

**T.C.  
FIRAT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**DENGBÊJLİK GELENEĞİ VE ÂŞIK  
EDEBİYATI İLE KARŞILAŞTIRILMASI**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN  
Yrd. Doç. Dr. Birol AZAR**

**HAZIRLAYAN  
Canser KARDAŞ**

**ELAZIĞ-2013**

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**DENGBÊJLİK GELENEĞİ VE ÂŞIK EDEBİYATI İLE KARŞILAŞTIRILMASI**

**DOKTORA TEZİ**

DANIŞMAN  
**Yrd. Doç. Dr. Birol AZAR**

HAZIRLAYAN  
**Canser KARDAŞ**

Jürimiz, 20.09.2013 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

**Jüri Üyeleri:**

- 1. Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN**
- 2. Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK**
- 3. Prof. Dr. Şener DEMİREL**
- 4. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN**
- 5. Yrd. Doç. Dr. Birol AZAR**

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun .../.../..... tarih ve ..... sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

**Prof. Dr. Enver ÇAKAR**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

**ÖZET****Doktora Tezi****Dengbêjlik Geleneği ve Âşık Edebiyatı ile Karşılaştırılması****Canser KARDAŞ****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı****ELAZIĞ – 2013, Sayfa: XVIII+291**

Kültür taşıyıcısı konumunda olan halk sanatçıları halk kültürünün sonraki kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Teknolojinin hızla ilerlemesi sonucunda sözlü gelenekler özellikle sözlü kültür anlatıcıları çağa uyarak varlıklarını devam ettirmekte kimi yönleri ile yozlaşıp zamanla yok olmaktadır. Günümüzde Türkiye’de sözlü kültür aktarıcıları olan âşık ve dengbêjlerin sayısı gittikçe azalmaktadır.

Aynı coğrafyada yaşayan, günlük yaşamın her noktasında ortak paydaları bulunan Türk ve Kürtlerin sözlü kültür aktarıcıları olarak âşıklar ve dengbêjlerin sanatçı kişiliği kazanmaları sırasında geçirdikleri evreler, icra ettikleri ürünlerin ayrı ayrı şekil, içerik ve üslup açısından incelenmiştir. İki gelenek etrafında oluşan tüm uygulamalar etraflıca karşılaştırılmıştır.

Yapılan karşılaştırmalar sonucunda usta malı ürün söyleme, irtical yeteneğinin aranması, çırak yetiştirme, hikâye anlatma gelenekleri gibi çeşitli müşterekliklere ve mahlas alma, saz çalma, rüya görme, tarih bildirme vb. farklılıklara ulaşılmıştır. Geleneklerde bulunan müşterekliklerin farklılıklardan çok daha fazla olduğu görülmüştür. Bu da toplumların ne derece birbirleri içe geçtikleri ve ayrılmaz bir bütün hâline geldiğini gösteren bir kanıt olarak karşımıza çıkmaktadır.

Âşıklar ve dengbêjler sanatlarını geleneklerinden de kopmayarak varlıklarını zor şartlar altında devam ettirmeye, geçmiş ile gelecek arasında kültürel bağ kurmaya

devam ettirmektedirler. Teknolojinin ilerlemesi sonucunda birçok kişi tarafından âşıklık ve dengbêjliğin bitme noktasına geldiği iddia edilse de yeni şartlara göre kendilerini yeniledikleri görölmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Âşık, Dengbêj, Sözlü Kültür, Gelenek, Anlatı, Tür, Karşılaştırma

**ABSTRACT****Doctorate Thesis****Dengbêj Tradition and Its Comparison With Minstrel Literature****Canser KARDAŞ****The University of Fırat****The Institute of Social Science****The Department of Turkish Language and Literature****ELAZIĞ-2013, Pages: XVIII+291**

The folk artists who being in the position of transferring culture, play important roles in the transferring of folk culture to the next generations. As a result of rapid advancement of technology, oral traditions are in some ways continue to exist adapting to the times and in some ways degenerate and gradually disappearing. Today the number of bards and dengbêjes who being transmitters of the oral culture in Turkey are gradually decreasing.

The stages which the bards and dengbêjs who being the transmitters of the oral culture of Turks and Kurds -living in the same geographical area and having common denominator in every corner of life- faced during acquiring artistic personality and their products have been examined in terms of forms, content and style. The whole practices which occurring around of the two tradition have been compared in detail.

As a result of comparisons done it had been obtained differences about various commons like master-crafted manufacture, requesting of ability for extemporaneous, training of apprentice, storytelling traditions and getting pseudonym, playing reed, seeing dream, reporting date etc. It has been observed that the common aspects in the traditions are much more than differences. This is appeared as an evidence showing how societies pass into each other and has become an integral whole.

Bards and dengbêjs are continue to arts under difficult conditions not breaking from the traditions and to establish cultural ties between the past and the future. Although it is claimed that by many people the tradition of minstrelsy and dengbêj have

almost run out as a result of advancement of technology, it is observed that they are renewing themselves according to the new requirements.

**Key Words:** Bard, Dengbêj, Oral Culture, Tradition, Narrative, Genre, Comparison

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET .....</b>	<b>II</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>IV</b>
<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	<b>VI</b>
<b>TABLolar LİSTESİ .....</b>	<b>XIII</b>
<b>ÖN SÖZ .....</b>	<b>XIV</b>
<b>KISALTMALAR .....</b>	<b>XVIII</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
I. Kültür .....	1
I.1. Tarihsellik ve Süreklilik.....	2
I.2. Toplumsallık .....	3
I.3. Öğrenebilirlik.....	3
I.4. İşlevsellik .....	3
I.5. Bütünleştiricilik .....	4
I.6. Değişkenlik .....	4
II. Sözlü Kültür .....	5
III. Yazılı Kültür .....	9
IV. Elektronik Kültür.....	9
V. Sözlü Tarih .....	10
VI. Sözlü Kültür ve Sözlü Tarih İlişkisi .....	12
VII. Bellek Teorileri .....	13
VII.1. Kolektif/Toplumsal Bellek .....	13
VII.2. Kültürel ve İletişimsel Bellek .....	14
VII.3. Kaydedici ve İşlevsel Bellek .....	16
VII.4. Negatif Bellek.....	16

## BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1. TÜRKİYEDE DENGEBÊJLİK GELENEĞİ.....</b>	<b>18</b>
1.1. Dengbêj Kavramı.....	18
1.2. Dengbêjliğe Başlama.....	21
1.3. Dengbêjlik Geleneği ve Dengbêjlik Geleneğini Besleyen Kaynaklar .....	24
1.3.1. Çıracak Yetiştirme.....	26

1.3.2. Mahlas Alma .....	27
1.3.3. Usta Malı Ürünler Söyleme .....	28
1.3.4. İrticalen Söyleme .....	29
1.3.5. Atışma .....	30
1.3.6. Dedim-Dedi Tarzı Söyleme (Min go-got/Dibê-dibêje): .....	35
1.3.7. Gurbete Çıkma .....	39
1.3.8. Nazire Yapma Geleneği .....	40
1.3.9. Tarih Bildirme .....	40
1.3.10. Hikâye Anlatma Geleneği .....	41
1.3.11. Destan Söyleme Geleneği .....	43
1.4. Dengbêjlerin Yetiştigi Çevreler .....	44
1.4.1. Köy Dengbêjleri .....	45
1.4.2. Aşiret Dengbêjleri .....	45
1.4.3. Ağa (Aşiret Reisleri/Mir/Paşa) Dengbêjleri .....	46
1.4.4. Gezgin Dengbêjler .....	46
1.4.5. Tarikat Dengbêjleri (Qesîdebêjler) .....	47
1.5. Dengbêjlik Geleneğinde İcra Ortamları .....	48
1.5.1. Divanhane .....	50
1.5.2. Şevbuhêrk/Şevbêrk .....	52
1.5.3. Tarihin Yeniden Canlandırıldığı Mekânlar: Dengbêjler Evi (Mala Dengbêjan) .....	52
1.6. Dengbêjlik Geleneğinde Kullanılan Enstrümanlar .....	53
1.6.1. Kaval (Bilûr) .....	54
1.6.2. Mey (Dûdûk) .....	54
1.6.3. Ribab .....	55
1.7. Dengbêjlik Geleneğinin Oluşumu ve Tarihi Seyri .....	55
1.7.1. Başlangıcından XVII. Yüzyıla Dengbêjlik Geleneği ve Dengbêjler .....	56
1.7.2. XVII. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Kadar Dengbêjlik Geleneği ve Dengbêjler... ..	57
1.7.3. XX. Yüzyılda Dengbêjlik Geleneği ve Dengbêjler .....	57
1.7.4. Günümüzde Dengbêjlik .....	58
1.8. Dengbêjlik Geleneğinde Kadın Dengbêjlerin Yeri .....	61
1.9. Dengbêjlik Geleneğinde Ermeni Dengbêjlerin Yeri .....	62

1.10. Dengbêjlik Geleneğinin Sözlü Tarih Çalışmalarına Kaynaklık Etmesi ve Toplumsal Hafıza .....	65
---	----

## İKİNCİ BÖLÜM

<b>2. TÜRK KÜLTÜRÜNDE ÂŞIK EDEBİYATI VE ÂŞIKLIK GELENEĞİ .....</b>	<b>66</b>
2.1. Türk Kültüründe Âşıklık Geleneğinin Yeri ve Kaynakları .....	66
2.2. Âşık Edebiyatı .....	68
2.2.1. Âşık Kavramı .....	68
2.2.2. Âşıklık Geleneği.....	69
2.2.2.1. Usta-Çırac İlişkisi .....	71
2.2.2.2. Saz Çalma .....	73
2.2.2.3. Gurbete Çıkma .....	76
2.2.2.4. Mahlas Alma.....	76
2.2.2.5. Rüya Görme-Bade İçme .....	78
2.2.2.6. Tarih Bildirme.....	80
2.2.2.7. İrticalen Söyleme .....	81
2.2.2.8. Âşık Karşılaşmaları (Fasıl) .....	81
2.2.2.8.1. Hoşlama .....	82
2.2.2.8.2. Hatırlama/canlandırma .....	83
2.2.2.8.3. Tekellüm.....	83
2.2.2.8.3.1. Ayak açma.....	84
2.2.2.8.3.2. Öğütleme (Nasihât) .....	85
2.2.2.8.3.3. Bağlama-muamma .....	86
2.2.2.8.3.4. Sicilleme.....	88
2.2.2.8.3.5. Yalanlama .....	89
2.2.2.8.3.6. Taşlama/Takılma.....	89
2.2.2.8.3.7. Tüketmece (Daraltmaca).....	89
2.2.2.8.3.8. Uğurlama.....	90
2.2.2.9. Nazire Yapma Geleneği.....	93
2.2.2.10. Dedim-Dedi Tarzı Söyleyiş .....	94
2.2.2.11. Destan Söyleme Geleneği.....	95
2.2.2.12. Hikâye Anlatma Geleneği.....	96
2.2.3. Âşıkların Yetiştığı Çevreler (Âşık Zümreleri) .....	97

2.2.3.1. Kasaba-Şehir Âşıkları .....	99
2.2.3.2. Köy Âşıkları.....	99
2.2.3.3. Konar-Göçer Âşıklar.....	99
2.2.3.4. Dinî-Tasavvufî Şiir Söyleyen Âşıklar.....	100
2.2.4. Âşıklık Geleneğinde Kullanılan Enstrümanlar .....	100
2.2.4.1. Bağlama .....	101
2.2.4.2. Kemeçe .....	101
2.2.5. Âşıklık Geleneğinin İcra Ortamları.....	101
2.2.6. Anadolu'da Âşıklık Geleneğinin Oluşumu ve Tarihî Seyri.....	102
2.2.6.1. XVI. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları.....	104
2.2.6.2. XVII. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları .....	105
2.2.6.3. XVIII. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları .....	106
2.2.6.4. XIX. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları.....	106
2.2.6.5. XX. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları .....	108
2.2.6.6. Günümüzde Âşıklık Geleneği.....	109
2.2.7. Âşıklık Geleneğinde Kadın Âşıkların Yeri .....	111
2.2.8. Âşıklık Geleneğinde Ermeni Âşıklar (Aşuğlar).....	112
2.2.9. Âşıklık Geleneğinin Sözlü Tarih Çalışmalarına Kaynaklık Etmesi ve Toplumsal Hafıza .....	113

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3. ÂŞIK EDEBİYATI VE DENGEBÊJ EDEBİYATINDA TÜR VE ŞEKİL .....</b>	<b>115</b>
3.1. Âşık Edebiyatında Tür ve Şekil.....	115
3.1.1. Âşık Edebiyatında Şekiller.....	121
3.1.1.1. Mâni .....	121
3.1.1.2. Koşma .....	121
3.1.1.3. Destan .....	122
3.1.2. Âşık Edebiyatında Türler .....	122
3.1.2.1. Güzellemeler .....	122
3.1.2.2. Semaîler .....	123
3.1.2.3. Yiğitlemeler/Koçaklama .....	124
3.1.2.4. Taşlamalar .....	125
3.1.2.5. Destanlar .....	126

3.1.2.6. Ağıt .....	128
3.1.3. Âşık Edebiyatında Üslup.....	129
3.1.4. Anlatım Özellikleri.....	130
3.1.4.1. Dil Yapısı .....	131
3.1.4.2. Söz Varlığı .....	132
3.1.4.3. Cümle Yapısı .....	132
3.1.4.4. Deyimler .....	132
3.1.4.5. Atasözleri .....	133
3.1.4.6. Alkış ve Kargış (Dua ve Beddua) .....	133
3.1.4.7. İkilemeler .....	135
3.1.4.8. Konuşma Dili Unsurları.....	136
3.1.5. Âşık Şiirinde Muhteva .....	137
3.1.6. Âşık Şiirinde Şekil .....	139
3.1.6.1. Nazım Birimi .....	139
3.1.6.2. Ana kafiye (Ayak) .....	139
3.1.6.3. Kafiye ve Redif .....	141
3.1.6.3.1. Yarım kafiye .....	142
3.1.6.3.2. Tam kafiye .....	142
3.1.6.3.3. Zengin kafiye .....	142
3.1.6.3.4. Tunç kafiye .....	143
3.1.6.3.5. Redif .....	143
3.1.6.3.6. Ölçü .....	144
3.2. Dengbêj Edebiyatında Tür ve Şekil.....	144
3.2.1. Dengbêjlikte Türler .....	148
3.2.1.1. Kılâm .....	148
3.2.1.2. Stran .....	157
3.2.1.3. Lawik .....	157
3.2.1.4. Şer .....	162
3.2.1.5. Dîlok .....	165
3.2.1.6. Lawij/Lawje: .....	168
3.2.1.7. Heyranok.....	172
3.2.1.8. Payîzok (Pîrêpayizok).....	179
3.2.1.9. Şeşbendî .....	183

3.2.1.10. Bêlîte/Bêrîte .....	184
3.2.1.11. Destan .....	185
3.2.1.12. Şîn [Ağıt] .....	196
3.2.2. Dengbêjlik Geleneğinde Üslup .....	207
3.2.3. Anlatım özellikleri .....	211
3.2.3.1. Dil yapısı .....	212
3.2.3.2. Söz Varlığı .....	212
3.2.3.3. Cümle Yapısı .....	213
3.2.3.4. Deyimler .....	213
3.2.3.5. Atasözleri .....	214
3.2.3.6. Alkış ve Kargış (Dua ve Beddua) .....	214
3.2.3.7. İkilemeler .....	216
3.2.3.8. Konuşma Dili Unsurları .....	217
3.2.4. Dengbêjlik Ürünlerinde Muhteva .....	217
3.2.5. Dengbêjlik Ürünlerinde Ahenk Unsurları .....	222
3.2.5.1. Nazım Şekli .....	222
3.2.5.2. Ana Kafiye .....	225
3.2.5.3. Kafiye .....	227
3.2.5.4. Ölçü .....	230
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM .....</b>	<b>232</b>
<b>4. DENGBEJLIK VE ÂŞIKLIK GELENEKLERİNİN KARŞILAŞTIRMASI..</b>	<b>232</b>
4.1. Âşıklık ve Dengbêjliğin Oluşumları ile Gelenek Bakımından Karşılaştırılması	237
4.1.1. Âşık ve Dengbêj Kavramları .....	237
4.1.2. Âşıklık ve Dengbêjlik Geleneklerinin Oluşumu .....	238
4.1.3. Mahlas Almaları .....	239
4.1.4. Enstrüman Çalmaları .....	240
4.1.5. Rüya Motifi .....	241
4.1.6. Usta Malı Ürünleri Söyleme .....	242
4.1.7. İrticalen Söyleyeme .....	242
4.1.8. Tarih Bildirme .....	243
4.1.9. Nazire Yapma .....	244
4.1.10. Dedim Dedi'li Tarzı Söyleyiş .....	245
4.1.11. Usta-Çırak İlişkisi .....	245

4.1.12. İcra Ortamları .....	247
4.1.13. Hikâye Anlatma .....	249
4.1.14. Destan Söyleme.....	252
4.1.15. Âşıkların ve Dengbêjlerin Yetiştikleri Çevreler .....	252
4.1.16. Kadın Âşık ve Dengbêjler .....	253
4.1.17. Ermeni Âşık (Aşuğ) ve Dengbêjler.....	255
4.1.18. Âşıklık ve Dengbêjlik Geleneklerinin Başlangıcı, Tarih Gelişimi .....	256
4.1.19. Âşıklık ve Dengbêjlik Geleneklerinin Günümüzdeki Durumu.....	257
4.1.20. Âşıklık ve Dengbêjlik Geleneklerinin Sözlü Tarih Kaynaklık Etmesi .....	258
4.2. Âşıklık ve Dengbêjlik Kültür Geleneği Çerçevesinde Oluşan Tür ve Şekiller ..	259
4.3. Âşıklık ve Dengbêjlik Kültür Geleneği Çerçevesinde Oluşan Üsluplar .....	261
4.4. Âşıklık ve Dengbêjlik Ürünlerinde Muhteva .....	261
4.5. Âşıklık ve Dengbêjlik Kültür Gelenekleri Çerçevesinde Oluşan Anlatım Özellikleri .....	262
4.6. Âşıklık ve Dengbêjlik Kültür Gelenekleri Çerçevesinde Oluşan Ürünlerin Ahenk Unsurları .....	263
<b>SONUÇ .....</b>	<b>265</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>270</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>281</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>	<b>291</b>

**TABLolar LİSTESİ**

<b>Tablo 1.</b> Özkul Çobanoğlu Tarafından Oluşturulan Tür ve Şekil Özelliklerinin Gösterildiği Tablo .....	118
<b>Tablo 2.</b> Şeref Boyraz'ın Âşık Edebiyatında Şekiller İçin Önerdiği Tablo .....	120
<b>Tablo 3.</b> Dengbêj Edebiyatının Tür Özellikleri.....	207

## ÖN SÖZ

“Dengbêjlik Geleneği ve Âşık Edebiyatı ile Karşılaştırılması” başlığını taşıyan çalışmamızda amaç, ülkemizde var olan dengbêjlik geleneğini bütün yönleri ile ele almak, âşıklık geleneği ile karşılaştırmak, söz konusu iki unsurun ortaklık ve ayrımını belirleyip bu gelenekleri edebiyat ve kültür çalışmaları çerçevesinde sunmak ve tanıtmaktır.

Avrupa’da sözlü kültür üzerine çalışmalar, Türkiye’ye göre çok erken başlamıştır. Türkiye’de yüzyılı aşkın süredir sözlü kültür, pek çok açıdan ele alınmış ve çalışmaları yapılmıştır. Sözlü kültür kapsamına giren Anonim Halk Edebiyatı ve Âşık Edebiyatı birçok açıdan incelenmiş ve incelenmeye devam etmektedir. Ancak Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerimizde yüzyılların birikimi ile oluşmuş, günümüzde de canlı olarak devam eden Dengbêjlik geleneği üzerine ne yazık ki sadece iki yüksek lisans çalışması yapılmıştır. Bu tezleri, sosyoloji alanında hazırlandığı için, edebiyat açısından değerlendirmek yanlış olacaktır. Çalışmanın bu alandaki boşluğu, tam olarak doldurmasa da, önemli oranda azaltacağına inanıyoruz.

Çalışmamızda âşıklık ve dengbêjlik geleneği tüm yönleri ile ele alınmış, her iki gelenek kapsamında oluşan türler açıklanmıştır. Özellikle dengbêjlik geleneği ve türleri ile ilgili mümkün olduğunca örnekler verilmiş, bu alandaki boşluk doldurulmaya çalışılmıştır. Her iki geleneğin farklı ve ortak yönlerini belirlemek, çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Çalışmanın konusu; âşıklık geleneği, dengbêjlik geleneği, bu iki gelenek etrafında oluşan türler ve her iki geleneğin bütün yönleri ile karşılaştırılmasıdır. Bu çerçevede ülkemizin sınırları esas alınarak inceleme yapılmıştır.

Çalışma yapılırken farklı bilim dallarının metodolojilerinden yararlanıldı. Türkiye’de âşık edebiyatı üzerine yapılan inceleme metodolojilerine benzer metodoloji, dengbêjlik geleneği için de uygulandı. Âşıklık ve dengbêjlik geleneği bütün yönleri ile açıklandıktan sonra karşılaştırmalı edebiyatın hem doğu ekolü olarak tabir edilen Fransız ekolü hem de batı ekolü yöntemlerinden yararlanılarak değerlendirmeler yapıldı. Değerlendirmelere, âşık ve dengbêj kavramlarının karşılaştırılması ile başlanmış, her iki geleneğe özgü kültürel öğeler ayrıntılı olarak karşılaştırılmış, ortak ve farklı noktalar belirlenmiştir. Hem âşıklık geleneği hem de dengbêjlik geleneği etrafında oluşan türler de ayrı ayrı irdelenmiş, ahenk ve şekil özellikleri karşılaştırılmıştır.

Çalışmamızda temel konu âşıklık geleneği ve dengbêjlik geleneği olmakla beraber, konunun somutluk kazanabilmesi için, yazılı kültür, sözlü kültür, elektronik kültür, sözlü tarih ve bellek teorileri de incelenmiştir. Bu terimler, her birinin çok boyutlu olması nedeniyle, ayrı bir tez konusu olabilecek niteliktedir. Çalışmanın amacına uygun olarak sadece yazılı kültür, sözlü kültür, elektronik kültür, sözlü tarih ve bellek teorileri arasındaki fark belirtilmiş, konu çerçevesi bakımından karşılaştırma yapılmış, bu karşılaştırmalar sonucunda dengbêjlik ve âşıklık geleneğinin hangi kültür ortamında varlığını sürdürebildiği ve bu sanatları icra edenlerin kültürel belleği anlaşılmasına çalışılmıştır.

Özellikle dengbêjlikle ilgili yapılan çalışmaların çok sınırlı ve alandaki metinlerin azlığı göz önüne alındığında, hem yapılan çalışmanın önemli olduğu, hem de alana yeni metotlar getireceği umulmaktadır. Dengbêjlik, dengbêjliğin icrası, bu çerçevede oluşan sözlü gelenekler, oluşan tür ve şekiller, aktarım biçimleri ve içerikleri üzerinde durulmuş olması da konuya yeni bir bakış kazandıracaktır.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda tezin çerçevesi şu şekildedir:

- Ülkemizde âşıklık geleneği, dengbêjlik geleneği, geleneğe bağlı türler ve bunların karşılaştırılması genel bir çerçeve içinde yapılmıştır.
- Geleneklerin oluşumları, geleneksel uygulamaları ve tarihsel gelişimleri incelenmiştir.
- Geleneklerin bugünkü durumları değerlendirilmiştir.
- Âşıklık geleneği ile ilgili bilgilerde, araştırmacılar tarafından daha önce yapılan çalışmalar esas alınmıştır.
- Dengbêjlik ile ilgili bilgiler, sınırlı sayıda yazılı kaynak ve çeşitli yörelerde inceleme ve derleme çalışmaları yapılarak oluşturulmuştur.
- Her iki gelenek karşılaştırılırken ortaklık ve ayrımlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

Temel amaç olarak, ‘Dengbêjlik ve Âşıklık Geleneğinin Karşılaştırılması’ olan çalışma, giriş ve dört bölümden oluşmaktadır.

Girişte; farklı yönleri ile kültür, sözlü kültür, yazılı kültür, elektronik kültür, sözlü tarih ve bellek teorileri tanımlanmış tez boyunca kullanılan kavramlar açıklanmıştır.

“Türkiye’de Dengbêjlik Geleneği” adını taşıyan birinci bölümde; ülkemizde âşıklık geleneği, geleneğin etrafında oluşan uygulamalar, aşamalar, tarihçe, gelenekte kadının yeri ve aşuğlar anlatılmıştır.

“Türk Kültüründe Âşık Edebiyatı ve Âşıklık Geleneği” adını taşıyan ikinci bölümde; dengbêjlik geleneğinin oluşumu ve aşamaları tüm yönleri ile ele alınıp gelenekle ilgili, ülkemiz esas alınarak, bir tarihçe hazırlandı. Kadınların geleneğe katılımı ve Ermeni dengbêjler hakkında bilgi verilmiştir.

“Âşık Edebiyatı ve Dengbêj Edebiyatında Tür ve Şekil” adını taşıyan üçüncü bölümde; âşıklık geleneği ve dengbêjlik geleneği kapsamında oluşan tür ve şekil konusu ayrı ayrı ele alındı. Her iki gelenekteki ürünler hakkında bilgi verilirken konu, örneklerle somutlaştırılmaya çalışıldı.

“Dengbêjlik ve Âşıklık Geleneklerinin Karşılaştırılması” adlı dördüncü bölümde; her iki gelenek tüm yönleri ile karşılaştırıldı. İki gelenek etrafında oluşan tür ve şekil özellikleri bu bölümde de karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmalarla ortaklık ve ayrımlar belirlenmiştir.

Sonuç kısmında; elde edilen bulgular üzerinde bazı değerlendirmeler yapılmış, geleneklerin gelecek kuşaklara ulaşabilmesi için çeşitli öneriler sunulmuştur.

Çalışmamız; kaynaklar, indeks ve çeşitli dengbêj fotoğraflarının bulunduğu ekler kısmı ile sona ermektedir.

Çalışmanın “Türkiye’de Dengbêjlik Geleneği” adlı ikinci bölüm ve “Âşık Edebiyatı ve Dengbêj Edebiyatında Tür ve Şekil” adlı üçüncü bölüm metinleri Kürtçe-Türkçe verilmiştir. Özel isimler ve vurgulanması gereken durumlar herhangi bir değişiklik yapılmadan olduğu gibi verilmiştir. Kimi yaygın kullanımların asıl şekli dipnot olarak verilmiştir.

Çalışma süresince bana her türlü desteği sunan, zamanlı zamansız aramalarımı hoşgörü ile karşılayan, kütüphanesinden yararlanmama izin veren danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Birol AZAR’a, çok yoğun iş temposuna rağmen zaman ayırabilen hocam Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK’e, doktora öğrenimim süresince desteklerini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Ahmet Buran’a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Doktora süresince sabrı ve desteğiyle her zaman yanımda olan eşim Leyla KARDAŞ’a da şükranlarımı sunuyorum.

Çalışma sırasında desteklerini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma; ayrıca çalışma boyunca görüştüğüm hoşgörölü, misafirperver ve ilgilerinden dolayı farklı şehirlerde bulunan tüm dengbêjlere teşekkür eder en derin saygılarımı sunarım.

**ELAZIĞ/Eylöl 2013**

**Canser KARDAŞ**

**KISALTMALAR**

- C.** : Cilt  
**Çev.** : Çeviren  
**hzl.** : Hazırlayan  
**s.** : Sayfa  
**S.** : Sayı  
**vb.** : Ve benzeri  
**vd.** : Ve diğerleri  
**yay.** : Yayın  
**yy.** : Yüzyıl

# GİRİŞ

## I. Kültür

Akademik dünyada üzerinde uzlaşılabilen birçok terim bulunmaktadır. Bu terimlerden biri de kültürdür. Kültür kelimesi esas olarak Latince'de 'toprağı işleme' anlamına gelmektedir. Ancak kelime batı dillerinde anlam değişikliğine uğrayarak 'yüksek genel bilgi' şeklinde Türkçeye geçmiştir. Her toplum için ayrı bir kültür tanımı yapılmıştır. Bunun sebebi ise bir toplumda çok önemli olarak görülen bir olgunun diğer toplumda hemen hemen hiç önem verilmeyen bir olgu olabilmesidir.

Bir milletin kendine has özellikleri kültür tanımı içerisinde ön plana çıkarıldığı için kültür her toplum için millilik vasfını taşır. Bunun yanında ideolojik bakımdan da çok farklı tanımlamalar yapılmıştır. Belli başlı tanımlar ise şu şekilde sıralanabilir:

Türkiye'de genel olarak kültüre daha çok millilik vasfı eklenerek tanımlanmıştır. Kültürü milli olarak tanımlayan ilk kişi Ziya Gökalp'tir. Gökalp kültürü "*Kültür (hars) bir milletin dinî, ahlâkî, hukukî, muakalevî, bedî, lisanî, iktisadî, fenni hayatlarının âhenkli mecmuasıdır.*" (Gökalp, 1972: 30) şeklinde tanımlamaktadır. Tanımlamadan da anlaşılacağı gibi bir milletin hem maddi hem de manevi tüm değerleri kültür içinde değerlendirilerek bir topluluğun sosyal davranışları ve teknik kuruluşlarının o topluluğun kültürünü oluşturduğunu ifade edebiliriz.

Bir milletin milli kültürünü din, dil, sanat, edebiyat, gelenek, görenek, eğitim, düşünce ve davranış tarzları gibi öğeler oluşturmaktadır. Bu değerler bir milleti başka milletlerden ayırmaya yarar ve aidiyet duygusunu geliştirir. Bu öğeler bir topluluğun yaşam tarzını belirler.

Topluluğun tüm maddi ve manevi değerlerinin öğeleri, yüzyıllar hatta bin yılları içeren süren süreklilik sonucunda oluşturduğu birikimler, topluluğun kültürü olarak bilinmektedir.

Kültürü milli bir öğe olarak tanımlayan Dursun Yıldırım, milletin hayatında fertlerin kabulleriyle müştereklik gücüne erişen ve milli kimliği oluşturan maddi ve manevi faaliyetlerin bütünü olduğunu belirtmektedir (Yıldırım, 1998: 38).

Bozkurt Güvenç, kültürü toplumun üyesi olan insanın yaşayarak, yaparak öğrendiği ve aktararak öğrettiği, maddi-manevi her şeyden oluşan karmaşık bir bütün olarak değerlendirmektedir (Güvenç, 1993: 15).

Orhan Hançerlioğlu, kùltürü bir toplumun duyuş ve düşünüş birliğini sağlayan değerlerin tümü olarak tanımladıktan sonra, insanların kendi etkinlikleri ve kendi amaçlarına uygun olarak yeniden kurdukları doğa biçimindeki betimlemesiyle, kùltürün durağan olmadığını ve sürekli kendi içinde bir değişim hâlinde olduğunu vurgulamıştır (Hançerlioğlu, 1996: 250).

Wallerstein'a göre kùltür, modern dünya sisteminin ideolojik muharebe alanıdır. Topluluklar kendilerini başka topluluklardan ayırmak için kùltürü kullanır (Wallerstein 1993: 256).

Garbner, kùltürü biraz farklı bir açıdan değerlendirmiştir. Kâinatın doğasını, onun nasıl yaratıldığını ve işlediğini, onunla belirli bir zaman dilimi, yer ve toplum içinde doğru ve yanlış şekilde nasıl yaşayacağımızı anlatan hikâyeler toplamı olarak değerlendirmektedir. Yani insanları diğer varlıklardan ayıran temel öğe insanların hikâyelerden yaratılan bir dünya içerisinde yer almasıdır. Bu hikâyeler de kùltürü oluşturmaktadır (Çığ, 2006: 23).

Kùltür terimine, toplumsal değişim çerçevesinde farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu anlamlara göre farklı tanımlamalara gidilmiştir. Yukarıda verilen çeşitli tanımlarda da görüldüğu gibi örf, adet, din, ahlak, günlük hayat ve sanatın kùltür değerleri olduğu konusunda neredeyse bir fikir birliğine varılmıştır.

Kùltür incelemeleri disiplinler arası bir alandır. Kùltür; sosyoloji, antropoloji, tarih, edebiyat ve halk bilimi gibi birçok sosyal bilimin inceleme alanına girer. Dolayısıyla kùltür incelemeleri tek taraflı değildir.

Toplumları oluşturan değerler bir bütündür parçaları birbirinden soyutlanamaz. Gerek karar alma, iletişim veya başarının ödüllendirilmesi, gerekse inançlar, ideolojiler ve toplumsal tasarım gibi öğeler kùltürden ayrı düşünülemez.

Kùltürü tüm boyutlarıyla anlayabilmek için altı temel özelliğinin bilinmesi gerekmektedir. Bu özellikleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

### **I.1. Tarihsellik ve Süreklilik**

Kùltürü oluşturan dil, din, giyim-kuşam, sanat, mimari, gelenek-görenek gibi öğeler bütün toplumlarda uzun bir dönem sonucunda kuşaktan kuşağa aktarılarak oluşur ve süreklilik kazanır.

İnsanı diğer canlılardan farklı kılan asıl etken oluşturulan bilginin kuşaktan kuşağa aktarılması yani bilgi birikimidir. Bu bilgi birikimi sayesinde edinilen tecrübeler sürekli yeni kuşaklara aktarılır ve kültür oluşturulur. Topluluklardaki bu gelenek ve görenekler sayesinde insanın doğuştan gelen beslenme, korunma ve üreme gibi temel güdülerini biçimlendirir, sınırlandırır ve yönlendirir (Çobanoğlu, 2000: 125). Bu kültür unsurlarının sürekliliğini sağlayan toplumlar, hem tarihsel bir varlığa hem de millî tarihe sahip olurlar. Bu da onların millet seviyesine çıkmalarını sağlar. Kısaca kültür sabit veya kapalı bir sistem gibi durağan olarak düşünülemez sürekli değişim hâlinindedir.

## **I.2. Toplumsallık**

İlkel dönemlerden beri toplum hâlinde yaşamaya başlayan insanlar farklı kültürler oluşturmuşlardır. Toplumun davranış şekilleri, paylaşılan alışkanlıklar, değerler o grubun veya toplumun kültürünü oluşturur. Bu ortak sosyal yaşam şekillerini oluşturan gruplar kültür sahibi olurlar. Topulukların varlıklarını sürdürebilmek için kültür içinde değerlendirilen ve dayanışmayı sağlayan duygu, düşünce, düşmana karşı savunma, çoğalma gibi konularda tedbir almaları gerekmektedir. Aksi durumda grubun varlığı tehlikeye girer. Grup ya yok olur ya da başka bir toplum içinde erir. Kültür toplumların bulunduğu yerde veya zamanda oluşur ve yaşar. Toplumun dışında veya ondan bağımsız bir kültürden söz etmek mümkün değildir.

## **I.3. Öğrenebilirlik**

Kültür öğeleri kalıtsal değil ancak tarihsel kalıttır. Her insan doğduğu, yaşadığı toplumun kültürünü öğrenir. İnsan doğduktan sonra alışkanlıkları, davranış ve yaşam şekillerini öğrenir. İnsan hangi toplumda doğup büyümüşse o toplumun kültürünü alır. İçinde büyüdüğü ve öğrendiği kültür o bireyin ulusal kültürü olur.

## **I.4. İşlevsellik**

Kültürün işlevselliği toplumdaki bireylerin yaşamlarını bir arada yürütebilmelerine, biyolojik ve toplumsal ihtiyaçlarını karşılamalarına olanak sağlar. Bu

ihtiyaçların karşılanmasında kültür öğelerinin doyum ve hizmet giderici işlevleri devam ettiği sürece varlıkları devam eder.

### **I.5. Bütünleştiricilik**

Ulusal kültürü oluşturan basamaklar (kırsal ve kentsel çevre, toplumsal sınıflar, mesleklere, dinlere, düşünsel ve sanatsal akımlara göre süreklilik gösteren bir takım özel kültürler) bakış açılarına göre alt kültür, yöresel kültür ve sınıfsal kültür gibi isimler almaktadır. Bu alt kültürler bir uyum içinde ve bütünleştirici bir eğilimdeyse ulusal kültür bütünlüğü sağlanmış olur. Ancak kültürler doğaları gereği tam olarak bütünleşmez ve kapalı bir yapı oluşturamaz.

### **I.6. Değişkenlik**

Topluluktaki birey kendisine aktarılan kültürü yeniden öğrenir, yaşar ve farkında olmadan kendinden sonraki bireylere aktarır. Bu şekilde bireyler kültürü aktarırken kendilerinden bir şeyler katar ve değiştirilmiş hâliyle sonraki kuşaklara aktarır. Bu değişiklikler biyolojik veya psikolojik doyum sağlarsa kültüre yerleşir. Kültürdeki değişim çok yavaş olduğundan bireyler bu değişimin farkına varmazlar; ancak araya uzun zaman girdiğinde dil, din, giyim-kuşam, gelenek-göreneklerde değişikliğin olduğu fark edilebilir.

Kültür bir bütün değildir. Kendi içinde tam olarak bütünleşmiş bir sistem oluşturmamıştır. Bir toplumda dil, din, bölgesel, meslek grupları ve etnik köken gibi özelliklere göre oluşan kültürler de “alkültür” olarak adlandırılmaktadır. Bu “alkültürler” bir araya geldiğinde toplumdaki bir bireyin üzerinde bütüncül bir etki bırakabiliyorsa ilgili kültürün bir alt kültürü konumunda bulunuyor demektir.

Hatta topluma egemen olan değerlere bakılarak o kültürün eril mi yoksa dişil mi olduğu belirlenebilmektedir. Bir toplumda atılganlık, para elde etme ve materyalist eğilimler egemen değerleri oluşturup insana verilen değer arka planda kalıyorsa, saldırganlık, yükselme tutkusu, dediği dedik tavır vb. durumlarda eril kültür ön plandadır. İnsanlar arası ilişkiler ve insana verilen önem ön planda ise yani merhametli, şefkatli, anlayışlı olmak, halden anlamak vb. durumlarda dişil kültür öğeleri olarak sıralanabilir (Sargut, 2010: 175).

Tüm bu özelliklere bakıldığında kültüre şöyle bir tanım getirilebilir: Bir toplumun, grubun ya da topluluğun kendine has gelenekleri, yaşam koşulları, beşeri ilişkileri, törenleri gibi olguların süreklilik arz edip tarihsel bir özellik kazanan, bireylerin çoğu tarafından kabul edilip onları toplumsallaştırılan, kuşaktan kuşağa aktarılabilen, toplumun bireyleri arasında belli işlevlere sahip ve değişken olan aynı zamanda onları bir hedefte buluşturan faaliyetlerdir.

## II. Sözlü Kültür

Her türlü bilginin belli tecrübeler sonucunda elde edildiği, sözlü ürünler aracılığıyla bilgilerin saklandığı, düzenlendiği ve yine bu sözlü ürünler aracılığıyla sonraki kuşaklara aktarıldığı, bir nevi bilginin sözlü ürünlerde arşivlendiği ortama sözlü kültür ortamı denilmektedir.

İnsanların yazı, matbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortama “sözlü kültür ortamı” denilmektedir (Çobanoğlu 2003: 56).

Yazılı bir kültüre sahip olamayan topluluklar, yaşam pratiklerine dolaysız bir biçimde bağlanan anlık oluşumlarla ortaya çıkan konuşmalarda, akıl, duygu, inanç ve geleneklerin aktarımı baskın kültürün etkisine rağmen yaşamını devam ettirmektedir. Sözlü kültür, ortaklık kurmak ve dayanışmalarını sürdürmek durumunda olan toplulukların yaşam alışkanlıklarını her durumda yeniden icat ederek birbirlerine bağlanmak için sürdürdükleri her türlü ortak sözel etkinliği kapsar (Köker, 2010: 13).

Yıldırım, sözlü gelenekte yer alan tamamen söz ile, kısmen söz ile ve tamamen sözsüz yaratılan ama sözlü geçiş ve iletişimle fertler arasında dolaşan veya nesilden nesille geçen tüm unsurların yapı, muhteva, biçim ve fonksiyonları ne olursa olsun sözlü kültürün kapsamına girdiğini belirtir (Yıldırım, 1998: 39).

Folkloru anlatan ve dinleyen arasında kurulan geleneksel bir anlatı, bir iletişim olarak değerlendiren Çobanoğlu, destancı ile onun dinleyicileri arasında iletişim sağlanırken başarılı bir kompozisyon sağlanabilmesi için söylediği üç şartın tüm sözlü kültür ürünlerinde geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan birincisi anlatıcının anlatacaklarının ana hatlarını iyi bilmesi, geleneksel yapı formüllerini ezberlemesi, irticâli söz söyleme kabiliyeti ve en önemlisi yaratıcı bir hafızaya sahip olmasıdır. İkincisi anlatım sırasında anlatıma uygun geleneksel melodiler

kullanabilmesidir. Üçüncüsü ise anlatımdan anlayan bir dinleyici topluluğun bulunmasıdır (Çobanoğlu 2003: 59).

Anlatı evrenseldir. Anlatı, zamanları, sınırları ve engelleri gizemli bir biçimde aşarak dünyanın her yerine ulaşır (Uzun, 2009: 26).

Öyküler sözlü kültürlerin can damarı, masalcı ise kabile ya da topluluğun yüreğidir (Sanders, 2010: 14). Çünkü onlar sözlü kültür ortamında yaşayan topluluğun geleneklerinin, göreneklerinin veya yönetici ailenin savaşlarının ya da ders çıkarıcı olaylarının yegâne anlatıcısıdır. Bu nedenle toplumdaki yerleri çok önemlidir.

Uzun bir zaman süresince hikâye anlatımı sadece yüz yüze gerçekleşmiştir. Çığ'ın Garbner'den naklettiği gibi bu yüz yüze hikâye anlatma yönteminin kabile tipi yaşamdan kaynaklandığı belirtilerek, ön okur-yazarlık günlerinde, hikâye anlatımının ve ritüellerin insanların(=ilgili kabilenin) ortak kültürünü hatırlamalarına ve kutlamalarına olanak sağladığı ifade edilmiştir (Çığ, 2006: 25).

Anlatıcının asıl işlevi grubun belleğini korumaktır. Christine Allison, yazılı ürünlerin sansürlendiği otoritelerde ya da resmi görüşle çelişen görüşlerin zorunlu olarak sözlü ifade edildiğini iddia etmektedir. Sözlü gelenek, halkların geçmişlerine dair kutsal hikâyeleriyle siyasi eylem yöntemlerini haklı çıkarmak, kalabalıkları ayağa kaldırmak veya bir devrimi ateşlemek için sağlam bir folklorik birikim sağlar (Allison, 2007: 27).

Sözlü kültürde icra edilen öyküler rastgele, üzerinde düşünülmeden anlatılan sıradan öyküler değildir; bunlar insanların beklediği, duymayı umduğu ve ana hatlarıyla zaten bildiği öykülerdir. Bu öyküler onların kim olduğunu, inandıkları şeyleri hatırlatır, topluluk üyelerini birbirine bağlar. Sözlü kültürlerin masalcıları, modern yazılı kültürlerin yitirdiği bir kavram olan bilge insan konumuna gelirler (Sanders, 2010: 15).

Her topluluğun bir anlatıcıya, her anlatıcının da bir topluluğa ihtiyacı vardır. Çünkü dikkatle dinlenmediği sürece anlatılan anlatılar önem taşımaz. Karşılıklı iletişim sayesinde anlatıcı topluluğa yol gösteren bir ruh/rehber konumuna geçer.

Bilgi aktarma işlevine sahip olan anlatıcı, gerçeği topluluğun tüm üyelerinin anlayabileceği bir biçimde anlatmak zorundadır. Anlatıcının kendini kabul ettirebilmesi için sesini bütün topluluğun üyelerine ulaştırması gerekmektedir. Anlatıcı tarafından aktarılan bilgi veya hikâyeler, topluluğun kültürünü devam ettirebilmesi açısından hayati önem taşımaktadır.

Sözlü kültürün dünyasında, bilgi ve bilgiyi yayma işlevi herhangi bir kurumda değil, tek bir insanın [Anlatıcı] ruhunda yer alır. Buna ihtiyaç duyduğu zaman dile getirir. Anlatıcıda bulunan bu bilgi her ne kadar bireysel olarak aktarılsa da oluşan bilgi birikimi toplumsal bir olgudur. Toplumsal yaşam sonucunda oluşan bu bilgi aktarıcılar tarafından anlatılar aracılığıyla ortak bir bilinç ve ortak bir kültür oluşturur. Anlatının oluşturmuş olduğu ortak bilinç sayesinde toplumsallaşmada ve kültürel birikim ile aktarımda anlatıcı topluluk için önemli ve işlevseldir.

W. Ong, yazının hiç bulunmadığı kültürler için “birincil sözlü kültürler” terimini kullanmaktadır. Ong, sözlü kültürleri, yazı ve matbaa kavramlarını bilmeyen iletişimin yalnızca konuşma dilinde olduğu kültürler şeklinde tanımlar (Ong, 2010: 15).

Bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağza aktarılan deneyimdir. Halkın gözünde hikâye anlatıcısı uzaktan gelen kişidir. Uzaktan gelenin anlatacağı şeyleri vardır. Ancak evinde kalan yörenin hikâye ve geleneklerine vakıf olan kişiyi dinlemek de keyiflidir (Benjamin, 2008: 78).

Yazılı ve yazısız tüm kültürlerin her zaman kültürel bellek taşıyıcıları olmuştur. Anlatıcı günlük hayatın rutin kalıplarından sıyrılarak neredeyse uhrevi bir kisveye bürünmüştür. Dolayısıyla toplum içinde diğer insanlardan farklı bir konumda algılanmışlardır. Özellikle yazılı kültüre sahip olmayan topluluklarda anlatıcılar anlatılar konusunda uzmanlaşırlar. En zor görev ise anlatının kelimesi kelimesine aktarılması ve başarılmasıdır. Bu açıdan Assman, insan belleğinin bir “veri taşıyıcısı” olarak yazının bir ön biçimi olarak kullanıldığını belirtmektedir (Assman, 2001: 57). Assman, her ne kadar anlatıcının beynini bir “veri taşıyıcı”sı olarak görse de bilgilerin aynen aktarıldığını söylemek güçtür. Anlatıcı bu bilgileri belli anlatım kalıpları, olay dizgileri şeklinde sıralayarak aktarmaya çalışır.

Sözlü kültürlerde her şeyi harfiyen hatırlama yoktur. Sözlü kültürlerde bellek, ne istendiği anda istenen bilginin bulunup çıkarılabileceği bir depo ne deneyimin üzerine kazındığı balmumu bir mühür ne de anahtar sözcüklerin üzerine yazıldığı bir parşömen kâğıdıdır (Sanders, 2010: 16).

Anlatıcı, anıları birer şarkı, her biri sanki ilkel bir çağrılmış gibi birbiri ardına sıralayarak türküsünü söyler. Anlatıcı bir enstrümanın tellerine dokundukça çıkan ses, anlatıcının kendi sesinin yükseltip alçaltılması, anlatımın ezgisi, anlatıcının soluk alıp verşi vb. tüm bunlar anlatıcıya anlatı vadisinde hız verir.

Sözlü kültürlerde gerçeklik anlatıcının anlattığı şekilde yaşanır. Gerçekliğin boyutu topluluk bireyleri arasında değişmez ancak topluluğun başka bir anlatıcısı tarafından daha iyi icra edebilirse değişebilir.

Yazılı bir kültüre sahip olmayan ya da yazılı kültür ile sözlü kültürü bir arada yaşayan insanlar çok şey öğrenir, birçok bilgiye sahip olur ve bunları kullanabilirler; ama bu bilgileri bizim bildiğimiz çalışma yöntemiyle edinmezler. Anlatıcılar, anlatıcı ustasıyla çok yakın yaşanan bir çıraklık ilişkisinde, dinleyerek, duyduklarını tekrarlayarak, atasözlerini benimseyip onları farklı şekilde bir araya getirmeyi öğrenerek, kalıplaşmış bilgileri özümseyerek, toplu bir anımsamanın içine girerek öğrenirler (Sanders, 2010: 22). Bu kültürde yaşayan her birey bunları sık sık dinler; ancak aktarıcı görevini görececek kişi tekrar tekrar ve can kulağıyla dinlemek zorundadır. Bu bilgiler yazılı bir belgede olmadığından bir daha bulamayabilir. Anlatıları iyi dinlemediği zaman bilgileri, bu bilgi eşliğinde verilen ezgiyi bir daha bulma imkânına sahip olamayabilir.

Özkul Çobanoğlu, sözlü kültürde üretilen bir unsurun “hatırlanabilir”, “bilenebilir” yani “ağızdan çıkmaya hazır” kalıplaşmış ve dolayısıyla geleneğe has motif ve motif molekülleri hâlini almış düşünce biçimleri olması gerektiğini belirtir. Bu da hazır kalıplar hâlindeki düşünce biçimlerini gerektirir. Bu düşünce biçimleri ağızdan ağza, kulaktan kulağa dolaşan hazır kalıp ifadeler hâlinde hafızaya destek olurlar. Bunlar herkesin duyduğu ve rahat hatırlayabileceği biçimde şekillenmiş atasözleri ve deyimlerden ya da benzer kalıp ifadelerden oluşur (Çobanoğlu, 2003: 57).

Sözlü kültür ortamında her toplumun sözlü ürün aktarıcıları olmuştur. Dolayısıyla bu aktarıcılara dönem içerisinde göre farklı adlar verilmiştir. Bu aktarıcılara/nakledenlere (sözlü kültür aktarıcısı) Türklerde önce ozan daha sonra âşık ve meddah; Hindistan’da *harikatha* ve *bhana*; Araplarda *kâs* veya *kâssâs*; Avrupa’da *minstrel*, *bard*, *trouvers*, *geste* ve *baenkelsaenger*; Farslarda *nakkal*, *kıssahân* ve *şehnemehan* adları verilmektedir (Nutku, 1997: 2-9).

Sözlü kültür ortamında bulunan toplumlar başka bir deyişle yazıyı bilmeyen toplumlar için Lévi-Strauss “yaban” ya da “ilkel”, Walter J. Ong “sözlü”, Marshall McLuhan “okuryazar olmayan” ifadelerini kullanmışlardır. Biz çalışmamızda Ong’un kullandığı “sözlü” tabirini kullanmayı uygun gördük.

### **III. Yazılı Kültür**

Walter J. Ong, içinde yaşadığımız elektronik çağı “ikincil sözlü kültür” çağı olarak kabul etmektedir. Ong, söz teknolojilerinin yazı, matbaa ve bilgisayar ile belirlediğini her teknolojinin ortak bilinçte yeni olanaklar sunarak düşünme ve anlatım biçimini çeşitlendirdiğini ve zihniyet farklılıkları yarattığını ifade eder (Ong, 2010: 15).

Yazılı kültür ortamı, sözlü kültür ortamının devam ettiği dönemlerde yazının icadıyla ortaya çıkan ve iletişim malzemesinin bir takım ses değerleri yüklenen sembollerle ifade edilmesi ve iletişim malzemesinin papirüs, deri, taş, tahta ve kâğıt gibi yüzeylere yazılmasıyla oluşmuştur (Koçak, 2005: 277). Yazılı kültür ürünleri gelişirken sözlü kültür ortamı bitmemiş, sözlü kültür ortamı ve yazılı kültür ortamı aynı anda yaşamaya devam etmiştir.

Yazılı kültür, sözlü kültürden sonra doğmuştur ve bu kültür yapaydır. Yazı işitmeyi, görmeyi değiştirir ve kişinin anlama tarzını bir metni anlamaya dönüştürür (Ellul, 1998: 65). Yazıyla üretilen ürünler bireysel bir belleğe dayalıdır. Metin sabittir değişmez; okurlar ise sürekli değişir. Yazılı kültürün benimsenmesinde ve kullanılmasında çeşitli aşamaları mevcuttur. Bunlar önce el yazmaları, taş basması ve matbaa olarak toplumların hayatına girmiştir.

### **IV. Elektronik Kültür**

Ülkemizde elektronik kültür başlangıcı 1900’lü yıllarda gramofonla başlayıp, 1912’den sonra taş plakların basımı ile devam etmiş, 1940’lı yıllardan sonra da radyo günlük hayata girip elektronik kültür ortamına yeni bir boyut kazandırmıştır. 1960’lardan sonra pikap, plak ve kasetler yaygınlık kazanmış, 1970’lerde de televizyonun günlük hayata girmesi ve daha sonrasında özel televizyonların açılması ile artık elektronik kültür diğer kültür ortamlarına göre daha yaygın olmuştur. Elektronik kültür ortamını asıl zirveye ulaştıran unsur ise internet ortamıdır. Çobanoğlu’nun belirttiği gibi elektronik ürünlerin tam olarak hangi tarihlerde hayatımıza girdiği kesinlik kazanmamıştır. Bu kültür ortamları, sanatçılarda gizli bir çıvraklık devresi işlevi görmektedir (Çobanoğlu, 2000: 156 ).

Elektronik kültür döneminde bilgi, müzik vb. ürünlerin hızlı yayılmasının yanında bu bilgilerin kolay değiştirilmesi-tahrif edilmesi riski olduğundan bilgilerin

güvenirliği de riske girmiştir. Raymond Williams yazılı kültür ile birlikte gelişen bütünlüklü düşünebilme ve olayları rasyonel algılayabilme yetisi elektronik teknolojisinin gelişimi ve televizyonun egemenliğini ilan etmesiyle bir yıkımın eşiğine geldiğini belirtmektedir (Arık, 2006: 134).

Elektronik aletler ve kitle iletişim araçları sayesinde kültür eserleri, yazılı ve sözlü biçimlerden daha hızlı ve etkili olarak geniş bir alana yayılmaktadır. Yazılı kültür ile elektronik kültür karşılaştırıldığında elektronik kültür ortamı kullanılan enstrüman ile icra edilen ezgi ve aşğın sesiyle kaydedilen sözler açısından, elektronik kültür, sözlü kültüre daha yakın gibi gözükmektedir (Çobanoğlu, 2000: 237).

## **V. Sözlü Tarih**

Sözlü tarih, geçmişin belleklerde kalan bilgisini derleyen, anlatılanlar aracılığıyla sıradan insanların gündelik yaşamlarını kayıt altına alan özellikle “tarihi olmayan” veya öteki olarak algılananlarla yapılan görüşmelerden oluşan çalışma alanı/yöntemidir. Sözlü tarih çalışmaları bilimler arası bir tür durumuna gelmiştir. Sözlü tarih bir yandan tarih bilimi, bir yandan halkbilimi diğer yandan sosyoloji ve antropoloji gibi bilimlerle iç içe geçerek karma bir tür hâline gelmiştir.

Sözlü tarih kullanım amacına göre bazı araştırmalarda “alternatif tarih” olarak değerlendirilirken bazı araştırmalarda da “daha fazla tarih” olarak değerlendirilmektedir. Orwell’e göre sözlü tarih alternatif bir tarihtir çünkü yöneticiler yazılı belgeleri değiştirerek ve yeni yazılı belgeler üreterek tarihi icat etmektedir. Günümüzde genel kabul gören görüş ise sözlü tarihin başka kaynaklarla desteklenerek daha fazla tarih üretimine yardımcı olacağı şeklindedir (Öztürk, 2010: 16).

Afrika kabileleri üzerine çalışan tarihçi Thompson, sözlü tarihin insana kendi sözleriyle geçmişini geri verdiğini belirterek şu şekilde tanımlamıştır. “Sözlü tarih, tarihin kabul edilmiş mitlerini ve baskın yargılarını yeniden değerlendirme, tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürme aracıdır. Onlara geçmişini verirken geleceği kurmak için de yol gösterir.” (Thompson, 1999: 18)

Batıda 19. yüzyılda başlayıp 20. yüzyılın başlarında teknolojik imkânlarının da artmasıyla sözlü tarih çalışmaları bilimsel bir alan hâline gelmiştir. 1942 yılında Joseph Gould tarafından “sözlü tarih” kavramı ilk defa kullanılmıştır (Danacıoğlu, 2007: 130).

Türkiye’de ise sözlü tarih çalışmaları kavram olarak 1990’lardan itibaren bir çalışma alanı olarak yer edinmeye başlamasına rağmen, sözlü tarih çalışmalarını 1930’lara kadar dayandırmak mümkündür. Özellikle Halkevlerinin Dil, Tarih ve Edebiyat şubelerinin amatör ruhla da olsa yaptıkları sözlü tarih çalışmaları hem ilk hem de önemli çalışmalar olarak değerlendirilebilir. Pertev Naili Boratav 1930’lardan başlayarak 1940’ların sonuna kadar yani Türkiye’den ayrılmak zorunda kaldığı tarihe kadar çok sayıda sözlü tarih kapsamında değerlendirilebilecek derlemeler yapmıştır. Sözlü tarih çalışmaları farklı kurumların öncülüğünde 1990’lardan itibaren yapılmaya başlanmıştır. Özellikle Tarih Vakfı hem yaptığı yayınlarla, hem konferanslarla hem de derleme çalışmalarıyla öncü bir rol üstlenmiştir.

Sözlü tarih çalışması salt bir kayıt işlemi değildir. Kayıt öncesi, görüşme aşaması ve görüşme sonrası ile katılımcı gözlemcilik tekniklerinin kullanıldığı bir çalışmadır. Bununla beraber günümüzde elektronik teknoloji ilerlemesi ile yazılı iletişimin önemini azaltmış, sözlü tarihe olan ihtiyacı da artırmıştır. Çünkü elektronik teknolojisinin çok ilerlemesi sonucunda kayıtların silinmesi, değiştirilmesi veya gizlenmesi gibi gerekçelerden dolayı sözlü tarih çalışmalarının önemi daha da artmaktadır.

Sözlü tarih kaynakları sıradan bir insanın yaşamı olabileceği gibi, tarihi şiirler, halk hikâyeleri, efsaneler, mitoslar, destanlar, menkıbeler ve fıkra gibi halk edebiyatı ürünlerini de kapsayabilir.

Neyzi, belleğin bugünü referans alarak işlediğinde gençler üzerine yapılan sözlü tarih araştırmaları, geçmişin günümüzde ve günümüz için nasıl yeniden inşa edildiğini araştırmak için faydalı bir alan olduğunu belirtmektedir (Neyzi, 2007: 171).

Yazılı ortam kaynaklarının yetersiz, az ve yanlış olduğu kanaatini uyandırdığı sırada tarihsel olayların gerçekleştiği toplumun sözlü geleneğine müracaat edildiğinde bize farklı açılardan ve bilmediğimiz tanıklıklarla aydınlatıcı ufuklar açar (Ersoy, 2009: 27). Tartışmalı veya tarihsel belgelerin sessiz kaldığı olaylarda sözlü tarihin katkısı azımsanmayacak oranda büyüktür.

Counce, sözlü tarihi bir malzeme toplama yöntemi, bugünü daha iyi anlayabilmek ve geleceği yönlendirebilmek için geçmişi anlamlandırmaya bir katkı olarak değerlendirmektedir (Counce, 2008: 12).

Sözlü geleneğin temel amacı, içinde bulunulan zamanı açıklamak ve topluluğun işleyiş şeklini ahlaki olarak haklılaştırma işlevini görmektir. Counce’ın bildirdiğine göre

Britanya’da halk türküleri, hikâyeler, adetler ve inançların hepsi kırsal kültüre dayanak olmuş; bu kültürün kendisine bakışını kuşaktan kuşağa aktarmışlardır.

Sözlü tarih sadece hatırlamak ve tasvir etmekten ibaret değildir, geçmişin dünyasını derin ve geniş bir biçimde çözümleyebilmemize de yardımcı olur. (Counce 2008: 141)

Sözel anlatı yazının sınırlayıcı özelliğinden bağımsız bir yapı olarak vardır. Dolayısıyla yazıya aktarılamayan olaylardaki tarafların durumu, düşünceleri, duyguları ve olayı yaşayan kişilerin günümüzdeki düşüncelerinin durumu önem kazanmaktadır.

## **VI. Sözlü Kültür ve Sözlü Tarih İlişkisi**

Sözlü kültür ile sözlü tarih arasında çok sıkı bir bağ vardır. Özellikle sözlü tarihin sözlü kültür ortamında oluşup olgunlaşması aradaki ilişkiyi güçlendirmekte ve sözlü kültüre kapsayıcı bir özellik kazandırmaktadır.

Bir toplumda çok uzun zaman süren ve derin acılara yol açan tarihi olaylar toplum üzerinde etkiler bırakmaktadır. Bu etki sonucunda sözlü kültür ortamında destan, ağıt ve hikâye gibi folklor ürünleri oluşmaktadır.

Toplumların çoğu, geçmişe ait bilgiyi korumanın ve geleceğe aktarmanın değerini her zaman bilmektedir. ‘Sözlü kültürde yaşayan topluluklar ve yönetici aileleri, görevleri o topluluğun nasıl doğup şekillendiğinin öyküsünü öğrenmek, korumak ve geleceğe aktarmak olanların becerilerini çok takdir ederlerdi ve bazı insanlar buna bütün ömürlerini adanmışlardır.’ (Counce, 2008: 114). Bu mesleğin her toplulukta bir icracısı vardır ve sürekli olarak biriken mirası anlatmaya devam ettirenler olmuştur. Bu gelenek yazılı bir kültüre sahip olmayan topluluklarda daha yoğun olarak devam etmektedir. Bu meslekler topluluğa göre destan anlatıcısı, hikâye anlatıcısı, şaman, rahip, nakkâl, ozan, âşık, dengbêj gibi isimlerle anılmışlardır. Sözlü kültür aktarıcıları bir nevi toplumun ortak hafızası konumunda olup tarih kaydedicilerdir. Bu canlı bellek olayları arşivleyerek sonraki kuşaklara aktarır. Bu sayede toplumda toplumsal bellek oluşur.

Tarihsel dönemler içerisinde iktidarlar, geçmişi kendi algılayışı ve siyasi hedefleri doğrultusunda ve egemenin tarihini merkeze alarak sunabilirler. Bu tür uygulamalar genelde radikal siyasi ve toplumsal dönüşümlerde yaşanmaktadır. Kemal Sadık Tural, bu paradoksun aşılabilmesi için resmi bilgi ve belgelerin yanında halkın duygu ve düşüncelerine tercüman olan kişilerin manzum ve mensur olarak dile

getirdikleri edebi eserlerin de tarihin konusuna girdiğini belirterek tarihçinin muteber bilgi ve belge saydığı resmi ideoloji kaynaklarının yanında, aynı toplumda karşıt idealler ve ideolojiler bulunacağı gerçeğine işaret eder (Üçüncü, 2004: 4). Ancak edebi ürünler sözlü tarih kaynağı olarak değerlendirilecekse disiplinler arası bir bakış açısına, sağlam bir iç ve dış tenkit bilgisine sahip olunmalıdır.

## **VII. Bellek Teorileri**

Bir hikâyeyi hafızaya mal etmekte hiçbir şey bakir anlatım kadar etkili değildir. Hikâye anlatıcısı ne kadar doğal anlatırsa hikâyenin dinleyicinin hafızasında yer etme şansı o kadar artacak, hikâye ona mal olacak ve dinleyici er ya da geç onu başkalarına aktarma işlevini yerine getirecektir. Anlatıcılık bir tekrarlama sanatı olmuştur. Bu tekrarlanma azaldıkça unutmaya artar. Dinleyici hikâyeyi dinlerken ne kadar kendini unutursa dinledikleri hafızasında o kadar yer edinir (Benjamin, 2008: 84).

Ünlü etnomüzikolog Jeff Todd Titon da hafızanın halk müziği üzerindeki etkisini şu şekilde açıklamaktadır. Hafıza halk müziğinde önemli bir rol oynar, sözlü olarak öğrenilen, sadece hatırlamaya yardımcı olmakla kalmaz aynı zamanda belirli müzikle, belirli insanlar, olaylar, duygular, semboller ve geçmişten gelen dini törenler arasında ilişki kurmamızı sağlar (Todd, 2006: 397).

Toplumun hafızasını diri tutanların başında anlatıcılar gelmektedir. Anlatıcılar toplumun yapısını göz önünde bulundurarak anlatılar aracılığıyla aktarma işlevini tüm yönleri ile yerine getirir. Âşık ve dengbêjlerin önemli işlevlerinden biri toplumun belleğini oluşturmak ve sonraki kuşaklara aktarmaktır.

### **VII.1. Kolektif/Toplumsal Bellek**

Hafıza her zaman bir bireye aittir; ama toplumsal olarak belirlenir. Bireyin toplumsallaşma sürecini oluşturur (Sancar, 2010: 41).

Bireysel hafıza bir kişide onun iletişim içinde olduğu gruplar sayesinde oluşur. Bu olgu aileden, dini ve ulusal topluluklara kadar çeşitli sosyal grupların iletişiminin bir sonucudur. Bu nedenle bireyin hatırlamasında kişisel psikolojisinden daha çok dâhil olduğu grubun bilinci etkili olur (Sancar, 2010: 42). Kısaca her hatırlamada içinde bulunulan topluluğun katkısı vardır. Topluluktan kopuk değildir.

Halbwachs'a göre hafıza canlıdır ve sürekli iletişim içinde varlığını sürdürür. Bu alışveriş duraksarsa veya çerçevesi değişirse unutma ortaya çıkar. İnsan sadece iletişim hâlinde olduğu ve ortak hafızanın çerçevesi içine yerleştirebildiği şeyleri hatırlar (Sancar, 2010: 42).

Halbwachs'a göre hafıza geçmişi birebir hatırlamaz, hatırlama geçmişin yeniden inşa edildiği alandır. Bu nedenle hafıza geçmişte olan olayları değil sonradan öykü hâline getirilmiş olayları referans alır (Sancar 2010: 42). Bu nedenle olayların anlatımında bir sistem oluşur. Geçmişle bağlantısı azalır.

Hiçbir hafıza geçmişi olduğu gibi koruyamaz. Ondan geriye ancak grubun her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurabildiği biçimi kalır. Kısacası hafıza yeniden kurma işlemine dayanır. Toplumsal hafıza onu taşıyanlarla birlikte varlığını devam ettirmekte ve sadece yaşayan bir toplumla özdeşleştirilebilmektedir.

Tüm bunlardan hareketle Sancar toplumsal hafıza ile ilgili şu tespitlerde bulunuyor.

“Bireysel ve kolektif kimliklerin oluşumu ve içeriği sorununda hafıza ve hatırlama konularına varılır. Gerçek veya uydurulmuş bir geçmişe müracaat kimliklerin inşası bakımından belirleyici öneme sahiptir. Ancak grupların verili bir hafızaya sahip olmadıklarını, aksine metinler, resimler, anıtlar, yıldönümleri ve ritüeller gibi çeşitli simgesel araçlar yardımıyla kendilerine bir hafıza yarattıklarını dikkate alırsak, grupların “biz kimliğinin geçmişteki ve kültürel geleneklerdeki ortak referanslar aracılığıyla oluştuğunu, bu kimliğin soy sopa değil öğrenme ve özdeşleşme gibi pratik aidiyetlere dayandığını söyleyebiliriz.” (Sancar 2010: 44). Âşık ve dengbêjlerin sanatlarını icra ederken oluşturdukları geleneklerindeki aşamalar, uygulamalar ve seslendirdikleri ürünler aracılığı ile toplumsal hafızanın süreklilik kazandırdığını söylemek mümkündür.

## **VII.2. Kültürel ve İletişimsel Bellek**

İletişimsel bellek, yakın geçmiş ile ilgili anıları kapsar. Kuşağa özgü hafızadır. Tarihsel açıdan gruba bağlıdır. Zamanla oluşur ve zamanla yok olur. Yani taşıyıcıları ile sınırlıdır. Doğrudan kişinin deneyimleri ile kazanılan bu hafıza kişi öldüğü zaman başka bir hafızaya yer açılır (Assman, 2001: 54) .

Kültürel hafıza ise kurumsallaşmış bir hafıza sorunudur. Kültürel hafıza geçmişin belli noktalarına yönelir. Daha çok hatıranın bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır. Kültürel hafızada gerçek değil hatırlanan tarih önemlidir. Sancar, kültürel belleğin gerçek tarihinin önce hatırlanan tarihe daha sonra da efsaneye dönüştüğünü belirtmektedir (Sancar, 2010: 45).

Kültürel hafıza biçimlendirilmiş ve törenseldir. Kültürel hafızada topluluğun katılımı söz konusudur. Bu katılımdan dolayı hem yazılı kültüre sahip olan hem de sahip olmayan toplumlarda anlatıcının işlevi toplumun hafızasını korumaktır.

Şarkılar, mitler, danslar, ritüeller, atasözleri, yasalar, süslemeler, resimler hatta bir coğrafyanın belli yerleri kültürel hafızayı oluşturan bilgilerdir. Özellikle ritüeller, bayramlar, şenlikler gibi uygulamalar düzenli tekrarlanmalardan oluştuğu ve süreklilik arz ettiği için topluluğun kültürel hafızasını ve kimliğini oluşturur. Bu pratikler topluluğun kaydettiği, aktardığı ve paylaştığı törenlerdir.

Assman'a göre kültürel hafıza kendiliğinden yayılmaz. Hafızanın özel taşıyıcıları olmuştur. Şamanlar, ozanlar, rahipler, öğretmenler, filozoflar, yazarlar vb. kendilerine her ne ad verilirse verilsin bilgi taşıma yetkisi verilmiş olanların tümü bu kapsama girmektedir. Hafıza taşıyıcıları veya hafıza uzmanları olarak adlandırılan (Assman, 2001: 57) söz konusu kişilere âşıkları ve dengbêjleri de ekleyebiliriz. Âşıklar ve dengbêjler de gelenek kapsamında icra ettikleri sözlü ürünlerin içeriğinde ilgili toplumun yakın ve uzak geçmişleri ile ilgili birçok anıyı barındırmaktadır.

İletişimsel hafızanın önemli görülen içeriklerinden biri şahısları dar deneyim ufuklarından çıkartıp zamanları aşma ve toplumsal bütünleşmeyi belli bir temelde kurma işlevini kültürel hafızaya kazandırır. Kültürel hafızanın oluşumunda anıtlar, heykeller, posta pulları, edebiyat ve sanat eserleri, siyasal hitabetler, anma günleri, anı kitapları, sancak ve bayraklar gibi araçlar önemli işlev görür. Kültürel hafıza, toplumların geçmiş politikası çerçevesinde neyi unutmaması gerektiğine ilişkin tespitlere dayanır (Sancar 2010: 46).

Durkheim'e göre amblemler, yerler, gün ve tarihler (resmî ve dinsel bayramlar, yıldönümleri), sözcükler (sayısal biçimlere dönüşmüş sözcükler) ve inançlar (büyük adamların yanında toplumsal işlevi olan insanlar) sembol listesinde yer almaktadır. Bu semboller kişiler farkında olmadan davranışlar üzerinde etkili olur. Simgeler tüm toplum tarafından ortak değer olarak kabul edilmekte ancak paylaşılma açısından farklılıklar göstermektedir. Bu simgeler aracılığıyla tüm toplumun paylaştığı bir

“bellek” oluştururlar (Sargut, 2010: 76). Oluşan bu bellek sayesinde toplum bireyleri arasında geçmiş ile gelecek arasında bir bağ oluşturarak iletişim görevini görür. Topluma mensup bir birey bu semboller aracılığıyla ait olduğu kültürün tüm öğelerini zamanla öğrenir.

### **VII.3. Kaydedici ve İşlevsel Bellek**

Kaydedici hafıza, bugün kullanılıp kullanılmayacaklarından bağımsız olarak kaynak, nesne ve verileri toplar ve bunları muhafaza eder. İşlevsel hafıza ise toplumun geçmişten çekip sahiplendiği ve güncelleştirdiği seçkidir. Kaydedici hafıza pasif, işlevsel hafıza ise aktiftir (Sancar, 2010: 47). İşlevsel hafıza bilinçli hatıralardan oluşurken, kaydedici hafıza ise daha önce kullanılmış ve bir kenara bırakılmış ve işlenmemiş hatıralardan oluşur. Yani kaydedici hafıza, kültürel hafızanın arşivi konumundayken işlevsel hafıza ise kültürel hafızanın irade ve bilinçlendirilmiş bölmelerinden oluşur.

Assman göre işlevsel hafıza ile kaydedici hafıza arasında sürekli bir iletişim vardır. İşlevsel hafıza ile kaydedici hafıza, hatırlama ile unutma, bilinç ile bilinçaltı arasındaki ilişki kültürel hafızanın yapısını belirler ve kültürel hafızanın bir yandan dönüşüme açık, diğer yandan karışık ve kırılabilir yapıda olmasının nedenini oluşturur (Sancar, 2010: 49).

Âşık ve dengbêjlerin hafızaları hem kaydedici hem de işlevsel özellik taşımaktadır. Her iki gelenekte de pasif olarak kabul edilen ve geçmiş hatıraları içinde barındırdığı kaydedici bellek yapısına sahiptirler. Yine iki gelenekte de her şeyin bilinçli olarak kaydedildiği işlevsel hafıza bulunmaktadır.

### **VII.4. Negatif Bellek**

Negatif bellek isminden de anlaşıldığı gibi olumsuz bir anlama sahiptir. Toplulukların geçmişte yaşamış olduğu bazı olayların anılmasının yasaklanması, bastırılmasıdır. Bu utanç veren, rahatsızlık yaratan anıların toplumsal bellekten silinmeye çalışılmasıdır (Sancar, 2010: 51). Topluluklar, yaşanan birçok olumsuz olayı unutmaya, belleğinden tamamen silmeye çalışmış, ilgili toplumun halk sanatçıları, eserlerinde, bu olumsuz olay ve durumları zamanla dile getirmiştir.

Ortak hatıraların korunmasını esas alan toplumsal bellek, geçmişin korunmasını ve sonraki kuşaklara devredilmesini esas alır. Ortak anılar, sözlü kültür ortamı aktarıcıları tarafından korunurak nesnel ölçütlerden ziyade anlatıcıların kişisel yaklaşımları ölçüsünde aktarılırlar. Doğaçlama yeteneğine sahip âşık ve dengbêjler anlatılarını icra ederken içeriklerine anında müdahale edebilme özelliklerine sahiptir. Anlatıya müdahale esnasında dengbêjler tüm bellekler devreye sokulur. Anlatım sırasında anlatıcının işlevsel belleği günlük/yakın zaman olayları için devrede iken, anlatımda geri dönüşler için ise kaydedici bellek araya girerek anlatımı zenginleştirir. Sözlü kültür aktarıcıları olan âşık ve dengbêjler, toplumda çok derin yaralar açmış olaylar, toplum tarafından unutulmak istenmesine rağmen anlatıcılar bu tür olayların yeniden yaşanmaması amacıyla anlatılar içinde olaylar hatırlatılır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1. TÜRKİYEDE DENGEBÊJLİK GELENEĞİ

### 1.1. Dengbêj Kavramı

Dengbêj kavramı ile ilgili birçok tanımlama yapılmıştır. Hemen hemen bütün tanımlamalarda ortak öğeler bulunmaktadır. Kimi tanımlamalar kelimenin etimolojisi esas alınarak yapılırken kimi tanımlamalar ise geleneğin icra şekline göre yapılmıştır. Tanımlar arasında ayırtılar vardır. Belli başlı tanımlamaları ise şu şekilde sıralamak mümkündür.

Yazar Mehmet Uzun dengbêjliği birçok boyutuyla tanıtır. Uzun, “‘*deng*’ ses, ‘*bêj*’ ise sese biçim verendir, sesi söyleyendir. Dengbêj, sese ruh kazandıran, sesi canlı hâle getiren ve sesi meslek hâline getirmiş ustadır. Yine dengbêjliğin söyleyen, anlatan, sözü nakşeden, belleği canlı, diri tutan hatta bellek olan meslek” olduğunu belirtir (Uzun, 2009: 12).

Öztürk, sözlü destan geleneğini yaşatan Kürt anlatıcılarının adı olarak tanımlamaktadır (Öztürk, 2009: 288). Dengbêjlik üzerine birçok araştırma yapan Ahmet Aras ise dengbêjliği şu şekilde tanımlamaktadır: “Tarihsel konuları olduğu kadar, güncel bir durumu; aşk, sevgi ve düşmanlık temalarını herhangi bir enstrüman kullanmaksızın ezgiyle dile getiren halk sanatçısı, ozandır” (Aras, 2004: 7).

Kızılkaya, dengbêjleri bir Bey’in hizmetinde ya da bağımsız olarak çalışan, yakın çevresini dolaşan, bir karşılık beklemediği hâlde toplanan yardımlarla geçimini sağlayan, kilam<sup>1</sup> söyleyen ve başka dengbêjlerle atışan kişiler olarak tanımlamaktadır (Kızılkaya, 2000: 15).

Burkay, dengbêj denen halk ozanı ya da türkücü, bir yandan manzum parçayı bir uzun hava veya arya biçiminde gür bir sesle okur, arada bir şarkıyı keser, öyküyü anlatır. Bu şekilde türküyü makamıyla okuyup öykü anlatan kişiyi dengbêj olarak tanıtmaktadır (Burkay, 1997: 214).

Temo, Kürt Şiiri Antoloji’sinde “deyrbaz<sup>2</sup>”(dengbêj) “Kürt halk şiiri tarzında ürün veren veya mevcut anlatı ve şarkıları anlatan icra eden kimse” (Temo, 2007:

---

<sup>1</sup> Hikâye, türkülü hikâye

<sup>2</sup> Deyrbaz: Dimilkî [Zazaca] bir kelime olup ses sanatçısı demektir.

XXXV) şeklinde tanımlayarak “deyrbaz” kelimesini “dengbêj” kelimesi ile aynı anlamda kullanmıştır.

Dengbêj Karapetê Xaço'nun hayatı üzerine bir çalışma yapan Salihê Kevirbirî, dengbêji: “Kilam, stran<sup>3</sup> gibi halk ezgilerini köy köy dolaşıp hikâyeleri ile birlikte anlatan, sözlü Kürt edebiyatının ürünlerinin günümüze kadar taşınmasına aracılık eden bilge kişiler” (Kevirbirî, 2005: 24) olarak tanımlamaktadır.

Günümüzün en büyük yazarlarından Yaşar Kemal de romanlarında dengbêjlerden bahsetmiştir. “Kale Kapısı” adlı romanında dengbêjlerin, çok saygı görmekte olduğu, kutsal kabul edilen ve sadece işlerinin destanlar, türküler söylemek, masallar anlatmak olduğunu belirtmektedir (Kemal, 1999: 189). “Bir Ada Hikâyesi” adlı romanında da adaya bir dengbêjin kaval çalarak, destan söyleyerek ulaştığını belirtmektedir. Romanda, Dengbêj Uso'nun ağzından dengbêjlerin bu işten başka bir şey yapmadıkları, başka bir iş yapsa uzun süre yaşayamayacağını, savaşta, açlıkta ve yoksullukta dahi kavimlerin dengbêje ihtiyaç duyduklarını ve onlara moral verdiğini “cana getirdiğini” söylemektedir (Kemal 2002: 305). Kemal, bazı romanlarında halk geleneğinde yer edinen dengbêjleri romanın anlatıcısı olarak almıştır (Şeker 2011: 335).

Dengbêjler üzerine çalışma yapan araştırmacılardan Abidin Parıltı dengbêjliği, genelde okuma yazma bilmeyen, sözlü kültürün özellikleri ve değerleri ile yetişmiş, yaşadığı toplumu, geleneklerini, koşullarını, çelişkilerini iyi bilen, güçlü bir belleğe sahip, sese ve söze biçim verebilirken onu estetize edebilen yetenekte, Kürt halk hikâyelerini bir ezgiyle yoğurarak, kimi zaman da bir enstrüman eşliğinde belli bir zaman diliminde hünerini dinleyici topluluğu karşısında icra eden anlatıcılar olarak tanımlamaktadır (Parıltı, 2006: 65).

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle dengbêjler için; toplumu derinden etkileyen aşiretler arası kavgalar, aşiretlerin otorite ile olan savaşları gibi tarihsel olaylar, deprem, sel vb. doğal afetler, aşk, ayrılık, kız kaçırma, gibi olaylar ile halk hikâyelerini anlatan, yöreye göre enstrümanlı veya enstrümansız olarak ezgili bir şekilde sanatını icra edebilen, toplumu her yönüyle tanıyan, olumlu ve olumsuz yanlarını ürünlerine yansıtan, anlatıları aracılığıyla gelenek ve görenekleri aktaran halk sanatçıları, ozan şeklinde tanımlanabilir.

<sup>3</sup> Dengbêjlerin ezgili olarak icra ettiği türlerin genel adı.

Dengbêjlerin toplumda saygın bir yeri bulunmaktadır. Her yörede farklı isimler verilmiş ise de temelde hepsinin işlevi benzer olmuş ve dengbêj olarak isimlendirilmiştir.

Dengbêjlik denildiğinde stranbêj/stranvan, qewlikbêj<sup>4</sup>, kilambêj/kilamxwan, çîrokbêj, Mitirb-Mitrib terimleri de akla gelmektedir. Stranbêj/stranvan<sup>5</sup> terimleri daha önce başka dengbêjler tarafından söylenmiş olan usta malı ürünleri sadece icra edendir. Doğaçlama yeteneği yoktur. Kilambêj/kilamxwan<sup>6</sup> tarihsel olay-destan-halk hikâyesi vb. anlatan kişiler için kullanılan terimdir.

Çîrokbêj<sup>7</sup> her ne kadar masal/hikâye anlatan kişi olarak bilirse de özellikle türkülü hikâye anlatma yetenekleri olan veya ezgili olmadan tarihi hikâye anlatabilen kişiler için kullanılan bir terimdir.

Dengbêj Salihê Şirnexî bir kişinin dengbêj olabilmesi için toplumun gerektirdiği görgü kurallarına sahip olması gerektiğini bunun yanında “dengbêj”, “dengxweş [güzel ses]” ve “hunermend [sanatçı]” olmak üzere üç çeşit sanatçının olduğunu belirtmektedir (k-6).

Mitirb-mitrib<sup>8</sup> kelimeleri ise doğu ve güneydoğunun tümünde kullanılan bir kelimedir. Birçok yörede romanlar için kullanılmakla beraber Mardin-Batman civarında daha çok müzisyen olarak ve dengbêj kelimesi ile aynı anlamda kullanıldığı bilinmektedir. Mitirbler yöreye göre davul, zurna, tenbûr [bağlama], cümbüş ve ribab [kemençe] gibi enstrümanlar kullanmaktadırlar.

Mardin yöresinde Mitirbler ağırlıklı olarak ribab kullanmaktadır. Mitirblerin ustalıklarını belirtmek amacıyla “Mîrê Cinan - Mîrê Pîran” [Cinler Beyi - Periler Beyi] hikâyesine dayandırdıkları nükteli sözler bulunmaktadır. Bunlar “Enstrüman çalan kişinin parmaklarına şeytan işemiştir, bu yüzden o kişi enstrüman çalabiliyor.” ve “Enstrüman çalan kişinin parmaklarında iman kalmadığı için o kişi ustalaşabilir, usta olur.” gibi örnekler verilebilir (Keskin 2006: 44). Bu söylene toplum tarafından günah olarak algılanırken diğer taraftan Mitirb ve dinleyicileri için bir övünç kaynağı, bir ustalık göstergesi olarak kabul edilmektedir.

<sup>4</sup> İğdir, Kars çevresinde taşlama konusunda ustalaşan dengbêjler için kullanılan bir terimdir.

<sup>5</sup> Stranbêj/stranvan: Stran şarkı, bêj ise söylemektir. Yani türkücü, şarkıcı anlamına gelmektedir. Doğaçlama yeteneği yoktur. Kendisinden önce söylenmiş ürünleri yeniden seslendirir.

<sup>6</sup> Kilambêj/kilamxwan: Bazı yörelerde dengbêj yerine kullanılan ad.

<sup>7</sup> Çîrokbêj: Masal/hikâye anlatan demek, hikâye anlatıcısı.

<sup>8</sup> Mitirb/Mitrib: Arapça mutrip=çalgıcı anlamına gelmektedir. Kürtçe’de de Mardin-Batman yöresinde çalgıcı-müzisyen anlamında kullanılmakta iken diğer yörelerde Roman anlamında kullanılmaktadır.

Mitirblik üzerine çalışması bulunan Keskin, Mardin-Batman civarında yaşayanların algılayışlarına göre uzun bir tanıma gitmiştir. Bu tanıma “Müzikle uğraşan, özellikle kemençe çalan, kendine iyi bakan, yemesini, içmesini, oturmasını, kalkmasını, konuşmasını bilen, yaşamını sürdürmek için sanatını kullanan, kimsenin onlarla baş edemeyeceği kadar dili iyi kullanan, sohbetlerde uzak ve yakın tarihli olayları anlatan, şer’lerle, lawik’lerle duygulandıran, düğünlerde stran ve dilok’larla eğlendiren bunun karşılığında ise hasat zamanlarında kendi paylarını isteyen kişiler” (Keskin, 2006: 51) şeklinde yapmıştır. Tanıma bakıldığında Mardin-Batman yöresinde mitirblerin toplumda Romanlarla ilgili oluşan olumsuz algıdan çok uzak bir şekilde algılandıkları anlaşılmaktadır.

Bu terimlere bakıldığında anlam bakımından farklar olmasına rağmen temelde hepsinin aynı anlamda kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde bu terimlerin kullanımının anlam bakımından “dengbêj” kelimesine yakınlaşmalarının en önemli sebebi dengbêjlere gösterilen saygının daha fazla olmasıdır. Bu vesileyle tüm terimler “dengbêj” kelimesiyle örtüşecek şekilde kullanılmaktadır.

## 1.2. Dengbêjliğe Başlama

Dengbêjlik kimliği kazanmak için belirlenen bazı aşamalardan geçmek gerekmektedir. Hem modern anlamda sanat eğitimleri hem de geleneksel sanat eğitimi yapılan yerlerde zamanla belli kurallar gelişmiş ve zamanla geleneklere dönüşmüştür. Günay, modern sanat eğitiminde aday seçilirken biyolojik yapısına (büyümesi, gelişmesi), fizyolojik özelliklerine (iç organlarının çalışmaları), psikolojik özelliklerine (zekâ, algı, kişilik, yetenek...), aile ortamı, arkadaşları, gezip gördüğü yerler, bilgi ve görgülere kadar psiko-sosyal gelişimine dikkat edildiğini belirtmektedir (Günay, 2011: 87). Geleneksel eğitimde de adayın sorumluluk taşıyacak kadar büyük olması (yaş bakımından), sesin güzelliğini engelleyecek bir sağlık sorununun olmaması, saygın bir kişilik, her olayı depolayacak kadar iyi bir hafızaya, geleneğin gerektirdiği yetenekler gibi psikolojik özellikler, sözlü gelenek ustalarının tümünde olan gezip görme, gelenek-göreneklere iyi bilme gibi özellikler aranır. Yukarıda sayılan özellikler hemen hemen ortaktır sadece farklı isimlendirmeler olmaktadır.

Connerton, “bir alışkanlığın geliştirilmesinde anlayan bedenimizdir” (Connerton, 1999: 148) diyerek “alışkanlığın” beden dilinde taşınan bir bilgi olduğunu

belirtmektedir. Dengbêjlikte de türlerin icra şekline göre beden dilinden faydalanıldığı bilinmektedir. Özellikle ellerin kullağa götürülerek söylenmesi çok yaygın bir davranıştır. Kimi dengbêj kendi sesini daha iyi duymak amacıyla, kimi dengbêj dış etkileri azaltmak kimi ise odaklanmasını kolaylaştırmak amacıyla yaptığını belirtmektedir (k-4; k-7).

Dengbêjlikte ruh, el, söz ve gözün bir uyumu vardır. Özellikle elin kullağa götürülerek strana başlanması dengbêji etraftaki gürültüden uzaklaşmasını ve kilama odaklanmasını kolaylaştırıp ses titreşimini, düzeyini daha nitelikli ve istenen özellikte olmasını sağlar. Dengbêj duyularını söz ve seslerin aracılığıyla el ve yüz jestleri desteğiyle kilamı daha etkili kılar. El ve yüz hareketleri stranın içeriğiyle uyumlu olduğundan teatral bir hava oluşmaktadır. Dengbêj sadece sözünü değil vücut dilini de konuşturur.

İyi bir dengbêj olmak için geleneğin kurallarını, ezgilerini ve usta malı ürünlerini iyi bilmek gerekmektedir (Uzun, 2010: 45). Bu gelenek içinde usta bir dengbêj olarak kalabilmek için yeni ezgiler yaratmalı, olayları iyi gözlemleyip söze dökülmelidir.

Dengbêjler sanatlarını icra ederken kuru bir anlatımla yetinmezler. Anlatı sırasında vücut dillerini de konuştururlar. Bu konuda O. Celil, “Dımdım Kalesi” üzerine yaptığı çalışmada şu gözlemlerde bulunmuştur. “Destan icrası, basit bir anlatı değildi, onun icrası özel bir ustalık gerektirirdi. Aktarıcı icra sırasında, yalnızca olayların nakledilmesi ile yetinmez, aynı zamanda dinleyicilere olayların tüm akışını belli ölçüde teatral olarak da canlandırmaya çalışırdı” (Celil, 2001: 39).

