Kerem iyileşmez. Babası Kerem’e derdini söylemezse hakkını helal etmeyeceğini bildirince Kerem, “Baba sana ahvalimi dil ile mi nakledeyim yoksa saz ile mi nakledeyim? Zira benim derdimi Lokman bilmez, Eflatun gelse çare bulamaz. Lakin bana bir saz lazım” dedik de bir ala saz getirip eline verdiler. Kerem başladı ahvali babasına söylemeye.

Aldı Kerem:
 Keşiş bahçesinde bir güzel gördüm
 Aklımı başımdan aldı ne çare
 Taramış zülfünü dökmüş yüzüne
 Sırrımı sevdaya saldı ne çare

Ben de bildim bir keşiş kızıdır
 Seherde çıkmış tan yıldızıdır

Darılmış güze bana küsmüştür
Halimden bilmezsin ne çare

Hasretlik çekerim ey atalar
Bülbül gül dalında yapar yuvalar
Çar köşenin dilberlerin bakalar
Bulamazlar mislin ne çare

Bir kere sormazsın ahvalim
Asla rahm etmedi ol lebi balım
Aşk oduna yaktı beni o zalim
Ateşi serimde kaldı ne çare

Dertli Kerem eydür firkatim kati
Keskindir kılıcı yörüktür atı
Ol İsevi ben Muhammet ümmeti
Hak dine dönmez ise ne çare (M: 7,8).

Melikşah da rüyasında bade içen kahramanlardandır. Rüyasında kırklar elinden Yemen padişahının kızı Güllühan aşkına “bir kadeh ab-ı hayat” (Y: 109-a) içer. Aynı zaman da Güllühan da oğlanı rüyasında görür. Melikşah üç günlük uykudan uyandıktan sonra konuşmaz ve babası oğlunun durumunu öğrenmek ister. Melikşah sazını isteyerek ilk türküsünü söyler:

Dün gece seyrimde daldım ummana
Çok şükür Hüdaya buldum yârimi
Âşık oldum ben bir saçı leylâya
Uğruna eyledim feda serimi

Şimdengeri benim halim yamandır
Zira sevdiğimin kaşı kemandır
Acep bilmem ne diyarda mihmandır
Arayıp da bulayım nazlı yârimi

Dilerim Hak’tan ola inayet
Günbegün artmakta derd-i hararet

Bu derdimi kime kılâm hikâyet
Hep ağalar seyreder dinler zarımı

Melikşah gördü böyle seyrânı
Terk eylesem gerek hemen vatanımı
Güllühan'a arz eylesem halimi
Uğruna feda kıldım ben canımı (Y: 108-b).

Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinde ise şehzade rüyasında derviş Mahfiruze'yi gösterir ve Raznihan kızın aşkına bade içer. Mahfiruze'nin de rüyasında şehzadeyi görür. Raznihan günden güne sarıp solmaya başlayınca lalası, validesi ve babası durumu öğrenmek ister. Lalası Raznihan'ı alıp gezmeye çıkartır. Birtakım şairlerin saz ve santur çaldıkları bir kahveye giderler. Şehzade bunları dinlerken bir ah çekerek şu mısraları söyler:

Ah edib âşıklar ta ki derdinden
Bilmezler âşıkın kalbinde ne var
Kanlı yaş döker çeşm-i tîrinden
Cemal-i yar için leyl ü nehar

Muhabbet şem'ine yanar pervane
Raksı haram olur söz hicrane
Bülbül feryat ider gül-i handane
Bu hale kesbinden anı Gülizar

Sevda dedikleri geldi başıma
Terahhum itmedi genç yaşıma
Bir yar için bakın şol savaşıma
Tıfl iken ben oldum çar hem naçar

Haber verin ol şah babama
Badal olup girem gayrı ihrama
Benden selam olsun serv-i hırma
Raznihan gidip cananın arar (Y: 37-b).

Raznihan'ın divan ve padişah babası karşısında derdini söylemesine padişah ilk başta karşı çıkar: “keyfiyet bizim şanımıza düşmez” (TB: 12, M: 18) diye karşı çıkar ancak divanda bulunanlar padişaha ısrar ederler ve Raznihan saz ile derdini dile getirir. Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinde saray ve saraya ait kavramlar oldukça baskın bir şekilde yer alır. Hikâye boyunca Raznihan için hem anlatıcı hem diğer kahramanlar “şehzade” olarak bahseder. Dolayısıyla diğer kahramanların saz ile türkü söylemesi babaları tarafından normal karşılanırken Horasan şahı bu duruma tepki göstermiştir.

Kahramanların ilk değişlerinin rüyadan sonra gerçekleşmediği durumlar da bulunur. Örneğin Arzu ile Kanber hikâyesinde rüya motifi işlenmez. Mektep hocasının Arzu'nun bileziği üzerine yazdığı büyü Kanber'i etkiler. Bileziğin büyü olduğu da Arzu tarafından söylenir ve kahramanlar arasında yine karşılıklı bir söyleşme olur:

Arzu

Kırbamı suya daldırdım

Doldu mu diye kaldırdım

Sana derim ey Kanber

Ben bileziğim aldırdım

Kanber

Evinize varamadım

Gonca gülün deremedim

Sana derim ey Arzu

Ben bileziğin göremedim

Arzu

Ak koyun kuzuludur

Yarım şeker sözlüdür

Bileziklimin üstünde

Tılsım yazılıdır

Kanber

Yiğit gerek merdane

Âşık gerek rindane

Arzu senin yolunda

Başım koydum meydane (M: 9-10).

Elif ile Mahmut hikâyesinde de rüya motifi bulunmaz. Mahmut ava çıktığında bir ceylan görür ve peşinden giderek bir mağaraya girer. O mağara duvarında bulunan Elif'in resmine âşık olur. Mağaradaki dervişler Elif'in aşkına Mahmut'a bade içirir. Mahmut avdan döner ve bir saz alır. Sazına düzen vererek kırk sene bir üstada hizmet etmişçesine çalarak şu türküyü söyler:

Aldı Mahmut

Evvela zıkr edelim Sübhanı bismillah ile

Levh-i dilden yazmışım merdanı bismillah ile

Fehm edip bildim yolun erkân ile adab ile

Okudum ben dört kitabı Kur'an'ı bismillah ile

Rah-ı aşka ser koyup her iklime seyyah gider

Devr edip çâr gûşe-i cihanı bismillah ile

Biz bu ariflerden ey dil dest urup aldık haber

Hıfz eyle esrarın hem imanı bismillah ile

Der ki Mahmut seyr eyle her iş olurmuş feth-i bâb

Vird eyle sen dem be dem Yezdan'ı bismillah ile

Gül ile Sitemkâr hikâyesinde de rüya motifi ayrıntılı işlenmez ancak kahramanlar için “on dört on beş yaşlarına geldikleri bir zamanda hikmet-i Hüda bunlar birbirinin elinden rüyada bade-i aşk içerek ateş-i aşk ile yanmaya başladılar” (Y: 296, 297). Bu anlatımın ardından kadın ya da erkek kahramana şiir söylenmez. Hikâyedeki ilk şiir Padişah ve karısı Banu-yı Şekerleb'in Sitemkâr'ı huzura daveti ile görülür. Sitemkâr hadimler ile birlikte gidince Gül:

“Gönlümüzde gümandır severim çok zamandır

Sitemkâr'ım eğlenme Gül'ün hali yamadır

Hoca dersin almışam aşk kitabım görmüşem

Sitemkâr'ım eğlenme belki cana kıyarım

Sitemkâr:

Ağlayıp söyleşiriz dem olur gülüşürüz
Elem çekme Gül'üm yar bir saat buluşuruz

Felek bize ne eyler âşık deryayı boylar
Gül'üm atam dilemiş varam görem ne söyler (M: 5-6).

“Hikâyelerde kadınların bir kısmı âşık, hatta badeli âşıktır. Bunun doğal bir sonucu olarak hazırlıksız şiir söylerler, saz çalarlar, karşılaşma yaparlar” (Düzgün, 2013: 184). Gül ile Sitemkâr hikâyesinde bu durumun en güzel örneği kadın kahramanın sazı ile gurbete çıkmasıdır. “Bîçare Gül'ü Horasan'dan çıkarıp yalnız başına bıraktılar. Gül, hiçbir şey düşünmeyerek önüne tesadüf eden yolu takip etti, bir iki gün sonra bir şehre vardı, orada birkaç gün saz çalarak eğlendi. Hasıl-ı kelim bîçare kız şehirden şehre gidip şairlik ederek geçindi. Nihayet bir gün gene bir şehre gelip bir kahvede oturarak saz çalmaya başladı, meğer orada ol şehrin şahının adamlarından birisi bulunuyormuş, derhal gidip şaha haber verdi.

– Padişahım şehrimize Gül isminde bir şair geldi. Bendeniz şimdiye kadar böyle şair dinlemedim.. diye metheyledi.. Padişah derhal:

– Getirin bakalım methylediğiniz şair nasıldır.. diye emreyledi.. Şah şairlere derecesiz hürmet ve riayet eder ve daima meclisinden ayırmazdı, böyle bir şairin geldiğinden memnun olup Gül'ün saraya gelmesini bekliyordu..

Diğer taraftan şahın adamı Gül'e gelip:

- Gül, sizi padişahımız istiyor.. dediği zaman Gül:
- Pek ala!... diyerek kalkıp ol adamlarla beraber saraya geldi.

Gül'ün hâl ve etvarı şahın hoşuna gidip:

– Şair sana sarayımda bir yer döşesinler burada otur... dedi.. Gül dahi şahın bu teklifinden memnun olup:

– Emir padişahındır... cevabıyla mukabele etti ve o günden itibaren her gün şahın huzurunda saz çalarak memnun etmeye çalışıyordu.

Diğer taraftan Sitemkâr dahi Horasan'ı terk eyledikten sonra pek çok dolaştı ve nihayet yolu onun da bir gün bu şehre erişti. Bir kahveye indi, birkaç gün istirahat eyleyip orada şairlik etmeye başladı..

Sitemkâr'ı dahi gelip padişaha metheylediler. Padişah:

– Gelsin benim şairim ile imtihan olsun bakalım.. dedi. Ve derhal Sitemkâr'ı alıp saraya getirdiler. Biçare Gül ise Sitemkârdan bir haber alırım düşüncesinde olduğundan yeni gelen aşık dikkat etmeyerek karşısına geçip oturmuştu..

Sitemkâr'a safa geldin diye yol gösterdiler ve padişah dahi vezirleriyle beraber bu iki şairi dinlemeye hazırlanmışlardı.. Gül sazını eline alıp bakalım ne söyledi..." (M: 22-24).

Şah İsmail ile Gülizar hikâyesinde, erkek kahraman kızı ava çıktığı esnada görür. Peşine düştüğü ceylanın ardından çadırların kurulu olduğu bir bölgeye gider. Burada çadırdan bir kız çıkar. Oğlan çadırdan çıkan kızı gördüğü anda atından düşüp bayılır. Bu hikâyede Şah İsmail baygın halde yatarken Gülizar'ın gözlerini kırpmadan onu izlediği anlatılır ve bunu açıklamak üzere "Meğer ol gece Şah İsmail'i vakiasında görmüş idi gözünü ayırmaz idi" (Y: 80-a) ayrıntısı verilir. Yani Şah İsmail'in değil Gülizar'ın kahramanı rüyasında gördüğü anlaşılır. Bu yüzden ilk deyiş karşılıklı gerçekleşir:

[Şah İsmail]

Melil melil bakan dilber
Tutam bir yana ayrılık
Yandı vücudum kül oldu
Ölem bir yana ayrılık

Aldı Kız

Bilmez idim ezeli
Var git yiğit ben seninim
Döküldü bağın gazeli
Var git yiğit ben seninim

Aldı Şah İsmail

Şah İsmail geldi sana
Güzel adın bildir bana
Beni koyma yana yana
Müşküldür bana ayrılık

Aldı Kız

Gülizar'dır senin yârin

Serimde gördüm didarın

Vallahi budur ikrarım

Var git yiğit ben seninim (Y: 80-a).

Hikâyelerde kahramanlar şiir söyler ve yazarlar. Örneğin, Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinde Yemen diyarından gelen bir Arap şair Hint padişahından dünyalık istemek üzere bir name yazar ve burada beyit söyler. Padişah'tan istekte bulunmak üzere yazılan şiir şu şekildedir:

Beyt-i Arab şair

Müluk-i âleme şayeste-yi ihsan mukaddemdür

Anın emri hümayunundaki ferman mukaddemdür

Şiar-ı şiir bir bâtin kulub-ı kudret'ül-aynı

Terahhum eyle ya seydi bana derman mukaddemdür

Selam-ı ravza-yı Ka'be huzur-ı ind-i mevladur

Ana vech-i sücudı Ka'be-yi rahman mukaddemdür

Yâhi Yakub Yâhi Yusuf Yâhi İsmail zemzem

Yâhi Cebrail Yâhi cennet kurban mukaddemdür

Yâhi fakri Yâhi gurbet Yâhi zahmet Yâhi bende

Yâhi başı kabak oldum Yâhi üryan mukaddemdür (Y: 39-a)

“Halk hikâyelerini ortaya koyan ve yaşatan toplumun cinsiyet ayırımı yapmadığı, erkeğe yüklediği sanatkâr misyonunu aynı ölçüde kadına da yüklediği görülür. Kadınlar âşıktır; kadınlar şiire aşinadır.” (Düzgün, 2013: 185). Örneğin, Hint padişahı Arap şairden gelen nameyi kızı Mahfiruze'ye verir ve “kızım şuna bir nazire edebilir misin?” diye sorar. Bunun üzerine Mahfiruze de babasına bir şiir yazarak verir:

Beyt-i Mahfiruze

Devletlü efendüm ey nur-ı aynîm

Gözlerim şahısın hubanı gözler

Beğendim nameni vech-i yakınım
Görüşmekler vakt-i zamanı gözler

Gice gündüz bakub yolun gözlerim
Name içindedir tahkik sözlerim
Caml-ii pakini görmek özlerim
Bu kabille kaşı keman gözler

Bülbül gibi düşdüm hâr u hevese
Uçmadan girmişim ben bu kafese
Senden bir haber yok aldı vesvese
Kerem senden lütuf ihsan gözlerim

Eğer ki gelürsen sen bu diyare
Ben kadim turmuşam vaad u ikrare
Mahfiruzeye bu iftihare
Gelecek yolların her yanı gözler (Y: 39-a)

Kahramanlar gurbet yolculuğunda sık sık tabiata ve karşılaştıkları insanlara şiir söylerler. Bu durumu Düzgün şu şekilde açıklar:

“Herkesin şair olduğu bir toplum söz konusudur. İnsanlar, üzüntülerini, sevinçlerini, gurbet, hasret, yiğitlik gibi duygularını manzum olarak ortaya koyarlar. Buradan hareketle halk hikâyelerini tasnif ve icra edenlerin, yazarların, okuyanların, dinleyenlerin, kısaca hikâyelerin içinde doğduğu toplumun estetik düşüncüyü hayatın bütününe hâkim kılma endişesi kendini hissettirir. Hayatı şiir kılma, bunu musiki ile besleme çabası dikkat çeker.” (Düzgün, 2013: 184, 185).

