

LİPOGRAM VE ÂŞIK ŞİİRİ

Lipogram and Minstrel Poetry

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ*

ÖZ

Hangi sanat dalında olursa olsun, sanatçı, eserinde anlatmak istediği konuyu daha iyi vurgulayabilmek ve sanat gücünü ortaya koyabilmek amacıyla çeşitli yollara başvurur. İnsana özgü olan sanat eseri, doğal olarak içinde insana ait çeşitli unsurlar barındırır. Oyun da bu unsurlardan biridir. Dolayısıyla bir sanatçı olan şair de eserini etkin kılabilmek için çeşitli tekniklere ya da oyunlara yönelir. Bunu yaparak yalnızca duygu ve düşünceleriyle değil, aynı zamanda harfler, kelimeler, sesler ve sözcükler üzerindeki hâkimiyetiyle de dikkat çeken şair, böylece sanatını ve yeteneğini belirgin bir şekilde gözler önüne serebilme imkânı bulur. Aynı durum, bir şair olan âşık için de geçerlidir. Kimi zaman hazırlıklı kimi zaman hazırlıksız olarak sanatını icra eden âşık, sanatsal becerilerini ispat etmek amacıyla şiir sanatının kendisine sunduğu olanaklar dâhilinde hareket eder. Söz konusu olanakların sınırsız bir şekilde kullanımı âşığın yetenekleriyle orantılıdır. Âşık, şiirle oyunun kesiştiği noktada gösterdiği başarı ölçütünde dikkatleri üzerine çeker. Dolayısıyla âşık tarzı şiir geleneğinin temsilcileri, farklı olmak ve sanatsal yeterliğini kanıtlamak adına yeri geldikçe çeşitli oyunlara da başvurabilirler. Âşıkların becerilerini sergilerken uyguladıkları oyunlardan biri olan dudakdeğmez (lebdeğmez), bazı seslerin icra sırasında kullanılmaması üzerine kuruludur. Dünya edebiyatlarında ses-ses grubu veya harf-harf grubunun ihmal edilmesi üzerine oynanan oyunların geneline lipogram adı verilmiştir. Lipogramın âşık tarzı şiir geleneğindeki şekli ise dudakdeğmezdir. Dudakdeğmezi âşık tarzı şiir geleneğindeki diğer oyunlardan farklı kılan özellik, her âşığın bu oyunu oynayamamasıdır. Dudakdeğmez âşık yarışmalarında ödüle layık görülen bir dal olması gelenek içindeki önemine de işaret etmektedir. Bu çalışmada evrensel bir oyun olan lipogramın âşık tarzı şiir geleneğindeki şekilleri üzerinde durularak geleneğin günümüzde de devam eden dinamik yapısına dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler

Âşık Şiiri, Lipogram, Dudakdeğmez, Oyun, Yetenek

ABSTRACT

An artist, whichever art branch he is in, tries some ways to focus on the theme that he tries to describe, and expose the strength of art. Peculiar to human, art work naturally includes various human-specific elements. Play is one of these elements. So, poet as an artist tries some kind of techniques and plays to make his work more effective. In doing so, drawing attention not only with emotion and thoughts but also letters, words, sounds, lexis and his dominance on them; thus, the poet has the opportunity to display his arts and ability. That condition is same for the minstrel who at the same time is a poet. Minstrel with the aim of proving his art abilities, by performing sometimes prepared or unprepared, acts within the limits of the opportunities that the poetry provides. The use of the opportunities mentioned is proportional with the talents of the minstrels. Minstrel attracts attention to the extent of his success in the junction point of poetry and game. Consequently, the representatives of minstrel poetry use different variations of play in order to prove their abilities and difference. One of the plays that minstrels perform is dudakdegmez (lebdegmez) which is based on the disuse of some sounds during the performance. In world literature, the games that are played by omitting some sound-sound set, letter-letter set are called lipogram. Lipogram's form in minstrel poetry style is dudakdegmez (un-touched lips). The distinctive characteristic of dudakdegmez among other games in minstrel poetry style is that every minstrel cannot perform this play. As a branch worthy of reward in minstrel competitions, dudakdegmez is of importance to this tradition. In this study, lipogram –a global game- forms in minstrel poetry tradition will be elaborated and ongoing dynamic structure of the tradition will be spotlighted.