Görkem, folklor anlatıcıları hakkında şu özellikleri sıralamıştır:

- Anlatıcı bir yaratıcıdır, hikâye anlatır ve anlatma yeteneği olan bir sanatkârdır.
- Folklor anlatıcısı, ortaklaşa yaratılmış olan bir “sözlü gelenek”i sunar.
- Anlatıcı, bağımsız bir şekilde yeniden üretici değildir; onun görevi, hikâyeyi muhafaza etmek ve başkalarına aktarmaktır.
- Anlatıcılar anlatımları sırasında bütünü (=ana çatıyı) değiştirmezler (Görkem 2000: 16).

Yukarıda belirtilen “folklor anlatıcıları” özelliklerinin dengbêjlere birebir uyduğunu görmekteyiz. Sözlü gelenekte yaşayan sözlü ürünü anlatır, geliştirir, ana gövdeyi değiştirmeden kendinden yeni şeyler katar, başkalarına ustaca ve sanatçı kimliği ile aktarırlar.

Bir dengbêj iyi bir belleğe sahip olmak zorundadır. Geleneksel efsaneleri, masalları, öyküleri ile olayları söyleyip yeni oluşan olayları zamanın ruh hâline uygun olarak anlatmak durumundadır. Çünkü dengbêj bunları görür, duyar, yaşar, belleğe kaydeder ve yeri geldiğinde aktarır (Uzun, 2009: 31). Bu şekilde dengbêjler yüzlerce efsane, öykü, stran, ağıt, olay vb. anlatıyı belleklerinde taşırlar.

20. yüzyılın büyük dengbêjlerinden Karapetê Xaço bir kişinin iyi bir dengbêj olabilmesi için tarihsel olaylar, büyük kavgalar (aşiretler arası, aşiret devlet arası vb.) ve kişilerin yiğitliklerinin anlatıldığı yani “şer”leri bilmesinin şart olduğunu belirtmektedir. Bunların yanısıra 7 gün 7 gece stranlarını söylese dahi daha söyleyecek stranı olan kişinin iyi dengbêj olabileceğini ifade etmektedir (Kevirbirî, 2005: 62).

Ong, belleğin bedenselleştiği kültürler için: “dünyanın dört bucağında ve her devirde geleneksel sözlü sanat el uğraşlarıyla bağlantılıdır. Avustralya ve başka ülkelerin yerlileri, şarkı söylerken iplerle şekiller çizer, başkaları bir dizi boncukla oynar” (Ong, 2010: 83). Dengbêjlere bakıldığında el uğraşısı olarak tespih göze çarpmaktadır. Bazı dengbêjler söylediği her bölüm için bir boncuk ileri alırlar ya da her kılam için bir boncuk ileri alarak ürünlerin sırası için bir sistem oluşturmaktadır.

Diyarbakır Dengbêj Evi dengbêjlerinden Seyîdxanê Boyaxçî [Boyacı Seyithan] bir röportajında güçlü bir dengbêj olmak için sahip olunması gereken özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

- Her dengbêjin güçlü ve dayanıklı bir sesi olmalıdır.
- Dengbêj her bölgedeki varyant farklılığına hâkim olmalıdır. Serhat, Dîyarbakir ve Botan yörelerinin farklı söyleniş özelliklerini bilmelidir.
- Kafîye gibi ahenk unsurlarını iyi bilmelidir.
- Aktarım gücü iyi olmalıdır.
- Zengin bir kişisel yaşama ve halk kültürü birikimine sahip olmalıdır.
- Dilsoz<sup>9</sup> olmak, bu işe gönül vermek (Çetin, 2008: 38).

Dengbêj Seyîdxanê Boyaxçî'nin saydığı özelliklere bakıldığında geleneği devam ettiren bir dengbêj olabilmek için iyi bir sese, her yöreye ait usta malı anlatılara, ahenk unsurlarına, iyi bir belleğe, iyi derecede halk bilgisine sahip olmak gerekir. Ayrıca karşılıksız olarak bu işi sevmesi ön plana çıkarılabilir. Bu sayılan özelliklerin tüm halkların söz aktarıcıları durumundaki sanatçılarda olduğu görülmektedir.

<sup>9</sup> Dilsoz: Gönül vermek, sadık olmak.

Dengbêj ve çîrokbêjler toplumda birçok sosyal işlevi yerine getirirler. Bu işlevlerin belli başlıları; tarih anlatmak, toplumu eğlendirmek, kültür-edebi birikimi sağlamak ve geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurma görevini görmektir (Uzun, 2010: 44).

Yukarıdaki açıklamalara bakıldığında toplumun bakış açısı ve dengbêjlerin fikirlerine göre bir kişinin iyi bir dengbêj olarak kabul edebilmesi için asgari bazı noktalara dikkat ettiği anlaşılmaktadır. Bunlar kısaca şu şekilde sıralanabilir:

-Güzel bir ses ve güçlü bir gırtlak yapısı yani “Allah vergisi” bir sese sahip olmak ilk şarttır. Bu ses berrak, anlaşılabilir ve net olmalıdır. Yine sesin önemi ile ilgili İbn-i Sina’nın “Mûsikî” adlı eserinde “Bizim müzikte ilk olarak hoşumuza giden şey, sesin duyulan ve hissedilen nitelikleridir.” diyerek sesin müzikteki önemini vurgulamıştır (Sina, 2004: VII).

-Usta malı ürünlerin yanında doğaçlama yeteneğine sahip olmalıdır. Dengbêj kendi döneminde veya öncesinde yaşanmış bir olay ile ilgili doğaçlama eser oluşturabilmelidir.

-Diğer bir husus gelenek ve görenekleri, toplumsal değerleri çok iyi bilmesi onlara bağlılık ve saygı oluşturmaktadır.

-Çok iyi bir hafızaya sahip olmalı, sözlü ürünün özelliği dolayısıyla söylenen eser hemen öğrenebilmelidir. Bunun için güçlü bir hafıza gerekmektedir.

-Dengbêjlik geleneğini severek yapmalıdır.

Dengbêjlik yapmaya karar veren kişi ağır başlı, bilgili, sabırlı, kişilikli, olayları gözlemleyebilme, giyim kuşamına dikkat etme ve sanatını icra edebilecek her yöreyi tanıma unsurları taşınmalıdır.

### **1.3. Dengbêjlik Geleneği ve Dengbêjlik Geleneğini Besleyen Kaynaklar**

Bir topluluğu/toplumu diğer toplumlardan ayıran, onu özel kılan kültürüdür. O topluluğa ait tarih, din, yaşama biçimi ve toplumsal yapının tamamı kültürünü oluşturur.

Her gelenek belli bir kültür birikimi, dünya görüşü ve inanç sisteminin, yaşama biçiminin sanatçılar tarafından özümlenip, yorumlanmasıyla özgün anlatımlara kavuşur (Artun, 2001: 30). Kürtlerin yaşadığı her yörede gelenek, görenek, yaşam biçimleri, sosyal ilişkiler, tarihi olaylar ve aşk gibi olgular dengbêjler için konu olmuş, anlatılarına yansıtılmışlardır.

Birçok ağanın hikâye, efsane, türkü ve şarkı bilen bir ozanı (Mitirb) vardı. Kemeçe eşliğinde aşk ve savaş şarkıları söylerdi. Senede birkaç kez gezgin dervişler gelirdi. Bunlar birkaç gün kalır erbane (tef) eşliğinde çoğunlukla mucizeler yaratmış olan bir şeyhi öven ilahiler okurlardı. Böylece “kutsal ibadeti” yücelten ve köy imamının skolâstik öğretisinden farklı bir dini eğitim sağlardı (Bruinessen, 2008: 37).

Her topluluğun, her köyün, her aşiretin, her büyük ailenin, her hatırı sayılır bey, ağa, aşiret reisinin bir dengbêji vardı. Dengbêjler aşiretlerin, toplulukların övücü, kurulan meclislerin sesiydi. Beyler, aşiret reisleri dengbêjleriyle gurur duyar başka bey ve aşiretlerin dengbêjleriyle söyleyerek kapışmak üzere karşı karşıya getirilirdi (Uzun, 2009: 28). Hesenan aşireti dengbêji Sebrî'nin deyişleri 1940 yılında Fransız araştırmacı Roger Lescot tarafından 2 cilt hâlinde yayınlamış ve dengbêj her gün farklı bir olay anlatarak araştırmacıyı hafızasına hayran bırakmıştır (Uzun, 2010: 44 ).

Ünlü dengbêjlerden Karapetê Xaço ile yapılan bir röportajda ağa ve beylerin dengbêjleri olduğunu söyleyerek dengbêjlerin onlar için söylediğini belirtmektedir. Ağa ve beylerin istediği gibi stran ve kilamlarını söylemeleri şartıyla ağa, dengbêje ve ailesine bakardı. Ağa/bey nereye giderse gitsin dengbêjini kendisiyle götürürdü. Gittiği yerde başka ağaların dengbêjleri bulunması hâlinde de sabahlara kadar atışma yapıldığını belirtmiştir. Bu civat [sohbet toplantıları] ve divanlara katılmak büyük bir onur ve keyif verici bir durum olarak kabul edilmekteydi (Kevirbirî, 2005: 53).

Dengbêjler sadece kahramanlar ve kahramanlık üzerine söylememişlerdir. Toplumda normal kabul edilmeyen, hoş karşılanmayan hainlik, arabozuculuk ve dedikoducu tipleri de anlatmışlardır. Bu tür davranış ve karakterler stranlarda dile getirilmekte ve olaylara göre hikâyenin/stranın belirli bölümlerine serpilmiştir.

Dengbêjliğin kaynakları arasında aşk, savaş, günlük hayat, aşiretler arası mücadele, mirlerin yaşamı, isyanlar ve avlar bulunmaktadır. Olay örgülerinde ise toplumsal ilişkiler, değer yargıları, gelenek, görenekler, adet ve inançlar çok ustaca işlenmektedir.

Çoğu dengbêj ve çîrokbêj geçimlerini anlattıklarıyla sağlıyordu. Köyleri, farklı yöreleri ve farklı coğrafyaları dolaşarak sanatını icra ediyordu. Bunun karşılığında divanlarda, meclislerde, davet edilip zenginlerden, ağalardan ve durumu iyi olan dinleyicilerden kendisinin geçimine katkı sağlayacak şekilde gıda, giyecek gibi konularda yardım ediliyordu (Uzun, 2009: 26).

Dengbêjlere toplumun her kesiminde saygı duyulur. Kavgalı/çatışmalı bir durumda iken bir dengbêj gelirse kavga sona erdirilirdi (Uzun, 2009: 30). Dengbêjler bu yönüyle toplumun önderi, uzlaştırıcısı ve saygını konumundadır.

Sözlü geleneğin temsilcisi olan dengbêjler tarihin derinliklerinden süzülerek ve her dengbêj kendinden bir şeyler de katarak gelenekte çok büyük değişiklikler olmadan dengbêjlik geleneğini günümüze kadar getirebilmiştir. Gelenek bu yönüyle arkaik unsurlar barındırmaktadır.

### 1.3.1. Çıracak Yetiştirme

Dengbêjlik geleneğinde rüya görme motifi ile dengbêjliğe başlama sınırlıdır. Ancak geleneğin en büyük ustası sayılan Evdalê Zeynikê kompleks bir rüya görüp, bu rüyayı bir kişiye tabir ettirdikten sonra dengbêjliğe başlamıştır.

Aras, Evdalê Zeynikê'nın hayatını anlattığı eserinde rüyasına değinmiştir. Evdal bir gece rüyada büyük bir kargaşanın içinde kustuğunu görür. Kustuğu ise darı taneleridir. Rüyayı yorumlayan köyün yaşlı bilgisi eğer bu rüyayı 15'inde görseydi büyük bir âlim, 20'sinde görseydi büyük bir zengin ama şimdi<sup>10</sup> gördüğün için çok tanınan büyük bir dengbêj ve şair olacağını belirtmiştir. Bu rüyadan sonra Evdal hastalanır ve altı ay yatakta kalır. İyileştikten sonra dengbêjliğe başlar ve o günden sonra tüm bölgenin en büyük dengbêji olur (Aras, 2004: 24).

Bir kısım araştırmacı tarafından dengbêjlik geleneği içerisinde değerlendirilen “mitirb”likte rüya motifi olmamakla beraber parmakta imanın bitmesi ile müzik aletini artık çalmada uzmanlaştığı inancı yaygındır. Bu durum “enstrüman çalan kişinin parmaklarına şeytan işemiştir, bu yüzden o kişi enstrüman çalabiliyor” veya “enstrüman çalan kişinin parmaklarında iman kalmadığı zaman o kişi ustalaşabilir, usta olur” sözleriyle hayat bulmaktadır (Keskin, 2006: 44). Bu sözler kullanılarak bir kişinin sanatında çok usta olduğunu belirtmesinin yanında dinin müzik dinleme veya icra etme konusunda “mitirb”lere büyük engel teşkil etmediği anlaşılmaktadır.

Geleneğin en büyük ustası sayılan Evdalê Zeynikê, rüya sonucu dengbêj olmasına rağmen rüya sonrası dengbêjliğe başlama başka dengbêjlerde görülmemektedir. Günümüzde de birçok dengbêj ile yapılan röportajda dengbêjliğe başlama şekilleri sorulduğunda hiçbirinin rüya motifinden bahsetmediği görülmektedir.

<sup>10</sup> Eserde şimdi ifadesi kullanılmıştır. Ancak şimdi ifadesinin kaç yaşını belirttiği belirtilmemekte ve kaç yaşında dengbêj olduğu öğrenilememiştir.

### 1.3.2. Mahlas Alma

Dengbêjlik geleneğinde icra edilen ürünlerde mahlas kullanılmaz ya da nadiren kullanılır. Dengbêjlerin belli bir çevrede tanınması sonucunda kendilerine halk tarafından isim yani mahlas verilir. Gelenekte çok yaygınlık kazanmasa da kimi dengbêjler mahlas kullanmıştır. Dengbêj Hisênê Farê “Xalê Cemîl Çawîş” [Çavuş Cemil Dayı] adlı eserinde bulunduğu durumu mahlasıyla beraber vermiştir.

*“Hûrik hûrik yavaş yavaş wazîyeta wî lo lo la xwe bibêje*

*Ez ê vê sibehê berê xwe bidime deşta welayeta Diyarbekira şewitî*

*Heta Hiseynê Farê lawekî dengbêj e*

*Min ê bigotana ji boyî rêza Xwedê û pêxemberan” (Hiseynê Farê-Xalê Cemil Çawîş)*

[Ufak ufak, yavaş yavaş vaziyetini söyle bana

Bu sabah yönümü virane Diyarbakır’ın ovasına çevireceğim

**Hiseynê Farê** dengbêj olduğu sürece Allah ve peygamber aşkı için hep söyleyecektim] (Hiseynê Farê-Xalê Cemil Çawîş)

Benzer şekilde tüm eserlerinde olmasa da Mehmê Reşidê Dengbêj ve Mistefayê Bohtî mahlaslarını kimi stranlarında kullanmışlardır.

Mehmê Reşidê Dengbêj “Lê Dayê” [Ah anne] adlı stranının son bölümünde “**Reşidê Dengbêj** digo ez ê bi Cizîra Botan diketim serejêr e”, [**Dengbêj Reşid** der ki Cizre’ye doğru yaylanırım] Mitefayê Bohtî de “Were Dînê” [Gel Divanem] adlı stranında “**Heya Mistefayê Bohtî** serê xwe deyne qebrîstana giran, hêstir bizê.” [**Mistefayê Bohtî** başını kabristana verip, gözler yaşarınca dek] şeklinde mahlaslarını kullanmışlardır. Ancak bu kullanım genelleşememekte nadir olarak kullanılmaktadırlar.

Mahlas, dengbêjin memleketinin adıyla, aşiretiyle, anne veya baba adıyla, sadece ismiyle ya da dengbêj ve hozan kelimeleri ismin önüne getirilerek yapılır.

Mensubiyet eki dengbêjin memleketinin adının sonuna getirilerek oluşturulan mahlaslara Hesên Cizîrî/Cizrawî (Cizreli Hasan), Mihemed Arif Cizrawî (Cizreli Mehmed Arif), Mihemed Salihê Beynatî (Beynatlı Mehmet Salih), Hanifa Şirnexî (Şırnaklı Hanife), Salihê Qubinî (Beşirili Salih), Evdirehmanê Mûşî (Muşlu Abdurrahman), Salihê Şirnexî (Şırnaklı Salih) gibi örnekler verilebilir.

Yine mensubiyet eki dengbêjin aşiretinin isminin sonuna getirilerek bazı mahlaslar oluşturulur. Ahmedê Fermanê Kikî (Kikanlı Ahmet Ferman), Sait Alikî (Alikili Sait), Ehmedê Bêrtî (Bertili Ahmed), Avdileyê Goyî (Goyili Abdullah)<sup>11</sup> gibi dengbêjler sayılabilir.

Dengbêjin adıyla beraber anne veya babasının adı kullanılarak mahlas oluşturulur. Miradê Kinê, Evdalê Zeynikê, Cemalê Mihê, Egidê Cimo, Seidê Hemo vb. bu kapsamda değerlendirilebilir.

İsmin sonuna Kürtçe'de erkeklere seslenme ünlem eki olarak kullanılan “o” harfi getirilerek mahlas oluşturulur. Buna örnek olarak 20. yüzyılın en büyük dengbêjlerinden Reso ve Şakiro söylenebilir. Günümüzde Zahiro, Kazo, Cahîdo, Tahiro gibi dengbêjler de benzer şekilde mahlaslarını almışlardır.

Ten rengi veya fiziksel bir özeliği ön plana çıkarılarak oluşturulan mahlaslar da bulunmaktadır. Sidiqê Bozo [Kızıl Sıddık], Keremê Kor [Kör Kerem] örnekleri verilebilir.

Bazen de dengbêjin sadece adı veya ad ile soyadı beraber kullanılır. Buna Mahmut Kızıl ve Mahmut Baran örnekleri verilebilir. Bazı dengbêjlere de mesleğine göre mahlas verilmiştir. Dengbêj Mihemedê Xerat [Marangoz Muhammed], Seyîdxanê Boyaxcî [Boyacı Seyithan] buna örnek olarak verilebilir. Kimi zaman da ismin önüne “âşık” sözcüğü getirilerek oluşturulan mahlaslar da bulunmaktadır. En tanınan dengbêj ise özellikle nazım ve nesrin bir arada kullanıldığı çîrok (türkölü hikâye) konusunda tanınan Âşık Selim örnek verilebilir.

### 1.3.3. Usta Malı Ürünler Söyleme

Dengbêjler, usta dengbêjlerden öğrendikleri deyişleri ile her yörede bilinen ve usta malı deyişleri öncelikle öğrenirler. Hemen hemen her yörede bilinen usta malı deyişler ise “Memê Alan”, “Mem û Zîn”, “Xana Dimdim [Dımdım Hanı]”, “Derwêşê Evdî”, “Kerr û Kulik”, [Sağır ve Topal] “Lawikê Metinî [Metinalı Genç]”, “Siyabend û Xecê”, “Fîlîte Quto” [Quto oğlu Filit], “Evdalê Zeynikê”, “Metrano-Metran Îsa [Paşpiskopos İsa]”, “Zembîfiroş [Sepet Satıcısı]”, “Bavê Fexriya [Fahriye'nin

<sup>11</sup> Kikî= Kikan aşiretine mensup kişiler için kullanılır. Alikî: Alikî aşiretine mensup bireylere denilir. Bu aşiret Midyat, İdil, Dargeçit ve Cizre civarında meskündür. Spêrtî: Spêrtî aşiretinin çoğunluğu günümüzde Silopi de bulunmakla beraber genel olarak konargöçer olarak yaşamaktaydı. Bêrtî aşireti Bingöl ve Diyarbakır civarında bulunmaktadır. Goyî: Goyan aşireti Uludere civarında bulunur. Aşiret mensupları Goyî olarak adlandırılırlar.

Babası]”, “Cembeliyê Kurê Mîrê Hekarî û Binevşa Narîn[Hakkâri Beyinin Oğlu Cembeli ve Narin Binevş]” gibi kilamlar usta malı olarak kabul edilen ürünler arasındadır. Dengbêjler bunların bir kısmını veya tamamını ezberlemek zorundadır. Çünkü bir kişinin dengbêj sayılabilmesi için mutlaka usta malı ürünler de bilmesi gerekmektedir. Usta malı ürünler söyleme geleneği sayesinde gelenekteki eski ürünler günümüze taşınabilmektedir.

### 1.3.4. İrticalen Söyleme

Dengbêjlikte önemli unsurlardan biri de irticali söyleme yeteneğidir. Her ne kadar başta usta malı eserler öğrenseler de zamanla ve ustalaştıkça kendisi de eser üretebilmelidir. Bir olaya şahit olan veya duyan dengbêj eser üretebiliyorsa o usta bir dengbêj olmuştur artık. Bunun tek yolu da doğaçlamanın güçlü olmasıdır. Çünkü dengbêjlik geleneği tamamen sözlü bir gelenek olduğundan eseri bir yere yazıp tekrar geri dönme imkânı bulunmamaktadır. Sözlü geleneğin özelliği olarak aynı eseri uzun ise mutlaka her söyleyişte farklılıklar görülmektedir.

Dengbêjler makam ya da makamlara ve melodilere bağlı olarak doğaçlama yapımları ile dinleyicilerin takdirini alırlar ve doğaçlama aynı zamanda onların en ayırt edici özellikleri olarak kabul edilir (İzady, 2011: 429).

Görüştiğimiz dengbêjlerin nerdeyse tamamının hemfikir oldukları konu irticalen söyleme yeteneğidir. Örneğin Salihê Şirnexî, bir kişinin dengbêj olarak kabul edilebilmesi için dengbêjin şahit olduğu bir olayın hemen ezgili bir şekilde icra etmesi gerektiğini belirtmektedir. Bunun aksi durumunda ise onun dengbêj sayılamayacağını ifade etmektedir (k-6).

Dengbêjler bir anlatı oluştururken rastgele bir kurgu kurmazlar. Belli formülleri kullanarak oluştururlar. Bu formüller zaman [dün gecedan beri, sabahtan beri, üç gün], kahraman adları, yerle ilgili adlar, seslenmeler ve olay örgüsüdür. Bu formüller sabit kalmakta, ayrıntılarda ise her dengbêj kendisine göre eklentiler yaparak anlatısını oluşturmaktadır.

Dengbêjler aynı anlatıyı özellikle aşk ve kahramanlık konulu olan anlatıları aynen ezberlemezler, her seferinde farklı ifadeler kullanarak icra ederler. Temel çerçeve aynı olmasına rağmen farklı zamanlarda farklı şekilde söylemektedirler.

Dengbêj herhangi bir olay için bir stran oluşturabilmekte, ancak stran oluşturulacak kişinin mutlaka belli bir alanda bir ayrıcalığı olması gerekmektedir. Örneğin kişinin yaşamında topluma yararlı işler yapmış olması ya da çok acı çekerek ölen birisi vb. özellikleri olan biri için bir stran oluşturulabilir.

Oluşturulan dengbêj divanlarında dinleyicilerin dengbêjlerle kurdukları iletişime göre stran uzar. Uzun olan bir anlatı dinleyicilerin sıkıldığı ya da dengbêj ile dinleyiciler arasında kopukluk anlaşıldığı durumlarda kısa kestirilebilmekte, ilginin yüksek olması durumunda ise ister manzum, ister mensur olsun anlatıyı uzatabilmektedirler. Uzatılması durumunda ise temel çerçevenin değişmesine yol açmayacak şekilde yapılır.

### 1.3.5. Atışma

“Avêtin ber hev”<sup>12</sup> [birbirinin önüne atmak] olarak adlandırılan atışma geleneği dengbêjlik gelenekleri arasında bulunmaktadır. Atışma yapacak dengbêjlerin pratik zekâ ve hazır cevap bir özeliğe sahip olmaları gerekir. Atışmada esas olan unsur aynı konuda kalıp, tekrara düşmeden sürdürmektir. Tekrara düşen, aynı makamı sağlayamayan, sesi kısılan dengbêjler yenilmiş sayılır. Kazanana belli bir ödül tanımlanmamıştır. Ancak ağa, mir ve paşaların dengbêjlerinin üstün gelmeleri için teşvik edici hediyeleri sunduğu zamanlar da olmuştur.

Öz’e göre, dengbêjlikte ustalaşan kişiler, “*qewlik*” adını verdikleri ve taşlama içeriği olan atışmalarda bulduklarını belirtmektedir. Atışmada ustalaşan kişilerin “*qewlikbêj*” (Öz, 2003: 99) olarak adlandırıldıklarını belirterek bir nevi bu yeni adla bir ayrıcalık kazanmaktadırlar. Ancak bu ad sadece Kars ve Iğdır çevresinde kullanılmakta olup, genel bir kullanıma dönüşmemiştir.

19. yüzyıl dengbêjlerinden Evdalê Zeynikê ile Gulê ve Evdalê Zeynikê ile Şêx Silê’nin atışmaları günümüze kadar dengbêjler aracılığıyla ulaşmıştır. Atışma, bir dengbêjin başka bir dengbêji alt etmek için ve belli bir makama bağlı kalarak düzenledikleri bir yarıştıdır. Asıl amaç bir dengbêjin başka bir dengbêje üstünlüğünü göstermek, toplumda kendini saydırmak, onur elde etmek gibi amaçlarla karşısındakini sınamak, yoklamak veya yarış yapmaktır. Atışma yoluyla bir dengbêj karşısındaki dengbêje yergi, hiciv, alay ve iğneleyici laflarla saldırır.

<sup>12</sup> Atışma karşılığı olarak kimi dengbêjler “avêtin ber hev” demekte kimi ise “çixandin” olarak adlandırmaktadır. Parıltı da atışmayı “çixandin” olarak adlandırıldığını belirtmektedir.

Divanlarda bir yarıştan ziyade aynı nakarat/bağlama ya da ayağa bağlı kalmak kaydıyla bütün dengbêjler sırayla birer bent söyler. Bu şekilde en son kalan dengbêj galip gelmiş sayılır. Bu tarz yarışma her divanda yapılmasına rağmen belli bir atışma hüviyeti kazanmamıştır.

Günümüzde bir dengbêjin başka bir dengbêji alt etmek için giriştiği mücadele birbirlerine atışarak alt etmekten ziyade karşılıklı bildikleri kilamları söylemedir. Bazen aynı kilamın bölümlerini sırayla ve karşılıklı söyleme de atışmaya girebilmektedir.

Dengbêj Reşidê Baso ile yapılan bir röportajda Serhat'ta dengbêjler atıştığında sözünü tamamlayan öbürünü takdim ediyor ya da biri söyler öbürü ise durur, ta ki sözünü tamamlayana kadar. Ancak Kafkaslardaki (Ermenistan ve Gürcistan) dengbêjlerinde ise fazla sabır olmadığı, daha biri sözünü tamamlamadan diğerinin söze başladığını belirtmektedir (Serhedi, 2006: 11).

“Diyarbakır Dengbêj Evi”inde şahit olduğumuz bir olay atışmaya davet için hem güzel bir örnek hem de atışmanın nasıl başladığı konusunda da fikir vermesi açısından önem arz ediyor. “Diyarbakır Dengbêj Evi” dengbêjlerinden Seydixanê Boyaxci'nin [Boyacı Seyithan], dengbêj evine gelen başka bir dengbêji atışmaya davet ederken izlediği yöntem hayli ilginçtir.

Seyitxanê Boyaxci: *Tu dengbêj î?* (Dengbêj misin?)

Diğer Dengbêj: *Erê!* (Evet)

Seyitxanê Boyaxci: *Were em bavêjin berhev, tu yekê û ez ê yekê bêjim.* (Gel atışalım. Sen bir tane söyle, ben bir tane söyleyeyim.)

Diğer Dengbêj: *Tu duyan bêje, ez ê sêyan bêjim.* (Sen iki tane söyle, ben üç tane söyleyeyim)

Seyitxanê Boyaxci: *Tu sêya bêje ez ê çaran bêjim.* (Sen üç tane söyle, ben dört tane söyleyeyim.)

Diğer Dengbêj: *Tu çara bêje ez ê dehan bêjim.* (Sen dört tane söyle ben on tane söyleyeyim.)

Seyitxanê Boyaxci: *Tu yekê bêje ez ê heta êvari bêjim. Qaqabo qaqabo qaqabo ez kewê ribat im. Dengbêjê ku li ber min were heye?* [Sen bir tane söyle, ben akşama kadar söyleyeyim. Kakabo kakabo (keklik sesi) ben güzel sesli kekliğim. Benim karşıma çıkabilecek dengbêj var mı?]

Ancak atışma yukarıda da belirtildiği gibi iğneleyici laflar kullanarak karşıdakini alt etmekden ziyade, daha çok kimin fazla stran söyleyebilme amacı taşır. Erken yorulan ya da söyleyecek bir stranı kalmayan atışmayı kaybeder.

Kimi dengbêjler de karşıdaki dengbêjin sanatını ve niteliğini ölçmek amacıyla iğneleyici stranlar söyleyerek üstünlüğünü göstermeye çalışır. Karacadağlı dengbêjlerden Dengbêj Salih ve Dengbêj Elî'nin kısa bir atışması örnek teşkil etmesi açısından aşağıda gösterilmiştir.

### ***Dengbêj Salih***

*Xwezî te pesn û pendê xwe bigota*

*Te walatê xwe bigota mi ti nas kiriba hela tu ji ku ye*

*Lê min ê ji xwe re raba wa dawatê bibe wî misafir weke wa sawîya*

*Xwedê zane tenê ji min re bigota bira dengê te bihata*

*Dengê te ne dengê dîkan e weke dengê wa moriya...*

[Keşke kendini övüp söyleseydin

Memleketini söyleseydin, tanışsaydım bakalım nerelisin?

Yetim gibi düğününe misafir olacaktım

Kim bilir ne çok duymak istediğim sesini

Horozların sesi değil olsa olsa karınca seslisin]

### ***Dengbêj Elî***

*Dengê min dengê meran e*

*Dengê min dengê beranan e*

*Denge min yê şêr û agîdan e*

*Ez bala xwe didim dengê te*

*Dinêrin mîna mangan e*

*Dengê te mîna cangan e*

*Ez zanim barê min giran e*

*Tu barê kekê xwe nikane*

*Eger tu eslê min pirs dike*

*Ez Qerejdaxî me*

*Eslê min belî ye, Qerejdaxî me  
 Lê belê ez gava te têkim devê xwe  
 Bi Xwedê kim tev digerînim cî bi cîh e  
 Tu nizanî min ava Qerejdaxê vexwariye  
 Heylo heylo heyloo derdê min*

[Sesim yiğitlerin sesidir.  
 Seslerim koçların sesidir.  
 Aslanların ve kahramanların sesidir.  
 Sesine dikkat ediyorum da  
 Bakıyorum, inek sesine benziyor.  
 Sesin öküz sesini andırıyor.  
 Biliyorum yükün ağırdır.  
 Sen kardeşinin yükünü kaldıramazsın.  
 Eğer aslımı soruyorsan:  
 Ben Karacadağ'lıyım.  
 Soyum bellidir. Karacadağ'lıyım.  
 Ama sen dilime düştüğün zaman,  
 Allah'a and olsun ki tüm dünyada yer yer dolaştıracam.  
 Sen bilmiyorsun ben Karacadağ suyunu içmişim.  
 Vay vay dertliyim]

### ***Dengbêj Salih***

*Bi mala Xwedê mi Qerejdax dît lê şîn dibiin nizar bi va kerenga  
 Lê tu bahata welatê Têrka te bala xwe bida va sazdena li va dena  
 Lê binêre ji xwe re mal û dîna dêhnê xwe bida te tenê  
 Ji xwe we li rûyê te nema ne xwîn û ne reng e*

[Allah adına yeminler ki görmüşüm kengerle tepeleri yeşillenen Karacadağı  
 Hele sen Têrka'ya gelip de görseydin bunca hoş sesi ve ahengi  
 Bakıp bizzat iyice bir dikkat edeydin sadece  
 Zaten sararırdın da yüzünde renk kalmazdı.]

***Dengbêj Elî****Bira,**Dengê te xweş deng e**Ez texmîn dikim rengê te îxtîyar e**Ez bi îxtîyara re tu cara nakim herb û ceng e**Ez bala xwe didim dengê tim yek deng e**Hey lo lo lo heylo heylo heyloo heylo*

[Birader

Sesin güzel sestir de.

Tahmin ediyorum da ihtiyarsın.

İhtiyarlarla asla atışıp çatışmam.

Bu arada da sesin de hep tek telden

Hey bre hey, hey bre hey]

***Dengbêj Salih****Ey wax ey wax ey wax ey wax**Wele dilê min bi te dişewite**Ez ê biçim bajarê dinê...*

[Eyvah, eyvah, eyvah

Vallahi sana acıyorum

Dünyayı köşe bucak dolaşmaya çıkıyorum...]

Yukarıdaki atışmada da görüldüğü gibi her ne kadar karşılıklı iğneleyici laflar söyleyerek birbirlerini alt etmeye çalışsalar da kimi yerlerde karşıdaki dengbêjin sesinin güzelliğini [*Sesin güzel sestir*] ve üretkenliğini takdir etmesi dengbêjin büyüklüğü olarak kabul edilir.

### 1.3.6. Dedim-Dedi Tarzı Söyleme (Min go-got/Dibê-dibêje):

Dengbêjlikte icra edilen türlerden biri de başkasından nakletme esasına dayanan *go-min go dibê-dibêje* [dedim-dedi/diyor-der] tarzıdır. Bu tarz aracılığıyla dengbêj aralarında diyalog geçen kişilerin sözlerini birebir aktarır. Böylece kilamın içerisinde geçen diyalogları dinleyicilere daha somut ve inandırıcı kılmaya çalışır. Örneğin birçok varyantı bulunan “Dewrêşê Evdî” destanının farklı yörelerde söylenen eş metinlerinde bu tarzla karşılaşmak mümkündür. Derlenen “Dewrêşê Evdî” destanının bir varyantında baştan sona kadar dedim-dedi tarzı kullanılmıştır.

*Wextekî Mîr Temîr paşayê Milan, mezinê êlê bû: Yê Êla Milan û Şerqîyan bû.*

*Dibê mîr anî meclîs kir,*

*Dewrêş anî jê pîrs kir,*

*Got: Dewrêş, mîrê te divêye,*

*Ji min ra bêje rastiye ye,*

*Rojê oxirmê giran e,*

*Mêr, beranbarî çend meran dertêye?*

*Go: Mîrê min, ya te me nîne,*

*Mîr go, çiqasî qoçax be,*

*Ancax beranberî mêrekî ye.*

*Go: Kuro Dewrêş bigirin, hefsê kin,*

*Serê Dewrêş, milê Dewrêş jê kin,*

*Go: Çika kê ji Dewrêş bike pîrsyar e.*

[Bir zamanlar Milanlı<sup>13</sup> Mir Temir Paşa aşiret reisi iken: Milan ve Şarklıların reisiyken:

Dedi ki, mir meclisi kurdu.

Dewreşi getirip ona sordu.

Dedi, Dewrêş mirin ister ki

Bana doğruyu söyle.

Zor kavga gününde

Bi yiğit, kaç adamın hakkından gelir?

Dedi: Size denk değiliz Mirim

<sup>13</sup> Milan: Şanlıurfa ve Mardin arasındaki bölgede yaşayan büyük bir aşiretin adı.

Yiğit ne kadar zayıf ise  
 Ancak bir adama eşit olur.  
 Dedi: Dewrêş'i yakalayın hapse attın.  
 Dewrêş'in kafısını gövdesinden ayırın.  
 Dedi: Kim Dewrêş'e sorabilecek?]

*Go: Mîrê min! Ew xeber ji devê te zêde ye,*  
*Go: Heker tu dipirsî rojê oxirmê giran,*  
*Ez ser pişta Usbin kevim,*  
*Go: Ez beranberî hefsid mêrê te yî milî derdikevim*  
*Go: Kuro, Dewrêş berdin,*  
*Bira herê aliyê malê ye.*  
*Edlê yê qîza wî be*  
*Go, bera ew û Edlayê ji xwe ra bikevin kêf û zewqê ye.*  
*Edlayê hate binpiya dîwanê ye,*  
*Go: Xwedê xirav bikê serê te da mîrtî ye*  
*Go: Dewrêş ne mêrê girtinê ye,*  
*Ji te ra Dewrêş fire kiriye sînorê der û dinê ye.*  
 [Dedi: Mirim o söz ağzınıza yakışmıyor.  
 Dedi: Kavga hengâme günleri soruyorsan,  
 Usbin'ne bineyim de  
 Dedi: 700 Milan yiğidine yeterim ben.  
 Dedi: Dewrêş'i bırakın.  
 Evine gitsin.  
 Edlê artık onundur.  
 Dedi: Edlê ile Dewrêş zevk-i sefa etsinler.  
 Edlê divanın eşiğine geldi.  
 Dedi: Allah senin evini ve mirliğini yıksın.  
 Dedi: Dewrêş hapsedilecek adam değil.  
 Senin için Dewrêş dünyanın sınırlarını genişletmiş.]

*Go: De, Dewrêş here,*  
*tidarê xwe bike*

*Go: Sibê, mîrê te, ji te dixwaze nêçîrê ye.*

*Go: Kerem ke, bisekine,*

*Ez ê qawekê bixum.*

*Qawa xwe vexwar.*

[Dedi: Dewrêş hadi git.

Hazırlığı yap.

Dedi: Senin mirin senden ava yapmanı istiyor.

Dedi: Buyrun bekleyin.

Bir kahve içeceğim.

Kahvesini içti]

*Siyar bû*

*Da pêşîyê,*

*Derketin girê Gewgewê*

*Go: Dewrêş, dilê min divêye,*

*Ez ji te dixwazim kivava karêd xezalê ye.*

[Ata bindi.

Atak yaptı.

Gewgew tepesine çıktılar.

Dedi: Dewrêş, canım ister,

Senden ceylan etinden kebab getirmeni.]

*Go: Mîrê min, Xwedê mala te xirav ke,*

*Go: Meniya te, meniya şevê din êvarê ye.*

[Dedi: Mirim Allah ocağını söndürsün.

Dedi: Niyetim dün akşamki niyettir.]

*Go: Vê qûmistanê, vê germe, ez ê ji ku bînim goştê karêd xezalê ye.*

*Xebere devê Dewrêş de bû,*

*Dewrêş lê nehêrî cotê karê xezala qol bûne, jêla tèn.*

*Divê Dewrêş ling da Utbê ye,*

*-Xwedê, tu Dewrêş xweykî*

*Ji ketina hespê ye,*

*Melkemot, melkemotê mêrê kulê ye.*

[Dedi: Bu çölde, bu sıcakta ceylan etini nerden getireyim?

Laf Dewrêş'in ağzında dolanırken.

Dewrêş baktı ki bir çift ceylan yavrusu aşağıdan geliyor.

Dedi: Dewrêş Utbêye bindi

-Allah'ım Dewrêş'i koru.

Attan düşmesin diye,

Azrail, dert otağıdır.]

*Dewrêş gopal avîte karê xezalê ye,*

*Li ber mîr danî,*

*Go: Mîrê min, eva ji te ra him şîv e, hîm teştê ye.*

[Dewrêş bastonu ceylanın boynuzuna attı

Mirin önüne serdi.

Mirim alın size hem akşam hem de sabah yemeği.]

*Peya bûn ji xwe ra,*

*Goştê xwe danîn ser*

*Ji xwe ra kivav çêkirin.*

[Attan indiler.

Eti ateşe koydular.

Kebabı yapıverdiler.]

*Dibê, mîr da ber çevê xwe dûrbîn e,*

*Go: Dewrêş zû bike,*

*Go: Min birevîne.*

*Go: Çira?*

*Go: Eskerê Erebe Ênis,*

*Go: Va ye, jêla hat.*

[Dedi: Mir gözüne götürdü dürbünü.

Dedi: Dewrêş acele et,

Dedi: Beni kurtar.

Dedi: Neden?

Dedi: Arap Yunus'un askerleri

Dedi: İşte aşağıdan geldiler.]

*Zû bike, min birevîne,*

*Min bi ser textê mîrtîyê bigihîne.*

*Go: tişteki mîrtîyê li dora te tunîne,*

*Go: here xulama ji min ra bîne.*

*Go: tu vira bisekine*

*Bera heta ew extirma bicivîne.*

*Go: tu li vira mereve*

*Go: Bira tek Husê mîrê Axur, bira tek min ra bê şede,*

*Ji boy Xwedê bisekine.*

*Go: Çawa ber çavê xwe dî,*

*Bira usa bê te ra bêje...* (Cindî-Evdal, 2008: 635)

[Acele et beni kurtar.

Beni mirliğin tahtına ulaştır.

Dedi: Mirliğe dair bir şey yok sende.

Dedi: Git bana uşak getir.

Dedi: Sen burada bekle.

O askerlerini toparlayıncaya kadar

Dedi: Sen burdan kaçma.

Dedi: Yalnızca Husê Mîrê Axur bana şahit olsun ki,

Dedi: Allah aşkına bekle bir.

Dedi: Onu görür görmez,

Gelsin de sana söylesin...]

(Cindî-Evdal, 2008: 635)

### 1.3.7. Gurbete Çıkma

Dengbêjliğin temellerinden biri kültürü iyi bilmektir. Kültürü en iyi öğrenmenin yolu da gurbete çıkıp farklı yöreleri dolaşarak bilgi dağarcığını geliştirmektir. Bu çerçevede dengbêjlik geleneklerinden biri olan gurbete çıkma, her dengbêj tarafından

tecrübe edilmemişse de dengbêjlerin büyük bir kısmı gurbete çıkararak sanatlarını geliştirmişlerdir. Gurbete çıkmayan bir dengbêj başka dengbêjlerle iletişime geçemeyeceği, dolayısıyla bilgi alışverişinde bulunamayacağı aynı zamanda kendi bilgisini de aktaramayacağından dolayı gelenekte durağanlığa yol açacağı için birçok olumsuzluğu beraberinde getirmektedir.

Büyük dengbêjler genel olarak hep farklı coğrafyaları dolaşmışlardır. En büyük dengbêj olarak kabul edilen Evdalê Zeynikê Serhat'ta yaşamış, ancak çeşitli vesilelerle tüm doğu ve güneydoğu hatta savaş seferi [19. yüzyılda Kozanoğulların yerleşik hayata geçmeleri için yapılan sefer] ile beraber Akdeniz bölgesine kadar gitmiştir. Karapetê Xaço zorunluluktan da olsa Batman, Suriye Kamışlı ve en son Ermenistan'da yaşayarak sanatını farklı coğrafyalarda icra etmiştir. Günümüz dengbêjlerinden Salihê Şirnexî hem sanatını icra etmek hem de başka gerekçelerle İran ve Irak'a birçok defa gitmiş ve her yöreye ait ürünleri öğrenerek kendi ürettiği ürünlerin yanında bu yörelere ait ürün ve makamları söyleyerek kendini ve çevresindeki dengbêjleri geliştirmeye çalışmıştır.

### **1.3.8. Nazire Yapma Geleneği**

Nazire yapma, tanzir etme İran edebiyatından diğer edebiyatlara geçmiştir. Nazire esas olarak klasik edebiyata ait bir gelenektir. Denbêjlikte nazire kavram olarak bilinmese de her dengbêj kendinden önce söylenen birçok kılâmı kendine göre yeniden yorumladığı için, bu gelenek bir çeşit nazire biçimi olarak değerlendirilebilir.

### **1.3.9. Tarih Bildirme**

Dengbêjlere ait birçok ürün incelenmesine rağmen herhangi bir türde bir tarih ile karşılaşılmamıştır. Savaş ve kavgaları anlatan *şer*lerde dahi tarih ile ilgili somut olabilecek bilgilerde tarihten ziyade olayın ya da şahsın adı geçer, olay ve şahsa bakılarak tarihler belirlenebilir. Rus Harbi, Ahlat Savaşı (Osmanlı-Rus harbi), Yunus'un Oğlu Eli'nin Kavgası/savaşı, Battê'nin Oğlu Eli'nin Kavgası/savaşı, ya da Abdülhamid

Dönemi<sup>14</sup> şeklinde dönemler veya olay adları verilir bunların ötesinde tarih ne hicri ne rûmi ne de miladi olarak verilmektedir.

### 1.3.10. Hikâye Anlatma Geleneği

Sözlü kültürün özelliğinden dolayı Kürtlerin yazı diliyle günümüzde bile tam anlamıyla tanışmadığı, daha doğrusu içselleştirememelerinden edebi ihtiyaçlarını sözlü geleneklerde yer alan ürünlerle gidermişlerdir. Sözlü gelenekler temel olarak dengbêjler aracılığıyla aktarılmaktadır. Dengbêjler hikâye ve masalları toplumda eğlendirme işlevini yerine getirmek amacıyla yaparlar. Ancak halk hikâyesi ve masalların asıl anlatıcısı konumunda olan *çîrokbêj/çîrokvann*lardır<sup>15</sup> [masalcı-hikâye anlatıcısı]. Çîrokbêjler tamamen ezgisiz olan halk hikâyelerle beraber içinde ezgi barındıran hikâyeleri de icra ederler.

Dengbêjlerin anlattığı hikâyeler temel olarak aşk ve kahramanlık konuludur. Kahramanlık konulu hikâyeler genel olarak yaşanmış gerçek olaylardan oluşmaktadır. Günümüze kadar anlatılarak ulaşan hikâyelerin önemli bir kısmı 20. yüzyılda yaşanan olaylar ile ilgilidir. Bunun sonucunda bellek bir kesintiye uğramış ancak 20. yüzyılda yaşanan ve toplumu etkileyen olayların etkisiyle savaş/kavga/kahramanlık olaylarını konu edinen hikâyeler yeniden oluşturulmuştur. 20. yüzyılda oluşturulan kahramanlık konulu stranlarda kişiler, olayların geçtiği yerler ve sonuçlar tüm yönleri ile verilir. Örneğin Dengbêj Miradê Kinê; “*Alîkê Battê, Mala Aliyê Ünîs, Cemîlê Çeto, Bişarê Çeto, Emê Gozê*” gibi kişileri olayların merkezine koyarak olayları hikâyeleştirmiştir. Benzer şekilde Şakiro da, “*Bişarê Çeto, Gelîyê Zilan, Şerê Melazgirê, Xalid Beg, Ferzende Beg* [Bişare Çeto, Zilan Vadisi, Malazgirt Kavgası, Halit Bey, Ferzende Bey]” gibi kişi ve olayları merkeze koyarak hikâyeleştirmiştir. Farklı bakış açıları ile aynı olay ve kişiler üzerine çok sayıda stran yapılmıştır. Ağrı olayları çerçevesinde Şakiro’nun “*Ferzende Beg ve Geliye Zilan* [Ferzende Bey ve Zilan Vadisi]”, Resoyê Gopala’nın “*Şerê Seyîdxanê Kerr, Nemînim, Şerê Bişarê Seydo*[Sağır Seyithanın Kavgası, Kalmayayım, Seydo oğlu Bişar’ın kavgası]”, Nûroyê Agirî’nin “*Edoyê Ezîzî, Elîcanê Emerê Eso*”, Hiseynê Farê’nin “*Şerê Seyîdxanê Kerr* [Sağır Seyithanın Kavgası]”

<sup>14</sup> “*Herba Misqof* [Rus Harbi]”, “*Şerê Xelatê* [Ahlat Savaşı Osmanlı-Rus harbi]”, “*Şerê Mala Eliyê Ünîs* [Yunus’un Oğlu Eli’nin Kavgası/savaşı]”, “*Şerê Elikê Bettê* [Bettê’nin Oğlu Eli’nin Kavgası/savaşı]” ya da “*Wextê Evdilhemîd* [Abdülhamid Dönemi]”

<sup>15</sup> Hikâye/masal anlatıcılarına *çîrokbêj*, *çîrokvann*, *çirçîrok*, *çironek*, *çirvanok* gibi isimler verilmektedir.

Keremê Kor'ın "*Biroyê Hesikê Têlî*", Nesoyê Agirî'nin "*Kuştina Medenî* [Medeni'nin Kavgası]", Ahmedê Agirî'nin "*Şêx Zahir* [Şeyh Zahir]", Evdilbariye Panosî'nin "*Seyîdxan û Elîce* [Seyithan ve Alice]" adlı kilamlar yüzlercesinden sadece bir kaçıdır. Bunun gibi herhangi bir olay üzerine çok sayıda kilam yapılabilmektedir. Bu kilamlar/hikâyelerde, kahramanı merkeze alarak onur, namus, bağlılık gibi kavramlar dikkate alınarak anlatılır. Olayların tamamı kahraman etrafında örüldüğü için hikâyeler de kahramanın adıyla anılmaktadır.

Kahramanlık konulu destan, hikâye ve kilamların kahramanlarının mutlaka atlarının da adları da belirtilmektedir. Atın hem olaylardaki işlevi hem de sürekli kahramanla beraber anılması, onu önemli bir motif hâline getirmektedir.

Memê Alan: Kurriyê Behrê Bozê Rewan

Siyamedê Silîvî: Demir Qîrê li Sûrê

Dewrêşê Evdî: Hedbanê Nêr

Hesenê Elî Begê: Bûqulê Şamê

Hisenê Dêmez: Lûman

Teyar Axa: Şervan (Uluçay, 2013: 14)

Ferzende Beg: Aznavûr

Her dengbêj hem ezgili hem de ezgisiz olarak hikâye anlatabilmektedir. Ancak sadece ezgisiz olarak hikâye anlatabilenlere çîrokbêj denilmektedir. Çîrokbêjler sadece masal ve halk hikâyelerini anlatmaktadırlar. Yöreye göre hem kendi kültürü olan hem de başka kültürde geçen hikâyeler anlatılmaktadır. "*Mem û Zîn*[Mem ile Zin]", "*Mîrze Miheme* [Mirze Mehmet]", "*Seyrê*", "*Melîk Darav*", "*Metran Îsa* [Piskopos İsa]", "*Koçero*", "*Feqiyê Tayran*", "*Sînem Xanim* [Sinem Hanım]", "*Derwêşê Evdî*", "*Feyrûz Şah*", "*Rustemê Zal*", "*Elf-Leylê*", "*Enter û Hewranê Ereb*[Anter ve Arap Hevran]", "*Şahmaran*", "*Cembeliyê Hekarî û Binevşa Narîn*[Hakkari Miri Cembeli ve Narin Binevş]", "*Zembîlfiroş*[Sepet Satıcısı]", "*Hiso û Nûrê* [Hıso ve Nure]", "*Şêx Simayîl* [Şah İsmail]" gibi uzun hikâyeler başta olmak üzere daha kısa olan pek çok hikâye ve fabl da anlatılmaktadır. Çîrokbêjlerin sadece hikâye anlatmaları, belli bir düzen hâlinde ve teatral olarak canlandırmaları, hikâye repertuarlarının çok geniş olması açısından meddahlar ile benzer özellikler taşırlar. Çîrokbêjler kış ayları başta olmak üzere özellikle ramazan aylarında her akşam farklı bir evde, hikâyeleri en heyecanlı olduğu yerde bırakıp, sonraki akşam başka evde hikâyeyi sürdürürler. 2012 yılının

mart-nisan aylarında Cizre’de Çîrokbêj Abdullah Cavıldak “Feyrûz Şah” adlı hikâyeyi yaklaşık kırk şevbuhêrk [gece sohbeti] anlatımın sonunda bitirebilmiştir. Anlatım bir tiyatro havasında olmuş, çîrokbêj hikâyede geçen çeşitli kişi ve olayları günümüz olay ve kişilerle özdeşleştirerek dinleyicilerin daha kolay anlamaları için çabalamıştır. Çîrokbêj hikâye anlatımı sırasında dinleyicilerin hikâyeden uzaklaşmamaları için onları sürekli sınıyan sorular sormakta ve dikkati sürekli üzerine toplamadan dinleyicileri de bir şekilde hikâyeye dâhil etmektedir. Çîrokbêj dinleyicilerin arzularına göre hikâyeleri uzatıp kısaltabilir. Kahramana yeni başarılar kazandırıp hikâyeyi istediği kadar uzatır veya tam tersi hikâyenin ana iskeletini bozmadan kısaltarak da anlatabilir.

Dengbêjlerin anlattığı hikâyelerin bir kısmını da komşu halklardan aldıkları hikâyelerden oluşturmaktadır. Levi-Straus da bu doğrultuda “Hiçbir kültür tek başına değildir; diğer kültürlerle sürekli koalisyon hâindedir (Levi-Straus, 1997: 54)” diyerek komşu ya da iç içe bulunan kültürlerin birbirinden etkilenebileceğini, sözlü kültür ürünlerinin birbirinden alabileceği ve geliştirebileceklerini belirtmektedir. Her ne kadar bir kültüre ait sözlü bir ürün diğer bir kültüre geçse de geçtiği kültürün koşullarına göre şekillendiği için her iki kültürün de özelliklerini yansıtır.

Halk hikâyesi ve masal anlatan çîrokbêjler, üretim-tüketim bağlamında dengbêjlere göre daha az talep görmektedir. Kimi hikâyelerin çok uzun sürmesi (30-40 gece sohbeti) dinleyici bulmasını zorlaştırmaktadır. Özellikle ramazan ayında her akşam bir bölüm<sup>16</sup> anlatılır ve zaman geçirmenin en güzel yollarından biri olarak sayılabilir.

### 1.3.11. Destan Söyleme Geleneği

Destanlar hem nicelik olarak uzun olmaları hem de sunumlarının zor olmasından kaynaklı sadece usta dengbêjlerce icra edilebilmektedir. Genel olarak destanlar kahramanlık hikâyeleri tarzında okunmakta ve ezgili olarak sunulmaktadır. Destanların temel iskeleti aynı olmakla beraber çeşitli varyantlar oluşturabilmektedir. Çok tanınan “*Kela Dimdim-Xana Çengzêrîn*” [Dımdım Kalesi- Altın Elli Han] gibi epik destanlar birçok dengbêj tarafından seslendirilmiştir. Destan hem manzum hem manzum-mensur hem de sadece mensur şeklindeki varyantlaşmalara gitmiştir. “*Memê Alan*”, “*Kela*

<sup>16</sup> Gelenekte her bölüme bent denilmektedir. Anlatılacak her uzun hikâye ramazan ayına göre bölümlendiği için 30 bend şeklinde kısımlara ayrılmıştır.

*Dimdim* [Dımdım Kalesi]”, “*Zembîlfiroş* [Sepet Satıcısı]”, “*Cembeliyê Mirê Hekkarî* [Hakkari Miri Cembeli]” en çok bilinen destanların başında gelmektedir.

Ahmedê Xanî'nin [Ahmedi Hani] sözlü gelenekte yer alan “*Memê Alan*” destanından esinlenerek yazdığı “*Mem û Zîn*” [Mem ile Zin] adlı klasik eser yine birçok dengbêj tarafından seslendirilmiştir. Arkaik birçok unsur bulunduran destanların günümüzde çok sayıda varyantı bulunmaktadır. Bu destanlar bazı yörelerde nazım olarak varlığını devam ettirirken bazı yörelerde nazım-nesir hâlini almış bazı yörelerde ise tamamen nesre dönüşmüştür. Ordixanê Celîl tarafından derlenen “*Kela Dimdim*” [Dımdım Kalesi] destanının her üç şekilde de varyantı bulunmaktadır. Aynı durumu tüm destanlar için söylemek mümkündür.

Destan anlatma geleneği günümüzde dengbêjlik geleneği içerisinde en az icra edilen türe dönüşmüştür. Destanların uzun oluşu, çeşitli makamlarda söylenmesi, ölçü ve kafiyenin çok düzenli olması nedeniyle usta olmayan dengbêjler destan söyleyememektedirler. Günümüzde de usta dengbêj sayısının azaldığı gerçeği göz önüne alındığında, eski uzun destanları manzum bir biçimde icra edebilen sanatçı hemen hemen kalmamıştır.

Türkiye’de ilk defa Muhsin Kızılkaya tarafından Dengbêj Enter’den derlenen “*Kela Dimdim* [Dımdım Kalesi]” adlı destan yedi makamdan oluşmaktadır. Destan anlatılmadan önce hakkında kısa bilgi verilerek dinleyiciler hazır duruma getirildikten sonra manzum kısma geçilir ve ezgili söyleniş başlar. Yedi makamdan oluşan destanda her makam bir durumu simgeler. Birinci makam konuya giriştir, ağır anlatılır, dinleyenleri destanın içine çeker. İkinci makam inşa makamıdır. Altıncı makam savaş makamıdır dinleyenleri heyecanla sürükler, yedinci makam yenilgi makamıdır dinleyicileri hüzne boğar (Kızılkaya, 2000: 37). Her makamın bir fonksiyonu vardır ve her makamda dengbêj sesini, duruşunu ve hareketlerini destanının akışına göre yeniden şekillendirir.

#### **1.4. Dengbêjlerin Yetiştığı Çevreler**

Dengbêjler toplumun birer bireyi oldukları için buldukları yörenin yapısına göre yetişirler. Yetiştikleri ortamın özelliklerine göre ürünlerinin dili, anlatım tekniği, içeriği ve ezgileri farklılıklar oluşturabilmektedir. Bu durum onların sosyal çevresi,

ekonomik durumları, kültürel yapılarına bağlı olarak gelenek, görenek, inanç, duygu vb. durumlarda farklılıklar oluşmasına yol açmaktadır.

Dengbêjlerin yaptıkları müzik esas alınarak üç grupta incelenmiştir. Birinci grupta halk dengbêjleri, yani halkın içinde dolaşan; efsaneleri, gelenekleri, görenekleri mitolojik ve tarihsel olayları alıp halk arasında anlatan gruptur. İkinci grup ağa, mir ve beylerin aşiretleri üçüncü grup ise mitrib denilen toplumda sürekli dolaşarak geçimini sağlayan kesimdir (Çelebi vd., 2008: 11).

Yukarıda yapılan bu sıralama doğru olsa da bazı eksiklikler içermektedir. Dengbêjlerin yetiştikleri çevrelerin şu şekilde sıralanmasının daha uygun olacağı düşünülmektedir.

#### **1.4.1. Köy Dengbêjleri**

Köy çevrelerinde yetişen dengbêjlerdir. Esasen dengbêjlerin büyük çoğunluğu da köy ortamında yetişmektedir. Köy dengbêjleri halkın duygu ve düşüncelerine tercüman olurlar. Özellikle köy yaşamını, gelenekleri, görenekleri yaşam koşullarını dile getiren ürünler oluştururlar. Dilleri sade, yaşadıkları yöreye özgü sözcükler kullanırlar. Köylerde yetişen dengbêjler ya köy dengbêji olarak kalır ya bir aşiret, ağa, mir ve paşanın dengbêji olur; ya da gezgin dengbêj olarak yaşamına devam eder.

#### **1.4.2. Aşiret Dengbêjleri**

Aşiret dengbêjleri de söz dağarcığı, yaşam koşulları, gelenek ve görenekleri ürünlerine konu edinmede köy dengbêjlerinden farklı değildir. Ürünlerinde aşiretin korunması ve birliğin sağlanmasını konu alan stranlar söylemektedirler. Bunlar genel olarak bağlı buldukları aşiret ismi ile anılmaktadırlar. Dengbêjin adının yanına aşiretin adına nispet (-î) getirilerek oluşturulur. Ehmedê Fermanê Kîkî (Kikan Aşireti), Evdilayê Goyî (Goyan Aşireti), Ehmedê Bêrtî (Beritan Aşireti) vb. şekilde adlandırılırlar.

### 1.4.3. Ağa (Aşiret Reisleri/Mir/Paşa) Dengbêjleri

Bu grupta yer alan dengbêjler, genel olarak bir yerde iyice tanınmaları sonucu ağa, bey, mir ve paşa gibi kişilerin davetleri üzerine yanlarına geçerler. Ağa ya da mirin bir dengbêji yanına veya himayesine almasının temel nedeni, divanlarda onu ve konuklarını eğlendirmek değildir. Dengbêj, ağanın ailesi ya da aşireti ile ilgili olayları hafızaya alarak farklı yörelerde anlatıp, onun savaşlardaki başarılarını kilamlarında anlattığı için ağa tarafından korunur. Başka bir deyimle olayları kayıt altına almak/hafızaya almak amacıyla koruma altına alınırlar.

Sürmeli Mehmet Paşa'nın Gulê adında çok usta bir kadın dengbêji varken yörede bir anda çok tanınan ve atışmada onu yenen Evdalê Zeynikê, Gulê'nin yerine geçerek paşanın hem dengbêji hem de danışmanı olur. Hizan Beyi Mir Şeref'in divan dengbêji Selîm Silêman, Bedirhan Beyin dengbêji Izerê Mecîd, Diyarbakırlı Cemil Paşa ailesinin dengbêji Evdilhadî, Reşkotan Aşireti reisi Filîtê Quto'nun dengbêji olan Karapetê Xaço bu grupta sayılabilecek dengbêjlerdir.

Günümüzde bu çevreden sayılabilecek dengbêj bulunmamakla beraber benzer bir uygulamayla karşılaşmıştır. Bir dönem bakanlık da yapmış olan siyasetçi Şerafettin Elçi'nin biyografisinin bulunduğu bir kitapta kendisinin dengbêjleri çok sevdiğini uzun süre Âşık Selim'i [Mehmet Selim] yanında dolaştırdığını dengbêjlik yaptırdığını ve kendisiyle beraber meclislere, sohbetlere götürerek sanatını icra etmesini sağladığını belirtmektedir (Kaya 2012: 357).

Kimi dengbêjler, ağa/mir/paşa dengbêjlerini çeşitli yönleri ile eleştirmişlerdir. Ağanın her hareketinin *kilamlara* konu edinmesini etik bulmamaktadırlar. Özellikle Serhat dengbêjlerinin bu şekilde çok sayıda kilam oluşturduğunu, bunun da aşiret veya aileler arası bazı düşmanlıklara yol açtığı belirtilmektedir (k-6).

### 1.4.4. Gezgin Dengbêjler

Bu gruba giren dengbêjler genel olarak geçimlerini sanatlarını icra ederek sağlayan kişilerdir. Ekonomik ihtiyaçlarını gidermek için yaz kış sürekli gezerler, şehir ve köylerde hatta mevsimsel yaşam alanı olan yaylaları dolaşırlar. Gidilen yerlerdeki halk her zaman onları en iyi şekilde karşılamıştır. Çünkü onlar sürekli yeni haber

getiren kişi olarak görülmektedir. W. Benjamin'in "Hikâye Anlatıcısı" için sıraladığı özellikleri gezgin dengbêjler için de söylemek mümkündür.

Gittikleri yerlerde, divanlarda sanatlarını icra etmek dışında yeni olaylara şahit olurlar, bu da onlara hikâye repertuarını genişletme imkânı sunar. Buralarda meslektaşlarıyla tanışır, onlarla beraber divan kurarak yeni ürünleri keşfedip öğrenme imkânı elde ederler. Gurbete çıkmaları onların bilgi ve görgülerini arttırarak sanatlarını geliştirmelerine yardımcı olur.

#### 1.4.5. Tarikat Dengbêjleri (Qesîdebêjler)

Tarikat dengbêjleri isminden de anlaşıldığı gibi tekke, tarikat, medrese ya da dini kimliğin ağır bastığı çevrelerde yetişen dengbêjlerdir. Bazı qesîdebêjler gezerek geçimlerini sağlamaktadırlar. Bunlara bazı yörelerde derwêş [derviş] de denilmektedir. Genel olarak dini metinleri okurlar/söylerler. Hitap ettikleri kesimler tasavvuf erbabıdır. Ancak kasideler herhangi bir ev sohbetinde de söylenebilmektedir. Qesîdebêj olarak adlandırılan bu gruptaki dengbêjler diğer dengbêjlerden farklı olarak çok derin bir dini bilgiye, klasik edebiyat ürünlerini rahatlıkla okuyup yorumlama yeteneklerine sahiptirler. Arapça ve Farsçayı iyi bilenler de bulunmaktadır. Bundan dolayı klasik edebiyat ürünü olan Melayê Cizîrî (Molla Ahmed Cezeri) divanını ezberleyip okumaktadırlar.

Qesîdebêjlerin genel olarak Molla Ahmed Cezeri divanı, Seyit Muhammed Kadri divanı, Ahmedê Xanî'nin Mem û Zîn adlı manzum hikâyesi, Feqiyê Teyran'ın kasideleri, Seyîd Eliyê Findikî'nin Divan'ı ve Melayê Bateyî'nin yazdığı mevlit de en çok okudukları ürünlerdir. Sadece bu divanlarda bulunan kasideleri değil, tüm ürünleri ezgili bir şekilde okumaktadırlar. Bunları uzun süre okuyup ezberledikten sonra kendileri de kaside yazarlar/okurlar. Bu ekolde Seyit Muhammed Beşir Doru (1934-1996) Melayê Cizîrî divanının tamamını, Ehmedê Xanî tarafından yazılan manzum hikâye olan "Mem û Zîn"i, Seyit Muhammed Kadri'nin divanını, Seyîd Eliyê Findikî'nin divanını ile Melayê Bateyî'nin mevlidini ezber ve ezgili şekilde okumuştur. Bunların etkisiyle kendisi de kasideler yazmıştır/okumuştur.

Qesîdebêjler belli bir medrese eğitimi aldıkları için Arapça ve Farsça mazmunlar kullanmaktadırlar. Dillerinin ağır olmasından dolayı çoğu zaman dinleyiciler şiirleri anlamakta güçlük çekmektedirler; ancak ezgilerinden kolay bir şekilde etkilendikleri

için zikir yapabilmektedirler. Her qesîdebêjin dili ağır olmamakta, herkesin anlayabileceği günlük dili kullananlar da bulunmakta, her türlü dini bilgiyi seslendirdikleri ürünler aracılığı ile aktarmaktadırlar.

Birçok yörede tanınan qesîdebêjlerin başında Şeyh Selhaddin Korkutata, Seyit Muhammed Beşir Doru, Mele Silêmanê Şirmexî, Cemilê Hafız, Fetahê Mamedê Racî, Şêx Mihemed Yasîn, Mihemed Senan, Şêx Mistefa, Mele Mihemedê Tajdîn vs. gelmektedir (Bingöl, 2008: 10). Qesîdebêjler genel olarak geleneksel medrese eğitiminin devam ettiği Adıyaman Menzil, Siirt Tillo, Cizre-Silopi, Bitlis Norşin gibi merkezler ile kutsal kabul edilen mekânlarda [Sultan Şeyhmus Türbesi, Veysel Karani Türbesi, Nuh Nebi Türbesi vb.] bulunmakta ve sanatlarını icra etmektedirler. Dengbêjlik geleneğinden gelip belli bir yaştan sonra sadece kaside okuyan dengbêjler de bulunmaktadır. Bunun sebebi ise belli bir yaştan sonra kendini tamamen dine vermedir.

### **1.5. Dengbêjlik Geleneğinde İcra Ortamları**

Halkbilimi araştırmalarında anlatıların ve geleneğin tam olarak anlaşılmasında bağlam önemli bir yer tutmaktadır. Bir halkbilimi ürününün metin, doku ve anlatım ortamı olmak üzere üç aşamalı olarak incelenmesi mümkündür (Dundes 2003: 70). Dolayısıyla icra ortamının, anlatıcı ve anlatı üzerindeki etkisi çok önemli olduğu anlaşılmaktadır. Halkbilimi açısından bağlamdan anlaşılması gerekenler ise; dil, ses, hareket, edebi sanatsal özellikler, doku, içerik, edebi-tarihsel bağlam, kültürel bağlam, sosyal ve psikolojik bağlamdır (Jason, 2005: 439-444).

Halk anlatısının tam olarak anlaşılabilmesi için bağlamın yapısı, özellikleri ve icranın değerlendirilmesi önemli bir unsurdur. Neuman, bağlamı tarihsel ortamın temel etkilerini içeren önemli unsurlardan biri olarak kabul etmektedir (Neuman, 2007: 424).

Halk anlatıları; geleneği, anlatıcıyı, dinleyiciyi ve anlatım ortamını şekillendirir. Sosyal olarak doğan, değişen veya yok olan halk anlatısının bir icra mekânı vardır. Çeşitli sebeplerle bu mekânlar özellikle çağın gerektirdiği zorunluluklar ve teknolojik ilerlemeler doğrultusunda değişim geçirmektedir. Bu doğrultuda icra mekânı değişmeye başlamıştır. İcra ortamı plak, kaset, CD, DVD, hafıza kartı veya taşınabilir belekler gibi bilgi depolama ve taşıma aygıtlarının yanında; radyo, televizyon ve internet gibi teknolojik ürünler aracılığıyla çeşitlenmiştir.

Teknolojik gelişmelerin geleneksel anlatım ortamlarını değiştirdiği ve folklorun herhangi bir ürününün yüz yüze olma şartını ortadan kaldırıldığı günümüzde, herhangi bir folklor ürününe elektronik cihazlar aracılığıyla istenildiği zaman ulaşılabilir. Buna bağlı olarak internet, televizyon, radyo vb. icra ortamları oluşmuştur.

Kültür ortamı bakımından birçok kültürde bulunan “sözlü-yazılı-elektronik” doğal oluşum sıralamasını dengbêjlik geleneği için söylemek çok zordur. Dengbêjlik geleneği çok uzun süre devam etmiş olan sözlü kültür ortamından sonra doğrudan elektronik kültür ortamı ile tanışmıştır. Elektronik kültür ortamının tüm ortamlarıyla tanışan dengbêjler ve dengbêjlik geleneği, son yıllarda özellikle televizyon kanallarında çeşitli programlara konu olmakta ve gündemde yer bulmaktadır. Günümüzde de dengbêjlerin büyük bir kısmı ümmidir [okuma yazmaları yok] dolayısıyla yazılı kültüre geçme gibi bir imkâna sahip değildirler. Çok az sayıda dengbêjlik ürünü araştırmacılar tarafından yazıya aktarılmıştır. Dengbêjlere ait ürünler ilk defa yazılı olarak Celadet Ali Bedirhan tarafından 1932’de Şam’da “Hawar”<sup>17</sup> adlı dergide yayınlanmıştır. Şu ana kadar el yazmalarında veya arşiv belgeleri üzerinde ayrıntılı bir çalışma yapılmadığından dengbêjlerin yazılı ürünleri konusunda doyurucu bir bilgiye ulaşmak zorluk arz etmektedir.

Dengbêjlikte icra ortamı olarak başta gelen yer, herhangi bir mekânda oluşturulan “Dengbêj Divanı”dır. Divanın oluşturulduğu mekân yöreye özgü tarihsel ve kültürel ürünlerle donatılır. Örneğin yöreye özgü halı-kilim ve minderler serilir. Divanda dengbêjler başköşeye ve belli bir düzen içinde otururlar. Bu divanlar daha önceden bir yörenin ileri gelen beyi, miri gibi kişiler ile aşiret reisi, ağası vb. kişilerin evlerinde bir bölüm iken günümüzde kültür merkezlerinde, açık hava konserlerinde ve müstakil olarak sadece dengbêjler için oluşturulan “*Mala Dengbêjan*” (Dengbêjler Evi) gibi özel bir alandır.

Dengbêjlerin oluşturduğu divanlarda kilam söylenirken dinleyiciler de belli durumlarda, dengbêjlerin konsantresini sağlamak, teşvik etmek ve onu adapte etmek için helal olsun, sesinle yaşa, sağlıklı yaşa, erittin, yaktın , o sese kurban olayım<sup>18</sup> vb. nidalara sık sık rastlanmaktadır. Bu durum dengbêjler tarafından doldurulan kasetlerde de göze çarpmaktadır. Bu nidaları özellikle Miradê Kinê, Kawîs Axa, Karapetê Xaço,

<sup>17</sup> Botan Mirliğinin son miri Bedirhan Bey’in torunu Celadet Ali Bedirhan tarafından 1932-1943 yılları arasında Şamda “Hawar” adıyla dergi yayınlamıştır. Bu dergide her sayıda halk edebiyatı ürünlerine yer verilmiş özellikle dengbêjlik ürünlerinin yazıya aktarılmasında ilk olma özelliğini taşımaktadır.

<sup>18</sup> *helal bê* [helal olsun], *deng li ser dinê bê* [sesinle yaşa], *sihet xweş* [sağlıklı yaşa], *te heland* [erittin], *te sewitand* [yaktın] , *ez qurbana wî dengî* [o sese kurban olayım]

Seidê Hemo, Hesên Cizîrî, Şakiro, M. Arif Cizrawî vb. dengbêjlerin plak ve kasetlerinde görmek mümkündür.

### 1.5.1. Divanhane

Dengbêjliğin toplumdaki asıl icra mekânı divanhanedir. Divanhaneler ya bir askeri komutanın sarayı, ya bir mirin sarayında bir bölüm, ya bir aşiret reisinin evinde bir bölüm ya da amaca uygun bir çadırdır. Bu divanlarda bulunma, oturma, kalkma, konuşma gibi faaliyetler belli bir kurala göre yapılmaktadır. Divanhane bir nevi toplumsal sorunların konuşulduğu küçük bir meclis havası taşıdığından belli kural ve kaideler oluşmuştur. Eski divanhane oturma düzeninde divan sahibi başköşede, sağ ile sola göre biraz yüksekçe bir yerde oturmaktaydılar. Konuklar sağ tarafta, mir veya beyin [aşiret ağası-köyün ileri gelenleri vb.] danışmanları ile dengbêjler de sol tarafta oturmaktaydılar.

Günümüzde divan düzeninde bazı değişikliklere gidilmiştir. En usta dengbêj başa oturtulur ve genel olarak divanı o dengbêj yönetir bu durum tüm konukların dengbêj olduğu durumlarda geçerlidir (k-6).

Van'ın Erciş ilçesindeki divanhaneler üzerine bir incelemede bulunan Kasımoğlu, divanhanelerin fonksiyonlarını şu şekilde sıralamıştır:

- Toplumda iletişim ortamını oluşturarak ilişkilerde kolaylık sağlar.
- Toplumda kollektif hareket etme bilinci oluşturur.
- Oluşturduğu kültürel ortam sayesinde kültürel gelişim olanağı sağlar.
- Tüm sorunların konuşulduğu mekân olması vesilesiyle yardımlaşma kültürü yaratır.
- Bireysel yeteneklerin ortaya çıkarılması ve geliştirmesi için uygun imkân sunar.
- Toplumsal örgütlenmeyi sağlar.
- Konukların divanhanelerde karşılanması ile farklı yörelere ait kültürel kaynaşma/tanıma imkânı tanır (Kasımoğlu, 2011: 177).

Tüm bu fonksiyonlara bakıldığında aslında tüm toplumsal konuların konuşulduğu mekânların benzer fonksiyonlara sahip olduğu görülmektedir.

Yakın tarihe kadar köylerde özellikle ekonomik bakımdan durumu uygun olan ailelere ait evlerde büyük bir oda ya da evin dışında bir yerde oda oluşturularak belli sayıda divan görevi gören odalar bulunmaktadır.

“Oda Kültürü” olarak adlandırılan bu divanhanelere sahip olmak aynı zamanda büyük bir onur olarak kabul edilmektedir. Bunun için oda sahibinin hem ekonomik durumunun iyi olması hem de toplum tarafından saygın bir yere sahip olması gerekmektedir. Divanların kurulduğu bu odalar birçok işleve sahiptir. Taziyelerin yapıldığı, kalabalık misafir grupların karşılandığı, toplumsal sorunların tartışıldığı ve bir çözümün bulunduğu (kız kaçırma, kan davası vb.), gelenek göreneklerin devamının sorgulandığı mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Bağı, 2007: 88).

Dengbêj divanı için oluşturulan odalarda bir nostalji oluşturulmaya çalışılır. Oda el yapımı halılar ile döşenip, burada minder ve yastıklar serilir. Dengbêjler sanatlarını icra ederken dinleyicilerin istekli olması, dikkatli bir şekilde dinlemeleri, çerez, çay vb. şeylerle oyalanmaması gerekmektedir. Divanın oluşturulduğu yer geçmişi hatırlatan çeşitli eşyalarla dekorize edilir.

Divanda usul; davet, ortam, dinlenme ve son söz<sup>19</sup> olarak dört bölümden oluşmaktadır. Hazırlıkta, davetli dengbêjler ve diğer konuklar divan kurallarına göre otururlar. Başlangıç kısmı en yaşlı dengbêjin işaretiyle başlanır. Dinleme kısmında her dengbêj belli sayıda ve istediği kilamı söyledikten sonra dinleyicilerin isteklerine geçilir. Kimi dengbêj her isteği yerine getirebiliyorken, kimi dengbêj kibarca reddetmekte, kimi ise gönlüne uygun olanını söylemekte, olmayanı ise reddetmektedir (Marûf, 201: 18).

Divanlarda eserler icra edilirken eserlerin içeriği konuklara göre değişebilmektedir. Divanda kadın dengbêj bulunuyorsa aşırı müstehcen ürünlerden kaçınılır. Divan sadece erkek dengbêjlerden oluşuyorsa bu ayrıntıya fazla dikkat edilmez (k-7).

Ürünler icra edilirken hem dinleyiciler hem de diğer dengbêjler müdahale etmeden dinlemektedirler. Sadece her bendin sonunda ve kilamın sonunda “hay hay hayîî” uzatarak diğer dengbêjlerin eşlik etmesi adettendir.

<sup>19</sup> *vexwendin-hawîr-guhdarkirin-dawiya gotinê*: davet- ortam-dinlenme-son söz

### 1.5.2. Şevbuhêrk/Şevbêrk

Sözcük “geceyi birlikte geçirmek” anlamında kullanılmaktadır. Şevbêrk ya da şevbuhêrk bir mekân değil, sadece geceleri toplanıp çeşitli konularda görüşme ve eğlenme amacıyla yapılan işlemin adıdır. Kısaca geceleri oluşturulan divanın adıdır. “Elektronik Kültür”ün henüz yaygınlaşmadığı dönemlerde mir, aşiret ağası veya köyün ileri gelen ailesinin evinde şevbêrk kurulurdu. Şevbêrkin yapılacağı ev mutlaka varlıklı bir ailedir. Şevbêrklerde öncelikle sorunlar konuşulur daha sonra beylerin dengbêjleri ya da gezgin olan dengbêjler bulunuyorsa sabahlara kadar ürünlerini dile getirirlerdi. Bayezîdî toplanılan bu gecelere “gerelawij” adını vermektedir. Bayezîdî “Gerelawij”ı birkaç kişinin geceleri bir araya gelerek oturup sırayla bir şarkıyı söylemesi olarak açıklamaktadır (Bayezîdî, 2010: 127).

Günümüzde şevbêrkler genel olarak kültür merkezlerinde, festivallerde, eğlencelerde yapılmaktadır.

### 1.5.3. Tarihin Yeniden Canlandırıldığı Mekânlar: Dengbêjler Evi (Mala Dengbêjan)

Günümüzde dengbêjlik geleneği yok olma tehlikesiyle karşı karşıya geldiğinden çeşitli kültür merkezleri ve yerel yönetimler bu geleneğin yok olmasını engellemek için yeni mekânlar düzenlemeye başlamışlardır. Dengbêjler evi “Mala Dengbêjan” olarak adlandırılan bu mekânlar çağın gerektirdiği koşullara göre yeniden düzenlenmiştir. Buna göre bu mekânlarda divan oluşturulurken dengbêjler için bir sahne kurulur, tam karşılıklarına ise onları dinlemeleri için dinleyici/seyirci düzenlemeleri yapılmaktadır. Bu divanın tamamı dengbêjlerden oluşmakta ve divanı yöneten kişi de bir dengbêj olmaktadır. Buna göre divanlarda, dengbêjler arasında zaten mevcut olan, bazı kurallar/ilkeler dikkate alınmaktadır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir:

-Divanhanede yaşı en büyük olan dengbêje öncelik verilir.

-Ustası divanda olan bir dengbêjin ondan izin almadan söylemesi edebe aykırı bir davranış olarak kabul edilmektedir. Bunun için mutlaka ustasının herhangi bir yolla (gözle işaret veya sözle belirtme gibi) müsaade etmesi gerekir.

-Divanda bir dengbêjin söylediği stranı başka bir dengbêjin söylemesi ayıp bir davranış olarak kabul edilmektedir. Mutlaka her dengbêjin farklı bir ürün söylemesi

gerekmektedir. Özellikle birbirlerine üstünlük taslamalarının önüne geçmek ve kırıcı olabilecek davranışları engellemek için bu kural uygulanmaktadır.

-Bir ürün seslendirilirken ne kadar uzun sürerse sürsün yarıda kestirilmez ancak dengbêj önceden uyarılarak süreye göre kendini hazırlaması gerekmektedir.

Dengbêjlikte asıl icra mekânı “Divanhaneler” olmakla birlikte bir dengbêj talep olması durumunda herhangi bir mekânda sanatını icra edebilmektedir. Bu mekân bir düğün, tören, festival, yarışma alanı olabileceği gibi mevsime bağlı olarak da yazın yayla “zozan” kışın ise herhangi bir misafirlik olabilir.

### 1.6. Dengbêjlik Geleneğinde Kullanılan Enstrümanlar

Dengbêjliğin doğası gereği enstrüman kullanılmaz. Günümüzde bile Botan, Serhat ve Garzan yörelerinin usta dengbêjleri herhangi bir enstrüman kullanmamaktadır.

İslam kimliğinin etkisi dolayısıyla dengbêjlikte enstrüman kullanılmamış, hatta birçok yörede müziğin kendisinin de günah olduğu kabul edilerek müzik konusunda boşluk oluşmuşmasına yol açmıştır. Bundan dolayı dengbêjlikte günümüze kadar ya enstrüman hiç kullanılmamış ya da az miktarda kullanılmıştır.

Dengbêjlikte esas olan enstrümansız söylemektir. Bunun önemli sebeplerinden biri dengbêjlerin seslerini gerektiği zaman bir enstrüman gibi kullanma, seslerine biçim verme yetenekleri ile iniş çıkışları ayarlayabilmeleridir (Pariltı, 2006: 84). Bu açıdan bakıldığında günümüzde Serhat (Muş, Erzurum, Ağrı, Iğdır, Van, Kars, Bitlis gibi Doğu Anadolu’da bulunan iller) ile Botan (Şırnak, Siirt ve Hakkâri) denilen bölgelerde bulunan dengbêjler çoğunlukla herhangi bir enstrüman kullanmazlar. Yani enstrümanlar ikincil bir role sahiptirler. Ancak az da olsa kullanılan enstrüman esas alınarak bir sınıflandırma yapmak gerekirse; bölgenin sosyal yapısı, ilişki hâlinde oldukları diğer millet-topluluklar ve inançlara göre farklılıklar göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında Adıyaman, Maraş, Tunceli, Malatya ve Bingöl gibi illerde dengbêjlerin bir kısmı âşıklardan etkilenmeleri ve Alevilikte saza verilen değerden dolayı saz çalıp söylemektedirler. Yezidi dininde kaval ve erbanenin kutsal olmasından dolayı Yezidi dengbêjlerin kaval ve erbane kullandıkları görülmektedir. Mardin, Batman civarında ribab, Cizre civarında ise tembûr kullanılmaktadır. Öyle ki kemençe denilince Miradê

Kinê, tembûr denilince de M. Arifê Cizîrî isimleri akla gelmektedir. Serhat şehirlerinde (Muş, Ağrı, Iğdır vb.) ise kaval kullanılmaktadır.

Nezan, kullanılan enstrümanın coğrafya ile yakından ilgili olduğunu belirtmektedir. Dağlara doğru gidildikçe yani Kafkaslara doğru gidildikçe üflemeli çalgılar kullanılmakta, ovaya [güneye] doğru gidildikçe telli çalgılar kullanılmaktadır (Nezan, 1996: 14). Dengbêjlikte kaval, mey (duduk), zurna, kemençe, saz, cura, tanbur, davul, tef (erbane), cümbüş gibi enstrümanlar kullanılmaktadır. Zîra Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde yine Diyarbakır'da kullanılan enstrümanların adlarını sıralamıştır. Adı geçen enstrümanların bir kısmının günümüzde dengbêjler tarafından kullanıldığı görülmektedir.

Dengbêjler her ne kadar bir notaya bağlı olarak söylemezlerse de seslerinde ve sözlerinde bir makamın varlığı söz konusudur.

Dengbêjlikte kullanılan belli başlı enstrümanlar şunlardır:

### **1.6.1. Kaval (Bilûr)**

Dengbêjlikte kullanılan temel enstrüman üflemeli bir çalgı olan kavaldır. Dut ya da ceviz ağacının içi oyularak yapılmaktadır. Standart bir boyu yoktur uzunluğu 40 ile 60 cm arasında değişmektedir. Ses deliği arka yüzünde bulunup 7 ile 9 delikten oluşmaktadır. Kaval dengbêjlikte en çok kullanılan müzik aletidir. Çalgıcı şarkı söyler gibi üflemektedir. Genellikle kaval icracıları dengbêjlik yapmamakta, denbêjlere enstrümanıyala eşlik etmektedir.

### **1.6.2. Mey (Dûdûk)**

Ceviz, gürgen, dut ya da kayısı ağacının içi oyularak yapılan, ortalama 30-35 cm uzunluğunda nefesli çalgılar grubunda olan bir enstrümandır. Ön yüzünde 8 delik, arka yüzünde bir ses deliği bulunmaktadır. Doğu Anadolu Bölgesi'nde dengbêjler tarafından kullanılmaktadır. Meyin kullanımı çok geniş coğrafyaları kapsamaktadır. Mey ya da balaban olarak bilinen, enstrüman Türkiye, İran, Orta Asya ülkeleri ve Kafkasya'da kullanılan bir çalgıdır. Sesi hafif olduğundan kapalı mekânlarda kullanılması tercih edilmektedir.

Eskiden savaş şarkılarında ve aşk şarkılarında kullanılmaktaydı; ancak günümüzde bu kullanım genişlemiştir (Bayrak, 2002: 258).

### 1.6.3. Ribab

Üç telli yaylı bir çalgıdır. Ceviz ya da dut ağacından yapılmaktadır. Ağaçtan kesilen parçanın içinin oyulmasıyla gövde oluşturulur. Sap kısmı da bir demir parçasının yardımıyla gövdeyle birleştirilir. Gövdeye eklenen demir kemence'nin daha kolay çalınabilmesi için biraz çıkıntı şeklinde bırakılır. Bu çıkıntı, çalan kişinin kemerine geçirilerek ribabın çalınması için kolaylık sağlar. Gövdeye bir deri geçirilir. Sesin daha fazla yayılması amacıyla arka kısmında bir delik bırakılır.

Gelenekte ayrıca kavaldan daha küçük, nefesli bir çalgı türü olan fîq (sipsi), tenbûr, zurna (*zirne*), davul (*dahol*), tef (*erbane*), ud ve cümbüş kullanılan diğer enstrümanlardır.

### 1.7. Dengbêjlik Geleneğinin Oluşumu ve Tarihi Seyri

Dengbêjlik geleneğinin oluşumunun sağlıklı bir şekilde tespit edilmesi oldukça güç bir konudur. Dengbêjlik sadece halk arasında bir gelenek olarak devam ettiği için saraylardan kopuk olmuştur. Bu durum dengbêjlik geleneğinin yazılı kaynaklara yansımalarını engellemiştir. Yazılı kaynaklara girememesi sadece dengbêjler için geçerli bir durum değildir. Genel olarak tüm halk ozanları, özellikle divan edebiyatı türlerinden olan tezkirelere yansımamıştır.

Her toplum kendi yaşam biçimine has bir gelenek ve görenek zinciri oluşturur. Bu yaşam biçimine bağlı olarak sosyal yapı da ait olduğu toplumun kültür öğeleriyle şekillenir (Artun, 2001: 26). Dengbêjlik geleneği de bu çerçevede oluşmuş ve çeşitli aşamalardan geçerek günümüze ulaşmıştır.

Hangi sanat dalında olursa olsun sanatçı, yaşadığı dönem ile geçmişteki gelişim evrelerinden izler taşır. Bu da dengbêjliğin durup dururken ortaya çıkmadığını, bunun mutlaka tarihsel bir arka planı olduğu gerçeğini açıklamaktadır.

Sözlü anlatım aracılığıyla, bir yandan başlangıç tarihi bilinmeyen bu sanatın, halk hikâyeleri, destanlar, masallar, efsaneler, olaylar vb. ürünlerle yeni kuşaklara

ulaştırılmakta, bir yandan da yaşayan dengbêjin zamanında oluşan olaylar da geleneğe eklenerek bir sürekliliğe dönüştürülmektedir.

Geleneğin kökenini Harward Üniversitesi öğretim üyelerinden Mehrdad İzady, Part dönemine (M.Ö.247-M.S.227) bağlamaktadır. Bu dönemde iyice örgütlenmiş “*gosan*” ağı yani halk hikâyecileri ve ozanların varlığından bahsetmektedir. Ozanlık ve balad geleneğinin tüm Hint-Avrupa halklarında bulunan bir gelenek olduğunu ve bu geleneğin başlangıcını da –ihtiyat payı bırakarak- Arilerin bölgeye gelişiyle başladığını belirtmektedir (İzady, 2011: 428).

### 1.7.1. Başlangıcından XVII. Yüzyıla Dengbêjlik Geleneği ve Dengbêjler

Geleneğin başlangıcının kesin bir tarihe dayandırmak nerdeyse imkânsız bir durumdur. Yazılı kaynakların yetersiz oluşu ve şu ana kadar yazılı belgelerin de yeterince incelenmemiş olması bir tarih aralığını belirlememizi zorlaştırmaktadır.