Kerem ile Aslı hikâyesinde uzun bir gurbet yolculuğu geçiren kahraman bu yolculukta rastladığı kişilerden Aslı’yı bir türkû ile sorar. Kerem’in Aslı’yı aramak üzere çıktığı gurbet yolculuğunda

“tabiat varlıkları, hayvan ve tabiat olaylarıyla konuşması, onlara hitaben şiir söylemesi kökleri mitik döneme kadar giden antropomorfizme bağlanabilir. Kerem’in Elcevaz, Ağrı ve Süphan dağlarına türkû söylemesi, o anda hikâye anlatıcısı ya da musannıfının hikâyeye yerleştirdiği bir motif değildir. Mitik

anlatuların farklı biçimlerde yaşayarak gelmesi ve Aslı ile Kerem hikâyesinin kaynağını/kaynaklarından birini daha önce oluşturulmuş bir anlatıdan almış olduğuna işaret eder. Doğaya söylenen şiir, onun geçit vermesi, dağda bulunulduğu sürece onun korumasına sığınılması, dağ iyesinin rahatsız edilmemesi, ona taizimde bulunulması, eski Türk inanç sistemine ait inanç motifinin hikâyeye yansımalarıdır” (Çetin, 2020: 139).

Örneğin, Kerem Süphan Dağına gelince sazını alıp dağa şöyle seslenir:

Sana geldim Süphan Dağı
Hiç dumanın hâr olmaz mı
Ne solun belli ne sağın
Evvel bahar yaz olmaz mı

Sen bir ulu dağsın yüce
Üstünden yol aşırınca
Herkes sevdiğin sarınca
Yanağında gül olmaz mı

Aşayasın yüce dağlara gelince
Ağlatıp gözler dolunca
Şaşırp yolda kalınca
Bir yanından yol olmaz mı

Çık yüce dağları yayla
Mor menevşe sümbül böyle
Gel Kerem doğrusun söyle
Güzel seven deli olmaz mı (Y: 41-b,42-a).

Âşıkların gurbet yolculuğu esnasında tabiata türkü söylemeleri yaygındır. Bu durumun en yoğun örneği Kerem ile Aslı hikâyesinde yaşanır. Kerem’in Murat Suyuna, uçan kuşlara, turnalara türkü söylemesini eski inanç kalıntılarından yansıması olarak gören Çetin, “buradan da anlaşılıyor ki hikâyedeki şiirler de estetik bir alan bulan inanç unsurları yeniden görünür hâle geliyor ve toplum belleğinde yaşamaya devam ediyor” (Çetin, 2020: 140) yargısında

bulunur. Kerem ile Sofu, “Murat üstüne geldiler baktılar ki Murat Suyu kan gibi köpürmüş akıyor. Getir Sofu kardaş şu sazı deyip aldı sazı bakalım ne demiş:

Eğlen Murat eğlen Murat haber sorayım
Akıp gitme dur eğleni eğleni
Görelim dünyada dertli kim imiş
Sualim vardır eğleni eğleni

Sen Muratsın hep sulardan ulusun
Üstü köpüklenmiş balkan selisin
İrkanıp ırkanıp gelirsin
Akıp gidersin çalkanı çalkanı

Sen Muratsın cümle suların başları
Gözümde akıttım kanlı yaşları
Yaylasın seyredir Türkmen göçleri
Akıp gidersin çalkanı çalkanı

Kerem aydır yücesine çıkmaktan
Çıkıp çıkıp yar yoluna bakmaktan
Nice bir vefasız cevri çekmekten
Yaştır yüreğim kavlanı kavlanı (Y: 42-a, 42-b).

2.9.1.2. Diğer Kahramanların Şiirleri

Metinlerde kahramanın söylediği ilk nazım rüya gördükten ve âşık olduktan sonra gerçekleşir. Fakat olay örgüsü içinde kahramanın annesi vs. kahramana engel olma gibi durumlarda dörtlük söyler. Anlatıcı ortamın duygusal derinliğini verebilmek için düz konuşmanın yeterli olmayacağını düşündüğünden bir şiir metni koyar ortaya. Bu durumda rüya ve badeden sonra şiir söyleme kabiliyeti kazanma tartışmalı hale gelir. Birinci derecedeki kahramanın annesi babası kardeşinin veya yolda karşılaştığı herhangi bir kişinin şiirle cevap vermesi şiir yeteneği kazanmakla rüya ve bade olayının yaşanması arasında ilişki kurulmasını zorunlu olmaktan çıkarmaktadır. Yaşadığı bilinen âşıkların biyografilerinde şiire başlamaları büyük bir ekseriyetle rüya ve badeden sonra olmaktadır ama halk hikâyelerinde birinci

derecedeki kahraman rüya ve badeden sonra şiir söylese bile anlatıcı buna vurgu yapmaz. Yani şiir söyleme kabiliyetinin rüya ve bade olayından sonra elde edildiği vurgusu yapılmaz.

Hikâyelerde her kahraman şiir söyleyebilir. Bu şiirler çoğunlukla mani biçimindedir. “Hikâyelerde kadın, erkek, genç-ihthiyar, hükümdar-cariye, herkes şiir söyleme veya yazma yeteneğine sahiptir. Hikâyelerin fiktif gerçeği içinde bunun mümkün olabilirliliği sorgulanmaz” (Düzgün, 2013: 184). Ancak baş roldeki erkek ya da kadın kahramanın sanatkâr kişiliğini kazandıktan sonra şiir söylemesi rüya görmesine bağlıdır. Bundan sonra artık şiirini saz ile söylemeye başlar. Kahraman rüya eşliğinden sonra Hak aşığı özelliğine sahip olur.

Âşık tarzı halk hikâyelerinde erkek kahramanın kadın kahraman ile, annesi ile, kız kardeşi ile, kahvehanedeki âşık ile, kadın kahramanın da rakip (erkek kahramanın rakibi) ile karşılıklı konuştuğu durumlar bulunur. Erkek kahraman bazen de gurbet yolculuğu esnasında karşılaştığı kadınlara, tabiattaki varlıklara ve hatta cansız nesnelere bile türkü söyler. Çetin, kahramanın insan dışı varlıklarla konuşması ve onlarla dertleşmesinin şu şekilde açıklar: “*Antropomorfizm kavramıyla ifade edilen davranış biçimi, insan dışı varlığı insana benzetmek veya onlarda insan özelliği aramak, onlara inanmışçasına davranmayı ifade eder.*” (Çetin 2020: 138).

Hikâyenin el yazması nüshasında yalnızca Arzu ve Kanber’in şiir söylemesine karşın, taş baskı ve Arap harfli matbu nüshalarda Arzu’nun annesi ve eşi-güveği de şiir ile Arzu’ya karşılık verir. İlaveten bu üç nüshada da şiir söylemeye ilk başlayan kadın kahraman yani Arzu olmuştur.

Hikâyede Arzu’nun annesi kız ile oğlanı birbirinden ayırmak ister bunun üzerine Arzu ile aralarında karşılıklı bir söyleşme geçer:

[Arzu]

Canına kıymadı mı
Varaka için Gülşah
Çekerim cevri ü cefa
Söyle muhterem ana

Canına kıymadı mı
Mihri için Vefa
Açayım gönlüm sırrın
Söyleylim hepinin

Canına kıymadı mı
 Ferhadı için Şirin
 Leylasının aşkında
 Mecnun oldu divane

Bunca dağlar başında
 Leylekler yaptı yavru

Arzu'nun annesi
 Olacak olmuş sana
 İşiden güler bana
 Kız hiç utanmaz mısın
 Nedir bu sözler bana

Arzu
 Parmağım battı kana
 Kavl-i muti lazım hana
 Kanberin âşıkı benim
 İşte böyle bil ana

Annesi
 Saçı uzun aklı kısa
 Gönlümü tuttu tasa
 Ben düğün edem dedim
 Düğünüm döndü yasa

Arzu
 Ana bilmezsin halimi
 Dinle benim mekalimi
 Kanber canım, hayatımdır
 Ona vaadim visalimi

Serimi saklamam senden
 Ölüüm ayrılmam andan
 Beyhudedir hep sözlerin
 Seviyorum anı candan

Lekeli üstüm kan ile
 Yârimi sevdim can ile
 Beni yardan ayıranın
 Ömrü geçsin figan ile (M: 17-18).

Arzu'nun evlendikten sonra eşi ile söyleşmesi de aşağıdaki gibidir:

Güveği
 Arzum bir yüzün görsem
 Bir şeftalini dirsem
 Visalin şüküranesi
 Canımı kurban versem

Arzu
 Gelme âdem yanıma
 Diş bileme kanıma
 Halimden kimse bilmez
 Kıyarım tatlı canıma

Güveği
 Rahm et bana Arzu Han
 Kalbim bilir yaradan
 Kaçma benden merhamet et
 Sensiz haramdır bana can

Arzu
 Benim aklım nerededir
 Kalbim Kanberimdedir
 Ben sana yar olamam
 Fikrim anberimdedir

Güveği

Arzum mürüvvet kanisin

Bu hi... cananesin

Ben senin helalinim

Yabancıdan ne umarsın

Arzu

Gönlüm gamlıdır gülmez

Halimden kimse bilmez

İki cihan bir olsa

Arzu sözünden dönmez (M: 28-29).

Hikâyede asıl kahramanın bazen bir yabancı ile de konuşurken şiir söyler. Asuman ile Zeycan hikâyesinde kadın kahraman sarayın bahçesindeki dervişe sazı ile türkü söyler ve sorusunu sorar:

Aldı Zeycan

Değme derviş baba değme

Yârim yoktur otağında

Dokunma güller açılsın

Ol baharın çağında

Aldı Derviş

Gazaba gelme sultanım

Hoş açılmış goncaları

Dokunmadım gölünüze

Bülbül konmuş dalınıza

Aldı Zeycan

Derviş baba sen bari

Tiz çare bul gönder yâri

Gir bahçeye kopar bari

Ol baharın çağında

Aldı Derviş

Onu tutmuş yeryüzünü

Tanıyorum sevdiğini

Namerd söyler gördüğünü

Bir name ver dilinizden

Aldı Zeycan

Yar beni yabana attı

Zeycanı odlara yakdı

Varıp garip ele gitti

Kaldım aşkın derzağında

Aldı Derviş

Ben dervişim erkanıma

Varayım yârin yanına

Şükür hakkın ihsanına

Bir gönderiver elinizden (M: 26,27).

Hikâyelerde kahramanlar zaman zaman kahvelere giderler. Burada birtakım saz şairleri ile karşılaşır. Asuman da Erzincan'da âşıklar kahvesine gider ve burada Erbabî ile karşılaşır. Bu karşılaşma hikâyede şu şekilde anlatılır: “gördü ki kahveye bir genç âşık ile bir derviş dâhil oldu. Bunlara hoş geldiniz diyerek aldı sazı Erbabî bakalım ne söyledi:

Aldı Erbabî

Selam verdin kadem bastın bu yere

Söyle âşık bu kamiller yeridir

Kul olayım yanındaki pirine

Söyle oğlum bu kamiller yeridir

Aldı Asuman

Selam verdim bu kamiller yerine

Ben bilirim bu kamiller yeridir

Ben kul oldum yanımdaki pirime

Ben bilirim bu kamiller yeridir

Aldı Erbabı

Söyle âşık kamillere yine gör
Erbabinin nasihatın tutagör
Çöz metain kıymetiyle satagör
Söyle oğlum bu kamiller yeridir

Aldı Asuman

Asumanım pircamından içeri
Okuyalım dört kitabı açalım
Açalım da lal-i Güher saçalım
Ben bilirim bu kamiller yeridir” (M: 39).

Raznihan da bir âşık ile karşılaşan kahramanlardandır. Şehzade Bağdat'ta âşıkların çalıp söylediği bir kahveye girer. Şehzadenin elinde saz olduğunu gören âşıklar ondan bir türkü söylemesini isterler. Şehzade türküsünü bitirince orada oturanlar hayran kalır ve “beriki âşıklar şehzadeyi çekemeyip bu delikanlı ile bizim imtihan olmamız lazım” (Y: 41-a) derler. İçlerinden Âşık Mesud, Şehzade ile söyleşir:

Aldı Âşık Mesud

Destur-ı mükerrem aldın mı pirden
Bu meclis erbab-ı divan yeridir
Buyursın geçenler canla serden
Mağrur ider seni meydan yeridir

Aldı Şehzade

Bir elif noktasın ezber ittin mi
Hatm-i dil kitab-ı Kur'an'da mısın
İrenlerden tac u libas giydin mi
Yoksa başı kabak üryanda mısın

Aldı Âşık Mesud

Cesaretin nedir eyle ey dildare
Matlub u hünersin bari maşallah

Âşıklarda rıza fî-sebilillah
Bâb-ı teslim emr-i ferman yeridir

Aldı Şehzade
Bizde temekkündür bâb-ı aşkullah
Kalbimde muhkemdür feyz-i Feyzullah
Eğer tutdun ise rest-i yedullah
Yoksa zahid suret hayranda mısın

Aldı Âşık Mesud
Buna Bağdad dirler bu yer acayib
Çok şairi vardır ilminde galib
Aklına bir kere ola gör sahib
Neler var ki sahib-i irfan yeridir

Aldı Şehzade
Ben müfti değilim hakim-i naib
Pirime ben ezel olmuşum talib
Şerh eylesün sözüm üç beş yüz katib
Seni cehl-i natık o yanda mısın

Aldı Âşık Mesud
Kande gelüb kande gidersin evlad
İyi ki kıyafetin gösterir beğ zad
Dolu içmiş gibi idersin inad
Fariğ ol inaddan bürhan yeridir

Aldı Şehzade
Horasandan çıkdım bad-ı ol yadat
Aşkla saht oldum her yanımlı berbad
İçdiğim toludur görmedim üstad
Berat-ı Huda-yı Sübhanda mısın (Y: 41-a).