Key Words

Minstrel Poetry, Lipogram, Dudakdegmez, Game, Talent

* Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, Erzurum/ Türkiye, aozgurguven@gmail.com

Giriş

Eser ve sanatçı arasında doğal bir bağ vardır. Bu bağ, her ikisinin de birbiriyle var olmasına ilişkindir. Kişiyse sanatçı vasfını yükleyen unsur, bir emek sonucu ortaya çıkardığı eserdir. Ancak sanatçı tarafından ortaya konan ürünün eser olarak anılabilmesi için çeşitli sanatsal özelliklere sahip olması gerekir. Bu bağlamda kişiyi sanatçı olma sürecinde öne çıkaran en önemli etken yeteneğidir. Kişi, yeteneğiyle bilgi birikimini birleştirip kullanarak sanatçı olma yolundaki hedefine doğru ilerler. Sözgelimi ressam doğayı, eşyayı, insanı kendi algıladığı biçimde aktarışıyla; müzisyen besteleri ya da enstrümanını çalış stiliyle; yazar kullandığı teknikler ve anlatım gücüyle öne çıkar. Duygularını tamamen sözle dile getiren şair ise şiirinde kullandığı teknikler, edebî sanatlar ya da başvurduğu oyunlarla eserini ilgi çekici bir hâle getirmeyi amaçlar.

Yunanca atlamak-eksik olmak anlamındaki “lipo-/leipo-” kökünden gelen (Durantaye 2005: 123) lipogram, alfabedeki belirli bir harfin metinde kullanılmamasıyla yapılan bir kelime oyunudur. Bu oyunda genellikle bir sesli harf kullanılmaz. Benzer bir meydan okuma, “univocalic” yani yalnız bir seslinin metinde kullanılmasıyla da sağlanmaktadır. Tıpkı şu dizelerde olduğu gibi: “Persevere, ye perfect men, Ever keep the precepts ten.” (McArthur 1992: 612).

Lipogramla ortaya konan yazın-sal ürünler, yaratıcı eserler olarak da nitelendirilmiştir. Çünkü bu tür eserlerin ortaya çıkış sürecinde, yazarın ya da şairin kendini kısıtlaması söz konusudur. Öyle ki Fransa’da birkaç

yazar çeşitli düzenlemeler ve kısıtlamalar çerçevesinde edebî ürünler vermeye çalışmıştır. Bahsedilen grubun adı “Oulipo”dur (The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory 1999: 463). Bu isim genellikle “OuLiPo” şeklinde yazılır. Oulipo, “potansiyel edebiyat çalışmaları” anlamına gelen Fransızca “French Ouvroir de Littérature Potentielle” ifadesinin kısaltmasıdır. Grubun temeli, Eylül 1960’da Fransız yazar Raymond Queneau’un çalışmaları üzerine konuşmak amacıyla bir araya gelen birkaç profesyonel yazarın katıldığı bir konferansta atılmıştır (Brown 2006: 674).

Bir oyun olarak tanımlanan lipogramla ilgili çeşitli yorumlar yapılmıştır. Öyle ki bu yorumlardan bazıları lipogramın temelini milattan önceye kadar götürür. Antik Yunan’daki şiir örneklerinde rastlanan lipogram, asılsız, anlamsız, önemsiz bir oyun olarak da değerlendirilmiştir. Lipogramın dünyadaki ilk örneği olarak gösterilen eseri Yunan şair Lasus, M.Ö. 538’de yazmıştır. “S” harfini kasıtlı bir şekilde ihmal ederek at adam, yani yarı insan yarı hayvan bedenli bir yaratık olan (Erhat 1997: 170) Centaurs’a iki şiir, bir kaside yazan Lasus’un aynı tekniği kullanarak meydana getirdiği Yunan bereket tanrıçası (Erhat 1997: 78) Ceres’i konu edinen bir şiiri daha vardır (Brown 2006: 675). Yine Yunanistan’da, tahminen M.S. 3. veya 4. yüzyılda, lipogramla ortaya konan başka bir eser daha mevcuttur. Mısır doğumlu Yunan epik şairi Triphiodorus, Odysseus’un yaşadığı güçlükleri anlattığı 24 kitaptan oluşan eserinin her birinde alfabenin bir harfini kul-