Doğrudan dengbêjler ile ilgili olmamasına rağmen bölgenin sözlü kültürü hakkında fikir edinilmesi açısından Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde Diyarbakır'da yaz aylarında Dicle kenarında halkın eğlenmesi için bulunan müzisyenleri şu şekilde anlatmıştır:

“Her gece şatt [Dicle] kıyısı kandil, fener ve mumlarla donatılır. İnsanlar bin bir şekilde süsledikleri yağ lambalarını ve balmumlarını tahtaların üzerine bırakır. Şatt'ın üstünde bir taraftan diğer tarafa akan çerağlar, karanlık geceleri sanki aydınlık gün yaparlar. Her kulübede, çalgıcılar, hanendeler, taklitçiler, meddahlar, ayrıca udî, çârtâyî, şeştârî, berbûtî, kanunî, rebabî, musîkarî, tanburî, santûrî, nefirî, belebanî, ney ve dehenk çalanlar bulunur” (Bruiessen-Boeschoten, 2003: 281).

Maalesef yazılı kaynakların yetersiz olması, dengbêjlerin yazılı kültür ile günümüzde dahi tanışmamış olmaları dengbêjlerle ilgili bir kronoloji oluşturmayı güçleştirmektedir. Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde doğu şehirlerinde doğrudan sanatçıların ismini vermektense “çalgıcı, hanende, meddah” gibi isimler vermesinden dolayı dengbêjlerle ilgili bilgi alınamamaktadır. Ancak günümüzde de kullanılan “Mitrib-mutrip” kelimesini anmakta ve mitriblerin eğlencelerde bulunduğunu belirtmektedir.

### 1.7.2. XVII. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Kadar Dengbêjlik Geleneği ve Dengbêjler

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinde bölge mirliklerle yönetilmekteydi. Her mirliğin merkezinde bulunan mirin bir dengbêji veya dengbêjleri bulunmaktaydı. Bölgenin imparatorluğa katılması sonrasında da bölge yapısında çok büyük değişiklikler olmamış, dengbêjlerin mir divanlarındaki konumları devam etmiştir. Mirlerin etkilerinin azalıp aşiret beylerinin, ağaların etkilerinin artması ile beraber bunların divanlarında bulunmaya başlamışlardır. Bu yapılanma henüz yazılı kaynaklarla ıspatlanamamıştır. Ancak geniş bir yazılı evrak incelemesi sonucunda daha somut bilgiler elde edilecektir.

Dengbêjlere ait ilk derlenen ürün *Ahmedê Xanî* (Ahmedi Hani) tarafından dengbêjlerden derlenen “Memê Alan” destanından esinlenerek kaleme aldığı “Mem û Zîn” adlı manzum hikâyedir. Şairin 17. yüzyılda yazıya aktardığı manzum hikâyeye, dengbêjlik geleneğine ait olup yazıya aktararak günümüze ulaşan en eski üründür.

Bu yüzyılda her mirin dengbêji bulunmaktadır. En çok tanınan ve ismine ulaşılabilen dengbêj, Hizan Beyi Mir Şeref'in divan dengbêji Selim Silêman'dır (Mutlu, 1996: 57).

XVIII. yüzyılda yaşamış herhangi bir dengbêjle ilgili bilgi elimizde maalesef bulunmamaktadır. Ancak XIX. yüzyıla ait birçok dengbêj dair bilgiye ulaşılmaktadır. Evdalê Zeynikê, Gulê, Şêx Silê ve Izerê Mecîd bu yüzyılın önemli dengbêjleridir.

### 1.7.3. XX. Yüzyılda Dengbêjlik Geleneği ve Dengbêjler

Türkiye'de Cumhuriyetin ilanından sonra özellikle bey, şeyh ve ağalık kurumunun eskisi gibi işlememesinin, bir nevi koruyucu hüviyetini kaybetmelerinin, dengbêjlik geleneği üzerinde olumsuz etkileri olmuştur. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde her ne kadar divan geleneği ortadan kalkmışsa da dengbêjlerin çırak yetiştirmeleri düzenli olarak devam etmiştir. Dengbêjler köy köy, yayla yayla dolaşarak mesleklerini icra etmede uzun süre sıkıntı yaşamamışlardır. Bu vesileyle dengbêjlik geleneği, kendi öz yapısına ait geleneklerini kaybetmeden yüzyılın yarısına kadar sürmüştür.

1950'lerden sonra Türkiye'de elektronik kültürün her yönüyle yerleşiyor olması dengbêjlik geleneğinde de etkili olmuştur. Yüzyıllarca usta-çırak ilişkisi ile varlığını devam ettirmiş olan dengbêjlik geleneğinden sonra artık ustalar bir radyo ya da teyp

olabilmiş ve gelenekteki ustalık kavramı değişmeye başlamıştır. Özellikle 1930'larda Bağdat Radyosu, 1940'larda Urmiye Radyosu ve 1950'lerden sonra Erivan Radyosu tüm toplumu etkilemekle beraber dengbêjleri çok daha fazla etkilemiştir. Daha önce sadece çevrelerinde duydukları dengbêjlerle yetinirlerken bu tarihlerden sonra çok sayıda farklı dengbêji dinleme fırsatları olmuştur; sanatları da bundan doğrudan etkilemiştir. Bunların yanında dengbêjlerin plak-kaset çıkarmaya başlamaları dengbêjleri direk olarak elektronik kültür ortamına taşımıştır. Plak-kaset çıkarmaları piyasada tüketim olgusunu oluşturduğundan dengbêjlik geleneğine olumlu etkileri olmuştur. Çok doyurucu olmasa da ekonomik olarak bir destek olmasını sağlamıştır. 1960'lı yıllardaki göreceli rahatlık, sanatın rahat icra edilmesini sağlamış ve çok sayıda dengbêjin ürünlerini tanıtmalarını sağlamış ve dengbêjlerin değeri yeniden artmıştır. 1980'li yıllarda ise gelenek sessiz bir döneme girmiştir. 1990'lı yıllardan sonra AB uyum yasaları çerçevesinde demokratik olmayan birçok yasanın değişmesi ile dengbêjler artık sanatlarını daha rahat icra etmişlerdir. 1990'lı yıllar, doğal üretim-tüketim bağlamının dışında uzun süren suskunluk döneminin sonucunda patlama olarak da adlandırılabilir bir dönemdir.

20. yüzyılın önemli dengbêj simaları ise Kawîs Axa, Reso, Elmas Xan, Meyrem Xan, Ehmedê Fermanê Kîkî, Mihemed Arifê Cizîrî, Seîd Axayê Cizîrî (Sêidê Hemo), Hesên Cizîrî, Karapetê Xaço, Şakiro, Mahmûd Kızıl, Ehmedê Bêzikî, Miradê Kinê, Mehmûd Xelo Heyran, Hiseynê Mûşî, M. Salihê Bêynatî, Celoyê Babiya, Hiseynê Farê, Mehmûd Baran, Evdilhadiyê Arzuoxli, Mistefayê Firdeysi, Seidê Kelê, Mamo Qûlê, Ayşe Şan, Şeyh Hamit, Sidiqê Bozo [Karlîova], Ahmedê Bêrtî, Salihê Evdal, Filitê Axtepî, Hesênê Omerî, Xidirê Omeri, Kürt Remzi, Mıstefayê Firdeysi, Salihê Şirmaxî, Aşiq Selim, Havız Meheme, Heciyê Zilqetayî, Seidê Dino, Feyzîê Şıfquetî, Feyziyê Nenyasi, Eliyê Emer, Cebê Emo, Reşidê Baso, Teyibo, Kamilê Mala Şabo, Mehmudê Hesê, vb. olarak sıralanabilir (Dengbêj Antolojisi, 2007: C.I-II; Karasu vd., 2007; Bingöl, 2008; Bayrak, 2002). Bunların dışında sayıları yüzleri bulan yerel düzeyde veya ön plana çıkmamış dengbêjler bulunur.

#### **1.7.4. Günümüzde Dengbêjlik**

Dengbêjlik geleneği 20. yüzyılın sonlarında açılmaya başlanan ve 21. yüzyılın başlarında birçok şehre yayılan kültür merkezlerinden dolayı dengbêjlerin sanatlarını

icra etmeleri için onlara özel ilgi gösterilmiştir. Bu ilgi dengbêjlerin mesleklerini devam ettirmelerini önemli oranda teşvik etmiş, aynı zamanda toplumda saygınlığının artmasını sağlamıştır. 2000’li yıllardan sonra özellikle Diyarbakır, Van, Batman gibi kimi şehirlerde açılan *Mala Dengbêjan* “Dengbêj Evi<sup>20</sup>” onlar için önemli bir sığınak olmuştur. Bu mekânlar vasıtasıyla hevesli dengbêj adayları, farklı yörelerden gelmiş dengbêjleri bir arada görme bulduklarından kendilerini geliştirmeleri için fırsatlar sunmaktadır. Bunların dışında yerel yönetimlerce senenin belli dönemlerinde düzenlenen festival<sup>21</sup>, şölen vb. kutlamalarda dengbêjlere yer verilmesi, onlara toplumda yeniden önemli bir yer kazandırmıştır.

Dengbêjlik geleneği birçok yörede canlı bir şekilde devam etmekte, sözlü kültür ile gelenekleri aktarma işlevleri devam etmektedir. Geleneğin canlı olarak devam ettiği yörelerde en önemli etken olarak yüzyıllarca devam edegelen anlatıcı/söyleyici-dinleyici arasındaki iletişimin diri olması geleneğin yaşamasında ve yaşatılmasında önem arz etmektedir.

Dengbêjler genel olarak yarı profesyonel olarak sanatlarını icra etmektedirler. Geçimini sağlamak için her dengbêjin ikinci bir işi bulunmaktadır. Ekonomik kaygılar dengbêjliğin profesyonel olarak yapılmasını kısıtlamaktadır.

Dengbêjlik geleneğinin yaşatılmasının önündeki engellerin başında sosyal ve ekonomik kaygılar gelmektedir. Dengbêjin usta bir sanatçı durumuna gelmesi için mutlaka sürekli sanatını icra etmesi gerekmekte, ancak onları destekleyecek bir program olmadığından bu mümkün olmamakta ve dengbêjlik ikincil bir uğraş durumuna düşmektedir. Bu da dengbêjin kendini geliştirmesi, yeni ürünler vermesi ve sanatını icra etmesinde çeşitli zorlukları beraberinde getirmektedir.

Dengbêjlik geleneğinin günümüze kadar canlı bir şekilde ulaşmasının temelinde iki önemli işlev göze çarpmaktadır. Birincisi toplumun oturmuş yazılı bir kültüre sahip

<sup>20</sup> AB projeleri desteği ile kurulmuş olan “Diyarbakır Dengbêj Evi”, Diyarbakır’da bulunan dengbêjlerin haftanın altı günü bulunduğu bir mekândır. Haftada bir gün düzenli olarak dengbêj divanı oluşturulmakta ve bu divanda geleneksel elbiseler giyilerek fasıl oluşturulmaktadır. Divan saati dışında her gelen konuk talebi olması durumunda herhangi bir dengbêj eser seslendirmektedir. Aynı şekilde Batman, Van, Hakkâri, Iğdır, Erzurum vb. yerlerde bulunan kültür merkezlerinde divanlar kurulmakta ve gelenek yaşatılmaktadır.

<sup>21</sup> 2011, 2012, 2013 yıllarında Cizre’de “Cizre Kültür ve Sanat Festivali” adıyla düzenlenen festivalde oluşturulan dengbêj divanı tarafımızdan gözlemlenmiştir. 2011 yılında kapalı bir mekânda ve az sayıda (yaklaşık beşyüz kişi) dinleyici tarafından izlenmiş; 2012 yılında talebin artması ile divan şehir parkının bir köşesinde kurulmuş bir önceki yıla göre çok fazla sayıda katılım olmuş (ortalama beş bin kişi), 2013 yılında ise dengbêj divanı stadda oluşturulmuş ve dinleyici/seyirci miktarı on bin civarında olduğu tahmin edilmiştir. Bu periyoddaki düzenli artış da dengbêjliğe olan merak ve saygıyı göstermesi açısından önemli ipuçları vermektedir. Benzer artışların Diyarbakır, Batman, Van vb. şehirlerde düzenlenen festivallerde de olduğunu söylemek mümkündür.

olmaması/olamamasından dolayı toplumsal hafıza taşıyıcısı görevini yürüterek ağa/mir/aşiret reisinin divanında bulunmasıdır. Bu görev toplumda dengbêjlere saygın bir yer kazandırmıştır<sup>22</sup>. Dengbêjler sayesinde toplumu ilgilendiren birçok olay, sözlü ürünler aracılığıyla günümüze ulaşmıştır. Bu sözlü ürünler incelenerek son iki yüz yıl içerisindeki birçok tarihi olay aydınlatılabilir. İkinci önemli işlev ise eğlence ihtiyacını karşılamalarıdır. Hem düğün ve eğlencelerde hem de aile toplantıları, köy sohbetlerinde (civatlarda) vazgeçilmez unsurlar olarak kabul edilmektedir.

Dünya’da pek çok millet, başta Avrupa milletleri olmak üzere folklor ürünlerini politik bir araç olarak kullanmıştır. Türkiye’de de cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan halkevleri, folklor ürünlerini politik bir araç olarak kullanmaya başlamış ve günümüzde bu çalışmalar farklı kurumlarla devam etmektedir. Günümüzde benzer amaçlar için festivallerde ve kültür merkezleri bünyesinde oluşturulan “Dengbêj Divanı” ve belediye bünyelerinde kurulan “Mala Dengbêjan”<sup>23</sup> adları ile icra ortamları oluşturulmakta ve dengbêjler için doğal ortamlar yaratılmaya çalışılmaktadır. Bu mekânlar birer hafıza merkezi işlevini görmektedir. Bu amaçla folklor ürünleri derlenmekte, arşivlenmekte ve sözlü tarih çalışmaları esas alınarak tarihsel olaylar halkın gözünde anlaşılmaya çalışılmaktadır. Bu çalışmalar dengbêjlere toplumda yeniden saygın bir yer kazandırmakta ve değerlerini artırmaktadır. Tüm bu çalışmalar dengbêjlik geleneğinin yeniden bir üretim sürecine girdiğini göstermektedir.

Allison’ın da belirttiği gibi sözlü gelenekler tümüyle ölmüyor; kalıp değiştiriyorlar ve çeşitlilikleri azalıyor, ama etkili ve duygulandırıcı olmaya devam ediyorlar (Allison, 2007: 44).

Dengbêjliğin canlı bir şekilde devam ettiğinin başka bir ispatı da toplumu ilgilendiren doğal afetler ve siyasi olaylar ile ilgili eserler üretmiş olmalarıdır. Dengbêjlik geleneğinin her döneme göre olayları eserlerine nasıl konu edindiklerini bir fikir vermesi açısından aşağıda gösterilen tarihi sıranın önemli ipuçları verdiğini düşünmekteyiz. “Şerê Xelatê [Ahlat Savaşı-Osmanlı Rus harbi-]”, “Şerê Xozanê [Osmanlı merkezi yönetimin Kozanoğulları yaptığı savaş]”, “Şerê Balqanê [Balkan savaşı]”, “Şerê Elîkê Bettê [Ali Battı Savaşı-1919]”, “Şêx Seîd Efendi [Şeyh Sait Efendi-1925]”, “Şerê Seyîdxanê Kerr [Sağır Seyithanın Savaşı-1927]”, “Şerê Qorê [Kore

<sup>22</sup> Bir ailenin veya mirin anılarını, geçmişini veya savaşlarını anlatan dengbêjler bu biçimiyle Batı Afrika kabilelerinin sözlü tarihçileri olan griotlarla benzerlik arz etmektedir. Bu açıdan karşılaştırmalı inceleme yapılarak benzer/ortak ve farklı yanları tespit edilerek sözlü kültür taşıyıcılığı formlarında önemli sonuçlara varılabilir.

<sup>23</sup> Mala Dengbêjan= Dengbêjler Evi

savaşı-1953]”, “Bavê Feqîra Yûsiv Ezîzoxlî [Fakir Babası Yusuf Azizoğlu-Eski Sağlık Bakanı 1970]”, “Erdeheja Licê [Lice Depremi-1974]”, “Erdeheja Wanê [Van depremi-2011]” günümüz siyasi/politik olayları ile ilgili yüzlerce stran eklenebilir. Geleneğin bu kadar kolay bir şekilde ürün verebilmesi, irtical yeteneğinin olmazsa olmaz olarak kabul edilmesidir. Bunun dışında eser üretilirken şekilden ziyade ezgi ve konunun önemli olması eser üretimini kolaylaştırmaktadır.

Dengbêjlik geleneği nitelikçe 20. yüzyıl gibi olmasa da varlığını halen devam ettirmektedir. Günümüzde Bekirê Îdirî, Salihê Qubînî, Zahiro, Seyîdxanê Boyaxçi, Kerem Oqçıya, Marûf, Kazoyê Garisî, Silêmanê Şirnexî, Fadilê Kufragî, Keremê Kor, Fadilê Cizîrî, Dengbêj Gazin, Cemil Horo, Eliyê Qerejdaxi, Elicanê Pasuri, Cemalê Nenyasi, Cahido, Cemalê Mihê, Silêmanê Şirnexi, Tehsinê Pasurî, Şemsedinê Gimgimi, Mihemedê Nenyasi, Mihemedê Dêrikî, Kazo, Qudbedinê Farqini, Mihemedê Tepê, Mistefayê Bohti, Mehme Reşidê Dengbêj, Henifeya Şirnexi, Hediya Dengbêj, Ehmedê Şilyani, Tehsinê Pasuri, Feleknas vb. (Dengbêj Antolojisi, 2007: C.I-II; Karasu vd., 2007; Bingöl, 2008; Bayrak, 2002) birçok dengbêj sanatlarını icra etmeye devam etmektedirler.

### **1.8. Dengbêjlik Geleneğinde Kadın Dengbêjlerin Yeri**

Dengbêjlik geleneğinde bulunan sözlü ürünlerinin çoğunun ilk söyleyicileri kadın dengbêj olmasına rağmen toplumdaki rolleri hatırlatılarak özgürce dengbêjlik yapma imkânları sınırlandırılmaktadır. Toplumsal ve dinsel geleneklerin etkisiyle kadın dengbêjlerin, erkek dengbêjler kadar ön plana çıkmadıkları bilinen bir gerçektir.

Kadın dengbêjlerin toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde sanatını icra etmek için (biyolojik-toplumsal) bazı sorumlulukları yerine getirmeleri beklenmektedir. Örneğin öncelikle annelik görevi, çocukları büyütme, aile büyüklerinin izni, eş izni, kadının erkekler arasında stran-şarkı söylemesinin dinen günah olması gibi olgular kadınların erkekler kadar rahat dengbêjlik yapmalarına engel olmaktadır.

Kadın dengbêjlerin gezerek meslek icra edememeleri, usta-çırak geleneğinden yeterince faydalanamamaları kendilerini geliştirmelerinde önemli engeller oluşturmaktadır. Ancak kadınların ağlamaklı duygu aktarımları, aşk, gurbet ve toplumsal konular işlenirken dinleyiciler üzerinde daha etkili olması onlara daha fazla talebin olmasını sağlamaktadır.

Kadın dengbêjlerin kullandıkları adlar/mahlaslarda toplumsal rollerini belirten herhangi bir sıfat kullanılmamaktadır. Tıpkı erkek dengbêjler gibi sadece isim “Gulê”, “Meryem Xan” “Gazin”, isim soyisim “Ayşe Şan”, aşiret ismine nispet –î eklenerek “Kurdeya Spêrtî”, şehir ismine nispet –î eklenerek “Henifa Şirnexî” ad/mahlaslar kullanılmakta ve kadın kimliğini ön plana çıkaracak herhangi bir sıfat kullanılmamaktadır. Adlandırmalara bakıldığında kadın dengbêjlerin toplumsal rollerinden dolayı ötekileştirici bir adlandırma yapılmadığı görülmekte ve geleneğe erkeklerle benzer şekilde mahlaslar verildiği görülmektedir.

Dengbêjlik geleneğinde erkekler hâkim olmalarına rağmen dengbêjlik geleneğinin asıl olarak kadınların duygularını ön planda tutması bakımından daha etkili olabilmektedir. Kadınların bakış açısı kıtamlarda çok belirgindir. Kadının analık görevi, sevgili oluşu, güzelliği, cesareti, çalışkanlığı ve merhametini esas alan temel bakış açılarıdır.

Gelenekte bilinen ilk kadın dengbêj Gulê’dır. Ayrıca Elmas Muhammed(Xan), Meryem Xan, Fatma Îsa, Fato Korê, Aslıka Qadir, Zadina Şakir, Ayşe Şan, Dîlbera Wekîl, Şemama Wekîl, Sosika Simo, Kubara Xido, Xana Zazê, Asa Evdila, Helîma Şirnexî, Kurdêya Spêrtî, Hediye Dengbêj, Dengbêj Sîphiye, Şemsa Çeço, Medîne Sadak, Yasemîn Boran, Xalîde Bêrtî, Feleknaz, Xezal, Çiçeka Vartoyî, Gazin, Fatma Karayel gibi isimlerin yanında toplumun baskısıyla dengbêjlikten vazgeçen ya da sessiz kalan çok sayıda kadın dengbêj olduğu tahmin edilmektedir (k-1).

Günümüzde kurulan dengbêj divanlarında ya da civatlarda kadın dengbêj rahatlıkla erkek dengbêjler arasında mesleğini icra edebilmektedir. Değişen çağın koşullarının da etkisiyle kadın dengbêjlere olan saygınlık da artmış ve düzenlenen şevbêrlerde, dengbêj divanlarında, festivallerde ve kutlamalarda kadın dengbêjlere ayrıcalıklar tanınmaktadır.

### **1.9. Dengbêjlik Geleneğinde Ermeni Dengbêjlerin Yeri**

Dengbêjlik geleneğinde Ermeniler ile ilgili iki olgu göze çarpmaktadır. Birincisi geleneği taşıyacak kadar ön plana çıkmış Ermeni dengbêjler, ikinci olgu ise dengbêjlik ürünlerinde yer alan Ermeni motifleridir. Ermeniler ile ilgili motifleri metran [din

adamı], bir Ermeni ile Müslüman bir gencin aşkı, sosyal ilişkiler gibi konular oluşturmaktadır<sup>24</sup>.

Ermeni dengbêjlerin sayısı konusunda elimizde doyurucu bilgi bulunmamaktadır. Ancak gelenekte ulaşılan ilk bilgilere göre 19. yüzyılın usta dengbêjlerinden Gulê bir Ermeni'dir. Gulê, Evdalê Zeynikê ile atışır ve kaybeder.

Ermeni dengbêjlerin yanında diğer dengbêjlerinde Ermeni toplumuyla ilişkileri bulunmaktadır. Evdalê Zeynikê Erzurum Karaçoban'da katıldığı bir Ermeni düğününde keşişin güzel kızı 'Manus' ve diğer kızların karşısına geçerek Türkçe, Kürtçe, Farsça, Arapça ve Ermenice sözlerin bulunduğu 'İşveli Kız' adlı kilamını seslendirmiştir. Kilamda hem dengbêjliğin bazı özellikleri dile getirilmiş hem de iç içe yaşayan toplumların birbirleriyle ilişkileri konusunda ipuçları vermektedir.

### **İşveli Kız**

Hey güzelim, işvelim kalk gel buraya

Kürtçe söylerem sana "axçik were!"

Türkçe söylerem sana "gel!"

Farsça söylerem sana "xe'el!"

Arapça Söylerem sana "ta'el"

Ermenice söylerem "Ast û wast, yest û karast! [Ermenice, Allah adına yemin ederim ki sana vuruldum. A.Aras]"

Hey güzelim, işvelim, ben sana yanmışım.

Güzelim, işvelim ben senin için Karaçoban'dayım

Baktım beyaz kilisenin yanındayım

Kiliseden gelen keşiş kızı Manus, ayın ondördü gibi

Okuyor İsa'nın İncil'ini, duası umut sebebi.

Kim görse Manus'un güzelliğini

Bırakır dünyayı, unuttur ahiretini

Hey güzelim, işvelim gelsene

<sup>24</sup> Ermeni ve Müslüman gençler arasında yaşanan aşklara "Metrano" adlı ünlü stran güzel bir örnek oluşturmaktadır. Ermeni kız ile Müslüman genç metrana sınırlar. Metran hayatını ortaya koyarak, Van tüm karşı çıkmalarına rağmen valiyi karşısına alıp Akdamar Adasındaki kilisede gençleri bir imam çağırarak evlendirir.

Kürtçe söylerem sana “axçik were!”  
 Türkçe söylerem sana “gel!”  
 Farsça söylerem sana “xe’el!”  
 Arapça Söylerem sana “ta’el”  
 Ermenice söylerem “Ast û wast, yest û karast!”  
 Hey güzelim, işvelim, ben sana yangınım.

İşte Karaçoban’dayım şimdi, güzel yanıma buyurdu  
 Manus’un evinden çıktı, kısrak gibi yelelerini savurdu  
 Gördüm göğsü yanıyor, Manus’un o terli memeleri beni kavurdu  
 Dilerim Manus’u kaçırayım, artık İslam olsun onun can yurdu

...

Bilmiyorsan söyleyeyim, Evdalê Zeynikê adım,  
 Şairiyim bu cihanın şiirle canlar yakanım  
 Sürmeli Mehmet Paşa’nın dengbêjiyim  
 Evdal adım, tüm ülkeyi karış karış gezerim  
 Vay benim Manus’um, gönlümü yaralayan güzelim (Aras, 2004: 58)

20. yüzyılın en büyük dengbêjlerinden Karapetê Xaço da bir Ermenidir. Evdalê Zeynikê ekolu olarak tabir edilen ekolun güçlü seslerinden biridir. Karapetê Xaço Erivan Radyosu’nda geleneğe ait ürünlerden oluşan çok büyük bir arşiv oluşturmuştur.

Bunların dışında Reşidê Baso ile yapılan bir röportajda Ermeni bir dengbêj olan Yevok için “Üç gün üç gece söylese kilamları bitmeyen dengbêj Yêvok” demektedir. Suriye’den Ermenistan’a göç etmiş olan İsrail adında bir dengbêjin o kadar ustadır ki Suriye’de Karapetê Xaço’ya bir dönem ustalık yaptığını da belirtmektedir (Serhedi, 2006: 11).

Dimdim Kalesi Destanı’nın varyantları üzerine çalışmaları bulunan Ordîxanê Celîl, A. Orbelli’nin 1934 yılında yayınladığı bir eserinde Van’ın Bahçesaray ilçesinde “Ako” adında çok usta bir Ermeni dengbêjin bulunduğunu ve Dimdim Kalesi Destanı’nın tamamını çok ustaca icra ettiğini belirtmiştir. Bu husus gelenekteki Ermeni dengbêjlerin etkisini göstermesi bakımından önem arz etmektedir (Celil, 2008: 39).

### **1.10. Dengbêjlik Geleneğinin Sözlü Tarih Çalışmalarına Kaynaklık Etmesi ve Toplumsal Hafıza**

Yazılı bir geleneğin oluşmadığı toplumlarda sözlü gelenekler hem ‘edebiyat’ hem ‘tarih’ işlevlerini görmektedir. Toplumsal bellek, ortak anıları oluşturarak toplumdaki geçmiş bilgileri saklama görevini görür. Benjamin, anıların toplumlarda kuşaktan kuşağa aktarılan, gelenek zincirini oluşturan hikâye anlatıcıları olduğunu belirtmektedir. Kürtler açısından da bakıldığında oturmuş yazılı bir kültürün olmaması yaşanan tarihi olayların dengbêjlerin ürünlerinde bulunmasına yol açmıştır.

Bölgesel düzeyde yaşanan göç, çatışma vb. olaylar dışında küçük düzeyde meydana gelen gelişmelerin, kitle iletişim araçlarının azlığı/yokluğu gibi sebeplerden dolayı bölge dışında duyulması çok zordu. Sadece bölgede yaşayanların zihninde derin yaralar açmıştır. Bu olayları diğer bölgelere ulaştıran ve arşivleştirenler ise dengbêjlerdir. Örneğin Alike Battê’nın girdiği çatışma ve karışıklıkların yörede yaşayanların zihninde çok canlı olmasına rağmen başka bir yörede yaşayan birinin bu olaylardan haberdar olmaması muhtemeldi. Bu olayın tüm bölgede duyulmasını sağlayanlar Miradê Kinê, Seîdê Hamo, M. Arif Cîzrawî, Hesen Cizîrî gibi dengbêjler olmuştur. Özellikle 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın tamamında yaşanan olayları kilamlarda anlatarak toplumsal bir bellek oluşturma ve aktarma işlevlerini yürütmüşlerdir.

Hikâye anlatıcısı olan dengbêj, aşk, savaş, barış, iyilik, toplumsal olaylar, toplumlar arası ilişkileri eserlerine konu ederek toplumsal belleği işlevsel kılmaya çalışır. Olayları kendi bakış açısıyla yeniden yorumlayarak günümüz şartlarına uygun şekilde işler.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. TÜRK KÜLTÜRÜNDE ÂŞIK EDEBİYATI VE ÂŞIKLIK GELENEĞİ

#### 2.1. Türk Kültüründe Âşıklık Geleneğinin Yeri ve Kaynakları

Bütün toplumlarda edebiyatta şiirin gelişimi belli bir düzen dâhilinde gerçekleşmiştir. Bu düzene bakıldığında ilkel topluluklarda şiirin içeriğinin mitolojik öğelerle örüldüğü, daha sonra dini bir kimliğe büründüğü, sonraki aşamada da dini konuların yerini dindışı konulara bıraktığı anlaşılmaktadır. Başlangıçta destanî şiirler dini şiire dönüşmüş, toplumsal değişimin etkisiyle de her konu şiirin kapsamına girmiştir (Dizdaroğlu, 1969: 14).

Âşıklık geleneğinin temelini teşkil eden ozan-baksılar hakkında ilk bilgiler Hun dönemine denk gelmektedir. Hükümdarın yanında sürekli ozanlar bulunduğunu belirten Köprülü, bunların, sadece yeni olaylar, kahramanlık şiirleri ve ölümler için mersiyeler söylemekle kalmadığını, Oğuz destanına ait eski manzumeleri de icra ettini ifade etmektedir (Köprülü, 1976: 243). Köprülü, kopuz çalarak geleneği devam ettiren ozanlar, geleneği XV. yüzyılın ortalarına kadar devam ettirdiğini, XVI. yüzyıla kadar da saraylarda faaliyetlerini sürdürdüklerini belirtmektedir (Köprülü, 1976: 353).

Bir milletin yaşama biçimi ile edebiyatı arasında bir ilişki vardır. Toplumda oluşan değişimlerin etkisi edebiyata da yansır. Bu açıdan bakıldığında Türk halk şiirinde, Türk kültür tarihi içinde görünüm, değişim ve gelişimine paralel olarak farklılıklar yaşanmış ve Türk kültürüne özgü bir edebiyat anlayışı doğmuştur (Artun, 1995: 5).

Gelenekler, bünyesinde bir devamlılık barındırdığından edebiyatlar bütün olarak ele alınıp dönemlerin kültürel özelliklerine göre ayrıma gidilir. Türk edebiyatı devirlere ayrılırken bazı kıstaslar alınmıştır. Bunların başında din değiştirme gelir. Bu çerçevede Türk edebiyatı, İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı, İslamiyet Etkisinde Türk Edebiyatı ve Batı Edebiyatı Etkisinde Türk Edebiyatı şeklinde dönemlere ayırmak bir gelenek hâline gelmiştir.

İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı ile ilgili bilgileri Divanü Lügat-it Türk, Kutadgu Bilig, Uygur dini metinler, Budizm ve Mâni dini için yazılan eserler, Çin tarihleri ve Orhun Abidelerinden öğrenmekteyiz.

İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı, sözlü ve yazılı edebiyat olarak iki bölüm hâlinde incelenmektedir. Sözlü edebiyat ürünleri sözlü kültür ortamında oluşturulan ürünlerdir. Dini veya eğlence amaçlı toplanmaları ile “yuğ” adı verilen cenaze törenlerinde “kam”, “baksı”, “ozan”, “şaman”, “bahşı” vb. adlar verilen kutsal kişiler yönetir ve bir müzik aleti eşliğinde törene uygun şiirler söylenirdi. Bu dönemden günümüze kalan eser hemen hemen yok denecek kadar azdır.

Bilindiği üzere tarihi menşei ozan-baksı geleneğine dayanan, köklü bir geçmişe sahip olan Âşık tarzı şiir geleneğinin XVI. yüzyılda şekillendiği ve çeşitli evrelerden geçerek günümüze kadar ulaştığı hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır. Âşıklık geleneği, XVII. yüzyılda en parlak dönemini yaşarken XX. yüzyılda da sözlü ortamlara yeni ortamlar katılarak gelişimini devam ettirmiştir. Âşıklık geleneği bulunduğu yöreye, yeni ortamlara, şartlara uymuş; eski gelenekten de kopmayarak varlığını sürdürmüştür.

Her sanatın, belirli bir kültür birikimine bağlı olarak doğduğunu, geliştiğini ve kültür birikiminin dağılmasıyla kendini tekrar edip sonra yozlaşarak yok olacağını belirten Günay, âşık edebiyatının başlangıçta ozan-baksı edebiyat geleneği içinde şekillendiğini, XVI. yüzyılda yeni kültür birikimi, kabuller, ihtiyaçlar, talepler, zevk ve beklentilerin etkisiyle de âşık edebiyatı geleneğine dönüştüğünü belirtmektedir (Günay, 1993: 22).

Çobanoğlu, âşık tarzı edebiyat geleneğini tekke kurumunun ekseninde oluşan, tür ve işlev açısından ozan-baksı geleneğinin devamı olan, tekke ve tasavvuf edebiyatı, divan edebiyatı ve mensuplarından kahvehanelere yönelen ve onun icra bağlamı şartlarıyla kendine has bir tarz olarak bağımsızlığını kazanan bir oluşum olarak tanımlamaktadır. Çobanoğlu, âşıklığı “Sözlü kültür ortamında aranılan, davet edilen, sanatını icra ettiği mekâna gidilip dinlenen kişi” olarak tanımlamaktadır (Çobanoğlu, 2000: 199).

Âşık edebiyatının sözlü kaynakları arasında daha önce yaşamış olan âşıkların eserleri, hayatları başta olmak üzere, anonim halk edebiyatı ürünleri de sayılmaktadır. Yazılı ürünleri ise cönkler, tarih kitapları, seyahatnameler, surnameler, gazavatnameler, hızırnemeler, şairnameler, mesneviler, mecmualar, divanlar vb. ürünleri oluşturmaktadır. (Artun, 2001: 56). Yazılı ürünler arasında bulunan cönkler, âşık edebiyatında içinde önemli yer tutmaktadır. Cönklerde âşıkların veya âşıklık geleneği meraklılarının yazdıkları atasözleri, bilmece, muammalar, dualar, öğütler, türküler,

mâniler, halk hikâyeleri, inançlar, falcılık, rüya tabirleri vb. konularda bilgiler bulunur (Yardımcı, 2002: 213).

## 2.2. Âşık Edebiyatı

### 2.2.1. Âşık Kavramı

Genel olarak XVI. yüzyıldan sonra destan anlatan ozanların yerini tutan, saz çalarak şiirler okuyan, halk hikâyeleri anlatan gezgin şairlere verilen addır.

Ferit Devellioğlu, âşık sözcüğünü “ışk” sözcüğünden oluşturulmuş, birine, bir şeye tutkun, imre, emre anlamında; “âşık-ı zar” ise evvelce ordularda, kışlalarda, köy odalarında ve mahalle kahvelerinde gerek kendinin gerekse başkalarının sözlerini sazla ve sözle dile getiren kimse; halk ozanı şeklinde açıklamaktadır (Devellioğlu, 1998: 46-47).

Türkçe Sözlük’te de “bir kimseye veya bir şeye karşı aşırı sevgi ve bağlılık duyan, vurgun, tutkun kişi; halk içinde yetişen, deyişlerini sazla söyleyen, sözlü şiir geleneğine bağlı halk şairi” (Türkçe Sözlük, 1998: 151) olarak açıklanmakta ki bugün kabul edilen şekil de bu doğrultudadır.

Âşık kavramı ile aşağı yukarı aynı anlamlarda kullanılan birçok terim bulunmaktadır. Bunlar ozan, saz şairi, kalem şuarası, halk şairi, badeli âşık, halk ozanı, hak aşığı, halk aşığı, meydan şairi, sazlı ozan, çöğür şairi gibi terimlerdir. Sakaoğlu, âşıkta bulunması gereken özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

- İrticalen söyleme kabiliyetine sahip olmak,
- Saz çalmasını bilmek,
- Atışma yapabilmek,
- Bade içtiği iddiasında bulunmak (Sakaoğlu, 1986: 247-250).

Yukarıda âşık kavramı ile ilgili verilen adlar farklı araştırmacılar tarafından farklı gerekçelerle kullanılmıştır. Köprülü tüm çalışmalarında “âşık” ve “saz şairi” terimlerini aynı anlamda kullanmıştır (Oğuz, 1994: 19). Günümüzde hem araştırmacılar tarafından hem de sanatı icra edenler tarafından “âşık” ve “ozan” terimlerinin tercih edildiği görülmektedir.

Pertev Naili Boratav, XVI. yüzyılın başlarından günümüze kadar sözlü edebiyatın/Halk şiiri temsilcilerine “âşık” bu edebiyata da “âşık edebiyatı” denildiğini belirtmektedir. Ancak araştırmacıların âşık teriminin yanında “saz şairi”, “halk şairi,

halk ozanı” gibi terimleri de kullandığı, Ermeni halk ozanlarına verilen “aşuğ” kelimesinin de âşık kelimesinin özel bir biçimi olduğunu ifade etmektedir (Boratav, 1968: 340).

İlhan Başgöz, ‘Ozan-Gosan’ ilişkisi üzerinde durarak gosan’ın İran’da Sasaniler devrine kadar önemli rolleri olduğunu, kralları ve halkı eğlendirdiklerini, ziyafetlerde ve yas törenlerinde, mezar başlarında methiyeler düzen, eleştiriler yapan, hikâye anlatan, müzik yapan, geçmiş başarıları yorumlayan sanatçılar olduğunu; ozanlarla, gosanların tarih, coğrafya, işlev ve toplumda oynadıkları roller bakımından birleştiğini, her ikisinin aynı coğrafi bölgede oluştuğunu; ikisinin de destan anlatıcısı, müzik aleti çalıcısı, kralları ve halkı eğlendirdiklerini, şamanlar gibi sihirbaz olduklarını belirttikten sonra ilk harfin düşmesi ve ‘s’nin ‘z’ye dönüşmesi ile Gosan’ın Ozan’a dönüştüğünü ileri sürmektedir (Başgöz, 2000: 134).

Abdurrahman Güzel ve Ali Duymaz, âşık tipini “ozan”, “âşık” ve “modern âşık” şeklinde üçe ayırmıştır. Ozan kelimesinin asıl anlamından uzaklaşıp toplumda olumsuz anlamlar çağrıştıran bir terime dönüşmesi sonucunda XVI. yüzyıldan itibaren âşık kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. Âşık, dini-tasavvufi edebiyatın etkisi ile İslami kaideleri ve ozan-baksı geleneğini birleştirerek yeni bir terkip oluşturarak eski saygınlığına kavuşmuştur. Modern âşık ise Türk sosyal hayatında meydana gelen her türlü değişimi, ürünleri ile dile getiren sazıcı, saz sanatkârı, saz üstadı vb. adlar verilen ve âşık geleneklerinin bir kısmına uyan kişilerdir (Güzel-Torun, 2010: 235-243).

Âşıklık geleneğinde hikâyeler önemli bir yer tutmaktadır. Hikâye tasnif etme ve anlatma âşıklık geleneği içinde yer aldığından, âşıklar bir şekilde hikâyecidirler. Halk hikâyesini anlatanlara Âşık/Hikâyeci/Hikâyeci-Âşık denilmektedir. Türkiye Türkçesindeki “hikâyeci-âşık”a Özbek, Uygur ve Türkmenlerde “baksı”, Kazaklarda “yırcı/dırcı, akın, cirav”, Kalmuklarda “cangarcı”, Yakutlarda “olonghosut”, Altay Türkler’inde “kaycı” ve Kırgızlar’da ise “manasçı” denilmektedir (Görkem, 2000: 10).

### 2.2.2. Âşıklık Geleneği

Kültür varlığının önemli bir bölümünü oluşturan âşıklık geleneği, âşıkların çağlar boyunca süren deneyimlerden geçerek biçimlenmiş, kendine özgü icra töresi, geleneğe dayalı yapısı, âşık olma ve âşıklığa başlama/devam ettirmek için belli kuralları olan bir gelenektir.

Köprülü, âşık tarzı şiir geleneğini, “XVI-XX., hatta XVII-XX. yüzyıllar esnasında Anadolu’da yetişen ve oldukça mebzul eserleri ve edebî ananeleri zamanımıza kadar devam edip gelebilen saz şairlerine mahsus şiir tarzı” (Köprülü, 1962: 29) olarak tanımlamaktadır.

Âşıklık geleneği, 13. yüzyıldan itibaren oluşmaya başlamış ve 16. yüzyılda müstakil bir gelenek ve şekil hâline gelmiştir (Alptekin-Sakaoğlu, 2006: 17-22). 16. yüzyılda şekil alan âşıklık geleneği günümüze kadar gelişerek varlığını sürdürmüştür.

Âşıklık geleneğinin, halkın yönlendirmesiyle şekillenen ve yüzyılların birikimi ile oluşan kurallar bütünü olduğunu açıklayan Artun, geleneğin seslenen kitlenin kültür düzeyi ve beğenisine göre dönüşüm geçirdiğini belirtmektedir (Artun, 1996: 34).

Âşıklık geleneği birçok bakımdan ozanlık geleneğinin devamı gibi gözüke de sözlü kültür ortamında oluşan müstakil bir gelenektir. Çobanoğlu, âşık tarzı kültür geleneğinin oluşumunun temel kaynağının kahvehaneler olduğunu belirtmektedir. Kahve kültürü 16. yüzyılda oluştuğuna göre geleneğin de bu yüzyılda oluşmaya başladığı, 17. yüzyılda kurumsallaşmasını tamamladığı ve dolayısıyla bu yüzyıldan önce geleneğe ait herhangi bir ürünün olmamasının geleneğin olmayışıyla açıklamaktadır (Çobanoğlu, 2007: 34).

Bu geleneğin günümüze kadar ulaşmasının ve günümüzde de varlığını devam ettirmesinin en önemli sebebi kendine ait bir icra töresine sahip olması, geleneğe dayalı yapısı ve âşık olmak için belli aşamalardan geçmiş olması olarak değerlendirilebilir.

Âşıklık geleneği sonucunda bir meslek ahlakı oluşmuştur. Bu meslek ahlakını geleneğin gerektirdiği kurallara uyma, alanında uzmanlaşma ve yükselmeye dikkat etme, sürekli bilgi ve deneyim kazanmaya çalışma, bilgisini ve yeteneğini meslektaş ve çıraklara aktarabilme oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında âşıklık geleneğinin oluşumunda ve devamında belli aşama, kural ve töreler olduğu görülmektedir. Bunlar, sazlı-sözlü ortam, usta çırak ilişkisi, rüya görme-bade içme, mahlas alma, tarih bildirme, atışma, nazire yapma gibi aşama ve kurallardır. Âşık bu kuralların tamamını veya bir kısmını kavrayan ve uygulayan kişidir. Bu pratikleri öğrenen âşık, usta-çırak ilişkisiyle sanatını kendinden sonraki dönemlere aktararak kültürün devamını sağlar.

Âşık edebiyatını oluşturan belli başlı gelenekler ise şunlardır:

### 2.2.2.1. Usta-Çırak İlişkisi

Âşıklık geleneğinin en eski ve en sağlam geleneği usta-çırak ilişkisidir. Geleneğe ait uygulamalar ustadan çırağa eğitim öğretim yoluyla nakledilir. Çıraklık sayesinde gelenekte bulunan usta malı ürünler sonraki kuşaklara aktararak kültürel belleğin taşıyıcısı olmuş ve geleneğin sağlam temele oturulması sağlanmıştır. Geleneğin çırak yetiştirme yönüyle ahilik<sup>25</sup> kurumuna (esnaf teşkilatları) benzer yapıda olduğu anlaşılmaktadır.

Usta âşığın, bir çırağı yanına almadan önce kendisini geleneğin uygulamaları konusunda yeterli bilgiyle donatması gerekir. Bu bilginin yanında doğaçlama yeteneğini geliştirmiş olması, toplum içinde saygın bir edinmesi gibi kurallar da sayılabilir. Bu ve buna benzer yeterliliklere sahip olan usta bir âşık yanına çırak alır. Gelenekte usta bir âşık, saza ve şiire meraklı birini çırak olarak yanına alır ve yetiştirmeye başlar. Usta âşık, çırağına sazı, sözü, makamı, ayak açmayı, hikâyeye tasnif etme ve anlatmayı, nazım türlerini, geleneğin icra törelerini ve atışmayı öğretmeye başlar. Âşıklığın inceliklerini, irticalen şiir söylemeyi derinlemesine öğretir. Usta, çırağın belli bir seviyeye geldiğine inandığı zaman ona saz çalma fırsatı verir. Çırak da ustasından ayrıldıktan sonra meclislerde, divanlarda, sohbetlerde ustasına ait şiirlerle söze başlar ve vefa borcunu ödemeye çalışır. Usta âşıkların yanında yetişen âşıklar, ustalarını taklit etmeye çalışmaları ve onlara benzemeye çalışmaları sonucunda âşık kolları oluşur.

Doğan Kaya, usta-çırak ilişkisi geleneği içinde oluşan kolları birbiri ardınca yetişen âşıklar tarafından, odak hüviyetindeki aşığa bağlılık duyarak, ona ait üslup, dil, ayak, ezgi, konu, hatıralar ve hikâyelerin devam ettirildiği mektep olarak tanımlamaktadır. Bir âşığın dil ve üslup farklılığı, işlediği konular, başından geçen olaylar, karşılaşmaları, tasnif ettiği hikâyeler, ezgileri ve ayakları ona ait kolun oluşmasını sağlar. Bu özellikler esas alınarak Tokat-Kastamonu yörelerinde Emrah kolu, Bolu-Kastamonu-Çankırı yörelerinde Dertli kolu, Sivas'ta Ruhsatî kolu, Erzurum'da Sümmanî kolu, Malatya'da Derviş Muhammed kolu, Artvin'de Huzurî kolu ve Doğu Anadolu'da özellikle Kars civarında Şenlik kolu oluşmuştur (Kaya, 2000: 14-23).

<sup>25</sup> Ahî, Arapça kardeş anlamına gelmektedir. Abbasi halifesi Nâsır Dinibillâh'ın izniyle kurulmuştur. Kardeşlik, cömertlik, yardımlaşma ve dostluğa dayanan dini-mesleki teşkilat Osmanlı Devleti'nin kurulmasında önemli rolleri olmuştur. Ahiler dört temel ilkeye bağlı bulunur.

a) Güçlüyken bağışlamak b) Öfkeliyken sakin davranmak c) Düşmanlarına bile iyi davranmak d) Muhtaçlara, düşkünlere yardım etmek (Öztürk, 2009: 45).

Âşıklık geleneğinde biraz sanat üretip biraz da halk tarafından sevmek yeterli bir olgu olarak kabul edilmemektedir. Âşık adayı hem gelenekteki uygulamaları öğrenmek hem de musiki konusunda uzmanlaşmak için bir ustanın yanında çıraklığa başlar. Usta Âşık, çırığını yanına alarak, her gittiği yere götürerek şiirleri ve hikâyelerini meclislerin huzurunda dinletir, eski usta âşıkların ürünlerini ona öğretir. Ayrıca doğaçlama yöntemleri, başka âşıklarla karşılaşma/atışma şekilleri, duruma göre dinleyiciyi memnun etmek için ne tür yollara başvurması gerektiği eğitimi kapsamında yer almaktadır. Tüm bunların sonucunda kollektif bellek konusunda geçmiş ile gelecek arasında bir köprü olacaktır (Boratav, 1968: 342).

Çırak bir aşığın yanında bulunmadan bir aşığın meclisinde bulunarak her âşıktan bir şeyler öğrenebilir ve bir aşığı kendine usta seçebilir. Bazı âşıklar ise daha önce yaşamış bir aşığın şiirlerini ezberleyip icra etme yoluna giderek onu manevi usta kabul eder (Oğuz, 2005: 194).

Usta çırak ilişkisinde çıraklık eğitimi ustanın çırağa teorik bilgileri vermekten daha çok icra esnasında ustayı dinlemesi ve onun sergilediği davranışları takip etmesine dayanır. Bu takip esnasında çırağın, ustanın sanatını icra ettiği her ortamda bulunmaya çalışır, ustanın hitap şekli, hikâye anlatma üslubu, saz eşliğinde şiirleri sunuş biçimi, sazı çalma tekniği ve ezgi oluştururken izlediği yol gibi konulara çok dikkat etmesi gerekmektedir (Oğuz vd., 2005: 258).

Günümüz şartlarında usta-çırak ilişkisi dâhilinde geleneğin devam etmesi imkânsız hale gelmiştir. Çağın koşullarına bağlı olarak geleneksel çıraklık eğitiminin yerine elektronik ortamın imkânlarından faydalanılmaktadır. Kasetler dinlenerek daha sonra taklit edip usta âşıklara dinleterek eleştiriler doğrultusunda kendilerini şekillendirdikleri bilinmektedir (Çobanoğlu, 2000: 156).

Âşıklık geleneğinin devamı açısından önemli olan usta-çırak ilişkisi aynı derecede kültürün aktarımı konusunda da önem arz etmektedir. Usta âşıklara ait eserlerin ve bu eserlerin barındırdığı kültür öğelerinin sonraki kuşaklara aktarılması, kültürün devamlılığı bakımından önemlidir.

Âşıklık geleneklerinden biri olan usta-çırak ilişkisi sözlü kültür şartları içerisinde bir eğitime devam etmemesinden kaynaklı olarak günümüzde bitme noktasına gelmiştir. Âşıklar sözlü kültür yoluyla geleneğe ait uygulamaları öğrenememekte, elektronik [radyo, televizyon, internet vb.] kültür ortamında ise eksik bir şekilde öğrenmektedir. Bir kısım âşık ise alanda yapılan çalışmalardan faydalanarak gelenekleri öğrenmeye

çalışmaktadır. Bu durum âşıklık geleneğinin devamını sağlamada büyük sorunlar yaratmaktadır.

### 2.2.2.2. Saz Çalma

Âşıklık geleneğinde sazlı sözlü ortama girme gelenekteki önemli adımlardan biridir. Sözlü ortamın yanında bir enstrüman sürekli kullanılmıştır. Eskiden kopuz eşliğinde söylenirken farklı dönem ve coğrafyalarda farklı enstrümanlar kullanılmıştır. Dede Korkut'un "Kam Büre Oğlu Bamsı Beyrek Hikâyesi" ve "Tepegöz Hikâyesi" adlı hikâyelerinde yer alan "şadılık çaldı" ifadesi kopuz çaldı anlamında kullanılmıştır (Ergin, 1994: 153; 215).

Azar, âşıklık geleneğinde sazın atası kabul edilen kopuz'un XV. ve XVI yüzyılda bütün Osmanlı vilayetlerine yayıldığını belirterek ilk edebî ürünlerin icrası esnasında dans ve müziğin birliktelikte iken daha sonra dans, şiir ve müzikten ayrılmış, şiir ile müzik beraber yürüdüğünü bildirmiştir (Azar, 2007: 131).

Âşıklık geleneğinde saz ve söz bütünleşmiş bir durumdadır. Ancak bazı âşıkların irticalen söyleme becerileri gelişkin olduğu halde saz çalamamaktadırlar. Bazı âşıklarda ise ne saz ne de doğaçlama söz vardır. Sadece geleneğe uygun şiirler yazarlar.

Saz çalmak, âşıklara diğer âşıklar arasında bir ayrıcalık kazandırır. Âşık, saz çalmayı kendi kendine, aileden veya ustasından öğrenir. Âşıklıkta saz, şiirin bir ezgiyle söylenmesi amacıyla kullanılmaktadır. Saz, âşığa düşünme payı verir, ilhamını geliştirmesinde olumlu etkilerde bulunur. Aşığın deyişlerine başlarken sazı üç kere öpüp başına koyması ve yapılan atışma sonrasında kaybedenin sazını usta aşığa vermek zorunda kalması sazın gelenekte artık kutsallık değeri taşıdığını göstermektedir. . Atışma sonucu sazını diğer aşığa kaptıran bir atışma örneği aşağıda gösterilmiştir.

#### **Kul Yusuf**

Benim adım safkan  
Aladağ'ı atlatırım  
Senin gibi çiğ tayları  
Kova kova çatlatırım

#### **Genç Âşık**

Aşağıdan beri geldim  
Kaz buldum boynun yoldum  
Otuz âşık sazın aldım  
Sen bir daha Yusuf Emmi

**Kul Yusuf**

Hele bakın Şu eminin iÇine  
 Sazını da almış dÖŐüne  
 Aç ağzını bak diŐine  
 Yüce dağın başı m'ola

**Kul Yusuf**

Acem ellerinden beri geldiğine  
 Nice vezir divanına durduğuna  
 Altmış iki âşığın sazın aldığına  
 Getir Őahidini hey Yusuf Emmi

**Kul Yusuf**

Atının dizleri nazik  
 Arpalığı silik önü de süzük  
 SıkıŐtırırsam koca çok yazık  
 Sindiğini tanı da "tordor" Yusuf Emmi

**Genç ÂŞık**

Sana diyom Yusuf Emmi  
 Ben söylerim gamlı gamlı  
 Çatal ata binen yemli  
 Al sazını Yusuf Emmi

(Görkem, 2006: İstanbul)

**Genç ÂŞık**

Acem ellerinden bile gelmiŐim  
 Nice vezir divanına durmuŐum  
 Altmış iki âşık sazın almışım  
 Vakt'iken sazını ver sarı kuzum

**Genç ÂŞık**

Yedi yaşında kır attım  
 ÂŞık ağlatmak sanatım  
 Gittikçe artar fırkatım  
 Sazın ver sarı kuzum

**Genç ÂŞık**

Beri gel sen göreyim  
 Sazını elime alayım  
 ÂŞık olduğun bileyim  
 Ver sazın sarı kuzum

Sazın kullanımını sanata bir estetiklik katmakta ve sözün gücünü artıran bir işlev etkisi yaratmaktadır. Sözün etkisini artırma, dinleyenin ilgisini çekme, Őaire düşünme ve Şiirini getirme imkânı vermesi gibi önemli işlevlere sahiptir (Durbilmez, 2010: 157).

İslamiyet'in çalgı aletlerine (özellikle telli olanlar) karşı olumlu görüşü bulunmayıŐı Sünni çevrelerde sazın günah kabul edilmesine yol açmış ve belli çevreler dışında gelişme sağlanamamıŐtır. Alevi çevrelerde ise sazın kutsallık derecesinde önemli olduğu ve bu doğrultuda sürekli bir gelişim gösterdiği bilinmektedir. Dolayısıyla sazlı gelenek daha çok Alevi âşıklar tarafından geliştirilmiŐ ve usta âşıkların yetişmesini sağlamıştır.

Dertlî saz üzerindeki toplum baskısını yererek şu şekilde cevap vermiştir.

Halep'ten gelmiştir dalı  
Öter bülbül gibi dili  
Yemen'den alınır teli  
Şeytan bunun neresinde

Aşkın narına dalmışım  
Mürşid'i kâmil görmüşüm  
Dersimi pirden almışım  
Şeytan bunun neresinde

Tarikata bende oldum  
Taliplere bir bir sordum  
Hakikat yolunda kaldım  
Şeytan bunun neresinde

Er isen yolunu göster,  
Gizlenme kendini göster,  
Er olan da nişan ister,  
Şeytan bunun neresinde

Müfti gibi yalan demez,  
Söyler dili dolan demez,  
Hâkim gibi haram yemez,  
Şeytan bunun neresinde

Al-ı uryandır ceddimiz,  
Mürşid-i kâmil kendimiz,  
Tarikat yolu bendimiz,  
Şeytan bunun neresinde

Tarikat yolu bend oldu,

Söyleyeni Emrah oldu,  
 Derd u sırrım yürek oldu,  
 Şeytan bunun neresinde (Alptekin, 1986: 7-8).

Boratav, âşıkların çoğunlukla saz çalarak şiirlerini söylediklerini bildirmekte saz çalamayanları âşık tarzını taklit eden, hece vezniyle manzumeler meydana getiren şairler olarak bilmek gerektiğini belirtmektedir (Boratav, 1968: 340). Erman Artun da âşıklık geleneğinde ürünlerin, müzikle şiirin birleşmesiyle oluştuğunu ifade etmektedir. Ustalığa bağlı olarak yeni ezgiler, özgün makamlar yaratarak zengin bir türkü dağarcığı oluştururlar (Artun, 2001: 66).

Öte yandan âşıklarda saz çalmanın çok aranılan bir öge olmaktan çıkmasının sebebi âşıkların eğlendirme işlevinin eskisi gibi olmamasıdır (Köksel, 2012: 75). Bu açıdan bakıldığında her olgu toplumda bir işleve sahip olduğu sürece varlığını devam ettirir, herhangi bir işlevi kalmayan hiçbir olgu varlığını devam ettiremez.

### **2.2.2.3. Gurbete Çıkma**

Âşıklar genel olarak iki gerekçe ile gurbete çıkarlar. Bunlardan birincisi ekonomik sıkıntılarından kurtulmak amacıyla köy köy ve kasaba kasaba gezerek mesleklerini icra edip geçimlerini sağlamaktır. Âşık gurbete çıkmanın suçunu “felekte ve kederde” bulur (Güzel-Torun, 2010: 109). Âşığın gurbete çıkmasının diğer sebebi ise rüyasında pir tarafından kendisine gösterilen sevgiliyi bulmaktır.

Gurbete çıkma hangi amaçla olursa olsun âşık bu sayede farklı yöreleri görüp, olaylara şahit olmakta ve farklı âşıklarla karşılaşarak bilgisini, görgüsünü artırmakta, gelenekleri öğrenme ve aktarma ile tecrübe kazanarak usta âşık hâline gelmektedir.

### **2.2.2.4. Mahlas Alma**

Bir şairin/âşığın asıl adının yerine şiirlerinde kullandığı takma addır. “Halas” sözcüğünden gelen mahlas kelimesi “kurtulacak yer” anlamındadır. Mahlas sözcüğünün yerine “kendini tanıtmaya” anlamına gelen “tapşırma” sözcüğü de kullanılmaktadır. Mahlas, şiirlerin son dördlüğünde verilir (Kaya, 1994: 83).

Âşık, mahlası seçerken/seçilirken soyu “Dadaloğlu”, inancı, tarikatı “Kul Nesimi, Pir Sultan Abdal ”, yeteneği “Kâtibi”, görünüşü “Benli Ali”, övünme “Baki”, yaşam biçimi “Koroğlu, Seyranî”, memleketi “Ercişli Emrah, Mağriplioglu”, yakınma “Dertli”, alçak gönüllülük “Fakiri” vb. olgular etkili olmaktadır (Artun, 2001: 65). Âşıklar mahlaslarını genellikle törenle alırlardı. Törende usta âşık tarafından “mahlasnâme” adı verilen bir manzume ile mahlas verilirdi (Durbilmez, 2004: 26). Bazen de isimlerinin sonuna mensubiyet eki eklenerek mahlas oluşturulur.

Yardımcı, âşıkların mahlas alma şekillerini genel olarak üç ana başlıkta sınıflandırmıştır.

1. Mahlasını kendi seçerek alma
  - a. Adını, soyadını mahlas olarak kullanır.
  - b. Yaşayışına ve sanatına uygun olarak kendi seçtiği herhangi bir ismi mahlas olarak kullanır.
2. Bir usta âşıktan, imam, pir ya da mürşidden alma
  - a. Usta âşık sınava tabi tutar
  - b. Usta âşık çırağının durumuna bir mahlas uygun görür.
  - c. Şeyh ve pirin etkisi ile mahlas alır.
3. Rüyasında bade içerken alma (Yardımcı, 2002: 183-185)

Âşıklar sanatlarını/adlarını ebedileştirmek, dikkat çekmek ve adlarını sonraki kuşaklara iletmek amacıyla mahlaslarını şeyh, pir tesiriyle, üstatlar tarafından, kendi kendine olmak üzere üç şekilde oluşturmuşlardır (Elçin, 1997: 44-48).

Mahlas kullanılarak zamanla şairin asıl adı unutulur. Usta-çırak geleneği çerçevesinde yetişen âşıkların mahlasları ustaları tarafından ya da bir rüyaya bağlanarak verilmekteydi. Günümüzde usta-çırak ilişkisi zayıfladığından âşık kendi mahlasını seçmektedir.

Gelenekte mahlas önemli bir yere sahiptir. Çünkü mahlas şiirlerde bir âşığın mührüdür, onu geleceğe taşıyan, ölümsüzleştiren unsurdur. Ancak birbirlerinden habersiz ve sözlü kültürün özelliği olarak da farklı yörelerde ya da aynı yörede farklı zamanlarda aynı mahlas kullanılabilir. Aynı mahlasın kullanılması sonucunda hangi şiirin hangi âşığa ait olduğunu belirlemek büyük sıkıntılara yol açmaktadır.

### 2.2.2.5. Rüya Görme-Bade İçme

Âşıklık geleneğinde en çok kullanılan motiflerden biri de rüya görüp âşık olma veya rüyada bade içerek âşık olmadır. Gelenekte badenin ne olduğu çoğu zaman belirtilmez. Katı ya da sıvı olabilen bu simgesel maddeyi alıp uyanan âşık adayı, bade sayesinde şiir yazma/söyleme ve aşk yeteneklerini kazanır.

Maddi veya manevi bir sıkıntıdan sonra kutsal kabul edilen bir mekânda uyku ile uyanıklık arasında kutsal bir şahsiyet tarafından sunulan badeyi içen şahsiyet, âşık olur ve açılır.

Rüyayı çeşitli yönleri ile inceleyen Günay, rüyayı âşık edebiyatı geleneği içinde sade kişilikten sanatçı kişiliğe geište önemli bir motif olarak kabul etmektedir. Günay, âşık edebiyatında kompleks rüya motifinin planını Őu Őekilde izmektedir:

#### I.Hazırlık Devresi

- a- çocukluk ve gençlik çağının koşulları
- b- Karşılaşılan maddi ve manevi sıkıntı
- c- Bir sıkıntı veya bir dilekle uykuya dalış. Uyunan yerler, kutsal sayılan mevkiler, ıssız, uzak kahramanın korku ve yalnızlık duyduğu herhangi bir yer olabilir.

#### II. Rüya

- a- Kutsal kişilerle kutsal sayılan bir yerde karşılaşma.
- b- Pir elinden bade içme.
- c- Sevgilinin kendisi ya da resmi ile karşılaşma
- d- Kahramana pirlere, bilmesi gereken bilgileri öğretirler.
- e- Kahramana bir mahlas verilerek deyiş söylenmesi istenir.

Rüya, uyku ile uyanıklık arasında görülür. Yukarıda gösterilen unsurlar her zaman aynı olmayabilir, biri diğerinin önüne geçebilir.

#### III. Uyanış

- a- Kahraman kendi kendine uyanır, ilk fırsatta eline geçen bir saz ile başından geçenleri anlatır.

b- Kahraman bir süre (3, 6, 7, 20, 40 gün) baygın yatar ve ağzından burnundan kanlı köpükler gelir. Ehl-i dil bir kişinin sazının tellerine dokunmasıyla uyanır.

c- Kendi kendine uyanır ama bakışları, hâli tavrı bir acayıptır. Herkes deli olduğunu kabul ederken hâlden anlayan bir kişi sazının tellerine dokunarak, âşık adayının çözülmesini sağlar.

#### IV. İlk Deyiş

Günay, yukarıda da görüldüğü gibi rüya motifini dört aşamada değerlendirmiştir. Birinci aşamada maddi veya manevi bir sıkıntı sonunda, genel olarak kutsal sayılan bir mekânda uyku ve uyanıklık arasında bir zaman; ikinci aşama rüyada pirin elinden alınan bade ile sevgilinin resmi ya da kendisi ile karşılaşma mahlas verilmesidir. Üçüncü aşamada ise uyanır ya da ehl-i dil (gönül ehli) bir kişi sazın tellerine vurarak uyandırır. Dördüncü ve son aşamada ise âşık, başından geçenleri saz eşliğinde anlatarak sanatçı kişiliğe geçer (Günay, 1999: 98-99).

Rüyalarda içilen badenin ne olduğu kesin değildir. Her âşık farklı bir cismi nesne olarak değerlendirmiştir. Yardımcı, bade içen âşıkları yedi gruba ayırmıştır.

- a- Bir sıvı içerek badeli âşık olanlar (su, şarap, şerbet)
- b- Bir şey yiyerek badeli âşık olanlar (Ekmek, kâğıt, mısır, elma, üzüm, incir, nar)
- c- Bir şey yemeden ve içmeden badeli âşık olanlar (oluşan bazı olaylar sonucunda, eline saz verilmesiyle, bir din büyüğü görerek, bir aşığı görerek ve bir güzeli görerek)
- d- İçtiği badenin cinsini bilmeyen âşıklar
- e- Mahlasını gördüğü rüyadan alan âşıklar
- f- Ağza tükürmeyle badeli âşık olanlar
- g- Bade içme hikâyesi bilinmeyen âşıklar (Yardımcı, 2002: 208-217)

Âşık Şenlik, âşıklığa rüya motifinin dört aşamasına geçerek başlamıştır. Rüyasında pir ona cennet bahçesinden su içirdikten sonra “Şenlik” mahlasını verir. Uyandıktan sonra iki deyiş söyler ikinci deyişi aşağıdaki gibidir.

Yıgılın ahbablar yaren yoldaşlar  
 Bir sağalmaz derde düştüm bu gece  
 Hikmet-i pir ile ab-ı Zülâlden  
 Kevser bulağından içtim bu gece

Kudret mektebinden verdiler dersi  
 Zahirde göründü arş ile kürsi  
 Hıfısında zapt oldu Arabî Farsî  
 Lügat-i imrani (İbrani) seçtin bu gece

Sefil Şenlik Hak'tan buldu kemali  
 Bu fikirde vasfı hâlin demeli  
 Bedirlenmiş gördüm güzel cemali  
 Tagayyır hâl olut şaşım bu gece     **Âşık Şenlik** (Günay, 1999: 109)

Bazı âşıklar rüya-bade ile âşık olduğuna inanmakta bazıları ise bu duruma inanmamaktadırlar. Âşık Sefil Selimî, Âşık Hayretî, Âşık Kara, Âşık Ruhani, Âşık Feymanî, Âşık Murat Çobanoğlu, Âşık Şeref Taşlıova, Âşık Efkari badeye inandıklarını Âşık Hacı Karakılçık, Âşık Rustem Alyansoğlu, Âşık İlhami Demir bade içmeye inanmadıklarını belirtmişlerdir (Günay, 1999: 95).

Günümüzde sanatçı kişiliğe geçmede bade-rüya motifinin etkili olduğu konusu tartışmalıdır. Buna gerekçe olarak da çağımız koşullarının bu motif oluşmasına uygun olmadığıdır. Ancak bade-rüya motifi ile âşık olanlar da bulunmaktadır.

Badeli âşıklar daha çok kırsal bölge âşıklarında görülen bir gelenektir. Bade iki şekildedir “er dolusu” içen âşıklar yiğit ve kahraman olurlar, “pir dolusu” içen âşıklar ise sevdalara düşmekte ve sevgilinin ardından tutuşmaktadır (Yardımcı, 2002: 129).

#### **2.2.2.6. Tarih Bildirme**

Divan edebiyatında Arap harflerinin her birine sayısal bir değer yükleyerek doğum, ölüm, düğün, zafer, felaket, deprem gibi olayların meydana geldiğini ve “ebced” hesabı denilen bir teknikle tarih saptamaya tarih düşürme denir (Artun, 2001: 181). Halk şairleri, toplumu ilgilendiren ya da kendilerine göre önemli gördüğü olaylardan bahsederken tarih bildirirler. Tarih bildirme, şairin/aşığın yaşadığı dönem ile ilgili sosyal ve kültürel durumun aydınlatılmasında büyük katkılar sağlar. Tarih bildirmede Hicrî, Rumî veya Miladi takvim kullanılabilir. Ölçü ve kafiye gibi ahenk unsurlarına göre tarih verilirken bazı kısaltmalara yer verilebilir (Durbilmez, 2004: 53).

Âşık edebiyatında, Gevherî ve Âşık Ömer dışındaki diğer âşıklar doğrudan doğruya tarih bildirmişlerdir.

### 2.2.2.7. İrticalen Söyleme

Âşıklık geleneğinde sanat gücünün gösterilmesinde önemli göstergelerden biri de irticalen söyleyebilme yeteneğidir. İrtical herhangi bir ön hazırlık yapmadan söyleyebilmedir. Bazı âşıklar önce şiirler oluşturup ezberler, bazı âşıklar ise kafiye söylendikten sonra irticalen şiir söyleyebilme yeteneğine sahiptirler.

İrticalen şiir söyleme âşıkların en önemli özelliklerinden biridir. İrticalen şiir söyleyebilme yeteneği özelliklerinden dolayı kendilerini divan edebiyatı şairlerinden üstün olduklarını belirtmişlerdir. Ancak günümüzde doğaçlama şiir söyleme geleneğinin zayıfladığı bir gerçektir (Köksel, 2012: 60). İrtical yanının güçlü olduğunu göstermek amacıyla söylenen şiirlerde kafiyenin uyumu ve ölçüyü tutturmak esas alındığından anlam ikinci plana kaymakta hatta anlamsız söz yığınlarına dönüşebilmektedir.

Hazırlıksız olarak bir ayak verildiğinde, doğaçlama şiir söyleyebilme âşıklar için bir övünme kaynağı olmuştur (Yardımcı, 2002: 115). Verilen ayağa göre şiir söyleyebilen âşığın yetenekli biri olduğunu ve saygıyı beklediğinin de bir göstergesi olarak kabul edilir.

Sözlü kompozisyon teorisine göre ezber ve irtical bir arada bulunmaz. İrtical varsa ezber yoktur; ezber varsa irtical yoktur. Âşık tarzı şiirde ise irtical ve ezber bir arada bulunur ve yaşar (Günay, 1999: 28).

İrticalen söyleyebilmenin temelinde bir âşığın çok sayıda türküyü dinlemesi usta âşıkların [usta malı ürünler] eserlerini ezberlemesi sonucu belli bir birikim kazanma vardır.

### 2.2.2.8. Âşık Karşılaşmaları (Fasıl)

Türkiye’de âşıklık geleneğinde belli yörelerde “karşılama”, “koyalama”, “tekellüm”, “deyişme”, “atışma” veya “karşıberi” gibi adlar verilen atışmalar; en az iki âşığın yalnız veya dinleyicilerin önünde karşı karşıya gelerek, birbirlerini sazda ve sözde belli kurallar dâhilinde sinamalarıdır. Atışmaya girecek olan âşıkların doğaçlama yeteneklerinin güçlü olması ve usta âşık olmaları gerekmektedir. Çünkü atışma, yenilen

aşığın sazını diğer aşığa kaptırması demektir ki bu da âşıklık geleneğinde rencide edici bir durumdur. Atışmalarda ya yaşlı olan âşık ya da misafir olan önce başlar. Bir hakem veya dinleyiciler tarafından belirlenen bir ayakta âşıklar sırasıyla birer dörtlük söyleyerek yarışılır.

Gelenekte yer alan ve ulaşılan ilk atışma, Hoca Emin adlı bir yazar tarafından yazılan “Menâkıb-ı Kethüdazâde Mehmed Ârif Hazretleri” adlı eserde geçtiği belirtilmektedir. Eserdeki “İstanbul’un Fener semtinde bulunan bir Yahudi meyhanesinde ara vermeden bir beyti Âşık Ömer ve bir beyti de Gevherî söylemekte kâtipler de onları kaydederlerdi” ifadesinden o dönemde iki önemli âşığın atışma yaptığını öğrenmekteyiz (Elçin, 1987: 3).

İcra töresi kapsamında yapılan sistemli deyişleri yapabilenler, usta âşık olarak kabul edilir. Günümüzde âşıklık geleneğinin en canlı olduğu yöreler Doğu Anadolu, Güney Anadolu ve İç Anadolu’dur. Özellikle Erzurum-Kars civarında diri olan gelenek çerçevesinde oluşan fasıl düzeni şu şekildedir:

#### **2.2.2.8.1. Hoşlama**

Karşılaşmanın başlangıcını oluşturan “hoşlama” bölümü genel olarak “hoş geldiniz” ve “merhaba” gibi ayaklar açarak toplantının amacı deyişlere yansıtılır. Merhabalaşma bölümünde dinleyiciler arasında bulunan önemli konuklara da atıfta bulunulur. Fasıla katılan her âşık sırayla birer dörtlük söyler. Şeref Taşlıova, Âşık Çobanoğlu, Âşık Çırağı ve Âşık Alyansoğlu arasında yapılan bir hoşlama örneği aşağıda gösterilmiştir.

Taşlıova:

Âşıklar meclisine mihmanlar hoşgeldiniz

Böyle hayır dua yoktur erkânlar hoşgeldiniz

Amirraller gomutanlar hepiniz hoşgeldiniz

Ankara’dan cifder cifder bakanlar hoşgeldiniz

Çobanoğlu:

Âşıkların yarasına dermanlar hoşgeldiniz

Erkânlar sonra sizle lokmanlar hoşgeldiniz

Âşıkın gözyaşı derya ucudur deli gibi  
Bizlere önder olan gaptanlar hoşgeldiniz

Çırağı:

Hepinizde ilim derya ümmanlar hoşgeldiniz  
Bugün âşıklar bayramına mihmanlar hoşgeldiniz  
Ben gönlümde dostun için hakdan almışam köşkü  
Bu hane için misafir sultanlar hoşgeldiniz

Alyansoğlu:

Âşıkların harmanına erenler hoşgeldiniz  
Acı tatlı gözünüzle görenler hoşgeldiniz  
Biz yaralı sizde lohman ilacımız sizdedir  
Getirip sargı beziyle saranlar hoşgeldiniz (Günay, 1999: 48)

#### **2.2.2.8.2. Hatırlama/canlandırma**

Âşıkların kendilerinden önce yaşamış âşıkların ürünlerini veya kendi ustalarına ait ürünleri söyledikleri bölümdür. Karacaoğlu, Dadaloğlu, Köroğlu gibi usta âşıkların deyişleri okunur. Bu sayede dinleyiciler de atışmaya hazır hâle getirilir.

#### **2.2.2.8.3. Tekellüm**

Faşlın en uzun süren ve en çok beceri istenen bölümüdür. Doğaçlama yeteneği olmayan âşıklar bu bölümde fazla tutunamazlar. Tekellüm bölümünde âşıklar yine dörtlükler hâlinde kendilerini tanıtır. Dinleyicilerin en çok dikkat ettiği ve beğendiği bölümdür. Çünkü âşıklar tüm hünelerini kullanarak en güzel taşlama örneklerini bu bölümde verirler. Tekellüm kendi içinde bölümlere ayrılmaktadır. Bu bölümler:

### 2.2.2.8.3.1. Ayak açma

Fasılda bulunan en yaşlı âşık ya da ev sahibi “düz ayak” veya “geniş ayak”<sup>26</sup> denilen ana kafiyeyle belirleyerek başlar. Konu sınırlamasının olmadığı bu kısımda kıta sayısında da sınırlama yoktur (Günay, 1999: 50; Artun, 2001: 192). Aşağıda Huzurî ile Efkârî arasında yapılan bir atışmada Huzurî'nin ayak açmasıyla başlıyor.

#### **Huzurî:**

Hurûfat usulü yol erkân budur  
Mala noktasızdır Âşık Efkârî  
Âşık isen bu manayı bilirsin  
Taban cansız yürür canım Efkârî

#### **Efkârî:**

Âşık olan her imlâya âşnâdır  
Mola noktasızdır canım Huzurî  
Hayal gibi geçmektedir yaz ve kış  
Zaman cansız yürür canım Huzurî

#### **Huzurî:**

Hele şairlerin daim güttüğü  
Dava noktasızdır canım Efkârî  
Bu kadar akar da bulutlar kalmaz  
Umman cansız yürür canım Efkârî

#### **Efkârî:**

Çağınız geçmiştir sazda çaldığın  
Hava noktasızdır canım Huzurî  
Bulutlar olmasa bulaklar korur  
Duman cansız yürür canım Huzurî (Artun, 2001: 193)

<sup>26</sup> Ayaklar konusunda ayrıntılı bilgi “Tür ve Şekil” bölümünde verilmiştir.

### 2.2.2.8.3.2. Öğütleme (Nasihat)

Tekellümün ikinci bölümü olan öğütlemede iki âşık düz ayakla birbirine öğütlerle yol göstererek tecrübelerini dile getirirler. Âşık Ummanî ile Âşık Çobanoğlu arasında atışmada söylenen bir öğütleme aşağıda verilmiştir.

#### Âşık Ummanî:

Uyan gönül uyan sen bu gafletten  
Halk olan eşyadan firat uyumaz  
Eşyayı yaratan başka yaratmış  
Ta Âdem'den gelen efrat uyumaz

#### Âşık Çobanoğlu:

Âşıklık kudretten kula yetişir  
Dert alır sinesi rahat uyumaz  
Çalışanlar mevlâsına kavuşur  
Her an her dakika saat uyumaz

#### Âşık Ummanî:

Bu âlem halk edeni biliriz  
Güç yetmeyen kudreti biliriz  
Palçığa naklolan canı biliriz  
Hazırdır nazırdır bizzat uyumaz

#### Âşık Çobanoğlu:

Mümin kul odur ki nasihat ala  
Yaptığı iyilik temelli temelli kala  
Düşkündür diye deyme bir kula  
Başan belâ gelip afet uyumaz (Günay, 1999: 53)

### 2.2.2.8.3.3. Bağlama-muamma

Karşılaşmalarda âşıklar birbirlerini dinî, tasavvufî ve İslami konular başta olmak üzere çeşitli konularda imtihan ederler. Âşıklar bu bölümde hem sanat yönünden hem de bilgi yönünden birbirlerini zorlar. Bağlama, çok kere muamma adıyla anılan bu tür deyişmelerde âşıkların birinin diğerine bir dörtlük içinde soru sorması; diğerinin de cevabını yine bir dörtlük içinde vermesi ile yapılır. Âşık Hacı tarafından söylenen bir muammaya Âşık İmamî muammayı çözüşünü gösteren atışma aşağıda verilmiştir.

#### Âşık Hacı:

Bir sualim vardır Âşık İmamî  
Kutsal kitabımın başını söyle  
İnan ki sözlerim gayet samimi  
Doluya dokunma, boşunu söyle

#### Âşık İmamî:

Sualine cevap istersen benden  
Besmele Kur'an'ın başı değil mi?  
Manasız mantıksız söz olmaz senden  
Cahillerde sözün boşu değil mi?

#### Âşık Hacı:

Hak emrini vahiy ile bildirdi  
İsa'yı sağ iken göğe kaldırdı  
Ol Gabil, Habil'i niçin öldürdü  
İsmi ne, Gabil'in eşini söyle

#### Âşık İmamî:

Gabil yaptı kör şeytanın işini  
Taşla ezdi ol Habil'in başını  
Gardaşına vermem dedi eşini  
Aklıma Gabil'in eşini söyle

**Âşık Hacı:**

Önce parlak idi, ziyası söndü  
 Hep müminler ona yüzünü döndü  
 Nerden geldi Kabetullah'a kendü  
 Hacer'ül Esved'in taşını söyle

**Âşık İmamî:**

İnsanlara Beyt'ül Mamurdan kaldı  
 Farz ile sünetten nasibin aldı  
 Hakkın emri ile cenetten geldi  
 Hacer'ül Esved'in taşı değil mi?

**Âşık Hacı:**

Dünyaya en önce gelenler kimdi  
 Nuh'un gemisine kaç kişi bindi  
 Dünya'da en fazla yaşayan kimdi  
 Gel bunun adını yaşını söyle

**Âşık İmamî:**

Nuh'un gemisinde yetmiş üç kişi  
 Bazısı erkekti bazısı dişi  
 Avecin boynuna takıldı taşı  
 Üç bin altı yüz yıl yaşı değil mi?

**Âşık Hacı:**

Hacım insanların meyvesi ilim  
 Kalbin arzusunu konuşur dilim  
 Âlemlere rahmet gelmiş Resul'üm  
 Ol nebi zişanın işini söyle

**Âşık İmamî:**

İmamî der yaradandır mabudum  
 Ümmet deyi ağlayışın okudum  
 Muhammet Mustafa Makam Mahmud'um  
 Şefa'at eylemek işi değil mi? (Alptekin, 1993: 194)

**2.2.2.8.3.4. Sicilleme**

7-16 hece arasında değişen aynı kafiye ile en az on mısradan oluşan bentlerden oluşan öğüt, millilik, mistik ve belli inanç konularında söylenen şiirlerdir (Artun, 2010: 263). En az 10, en fazla 16 dizelik bentlerden den oluşan, uyak düzeni (aaaaaaaaab ccccccccb ...) biçiminde ve hece ölçüsünün beş, yedi, dokuz ile onaltılı hece kalıplarından biri ile yazılır (Baba, 2007: 141).

Bağlama bölümünde yenen âşık, mat olan âşığı hicveder. Soyu ve kişiliği ile ilgili acı sözler söyler. Sicillemeler karşılıklı değildir (Günay, 1999: 56). Günümüzde sicillemelerde âşığın kişiliği ve soy sop ile ilgili acı sözler söylenmez, daha çok genç âşıkların yönlendirilmesi ile ilgili deyişler söylenir. Sicillemeler yeni âşıklar arasında rağbet görmemektedir (Artun, 2001: 203). Âşık Şenlik tarafından söylenen bir sicilleme aşağıda gösterilmiştir.

...

Mademki dilin lâl imiş ne için alıfsan sazi  
 Derununda derç eyliyif düşünüf deseşydin sözü  
 Özünü bilmez bed asıl cismime salıfsan közü  
 Üstadıma tan edenin hemişe garadı yüzü  
 Ham tay kimi çifte atıf dumana gaterdin tozu  
 Ala garga kor yapalah berrana keçel kerkezi  
 Cibilyetin fitnekârdır neslin gallaş gendin cazı  
 Mecliste zenne sayarlar sen teki mânecif gızı  
 Açma hicap perdesini likâp altta sakla yüzü  
 Olupsan cilveli kadın başına dolasan bezi  
 Sufatın güzey tülkü'sü cesaretin aran gazı  
 Hozannarda sıçan eşif tozahda süresen izi  
 Ne çaposan ne de zağar ne gırıhsan ne de tazı

Baharda tyn dökülür onucun sevmersen yazı  
 Gasaphanada oh olur galbi melun salahana  
 Seni gitar o tayfıya nafaganı yal eylerim  
 ...  
 Akrep olsan esma ohur dndererem tosağaya  
 Gul Şenlik'in bu töhmeti dohunsa dağı eritir  
 Zabun kestenkele kimi sysnn gıl eylerem  
 Âşık Şenlik (Albayrak, 2004: 469)

#### **2.2.2.8.3.5. Yalanlama**

Fasılların bu bölümünde âşıklar akla hayale gelmeyecek derecede abartılı yalanlara başvururlar. Yalanlamalar karşılıklı paylaşılan dörtlüklerden oluşur. Fasıllarda az bulunan bölümlerden biridir (Günay, 1999: 57).

#### **2.2.2.8.3.6. Taşlama/Takılma**

Âşıkların, kişilerin ya da toplumun eksik/aksayan yanlarını mizahi bir havada dile getirdikleri bölümdür. Birbirlerinin eksik yanlarını alaycı bir Şekilde dile getirirler. Taşlamalar müstakil olarak sylenebildiğı gibi, dörtlükler paylaşılarak da söylenilebilir.

Takılma ve taşlamalar eğlencelerde, oda sohbetlerinde, âşık gecelerinde yapılır. Takılma kırıcı olmadan yapılan Őakalařmadır. Taşlama ise haksızlığı protesto etmek, kişiyi uyarmak ve mesaj vermektir (Artun, 2001: 209).

#### **2.2.2.8.3.7. Tketmece (Daraltmaca)**

Tekellümün bu bölümünde dudak nszleri olan “b, p, m, v, f” gibi seslerinin yer almadığı ayaklarla atışmadır. Bu bölüme kadar yenişemeyen âşıklar birbirlerini alt etmek için zor ayaklarla hünerlerini göstermeye çalışırlar. Âşık Nurşah'a ait bir tketmece aşağıda gösterilmiştir.

**Ceylanın Nerede**

Çiçekler içinde açan,  
 Yaralı yârinden kaçan,  
 Deryalara derdin saçan,  
 Ceylanın nerede senin?

Gizli gizli yaşın içen,  
 Can içinde candan geçen,  
 Dağa taşa derdin açan,  
 Ceylanın nerede senin?

Yeşil yayla eser deli,  
 Seherdi acı seli,  
 Eskişehir onun ili,  
 Ceylanın nerede senin?

Sırrında Hakk'ın eren,  
 Artık eceline yaren,  
 Nurşah'ın canına giren,  
 Ceylan'ın nerede senin? **Âşık Nurşah** (Köksel, 2012: 121)

**2.2.2.8.3.8. Uğurlama**

Faslın son bölümünü uğurlama oluşturmaktadır. Bu bölüme kadar birbirlerini yenemeyen âşıklar beraberliği kabul etmek için güzellemenin birer dördlüğünü paylaşarak söylerler. Kırıcı bir şey söylemişlerse birbirlerinden özür dilerler. Ayrıca âşıklar manzum olarak birbirlerinin üstün yanlarını söyleyerek faslı bitirirler (Artun, 2001: 208).

Yardımcı, yukarıda gösterilen sınıflandırmanın günümüzde uygulanabilirliğini yitirdiğini ve birçok basamağının uygulanmadığını belirtmektedir. Günümüzde atışmanın şekil ve düzeni aşağıdaki gibidir.

Hoş geldiniz, canlandırma, atışma [ayak açma, taşlama-takılma ve soru-cevap, leb-değmez, barışma-övme-uğurlama] şeklinde sınıflandırmıştır. Âşıklar taşlama,

muamma ve lebdeğmez biçimlerinden herhangi birinde ya da hepsinde atışma yapabilmektedir (Yardımcı, 2002: 228).

Aslan, eski dönemlerde yapılan âşık fasılları ile karşılaşma denilen atışmalı ve taşlamalı yarışmaların farklı şeyler olduğunu belirtmektedir. Âşık fasılların, âşıkların meclis ve toplulukları eğlendirmek amacıyla hem âşık tarzı ürünlerin hem de klasik edebiyata ait ürünlerin icra edildiği sazlı ve sözlü ortamda yenme ve yenilmenin olmadığı bir düzenleme olduğunu, âşık karşılaşmaları için bir âşığın başarısını öğrenmek ve ölçmek amacıyla söylediği sözün ölçüsünü, uyağını, makamını ve sesini belirli ölçülere göre yapılan atışmalı ve taşlamalı yarışmalar demektedir (Aslan, 2008: 185).

Düzgün, âşık karşılaşmalarını içerik yönünden üç grupta ele almıştır. Rakibi hedef alan; onun saz şairliğinin zayıf olduğunu iddia eden bir mahiyeti olduğu; âşığı tahkir eden şiirler şeklinde ayırmıştır (Düzgün, 2004: 204).

Artun, atışma anında âşıkların, kafiye bulma, ölçüyü tutturma ve soruya karşılık verebilme endişesi nedeniyle anlamsız ve değersiz ifadelerle başvurduklarını belirtmektedir. Bu da atışmalarda ortaya çıkan şiirlerin teknik ve sanat yönünden zayıf olmalarına yol açmaktadır.

Düzgün, âşıklık geleneklerinde yer alan faslın “münferit manzum söyleyişler”, “hikâye anlatma”, “karşılaşmalar”, “askı ve muamma” ile kapanıştan oluştuğunu belirtmektedir (Düzgün, 2004: 200-207).

Atışmalar erkekler arasında olduğu gibi sadece kadın âşıklar veya kadın-erkek âşıklar arasında da yapılabilmektedir. Kadın ve erkek âşıkların yaptıkları atışmalarda toplumsal cinsiyet belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Kimi atışmalarda ise gelenekler eleştirilmekte zamana göre kişinin kendini şekillendirmesi gerektiği dile getirilmektedir. Aşağıda bir kadın âşık ve bir erkek âşık arasında yapılan bir atışma verilmiştir.

Âşık Behramî:

Zengine verirsem alırım başlık

Kızım, seni bir zengine vereyim

Gizli gizli bana verirsin harçlık

Kızım seni bir zengine vereyim

Âşık Gülçınar:

Ne zengin isterim, ne bey ne paşa  
N'olur baba, sevdiğime ver beni.  
Bizi arayıp da yakma ataşa  
N'olur baba, sevdiğime ver beni.

...

Âşık Behramî:

Çoğ olur zenginin köşkü, sarayı  
Seni tartıp alacağım parayı  
Çabuk evlen, bacın alsın sırayı  
Kızım seni bir zengine vereyim

Âşık Gülçınar:

Kara gözlü cahillere şaşarım,  
Sevdam ile dağlar aşarım.  
Sevdiğimle çadırda da yaşarım,  
N'olur baba, sevdiğime ver beni.