2.9.2. Metin Bakımından Şiirler

Sözlü gelenekte yaşamaya devam eden hikâyelerin anlatıcılarının değişmesi, anlatıcının içinde bulunduğu yaş, konum vb. özelliklerden dolayı nazım kısımlarının değiştiği düşünülmektedir. Bu durum anlatıcının nazım kısımlarındaki farklılıkları şiirinin anlam bütünlüğü içinde kalmasını sağlayarak hecesine uygun bir biçimde tamamlama yapması şeklinde yorumlanmalıdır. *“Hikâyenin tasnifi, ikinci ve daha sonraki aktarıcılarının yaptığı değişiklikler, şiirlerin değiştirilmesi, azaltılıp çoğaltılması; âşıkların dışında meddah ve diğer anlatıcıların icraları, hikâyelerdeki mensur-manzum dengesinin bozulmasına neden olmuştur.”* (Çetin, 2020: 129).

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinde şiirler yazma, taş baskı ve matbu nüshalarda ufak değişikliklerle birlikte muhtevalarını koruyarak bulunurlar.

Şimşek, *“Halk hikâyelerinde daha çok âşıklar, dertlerini saz ile anlatırlar, sevgililer şiirlerle konuşur. Bazen ikinci derecede yer alan kahramanın annesi, kardeşi veya kızın yakın çevresi de sözlerini şiir şeklinde söyleyebilirler. Hikâyenin bu manzum kısımları değişmez, fakat nesir kısmı her anlatıcıya göre değişebilir.”* (Şimşek, 1987: 2) yargısında bulunmuştur. Hikâyelerin el yazması, taş baskı ve Arap harfli matbu nüshalarında yer alan şiirler hem kelime farklılıkları hem hece sayısı ve dörtlük sayısı bakımından değişiklikler arz edebilir. Bu değişim hikâyenin nazım kısımlarının aynen korunarak aktarılmaktan ziyade birtakım değişikliklere rağmen kahramanın duygularını ifade edebilmek için nazma başvurduğunu göstermektedir.

Örneğin Asuman ile Zeycan hikâyesinin yazma nüshasında kahramanın âşık olması epizotunda söylenen şiirler üç nüshada şu şekilde verilir:

Yazma	Taş baskı	Matbu
İstemem lokman tabibim gelsin Durlu yârle düştüm ben bugün Böyle imiş bize hakkın fermanı Kırk ile dolu içdim ben bugün	İstemem tabibi lokmanı buldum Her yarelere düştüm ne dersin Hakkın hikmetiyle ummana daldım Bahar seli gibi çoştum ne dersin	İstemem tabibi lokmanı buldum Gizli yaraları deştim ne dersin Hakkın hikmetiyle imane daldım Bahar seli gibi çoştum ne dersin
Âşıklar pirine sor gayetden İçirdiler bana abu hayatdan Pirim bana dedi oku ayetden Aşkın dolusunu içdim ben bugün	Asmanım ederim pirim hıdmeti Yanar yüreciğim çıkmaz tütünü Hesap ettim yerin göğün katını Hakkın hikmetine şaştım ne dersin	Selam verdim selamımı aldılar Gönlümdeki muradımı bildiler Bir kadeh ab-ı hayat verdiler Aşkın tolusunu içtim ne dersin

Açıldı kitabım okurum ağdan Aşkî sorarlar ezeli çağdan Diyilen sözümü sağ ile soldan Bahar seli gibi çoşdum ben bugün Asumanım edem pirin medhini Ciğercim yanar çıkmaz tütünü Hesab etdim yerin göyün katını Hakkın hikmetine şaştım ben bugün		Bir kadeh içmişim ab-ı hayattan Âşıklar birbirini bulur gaipten Pirim bana dedi oku ayetten Aşkın kitabını açtım ne dersin Asuman erdi pirin amanı Yanar yüreciğim çıkmaz dumanı Hesap ettim yerin göğün kanını Hakkın hikmetine şaştım ne dersin

Adem Balkaya, Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinde nazım kısımların nesir kısımlara oranla daha fazla değiştiğini söyleyerek bu değişimin özellikle matbu metinlerde görüldüğüne dikkat çeker. Matbu metinlerdeki bu değişimin ise nazım kısımlarının “*yazar/şair tarafından tamir edildiği veya değişik eklemeler yapıldığı*” ile açıklanabileceğini ifade eder (Balkaya, 2022: 21).

“Geleneksel anlatının canlı olarak yaşadığı çevrede, hikâyelerin icralarındaki fasılda söylenen bazı şiirler ile âşıklar dışındaki anlatıcıların hikâyelerinde kullandıkları şiirler ve daha çok yazılı gelenekte görülen, ödünçleme kültürlerden alınan hikâyelerin şiirleri, âşık tarzında kullanılan şiir şekillerinden ayrı olabilir. Bu hikâyelerde beyitlerle kurulmuş aruzlu şiirler yer alabilir.” (Çetin, 2020: 125).

Beyit kelimesi bilinen anlamıyla iki mısrayı karşılamak üzere kullanılmaz. “*Dörtlükten önce beyt-i Arzu beyt-i Kanber açıklamasından beyit kelimesinin ‘şiir, nazım’ anlamlarında kullandığı görülmektedir. Cönk müretteplerinin en az bir ve en fazla iki beyitten oluşan malzemeleri beyit başlığı altında vermesi, kavramı geniş manada kullandıklarını göstermektedir.*” (Altınışık, 2023: 129)

Örneğin Raznihan ile Mahfiruze hikâyesinin yazma nüshasında dörtlüklerle kurulan şiirler “beyit” olarak takdim edilir ve her şiir için “beyt-i...” kalıbı kullanılır:

Beyt-i Şehzade Raznihandır
Seversen evladın ey canım nine
Söyle Hindistana bir haber gitsün

Hançer girer çıkar oldu bu sineme
Tabibim lokmana haber gitsün

Sevdiğim görmüşem rüya içinde
Hilaf değil mutlak dünya içinde
Bir kafesde kuştur güya içinde
Mürg-i semen hana bir haber gönder gitsün

İrfan olan anlar ehl-i rumuzı
Kahr ile geçürdim ol şeb u ruzı
Hind padişahının Mahfiruzeyi
Gönderin sultana bir haber gitsün

Yoksa bu şehzade gider elinden
Bir cevap kat' eyle nine dilinden
Gel sakın şol benim çeşm-i selimden
Razı'dan ol cana bir haber gitsün

Aynı durum Arzu ile Kanber hikâyesinin yazma nüshasında da görülür. Fakat hikâyenin taş baskı ve matbu nüshasında “beyit” kavramı kullanılmaz. Hikâyelerde “bakalım ne söylemiş”, “aldı oğlan/aldı kız” gibi cümlelerle kahramanın söyleyeceği şiirler işaret edilir. Bazen de bu şiirler beyit, ebyat, eş’ar gibi adlarla takdim edilir. Kurbanî hikâyesinde Perizat’ın şiir söyleyeceği şu şekilde ifade edilmiştir: “Bu ebyâtları işidip kız dahi oğlan için aldı, bakalım ne demiştir ne ebyât, eşâr söylemiştir” (Y: 9). Aynı hikâyede Kurbanî’nin şiiri de “Ebyât-ı Kurbanî, ahab-ı yârân” biçiminde bir ifade ile sunulur.

Düzgün, yazılı ortamdaki hikâyelerin üslubunu şu şekilde açıklar: “Çoğunlukla erkekler tarafından tasnif edilen ve erkek meclisinde sunulan metinler olduğu için halk hikâyelerindeki kadınlar tarafından söylenen şiirler erkek bakış açısı ve duyarlılığıyla oluşturulmuştur. Üslup, içerik ve eda itibarıyla diğer şiirlerden farklı değildir. Bu durum, halk hikâyelerinin icra bağlamının doğal bir sonucudur.” (Düzgün, 2013: 185).

2.10. RESİMLER

Hikâye kitaplarında anlatıyla ilgili olarak yer alan birtakım çizimler bulunur. Bu çizimler olay akışına uygun sayfalara yerleştirilmemiştir. Anlatının ilerlediği sayfalarda geçmiş epizotların hatırlatıcısı konumdadır. Hikâye kitaplarındaki resimler el yazması metinlerde bulunmaz. Taş baskı ve matbaa harfli nüshalarda yer alan resimler de çizim ve teknik açısından bariz farklılıklar görülür.

Baskıresim tekniğinin 15. yy'da ülkemize Batı'dan gelip yerleşen yabancılar sayesinde matbaacılıkta kullanılmak üzere getirildiğini belirten Dönmez, 18.y.y.'ın başlarında İbrahim Müteferrika'nın matbaayı kurarak ilk defa Türkçe kitap basımını gerçekleştirdiğini bildirir.

“Bu kitabın resimlemelerinde bakır kalıptan çukur baskı ve ağaç kalıptan yüksek baskı tekniklerinin kullanıldığı bilinmektedir. Bu gelişmeden sonra ülkemizde baskıresim, uzun süre kitapların dışına çıkamamış, 19.y.y.'ın ortalarında Fransa'dan yurda gelen Cayol kardeşlerin beraberlerinde getirdikleri taşbaskı donanımları sayesinde bu teknik kısa sürede yayılmış, eski halk hikaye kitapları ve halk resimlerinin basımını ve çoğaltılmasını kolaylaştırmıştır.” (Dönmez, 2008: 1).

İrfan Dönmez, taşbaskı tekniğinin hem resimlerin hem de yazıların doğrudan taş a aktararak basılabilmesine olanak sağladığı için halka ulaşması açısından ucuz olması gereken halk hikâye ve masal kitaplarının çoğaltılabilmesine olanak sağladığını ifade eder.

“Bu halk hikaye ve masal kitaplarının konuları Âşık ile Garip, Asuman ile Zeycan, Kerem ile Aslı, gibi tanınmış hikayelerdir. Bu taşbaskı kitapların 1863-1866 yıllarında yapıldığı ve yapılan araştırmalara göre sayılarının 100'ün üzerinde olabileceği sanılmaktadır. Bu kitapların basımının ise halktan kişilerin ticaret amacı ile kurduğu az sayıdaki ufak matbaa işletmeleri tarafından gerçekleştirdiği düşünülmektedir. 19.y.y.'ın özellikle ikinci yarısında taşbaskı tekniğini uygulayabilme olanaklarının ülkemizde yayıldığı bu sayede anlaşılabilir.” (Dönmez, 2008: 13).

Halk hikâyelerinin taş baskı ve matbu olanlarında anlatıda yer alan belirgin motiflerin çizilerek metin içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Bazen olayın anlatıldığı yerde bazen de tamamen farklı bir olay arasına yerleştirilen resimler için Derman, sözlü gelenekteki hikâye anlatıcılarının çeşitli el kol hareketleri ses tonları ve mimiklerle hikâyeye anlam kazandırmaya çalıştıklarını yazma eserlerde bu eksikliği gidermek üzere minyatürlerin konulduğunu belirtir.

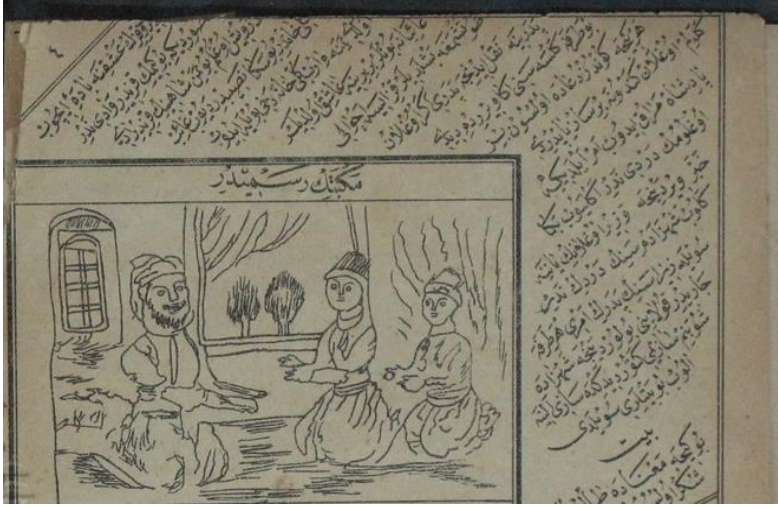
“Hikâyenin kalıplaşmış ve can alıcı noktalarının bulunduğu sayfalara olaylar ile ilgili minyatürler konularak anlatılan olay ile okuyucu arasında bir bağ kurulmasına, okuyucuyu olayların akışına katmaya çalışılmıştır.” (Derman,1988: 8-9).

Yazmalarda çizilen resimlerle baskı tekniğiyle oluşturulan resimleri kıyaslayan Aydoğmuş, minyatür sanatının, seçkin sanatkarların elinden çıkmış katı bir disiplin ürünü olduğunu ve konu itibarıyla gerçekçiliğin ön planda olduğunu buna karşın halk resminde, duygusal konuların ön planda olduğunu vurgulamıştır. *“Anadolu halk hikayelerinde yer alan resimler, halkın sanat anlayışını doğrudan bizlere yansıtan eserlerdir.”* (Aydoğmuş, 2019: 14) açıklamasıyla birlikte halk resminin halk zevkini yansıtan resim olduğunun altını çizmiştir. Çalışmaya konu olan hikâyelerin yazma nüshalarında resme rastlanmamıştır.

Malik Aksel, hikâyelerde resmin ilk olarak bir motif olduğunu ve resme bakıp âşık olmanın belki bir sihir ya da tılsım gibi değerlendirilebileceğini düşünerek her durumda resmin halk hikâyelerinde önemli hatta kutsal olduğuna işaret etmiştir (Aksel, 1960: 4) *“Bu kitaplarda iki türlü resim vardır. Biri hikâyenin kendisini doğuran resim konusu ikincisi sayfeler üzerinde görülen resim. Biri hayale bağlı diğeri maddeye bağlıdır.”* (Aksel, 1960: 10). Maddeye bağlı olan resimlerin okuyucu için açıklayıcı resimler olduğu düşünülürse hayale bağlı olan resimlerin de okuyucunun muhayyilesine bırakılan ve kişiden kişiye değişen sınırsız ayrıntılardan oluşan resimler olması doğaldır. Çalışma kapsamında kullanılan taş baskı ya da matbu hikâyelerde resme bakarak âşık olma motifi çizilmemiştir.