lanmayarak (birinci kitapta alfa, ikincisinde beta vs. olmadan) Odyssea'yı yeniden yazmıştır. Ayrıca 16. yüzyıl Fransız din adamı ve Reims katedralinin papazı Peter de Riga, 23 bölümden oluşan çalışmasının her bir bölümünde alfabenin farklı bir harfini dışarda bırakarak İncil'in özetini yazmış, ünlü oyun yazarı İspanyol Félix Lope De Vega Carpio da her birinde bir sesli harfin kullanılmadığı en az beş lipogramatik roman ortaya koymuştur. 18. yüzyıl Alman şairlerinden olan Gottlob Burmann ise lipogramı yaşam tarzına uygulayarak bu konuda adından en fazla söz ettiren sanatçısıdır. Gottlob, sevmediği "r" harfini içermeyen 130 şiir yazmakla yetinmeyip günlük konuşmalarından da bu harfi çıkarmış, daha da ileri giderek on yedi yıl boyunca "r" harfi içeren kendi soyadını bile söylemeyi reddetmiştir (Durantay 2005: 123). Alfabenin belirli bir harfinin kasten kullanılmadığı yazılı bir kompozisyon olarak açıklanan lipogram dünya edebiyatlarından birçok örnek verilebilir. İspanyol yazar Alonso Alcalá Y. Herrera'nın her bir cildinde farklı bir ünlü harften sakınarak oluşturduğu beş ciltlik "Varies Effectos de Amor" (1641) adlı romanının yanı sıra, J.R. Ronden'in "la Piece sans A" (1816) adlı oyunu ile Georges Perec'in "La Disparition" adlı romanı İngiliz alfabesinin en işlek harfi olan "e" ünlüsü kullanılmaksızın yazılmış eserler arasındadır. Lipogramla yazılan eserlere İngilizcede çok nadir rastlanmasına rağmen Ernest Wright, 50.000 kelime lik "Gadsby" (1939) adlı romanında "e" ünlüsünü hiç kullanmayarak oyunun İngilizcedeki örneğini vermiştir (Baldick 2001: 140). Yukarıda adı geçen

Perec'in "La Disparition" adlı romanı Gilbert Adair tarafından yine "e" vokali kullanılmadan "A Void" adıyla İngilizceye çevrilmiştir (Brown 2006: 675). Cemal Yardımcı, aynı romanı uzun bir çalışma sonunda "e" harfini kullanmadan "Kayboluş" başlığıyla Türkçeye çevirmeyi başarmıştır (Perec 2005).

Bu oyunu muteber kılan en önemli ayrıntı, kullanımı yasaklanan harfin dildeki işletim sıklığıdır. Eğer dildeki kullanımı az olan bir harf ya da harf grubundan kaçınılarak oyun oynanıyor ise ortaya çıkan ürün pek fazla önem ifade etmez. Çünkü yazar ya da şair geniş bir alanda hareket ederek üretim sıkıntısı çekmeyecek, seçtiği kullanımı az olan harfleri içeren kelimelerin yerine kolaylıkla farklı alternatifler bulabilecektir. Böylece oyunun tam anlamıyla oynanabilmesi için ortada herhangi bir engel olmadığından istenilen hedefe kolaylıkla ulaşma gibi bir durum söz konusu olacaktır. Başka bir ifadeyle, oyunun uygulandığı metin kolay bir süreçte başlayıp gelişecek ve son bulacaktır. Dolayısıyla dilin en işlek harf ya da harflerinden kaçınılarak oluşturulan metnin ilgi çekiciliği ve değeri daha fazla olacaktır. Bu şekilde oyunun zorluk derecesi de arttırılmış olur. Söz gelimi İngilizcede "j" ya da "x" gibi kullanımı sık olmayan harfler üzerine kurulu bir oyun fazla dikkat çekmezken, sık kullanılan "e" ya da "t" harflerinin göz ardı edilmesi üzerine oynanan oyun daha muteber kabul edilir. Oyunun uygulandığı metindeki eksik harf İngiliz edebiyatının birbiri ardına gelen muteber harf listesindeki ilk öğedir (Crystal 2003: 398). Böyle bir oyun Türkçe bir eser üzerinde tatbik edilmek istendiğinde Türkçe-

de işlerliği en fazla olan seslere odaklanılır. Bu durumda göz ardı edilecek ses ya da sesler Türkçedeki kullanım sıklığı en fazla olan “a” (Eker 2006: 276) ve sırlamada onu takip eden sesler olacaktır.