Âşık Behramî:

Behramî'yim, gerçekleri saymalı,  
Yanlış olan törelerden caymalı,  
İnsan yaşadığı çağa uymalı,  
Kızım sevdiğine vereyim seni.

Âşık Gülçınar:

Gülçınar'ım gafletlerden aymalı,  
Muhabbeti, insanlığa yaymalı,  
Âşıkların feryadını duymalı,  
N'olur baba, sevdiğime ver beni. (Köksel, 2012: 111)

### 2.2.2.9. Nazire Yapma Geleneği

Divan edebiyatı ve âşık tarzı şiirinin müştereklerinden biri de nazire yapma geleneğidir. Nazire yapmada konu, ölçü ve kafiye belirleyici olmaktadır.

Nazire yapma geleneği, âşıklar kendilerinden önce söylenmiş bir şiirin ayağını kullanarak aynı konu ve ölçüde aslına bağlı kalarak söylenmesidir (Artun, 2001: 181).

Âşık Gülbahçe'nin "Kötünün Gönlü" adlı şiiri Muhyiddin Abdal, Kazak Abdal ve Develili Seyranî adlarına kayıtlı olan "Beğenmez" adlı şiire naziredir.

#### **Kötünün Gönlü**

Kötünün gönlüne müşteri olsan  
Akçeni pul görür, mercan beğenmez  
Kral olup kalkıp yanına varırsan  
Hâlâ burun diker, sultan beğenmez

Katı yüksektir, engine inmez  
Gaflette yol alır, gerçeği görmez  
Hep hayalî koşar, menzile ermez  
Süratle yol alan kervan beğenmez

Asla dost beğenmez yalnız da kalsa  
Birini dinlemez bin öğüt alsın  
Doksan beş yaşında nine de olsa  
Bedestana girse fistan beğenmez

Gözü yıldız sayar, görmez döleği  
Kabak zannedip yer versen keleği  
Yazıp okuyamaz dört kelimeyi  
Şair keliminden destan beğenmez

Benliğini sarmış kemirir gurur  
 Laf ile cihanı tutup durdurur  
 Pehlivanım diye övünür durur  
 Rakip yağlanınca meydan beğenmez

Akçeye hasrettir urbanın cebi  
 Yamasın dikemez bir ip gelebi  
 Acer don giyemez Gülbahçe gibi  
 Libastan dikilmiş kaftan beğenmez (Durbilmez, 2004: 43)

### 2.2.2.10. Dedim-Dedi Tarzı Söyleyiş

Hem halk edebiyatı ile hem divan edebiyatında bulunan bir söyleyiş tarzıdır. Koşma ve semaîlerde âşık ve sevgilinin karşılıklı olarak söyleşmeleridir. Divan edebiyatında gazellerde bulunmakta, bu tarza ise müraca'a denilmektedir. Divan edebiyatına ait olan dedim-dedi tarzı söyleyiş, âşık edebiyatına geçerek zamanla âşıklığı oluşturan geleneklerden biri hâline gelmiştir. Günümüzde de âşıklar bu tarzda şiirler söylemektedir.

Dedim-dedi tarzı karşılıklı konuşma, soru sorma ve cevap verme şeklinde olmaktadır. Genellikle sevenle sevilen arasındaki duygular âşık tarafından dile getirilir. Aşığın övgüleri sevgili tarafından küçümsenir, sevgili kendi güzelliğiyle övünür. Âşık içtenlikle sevdiğine kavuşmayı dilerken sevgili aşığını reddeder ve hep kendini üstün tutan ifadeler kullanır. Dedim-dedi düzeni ile meydana getirilen söyleşi niteliğindeki bu şiirlerde değişik kullanım şekilleri görülür. “Dedim-dedi” ifadeleri dizinin başında, ortasında ve sonunda yer alabilmektedir (Batislam, 2000: 201-211).

Dedim-dedili söyleyiş tarzının ilk örnekleri Kaşgarlı Mahmud'un Divanü Lügati't Türk adlı eserinde “aydım=aytım” ve “aydı=aytı” şeklinde başlamaktadır (Büyük Türk Klasikleri, 1985: 122).

Bu alanda halk şiirindeki ilk örnekler Nesimî, Pir Sultan, Tamaşvarlı Gazi Âşık Hasan, Ercişli Emrah, Ruhsatî gibi şairler tarafından ortaya konulmuştur (Kaya, 2010: 3 e.t. 22.05.2012). Âşık Püryanî'nin dedim-dedi tarzında bir koşması aşağıda gösterilmiştir.

Dedim dilber var mı, sen gibi güzel  
 Dedi bana, sen ne tarif edersin.  
 Dedim vasfın için yazdım bir gazel,  
 Dedi dağ-ı divan telif edersin.

Dedim nedir fikrin aslına eren,  
 Dedi söyle matlubun verem.  
 Dedim leblerinden bir buse kerem,  
 Dedi sonra başka teklif edersin.

Dedim nedir bu süs bu eda,  
 Dedi bu bizlere ihsan-ı Hüda.  
 Dedim canım var uğruna feda,  
 Dedi Püryân boşa taltif edersin. Âşık Püryanî (Bayrak, 2005: 564)

### 2.2.2.11. Destan Söyleme Geleneği

Destanlar, Türk sözlü kültür ürünleri arasında önemli bir yere sahiptir. Türkçede kullanılan destan kelimesi Farsça olan “dastân” kelimesinden gelmez. Batı dillerinde ise “epope-epos” kelimeleri de daha çok kahramanlık destanları için kullanılmaktadır. Destan kelimesi hem anonim halk edebiyatı hem de âşıklık geleneğinde bulunan tür için kullanılmaktadır.

Oğuz, destanların oluşumu beş aşamadan geçtiğini belirtmektedir. Birinci olarak, topluluğun “destan devri” denilen dönemde bulunması gerekir. İkinci olarak, destanı yaratacak toplumun “sözlü gelenek”e sahip olması gerekir. Üçüncü olarak, destanın teşekülüne ilham olacak bir çekirdek “vak’a”nın olması gerekmektedir. Dördüncü olarak, bu vak’a bir “ozan” tarafından edebi bir ürün hâline getirilmelidir. Beşinci olarak, toplum bu destan devri olarak adlandırılan dönemi bitirmeden “tespit” edilmelidir (Oğuz, 2000: 51-52).

Âşıklık geleneğinde göç, kahramanlık, savaş, deprem gibi toplumun tümünü etkileyen konularda yazılan şiirlere destan denilmektedir. Destan üzerine çalışmaları bulunan Çobanoğlu, “konu sınırlaması olmaksızın âşık tarafından destan yapmaya değer

bulunan bir vak'ayı, bir cisim veya kavramı hikâye ederek anlatan ve sözlü kültür ortamında, aşığın ele aldığı konuyu anlatan tutumuna bağlı olarak geleneksel âşık havaları eşliğinde icra ettiği nazım türü” olarak tanımlamaktadır (Çobanoğlu, 2000: 3). Destanların toplumsal konuları içermesi ilgili dönemin sosyal konuları hakkında bilgi vermesi açısından da önem arz etmektedir.

Çobanoğlu, destanları konularına göre on ayrı ana başlık altında tasnif etmiştir. Sosyal hayat, kültürel hayat, iktisadi hayat, eğitim hayatı, siyasi hayat, dini ve ahlaki hayat, askeri hayat, sosyo-kültürel hayat, doğal çevre ve insan ile ilgili başlıkları altında tasnif yapmıştır (Çobanoğlu, 2000: 56-89).

Türk destanlarının olayları başlatan, etkileyen, sürükleyen ve önemli ölçüde sonucu belirleyen motifler bulunmaktadır. Destanlarda kadın motifi, at motifi, bozkurt motifi, kutsal ağaç motifi, kutsal su motifi, kutsal ışık motifi, dağ motifi ve rüya motifi belli başlı motifleri oluşturmaktadır (Aslan, 2008: 67-76).

### **2.2.2.12. Hikâye Anlatma Geleneği**

Anlatmaya dayalı türler arasında destan ve masaldan sonra en fazla icra edilen tür halk hikâyeleridir. Halk hikâyesi, yerleşik düzenin hâkim olduğu toplulukların ürünü olmakla beraber esasen göçebe ile yerleşik yaşam arasında bir geçiş dönemi ürünüdür. Alptekin, halk hikâyelerinin göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık vb. gibi konuları işleyen kaynağı Türk (Koroğlu, Âşık Garip), İslam-Arap-Fars-Hint (Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha), masal-efsane (Kirmanşah, Latif Şah) ve âşıkların hayatlarından (Kerem ile Aslı, Ercişli Emrah ile Selvihan) kaynaklı olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım-nesir karışımı anlatmalar” şeklinde tanımlamaktadır (Alptekin, 2002: 52).

Halk hikâyeleri manzum ve mensur olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Manzum kısma istenildiği gibi müdahale edilebilirken hikâyenin iskeletini manzum kısım oluşturduğu için müdahale edilmez (Şimşek, 1997: 36).

Günümüze kadar ulaşılmış anlatıya dayalı türlerin oluşmasında toplumlar arası kültürel ilişkiler, yaşam koşulları, coğrafi şartlar ve topluluğun kendi iç ilişkileri etkilidir.

Halk hikâyelerinin hususi anlatıcıları vardır. Eskiden meddahlar hikâye anlatırken günümüzde halk hikâyesini âşıklar ve amatör anlatıcılar anlatmaktadır

(Alptekin, 2002: 37). Her ne kadar hikâye anlatıcısı meddah olarak adlandırılıyorsa da hemen hemen her âşık hikâye anlatmış ve hikâye musannifi âşıklar da bulunmaktadır.

Halk hikâyelerine kahramanlık, aşk, aşk-kahramanlık gibi temel konulara ek olarak günlük yaşamda karşılaşılan durumlar da konu olabilmektedir. Günümüzde anlatılan birçok halk hikâyesi bu türdendir. Halk hikâyesi anlatma geleneğinin günümüz koşullarında devam etmesi çok zordur. Günümüzde bu gelenek yok olma aşamasına gelmiştir. Bundan dolayı da hikâye musannifi âşık artık yetişmemektedir.

Halk hikâyelerinde âşık, hangi yörede yetişmiş ise o yörenin ses özellikleri hikâyelerine yansıtılmıştır. Hatta hikâye içerisinde farklı bir millet ya da farklı bir bölgeden kişi taklit edilirken o yöreye ait ses özellikleri kullanılmıştır.

Halk hikâyelerinde kullanılan epizot terimi için Şimşek, “Halk hikâyelerinde epizot, bir metnin birbirinden ayrılan parçalarıdır. Bu parçalar anlam bakımından birbirini tamamlayarak hikâyeyi meydana getirir. O hâlde epizot teriminin karşılığı olarak; bölüm, olay halkası veya olay sırası terimlerinden biri kullanılabilir.” (Şimşek, 2002: 506) şeklinde açıklamaktadır. Epizotlara göre incelemede kahramanın ailesi, kahramanın doğumu, kahramana ad verilmesi, kahramanın eğitimi, kahramanların âşık olması, kahramanın sevgiliyle karşılaşması, kahramanın gurbete çıkması, sevgilinin bir başka kahramanla evlendirilmek istenmesi, kahramanın memleketine dönüşü ve sonuçtan (Alptekin, 2002: 87-88) oluşmaktadır. Epizotların tamamı bir hikâyede bulunmayabilir. Her hikâyede bunların tamamı veya bir kısmı bulunabilir.

Edebiyat, müzik, tiyatro gibi sosyal bilimler alanlarında kullanılan motif terimi, edebiyatta “hikâye etmenin en küçük unsuru” olarak açıklanmaktadır. Stith Thompson’ın masallara uygulayarak oluşturduğu “Motif Index of Folk-Literature”da Türk halk hikâyelerinde bulunan kimi motifler bulunmamaktadır. Masal kaynaklı halk hikâyeleri motif bakımından zenginken diğerleri ise motif bakımından zayıf kalmaktadır (Alptekin, 2002: 288).

### **2.2.3. Âşıkların Yetiştığı Çevreler (Âşık Zümreleri)**

Âşıkları çağın koşullarına veya yaşadıkları yerlere göre çeşitli zümrelere ayırmak mümkündür. Bu zümrelerin kesin sınırlarla birbirinden ayrılması zordur. Ayrım âşıkların şiirlerindeki sanata, estetik ve şiirdeki dünya görüşlerine bakılarak yapılabilir. Âşıkların sanat ürünlerini doğru bir şekilde değerlendirmek için onların

yaşadığı toplumsal koşullar, çevresel etkiler ve yetişme biçimlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Âşığın yetiştiği çevre onun kültürü, kimliği ve değerlerini öğrenmede önemli bilgiler sağlar.

Köprülü, herhangi bir sanat şeklini anlamak için öncelikle o sanatı yaratan sosyal çevrenin maddi ve manevi bütün yönleriyle öğrenmenin zaruri oluşunu belirtmekte ve âşıkları temel olarak şehir çevresinde yetişen ve köy ile aşiretler çevresinde yetişen âşıklar olmak üzere iki gruba ayırmaktadır (Köprülü, 1962: 21-23).

Artun, âşıkların yetiştiği sosyal çevrelerin üç ayrı başlık altında incelenebileceğini belirtmektedir.

1. Dönemlerine göre
  - a. Birinci dönem (12. yy-15. yy sonu)
  - b. İkinci dönem (16. yy-17.yy sonu)
  - c. Üçüncü dönem (18. yy- günümüz)
2. Sanat özelliklerine göre
  - a. Ünleri sınırlarımızı aşan (Yunus Emre, Pir Sultan Abdal vb.)
  - b. Yaşadığı dönemin sanatçısı olan âşıklar (Kaygusuz Abdal, Dadaloğlu vb.)
  - c. Herhangi bir zümreye ait olmadıkları için her zümreye seslenen âşıklar (Âşık Ömer, Gevherî, Sümmanî, Seyranî, Âşık Şenlik vb.)
3. Yetiştikleri çevreler göre
  - a. Köy âşıkları
  - b. Konar-göçer âşıklar
  - c. Kasaba ve şehir âşıkları
  - d. Asker âşıklar
  - e. Dinî-Tasavvufî konulu şiir söyleyen âşıklar (Artun, 2001: 72-78)

Boratav, âşık zümrelerini “Kentsel Ortam Ozanları”, “Köy Ozanları”, “Eski Çağların Göçebe Ozanları” ve “Yapıtlarında Mezheplerin Tarikatların Damgasını Taşıyan Ozanlar” olmak üzere dört gruba ayırmıştır (Boratav, 1968: 343).

Mutluay, âşık zümrelerini şehir âşıkları, köylü âşıklar ve göçebe âşıklar olarak üç gruba ayırmıştır (Mutluay, 1972: 39).

Günümüzde yaygın olarak kullanılan sınıflandırma ise Boratav’ın yaptığı sınıflandırmadır. Bu sınıflandırmalar arasında hem işlevsellik açısından hem de tüm âşıkları bünyesinde toplanabildiği için bu sınıflandırma kullanılmıştır.

### 2.2.3.1. Kasaba-Şehir Âşıkları

Şehir merkezlerinde yaşayıp divan edebiyatı etkisinde de kalan âşıklardır. Esnaflar arasında, kahvehanelerde sanatlarını icra ederler. Özellikle Yeniçeri âşıkları bu grupta yer almaktadır.

Şehir çevresinde yetişen âşıklar okuma yazma bilmelerinden dolayı divan şiirinin etkisi altına girerek okumuş çevrelerde, sarayda ve konaklarda ilgiyle dinlenmişlerdir (Albayrak, 1991: 548). Bir kısım âşık sazı bırakarak kalem şairi olmuş ve divanlar hazırlamışlardır.

Artun, şehir âşıklarının divan edebiyatını taklit etmeleri sonucu içinden çıktıkları kitleye yabancılaştıklarını, benzemek istedikleri kitleye de ulaşamadıklarını demektedir. Bunun sonucunda eserler birbirinin kopyası hâline gelmiş, hece ölçüsü ile yazdıkları şiirlerde de ince söyleyiş kalmamış, mecaz tekniği, üslûp ve ses konularına ağırlık vermişlerdir (Artun, 2001: 77)

### 2.2.3.2. Köy Âşıkları

Merkezlerden uzak yerlerde yaşayan, köy odalarında ya da düğünlerde, ileri gelenlerin, ağaların veya beylerin evlerinde hünerlerini sergileyen âşıklardır.

Köy çevresinde yetişen âşıklarda gerçek, tabiat ve insan ile ilgili öğeler ön planda olur. Ancak köy âşıklarının geçim kaygılarından dolayı köyden uzaklaşmaları sonucu şiirlerinin konuları da değişmektedir. Köy âşıklarının kasaba ve şehirleri dolaşmaları köy konulu şiirler azalmakta dolayısıyla köy izleri silinmektedir.

Büyük kültür merkezlerinden uzakta yetişen âşıklarda önemli oranda kültür farklılığı vardır. Köy hayatının tüm izlerini barındıran âşıkların, merkeze uzaklıkları klasik edebiyatın etkisine girmeden sade şiirler yaratmalarını sağlamıştır (Artun, 2001: 74).

### 2.2.3.3. Konar-Göçer Âşıklar

Bu zümre âşıkları genel olarak 19. yüzyılda yaşamış göçebe veya yarı göçebe âşıklardır. Bunlar genel olarak oymak reislerinin evlerine giderek oymaklar arasındaki

çatışmalar/kavgaları, göçebe yaşam koşullarını, aşkları ve devlete başkaldırmaları, belli kişilerin kahramanlıklarını eserlerinde anlatan âşıklardır (Boratav, 1968: 343).

Konar-göçer âşıkların şehir hayatıyla temaslarının az olmasından dolayı göçebe hayata ait izler çok kuvvetli bir şekilde hissedilir. Konar-göçer âşıklar arasında Dadaloğlu ve Karacaoğlan önde gelir. Dadaloğlu Osmanlı'nın yerleşik düzene geçirme politikasına karşı çatışmaları şiirlerine konu edinmiştir. Tabiat tasvirleri çok canlıdır. Şiirlerde epik karakterin yanında yayla hayatına ait canlı tespitler yer alır (Başgöz, 1968: 13).

#### **2.2.3.4. Dinî-Tasavvufî Şiir Söyleyen Âşıklar**

Ahmet Yesevi ile başlayıp Yunus Emre ile devam ederek Abdal Musa, Kaygusuz Abdal ve Pir Sultan Abdal gibi güçlü temsilciler yetiştiren tasavvuf tarikatlarının, âşık edebiyatının oluşum ve gelişiminde katkısı çok büyüktür. Tekke ve tarikatlarda yetişen derviş şairler, tarikatlarının prensiplerini, kaidelerini ve ideolojisini halkın anlayacağı sade bir dil ve üslup ile anlatmaya çalışırlar (Aslan, 2008: 183).

Bu gruptaki âşıklara şehirlerde büyük oranda ozan denilmiştir. Dini konulardan esinlenerek köy veya şehirlerde sadece Alevi-Kızılbaş ozanları sanatlarını halk arasında icra etmişlerdir. Bektaşî, Halvet, Rufai gibi tarikatların ozanları halk arasına fazla girmemiş tarikatlarında sevilmişlerdir (Boratav, 1968: 343).

#### **2.2.4. Âşıklık Geleneğinde Kullanılan Enstrümanlar**

Âşıklık geleneğinde kullanılan temel enstrüman sazdır. Dolayısıyla âşıklık geleneğinde kullanılan enstrümanlardan ziyade “saz çalma” demek daha doğru olacaktır. Geleneğin İslamiyet öncesindeki enstrümanı yani “ozan-baksı” geleneği içinde yer alan çalgı aletine kopuz adı verilmiştir (Oğuz vd. 2007: 258). Gelenekte en çok kullanılan müzik aleti sazdır ancak Karadeniz’de kimi âşıklar kemençe de çalmaktadır.

### 2.2.4.1. Bağlama

Durbilmez, sazların, zaman ve mekânlara göre kopuz, ışık, çöğür, dutar, tambura, dombra, rebab, şeştar, cura, bozuk, bağlama şeklinde adlandırıldığını ve sazın genel olarak Türk kültüründe kullanıldığını belirtmiştir. Kamalık/Şamanlık döneminde kopuza duyulan saygının yerini İslamlık döneminde saz almış ve bazı Alevi-Bektaşî çevrelerinde sazdan “Telli Kuran” diye söz edilmiştir (Durbilmez, 2010: 149).

Anadolu’da yaygın olarak devam eden sazı çalmadan önce üç defa öpüp başa koyma geleneği saza duyulan saygının bir göstergesidir. Saz aşığa doğaçlamada düşünme imkânı sağlar. Saz, âşığa ölçü, kafiye ve anlam bütünlüğü gibi ahenk unsurlarını sağlamada zaman kazanmasını sağlar (Saz çalma ile ilgili daha fazla 1.2.2.2. numaralı bölümde açıklandığından tekrar değinilmeyecektir.).

### 2.2.4.2. Kemeçe

Karadeniz bölgesinde çalınan üç telden oluşan yaylı bir çalgıdır. Kafa, gövde, perde, kapak ve köprü bölümleri olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Kemeçe etnomüzikologlara göre küçük bir kemana benzediğinden Farsça “keman” sözcüğüne “–çe” küçültme eki getirilerek oluşturulmuş bir sözcüktür (Şişman, 2005).

Kemeçenin sap kısmından tutularak çalınır. Sap kısmından tutulmasının sebebi ise ayaktayken, otururken, yürürken kısacası her şartta çalma amacıdır. Kemeçeli âşıklar yaylalar ve yayla şenliklerinde, düğünlerde, kahvehanelerde ve festivallerde âşıklığı icra ederler. Kemeçeli âşıklarda kemeçe sözün önüne çıkmaktadır.

### 2.2.5. Âşıklık Geleneğinin İcra Ortamları

Âşıklık sanatının icra edildiği, anlatıcı ve dinleyicinin bir arada bulunduğu mekânlar bulunmaktadır. Sözlü kültürün icra mekânlarının yüz yüze olmasından dolayı âşıklık geleneği de kahvehane başta olmak üzere han, oda, konak, ev gibi mekânlar ile düğün, festival ve panayır gibi törenlerde icra edilmektedir.

Görkem, âşıkların hikâyeyi anlatırken dinleyicilerin sessiz bir şekilde durmalarını istediklerini, âşığın hikâyeye başladıktan sonra kimsenin meclisi terk etmediğini, âşığın meclistiklerle diyalog kurup onları hikâyenin içine çektiğini ve

dinleyicilerin âşığı gayrete getirmek için onu yüreklendirici sözler söylediklerini belirtmiştir (Görkem, 1998: 111).

Çobanoğlu, âşıklık geleneğinde “kahvehanelerde ve âşık fasıllarında destanların icra bağlamları”, “düğünlerde derneklerde icra bağlamları”, “köy odaları ve köy ortamında destanların icra bağlamları”, “pazar ve panayırlarda destanların icra bağlamaları”, “yeniçeri ortaları, kale, garnizon gibi askeri ve zafer alaylarında destanların icra bağlamları”, “ağa, paşa konaklarında ve saraylarında destanların icra bağlamları” ile “ulaşım araçlarında destanların icra bağlamları” şeklinde başlıklar altında geçmişten günümüze icra bağlamlarını incelemiştir (Çobanoğlu, 2000: IV-V).

Günümüzde âşıkların önemli sorunlarından biri de icra ortamlarıdır. Sembolik özelliklerin dışında fazla bir özellikleri kalmayan “Âşık Kahveleri” de çözüm olamamaktadır. Düğünlerde âşık talebi nerdeyse yok denecek kadar azdır. Çeşitli kurumların düzenlediği festivallerde âşıkların çağrılması bir nebze olsun hatırlanmalarını sağlamaktadır. Âşıklar, Konya, Erzurum, Sivas, Kars, Kayseri ve Adana gibi şehirlerde belli dönemlerde düzenlenen yarışmalarda hünerlerini sergileme imkânına sahip olmaktadır. Büyük şehirlerde “Âşık Kahveleri”ne alternatif olabilecek dernekler kurulmuştur. Bu dernekler aracılığı ile az da olsa âşıklar icra mekânlarına sahip olabilmektedir.

Her ne kadar günlük hayata bağlı olarak âşıklık geleneği değişerek devam etse de geçirmiş olduğu sözlü, yazılı, elektronik ortamlarındaki değişim sistemli bir şekilde olmamıştır. Yazılı ortam devam ederken sözlü ortam da devam etmiştir. Elektronik ortamda sanat icra edilirken hem yazılı hem de sözlü kültür ortamı da devam etmektedir. Yani âşıklık geleneğine bakıldığında yaşam koşulları ne kadar değişirse değişsin gelenekten kaynaklı bazı uygulamalar değişmemektedir. Şiir hem sözlü olarak, hem yazılı olarak hem de elektronik olarak üretilip tüketilmekte ve bu durumun geleneğin yapısına zarar verdiği iddiası kendiliğinden ortadan kalkmaktadır.

### **2.2.6. Anadolu’da Âşıklık Geleneğinin Oluşumu ve Tarihi Seyri**

Her topluluk ya da millet kendini özelleştirecek şekilde yaşam koşulları oluşturur. Kendini diğer toplumlardan ayıracak şekilde oluşturulan gelenek, görenek, adet, inanç, üretim-tüketim ilişkisi ve toplumsal yapı, ilgili topluluğun milli kültürünü oluşturur.

Bir millete ait sanatlar değerlendirilirken o milletin milli kültürü göz önünde bulundurulmalıdır. İlgili topluma ait sanatlar toplumdan soyutlanamaz. Her toplumun kendine özgü acıları, sevinçleri, umutları yani kendine ait bir dünyası vardır. Bu dünya o toplumun sanatçıları vasıtasıyla dile getirilir. Sanatçılar da toplumun dünya görüşü ve değerlerini göz önünde bulundurarak sanatı şekillendirirler (Artun, 2001: 50).

Bir geleneğin veya bir edebiyatın ortaya çıktığı ilk şekliyle devam etmesi mümkün değildir (Düzgün, 2004: 169). Bu değişim ve gelişim olgusu, geleneğin sürekliliğini izlemekte çeşitli problemler oluşturmakta ve geleneğin sözlü kültür ürünü olması aynı zamanda ürünlerinin çoğunun yazıya geçirilmemiş olması geleneğin takibini ve geçirdiği aşamaları sağlıklı bir şekilde izlenmesinde zorluklar oluşturmaktadır.

XVI. yüzyıl öncesine ait Baykan'ın (Bıkan) Timur'un Kars'ı alması ile ilgili yazdığı şiiri ile XIV. yüzyılın sonlarında yaşayan bir saz şairi olduğu tahmin edilmektedir (Sakaoğlu, 1989: 112).

Köprülü, âşık edebiyatının 15. yüzyıldan sonra dini-tasavvufi halk edebiyatının değişime uğraması sonucunda âşık tarzı halk edebiyatının oluştuğunu belirtmektedir. Bu değişim sonucunda “ozan” yerine “âşık”, “kopuz” yerine “kara düzen, bağlama, çöğür, tanbura, çura vb.” adlar kullanılmıştır (Köprülü, 1989: 57) .

Âşık edebiyatının ilk temsilcileri sayılan ozan-baksı şair tipinin ve mensubu bulunduğu edebiyat geleneğinin Anadolu'da dini-tasavvufi ve tarikat edebiyatlarının tesiri altında kalarak İslami kurallara uygun yeni bir edebiyat geleneği oluşturduğu tüm araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir (Günay, 1999: 8). Ancak âşıklığın bir geleneğe dönüşmesi bir anda olmamıştır. Ozan geleneğinin Anadolu'da 15. yüzyıl sonlarına kadar devam etmesi ve tarikat çevrelerinde oluşup gelişmeye başlayan tasavvuf şiirinin, uzun bir süre Yunus tarzında sürüp gitmesi nedeniyle, âşık edebiyatının geleneksel bir yapı ve kişilik kazanması ancak 16. Yüzyıl ortalarında olmuştur (Sakaoğlu, 1989:115).

Öcal Oğuz XVI. yüzyıla kadar bu edebiyat geleneği ile ilgili güçlü isimlere ulaşamamasının sebebinin vesikaların yazıya geçirilmemesi değil henüz İslami kültür çevresindeki teşekkülünü tamamlamamış olmasında aranması gerektiğini belirtmektedir (Oğuz, 1995: 424). Yine benzer şekilde Çobanoğlu'da XVI. yüzyıldan önce âşık edebiyatının belge eksikliğinden ziyade geleneğin henüz olmamasına bağlamakta ve

geleneğin kesinlikle XVI. yüzyıldan sonra oluştuğunu belirtmektedir (Çobanoğlu, 2000: 129).

Anadolu’da ozan-baksı geleneği yerini yeni bir kültürde oluşan yeni sanatçı tipine ve kültürün beğenisine cevap verecek “âşık edebiyatı” olarak adlandırılan bir geleneğe bırakmıştır (Artun, 1997: 42).

Çobanoğlu, Türk kültür tarihinin önemli geleneklerinden biri olan âşıklık geleneğinin oluşumunu hipoteze dayalı bir varsayım ile geçiştirilemeyecek kadar önemli olduğunu belirterek “16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren kahvehaneler, tekkenin karşısında bir nevi alternatif Müslüman sosyal kurumu olarak belirir ve tekkenin topluca eğlenmek ve çeşitli sosyo-kültürel faaliyetlerde bulunan tekeli kırar. Dahası tekel ekseninde uhrevi bir neşve içinde yer alan topluca eğlenmeler, Kahvehane ekseninde nerdeyse tamamen dünyevi veya din dışı bir karakter kazanır. Kanaatimizce ozan-baksı ve tekke tarzı edebiyat geleneği üzerine bağımsız bir edebiyat olarak teşekkül eden *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği*’nin, bir yaşama biçimine dönen hâlyle daha geniş kapsamlı bir terimle ifade etmek gerekirse *Âşık Tarzı Kültür Geleneği*’nin en önemli ortaya çıkış nedeni kahvehanelerdir.” şeklinde görüş bildirmektedir (Çobanoğlu, 2000: 129).

### 2.2.6.1. XVI. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları

Âşık şiirinin hazırlık dönemi olarak kabul edilebilecek olan bu yüzyılda tezkirelerde herhangi bir âşığın biyografisi veya şiirine rastlanılmamaktadır. Bu yüzyıldaki bazı âşıklara ait şiirler cönlere geçirilmiş ancak çoğu eksik ve karışıktır.

Bu dönemde ortaya konulan eserlerde sade bir halk dilini görmek mümkündür. Ancak yüzyılın ikinci yarısından sonra Arapça-Farsça etkisi görülmeye başlanır. Şiirlerde bu dillere ait terkiplerle karşılaşılır.

XVI. yüzyıldaki önemli olaylardan biri de ordu mensubu âşıkların kuzey Afrika’ya gitmiş olması ve Garp Ocakları Âşıkları adıyla tanınmış olmalarıdır. Bu âşıklar eserlerinin çoğunda kahramanlık ve savaş konuları işlenmiştir (Sakaoğlu, 1989: 115).

Bu yüzyılda “âşık edebiyatı” olarak değerlendirilen ürünlerin bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir. Günümüze kadar ulaşan âşık isimlerine ait bir kısım şiirleri bulunmaktadır. Bu yüzyıldaki âşıklar ise *Armutlu*, *Bahşî*, *Çırpanlı*, *Geda Muslî*, *Hayâlî*, *Köroğlu*, *Kul Çulha*, *Kul Mehmet*, *Kul Pîrî*, *Oğuz Ali*, *Ozan*, *Öksüz Dede*’dir. Bu

yüzyıldaki âşıkların çoğu asker âşıklardır. Özellikle İran seferine katılan âşık-askerler ile ilgili bilgilere Evliya Çelebi Seyahatnamesinde ulaşılmaktadır (Alptekin-Sakaoğlu, 2006: 21).

### 2.2.6.2. XVII. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları

17. yüzyıl âşıklık geleneğinde de sınırların belirlendiği bir dönemdir. Ayrıca kendine özgü kuralları yerleşmiş aynı zamanda âşıklık geleneğinin genişleme ve yayılma çağı olmuştur.

Bu yüzyılda âşıklık geleneğinin genişlemesinin yanında fasıl geleneği oluşmuş, hem nicelik hem de nitelik bakımından önemli gelişmeler yaşanmıştır (Düzgün, 2006: 176).

Şehir çevresindeki âşıklarda divan edebiyatının etkileri görülür. Bazı âşıklar divan şiirinin nazım şekillerini ve aruz ölçüsünü kullanmışlardır (Köprülü, 2004: 122) Bunun sonucunda şehir çevresindeki âşıklar ile köy çevresindeki âşıklar arasında farklılıklar oluşmuş ve şehir çevresinde yetişen âşıklar klasik âşık tipolojisinden farklı bir âşık tipini oluşturmuşlardır. Kalem şuarası da denilen şehir âşıkları belli bir eğitim aldıklarından aruz ölçüsüyle şiirler yazmış, ağır bir dil kullanmışlardır. Diğer taraftan âşıklıktaki önemli motiflerden bir olan saz çalmayı bilmezler. Şehir aşığı olarak değerlendirilebilecek en güzel örnek Gevherî ve Âşık Ömer'dir.

Âşık Ömer aldığı eğitim sayesinde ilk şairnameyi yazmış ve şairname sayesinde 17. yüzyıla ait birçok âşık hakkında sağlıklı bilgilere sahip olmaktadır. Ayrıca 17. yüzyıldan günümüze kadar ulaşan cönk ve mecmuaların katkısıyla bu yüzyıldaki âşıkları ve şiirlerini öğrenme imkânı bulmaktayız (Kaya, 1990: 7).

Kasaba ve köy çevresinde yetişen âşıklar klasik âşıklık gelenekleri sürdürmüşlerdir. Bu yüzyılda âşık şiiri en parlak dönemini yaşamıştır. Türde, şekilde ve konuda gelişerek mükemmeli yakalamış ve âşıklık kuralları belirlenerek uyulması sağlanmıştır (Artun, 2010: 15).

En usta âşıklar bu yüzyılda yetişmiştir. Bunlar Âşık, Âşık Halil, Âşık İbrahim, Âşık Nevî, Âşık Ömer, Benli Ali, Bursalı Halil, Ercişli Emrah, Gevherî, Kâmilî, Karacaoğlan, Kayıkçı Kul Mustafa, Keşfi, Köroğlu, Kul Mehmet, Kuloğlu, Öksüz Âşık, Sun'î, Şahinoğlu, Üsküdari, Yazıcı vb. Bazı özellikleri ile ön plana çıkan âşıklar da bulunmaktadır. Aruz vezni ile kullanan Gevherî ve Âşık Ömer; Siyasi olaylara

karışan Kayıkçı Kul Mustafa ve Kuloğlu; Yeniçeri ocağından yetişen Kul Deveci, ve Kul Süleyman olarak sıralanabilir (Alptekin-Sakaoğlu, 2006: 40).

### 2.2.6.3. XVIII. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları

Bu yüzyılda 17. yüzyıla göre sayıca daha fazla âşık yetişmiş ancak 17. yüzyıldaki gibi büyük âşıklar yetişmemiştir. Âşıkların bir kısmı divan edebiyatını taklit ederek aruza yönelmişlerdir. Bu yüzyılda yaşayan şairler hakkındaki bilgilerimizi şairnamelerden öğrenmekteyiz. Ancak şairnamelerde söz konusu şairlerin sadece adları verilmiş; hayatları, şiirleri veya özellikleri hakkında bilgi verilmemiştir.

Bu yüzyılda âşık edebiyatında ön plana çıkan ürünler ise sosyal konular üzerine yazılan destan ve koşmalardır. Âşık edebiyatı 17. yüzyıla göre her ne kadar gerileme yaşanmışsa da gelişimine devam etmiştir.

Âşık tarzı şiir geleneği içinde Türk diliyle başarılı bir şekilde türkü, koşma ve destan söyleyen Ermeni âşıklar da bu yüzyılda yaşamıştır. Ermeni dilinde âşuğ denilen bu âşıklara Âşık Vartan, Âşık Civan ve Âşık Mecnun örnekleri verilebilir (Köprülü, 1962: 398).

18. yüzyılın önemli âşıkları ise Abdî, Agâh, Agâhî, Âşık Ali, Âşık Bağdadî, Âşık Derunî, Âşık Halil, Âşık Kamil, Âşık Nigarî, Âşık Nuri, Âşık Ravzî, Âşık Sadık, Âşık Said, Hocaoğlu, Hükmî, Kabasakal Mehmet, Kara Hamza, Kâtıbî, Kıymetî, Küsadî, Levnî, Mağripoğlu, Nakdî, Neşatî, Rıza Seteroğlu, Sırrı, Süleyman, Şermî, Talibî vd. (Sakaoğlu, 1989: 293).

### 2.2.6.4. XIX. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları

20. yüzyıl âşık edebiyatının yeniden güçlendiği, usta âşıkların yetiştiği, yükselişe geçtiği yüzyıldır. Ancak imparatorluktaki batılılaşma hareketlerinin etkisiyle tüm hayatta olduğu gibi sanat ve edebiyatta da değişimler yaşanmıştır. Bunun etkisiyle divan edebiyatında mahâllileşme akımı ile divan şairleri sade Türkçeye yönelmiştir. Halk şiirinin klasik edebiyattan etkilenmesi sonucu halktan kopmaya başlamıştır. İmparatorlukta yaşanan politik ve sosyal değişimler âşıkların da işledikleri konuları etkilemiştir. Ayrıca yeniçeri ocağının kapatılması ve tekkelerin de işlevlerini zamanla yerine getirememeleri âşıklık geleneğini olumsuz etkilemiştir.

Bu yüzyıldaki şairlerin cönk ve mecmualara ürünlerini yazmış olması ve günümüze kadar çoğunun korunması 19. yüzyıl âşıklarıyla ilgili sağlıklı bilgiler edinmemizi sağlamaktadır.

Toplumun kültür düzeyinin yükselmesinin etkisiyle saz şairlerinin çoğunun okuma yazma öğrenmiş olması 19. yüzyıldan günümüze çok sayıda ürünün ulaşmasını sağlamıştır. Sözlü gelenek yoluyla oluşturulan şiirlerin unutulup gittiğini gören bazı şairlerde onları sonraki kuşaklara bırakma bilinci oluşmuştur. Divan şairlerinin de etkisiyle “Erzurumlu Emrah, Konyalı Şemî ve Bayburtlu Zihnî” gibi âşıklar şiirlerinin kaybolmaması için divan, divançe ve cönkler yazmışlardır (Aslan, 2008: 228).

Bu yüzyılda bir kısım âşığa devlet koruması da söz konusudur. Sultan II. Mahmut, Abdülmecit ve Abdülaziz dönemlerinde padişahların huzurunda 20-30 kadar âşığın fasıl yapmaları, saraydan tahsisat almaları ve lonca yapısı altında bir sosyal teşkilat oluşturmaları âşıklık geleneği açısından önemli gelişmeler olarak kabul edilir. İstanbul dışındaki büyük merkezlerde de benzer teşkilatlanmalara gidildiği ve bir kâhya tarafından yönetildikleri bilinmektedir (Köprülü, 1962: 526).

Köy, kasaba ve şehirlerde yetişen âşıklar kendilerine manevi bir kimlik kazandırmak ve ilham kaynaklarının ilahi olduğunu göstermek amacıyla bir tarikat mensubu olma gereğini duymuşlardır. Türkmen aşiretlerinde yetişen âşıklarda ise böyle bir durum söz konusu değildir. Güney Türkmenleri arasında yetişen Dadaloğlu, Gündeşlioğlu ve Deliboran gibi aşiret şairleri, kendilerine özgü tavır ve söyleyişleriyle 19. yüzyılın iz bırakan saz şairleridir (Aslan, 2008: 228).

Âşıklık geleneğinde önemli bir unsur olan kollar da bu yüzyılda oluşmaya başlamıştır. Usta-çırak ilişkisi sonucunda oluşan kollar XIX. yüzyılda şekillenmiştir. Temeli atılan önemli kollar ise şunlardır: 1-Emrah kolu, 2-Ruhsatî kolu, 3-Şenlik kolu, 4-Sümmani kolu, 5-Dertli kolu, 6-Huzurî kolu ve 7-Derviş Muhammed koludur.

19. yüzyılda çok sayıda şair yetişmiştir. Bunların önde gelenleri ise Âşık Şem’i, Âşık Şenlik, Âşık Tahiri, Bayburtlu Celalî, Bayburtlu Zihnî, Ceyhunî, Dadaloğlu, Deliboran, Dertlî, Erzurumlu Emrah, Gedaî, Hızrî, Kamilî, Kusurî, Meslekî, Minhacî, Muhibbî, Ruhsatî, Serdarî, Seyranî, Silleli Sururî, Sümmanî, Tokatlı Nuri, Tıflî, Bezmî, Devamî vd. (Sakaoğlu, 1989: 293). Bu listeye her araştırma sonunda yeni isimler eklenmiştir. Oğuz bu listeye Fahri, Fenni, Ferki, Hicabi, Hilmi, Himmeti, İfşai, Yozgatlı Karacaoğlu, Mir’ati, Nazi, Necip, Nigari, Noksani, Ispartalı Seyranî, Edirneli Seyranî,

Seyyid Süleyman, Şifai, Zari, Zehri, Zemini gibi isimleri de eklemiştir (Oğuz, 1998: 427). Kuşkusuz bu liste yeni araştırmalar sonucunda değişecektir.

### 2.2.6.5. XX. Yüzyılda Âşıklık Geleneği ve Âşıkları

XX. yüzyıl âşıklık geleneği iki aşamada incelenebilir. Koşullar ve imkânlar değiştirdiğinden yüzyılın birinci yarısı ve ikinci yarısı olarak ayrı ayrı gruplandırmak mümkündür. Yüzyılın ilk yarısı özellikle meşrutiyet, yaşanan savaşların etkisi ve batılılaşma hareketleri toplumsal hayat üzerine etkide bulunmuş ve toplumdaki geleneksel yapıda büyük değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu değişimler edebiyatta da hissedilmiş eski ve yeni tartışmaları uzun süre devam etmiştir.

Âşıkların ordudaki görevlerine son verilmesi, tekkelerin işlevsizleşmesi gibi sebeplerden ötürü gelenekte gerileme yaşanmıştır. Âşıkların başkent ve diğer şehirlerdeki ihtişamları, kaybolmuş gittikçe taşrada tutunmaya çalışan bir şekle bürünmüştür. Ancak bu gerileme cumhuriyetin kuruluşu sonucunda durmuştur.

Türkçülük akımının etkisiyle XX. yüzyılın başlarında âşık edebiyatına olan ilgi artmış, milli edebiyat şairlerinin çoğu özellikle hece veznini kullanarak âşıklık geleneğinden yararlanmışlardır. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra özellikle 1932’de kurulan Halkevleri aracılığıyla âşıkların tanıtımı ve eserleri, sayıları yüzün üzerinde olan “halkevi dergileri” aracılığıyla yayınlanmışlardır. Yine benzer bir kuruluş olan köy enstitülerinde âşıklar görev almış ve bu gelenekleri diğer kuşaklara aktarmada önemli görevler üstlenmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu, belli dönemlerinde âşıklar desteklenmiş ancak Cumhuriyet döneminde bu destek devlet desteğine dönüşmemiştir. 1931 yılında Ahmet Kutsi Tecer, 1964 yılında İbrahim Aslanoğlu tarafından Sivas’ta düzenlenen “âşıklar bayramı” ile âşıklık geleneğine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. 1966 yılında Konya’da âşıklar bayramı yapıp düzenli hâle gelmesiyle âşıklar birbirlerini tanımış, yerellikten çıkarak Türkiye âşıklık geleneği sürecine geçilmiştir (Artun, 2001: 45).

Yüzyılın ikinci yarısına bakıldığında teknolojinin ilerlemesinin etkisiyle köylerden şehirlere doğru yoğun bir göç yaşanmış ve bu durum büyük bir sosyal değişimi beraberinde getirmiştir. Sosyal değişime bağlı olarak halk kültüründe de değişiklikler yaşanmıştır. Halk kültürünün bir unsuru olarak değerlendirilen âşık şiirinde değişimler yaşanmış ve yeniden şekillenmeye doğru hareket etmiştir. Geçmişte

doğaçlama olarak şiir üretme yeteneğine sahip âşıkların yerini, artık şiiri önce yazan ve daha sonra sazla icra eden bir şekil almıştır.

Eldeki verilere bakıldığında XX. yüzyıl, önceki yüzyıllara göre en çok âşğın yetiştiği yüzyıldır. Bu durum önceki yüzyıllara göre âşıklara kolay ulaşabilme ve onları tespit edebilme imkânlarının fazlalığıyla ilgilidir (Aslan, 2008: 243). Bu yüzyılda yaşamış ya da yaşamakta ve geleneği yaşatmaya çalışmakta olan çok sayıda âşık yetişmiştir. Âşık antolojisi içerisinde öne çıkan 125 âşğın hayatından ve şiirlerinden örnekler verilmiştir (Alptekin-Sakaoğlu, 2006: 169-445).

### 2.2.6.6. Günümüzde Âşıklık Geleneği

İslamiyet öncesi devirlerde çeşitli görevleri bulunan ozan-baksı geleneğinin temsilcileri İslamiyet, tekke kurumu ve kahvehanelerle etkileşime girmeleri sonucu 16. yüzyıldan itibaren âşıklık geleneği oluşmuştur. Günümüze gelene kadar birçok aşamadan geçen âşıklık geleneği kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanması ile bambaşka şekillere bürünmüştür. Kitle iletişim araçları âşıkların yetişmelerinde, icra ortamlarında ve işledikleri konularda etkili olmaktadır. Kitle iletişim araçları kimi âşıkların yetişmesinde önemli katkılar sağlarken esas itibariyle usta-çırak ilişkisini ortadan kaldırması, sözlü gelenek ortamını zayıflatması gibi sebeplerle âşıklık geleneğine olumsuz etkileri bulunmaktadır.

Köprülü, âşıklık geleneğinin 20. yüzyılda tamamen bittiği fikrindedir. Gelişen teknoloji, yaşam koşulları, cumhuriyetin kuruluşundan sonra gerçekleştirilen maddi ve manevi inkılâpların etkisi ile âşıklık büyük merkezlerde önemini kaybettiğini ancak taşrada kalıntılarının devam ettiğini belirtmektedir (Köprülü, 1962: 11). Günay, Köprülü'nün âşıklık geleneğinin bittiği fikrinin sadece İstanbul âşıkları için geçerli olduğunu, Doğu Anadolu'da geleneğin icra edildiği mekânların diriliği ve âşıkların gelenek çerçevesinde yetiştiklerini belirtmektedir (Günay, 1986: XIX).

Günümüzde âşıklık geleneğinin gerilemesi ile ilgili bazı tespitleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Âşık geleneğini besleyen sözlü gelenek zayıflamıştır.
2. Usta-çırak çözüme noktasına gelmiştir.
3. Usta âşıkların yeni âşıklar üzerinde denetimin olmaması nedeniyle geleneği tam olarak öğrenememeleri.

4. Geleneği bilen dinleyici kitlesinin azalmasından dolayı geleneğin denetlenememesi (Artun, 2001: 51).

Yukarıdaki tespitlerden hareketle âşıklığın eski geleneklere bağlı olarak devam etmesi mümkün görünmemektedir. Toplumsal hiçbir olgu toplumun gerisinde kalarak yaşamına devam edemez. Dolayısıyla âşık edebiyatı geleneklerine bağlı kalınarak varlığını eski şekliyle devam etmesini beklemek geleneğin yozlaşmasını beklemek olarak ifade edilebilir. Âşıklığın günümüz teknolojik imkanlarından faydalanarak varlığına devam etmesini yozlaşmadan ziyade değişim ve dönüşüm olarak görmek daha doğru olacaktır.

Aslan'ın belirlemelerine göre günümüzde âşıklık geleneğinin kaybetmek üzere olduğu en önemli özelliklerin başında halk hikâyesi ve halk hikâyeciliği gelmektedir. Nedenleri ise şu şekilde sıralamıştır:

1. Hikâye tasnif eden usta musannifler kalmamıştır.
2. Sevilen ünlü hikâyeleri anlatacak usta anlatıcı âşık tipi giderek yok olmaktadır.
3. Köy düğün meclisleri, köy odaları ve âşık kahvehaneleri gibi âşıkların gece hikâye anlattıkları, fasıl yaptıkları ortamlar kalmamıştır.
4. Eski âşıkların aşk ve kahramanlık maceraları ile halk hikâyesi dinleyici nesli bitmek üzeredir (Aslan, 2008: 243).

Düzgün, âşıklık geleneğinin gelişimini kısaca şu şekilde özetlemiştir. XV. yüzyıl bir hazırlık devresi, âşık tarzının başlangıcı; XVI. yüzyılda ilk örnekler verilmiştir. Gelişme ve olgunlaşmanın yaşandığı XVII. yüzyıldan sonra arayış ve asıl âşık tarzından uzaklaşmanın sonucu güçlü âşıkların yetişmediği XVIII. yüzyıl gelir. Yeniden canlanma ve toparlanma XIX. yüzyılda yaşanır ve XX. yüzyılda teknolojinin de katkısıyla gelenek elektronik ortama kayarak varlığını devam ettirmektedir (Düzgün, 2004: 186).

Günümüzde birçok âşık hece ölçüsü, nazım biçimleri ve saz ile icra geleneğini devam ettirmektedir. Ancak toplumun içinde bulunduğu koşullar göz önüne alındığında şiirlerine yeni konuların girdiği görülmektedir. İnsan sevgisi, insan hakları, barış, birlik, kardeşlik gibi konular da işlenmeye başlanmış ve toplumsal konulardan uzak durmamaya çalışmışlardır.

### 2.2.7. Âşıklık Geleneğinde Kadın Âşıkların Yeri

Âşıklık geleneği toplumsal bir olgu olduğundan gelenekte, erkekler kadar olmazsa da kadın âşıklar da bulunmaktadır. Toplumun erkek egemen bir yapıya sahip olması nedeniyle kadın âşıklar yeterince ön plana çıkamamaktadırlar.

Kadın âşıklar kullandıkları adlar/mahlaslarda *Güzide Ana*, *Şehribanu Bacı*, *Seher Bacı*, *Adviye Anabacı*, *Emine Hatun* gibi büyük oranda toplumsal rollerini belirten sıfatlar kullanılmaktadır

Şimşek, kadın âşıkların bir toplulukta erkeklerle birlikte sahneye çıkmasının, saz çalıp türkü söylemesinin, şiir okumasının, dinî, ahlaki ve sosyolojik bazı çekinceleri olmasından dolayı bu kişilerin ya bu maharetlerini bastırdıklarını ya da kendi şiirlerini başkalarına aitmiş gibi veya anonim olarak gösterdiklerini belirtmektedir. Tüm bu zorluklara rağmen farklı yörelerde çok sayıda kadın âşık yetişmiştir (Şimşek, 2007: 332-334).

Kadın âşıkların genel olarak seslerinin geleneğin icra yapısına uygun olmadığı, kadın âşıklarının büyük bir kısmının da erkeksi bir okuma üslubuna sahip olduğunu belirten Artun, kadının asıl olarak sahip olduğu kadın duyarlılığını, aşklarını, ayrılıklarını, hüznlerini, özlemlerini ve içinde buldukları ruh hâllerini samimi olarak yansıttığının zor bir durum olduğuna vurgu yapmaktadır (Artun, 2011: 6).

Toplumun sosyo-psikolojik yapısı düşünülerek çoğu kadın âşık mahlasında “bacı”, “abla”, “ana” ve “hanım” gibi terimler kullanarak bir nevi güven sağlamaya çalışmıştır.

Şimşek, kadın âşıkların karşılaştığı sorunları şu şekilde tespit etmiştir:

- Toplum, erkek ve kadın âşıklara aynı gözle bakmamaktadır. Erkek yaptığında sanat kadın yaptığında ise gayr-ı ahlâkî olarak değerlendirilmektedir.
- Birçok kadın, âşıklık yaptıkları gerekçesiyle eşleriyle sıkıntılar yaşamakta ve çoğu zaman evlilikleri ayrılık ile sonuçlanmaktadır.
- Bir kısım erkek âşık, kadın âşıkların toplantılara davet edilmelerine karşı çıktığı yani erkek âşıkların onları engelledikleri düşünülmektedir. (Şimşek, 2007: 343)

### 2.2.8. Âşıklık Geleneğinde Ermeni Âşıklar (Aşuğlar)

Yüzyıllarca birlikte veya iç içe yaşama (aynı coğrafya) sonucunda toplumlar birbirlerinden etkilenir. Bu etkilenme toplumsal kurumsallaşma, gelenek ve görenek açısından olabildiği gibi edebi ve kültürel geçişlere de yol açmaktadır.

Egemen ve moda dil/kültür çoğu kez diğer halkların sanatçıları etkilemekte, onları baskın dillerde yazmaya/söylemeye zorlamaktadır (Bayrak, 2005: 103). Bu çerçevede Ermeni halk sanatçıları, Arapça “ışk” sözcüğünün Türkçeye geçmiş şekli olan “âşık” sözcüğünün bozulmuş şekli “aşuğ” olarak adlandırılmışlardır.

Levonyan’dan aktaran Yardımcı, “guşan” olarak adlandırılan Ermeni halk sanatçıları 17. yüzyıldan itibaren “Âşık” kelimesinin etkisiyle “Aşuğ” denilmeye başladığını belirtmiştir<sup>27</sup>. Aşuğlar Türkçe olarak hem Ermeni alfabesi hem de Arap alfabesi ile şiirler yazmışlardır. Çoğunlukla Ermeni alfabesi ile Türkçe yazan aşuğlar, âşık edebiyatının tüm türlerini kullanmışlardır. Aruz ve hece veznini çok usta bir şekilde kullanarak âşıklık geleneğinde bulunan tüm türlerde eserler yaratmışlardır. Ermenice yazılan cönklerde yüzlerce aşuğ belirlenmiş ayrıca şairnamelerde de çok sayıda aşuğ’un adına rastlanılmaktadır.

Bayrak’ın, Saadetin Nüzhet Ergün’den alıntılıdığı şu ifade “*Türkler kemiyetçe çok ve hakim buldukları gibi medeniyetçe de Ermeniler’den yüksek bulduklarından, Türk harsına temaşül mecburiyetinde kalmışlardı. Bunun en büyük delillerinden biri de, Ermeniler’den birçok Türk âşık (aşuğ) yetişmesi ve bunların sair Türk âşıkları gibi ekseriyetle Bektaşî ve Alevî olmalarıdır.*” genel olarak tüm araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir (Bayrak, 2005: 129).

Duygulu, aşuğların kullandıkları edebi türlerin şaşılacak derecede Türk edebiyatındaki türlerle benzerlik gösterdiğini belirtmektedir. “Dübeyt, taslip, gazel, divanî, semaî, koşma, destan, muhammes, müstezad, tecnis gibi edebi terimlerin yanında Doğu Anadolu âşık edebiyatının tipik örnekleri arasında yer alan taşlama, muamma ve asma gibi türlerin de Ermeni aşuğlar arasındaki yaygın” olması konusu Duygulu’yu şaşırtmıştır. Ancak konu incelendiğinde benzerlikten ziyade türlerin aynı olduğu, dolayısıyla aşuğların da âşık edebiyatı [en azından üretilen ürünler bakımından] içerisinde değerlendirilmesi gerektiğine inanmaktayız.

<sup>27</sup> <http://www.mehmetyardimci.com/akademik yazilar.htm>, (E.T.11.04.2013 )

Türkmen, âşıkların halkın duygu ve düşüncelerini en saf ve samimi şekilde dile getirdiğini ve her iki millet için önemli eserler yarattığını belirtmektedir. Aşuğların her iki millet arasındaki değerlerden en parlak örneğini teşkil ettiğini belirten Türkmen, aşuk geleneğinin diliyle, şekil ve türleriyle, muhtevası ve mevzularıyla tamamen Türk Âşık Edebiyatının tesiriyle yaratılmış ve zengin malzeme bıraktığını bildirmiştir (Türkmen, 2001: 985).

Âşıklık geleneği içinde azımsanmayacak sayıda Ermeni âşık (aşuğ) yetişmiştir. Kimi zaman kendi adları, kimi zaman da geleneğe uygun mahlaslarının yanında içinde “kul, dede, baba ve oğul” gibi ifadeler geçen mahlaslar da almışlardır. Agahî, Andonoğlu, Azadyan, Kevkebi, Hagop, Civanî, Coşkunî, Şamilî, Daderi, Vartan, Mecnunî, Pesendi, Garib Kutucu, Aznavuroğlu, Kul Elfazî, Kul Agop, Âşık Tücarî vb. yüzlerce âşuğ, Ermeni alfabesiyle Türkçe şiirler yazmışlardır (Banarlı, 2002; Bayrak, 2005; Hınçer, 1959; Kaya, 1990; Köprülü, 1999; Türkmen, 2001; Pamukçiyân, 2002).

### **2.2.9. Âşıklık Geleneğinin Sözlü Tarih Çalışmalarına Kaynaklık Etmesi ve Toplumsal Hafıza**

Tarihi olaylar yaşandığı toplumda birtakım izler bırakmaktadır. Bu izler sözlü kültürü oluşturan doğal bir süreçtir. Büyük acılara yol açmış bir savaş, göç, yaşanan acıklı ölümler ile sosyal ve siyasal olaylar sonucunda söylenen türküler, yakılan ağıtlar ve oluşan destanlar tarih/kültür çalışmalarına kaynaklık edebilecek türlerdir.

Folklor ürünleri, bir halkın geçmişini, günümüzdeki izlerini içinde saklar. Menkıbe, destan, tarihi anekdotlar, atalarsözü ve deyimler tarihte yaşanmış olaylar hakkında ipuçları verir (Azar, 2006: 34). Âşıklık geleneği, toplumsal hafızanın taşınmasında önemli bir araçtır.

Sözlü kültür, toplumun ortak malı olan hazır kalıpların deneyimleri pekiştirecek şekilde biçimlenmesi sonucunda oluşur. Yazılı metin olmadığından toplumun hafızasında yüzyıllarca gelişip varlığını halkın bilincine yerleştirerek sürdürür (Ong, 2010: 50).

Sözlü tarihin devamlılığı, toplumsal belleğe ve anımsamaya dayanır. Bu sözlü bellekle müzik devreye girer. Tüm sözlü kültürlerde anımsamanın, kusursuz biçimde devamlılığı sağlamanın en etkili aracı sözlü müziktir. Kültürel belleğin en iyi taşıyıcıları ise toplumun sahip olduğu kültürü tüm yönleri ile taşıyan âşıklardır.

Âşık edebiyatı ürünleri sağlıklı bir şekilde incelendiğinde toplumun geçirdiği evrelerin anlaşılması için önemli malzemeler sunar. Aşiretlerin Osmanlının yerleştirme politikasına karşı direnişleri, Osmanlı ordusunun seferlerinde yaşanan sıkıntılar, kazanılan zaferler, günümüz toplumsal olaylarına halkın bakış açısını yansıtmaları bakımından âşıkların ürünleri önem arz etmektedir. Bazı olaylar halkın üzerinde oluşturmuş olduğu tahribatlardan dolayı unutulmak istenmiş ve doğal olarak da “negatif bellek” olarak adlandırılan hafıza şekli devreye girmiştir. Bazı olay ve simgeler de çeşitli sözlü kültür ürünlerinde yer edinerek günümüze kadar ulaşmış toplumsal ve kültürel hafızanın kolay kolay yok olamayacağını, varlığını bir şekilde devam ettireceğini göstermiştir.

Eser Köker, sözlü tarih araştırmalarının “XIX. yüzyılda Alman, Macar ve Rus araştırmacılar tarafından başlatılan çalışmaları izleyen araştırmacılar, Türklerin destanları, efsaneleri, hikâyeleri, masalları, atasözleri, duaları, bedduaları, yas şiirleri, meddah oyunları ve temel sözlükleri üzerine çalıştılar. Türkçenin ozanlarının, âşıklarının koşuklarında ve sagularında dile gelen anlatıları, âşıkların karşılaşmalarındaki mücadelecî edayı, cönlere kaydedilen şiirleri gün ışığına çıkaran bu çalışmalar, sözlü geleneklerin anlatı sürekliliğini göstermiş” olduğunu belirtmektedir (Köker, 2010: 32).

Ruhi Ersoy, Âşıklık geleneği kapsamında Âşık Mahgül’ün eserlerinden yola çıkarak Barak Türkmenleri ile ilgili bir sözlü tarih çalışması yapmıştır (Ersoy, 2009). Buna benzer çalışmaları Neşe Özgen, Eser Köker gibi araştırmacılar da yapmıştır. Bu çalışmalar karanlıkta kalmış kimi olay ve durumları halkın bakış açısı ile öğrenme imkânı sunmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. ÂŞIK EDEBİYATI VE DENGEBÊJ EDEBİYATINDA TÜR VE ŞEKİL

#### 3.1. Âşık Edebiyatında Tür ve Şekil

Yaklaşık yüzyıldır farklı araştırmacılar tarafından şekil ve tür konusunda sınıflandırmalar yapılmasına rağmen belirli bir sınıflandırma üzerinde tam olarak uzlaşmamıştır. Halk şairlerinin ürettikleri ürünlerin ezgi, tür ve şekil bakımından çeşitlilik arz etmesi sebebiyle karmaşık bir durum olmuş ve araştırmacılar bir standart yakalamakta zorlanmışlardır. Bazı araştırmacılar aynı sınıflandırmaları tekrar etmiş bazıları ise yeni fikirler öne sürmüştür.

Temel sorun şekil ve tür arasındaki ayırmadır. Bazı araştırmacıların şekil olarak gösterdiğini başka araştırmacı tür olarak kabul edebilmekte, bazı araştırmacılar ise ezgi olmadan tür ve şekil ayırımının yapılmasının mümkün olamayacağını belirtmişlerdir.<sup>28</sup>

Bu konuya ilk değinen Ahmet Talat Onay, halk şiirini şekillerine (mısra, beyit, koşma, destan, mâni, vb.) ve nevlerine (kahramanlık, hicviye, methiye, güzelleme, şathiyat, vb.) göre sınıflandırma yaparak tür ve şekil ayırımı yaparken ezginin de göz önünde bulundurulmasının gerekli olduğunu belirtir. Onay “*Halk şiirlerinde yalnız eşkâl ve enva’ a göre yapılacak tasnifler noksan olur; çünkü teganiyi de nazar-ı itibare almak lazımdır.*” diyerek dikkati ezgiye çevirmiş ancak sınıflandırma yaparken ezgiyi dikkate almamıştır (Onay, 1999: 7).

Hikmet İlaydın, halk şiirinde şekillere bağlı bir sınıflandırma yapılamayacağını “tür” yani konu ve edalarıyla bir sınıflandırma yapılması gerektiğini belirtmektedir (İlaydın, 1997: 93). Dizdaroğlu ise belli bir kurala bağlı biçimin olmadığını, halk

---

<sup>28</sup> Tür ve şekil konusunda daha ayrıntılı bilgi için Fuat Köprülü, Türk Saz Şairleri, 1962, C.2; Ahmet Talat Onay, Türk Halk Şiirinde Şekil ve Nev’i, 1996, Hikmet Dizdaroğlu, Halk Şiirinde Türler, 1969, Pertev Naili Boratav, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı 1973; Cem Dilçin, Örneklerle Türk Şiir Bilgisi 1983; Hikmet Dizdaroğlu, Tür mü, Biçim mi? Türk Folklor Araştırmaları 1970; Umay Günay, Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, 1992; Öcal Oğuz, Halk şiirinde Tür Şekil ve Makam, 1993; Ensar Aslan, Çıldırli Âşık Şenlik Hayatı, Şiirleri ve Hikâyeleri, 1992; Şeref Boyraz “Anadolu ve Azerbaycan Sahaları Halk Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi”, Türklük Bilimi Araştırmaları, S. 3, Sivas, 1996; Özkul Çobanoğlu, Âşık Tarzı Kültür geleneği ve Destan Türü, 2000; Enver Aras “Anadolu ve Azerbaycan Âşık Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi”, Kayseri Kültür Sempozyumu 2001; Doğan Kaya, Âşık Edebiyatı Araştırmaları, 2000; Mehmet Aça, “Halk Şiirinde Tür ve Şekil” Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, 2004; Esmâ Şimşek, “Halk Şiiri ile İlgili Bazı Problemler (Tür, Şekil, Kafiye ve Redif Konusunda)” IV. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri II. Cilt (Muğla 22-24 Aralık 2011), Ankara, 2012. kaynaklarına bakılabilir.

şiiirinde biçimin değil, türün olduğunu vurgulamış ve tür adlandırmalarında ezginin önemini belirtmiştir (Dizdaroğlu, 1969: 47).

Fuad Köprülü de halk şiirlerinde şeklin etkisi olmak birlikte esasen “*mahiyeti musikilerine yani bestelerine aittir.*” demektedir ve halk şiirinde ezginin belirleyici unsur olduğunu açıklamaktadır (Köprülü, 2003: 293).

Pertev Naili Boratav, ürünlerin içeriği, oluşumları, yayılışları, üslupları ve görevleri gibi özelliklere göre türler oluşturduğunu belirtmektedir (Boratav, 1982: 156). Ayrıca türün belirlenmesinde biçimin önemli bir faktör olduğunu belirten Boratav, kimi şiirlerde sadece ezgi kiminde ise ezgi, ölçü ve uyak düzeninin de dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir. Açıklamaya bakıldığında türün belirlenmesinde ürünlerin içerik ve işlevlerine dikkat edilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Günümüz araştırmacıları ise yukarıda dile getirilen çok farklı olmayan fikirler öne sürmüşlerdir. Yardımcı, türlerin ayırımını şekilden ziyade konuları, konuların işleyiş tarzları ve besteleriyle ayırt edilebileceğini belirtmektedir (Yardımcı, 2002: 329).

Umay Günay, âşık tarzı şiirlerin, mâni ve koşmanın değişik tertiplerine dayanan türler olduğunu, ezgi ve icra geleneğine, konularına ve bölgelere göre isimler aldığını “tür” ve “şekil” in bu gelenekte oluşup çeşitlendiğini belirtmiştir (Günay, 1992: 21).

Şeref Boyraz ise halk şiirinde hangi özelliklere göre şekil, hangi özelliklere ise şekil dendiğini şu şekilde belirtmektedir: “*Mısraların kümelenişi, mısra veya hece sayısı, kafiye düzeni ve hacim yönlerinden farklılık gösterenler şekil, şekli ne olursa olsun konu ve makam bakımından benzerlerinden ayrılanlar da türdür.*” Açıklamada da anlaşılacağı üzere Boyraz şeklin dış özellikler, türün ise konu ve makamdan anlaşılacağını açıklamaktadır (Boyraz, 1996: 182).

Çobanoğlu, “nazım birimi”, “hece ölçüsü”, “kafiye örgüsü”, “biçim (hacim)”, “konu”, “şekil”, “anlatım tutumu (eda)”, “ezgi” ve “tür” gibi terim ve kavramları tanımladıktan sonra kısa formüller geliştirerek “tür” ve “şekil”den ne anlaşılması gerektiğini açıklamıştır. Bu formülleri şu şekilde oluşturmuştur:

**Tür:** şekil+ezgi+biçim(hacim)+geleneksel icra bağlamı

**Şekil:** nazım birimi+ölçü+kafiye şeması

**Ezgi:** konu+anlatım tutumu(eda)+şekil

**Biçim(hacim):** dörtlük sayısı+konu

Bu formüllere göre Çobanoğlu âşık tarzının dört ayrı şekilde tasnif edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu tasnif şu şekildedir:

1. Biçim bakımından (hacim ve kalıplaşmış dörtlük sayısı)
  - a) Kısa biçimler
    - Mâni
    - Koşma
  - b) Uzun biçim
    - Destan
2. Şekil bakımından (ölçü, nazım birimi ve uyak şeması)
  - a) Mâni
  - b) Koşma
3. Ezgi bakımından
  - a) Ağıt havaları
  - b) Güzelleme havaları
  - c) Koçaklama havaları
  - d) Taşlama havaları
  - e) Semaî havaları
  - d) Varsağı havaları vb.
4. Âşık tarzı şiir türleri
  - a) Koşma türü
  - b) Destan türü
  - c) Semaî türü
  - d) Varsağı türü (Çobanoğlu, 2000: 14-16).

**Tablo 1.** Özkul Çobanoğlu Tarafından Oluşturulan Tür ve Şekil Özelliklerinin Gösterildiği Tablo

Ezgi	Konu	Anlatım Tutumu (Eda)	Şekil	Biçim (Hacim)	Tür
Koçaklama Havaları	Kahramanlar ve Savaşları	Övme	Koşma	Koşma Destan	Koçaklama koşma Koçaklama destan
Taşlama Havaları	Kişi veya kişileri tenkit	Yerme	Koşma	Koşma Destan	Taşlama koşma Taşlama destan
Güzelleme Havaları	Doğa ve insan güzellikleri	Övme	Koşma	Koşma Destan	Güzelleme koşma Güzelleme destan
Ağıt Havaları	Ölen kişi veya kişiler	Yas tutturma	Koşma	Koşma Destan	Ağıt koşma Ağıt destan
Diğer Koşma Havaları	Her konuda olabilir	Nasihat, Didaktik, Şikayet, Mizahi vd	Koşma	Koşma Destan	Ezgi, şekil, konusuna bağlı olarak adlanan diğer koşmalar
Diğer destan havaları	Her konuda olabilir	Nasihat, Didaktik, Şikayet, Mizahi vd	Koşma	Koşma Destan	Ezgi, şekil, konusuna bağlı olarak adlanan diğer destanlar
Varsağı havaları	Sevgi ve güzellik	Yiğitleme	Koşma	Koşma Destan	Destan türü yoktur
Semaî havaları	Ayrılık, sevgi ve güzellik	Güzelleme Methiye	Koşma	Koşma Destan	Destan türü yoktur

Yukarıda gösterilen tasnife “tür” ve “şekil” konusunda daha önce yapılan tasniflerden farklılık arz etmekle beraber bir uzlaşma getirdiği söylenemez. Bu alanda çalışma yapan araştırmacılar tarafından farklı önerilerde bulunmaya devam edilmektedir. Nitekim günümüz araştırmacılarının aşağıdaki görüşlerine bakıldığında bu konudaki karışıklık daha net anlaşılacaktır.

Yine tür ve şekil ile ilgili birçok çalışması bulunan M. Öcal Oğuz bu konuyla ilgili şu bilgileri vermektedir: Öcal Oğuz, “şekil” için kullanılan biçim, form, forma, eşkâl, tarz, tip ve yapı; “tür” için kullanılan nev ve enva; “makam” için ise ezgi, beste, hava, musiki ve teganni gibi kelimelerin yerine sadece üç kelimenin kullanılması durumunda kavram karmaşasının bir miktar azalacağını belirtmektedir. Şekli belirlemek için dış unsurlar, türü belirlemek için ise iç unsurların dikkate alınması gerektiğini belirttikten sonra tür belirlenirken mutlaka ezginin de göz önünde bulunması gerektiğini dile getirmektedir (Oğuz, 2001: 13). “Anonim Halk Şiiri”, “Âşık Şiiri” ve “Tekke Şiiri”

ayrımı yapmaksızın bir sınıflandırma yapmıştır. Buna göre halk şiirini şekil ve tür bakımından şu şekilde tasnif etmiştir:

-Nazım Şekilleri

- a) Mânî
- b) Koşma
- c) Destan

-Nazım Türleri

a) “Ezgi” Ağırlıklı Türler (Türkü, Varsağı, Semaî, Koşma)

b) “Konu” Ağırlıklı Türler (Koçaklama, Taşlama, Güzelleme, Destan, İlahi, Devriye Nutuk, Şathiye)

c) “Ezgi” ve “Konu” Ağırlığı Aynı Yoğunlukta Olan Türler (Ninni, Ağıt, Mânî) (Oğuz, 2001: 18-20).

Oğuz’un yaptığı sınıflandırmanın birçok karmasıklığı giderdiği açıktır; ancak şekil içinde sayılan adlandırmaların türlerde de sayılmış olması konuda bir sonuca gidilmesini engellemiş gözükmektedir.

Erman Artun ise âşık edebiyatının şekil bakımından hemen hemen aynı olan ve kesin çizgilerle birbirinden ayrılamayan destan, koşma, semaî, türkü vd.’ni ancak okunuşlarına göre ayrılabilceğini belirtmektedir (Artun, 2010: 27). Bu çerçevede şekil olarak dörtlüklerden oluşan sadece bir şekilden bahsedilebileceğini yani koşmanın varlığını belirtmektedir. Diğer adlandırmalar ise ezgileri dikkate alınarak verilen tür adlarıdır.

Şeref Boyraz, tür ve şekil üzerinde yapılan tüm çalışmaları göz önünde bulundurarak aşağıdaki tabloyu düzenlemiştir. Tabloda kafiye ve mısra sayıları şekil belirlemede ciddi katkıları olmadığı için dikkate almamıştır. Tabloda da görüldüğü üzere altı farklı şiir en az bir şekli özellik bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır. Bundan dolayı farklı birer şekil olarak kabul edilmektedirler (Boyraz, 2010: 127).

**Tablo 2.** Şeref Boyraz'ın Âşık Edebiyatında Şekiller İçin Önerdiği Tablo

Nazım Şeklinin Adı	Mısraların Kümelenişi	Hece Sayısı	Şiirin Hacmi
Mâni	Dörtlük	7	Tek dörtlük
Koşma	Dörtlük	11	3-5 arası dörtlük
Destan	Dörtlük	8 veya 11	5-150 arası dörtlük
Semaî	Dörtlük	7 veya 8	3-5 arası dörtlük
Divan	Dörtlük	15 veya 16	3-5 arası dörtlük
Ninni	Muhtelif	5, 7, 8, 11	2-18 arası dize

Boyraz şekillerin belirlenmesinde yukarıdaki tabloyu oluşturmuş ancak şekil konusunda kesin bir kaniye varmak için bazen anlatım biçimine ve üslubuna da bakılması gerektiğini belirtmektedir (Boyraz, 2010: 132). Yine benzer şekilde Çobanoğlu, “.. ezgilerin türleri belirlemede her meseleyi çözeceği zannedilen sihirli bir anahtar olmadığı ...” belirterek ezgiler her ne kadar önemli olursa olsun yine de belirli durumlarda yeterli olamamaktadır.

Saim Sakaoğlu, âşık edebiyatında yegâne şeklin “koşma” olduğunu “destan”, “varsığı” ve “semaî”nin ise koşmanın özel şekilleri olduğunu açıklamaktadır. Bunların yanında güzelleme, koçaklama, ağıt ve taşlama gibi özel şekilleri bulunduğunu belirterek koşmayı yapı, konu ve ezgi bakımından şu şekilde sınıflandırmıştır:

#### I-Yapılarına Göre Koşmalar

a- Asıl koşma

b- Kelime oyunu ile kurulan koşmalar (Tecnisler, Dedim-Dedi’li, Koşma Şarkılar, Musammat Koşmalar)

c- Ek Getirilerek Kurulan Koşmalar (Ayaklı Koşmalar-Yedekli Koşmalar)

ç- Kelime taşırması ile kurulan koşmalar (Zincirbendler, Zincirlemeler)

d- karışık kurulan koşmalar (Zincirbend Ayaklı, Musammat Ayaklı, Musammat Zincirbend, Musammat Zincirleme Ayaklı)

#### II- Konuları Bakımından Koşmalar (Taşlama, Ağıt, Koçaklama, Güzelleme)

#### III- Ezgileri Bakımından Koşmalar (Varsığı, Semaî, Destan) (Sakaoğlu, 2002: 636-638)

Türkiye’de âşık edebiyatının, tür ve şekli konusunda çalışma yapan araştırmacılarına ait fikirler yukarıda kısaca açıklanmaya çalışılmıştır. Çoğu araştırmacı ya aynı açıklamaları tekrar etmiş ya da küçük değişikliklerle yeniden dile getirmiştir.

Genel olarak birbirini tamamlar niteliktedirler. Son yıllarda Saim Sakaoğlu, Öcal Oğuz, Şeref Boyraz ve Erman Artun gibi araştırmacılar bu konuyu etraflıca incelemiş ancak kesin bir sonuca varıldığı veya uzlaşıldığı görülmemiştir. Tüm bu açıklamalara bakıldığından “tür” ve “şekil” konusunun çözüldüğünü söylemek hayli güçtür. Ancak tüm araştırmacıların “ezgi”nin önemi konusunda aynı fikirde oldukları anlaşılmaktadır. Dolayısıyla “tür” ve “şekil” konusu geçmişte bir sorun olmuş ve günümüzde de sorun olmaya devam etmektedir.

### **3.1.1. Âşık Edebiyatında Şekiller**

#### **3.1.1.1. Mâni**

Esas olarak anonim halk şiirinin bir şekli olan mâni, hem Tekke şiirinde hem de Âşık şiirinde de kullanılan bir şekildir. Mâni, âşıklık geleneğinde kullanılan en kısa şekildir.

Mani, yedi heceli, dört mısradan meydana gelir. Düz mânilerde üçüncü mısra serbest diğer mısralar ise kendi aralarında kafiyelidir (aaxa). Düz mâni dışında kesik mâni, artık mâni ve deyiş denilen türleri de bulunmaktadır. İlk iki mısra hazırlayıcı, üçüncü ve dördüncü mısralar ise mesajın verildiği yerdir.

Âşıklar mâniyi muamma ve lugazlarda kullanır, Doğu Anadolu Bölgesi ve Azerbaycan’da sadece mâni söyleyen âşıklar bulunmaktadır (Aça, 2004: 284).

#### **3.1.1.2. Koşma**

Türk halk şiirinde en fazla kullanılan şekildir. Bir çok araştırmacı tarafından tek şekil olduğu da iddia edilir. 11’li hece ölçüsüyle söylenen dörtlüklerden oluşur. İlk dörtlüğünde 1. ve 3. mısraları serbest 2. ve 4. mısraları birbirleriyle kafiyelidir. Bundan sonra gelen tüm dörtlükler ilk üç mısra kendi içinde son mısralar ise ilk dörtlüğün 2. ve 4. mısraları ile kafiyeli olur (xaxa, bbba, ccca,...) (Güzel-Torun, 2010: 246).

### 3.1.1.3. Destan

Âşıklık geleneğinde destan, hem şekil olarak hem de tür olarak bulunmaktadır. Biçim esas alındığında, çok sayıda dörtlükten oluşması onu şekil olarak kabul etmemizi sağlamaktadır. Destan, konularına göre tasnif edilebilmesi sonucunda ise tür olarak kabul edilmesini sağlamaktadır.

Destan, şekil olarak koşmaya benzer ancak hacimce koşmadan çok uzundur. Hacim bakımından uzun olması destanın şekil bakımından en ayırıcı özelliğidir.

### 3.1.2. Âşık Edebiyatında Türler

Âşıklık geleneğinde hem aruz ölçüsü hem de hece ölçüsü ile eserler meydana getirilmiştir. Aruz ölçüsü ile yazılan türleri divan, selis, semaî, kalenderi, vezn-i aher ve satranç olarak sayabiliriz. Âşık edebiyatında heceli türleri güzelleme, koçaklama, taşlama, semaî, destan, varsağı, şikâyetname, öğütleme, sicilleme, yalanlama, varsağı, alkışlama, kargışlama vb. oluşturmaktadır. Âşıklık geleneğinde en çok kullanılan türler ise heceli türlerden güzelleme, koçaklama, taşlama, destan ve semaîdir. Bu türler kısaca açıklanmıştır.

#### 3.1.2.1. Güzellemeler

Aşk, sevgiliyi, doğa güzelliklerini, sevilen bir varlığı övmek için yazılan koşmalardır. Âşıklar, lirizmin ağır bastığı şiirlerinde doğanın bir parçasını veya bir güzeli methederler.

Bir güzele âşık olmak geleneğin gereğidir. Güzelin nitelikleri abartılı ve mükemmeldir. Abartı ve mükemmellikler anlatılırken kalıp ifadeler oluşmuştur (Artun, 2010: 217). Hemen her âşık güzelleme yazmıştır. Güzellemeleri en çok tanınan, en güzel örnekleri veren âşıklar Karacaoğlan, Dadaloğlu, Emrah, Gevherî ve Âşık Veysel'dir. Karacaoğlan'dan bir güzelleme örneği aşağıda gösterilmiştir.

Çukurova bayramlığın giyerken  
Çıplaklığın üzerinden soyarken  
Şubat ayı kış yelini koğarken  
Cennet demek sana yakışır dağlar

Ağacınız yapraklarla donanır  
 Taşlarınız bir birliğe inanır  
 Her çiçekler bağrınızda gönenir  
 Pınarınız çağlar akışır dağlar

Rüzgâr eser dallarınız atışır  
 Kuşlarınız birbiriyle atışır  
 Ören yerler bu bayramdan pek üşür  
 Sümbül niçin yaslı bakışır dağlar

Karac'olan size bakar sevinir  
 Sevinirken kalbi yanar göğünür  
 Kımıldanır hep dertleri devinir  
 Yas ile sevincim yıkışır dağlar **Karacaoğlan** (Dilçin, 1983: 338)

### 3.1.2.2. Semaîler

Konu ve biçim bakımından koşmaya benzeyen semaî, hece ölçüsünün sekizli kalıbıyla yazılır. En az üç, en fazla beş dörtlükten oluşur. Dörtlük sayısı beşi geçen semaîler daha azdır. Sevgi, doğa güzelliği ve ayrılık duygusu gibi konuların işlendiği semaîler, özel bir ezgiyle söylenirler (Dizdaroğlu, 1969: 89). Özel ezgileri sayesinde diğer türlerden ayrılabilir. Koşmadan farkı, duyguların daha canlı bir şekilde ifade edilmesidir. Halk şiirinde hem hece ölçüsüyle hem de aruz ölçüsüyle yazılan semaîler bulunmaktadır. Dadaloğlu'na ait bir semaî aşağıda gösterilmiştir.

Yine geldi yaz ayları  
 Göceceğim şimden gerü  
 Yaz yağmuru sulu olur  
 Coşar, çağlar şimden gerü

Ağaçlar pürçünü açtı  
 Kuşlar klavuzun seçti  
 Yolumuz gurbete düştü  
 Garip düştüm şimden gerü

Ağaçlar giydi donunu  
 Kuşlar artırdı ününü  
 Garip olan vatanını  
 Anar ağlar şimdi gerü

Dadaloğlu'm der ki bana  
 Derdim artar ondan yana  
 Öter bülbül yana yana  
 Gözüm çağlar şimdi gerü **Dadaloğlu** (Dizdaroğlu, 1969: 90).

### 3.1.2.3. Yiğitlemeler/Koçaklama

Coşkun ve yiğitçe bir üslupla, savaş, yiğitlik ve kahramanlık gibi konuları anlatan koşmalara denir. Bir diğer adı da yiğitlemedir. Kahramanlık ve savaş ana tema olmasından dolayı epiktirler.

Halk şiirinde en güzel koçaklama örnekleri Kayıkçı Kul Mustafa, Köroğlu ve Dadaloğlu'nda görülmektedir. Dadaloğlu'nun 'Bugün' ayaklı koşması koçaklamaya güzel bir örnektir.

Kalktı havalandı ey deli gönül  
 Varır bir menzile erişir bugün  
 Meydan benim diye kabak asanlar  
 Çıkar koç yiğitler döğüşür bugün

Bugün meydan günü döğüş olucu  
 Kötüler de geri geri durucu  
 Koç yiğit elinde tartar kılıcı  
 Kılıç kalkanınan vuruşur bugün

Sıkılır tüfekler tütünler tüter  
 Çalınır davullar mehterler öter  
 Kesilir keleler meydanda yatar  
 Üleşler ayağa dolaşır bugün

Dadaloğlu'm der de eyledi hengi  
 Bugün kötülerin çıkar mehengi  
 Salar koç yiğidin gülgün irengi  
 Çıkar arap atlar yarışır bugün **Dadaloğlu** (Alptekin-Sakaoğlu, 2006: 121)

#### 3.1.2.4. Taşlamalar

Bir kişiyi, kurumu ya da olayı yermek, toplumun bozuk yönlerini eleştirmek amacıyla yazılan şiirlerdir. Taşlamalarda hiciv ve alay sanatlı bir şekilde yer alır. Âşık atışmalarında da taşlamalara sıklıkla başvurulur.

Her toplumda yönetimden veya geleneksel uygulamalardan kaynaklanan aksaklıklar sonucu sanatçılar şikâyetlerini dile getirmektedirler. Bu amaçla taşlamalar; alaya alarak, doğrudan saldırarak, ironi yaparak ya da abartarak yapılır. Taşlamalarda hiciv yapabilmek için ince bir zekâya ve nükteli anlatım yeteneğine sahip olunmalıdır.

Bir kişi, kurum ya da topluluğa karşı uygulanan olumsuzluk ve kusurların farklılaşan değer ve yargılarını teşhir eder. Amaç olumsuzlukların düzeltilmesini sağlamak veya intikam almaktır (Çetin, 2011: 204).

Âşıklar taşlamalarda zamanın aksaklıklarını, dönemin sosyal olayları, yönetim biçimlerini, haksızlıkları, kötülükleri, yöneticileri, sofuları vb. birçok konuda taşlamalar yazmışlardır. Dertli, Bayburtlu Zihni, Ruhsatî, Kazak Abdal ve Develili Seyranî bu türde en çok ürün veren âşıklardır. Âşık Ruhsatî'nin adaletsizliği ve düzenin bozulmuşluğunu dile getirdiği bir taşlaması aşağıda gösterilmiştir.

Bir vakte erdi ki bizim günümüz  
 Yiğit belli değil mert belli değil  
 Herkes yarasına derman arıyor  
 Devâ belli değil dert belli değil

Fark eyledik âhir vaktin yettiğin  
 Merhamet çekilip göğe gittiğin  
 Gücü yeten soyar gücü yettiğin  
 Papak belli değil kürk belli değil

Adalet kalmadı hep zulüm oldu  
Geçti şu baharın gülleri soldu  
Dünyanın gidişi acayip oldu  
Koyun belli değil kurt belli değil

Başım ayık değil kederden yastan  
Âh attıkçe duman çıkıyor festen  
Harâba yüz tuttu bezmi gül-istan  
Yayla belli değil yurt belli değil

Çark bozulmuş dünya ıslah olmuyor  
Ehl-i fukaranın yüzü gülmüyor  
Âşık Ruhsatî dediğini bilmiyor  
Kalem belli değil hat belli değil Ruhsatî (Kaya, 1994: 337)

### 3.1.2.5. Destanlar

Âşık edebiyatında destan hem şekil adı hem de tür adı olarak kullanılmıştır. Bu karmasıklık tüm destan tanımlamalarına yansımıştır. Tür olarak ele alındığında ezginin farklılığı ve olayın varlığına bakılır. Destanlarda temel öge bir olaydır. Bir olaya bağlı olarak oluşturuldukları için hikâye etme tarzı kullanılır. Toplumunu ilgilendiren her türlü olay destana konu olabilmektedir.

Âşıklar, destanlarında toplumsal, tarihsel, bireysel olgu ve durumlar karşısında epik-lirik olarak nitelendirilebilecek söyleyişler geliştirmişlerdir. Destanlarda halkın ortak duygu ve düşüncelerinin dile getiriliyor olmasından dolayı Türk kültürünün korunmasında kültür taşıyıcıları olarak önem arzetmektedirler (Artun, 2010: 257).

Çobanoğlu, destanların sözlü kültür ortamında haber verme, bilgilendirme gibi temel işlevlerinin yanında askerlerin moralini yüksek tutmak, işgal altında kalan yörelerin halkını örgütlemek, iktidarın icraatlarının propagandasını yapmak, iktidarı yıpratmak, sistemli tenkitler, kendi görüşlerini tanıtmak, reklam amaçlı kullanım, eğitim amaçlı kullanım, habercilik amaçlı kullanım gibi fonksiyonlara olduğunu belirtmektedir (Çobanoğlu, 2000: 121/313).

Destanlar savaş, deprem, yangın, salgın, ün salmış kişilerle ilgili olabildiği gibi yaş, bekçi ve toplumsal eleştiri özeliği taşıyanlar gibi birçok konuda destan yazılmıştır. Ruhsatî'nin yazdığı bir yaş destanı örneği aşağıda gösterilmiştir.

On birinde bir güzele hizmettim  
Yeni açmış has bahçede gül gibi  
On ikide henüz gelmiş baharı  
Akar gider boz bulanık su gibi

On üçünde ebru zülfü top durur  
Aklı, fikri temelinde kopturur  
On dördünde yanağından öptürür  
Dili şeker dudakları bal gibi

On beşinde çilesini doldurur  
On altıda kendisini bildirir  
On yedide maşukunu öldürür  
Göz ucuyla bakar gider yel gibi  
On sekizde gördüğünü şaşırılmaz  
On dokuzda döktüğünü devşirmez  
Yigirmide aklın dere taşırılmaz  
Sahip olur her yanına mal gibi

Yirmi beşte döner yüceden gider  
Otuzunda dört etrafın denk eder  
Otuz beşte yavaş yavaş kan gider  
Kırk yaşında geçmez olur pul gibi

Kırk beşinde kızıl düşer gülüne  
Ellisinde yokuş gelir yoluna  
Elli beşte bak dünyanın hâline  
Tozar gayrı sermayesiz gül gibi

Altmışında duvarlar yan gelir  
 Altmış beşte gözlerinden kan gelir  
 Yetmişinde umut etme can gelir  
 Tekne taşır teneşirde sal gibi

Yetmiş beşte söyler söyler usanmaz  
 Sekseninde her ne etse utanmaz  
 Seksen beşte yatar gayrı uyanmaz  
 Ne söylersen haber vermez lal gibi

Doksanında hazır eyle bezini  
 Doksan beşte kimse çekmez nazını  
 Yüz yaşında teslim eder sözünü  
 Ey Ruhsatî felek yine dul gibi

**Ruhsatî** (Dizdaroğlu, 1969: 99)

### 3.1.2.6. Ağıt

Acıklı olayları konu edinen koşmalardır. Ölen bir kimsenin ardından söylenen, onun meziyetlerini belirten, ölümünden duyulan üzüntüleri dile getiren şairlerdir (Güzel-Torun, 2010: 151). Ananım özellik taşıyan ağıtlar ve âşıklar tarafından söylenen ağıtların içerik olarak hiçbir farkı bulunmamaktadır. Anonim ile âşıklar tarafından söylenen ağıtların farkı söyleyenin belli olmasıdır.