Çalışmada kullanılan el yazması metinlerde resim örneklerine rastlanılmamasına rağmen taş baskı ve matbaa baskılı metinlerde kahraman ya da olayların aydınlatılmasıyla alakalı resimler geniş yer tutmaktadır. Aşağıda örneği verildiği gibi resimler altında bir açıklama olsun ya da olmasın epizodu anlatır. Hikâyenin resimleri takip edilerek olay zinciri tamamlanabilir.

Taş baskı hikâyelerde ana gövde dışında kalan sayfa kenarlarına da bazen bir bazen de iki ayrı hikâye yazılmış ve bu şekilde derkenar olarak basılan halk hikâyelerinin hiçbirisinde resme yer verilmemiştir. Kitap içerisinde bulunan resimler ana metne ait resimlerdir. Aşağıda Leyla ile Mecnun hikâyesi etrafında yer alan Melikşah ile Güllühan hikâyesinin taş baskı nüshası verilmiştir. Aşağıdaki resimde ve devamında görüldüğü üzere resimler kitabın ana gövdesinde yer alan Leyla ile Mecnun’a aittir.



“Mektebin resmidir”

Araştırma kapsamındaki 13 taş baskı nüshanın altısında resim bulunmaz. Bunlardan yalnızca ikisi derkenar iken geri kalan hikâyelerde ana metin olmasına rağmen resme yer verilmemiştir. Ancak matbaa baskısı nüshaların biri haricinde hikâyeye ait resimler metin içerisinde kullanılmıştır. Aşağıda yer alan Derdiyok ile Zülfüsiyah hikâyesinin taş baskı nüshası müstakil bir kitap halinde bulunmasına rağmen içinde çizim yer almaz.



“Hikâyet-i Derdiyok ile Zülfüsiyah Kıssası”

Taş baskı hikâyeler içerisinde en az 4 (Elif ile Mahmut) en çok 9 (Şah İsmail); matbaa basımında ise en az 4 (Hurşit ile Mahmihi) en çok 26 (Kerem ile Aslı) resme yer verilmiştir.

Matbu nüshasında resim bulunmayan Derdiyok ile Zülfisiyah hikâyesinin araştırmada kullanılan nüshası dışında iki taş baskı ve matbaa nüshasında da resim olmadığı tespit edilmiştir.

Resimlerin halkın yaşayış biçimi hakkında bilgiler verdiğini iddia eden Aydoğmuş, resimlerin oluşumu ile ilgili “Zaman zaman acemi ellerden çıktığına işaret ettiğimiz resimlerde, belirli bir ressama hazırlatmaktansa ellerinde bulunan diğer nüshalardan kötü de olsa kopyalar yapma yöntemleri uygulanmış ya da o bölüme gerekli olan resim, hattat tarafından hemen çizilivermiş, ayrıca bir resim yaptırmaya gerek görülmemiştir.” tespitinde bulunmuştur. (Aydoğmuş, 2019: 187). “Taş baskı kitaplar bir devrin zevk ve kültürünü ortaya koyar. Resimlerin büyük bir bölümünde motiflerin tekrarlandığı görülür” (Hakan, 1993: 29). Taş baskı hikâyelerde yer alan resimler incelendiği zaman bu motiflerin sevgiliyle karşılaşma, âşığın sazı ile türkü söylemesi, savaşma, ölüm ve düğün gibi belli motifler etrafında çizildiği ve bunları açıklamak üzere resmedildiği görülmektedir.

Taş baskı ve matbu hikâyelerde resimler belli epizotlar etrafında gelişmiştir. Bu hikâyeler âşık tarzı şiir geleneğinin ürünüdür. Dolayısıyla resimlerde de vurgu âşık ile öne çıkmaktadır. Âşıklığa başlama ve saz çalma bir epizottur ve bu resimler önemli bir epizodu yansıtırlar. Birinci derecedeki erkek kahraman çoğunlukla elinde bir saz olduğu halde resmedilir.

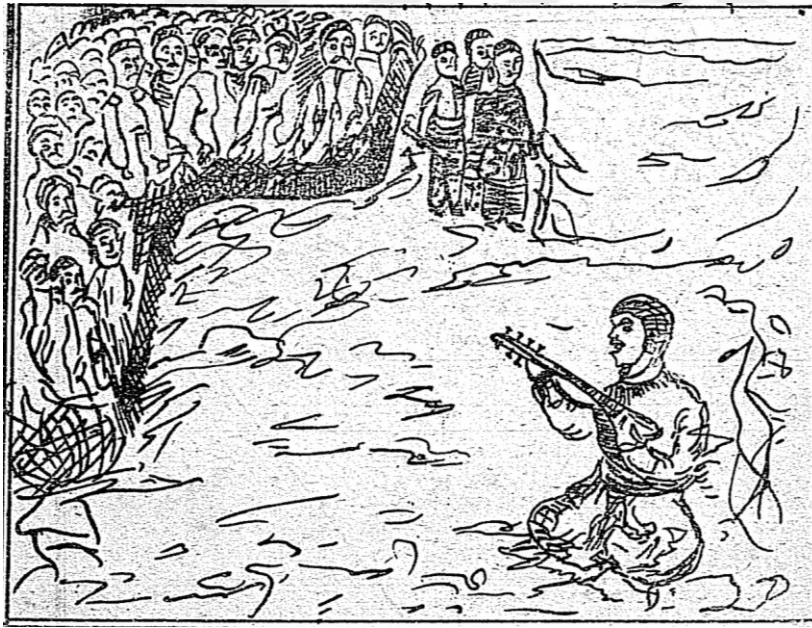
Âşık Garip hem yalnızken hem dağlarda gezerken hem de topluluk önünde saz çalarken çizilmiştir. Kapak resminde saz çalarken ve dağlarda gezerken yanında sazı ile resmedilen Garip yalnızdır.





“Âşık Garip’in dağlarda gezdiği”

Yukarıdaki resim Garip’in annesi ve hemşiresi ile söyleşmesinden sonra yerleştirilmiştir. Garip dağlarda tırmanır vaziyetteyken arkadaşı sazı olmuştur. Hikâyedeki son resimde ise Garip sazı ile beraber bir topluluğa türkü söylemektedir.



Hikâyenin sonunda kırk gün kırk gece düğün kurulduğu anlatılır ve Garip’in Şah Senem ile baş başa kalınca beyitler söylediği bildirilerek hikâye sonlandırılır. Resim olay akışına uygun bir yerde olmadığı halde alt yazısı yoktur. Yine de bir önceki epizot düğün ve sevgililerin kavuşması olduğu için buranın düğün meydanı ve misafirler olduğu düşünülür.

Şah İsmail resim yoğunluğu olan bir taş baskı nüshaya sahip hikâyelerdendir. Bu hikâyenin iki resminde Şah İsmail sazı ile birlikte çizilmiştir. Hikâyenin resimleri akışa uygun yerlerdedir ve resim altı açıklamalara yer verilmemiştir.



Elif ile Mahmut hikâyesinde sevgililerin buluşmasında âşık sazı ile birlikte resmedilmiştir. Mahmut, Elif'i görüp aklı başından gitmiş ve kendisine geldiği zaman sazını alıp beyitler söylemiştir. Resim hikâyede olay akışına uygun bir yere konmuştur. Buna rağmen resim altına açıklaması da yazılmıştır.



"Mahmud Elif ile görüşmelerinin resmidir"

Sevgiliyle ilk buluşma da halk hikâyeleri için önemli bir epizottur. Mahmut da Şah İsmail de hem sevgiliyle buluşmuş hem de saz çalarken resmedilmiştir.



Kerem ise yanma epizodu da dâhil olmak üzere resimlerde hep sazı ile birliktedir. Bazen elinde tuttuğu bazen ise çaldığı sazı ile birlikte çizilen resimler de altlarında açıklamaları ile birlikte metin akışına uygun olmayan yerlerde bulunurlar.



“Cananesinin aşkıyla Kerem’in yandığının resmi”

Erkek kahraman sevgilisini ilk kez gördüğü zaman aklı başından giderek bayılır. Hem Mahmut hem Şah İsmail hikâyelerinde erkek kahramanın bayıldığının resmi yapılmıştır.

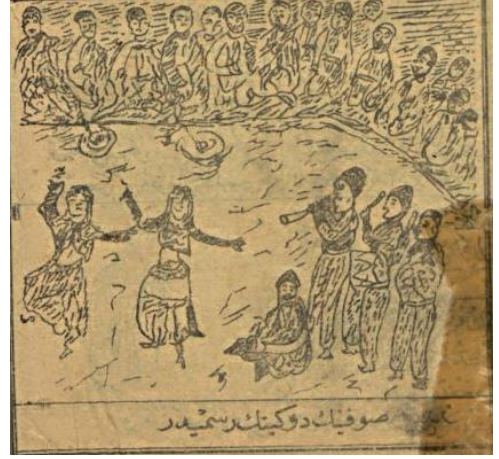
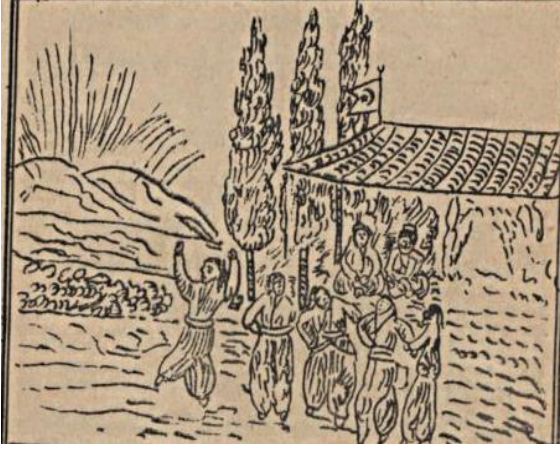


“Koca karı Mahmud ile Elif uykuda iken palayı çaldığı”



Şah İsmail hikâyesinde resmin açıklaması bulunmaz ve olay akışına uygun yerde çizilmiştir. Ancak Mahmut ile Elif hikâyesinde resim ilgili yerde bulunmaz. *“Halk kitaplarındaki resimlerde zaman zaman metinlerle resimler birbirine uymamakta, aralarında bir ayrılık göze çarpmaktadır. Bununla birlikte konulara uygun olağanüstü resimler de yine halk hikâyelerinde görülmektedir. Bu hikâyelerde göze çarpan bu ihmal veya dikkatsizlik bunların çok defa ucuza mal edilmelerinden kaynaklanır.”* (Hakan, 1993: 24.) Hakan’ın bu tespitine resimlerin olay akışında bulunan yerinin dışında konumlandırılmaları noktasında ise bu tespiti hikâyelerin hepsinde olmamakla birlikte katılmak gerekmektedir. Ancak araştırmada kullanılan hikâyeler için olay ile ilgisiz resimler bulunmadığı tespit edilmiş hatta Şah İsmail hikâyesinde bulunan resimlerin çoğunda anlatılan olayın hemen altında verilen resimler için herhangi bir açıklama cümlesi yazmaya da ihtiyaç duyulmamıştır. Hikâyelerde resimlerin taş baskı tekniği dolayısıyla mı yoksa matbaa sebebiyle mi uygun yerde olmayışı sorusuna açıklık getirilememiştir.

Hikâyelerde düğün ya da eğlence epizotları da resmedilmiştir. Bu resimlerde genellikle saz çalan âşık, oynayan kadınlar ya da izleyiciler çizilmiştir. Genellikle düğün ve eğlencedeki kızların bulunduğu sahneler hareket bildiren sahneler olarak resmedilmiştir.



“Sofi’nin düğününün resmi”

Mahmut ile Elif ve Sofinin düğünlerinin haricinde Aslı’nın anne ve babasıyla birlikte kaçtığı resmi de bir arazide atların ayaklarından koştuğu belli olan ve hızdan dolayı dağların silik çizilmesiyle hareket halinde oldukları yansıtılmıştır.



“İsfahan’dan keşişin familyası ve kızıyla beraber kaçtığı resmi”

Araştırma kapsamında ele alınan taş baskı nüshaların hiçbirinde insan figürü olmayan hikâyeye rastlanmamıştır.

Çıplak figürlerin hamam veya pehlivanlık konularına girdiğini belirten Aksel kıyafet noktasında şu tespitte bulunur: “*Halk resimlerinde ve hikâyelerinde giyimli olmak kapalılık anlamına geldiği halde şehirde bu yeterli görünmüyor. El, yüz değil bütün vücudun örtünmesi gerekiyordu. Tesettür yerine göre mânalar aldığı gibi, medreseye göre tesettürden uzak sayılanlar kadınların kendi hemcinslerine karşı görüldüğü gibi erkeklere görünenleridir.*”

(Aksel, 1960: 29). Aşağıda yer alan Âşık Garip hikâyesine ait resimde kadınlar bol ve kapalı giyinmişlerdir ve saçlarının ön kısımlarının görünmesine rağmen arkalarında uzun bir örtü olduğu belli olmaktadır.



“Âşık Garip’in bahçede Şah Senem ile görüştüğünün resmidir”

“Asıl dikkati çekecek önemli bir nokta insan vücudunun kılıfı olan elbiseyi halk sanaatinde aşırı derecede yer ve değer verilmesidir. Elbise adeta burada vücudun kıymetli hazinelerini saklayan altın bir mahfazdır. Venüs, çıplaklığı ile güzellik örneği olurken bir halk güzeli de elbiselerinin bolluğu ve ayaklara kadar uzanışı ile güzellik örneği oluyordu. Açık, saçıklık, fakirlik, yoksulluktu. Süs, elbise ile belirdiği gibi şark zerafetinin önemli bir işareti de elbise idi.” (Aksel, 1960: 16).



“Kırk günden sonra Aslıhan dahi yandığı[ın] resmidir”



Yukarıdaki resim örneklerine kadınların kıyafetleri noktasında her birinin oldukça bol ve kapalı kıyafetler giyinmiş olması Malik Aksel'in bu tezini doğrulamaktadır.

Taş baskı resimlerde özellikle kadın baş kahramanların belirgin güzellikte yaşı ya da acuze adı verilen kötü kadın kahramanların ise çirkin çizildiği görülmektedir. Matbaa basımlarda ise kahramanların taş baskıya oranla daha belirgin fiziksel özelliklerde çizildiği dikkat çekmektedir. Aşağıda her ikisi de Âşık Garip hikâyesinde alınan resimlerde bu durum açıkça görülmektedir.