1. Türk Edebiyatında Lipogram

Modern edebiyatta fazla örneği olmamakla birlikte Türk edebiyatında lipogramla üretilmiş birçok eser bulunmaktadır. Yukarıda da değinildiği üzere temeli M.Ö.’ye dayanan lipogramın Türk edebiyatında da birçok örneği mevcuttur. Ancak kullanım yoğunluğuna göre bir dağılım yapılacak olduğunda lipogramın daha çok divan şiiri ve âşık tarzı şiir geleneğinde işlerlik kazandığı gözlemlenir. Bilhassa âşık tarzı şiir geleneğinin günümüzde canlı bir şekilde devam ettiği ve gerek icra ortamlarında gerekse âşık karşılaşmalarında bir lipogram çeşidi olan lebdeğmez (dudakdeğmez) tarzında şiirlerin ortaya konduğu göz önünde bulundurulduğunda bu eski uygulamanın âşık tarzı şiir geleneğinde yoğun bir şekilde varlığını koruduğu görülür.

1.1. Yeni Türk Edebiyatında Lipogram

Türk yazar ve şairlere ait eserlerin yanı sıra, lipogramla oluşturulmuş yabancı bir eser Türkçeye tercüme edilirken lipogramı yapıtın Türkçesinde de uygulayan çevirmenler bulunmaktadır. Bu bağlamda Georges Perec’in “La Disparition” adlı romanını Türkçeye çeviren Cemal Yardımcı’dan yukarıda bahsedilmişti. Konuyla ilgili verilebilecek bir diğer örnek ise Ersin Tezcan’ın 1997 yılında yayımlanan “E’siz Potkal” (Tezcan 1997) adlı eserdir. Tezcan, bu eserinde “e” harfini kullanmamıştır. Diğer taraftan yapı-

tın oyun kavramı olmadan düşünülme-yeceğini vurgulayan Enis Batur, eserlerinde çeşitli oyunlara başvur- maktan geri kalmamıştır. Öyle ki bu kavramı “Oyun=Yazı=Amansız Tera- zi” (Oktay 2008: 570) şeklinde formüle eden Batur, Mallarmé’nin Orhan Veli tarafından çevrilen “Deniz Meltemi” adlı şiirini “Bahri Muhit Rüzgarı” başlığıyla “e” harfini kullanmaksızın yeniden düzenleyerek yayımlamıştır (Batur 1993: 78).

1.2. Divan Edebiyatında Lipogram

Sese ya da harfe dayalı bir oyun olan lipograma divan şairleri de başvurmuştur. Dursun Ali Tökel, Arap alfabesindeki noktalı ve noktasız harflerle yapılan birtakım oyunları da lipogram olarak değerlendirerek konuyu biraz daha geniş bir çerçe-vede ele almıştır. Tökel’e göre “gazel-i bî-nokta” başka bir ifadeyle “noktasız harflerle yazılan gazeller” ve “menkût” yani “noktalı harflerle yazılan gazeller” birer lipogram örneğidir (Tökel 2010: 27). Ancak bir şairin bu tür harf ya da sese dayalı oyunlara başvurabil-mesi için dil ve dile ait fonetik, morfo- lojik, semantik, sentaks ve etimolojik özellikleri çok iyi bilmesi gerekir.

Örneğin Edirneli Nazmî’den alı- nan şu beyit, noktalı harflerden mey- dana gelen sözcüklerle yazılmış bir şiir olarak “menkût” veya “mu’cem” oyununa örnek olarak gösterilebilir.

“Kaşı nakşî cebîni ziynet-i çîn
Bakışî şen nazîf-ten büt-i çîn”

قاشى نقشى جيبى زينت چين

بياقشى شن نظيف تن بت چين

(Tökel 2010: 28).