Halk şairleri ölümlerden dolayı ağıt söylemişlerdir. Genç yaşta veya yeni evlenip ölenler üzerine ağıt söylenir.

Göksun'da 1930'lu yıllarda asker kaçağıyken saklandığı kuyudan havasızlıktan ölen Ahmed'in arkasından aşağıdaki ağıt yakılmıştır.

Ahmet arap atın çekmiş gidiyor  
 Birikin komşular elini öpem  
 Bir kazan kaynarsa tutar mı kafa  
 Akıyor gözümden sel emmim oğlu

Ahmed'im yatmış da boğazlırlar  
 Çokça çabalamış bıyığı terler  
 Bakın hele bakın kazılmış yerler  
 Var mıydı elinde bel emmim oğlu

Yakasız gömleği biçiyor hoca  
 Merhamet ederdi yoksula aca  
 Beklerim mezarın üç gün üç gece  
 Kınar m'ola bizi el emmim oğlu

Hocam geldi cenazeni yumaya  
 Koç yiğidi dar mezara komaya  
 Seni sorana da öldü demeye  
 Tutmuyor dillerim bil emmim oğlu

Kurban olam ayağının tozuna  
 Tatlı lisanına şirin sözüne  
 Kadanı alırım emmin kızına  
 Göster bir gidek yol emmim oğlu

Ahmed de olmazsa malı n'iderim  
 Başım alıp diyar diyar giderim  
 Olursa malım da varıp öderim  
 Göster bir tutacak dal emmim oğlu

Bir yürür de bir arkama bakarım  
 Gözlerimde kanlı yaşlar dökerim  
 Issız viranede boynum bükerim

Genç yaşımda kaldım dul emmim oğlum (Görkem, 2001: 380-381)

### 3.1.3. Âşık Edebiyatında Üslup

Bir toplumda oluşan edebi tarzlar o toplumun geleneklerine, göreneklerine, olaylar karşısındaki tavrına, yaşam biçimine ve dünyayı algılayış biçimi geleneğe yansır. Âşık edebiyatı da Türk insanının geleneklerini, göreneklerini, dünyaya bakışını, sanat beğenisini ve olaylar karşısındaki tavrını sergilemekte ve geçmiş yüzyıllardaki yaşam koşullarını âşık edebiyatından öğrenmekteyiz.

Üslup için kullanılan tanım ise şu şekildedir; dili özel ve özgün bir kullanım biçimi olan üslup, konuyu, duygu, düşünce ve hayalleri anlatış, ifade ediş, dile getiriş tarzı başka bir deyimle dilin kişiye göre özel kullanılış tarzı olarak tanımlamaktadır (Çetin, 2011: 197).

Âşık edebiyatı halk arasında oluştuğundan ve hitap ettiği alan da öncelikle halk olduğu için dili sade, anlaşılır olup üslup yönünden divan edebiyatı gibi karmaşıklık bulunmamaktadır.

Her ne kadar âşıkların gelenekten kaynaklanan kurallara uyması gerekse de her aşığın kendine has imgeleri, dil yapısı, hayalleri, ifade ediş tarzı gibi üslup özelliklerinde farklılıklar vardır. Bir âşık bu farklılıklara sahip olduğu ölçüde usta âşık sayılır. Yoksa kendinden önceki âşıkların taklidinden öteye gidemez.

Âşık edebiyatının çeşitli türlerinde üslubu belirleyen etkenler, bu sanatçıların yaratma ve icra özelliklerinin sonucudur. Büyük ustalar, ünü yaygın âşıklar doğaçtan söyleme bakımından özel yetenekleri olan kimselerdir; âşığın değeri bu yeteneklere göre ölçülür. Her âşık kendisinin ya da başkasının şiirini saz çalarak okur. Şiirleri özlülük ve özgünlük içinde dile getiren dengelemesini bilen yani kendine özgü bir üslup oluşturanlar usta âşıklardır. Bu özellikleri özgünleştiremeyen, kolay uyakları kullanan, basmakalıp sözler yineleyip duran, kalıplaşmış imgeler ve bayağılıklarla doldurmuş olanlar ise sıradan ve yeteneksiz âşıklar olarak kalmışlardır (Boratav, 1968: 350).

Bir âşığı diğer âşıklardan ayıran temel özellikler; yerel kelimeler, atasözü ve deyimlerin kullanışı, ikilemeleri, pekiştirmeleri kullanışı, imgelerin kuruluş şekli, hayalleri, sembolleri kullanışı, kelime çeşitliliği, mecaz dünyası, söz sanatlarını kullanışı, kafiye, redif düzeni ve iç ahenk gibi unsurlardır (Artun 2001: 116).

Âşık şiiri her ne kadar ferdi olsa da bir geleneğe bağlıdır. Âşığın oluşturduğu estetik anlayış, mecazi ifadeler, motifler, deyim ve atasözleri, ikilemeler, semboller, kullandığı söz sanatları, düşünce dünyası, kişiliği, tecrübesi, yaşadığı çevre, inançları onun kendine has anlatım tarzını yani üslubunu belirleyen etmenlerdir.

Âşıklık geleneğinde; topluluklarda bir heyecan oluşturmak amacıyla hitabet üslubu; toplumun aksayan yanlarını veya kişileri yermek amacıyla hiciv üslubu; olayların dinleyicilerin gözünde sahneler hâlinde canlandırılması amacıyla karşılıklı konuşma üslubu; duygusallığın ön planda olduğu aşk, mutluluk, hayat, kadın ve hatıra gibi konuların yalın, kısa, içten, samimi ve doğal bir şekilde verildiği lirik üslubu; siyasi ve sosyal çalkantıların yaşandığı dönemlerde başvurulan, baskının etkisiyle doğrudan söylenilemeyen, herkes tarafından görülmeyen, aykırı, yanlış veya eksik durumların gülme amacıyla belirtildiği mizah üslubu; bir şeyi ya da kişiyi çeşitli iyi yönleri ile ön plana çıkaran övgü üslubu; varlıkların betimleme yoluyla anlatıldığı tasvir üslubu ve kötü bir durum ya da çaresizlik karşısında başvurulan yakarış üslubu kullanılmaktadır.

### 3.1.4. Anlatım Özellikleri

Âşıklar farklı çevrelerde yetişmiş olmalarına rağmen birçok ortak noktaları bulunmaktadır. Halkın sade dilini, âşıklıkta esas vezin olan hece ölçüsü (parmak hesabı) kullanmıştır. İstisna olarak kullanılan aruz veznini ise çok az âşık kullanabilmiş, kullanan âşıklar da bozuk bir aruzdan öteye gidememişlerdir.

Âşık edebiyatını divan edebiyatından ayıran unsur gerçek tasvirler, duyuş, düşünüş, realizm ve tabiatın doğrudan anlatımı gibi objektif niteliklerdir (Boratav-Fıratlı, 1943: 3).

Âşık edebiyatının anlatım özelliklerinin tam olarak belirlenebilmesi için bir âşığın eserlerinde kullandığı dilin yapısı, söz varlığı, cümle yapısı, deyimler, atasözleri, alkış-kargış, ikileme ve konuşma dili gibi unsurların incelenmesi gerekmektedir (Boyras, 2010: 152). Bu sayılan özelliklere bakıldığında dilbilim ile üslubun iç içe olduğu görülmektedir.

### 3.1.4.1. Dil Yapısı

Dil, insanı diğer varlıklardan farklı kılan, ona ayrıcalık ve üstünlük özeliği veren en temel vasıftır. Her toplumun ortak bir dili vardır. Bunun yanında her kişiyi özel kılan kişiye ait özel bir dili de bulunmaktadır. Kişinin mizacı, zevki, yetiştiği kültür ve yaşam tarzı onun dilinin sınırlarını/sınırsızlıklarını belirler.

Kullanılan dilde, kişinin oluşturduğu imgelerin etkisiyle temel anlamın yanında mecaz anlam ve yan anlamlar öznellik kazanır. Buna bağlı olarak da kişiye ait bir dil oluşur ve ürünlerine yansır. Bu dilde, kişinin kültürü, zevki, duyarlılığı ve ruh hâlinin imkânlarını da kullanarak kendine özgü ifade kalıpları oluşturur (Aktaş, 2009: 21). Bu açıdan bakıldığında sadece yazılı metin üzerinde bir kişiye ait bir dil oluşmaz aynı zamanda sözlü bir ürün oluştururken sanatçının kendine has bir dili oluşur ve bu özellik eserine yansır.

Âşık edebiyatı mensuplarına ait yüzyıllar önce yazılan eserlerin günümüzde de anlaşılmasının temelinde kullandıkları dilin halkın kullandığı dil olmasıdır. Âşıkların bu özelliği günümüzde de aynen devam etmektedir. Her âşık yaşadığı yörenin dilini kullanmakta, yerel kullanışları rahat bir şekilde eserlerine yansıtabilmektedirler. Erzurumlu bir âşık Erzurum ağzının, Adanalı bir âşık Adana ağzının, Kayserili bir âşık Kayseri ağzının özelliklerini eserlerine yansıtır.

Bir âşığın dil yapısı, onun ses bilgisi, şekilbilgisi, cümle bilgisi, anlambilim sözcükbilim gibi dallara hâkimiyeti ile ilgilidir. Bu dallara hâkimiyetinin derecesi onun üslubunun ustahlığı hakkında net bilgiler verir.

### 3.1.4.2. Söz Varlığı

Söz varlığı, bir dildeki sözlerin bütünü, söz hazinesi, sözcük dağarcığı, kelime hazinesi (TDK, 2005: 1807) olarak tanımlanmaktadır.

Her âşık yaşadığı döneme ait halk dilini kullanmaktadır. Şehir ve tekkelerin etkisiyle şehir âşıkları ve tekke âşıklarının dili biraz daha ağır olmuştur dahi âşıkların çoğunluğu sade Türkçe kullanmıştır. Buna bağlı olarak her âşık yöresinde kullanılan mahalli kelimeleri şiirlerinde kullanmıştır.

Yaşadığı çağdan kopuk olmayan âşıklar kelime kadrolarına dönemine göre günlük hayatta kullanılan kelimeleri şiirlerine yansıtmışlardır (Boyraz, 2010: 154).

### 3.1.4.3. Cümle Yapısı

Cümle, genel sözlükte “bir yargı bildirmek için tek başına çekimli bir fiil veya çekimli bir fiile kullanılan kelimeler dizisi” şeklinde tanımlanmaktadır. Cümlenin kuruluş şekli metni nazma ya da nesre yaklaştırır. Her âşığın cümle yapısı birbirinden farklıdır. Hatta aynı âşık her şiirinde farklı şekillerde cümleler kurmuştur. Bazen bir dize bir cümleye denk gelebildiği gibi bazen 2-3 veya daha fazla dize bir cümle olabilmektedir. Cümlenin uzunluğu, kullanılan ahenk unsurlarından olan kafiyeyi göz önünde bulundurmaya göre değişmektedir.

### 3.1.4.4. Deyimler

Anlatıma/konuşmaya canlılık kazandırmak, anlatımı daha etkili bir hâle getirmek amacıyla kullanılan ve en az iki kelimedenden oluşup bu kelimelerden en az birinin gerçek anlamı dışında kullanıldığı kalıplaşmış sözlerdir.

Sözlü kültürün en önemli söz kalıplarının başında deyimler gelmektedir. Deyimler genel olarak yol gösterici olmayıp hüküm bildirmezler. Sadece durum belirtirler.

Âşıklar, deyimleri tüm özellikleriyle kullanırlar. Âşıklar her yörede kullanılan deyimlerin yanında kendi yörelerine özgü deyimleri de ürünlerinde sık sık kullanmaktadırlar.

### 3.1.4.5. Atasözleri

Uzun yıllar sonucunda yapılan gözlem ve edinilen tecrübelerle ortaya çıkan, içerisinde belli bir hüküm ya da öğüt barındıran, kalıplaşarak donan anonim söz gruplarıdır. Az sözle çok şey anlatma özelliklerinden dolayı hem günlük hayatta hem de edebiyatın tüm türlerinde bu kalıplaşmış sözlere başvurulmaktadır.

Atasözlerinde en belirgin özellik yol gösterici, deneyime dayalı birikimi ortaya koyma, öğüt verme ve geleceğe yön vermeleridir (Akyalçın, 2012: 17).

Her ne kadar atasözleri donmuş söz grupları olsa da bazen âşıklar kafiyeye uyması bakımından ufak değişiklikler de yapmaktadır.

### 3.1.4.6. Alkış ve Kargış (Dua ve Beddua)

Görülen bir iyiliğe karşı ya da karşıdaki biri için güzel ve hayırlı sözlerle kutlama, Allah'a yalvarma amacıyla söylenen sözlere günümüzde dua denilmektedir. Eski Türkçede alkış sözcüğüyle karşılanmıştır. Tüm edebi metinlerde dualarla ilgili deyişler bulunmaktadır. Pek çok âşık şiirlerinde memnuniyetlerini dile getirmek için dualara yer vermiştir. Aşağıda Âşık Şeref Taşlıova'ya ait ve içinde bolca dua bulunduran bir koşma gösterilmiştir.

#### **Mevlâ'm**

Sana sığınmışım budur dileğim  
 Namertlerin eline baktırma Mevlâ'm  
 Nasıl yaratmışsan öyle öleyim  
 Dert verip gözyaşı döktürme  
 ...  
 Utandırma hayâ eden yüzleri  
 Nurla doldur sana bakan gözleri  
 Afetinden uzak eyle bizleri  
 Sıcak yuvamızı yıktırma Mevlâ'm

Bizleri sevk eyle hep doğru yola  
 Huzur ve refah ver çektirme çile  
 Sabır selâmetle verdir el ele  
 Felâket şimşeği çaktırma Mevlâ'm

Doğruyu konuşan dili bize ver  
 Hayırlı ahbabı eli bize ver  
 Helâl kazanç helâl malı bize ver  
 Yoksullukla ömür söktürme Mevlâ'm

Şeref der ki dilimizin sözleri  
 Dergâhına çevirmişiz yüzleri  
 Şeytanın şerrinden koru bizleri  
 Nefsin peşine taktırma Mevlâ'm Âşık Şeref Taşlıova (Kaya, 2001: 16)

Beddualarla<sup>29</sup> ilgili geniş bir çalışma yapan Doğan Kaya, bedduayı “çaresiz olan, acı çeken, kötülüğe maruz kalan bir insanın rahatlamak, teskin olmak gayesiyle söylediği, kötü düşünce ve dilekleri kapsayan, söze orijinallik veren, ifadeyi güçlendiren kalıplaşmış sözler” olarak ifade etmektedir (Kaya, 2001: 22). Âşıklar, aşklarının karşılıksız olması, haksızlıklar karşısında ve çaresiz oldukları durumlarda duygularını beddualarla ifade etmişlerdir. Hemen hemen her âşık beddua içerikli ürünler söylemişlerdir. Aşağıda Karacaoğlan'ın çok tanınan ‘Sen d’olasın benim gibi’ ayaklı şiiri örnek olarak verilmiştir. Şiirde sevgiliye sık sık beddua edilmiştir.

Ala gözlü benli dilber  
 Sen d’olasın benim gibi  
 Zülfün dökük boynun bükük  
 Sen d’olasın benim gibi

<sup>29</sup> Dua ve beddualar ile ilgili ayrıntılı bilgi için L. Sami Akalın, Türk Dilek Sözlerinde Alkışlar ve Kargışlar, Ankara, 1990; Doğan Kaya, Folklorumuzda Beddua Söyleme Geleneği ve Türk Halk Şiirinde Beddualar, AKM yayını, 2001, Ankara; Kamil Toygar, Ankara Folklorunda İlençler, TFA. VI (141) 4.1961.

Bahçende güller bitmesin  
 Dalında bülbül ötmesin  
 Kapıda cerrah gitmesin  
 Sen d'olasın benim gibi

Gül yerine diken bitsin  
 Kuş yerine baykuş ötsün  
 Gözün yaşı sele gitsin  
 Sen d'olasın benim gibi

Karac'oğlan der merd gibi  
 Yanar yüreğim od gibi  
 Bir ok yemiş bozkurt gibi  
 Sen d'olasın benim gibi Karacaoğlan (Cumbur, 1985: 345)

### 3.1.4.7. İkilemeler

İfadeyi anlam bakımından kuvvetlendirmek, etkisini artırmak ve bir eylemin sürekliliğini belirtmek için ikilemelere başvurulmaktadır. Türkçede ikilemeler dört şekilde kurulmaktadır:

1. Aynı kelimelerin tekrarıyla oluşan ikilemeler
2. Zıt anlamlı kelimelerin tekrarıyla oluşan ikilemeler
3. Eş/yakın anlamlı kelimelerin kullanımıyla oluşan ikilemeler
4. Herhangi bir ses, ek veya kelime eklenmesiyle oluşan ikilemeler

Âşık edebiyatı ürünlerinde dört şekilde de oluşturulan ikilemeler bolca kullanılmıştır. Hemen her âşık anlatımında ikilemelerden faydalanmıştır. Âşık Kul Mustafa'nın "Bitirdim" ayaklı şiirinde bir dörtlük aşağıda gösterilmiştir.

Ömür güzel oldu kader kasırga  
 Çölden çöle **toza toza** bitirdim  
 Kader torbasına kattım bağrımı  
 Damla damla **süze süze** bitirdim

**Âşık Kul Mustafa**

(Alptekin-Sakaoğlu, 2006: 121)

### 3.1.4.8. Konuşma Dili Unsurları

Âşıklar, halkın arasında yetişmelerinden dolayı halkın kullandığı dili kullanmakta, gündelik konuşma dilinin bütün özelliklerini şiirlerine yansıtmaktadırlar. Bunun etkisiyle günlük konuşmalar, samimi ifadeler, yerel söyleyişler, kalıp sözler, deyimler çok sık kullanılmakta ve şiiri konuşma diline yaklaştırmaktadır. Âşıkların önemli bir kısmının okuma yazma bilmemesi de halkın konuştuğu dili kullanmalarını sağlamış ve dilin doğal halini kullanmışlardır. Bu özelliklerin etkisiyle her âşık kendi üslubunu oluşturur. Âşıklar yaşadıkları toplumun ortak değer yargılarını tüm yönleri ile şiirlerinde konu edinirler. Bu konular işlenirken âşığın yaşadığı çevrede kullanılan dil (=ağız) özelliklerine göre şiirler söylerler/yazarlar.

Her âşığın üslubu bağlı bulunduğu kültürün dil özelliklerine göre şekillenir. Âşıklar halk ağzında kelimeler nasıl kullanılırsa o şekilde şiirlerine yansıtırlar. Bunlara bağlı olarak yeni söyleyişler ve anlatım kalıpları oluştururlar. Âşığın söyleyiş biçimini belirleyen olgu önce çevre kültürü daha sonra gelenek kültürüdür (Artun, 2010: 35)

Hemen her âşık yaşadığı yörede kullanılan yerel ifadeler, deyimler, ünlemler ve seslerdeki telaffuz farklılığı, şiirlerine yansıtmıştır. Âşık Şenlik'in tüm şiirlerinde bunu görmek mümkündür. Âşık Şenlik'in "Vermez Düşmana" ayaklı koşmasında yerel kullanışlar net bir şekilde görülmektedir.

#### **Vermez Düşmana**

Ehl-i İslam olan işitsin bilsin  
Can sağ iken yurt vermez düşmana  
İsderse Uruset ne ki var gelsin  
Can sağ iken yurt vermez düşmana

Kurşanıp gılcı geyinin donu  
Gavga bulutları sardı her yanı  
Doğdu koç yiyidin nam alma günü  
Can sağ iken yurt vermez düşmana

...

Benesfer'di bilin Urus'un aslı  
Orman yabanisi balıçı nesli  
Hinzır sürüsüne dalıf kurt misli  
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana

Şenlik ne durursuz atlara minin  
Sıyra gılıç düşman üsdüne dönen  
Artacahdır şanı bu Al'Osman'ın  
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana **Âşık Şenlik** (Alptekin, 2006: 115)

### 3.1.5. Âşık Şiirinde Muhteva

Muhteva/içerik/mana; edebiyat eserinde, ilk kelimedenden son kelimeye kadar hangi duygu ve düşünce üzerinde durulduğu (tema); hangi mesele, gözlem, olay veya intbaın ele alındığı (konu) ve okuyucuya ne söylediğidir (Çetişli, 2011: 74). Muhtevadan anlaşılması gereken konu, izlek, düşünce, olay, varlık, duygu, görüntü ve anlam gibi unsurlardır (Çetin, 2006: 11).

Artun, âşıkların toplumsal ve bireysel tüm konuları işlediğini belirtmektedir. Genel olarak en fazla aşk, özlem, yiğitlik, ölüm, toplum, din, zamandan yakınma ve doğa konuları işlenmektedir (Artun, 2010, 23).

Boyraz, "Furkani'nin Şiir Evreni Bağlamında Bir Monografi Denemesi" adlı kitabında muhtevayı çok yönlü olarak işlemiştir. Boyraz, muhtevayı duygu ağırlıklı ve düşünce ağırlıklı olmak üzere iki temel gruba ayırmıştır. Duygu ağırlıklı konuları sevindiren (Allah ve Peygamber sevgisi, anne-baba sevgisi, insan sevgisi, karşı cinse duyulan sevgi (aşk), tabiat sevgisi, vatan sevgisi) ve üzen (Ayrılık acısı, gurbet, çekilen sıkıntılar, geçmişe özlem, karamsarlık, ölüm acısı ve sıla özlemi) şeklinde kendi içinde ikiye ayırmıştır. Düşünce ağırlıklı konuları ise toplumsal ve kültürel (Ahlaki, dinî, eğitim, ekonomik, sağlık, siyasi durum ve değerler) tecrübi bilgiler olarak kendi içinde ayrı gruplara ayırmıştır (Boyraz, 2010: 203). Her âşık yukarıda sayılan tüm konularda yazmaz; ancak her aşığa göre revize edilebilir bir inceleme şeklidir. Yukarıdaki bilgiler çerçevesinde muhteva özellikleri verilmeye çalışılacaktır.

Âşıklar en çok duygu konusu ağırlıklı şiirler söylemektedirler. Hemen hemen her aşığın “Allah ve Peygamber” sevgisi, varlık ve mekân konusunda şiirleri bulunmaktadır. Bunun yanında din büyükleri de şiirlerde çok sık dile getirilmektedir.

Her âşık; anne, baba, aile bireylerine olan sevgisini dile getirmektedirler. Özellikle anneye duyulan sevgi, anne fedakârlığı çok değinilen konuların başında gelmektedir.

Halk şiirinin temel konularından biri aşktır. Hangi konu işlenirse işlensin mutlaka aşk unsuru şiirde yer bulur. Sevgi ve sevgili konusu işlenirken sevgililer bazen bir çiçeğe, bazen bir kuşa bazen de değerli taşlara benzetilir.

Halk şiirinde çok işlenen konulardan biri de memleket sevgisidir. Âşık memleketin doğasını (dağları, nehirleri, ovaları vb.) konu ederek sevgisini bir şekilde göstermeye çalışır. Âşıklar ayrıca vatan, millet ve bayrak sevgisini sıkça şiirlerine konu etmişlerdir. Kurtuluş savaşı, Kore savaşı, Kıbrıs harekâtı ve günümüz siyasi olayları da şiirlerine konu edinerek toplumun sorunlarından uzak kalmamaya çalışmışlardır.

Üzen duygular; ayrılık acısı, sıla özlemi, geçmişe özlem, karamsarlık, ölüm acısı, gurbetlik gibi konulardır. Âşıklar, ekonomik sebeplerden dolayı çoğu zaman gurbetlik olurlar. Gurbette iken ayrılık acısı çokça işlenen konulardan biri hâline gelir. Evinde uzakta bulunduğu zaman sıla özlemi, ayrılık acısı ve karamsarlık konusu bol bol işlenmektedir. Yine âşıkların çoğunda geçmişe özlem konusu işlenmektedir. Bunun sebebi âşıklara günden güne verilen değerlerin azalması, yaşam koşullarının zorlaşması vesairedir. Bunlara doğa olaylarının sebep olduğu travmalar da eklenebilir. Deprem ve sel gibi doğal afetleri anlatan şiirlerde üzen duygular olarak kabul edilebilir.

Konusu toplumsal ve kültürel değerler olan şiirler de âşıklar tarafından işlenmiştir. Ahlakî, dinî, iktisadî, siyasi, ekonomik konularda yazılan şiirler âşıkların ideolojileri ile yakından ilgilidir. Ahlak konusunu her âşık toplumun değerlerine göre yorumlamıştır. Din konusunu kimi âşık bir dindar edasıyla işlerken kimi âşıklar da dinin kullanılarak insanların sömürülmesi konusunu işlemişlerdir. Din konusunda özellikle hocaların davranışları çokça işlenen bir konudur. Siyasi konular yine âşıkların dünya görüşleri doğrultusunda ele alınmıştır.

Halk şiirinde her dönem tarihi, dini ve efsanevi kişiliklerin adları geçmektedir. Dini konularda (dini-tasavvufi halk şiiri) yazılan şiirlerde Allah, Hz. Ali, Hz. Muhammed, Ehli-Beyt, On İki İmam, İmam Hüseyin, Hacı Bektaş Veli, Pir Sultan Abdal gibi isimler hemen hemen tüm âşıklar tarafından şiirlerde kullanılmıştır. Ayrıca

Âdem, Nuh, İbrahim, Eyyûb, Musa, İsa, Davud ve Süleyman peygamberlerinin de isimleri sıkça zikredilmektedir.

Her âşık yaşadığı dönemde toplumun ileri gelenlerinin isimlerini, davranışlarını toplum üzerindeki etkilerini şiirlerine almışlardır. Âşık şiirinin doğası gereği toplumda yer edinen, toplumu etkileyen kişilerin konumu ne olursa olsun şiire konu olmuştur. Toplumu etkileyen gerçek kişilerin yanında tarihi ve efsanevi özelliği olan kişilerde şiirlere konu olmuşlardır. Rüstem, Dârâ, İskender, Hâtem, Nesimî, Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı vb. sayılabilir.

Âşıklar yaşadıkları yerleri, gitmek zorunda kaldıkları yerleri, fethedilen yerleri şiirlerine konu edinmektedirler. Ancak Mekke, Medine, Şam, Halep, Sivas, Erzurum, İstanbul gibi mekânlara hemen her âşık şiirlerinde yer vermiştir. Erciyes Dağı, Çukurova, Amik Ovası, Akdeniz gibi coğrafya adları da sıkça anılan yerlerdir.

Topluluk adları olarak Türk, Arap, Acem, Ermeni, Rum, Arnavut, Rus, Kürt ve Frenkler şiire konu olan topluluk isimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Din ve inanç topluluğu olarak İslam, Hıristiyan, Müsevi ve Yezidilik ile ilgili bilgiler bulunmaktadır.

### **3.1.6. Âşık Şiirinde Şekil**

#### **3.1.6.1. Nazım Birimi**

Bir şiirin dize veya dizelerinin belirli bir ölçü ve uyak düzeninde alt alta sıralanmasıyla oluşturulan kümelere birim denilmektedir (Aslan, 2008: 101). Kıta veya bent olarak adlandırılan bu birimler iki, üç, dört, beş ve daha fazla dizeden oluşabilmektedir. Bu kadar farklı birim kullanılmasına rağmen Türk halk şiirinde kullanılan temel birim dörtlüktür.

#### **3.1.6.2. Ana kafiye (Ayak)**

Âşık şiirinde genellikle ilk dörtlüğün ikinci mısra ve bütün mısraların dördüncü mısralarında tamamen veya yarım, tam, zengin, cinaslı kafiyelerle oluşturulan dörtlüklerin mihengi durumundaki kafiyeye ayak denilmektedir (Kaya, 2000: 36).

Ayaklar, kafiyelere göre tek ayak ve döner ayak olarak ikiye ayrılmaktadır. Tek ayak, bütün dörtlüklerin sonunda aynen kullanılan ayaktır. Âşık İhsanî'nin oğluma adlı lirizm yüklü şiiri tek ayak için güzel bir örnek teşkil etmektedir.

**Oğluma**

Sana oğlum demem hayatta iysen  
 İstemem başına altın ta giysen,  
 Yetiştirip iki ağaç diktiysen

**İşte sen o zaman benim oğlumsun.**

Zalimin önünde boyun eymezsensin  
 Haram malı helâl deyip yemezsensin  
 Ben İslâmım o gâvurdur demezsensin,

**İşte sen o zaman benim oğlumsun.**

İyilik etmeyi az çok sezdin mi,  
 Kötüyü gördüğün yerde ezdin mi,  
 Şerefine gurur duyup dezdin mi,

**İşte sen o zaman benim oğlumsun.**

İhsanî'yem benim idi giden dün,  
 Yarınlar senindir iyice düşün,  
 İnsan olduğunu öğrendiğin gün,

**İşte sen o zaman benim oğlumsun.** Âşık İhsanî (İhsanî, 1967: 9)

Döner ayak aynı sesin oluşturduğu farklı kelimelerden oluşan ayak çeşitleridir. Döner ayak, geniş, dar ve kapanık olmak üzere üç çeşittir. Geniş ayak, aynı sestem oluşan ve kelime sayısının çok olduğu ayaktır. Genel olarak en çok tercih edilen ayaktır.

Kapanık ayak, birbirleriyle kafiye oluşturabilecek kelime sayısının az olduğu ayaklardır. Kapanık ayakta kelime sayısı beşi geçmez bundan dolayı âşıklar kapanık ayaktan kaçınırlar. Huzurî'nin aşağıdaki şiiri kapanık ayak için güzel bir örnektir.

Olan oldu gitti iş işten geçti

Şimdi gaflet uykusundan **ayıldım**

Kâh tiken bitirdim kâh da gül açtı

Sular gibi her tarafa **yayıldım**

Başımı hırkaya çekip büzüldüm  
 Düştüm, kalktım, üzdüm hem de üzüldüm  
 Yüz haddeden geçtim kaptan süzüldüm  
 Bir yarım yamalak adam **sayıldım**

Huzûrî biçmez mi kim ki eker  
 Bazen zehir çıktı bildiğim şeker  
 Açmış sarığın ufaktan çeker  
 Sofiy(i) meyhanede gördüm **bayıldım**. Âşık Huzûrî (Dizdaroğlu, 1969: 35)

Dar ayak, aynı sesi taşıyan ve kelime sayısı az olan ayaktır. Âşık karşılaşmalarında rakibi alt etmenin en kestirme yoludur. Dar ayak genel olarak çok kafiyeli şiirlerde “Târ’de, ter’de, tîr’de tor’da mana var”, yabancı kökenli sözcüklerin kullanımında, tecnislerde uygulanır.

Geniş ayak aynı sesi taşıyıp ve çok sayıda kelime bulunabilen ayaktır. Kolay bulunması sebebiyle âşıklar bu ayağı çok kullanır. Kolay bulunma özelliğinden dolayı destanlarda da kullanılır.

### 3.1.6.3. Kafiye ve Redif

Kafiye, dizelerin başı, sonu veya ortasında bulunan, yazılışları ve okunuşları aynı anlamları farklı olan kelime ve seslerin kullanılmasına denir. Kafiyelerin yarım, tam, zengin ve cinaslı çeşitleri vardır. Genel olarak ilk üç mısra kendi aralarında kafiyeli iken, dördüncü mısra ise şiirin ana kafiyesini oluşturmaktadır. İlk dörtlük bazen serbest bazen de 1. ve 3. mısraları kendi içinde kafiyelidir. Redif ise kafiyeden sonra yazılışları ve görevleri aynı olan ek ya da yazılışları ve anlamları aynı olan kelimelerdir.

Âşık şiirinde kafiye sağlam bir yer tutar. Âşıklar kafiyede fazla titiz davranmazlar. Gelenekte doğmaca olarak icra edilen türlerde kafiye açısından çeşitli kusurlar göze çarpar ancak sazın etkisi ve sözlü olarak ifade edilmesi sonucu dikkat çekmezler.

### 3.1.6.3.1. Yarım kafiye

Halk şiirinde en çok kullanılan kafiye türü yarım kafiye'dir. Tek ses benzerliği ile oluşturulan uyaktır.

Bizim elin menekşesi mor olur

Güzeli âşık sitemkâr olur

Her çiçeğin bir mevsimde yer olur

Bu sırları tabiata soralım

**Âşık Veysel** (Kaya, 2000: 398)

### 3.1.6.3.2. Tam kafiye

Dize sonlarında redif dışında bir ünlü ve bir ünsüzün ses benzerliğine dayanan kafiye'dir. Halk şiirinde en çok kullanılan uyak çeşitlerinden biridir. Bayburtlu Celâlî'nin "Gitti" ayaklı şiirinde tam kafiye bulunduran bir dördlük aşağıda gösterilmiştir.

Bülbül tutsak olmuş hicran elinden

Yedi derya iki çeşme selinden

Goncalar hep soldu baykuş elinden

Ömrünün gülşeni bozuldu gitti

**Bayburtlu Celâlî** (Alptekin-Sakaoğlu:

2006, 174)

Âşık Veysel'e ait bir dördlük ve iki sestem oluşan kafiye aşağıda gösterilmiştir.

Yezit nedir ne kızılbaş

Değil miyiz hep bir kardaş

Bizi yakar, bizim ataş

Söndürmektir tek çaresi **Âşık Veysel** (Kaya, 2000: 398)

### 3.1.6.3.3. Zengin kafiye

İkiden fazla ses benzerliğine dayalı kafiye çeşidine denmektedir. Yani zengin kafiye olabilmesi için en az üç ses benzerliği olması gerekmektedir. Âşık Ömer'in

“değildir ya nedir gönül” ayaklı koşmasının bir dörtlüğündeki zengin kafiye aşağıda gösterilmiştir.

Hudâ kemâl üzre vermiş kemâli  
 Gönlümden gider mi hüsnün hayâli  
 Şöyle senden ayrı Ya’kub misâli  
 Giryânın değildir ya nedir gönül **Âşık Ömer** (Elçin, 1987: 24)

#### 3.1.6.3.4. Tunç kafiye

Mısranın sonundaki sözcük diğer mısraların sonundaki sözcüklerin içinde yer almasıyla oluşan kafiyedir. Tunç kafiye bir zengin kafiye çeşidi olduğu için en az üç sestem oluşmak zorundadır. Âşık Levni’nin atasözlerinin öneminden ve birçok atasözünü de dâhil ettiği destanında tunç kafiye bulunduran bir dörtlük aşağıda gösterilmiştir.

Kestim bu arsada ben de bir koyun  
 Meydan-ı hünerde gel sen de soyun  
 Feleğin zoruna dayanmaz oyun  
 Katı zor oyunu bozar demişler **Âşık Levni** (Artun, 2001: 266)

#### 3.1.6.3.5. Redif

Halk şiirinin en önemli ve en eski öğelerinden birini redif oluşturmaktadır. Âşıklar redife uyaktan daha çok önem vermişlerdir. Halk şiirinde redif çok çeşitli biçimlerde görülür. Genellikle redif dizenin sonundadır. Kimi zaman dizenin ilk sözcüğü uyak, geri kalan sözcükler redif olabilir. Redifler sadece bir ses ya da ek hâlinde de bulunabilir. Halk şairleri rediflerde dilin çeşitli özelliklerinden yararlanmışlar, çeşitli söz oyunları ve deyimleri çok çekici biçimlerde kullanmışlardır (Dilçin, 2000: 80-81).

Âşık Davut Sulari’nin “Belliydi” ayaklı şiirinden bir dörtlükte iki kelimeden oluşan redif bulunmaktadır.

Karaçalı gül **olamaz demiştim**

Üç beş kadeh sel **olamaz demiştim**

Elin kızı kul **olamaz demiştim**

Benim mahzun kalacağım belliydi **Âşık Davut Sulari** (Alptekin-Sakaoğlu: 2006, 174)

Âşık Seyranî'nin rüşveti, kayırmayı işlediği bir şiirindeki bir dörtlükte bulunan ek hâlindeki redif aşağıda gösterilmiştir.

Asıl sermaye-i niyabetleri

Emval-i eytamdır ticaretleri

Davet-i rüşvete icabetleri

Sıdk ile gönlünün alçaklığından

### 3.1.6.3.6. Ölçü

Âşık edebiyatında kullanılan esas ölçü hece ölçüsüdür. Hece ölçüsü, şiirlerin dizelerindeki hece sayısının eşitliğine dayalı olan ölçü sistemidir. Hece ölçüsünün 5-16 arasında değişen kalıpları bulunmaktadır. Halk şiirinde en çok 7, 8 ve 11'lik kalıplar kullanılmıştır. Hece ölçüsünün tuturulasında durak da önemli bir unsurdur. Hece ölçüsü dizeyi ikiye böler, eşit değil ise ilk kısım çok heceli, ikinci kısım ise az hecelidir. Kimi kısa dizeli şiirlerde ise durak bulunmaktadır.

Ancak divan edebiyatının etkisi ile hece ölçüsünün yanında aruz ölçüsü de kullanılmıştır. Aruz ölçüsüne bağlı olarak farklı biçimler oluşmuştur.

## 3.2. Dengbêj Edebiyatında Tür ve Şekil

Dengbêjlikte belki de en can alıcı kısım tür ve şekil konusudur. Her anlatım, formu bir tür oluşturmaktadır. Şekil hiçbir dengbêjlik ürününde ön planda olmamıştır. Esas olan ezgi, icra zamanı ve konulardır.

Yazılı kültür tam olarak oluşmadığından standart bir terminolojiden bahsetmek mümkün olamamaktadır. Sözlü kültürün etkisiyle bölgeler arası büyük farklılıklar bulunmaktadır. Aynı anlama gelen kelimeler farklı bölgelerde farklı anlamlarda için kullanılabilir. Aynı tür için birden fazla isim verilmekte hatta bir bölgede bilinen

tür başka bir bölgede hiç bilinmemektedir. Bu durumun tam olarak çözülebilmesi için farklı bölgelerde sözlü kültür üzerine çalışmalar yapılarak bir standart oluşturulabilir.

Dengbêjlik geleneğinde tür ve şekil üzerine yapılan çalışma hemen hemen yok denecek kadar azdır. Yapılan çalışmalar da şekilden ziyade tür ile ilgilidir. Tür ve şekil üzerine çalışma yapacak kadar malzemenin de yazıya aktarılmaması başka bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Aşağıda daha önce yapılan çalışmalarda oluşturulan terminoloji göz önünde bulundurularak tüm çalışmalara kısaca değinilmeye çalışılacaktır.

Şekil üzerine yapılan çalışma olmayışının temel sebebi büyük oranda geleneğe bağlı olarak oluşturulan ürünlerin yazıya aktarılmamasıdır. Çalışmamızda şekil ile ilgili yapılacak olan yorum ve incelemelerde mevcut olan yazılı ürünler göz önünde bulundurulacaktır.

Tür üzerine yapılan çalışmalar ise şekil ile ilgili çalışmalara göre yazılı metne fazla ihtiyaç duyulmadığından yalnızca bir kısım inceleme bulunmaktadır. Bu çalışmalarda adlandırmalar ve sınıflandırmalar tamamen ezgi dikkate alınarak oluşturulmuştur. Bunlar kısaca şu şekilde açıklanabilir.

Nezan, sözlü ürünler arasında en fazla epik şarkıların olduğunu belirterek bunlara ova halkı “delal [güzel]” dağ halkının ise “lawikê siwaran[savaşçı şarkıları]” dediği ürün, cenaze törenlerinde çalınan “lawij (ağıt mahiyetinde)”, basit ve serbest bir yapıya sahip “kilamên dilan [sevda şarkıları]”, dans ve eğlence şarkıları “dîlok”, kadınların yün eğirirken ya da kilim dokurken söyledikleri hüznü “berdolavî” şarkıları olarak tasnif yapmıştır (Nezan, 1996: 15-16).

Tamamen alan çalışmasına dayalı olarak Seyda Goyan tarafından Şırnak ve Uludere çevresinde derlediği sözlü ürünleri “Stranên Dilan [Aşk şarkıları]”, “Stranên Dawetan [Düğün şarkıları]”, “Stranên Şer û Mêrxasî” [savaş ve yiğitlik şarkıları] ve “Stranên Mustehcen” [Müstehcen Şarkılar] olarak farklı bir sınıflandırma yapmıştır (Goyan, 2007: 5-7). Goyan bu sınıflandırmayı sözlü ürünlerin konu, icra yeri ve ezgisine göre yapmıştır. Belirlediği her türe çeşitli örnekler eklemiş ancak tür ile ilgili teorik bilgi vermemiştir.

Kürtçe müzik üzerine çalışma yapan Dr. Nureddin Al Salihi sözlü ürünleri goranî, beyt, dîlok, barîtî, laja, lawik, hayran ve katar olmak üzere sekiz gruba ayırmakta bu gruplandırmaya tür adı vermemekle beraber grubu konu, ezgi, icra yeri ve şekline göre oluşturmaktadır. Salihi ilgili sözlü ürünleri şu şekilde açıklamıştır:

Goran: Konusu aşk olup her bölümü kendi içinde bağımsızdır.

Beyt: Coşkun olarak aşk ve destanlar için kullanılır. Ses tonu değişken olup şarkıdan konuşma şekline geçerken yavaşlama görülür.

Dîlok: Halay şarkıları.

Barîfî: Koro şeklinde söylenen aşk şarkılarıdır.

Laja: Dervişlerin söylediği dini içerikli şarkılardır.

Lawik: Aşk ya da kahramanlık konularında söylenen ve karşılıklı konuşma biçiminde olan şarkılardır.

Hayran: Konusu aşk ve sitem olan şarkılardır. Hayran, üç satırlık kıtalardan oluşmaktadır.

Katar: Kervanlarda söylenen şarkılardır (Bayrak, 157: 2002).

Bir şarkının birçok türle değerlendirilmesinin sınıflandırmalarda zorluk oluşturduğunu belirten Erol Mutlu, yaygınlıkları göz önünde bulundurarak bir tasnife gitmiştir. Temel olarak köy türküleri, aşk türküleri ve dinsel/ritüel türküler olmak üzere üç gruba ayırmıştır. Bunların içinde esas ağırlığın köy türkülerinde olduğunu belirttikten sonra şu şekilde adlandırmaya gitmiştir: Toplu eğlencelerde söylenen dans şarkıları “stranên dilan”, halaylarda söylenen şarkılar “dîlok”, çocuk ninnileri “lorî”, sevda şarkıları “stranê keçikan-stranê evînê” olarak sınıflandırmış ve buna benzer şekilde türleri çoğaltılabileceğini belirtmiştir (Mutlu, 1996: 58).

Mahrdad İzady, türlerle ilgili olarak sanatçının söyleyeceği ürünün ismini söylerken o parçanın içeriği ve doğası anlaşıldığını belirtmektedir. Bunları şu şekilde açıklamıştır:

Goranî: Uzun aşk şarkılarına özgü bir anlatım ve çoğunlukla dörtlük formunun kullanıldığı bir türdür.

Kalhurî: Sıradan işçiler, avcılar ve seyyahlara özgü temaları olan ve bu kesimlere atfedilmiş olan bir şarkı söyleme üslubudur.

Beyt: Aşk konusunu işleyen, genel olarak eski şairlerin şiirlerinden alınmış ve beyitlerden oluşan bir türdür.

Dîlok: Dans müziği için ve kısa mısraların bir araya gelmesiyle oluşan bir türdür.

Hayran: Umutsuz aşk üzüntüsü ve gurbet acılarını anlatmak için kullanılan bir tarzıdır.

Katar: Standart bir melodinin bütün özellik ve teferruatlarıyla formel bir biçimde söylenişidir.

Belute (Bêlûte): Koro halinde söylenir. Bir dans havasında kullanıldığı gibi bir modern politik propaganda şarkısında da kullanılabilir.

Laya: Sufi dervişlerce kendi mistik şarkılarını söylerken kullanılan üsluptur.

Lawik: Kahramanlık konulu şarkılar söylenirken kullanılan üsluptur (Izady, 2011: 429).

Yezidi sözlü kültürü üzerine çalışmaları bulunan Christine Allison, Yezidi sözlü geleneğinde ağıtlara *şîn*, şifahi anlatılan anlatsal nesrin değişik formlarına *çîrok*, tam olarak -şarkı- anlamına gelen ve kelime ve melodinin önemli olduğu ve müzikal performansa *stran* ya da *lawiq/lawik*, Yezidi toplumunun dini şiirlerine de *beyt* adının verildiğini belirtmektedir (Allison, 2007: 121).

Nûra Cewarî, Kürtçe müzik folklorunu köylü şarkıları, şehirli şarkıları, aşk şarkıları ve dini-tasavvufi şarkılar olarak sınıflandırmıştır. Tür ile ilgili sınıflandırmayı da köylü şarkılarına göre yapılması gerektiğini belirterek köylülük şarkılarını “*destan, mêranî, dîrokî, lîrikî, şayî, şînî ve beytî* [destan, yiğitlik, tarihi, lirik, şenlik, ağıt ve tasavvuf]” olarak sınıflandırmaktadır (Cewarî, 2004: 30). Başka bir kaynakta da bu türlere çocuk şarkıları, kadın iş şarkıları ve aile şarkılarını eklemiştir (Bayrak, 2002: 323). Cewarî’ye göre sözlü ürünler en saf şekilde köylü şarkılarda yer alır. Dolayısıyla tür ile ilgili yapılacak çalışmaların da köylü şarkıları üzerinde olması gerektiğini belirtmektedir.

Süleyman Öz, dengbêjlik geleneğine ait ürünleri –tümünü kilam olarak adlandırmakta- konularını göre şu şekilde sınıflandırmıştır:

- Aşiret beylerinin kilamları
- Tarihi olayları anlatan savaş kilamları
- Ağalara yönelik kilamlar
- Halkın tarihi olaylar hakkında genel düşüncelerini anlatan kilamlar
- Sevda ve kır kilamları
- Göç ve gurbet kilamları
- Askerlik ile ilgili kilamlar (Öz, 2003: 55).

Tüm bu açıklamalardan sonra dengbêjlik geleneğinde yer alan türleri şu şekilde incelemek mümkündür:

### 3.2.1. Dengbêjlikte Türler

#### 3.2.1.1. Kilam

Kilam, kimi yörelerde dengbêjlik geleneğinde ve anonim tüm sözlü ürünler için genel bir adlandırma olarak kullanılıyorken kimi bölgelerde ise sadece türkölü hikâye için bu terim kullanılmaktadır. Genel bir ad olarak kullanılan yörelerde diğer türler adlandırılırken yine bu kelimedenden faydalanılır. Kilamên dilan, kilamên evînî gibi adlandırmalara gidilir.

Kilamın türkölü hikâye anlamında kullanıldığı yörelerde kilamlar teatral bir hava içinde söylenir. Kilamın manzum kısmına geçmeden önce kilama hazırlık olarak olayın kısa bir hikâyesi anlatılır. Bu şekilde dinleyicilerle dengbêj arasında bir bağ kurulur. Bununla beraber dengbêj, dinleyicileri kolay bir şekilde anlatının içine çeker, dünya ile bağlantılarını kopartır. Uzmanlığı ölçüsünde tüm dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Aşağıda Ahmedê Bêrtî tarafından anlatılan bir kilam alınmıştır. Kilamda hem manzum hem de mensur kısımlar görülmektedir. Türkölü hikâye olarak kabul edilen türün özellikleri net bir şekilde göze çarpmaktadır.

#### *Salo û Kejê*

*Salo heşheşê bajarê Sîlwan bû, xortekê li ser bu.*

*Tu qizeke begem nedikir. Salo pê dihesin qizeke Ferhan Axayê Palu'yê heyê û pir rinde. Navê wê kejê ye. Ji memlektê xwe derdikeve dihere bajarê Paluyê. Derdikevê huzura Axa yî.*

*-Selamun aleykum*

*-Aleikum selam. Tu kîyî? Çi digerî?*

*-Ez li karek digêrim xalo.*

*Axa, di nazikîya Salo da fam dike ku Salo mêreke ew mêrê ku kar bikê nîne.*

*-Tu şivanîyê dikarî bikê?*

*-Na.*

*-Gavanîyê?*

*-Na.*

*Cotkarîyê?*

*-Na.*

*-Axa, ezê nav malê da li mêvanê te meze kim.*

*-Ka weke qehmeyekê çêbike em vebixwim.*

*Salo qahwe çêkir. Da axayî. Xweşîya Axayî re çû. Axayî, Salo bi xizmetkarî girtî nav malê. Meha ewil xebitî lê Kejê nedît. Salo ji bo hesreta Kejê hatibû mala axayî. Meheke dur ra Salo rojekî çû aliye malê. Mêze kir ku Kejê ji paş perdeya miqavîlî va derket. Her du çav li hev ket û mîna Leyla û Mecnun dilketin hev. Tu tiştê qise nekirin. Salo çu hela dine. Şarza Salo xilas bû. Bendê piştê wî tamamî qetîya. Sê salê Saloyî xilas bûn. Di nav van sê salan da an du caran an jî sê caran Keje dî!*

*Rojekî ji rojan, Mîrê Palûyê hate ji lawê xwe re xwest û bir. Wê çaxê Salo derket ser xanîyê û va strana lorand.*

*Tê bîra te deweta te kir roja îne*

*Lingê te kir zengûyê te kir zengûyê, tu da req berbûyê*

*Hineka gote bûkê, biçûkê, xêr nedîyê,*

*Hineka ji got xwengê, bila nekira û nehate pêşî,*

*Salo girîya û çû odeya axayî, xatir ji axayî re xwest,*

*Axayî got; Lawo çer bû Salo? Tu ku de diherê?*

*Salo; Yazix ji te ra ku tu axayî*

*Ez ji te axatirim. Mêvanê min ji jê yê te pirtirin.*

*Sê salin ez ji mala xwe derketî me.*

*Ji bo Keja gulîsor a çavbelek ez hatima vira,*

*Min ji te ra xizmet kir.*

*Te xwar û vexwar te rojêke negota tu kîyî?*

*Lawê kîyî? Derde te çî ye?*

*Axa; lawo Salo mi bizanî vîya tu bo Kejê wer dikî, mi Kejê û mala xwe dikir qurbana te.*

*Salo got; Siktir be here axa!...*

*Çû mala xwe. Jîyan li Salobû zehîr. Rojêke Salo xwe bi ramanî gire da û ji ber derîyê Keja va derbas bû. Keje û mîrê xwe li ser balqonê runiştî bû.*

*Mêrê Keje; A va xorta çend care ku li ber derîyê me va tê û tere, gel ova ya kîye? Di bajarê me da xortê mîna vî ya xwe gire dayî tüne ye.*

*Keje; Va xortê xizmetkarê mala bavê min e. Wer maqule, wer şereflîye, wer axayê kesekê mîna wî tüne ye.*

*Mere Keje; Weke bila were sêyîsîya haspê min bike.*

*Ba Salo dîkin Salo te.*

*-Kerem ke axa. Te ez emir kiri me.*

*-Were sêyîstîya hespê min bike!*

*Tîra eşq û evînê li Saloyî xistîye careke! Axa bibeje çi, Salo wer dike. Dest bi sêyîstîyê dike. Salik ji axayê ra sêyîstîyê dike, dîsa jî ji Keje ra eşqa xwe nabêje, Kejê jî ji Sala ra nabêjê.*

*Salo rojekê keta herama Kejê, meze kir.*

*Kejê li ser nimêjê her du deste xwe vekirîye û duan ji Xwedê dixwazê. Derbasî hemberê Kejê bû û bang kir:*

*Lê zerîyê, lê zerîye, lê zerîyê*

*Sibeye li ser nimêja sibê, te deste xwe vekirîye,*

*Ji evîna dilê rezil ra tu dua dikî yan nifira dikî?*

*Ez nizanim vê sibê tûyê çi dibêjî?*

*Ez heşheşê bajarê Paluyê me,*

*Çend sale te ez kirime sêyîsê hespan,*

*Ji evîna te ra te ez kirim k'er û geje e!..*

*Keje bang li Salo kir;*

*Lawo li lawo, lawo li lawo lawo*

*Salo ava reş di çavê te da hat û tu qurbana gulîyê egalî gerya wo.*

*Tava sibê li me ronî kir. Stêrka sibê me sipî kir.*

*Te sê sala kopekê bavê min ra nav malî kir.*

*Te salake mêrê mi lawê mîrê Palu ra sêyîsî kir.*

*Ava reş çavê te da hat û kulîya zimanê te nexwarî bû.*

*Madem dilê te bejna Keja gulîsor hebû,*

*Heya niha te çima ji hevaleke xwe ra negot*

*Malmîrat te çima derengî kir.*

*Salo got:*

*Lê zerîyê, lê zerîye, lê zerîyê*

*Şefeqa sibe li me ronî kir.*

*Stêrka sibe me sipî kir.*

*Mi sê sal bavê te ra xulamî û nav malî kir.*

*Mi salekê kopekê mêrê te lawê mîrê Palu ra sêyîsî kir.*

*Ava reş di çavê te yê reş da hate.  
Wexta çavê min li bejna te ya zirav dikete,  
Başera min dihate gire dane.  
Zimanê mi ne di gerîya, min ji awirê çavê te fedî kir.  
Were haydê de haydê gulîsor a min de haydê qonaxa me dur e.*

*Keje got:*

*Li me bengî, li me bengî,  
Tu rabe xwe gire de, weke cara bi şal û şapikê qahwe renge,  
Madem dile te li min heye,  
Ava reş çavê min û xwe bihev ra nav bajarê Palu da  
Îro dîsa nekin dengê.*

*Salo got:*

*Kejê Salihê Nasoyê tevr û dînim.  
Ezê xwedîyê şûrê tev heşînim.  
Ezê teyrê doxanê qanat bikşînim.  
Heya çemlokeke lokê Evdî Paşayê Gergînim.  
Ezê qesaba ra bikim,  
Wext erd giran be ezê köstek û zincîra diqetînim,  
Ezê îro dîsa vê sibenge  
Yan sere xwe bidim ber celad û şuran û ruman  
Yan ezê pê deste Keja glîsor bigrim  
Ji bajarê Palu, ji xwe ra birevînim.*

*Wê wextê mêrê Kejê dikeve hundir. Salo direve lê Kejê tê girtinê. Kejê davêye hefsa bêqatix. Salo dihere cem hevalê xwe yê hesinkar. Ji derîyê hefsa ra kilîta didê çêkirine. Nîvê şeve da tê her derîyê hefsê vedikê. Mêze dike ku Keja gulîsor ser pişt ketîye dest û lingê wê gire dayî ye. Benga Kejê kir. Kejê çavê xwe vedikê û weke bi hezar çavan ve hêstra dibarîne. Salo dest û lingê Kejê vedikê û Kejê jî hefsê direvînê. Wê şeve keje dibe Çermukê mala Hesên Axa. Hesên Axa heftdeh û heştdeh salê da ye. Mêrê sê jinaye. Heftê mala Hesên Axayî da dimînin. Sibeke Axa ji destnimêja sibê vedigerê tê malê meze dike, Kejê her du deste xwe avetîye vî alîyê û wî alîyê derîyê dêr. Şewqa*

*bedewîya Kejë û zêrê hustîyê Kejë didê çavê axayî. Misîn di destê axayî da dikeve ji xwe dihere. Kejë direve banga axayî dike!*

*Dibêjê; Apo, apo*

*Lê deng ji axayî dernakeve. Pê linge axayî digrê û kaşdikê, dikşine hundir. Axa hay ji xwe tê û dibêjê:*

*Ew kî bû bi derîyê malê da?*

*Dibêjin:*

*Ew Kejë ye. Xortekê revandîye anîye mala te. Navê wî Silo ye.*

*Axa ba xulaman dike, dibêjê:*

*Zu Salo bavêjin zîndanê.*

*Xwedê seyda mi Kejë anîye ber deste xwe û ez Kejë li xwe mare dikim.*

*Ser vê gotinê xulamê axayî Salo davêjin zîndanê. Salo zîdanaê da mektubekê axayî ra dinivîsînê dibêjê:*

*Axa tu axayekê xwedîyê hezar peyayî. Ez teyr bim nikarim ji hududê te derkevim. Ji te ra eybe tu mi bavêjî zîndanê. Tu dest bidî ser dergistîye min. Mi berde deste Kejë têke deste min. Pêyayê xwe bişîne pêşîya min. Bila min bikuje Kejë ji te ra bimînê.*

*Axa haq dide Salo ji zîndanê derdixine. Zikê wî têr dike û deste Kejë dike deste wî berdidê. Salo û kejë dikevin bine gund. Bîst peyayê hesen axayî dihere ser wan. Salo direve, Kejë tê girtine.*

*Peyayên axa pê dest û linge Kejë digrin, erde va kaşdikin. Wê sibe da Kejë banga Salo dike:*

*“Lawo nehere, lawo nehere, lawo nehere!*

*Lawo Salo nehere bi qurbana gulîyê egalî gerya wo.*

*Vê sibeke pê deste Keja gulîsor girtine.*

*Bi deste zorî Hesên Paşa mêrê sê jinan*

*Kale heftdeh û heştdeh salî ra dive dihere.*

*Malmîrato tu venagere her du sîleha yeke biavê tu dîsa here”*

*Wê çaxê Salo dibêjê:*

*“Ez Salehim saloyê tevrê dînim.*

*Xwedîyê şurê dev heşinim*

*Ez îro Hesên Paşa mêrê sê jinan*

*Kale heftdeh û heştdeh salî û bîst pêyayê wî bikujim*

*Dora gulîyê egalî bejna te ya zirav bigerînim.”*

*Salo vedigere bîst peyayê Hesên Axayî dîkuje û ew û Kejê her yek li hespekî sar dibê ber bi Sîlwanê ve dihere. Dihere mala kîjan axayî dile axayî dikeve Keje û çavê axayî li kejê ye û kuştina Silo ye.*

*Di sîlwanê da axayê Sêsîyan Salo dide kuştinê û Kejê li xwe mehr dikî. Wexta kejê pêdihese Salo hetîya kuştine soranîya (xencer) axa digri derdikeve balqonê xwe di ser xincerê da davêjê û întîxar dikî.*

### **Salo ve Kejê**

[Yakışıklı, hiçbir kızı beğenmeyen Silvanlı Salo, Palu şehrinde Ferhan Ağa ‘nın, güzelliği dillere destan kızı Kejê’nin varlığından haberdar olur. Memleketini terk ederek Kejê için Palu’ya gider. Ferhan Ağa’nın huzuruna çıkarak selam verir. Ağa selamını alarak sorar:

- Kimsin, ne arıyorsun?
- İş arıyorum dayı.

Ağa, Salo’nun iş yapamayacağını, onun nazikliğinden anlar ve sorar:

- Çiftçilik, çobanlık yapabilir misin?
- Hayır. Sizin misafirlerinize ev içinde hizmet yapabilirim.

Ağa Salo’ya bir kahve yaptırır. Kahvesini beğenerek ev işlerini yapmak üzere kabul eder ve onu sever. Salo, Ağa’nın misafirlerinin hizmetçiliğini yapar. İlk ay Kejê’yi görmez. Kejê’yi görme hasretiyle gelen Salo, bir ay aradan sonra bir gün mutfak bölümüne geçerken Kejê’nin perdenin arkasından çıktığını görür. Göz göze gelen ikisi, Leyla ile Mecnun gibi birbirlerine vurulur ve hiçbir şey konuşmazlar. Salo evin diğer bölümlerinden birine geçer ve onun bütün bedenine bir elektrik geçer gibi olur. Sarsıntı geçirir. Ağa’nın yanında üç senesi geçer. Bu zaman zarfında Kejê’yi ya iki ya da üç defa görür.

Bir gün Palu şehrinin miri Kejê’yi oğluna ister ve götürür. Salo da o sırada dama çıkarak şöyle bir şarkı tütürür:

“Bir Cuma günü yapılan düğününü hatırlıyor musun?

Ata bindirip, ayaklarını eyere taktılar.

Seni, düğününe gelen kadınlara verdiler.

Bazıları “hayırsız, küçük gelin” dediler.

Bazıları da; yapmasaydı da başına gelmeseydi!” dediler.

Kejê'nin ardında Salo ağlayarak odaya girer ve Ağa'dan veda ister. Ağa: “Ne oldu Salo sana, nereye gidiyorsun?”

Salo:

“Yazıklar olsun sana ki, sen ağasın. Ben senden daha ağa idim. Misafirlerim seninkiden daha fazla idi. Üç yıldır Silvan'ı terk ettim. Örgülü kırmızı saçlı, ela gözlü Kejê için buralara kadar geldim. Bu, nazik halimle sana hizmetkârlık ettim. Sen; yedin, içtin hayvanlar gibi uzandın. Bir gün derdimi sormadın. “kimsin, nesin, kimin oğlusun, derdin nedir?” demedin.

Ağa: Salo bilseydim durumunu, Kejê'yi sana kurban ederdim.

Salo: “Defol ol ulan Ağa! Git oradan!” dedi ve memleketine gitti. Hayat Salo'ya zehir oldu. Birgün Salo romantik bir şekilde giyinerek Kejê'nin kapısından geçer. Giyimiyle ağayı satın alır da satmaz. Balkonda Kejê ile oturan eşi, Kejê'ye:

“Üç dört defadır kapımızdan gelip geçen bu genç kim acaba? Bizim buralarda böyle giyimli genç yoktur!”

Kejê: “Bu genç babamın hizmetkâridir. Öyle makul, öyle namuslu, öyle şerefli, öyle ağadır ki görülmemiş biridir.”

Eşi: “Öyleyse benim atımın seyisi olsun.”

Salo'yu çağırırlar, Salo gelir.

- Buyrun ağam beni istemişsiniz.
- Eşim seni çok methetti. İstiyorsan gel atımın seyisliğini yap.

Salo bir kere yıldırım aşka çarpılmış. Kejê'ye olan aşkı için, ağa ne derse yapmayı göze alır ve ağanın teklifini kabul eder. Bir yıl boyunca ağaya seyislik yapar. Ancak yine de Kejê'ye aşkını ilan etmez, Kejê de ona...

Salo bir gün Kejê'nin harem odasına girer. Bakar ki Kejê namazda! Elleri göğze açık dua etmektedir. Kejê'nin karşısına geçer ve seslenir:

“Ey sarışın, ey sarışın.! Sabah namazında ellerini Allaha açmış, boynunu bükmüş gözyaşı dökerek dua mı yoksa beddua mı ediyorsun? Ne dediğini ben de anlamıyorum. Ben Palu şehrinin Haşhaşı Salo'yum. Beni kaç yıldır at seyisi yapmışsın. Aşkından beni sağır ve sersem etmişsin. Haydi, gel gidelim Kejê, konağımız uzaktadır.”

Kejê:

“Lo Salo, lo Salo.

Gözünden kara sular aksın.

Egallı örgüllü saçlarıma dolanasın.  
 Sabah güneşi bizi aydınlattı  
 Sabahyıldızı bizi beyazlattı.  
 Üç yıl köpek gibi babama hizmetkârlık yaptın.  
 Bir yıldır Palu mirinin oğlu köpek kocama seyislik yapıyorsun.  
 Kara sular gözümünden aksın ki;  
 Eğer gönlün bende var ise...  
 Bunca senedir çekirgeler mi dilini yemişti de bana söylemedin!

Salo:

Lê Kejê, lê Kejê!  
 Sabah güneşi bizi aydınlattı.  
 Sabahyıldızı etrafımızı beyazlattı.  
 Üç yıl köpek babana hizmetkârlık yaptım.  
 Bir yıldır da Palu mirinin oğlu köpek kocana seyislik yapıyorum.  
 Kara sular gözünden aksın.  
 Gözüm o ince boyuna iliştiğinde aklım durur.  
 Bakışlarından utanırdım.

Kejê:

Kalk lo Salo.  
 Her zamanki gibi kahverengi takımını giyin.  
 Kara sular gözünden aksın.  
 Gönlün bende varsa, kalk ve beni götür.  
 İkimizin de bu durumu daha fazla yankı yapmasın.

Salo:

Kejê, ben deli Salo'yum.  
 Yeşil ağızlı kılıç sahibiyim.  
 Gergin Abdi Paşa gillerdenim.  
 Köstek ve zincirleri koparıyorum.  
 Bugün ya kellemi cellatlara kaptırırım  
 Ya da senin ellerinden tutup kaçıtırırım.

Salo ile Kejê arasında bu diyalog geçerken, tam o sırada Kejê'nin eşi gelir. Salo kaçar, Kejê yakalanır ve katıksız (yemeksiz) bırakılacak bir şekilde yedi kilitli bir zindana atılır.

Salo, demirci olan bir arkadaşına gider, hapis kapılarına uygun anahtarlar yaptırır. Gece yarısı kapıları açar. Yirmi dört saattir elleri ve ayakları bağlı bırakılmış bir şekilde duran Kejê'yi görünce seslenir. Kejê gözlerini açar ve binlerce yaş dökülür gözlerinden. Salo, ayaklarını çözer ve onu kaçıtır. O gece Kejê'yi, 70-80 yaşlarında üç eşi olan Çermik ağası Hasan Ağa'nın evine götürür. Bir hafta Hasan Ağa'nın evinde kalırlar.

Bir gün Hasan Ağa, dışardan abdesten dönerken Kejê'yi kapıda görür. Kejê'nin güzelliği ve boynundaki altınları ağanın gözlerini kamaştırır. Ağa orada bayılır, yere yığılır. Kejê, "Amca, amca!" diye bağırır. Ancak ağadan bir ses çıkmaz. Kejê ağanın ayaklarından çekerek içeriye götürür. Ağa ayıldığında, kapıdaki bayanın kim olduğunun cevabını alır. Hizmetkârlarını çağırır ve Salo'nun zindana atılmasını emreder. Böylece kendisi de Kejê ile evlenir.

Zindana atılan Salo, ağaya yazdığı mektubunda şunları der; "Sen ağasın! Yaptıkların şanına yakışmaz. Beni bırak. Kejê'yi de bana ver. Biz köyün altına girince adamlarını yolumuza gönder. Kejê'yi alacaksan da böyle al benden!"

Ağa, Salo'nun bu teklifini kabul eder. Salo'yu zindandan çıkartır. Yedirir, Kejê'yi de ona teslim ederek salıverir. Salo Kejê'nin elinden tutarak gider. Köyün altına geldiklerinde, Ağa'nın yirmi atlı adamı bunlara pus u kurar. Salo fırsatını bulup kaçar. Kejê'nin ellerinden ve saçlarından tutarak yerden sürüklerler. Bu sırada Kejê seslenir; "Gitme Salo... Gitme! Örgülü saçlarıma dolanasın ki gitme. Almışlar beni; cebren üç eşli 70-80 yaşlarında bir ihtiyara götürüyorlar. Gideceksen de sendeki silahlardan birini bana at öyle git." Salo'yu yiğitlik damarı tutar:

"Ben Salo'yum, Deli Salo!

Yeşil ağzı kılıç sahibiyim.

Bugün Hasan Paşa ve yirmi atlı adamı öldürüp

İnce beline ve saçlarına dolayacağım."

Salo döner, yirmi atlı adamı öldürür. Kejê ile beraber her biri bir ata biner ve memleketi Silvan'a doğru yol alırlar.

Silvan’da hangi ağanın evine gittiyse, ağa Kejê’ye göz koyar. Silvan’da evine gittiği üçüncü ağa, Salo’yu öldürür. Kejê bunu duyunca ağanın kılıcını alır, balkona çıkarak kendini kılıcın üzerine atarak intihar eder] (Karasu vd., 2007: 31-39).

### 3.2.1.2. Stran

Stran hemen hemen tüm yörelerde dengbêjlerin belirli bir ezgi ve ritme bağlı olarak seslendirdiği herhangi bir ürün anlamında kullanılmaktadır. Buna bağlı olarak kilam gibi tür adları oluşturulurken de stran kelimesinden faydalanılır. *Stranên mêrxasî*, *stranên dilan* gibi adlandırmalar yapılmaktadır.

### 3.2.1.3. Lawik

Bazı yörelerde *stranên dilan*, *kilamên dilan*, *goran* da denilmektedir. Hacimce uzun olup aşk, ayrılık, sevda konulu eserlerdir. Kimi *lawik*larda aşk ve çatışma bir arada yürütülür. Ancak esas olarak aşk konusu işlenmektedir. Konu olabildiğince detaylı anlatılır. Dengbêjlik geleneğinde *şer*lerden [kahramanlık şarkılar] sonra en çok işlenen türdür.

Bentlerde dize sayısı standart değildir. Dizeler arasında ölçü bulunmamakta ancak kafiye bulunmaktadır. Dengbêj Karapetê Xaço’nun seslendirdiği ünlü “Lawikê Metînî [Metina’lı Genç]”, *lawika* güzel bir örnek oluşturmaktadır.

#### *Lawikê Metînî*<sup>30</sup> [Metînalı Genç]

*Lê lê dayîkê, heyranê de tu rabe*  
*Bi xwe ke, bi Xwedê ke roja şemiyê*  
*Serê min bişo û xemla min li min bike*  
*Bisk û tev morîkan li ber enîka min de çêke*  
*Hey lê lê lê lê de hey lê lê lê hey lê lê lê hey delaleê*  
*Heval û hogirên me çûne mexrûbî Şêxa*  
*Tewafîka di gelîyê kûr de*  
*Keçik digo; lê lê dayik heyranê*

<sup>30</sup> Lawikê Metînî: “Lawik”; oğul, oğlan demek, Metînan ise hem bir bölge hem de bir aşiret ismidir. Kasetten deşifre Canser Kardaş çeviri Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

*Bişîne pey Lawikê Metînî delalî malê*  
*Bila bêye nava sîng û berê min keçikê*  
*Heke tê min dixwazê bila bê min bixwaze*  
*Heke tê min direvînê bila bê min birevînê*  
*Heke min narevîne sibe wê min bi rê kin*  
*Hey lê lê lê lê lê de hey lê lê lê hey lê lê lê hey delaleê*  
*Ay felekâ me xayîn e*  
*Wele ma dixapînê*  
*Me re nayê domê, hey domê*

[Ah hayran kurban olduğum anam  
 Hadi kalk Allah aşkına bu cumartesi gününde  
 Başımı yıka, süslendir beni  
 Alnımı perçem ve boncuklarla beze  
 Ah anam...  
 Arkadaş ve dostlarımız Mexrûbî Şêxaya gitmişler  
 Derin vadinin tavafındalar  
 Kız der ki; ah hayran olduğum anam  
 Evinin yiğidi Lawikê Metînî'ye haber salın  
 Gelsin de koynuma, göğsüme dalsın  
 Beni isteyecekse istesin  
 Kaçıracaksa da kaçırırsın  
 Kaçırılmayacaksa yarın yolcu edecekler beni  
 Ah anam...  
 Felek bize hain  
 Bizi kandırır da terk eyler]

*Lê lê dayîkê heyranê*  
*Kanîkê me şêxan û mîran li wî hemberî*  
*Keçik dibê dayîk heyranê*  
*Bişîne pey Lawikê Metînî delalî malê*  
*Bila ji nîvê şevan û pêştir*  
*Bê nava xan û xetê min gerdênê*

*Herê devê xwe têxê boxazî qirikê*  
*Nava hilî mircan û morîkê min re dînê*  
*Heta devê te bigîhêjê*  
*Binê qulpê guharê min ê heyderî*  
*Hey lê lê lê lê lê de hey lê lê lê lê hey lê lê lê lê hey delaleê*  
*Ay felekâ me xayîn e*  
*Wele ma dixapînê*  
*Mere nayê domê, hey domê*

[Ah hayran olduğum anam  
 Şeyh ve beylerimizin pınarları karşıda  
 Kız diyordu ki; ah hayran olduğum anam  
 Evinin yiğidi Lawikê Metînî'ye haber salın  
 Gelsin gece yarısından sonra  
 Cennet gibi mekân gerdanıma  
 Ağzına alsın boğazımı  
 Ben divanenin boncuk ve mercanlarını arasına  
 Ağzı alabildiği kadar  
 Haydari küpelerimin kulpuna kadar  
 Ah anam...  
 Felek bize hain  
 Bizi kandırır da terk eyler]

*Lê lê dayîkê heyranê*  
*Kanîkê me şêxan û mîran çendî bi rêz in*  
*De dibê qizê me derketin şengzerî ne*  
*Bûkên me li meytanê firêzê*  
*Keçik dibê dayik heyranê*  
*Bişînê pey Lawikê Metînî delalî malê*  
*Heke tê min dixwazê bila bê min bixwaze*  
*Heke tê min direvînê bila bê min birevînê*  
*Heke min narevîne sibê wê min biguhêzin*  
*Hey lê lê lê lê lê de hey lê lê lê lê hey lê lê lê lê hey delaleê*

*Ay felekâ me xayîn e*

*Wele ma dixapînê*

*Mere nayê domê, hey domê (Dengbêj Karapetê Xaço, Lawikê Metînî)*

[Ah hayran olduğum anam

Biz şeyh ve beylerin pınarlar ne kadar da sıralı

Kızlarımız göz alıcı çıkar

Gelinlerimiz selvi boyludur

Kız diyordu ki; ah hayran olduğum anam

Evinin yiğidi Lawikê Metînî'ye haber salın

Gelsin de koynuma, göğsüme dalsın

Beni isteyecekse istesin

Kaçıracaksa da kaçırsın

Kaçırmayacaksa yarın yollayacaklar beni

Hey anam...

Felek bize hain

Bizi kandırır da terk eyler]

Dengbêj Şeroyê Biro'nun *Hekîmo* adlı lawıkı çok tanınan parçalardandır. Bu lawık da iki bentden oluşmaktadır. Standart bir ölçü bulunmamakta ancak çok sağlam olmasa da kafiyeler bulunmaktadır.

### **Hekîmo**<sup>31</sup>

*Werî bê Hekîmooo*

*Hekîm bi Xwedêkî, Xwedê dihebînî, bes e tu yê bi ser mi rabi kî nazî*

*Yahêê ya hêê ya hêêbikînazî*

*De tu were melheme kêçê keji birînê birîndarê mala bavêmin re*

*Ji dûvê elikan, ji donê zeytê, ji koka darê mîrcanî*

*Ax bextê te me Esmerê bîne şîrê teyrê bazî*

*Esmerê bîne şîrê teyrê bazî*

*Ez ê pêşkeşî hekîmê xwe kim, mal û halê dinyalîkê, zêrê sere van pîrekan*

*Heke ji te re peyda nekir liber deste xwedê ehdû qerar be*

<sup>31</sup> Kasetten deşifre Canser Kardaş, çeviri Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

*Ez ê pêş keşî hekîmê xwe bikim çiftê zer memikên qerqaşî bi nazî,  
Evdalim evdalim evdalim evdalim evdalim evdalim evdalim neminim nemînîm.  
Ax hekîmo bextê te me, birîndarê mala bavê min xedar in neêşîne.*

[Ey hekim!

Hekim Allah'ını seversen ve Allah aşkına yeter artık bana naz ettiğin

Ah... ah...

Gel de babamın evindeki yaralıların yaralarına bir merhem yap

Dağ keçisi kuyruğundan, zeytinyağından, mercan ağacının kökünden

Kurban olduğum Esmer, hadi kuş(doğan) sütü getir!

Hadi kuş sütü getir!

Hekimimize ikram edeceğim dünya mal mülkünü, bu kadınların başlarındaki altınları

Eğer sana bulmazlarsa Allah adına yeminler olsun ki

Hekimime her iki taze göğsümü açacağım nazlıca

Zavallıyım, kalmayayım ah...

Ah hekim bahtına düştüm, baba evimin yaralıları ağırdır, incitme onları.]

*Werî bê hekîmooo*

*Hekîm mîrê xwedi hebînê tê qutiya dermana ji wî alî hildî bêyî vî alî*

*De ya yê ya yê ya yêbînê vî alî*

*De tu were melhemekê çeke ji birînê birîndarê mala bavêmin re.*

*Ji dûvê elikan, ji donê zeytê, ji koka darên mircanî*

*Ax bextê te me Esmerê bîne şîrê teyrê bazî*

*Esmerê bîne şîrê teyrê bazî,*

*Ez ê pêşkeşî hekîmê xwekim, mal û halê dinyalîkê, zêrê sere van pîrekan*

*Heke peyda nekir, ehd û qerar be*

*Ez ê pêşkeşî hekîmê xwe bikim çiftê zer memikê çerdeh salî*

*Evdalim evdalim evdalim evdalim evdalim evdalim evdalim nemînîm*

*Ax hakîmo bextê te me birîndarê mala bavê min xedar in neêşîne. **Şeroyê Büro***

[Ey Hekim!

Hekim Mirimizin hatırı varsa derman kutusunu sen o yandan bu yana getir

Ah...ah...

Gel de babamın evindeki yaralıların yaralarına bir merhem yap

Dağ keçisi kuyruğundan, zeytinyağından, mercan ağacının kökünden

Kurban olduğum Esmer, hadi kuş(doğan) sütü getir!

Hadi kuş sütü getir!

Hekimimize ikram edeceğim dünya mal mülkünü, bu kadınların başlarındaki altınları

Eğer sana bulmazlarsa yeminler olsun ki

Hekimime on dört yaşındaki sarı göğüslerimi ikram edeceğim

Ah zavallıyım, kalmayayım...

Ah hekim bahtına düştüm, baba evimin yaralıları ağırdır, incitme onları.]

### 3.2.1.4. Şer

*Stranên Mêranî* [yiğitlik şarkıları], *kilamên mêrxasî* [yiğitlik şarkıları], *kilamê siwaran* [yiğitlik-süvari şarkıları], *kilamê Şeran* [savaş şarkıları], *delal* da denilmektedir. Konusu aşiretler/aileler arası kavga ya da otorite ile yaptıkları savaşlardır. Şerlerde esasen kahramanlıklar anlatılmaktadır. Anlatım ağıt edasıyla yapılır. Bazı şerler aşiret ve aşiret reislerini övmek amacını taşımakta bazılarında ise toplumun tamamını etkileyen olaylar anlatılmaktadır. Şer hangi amaçla üretilmiş olursa olsun icra edildiğinde toplumda saygı uyandırır. Genel olarak divanlarda seslendirilir.

Konusunu tarihsel olaylardan alan şerlerin nerdeyse tamamı ağıt şeklindedir. İçinde acı, keder, moral bozukluğu, dram ve trajedinin yanı sıra yer yer sevinç, yiğitlik, mertlik hatta ihanetlikle suçlamaları da kapsamaktadır. Bu şerler genellikle kalmayayım, fermandır, ben kalmayayım, ağam, makul bey, vay bana, ah bana, ey oğul, vay, garibim<sup>32</sup> vb. hüznün çağrıştıran nidaların uzatılarak ya da tekrar edilip söylenmesiyle başlar.

Reso'nun "Sağır Seyithan'ın Çatışması/Kavgası"<sup>33</sup> adlı şerinde (Hey Ağao), Şakiro'nun "Ferzende Beg" adlı şerinde (Ağao hey li min) ve Mirado'nun "Yunus'un Oğlu Ali'nin Çatışması/Kavgası"<sup>34</sup> adlı şerinde (Firmana-6 kez) ile başlamaktadır.

<sup>32</sup> *Nemînim, Firmana-Fermana, Ez nemînim, Ağao, Maqûlo, Wey li min, Ax li min, Lo lawo, Weylo, Mala minê, Dayê daye;* Kalmıyayım, fermandır, ben kalmıyayım, ağam, makul bey, vay bana, ah bana, Ey oğul, vay, garibim

<sup>33</sup> *Şerê Seyîdxanê Kerr:* Sağır Seyithan'ın Çatışması/Kavgası

<sup>34</sup> *Şerê Mala Eliyê Ünis:* Yunus'un Oğlu Ali'nin Kavgası

Tarihsel olayları anlatan *şer*lerin nerdeyse tamamında bu tür bir başlangıçla giriş yapmaktadır.

*Şer*lerde genellikle kahraman, kendi ismi ile beraber ya çocuklarından biri, babası, annesi ya da onu özel kılacak bir isimle verilmektedir. “Ferzende Beg” için “Elfezyanın Babası<sup>35</sup>”, Elîke Battê *şer*inde “Muhammed ve Nezirin Babası<sup>36</sup>”, Resoyê Gopala'nın söylediği “Sağır Seyithan'ın Kavgası”, Seyîdxan için “Selhattin'in Babası<sup>37</sup>” şeklinde adlandırma vardır. Şerê Ferzende Beg'de diğer *şer*lerden farklı olarak kahramana onun atının adı kullanarak “Aznavurun Süvarisi<sup>38</sup>” şeklinde hitap edildiği görülmektedir. Bu şekilde kahramanı ön plana çıkarmak dengbêjlik geleneklerinden biridir.

*Şer*lerde kahraman durumundaki baş kişinin ölümü için de duyulan üzüntü, kalıp sözcüklerle dile getirilmektedir. “Onun ölümüne öyle üzüldüm ki”, “Sen ölecek adam değildin”, “Sen yiğit idin”, ve “Ölümün öyle bir keder verdi ki”<sup>39</sup> gibi üzüntü belirten ifadelerden sonra mutlaka onun ölümünü de anlatırken vuruşarak ve yiğitçe hayatını kaybettiğini ifade edilir. Seid Axayê Ciziri'nin Elikê Bettê'nin Âlika Aşireti ile girdiği bir çatışma üzerine yaptığı bir “*şer*” aşağıda gösterilmiştir.

#### **Şerê Elikê Bettê û Alika<sup>40</sup> [Elikê Bettê'nin Alika Aşireti ile Çatışması]**

*Ax lê lê lê lêê nemînim lê lê nemînim lê lê nemînim.*

*Ax ez ê li axa mîrata Digur im bikevim, yadê hafek(devera rast) lê bigenim.*

*Lê çawa dengê qongiriyê li mala Êlo. Dengê çapliyêli mala Hêcî*

*De dengê hêdiya paşî dibêje: “ez kurê Henê Heydo”*

*Dengê pêşiya yê paşiyê xwedê dizane Mûsayê Fatimê*

*Li semyanî Dêran, Zinarexê xwedê dizane geremare diğerin*

*Tiliyê hêdiya paşyan û pêşyan bila ji te re lêbide nanê bigenim*

*Derbeke lêdana Mûsayê Fatimê semyanî Dêra Zinarexê*

*De kuştin bavê te qir û jaran, heyfa me tê li xortê miradî*

<sup>35</sup> *Bavê Elfezya*: Elfezyanın Babası

<sup>36</sup> *Bavê Mihemed û Nezîr*: Muhammed ve Nezirin Babası

<sup>37</sup> *Bavê Silhedîn*: Selhattinin Babası

<sup>38</sup> *Siwarê Aznavur*: Aznavurun Süvarisi

<sup>39</sup> *Heyfa min tê kuştina...*: Onun ölümüne öyle üzüldüm ki, *Tu ne yê mirinê bûyî*: Sen ölecek adam değildin, *Tu xweşmêr bû*: Sen yiğit idin, *Heyfa min tê wê heyfê*: Ölümün öyle bir keder verdi ki

<sup>40</sup> Kasetten deşifre Canser Kardaş çeviri Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

*Evdalporî birin lo lo maqûlo kuştin êrîşa li ewilî*

[Ah ben ölem ah ben ölem

Ben virane Digur topraklarında düşerim ki ekin düzlüğüdür

Nasıl da Kontrinin sesi Elo'nun, çaplının sesi Hacı'nın evlerinden yankılanır

İlk gelen ses yavaşça mırıldanarak der: "Ben Henê Heydonun oğluyum"

Arkasından gelen ses, Fatimin oğlu musaya ait olmalı

Dêran mevkisinde allah bilir ki bir talanın peşindeler

Ön ve arkadakilerin elleri bir şeyleri almaya muktedir

Dêra Zinarexê'nin önderi Musayê Fatimê yedi darbeyi

Ama babanı öldürdüler barbar ve rezilller ki nasıl genç ömrüne vermediler onu

Alıp götürdüler ve ilk darbede öldürdüler yiğidi]

*Lo lo lo loy maqûlo çawan kuştin êrîşa li ewilî*

*Ez ê bikevim wê heyfê ku weke mala cotên xatûnan*

*Li emrê dilê min pir zorî, pê re koşk û dîwanxan û dê biderî*

*Ax de lê lê nemînim lê lê nemînim lê lê nemînim lo lo dêrano*

[Ah nasıl da düşürdüler yiğidi ilk saldırıda

Hatunun evi misali bir yakarışla

Genç ömrüme zor gelir, köşk ve divanhaneşinden mahrum olanlar

Ah ben ölem ah ben ölem]

*Lo lo lo loy dêrano dibe ez ê li nava mîrata Digurê şevî cem civata li dar e*

*Nebiyê Xêra Cinet e. Kurê mala Singan û Dewran e...*

*De çawa diçe û tê Eliyê Remo heya qeza Midyadê, dergehê Misêbînê de*

*Fermana siltanê Dêrikan, fermanekî pir giran e*

*Evan xortan li nav hevdu dane. Xwedê dizanê vê sibê pence romî ne. Talanê şeş gundan e.*

*De lêke Şemûnê Henê bavê Korê li wî hewar e.*

*Erê bavê mino dest hilînin. De rojê qewimandinê rojê kurê bavan û betlan(fêris, mêr) e*

*Tiliyên xwe dikêşin li dewletê biçapliyan e. Eskerê Eliyê Betê hingê dane erdê.*

*De lo lo maqûlo bi Xwedê ji hesaba çil û çaran*

*De lêke li bavê Korê wî hewar e.*

*Bavê mino wilo dest hilînin, de rojê qewamindinê bi Xwedê rojê me mêran e.*

[Ah Dêranlı diyor ki ben virane Digur'da geceleyin kurulmuş divandayım

Cinet Xêranın torunu, Singan û Devran ailesi çocuğu

Nasıl da gidip gelir Eliyê Remo Midyat kazasından Nusaybin kapılarına kadar

Dêran sultanının fermanı, acımasız bir fermanıdır

Bu gençleri birbirine düşürmüşler. Allah bilir bu sabah elli askerle altı köyü talan edecekler

Hadi Korê babası Şemûnê Henêyi haber salın

Haydi yiğitlerim direnin, böyle hadiseli günler için vardır yiğit babaların çocukları

Çaplılarıyla buyruk olana kafa tutarlar, o kadar Elikê Bettênin askerlerini yere serdiler ki

Hey yiğidim valla en hafifinden kırk dört ederler

Haydi Korênin babasına yardım çığlığını ulaştırın

Haydi, yiğitlerim direnin, böyle hadiseli günler vallahi de biz yiğitlerin günüdür.]

**Seid Axayê Cizirî (Seidê Hemo)**

### 3.2.1.5. Dîlok

Kutlamalarda, düğünlerde ve eğlencelerde söylenir. Genel olarak dîlokler ölçülü ve kafiyelidir. Hece sayısında kesin bir standart olmamasına rağmen dîloklerin çoğunda 7'lik hece ölçüsü kullanıldığı görülmektedir. Bentlerdeki mısra sayısı standart değildir. Örneğin Miradê Kinê'nin seslendirdiği "Ayselê" adlı dîlok dört bentten oluşmaktadır. Birinci bent 12 dize, ikinci bent 13 dize, üçüncü bent 7 dize dördüncü bent ise 11 dizeden oluşmaktadır.