“Garip’in bulunması için Şah Senem’in tüccara tas verdiği”



"Âşık Garip'in havuza para atması"

"Kitapların resimlendirilmesinde değişik yollar izlenmiştir. Masal dinleme alışkanlığı olan halkımızda, hikâyeler sözlü anlatımdan yazılı anlatıma ve basılı metinlere geçtikçe, masalcının dinleyici ile ilişkisi zayıflamış ve kopmuştur. İlişkiyi tekrar kurmak üzere resimlendirilen nüshalarda ise yalnız hikâyenin belirli yüzlerinin vurgulanmasına gidilmiş, resimlerin estetik amaçtan çok anlatıcı veya açıklayıcı amaç gütmesine dikkat çekilmiştir." (Hakan, 1993: 30).

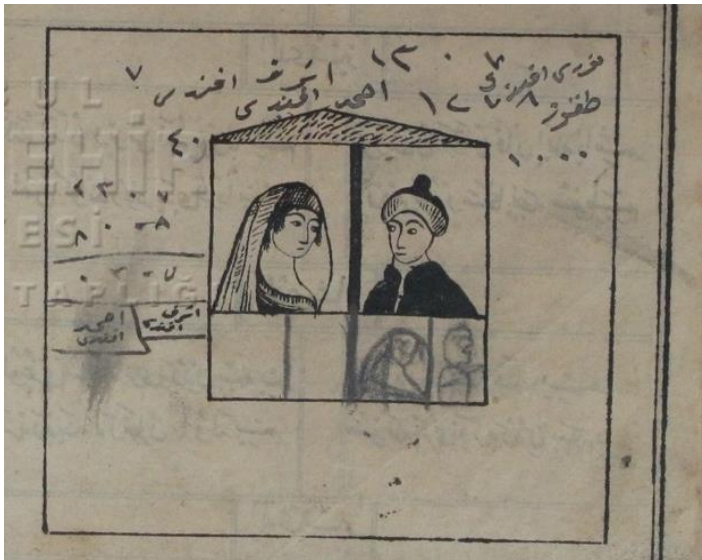
Taş baskı hikâyelerdeki resimlerin sanat eseri olma kaygısı taşımadığını belirten Derman bu resimlerin çoğunlukla mekândan soyutlanmış bir boşluk içinde ve hareketten yoksun figürlerin "hikâyede belirli bir noktayı açıklamak için adeta Karagöz göstermeliklerindeki figürler gibi sahnelerin içinde ve kitabın orasına burasına serpiştirilmiş olarak yer" aldığını ifade eder. (Derman,1988: 12) Temin edilen taş baskı hikâyelerin resimlerinin hepsinde bir hareket bildirildiği saptanmış bu nedenle Derman'ın Karagöz göstermeliği benzetmesi temellendirilememiştir.

Taş baskı resimlerde iç ve dış mekân tasvirlerine ağırlık verilmemesine karşılık matbaa baskısında hem mekân hem şahıs tasvirleri oldukça ayrıntılıdır.



“Kerem Aslıhan ile beraber ikisi bir bahçede görüşüp muhabbet ettiklerinin resmidir”

Yukarıdaki resimde görüldüğü üzere bahçedeki çimenler, çitler, ağaçlar ve bahçede yer alan köşk oldukça ayrıntılı çizilmiştir. Ayrıca Aslı ve Kerem’in yüzlerindeki ifadeler de açıkça görünmektedir. Derman, figürlerin yüzlerinin dönük olmalarını, donuk ifadeli oluşları ve basit hareket kalıplarına sahip olmalarını minyatür özelliklerinin devamı olarak değerlendirmiş ve bu şematik kalıp ve kompozisyonların hemen hemen her hikâyede tekrarlandığını belirtmiştir (Derman,1988: 16).



Mahmut ile Elif ve Şah İsmail taş baskı nüshalarına ait aşağıdaki resimlerde herhangi bir mekân ayrıntısı görülmez.



“Mahmut Elif ile görüştüklerinin resmidir”

Ancak tüm metinlerde durum bu şekilde değildir. Aynı hikâyenin farklı resimlerinde dahi kimi zaman mekânla alakalı ayrıntılar, kimi zaman da hem ayrıntı hem hareket bir arada bulunmaktadır. Âşık Garip hikâyesinde iç mekân ve kahraman ile ilgili önemli ayrıntıların işlendiği ilk resim şöyledir:



“Âşık Garip’in maşukası Şah Senem’dir”

Bu resimde hem Şah Senem uzun ve yapılı saçları, belirgin göz ve kaşları ve kıyafetiyle birlikte cariyesinden daha dikkat çekici resmedilmişken cariyesinin de Senem’e bir kadeh sunarken kıyafetine bağladığı önlük onun hizmetkârı olduğunu belirtmek içindir. Bunun haricinde Şah Senem’in odası olduğu tahmin edilen mekânda da koltuk, masa, sürahi, meyvelik gibi objeler çizilmiştir.

Şah İsmail hikâyesinde yer alan aşağıdaki resimde ise padişah ile vezirinin çeşmeden abdest aldıktan sonra namaz kıldıkları esnada bir dervişin çıkageldiği resmedilmiştir. Padişah ve vezirinin tebdil kıyafette olduğu açıkça görülmektedir. Aksel, halkın hikâyelerde resim görmekten hoşlandığını söyleyerek resmi yapılanların seçkinler, âşıklık rütbesine erenler ve büyükler olduğuna dikkat çekmiştir. “Tarikat tesirleri âşık resimlerinde, kıyafetlerde, serpuşlarda, giyimlerde açıkça göze çarpardı. Sarıklı veya kavuklu Nasrettin Hocadan maada din ve tarikat adamı şeyhler, dervişler, resimlerde çocuğu olmasını isteyen tüccar, vezir veya

padişahlara elma verirken görünürler ki bunlar kendilerine mahsus serpuşlarla belli olurlardı” (Aksel, 1960: 28-29). Aşağıdaki resimde dervişin açık renkli kıyafetle tasvir edilen şahıs olduğunun hemen anlaşılması bu tanımla beraber açıklanabilir hale gelmiştir.



Matbaa harfleriyle basılmış eserlerdeki hikâyelerin bazı nüshalarında resim sayısının dikkat çekici bir şekilde arttığı görülmektedir. Çalışmada kullanılan matbaa harfli nüshaların basıldığı dönem resim tekniğini ve resmin hikâyede işleniş modern roman tekniğine yaklaşmıştır. Çizimlerde iç-dış mekân ayrıntılarının haricinde karakterlerin yüz ve vücut ayrıntıları da dikkat çekmeye başlamıştır. Teknik olarak resim sanatının alanına giren daha başka ayrıntıların olması kuvvetle muhtemeldir ancak bir okuyucu olarak bakıldığı zaman matbaa basımı hikâye resimlerinin taş baskı hikâyelerdeki resimlerden belirgin bir şekilde ayrıldığı görülmektedir. Modernleşmeye bağlı olarak batılı tarzda çizimlerin olduğu, resimlerin taş baskı resimlere nazaran fotoğraf havasında olduğu göze batmaktadır. Taş baskı resimlerde karşılaşılan siyah beyaz çizimlere ilaveten renkli resimlerle de karşılaşılmaktadır. Bunun yanında matbaa harfli nüshalarda da resimler olay akışına uygun yerlerde konumlandırılmamıştır.

Hikâyelerdeki epizotların değişmemesine rağmen farklı olayların da resmedilerek hikâyeye dâhil edildiği görülmektedir. Kerem ile Aslı hikâyesinde kahramanların yanmasının resmine ilaveten matbaa harfli nüshada keşişin katlini gösteren bir resim daha eklenmiştir. Hikâyenin başında Kerem ile Aslı'nın tasvirlerine tek tek yer verilmesi, Kerem'in dişlerini çektirmesi, Halep Paşası ile münasebetleri vs. ayrıntılarının da resmedildiği görülmektedir.



“Keşişin katli”

Âşığın sazı ile beraber çizilmesi Arzu ile Kanber, Hurşit ile Mahmihri, Melikşah ile Güllühan ve Şah İsmail hikâyelerinin matbaa harfli nüshalarında bulunmamaktadır. Batılılaşmaya bağlı olarak Osmanlı başkenti İstanbul’da, sarayda ve halk hayatında ortaya çıkan mimari, giyim kuşam vb. alanlardaki modernleşme etkisinin bu dönem matbu halk hikâyelerindeki resimlere yansıdığı görülmektedir. Şah İsmail’de yer alan resimlerde giyim-kuşam, dış-iç mekân çizimlerinin batılı tarzda olduğu göze çarpmaktadır. Şah İsmail ise at sırtında ve kılıç ile çizilmiştir. Taş baskı resimlerden farklı olarak bir fotoğraf görüntüsü bulunmaktadır.



"Şah İsmail Arap Üzengi ile cenk ederek ona galebe ediyor"

Taş baskı hikâyelerdeki düz çizimler yerini kıvrımlı hatlara bırakmıştır. Ayrıca nesnelerin çoğalması da resimlere fotoğraf görüntüsü vermektedir.

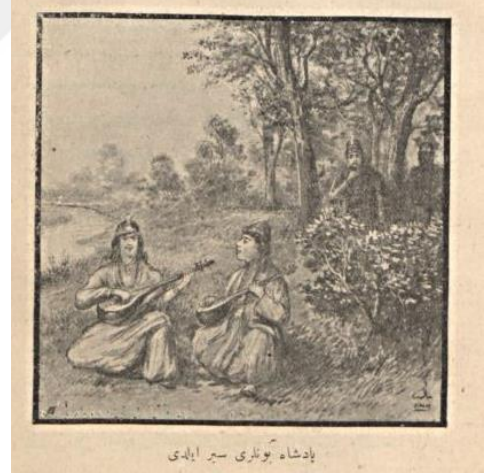


"Şah İsmail sarayın penceresinden bahçede oynayan kızları temaşa ediyordu"

Taş baskı hikâyelerde yer alan saz objesi matbaa basımda da tekrar etmiştir. Ancak matbaa resimlerde saz yalnızca erkek kahramana ait olmaktan çıkmıştır. Âşık Garip ile Şah Senem'de ve Tahir ile Zühre'de âşıklar karşılıklı saz çalarken çizilmiştir.



"Âşık Garip ile Şah Senem'in saz çalmaları"



"Padişah bunları seyreyledi"

Gül ve Aslı ise yalnız başlarına saz çalarken resmedilmiştir. Matbaa harfli basımlarda kadın kahramanların da saz ile resmedilmesi dikkat çekicidir. 1900'lü yıllarda yayınlanmış olan bu kitaplarda zamana bağlı olarak modernleşmenin resimlere de yansıdığı dikkat çekmektedir.



“Zifaf odasındaki şahnişinde Gülün saz çalması
ve Cevri’nin bunları görünce hiddetlenip dışarı çıkması”



“Aslıhan”

Saz ile meydanda olma ve sazın erkek kahramanın her resminde bulunması özellikle Kerem’de dikkat çekici boyuttur. Kerem’in yanmış olduğu ve Aslı’nın yanmaya başladığı sahnenin resminde de kırık bir saz dikkat çekmektedir. Kahramanın öldüğü imgesi kırık saz ile betimlenmiştir.



“Aslıhan’ın yanması”

Kerem’in ölüm anında sazın kırık olması ve öldükten sonra ise Aslı ile buluşmuş olarak resmedilen sahnede sazın bir bütün halinde gösterilmesi Kerem ile birlikte sazının da canlandığına işaret etmektedir.

Hikâyelerde âşık ve sazın birbirini tamamlamasıyla birlikte incelenmesi gereken bir başka kavram da anlatılardaki ezgi kalıpları ve kerem havaları gibi türkülerdir. Türk halk müziğinde rastlanan özel ezgi kalıbına sahip Kerem havalarının adını Âşık Kerem’den aldığını düşünen Altınay, farklı yörelerde farklı adlarla anılmalarına karşılık bulunduğu yörenin ezgi kalıbına uygun olarak seslendirildiklerini belirtir (Altınay, 2006: 717-725). “Âşık ve saz

şairlerinin her makamdan usulsüz olarak âşık tavrı içinde terennüm ettikleri kıtalara ‘kerem’ denir. Bunlarda güftelerin başında ve arasında taksim tarzında saz parçaları çalınır. Bu kıtalar çoğunlukla ‘Kerem ile Aslı’ hikâyelerinden seçilir ve yanık nağmelerde tiz perdelerde seyreden makamlardan gazel tarzında okunur.” (Karadeniz, 1982: 178).

Süleyman Şenel, âşık havalarının adlarını; “şiir tür ve biçimlerinden, halk tarafından yaşadığı kabul edilen âşıklardan, deyişlerin sahibi âşıkların isimlerinden, yer ve etnik topluluk adlarından, hikâye kahramanlarından, deyişmelerden” aldığını ifade ederek çok bilinen âşık havalarından bazılarının başka yörelerde değişik bir isimlerle adlandırılabilceğine dikkat çeker (Şenel, 1991: 554).

“Âşık mûsikisinde Kerem havaları da önemli bir yer tutmaktadır. Yurdumuzun hemen her yöresinde ve yurt dışında yaşayan soydaşlarımız arasında pek çok Kerem havasına tesadüf edilmiştir. Kars-Erzurum yöreleriyle Azerbaycan âşıkları arasında son derece yaygın olan bu havalara Keremî makamlar da denir. Bugüne kadar tesbit edilen Kerem havalarının sayısı 100 civarında olup muhtelif yörelerde şu isimlerle okunurlar: Kesik Kerem, yanık Kerem, kandilli Kerem, kalpaklı Kerem, açık Kerem, hicranî Kerem, Antep Keremi, guba (kuba) Kerem, yedekli Kerem, zencirli Kerem, yahyalı Kerem, tatyan Kerem, düz Kerem, Nuri Kerem, dik Kerem, Kerem güzellemesi, Keremî, Kerem zarıncısı (zarıncı Kerem), Kerem göçtü (Aslı Keremi), Kerem gurbeti (gurbetî Kerem), sallama Keremi, at üstü Keremi (yorgun Keremi), döğme Keremi, yüğrük Kerem, Kerem şikeste (Ehmedî Kerem) vd. Kerem havalarının büyük bir kısmı Âşık Kerem’in deyişleriyle söylenmekle beraber Âşık Kerem’e ait olmayan örnekler de çoktur. Kerem havaları üzerinde de henüz yeterli çalışmalar yapılmamıştır.” (Şenel, 1991: 555).