Yukardaki örnekte Arap alfabesinin sadece noktalı harflerinin kullanıldığı açıkça görülmektedir. Bunun yanı sıra daha önce de belirttiğimiz gibi noktasız harflerden oluşturulan sözcüklerle ortaya konmuş şiirler de bulunmaktadır. Bu şekilde yazılan şiirlere “mühmel”, “hazf”, “gayr-ı menkût”, “hurûf-ı hattî” gibi isimler verilmiştir. Kimi şairler bahsi geçen oyunlara yeri geldikçe başvururken kimileri ise divan örneği vererek bu konudaki yeteneklerini ispatlama yoluna gitmişlerdir. Örneğin Tecellî mahlaslı bir şairin noktasız harflerle yazılmış matbu bir divanı bulunmaktadır (Onay 1996: 203). Aşağıda iki beyti verilen Ulvî'ye ait gazel ise tamamen noktasız harflerden oluşan kelimelerle yazılmıştır.

“Ehl-i dil âlemde her dil-dâra mâildir
sever
Mahrem olursa revâdır hâl-i esrâra
eğer

Her kemâle vâsıl olur hem-dem-i ehl-i
kemâl
Gel heves-kâr-ı kemâl ol görme âlemde
keder”

اهل دل عالمده هر دلداره ماندر سور
محرم اولورسه روادر حال اسراره اكر

هر كماله واصل اولور همم اهل كمال
كل هوسكار كمال اول كورمه عالمده كدر

(Dilçin 2009: 500).

Noktalı ve noktasız harfler üzerinde yapılan oyunlarla yazılmış şiirlerden başka, kendinden sonrakilerle bitişen ve bitişmeyen harflerden oluşan kelimelerle vücuda getirilmiş şiir-

ler de bulunmaktadır. Bu tarz şiirlere “muvassal” ve “mukatta” adı verilir. “Muvassal”, sadece bitişen harflerle yazılmış şiirlere denir. “Mukatta” tarzı şiirler ise yalnızca bitişmeyen harflerden oluşan kelimelerle meydana getirilir (Dilçin 2009: 501).

Aşağıdaki örnek, yalnızca bitişen harflerin kullanılmasıyla meydana gelen kelimelerden tertip edilmiş bir “muvassal” şiir üzerinedir.

“Lebibim şeh-i mülk-i bî-mihnetim
Mülk-i cennetimsin benim cennetim”

لبیبم شه‌ی ملک‌ی بی‌میهنتیم

ملک‌ی جنتمسک‌ی بنمجنتم

(Tökel 2010: 34).

Şiiri oluşturan kelimelerin bitişmeyen harflerden meydana gelmesine dikkat edilen bir “mukatta” örneği ise şöyledir:

“Ey dil-i âvâre var derd üzre derd”

ای دل اواره وار درد اوزره درد

(Dilçin 2009: 501).

Bunlardan başka divan şiirinde harfler üzerine oynanan birkaç oyun daha vardır. Bir sözcüğü noktalı bir sözcüğü noktasız yazılan “hayfâ”, her sözcüğünün bir harfinin noktalı bir harfinin noktasız olmasına dikkat edilen “raktâ” ve kimi sözcüklere nokta koymakla ya da kimilerinin noktalarını kaldırmakla okunuşu ve anlamı değişen “tashif” (Dilçin 2009: 501) yine bu grupta ele alınabilir. Çok nadir olmakla birlikte telaffuzu sırasında dili hareket ettiren harflerin kullanıldığı kelimelerden kurulu şiirler de vardır. Bu oyunda çok fazla harf göz

ardı edildiği için, doğal olarak fazla örneği de bulunmamaktadır. Teşekkür sırasında dilin hareketine sebep olan “c, ç, d, l, n, r, s, ş, t, y, z” harfleri, “dil dönmez” ya da “dil oynamaz” adı verilen şiirlerde kullanılmaz. Bu oyunun divan şiirinde ve halk şiirinde örnekleri bulunmamaktadır. Sözgelimi Cemâli'nin aşağıdaki beytinde “dil oynamaz” ya da daha farklı bir ifadeyle “dil depremez” yapılmıştır. Bu beyitte dikkat çeken bir başka husus ise dudakların birbirine değmemesi için dudakdeğmezde kullanımı yasak olan seslere uygun bir şekilde yer verilmiş olmasıdır.