*Ayselê<sup>41</sup>*

*Lê neman lê Ayselê*

*Lê neman lê Ayselê*

**Aysel**

Ah aman ah Aysel'im

Ah aman ah Aysel'im

<sup>41</sup> Kasetten deşifre ve çeviri Canser Kardaş

*Çavreşê çav bi zerê*

*Çavreşê çav bi zerê*

*Nazikê giroverê*

*Wa memika virde werê*

*De lêlê lê Ayselê*

*Li derbamin nanerê*

*Herkesî re dikenê*

*Ma çima tu limin nanerê*

*De lêlê lê Ayselê*

*Wer lêlê wa Ayselê*

*Aysel keçka gundî ye*

*Aysel keçka gundî ye*

*Kinek e, efendiye*

*Bimeşa bajarîye*

*Biçavê xwe dîtiye*

*Tenê tenê meşiya*

*Hedî hedî hatiye*

*Ramûsanek bidemin*

*Guneh stûyê hemiya*

*De lêlê lê Ayselê*

*Bi xelkê re dikene*

*Lê çima limin nanerê*

*De lêlê wa Ayselê, wa Eyselê*

*Aysel çavê te zere*

*Aysel çavê te zere*

*Xebereke min hebû*

*Min divabû bînim ji te re*

*Min divabû bêjim ji te re*

*Wer lêlê were lêlê*

*Ax wer lêlê wa Ayselê*

Kara ve sarıgözlüm

Kara ve sarıgözlüm

Nazik ve tombulum

Getir o memeleri bu yana

Ah aman ah Aysel'im

Bakmazsın sen bana

Gülersin herkese de

Niye bakmazsın bana

Ah aman ah Aysel'im

Vah aman vah Aysel'im

Aysel'im köy kızı

Aysel'im köy kızı

Kısadır ve efendi

Yürümesi şehirli

Gözümle gördüm onu

Yalnız başına yürüdü

Yavaş yavaş gelmişti

Bir öpücük ver bana da

Günahı herkesin boynuna

Ah aman ah Aysel'im

Herkesle gülersin

Niye bana yüz çevirmezsin

Ah aman ah Aysel'im, ah Aysel'im

Aysel sarıdır gözlerin

Aysel sarıdır gözlerin

Bir sözüm var diyecek

Sana yetiştirmek isterdim

Sana söylemek isterdim

Vah aman vah Aysel'im

Ah aman ah Aysel'im

<i>Min dîtî li çarçiyê</i>	Gördüm onu çarşıda
<i>Min ditibû li çarçiyê</i>	Görmüşüm onu çarşıda
<i>Kinekê efendiyê</i>	Efendi ve de kısa
<i>Bi wa meşên bajariyê</i>	O şehirli adımlarıyla
<i>Kinekê efendiyê</i>	Efendi ve de kısa
<i>Ramûsanek bide min</i>	Bir öpücük ver bana da
<i>Guneh stûyê hemiyê</i>	Günahı herkesin boynuna
<i>De lêlê wa Ayselê</i>	Ah aman ah Aysel'im
<i>Wer lêlê wa Ayselê</i>	Vah aman vah Aysel'im
<i>Çima tu li xelkê dinerê</i>	Niye bakarsın herkese de
<i>Maçima tu bal min nanerê</i>	Bakmazsın benim yöne
<i>De lêlê wa Ayselê</i>	Ah aman ah Aysel'im
<i>Wer lêlê wa Ayselê</i>	Vah aman vah Aysel'im

Yine aynı şekilde “Edlê” adlı başka bir dîlok da aşağıda gösterilmiştir. Ölçü ve kafiyede bir düzen bulunmakta, ancak bent sayısı ve bentte bulunan dize sayısı da farklıdır. Yedi bentten oluşan “Edlê” adlı *dîlok*'un her bendi sırayla 4/4/3/4/4/2/3/2 mısradan oluşmuştur.

#### **Edlê<sup>42</sup>**

*Edlê rabe sibe ye,  
De lê rabe sibe ye,  
Dengê dîka qube ye,  
Çaxê nimêja te ye.*

*Hewar, wey lo lo weylo,  
Edlê çûbû qirşika,  
Bû şiqşiq şimika  
Radimûsim zer memika.*

*Navê Edla min Fato,*

#### **Edlê (Adile)**

Edlê uyan sabahtır  
Hadi kalk sabahtır  
Horoz sesleri gürdür  
Senin namaz vaktindir

Havar vay bana vay bana  
Edlê çalıya gitmişti  
Terlik şakırtısı geldi  
Öperim o sarı göğüsleri

Edlêmin adı Fato'dur

<sup>42</sup> Çeviri Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

*Kemer pişte toqato,  
Paşa rabû ji welato.*

Sirtında kemer tokalı  
Paşa yurttan çıktı

*Navê Edla min Zîn e,  
Kemer li pişt e zêrîn e,  
Paşa xêrê nebîne,  
Edlê ji min distîne.*

Edile'min adı Zîn'dir  
Sirtında kemer altından  
Paşa hayır görmesin  
Edile'yi benden alır

*Hewşa dêrê razaye  
Min pihînek lê daye,  
Ji xewka şîrîn banz daye  
Xencer li şûnê maye*

Kilisenin avlusunda yatmıştı  
Bir tekme atmıştım ona  
Tatlı uykusundan fırlamıştı  
Unutmuştu hançeri almayı

*Ne tu bî, ne xencer bî,  
Xencer ber pişt te bî.*

Ne sen ol ne de hançer  
Hançer sirtında olsun

*Her nayê, nayê, nayê,  
Êvara Edlê nayê,  
Te dikûjim, were rayê*

Ah gelmez de gelmez  
Akşamdır Edile gelmez  
Öldürdüm seni yetişmez

*Hewar wey lo, lo, wey lo,  
Hewar wey lo, lo, wey lo*

Havar vay vay havar  
Havar vay vay havar (*Cindî-Evdal, 2008:*

513).

### 3.2.1.6. Lawij/Lawje:

Laya, laja olarak da adlandırılan *lawij* dini içerikli ürünlere verilen addır. Yezidi dinine ait dini metinlere 'beyt' denilmekte daha çok İslam ile ilgili olanlar ise kaside olmasa dahi kaside olarak adlandırılmaktadır.

Örneğin Şeyh Selhaddin Korkutata (1925-1996) tarafından oluşturulan ve icra edilen "Dilo Rabe [Ciğerim Kalk]" adlı lawje tamamen dengbêjlik ürünü çerçevesinde kabul edilmekte ve günlük konuşma dilinin bütün özelliklerini net bir şekilde göstermektedir.

**Dilo Rabe**

*Dilo rabe, dilo rabe*  
*Xew şîrîn e, safî nabe*  
*Şev giran e, derbas nabe*  
*Dilo rabe, derd giran e*  
*Şev giran e, derbas nabe*  
*Dilo rabe, derd giran e*

*Derd hene, bêheseb e*  
*Zulum tune, hesab nabe,*  
*Dilo rabe, derd giran e.*  
*Zulum tune, hesab nabe,*  
*Dilo rabe, derd giran e.*

*Derd grane, zelal nabe,*  
*Birîn kûre, xuya nabe,*  
*Hekîm tune, çare nabe,*  
*Dilo rabe, derd giran e.*  
*Hekîm tune, çare nabe,*  
*Dilo rabe, derd giran e.*

*Dilo rabe, towbe tu girtî yî*  
*Hesabê re, tu rewî yî*  
*Tedbîr nebe, feqîr tu yî*  
*Dilo rabe, derd giran e.*  
*Tedbîr nebe, feqîr tu yî*  
*Dilo rabe, derd giran e.*

*Dilo rabe, towbe bike,*  
*Ji gunahan, acîz bike,*  
*Saliha min, hasil bike,*  
*Dilo rabe, derd giran e.*  
*Hasil amel, hazir bike,*  
*Dilo rabe, derd giran e.*

**Yürek kalk**

*Ciğerim kalk, ciğerim kalk!*  
*Uyku tatlıdır çözülmüyor.*  
*Gece ağırdır geçmiyor.*  
*Ciğerim kalk, ciğerim kalk!*  
*Gece ağırdır, geçmiyor*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır.*

*Dertler var hesapsızdır.*  
*Zulüm sınırsızdır hesaplanmaz.*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır.*  
*Zulüm sınırsızdır hesaplanmaz.*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır.*

*Dert ağırdır, çözülmüyor.*  
*Yara derindir, görünmüyor.*  
*Hekim yoktur, çare olmuyor.*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır.*  
*Hekim yoktur, çare olmuyor.*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır.*

*Ciğerim kalk sen tövbe etmişsin.*  
*Hesaptan sen kaçmışsın.*  
*Tedbir olmazsa fakir sensin.*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır.*  
*Tedbir olmazsa fakir sensin.*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır.*

*Ciğerim kalk, tövbe et.*  
*Günahlarından arın.*  
*İyi uğraşta bulun.*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır.*  
*Düşündükleri yap hazırla.*  
*Ciğerim kalk, dert ağırdır!*

*Xelas nabî, ji dinyayê,  
Venagere ji ukmayê,  
Îlm û xeber ji te nayê,  
Dilo rabe, derd giran e.  
Îlm û xeber ji te nayê,  
Dilo rabe, derd giran e.*

*Ey Selîmo, dilo rabe fîrset heye,  
Li pêşîya te cennet heye,  
Miteh nebî agir heye,  
Dilo rabe, derd giran e.  
Miteh nebî agir heye,  
Dilo rabe, derd giran e.*

*Eger jê ra xizmet bikî  
Tu qebra xwe rohnî bikî  
Şehn û şeref rohnî dikî  
Dilo rabe, derd giran e.  
Şehn û şeref rohnî dikî  
Dilo rabe, derd giran e.*

*Miteh nebî agir heye,  
Ihsan tune ji ukmaye,  
Şewqet û rehmet pêde nayê  
Dilo rabe, derd giran e.  
Şewqet û rehmet pêde nayê  
Dilo rabe, derd giran e.*

*Selahadîn pir hazir e  
Ger tu pîf bikî, erdê te ye.  
Muhtacê zana wî ye,  
Dilo rabe, derd giran e.  
Muhtacê zana wî ye,  
Dilo rabe, derd giran e.*

**Şeyh Selhattin Korkutata** (Karasu vd., 2007: 45-46)

Dünyadan kurtuluş zordur.  
Ukmadan dönüş olmaz.  
İlim ve haber senden gelmiyor.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır.  
İlim ve haber senden gelmiyor.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır!

Ey Selim kalk fırsat hala var.  
Önünde cennet vardır.  
Muteh olmazsa ateş vardır.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır.  
Muteh olmazsa ateş vardır.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır.

Eğer O'na hizmet edersen,  
Sen mezarını aydınlatırsın.  
Şan ve şerefini sonuçlandır.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır!  
Şan ve şerefini sonuçlandır.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır!

Muteh olmazsa ateş vardır.  
İyilik yok ukmadan.  
Şefkat ve rahmet bulunmaz.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır!  
Şefkat ve rahmet bulunmaz.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır!

Selahattin çoktan hazır.  
Eğer üflersen dünya senindir.  
O'nun bilgisine muhtacız.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır.  
O'nun bilgisine muhtacız.  
Ciğerim kalk, dert ağırdır.

Uzun süre tasavvuf erbabına Melayê Cizîrî'den (Molla Ahmed Cezeri), Ahmedê Xanî'den, Seyd Eliyê Findikî'den kasideler okuyan Seyid Beşir Doru (1934-1996) bir süre sonra bu şairlerden etkilenerek kasideler yazmıştır/okumuştur. Kasideden ziyade beyt olarak adlandırılan bu şiirler şekil olarak kasideden farklı olmasına rağmen halk tarafından kaside olarak bilinmektedir.

*Beşîr rabe, tu uzlet ke*

Beşir kalk köşene çekil<sup>43</sup>

*Ji însanan tu xelwet ke*

İnsanlardan az ayrı kal

*Ji bo Rebê xwe xizmet ke*

Rabbin için hizmet yap

*Ji bona roja lîqayê*

Lika günü hatırı için

*Çikû her çî nekit uzlet*

Çünkü kim ki çekilmese uzlete

*Li însanan nekê xilwet*

İnsandan az ayrı kalmazsa(halvet)

*Ji Xwedê ra çî bê xizmet*

Allah'ın ondan istediği hizmet

*Vî zemanî ji wî nayê*

Gelmez elinden bu devirde

*Çî zemanek terbela ye*

Nasıl da tarumar bir hayattır

*Têr jî derd e, kê m dewa ye*

Tokluk derttir, az devadır

*Kî cahil e, kî mela ye*

Kim cahildir, kim imamdır

*Nasîna wan ji te nayê*

Onları tanımana aklın ermez

*Hinik cahil j'xwe cahil in*

Bazısı cahildir bildiğin

*Hem nizanin ku cahil in*

Bilmezler cahil olduklarını

*Dibêjin em pir aqil in*

Derler ki biz çok akıllıyız

*Xwe dûr bike j'wê webayê*

O vebaldan sen uzak dur

*Ew webayek gelek pîs e*

O çok kötü bir vebaldır

*Çikû ew îşê Îblîs e*

Çünkü o şeytan işidir

*Ji qelbê re mij û sîs e*

Kalpten sisle perdelidir

*Ji dûr dîtin pêve nayê*

Uzaktan görmek ile yetinme

<sup>43</sup> Çeviri Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

<i>Kesê besîret nebit</i>	Basiretli olmayan kişi
<i>Qelb û mejî de kore bit</i>	Kalp ve beyinden kör olandır
<i>Çendî çavê wî kore bit</i>	Ne kadar gözleri görmezse
<i>Ne wek koratiya zekayê</i>	Zekâ körlüğü kadar değildir
<i>Koratiya çavê her xêr e</i>	Göz körlüğü zaten hayırdır
<i>Eger sebir hebit pê re</i>	Sabrın varsa bununla beraber
<i>Îmtîhan ke ji xelkê re</i>	Bununla imtihan et insanları
<i>Qazanc bikit Xwedê daye</i>	Kazanırlarsa Allah onlara verir
<i>Kesê qelb û mejî reş e</i>	Kalp ve beyni kara olanın
<i>Ew jî wekî kerê reş e</i>	Yoktur kara eşekten bir farkı
<i>Çi nêrgiz û kerbeş e</i>	İster nergis ister eşek otu
<i>Ferq û temyiz ji wî nayê</i>	Fark etmez hiç onun için
	<b>Seyît Beşîr Doru</b> (Bingöl, 2008: 280)

Kızılkaya, lawjeyi tek kişinin elini kulağına götürerek uzun hava şeklinde söylediği tür olarak tanımlamaktadır (Kızılkaya, 2001: 18). Dini metinleri kapsamı ile ilgili herhangi bir bilgi vermemiştir. Gerek dengbêjlerle yapılan görüşmeler gerek yapılan araştırmalar incelendiğinde lawjenin dini bilgileri içeren tür olduğu anlaşılmaktadır.

### 3.2.1.7. Heyranok

Konusu aşk, aşk acısı, kavuşamama olan heyranoklar, kız ve erkekler arasında karşılıklı söylenir. Sadece bir kız ve bir erkek arasında olabileceği gibi birkaç kız ve birkaç erkek arasında da karşılıklı olarak söylenebilmektedir. Bir grup durumunu dile getirir ve diğer grup da ona cevap verir. Bu tür, genel olarak yaylalara çıkıldığı zaman yolda söylenir.

Kızılkaya, heyranokların genç kız ve delikanlıların birbirine aşkını anlatmak için söyledikleri bir tür “mâni” olduğunu belirtmektedir (Kızılkaya, 2001: 51). Görüştüğümüz kimi dengbêjler bu türün esas olarak Botan’a ait olduğunu ve esas

isminin “serêlê” olduğunu belirtmektedir (k-6). Bazı heyranoklar çok fazla müstehcen öge bulundurabilmektedir.

Heyranokların belli bir ölçüsü bulunmamaktadır. Mısralar istenildiği uzunlukta olabilir. Ezgili bir yapıya sahiptir. Tek bir bent şeklinde söylenilebildiği gibi çok sayıda bentten oluşacak şekilde karşılıklı olarak da söylenebilmektedir. Mısra sayısı da sabit değildir. 2 mısradan 11 mısraya kadar söylenebilmektedir. Tek bent şeklinde söylenen heyranokların kafiyeleri daha düzenli olmaktadır. Uzun ve karşılıklı olarak söylenen heyranoklar ise kafiye yapısı itibariyle zayıf, ancak ilk mısranın ilk kelimesi ana kafiye şeklinde söylenmektedir. Aşağıda mısra sayısı düzenli olmayan bir heyranok verilmiş ve buna “kuro=oğul” ve “keçe=kız” ana kafiyeleri ile başlanmıştır.

**Kur:**<sup>44</sup>

*Keçê heke çu caran ser memkê gewra xwe nebînim*

*Wextê di nav heval û hogirên xwe de dirûnim*

*Ez ê har û serxweş û mest û dîn im*

*Kes lomekarê min û bejna bilind nebît*

*Çi bikem peşêman û bendewarê bejna şîrîn im*

[Oğul:

Kız, eğer hiç bir vakit göremezsem kumralımın göğüslerini

Arkadaş ve dostlarımla birlikte oturduğumda

Ben deli, mest, sarhoş ve çıldırmış gibiyim

Kimse bana ve uzun boyluma sitemde bulunmasın

Ne yapayım hasretim bekler dururum şirin boylumu]

*Keç:*

*Kuro mala babê te nexirabo*

*Derewan neke bextê xwe li min nequlibîne*

*Te kengê sermemkê min dîtîne*

*Sermemkên min sê rêzî çar rêzî*

*Tulîsmê zêr û zîv û mor û mercanan berze kirine*

<sup>44</sup> Heyranok'un çevirisi Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

*Roja ji dayka xwe bûyim heta evro*

*Kesê sermemkên min nedîtine*

[Kız:

Oğul baba evin yıkılmasın emi

Yalan söyleyip beni suçlama

Ne zaman gördün sen memelerimi

Memelerim ki üç dört kat giysiyle kaplı

Altın gümüş, yakut ve mercan tılsımını içinde saklamış

Anamdan doğduğum bugüne dek

Kimseni gözü ilişmemiş göğüslerime]

*Kur:*

*Keçê mala babê te xirabê, ma te ne li bîr e*

*Wextê malên me bar kirîn ji zozanên jorî*

*Wextê miha berindira serreş bejna bilind yê bilind bû*

*Ji ber tolaziyan ageh ji xwe nebû*

*Wella bêbextî wê delîwê min bi çavê xwe*

*Ji destê te derkeftî û tu di dûv da çûyî*

*Bayek ji layê xerbê ve hat*

*Qafesa sing û berên te*

*Ji tilismê zêr û zîvan ji mor û mercanan qetandîbû*

*Hewayê bejna bilind yê bilind bû*

*Wella bêbextî, wê delîvê min çavê xwe*

*Min baş sermemkê te dîtine*

[Oğul:

Kız baba evine virane olmasın emi

Evlerimiz yukarı yaylara göç edende

Karabaş berindir koyun vardı, boyun da uzun mu uzun

Çapkınlıklardan da hiç haberin yoktu

Valla o fırsattan istifade gözlerimle gördüm

Elinden çıkıverip ve peşine düştüğünü

Batıdan bir rüzgâr esiverdi  
 Çift göğsünün kafesi  
 Altın ve gümüş tılsımını yırtmış idi  
 Havalanmış, uzun mu uzun boyunla birlikte  
 Vallahi bahtsız, o fırsattan istifadeyle  
 İyice gördüm göğüs uçlarını]

*Keç:*

***Kuro mala babê te xirabo...***  
*Derwîno derewan neke, bextê xwe nequlipîne*  
*Wella rast e derew nîne*  
*Te serê memkên mindîtîne*  
*Memkên min bara kesekî tê de nîn e*  
*Dê rabe heke te malakî giran heye*  
*Babe min razî bike min ji xwe re bîne*  
*Heke te bireka pismaman û xortan heye*  
*Min ji babê min bistîne*  
*Heke te canîkeke bezê heye*  
*Li kilêsa mala babê xwe de rûne*  
*Çi car li nav heval û hogiran nebêje*  
*Min sermemkên gewra xwe dîtine*

[Kız:

Sen göğüs uçlarımı görmüşsün  
 Göğüslerimde yoktur kimsenin payı  
 Hadi kalk varsa malın mülkün  
 Babamı razı et de iste beni  
 Epeyce yiğit ve emmioğlun varsa da  
 Babamdan zorla aliver bari  
 Yok, eğer sadece bir tayın varsa  
 Babanın virane ocağında otur da  
 Hiç bir vakit arkadaş ve dost ortamında  
 Söyleme ben senin memelerini görmüşüm]

*Kur:*

**Keçê mala babê te nexirabê**  
*Ne min malek giran heye*  
*Babê te razî bikem*  
*Te ji xwe ra bigehînim*  
*Ne min bireka xort û pismaman heye*  
*Te ji canê xwe ra birevînim*  
*Min ê heyî riheka şîrîn*  
*Di kavlê gundê babê te de*  
*Ji canê te re bidorînim*

[Oğul:

Kız baba evin yıkılmasın emi  
 Ne çok mal mülküm var  
 Babanı razı edip  
 Seni kendime alacak  
 Ne de çok yiğit ve emmioğlum var  
 Seni bana kaçırarak kadar  
 Sadece tatlı bir canım var  
 Babanın virane köy ocağında  
 Senin için harcayacak]

*Keç:*

**Kuro mala babê te nexirabo...**  
*Kesê çî caran sermemkên min nedîtine*  
*Belê heke rast e derew nîn e*  
*Were li hizura min rûne*  
*Saluqat û nişanên memkên min*  
*Gelek in ka beje çî ne?*

[Kız:

Oğul baba evin yıkılmasın emi  
 Kimse hiçbir zaman görmemiş göğüslerimi

Elbette doğruysa ve yalan yoksa  
 Gel huzurumda otur da  
 Göğüslerimin nişan ve gösterişi  
 Çoksa nedir anlat hele bir?]

*Kur:*

***Keçê malbab nexerabê***  
*Min çi car derew nekirine*  
*Saluqet û nişanên ser memkên te*  
*Ji nav da şemayî ne*  
*Ji ser ve gez û kirine*  
*Pişkojên wan bi şekirê şirîn kirine*  
*Bi fincanên ferforî de mezin kirine*  
*Ji wextê çavê min vêketî ta vê gavê*  
*Ez ê li dev feqiyan û mela digerim*  
*Kes nîn e vê kaxazê ji min ra bixwîne*

[Oğul:

Kız baba evin yıkılmasın emi  
 Hiç yalan söylemem ben  
 Göğüslerinin nişan ve gösterişi  
 İçten ballıdır  
 Üstten ısırıcılık ve ellenesi  
 Uçları tatlı şekere sürülmüş gibi  
 Cam fincanlarla büyütülmüş  
 Gözlerim iliştiğinden şu ana kadar  
 Molla ve imamların peşinden koşarım  
 Yok, kimse bana bu kaderi yorumlayacak]

*Keç:*

***Kuro mala babê te nexirabo...***  
*Ev şevê were mala me bi mêvanî*  
*Ez ê cihê te danim li nava xanî*

*Sê ehd û qererên Xwedê*  
*Li ser can û rihka min ketibin*  
*Ez ê bi dewrana şevê pê ve*  
*Xwe bi nik lawkê xwe de berdem*  
*Heta li ser serê min têt*  
*Birqîna şîran, mişêna darê ruman*  
*Tereqîna tivengan dengê dersîqalan*  
*Werweran û debancan*  
*Ez ê destê xwe ji simbêla sosinên te qetînim*  
*Heke dayîk û babên min got xêr e*  
*Dê bêjim xêrê bikin xêrê nebînin*  
*Bo çi hemî cihêl û tolazên gundê me*  
*Ji xwe ra zewicîn hewe bi serê min û*  
*Lawkê min da kire kafîstanî (Sadînî, 2011: 152)*

[Kız:

Oğul baba evin yıkılmasın emi  
 Bu akşam baba evime misafiriğe gel  
 Yatağının evin porta yerine sereceğim  
 Allah bela yağdırsın ki  
 Can ve bedenim üstüne  
 Gecenin karanlık vaktinden hemen sonra  
 Bırakacağım kendimi yiğidime doğru  
 Başımdan üstünden yükselsin  
 Gök gürültüsü, ağaç hışırtısı  
 Tüfek gümbürtüsü, silah sesleri  
 Tabanca takırdaması misali  
 Ellerimi sümbül bıyıklarından ayırıncaya dek  
 Anam babam hayırdır nedir bu derlerse  
 Hayır, edin de hayır görmeyin kendinizden  
 Neden köyümüzün bütün delikanlı ve çapkınları  
 Evlendiler de benle yiğidime başına  
 Cehenneme çevirdiniz bu hayatı]

### 3.2.1.8. Payîzok (Pîrêpayizok)

Zozanlarda (yaylalar) dönüş zamanında yani sonbaharda söylenen stranlardır. Sonbahar anlamına gelen “payîz” sözcüğünden türetilmiştir. İçinde genel olarak hüznün, umutsuzluk, zozanlardan [yayla] ayrılma sonucu üzüntülerin dile getirildiği bir türdür. Yaz boyunca kız ve erkeklerin beraber geçirdikleri zaman sona ermiş ve ovada bu durumun zorluğu dile getirilmek istenmektedir.

Bu tür için payîzok kelimesi genel olarak “Botan” yöresinde kullanılır. Serhat ya da Diyarbakır ve Mardin çevresindeki bir dengbêj payîzokun ne olduğunu bilmez veya sadece ismini duymuştur. Şırnak ve çevresinde çok seslendirilen “Hayran Jaro<sup>45</sup>” adlı heyranok aşağıda gösterilmiştir.

**Heyran Jaro!<sup>46</sup> [Hayran olduğum]**

*Heyran jaroo*

*Ax ez ê ji kulikê te bimirim hey heey heey*

*Heyran jaro min go ez ê ji kulikê te bimirim*

*Ay çavên reş î belek ji kilê siphani nagirin*

*Yarikê vî zemanî tev dost in,*

*Wey qelb û dilê xwe kafir in*

[Hayran olduğum

Ah ben senin uğruna ölürüm hey

Hayran olduğum derim ki uğruna ölürüm ben

Ah kara benek gözleri tutmaz Suphani sürmesi

Bu zamanın kızları dost görünürler,

Ama kalp ve gönülden zalimdirler]

*Wey belê heçikê yarikê wan kêfa dilê wan be*

*Ji milk û emlakê û bav û birakê mirov şêrîntir in wey jarooo*

*De bila heyranê'm sax bê, wey belê dosteka wî jî pê re*

<sup>45</sup> *Heyran jaro*: Hayran olduğum

<sup>46</sup> Ses kaydından deşifre ve çeviri Yunus Orak.

[Vay aman yar gönle göreyse  
Mal mülk, baba ve kardeşten daha tatlıdır  
Ah aman hayranım sağ olsun da, sevdiceği onladır]

*Ay de rabe mi go keçkokê li te keçînê  
Ay belê mi go memikhêkê li ser hêlînê  
Zozan xweş e, wey delalê ez û te biçînê*

[Ah aman kalk dedim deli kız, kızcağız  
Ah derim sana yumurta göğüslü yuvada duran  
Yaylalar güzel de, hey nazlım benle sen gidelim]

*Heyran jaroo...  
Ay tenûra Sindî'ya hayê hayê hayêê...  
Wey ber kevîyaa, wey ber keviya  
Hey belê mi go mala bar kir Rezikê Reşkonaaa  
Ez nizamim ne simbêlê heyranê mi sortir in  
Ne qurmizê ser destê keçkokê va Cihûya  
Ay belê min go ez ê heyranê xwe havînê li Cizîrê li Banê Xanê nahêlim li ber gezê mêş û  
van pêşiya  
Ay ez ê delalê xwe bibim zozanan Mila Mêrgê ber toz û ecacê van keriya  
Ay belê ez ê destê heyranê xwe bigirim bibim raserê Mila Hewrexê pêşberê ser Xanê  
Ay belê çêrîna kew û kîvroşk û van kuviyan hey jaro  
De bila heyranê'm sax bê, wey belê dosteka wî jî pê re*

[Hayranı olduğum  
Hey Sindî tandırı  
Vay kenarda duran, kenarda duran  
Ah derim ki haneler taşındı Reşkona bağına  
Bilmiyorum acep, hayran olduğumun bıyıkları mı daha kızıl  
Yoksa şu elleri kırmızı Yahudi kızlarının mı?  
Ah derim ki ben hayran olduğumu yazın Cizre'de Banê Xanê'de bırakmam sinek  
sivrisinek ısırığına

Ah yiğidimi alıp götürceğim Mila Mêrgê yaylasına şu toz ve dumanından sürülerin  
 Şu keklik, tavşan, geyiklerin yemlediği alanlara  
 Ah aman hayran olduğum sağ olsun da sevdiceği onladır]

*Ay de rabe keçkokê bejna bal şitila vê bişengêê hey hey*

*Ay Mala bar kir, keriyok ketine vê astengê hay hayê...*

*Ax belê min divê herim tewafa xala gerdana yarê*

*Ax keçik vedixelê, ji navtengêê...*

*Hayê hayê hayê hayêê, de bila heyranê'm sax bê, wey belê dosteka wî jî pê re*

[Ah hadi kalk boyu endamı salkım söğüt olan deli kız

Ah haneler taşındı, sürüler engellerle karşılaştı

Ah gerdanını tavaf etmeyi isterim de

Kız huylanır belinden

Ah aman hayran olduğum sağ olsun da sevdiceği onladır]

*Heyran Jaroo...*

*Ax ez ê çûm robara navî ji wî hekanê he baştiroo hayê hayê hêê...*

*Ax heyran jaro min go ez ê çûm robara navî ji wî hekanî he baştiro*

*Ay belê ez ê çî rehniya nabînim ji şeva nêviyê jê reştiro*

*Ez ê çî yarika nabînim ax ji yarika min çêtira*

*Ay belê ez ê çî dostika nabînim ji dostika xwe ya kevin spehîtiroo...*

*De bila heyranê'm sax bê, wey belê dosteka wî jî pê re*

[Hayran olduğum...

Ah orta dereye giderim ki şuracıktaki tepecikten daha güzeldir

Ah hayranı olduğum derim ki orta dereye giderim ki şuracıktaki tepecikten yeğdir

Ah aman hiç bir aydınlık görmem gece yarısından başka

Hiç bir yâr bulmam ben, yârimden daha iyi

Ah anam hiç bir dost bulamam eski dostumdan daha güzel

Ah aman hayran olduğum sağ olsun da sevdiceği onladır]

*Heyran jaroo...*

*Çiyakê Cûdî min sinsil ee...*

*Hay hayê belê deştika Silopiya, Zaxoka Behdîna li miqambil e*

*Evînîka dinya alemê pûç û betal û derewîn e*

*Ya min û heyranê min ji eşqan û ji dil e*

*De bila heyranê'm sax bê, wey belê dosteka wî jî pê re*

[Hayranı olduğum

Cudi Dağı heybetlidir

Hey Silopi ovası, Behdînan Zaxo'su karşısında uzanır

Dünya âlemin sevdası boş, beleş, yalandır aman

Benle yârimin ki aşktan ve gönüldendir

Ah aman hayran olduğum sağ olsun da sevdiceği onladır]

*Ay heyranê min û têt û hey la min go ji zivingê hayê hayê hêy hê*

*Ax delalê dilê mi têt û ji Zivingêê*

*Ay belê min go baranê lê kiribû hemû heriyê xwe avêtibû çeqmaqa vê tifingê*

*Ay bila tu mêhvana mala bavê min biyayî şevê nîvê şevê min ê bida te jî min doxîn  
baniya ser delingê*

[Ah aman derim ki hayran olduğum gelir şu mağaradan

Ah yığidim gelir mağaradan

Ah derim ki yağmur yağmıştı da çamur sıçramıştı şu tüfeğin tetiğine

Ah derim ki keşke baba evime misafir olaydın da gecenin en karanlık vaktinde, sana verecektim kendimi, uçkuru aşağı sıyrarak]

*Ay de rabe keçkokê hêê cahilê vê nanpêjê*

*Ay belê mi go tu yê nanek bipêje yek bavêj ser lêva vê sêlê*

*Ji kul û meraq û heyranîkê xwe jî*

*Wey belê çavên xwe paqij ke bi hincêta vê dûkêlê*

*Hay hay hayêê, de bila heyranê'm sax bê, wey belê min go dosteka wî jî pê re*

*Hayê hayê hayê hayê hayî...*

[Ah aman kalk deli kız, hey aklı havada ekmek pişiren  
 Ah derim ki bir ekmek pişirip birini atarsın şu sacın kenarına  
 Hayran olduğunun derdi tasasından  
 Gözyaşlarını sil hadi, tüten duman bahanesiyle  
 Hey hey hey... Ah aman hayran olduğum sağ olsun da sevdiceği onlardır  
 Hey hey hey...]

### 3.2.1.9. Şeşbendî

Genel olarak dengbêj divanlarında karşılıklı olarak söylenen türdür. Divanların sonunda dinleyicilerle vedalaşmadan söylenen kısımdır. Bir ana kafiye vardır ve bu ana kafiyeye bağlı olarak söylenebildiği kadar söylenir. Diğer bir şekli ise aynı divanda bulunan tüm dengbêjler tarafından aynı ayağa bağlı olarak ve aynı makamda her dengbêj sırası geldikçe söyler. Dengbêjler tek tek söyleyeceklerini tüketene kadar devam eder.

Kızılkaya, şeşbendî için en az iki kişinin söylediği, iki kişinin de söylenen kıtayı tekrarladığı, makamı karışık, sözleri çetrefilli, sadece geceleri divanhanede oturarak söylenen türkü şeklinde tanımlama yapmaktadır.

Şeşbendî, altı bend anlamına gelmektedir. Sırayla altı bend söylendikçe diğer gruba geçer. Şeşbendîler kafiye yapısı bakımından sağlamdır. Büyük bir kısmı ölçülüdür. Süleyman Öz tarafından deşifre edilip çevrilen Şırnak yöresine ait bir şeşbendi örneği gösterilmiştir.

*Hay dome dome xalîye bavê we dome,  
 Asker le buye kome xalîye bavê we dome,  
 Revîna mera nome xalîye bavê we dome,  
 Hay germe germe xalîye bavê we germe,  
 Neyar di hatin serme xalîye bavê we germe  
 Revîna mera şermê xalîye bavê we germe*

Hey sürüp gider babanzın hali böyle sürüp gider,  
 Asker başında toplanır babanızın hali böyle sürüp gider,  
 Bütün cesurlar kaçar babanızın hali böyle sürüp gider,

Hey babanızın kafası karışık,  
 Düşmanlar saldırıyor babanızın hali yine karışık,  
 Yiğit meydandan kaçmamalı babanızın kafası karışık (Öz, 2003:133)

### 3.2.1.10. Bêlîte/Bêrîte

Bêlîte düğünlerde ve divanlarda karşılıklı olarak, koro şeklinde icra edilen bir türdür. Katar, berdolavi, bariti gibi adlarda verilmektedir. Kısa ve hareketli bir yapıya sahiptir. Divan ve düğünlerin dışında herhangi bir işte çalışırken özellikle ekin ekerken ve biçerken icra edilmektedir. Bêlîte icra edilirken makamının hareketli yapısından dolayı işe adapte sağlanır.

Bêlîteler, bir kişinin söyleyip diğerinin ona cevap vermesiyle devam eder. Son kısmına geldiğinde iki kişi ise ikisi, grup ise iki grup beraber söyleyerek sonlandırır. Bazen de bir kişi söyler, ilk kısım nakarat olarak belirlenir, asıl söyleyen kişi yeni bir bend söyler cevap veren kişiler ise sürekli aynı bendi tekrarlar sona yettikleri zaman berberce sonlandırılır. Buna Karapetê Xaço'nun "Rabe Sarê<sup>47</sup>" adlı *bêlîte*'si güzel örnek oluşturur.

#### Rabe Sarê<sup>48</sup>

*Sarê rabe êvare,*  
*Mahrumê rabe êvare,*

*Sîka girtî dîwara lo,*  
*Sîka ketin zinara,*

*Kesê li gundê me tine lo,*  
*Ji xeynê me doste yarê,*

*Sarê hat û ji bêrîyê,*  
*Mahrumê hate û ji berîyê,*

#### Uyan Sarê

Sarê kalk akşamdır.  
 Mahrum kalk akşamdır.

Gölgeler vurdu duvara  
 Gölgeler vudu tepelere

Kimseler yok köyümüzde  
 Dostum yardan başka

Sarê süt sağmaktan geldi  
 Mahrum süt sağmaktan geldi

<sup>47</sup> *Sarê Rabe*: Uyan Sarê

<sup>48</sup> Kasetten deşifre Canser Kardaş, çeviri Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

*Sarê qîza xelkê bu*  
*Muhbeta dilê min ketîyê*

Sarê elin kızıydı  
Gönlümün muhabeti erişti

*Sarê tû Sara min î*  
*Mahrumê tu Sara min î*

Sarê benim Sarê'msın  
Mahrum sen benim Sarê'msın

*Min xulama gerdenê lo,*  
*Jê biskê ma heskirî*

Boynunun aşığıyım  
Zülfünün aşığıyım

*Ji biskê me heskirî lo,*  
*Dor simbêla hibirî*

Örüklerini sevdiği  
Boyalı bıyıkların etrafı -**Karapetê**

## **Xaço**

### **3.2.1.11. Destan**

Destan özü itibariyle tarihsel olayları konu edinir. Destanlarda anlatılanlar yaşanmış olaylar, kişiler ise yaşamış gerçek kişilerdir. Sözlü anlatım geleneğinde en çok anlatılan destanlar kahramanlık unsurlarıyla dolu olan “Dimdim Kalesi” ve “Memê Alan”dır. Günümüzde hemen her dengbêj bu iki destanın varyantlarından birini bilmektedir. Bu aynı zamanda ustalık göstergesi olarak da kabul edilmektedir.

Celîl, destan icra edebilen dengbêjlerin toplumda çok saygı gördüklerini bildirmiştir. Celîl, dengbêjin destanı anlatırken basit ve kuru bir üslup ile olayları nakledilmekle yetinmediğini; aynı zamanda olayları bir tiyatro havasında olayların akışına göre jest ve mimiklerle tasvir ettiğini belirtmektedir (Celîl, 2008: 40).

Anlatılarda en çok üzerinde durulan simgeler dağ, nehir, ova, yıldız, ay, güneş, kartal ve attr. Bu simgelere bakıldığında doğayla iç içe bir yaşamın olduğu ve hayatlarını da bu doğal yaşama göre şekillendirdikleri anlaşılıyor.

Heciyê Cindî, bu simgelerden özellikle atlar üzerinde durmaktadır. Kürt epik türkülerinde kahramanlar ve at tek bir varlık gibi birbirleriyle kenetlenmişlerdir. Çoğu durumlarda kahramanın hayatı ona bağlıdır. Kahramana saygı göstergesi olarak at da matemde yerini bulur. Bu durum dengbêjlerde ana tema olarak işlenir, kahraman ve atını yücelten epik türküler söylenir (Uzun, 2010: 47).

En çok tanınan destanlardan biri olan Dımdım Kalesi, etkileri o kadar geniş bir zamana ve alana yayılıyor ki halk söylencesine dönüşmüş ve saygınlığını günümüzde de korumaktadır (Celil, 2008: 53). Dımdım Kalesinin Kızılkaya tarafından derlenen bir varyantının bazı bölümleri aşağıda gösterilmiştir.

### **Kela Dimdim [Dımdım Kalesi]**

*Xulemîne xulemîne*  
*Guh bidenê dinya û alemîne*  
*Qeseta Xanê lepzerîn e*

[Çok eskidir, çok kadimdir  
 Kulak kesilin dünya âlem  
 Altınelli Han'ın kasidesidir]

*Qeseta Xanê Zêrîndest e*  
*Kemer'l xîretê best e*  
*Xelkê xweşmêr dane deste*

[Kaside Altınelli Han'a dairdir  
 Belini saran kemerdir  
 Cümle yiğitler emrine amadedir]

*Xelkê xweşmêr dana vêra*  
*Wê't bestin kemeren zêra*

[Yiğitler emrine amadedir  
 Bellerini saran altından kemerdir]

*Xan Ebdal'l Berûyê*  
*Gerît nanê xulamîyê*  
*Xan dêbît Mîrê Kurmanciyê*

[Han Abdal'dır Beru'da  
Arıyor ekmeğini hizmetçilikte  
Han Mir olacak Kurmanci'de]

*Xanêk li Hezarcotê rabû*  
*Heft salan'l dinyayê geryabû*  
*Wê'l nik Şahî vecemyabû*

[Hezarcot'tan bir Han kaklı  
Yedi yıl dünyayı dolaştı  
İran Şahı'nın sarayına konakladı]

...  
*Rojek'j evan rojane*  
*Xan û Şah ê Hespehan e*  
*Herdûkan kire dîwane*  
*Çîne rav û nêçîrane*

[Günlerden bir gün  
Han'la Isfahan Şah'ı  
Durup karar verdiler  
“Haydi, ava gidelim” dediler]

*Xan û Şahî wê't çûyîne*  
*Nav deştê da xarkevîne*  
*Li rav û nêçîran gerine*

[Han'la Şah kalkıp gittiler  
Birkaç ova aştılar  
Dağ bayır av aradılar]

*Şêrek li bin şîvê niriye*  
*Nirên wê'j şêrî hatiye*  
*Xanê Sor çü şerö wi ye*

*Şêrî destê Xanî xwariye*  
*Zendka wî jê qed kiriye*  
*Xanê Sor şîr deynayiye*  
*Sere şêrî jê biriye*  
*Nefsa wî hevkeleştiye*  
*Xanî dilê şêrî wê xariye*

[Vadide bir aslana rastladılar  
 Aslanın kükremesini işittiler  
 Han aslanın üzerine atıldı  
 Aslan Han'ın kolunu ağzına aldı  
 Elini kolundan kopardı  
 Kızıl han öteki eliyle kılıcı indirdi  
 Aslanın kafasını gövdesinden ayırdı  
 Oracıkta karnını yarı  
 Aslanın yüreğini çiğ çiğ ağzına attı]

*Şah d'bêjît lezken b'lezînin*  
*Qursên zêran vecemînin*  
*Ser sîndananan perişînin*  
*Ber çekûçan tireqînin*  
*Desteke zêr'j bû Xanî bînin*

[Şah dedi "Tez davranın  
 Külçe altın getirin  
 Örsün üstüne yatırın  
 Çekiç darbelerini indirin  
 Han için altından bir el getirin]

*Wê lezkir û wê lezandbû*  
*Qursên zêran wê îmand bû*  
*Ser sindananan herişandû*  
*Ber çekûçan tireqandû*  
*Desteke zêr'j bû Xanî îmandû*

[Tez edip, tez davrandılar  
Külçe altın getirdiler  
Örsün üstüne yatırdılar  
Çekiç darbeleriyle ezdiler  
Han'a altından bir el yaptılar]

...

*Rojek 'j yê n xwedê dayî*  
*Dayka Xanî bê te Xanî:*  
*“Tu rabe here dîwana Şahî*  
*Bû xwe erdî je bixwaze hindî çermê gayî”*

[Günlerden bir Allah günü  
Han'ın annesi dedi Han'a  
“Kalk git Şah'ın divanına  
Bir öküz derisinin kaplayacağı yer kadar yer iste”]

*Xan wê çûye dîwana Şahî*  
*Gotê, “Bide min qender halê çermê gayî*  
*Dê bû xwe keme birc û beden û avahî*  
*Bê qerqeşe û bê erêşe”*

[Han Şah'ın divanına vardı  
Dedi, “Bir öküz derisinin kaplayacağı yer kadar arazi bağışla bana  
Kendime yapılar, burçlar, surlar inşa edeceğim  
Kargaşasız geçsin ömrüm orda”]

*Şah d'bêtê, “Here Xano min tu'l hemî şolan desdûr dayî*  
*Min da te qender halê çermê gamêşe*  
*Bû xwe bike kolkê mêşe*  
*Bê qerqeşe û bê arêşe”*

[Şah dedi, “Git Hano, her işte destur vermişim sana  
Öküz değil, manda dersinin kaplayacağı yer kadar yer bağışladım sana

Kendine arı kovanı gibi bir ev inşa et orada  
Kargaşasız yaşa”]

...

*Dimdim îna ber kolanê*  
*Fêris û pale wê't berdanê*  
*Çêken û cihê zîndanê*  
*Qiyametê û axirzemanê*

[Dimdim'in temelleri kazılıyor  
İşçiler harıl harıl çalışıyor  
İnşa ediyorlar zindan diyarı  
Gelecek ahir zaman ve kıyamet anı]

*Dimdim îna ber bestinê*  
*Fêris û pale wê't birine*  
*Çêken û cihê mirinê*

[Dimdim'in duvarları yükseliyor  
İşçiler durmadan çalışıyor  
İnşa ettikleri ölüm diyarı]

...

*Çi payîz e zivistan e*  
*Xanî cab da şahê Hespehane*  
*“Qinhet kirin Xanê Kurdane*  
*We't şelandin bazirgane*  
*Îcar min û wî lêk dane”*

[Sonbahardır, mevsim kışa yakın  
Han'dan Isfahan Şah'ına haberler akın akın  
“Kürtlerin Hanı kebahat işliyor  
Kervanlarını soyuyor senin  
Şimdi seninle savaşa hazırlanıyor”]

*Xan bi xezayê mijûle*

[Han gazaya hazırlanıyor]

*Rojek ji yê't Xudê dayî*

*Xelîfe rabû çû nik Şahî*

*“Serê te ye û babê te ye*

*Heçî ya ez'd bêjim her we ye*

*Xan dujminê dînê me ye”*

[Allah'ın verdiği günlerden bir gün

Halife varıp Şah'ın yanına

“Senin güzel başın babanın başı için

Söylediğim şeyde hilaf yoktur

Han düşmandır dinimizin”]

...

*Şahî'd bêjit “Lezken bilzînin*

*Desti'b qeleman bişidînin*

*Ser kaxezan bireşînin*

*Gund û welatan bijînin*

*Ecematî vecemînin*

*Koma mezin bû min bînin”*

[Şah diyor, “Tez edip tez davranın

Elinize kalem alın

Beyaz kâğıtlara dalın

Ülkelere, köylere haber salın

Acemistan'ı bir araya toplayın

Bana büyük bir ordu getirin”]

...

*Ebdal beg diçitê ser banî*

*Hikmetê't bînî giranî*

*“Leşker böse bin me danî*

*Ji xîzên çeman pirtir in*  
*Ji belgên daran boştir in”*

[Abdal Bey dama çıkıyor  
 Hükümet kuvvetlerini görüyor  
 “Asker kalabalıktır üzerimize geliyor  
 Derelerin kumu kadar  
 Ağaç yapraklarından çokturlar”]

*Xanê Sor'd bête kûrê xwe*  
*“Evdal Beg babo netirse,*  
*Ew ecem in, pir hinêr in*  
*Xîvetan xalî vedigirin*  
*Hind semer in, hind hêştir in*  
*Esker nîn e bazirgane*  
*Têt û ji welatê Soranê*  
*Babê te pilingê çiyane*  
*Babê te Xanê Kurdane*  
*Xewazê bine behrane*  
*Subehî dêçim nav wane*  
*Xirc û xerac min ser wane*  
*Heke min û wan lêkdane*  
*Kitekê nahêlim ji wane”*

[Kızıl Han oğluna sesleniyor  
 “Oğlum Abdal Bey korkma  
 Onlar Acemdir görünüşlerine aldanma  
 Çoğu çadırın içi boştur  
 Çoğu semer, çoğu devedir  
 Asker değil kervandır  
 Geliyor Soran diyarından  
 Babandır dağların kaplanı  
 Babandır Kürtlerin Hanı

Babandır denizlerin dalgıcı  
 Yarın ineceğim içlerine  
 Haracım duruyor onlarda  
 Vuruşursak eğer onlarla  
 Bir tek kişi bile kurtulmaz elimden”]

*Ebdal Beg bête babê xwe:*  
 “Xeberên te bi tîvil in  
 Cerg û hinavên min digirin  
 Ma tu mêr î xelk her jin in  
 Pêncsed xîvet xema min in”

[Abdal Bey babasına cevap verir  
 “Sözlerin nasıl da acıtıcıdır  
 Yürek ve ciğerimi yakıyor  
 Sen erkeksin de ben mi kadın  
 Beş yüz çadırı bana bırakın”]

...  
*Kaxez tên û qewî reş in*  
*Ew xeberên tê da heş in*  
*Yeqîn ewe paşa nexweş in*

[Mektuplar kara geliyor  
 Haberler katran geliyor  
 Demek paşalar hasta oluyor]

*Kaxez reş in rengê morê*  
*Çu mela lê naden domê*  
*Yeqîn nexweşe paşayê Romê*

[Mektuplar mor geliyor  
 Hiçbir imam anlamını bilmiyor  
 Demek Rum paşası hasta yatıyor]

*Kaxez reş in ji nezanê*  
*Çu mala lê naden tebedanê*  
*Nexweşe Sultanê Îslamê*

[Mektuplar katran karası  
 Hiçbir imam bilmiyor anlamı  
 Hastadır İslam Sultanı]

...

*Xanê Sor bête kurê xwe*  
*Xwe bide bin pare babê xwe*  
*Li meydanê bike şerê xwe*  
*Namûsê bike bû babê xwe*

[Kızıl Han diyor oğluna  
 Sığın babanın kanatlarına  
 Meydanda yap cengini  
 Namus kurtar bana]

*Ebdal Bego babo me ray gotin me ray perêtin*  
*Hedudan cuhar vêtin*  
*Destek şîran me tivêtin*

[Abdal Bey oğlum bütün yollar gözden geçirildi  
 Seyisler yem torbalarını attı  
 Bize de kılıç bırakın]

*Şer e li Dimdimê Xanane*  
*Hêl e li Dimdimê Xanane*

[Savaş var Hanların Dimdim'ında  
 Ceng var Hanların Dimdim'ında]

...

*Herdû Xanê't Sor bûne cot*

*Herdu şêrê't Sor bûne cot*  
*Xan Şêr e, Mukrî melkemot*  
*Ji Ecemen't kujin ket û cot*  
*Ebdal Begê cergê me sot*

[İki han sırt sırta veriyor  
 İki kızıl aslan tek oluyor  
 Han aslandır, Mukri kaplan  
 Acemler teker teker ölüyor  
 Abdal Bey ciğerlerini yakıyor]

...  
*Xanê Sor wê rawestayî*  
*Misriyê zêran dahêlayî*  
*Goşt wê çû hestî wê mayî*

[Kızıl Han duruyor  
 Altın kılıcı sallanıyor  
 Eti gitmiş, kemik kalıyor]

*Hey Dimdimo webe webe*  
*Ber ser berî kerker bibe*  
*Piştî Xanan bû kes nebe*

[Hey Dimdim öyle olma  
 Taş taş üstünde parçalan  
 Hanlar'dan sonra kimseye yar olma]

*Hey Dimdimo kavloy wêran*  
*Meskenê piling û şeran*  
*Rovî lê'd ken geşt û seyran*  
*Rehmet day û babên guhdaran*

[Hey Dimdim viran ol harabe ol

Aslan ve kaplanların diyarıydın  
Şimdi tilkiler cirit atıyor] (Kızılkaya, 2001: 93-123)

### 3.2.1.12. Şîn [Ağıt]

Başta ölüm ölüm olmak üzere, acı duygusu içeren ayrılık, kaza, doğal afet, askere uğurlama, gelinin evden ayrılması gibi konularda söylenen türdür. Şîn esas olarak bir anonim edebiyat türü olmasına rağmen denbêjler de şîn söylemişlerdir. Kimi yörelerde kadın dengbêjler belli hediye veya ücret karşılığında ağıt yakmaktadırlar. 1858 yılında Mele Mahmûdê Bayezîdî tarafından kaleme alınan “Kürtlerin Örf ve Adetleri” adlı eserde taziyelerde belli bir ücret karşılığında ağıtçı kadınların olduğunu ve taziyelerde ağıt söylediklerini belirtmektedir (Bayezîdî, 2010: 110). Benzer şekilde Cizre’de yaşamış olan Fato Korê dengbêjlik ürünü olarak değerlendirilen tüm türlerde eserler vermiş ancak ağıtları diğer türlere göre ön plana çıkmıştır. Eserler icra edilirken de belli hediyeler karşılığında yaptığı bilinmektedir (k-4).

Dengbêj Fato Korê, askerliği Kıbrıs’a çıkmış iki kardeş üzerine yaktığı “Eskerîkê” adlı ağıt aşağıda gösterilmiştir.

#### *Eskerikê<sup>49</sup> [Askercik-Mehmetcik]*

*Delalê mala bavê te êêêê*

*Lo dibe herê êêêê*

*Wele çawa nikarê xanîk û zarok û kufletê mala babê xwe digerêê*

*Ay ber sevqiyatê dibê xatirê ji dayik û birakê xwe bixwaze weyla ji devê wî nagerê*

*Ax heyla limin heyla dayêêê*

[Baba evinin nazlısı

Gitmesi gerekir.

Bak nasıl da baba evine, çocuklara, aileye veda edemiyor

Sevkiyat sırasında annesiyle, kardeşleriyle vedalaşmak gelmiyor içinden.]

*Delalê mino neçe eskerîkê tu zarok î û tû delal î la ti tîfal îîî*

*Wele bila xwêka te ya delal bi dilekî sirmekirî ji te re bavêje lo ser desmalî*

*Wele wekî berê birakê te kete bajarê xeyrano xurbetê*

<sup>49</sup> Banttan Deşifre: Canser Kardaş, Çeviri: Yunus Orak

*Hêstirê çava xwe bê malû  
 Ax heyla dayê heyla dayêêê  
 Ax heyla dayê heyla lê dayêêê  
 Çi bikim dengê va delalan di mal û malbavê wan de nayê*

[Kuzucuğum, sen askerliğe gitme, çocuksun! Nazlısın, bebeksin,  
 Nazlı bacın sürmelenmiş yüreği yazmanın üzerine koysun  
 Bak kardeşine garip gurbetler nasip oldu  
 Gözyaşların öksüz kaldı  
 Ne yapsan bu nazlı çocukların babalarının sesi hiçbir evden duyulmuyor.]

*Eman eman eman çûme Dîyarbekir oy delalê mino çar derî ne  
 Weyla Salîho nesîbê diya te rebenê, çar derî lê qubletî ne  
 Ay dêrîyê ewil vedikim efendiyê romanî mektebî telebê çelebî ne  
 Bi Xwedê kî siwal û kîtaba ji me nekin  
 Em ji welatê mala bavê xwe rebenê lo xerîbî ne*

[Aman nazlım Diyarbakır'a gittim dört kapılıdır.  
 Vay! Salih annen kısmetsizdir, dört kapı da kibleye bakar.  
 Birinci kapıdakiler; efendiler, yabancılar, okumuşlar gezgindirler.  
 Allah aşkı için bize soru sual sormayın.  
 Baba yurdunda çaresiz ve garibanız.]

*Eman eman trêna hat û lo delalê mino ji Kurtalanê  
 Wele sekinî li nava Dîyarbekirê hay serê te de xirab bi bê gawir, vê meydanê  
 Ax çi bikim destê birakê Necdet girtin kirin trêna reş de agir danê  
 De berê wa da bajarê xeyrano xurbeta lo qebrîstanê ooo*

[Aman nazlım, tren Kurtalan'dan gelir.  
 Valla! Yıkılası Diyarbakır'ın orta meydanında durur.  
 Ah ne yapayım, Necdet'in kardeşini trene bindirip ateşe attılar.  
 Yaban ve gurbet ellere yöneldi, kabristana!]

*Delalê min vî eskerî kar û lo barê xwe kir*  
*Weyla sal û nesîba dayika te rebenê cil xwe wergirtin serê mendîlê xwe firçekir*  
*Ay va delala çavê xwe ber sevkîyatê gerand wele babê wa nîn in destê dayik û birayikê*  
*xwe toqa kir*  
*Ax heyla limin heyla limin*

[Bu nazlı asker işini gücünü yaptı.

Vay zavallı annemin yılları ve kısmeti yeni elbiselerini giyindi halay başını çekti.

Ah bu nazlılar sevkîyatın içinde göz gezdirdiler, babaları yoktur! Kardeşlerinin ve annelerinin ellerini birbirlerine kilitlediler]

*Heyla vî eskerî li xwe hev dayî, cilikê xwe lê wergirtin serê mendîlê xwe badayî*  
*Ay çi bikim delalê hen ha zanê bavê wa nîn in silama rêdikê ser dayîk û birayî*  
*Ax heyla limin heyla lê limin*  
*Ax heyla daye heyla daye, lê heyla dayê*  
*Dengê va delala sûk û câ'd û li malê nayê ooo*

[Bu asker toparlanmış, elbiselerini giyinmiş, mendilini düğümlemiş,

Ah ne yapayım bilmiyor yetimdir, anne ve kardeşe selam söylüyor.

Bu nazlıların sesi çarşılarından, sokaklardan, evden çıkmıyor.]

*Delalê min wanê li heta Wan'ê*  
*Destik û tilîkê Mamê Mesût hemû dane tarafekê(?)*  
*Ay sê bahrê xopan û mîrata la li vê karwanê*  
*Xwezî ji xêra Xwedê re, ev teskere birakê Necdet bidanê*  
*De bila dayik û xwehika kirasê berber deqana mizgîn zû bidanê ooo*

[Nazlım, Van'a kadar

Mesut amcanın el ve parmaklarını her birini bir tarafa vermişler

Ay viranelerin yüzde yetmiş beşi bu kervandadır.

Keşke, Allah hakkı için Necdet'in kardeşinin teskeresini verselerdi

O zaman annesi ve kardeşleri bayramlıklarını giyip müjde verirlerdi]

*Delalê min sevqiyatek rabî lo hing û zinge*  
*Ez ê nizamim rastiya ne îslam e ne gawire kûrê daye lo ne Firing e*  
*O ez çibikim birakê Necdet xeşîme zaroke delalê nîkarê bike ta'lîme Qubre dest û linge*  
*Ax heyla limin, heyla limin*

[Nazlım hummalı bir sevkiyat yapıyor.

Gerçeği bilmiyorum ana kuzusu Müslüman mıdır? Gâvur mudur? Fransız mıdır?

Ne yapayım Necdet'in kardeşi dalgındır, çocuktur, o nazlı el ve bacaklarla Kıbrıs talimini yapamaz.

Ah bana, vay bana]

*Sewqiyatêk rabî lo bi giranî*  
*Weyla kurê dayê xwe rakışyand la nifûs danî*  
*Ay delalê mala babê tê rebanê xeşîma zarokê delal nika bikê Qibris Alamanî*  
*Ax heyla limin mala minê*

[Bir sevkiyat ağır ağır kalkıyor

Vay! Ana kuzusunu nüfusa kaydetti.

Ay baba evinin nazlısı zavalıdır, dalgındır, çocuktur, nazlı yapamaz Kıbrıs'ta Almanî ile

Ah bana, vay bana]

*Heyla sed cara li min here*  
*Wele sewqiyata giran bûye liber xopana çema bi xwe re wekî birakê Serdar biçe bajarê*  
*xeyrana xurbeta*  
*Ay Necdet bira çentê wî hilgire here birakê xwe re*  
*Ax heyla limin heyla limin*  
*Ax heyla dayê le heyla dayê*  
*Wele dengê va delala mal û malbavê wa de nayê*

[Yüzlerce kez beni terketsin.

Acı sevkiyat viranelerde, meydanlarda, Serdar'ın kardeşi de gidecek gurbet  
ellere

Ah Necdet! Kardeşinin çantasını al git.

Valla! Nazlıların baba evinden ses çıkmıyor.]

*Şube Reîsê mal mîrata la ti nebixêr hatî*

*Wele te berê xwe da vî bajarê serî te de xopandin bê la ji vî welatî*

*Wele çi bikim te ji bajarê Cizîrê xilas bikim xortekî nîka serê simbêl li wa hatî*

*Ax heyla limin daye, heyla dayê*

[Evin mirasçılar arasında dağılsın, Şube Reisi uğursuz geldin.

Sen bu şehre geldin, başına yıkılsın bu memleket

Ne yapsam seni Cizre'den defetsem, işte bıyıkları yeni terlemiş bir genç geliyor]

*Şube Reîsê mal mîrato te malik ne ava*

*Çawa berê va xort û lawa dayê le Qıbrıs roj çû ava*

*Ax gelek dayik û xweke va delalê meraq bidine va xort û lawa keyfa dilê xwe bike zava*

*Ax heyla limin heyla dayê*

[Evi yıkılasıca Şube Reisi, ocağı sönsün

Bu delikanlı gençleri nasıl Kıbrıs'a, batıya gönderirsin

Bu nazlıların annelerinin bacılarının en büyük arzularıdır bu delikanlı gençleri  
gönüllerince damat etmek.]

*Eman eman lo delal lê heyla delal*

*Agirî girtî xanîkê şube Reîsî lo ji darê kula*

*Wele kesî dewr zeman sewqiyat ji malê rabê li herdu bira*

*Ax heyla limin mala minê*

[Aman Şube Reisinin evine dertten ateş düşsün

Valla hangi devir ve zamanda görülmüş aynı evden sevkiyatta iki kardeş bulunur

Ah bana, vay bana]

*Mala Şube Reîsê lo li ser cadê da ooo*  
*Wele ava nebê mala Reîs Şube,*  
*Ax çawa berê va xorta dide Qıbrıs eskeriyê*  
*Destik û tilikê va delalê qermiç darê ti sehkê ooo*

[Şube Reisinin evi cadde üstündedir.  
 Şube Reisinin evi virane olsun  
 Ah bu delikanlıları nasıl Kıbrıs'a askerliğe gönderiyor  
 Bu mazlumların el ve parmakları silah dipçiğinden buruşmuş.]

*Ay linga va xorta lawa hemiya qufilîn berf û baran cerm û la teyroke oo*  
*Wele çavê va delalan hemî kul bûn ji xew, nobetê oy*

[Ah bu delikanlıların ayakları dondu, yağmurdan, kardan, doludan  
 Valla, bu nazlıların gözleri bozulmuş uykusuzluktan nöbette]

*Ax çavê dayik û babên va delala maye xopana mektûb û teskere ooy*  
*Rebî ti cara çavê misilman nemînê bajarê xeyranî oy xurbetê oo*  
*Rebî hemî hevre teskere xwe bistînin li ser mal û malbabê xwe de bêyin*  
*De heyla limin daye, heyla daye*

[Ah bu nazlıların anne babalarının gözleri virane mektuplarda, teskerelerdedir.  
 Allah'ım hiçbir zaman insanoğlunun gözü yabancı gurbet elde kalmasın  
 Allah'ım hepsi birlikte teskerelerini alıp baba ocağına dönsün.  
 Ah bana, vay bana]

Dengbêj Mahmud Kızıl 1960'larda Sağlık Bakanlığı yapmış olan Dr. Yusuf Azizoğlu'nun ölümü üzerine "Lidero" [Lider] adıyla bir ağıt yakmıştır. "Lidero" ağıdına da bakıldığında şekil açısından –bendlerdeki mısra sayısı, hece ölçüsü bakımından- bir standartlık olmadığı kafiye bakımından ise düzenli olduğu görülmektedir.

**Lîdero**

*Lîdero ê lîdero ê lîdero ê*

*Lîdero qurban li me dabû stêrka sibê stêrka salê*

*Lîdero qurban lî me dabu stêrka xurbetê*

*Ezîzoxlî mehkî berî îstîfa dîlekça xwe da Enqerê*

*Li Reîsê Cumhurîyetê*

*Heyfa min nayê li wê yekê*

*Heyfa min tê bi wê yekê*

*Di welatê şerkê de bila li piştî babê Murado*

*Kesekî ranebê neke dawa sîyasetêê*

*Lîdero ê lîdero ê*

*Bê lîdero ez neminim li dinyayê*

*Heta sax bim lî dewrana dinyayê*

*Lîderekî wekî Ezîzoxlî babê Murado tucarî nayê Tirkîyayêêê*

*Hahîhîhî*

[Ey lider ey lider ey lider

Ey lider kurban olam göründü bize sabah yıldızı

Ey lider kurban olam göründü bize gurbet yıldızı

Azizoğlu verdi bir ay önce istifa dilekçesini Ankara'ya

Reisi Cumhura

Yanmam hiçbir şeye

Yanarım, kimse kalkıp siyaset yapmasın Şark'a

Ah Murad'ın babasından sonra.

Ey lider ey lider

Lidersiz ölem bu dünyada

Sağ iken bu dünyada

Gayrı gelmez Türkiye'ye

Ah Murad'ın babası Azizoğlu gibi bir lider]

*Lîdero ê lîdero ê lîdero ê*

*Lîdero qurban li me dabû stêrka sibê stêrka salê*

*Vê miratê radyoyê yayin dikir*

*Xeberkî ne bi xêrê ji me re tanî*  
*Nav û dengê mirina Yusif Ezîzoxli*  
*Tirkîyayê lawo heft dîwalê ecnebî tev hılanî*  
*Ezîzoxlî te mala xwe tenê xira nekir*  
*Te kon û çîtên perde me feqîran bira li ser danî*  
*Ax lîdero ê lîdero ê lîdero ê*  
*Wez nemînîm li dinyayê*  
*Heta ez sax bim li dewrana dinyayê*  
*Lîderkî wek Ezîzoxlî nayê Tirkîyayêê*  
*Hahîîî*

[Ey lider ey lider ey lider  
 Ey lider kurban olam göründü bize sabah yıldızı  
 Bu meret radyo kara haber verdi bize  
 Duyuldu bütün Türkiye’de, duyuldu yedi düvelde  
 Azizoğlu’nun ölümü  
 Yalnız kendi ocağını değil  
 Söndürdün biz fakirlerin ocağını da.  
 Ey lider ey lider  
 Lidersiz ölem bu dünyada  
 Sağ iken bu dünyada  
 Gayrı gelmez Türkiye’ye  
 Ah Murad’ın babası Azizoğlu gibi bir lider.]

*Lîdero ê lîdero ê lîdero ê*  
*Lîdero qurban li me dabû*  
*Çûme Dîyarbekira şewitî lawo*  
*Bi kevirê reş û tarî*  
*Vê mîratê teyarê cinazê Ezîzoxlî*  
*Ji me Kurmanca ra ji Enqere hey lo lawo*  
*Hedîya tanî Ezê çûme ser cinazê Ezîzoxlî*  
*Min go Ezîzoxlî te mala me xira kir*  
*W'em nizanin li Enqere*

*Heyra te tembîya me feqîran*  
*Keko îcar li kê danî*  
*Ax lîdero lîderê me feqîran*  
*Ez nizanim piştî babê Murado*  
*Berê me kete bajarê Enqere*  
*W'em nizanin derdê xwe bejin ji kê re ax*  
*Lîdero ez nebinim li dinyayê*  
*Heta sax bim li dewrana dinyayê*  
*Lîderkî weke Ezîzoxlî nayê Tirkîyayêê*  
*Hahîîî*

[Ey lider ey lider ey lider  
 Ey lider kurban olam  
 Vardım yıkılası Diyarbekir'e  
 Koyu ve kara taşlı  
 Bu merret teyyare Azizoğlunun cenazesini  
 Biz Kürtlere hediye getirir Ankara'dan  
 Vardım Azzizoğlu'nun cenazesinin yanına  
 Dedim kardaş, yıktın evimizi  
 Acep Ankara'da kime tembihledin  
 Biz fakirlerin derdinin çaresini.  
 Ey lider ey biz fakirlerin lideri  
 Düşerse yolumuz Ankara'ya  
 Gayrı kime söyleriz derdimizi.  
 Ey lider ey lider  
 Lidersiz ölem bu dünyada  
 Gayrı gelmez Türkiye'ye  
 Ah Murad'ın babası Azizoğlu gibi bir lider.]

*Lîdero lîdero ê lîdero ê*  
*Lîdero qurban sibe ye ezê çume Farqîna şewitî daye bê li hafê deştê*  
*Mînê bala xwe didayê bîna bayê çiya lê dixê*  
*Dayê rebenê li bejn û bala Ezîzoxlî çiqas xweş tê ax*

*Ezê çûma li ser cinazê Ezîzoxlî*  
*Derb û birîn tê de tunebû*  
*Axîn dike ji derdê milletê şerqê*  
*Ji kezebê xwîna reş tê*  
*Lîdero ê lîdero wez neminim li dinyayê*  
*Heta sax bim li dewrana dinyayê*  
*Lîderkî mîna Ezîzoxlî nayê Tirkîyayêêêê*  
*Hahîîî*

Ey lider ey lider ey lider  
 Ey lider kurban olam sabahtır  
 Vardım yıkılası Silvan'a vay anam ovanın karşısında  
 Baktım eser yayla rüzgârı vay anam  
 Ne yakışır Azizoğlu'nun boyuna boşuna.  
 Vardım Azizoğlunun cenazesinin yanına  
 Yoktu yara bere vücudunda  
 Ah çeker milletinin derdinden  
 Kan gelir ciğerinden.  
 Ey lider ey lider  
 Lidersiz ölem bu dünyada  
 Sağ iken bu dünyada  
 Gayrı gelmez Türkiye'ye  
 Ah Murad'ın babası Azizoğlu gibi bir lider.]

*Lîdero ê lîdero ê lîdero ê*  
*Lîdero qurban çûme Farqîna şewitî*  
*Daye rebenê bi hewl û bî ye*  
*Mine bala xwe didayê*  
*Berê vê êvarê pêşîya teksîya derketî*  
*Teksîya Ezîzoxlî dayê rebenê*  
*Hezê hezê li pêşîyê*  
*Ez çûme pêşîyê min go belkî mala we xirab e*  
*Çi bû çi qewîmî çi ciriya mesele çi ye*

*Digotin belkî mala we xira be*  
*Heyra wele Yusif Ezîzoxlî jî*  
*Enqere*  
*Ji biyuk Mîlet meclîsê xeyîdîye ebedîyen*  
*Şerqê malikşewitî hiştiye bê xweyî yee*  
*Ax lîdero lîdero ê lîdero ê*  
*Lîderoo lîdero qurban*  
*Wez nebînim li dinyayê*  
*Heta sax bim derde Ezîzoxlî*  
*Derdekî giran e lawo*  
*Ji dilê me dernayê*  
*Heta sax bim li dewrana dinyayê*  
*Lîderkî wekî Ezîzoxlî babê Murado*  
*Tu carî lawo nayê Tirkîyayêêêêêêê*  
*Haahîhîîî*

[Ey lider ey lider ey lider

Ey lider kurban olam vardım yıkılası Silvan'a vay anam  
Söğüt ile kara kavaktır.

Baktım ikindi vakti

Gelir Azizoğlu'nun taksisi en önde

Vardım dedim ne oluyor ne bitiyor nedir mesele

Dediler, Yusuf Azizoğlu küsmüş Ankara'ya

Küsmüş ebediyen büyük Meclise

Ah sahipsiz komuş kolu kanadı kırık Şarkı.

Ah lider ah lider ah lider

Kurban olam sensiz ölem bu dünyada

Yaran büyüktür çıkmaz yüreğimizden

Gayrı gelmez Türkiye'ye

Ah Azizoğlu gibi bir lider.] **Dengbêj Mahmud Kızıl** (Kevirbirî, 2004: 155-158)

Yukardan beri anlatılan türlerin bir tabloda gösterilmesi birbirlerinden olan farklılıkların daha kolay ayırmamıza yardımcı olur. Aşağıdaki tabloda ezgi, konu, icra

zamanı, şekil ve biçim göz önünde bulundurularak türlerin özellikleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Tabloya göre şekil ile ilgili bir standart söz konusu değildir. Ancak konular, icra zamanları, edaları bakımından çok kolay ayırt edilebilmektedir.

**Tablo 3.** Dengbêj Edebiyatının Tür Özellikleri

Ezgi	Konu	İcra Zamanı	Anlatım		Biçim (Hacim)	Tür Adı
			Tutumu (Eda)	Şekil		
Koçaklama/ağıt	Kahramanlar ve Savaşları	Divan	Övme Koçaklama	Ölçüsüz	Sınırsız, Sabit değildir	Şer
Güzelleme	Aşk, ayrılık, sevgi, güzellik	Divan	Güzelleme	Ölçüsüz	Sınırsız, Sabit değildir	Lawik
Güzelleme	Aşk, sevgi, güzellik, Ayrılık, Sevgi, doğa ve	Eğlence Düğün	Güzelleme	Ölçülü	Beyit/Üçlük Dörtlük	Dilok
Güzelleme	insan güzellikleri	İlkbahar	Güzelleme	Ölçüsüz	Sınırsız	Heyranok
	Ayrılık/doğal hayat	Sonbahar	Güzelleme	Ölçüsüz	Sınırsız	Payızok
	Konu sınırlaması yok	Divan	Nasihat, Didaktik,	Ölçülü	Altışar mısralı bentlerden oluşur	Şeşbendî
Güzelleme	Konu sınırlaması yok	Çalışırken, divan	Güzelleme	Ölçülü	Beyitlerden oluşur/mısralar oldukça kısa	Bêlîte
Koçaklama	Kahramanlık, aşk, doğal afet vb.	Divan	Nasihat, Didaktik, Yiğitleme	Ölçülü	Bentler 2/3/4/5/6/7 mısradan oluşur	Destan
Ağıt havası	Ölen kişiler, ayrılık		Yas tutturma	Ölçüsüz	Sınırsız	Şîn

### 3.2.2. Dengbêjlik Geleneğinde Üslup

Dengbêjlik geleneğinde genel olarak hitabet, karşılıklı konuşma, lirik, övgü, tasvirle aşk, kavga [aileler arası, aşiretler arası, otoriteye karşı], kahramanlık, doğal

afetler gibi toplumu derinden etkileyen olayların konu edindiği üsluplar kullanılmaktadır.

Sözlü kültürlerde öğrenilen bilginin kaybolmaması için sürekli tekrarlanması gerekmekte; ayrıca kalıplaşmış düşünce biçimlerini taşımak hem bilgelik hem de toplumun yönetimi için zorunludur (Ong, 2010: 39). Dengbêjlikte bilginin kaybolmaması için aynı hikâye ve manzum ürün defalarca tekrarlanır bol sıfatlı ve kalıplaşmış ifadeler sıkça kullanılarak ürünün hafızada saklanması kolaylaştırılır.

Dengbêjler halk arasında yetiştikleri için büyük bir kısmının belli bir eğitim almaması sonucu dilleri sade, anlaşılır, işledikleri konuların olay örgülerini basit olarak kurguladıkları için dengbêjlerin üslupları kolay bir şekilde anlaşılabilir.

Dengbêjlik esas olarak bir geleneğe bağlı olarak varlığını sürdürür. Geleneğin gerektirdiği kurallara uymasının yanında her dengbêjin kendine has imgeleri, dil yapısı, kullandığı ikilemeler, deyimler, yerel kelimeler, anlatım tarzı gibi kendine has özellikleri bulunur. Bu özellikler arttıkça dengbêjin diğer dengbêjlerden farklılıkları ortaya çıkar, bu da onun ustalığını sergileyen bir unsur oluşturur.

Dengbêlik geleneğinde hitabet, hiciv, karşılıklı konuşma, lirik, mizah, övgü, tasvir ve yakarış üslupları en çok kullanılan üsluplar olarak göze çarpmaktadır.

Hitabet üslubu; Dengbêjlik ürünleri kapsamında değerlendirilen hemen hemen her türde hitabet kullanılmaktadır. Olay kahramanlarının savaş meydanına çağrılmasında, sevgililerin birbirlerine aşk sözcükleri dizerken hitabetten faydalanılır. Özellikle şerlerde ağa, mir, paşa gibi isimlere sık sık hitap edildiği görülmektedir.

Lirik üslup; dengbêlik türleri içerisinde değerlendirilen ürünlerin neredeyse tamamında lirizm bulunmaktadır. Ancak bazı anlatılarda lirizm fazlasıyla ön plana çıkmaktadır. Eyşe Şan'ın *Qederê* "Kader" adlı kilamı lirizmi net olarak aktaran kilamlardan biridir.

*Were yar qederê yaaaaar*

*Qederê çer bikim, mîna qedera xelqê*

*Tu ji min re nebû yaaar*

*Te ez kirim peyakê rêdûrî*

*Wez pey peyayê pêyadar*

*Tu pey min ra bûyî*

*Siwarekî bi mizraxê*

*Li sirta xelqê bûyî suwar*

*Yar yar yar yar yar yar yar yar yar*  
*Yar yar yar yar yar lê qederê yar yar yar yar*

[Yârim gel, kaderim gel  
 Ne yapayım kader, başkasının kaderi sanki  
 Bana yar olmadın  
 Beni uzun bir yolun yaya yolcusu ettin  
 Beni sürülmüşün arkasında sürgün ettin  
 Sen ardımdaydın  
 Mızraklı bir süvari gibi  
 Miletin sırtına olmuşsun süvari  
 Yar yar yar yar...]

Dengbêjlikte üsluplar arasında tasvir kullanım sıklığı bakımından ön plana çıkmaktadır. Tasvirlerde çok fazla ayrıntıya girilmez. Tasvir, anlatımlarda genel olarak savaş meydanındaki çarpışmaların, kahramanların yiğitlikler ve sevgililerin güzellikleri anlatılırken başvurulan anlatım biçimidir. Örneğin “*Emê Gozê*” adlı şerde konak iki şekilde tanıtılıyor. “*Qesra kekê min bi gilgil e*” [Darıdır ağabeyimin kasrının etrafı], “*Qesra kekê min di kortê de*” [Vadidedir ağabeyimin kasrı] şeklindedir.

Miradê Kinê “*Seyr û Elîyê Mamed* [Seyrê ile Mehmedin oğlu Ali]” adlı kilamında [türkölü hikâye] Seyrê’nin güzelliğini doğadaki güzelliklerle benzerlik kurarak dile getirmektedir. “*Xwiheke wan her sê bira heye. Jê re dibêjin Seyrê Xatûn. Seyrê Xatûn jî emrê wê ketiye çardeh pazdeh salan. Nû gihaye. Wekî liba tirî stewiya be û çax benga wê ye. Wekî libek ji wî tiriye tayîfî dora Gêrê wa, wê dehla Dîsê ku nûka bigihê û di nav guliyê spîndarê de be; derba mirov lê bê ku destê mirov bigihêjê ku mirov jêke û ne derba mozan lê were ku jê bixwin. Ne çêbûya.*

*Îcar xatûneke çawa ye?*

*Yeke serbizêr e, kofî pêl e, awir şewat, zarşêrîn e, nazik e, nazenîn e. Ê gelekî xwînşîrîn e. Sîng û berê wê çawa sipî ne? Weke wî pemboyê Edenê, tu dibê qasî lebûtya devê kevanan dijenîne. Diranê wê hûr in, birincî ne. Bi qasî dirhemekê qisûr li bejn û bala wê nîn e. Yeke ew qasî çavreş e, bejnzirav e, bêhnbigul e.”*

[Üç kardeşin bir bacısı var. Seyrê Hatun adında, Seyrê Hatun 14-15 yaşlarındadır. Yeni ergendir. Üzüm tanesi gibi olgunlaşmış âşık olma zamanlarıdır.

Gêrê taraflarındaki tayifi(üzüm çeşidi) tanesi gibidir. Dise bahçelerinde bulunan kavak ağaçlarına tırmanan üzüm salkımının ve henüz olgunlaşmış üzüm tanesi gibidir. Arılar daha yemeden insan fırsatını bulsa ve yese.

Bakalım Seyrê nasıl bir hatundur.

Altın başlı, başörtüsü dalgalı, yanık bakışlı, tatlı dilli, nazik, nazlı ve çok tatlıdır. Sinesi nasıl da beyazdır. Adana pamuğu gibidir. İnci dişlidir, endamında zerre kadar kusur yoktur. O kadar kara gözlü, ince belli, gül kokuludur ki... ]

Gelenekte sıkça kullanılan üsluplardan biri de yakarıştır. Ağıt edasıyla işlenen türler ile aşğın sevdiğine ulaşmak amacıyla yalvarmalarında kullanılmaktadır. Yakarış üslubuna örnek olarak Hisêynê Farê'nın "Têlî" adlı stranda Têlî'ye aşkına karşılık vermesi için bu üslubu kullanmaktadır.

### Têlî

*Were Têlî Têlî Têlî Têlî Têlî Têlî Têlî Têlî Têlî Têlî*

*Hey lê lê zalîmê lê lê lê lê*

*Ez ê bi serê sibê radibim ji xewka şîrîn badikim dibêjim Têlî,*

*Bi nava rojê dibêjim Têlî, bi êvarê dibêjim Têlî,*

*Bi saetê, bi gavê, bi deqê, bi saniyê, ji axirû ketina dilê xwe re badikim dibêjim Têlî*

*Lê lê Têlî'yê malxirabê wele tu hîrî î baz î, beyaz î, xalis î muxlîs î, beytûlemîn î tu kihêl î*

*Lê not û neh îmza li ber navê te ketine*

*Li ba dilê min dîsa tu pir şîrîn î malxirabê wele tu kihêl î*

*Tu yê vê sibê qarşî çavê min sekinî, ez nizanim tu qiz î, ez nizanim tu buk î, ez nizanim tu ecnebi yî li ser dev û lêvê te yî xêlî*

*Îsal sala hefta û heştan e dilê min ketiye te çima tu xwe ji min vedîşêrî*

*Lê lê malxirabê heft heb birayê te hene, her heft xungê min in, ji bona xatirê çavê te, wez ê ji te re têkim berdêli, were Têlî Têlî Têlî Têlî (Hiseynê Farê)*

[Gel Têlî

Zali Têlî gel

Tan ağarırken o tatlı uykudan kalkıp Têlî diye sayıklıyorum.

Gün ortasında Têlî diye sayıklıyorum, akşam Têlî diye sayıklıyorum

Her saat, her an, her dakika, her an ve nihayetinde sana aşık olan gönlüm için sayıklıyorum.

Evi yıkılası Têlî, valla özgürsün, şahinsin, beyazsın, halissin, muhlissin, kabemsin, küheylansın.

Doksan dokuz kişiyle adın çıkmış.

Yine gönlümde çok tatlısın, evi dağılasıca, küheylansın

Bu sabah karşımda durmuşsun, bilmiyorum kız mısın, bilmiyorum gelin misin, Bilmiyorum batılımsın, ağzın ve dudaklarının üstündeki başörtüsü ile

Yedi sekiz senedir sana aşığım neden gizleniyorsun?

Evi harab olasıca yedi kardeşine gözünün hatırı için yedi bacımı

Berdel edecem, gel *Têlî*]

Kavga, savaş vb. konularda söylenen, başkahraman anlatılırken hem günlük hayattaki hâli hem de savaş meydanındaki hâllerin övülerek anlatılması ile övgü üslubu; toplumsal olayların anlatıldığı olaylarda hiciv; olayların ön plana çıktığı özellikle kilamlarda karşılıklı konuşma üslubu ve eğlencelerde söylenen *dilok*larda mizahi üslup kullanılmaktadır.

### 3.2.3. Anlatım özellikleri

Nerde yetişirse yetişsin dengbêjlik geleneğinde ürünler icra edilirken çeşitli ortak anlatım özellikleri taşımaktadırlar. Ezginin ustaca kullanılması, gelenek ve göreneklerin eserlerin içinde eritilmesi, konuşma dilinin özelliklerinin ürünlerine yansıtılması; atasözü, deyim, ikileme gibi söz kalıplarının bolca kullanılması dengbêjlikte ortak anlatım özelliklerini oluşturmaktadır.

Bu ortak anlatım özellikleri kullanılmasının yanında dengbêjler kendilerini seste, eser üretiminde, üslupta diğer dengbêjlerden ayıracak düzeyde farklılaşmaları durumunda dönemlerini de aşarak usta olarak kabul edilirler. Bu şekilde Evdalê Zeynikê, Reso, Mustafa Xelo Heyran, Şakiro, Karapetê Xaço, Hiseynê Farê, Hiseynê Mûşi gibi dengbêjler ünleri dönemlerinin çok ötesine ulaştırmışlardır.

### 3.2.3.1. Dil yapısı

Aksan halk şiiri içinde değerlendirilen ürünlerin, dünyanın her ülkesinde yazının doğal, zorlamadan uzak, yapmacık olmayan ve halkın duyguların en içten, yalın bir biçimde yansıttığını belirtmektedir (Aksan, 2005: 16). Bu özellik dengbêjlerin tüm ürünlerinde görülmektedir.

Dengbêjler kullandığı dil halkın günlük hayatta kullandığı dildir. Günlük dil kullanılması nedeniyle dengbêjlik ürünlerinin anlaşılmasında bir zorluk yaşanmamaktadır. Dengbêjlerin dili, günlük hayatta kullandıkları dil olmasına rağmen her dengbêj kendisine göre imge dünyası, anlatım biçimi, ezgi, ses yapısı, yaşadığı kültürün etkisi ve zevki onun dilinin yapısını etkilemektedir.

Dengbêjlerin büyük bir kısmının ümmi oluşu kelimelerin günlük hayatta kullandığı gibi eserlerine yansıtmışlardır. Kelime sonlarında seslerin düşmesi, ses türemleri, seslerin farklı bir şekilde telaffuz edilmesi, komşu dillerden kelime alışverişi dengbêjlerde sıkça görülen bir durumdur.

Dengbêj geleneğinin temeli sözlü kültüre dayanması ve halk kültürünün önemli bir unsuru olması nedeniyle günümüzde yapılan dil çalışmalarının çoğunda dengbêj ürünleri dikkate alınmaktadır.

### 3.2.3.2. Söz Varlığı

Aksan söz varlığının sadece bir dilde bir takım seslerin bir araya gelmesiyle kurulmuş simgeler, kodlar olarak değil, aynı zamanda o dili konuşan toplumun kavramlar dünyası, maddi ve manevi kültürünün yansıtıcısı, dünya görüşünün bir kesiti olarak düşünülmesi gerektiğini (Aksan, 1996: 7) belirtmektedir. Dengbêjler genel olarak şehirden uzak, taşrada yetişmişler/yetişmektedirler. Şehirde yaşamamış olmaları ya da sanatın belli bir noktasına ulaşmalarından sonra şehir ile tanışmalarından dolayı dilleri genel olarak yaşadıkları yöreye ait kelime varlığı ile sınırlıdır. Gezgin dengbêjlerde ise durum biraz farklıdır. Gezgin dengbêj gittiği her yöreden hem yeni hikâyeler hem de yeni kelimeler alır ve kullanır.

Dengbêjlerin söz varlığı yaşadığı döneme göre ve yetiştiği çevreye göre değişmektedir. Dengbêjler yerel kelimeleri –ister argo içerikli ister sıradan olsun- ürünlerinde sıkça kullanmaktadırlar. Toplumun her kesimi tarafından kabul edilen

durum söz konusudur, o da Kürtçe’de söz varlığının en zengin şekli dengbêjlerde bulunduğu iddiasıdır.

Dini bir eğitim alan kasidebêjler ise dilleri dengbêjlere göre biraz daha ağır olabilmektedir. Bunun sebebini divan edebiyatında bulunan belli mazmunları kullanmaları oluşturmaktadır.

### 3.2.3.3. Cümle Yapısı

Cümle, “duygu ve düşünceleri tam olarak ifade eden söz ya da söz grubu” olarak ifade edilmektedir. Dengbêjlerde cümle düzenleri icra ettikleri türe göre veya kendi yeteneğine göre farklılık göstermektedir. Bir dengbêj nazım ve nesir ürünler icra ederken cümle yapılarını farklı şekillerde oluşturmaktadır.

Dengbêjlerin yetiştiği coğrafya, iletişim hâlinde olduğu dengbêjler, aldıkları eğitim, cümle kuruluş tarzıları etkilemektedir. İletişim hâlinde oldukları dengbêj sayısı fazla ve yetiştikleri ortam sözlü kültür bakımından gelişkin ise dengbêjin cümle kuruluşları o kadar güçlü olmaktadır. Dengbêjlerin söz ustaları olması nedeniyle kimi zaman çok uzun sürede anlatılacak bir durumu birkaç kelime ile ifade edebilmektedirler. Cümlelerin uzunluğu ya da kısalığını dengbêjlerin nefes alışveriş sıklığı belirlemektedir.

### 3.2.3.4. Deyimler

Sözlü kültür geleneğinin önemli söz kalıplarından biri de deyimlerdir. Deyimler anlatıların oluşturulmasında ve hatırlanmasında önemli kolaylıklar sağlamaktadır. Deyimler, anlatımın süslü kılmasında, pekiştirilmesinde ve anlatımın güçlenmesinde önemli yararlar sağlamaktadır.

Dengbêjler ürünlerinde deyimleri sık sık kullanmaktadır. Deyimlerin bolca kullanılmasından dolayı zor anlatılabilecek bir durum kolay bir şekilde anlatılmakta ve dinleyicilerin kolay bir şekilde anlamalarını sağlamaktadır. Dengbêj kendi yöresinde kullanılan deyimleri eserlerine yansıtırlar.

Dengbêj Sebriyê Miheme “Xêlya Heci” adlı kilamında “*Ez ê mîna gulek gula Mihemedî bim, gava li halê min nepirsî, eynî cî da **renge min vemirî** hoy hoy min vemirî* [Hz. Muhammedin güllerinden biri gibi olayım, durumumu sormadığı zaman, o anda

**benzim atacak ]**”; Dengbêj H. Evdoyê Çınarî’nın “Wenda Bu” adlı “*A vi miratê qiliçê mi ji destê mi filitê [ Bu uğursuz kılıç elimden kaçırdı]*”; Dengbêj Şerifê Farqînî “*Ez heliyam goşt di mi da nema dereman [Eridim, bir deri bir kemik kaldım]*”

### 3.2.3.5. Atasözleri

Her toplum kültürüne göre uzun tecrübe ve deneyimler sonucu elde ettiği sonuçları sonraki kuşaklar ders ve öğüt olacak şekilde aktarılan, kalıplaşmış özlü sözlere atasözü denilmektedir. Bir toplumun atasözleri o toplumun kültürü hakkında bilgiler verir.

Atasözleri sözlü kültür ürünüdür. Sözlü kültürü zengin olan toplumlarda atasözü zenginliği daha fazladır. Atasözleri toplumun yapısı hakkında bilgiler verdiği için milli özellikleri taşırlar. Atasözlerinde mecaz ağır basmaktadır.

Dengbêjler düşüncelerine hem bilge adam özelliğini katmak hem de çeşitli uyarılarda bulunmak amacıyla icra ettikleri ürünlerde atasözlere başvurumaktadırlar. Atasözleri özellikle kilamlarda [türkölü hikâye] çok kullanılmaktadırlar.