Saz ve aşığın birbirinden ayrı olamayacağı vurgusu çalışmanın ve hikâyelerin birçok yerinde geçmektedir. Bunun yanında aşığın kutsalı olan sazı ve onu çalmadaki mahareti aşığın daha fazla itibar görmesini sağlamaktadır. “Dış görünüş bakımında kimlik göstergesi” (Özarslan, 2001: 171) kabul edilen saz, âşığın simgesidir. Âşık ve saz o kadar bütünleşmiştir ki, bu âşıklara/sanatçılara “saz şairi” de denilmektedir. Köprülü’ye göre; “Esasen saz şairleri tabirinden de çok iyi anlaşılacağı gibi, meslekten yetişmiş asıl âşıklar arasında, sazı olmayan, saz çalmayan bir şair tasavvur olunamaz.” (Köprülü, 1962: 19).

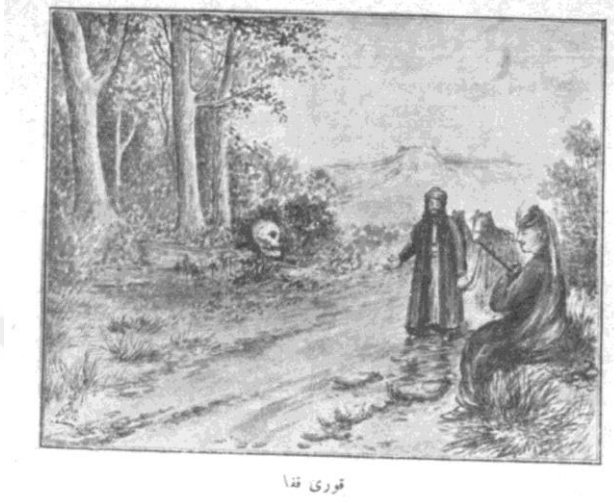
Anadolu’da saza büyük saygı gösterilir. “*Sazını ayak altına asalar*” sözü bir ozana / âşığa en büyük hakaret ve bedduadır (Kalafat 1993: 33). Anadolu âşıkları arasında yaygın olarak devam eden, sazı çalmadan önce üç defa öpüp başa koyma geleneği de kopuza / saza duyulan saygının günümüzde de sürdüğünün bir göstergesidir. Bu uygu- lamanın kökenleri eski ozanlara dayan- maktadır: Ozanlar da kopuzu “*öpüp başa koyarak çalarlardı. Düşman ona el süremezdi. Yere konulması günah sayılırdı*” (Gazimihal 1958: 1653).

Hikâyelerin hareketinde, gidişatında ve dinleyicinin hikâyeye dâhil olmasında önemli bir etken olan saz, üslup özelliği ve dikkat çekici olması bakımından kıymetli bir unsurdur. Halk hikâyelerindeki nesir kısımlarının icrasına “*dille söyleme*” denirken, manzum kısımların icrasına “*telle söyleme*” adı verilir (Boratav, 2018: 138). Âşık Garip hikâyesinde, Âşık Garip “Hoca, derdim çoktur dil ilen söylenmez, tel ilen söylenir” diyerek sazı eline alıp söylemeye başlar.

Saz çalabilme yeteneği âşıklar arasında yer alabilmenin ve o ortamda saygıdeğer olabilmenin birinci koşulu olarak görülmektedir. Hikâyenin gidişatını değiştiren ve bir anda öğrenmenin mümkün olmadığı, ancak olağanüstü bir olayla -rüya yoluyla- öğrenilecek bir yetenek olduğu için saz çalmak veya bu yolla öğrenmek de kahramanın hikâyede ve dinleyiciler arasında itibarını artırmaktadır. Saz çalmayı ve saz çalmanın inceliklerini rüyada / bade içme sonucu öğrenme motifi Âşık Garip, Asuman ile Zeycan gibi hikâyelerde de mevcuttur. Rüyadan uyandırıldıktan sonra usta- sının yanına giden Asuman, ustasının saz çalmasını beğenmeyecek kadar saz çalmada ustalaşır. Aynı şekilde Zeycan da saz çalmayı rüyasında öğrenir. Âşık Garip hikâyesinde, kahvedeki herkes sırasıyla saz çalıp yanındakine uzatır. Sıra Maksut’a gelince, o, saz çalmayı bilmediğini söyler. Orada bulunan herkes bu duruma güler. Kel Oğlan Maksut’a “Senin utanıp arlanman yok mu? Altı aydır şairlerin yanında hizmet edersin. Gene bilmem dersin”, der. Şairlerin kendisine saz çalmayı öğretmediklerini söyleyen Maksut, çok utanarak evine gider ve abdest alarak yatsı namazından sonra “iki rekât hacet namazı” kılarak dua eder, ağlayarak uykuya dalar. Rüyasında yâr elinden bâde içer. Nuranî yüzlü bir pîr, Maksut’a “sazın üstüne saz, sözün üstüne söz gelmesin” der. Aynı şekilde Şah Senem de rüyasında Maksut’un elinden dolu içer. Her ikisi birden rüyasında saz çalmayı, doğmaca şiir söylemeyi öğrenir. Sabah uyanan Maksut, kahveye gider; saz çalmak isteyince, ustası, “biz sana bir şey öğretmedik” diyerek kızar ve onun ısrarı üzerine “Al oğlan çal, amma sazın bir telini kırarsan ben de senin başını patlatırım” deyip sazı eline verir. Maksut işitenleri hayran bırakacak bir

performans sergiler. Saz çalmayı rüyasında öğrendiğini ustası anlayan ustası sazını ona armağan eder.

“Hikâyelerde kahramanın âşık olması (birini sevmesi) ile saz çalıp şiir söyleme yeteneği birbirine bağlı iki motif olarak gözükmektedir” (Türkmen, 1974: 17).



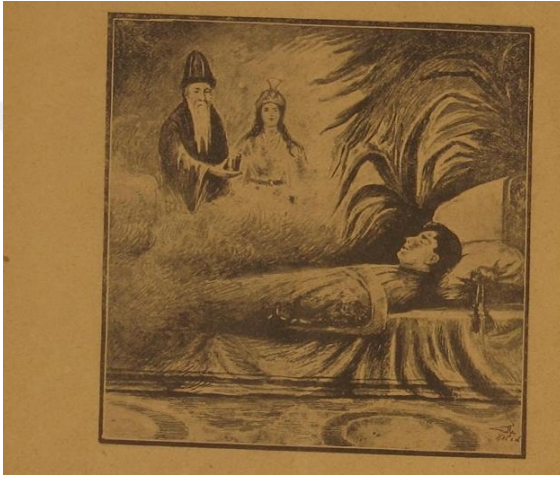
“Kuru kafa”

Halk hikâyeleri metinlerarasılık bağlamında kayda değer benzerlik ve göndermelerin olduğu metinlerdir. Bu benzerliği gözler önüne serecek en güzel örnek ise Aslı ile Kerem hikâyesindeki kuru kafa motifidir. Yukarıdaki resimde Kerem yolda gördüğü Kurukafa ile konuşmakta olduğu çizilmiştir. Kuru kafa motifine ilk olarak Dâsitân-ı Cümcüme Sultan eserinde yer verildiğini işaret eden Özkan Daşdemir, Cümcüme Sultan hikâyesinin Haz. İsa ve kuru kafa arasında geçen konuşma motifi üzerine kurulu bir metin olduğuna dikkat çekmektedir. “Rivayete göre, Hz. İsa bir gün yolda yürürken çürümüş bir kemiğe rastlar; kemiğe dil vermesi için Allah’a niyazda bulunur. Kemik, Allah’ın izniyle dile gelir. Hz. İsa, kemikle konuşur. Cümcüme hikâyesindeki kuru kafa motifi, Kerem ile Aslı hikâyesiyle birçok bakımdan benzerlik taşımaktadır.” (Daşdemir, 2015: 398). Kerem ile Aslı hikâyesinin matbu nüshasında Kerem, Kemerbeli’nde Sofu ile giderken yol üzerinde bir kuru kafa görür ve onunla konuşur, Kuru Kafa Kerem’e hayattayken çok zengin olduğundan ve nihayetinden ecel şarabını içtiğinden bahseder.

Zeki Velidi Togan, Kerem ile Aslı ve diğer hikâyelerdeki kuru kafa motifinin bize İran edebiyatından geçtiğini söylemiştir (Elçin, 2000: 30).

Shakespeare'in Hamlet'inde de benzer bir kuru kafa motifi mevcuttur. Kerem ile Aslı'daki kuru kafayla diyalog, Hamlet'te teknik olarak değişmiş, Hamlet'in ruh dünyasının fırtınaları içinde bir monoloğa dönüşmüştür (Daşdemir, 2015: 400).

Rüyada bade içme, kırklar ya da ak sakallı görme ve kahramanın âşık olacağı kızın isminin ya da kendinin gösterilerek “âşık olma” durumu âşık tarzı halk hikâyeleri için önemli bir motiftir. Raznihan ile Mahfiruz hikâyesinde de rüyada âşık olma motifi resmedilmiştir. Raznihan'ın rüyasında ak sakallı ile birlikte Mahfiruz'u gördüğü bir hayal/rüya çerçevesi ile işlenmiştir. Bu hikâyede iki sevgili başka bir resimde yan yana getirilmemiştir.

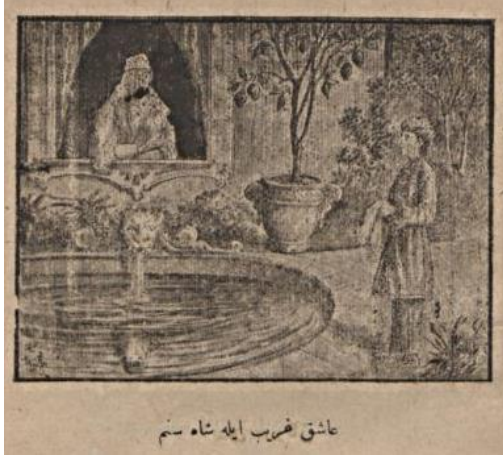


Matbaa harfli baskılarda sevgiliyi ilk kez görme ve bayılma durumu işlenmemiş bunun yerine sevgililerin buluşması resmedilmiştir.



“Arzu ile Kanber’in bahçede oturup muhabbet etmeleri”

“Asumanla Zeycan’ın masumane muhabbetleri”



“Âşık Garip ile Şah Senem”



“Efendim bu yayla sizin midir”



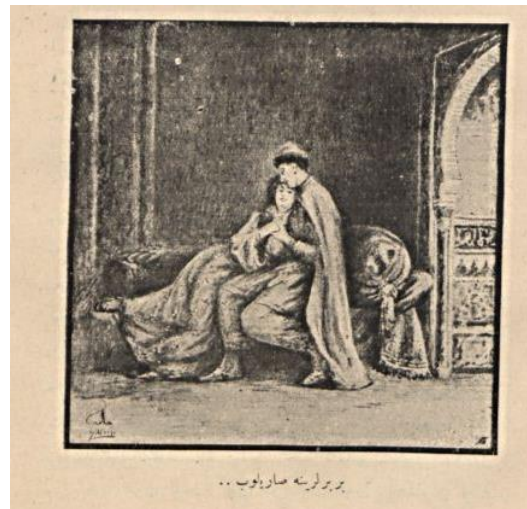
“Kerem ile Aslı bahçede”



“Melikşah kızı odadan alıp dışarı çıkardı”



“Şah İsmail odada bir güzel kızın gergef işlediğini gördü”



“Birbirlerine sarılıp..”

Matbaa harfli nüshalarda düğün/ölüm sonundan her ikisinin de resmedildiğinin örneği vardır. Kerem ile Aslı'da âşıkların öldükten sonra birbirlerine kavuşmuş halleri gösterilmiştir. Bu şekilde okuyucunun sevenlerin kavuştuğuna dair merakı giderilmeye çalışılmıştır.



قاریک جزای مانوه و معنویسی ایدی

“Karının ceza-yı maddiye ve maneviyesi idi”

Ancak yalnızca kabir resmi verilerek bitirilen hikâyeler mevcuttur.



عرضو وقبرک مزادری آراسنده قره چالی جمسی .



موک نوات

“Arzu ve Kanber’in mezarları arasında kara çalı imiş”

Düğün gecesi ya da eğlence gecesi şeklinde resmedilerek sonlandırılan hikâyeler aşağıdakilerdir:



“Mesudiyet gecesi”



“Sofi’nin düğünü”



“Asumanla Zeycan’ın düğünü icra olunuyor”



“Âşık Garip’in düğünü”



“Zifaf gecesi Cevri’nin Gül ile Sitemkâr’a hizmet etmesi”



“Şah İsmail’in düğünü icra olunuyor”

Melikşah ile Güllühan ve Raznihan ile Mahfiruz hikâyelerinde ise bir son motif resmi işlenmemiştir.

Hem taş baskısı hem matbaa baskısı olan hikâyelerdeki resimlerin birbirini tekrar etmediği görülmektedir. Aynı epizotta bulunan resimler bile ayrıntılarla değiştirilerek farklı işlenmiştir.

Olay örgüsü içinde saz çalan kadın kahramanın varlığına rağmen taş baskıda elinde saz olan bir kadın resme yansımamışken matbaa harfli baskıda kadın kahraman da sazıyla birlikte resimlerde yer almıştır.

Matbaa harfleriyle basılan eserlerde yer alan resimlerde iç-dış mekân ve kıyafet gibi unsurların batılı hayat tarzına ait çizgileri yansıttığı görülmektedir.

Hikâyelerin epizotlarında herhangi bir değişiklik olmamasına rağmen resim sayısı bakımından farklılıklar göze çarpmaktadır. Taş baskılarda en fazla 9 (Şah İsmail) resim bulunurken matbaa baskılı 10 (Şah İsmail), 20 (Tahir ile Zühre), 26 (Kerem ile Aslı) resimli hikâyeler bulunmaktadır.

SONUÇ

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerini el yazması, taş baskı, matbaa harfli baskı (1928’e kadar Arap harfleriyle, sonrasında Latin harfleriyle yapılan baskılar) biçiminde gruplandırmak mümkündür. Hikâyelerin yeni ilavelerle genişletilmesi veya yeni bir türde ortaya konulması ile elde edilerek “yeniden yazma” olarak adlandırılan baskıları da vardır. Bunların her biri arasında baskı tekniği ve fiziki özellikler yanında üslup ve içerik farklılıklarına da rastlanır. Bu araştırma yazılı ortamda Arap harfli hikâye metinlerini ele almıştır.

Şimdiye kadar yapılan hikâye çalışmalarında ortam farkı ayrıntılı incelenmemiştir. Bu çalışmalar çoğunlukla ele alınan hikâyenin epizot-motif açısından değerlendirilmesiyle oluşturulmuş, hikâyenin şekil ve üslup özellikleri ayrıntılı bir şekilde ele alınmamıştır.