“İmâm-ı emâm u humâm-ı hümâ
Muhîb-i mahâbib-i hubb-ı vefâ”

امام امام و همام هما

محب محابیب حب وفا

(Tökel 2010: 38)

Âşık tarzı şiir geleneğinde çok sayıda örneği olan lebdeğmez başka bir ifadeyle dudakdeğmez oyunuyla yazılmış şiir örneklerine divan şiirinde de rastlanmaktadır. Ahmet Talat Onay, dudakdeğmezden bir oyun olarak bahsetmiş ve bu konuyla alakalı Tûrâbî Divan'ından bir de “müstezad” örneği vermiştir.

“Aşkın eseri serde gerek dilde dilârâ
Ah ateş-i hicrân
Hicrâna karîn etti dili yandıra hâlâ
Yazık yine cânân”

(Onay 1996: 203).

Remzi Dede'ye ait aşağıdaki gazelde de dudak ünsüzlerinin kullanılmadığı dikkat çeker. Bununla birlikte gazelin yalnızca makta beytinde kura-

la uyulmadığı görülür ki bunun sebebi şairin adını oluşturan harflerde dudak ünsüzü bulunmasıdır.

“Tarîk-i aşka gir ehl-i Hudâ ol
Gönül gel lâyıık-ı her i'tilâ ol
Dilersen dehrde âzâde-serlik
Gurûr-ı câhı terk eyle gedâ ol
Cidâl-i kıl ü kâle yok nihâyet
Ricâlu'llah ile hâl-âşına ol
Çekil izzetle uzlet gûşesine
Azîz ol derd-i şöhretten cüdâ ol
Dokunmaz leb lebe Remzi okurken
Dehân-ı dil-bere nükte-nümâ ol”

(Dilçin 2009: 499).

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, gerek çağdaş edebiyatta gerekse divan şiirinde ses-harf ya da ses-harf gruplarının kullanımına ait yasaklar çerçevesinde uygulanan çeşitli oyunlar mevcuttur. Bu oyunlar genel bir ifadeyle tanımlanarak lipogram başlığı altında toplanmıştır.

Divan şiiri yazıya, kalbe ve kulağa hitap etmenin yanı sıra göze de hitap eder. Âşık tarzı şiir geleneği büyük bir ölçüde saz çalıp şiir söyleme üzerine kurulu olduğu için âşıklar, icra sırasında sanatlarını ya da yeteneklerini farklı şekillerde ortaya koymak zorundadır. Harflerin cinslerine, birleşme ve okunuş şekillerine dayalı becerilerin gösterildiği klasik şiir örneklerine yukarıda değinilmiştir. Bu şiirlerde şairin gösterdiği hüner, şiirin dinleniş sırasında pek de anlaşılamayacağından şiirlerin kâğıt üzerinde gösterilmesi gerekmektedir. Şairin yalnızca birleşen harfleri ya da noktasız harfleri kullanarak şiir söylemesi her ne kadar bir kabiliyet örneği olsa da şiiri dinleyen kişi söze ve kafiyeye dikkat edeceğinden asıl ayrıntının farkına varamayabilir. Diğer taraftan

dikkat edilmesi gereken başka bir husus ise bahsi geçen şiirlerin eski harflerin yani Arap alfabesinin özelliklerine göre yazılmış olmasıdır. Çünkü bu şiirler ancak Arap alfabesiyle sergilendikleri sürece oyun içeren özelliklerini üzerlerinde barındırabilirler. Dolayısıyla oyun üzerine kurulan bir şiir Latin alfabesine aktarılınca oyuna dair bütün özelliklerini birden bire kaybeder. Bu durum aşağıdaki örnekle daha da anlaşılır bir hale getirilecek olursa:

“Âlim-i sihr-i helâlim ki olur asırında
Âlem-i sihrde her sâhire ârâm harâm”

عالم سحر حلالم كى اولور عصر مده
عالم سحر ده حر ساحره ارام حرام

(Saraç 2004: 275).

Ziya Paşa'ya ait bu beyit “mühmel” yani noktasız şiir örneğidir. Ancak görüldüğü gibi şiir Latin harflerine aktarıldığında noktalı harflerden kaçınılamamıştır. Dolayısıyla klasik şiirde yapılan bu tür oyunların daha çok göze hitap ettiği söylenebilir.