### 3.2.3.6. Alkış ve Kargış (Dua ve Beddua)

Dengbêjler, memnuniyetlerini dile getirmek için dua, şikâyetlerini belirtmek için beddualara sık sık başvurumaktadırlar. Özellikle konusu aşk, kahramanlık, ayrılık gibi toplumsal konuları ilgilendiren kilamlarda sıkça başvurulmaktadır.

Dengbêj Salihê Bêynatî “Şerê Kanîsimo [Kanisimo Kavgası]” adlı şerinin iki yerinde kargış şu şekilde geçmektedir: “*Min nizanîbu, kula Xwedê sê kula bi kevê ber mala Avdilmecid vî pismamê meyî xayîn*”

[Bilmiyordum, Allah üç kere ateş düşürsün hayin amcaoğlumuz Abdulmecid’in evine]

M. Arif Cizrawi “Mi dî şevê” [Geceleyin gördüm] stranında kendi ve Keleşgewrê arasında dedikodu yapanlar için Allah’tan kimsenin sağ kalmaması ve çeşitli hastalıklara yakalanması için beddualarda bulunuyor.

“*Heçî navbeyna min û Keleşgewrê de fesadikê ûûy bike*

*Li min wey gidî*

*înşalah ji mala wa da bê tim na saxîbî,  
sorik û xurî”*

[Her kim benim ve Keleşgewre arasına fesatlık karıştırırsa  
Vay benim halime  
İnşallah evlerinde hiç sağ insan görmesinler/kalmasın  
Kızamık ve uyuz olsunlar...]

Kürtçe müziğinin ilk kadın sanatçılarından olan Meyrem Xan kendisi ile eşinin arasının açılmasına sebep olan kişiye “Mihemedê Ronî” adlı stranında beddua etmektedir.

*De loy loy loy loy loy loy loy loy ax de loy loy de loy loy Mihemedê Ronî loy loy ax ax  
De loy loy Mihemedo Ronî min çi gote tu xeyîdî  
De giyayê mêrga li min û Mihemedê min de seridî  
De heçî kesê naveyna min û Mihamedê min de fesadîkê bike  
De heke mêr be Rebî nezewice  
De heke jin be Rebî newelide  
De heke keç be Rebî bi ciwanîka xwe şa nebe  
De loy loy loy loy Mihemedo lo*

[Mihemedo Ronî

Ben ne dedim ki küstün  
Ben ile Muhammedimin çayırlarındaki otlar kurudu  
Her kim ki ben ile Muhammedimin arasında fitne yaptıysa  
Allah’ım eğer erkekse, hiç evlenmesin  
Allah’ım eğer kadınsa, çocuk doğurmasın  
Allah’ım eğer kızsaa, gençliğinden hayır görmesin  
Ah Muhammedim ah...]

Cizre’de çok tanınan Dengbêj Fato Kore (1930-1986), “eskerike” adlı parçasında askere giden gençler için dua etmektedir.

*Rebî ti cara çavê misilman nemênî bajarê xeyranî oy xurbetê oo*

[Allah’ım hiçbir zaman Müslümanların gözü yabancı gurbet elde kalmasın.]

*Rebî hemî hevre teskere xwe bistînin li ser mal û malbabê xwe de bêyin*

[Allah'ım hepsi birlikte teskerelerini alıp baba ocağına dönsün.]

Dengbêjlik ürünlerinde genel olarak beddualar dualardan daha fazla yer almaktadır. Beddualar genel olarak ayrılıklara sebep olan kişilere, toplumun düzenini bozanlara, toplumu otorite ile karşı karşıya getirenlere olmakta; dualar ise ayrılıkların bitmesi, kavuşma dilekleri içindir.

### 3.2.3.7. İkilemeler

Anlatımı güçlendirmek, pekiştirmek amacıyla aynı sözcüğün tekrarı, yakın, eş veya zıt anlamlı sözcüklerin bir arada kullanılması ile oluşmaktadır.

Her dengbêj yaşadığı yöreye özgü ikilemeler kullandığından dolayı hem manzum hem de mensur ürünlerde ağız özellikleri belirgindir. Dengbêjler anlatımı güçlendirmek amacıyla ikilemelere sıkça başvururlar. Kürtçe'de ikilemeler beş şekilde yapılmaktadır. İki anlamlı sözcükten; biri anlamlı biri anlamsız; yakın anlamlı iki sözcükten, zıt anlamlı iki sözcükten, “bi” edatıyla oluşan ikilimler, bağlaçların yardımıyla oluşan ikilemeler; iki anlamsız sözcükten ve yansıma sözcüklerden ikilemeler oluşturulur (Aktuğ, 2013:149-151).

“*Lo lo mîro sibe serê Sîpanê Xalatê berf û bager e*” Meryem Xan (Antoloji, 2011: 194).  
[Hey mirim yarın Süphan Dağı'nda **boran ve fırtına** var.]

“*Dev û lêvên min şekirî, çavên min ê reş û belek...*” Sadiqê Pasûrî (Antolojî, 2011: 241).

[**Dilim dudağım** ballı, gözlerim **kara ve benekli...**]

“*Lo lo delal qurban wez ê ji kul û derda law kerr û gêj im...*” Şemsa Çeço (Antolojî, 2011: 302).

[Hey yığıdım canım **dert ve kederden** yığıdım **sağır ve sersemim...**]

“*Hêdî hêdî hawîrdorê wî girtin...*” Şerê Elîkê Battê (Miradê Kinê)

[**Yavaş yavaş** etrafına dolandılar...]

“*Hûrik hûrik dimeşe*” Ayselê (Miradê Kinê)

[**Ağır ağır** yürüyor]

### 3.2.3.8. Konuşma Dili Unsurları

Dengbêjlik, bir zümreye ait bir gelenek olmayışı, halkın içinde oluşmasından kaynaklı ve dengbêjlerin halkın içinde bulunmaları vesilesiyle kilamlar konuşma dilinin tüm özelliklerini barındırır. Her yöreye göre konuşma dilinin özellikleri kilamlara yansır. Dengbêjler, kimi zaman seslerin yöreye göre çıkışında kimi zaman kelimelerin anlamlarındaki farklılıklar kimi zaman da kelimelerin bozulmuş hâlini kullanır. Bu durum dengbêje ayrı bir üslup kazandırır ve özgünlüğünü oluşturur. Dili toplumun kullandığı şekilde kullanmaları onların toplum ile bütünleştirmelerini kolaylaştırmaktadır.

Her yörenin dengbêji o yöreye ait ağzın özelliklerini taşımaktadır. Serhat [Ağrı, Iğdır, Muş, Erzurum, Van] yöresindeki bir dengbêj o yöreye ait ifadeler kullanmaktadır. Botan yöresindeki bir dengbêjin kullandığı ifade kalıpları Bohtî ağzının özelliklerini net bir şekilde yansıtmaktadır.

Her dengbêj kendi yöresinde kullanılan yerel ifadeleri eserlerine yansıtır. Salihê Şirnexî bu durumu şu şekilde ifade etmektedir. “Her dengbêj kendi yöresinin deyimlerini, ifade kalıplarını bilmelidir; ancak her yörede anlaşılması ve lügatının geniş olması gerekir.” Salihê Şirnexî’ye göre büyük dengbêj olmak için kişinin her yörenin dil kalıplarını bilmesi şarttır (k-6).

### 3.2.4. Dengbêjlik Ürünlerinde Muhteva

Dengbêjlik geleneğinde seslendirilen tüm ürünler bütün olarak halkın yaşamını ele almaktadır. Konular, bir isyan, iki aşiret/aile<sup>50</sup> arasındaki çatışma ve aşk olabilmektedir.

Her toplumun kendi özlemlerine, eksikliklerine, ülkülerine bir cevap olarak yarattığı kahramanları, bu kişilerin çevresinde yoğunlaşan olaylar karmasıklığı, sözlü kültürlerin edebiyat ihtiyaçlarını karşılayan destanların oluşumuna fırsat hazırlar (Pariltı, 2006: 75). Bu açıdan bakıldığında Kürtlerin yazıyı içselleştirememelerinden dolayı genel olarak özlemlerini, arzularını, umutlarını ve korkularını dengbêjler aracılığıyla hep sözlü ürünlerde dile getirmiştir.

<sup>50</sup> Kürtler arasında akrabalık/aile bağları ile ilgili terimler için; Aşiret, bav/bavık, malbat, kabile gibi terimler ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için Martin Van Bruinessen’in Ağa, şeyh, Devlet adlı eseri; Lale Yalçın-Hackman’in Kürtlerde Aşiret ve Akrabalık İlişkileri; Ziya Gökalp, Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik Tetkikler; Orhan Türkdoğan, Doğu ve Güneydoğu Kabile-Aşiret yapısı, adlı yapıtlara bakılabilir.

Dengbêjlikte icra edilen türlerde genel olarak aşk ve kahramanlık konuları işlenmektedir. Günümüzün politik olayları birçok dengbêj tarafından tema olarak işlenmektedir.

Dengbêjlik geleneğinde anlatılan hikâyelerin nerdeyse tamamının sonu trajiktir. Başta klasik hikâyeye Mem û Zîn olmak üzere Metran İsa, Derwêşê Evdî, Siyabend û Xecê, Heso û Nazê, Ehmedê Mala Mûsa gibi birçok örnek verilebilir.

Dengbêjlerin icra ettiği tüm türlerde ister manzum [stran, dîlok, lawij vb.] ister mensur [halk hikâyesi] olsun erotizm çok işlenen bir unsurdur. Cinselliği çağrıştıran birçok olgu anlatılarda bulunabilmektedir. Stranlarda belin inceliği, dudak, boy, bakışlar ve göğüsler cinselliği konu edinmektedir. Ancak hem stranlarda hem de hikâyelerde esas olarak anılan ve özel bir yeri bulunan göğüslerdir. Aşk konusunu işleyen stran veya hikâyelerde ister bir kadın isterse de bir erkek tarafından oluşturulmuş olsun mutlaka göğüsler ile ilgili ifadeler bulunmaktadır.

Genel olarak kadınların ağzında söylenen stranlarda, kadın erkeğe göğüslerini sunar ve izin verir. Kazimê Emerkî “Haylo Dilo” adlı stranında kadın: “*Ez ê cotê zer memikê xwe ji te ra jêkim, te dibê biba malê te dibê bixwe.*” [Sarı çift göğüslerimi senin için keseceğim, ister evine götür istersen de ye] şeklinde sunmaktadır.

Ehmedê Bêzikê (1895-1984) “Lê Dîlberê” adlı stranında “... *lê lê şibabê tu yê ramûsanek ji xana sîng û bera li canê mi kerem ke lê.*” [Ah deli kız, tatlı canıma bir öpücük ısmarla çift göğsünden]; Elîcanê Pasûrî (1960-...) “*Ava Gundê Me*” adlı stranında “... *were cotê memkê xelqa min a Têlî delal bînanî...*” [... Elin kızı Telî’min çift göğüsleri misk kokusu getirdi]; Mihemedê Tepê (1955-...) “*Law Xalo*” adlı stranında “.. *Mî go taximê sîng û berê mi ji te re mîna birinca Şêxanê Qerejdaxê ... Mî go cotê memikê min ji te ra mîna kewê li rekehê bê bask û pere e ...*” [... Dedim göğüslerim ve sinem senin için Karacadağ’ın Şeyhan pirinci gibidir ... Dedim benim çift göğüslerim kafeste hapis olmuş kanatsız keklük gibidir...]

Karapetê Xaço “Lawikê Metînî” adlı stranında kız sevdiğine haberi annesiyle yollarken bile yine aynı motifi kullanmaktadır. Yine kız, sevdiğini göğüslerinin arasına davet etmektedir.

*“Keçik digo; lê lê dayik heyranê*

*Bişîne pey Lawikê Metînî delalî malê*

*Bile bêye nava sîng û berê min keçikê”*

[Kız der ki; ah hayran olduğum anam  
Evinin yiğidi Lawikê Metîni'ye haber salın  
Gelsin de koynuma, göğsüme dalsın]

Ahmedo Ronî adlı stranda kız göğüslerini yine sevdiğine sunar, gönlünün saray  
ve köşkünü sonuna kadar açar

*“De sing û berê min evdala xwedê  
Ji te re mîna kûşk û seray werçî ma ye  
De berê kerîyê pezê xwe ser de gêr ke  
Min ê bi hemdê xwe ji te re destûr da ye  
Ehmedo lo lo lo lo lo”*

[Ben Allah'ın zavallısının göğsü  
Senin için köşk ve saray gibi  
Çevir şimdi sürünü de sal üstüne, yuvarlan bile  
Ben bilerek sana izin vermişim  
Ahmedom lo lo lo lo lo]

Hiseynê Farê'nın “Erebê” adlı *stran*ında göğüs motifi bir erkek bakış açısını sergilemesi bakımından farklılık göstermektedir. *“Min ê devê xwe kirî taximê sîngan û bera, dev û lêvê tenik cotê memika henarî riya, sînga vê teresbavê işk bû mîna helawa Entabê bi çakuç û teşşoyê necaran û merengozan nedişkîye. Mîna hungivê Sêrtê, dimsa Tizyanê, hêjîrî Çiyayê Şengalê li ser dev û lêvê min lawikê xelqê da diheliya.”*

[İnce dudaklarını, nar gibi memelerini ağzıma doladım. Tereskızının memeleri marangozların çekiç ve keserleriyle kırılmayan Antep helvası gibi sertti. Siirt balı, Tizyan pekmezi, Şengal dağı incirleri gibi yabancıların ben yabancı gencin dudaklarında eriyordu.]

Düğünlerde söylenen dîloklarda cinsel öge taşıyan birçok motif kullanılmakta ancak dinleyiciler tarafından çok normal karışlanmaktadır. Bu motifler arasında yine en ön planda göğüsler yer almaktadır. M. Arifê Cizîrî “Bêrîvanê” adlı *dîlok*ta cinsel öğeler fazlasıyla işlenmiş ve yine göğüsler ön plana çıkarılmıştır.

*Tasa serê Bêrîvana min zêrîn e*  
*Sîng û berê Bêrîvana min çil û çar karî ne*  
*Hingî wez rebenê xwedê şevê devê xwe têximê*  
*Cotê memkê bêrîvana malxirab*  
*Dikim nakim şevê heta dengê sibê*  
*Bêhna dilê min naçikênê Bêrîvanê êêêêêêêê*  
*Wele torî torî torî torî torî êêêêêêêê*  
*Wele golikvanê êêêêê, cirîvanêêê*  
*Bêrîvanêêêê*

[Berivanımın başındaki başlık altındandır  
 Berivanımın göğüsleri kırk dört beneklidir  
 Ben ki o kadar geceleri ağzıma alırım  
 Evi yıkılası Berivanın çift göğsünü  
 Gecedен sabaha kadar söndürmez yüreğimin ateşini

Dîloklarda cinsel öğeler diğer türlere göre fazlasıyla ön plana çıkarılmıştır. Hangi dengbêj icra ederse etsin mutlaka cinsel öğeleri işler. Özellikle Miradê Kinê, Hiseynê Omerî'nin seslendirdikleri tüm ürünlerde, diğer dengbêjlerin de kimi hikâye ve aşk konulu stranlarda aynı konu işlenmektedir.

Aşk konusunu işleyen stranlarda cinsellik motifi bu şekilde işlenmesine rağmen stranlar edebi değerinden bir şey kaybetmemiştir. Alakom, erotizm ve pornografi arasındaki sınır çok incelse de edebi değeri ve yüksek üslubundan bir şey kaybetmemiş olmasının ölçüt olabileceğini belirtmektedir (Alakom, 2006: 10). Her toplum cinsellik açısından farklı fetişlere sahip olmuştur. Çin'de küçük ayak, Japonya'da ense, Afrika ve Kanada'da kalçalar, Kürtler'de ise göğüslerdir (Parıltı, 2006: 69). Toplumun bu özelliği aynen dengbêjlere yansımış ve aşk konusunu işleyen her üründe dile gelmiştir.

Dengbêjlik ürünlerinde olayların yaşandığı zaman için “*Ji êvara Xwedê da*”, [Akşamdan beri], “*Ji şeveqa Xwedê va*” [Sabahtan beri]<sup>51</sup> ya da mitolojik anlamlar taşıyan “*Sê roj û sê şev*”, [Üç gün üç gece], “*Heft roj û heft şev*” [yedi gün yedi gece]<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Ji êvara Xwedê va: Gecedен beri, Ji şeveqa Xwedê va: sabahtan beri (Allahın ismi ile beraber kullanılarak anlatım güçlü kılınmaya çalışılmıştır.)

<sup>52</sup> Sê roj u sê şev: üç gün üç gece, Heft roj u heft şev: yedi gün yedi gece [bu iki deyim genel olarak kavga-savaş sahneleri için kullanılmaktadır.]

gibi kalıp zamanları ya da “*Sê deng*” [üç ses]<sup>53</sup> ile seslenme çok kullanılan kalıpların başında gelir.

Yine dengbêjlerin seslendirdiği birçok stranda kahramandan ya da savaşçılardan bahsederken “*Egîdê mala bavê min*”, [Babaların yiğidi], “*Berxê mala bavê min*”, [Babamların kuzusu], “*Bavê bavê min*” [Babamın babası] ya da “*Berxê min*” [Kuzum/kuzularım]<sup>54</sup> şeklinde seslenmektedir. Bu tür seslenmeleri genel olarak kadınların kullanması bu stranların ilk söyleyicilerinin de kadın olduğu izlenimi vermektedir.

Cografî adlar, bir bütün olarak yaylaklar yani “zozanlar” en çok işlenen doğal motiftir. Karacadağ, Süphan Dağı, Şerafettin Dağları, Cudi Dağı, Şengal Dağı, Bingöl Dağları, Muş Ovası, Van Gölü<sup>55</sup> ayrıca Fırat ve Dicle nehirleri birçok kilamda adları geçmektedir. Yine kilamlarda *Serhat*, *Botan*, *Torê*, *Bêriyê*, *Bişeriye*, *Xerzan*, *Geliyê Zîlan* gibi bölge adları sıkça geçmektedir.

Dengbêjlik ürünlerinde coğrafya çok geniş değildir. Dengbêj eserlerinde genel olarak Dîyarbekir, Cîzîra Botan [Cizre], Mêrdîn, Musul, Kerkûk, Bağdat, Kerbela, Hama, Şam, Humus, Amûdê, Qamişlo, Urmîye, Bazîd, Hekkarî, Bingöl, Dêrsim, Muş İstanbul, Ankara, Antep, Sivas, Erzerom, Karakose [Ağrı], Sêrtê, Wan, ayrıca kimi aşiretlerin adları da memleket olarak anılmakta ve uzak coğrafyalar olarak da tanıtılmaktadır. Bu şekilde Hesenanların memleketi, Heydaranların memleketi, Cibranların memleketi, Omeryanların memleketi<sup>56</sup> vb. aşiret adları da mekân adı olarak kullanılmaktadır. Dini içerikli kimi eserlerde ise “Medine-i Münevver”, “Mekke-i Mükereş”, “Veysel Karanî”, “*Herdû malê Xwedê* [Allahın iki evi -Camii ve Kilise-]” . Dengbêjlik ürünlerindeki kişiler tarafından yeminler edilirken şeyh, veli gibi din büyüklerinin türbeleri [Veysel Karanî, Sultan Şeyhmus vb.], Kuran-ı Kerim, İncil, Tevrat, seyid ocakları üzerine edilmektedir.

Dengbêjlik ürünlerinden *şer*lerde adı geçen paşa, şah, mir, ağa, kaymakam, müdür [paşa, şah, mir, kaymakam, müdür ] gibi kişilerin tamamı gerçek olup hayali hiçkimse yoktur. Bunlar aşiret ağaları, savaşçılar, ailelerin ileri gelenleri ile devletin her

<sup>53</sup> Sê deng: (üç ses)Üç kez seslenmek için kullanılmaktadır. Olayın kahramanı babası, eşi, sevgili veya düşmanı tarafından üç kez seslenilerek savaşa/meydana çağrılır.

<sup>54</sup> Egîdê mala bavê min: Babamın kahramanları, Berxê mala bavê min: Babamın kuzu/koçları, Bavê bavê min: Babamın babası, Berxê min: Kuzum/koçum.

<sup>55</sup> Çiyayê Qirêjdaxê: Karacadağ, Sîpanê Xalat: Süphan Dağı, Çiyayê Şerafedinê: Şerafettin Dağları, Cûdiyê Mirada: Cudi Dağı, Çiyayê Şingalê: Şengal Dağı, Deşta Mûşê: Muş Ovası, Behra Wanê: Van Gölü

<sup>56</sup> Welatê Hesanan: Hesenanların memleketi, Welatê Heydaran: Heydaranların memleketi, Welatê Cibiran: Cibranların memleketi, Welatê Omeryan: Omeryanların memleketi

kademesinde görev alan görevliler olabilmektedir. Tarihsel özelliği olan destanlardaki örneğin Kela Dımdım'daki “*Xane Lepzêrin*” [Altın Elli Han] kişiler de gerçektir. Tasavvufî içerikli mela [imam], feqî [medrese öğrencisi] ve peygamber isimleri sıkça anılmaktadır. Aşk içerikli eserlerde ise kahramanların yanısıra metran [papaz], şeytan, lokman hekim gibi isimler çokça geçmektedir.

Stranlarda çok geçen canlılara da şunlar örnek verilebilir. “*Bila tê da bixwînê şalûl, bilbil û teyrê kundo*” [Vadide bülbüller, kanaryalar ve baykuşlar ötsün] Kazimê Emerkî (Dengbêj Antolojî, 2011: 227) “*Kewê gozel, werdeka serşin û neqsandi, xezal, pepûk*” [Güzel keklik, yeşilbaşlı ve nakışlı ördek, ceylan, guguk kuşu] gibi hayvan isimleri sık sık geçmektedir.

Toplumlardan ise Kürtler, Türkler<sup>57</sup>, Arap, Acem (Fars), Rus (Hirus), Ermeni, Fıla (daha çok Asuri-Süryani’ler için kullanılan adlandırmalar) din ise İslam ve İslam’ın mezhepleri (çoğunlukla Şafii olmak üzere bazen de Hanefilikten bahsedilir.), Şiilik (beşinci mezhep diye dile getirilir), Hristiyan, Yezidi gibi dinlere ait çok motif kullanılmaktadır.

### 3.2.5. Dengbêjlik Ürünlerinde Ahenk Unsurları

Dengbêjlik ürünlerinde ahenk unsurları ezgi, ölçü ve kafiyelerdir. Ölçünün belli bir standartı yoktur. Kimi ürünlerde hece ölçüsü bulunurken kimi ürünlerde ise hiçbir ölçü bulunmamaktadır.

Burkay da ahenk unsurları konusunda şu bilgileri vermektedir: “Mısralarda ölçü serbesttir, kimi uzun, kimi kısadır; ama aralarında güçlü bir ses uyumu var. Bunlar son derece özgün bir makamla okunurlar. Dengbêjler kimi zaman sözcükleri peş peşe, izlemesi güç bir hızla okur; kimi zaman yavaşlar, bir sözcük ya da hece üzerinde sesini dalgalandırır; sesi alçalıp yükselir” (Burkay, 1997: 216)

#### 3.2.5.1. Nazım Şekli

Dengbêjlik ürünlerin tamamında standart bir nazım biriminden söz etmek çok zordur. *Şer*, *heyranok*, *payîzok* vb. ürünlerde standart bir nazım birimi

<sup>57</sup> Dengbêjlik ürünlerinin büyük bir kısmında Türkler için Rom, Romi, Rum veya Rumi olarak adlandırılmaktadır. Ancak 90’lı yıllardan sonra dengbêjler artık “Türk” yani Türk demeye başlamışlardır.

bulunmamaktadır. Dengbêjin nefesinin uzunluğu seslendirdiği ürünün uzunluğunu belirler. Nefesin bittiği anda ana kafîye devreye girerek yeni bölüme geçer.

Destanlarda, dîloklarda ve dini içerikli lawjelerde ise nazım birimi düzenlidir. Genel olarak dörtlük kullanılmıştır. Ancak kullanılan birim ister beyitlerden olsun ister üçlük, dörtlük, beşlik vb. kaç mısradan oluşursa oluşsun belli bir düzen bulunmaktadır.

Hem Ordixanê Celil'in hem de Muhsin Kızılkaya'nın derledikleri Dımdım Kalesi'i metinlerinde belli bir düzen söz konusudur.

<i>Xurmîne xweş xurmîne,</i>	Destan, güzel destan,
<i>Mesele xanê Çengzêrîne,</i>	Altın Elli Han'ın destanı
<i>Eva raste, derew nîne.</i>	Gerçektir, uydurma değildir.
<i>Xanek hebû ji Muqurîya</i>	Mukrilerden bir han yaşar imiş,
<i>Çol û besta digeriya.</i>	Bozkırlarda ve ovalarda bir yer bulamaz imiş,
...	
<i>Ne hespin gem bikin,</i>	Onlar at değil ki gemlensin,
<i>Ne beranin, t'êr bikin.</i>	[Onlar koç değil ki doyurasın.](ck)
<i>Kurê mera ne mêr in,</i>	Kahramanların çocukları kahraman sayılmazlar
<i>Çaxê bona şer ranabin,</i>	Savaşa gitmek için,
<i>Li bava nanêrin.</i>	Babalarını bekledikleri zaman. (Celil, 2001: 133)

Kızılkaya'nın Hakkâri'de derlediği Dımdım Destanı girişinde destan ismi kullanılmamakta, ilk makamda "Altın Elli Han'ın Kasidesi" denilmektedir. Şekil olarak 2, 3, 4, 5, 6 hata 10 dizeden oluşan bentlerden oluşmaktadır.

<i>Xulemîne xulemîne</i>	Çok eskidir, çok kadimdir
<i>Guh bidenê dinya û alemîne</i>	Kulak kesilin dünya âlem
<i>Qeseta Xanê Lepzêrîn e</i>	Altınelli Han'ın kasidesidir
<i>Qeseta Xanê Zêrîndest e</i>	Kaside Altınelli Han'a dairdir
<i>Kemer'l xîretê best e</i>	Belini saran kemerdir
<i>Xelkê xweşmêr dane deste</i>	Cümle yiğitler emrine amadedir
....	
<i>Ne nîsan e ne Gulan e</i>	Ne nisandır, ne mayıs ayı

<i>Gole gola ewrane</i>	Gökyüzü gülemeye başlıyor
<i>Yellah bi xêr hato barane</i>	Haydi yallah yağmur yağıyor [hayırla geldi]
<i>Av pengand sêrîçxanane</i>	Sarnıç suyla doluyor
<i>Nirênek kevtê şêrane</i>	Aslan kükremesi duyuluyor
<i>Qeba qeba ribadane</i>	Keklikler ötmeye başlıyor
<i>Van xweşmêran nav' b xwe dane</i>	Yiğit naraları ortalığı kaplıyor
...	
<i>Hey Dimdimo webe webe</i>	Hey Dimdim öyle olma
<i>Ber ser berî kerker bibe</i>	Taş taş üstünde parçalan
<i>Piştî Xanan bû kes nebe</i>	Hanlardan sonra kimseye yar olma
<i>Hey dimdimo kawloy wêran</i>	Hey Dimdim viran ol harabe ol
<i>Meskenê piling û şêran</i>	Aslan ve kaplanların diyarıydın
<i>Rovi lê'd ken geşt û seyran</i>	Şimdi tilkiler içinde cirit atıyor
<i>Rehmet day û baben guhdaran</i>	Bu destanı söyleyen, dinleyenlerin ölülerine

rahmet diliyor [Allah'ın rahmeti dinleyenlerin anne ve babaların olsun-ck] (Kızılkaya, 2001: 59)

Dîloklarda (Starnên Evînê-[aşk şarkıları]) da nazım birimi düzenlidir. Beyitler hâlinde veya dörtlükler hâlinde olur. Miradê Kinê'nın "Awirên Esmeran [Esmerlerin Bakışı]" adlı dîlokta bu durum net olarak görülmektedir.

***Awirên Esmeran*<sup>58</sup> [Esmerlerin Bakışı]**

*Ez ji wan gewran hez dikim lê esmerekê ez kuştîme*  
*Ketim derdê evîniyê kesek nabêje çime*

[Kumral severim ama bir esmer öldürdü beni  
 Aşk derdine düştüm, kimse bir şey demedi]

*Xwezî te dil bifirota her ez dîn bûm ji bo te*  
*Carekê tene bigota lo; 'Lawiko ez ya te me'*

<sup>58</sup> Kasetten deşifre ve çeviri Canser Kardaş

[Keşke gönlünü verseydin, deli oldum zaten sen için  
Bir defa söyleseydin; ‘oğlan ben hep seninim’]

*Jê re beje vîderdî lê dil girtiye naberde*  
*Kî nazik e livan deran jibo xatirête ez hatime*

[Söyle ona bu derdi, tutuşmuşum sönmem bir daha  
Kim naziktir buralarda, geldim senin hatırına]

*Ez giham heta nihakê kesek bimin re negiha*  
*Awirên esmeran har in, wek derbên şûr û rima Miradê Kinê*

[Bugüne kadar kaldım, kimse boy ölçüşemedi bana  
Esmerlerin bakışı keskindir; kılıç, kargı darbesi kadar]

Heyranok, payîzok vb. diğer türlerde ise düzenli bir şekilden söz etmek mümkün değildir.

### 3.2.5.2. Ana Kafiye

Dengbêjlik geleneğinde büyük sorunlardan biri kavram eksikliğidir. Dengbêjlik ürünlerinin türü ne olursa olsun [payîzok, heyranok, şer, kilam vb.] nerdeyse tamamında ana kafiye bulunmaktadır. Kimi türlerde başta kimi türlerde ise dize sayısına bakılmaksızın sondadır.

Kimi eserlerde hem başta hem sonda ana kafiye kullanılır. Sondaki ana kafiye bazen iki satır olabilmektedir. Dengbêj Mıstafayê Fırdeysî'nin “Babikê” adlı eserinde bu durum net olarak görülmektedir.

#### *Babikê*<sup>59</sup>

*Wey Babikê heyran çûma Dîyabekir Babiko wa ali gire li minê,*  
*Mine bala xwe dane xelqa min a Têlê delal vê sibê tê ji hemama Mêrg Ehmedê, Wey*  
*Bebik heyran deste bazin Xwedêwo porê şil e,*

<sup>59</sup>Çeviri Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

*Minê digo; delal tu ramîsankî ji taximê sing û bera ji hinarê riya li canê min kerem ke,*

*Digo; lawkê delal ez ê bi destmêj im dêşe haylo rûkê mi kul e*

***Ax de were were ax Babiko li min***

***Ay de were were hay Babikê qurban***

[Vay hayran babacığım Diyarbalır'a gittim tepenin öte tarafında,

Dikkat ederim de yârim Têlî bu sabah Mêrg Ehmed hamamında gelir vay babam elinde  
bileziği valla saçı da ıslaktır

Derim ki, güzelim bir öpücük ısmarlasaydın nara benzer çift göğsünden

Der ki: yiğit delikanlı abdestliyim hem de yüzüm ağrır

Ah yetiş bana babacığım, vay bana

Ah yetiş bana babacığım, vay bana]

***Wey babikê heyran çûme Dîyarbekir Babiko lo li bin dara***

*Ez ê vegeryame Elîpar'a kambax li bisk bi têla, enîdeqa ax Babiko kofîxwara*

***Ax de were were ax Babiko li min***

***Ay de were were hay Babikê qurban***

[Vay babacığım Diyarbakır'a gittim ağaçların altına

Dönüvermişim virane Alipaşa'ya perçemi tel tel, alını benli, hotozu yanlı

Ah yetiş bana babacığım, vay bana

Ah yetiş bana babacığım, vay bana]

***Wey babikê heyran e çiqa dibêm haylo ew qas lê tê***

*Xwedê dizanê dev û leva min a delal ji qelemê ji kaxedê qurban lo ji dewê tê,*

*W'ez ê radanê ramusanê Meyrema Mele ji mi ra mîna Axçînga Fila Rebîyo ji dêrê tê*

***Ax de were were ax Babiko li min***

***Ay de were were hay Babikê qurban*** Mistafayê Firdeysî (Dengbêj Antolojisi, 2011:  
196 )

[Ah babacığım ne kadar desem vay be o kadar yaraşır

Allah bilir güzel ağzım dudağım, kalemle kâğıda çizilmiş gibidir

Mele kızı Meyrem'in öpücükler bana File Ahçik gibi kiliseden gelir

Ah yetiş bana babacığım, vay bana

Ah yetiş bana babacığım, vay bana]

### 3.2.5.3. Kafiye

Dengbêjlik geleneği içerisinde yer alan tüm sözlü ürünlerde ezgili söyleyişin yanında yarım, tam ve zengin kafiye kullanılmaktadır. En çok yarım ve tam kafiye kullanılır. Ürünler tamamen sözlü olarak icra edildikleri için kafiye bozuklukları fazla dikkat çekmez. Kafiyenin bulunmadığı yerlerde dizelerin veya bendlerin sonunda “eee”, “haa hiii” şeklinde uzatmalarla ezginin düzenli olması sağlanır. Kafiyede cümle başı, sonu ve ortasında ahenk sağlayan sesler bulunmaktadır.

Dimdim îna ber *bestinê*  
Fêris û pale we't *birinê*  
Çêken û cihkê *mirinê*

Dımdım'ın duvarları yükseliyor  
İşçiler durmadan çalışıyor  
İnşa ettikleri ölüm diyarı

Xanî Dimdim îna ber *şolê*  
Pênçsed pale't ken *deskolê*  
Çêken û ihkê *xirtolê*  
Nav û deng çuye *Stanbolê*  
(Kızılkaya, 2001: 65; 99)

Han Dımdım'ı işe koşacak  
Beşyüz işçi coştı coşacak  
İnşa ediyorlar yiğit meydanı  
Nanı İstanbul'a yürüyecek

Kuro zûkin, bilezînin,  
Nava êla bigerînin,  
Hostekara bigrin bînin,  
Zêr laganada bih'elînin,  
Mile Xanî bicebrînin  
(Celfîl, 2001: 136; 230)

Oğullar, tez olun, tez davranın  
Aşiretleri dolaşın,  
En iyi ustaları bulup getirin,  
Altını taslarda eritin,  
Han'a bir el yapın

Kafiyeler cümle başında da yer alabilmektedir. Dengbêj Fikri Anlı “Zênab” adlı parçasında hem cümle başı hem de cümle sonu kafiye bulunmaktadır.

Ê la çi honiko vere çeman o  
Ê la huniye bin Bexçeyên Dêriyan o  
Ê la dayke ez degiş kerd Lajê Dergan o

*Ê la wisar qedya kowto anman o*  
*Ê la yena çift cîpayê Meyaran o*  
*Ê la de biruniş binê daren mazeran o*

...

Oy çayların kenarı serindir  
 Oy odur Dêri'lerin Bahçelerinin altındalar  
 Oy anne! Beni Derglerin oğluna değıştirdiler  
 Oy bahar bitti, yaz geldi  
 Oy geliyorlar Meyarların cipleri  
 Oy de gel otur meşelerin altına (Karasu vd., 2007: 140)

Dengbêjlik ürünleri arasında ezgili olarak icra edilen türlerde sağlam kafiye bulunmadığı durumlarda cümlelerin sonundaki ünlemler-uzatmalar geçiş ve sonlanışları melodik olarak kafiye dengelemesi için kullanılır. İsa Berwarî'nin "Wey Dinya" adlı stranında ölçü olmadan sadece kafiye ile cümle düzenlemelerini ünlem ve uzatmalarla ahengi sağlamıştır.

### ***Wey Dinya***<sup>60</sup>

*Wayê wayê wayê wayê wayê...*  
*Dinya wey dinya wey dinya wey dinyaaa*  
*Dinya wey dinyayê*  
*Pûçê betalê çi jê nayê*  
*Dewranê dinyayê taristana wê wayê wayê wayê*  
*Ax de wayê wayê wayê dinyayê*  
*Dinya wey Dinya wey Dînya wey dinyaaa yê*  
*Dinya wey dinyayê*  
*Pûçê betalê dilberêzê dinyayê bo kesekê nemayê*  
*Tu nameyê*  
*Ne bo Adem e*  
*Ne bo Hewayê*  
*Nê bo Yusifî*

<sup>60</sup> Kasetten deşifre Canser Kardaş çeviri Yunus Orak tarafından yapılmıştır.

*Ne bo Zileyxayê*

*Ne bo Mûsayê*

*Ne bo Îsa yê*

*Ne bo Miryemayê*

*Way waydînyayê wayê wayêê*

[Vay vay vay vay...

Vay dünya, vay dünya vay, dünya

Vay dünya vay

Boşsun, işe yaramaz berduşsun

Devransın dünya, karanlıksın vay vay

Hey gidi dünya

Vay dünya vay dünya vay dünya

Vay dünya vay

Boşsun berduşsun, acımasızsın, olmadın kimseye nasip

Kalmadın sen

Ne Âdem'e

Ne Havva'ya

Ne Yusuf'a

Ne Züleyha'ya

Ne Musa'ya

Ne Îsa'ya

Ne Meryem'e

Hey dünya hey]

*Tu nemayî*

*Ne bo Îsa yê*

*Ne bo Musayê*

*Ne bo Miryemayê*

*Ne bo Muhamedê Nûranî bavê Fatimayê*

*Dînya tu cennet bî çi jê nayê*

*Dewrano ay dînya ye ay*

*Heger dinya pûç e betal e wêran e û xopan e*

*Her wextî wî tu bîr nayê wayê wayê*

[Kalmadın sen

Ne İsa'ya

Ne Musa'ya

Ne Meryem'e

Ne de Fatima'nın babası Nurani Muhammed'e

Cennet olsan bile, kalmadın kimseye

Devransın vay dünya

Dünya madem boş, berduş virane ve harabesin

Hiç bir zaman hatırlanmayacaksın]

#### 3.2.5.4. Ölçü

Nazım ürünlerinde tek düzeliği önlemek amacıyla çeşitli ölçüler kullanılmaktadır. Her dil kendi doğal yapısına göre ölçüler bulur. Dengbêjlik geleneğinde ürünler çoğunlukla belli bir ölçü ile söylenmez. Hece ölçüsü belli türlerde kullanılır. Kasidebêjler ise nadiren aruz ölçüsü ile ürünler söylemişlerdir. Dengbêjlik ürünlerinde hece ölçüsünden ziyade cümlelerin belli yerlerinde yaptıkları vurgularla ölçü verilmeye çalışılmıştır.

Bazı cümleler çok kısa iken bazı cümleler ise olabildiğince uzundur. Ölçü genel olarak enstrüman kullanan dengbêjler ile karşılıklı söylenen türlerde bulunmaktadır. Herhangi bir enstrüman kullanmayan dengbêjlerde ise ölçüden bahsetmek söz konusu değildir.

Parıltı, dize ölçüsünün dengbêjin yeteneğine göre belli bir esneklik kazandığını ve bir süre sonra daha serbest kullanıldığını belirtmektedir (Parıltı, 2006: 108).

Yapılan incelemelerde dengbêjlik geleneğindeki sözlü ürünlerde ahenk unsurları arasında sayılan ölçü ve nazım şekiller bakımından standart bir yapıyla karşılanmamıştır. Ölçü lawje ve diloklarda bozuk bile olsa bir noktaya kadar bulunmakta ancak diğer türlerde bulunmamaktadır.

Bu durumu daha önce tespit eden Basil Nikitine, dengbêj anlatıları konusunda: “Tam bir özgürlük hatta denilebilirse bir anlatım anarşisi” olduğu şeklinde ifade etmektedir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. DENGEBELİK VE ÂŞIKLIK GELENEKLERİNİN KARŞILAŞTIRMASI

Sosyal bir varlık olarak insanın doğup büyüdüğü çevrenin yapısı, kültürü, gelenekleri, görenekleri gibi özellikler sözlü geleneklerin müşterekliklerini ve farklılıklarını ortaya koymaktadır.

İlk bakışta üretilen eser bireysel kabul edilebilir. Ancak sanatçının karşılaştığı, kendisini ya da toplumu etkileyen bir olay ile durumun yaratacağı duygu ve düşünceyi kendi iç dünyasına yansıttıktan sonra eser hâline getirmesi sonucu topluma rehber olur. Bunun sonucunda oluşturulan eserler her ne kadar bireysel gibi gözükse de yaratıkları etki toplumsaldır ve toplumun kültürünü yansıtmaktadır.

Bir arada yaşayan veya sürekli birbirleri ile etkileşim hâlinde olan toplulukların kültürleri birbirlerini etkilemektedir. Baskın olan kültürün diğeri üzerindeki etkisi fazladır ancak alışveriş karşılıklı olabilmektedir. Karşılıklı etkilenmenin ise doğallığından bahsedilebilir.

Karşılaştırmalı edebiyat kavramının tarihsel gelişimine bakıldığında sadece bir tanıma ya da sadece bir kullanım alanına götürmediği görülmektedir. Özellikle tanımlama, yöntem ve terminoloji konusunda henüz bir uzlaşma sağlanmış değildir. Çalışma alanının çok eski olmaması alanın kurumsallaşmasını engellemiştir. Karşılaştırmalı edebiyat ile ilgili 19. yüzyılda Avrupa'da özellikle Fransa'da yapılan çalışmalar alana öncülük etmiştir. Temelinde bir eserin benzer ve farklı yanları karşılaştırılma esası olmasına rağmen farklı açılardan ve görüşlerden birçok tanımlama yapılmıştır. Belli başlı tanımlamalar ise şunlardır:

Analoji, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması suretiyle, edebiyatı diğer ifade ve bilgi alanlarına ya da zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak veya yakın durumdaki olaylarla edebi metinleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan yönetsel bir sanattır. Yeter ki bu edebi metinler, birçok dile ya da kültüre ait olsunlar, onları daha iyi tanımlayıp anlamak ve onlardan zevk alabilmek için aynı geleneğe ait bulunsunlar (Rousseau-Pichois, 1994: 18).

Karataş, karşılaştırmalı edebiyatı: “Aralarında tarihin belli bir döneminde yakınlık, komşuluk ilişkileri; kültür alış-verişi bulunan milletlerin edebiyatları üzerinde

“mukayese” esasına uygun olarak yapılan araştırmalar, incelemeler” şeklinde tanımlamaktadır (Karataş, 2001: 239).

Mignon, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında, kültürel ve ulusal sınırları tanımadan, dönemler, diller, hatta başka sanat dallarını da içerebilen türler arası incelemelerin amaçlanması gerektiğini belirtmektedir (Mignon, 2009: 93).

Toplumların kültürleri birbirleriyle karşılaştırılırken onları üstünlük-zayıflık gibi kavramlarla değil daha çok her kültürün kendine özgü şekliyle değerlendirilmelidir. Kişinin içinde bulunduğu kültür ortamını başka bir kültür ortamından üstün tutması veya benimsetmeye çalışması ya da içinde bulunduğu kültürün simge ve değerlerinden yola çıkararak başka kültürü anlamaya çalışması sağlıksız ilişki ve iletişim kopukluğuna yol açmaktadır (Sargut, 2010: 19). Sargut, Frans Boas’ın: “Hiçbir kültür diğerinden üstün olamaz, yalnızca farklı olur” ifadesinden yola çıkararak *kültürel görecelik* kavramının dikkate alınması gerektiğini, bu durumda kültürler arası düşünüş, davranış, bilgi üretme, eğitim, tören biçimleri bakımından bir görelilik söz konusu olacağını belirtmektedir (Sargut, 2010: 59).

Gündoğar, farklı kültürlerin birlikte yaşadığı coğrafyalarda bir “kültür ortaklığının” ortaya çıkmasının kaçınılmaz olduğunu belirtmektedir. Toplumların bir arada yaşamaları sonucunda, örneğin birbirlerinin düğün, eğlence vb. etkinliklere katılmalarıyla birbirlerinin müziklerinden etkilenebilmektedir. Bundan dolayı çoğu zaman ezginin hangi topluluğa ait olduğunun kestirilmesi de güç olmaktadır (Gündoğar, 2005: 99).

Birbirine yakın veya tarihi açıdan birbiriyle ilişkili kültürlerdeki olguların aynı kökten gelme olasılığını araştırmadan neyin bir kültüre özgü olduğunu ya da olmadığını bilmek mümkün değildir (Dandes, 2009: 94).

Karşılaştırmalı edebiyatın ilk rnekleri Eski Yunan dönemine kadar uzanmakla beraber bilim alanı olarak 19. yüzyılın başlarında ele alınmıştır. Başlangıçta 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar Avrupa merkezci bir anlayışla oluşan karşılaştırmalı edebiyat günümüzde uluslararası bir etkinlik, işlevlere ve farklı boyutlara ulaşmıştır (Aydın, 2008: 153).

Kefeli, iki farklı kültürden beslenen edebiyat eserleri üzerinde çalışma yaparken konular aynı olsa bile sadece eserleri tanımanın sağlıklı bir karşılaştırma yapmak için yeterli olmadığını belirtmektedir. Eserlerin yazarlarını, beslendikleri kültüre ait ayrıntıları, eserin yazıldığı/söylendiği dönem içerisindeki yörenin sosyal, kültürel,

ekonomik ve tarihi gelişiminin çok iyi bilinmesi, eser üzerindeki etkilerinin araştırılarak ne yönde olduğunun tespit edilmesi ve nedenlerinin ortaya konulması durumunda eser/geleneklerde benzer, ortak ve farklı noktalar tespit edilmesi daha sağlıklı olur (Kefeli, 2000: 17).

H.H. Remak, karşılaştırmalı edebiyatı “Belirli bir ulusun sınırları dışına çıkan bir edebiyat çalışmasıdır; aynı zamanda bir yandan edebiyat, öte yandan resim, heykeltçilik, mimarlık, müzik, felsefe, tarih, siyaset, ekonomi ve sosyoloji gibi diğer bilgi ve düşünce alanları arasındaki ilişkileri araştıran bir çalışmadır.” şeklinde tanımlamaktadır. Remak, yöntemin sadece edebi metin karşılaştırılması için olmadığını bunu diğer bilimlerde de uygulanması gerektiğini belirtmektedir (Aydın, 2008: 53).

Rousseau-Pishois karşılaştırmalı edebiyatı, insan ruhunun özel işlevi olarak daha iyi anlayabilmek için tarih, eleştiri ve felsefe aracılığıyla yapılan analitik tasvir, yöntemsel ve ayrımsal bir karşılaştırma, disiplinler arası ve kültürlerarası edebi olayların yapay bir yorumu olarak açıklamaktadır (Rousseau-Pishois, 1994: 184).

Kamil Aydın karşılaştırmalı edebiyatı, “Farklı dilleri konuşan iki veya daha fazla grup arasındaki iletişim ve ilişkinin araştırılması” şeklinde tanımlayarak farklı dil olgusunu ön plana çıkarmıştır (Aydın, 2008: 49).

Çetişli, günümüzde karşılaştırmalı edebiyat kavramının daha çok “milletlerarası” çerçevede kullanıldığını belirtmektedir. Bu çerçevede dilleri farklı olan iki milletin eserleri/yazarları arasındaki yakınlık, benzerlik, ortaklık ve farklılıkların tespit ve tasviri ile bunun mahiyeti, boyutları ve sebeplerinin ortaya konmasını esas alan bir disiplin olarak tanımlamaktadır. Mukayesenin en az iki dil arasında yapılabileceğinin de mutlaka her iki dili ve kültürü çok iyi bilmesinin gerektiği, bunun yanında geniş bir bakış açısına sahip olması ve objektif çıkarımlarda bulunabilmesi için milliyetçi duygularından arındırılmış olması gerektiğini belirtmektedir (Çetişli, 2011: 339).

Araştırmalarda genel olarak Fransız ve Amerika ekolleri üzerinde durulur. Aytaç, karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinin üç çeşit yönteminin bulunduğunu belirtmektedir. Bunlar Fransız, Amerikan ve Marksist ekollerdir. Fransız ekolüne göre karşılaştırmanın mutlaka iki dil ve kültür arasında yapılabileceği konular, tipler, eserler, şairler ve yazarlar bakımından ele alınması gerektiği belirtilmektedir. Amerikan ekolü, iki ayrı edebiyatın yanı sıra aynı edebiyat içindeki iki eser arasında da karşılaştırma yapılabileceğini savunmaktadır. Marksist ekol ise yazarın öncelikle yaşadığı sınıf ya da

toplumun üretim ilişkilerinin belirlenmesi gerektiğini, bunun sonucunda eserlerin daha net anlaşılacağını belirtilmektedir (Aytaç, 2001: 59-72)

Diğer ülkelerdeki karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarından farklı olarak Almanya’da yazılı edebiyatla sınırlı kalmamış, yazılı edebiyata ek olarak halk edebiyatı ürünleri arasında da karşılaştırma yapılmıştır.

Herder, karşılaştırmalı edebiyatın halklar arasında yapılmasına karşıdır. Bunun sebebi ise: “Karşılaştırmanın temel bir ölçütü olamaz” demek ve nesnelliğin sağlanmasının zor olduğunu belirtmektedir. Temel kaygısı ise hem okuyucuların hem de araştırmacıların doğal olarak kendi ülkelerini, ulusal yazarlarını övme, değerli göstermede başat olabileceği, buna karşın yabancı yazarları değersiz göstere ve yabancı edebiyata karşı oluşabilecek hayranlık sonucu kendi edebiyatlarını aşağılamaya yol açabileceğini belirtmektedir. Böyle bir duruma düşmemek için “uluslarüstü” bir yöntem olması gerekliliğini belirtmektedir. Herder, halkların edebiyatlarının eleştirel bir şekilde karşılaştırmasına karşı çıkararak toplumların her türden farklılıklarını kabul eder (Sakallı, 2012: 20-21).

Bu duruma Fransız ekolu araştırmacılarından Van Tieghem, halk bilimi unsurlarının edebiyat tarihi ile ilgisi olmadığını belirterek disiplinin halk biliminde uygulanmasına tepki göstermiştir. Halkbilimi ürünlerinin özgün ve edebi değeri olmadığı gerekçesiyle yöntemin uygulanmasına karşı çıkmıştır. Aydın bu durumu Fransız karşılaştırmacıların insan zihninin ürettiği yapıtlar üzerinde yoğunlaşmasına; Alman karşılaştırmacıları ise bir ulusun ruhu ve kökleri ile ilgilenmesine bağlamaktadır (Aydın, 2008: 33).

Sakallı, “karşılaştırma” yöntemiyle yapılacak çalışmalarda iki tür bilgi elde edilmesinin hedeflendiğini belirtmektedir. *“Birincisi; yazını devingen kabul eden, yazınlar arasındaki benzerliği ulusal yazınlar arasındaki temas ilişkilerine bağlayan, benzerlik veya farklılıkları temas ilişkileri çerçevesinde araştıran ve ‘gerçek ilişkiler’ sürecindeki dönüşümlülüğü, bireşimliliği belirleyen süreçlere yoğunlaşan yazın tarihi araştırmalarıdır. İkincisi ise; iki veya daha fazla ulusal yazındaki, yapıttaki herhangi bir görüngünün benzerliğini veya farklılığını, yapıtların veya yapıttaki görüngülerin özgünlüklerini saptamaya yönelik karşılaştırmalı yazın eleştirisidir.”* (Sakallı, 2012: 242)

Karşılaştırmayı bir bilgilenme yöntemi olarak düşünen Gunter Sahenk, karşılaştırmanın mantıksal temel biçiminin iki veya daha fazla nesne arasındaki ilişki

olduğunu belirtip nitelik, nicelik veya ilişki bağlamında nesnelere, olguların ve kavramların birbirleriyle ilişkileri olduğunu ifade etmektedir (Sakallı, 2012: 248).

Aytaç'a göre karşılaştırmalı edebiyatta araştırmacının görevi, farklı dillerde yazılmış iki ayrı eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, bunun neticesinde ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, farklılığın nedenleri üzerinde yorumlar yapmak olarak açıklamaktadır (Aytaç, 2001: 7)

Kolcu, karşılaştırma yapacak kişinin karşılaştırma yapılacak olan iki edebiyatın anlam dünyasını, dilini, tarihçesini, kültürünü çok iyi bilmesi gerekliliğinin yanı sıra çalışmanın çift yönlü bir ihtisas alanı olduğunu belirtmektedir (Kolcu, 2005: 12).

Kefeli de karşılaştırma konusunda farklı dil ve kültürlerle ait olan metin ya da genel bir deyişle malzemenin aynı temayı işlemiş olması durumunda araştırmacıyı mukayeseye ve bu homojen malzemedeki ortak ve farklı unsurların tespitine yönelteceğini belirtmektedir. Bu tespitten sonra malzeme hakkında hüküm vermesi gerekmektedir. Ancak araştırmacının karşılaştıracağı her iki kültürün, geleneklerini ve geçirdiği evreleri çok iyi tanımasını, hüküm verirken aceleci davranmaması gerektiğini özellikle vurgulamaktadır (Kefeli, 1998: 145).

Karşılaştırmının sağlıklı yapılabilmesi için Meriman şu ölçütleri belirlemiştir:

- Karşılaştırılacak sorun tüm nesnelere mevcut olmalıdır.
- Karşılaştırmının sanat yapıtları için açıklayıcı özel bir önemi olmalıdır.
- Karşılaştırma nesnelere özellikleriyle ilgili olmalıdır.
- Karşılaştırılan özellikler tanımlanabilir olmalıdır.
- Karşılaştırma karmaşık değil, açık ve anlaşılır olmalıdır.
- Karşılaştırılan özellikler nesnelere yeterli ölçüde var olmalıdır (Sakallı, 2012: 248).

Tüm bu açıklamalara bakıldığında karşılaştırmalı edebiyat ile ilgili yapılan tanımlama, amaç ve yöntemlerde ufak farklılıklar dışında benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat en az iki dil, iki kültür, iki yazar ya da aynı yazarın farklı dönemde yazılmış eserleri arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve müşterekliklere göre konu, tema, üslup, motif ve muhteva açılarından incelenmesi, karşılaştırılması ve sonuçların ortaya konulması olarak açıklanabilir.

Farklı kültürlerin, zamanların, mekânların ve dillerin insanları, onları ayıran farklara rağmen, birbiriyle iletişim kurabilir ve daha önemlisi, farklı yollar izleseler de birbirlerini anlayabilirler. Sayılan özelliklerin karşılaştırılması sonucunda kültürler

arasındaki farklılıkları tespit etmek daha bilinçli bir öğrenme gerçekleştirilmesi sağlanır. Bu durum hem hoşgörölü ve hem de nesnel olma olanağı sağlar.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin doğası gereği birden çok metot kullanılmaktadır. Metot genelde çalışmanın konusuna göre belirlenmekte bazen de bir çalışmada birden fazla metot uygulanmaktadır. Çalışmamızda yapılacak olan karşılaştırmalar çok yönlü olacağından birden fazla karşılaştırma yöntemi kullanılacaktır. Bunun sebebi ise her iki geleneğin tarihsel bir sürecinin olması, belli aşamalara sahip olmaları, edebi değer taşımaları, icra edilen ürünlerinin hem şekil hem de içerik bakımından benzer ve farklı özelliklere sahip olmalarıdır. Âşıklık ve dengbêjlik geleneklerine ait tüm uygulamalar sırayla karşılaştırılacaktır.

#### **4.1. Âşıklık ve Dengbêjliğin Oluşumları ile Gelenek Bakımından Karşılaştırılması**

##### **4.1.1. Âşık ve Dengbêj Kavramları**

Sözlü kültürün yaygın olduğu toplumların genelinde olduğu gibi dengbêjlik geleneği ve âşıklık geleneğinde de yörelere göre birçok adlandırma yapılmıştır. Kitle iletişim araçlarının çoğalması, mesafelerin kısalması sonucu bu adlandırmalar bir standartta doğru gitmektedir.

Âşıklar için de tarih içinde birçok ad kullanılmıştır. Zamana ve yöreye göre baksı, ozan, âşık, saz şairi, kalem şuarası, halk şairi, badeli âşık, halk ozanı, hak aşığı, halk aşığı, aşuğ, meydan şairi, sazlı ozan, çöğür şairi gibi adlar verilmiştir. Ancak günümüzde en çok yaygınlık kazanan ve en çok kullanılan terimin “âşık” olduğu görülmektedir.

Dengbêjler için stranbêj, deyrbaz, stranvan, goranbêj, çirokbêj, klambêj, klamxan [klamhan], kasidebêj, mıtırb/mırtıb gibi adlar kullanılmaktadır. Bu adlar arasında anlam bakımından küçük farklar bulunmakla beraber tamamının kullanımında verilmek istenen temel anlam sözlü ürün anlatıcılığıdır. Ancak tüm bu adlandırmalar arasında “dengbêj” kelimesi diğer adlara göre daha fazla yaygınlık kazanmıştır. Diğer adlandırmaların kullanımını gittikçe azalmaktadır.

Hem âşık hem de dengbêj terimleri için zamana ve yöreye göre farklı adlandırmalar yapılmıştır. Her iki geleneğin sözlü kültür ürünü olmasından dolayı her yöre ve her dönemde çeşitli adlandırmalar yapılmıştır. Ancak her iki gelenek için birçok

adlandırma yapılmış ise de günümüzde “Âşık” ve “Dengbêj” terimleri hem anlam bakımından hem de kullanımlarındaki yaygınlık bakımından belli bir standartlık kazanmış bulunmaktadır.

#### 4.1.2. Âşıklık ve Dengbêjlik Geleneklerinin Oluşumu

Her gelenek belli bir toplumun kültürüne bağlı olarak oluşmuştur. Gelenekler oluştuğu toplumun tarihini, yaşam biçimini, yapısını etkiler. Toplumlarda belli işlevleri bulunan her gelenek varlığını çağın koşullarına uyarlayarak devam ettirir. Bazı gelenekler toplumda bulunan eski geleneklerin çağa göre yeniden şekillenmesi ile kabuk değiştirir, bazıları ise toplumun tercihleri doğrultusunda yok olur. Toplumun oluşturduğu kültür çerçevesinde sözlü ürünler oluşmuştur. Bu sözlü ürünlerin toplumların gelenek, görenek, yaşam biçimleri, ahlak kuralları, üretim-tüketim ilişkileri bakımından ve yaşadıkları coğrafyalara göre aktarılmasında anlatıcılar görev alır. Sözlü ürün aktarıcılarının, ilgili toplumun geçirdiği evrelere göre ad ve görevleri toplumun ihtiyacına göre yeniden şekillenir. Toplumsal değişimler kimi zaman bir göç, kimi zaman din değiştirme, kimi zaman da büyük savaşlar sonucunda olabilmektedir.

Âşıklık geleneğine bakıldığında kimi araştırmacılar âşıklık geleneğinin 13. yüzyılda oluşmaya başladığını (Alptekin-Sakaoğlu, 2006: 17-22), kimi araştırmacılar ise Osmanlı coğrafyasında kahvehane kültürünün oluşması sonucu âşıklık geleneğinin oluştuğunu dolayısıyla 16. yüzyılın başlangıç olarak kabul edilebileceğini belirtmektedirler (Çobanoğlu, 2007: 34). Âşıklık geleneğinin oluşumunda hangi tarih başlangıç olarak kabul edilirse edilsin belli bir tarihî arka plan ve bunu hazırlayan şartlar olduğu bilinmektedir. 16. yüzyıl öncesine ait yazılı eserlerin yeterince olmaması, âşıklarla ilgili bilgilerin tezkirelerde olmaması sebebiyle bilgilerimiz sınırlıdır. Ancak 16. yüzyıldan sonra âşıklar ve yaşadıkları dönemlerle ilgili bilgilere şairnameler, cönkler ve mecmualar gibi yazılı kaynaklar aracılığıyla ulaşmaktayız. 16. yüzyılda âşıklık, gelenek olarak oluşumunu tamamlamış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Dengbêjlik geleneğinin tamamen sözlü bir gelenek olması nedeniyle oluşumunun ne zaman başladığı kesin olarak belirlenememektedir. Elimizde her ne kadar bir yazılı belge olmasa da dengbêjliğin kökenini Part dönemine (M.Ö.247-M.S.227) bağlayan İzady, belli bir düzeyde örgütlenmiş olan “*gosan*” ağı yani halk

hikâyecileri ve ozanların varlığından bahsederek bu halk hikâyecilerinin devamı olduğunu belirtmektedir (Izady, 2011: 428). Geleneğin tamamen sözlü oluşundan kaynaklı dengbêjlikle ilgili yazılı belgelerin yetersizliğinin yanında otoritenin de bu konudaki karşı duruşu geleneğin tarihçesinin net bir şekilde ortaya çıkarılışını engellemiştir.

Dengbêjlik ve âşıklık geleneklerinin başlangıç tarihleri eldeki kaynakların yetersizliği nedeniyle kesin olarak öğrenilememektedir. Ancak âşıklık geleneğinin 16. yüzyılda yazılı kültür ile tanışmış olması geleneğin takip edilebilen tarihini daha geriye götürme imkânını sunmaktadır. Dengbêjlik geleneğinin günümüzde dahi yazılı kültür ile tam anlamıyla tanışmamış olmasından dolayı oluşumunu takip etme imkânı bulunmamaktadır. Bu açıdan bakıldığında âşıklık geleneğinde 16. yüzyıl başlangıç olarak kabul edilirken, dengbêjlik geleneği için bir yüzyıl aralığı belirleme imkânı bulunmamaktadır.

#### 4.1.3. Mahlas Almaları

Arapça “Halas” sözcüğünden gelen mahlas, bir şairin asıl adının yerine şiirlerinde kullandığı takma addır. Divan ve halk edebiyatlarında kullanılmıştır.

Âşıklıkta geleneğin bir kuralı olarak her âşık bir mahlas kullanmaktadır. Çok az sayıda âşık kendi adını mahlas olarak kullanmıştır. Âşıklar mahlaslarını şiirlerinin son dörtlüğünde/beytinde kullanmaktadırlar. Âşıkların mahlasları seçilirken soyu, inancı, tarikati, memleketi, yeteneği, görünüşü gibi olgular etkili olmuştur. Mahlaslar genel olarak ustalar tarafından ve törenle verilmiştir.

Dengbêjlikte mahlas fazla kullanılmaz. Nadiren icra edilen ürünün herhangi bir yerinde kullanılır. İcra edilen ürünlerde her ne kadar mahlas kullanılması sınırlı olsa da her dengbêjin günlük hayatta kullandığı bir mahlası bulunmaktadır. Mahlas genel olarak nispet -i'nin kullanımıyla âşığın yaşadığı yerden, aşiretten, aile bireylerinden birinin adından, isminin sonuna “o” harfi getirilerek, fiziksel bir özelliği belirtilerek veya ismin önüne “âşık” sözcüğü getirilerek yapılmaktadır. Genel olarak her dengbêj mahlasıyla tanınmaktadır.

Âşıklık ve dengbêjlik geleneğinde mahlas kullanılmaktadır. Âşıklık geleneğinde mahlas hem tanınmak hem de eserleri sonraki kuşaklara aktarılırken adın unutulmaması için kullanılmaktadır. Dengbêjlik geleneğinde ise daha çok tanınmak amacıyla mahlas

kullanılmaktadır. Dengbêjlik geleneğinin, hem tamamen sözlü kültür ürünü olması hem de yazılı kültür aşamasına geçememesi, usta malı ürünlerin dahi sonraki kuşaklara aktarılmasında dengbêj isminin bilinmesin/belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Dengbêjliğin piri kabul edilen Evdalê Zeynikê'nın ürünleri dışında günümüze ulaşan ürünlerde mahlas pek görülmez. Her iki gelenekte de usta-çırak ilişkisi ile yetişenler mahlaslarını ustalarından almışlardır. Ancak günümüzde usta-çırak ilişkisi zayıfladığından/kalmadığından her iki gelenekte de mahlasları icracılar belirlemektedir. Âşıklıkta ve dengbêjlikte mahlas seçimi benzer şekilde olmaktadır. Mahlas kullanımında temel fark, âşıklar tüm ürünlerinde mahlas kullanırken, dengbêjler ise sadece tanınmak amacıyla kullanmaktadır.

#### 4.1.4. Enstrüman Çalmaları

Âşıklık geleneğinde temel olarak kullanılan enstrüman sazdır. Saz çalma geleneğinin en önemli aşamalarından biri olarak kabul edilmekte ve saz çalmak aynı zamanda diğer âşıklar arasında bir ayrıcalık kazandırmaktadır. Saza verilen değer o kadar ileri seviyededir ki kimi çevrelerde saz için “Telli Kur'an” denmiştir. Saza, âşıklara düşünme payı vermesi, ahenk sağlaması, kafiye oluşturması ve anlam bütünlüğü sağlarken zaman kazandırması gibi işlevlerinden dolayı önem verilmektedir. Türkiye’de âşıklık geleneğinde kullanılan temel enstrüman saz olmasına rağmen, Karadeniz Bölgesi âşıkları kemençe kullanmaktadır.

Dengbêjlik geleneğinde esas olan enstrümansız doğaç söylemektir. Günümüzde de dengbêjlerin büyük bir kısmı herhangi bir enstrüman kullanmamaktadır. Ancak bazı yörelerde enstrüman kullanan dengbêjler bulunmaktadır. Âşıkların etkisiyle bazı yörelerde saz kullanılmakta, Mardin-Batman civarında kemençe kullanılmakta, Doğu Anadolu Bölgesinde üflemeli çalgılar kullanılmaktadır.

Dengbêjlik geleneği ve âşıklık geleneğinin önemli farklılıklarından birini enstrüman kullanımını oluşturmaktadır. Âşıklıkta saz çalma en önemli uygulamalarından biri iken dengbêjlik geleneğinde ise esas olan ise enstrümansız söylemedir. Her iki gelenekte de İslamiyet'in etkisinden dolayı enstrüman çalma uzun süre tabu olarak kabul edilmiştir. Her iki gelenekte de birbirlerinden etkilenme olmaksızın müşterek olan özellik kemençe çalınmasıdır. Kemençe Doğu Karadeniz civarı âşıklarınca çalınmakta iken, Batman ve Mardin civarındaki dengbêjlerin bir kısmının da kemençe çalması

dikkat çekicidir. Günümüzde her iki gelenekte farklı enstrümanların kullanıldığı bilinen bir gerçektir.

#### 4.1.5. Rüya Motifi

Halk geleneğinde bir kişinin sanatçı/ozan olarak kabul edilebilmesi için çeşitli ritüellerin varlığı ya da bir tür icazet sayılabilecek aşamaları geçmeleri gerekmektedir.

Rüya motifi dengbêjlik geleneğinde yaygınlık kazanan bir gelenek değildir. En büyük dengbêj olarak kabul edilen Evdalê Zeynikê uzun hastalık sonucu gördüğü bir rüya sonucunda dengbêj olmuştur. Ancak bu durum sonraki dengbêjler için bir aşama olamamış, hatta günümüzde de rüya motifi sonucu dengbêjliğe başlayan bir dengbêj bulmak imkânsızdır. Dengbêjlik içerisinde değerlendirdiğimiz mıtırbalar ise ustalaştığını belirtmek için rüyasında cinler mirinden [Mîrê Cina] öğrendiğini söylemektedirler. Bu olguyu her mıtırb farklı bir şekilde dile getirmekte, ancak ortak motif cinler mirinin rüyada görülmesi sonucu ustalaştığıdır.

Âşıklık geleneğinde en çok işlenen motiflerden biri rüyada bade içerek âşık olmaktır. Kutsal bir mekânda uyku ve uyanıklık arasında kutsal bir şahsiyet tarafından verilen badenin içilmesi sonucu âşık olunur. Günay, rüyanın hazırlık devresi, rüya, uyanış ve ilk deyişten oluştuğunu ve âşığın rüya motifiyle sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçtiğini belirtmektedir (Günay, 1999: 196). Kimi âşıklar rüyada gördükleri sevgiliye âşık olurlar. Rüyanın diğer önemli bir yanı da mahlasın rüyada alınmasıdır. Badeli motifi daha çok kırsal bölgelerde yaşayan âşıklar tarafından kullanılmaktadır.

Rüya motifi âşıklık geleneğinde çok işlenen bir motiftir. Dengbêjlikte ise sadece bir dengbêj tarafından işlenmiş daha sonraki dengbêjlerde karşılaşılmamıştır. Her ne kadar mıtırbalar tarafından cinler miri ile ilgili rüya sonucu ustalaştığı motifi işlense de âşıklık geleneğindeki gibi yaygınlaşmış bir motif değildir. Âşıklık geleneğinde âşıkların büyük bir kısmı rüya sonucu mahlaslarını alırken dengbêjlikte böyle bir durum söz konusu değildir. Günümüz koşulları göz önünde bulundurulduğunda hem âşıklık geleneğinde hem de dengbêjlik geleneğinde rüya motifinin oluşması için koşullar kalmamıştır.

#### 4.1.6. Usta Malı Ürünleri Söyleme

Daha önce tanınmış usta sanatçılar tarafından söylenmiş ürünlerin başka sanatçılar tarafından yeniden söylenmesidir.

Âşıklık geleneğinde, âşıklar genel olarak önce usta malı ürünler öğrenirler, daha sonra kendi ürünlerini yaratırlar. Âşıklık geleneğinde usta malı ürünler, âşık faslının “hatırlama/canlandırma” bölümünde söylenir. Gelenekte usta malı ürünler Karacaoğlan, Dadaloğlu, Köroğlu, Emrah gibi âşıklar başta olmak üzere farklı dönemlerde ustalaşanlar olabilmektedir.

Dengbêjlik geleneğinde öncelikle usta malı sayılan, ancak ilk söyleyeni bilinmeyen bir nevi anonim halk edebiyatı ürünleri arasında değerlendirilen ürünler öğrenirler. Usta malı deyişlerin başında Memê Alan, Dewrêşê Evdî, Kela Dimdim, Evdalê Zeynikê gibi ürünler gelmektedir. Bir dengbêj usta malı ürünleri öğrendikten sonra kendi ürünlerini üretir.

Âşıklıkta ve dengbêjlikte usta malı ürünler söyleme geleneği farklılık göstermektedir. Âşıklık geleneğinde mahlasın sabit olmasından dolayı söylenen ürünün kime ait olduğu kolay bir şekilde anlaşılır. Dengbêjlik geleneğinde ise mahlas bulunmaması eserin kime ait olduğunun tespitini zorlaştırmaktadır. Usta malı ürünler dengbêjlikte daha çok ürünün adıyla bilinmekte iken âşıklıkta ise ilgili âşığın adı ile bilinmektedir. Her iki gelenekte de usta malı ürünleri icra etme usta bir sanatçı olma yolunda önemli bir adımı oluşturmaktadır.

#### 4.1.7. İrticalen Söyleyeme

İrtical, herhangi bir ön hazırlık yapılmadan duruma/ana göre söyleyebilme yeteneğidir. Sözlü kültürlerde güçlü hikâyeci/aktarıcı olmanın en önemli koşulu irtical yeteneğine sahip olmaktır. Her kültürdeki hikâyeci belli bir gelişimden sonra irtical yanını geliştirmeye çalışır. İrtical yanının güçlenmesi hikâyeci için bir övünç kaynağı olur. Ayrıca hem toplumda hem de diğer meslektaşları arasında saygınlığa ulaşır.

Âşıklık geleneğinde irtical gücü olan âşıklar güçlü âşık olarak kabul edilmektedir. Birçok âşık irtical özelliklerinden dolayı kendilerini divan edebiyatı şairlerinden daha üstün görmüşlerdir. Hem ölçüyü [hece ölçüsü] hem de uyakları tutturmak kolay bir iş değildir. Bu sebeptendir ki bu özelliğe sahip âşıklar usta kabul

edilmekte ve saygı gösterilmektedir. Bazı âşıklar irticalen söyleme yerine önceden yazıp daha sonra ezberleme yoluna giderler. Bunun sebebi ise âşıklık geleneğinin hem sözlü kültürü hem de yazılı kültürü bir arada yaşıyor olmasıdır.

Dengbêjlik geleneğinde bir kişinin dengbêj sayılabilmesi için irtical yanının çok güçlü olması gerekmektedir.

Belki de ses ve bellekten sonraki en önemli koşul, irtical yeteneğinin olmasıdır. Zaten irticali söyleyemeyen kişiye dengbêj değil “stranbêj” denilmektedir. Dengbêjlik geleneği tamamen sözlü bir formda olduğu için doğaçlama yanı güçlü olmak zorundadır. Bu nedenle bir dengbêj herhangi bir konuda bir ürünü her seferinde farklı şekilde söylemektedir. İrtical yanı güçlü olan bir dengbêj şahit olduğu ya da duyduğu bir olay üzerine çok kolay bir şekilde ürün oluşturabilmektedir. Ürünü kolay bir şekilde oluşturmasının temelinde her dengbêjin kendine göre çeşitli kalıplar/formüller geliştirmesi vardır. Anlatı iskeleti sabit kalmakta ancak içeriğinde yer alan olay ve kişiler değişmektedir. Bu kalıplar sayesinde anlatılarını çok kolay bir şekilde oluşturur. İrtical yetenekleri sayesinde dengbêjler, divanlardaki anlatıları dinleyicilerin merak/sıkılma durumlarını göz önünde bulundurarak kısa kesmekte veya uzatmaktadır.

Âşıklık geleneği ve dengbêjlik geleneğinde irticalî söylemek benzer yapıdadır. Her iki gelenekte irtical kabiliyeti olanlar güçlü sanatçı olarak kabul edilir. Dengbêjlik geleneğinde icra, tamamen doğaçlamaya; âşıklık geleneğinde ise birçok âşıktan önceden yazıp ezberlemeye dayanmaktadır. Bu da bizi dengbêjliğin sözlü kültür ortamında varlığına devam ettiği âşıklık geleneğinin ise sözlü kültürün yanında yazılı kültüre de mal olduğunu göstermektedir.

#### **4.1.8.Tarih Bildirme**

Edebi ürünler, yaratım döneminin sosyal ve kültürel özelliklerini bildirmeleri yönünden, tarihsel bilgi açısından önemli kaynaklardır. Eserlerde sosyal ve kültürel özellikler yanısıra çeşitli şekillerde tarihler de verirler. “Ebcad” denilen hesap ile veya doğrudan doğruya hicri, rumî ya da miladi takvime göre tarih verilir.

Âşıklık geleneğinde tarih verme yöntemi olarak hem ebcad hesabı kullanılmış hem de doğrudan doğruya tarihler verilmiştir. Âşıklık ürünlerinde verilen bu tarihlerden

hem aşğın yaşadığı dönem hem de dönemin sosyal kültürel özelliklerinin tespitinde yararlar sağlanmaktadır.

Dengbêjlik geleneğinde ebced hesabıyla veya doğrudan doğruya tarih verileri ile karşılaşılmamıştır. Ancak dönemlerin sosyal kültürel özellikleri o dönemde bulunan tarihi kişileri bildirmişlerdir. Tarihi kişilikler sayesinde dönem kestirilebilmektedir.

Dengbêjlik ve âşıklık geleneklerinin farklılık gösteren uygulamalarından biri de tarih bildirmedir. Dengbêjlikte tarih bildirme doğrudan bulunmamakta iken âşıklıkta ise tarih bildirme hem ebced hesabı hem de doğrudan bulunmaktadır.

#### **4.1.9.Nazire Yapma**

İran edebiyatından diğer edebiyatlara geçmiş bir olan uygulamadır. Nazire yapmada konu, ölçü ve kafiye belirleyicidir. Nazirelerin hangi esere tanzir olduğunu anlamak için yazılı edebiyatın olması gerekmektedir. Dolayısıyla sözlü edebiyatta nazire mi yoksa telif eser mi olduğunun anlaşılması zor olmaktadır.

Âşıklık geleneğinde âşıklar kendilerinden önce yaşamış usta âşıkların ürünlerine nazire yazmışlardır. Âşıklık geleneğinde nazire daha önce başka âşık tarafından söylenmiş/yazılmış olan bir şiire; aynı konu, ayak ve ölçüye bağlı kalarak benzer şiirler söyleme/yazmadır. Genel olarak usta olan âşıkların şiirlerine nazire yapılır.

Dengbêjlik geleneğinde standart bir şiir ölçüsü bulunmadığından divan edebiyatındaki gibi nazire yapmaya yapmaya uygunluk bulunmamaktadır. Dengbêjlikte nazire yapma, konu ve kafiye uygunluğu bakımından olmaktadır. Gelenekte her ne kadar yazılı ortam olmasa da gelenekte bulunan eserlerin dengbêjler tarafından kendilerine göre yeniden işlenip yorumlanmasından dolayı nazire yapma olarak kabul etmek gerekmektedir.

Nazire yapma iki geleneğin müşterekliklerinden birini oluşturmaktadır. Ancak nazire yapma âşıklıkta kafiye, ölçü ve konuya bağlı iken dengbêjlikte ise konu ve kafiyeyle bağlıdır. Nazire yapma, âşıklık geleneğinde yazılı olarak oluşturulduğundan hangi esere nazire yapıldığını tespit etmek kolaydır. Dengbêjlik geleneğinde ise yazılı bir metin olmayışından tanzir zor anlaşılmaktadır.

#### 4.1.10. Dedim Dedi'li Tarzı Söyleyiş

Divan edebiyatında gazellerde bulunan bu tarza müraca'a denilmektedir. Bu tarz divan edebiyatından halk edebiyatına geçmiştir. Karşılıklı konuşma, soru sorma ve cevap verme şeklinde icra edilmektedir. Dedim-dedi ifadeleri dizinin herhangi bir yerinde olabilmektedir. Bu tarz, duyguların kolayca dile getirilmesi ve karşılıklı konuşmanın rahat aktarılmasından dolayı tercih edilmektedir.

Âşıklık geleneğinde dedim-dedi koşmalarda kullanılan bir tarzdır. Genel olarak koşmalarda karşılıklı konuşma, soru sorma ve cevap verme şeklinde olur. Bu ifadeler dizelerin başında, ortasında ve sonunda olabilir.

Dengbêjlik geleneğinde bu tarza daha çok karşılıklı konuşmaları aktarırken başvurulmaktadır. Hikâye anlatımında, özellikle *şer*lerde ve *klamên dilan* türlerinde kullanılır. Cümlenin başında veya sonunda kullanılabilir. Dengbêjlikte “go-got” ve “dibe-divê” ifadeleri bu dedim-dedi kelimelerini karşılamaktadır.

Divan edebiyatına ait olan bu ifade biçimi, âşıklık ve dengbêjlik geleneklerine geçmiştir. Her iki gelenekte de duygu aktarımını kolaylaştırması açısından sıkça kullanılmaktadır. Âşıklık geleneğindeki kullanımı dengbêjlik geleneğindeki kullanımına göre daha sistemli hale gelmiştir. Âşıklık geleneğinde sadece koşmalarda kullanılırken, dengbêjlikte hem ezgili hem de hikâyelerde kullanılmaktadır.

#### 4.1.11. Usta-Çırac İlişkisi

Sözlü kültürün yaygın ve zengin olduğu toplumlarda kültür özelliklerine göre taşıyıcıları oluşmuştur. Ong, sözlü kültürlerde meslek edinmenin bir tür çıraclık olduğunu şu şekilde açıklamaktadır: “Bir tür çıraclık sayılan müritlik, dinleme, dinlenenin tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma, bu kültürlerdeki öğrenim yöntemleri” (Ong, 2010: 21) olduğunu belirtmektedir. Kültür taşıyıcısı konumuna gelirken çeşitli yollardan ve aşamalardan geçmeleri gerekmektedir. Bu aşamaları geçerken kimi kültürlerde bir ustanın yanında kimi kültürlerde ise bireysel olarak hazırlanmaktadırlar. Sözlü geleneğin tam anlamıyla kurumsallaştığı ve devam ettiği toplumların sözlü kültür taşıyıcısı konumundaki aktarıcılar ya bir ustanın yanında ya da bir okulda eğitimlerini tamamlarlar.

Âşıklık geleneğinde usta-çırak ilişkisi önemli bir yere sahiptir. Gelenekte usta malı ürünler ile geleneğe ait uygulamalar usta-çırak ilişkisi vasıtasıyla sonraki kuşaklara aktarılmaktadır. Toplumda saygın bir yere ve doğaçlama yeteneği iyi olan bir âşık yanına yetiştirmek amacıyla çıraklar alır. Çıraklara icra törelerini, sazı, makamı, ayak açmayı, hikâye tasnif etmeyi, gelenekteki türleri, atışmayı ve irticalen şiir söylemeyi öğretir. Usta bir âşıktan sonra birbiri ardınca yetişen âşıklar üslup, dil kullanımı, ayak, ezgi ve hikâye anlatımı gibi konularda ustalarını takip ederler. Bu yolla yetişen âşıklar kolları oluştururlar. Örneğin Tokat-Kastamonu yörelerinde Emrah kolu, Sivas'ta Ruhsatî kolu, Kars civarında Âşık Şenlik kolu oluşmuştur.

Dengbêjlik geleneğinde usta-çırak ilişkisi hem en eski hem de günümüzde de devam eden bir gelenektir. Dengbêjlik geleneğinin devamı esas itibari ile usta-çırak ilişkisine bağlıdır. Çünkü bir dengbêjin ustalaşması için öncelikle usta malı ürünleri, geleneğin kurallarını, üslupların yanında gelenek ve görenekleri de öğrenmeleri gerekmektedir. Tüm bunlardan sonra irticalin kuvvetli olması gelmektedir. İrticalin dışındaki kuralların nerdeyse tamamı ancak bir ustanın yanında öğrenilebileceği dikkate alındığında geleneğin usta çırak ilişkisi dışında sürmesi veya bir usta dengbêjin yetişmesi çok zor bir ihtimaldir. Bu açıdan bakıldığında bilinen büyük âşıkların da bir ustanın yanında yetiştikleri bilinmektedir. Şakiro Reso'nun, Reso, Avdalê Zeynikê'nin öğrencisi idi. Günümüzde de birçok dengbêj Şakiro'yu usta olarak kabul ederek onu taklitle dengbêjliğe adım atmaktadır. Yine usta çırak ilişkisine bağlı olarak dengbêjlik [özellikle mıtırb] geleneğini aile mesleği olarak devam ettirenler bulunmaktadır. Meslek, aile içinde babadan, amcadan ya da dededen öğrenilmektedir. Batman-Mardin civarında tanınan Gercüşlü Miradê Kinê ailesi yine aynı yörede tanınan İdilli "Mala Avdê" ailesi kuşaklar boyunca dengbêjlik mesleğini icra etmiş/etmekte ve bir aile mesleğine dönüştürmüşlerdir. Günümüzde faal olmayan ancak geçmişte "dengbêjlik okulu" olarak bilinen ve birçok dengbêjin yetişmesinde katkısı olan okullar bulunmaktaydı (Jwaideh, 1999: 47; Gündoğar, 2005: 163). Bu okullarda bir usta dengbêj, birkaç çırağı yanına alarak belli bir süre sıkı eğitimden [nefes alma tekniği, müzikal cümle kurma, hikâyeler, sosyal ve toplumsal olayları tasvir gibi] geçtikten sonra dengbêjliğe başlatmıştır. Yine usta-çırak ilişkisi sayesinde dengbêjlikte ekoller oluşmaktadır. Örneğin Serhat [Erzurum, Ağrı, Iğdır, Muş vb. doğu illeri] denilen bölgede Avdalê Zeynikê ekolu, Mardin-Batman civarında Miradê Kinê'nin ekolu gibi ekoller oluşmuştur.

Dengbêjlik ve âşıklık geleneklerinin en önemli müşterek noktalarını usta-çırak ilişkisi oluşturmaktadır. Her iki gelenek de yüzyıllarca oluşturdukları bilgi birikimini günümüze kadar ulaştırmaları ve varlıklarını devam ettirmeleri usta-çırak ilişkisi sonucudur. Usta-çırak ilişkisi hem dengbêjlik geleneğinde hem âşıklık geleneğinde benzer şekilde varlıklarını devam ettirmiştir. Geleneğe ait okullar aracılığı ile ya da aile bireyleri aracılığı ile bu ilişki devam ettirmiştir. Güçlü âşıklar yetiştirdikleri çıraklar ile kollar; güçlü dengbêjler de yetiştirdikleri çıraklar ile ekoller oluşturmuşlardır. Usta çırak ilişkisi sayesinde büyük veya küçük çaplı olsun toplumu derinden etkileyen olayları, hikâyeleri ustalar, çıraklarına aktararak toplumsal hafızanın devamlılığını sağlamada büyük benzerlik göstermektedirler. Her iki gelenek kol oluşturmada, usta malı ürünlerin aktarılmasında, toplumsal hafızanın devamlılığında benzer özellikler taşımaktadır.

#### 4.1.12. İcra Ortamları

Toplumsal bir çerçevede yaşayan insan, iletişim kurmayı, paylaşmayı ortaklık arz eden bir mekânda gerçekleştirir. Bu mekânlarda genel olarak iletişim yüz yüze olmaktadır. Mekânlar kamusal olabildiği gibi özel de olabilmektedir. İcra ortamları kahvehane, divanhane, köy odası, festival, panayır, konak, ev, oda gibi mekânlar sayılabilir. Ancak iletişim teknolojisindeki gelişmelere bağlı olarak günlük hayattaki değişimlerin etkisiyle de icra mekânları sürekli değişmekte ve mekân sınırları da iletişim teknolojisi ile kalkmaktadır. Dandes'in belirlediği halkbiliminin inceleme aşamalarından biri olan "anlatım ortamı" anlatı, anlatıcı ve dinleyici üzerinde etkisi çok önemlidir (Dandes, 2003: 70). Çağın gerektirdiği/dayattığı şartlar karşısında anlatım ortamları sürekli kendini yenilemek zorundadır. Şartlar karşısında kendini yenilemeyen hiçbir geleneğin yaşama şansı bulunmamaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında hem âşıklık hem de dengbêjlik gelenekleri kendilerine göre yeni icra mekânları geliştirmekte ve çağa ayak uydurmaya çalışmaktadırlar.

Âşıklık geleneği anlatıcı, dinleyici, metin ve icra mekânı bütünlüğünden oluşmaktadır. Âşıklık geleneğinin esas icra yeri kahvehanelerdir. Oda, konak, ev gibi mekânlarının yanında düğünler, festivaller, panayırlar ve törenlerde icra edilmektedir. Günümüzde Erzurum, Kayseri, Sivas, Van, Kars ve Ağrı gibi şehirlerde âşık kahveleri bulunmakta ancak sembolik özellikleri dışında fazla özellikleri kalmamıştır. Âşıkların önyak oldukları çeşitli dernekler aracılığıyla gelenek çeşitli mekânlara sahip olmuştur.

Yüz yüze iletişim dışında icra ortamları yazılı ve elektronik olarak da kullanılmaktadır. Günümüzün teknolojisinin imkânlarından dolayı hem yazılı hem de elektronik ortamlar kullanılmakta ve çeşitli yararlar sağlanmaktadır.

Dengbêjlik geleneğinde anlatıcı, dinleyici, icra mekânı ve icra zamanı esas alınmaktadır. Dengbêjlik geleneğinde icra mekânı önemli bir unsur olmuş ve her dönemin şartlarına göre kendini dönüştürmüştür. Geçmişte bir mirin, paşanın, beyin, ağanın veya köyün divanında mesleklerini icra etmekteydiler. Bu mekânlarda oluşturulan divanlarda düzenlenen gecelere şevbêrk/şevbuhêrk denilmektedir. Şevbêrklerde toplumu ilgilendiren her konu konuşulmakta, fikirler paylaşmakta ve çeşitli kararlar alınmaktadır. Sayılan işlevlerin yanında esas olarak şevbêrklerde dengbêjler devreye girer ve sanatlarını icra etmektedirler. Dengbêjlik geleneğinde esas icra mekânını oluşturan divanhaneler yörenin maddi kültürünü yansıtan ürünlerle donatılmakta ve divanhane de bulunma, oturma, konuşmanın belli başlı kuralları bulunmaktadır. Günümüzde çeşitli kentlerde kurulan “Mala Dengbêjan” [Dengbêjler Evi]<sup>61</sup> dengbêjler için bir sığınak, sanatlarını icra etmek için önemli bir bağlam merkezi oluşturmıştır. Bu mekânlarda teknolojinin de imkânlarından faydalanılmakla beraber geçmişte yetişmiş büyük dengbêjlerin fotoğrafları, yörenin maddi kültür unsurları [Özellikle şark köşesi diye adlandırılan tarza uygun olarak döşenmektedir.] ile süslenmektedir. Bu mekânlarda haftanın belli günlerinde divan oluşturulmaktadır. Bu divanlarda dengbêjler yöresel elbiseler giyerek performanslarını sergilemektedir. Bu divanlarda gelenekte bulunan ilkeler uygulanmakta ve usta bir dengbêj tarafından yönetilmektedir. Bu ilkeler kısaca yaşlı dengbêjin başlaması, ustası divanda bulunan bir dengbêjin ustasından izinsiz söylememesi, söylenen bir stranı başka bir dengbêjin söylememesi, stranın uzunluğuna bakılmaksızın yarıda kesilmemesi olarak sıralanabilir.

Dengbêjlik ve âşıklık gelenekleri esas olarak sözlü gelenek ürünleri olmasından dolayı icra yüz yüze oluşmaktadır. Her iki gelenek dönemine göre çeşitli icra ortamlarına sahip olmaktadır. Kahvehane âşıklığın, divan ise dengbêjliğin ana icra mekânlarıdır. Oda, konak, festival, tören, fasıllar gibi yüz yüze iletişimin sağlandığı ortamlar müşterektir. Âşıklık geleneği tarihsel olarak sırasıyla sözlü, yazılı ve elektronik ortamlara girmiştir. Bir ortamı kullanırken diğer ortamdan tamamen kopmamıştır.