Bu çalışmaya konu olan on üç hikâyenin çeşitli kütüphanelerden ve arşivlerden 37 el yazması, 36 taş baskı, 17 matbu nüsha elde edilmiştir. El yazması nüshaların en eskisi 1208 (1793/1794) en yenisi 1317 (1899/1900) tarihli; en eski taş baskı nüsha 1850, en eski matbaa harfli nüsha H. 1329 / M. 1911 tarihini taşır. Taş baskı ve matbaa harfli en yeni nüshalar ise 1928 tarihlidir.

Yazmalarda aynı eserde birden fazla hikâye bulunabilir, taş baskı kitapların gövdesinde ve kenarında farklı eserler yer alır. Ancak matbu kitaplarda müstakil hikâyeler yer alır.

Âşık tarzı halk hikâyelerinin yazılı ortamdaki üslubu destanlardan, masallardan, meddahlıktan, realist halk hikâyesinden alınan unsurların karışımıdır. Arap harfli matbu nüshaların üslubunda ise bunlara ilaveten yer yer modern roman ve öykü etkisine rastlanılır. Bu etki, hikâyelerin adlandırılmasına da yansır. Anlatıların başlıklarında hikâye, destan, kıssa, kitap, menakıp gibi terimlerin yer alması bununla açıklanmalıdır.

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin girişlerinde kullanılan kalıp ifadelerde üslup birliği bulunmaktadır. Hikâyelerin girişinde yer alan kalıp ifadeler üç ortamda da aynı içeriğe sahiptir. “Raviyan-ı ...” klişesi ardından zaman, mekân ve şahıs tanıtılır. Ancak hikâyelerin bitiş cümlelerinde durum aynı değildir. El yazması ve taş baskı eserler, sonunda “temmet”, “hitam” gibi kelimeler kullanılması bakımından

benzerdir ancak matbu nüshalarda hikâyenin bitişi istisnası olmaklar beraber “son” kelimesi ile ifade edilir. Olay akışında kullanılan bağlayış formellerinde de benzer üslup özellikleri dikkat çeker. Yazar-anlatıcı burada geleneksel kalıpları kullanarak okuyucuya hitap etmektedir.

Sözlü hikâye geleneğinde yoğun yer kaplayan ara sözler yazılı ortamda yok denecek kadar azdır. Arasözlerin sözlü ortamda yer alan hikâyelerde sıklıkla kullanılması araştırmacıları yazılı metinlerde arasözlerin karşılığını bulmaya yönlendirmiş bu sebeple birtakım yanlışlıklar yapıldığı tespit edilmiştir.

Hikâyelerde birinci derecedeki erkek ve kadın kahraman dışındaki şahısların ayrıntılı anlatımı yapılmaz. Hikâyenin baş karakterleri olan erkek ve kadın kahraman dışında kişi tasvirine yer verilmez.

Âşık tarzı halk hikâyelerinde sosyal kültürel ve felsefi arka plan hikâyelerin üslubunu belirleyen öncelikli faktörlerdir. Yazma ve taş baskı eserlerde anlatıcı benzer bir anlatım üslubu kullanır, matbu nüshalarda ise anlatım modern hikâye ve romana yakındır.

Hikâyelerde standart bir epizot formu ve sırası söz konusudur. Epizotlarda çekirdek olay aynı olmakla birlikte her hikâyede olaylar tali unsurlarla çeşitlenmekte, farklı mekân ve şahıslarla üslup zenginleşmektedir. Anlatıcı hâkim bakış açısına sahiptir.

İncelenen âşık tarzı halk hikâyesi nüshalarının tümünde geleneğin oluşturduğu ortak bir dil söz konusudur. Ancak bu dilin yazma, taş baskı ve matbu nüshalarda tedrici bir gelişme kaydettiği görülmektedir. El yazması tekniğinin doğasında var olan “yazdığını değiştirememesi” özelliğinden dolayı yazıcı bazı ifade bozukluklarını onarma imkânından yoksun bulunmaktadır. Bu yoksunluğun ortaya çıkmasında dönemin kâğıt ve mürekkep tüketiminin sınırlı oluşu, yazıcıların yazı diline aşinalıklarının zayıf, hatta yetersiz oluşu, sözlü rivayetten yazıya ilk kez geçirilme gibi faktörlerin de etkili olduğunu belirtmek gerekir. Taş baskı eserlerde basılmadan önce her sayfanın bir ön düzenlemeye tabi olması bahsedilen faktörlerin etkisini kısmen azaltmıştır. Ancak bu eserlerin en kısa sürede okuyucuya ulaştırılması çabası, baskı aşamalarının ehil olmayan kişiler tarafından gerçekleştirilmesi, baskı makinelerinin iptidai oluşu gibi nedenlerle bu eserlerde dil ve üslubun yazmalardan çok farklı olmadığı görülmektedir. Arap harfleri ile matbaada basılan eserler ise daha gelişmiş baskı tekniği eşliğinde daha profesyonel yayıncılar

tarafından okuyucuya ulaştırılmıştır. Hatta bu baskı tekniğiyle yayımlanan hikâyelerin bir kısmının iç kapağında “yeni usule tahvil eden” kaydının bulunması yayıncı, naşir, yazar katkısının ileri boyutlarda olduğunu göstermektedir.

El yazması hikâyelerin metinleri imla bakımından en fazla hatayı içeren metinlerdir. Taş baskı hikâyelerde kısmen giderilmiş olmakla birlikte imla hatalarının devam ettiği görülür. İmla konusunda en gelişmiş metinler, Arap harfleriyle yapılan matbaa baskılarıdır bu nüshalarda noktalama işaretlerinin varlığı da metinlerine modern eser üslubundan büyük ölçüde etkilenildiğini göstermektedir.

Hikâyelerin nazım kısımlarının farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Aynı hikâyenin yazma, taş baskı ve matbu nüshalarında aynı epizotta her zaman aynı şiirler yer almayabilir veya bir nüshada yer alan şiir diğer nüshada bulunmayabilir. Bunun yanında aynı epizotta yer alan aynı şiirlerin ufak değişiklikler ile bir başka nüshada bulunduğu durumlar da oldukça fazladır.

Âşık tarzı halk hikâyelerinin yazılı ortama aktarılmasının, sözlü ortamın yüz yüze iletişimindeki etkiyi ortadan kaldırdığı, ancak daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşma imkânı doğurduğu bilinmektedir. Bu imkân, toplumun daha geniş bir kesimini gelenekle tanıştırmıştır. Ancak bu bir değişim sürecini de doğal olarak beraberinde getirmiştir. İçerik, dil ve üslup bakımından ortaya çıkan bu değişimler hikâyelerin çeşitli toplum katmanlarındaki ve farklı zamanlardaki algılanışı ile doğrudan ilgilidir.

Bu araştırma sırasında bazı araştırmacıların farklı kütüphanelerde bulunan aynı nüshaları farklı baskılar olarak gösterdikleri gözlemlenmiştir. Bazı araştırmalarda ise taş baskı ve matbu nüshaların karıştırıldığı görülmektedir. Bütün bu gözden kaçan hususların telafisi için iyi bir halk hikâyeleri kataloğunun hazırlanması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Akkaş, Saffet (1999). *Derdiyok ile Zülfüsiyah Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akman, Eyüp (2009). *Melikşah ile Güllühan Hikâyesi (İnceleme-Metinler)*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Aksel Malik, (1960). *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Akşam Gazetesi, “Süleyman Tevfik Öldü”. (1939). <https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1939-12-01/3> Erişim Tarihi: 20.09.2023

Aktaş, Şerif (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Birlik Yayınları.

Aktaş, Şerif (1986). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yay.

Albayrak, Nurettin (2005). “Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve Taş Baskısı Halk Hikâyelerine Bazı Katkılar”, *Osmanlı Araştırmaları*. XXVI. 39-49.

Alptekin, Ali Berat (1999). *Kirmanşah Hikâyesi*. Ankara: Akçağ Yay.

Alptekin, Ali Berat (2000). “Hayvan Masallarının Formel Yapısı”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 7(17), 157-185.

Alptekin, Ali Berat (2009). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akçağ Yay.

Alptekin, Ali Berat; Coşkun, Nizamettin (2006). *Çıldır Âşık Şenlik Divanı*. Ankara: Çıldır Belediyesi Yayınları.

Alsaç, Fevziye (2017). *Anadolu Masallarında Yapı, İzlek ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altınay, F. Reyhan (2006). “Türk Halk Müziğinde Kerem Havaları ve Buldan’daki Örnekleri”, İrfan Ertuğrul, Turgut Tok (Ed.) *Buldan Sempozyumu Bildirileri*, (s.717-726). Denizli: Pamukkale Üniversitesi

Altınışıık, Muhammet Emin (2023). *Türk Halk Bilimi Araştırmalarında Cönkler (Biçim ve İçerik)*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.

Atnur, Gülhan (2011). *Şîrvân Şâh ile Şemâ'il Banu Hikâyesi*, Erzurum: Fenomen Yay.

Atnur, Gülhan. (2007). "Kazan Tatarlarında Şah Senem ve Garip Hikâyesi", *Milli Folklor*, 76, 149-156.

Aydoğmuş, Seher (2019). *Anadolu Halk Resimleri Figürlerinin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Bal Geldi, Nazlı (2016). *Kerem ile Aslı Hikâyesinin Sembolik Çözümlemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bali, Muhan (1973). *Ercişli Emrah ile Selvihan Hikâyesi Varyantların Tesbiti ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Balkaya, Adem (2022). *Raznihan ile Mahfiruze (Karşılaştırmalı Metin)*. Erzurum: Fenomen Yay.

Başgöz, İlhan (1945). "Doğu Anadolu'da Folklor Derlemeleri Hakkında Bazı Notlar". *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 4(1), 97-101.

Başgöz, İlhan (1949) *Biyografik Türk Halk Hikâyeleri (Kahramanları, Teşekkülleri, Saz Şairlerinin Eserleriyle Münasebeti)*, [Yayımlanmamış Doktora Tezi].

Başgöz, İlhan (1986). "İnsan Adları ve Toplum", *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yay.

Başgöz, İlhan (2002). *Sibirya'dan Bir Masal Anası*, Ankara: Kültür Bakanlığı

Başgöz, İlhan (2003). "Sözlü Anlatımda Ara Söz: Türk Hikâye Anlatıcılarının Şahsi Değerlendirmelerine Ait Bir Durum İncelemesi", (Çeviren: Metin Ekici), *Milli Folklor*, yıl 13, Sayı 50, 86-104.

Başgöz, İlhan (2012). *Türkölü Aşk Hikâyeleri/Bir Gösterim Olarak*, İstanbul: Pan Yay.

Boratav, Pertev Naili (1982) *Folklor ve Edebiyat 1*, İstanbul: Adam Yayıncılık

Boratav, Pertev Naili (1984). *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.

Boratav, Pertev Naili (2015). *100 Soruda Türk Folkloru*, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Boratav, Pertev Naili (2018). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara: BilgeSu Yay.

Boratav, Pertev Naili (2019). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Can, Adem (2013). “Romanda Zaman Meselesi”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9, 107-137.

Cemiloğlu, Mustafa. (1997). “Azerbaycan ve Anadolu Halk Hikâyelerinde Kahramanların Âşık Olması ile ilgili Motifler”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3, 62-91.

Çelik, Celaleddin (2007). “Bir Kimlik Beyanı Olarak İsimler: Kişi İsimleri Üzerine Sosyolojik Bir Yaklaşım”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 2, 5-21.

Çelikbağ, Tahir (2017). “Osmanlı El Yazmaları’nda Dini Konular ve Siyer-i Nebi Minyatürleri Hakkında”, *Tarih Okulu Dergisi*, XXXII, 537-558.

Çetin Gedik, Nilgün (1998). *Şah İsmail Halk Hikâyesi Üzerinde Monografik Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çetin, İsmet (2020). *Türk Halk Hikâyeciliği Türkiye Sahası*. Ankara: Nobel Yay.

Çetin, İsmet (2021). “Halk Hikâyelerinde Toplumsal Kurallar ve Evlilik”, *Hamza Zülfikar Armağanı*, (ss.173-186). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çevik, Mehmet (2014). “Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikâyeciliği”, *Turkish Studies*, 9(12), 113-123.

Çoban, Ahmet (2004), *Edebiyatta Üslûp Üzerine*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Daşdemir, Özkan (2015). Düzyazı Şeklinde Yeniden Yazılan Anonim Bir Cümcüme Hikâyesi, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 37, 387-414.

Daştan, Nihangül (2023). *IV. Murad ve İsmail Çelebi Hikayesi Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Demir, Rugeş; Öztürk, Mehmet (2022). “Âşık Garip Hikâyesi’nin Yeni Bir Varyantı ve Çözümlemesi”, *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 72-81.

Derman, Gül (1988). *Resimli Taş Baskı Halk Hikâyeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.

Devellioğlu, Ferit (2015). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dıġıroġlu, Filiz, (2020). “Osmanlı Matbuatında Acemler: Şirket-i Sahafiye-i İraniye”. *Osmanlı Araştırmaları*, LVI, 225-258.

Dönmez, İrfan (2008). *Türk Baskıresminin Gelişim Sürecine Katkısı Olan Kurum ve Sanatçılar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Durak, Turan (2000). *Hikâyet-i Âşık Garib (Çeviri-Transkripsiyon-Metin-İnceleme-Sözlük)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Durmuş, İsmail (2001). “İstitrat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (c. 23, 401-402. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Dursun, Aysun; Torun, Damla (2020). “Türk Halk Anlatılarında Anne Arketipi”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(30), 537-554.

Duymaz, Ali (1996). *Nevruz Bey Hikâyesi (İnceleme-Metinler)*. Aydın: Milli Folklor Yay.

Duymaz, Ali (2001). *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Duymaz, Ali (2014) “120. Yılında Halk Hikâyesi Araştırmaları Tarihine Bir Bakış”, *Akademik Kaynak*, 2 (3), 1-23.

Duymaz, Ali (2019). “Dede Korkut Kitabı Yazmalarında Başlık-İçerik İlişkisi Üzerine Bazı Tespit ve Değerlendirmeler”. Ferdi Güzel-Turgay Kabak (Ed.), *Dünya*

Kültür Mirası Dede Korkut Uluslararası Sempozyumu (25-27 Nisan 2019/Bayburt) Bildiri Kitabı. Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları, 105-119.

Düzgün, Dilaver (2005). *Erzurum'da Kahvehaneler ve Âşık Kahvesi Geleneği*, Ankara: Aktif Yay.