Öte yandan konuyla ilgisi bakımından görsel şiiri de unutmamak gerekir. Yekta Saraç'a göre istif, figür ve desen tarzında göze hitap etme amacının yazımda ön planda olması bu tarz şiirlerin en belirgin özelliğidir. Böylece şiire oyun yoluyla resim de sokulmuş olur (Saraç 2004: 281).



(Saraç 2004: 282)

Divan şiiri göze ve kulağa, âşık şiiri ise kulağa hitap eder. Dolayısıyla

yeteneğini ve sanatını ortaya koymak isteyen bir divan şairi, hem çeşitli söz sanatlarına ve tekniklere başvurur hem de kâğıt üzerinde dikkat çekici ve estetik bir görünüm elde etmek için bazı oyunları şiirinde uygular. Özellikle Arap alfabesinde harflere özgü yazım kurallarının olması (kelimenin başında, sonunda, ortasında yazılma şekilleri, diğer harflerle birleşme kuralları vb.), bazı harflerin telaffuzlarının belirli prensiplere göre yapılması ve noktalı harflerin fazlalığı gibi unsurlar şairlerin gerek sanatlarını gerek yeteneklerini göz önüne seremeleri için birer araç haline gelmiştir. Buna, yalnızca birleşen harflerden kurulu kelimelerden oluşan ya da noktalı veya noktasız harflerle terkip edilen şiirleri örnek gösterebiliriz. Ancak dikkat edilmesi gereken en önemli husus, bunların dinlenirken anlaşılması zor ya da imkânsız uygulamalar olması ve yalnızca kâğıt üzerinde fark edilebilmesidir.

1.3. Âşık Edebiyatında Lipogram

Âşık edebiyatında sanatını sazla icra edenlerin yanı sıra sazsız icra eden şairler de bulunmaktadır. Her iki gruptaki şairler de hem önceden düşünüp olgunlaştırarak yazdıkları veya söyledikleri eserleri hem de hazırlıksız ortaya koydukları eserleri çeşitli topluluklar önünde sunarlar (Düzgün 2011: 309-310). Âşık tarzı şiir geleneğinde âşık, sanatını genellikle sözlü ortamda icra eder. Bu yüzden âşık, önceden hazırlıklı da gelse doğaçlama da yapsa sonuç olarak eserini sözlü olarak sergiler. Dolayısıyla icra ortamında bütün dikkat âşığın üzerine yoğunlaşır. Bunun farkında olan âşık,

icra sırasında anlatım gücünü artırmak amacıyla çeşitli yollara başvurur. Raks, musiki, mimik, jest ve nüanslar icra sırasında anlatımı güçlendiren başlıca unsurlardır (Şenel 2007: 309).

Şiir üzerinde uygulanan bir oyun olan dudakdeğmezde de dinleyici ya da seyirci, âşığın dudaklarına dikkat eder. Çünkü kullanılması yasak olan dudak ünsüzlerinin icra sırasında âşık tarafından kullanılıp kullanılmadığını dinleyerek takip etmek zordur. Bunun takibi ancak şiirin yazıya geçirilmesiyle sağlanabilir. İcra sırasında yazıyla aktarım mümkün olmayacağından, doğal olarak dikkat âşığın dudaklarına yönelecektir. Başka bir ifadeyle uygulanacak lipogramik oyun, şiirin icrası sırasında seyirci tarafından fark edilebilecek bir hale getirilmiş, en belirgin gözlemlenebilir dudaklar üzerinde olacağından oyun dudaklar üzerine kurulmuştur. Daha da önemlisi dikkatlerin âşığa yönelmesi oyun üzerinde sergilenen yeteneğin daha açık bir şekilde gözlemlenmesini sağlar. Hatta bunun daha da iyi bir şekilde ayırt edilebilmesi için âşık karşılaşmalarında âşıkların dudakları arasına iğne veya kürdan konulur. Bu oyun klasik edebiyattaki “mühmel” ya da “mucem” şiirin âşık tarzı şiir geleneğindeki şekli gibidir. Anlaşılacağı üzere gerek divan edebiyatı gerekse âşık tarzı şiir geleneği ses ya da seslerin ihmal edilmesi kanununa dayalı oyunu kendi kuralları çerçevesinde şekillendirerek geleneklerine kazandırmışlardır. Burada iki grup (Divan edebiyatı ve halk edebiyatı) arasında çeşitli etkileşimlerin olduğu düşünülebilir. Ancak bu etkileşimin hangi ölçülerde olduğu tartışmaya açık bir konudur.