<sup>61</sup> Diyarbakır, Van, Batman, Erzurum, Hakkâri vb. birçok kentte doğrudan dengbêj evleri ya da başka isimler altında ifade edilen mekânlar, dengbêjlerin sanatlarını icra edecek şekilde döşenmiş, bir nevi onlara bir sığınak olmuştur. Bu mekânlarda belli aralıklarla divanlar oluşturulmakta ve gelenek yaşatılmaya çalışılmaktadır.

Dengbêjlik geleneği ise sözlü ve elektronik ortam kullanmıştır. Günümüzde dahi dengbêjlik geleneği yazıyla tam anlamıyla tanışmamıştır. Her iki gelenek de yaşam koşulları ne kadar değişirse değişsin döneme göre kendilerini yenilemekte, çağın şartları göz önüne alındığında hem sözlü, hem yazılı hem de elektronik olarak ürünlerin üretim ve tüketimi devam etmektedir. Üretim ve tüketim ilişkisi devam ettiği sürece iki geleneğin varlıklarını devam ettireceği âşıkârdır.

#### 4.1.13. Hikâye Anlatma

Anlatmaya dayalı türler arasında olan hikâye, göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk ürünü oluşturmaktadır. Konusu aşk, kahramanlık ve kahramanlık-aşk olan bu tür Türk, Arap-İslam ve Hint-İran kaynaklarına dayanmaktadır. Her toplumda hikâyelerin hususi anlatıcıları bulunmakta bunun yanında hususi hikâye anlatıcısı olmadan da hikâye anlatan sanatçılar bulunmaktadır.

Âşıklık geleneğinde hikâye anlatma yaygındır. Hususi halk hikâyesi anlatıcıları meddahlardır. Meddah ve âşıkların anlattıkları halk hikâyelerin konuları aşk, kahramanlık, aşk-kahramanlıktır. Hikâye anlatma geleneği günümüzde bitme noktasına gelmiştir. Hikâye dinleyicisinin olmaması sonucunda hikâye musannifi yetişmemektedir. Hikâyelerde anlatıldığı yörenin ağız özelliklerini taşır.

Dengbêjlik geleneğinde her dengbêjin ortamına göre anlatabileceği bir hikâyesi vardır. Sadece hikâye anlatanlara “Çirokbêj” denilmektedir. Dengbêjler genel olarak hikâyeleri ezgili-ezgisiz olarak karışık anlatırken, çirokbêjler ise hikâyeleri düz bir anlatımla ancak jest ve mimikleri yoğun bir şekilde kullanarak anlatırlar. Çirokbêjler ve dengbêjlerin anlattıkları hikâyeler sosyal hayattan alınarak yaşanmış veya yaşanıldığına inanılan olaylardan oluşmaktadır.

Teknolojinin eğlence işlevini yerine getiriyor olması nedeniyle hem âşıklık geleneğinde hem de dengbêjlik geleneğinde hikâye anlatma geleneğini azaltmış ve bitme noktasına getirmiştir. Her iki gelenekte hususi hikâye anlatıcılarına özgü isimlendirmeler bulunmaktadır. Bunlara “meddah” ve “çirokbêj” denilmektedir. Âşıkların ve dengbêjlerin hikâye anlatmalarına bakıldığında her iki geleneğin icracıları bir açıdan meddah özellikleri taşıdığı görülmektedir. Âşık ve dengbêjler tarafından

anlatılan halk hikâyelerde birçok ortak motif bulunmaktadır<sup>62</sup>. Şenocak, dört ayrı yöreden derlenen “Mem u Zin” hikâyesinin dört ayrı varyantı üzerine yaptığı “Mem u Zin Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma” başlıklı çalışmasında çeşitli ortak motifler tespit etmiştir.

Halk hikâyelerinde kahramana yardımcı olan hayvan motifi Mem’e kuşlar sevgilisi Zin’den haber getirir. Aynı motif “Şah İsmail” hikâyelerinde görülür. “Hayvan dillerinin öğrenilmesi” motifinde bulunmaktadır.

Mem’in tazısı yarışmada sahibine köy hasılatını kazandırır. Yusuf ile Züleyha hikâyesinde; köpeğe verilen ekmekleri kuyudaki Yusuf’a atarak ona yardımcı olur. “Yardımcı köpek” motifinde bulunmaktadır (Şenocak, 2002: 263-264).

“Aynı bölgede ölen sevgililer aynı mezara konurlar.” motifi, Mem u Zin ve Siyabend û Xecê hikâyelerinde sevgililer öldükten sonra aynı mezara konulur. Aynı motif Tahir ile Zühre hikâyesinde de sevgililer padişaha yakalanır dua sonucu ölüp aynı mezara gömülme şeklindedir.

“İşaretle tanıma” şeklinde yer alan motif, Mem û Zin’de iki sevgili yüzük değiştirerek birbirini tanır. Aynı motif “Hurşit ile Mahmiri” hikâyesinde de görülür.

“Yardımcı at motifi” Mem û Zin hikâyesinde Mem’in atı Boz Revan, Siyabend û Xecê hikâyesinde Siyabend’in atı Demir Qire, Dewrêşê Evdi hikâyesinde Dewrêş’in atı ise Hadbanê Nêr yardımcı at motifi olarak bulunmaktadır. Kirmanşah hikâyesinde yaralı at Kirmanşah’ı Tiflis’e götürür. Şah İsmail’in yardımcısı Kemertay’dır.

“İlk görüşte âşık olma” motifi Salo ve Kejê adlı hikâyede Salo Kejê’ye ilk görüşte âşık olur. Mem û Zin hikâyesinde de Mem ilk görüşte âşık olmuştur. Kiziroğlu Mustafa Bey hikâyesinde, Kiziroğlu Mustafa Bey, Suna Şah’ı görür görmez âşık olur. Hurşit ile Mahmiri hikâyesinde, Hurşit, Mahmiri’yi görür görmez âşık olur. Bu motif hikâyelerde fazla bulunan motiflerin başında gelmektedir.

“Karşılık görmeyen sevginin şiirle ifade edilmesi” Sinemê adlı hikâyede Sinemê’ye âşık olan imam, aşkına karşılık alamayınca duygularını şiirle ifade eder. Bu motif Arzu ile Kamber hikâyesinde Arzu Kamber’e konulu şiir söyler.

“Sevgilisini kurtarmak için kıyafet değiştirerek gezen kimse” motifi Salo û Kejê hikâyesinde Salo at seyisi kılığına girerek sevgilisine ulaşmaya çalışır. Bu motif bey Böyreğ ve Hurşit ile Mahmiri hikâyelerinde bulunmaktadır.

<sup>62</sup> Türk halk hikâyelerine ait motifler Ali Berat Alptekin’in Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı adlı kitaptan alınmıştır. Kürtçe halk hikâyelerine ait motifleri ise *Salo û Kejê*, *Sinemê*, *Siyaben û Xecê*, *Mem û Zin* ve *Seyrê Eliyê Mamed* adlı halk hikâyelerinden alınmıştır.

“Çeşitli yerlere hapsedme” şeklinde yer alan motif, Mem u Zin hikâyesinde Mem zindana atılır. Salo û Kejê adlı hikâye de de Kejê eşi tarafından eve hapsedilir; Salo ise Çermik Ağası Hasan tarafından ahıra hapsedilir. Bu motif “Şah İsmail” ve “Koroğlu ile Demircioğlu” hikâyelerinde de görülür.

“Çok kuvvetli insan” motifi, Siyabend û Xecê hikâyesinde, Siyabend ufak tefek yapısına rağmen tüm aşireti yener. Kirmanşah hikâyesinde, Kirmanşah, Yemen Sultanını güreşte yener; Elif ile Mahmut hikâyesinde, Mahmut, önüne gelen herkesi yenen Arap’ı yener.

“Bedduanın yerine getirilmesi” motifi Seyrê hikâyesinde Seyrê sevdiği olan Ali’nin intikamını aldığı gün Allah onun canını alması içinbeddua eder. Ali’nin intikamı alınca Seyrê orda can verir. Bu motif, Mahiri Baba hikâyâyesinde Mahiri Baba’nın bedduası üzerine, karısı kör olur.

“Aynı anda ölme” motifi, Siyabend û Xecê’de iki âşık aynı anda ölür. Bu motif Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin, Arzu ile Kamber gibi birçok hikâyede bulunmaktadır.

“Çoban” motifi Siyabend û Xece hikâyesinde âşıkların mezarını çobanlar yapar. Arzu ile Kamber hikâyesinde Kamber çobanlık yaparak geçimin sağlar. Salman Bey ile Turnatel Hanım hikâyesinde, çoban, Salman Beyinbaşına gelenleri Turnatel Hanıma anlatır.

“Üç erkek kardeş” motifi Seyrê hikâyesinde de Seyrê’nın üç erkek kardeşi vardır. Arzu ile Kamber hikâyesinde de Arzu’nun evlendiği adamda üç kardeşirler.

“İsteğin şiirle ifade edilmesi” motifi Salo ile Kejê hikâyesinde Salo duygularını şiirle ifade eder Kejê’de şiirle karşılık verir. Sinemê hikâyesinde, Sinemê atılan iftiralari şiirle ifade eder. Siyabend û Xece hikâyesinde Siyabend ile Xecê ölüm döşeğinde şiirlerle birbirleriyle konuşurlar.

Yukarıda görüldüğü üzere sadece birkaç hikâyenin motif bakımında karşılaştırılması sonucunda âşık ve dengbêj hikâyelerinde ne kadar ortak nokta olduğu görülmektedir.

#### 4.1.14. Destan Söyleme

Miletlerin en eski edebi ürünlerini oluşturan destanlar, anonim halk edebiyatı ürünü olabildiği gibi bireysel ürün de olabilmektedir. Destanlar hikâye etme esasına dayalı olarak anlatılmaktadır.

Âşıklık geleneğinde göç, kahramanlık, savaş, deprem gibi toplumun tümünü etkileyen konularda yazılan şiirlere destan denilmektedir. Âşıklar kendilerine ait olan destanlar dışında anonim halk edebiyatında bulunan destanları da söylemektedirler. Destanlar önceleri manzum haldeyken zamanla manzum-mensur veya sadece mensur hale dönüşebilmektedirler.

Dengbêjlik geleneğinde söylenen destanlar aşk, kahramanlık gibi temel konuları işlemektedir. Günümüzde destan söyleyebilen dengbêj sayısı çok azdır. Günümüze ulaşan destan sayısı da çok fazla değildir. Sayının azlığı bize dengbêjlikte destan geleneğinin çok geniş bir alan kaplamadığı konusunda fikir vermekle birlikte yazılı kültürün oturmamış olmasını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Her iki gelenekte de destan söyleme geleneği yoğun iken günümüzde destan söyleyebilen sanatçı sayısı çok azdır. Âşıklar ve dengbêjlerin söyledikleri destanlar toplumu ilgilendiren her olguyu konu edebilmektedirler. At motifi, kutsal su motifi, kadın motifi gibi motifler her iki gelenekte müştereklik arz ediyor. Her iki gelenekte bulunan destanlar gelenekte bulunan diğer türlere göre farklı bir ezgi ile icra edilirler. Âşıklık geleneğinde söylenen destanlar dengbêjlik geleneğine göre daha fazla yer kaplamaktadır.

#### 4.1.15. Âşıkların ve Dengbêjlerin Yetiştikleri Çevreler

Âşıklar ve dengbêjler çağın koşulları, yaşadıkları yerler ve buldukları toplum yapısına göre farklı gruplara ayrılabilir. Yetiştikleri çevreleri kesin sınırlarla birbirinden ayırmak oldukça zordur. Ayırım eserlerdeki sanat, estetik, dil, anlatım tekniği gibi unsurlara bakılarak yapılabilir.

Âşıkların yetiştikleri çevrelere sınıflandırılması birçok araştırmacı tarafından yapılmıştır. Sınıflandırmalar çeşitli açılardan (Dönem, sanat özellikleri ve çevreler) yapılabilmektedir. Genel olarak kabul edilen sınıflandırma, Boratav tarafından yapılan sınıflandırmadır. Bu sınıflandırmaya göre; kasaba-şehir âşıkları, köy âşıkları, konar-

göçer âşıklar, dini-tasavvufi şiir söyleyen (tekke) âşıklar'dır. Şehir âşıkları belli bir eğitim almış kişilerdir. Bundan dolayı eserlerinde divan edebiyatı etkisi baskın olup mecaz, üslup, ses kalıplarına önem verdikleri için bunlara kalem şairi adı verilmiştir. Köy âşıkları merkezlerden uzakta yaşayan düğünlerde, bey ve ağa evlerinde sanatlarını icra eden âşıklardır. Konar-göçer âşıklar genel olarak 19. yüzyılda yaylak ve kışlaklar arasında göçen âşıklardır. Bu âşıklar şiirlerinde yiğitleme türünü en iyi şekilde işlemişlerdir. Dini-tasavvufi şiir söyleyen âşıklar ise tekke-tarikatlar etrafında yetişmişlerdir. Bu derviş şairler tarikatlarının kaidelerini halkın anlayacağı şekilde sade bir dil ile anlatmışlardır.

Dengbêjler üzerinde yapılan çalışmalar sınırlı olduğu için sınıflandırmalar da sınırlı olmuştur. Çelebi dengbêjleri üç gruba ayırmıştır. Bunlar; halk dengbêjleri, mir-bey dengbêjleri ve *mitir*blardır. Doğru bir sınıflandırma olmakla birlikte yetersizdir. Sınıflandırmanın köy dengbêjleri, ağa-mir-paşa dengbêjleri, aşiret dengbêjleri, gezgin dengbêjler ve tarikat dengbêjleri (qesîdebêjler) şeklinde olması gerektiği düşünülmektedir. Köy dengbêjleri köylerde yaşayan, ürünlerinde köy yaşamını gelenek ve görenekleri konu edinirler. Aşiret dengbêjleri bir aşirete mensup ve o aşiretin korunması ve birliği ile ilgili ürünler icra ederler. Ağa-mir dengbêjleri ise himayesine girdikleri ağanın/paşanın savaşlarını, anılarını ve tarihlerini bir hafıza aracılığıyla sonraki aktarırlar. Gezgin dengbêjler geçimlerini dolaşarak, gittikleri yerlerde belli bir ücret veya gıda karşılığı sanatlarını icra ederler. Tarikat dengbêjleri ise isminden de anlaşılacağı üzere belli bir dini eğitim alan ve bir derece dini eğitimi almış dengbêjlerdir. Bu dengbêjler klasik edebiyat ile dengbêjlik geleneği arasında bir köprü oluştururlar. Kaside sıklıkla icra edilen türdür.

Zümreler bakıldığında âşık ve dengbêjler arasında çok fark olmadığı görülmektedir. Farklı olan kısım âşıkların bir kısmı şehir aşığı şeklinde yetişmekte iken dengbêjlikte ise şehir dengbêji yok gibidir. Şehirlerde bulunan dengbêjler ise genel olarak daha sonra şehre geçenlerdir.

#### 4.1.16. Kadın Âşık ve Dengbêjler

Sözlü kültür aktarıcıları belli bir cinsiyet ile sınırlandırılmamıştır. Toplumun yapısına göre hem kadın hem erkek bu sanatları icra edebilmektedirler. Ancak günümüz toplumların büyük bir bölümünün ataerkil bir yapıda olması nedeniyle erkekler sözlü

kültür aktarımında daha fazla yer almaktadırlar. Kadınlar da erkekler kadar olmasa da belli düzeyde sözlü kültür aktarıcısı görevini ifa ederler. Toplumsal cinsiyet bağlamında belli görevleri yerine getirmeleri beklenmektedir. Toplumun yüklediği bu görevler yerine getirilirken âşıklık veya dengbêjlik sanatlarını erkekler kadar düzenli yapmaları beklenemez.

Âşıklık geleneğinde kadın âşıkların toplumun yapısı ve dinden kaynaklı bazı problemlerden dolayı sanatlarını erkekler kadar rahat icra edememektedirler. Toplumun sosyo-psikolojik yapısından dolayı kadın âşıkların “kadın”, “abla”, “ana” ve “hanım” gibi terimler kullanılarak mahlas oluşturmaktadırlar. Şimşek, toplumun kadınlara gayr-ı ahlaki bir işmiş gibi davranmaları, eşlerinin izin vermemeleri ve erkek âşıkların kadın âşıkların toplantılara katılmalarına karşı çıkmaları kadın âşıkların sanatlarını icra ederken karşılaştığı sıkıntılar olarak sıralamaktadır.

Dengbêjlik geleneğinde ses çok önemli bir unsur olması nedeniyle kadın dengbêjler gelenekte avantajlı kabul edilmektedir. Kadınların toplumdaki rollerinden dolayı çeşitli sorumluluklar yerine getirirken meslek icra etmeleri zorlaşmaktadır. Kadın dengbêjlerin toplumdaki rollerini hatırlatacak herhangi bir mahlas kullanılmamaktadır. Mahlas almalarında erkeklerle aynı şartlara sahiptirler. Kadın dengbêj sayısı konusunda bir araştırma yapılmadığı için sayıları konusunda kesin bir bilgiye sahip değiliz ancak değişen çağın koşullarının etkisi ve aile baskısının az olduğu kimi kadın dengbêjler, dengbêj divanlarına rahatlıkla katılmakta ve diğer dengbêjler tarafından da oldukça saygı görmektedirler.

Âşıklık ve dengbêjlik geleneklerinde kadınların karşılaştığı sorunlar birebir örtüşmektedir. Gezerek mesleklerini icra edememeleri, usta-çırak ilişkisinden faydalanamamaları, annelik görevi, eş/aile izni ve kadınların erkekler arasında bulunmasının günah sayılmasından dolayı kadın dengbêj ve âşıkların önündeki ortak engellerdir. Mahlas alımında kadın âşık ve dengbêjlerde farklılık bulunmaktadır. Kadın âşıkların aldıkları mahlaslar onların toplumdaki rolleri ile yakından ilgili iken kadın dengbêjlerin mahlaslarında ise böyle bir durum söz konusu değildir. Diğer bir farklılık ise dengbêjlik geleneğinin enstrüman kullanılmadan mesleğin icra edilmesi kadınlar için kolaylıklar sağlarken, âşıklıkta sazın tartışmasız konumu nedeniyle kadınların âşıklık yapmalarını zorlaştırmaktadır.

#### 4.1.17. Ermeni Âşık (Aşuğ) ve Dengbêjler

Yüzyıllarca iç içe yaşayan toplumlar çeşitli boyutlarıyla kültürel ilişkide bulunurlar. Bu alışveriş karşılıklı olarak gelenekleri büyük oranda etkilemektedir. Ermeni sanatçılar yaşadıkları yerlerde kimi zaman âşıklık, kimi zaman dengbêjlik kimi zaman da nakkâllık görevini üstlenmişlerdir.

Türk kültürünün önemli bir ögesi olan âşıklık geleneği, Ermeni sanatçıları etkilemiş âşık kelimesinin bozulmuş bir şekli olan “aşuğ” kelimesi ile tanınmışlardır. Şairnelerde birçok aşuğ ismi bulunmaktadır. Ermeni ve Arap harfleri ile Türkçe çok sayıda cönk yazılmış; bu cönklerde yazılan şiirlerde âşıklık geleneğinin tüm özelliklerinin yer aldığı, hece ve aruz vezninin de çok ustaca kullanıldığı görülmüştür.

Dengbêjlik geleneği çerçevesinde birçok Ermeni, sanat icra etmiştir. Hatta bu dengbêjlerin bir kısmı yaşadığı dönemde dengbêjlikte zirve isimler olmuşlardır. Kimi Ermeni araştırmacılar dengbêjlik ürünü bazı eserlerin baskısını, Ermeni harflerle yapmışlardır.

Duygulu, “Anadolu’da yaşayan şair, çalgıcı, hikâye anlatıcısı tipi, ister âşık, ister aşuğ ister dengbêj adıyla anılsın, üzerinde derin araştırmalar yapılması gereken konular” (Duygulu, 2001) olduğunu belirterek aslında bu geleneklerin birbirinden kopuk olmadığını belirtmiştir.

Frederic Macler’in Ermeni müziği ile ilgili yaptığı çalışmada Ermeni müzisyenlerle ilgili olarak şu bilgileri vermektedir: “*Aşuğların bağlı buldukları, himayelerinde buldukları beyleri vardı. Ermenistan’da bu beyler ya Arap, ya Pers, ya Türk, ya da Kürt idiler. Aşuğların, rekabetin çok yoğun olduğu böyle zor bir işi layıkıyla yapabilmeleri ve koruyucularının gözüne girebilmeleri için hassas ve dikkatli olmaları gerekiyordu.*

*Sözgelimi, bir Kürt beyinin himayesine giren bir aşuğ [dengbêj olmalı-ck], müziğini daha çok pastoral renkler taşıyan Kürt müziği ezgilerine uyarlıyordu. Aynı sanatçı, bir Türk paşasının himayesine girince, yine müziğinin zevkine uyarlardı. Fars müziği daha rafine bir müzikti ve aşuğ aynı şekilde müziğini bu sefer de yeni koruyucusunun kültürüne ve zevkine uyarlardı.*

*Sultanların, şahların, xwedîvesler [mîrlerin-hanedanların] himayesinde bulunan en ünlü müzisyenler Ermeni müzisyenlerdi”* (Bayrak, 2005: 108).

Ermeni araştırmacı Arşak obanyan halk şiirinin halklar ve kültür arasında bir etkileşim unsuru olduğunu belirtmiştir. “*Ermeni aşuğlar, Müslümanlardan aldıklarından fazla onlara vermişlerdir. Ermeni aşuğların birçoğu Türkçe, Acemce, Kürtçe şiirler yazmışlardır. Hatta Türklerle Kürtlerin birçok meşhur şairleri Ermeni’dir. Bunlar şüphesiz kendi milli tabiatlarından, Hristiyan zihniyetinden birçok şeyleri, İslam şiirine katmışlardır.*” (Bayrak, 2005: 106). obanyan, Ermeni halk şairlerinin kendi dinlerinden, kültürlerinden Müslüman toplumlara birçok unsuru katmaları sonucu kültür alışverişinin sağlandığını vurgulamaktadır.

Ermeni sanatçılar dinleri farklı olmasına rağmen hem âşıklık geleneğinde hem de dengbjlik geleneğinde çok sayıda usta yetişmiştir. Bu sanatçılar aracılığıyla kültür alışverişi olmuş ve bir köprü görevi de görmüşlerdir. Ermeni dengbjlere göre daha fazla sayıda aşuğ yetişmiş ve şiirlerini cnklere yazmışlardır. Her iki gelenekte de içerik olarak ürünlerde “Ermeniler” önemli bir motif oluşturmaktadır.

#### **4.1.18. Âşıklık ve Dengbjlik Geleneklerinin Başlangıcı, Tarih Gelişimi**

Sözlü kültür kaynaklı geleneklerin başlangıç ve oluşumlarının kesin olarak belirlenmesinde çeşitli zorluklar bulunmaktadır. Takip edilebilen dönemleri yazıyla tanışmalarından sonra yapılabilir. Sözlü kültür kaynaklı geleneklerin başlangıç ve oluşumlarının kesin olarak belirlenmesinde çeşitli zorluklar bulunmaktadır. Takip edilebilen dönemleri yazıyla tanışmalarından sonra yapılabilir.

Âşıklık geleneği ile bilgiler 16. yüzyıla ait yazılı kaynaklarda bulunmaktadır. Kimi araştırmacılar geleneğin 14-15. yüzyıllarda oluştuğu belirtmekte, kimi araştırmacılar da 16. yüzyılda oluştuğunu iddia etmektedir. 16. yüzyıldan günümüze âşıklık geleneği ile ilgili bilgiler cönkler, mecmualar ve seyahatnameler gibi yazılı kaynaklar aracılığıyla öğrenmekteyiz. Yazılı kaynaklar esas alındığında 16. yüzyıl geleneğin başlangıcı ve oluşumu, 17. yüzyıl geleneğin çerçevesinin çizilmesi ve aynı zamanda en parlak dönemi, 18. yüzyıl yetişen âşık sayısında yüksek artış bulunmakta ancak 17. yüzyıldaki gibi nitelikli âşıklar bulunmamaktadır. 19. Yüzyıl geleneğin yeniden güçlendiği ve büyük âşıkların yetiştiği, âşık kollarının oluştuğu yüzyıldır. 20. yüzyılda Osmanlı’nın son döneminde gelenek taşraya çekilmiş, şehirlerden kopmuş ve gerileme yaşamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra halkevleri ve köy enstitüleri gibi çeşitli kuruluşların desteği ile gelenek yeniden dirilmiş, yeni icra ortamları ile tanışmış ve Âşık Veysel gibi geleneği taşıyan büyük âşıklar yetişmiştir.

Dengbêjlik geleneğinin başlangıcını ve yüzyıllarda geçirdiği evrelerin tespiti zor bir konu olarak karşımızda durmaktadır. Geleneğin başlangıcı ile ilgili çeşitli iddialar bulunmakta ancak kesin bir kanıya varmak için yeterli değildirler. Dengbêjlik geleneğinin yazılı bir kültüre sahip olmaması mevcut yazılı kaynakların da bu gelenekten söz etmemesi konuyu daha da zorlaştırmaktadır. Dengbêjlik ile ilgili bilgilere 17. yüzyıl kaynaklarında karşılaşılmaktadır. Bilinen büyük dengbêjler 19. yüzyılda yetişmişlerdir. 20. yüzyılın ortalarına kadar dengbêjlik canlı bir şekilde varlığını devam ettirmiş ve farklı kollar oluşmaya başlamıştır. Bu dönemden sonra dengbêjler sessizliğe bürünmesine rağmen Reso ve Şakiro gibi büyük dengbêjler yetişmiştir.

Her iki gelenek sözlü kültür ürünü olmaları nedeniyle kesin başlangıç tarihlerini belirleme imkânı bulunmamaktadır. Âşıklık ile ilgili ilk bilgilere 16. yüzyıl, dengbêjlik ile ilgili bilgilere ise 17. yüzyıl kaynaklarında ulaşılmaktadır. Her iki gelenekte de kimi dönemlerde geleneği tek başına taşıyacak kadar çok güçlü sanatçılar yetişmiştir. Kollar âşıklıkta 17. yüzyılda oluşmaya başlamış, dengbêjlikte ise 20. yüzyılın başlarında kollar oluşmuştur. Âşıklığın yazılı kültür ortamını da kullanması 16. yüzyıla kadar yazılan eserlere ulaşılabilir.

#### **4.1.19. Âşıklık ve Dengbêjlik Geleneklerinin Günümüzdeki Durumu**

Her gelenek zamana ve şartlara göre kendini yeniden şekillendirir. Kendini döneme ve şartlara göre yenilemeyen gelenekler ya zamanla yok olurlar ya da yozlaşırlar. Günümüzde teknolojinin hızlı gelişiminden dolayı yaşam koşulları sürekli değişmektedir. Âşıklık ve dengbêjlik geleneği de bu koşullara göre kendilerini sürekli yenilemek durumundadırlar.

Âşıklık geleneği kimi araştırmacılar göre son demlerini yaşamakta kimi araştırmacılara göre ise yeniçağa ayak uydurmakta ve yeni ortamlara göre şekillenmektedir. Günümüzde bazı araştırmacılar sözlü geleneğin zayıflaması, usta-çırak ilişkisinin çözülme noktasına gelmesi, dinleyici kitlesinin azalması gibi sebepler gerekçe gösterilerek bitme noktasında olduğu iddia etmektedirler. Bazı araştırmacılar ise geleneğin sözlü ve yazılı kültür ortamının yanında elektronik ortamını kolay bir şekilde kullandıklarını, günümüz koşullarına şiirlerine yeni konular eklediklerini belirterek geleneğin henüz diri olduğunu belirtmektedirler. Geleneğin canlılığını devam

ettirmesi için çeşitli illerde festival ve eğlenceler kapsamında âşıklar programlara katılmakta yine bu çerçevede yapılan yarışmalarla gelenek devam ettirilmeye çalışılmaktadır.

Dengbêjlik geleneğinde 90'lardan sonra bir kıpırdanma yaşanmış ve günümüze yansması olarak çok sayıda dengbêj yetişmiştir. Dengbêjlik geleneği birçok araştırmacıya göre 20. yüzyılın ortalarında tamamen bitmiştir. Kimi araştırmacılar ise geleneğin 20. yüzyılın ortalarında yavaşladığı ancak 21. yüzyılın başlarında bir ivme kazanarak yeniden canlandığı iddiasında bulunmaktadırlar. 21. yüzyılın başlarında çeşitli kültür merkezleri ve yerel yönetimler aracılığıyla dengbêjler için özel divanlar oluşturulmuş, bu divanlar aracılığıyla dengbêjler toplumla iletişime geçme fırsatını yakalamışlardır. Dengbêjlik geleneği günümüzde yaşanan hiçbir toplumsal olaydan kopuk olmayarak her olayı eserlerine konu edinmektedirler. Bu da aslında dengbêjliğin daha canlı olduğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Her iki gelenek için farklı dönemlerde çeşitli araştırmacılar tarafından bittiği iddia edilmiştir. Bu iddia farklı araştırmacılar tarafından ret edilmekte ve geleneklerin zamana ve koşullara göre yeniden şekillendiği görüşündeler. Her iki gelenek belli kuruluşlar tarafından desteklenmekte ancak yeterli düzeyde olmamaktadır. Bu durum sanatçıların profesyonelleşmesinin önünde bir engel oluşturmakta sanat ikincil iş durumuna düşmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında çeşitli kurumlar aracılığıyla âşıklar milli bir renk olarak tanıtılıp desteklenirken günümüzde sadece bir kültür ögesi olarak görülmektedir. Dengbêjlik için de aynı durum söz konusudur. Günümüzde çeşitli kurumlar dengbêjleri siyasal bir simge olarak kullanmaya çalışmakta ve bu çerçevede onlara çeşitli roller biçilmektedir. Günümüzde her iki gelenekte canlı bir şekilde varlıklarını devam ettirmekte ve çağın gerektiği yeniliklere göre kendilerini şekillendirmektedirler.

#### **4.1.20. Âşıklık ve Dengbêjlik Geleneklerinin Sözlü Tarih Kaynaklık Etmesi**

Tarih olaylar toplumu çeşitli düzeylerde etkiler. Büyük acılar yol açmış savaş, göç, deprem gibi siyasi, sosyal ve doğal olaylar toplumun hafızasında yer edinir. Bu olaylar yüzyıllarca unutulmaz. Toplum bu olayları çeşitli şekillerde hafızada saklar, ne zaman ihtiyaç duyarsa yeniden ortaya çıkarır. Bu hafızayı ortaya çıkarma ise toplumun yapısına göre yetişen gelenek sanatçıları olur.

Âşıklık geleneği, kültürel öğelerin taşınmasında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle toplumun farklı dönemlerde otorite ile karşı karşıya kaldığı veya otoritenin yaptığı uygulamalardan hoşnut olmayan toplumun duygularını, fikirlerini ve duruşunun anlaşılmasında önemli bilgiler sunmaktadır. Âşıklık ürünlerinden olan taşlamalar ve destanlar, sözlü tarih için önemli veriler barındırmaktadır. Âşıkların şiirlerinde gelenek ve göreneklerin yanında, iskân politikaları, savaş dönemlerindeki sıkıntılar, yöneticilerin halka davranışları gibi bilgileri eserlerde tespit etmek mümkündür.

Dengbêjlik geleneği tamamen sözlü bir yapıya sahiptir. Kürtlerde de yazılı bir kültür oturmamış olması nedeniyle dengbêjlik ürünlerinde tarihsel unsurlar fazlasıyla bulunmaktadır. Dengbêjler, tarih olayları belleklerinde saklamaları ve sonraki kuşaklara aktarmalarından dolayı toplumsal ve kültürel bellek taşıyıcı konumunda bulunurlar. Nitekim günümüzde âşıklık ürünleri incelenerek birçok tarih olay aydınlatılmaya çalışılmaktadır.

Âşıklık ve dengbêjlik gelenekleri esasen sözlü kültür ürünü olmalarından dolayı halkın olaylara bakış açılarını ve duruşlarını eserlerine yansıtırlar. Her iki gelenek de toplumsal ve kültürel hafızayı tüm boyutları ile eserlerinde taşırlar. Âşıklık ve dengbêjlik geleneklerinin önemli müşterekliklerinden biri olarak değerlendirilen toplumsal hafızanın tüm boyutları ile eserlerinde taşımalarıdır. Son dönemlerde alternatif tarih olarak da adlandırılan sözlü tarih çalışmaları için toplumsal olayları konu edinen ürünlerin incelenmesi hâlinde önemli sonuçlar elde edilecektir.

#### **4.2. Âşıklık ve Dengbêjlik Kültür Geleneği Çerçevesinde Oluşan Tür ve Şekiller**

Âşık edebiyatı tür ve şekil konusu üzerinde yüzyılı aşkın süredir araştırmalar yapılmakta ancak bir uzlaşıya varılamamıştır. Tür ve şekil konusu üzerindeki çalışmalar esas olarak tür ne olduğu ve şeklin ne olduğu ile ilgilidir. Bir kısım araştırmacı âşık şiirinde şekillerden bahsedilemeyeceğini sadece bir şekil bulunduğunu bununda koşma olduğudur. Kimi araştırmacılar ise âşık şiirinde destan, koşma ve mâni olmak üzere üç çeşit şekil olduğu belirtmektedir. Bu şekilde aynı görüşler ya tekrar edilmiş ya da küçük farklılıklarla yeni öneriler sunulmuştur. Âşık şiirinde “tür”, “şekil”, “ezgi” ve “biçim” kavramlarının kapsamı sabitlenmiş ve buna göre bir sınıflandırmalar yapılmaktadır. Tüm açıklamalara bakıldığında mâni, koşma ve destan şekilleri (hacim) oluşturduğu,

güzelleme, yiğitleme, semaî, taşlama, destan ve ağıt belli başlı türleri oluşturduğu görülmektedir.

Dengbêjlik geleneğinde şekil ve tür ile ilgili incelemeler yeni yeni yapılmaya başlanmıştır. Şekil ile ilgili çalışma yok denecek kadar azdır. Türler ile ilgili yapılan çalışmalar ise belli bir metodolojiye göre yapılmamıştır. Geleneğin ürünlerinin yeterince yazıya aktarılmamış olmasından dolayı sağlıklı çalışmalar da yapılamamaktadır. Dengbêjlikte tür ve şekil belirlemek için ezgi, icra zamanı ve konular oluşturmaktadır. Dengbêjlikte standart bir şekilden bahsetmek söz konusu değildir. Ezgili ürünlerin bentleri 2 ile 9 dize arasında değişmekte ve aynı üründe her bentteki dize sayısı değişmektedir. Türler belirlenirken icra zamanı ve ezgi önemli unsurdur. Kilam, lawik, şer, dilok, lawij, heyranok, payizok, şeşbendî, belitê, şin ve destan dengbêjlik geleneğindeki türleri oluşturmaktadır.

Âşıklık ve dengbêjlik geleneklerinin tür ve şekil özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Âşıklık geleneğinde tür ve şekil üzerine tartışmalar devam etmekte olsa da belli bir standartlık kazanmıştır. Dengbêjlikte ise bir standartlıktan bahsetmek söz konusu değil.
- Âşıklık ürünleri türlerin belirlenmesinde konu ve ezgi önemli unsurlar iken. Dengbêjlikte türler belirlenirken ezgi ve icra zamanı önemli unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır.
- Âşıklık ürünlerinde hece ölçüsü esas olmak üzere aruz ölçüsü de kullanılmaktadır. Dengbêjlikte ise çok az üründe hece ölçüsü kullanılmaktadır. Dengbêjlikte ürünlerin çoğunluğu nefesin gücüne göre cümlelerin uzunluğunu belirlemekte bu da standart bir ölçünün önüne geçmektedir.
- Âşıklık geleneği ürünleri şekil olarak koşmalardan oluşmaktadır. Dengbêjlik ürünlerinde belli bir şekil söz konusu değildir.
- Âşıklık ve dengbêjlikte birbirleriyle tam olarak örtüşen türler destan ve ağıtlardır.
- Âşıklık ve dengbêjlik ürünlerinde kafiyelerin kullanım şekli örtüşmektedir. Her iki gelenekte de yarım ve tam kafiye en çok kullanılan kafiye olarak karşımıza çıkmaktadır. Dengbêjlik ürünlerinde tunç kafiye ile karşılaşılmamıştır.

- Âşıklık geleneğinde “ayak” adlandırılan ana kafiye her iki gelenekte de kullanılmaktadır.
- Âşıklık ve dengbêjlik ürünlerinde tek ses, ek, kelime veya kelimelerden oluşan redifler kullanılmaktadır.
- Âşıklık ve dengbêjlik kapsamında değerlendirilen halk hikâyeleri her iki gelenekte de nazım, nazım-nesir ve nesir şeklinde bulunmaktadır.

#### **4.3. Âşıklık ve Dengbêjlik Kültür Geleneği Çerçevesinde Oluşan Üsluplar**

Her edebi gelenek oluşum ve varlığının devamı için üsluplar oluşturur. Duygu, düşünce, konu, anlatım biçimi, ifade ediş, dilin kişiye göre kullanılışı üslup olarak ifade edilmektedir. Bir gelenekte her ne kadar belirlenmiş üsluplar olsa da bir kişinin duygu dünyası, dilinin sınırları, yetiştiği kültür ortamı onun üslubu üzerinde etkilidir.

Âşıklık geleneği halk kültürüne dayalı bir gelenek olduğundan kullanılan dil sade, anlaşılır, günlük dildir. Âşık kendine ait bir üslup oluşturduğu kadar usta kabul edilir. Âşıklık geleneğinde hitabet, hiciv, karşılıklı konuşma, lirik, mizah, övgü, tasvir ve yakarış üslupları kullanılmaktadır.

Dengbêjler halk geleneğine bağlı sanatçılar oldukları için dilleri sade, anlaşılır ve belli bir eğitim almadıkları için konular basittir. Her dengbêj kendine has anlatım kalıpları oluşturur. Dengbêjler ağırlıklı olarak lirik, hitabet, yakarış, tasvir ve övgü üslubu kullanmaktadır. Bunların yanında karşılıklı konuşma, mizahi ve hiciv üslupları da kullanılmıştır.

Âşıklık ve dengbêjlik geleneklerinde kullanılan üsluplar benzerdir. Her iki gelenekte kullanılan dil sade, anlaşılır ve halkın kullandığı dildir. Âşıklık ve dengbêjlik geleneklerinde lirik, karşılıklı konuşma, övgü ve tasvir en çok kullanılan üslupları oluşturmaktadır. Âşıklık geleneğinde hiciv ve mizah üslupları dengbêjlik geleneğinden daha fazla işlenmiştir. Dengbêjlikte de yakarış ve hitabet üslupları âşıklık geleneğine göre fazla kullanılmıştır.

#### **4.4. Âşıklık ve Dengbêjlik Ürünlerinde Muhteva**

Muhteva bir edebi eserde işlenen konu, tema ve okuyucuya verilmek istenen mesaj muhtevayı oluşturmaktadır.

Âşıklık geleneğinde en çok işlenen tema sevgi ve aşktır. Sevgi teması, Allah ve Peygamber sevgisi, anne baba sevgisi, doğa sevgisi, karşı cinse duyulan sevgi, memleket sevgisi şeklinde olabilmektedir. Ayrılık acısı, sıla özlemi, geçmişe özlem, karamsarlık, ölüm acısı ve gurbet gibi konularda çok işlenen konular arasında yer almaktadır. Ahlaki, dini, siyasi ve ekonomik konularda işlenmiştir. Âşıklık ürünlerinde din büyükleri, efsanevi kişilikleri, Balkanlar ve Ortadoğu'da bulunan birçok mekân, iç içe geçmiş veya komşu topluluk/halklardan ve farklı dinlerden de bahsedilmektedir.

Dengbêjlik geleneği ürünlerinde en çok işlenen konular sevgi ve kahramanlıktır. Sevgi, aşk, aşiretler arası çatışmalar, aşiretlerin otoriteye karşı isyanları, memleket sevgisi, gurbet acısı, doğa sevgisi gibi konular en çok işlenen konuların başında gelmektedir. Coğrafi mekânlar olarak zozanlar (yaylalar), Türkiye'nin tüm şehirleri, Suriye şehirleri, aşiret yurtları, kutsal yerler de eserlerde geçmektedir. Eserlerde dini kişilikler, tarihe mal olmuş kişiler ve mitolojik kişiler yer bulabilmektedir. Dengbêjlik ürünlerinde her dinden motifler bulunabilmektedir. Yezidi dini, Hıristiyanlık, Müslümanlık dinleri ile Müslümanlık mezhepleri; beraber yaşadıkları veya komşu halkların isimleri de eserlerde çok kullanılmaktadır.

İki gelenekte muhteva bakımından önemli ortaklıklarından biri sevgi konusudur. Sevgi tüm boyutları ile ortak bir konuyu oluşturmaktadır. Dini kişilikler, mitolojik kişilikler, Âşıklık ürünlerinde çok geniş bir coğrafyayı eserlerine yansıtıran, dengbêjlik geleneğinde Türkiye ve Suriye'deki şehirleri ile sınırlıdır. Her iki gelenekte aşk, sevgi, kahramanlık, memleket sevgisi, gurbet acısı gibi konular ortak konuları oluşturmaktadır.

#### **4.5. Âşıklık ve Dengbêjlik Kültür Gelenekleri Çerçevesinde Oluşan Anlatım Özellikleri**

Anlatım özellikleri denilince bir eserin dil yapısı, söz varlığı, cümle yapısı, deyimler, atasözleri, alkış-kargış, ikileme ve konuşma dili gibi unsular anlaşılmalıdır. Bu özellikler kişiden kişiye hatta aynı kişiye ait eserler arasında da farklılıklar gösterirken ezgini kullanımı, gelenek ve göreneklerin eserlerde yoğunlaşması gibi ortak anlatım özellikleri olarak göze çarpmaktadır. Bu özelliklere bakıldığında anlatım özelliklerinin dilbilim ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir.

Âşıklıkların kullandıkları dil, halkın günlük kullandıkları dil olmasından dolayı hangi yüzyılda yazılmış olursa olsun anlaşılmaktadır. Âşıklar yaşadıkları yörenin ağız özelliklerini eserlerine yansıtmaktadırlar. Âşığın kelime kadrosunu aldığı eğitim, gezileri ve diğer âşıklarla etkileşimi belirlemektedir. Âşıklar ürünlerini etkili bir anlatıma kavuşturmak amacıyla deyim, atasözü ve ikilemelerden bolca faydalanırlar. Alkış-kargışları buldukları yörenin kültür yapısına göre eserlerinde dile getirirler. Âşıkların çoğu belli bir eğitimden yoksun oldukları için anlatımlarında yerel ağız özellikleri belirgindir. Bu anlatım özellikleri bir aşığın üslubunun belirlenmesinde en önemli ölçütlerdir.

Dengbêjlerin kullandıkları dil de günlük dildir. Dengbêjlerin nerdeyse tamamı şehir hayatından uzak yaşamaları sonucu dilleri sade kalmış ve her yönüyle anlaşılırdır. Her dengbêj yaşadığı yörenin dil özelliklerini ürünlerine yansıtır. Ağız özelliğine bakıldığında bir dengbêj ürünü seslendirdiği anda hangi yöreden olduğu anlaşılmaktadır. Dengbêjlerin gezgin olma özelliklerinden dolayı kelime kadrolarında komşu dillerden alınma bir kısım kelimeler bulunmaktadır. Dengbêjlerde cümle yapısı onların nefes alışverişleri ile ilgilidir. Nefesi güçlü olan bir dengbêj cümlelerini çok uzun tutabilmekte, zayıf olan biri ise daha kısa tutmaktadır. Dengbêjler anlatımlarını güçlendirmek amacıyla deyim, atasözü ve ikilemelerden de bolca faydalanmışlardır. Alkış-kargış eserlerde çokça bulunmaktadır. Özellikle kargışlar ürünlerde çok fazla yer almaktadır. Dengbêjler yerel ağzın anlatım kalıplarını, ifade tarzları gibi tüm özelliklerini ürünlerinde barındırırlar.

Âşıklık ve dengbêjlik ürünlerinde kullanılan dil günlük dildir. Her iki geleneğin temsilcileri belli bir eğitim almadıklarından dolayı dilleri sade, anlaşılır ve basittir. Ağız özellikleri her iki gelenekte de belirgin olmakla birlikte dengbêjlikte çok net bir şekilde anlaşılmaktadır. Âşıklıkta cümleler ölçüye göre belirlenirken, dengbêjlikte ise nefese göre belirlenmektedir. Deyim, atasözü, ikilemeler ve alkış-kargışlar her iki gelenekte de aynı derece kullanılmaktadır.

#### **4.6. Âşıklık ve Dengbêjlik Kültür Gelenekleri Çerçevesinde Oluşan Ürünlerin Ahenk Unsurları**

Şiirde ahenk unsurları denildiği zaman biçim (hacim), kafiye, ölçü, atasözü, deyim, ikileme ve yerel dil özellikleri gibi unsurlar anlaşılmaktadır.

Âşıklık geleneği ürünleri manzum, mensur ve manzum-mensur biçiminde bulunmaktadır. Âşıklık geleneğine ait manzum ürünlerde temel biçim dördlüktür. Divan edebiyatının etkisiyle aruz ölçüsüyle yazan âşıklar aruz ölçüsüyle beyitlerden oluşan şiirlerde yazmıştır. Âşıklık geleneğinin manzum ürünlerinin tamamında kafiyelerin tüm çeşitleri, redifler ve ana kafiye (ayak) kullanılmıştır. Kafiye ve redifler âşıklar için olmazsa olmazlardan biridir. Türk diline en uygun ve doğal ölçüsü olan hece ölçüsüdür. Âşıklık geleneğinin manzum ürünlerinde hece ölçüsü kullanılmıştır. Bazı âşıklar hece ölçüsünün yanında aruz ölçüsünü de kullanmıştır. Ancak sınırlı sayıda âşık, aruz ölçüsünde eserler vermiştir. Âşıklar anlatımlarını, iddialarını ve öğütlerini güçlendirmek amacıyla hem kendi yörelerinde kullanılan hem de her yerde kullanılan atasözü, deyim ve ikilemelerden faydalanmışlardır. Âşıkların önemli özelliklerden biri de yerel dil kullanımudur. Yetiştikleri yörelerin tüm ağız özelliklerini eserlerde bulmak mümkündür.

Dengbêjlik geleneğinde icra edilen ürünler manzum, mensur ve manzum mensur şeklinde bulunur. Manzum ürünlerin standart bir biçimi bulunmamaktadır. Beyit, üçlük, dördlük vb. şekilde değişmektedir. Hikâyeler manzum ürünleri oluştururken türkülü hikâyeler ise manzum-mensur olarak karşımıza çıkmaktadır. Dengbêjlikte redif ve kafiyelerin her çeşidi bulunmakta ancak yarım ve tam kafiyeler daha fazla yer almaktadır. Ana kafiye hemen hemen tüm manzum ürünlerde kullanılmaktadır. İcra edilen türlerden “lawje” ve “dîlok”ların bir kısmı ölçülü iken [hece ölçüsü] diğer türlerde ise ölçü bulunmamaktadır. Mısraların uzunluğu nefese göre değişmektedir. Dengbêjler artık günlük hayatta kullanılmayan birçok deyim, atasözü ve ikileme kullanmakta bununla beraber her türlü yerel ve genel söz kalıplarını da ürünlerinde kullanmaktadırlar. Dengbêjler yaşadıkları yerin ağız özelliklerini net olarak eserlerine yansıtırlar. İcra esnasında hangi dengbêjin hangi bölgede yetiştiği kolay bir şekilde anlaşılacak kadar ağız özellikleri belirgin olarak kullanırlar.

Âşıklık ve dengbêjlik geleneklerine ait ürünlerine ahenk bakımından bakıldığında kafiye türleri, ana kafiye, yerel ağız özellikleri, ürünlerde atasözü, deyim, ikileme gibi kalıplaşmış sözler müştereklik arz etmektedir. Hece ölçüsünün sabit olarak kullanımı, manzum ürünlerinin tamamının dördlüklerden oluşması âşıklık ürünlerinin dengbêj ürünlerinden farklarını oluşturur. Ürünlerin büyük bir kısmını oluşturan ürünlerin ölçüsüz olarak (nefes gücüne göre) icra edilmesi dengbêjlik ürünlerini âşıklardan ayırmaktadır.

## SONUÇ

Sözlü kültür ürünü icracıları toplumda öncü rolünü oynayan kişiler olarak kabul edilmektedirler. Onlar, toplumun durumunu iyi/kötü yönleriyle eserlerine yansıtıp eserleri aracılığıyla çeşitli uyarılarda bulunmaktadır.

Âşıklık geleneği tüm yönleri ile incelenmiş ve incelemesi devam eden bir alandır. Dengbêjlik geleneği üzerine yapılan inceleme sayısı yok denecek kadar azdır. Nerdeyse el değmemiş olarak karşımızda durmaktadır. Henüz dengbêj monografilerinin yeterince oluşturulmayışı dengbêjler ve dengbêjlik konusunda araştırma yapmayı güçleştirmektedir. Bu kısıtlı imkânlarla rağmen çalışmamızda, dengbêjlik geleneği bölümünde geleneğin oluşumu, gelenekte işlenen konular, tarihsel gelişimi, üslupları, icra mekânları, eğitimleri gibi konular; yazılı kaynaklar, röportajlar, gözlemler ve icra edilen eserlerin incelenmesi sonucunda yazılabilmemiştir.

Farklı dilleri konuşan insanların birbirini tanınması, iletişim kurabilmesi ve hoşgörü atmosferinin oluşması; nesnel ölçütler çerçevesinde kültürler arasındaki farklılıkları ve ortaklıkların tespitiyle olur. Bu farklılık ve ortaklıklar bilindiği ölçüde toplumlar arası hoşgörü, iletişim ve ilişkiler gelişir. Bu hedef göz önünde bulundurularak çalışmada dengbêjliğe dair ne varsa belirtilmeye çalışıldı. Bu kapsamda çalışmanın ana konuları olan âşıklık ve dengbêjlik geleneklerinin oluşumu, kurumsallaşması, tarihsel gelişimi, anlatım özellikleri, icra biçimleri, icra mekânları ayrı ayrı incelenmiş, iki geleneğin tüm yönleri ile karşılaştırılması sonucunda ortak ve farklı yönleri şu şekilde belirlenmiştir:

- 1- Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri esas olarak muhafazakâr bir yapıda olmasına rağmen dengbêjler eserlerinde müstehcen birçok unsuru işlemiş ve katılığı eleştirmiştir. Dengbêj sınıfında bulunan tüm halk sanatçıları bu muhafazakâr yapıdan muaf tutulmuşlardır.
- 2- Her iki geleneğin sözlü kültür ürünü olması nedeniyle farklı dönem ve yerlerde çok sayıda isim verilmiştir. Bu isimlendirme farklılıkları günümüzde dahi belli bir standartlığa kavuşmamıştır.

- 3- Âşıklar ve dengbêjler, Türkiye’de yaşanan pek çok olay ve durumu eserlerinde konu etmiştir. Bu yönüyle eserler, sözlü tarih çalışmalarına kaynaklık edebilecek özelliktedir. Hem âşıkların hem de dengbêjlerin seslendirdikleri ürünler çözümlenirse halkın yaşanan toplumsal olaylara bakış açısı daha kolay anlaşılacak ve daha sağlıklı değerlendirmeler yapılabilecektir. Bu yöntem Antropoloji, Tarih, Edebiyat ve Folklor çalışmaları için ortak bir alan oluşturabilecek niteliktedir.
- 4- İki gelenek arasındaki en önemli farklılıkların başında enstrüman çalma gelmektedir. Âşıklık geleneğinde saz çalma temel öge iken dengbêjlikte ise esas olan enstrüman kullanmadan doğaç söylemedir.
- 5- Âşıklığın icra mekânı kahvehaneler iken dengbêjliğin icra mekânı ise divanhanelerdir. Günümüzde âşık kahveleri aynı fonksiyonlarını devam ettirirken dengbêj divanlarının yerine dengbêj evleri kurulmuştur.
- 6- Âşıklık geleneği sözlü kültür, yazılı kültür ve elektronik kültür ortamlarına sırayla geçiş yapmıştır. Günümüzde birçok âşık sözlü kültür ortamından ziyade eserlerini yazılı olarak oluşturup daha sonra ezberleme yoluna gitmektedir. Dengbêjler ise sözlü kültür ortamından elektronik kültür ortamına geçmişlerdir. Yazılı kültür ortamını günümüzde dahi kullanamamaktalar. Bu açıdan bakıldığında dengbêjlik geleneğinin tüm yönleri ile sözlü kültür ürünü olduğunu söylemek mümkündür.
- 7- Sözlü kültür taşıyıcılarının önemli özelliklerinden biri olan irticalen söyleme her iki gelenekte bulunmaktadır. Âşıklık geleneğinde güçlü âşık olarak kabul edilmek için irtical önemli bir unsurdur. Dengbêjlik geleneğinde ise irtical yeteneği olmayan kişi dengbêj olarak kabul edilmemektedir.
- 8- Her iki geleneğin temsilcileri halkın dertleri ile dertlenmiş, kederlenmiş, toplumda oluşan aksaklıkları da sert dille yermeyi bilmişlerdir.

- 9- Her iki gelenek; sosyal, ekonomik ve kültürel hayatta girdiği andan günümüze kadar varlıklarını çeşitli şekillerde devam ettirmiş ve toplumda farklı işlevleri yerine getirmişlerdir.
- 10- Her iki geleneğin halk edebiyatının temelini oluşturmasının yanında eserlerinin ezgili olması ve her yeni yaratım için yeni ezgiler oluşturması yönüyle müzik kültürünün zenginleşmesinde önemli katkıları vardır.
- 11- Her iki gelenekte mahlas alma yöntemi benzer olup kullanımında farklılıklar bulunmaktadır. Âşıklık geleneğinde âşıklar tüm eserlerinin belirli yerlerinde mahlaslarını kullanırken; çok az dengbêj eserlerinde mahlas kullanmıştır. Dengbêjlerin mahlaslarını kullanım amacı daha çok kolay tanınmaları amacıyla.
- 12- Her iki gelenekteki müşterekliklerden biri de atışmadır. Âşıklık geleneğinde bir âşığın diğerini alt etme mücadelesi olurken; dengbêjlik geleneğinde bazı yörelerde alt etme taşlama ile yapılırken, bazı yörelerde de en çok ürün söyleyebilme yarışı olarak karşımıza çıkmaktadır.
- 13- Her iki geleneğin ürünleri sözlü edebiyat ürünü olması nedeniyle günlük yaşam bilgileri ile donatılmıştır. Her iki gelenek; yerel dil kullanımı, deyimler, atasözleri ve ikilemeler gibi kalıp ifadelerle yer vererek anlatımda halkın zevk ve estetiğini yansıtmayı başarmıştır.
- 14- Âşıklık ve dengbêjlik geleneğinde Ermeni temsilcilerde bulunmuş ve önemli sayıda ürünler yaratmışlardır. Ermeni âşıklar için “aşuğ” terimi kullanılırken Ermeni dengbêjler için farklı bir terim kullanılmamıştır.
- 15- Her iki gelenekte de bulunan kadın temsilciler toplumun yapısı ve dinsel endişelerden dolayı erkekler kadar geleneğin gerekliliklerini yerine getirememiş; kendini geliştirme imkânı elde edememiştir. Bunun sonucunda kadın temsilciler gelenekte ön plana çıkamamaktalar.
- 16- Âşıklar ve dengbêjler geleneğe ait ürünleri icra etmelerinin yanında halk hikâyelerini de icra etmektedirler. Ancak her iki gelenekte de halk

hikâyelerinin hususi söyleyicileri bulunmaktadır. Meddah ve çirokbêjler halk hikâyelerinin hususi söyleyicileri olarak bulunmaktadırlar.

- 17- Her iki gelenek ürünlerinde, insanı ilgilendiren tüm konuları işlemiştir. Ancak dengbêjler eserlerinde Türkiye’de yaşanan tarihi pek çok olayı, diğer konulara göre eserlerinde fazlasıyla konu edinmişlerdir.
- 18- Dengbêjlik ürünlerinde şekiller (ölçü-nazım birimi-nazım hacmi vb.) sabitlenmemiş iken âşıklık geleneğine ait ürünler belli bir standartlığa sahiptir.
- 19- Her iki gelenekte kafiye, redif ve ana kafiyenin (ayak) tüm şekilleri bulunmakta iken, âşıklık geleneği ürünlerinde bulunan hece ölçüsü dengbêjlik ürünlerinden destan ve diloklarda bulunur ancak o da çok sağlam değildir. Dengbêjlikte ölçü, nefesin gücüne göre cümlelerin uzunluğu kısalığı belirlenir.
- 20- Her iki gelenek geçmişe kıyasla etkileri azalmakla beraber günümüzde de eğlendirme, toplumsal belleği taşıma, toplumun düşüncelerini yansıtmaya gibi önemli işlevlerle günümüzde de sürmektedir.
- 21- Âşıklığın güçlü olduğu Erzurum, Ağrı, Kars ve Van gibi şehirler aynı zamanda dengbêjliğin de güçlü olduğu şehirler olarak karşımıza çıkmaktadır.
- 22- Kimi şahıs ve kuruluşlar dengbêjlere siyasi bir misyon yüklemeye çalışmaktadır. Ancak dengbêjlerin büyük bir kısmı bağımsız durmakta ve kültürel bir öge olarak kabul görmeyi istemektedir.
- 23- Geleneğin yaşamasında etkili olan anlatıcı/söyleyici-dinleyici arasındaki iletişimin diri olması geleneğin yaşamasında ve yaşatılmasında önem arz etmektedir. Ülkemiz sınırları esas alındığında âşıklık geleneğinin zengin ve diri olduğu yöreler Doğu Anadolu Bölgesi, İç Anadolu Bölgesinin doğusu ve Çukurova olarak kabul edilmektedir. Dengbêjliğin zengin ve canlı olduğu yerler ise Serhat olarak tabir edilen bölge (Erzurum, Bingöl, Muş, Ağrı,

Kars, Iğdır ve Van) ile Botan olarak adlandırılan (Siirt, Şırnak ve Hakkâri) bölgeleridir.

24- İki geleneğin temsilcileri mesleklerini profesyonel olarak yapamamaktadır. Bunun temel sebebi ise ekonomik kaygılar oluşturmaktadır. Geçimini sağlamak amacıyla bir iş yapmak zorunda olan âşık ve dengbêjler, sanatlarını ikinci plana atmak zorunda kalmakta bu da kendilerini geliştirmelerinde önemli bir engel olarak çıkmaktadır.

Âşıklık ve dengbêjlik geleneğinin kaynağı sözlü kültür ortamına dayanmaktadır. Her iki gelenek doğalarına uygun uygulamalar oluşturmuş, zamana ve zemine göre kendilerini yenilemesini bilmişlerdir. Aynı coğrafyada yaşayan geleneklerin olması hasebiyle çeşitli ortaklıklar oluşmuş ancak iki gelenek de varlıklarını bağımsız olarak südürebilmiştir.

Sonuç olarak çalışmada âşıklık ve dengbêjlik gelenekleri tüm yönleri ile değerlendirilerek karşılaştırılmaya çalışılmış, özellikle dengbêjlik geleneğinin aşamaları ve icra edilen türleri bilim dünyasına tanıtılmaya çalışılmıştır.

UNESCO'nun 2003 yılında imzaladığı "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" kapsamında "Yaşayan İnsan Hazinesi Programı" ile tehlike altında olduğu belirlenen geleneksel zanaatkarlar, geleneksel müzik, dans ve tiyatro gibi kültürel miras taşıyıcıları ve uygulayıcılarının gittikçe azaldığı belirlenmiştir. Hem âşıklık geleneği hem de dengbêjlik geleneğinin sözlü kültür aktarıcıları olduğu ve günümüzde bu gelenek uygulayıcılarının sayısı azaldığı dikkate alındığında programın önemi anlaşılacaktır. Âşıklık ve dengbêjlik gelenekleri Türkiye'nin kültür mirası olarak adı geçen program çerçevesinde hem yerel yönetimlerin hem de merkezi kurumların destek ve teşvikleri ile hazırlanacak olan projelerle desteklenmeleri sağlanması durumunda âşıklık ve dengbêjlik geleneği gelecek kuşaklara ulaşabilecektir.

## KAYNAKLAR

- Aça, Mehmet, (2004), Halk Şiirinde Tür ve Şekil, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akalın, L. Sami, (1990), **Türk Dilek Sözlerinde Alkış ve Kargışlar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Aksan, Doğan, (2005), **Halk Şiirimizin Gücü**, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (1996), **Türkçenin Sözvarlığı**, Engin Yayınları, Ankara.
- Aktuğ, Halil, (2013), **Kürtçe Gramer**, Avesta Yayınları, İstanbul.
- Akyalçın, Necmi, (2012), **Türkçemizin İncileri Atasözleri Tanıklı Sözlük**, Eğitim Kitap Yayınları, Ankara.
- Albayrak, Nurettin, (2004), **Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Leyla ile Mecnun Yayıncılık, İstanbul.
- \_\_\_\_\_,(1993), “Âşık”, **İslam Ansiklopedisi**, Meb Basımevi, C.1, İstanbul.
- Allison, Cristine, (2007), **Yezidi, Sözlü Kültürü**, Avesta Yayınları, İstanbul.
- Alptekin, Ali Berat, (1986), “Şeytan Bunun Neresinde Redifli Koşma Kimindir?”, **Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi**, Y.9, S.102, Haziran, s.5-9.
- \_\_\_\_\_, (1993), **Âşık Hacı Karakılçık Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler**, Kültür Ofset Matbaası, Antakya.
- \_\_\_\_\_, (2002), **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Alptekin, Ali Berat - Saim Sakaoğlu, (2006), **Türk Saz Şiiri Antolojisi(14-21. yüzyıllar)**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Artun, Erman, (1995), “Ozandan Âşığa Halk Şiiri geleneğinin Kültür Kaynakları” **İçel Kültürü Dergisi**, Y. 9, Eylül, Mersin.
- \_\_\_\_\_, (1996), **Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymanî**, Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Adana.
- \_\_\_\_\_, (2001), **Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2010), **Âşık Edebiyatı, Metin Tahlilleri**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2011), **Çukurova Âşıklık Geleneğinde Kadın Âşıklar**, Kadın Âşıklar Şöleni, 27-29.05.2011, Kocaeli,
- [http://turkoloji.cu.edu.tr/makale\\_sistem/tum\\_list.php?t=tum&psearch=Erman%20Artun](http://turkoloji.cu.edu.tr/makale_sistem/tum_list.php?t=tum&psearch=Erman%20Artun)  
(E.T. 10.02.2013)

- Aslan, Ensar, (1992), **Çıldırılı Âşık Şenlik Hayatı, Şiirleri ve Hikâyeleri**, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2008), **Türk Halk Edebiyatı**, Maya Akademi Yayınları, Ankara.
- Assman, Jan, (2001), **Kültürel Belek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Âşık İhsanî, (1967), **Yazacağım**, Son Telgraf Matbaası, İstanbul.
- Aras, Ahmet, (2004), **Efsanevi Kürt Şairi Evdalê Zeynkê**, (Çev. Fehim Işık), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Aras, Enver, (2001), Anadolu ve Azerbaycan Âşık Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi, I. Kayseri Kültür Sempozyumu, Kayseri.
- Arık, Bilal vd., (2006), “Raymond Williams”, **Kadife Karanlık Ayna Şovalyeleri**, Su Yayınevi, İstanbul.
- Avcı, Ebru, (Tarihsiz) **Nizamettin Ariç ve “Kurdish Ballads” adlı Albümü Hakkında İnceleme**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Yüksek Lisans Programı Ders Notu, İstanbul.
- Aydın, Kamil, (2008), **Karşılaştırmalı Edebiyat-Günümüz Post Modern Bağlamda Algılanışı**, Birey Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, Gürsel, (2001), **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**, Kültür bakanlığı yayınları, Ankara.
- Azar, Birol, (2006), “Sözlü Kültür: Tarihi Gerçekler ve Saltukname Örneği”, **Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi**, S.240, Aralık, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2007), “Sözlü Kültür Geleneği Açısından Türk Saz Şiiri”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.12, S.2, Elazığ.
- Baba, Mustafa Okan, (2007), **Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Heyamola Yayınları, İstanbul.
- Baği, Yusuf, (2007), **Mardin’de Oda Kültürü**, Peri Yayınları, İstanbul.
- Banarlı, Nihad Sami, (2002), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Meb Yayınları, İstanbul.
- Başgöz, İlhan, (2000), “Gosan’dan Ozana”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, C.VI, S. 200/4.
- Bayezîdî, Mele Mahmûdê, (2010), **Adat û Rasûmatnameê Ekradîye** [Kürtlerin Örf ve Adetleri], Nûbihar Yayınları, İstanbul.
- Bayrak, Mehmet, (2002), **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları**, C. 1-2-3, Özge Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2005), **Alevi-Bektaşî Edebiyatında Ermeni Âşıklar [Aşuğlar]**, Özge Yayınları, Ankara.

- Bingöl, Abdulkadir, (2008), **Kulilkên Baxê Botan**, Diyarbakır Kürt Enstitüsü Yayını, Diyarbakır.
- Batıslam, Dilek, (2000), “Divan Şiiriyle Halk Şiirinde Ortak Bir Söyleyiş Biçimi: Müraca’a-Dedim-Dedi”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, C.VI, S.22, Ankara, s. 201-211.
- Benjamin, Walter, (2008), **Son Bakışta Aşk**, (Çev. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul.
- Boratav, Pertev Naili, (1968), “Âşık Edebiyatı”, **Türk Dili Dergisi Özel Sayısı**, S. 207.
- \_\_\_\_\_, (1973), **100 soruda Türk Halk Edebiyatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (1982), **Folklor ve Edebiyat**, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- Boratav, Pertev Naili-Fıratlı, Halil Vedat, (1943), **İzahlı Halk Şiiri Antolojisi**, Ankara.
- Boyraz, Şeref, (1996), Anadolu ve Azerbaycan Sahaları Halk Şiirinde Tür ve Şekil Meselesi, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, S.3.
- \_\_\_\_\_, (2010), **Furkani’nin Şiir Evreni Bağlamında Bir Monografi Denemesi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Bruinessen, Martin Van, (2008), **Ağa, Şeyh, Devlet**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bruinessen, Martin Van - Boeschoten, H., (2003), **Evliya Çelebi Diyarbekir’de**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri, (1985), **Tarih-Antoloji-Ansiklopedi**, C.I, Ötüken-Söğüt Yayınları, İstanbul.
- Burkay, Kemal, (1997), **Geçmişten Bugüne Kürtler ve Kürdistan**, Cilt 1, Deng Yayınları, İstanbul.
- Candoruk, Mesut, (2012), “Çanda Dengbêjiyê û Dengbêjên Cizîra Botan [Dengbêjlik Kültürü ve Cizre Dengbêjleri]”, **W Dergisi**, S.43, Temmuz-Ağustos 2012.
- Cauince, Stefan, (2008), **Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi**, (Çev. Bilmez Bülent Can ve Alper Yalçınkaya), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Celil, Ordixanê, (2001), **Kürt Kahramanlık Destanı Dımdım**, Avesta Yayınları, İstanbul.
- Cindî, Heciyê-Emînê Evdal, (2008), **Folkloru Kurmanca**, Avesta Yayınları, İstanbul.
- Connerton, Paul, (1999), **Toplumlar Nasıl Anımsar**, (Çev. Alaeddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cumbur, Müjgan, (1985), **Karacaoğlan**, Ankara.

- Çelebi, Nezan, Yıldırım, Vedat ve Ataş, Aytekin G., Li Muzîka Kurdan a Kevneşopî Nêrîneke Giştî [Geleneksel Kürt Müziğine Bütüncül Bir Bakış] **Zend Dergisi**, İstanbul, İlkbahar-Yaz 2008.
- Çetin, Derya, (2008), Belleğin Sesi Dengbêjler, **Yazınca Çeviri, Araştırma ve Edebiyat Dergisi**, Boğaziçi Edebiyat Kulübü, S. 9, İstanbul.
- Çetin, Nurullah, (2011), **Şiir Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara.
- Çetişli, İsmail, (2011), **Edebiyat Sanatı ve Bilimi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çığ, Ünsal, (2006), “George Garbner”, **Kadife Karanlık Ayna Şovalyeleri**, Su Yayınevi, İstanbul.
- Çobanoğlu, Özkul, (2000), **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2002), **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2003), **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2007), **Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul**”, 3F Yayınevi, İstanbul.
- Danacıoğlu, Esra, **Geçmişin İzleri Yanı Başımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Dandes, Alan, (2003), Doku, Metin ve Konteks, (Çev. Metin Ekici) **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar** (Gülin Öğüt Eker), Milli Folklor yayınları, Ankara.
- Dengbêj Antolojisi**, (2011), Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayını, C. 1-2, Gün matbaacılık, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit, (1998), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Dilçin, Cem, (1983), **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, TDK Yayınları, Ankara.
- Dizdaroğlu, Hikmet, (1969), **Halk Siirinde Türler**, TDK Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (1970), Tür mü, Biçim mi?, Türk Folklor Araştırmaları, S. 246, İstanbul.
- Dundes, Alan, (2009), “Antropolog ve Folklorda Karşılaştırılmalı Metot”(Çev. Seval Kasımoğlu), **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-3**, (Edt. Öcal OĞUZ) Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

- Durbilmez, Bayram, (2004), **Taşpınarlı Halk Şairleri**, Bizim Gençlik Yayınları, Kayseri.
- \_\_\_\_\_, (2010), “Âşıklık Geleneklerinde Saz”, **Milli Folklor**, Yıl 22, S.85, Ankara.
- Duygulu, Melih, (2001), “Anadolu Ermeni Müziğinde Bölgesel Etkileşimler”, **Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri Kitabı**, Ervak Yayınları, Ankara.
- Düzgün, Dilaver, (2004), “Âşık Edebiyatı”, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Elçin, Şükrü, (1987), **Âşık Ömer**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (1997), **Halk Edebiyatı Araştırmaları 2**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ellul, Jacques, (1998) **Sözün Düşüşü**, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Ergin, Muharrem, (1994), **Dede Korkut Kitabı-1**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ersoy, Ruhi, (2009), **Sözlü Tarih Folklor İlişkisi Baraklar Örneği Disiplinler Arası Bir Yaklaşım Denemesi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Goyan, Seyda, (2007), **Stranên Folklorik Ên Botanê**, Do Yayınevi, İstanbul.
- Gökalp, Ziya, (1972), **Türkçülüğün Esasları**, (Haz. Mehmet Kaplan), Meb Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (1992), **Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik Tetkikler**, (Hzl. Şevket Beysanoğlu), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Görkem, İsmail, (1998), “Türk Halk Hikâyelerinin Canlı Gösterim (=Performance Oriented) Olarak İncelenmesi”, **Milli Folklor Dergisi**, S.37.
- \_\_\_\_\_, (2000), **Halk Hikâyesi Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2001), **Türk Edebiyatında Ağıtlar Çukurova Ağıtları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2006), **Yeni Bilgiler Işığında Dadaloğlu Bütün Şiirleri**, E Yayınları, İstanbul.
- Günay, Edip, (2011), **Müzik Sosyolojisi; Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Günay, Umay, (1993), “Âşık Veysel ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Dergisi**, C. 10, S. 1, Temmuz 1993.

- \_\_\_\_\_, (1999), **Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Gündoğar, Sinan, (2003), **Kürt Masalları-I**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2005), **Üç Kürt Ozanın Hikâyesi**, Elma Yayınları, İstanbul.
- Güvenç, Bozkurt, (1993), **Türk Kimliği**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Güzel, Abdurrahman-Ali Torun, (2010), **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1996), **Toplumbilim Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Hınçer, İhsan, (1959), **Türkçe Şiir Yazan Ermeni Şairler**, Türk Folklor Araştırmaları (TFA), S. 125.
- İbni Sina, (2004), **Mûsikî**, (Çev. Ahmet Hakkı Turabi), Litera Yayıncılık, İstanbul.
- İlaydın, Hikmet, (1997), **Türk Edebiyatında Nazım**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- İzady, Mehrdad R., (2004), **Kürtler Bir El Kitabı**, (Çev. Cemal Attila), Doz Basım Yayın, İstanbul.
- Jason, Heda, (2005), “Metin ve Folklor Bağlamı İndekslemeye Karşı” **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2**, (Çev. Orhun Yakın), (Edt. Öcal Oğuz-Selcan Gürçayır), Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Jwaideh, Wadie (1999), **Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karasu, Doğan - Hülakü, Ahmet - Korkmazcan, Orhan – Güleriyüz, Devrim – Güngör, Özlem, (2007), **Bingöl Dengbêjleri**, (Bin-der Yayını), Peri Yayınları, İstanbul.
- Karataş, Turan, (2001), **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul.
- Kasımoğlu, Handan, (2011), Van Halk Masal ve Hikâyelerinin İcra Bağlamı Olarak Divanhane (Duvakhane) Geleneği, **Milli Folklor Dergisi**, S.89, Y. 23.
- Kaya, Doğan, (1990), **Şairnameler**, Kültür Bakanlığı, Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (1994), **Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatî**, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas.
- \_\_\_\_\_, (2000), **Âşık Edebiyatı Araştırmaları**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, **Diydin Diydi Şiir Söyleme Geleneği Bağlamında Molla Nefes'in Şiirleri**  
[http://dogankaya.com/fotograf/Molla\\_Nefesin\\_siirlerinde\\_Diydim\\_Diydi.pdf](http://dogankaya.com/fotograf/Molla_Nefesin_siirlerinde_Diydim_Diydi.pdf)  
 (E.T. 22.05.2012)

- \_\_\_\_\_, (2001), **Folklorumuzda Beddua Söyleme Geleneği ve Türk Halk Şiirinde Beddualar**, AKM Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Kaya, Hasan, (2012), **Doğu'nun Elçisinden Yüce Divana: Şerafettin Elçi**, Fanos Yayınları, İstanbul.
- Kefeli, Emel, (1998), "Gelişen Teknoloji Karşısında Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S.9, Erzurum.
- \_\_\_\_\_, (2000), **Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışmaları**, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Kemal, Yaşar, (1999), **Kale Kapısı**, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Yaşar, (2002), **Bir Ada Hikâyesi –Karıncanın Su İçtiği-**, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Yaşar, (2004), **Yer Demir Gök Bakır**, Adam Yayınları, Ankara.
- Keskin, Necati, (2006), **Mardin ve Çevresinde Bir Anlatım Biçimi Olarak Mıtırblık**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kevirbiri, Salihê, (2004), **Yirmi olay, Yirmi Kılam; Kürt Halk Türkülerinden Seçmeler**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2005), **Bir Çılgılın Yüzyılı; Karapetê Xaco**, Elma Yayınları, İstanbul.
- Kevirbirî, Salihê-Parıltı, Abidin, vd., "Söz ve Kılamin Cambazları Dengbêjler", **Popüler Kültür Esmer**, S.22, Ekim 2006.
- Kızılkaya, Muhsin, (2000), **Kayıp Diwan**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kolcu, Ali ihsan, (2005), "Mukayese Bir Zenginliktir", **Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi**, S.181, İstanbul.
- Koçak, Aynur, (2005), Sözlü Kültür Ortamından Elektronik Kültür Ortamına Menkıbeler: Mehmet Emin Tokadi Örneği, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 35.
- Köker, Eser, (2010), **Kitaptan Kurutulmuş Çiçekler ya da Sözlü Kültür Üzerine Düşünmek**, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Köksel, Behiye, (2012), **20. Yüzyıl Âşık Şiiri Geleneğinde Kadın Âşıklar**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, Fuad, (1962), **Türk Saz Şairleri**, Güven Basımevi, Ankara.

- \_\_\_\_\_, (1976), **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (1989), **Edebiyat Araştırmaları I**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Levi-Strauss, Claude, (2007), **İrk, Tarih ve Kültür**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Marûf, Mamoste, (2010), Divê rêz û Rêçikên Dengbêjiyê Bêne Parastin, **Zend Dergisi**, Kış, S. 12.
- Mejuyev, Vadim, (1998), **Kültür ve Tarih**, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.
- Mignon, Laurent, (2009), **Ana Metne Taşınan Dipnotlar Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mutlu, Erol, (1996), “Kürt Müziği Üzerine”, **Kürt Müziği**, Avesta Yayınları, İstanbul.
- Mutluay, Rauf, (1972), **Türk Halk Şiiri Antolojisi**, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Neuman, W. L., (2007), **Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar**, C. 1-2, İstanbul.
- Neyzi, Leyla, (2007), “Ben Kimim?” Türkiye’de Sözlü Tarih ve Kimlik ve Öznellik, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nezan, Kendal, (1996), **Kürt Müziği**, Avesta Yayınları, İstanbul.
- Nikitin, Bazil, (1994), **Kürtler Sosyolojik ve Tarihi İnceleme**, Denge Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Özdemir, (1997), **Medahlık ve Medah Hikâyeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Oğuz, Öcal, (1994), **Yozgat’ta Halk Şairliğinin Dünü ve Bugünü**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (1998), “Azerbaycan ve Türkiye Sahasında Âşık Edebiyatının XIX. Yüzyılı” **Pertev Naili Boratav’a Armağan**, (Haz. Metin Turan), Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2000), **Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2001), **Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Oğuz, Öcal, vd., (2005), **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Onay, Ahmet Talat, (1996), **Halk Şiirinde Şekil ve Nev’i**, (Haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ong, Walter J., (2010), **Yazılı ve Sözlü Kültür Sözü Teknolojileşmesi**, Metis Yayınları.

- Öz, Süleyman, (2003), **Doğu ve Güneydoğu Anadolu Sözlü Kültüründe Hikâye Anlatıcılığı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özdemir, Nebi, (2005), **Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Öztürk, Özhan, (2009), **Folklor ve Mitoloji Sözlüğü**, Phoenix Yayınları, Ankara.
- Öztürk, Serdar, (2010), Türkiye’de Sözlü Tarihten İletişim Araştırmalarından Yararlanma Üzerine Notlar, **Millî Folklor Dergisi**, Y. 22, S. 87.
- Pamukciyan, Kevork, (2002), **Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-II/Ermeni Harfli Türkçe Metinler** (Hızl. Osman Köker), Aras Yayınları, İstanbul.
- Parıltı, Abidin, (2006), **Dengbêjler-Sözün Yazgısı**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Rousseau, M. Andre ve Cl. Pishios, (1994), **Karşılaştırmalı Edebiyat**, (Çev. Mehmet Yazgan), MEB Yayınları, İstanbul.
- Sadinî, M. Xalid, (2011), **Heyranokên Kurmancî**, Nûbihar Yayınları, İstanbul.
- Sakallı, Cemal, (2012), **Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine**, Seçkin Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, Saim, (1987), “Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine”, **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri 1. Cilt Genel Konular**, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (Ocak-Haziran 1989), “Türk Saz Şiiri”, **Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı-III Halk Şiiri**, S.445-450.
- Sancar, Mithat, (2010), **Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sanders, Barry, (2010), **Öküzün A’sı Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**, (Çev. Şehnaz Tahir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sargut, A. Selami, (2010), **Kültürler Arası Farklaşma ve Yönetim**, İmge Kitabevi, İstanbul.
- Serhedi, Derwêş, (2006) “Radyoda Savaşları, İsyanları Söyletmediler”, **Popüler Kültür Esmer**, S.22, Ekim 2006.
- Silo, Nezir, (2006), “Wêjeya Devkî [Sözlü Edebiyat]”, **Zend Dergisi**, Kış 2006.
- Sokolov, Yuri M., (2009), **Folklor: Tarih ve Kuram**, (Çev. Yerke Özer), Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Şeker, Aziz, (2011), **Bir Anadolu Ozanı Yaşar Kemal**, Eğiten Yayınevi, Ankara.

- Şenocak, Ebru, (2002), “Mem u Zin Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, S. 32
- Şimşek, Esmâ, (1997) “Mâni Şeklindeki Şiirlerle Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri Var mıdır?”, **Milli Folklor**, Yıl 9, S.33, Ankara, Bahar 1997.
- \_\_\_\_\_, (2002), “Epizot Terimi ve Türkçe Karşılığı Üzerine”, **Türk Dili Dergisi**, LXXXIII (606), Haziran 2002, 501-507.
- \_\_\_\_\_, (2007), “Âşıklık Geleneğinde Kadın Âşıkların Yeri ve Ayşe Çağlayan Örneği”, **Somut Olmayan Kültürel Miras: Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyumu** 29-30 Kasım, Ankara.
- \_\_\_\_\_, (2012), “Halk Şiiri ile İlgili Bazı Problemler (Tür, Şekil, Kafiye ve Redif Konusunda)” **IV. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri Kitabı II. Cilt** (Muğla 22-24 Aralık 2011), Ankara.
- Temo, Selim, (2007), **Kürt Şiiri Antolojisi**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Thompson, Paul, (1999), **Geçmişin Sesi Sözlü Tarih**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Toygar, H. Kamil, (1961), Ankara Folklorunda İlençler, **Türk Folklor Araştırmaları**, VI (141).
- Türkçe Sözlük**, (1998), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Türkdoğan, Orhan (2005), **Doğu ve Güneydoğu Kabile-Aşiret Yapısı**, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Türkmen, Fikret, (2001), “Türk Halk Edebiyatının Ermeni Kültürüne Etkisi”, **Yeni Türkiye Dergisi**, “Ermeni Özel Sayısı-II”, S.38, s.974-997.
- Uluçay, Ömer, “Dengbêjlik ve Ayzerê Hesenkendi”, **Özgür Gündem Gazetesi**, 04.02.2013, s.14.
- Uzun, Mehmet, (2006), **Kürt Edebiyatına Giriş**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2009), **Dengbêjlerim**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2010), **Abdalın Bir Günü**, (Çev. Selim Temo), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Üçüncü, Kemal, (2004), “Sözlü Kültür/Tarih Bağlamında Edebi Bir Metin Olarak Otman Baba Vilayetnamesi”, **Bilig**, Kış 2004, S. 38, s.1-29
- Wallerstein, İmanuel, (1993), **Jeopolitik ve Jeokültür**, (Çev. Mustafa Özel), İz Yayıncılık, İstanbul.

Laçın-Heckman, Lale, (2002), **Kürtlerde Aşiret ve Akraba İlişkileri**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yardımcı, Mehmet, (2002), **Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri-Anonim halk Şiiri-Âşık Şiiri-Tekke Şiiri**, Ürün Yayınları, Ankara.

\_\_\_\_\_, Anadolu Âşıklarının Ermeni Âşıklara Etkisi, (E.T. 11.04.2013), <http://www.mehmetyardimci.com/akademikyazilar.htm/ermenietki.doc>

Yıldırım, Dursun, (1998), **Türk Bitiği Araştırma/İnceleme Yazıları**, Akçağ Yayınları, Ankara.

## SÖZLÜ KAYNAKLAR

**Tanınan adı, Gerçek ad, Eğitim durumu, Yaş, Yaşadığı yer**

Kaynak 1. Hanîfeya Şirnaxî, [Hanife İbren], okuma yazma yok, 38, Silopi/Şırnak

Kaynak 2. Seyîdxanê Boyaxçî [Seydo Şimşek], okuma yazma yok, 75, Diyarbakır

Kaynak 3. Mustafayê Boti, [Mustafa Oğuz], İlkokul, 68, Erüh/Siirt (Diyarbakır'da görüşüldü)

Kaynak 4. Sait Alikî, [Sait İnüştü], okuma yazma yok, 69, Cizre/Şırnak

Kaynak 5. Abdullah Usta [Abdullah Cavıldak], Lise, 48, Cizre/Şırnak

Kaynak 6. Salihê Şirnaxi, [Salih Erener], okuma yazma yok, 72, Silopi/Şırnak

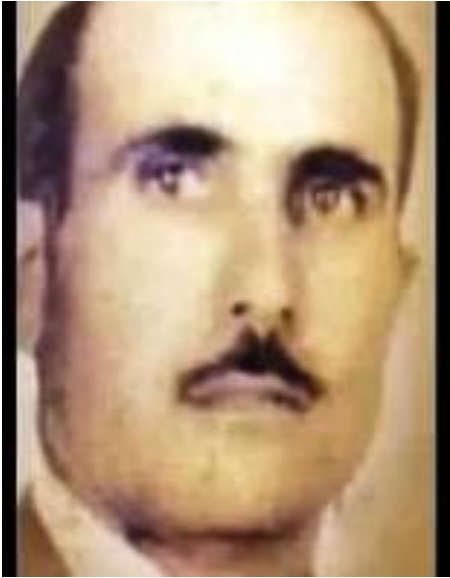
Kaynak 7. Şemsedîne Gimgimî [Şemsettin Akdemir], okuma yazma yok, 45, Varto/Muş

Kaynak 8. Sidiqê Hîzanî [Salih Ergül], İlkokul, 50, Bitlis (Diyarbakır'da görüşüldü)

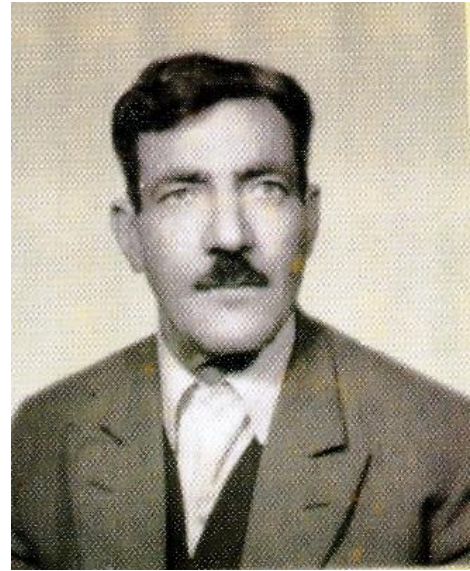
## EKLER



Evdalê Zeynikê'nın Erzurum'un Karayazı ilçesi, Selenli [Qenciya] Köyünde bulunan anıt mezarı<sup>63</sup>



20. Yüzyılın en büyük  
Dengbêjlerinden Şakiro



Ünlü dengbêjlerden Reso

<sup>63</sup> Bu kısımda bulunan fotoğrafların bir kısmı çeşitli internet sitelerinden alınmıştır.



Hayatının her anı acılarla geçen Ayşe ŞAN



Bağdat Radyosu arşivinde yüzlerce eseri bulunan Mihemed Arifê Cizîrî



Diyarbakır Dengbêjevi dengbêjlerinden Seyîdxanê Boyaxçi



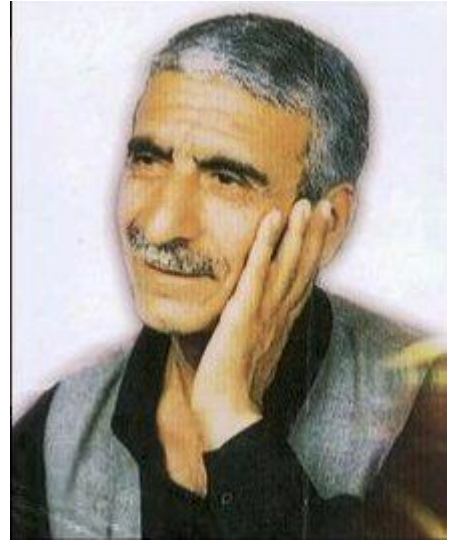
Günümüzde hem dengbêjlik hem de kasidebêjlik yapan Xalê Zülfikar



Ribab ile özdeşleşen Miradê Kinê (Mirado)



Ermeni Dengbêj Karapetê Xaço



Hiseynê Farê



Bir televizyon programı için hazırlanan dengbêj divanı



Günümüz dengbêjlerinden Bekirê Îdirî (Ortada)



Yüksekova'da düzenlenen bir dengbêj divanı



Tatvan'da düzenlenen bir dengbêj divanı



2003 yılında Diyarbakır Kùltür ve Sanat festivali kapsamında düzenlenen bir dengbêj divanı



Dengebêj divanının sonlarına doğru hareketli parçalar söylenirken



Mayıs 2013'te Cizre'de düzenlenen bir dengbêj divanı



Haziran 2013'te Batman'da düzenlenen bir dengbêj divanı



Iğdır'da düzenlenen bir denbêj divanı



Diyarbakır Dengbêj Evi'nde oluşturulan bir divan ve dinleyicileri



2012 yılında Batman Belediyesi bünyesinde açılan Dengbêj Evi

## ÖZ GEÇMİŞ

Canser Kardaş, 25.06.1978 yılında Batman'ın Gercüş ilçesinde doğdu. İlkokulu Muş'ta tamamladı. Ortaokulu Diyarbakır Atatürk Lisesinin orta kısmı ve liseyi de Diyarbakır Anadolu Otelcilik ve Turizm Meslek Lisesinde 1998 yılında tamamladı. 1998-2002 yılları arasında Dicle Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğrenim gördü. 2007'de Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalında Yüksek Lisansını bitirdi. 2009 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Edebiyatı (Halkbilimi) Anabilim Dalında doktora başladı. Halen Şırnak Üniversitesi Rektörlüğü Türk Dili bölümünde okutman olarak görev yapmaktadır. Evli ve iki çocuk babasıdır.

### **ADRES** :

Şah Mah. Özalp Sok.

Karçağ Apt. Kat:4/19

73200

Cizre/ŞIRNAK

Tel: 505 665 67 72

e-posta: kardascanser@gmail.edu.tr