Düzgün, Dilaver (2013). “Türk Halk Hikâyelerinde Şiir Söyleyen ve Yazan Kadınlar”. Metin Ergun (Ed.), *Türk Halk Edebiyatı İncelemeleri Saim Sakaoğlu Armağanı* (179-186). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Düzgün, Dilaver (2018). “Sözlü Gelenekteki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Yapısı”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 61, 255-271.

Düzgün, Dilaver (2022). “Üretim, İcra ve Aktarım Ortamları Bakımından Sözlü ve Yazılı Kültür”, *Culture and Civilization*, 1(3), 1-5.

Düzgün, Dilaver (2023). “Âşık Tarzı Hikâye Geleneği Araştırmalarında Bilgi ve Yöntem Güncelleme Sorunları ve Çözüm Önerileri”, *Culture and Civilization*, 1(4), 1-11.

Düzgün, Dilaver; Sümbüllü, Aslıhan (2023). “Sözlü Gelenekteki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Üretim ve İcra Biçimlerindeki Değişimin Geleneğe Etkileri”, *Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 71, 1-8.

Eberhard, Wolfram (2002). *Güneydoğu Anadolu'dan Âşık Hikâyeleri*. (Çev.: Müfide Kocaoğlu van der Hoeven). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ece, Selami (2015). *Klasik Türk Edebiyatı Araştırma Yöntemleri I-II*. Erzurum: Fenomen Yay.

Elçin, Şükrü (2000). *Kerem ile Aslı Hikâyesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Emeksiz, Abdulkadir (2018). “Edebi Sosyal ve Kültürel Faaliyetleriyle Kırımlı Süleyman Sûdî Bey”. Kutluk Kağan Sümer (Ed.), *100. Yılında Kırım Halk Cumhuriyeti, Kurultay ve Numan Çelebi Cihan'ın Şehadeti Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (ss. 70-80), İstanbul.

Erbudak Duran, Serpil (2004). *Hurşit ile Mahmihri Hikâyesinin Varyantlarıyla Karşılaştırılması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erol, Mehmet (2018). “Kurbani ile Perüzat Hikâyesinin Çorum Yazma Varyantı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Asia Minor Studies-International Journal of Social Sciences*, 6(12), 240-259.

Erünsal, İsmail E. (2013). *Osmanlılarda Sahaflık ve Sahaflar*, İstanbul: Timaş Yay.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1958). “Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelte me Kopuzu” *Türk Folkloru Araştırmaları*, 5 (104), 1653-1655.

Gedik, Nilgün (1998). *Şah İsmail Hikâyesi Üzerinde Monografik Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler

Gerçek, Selim Nüzhet (2001). *Türk Taş Basmacılığı*. Ankara: M.E.B. Yay.

Gökalp Alpaslan, Gonca (2002). *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gökyay, Orhan Şaik (1993). “Cönk”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (8, 73- 75). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Görkem, İsmail (2000). *Halk Hikâyeleri Araştırmaları-Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*. Ankara: Akçağ Yay.

Gümüş, İbrahim (2019a). “Süleyman Sûdî’nin Türk Folklor Tarihindeki Yeri”. *Milli Folklor*, 123, 124-133.

Gümüş, İbrahim (2019b). *Elif ile Mahmut Hikâyesi (İnceleme-Metin)*. İstanbul: Hiper Yay.

Günay, Umay (1992). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yay.

Gündüz, Osman (2016). “Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana Aktarımlar Ya Da İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Post-Modern Anlatıcı Profilleri”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 57, 1781-1789

Güneş, Arif (2004). “Kıssa”, *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (c.4, s.133). Ankara: Akm Yay.

Gürçayır Teke, Selcan. (2020). *Türk Halk Biliminde Derleme/Çalışmalar, Tartışmalar*. Ankara: Geleneksel Yay.

Güvenç, Ahmet Özgür (2019). *Halk Anlatılarının Yeniden Yazım Sürecinde Tepegöz*, İstanbul: Ötüken Yay.

Hakan, Saime (1993). *Taş Baskıda Halk Sanatı ve Akademik Sanat*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İrmak, Yılmaz; Ava, Uğur (2017). “Âşık Garip Hikâyesinde Arketipsel Sembolizm”, *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 6(13), 16-28.

Kahraman, Alim (2011). “Taş Basması”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (c. 40, 144-145). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Kalafat, Yaşar (1993). “Geçmişten Günümüze Türk Halk İnançlarında Işık”. *Millî Folklor*, 20, 32-34.

Kanar, Mehmet (1998). “Hikâye”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (c. 17, 485). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Kaplan, Mehmet (1986). *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları

Kaplan, Mehmet (2007). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, İstanbul: Dergâh Yayınları

Kaplan, Mehmet (2019). *Sevgi ve İlim*, İstanbul: Dergâh Yayınları

Kaplan, Mehmet; Akalın, Mehmet; Bali, Muhan (1973). *Köroğlu Destanı*. Ankara.

Karadağ, Metin (1988). “Şirvan Şah ve Şemail Banu Hikâyesi Üzerine Bir Araştırma”. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(2), 32-35.

Karadeniz, M. Ekrem. (1982). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Karataş, Turan. (2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Sütun Yayınları.

Kavruk, Hasan (1998). *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Ankara: M.E.B. Yay.

Kızıloğlu, Müjdat (2021). “Türklerin Ad Verme Kültüründe Ad Verici Profili”. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 4 (7), 45-64.

Koçu, Reşat Ekrem (1959). *İstanbul Ansiklopedisi*, (c. 2, 873) İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi Neşriyat Kollektifi.

Köprülü, M. Fuad, (1962). *Türk Saz Şairleri*, cilt I-V, Ankara: Millî Kültür Yayınları.

Köprülüzade Mehmed Fuat (1930). *XVII Asır Saz Şairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*, İstanbul.

Köse, Nerin (1996). “Türk Halk Hikâyelerinde (Yapı) Structure”. *Millî Folklor Yayınları*, 8(4). 21-60.

Kúnos, Ignác (1892, 1893). “Türkische Volksromane In Klain-Asien”, *Ungarische Revue*, XII, 201-211, 453-468; XIII, 304-316.

Moyle, Natalie K. (1997). “Türk Halk Hikâyelerinde Aşık İmajı”, (Çev.: Rifat Alişiroğlu), *Millî Folklor*, 36, 82-86.

Ocak, Ahmet Yaşar (1990). *İslam, Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay.

Önal, M. Naci. (2006). “Yazma, Matbu ve Sözlü Varyantlar Arasında Bir İnceleme: Şah İsmail Hikâyesi Örneği”, *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-79935/vii-milletlerarasi-turk-halk-kulturu-kongresi-bildirile-.html> Erişim Tarihi: 09.09.2022

Örnek, Sedat Veyis (2000). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Özarslan, Metin (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özarslan, Metin (2006). *Ferhat ile Şirin Mukayeseli Bir Araştırma*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Özdemir, Fatma (2020). “Coğrafya Alanında Hazırlanmış İlk Matbu Kitaplar ve Eserlerinin İncelenmesi”. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 20, 510-534

Öztürk, Serdar (2006). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Halk Kitaplarını Modernleştirme Çabaları, *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 21, 47-72.

Radloff, Wilhelm- Ignaz Kúnos (1998). *Proben Der Volksliteratur Der Türkischen Stamme VIII*, (Çev.: Saim Sakaoğlu- Metin Ergun). Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Sakaoğlu, Saim (1972). “Asuman ile Zeycan Hikâyesi I”. Atatürk üniversitesi *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5, 51-81.

Sakaoğlu, Saim; Duymaz, Ali (1996). *Hurşit ile Mahmihri Hikâyesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sakaoğlu, Saim; Alptekin, Ali Berat; Sakaoğlu, Yurdanur; Şimşek, Esmâ (1997). *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri II*. (Cilt I-II). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.

Sakaoğlu, Saim (2019). *Masal Araştırmaları-1*, Ankara: Akçağ Yay

Saussey, Edmond (1952). *Türk Halk Edebiyatı*, (Çev. İlhan Başgöz) Ankara: Emek Basım-Yayımevi.

Sayar, Sait (2021). “Süleyman Tevfik’in Düzenlediği Halk Hikâyelerinin Yazılı Kültür Ortamındaki Eş Metinlerinde Noktalama İşaretlerinin İşlevleri”, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22, 179-198.

Sayar, Sait. (2023). *Süleyman Tevfik Özzorluoğlu ve Halk Bilimi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Niğde: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Spies, Otto (1941). *Türk Halk Kitapları Mukayeseli Masal Bilgisine Bir İlâve*, (Çev.: Behçet Gönül), İstanbul: Eminönü Halkevi Neşriyatı.

[Özzoroğlu], Süleyman Tevfik (2011). *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Elli Yıllık Hatıralarım* (Hızl.: Tahsin Yıldırım, Şaban Özdemir), İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları,

Şenel, Süleyman (1991). “Âşık Musikisi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (c. 3, 553-556). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Şener, N. Bilge (1996). *Hurşit ile Mah Mihri Hikayesi (İnceleme-Metin)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şengül, İdris. (2002). “Kıssa”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (c. 25, 498-500). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Şimşek, Esmâ. (1987). *Arzu ile Kanber Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şimşek, Esmâ. (1997). “Mani Şeklindeki Şiirlerle Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri Var Mıdır?”, *Milli Folklor*, 33, 36-41.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, “cönk” <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 20.05.2023

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, “yazma” <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 07.07.2023

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, “naşir” <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 28.11.2023

Tekin, Mehmet (2019). *Roman Sanatı I Romanın Unsurları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tomo, Bilgi (2001). *Gül ile Sitemkâr Hikayesi Üzerinde Karşılaştırmalı Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türkmen, Fikret (1974). *Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Türkmen, Fikret (1998). “Hikâye”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (c.17, 488-491). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Türkmen, Fikret (2004). Dede Korkut Hikayelerinde Ara Sözler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 46(1998/1), 153-160.

Türkmen, Fikret (2015). *Tahir ile Zühre (İnceleme-Metin)*. Ankara: AKM.

Türkmen, Fikret; Cemiloğlu, Mustafa (2009). *Âşık Mevlüt İhsani'den Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: TDK Yayınları.

Türkmen, Fikret; Cemiloğlu, Mustafa (2009). *Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: TDK Yayınları.

Türkmen, Fikret; Taşlıova, Mete; Tan, Nail (2008). *Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: TDK Yayınları.

Türktaş, Mevlüt Metin (2019). “Türklerde Ad Verme ile İlgili Bazı Tespitler, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 17, 34-44.

Uçar, Fatma Nur. (2017). *1876-1923 Yılları Arasında İstanbul'daki Kütüphane İmtiyaz Sahipleri, Kütüphaneleri ve Katalogları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uğur Çerikan, Fidan; Kazancı, Sinan (2020). “Arzu ile Kanber Hikâyesinin Yeni Bir Varyantı ve Çözümlemesi”, *Avrasya Uluslararası Araştırmaları Dergisi*, 8(23), 20-44.

Yalvaç, Melek (2019). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tarihi Kentsel Çevrede Mekânlar Üzerinden Bir Semt Okuması: Cağaloğlu Semti Örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yazıcı, Hüseyin (1998). “Hikâye”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (c. 17, 479-480). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Yılar, Ömer (2014). *Halk Hikâyesi Olarak Ferhad ile Şirin*, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Yıldızbaş, Süleyman (1993). *Asuman ile Zeycan Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yolcu, Mehmet Ali (2011). “Azerbaycan Masallarında Formeller ve Formel Unsurlar”, *Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 75-78.

Yücel Çetin, Ayşe (2016). *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*, İstanbul: Kitabevi Yay.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Aslıhan SÜMBÜLLÜ
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	Makaleler 1. Düzgün, D. ve Sümbüllü, A. (2020). “Koroğlu’nun Silistre Kolu”, <i>Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi</i>, 65, 532-544. 2. Düzgün, D. ve Sümbüllü, A. (2023). “Sözlü Gelenekteki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Üretim ve İcra Biçimlerindeki Değişimin Geleneğe Etkileri”, <i>Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi</i>, 71, 1-8. 3. Düzgün, D. ve Sümbüllü, A. (2023). “Yazılı Ortamdaki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerine Verilen Adlar”, <i>Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i>, 17, 151-160. Eser İnceleme Yazıları

	1. Sümbüllü, A. ve Düzgün, D. (2019). “Paldır Kültür Kentleşmeler”, <i>Milli Folklor</i>, 123, 222-229. 2. Düzgün, D. ve Sümbüllü, A. (2019). “Folklore and Cinema”, <i>Milli Folklor</i>, 131, 233-237. 3. Sümbüllü, A. (2021). “Dede Korkut Araştırmalarına Katkı Boyutunda Yeni ve Kapsamlı Bir Araştırma: Nehir Destan Oğuzname (Oğuz Bitig)”, <i>Culture and Civilization</i>, 1, 78-79. Bildiriler 1. Düzgün, D. ve Sümbüllü, A. (2021). “Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde Hazırlanan Lisans Tezlerinde Köroğlu Derlemeleri”, Uluslararası Türk Dünyasında Destan ve Köroğlu Sempozyumu, Erzurum, Türkiye, 24-25 Haziran 2021. 2. Düzgün, D. ve Sümbüllü, A. (2021). “Âşık Yaşar Reyhani'nin Yorumuyla Almanya'ya İşçi Göçünün Ortaya Çıkardığı Sorunlar”, Uluslararası Âşık Yaşar Reyhani Sempozyumu, Bursa, Türkiye, 10-11 Aralık 2021. 3. Düzgün, D. ve Sümbüllü, A. (2023). “Arap Harfleriyle Basılan Âşık Tarzı Hikâye Kitaplarının Kapak Bilgilerindeki Değişim ve Dönüşüm Süreci”, 10. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Ankara, Türkiye, 11-14 Aralık 2023. Ansiklopedide Madde Sümbüllü, A. (2022). İntibâhü't-Tâlibîn, Türk Edebiyatında Eserler Sözlüğü, Ahmet Yesevi Üniversitesi.
İş Deneyimi	

Çalıştığı Kurumlar	
Projeler	1. Uluslararası Türk Dünyasında Destan ve Köroğlu Sempozyumu (Araştırmacı)-Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi. (2021) 2. Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Yazılı Ortamda Geçirdiği Değişim ve Dönüşüm (Araştırmacı)-Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi. (2021). 3. Okul Öncesi Eğitiminde Masal Öğretiminin Beslenme Saatinde Uygulanması (Araştırmacı)-Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi. (2023). 4. Âşık Tarzı Hikâye Geleneği Kavramı (Araştırmacı)-Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi. (2023).
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	16/08/2024