Âşık tarzı şiir geleneğine özgü olan lebdeğmez ya da dudakdeğmez olarak tanımlanan oyunda “b, m, p, f, v” seslerinin kullanılmaması esastır. Şiirde harf ya da sesin kısıtlamasına gidildiği göz önünde bulundurulduğunda bu oyun lipogram olarak değerlendirilir. Bu bağlamda dudakdeğmez, dudak ünsüzleri üzerine kurulan bir oyun olarak değil, dudakların birbirine değmesini yasaklayan bir oyun olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden dudakdeğmez, klasik edebiyattaki oyunlarda olduğu gibi herhangi bir alfabenin özelliklerine göre değil, sesin doğal kaynaklarından biri olan insandaki teşekkül noktasına göre kurallarını belirlemiştir. Doğan Kaya’ya (2007: 271-272) göre dudakdeğmez, âşıklık gücünün ve sanatının ortaya konulduğu bir oyun olması nedeniyle hem izleyiciler hem de âşıklar tarafından oldukça önemsenir.

2. Âşık Şiirinde Lipogram çeşitleri

Gerek âşıklar gerekse seyirciler tarafından önemsenen bir oyun hâline gelen dudakdeğmezin zamanla farklı şekilleri ortaya çıkmıştır. Dudakdeğmez kuralları çerçevesinde gelişen bu farklı oyunlar, dudakdeğmezin zorluk derecesini daha da artırır. Doğan Kaya (2007: 272-276) bu farklı şekilleri şu başlıklar altında sıralamıştır: “Dudakdeğmez Karşılaşma, Dudakdeğmez Cıgalı Tecnis, Dudakdeğmez Divani, Dudakdeğmez Tecnis, Dudakdeğmez Yedekli Tecnis”. Bunlara dudakdeğmezin normal şeklini ifade eden “Dudakdeğmez Şiir”le birlikte “Dudakdeğmez Satranç” ve “Dudakdeğmez Noktasız Mani” başlıklarını da ekleyerek tasnifi biraz daha geniş-

letebiliriz. Bu bağlamda yukarıda sıralanan şiir şekillerinin tanımları ve örnekleri şöyledir:

2.1. Dudakdeğmez Şiir

Dudakdeğmez (lebdeğmez) şiirin temel şeklidir. Âşık, yalnızca söylenmesi yasak olan “b, p, m, v, f” seslerini kullanmayarak şiir vücuda getirir. Sefil Selimi'nin “Kârı Değildir” başlıklı 11'li heceyle yazılmış şiiri, bu şekildeki dudakdeğmeze örnek olarak gösterilebilir. Şiirin ilk iki ve aşığın mahlasının yer aldığı son dördüğü şu şekildedir:

“Dikkat et araştıır gözlerini aç
Sanat her yiğidin kârı değildir
Eser yazarının serindeki taç
Altındandır soğan zarı değildir

Oku cehaleti kökünden kazı
Hazinedir sakla sen şu ikazı
Tahsil görenlerin şaheser kozu
Okul teri uyku teri değildir

...

Şartı esas kılan hukuktur haktır
Hürriyet yasadır sihirli oktur
Şarkışlalı Âşık nizahta yoktur
Çekince yırtılan deri değildir”

(Özdemir 2003: 479).

Şiirle ilgili dikkat çekilmesi gereken bir başka husus ise âşığın kullanılması yasak olan sesleri içeren Sefil Selimi mahlası yerine söz konusu seslerin yer almadığı Şarkışlalı Âşık mahlasını kullanmış olmasıdır. Bu uygulamaya gelenek içinde dudakdeğmez türünde şiir örnekleri veren bütün âşıklar başvurur.

2.2. Dudakdeğmez Karşılaşma

Âşık karşılaşmalarının dudakdeğmezle yapıldığı şekildir. Bazı karşılaşmalar yalnızca dudakdeğmez üzerine kurulurken bazen de karşılaşma sırasında birbirlerini alt edemeyen âşıklar, en sonunda dudakdeğmeze

başvurarak üstün gelmeye çalışırlar. Sözelimi Şemkirli Âşık Hüseyin ile Göğçeli Âşık Elesker arasında geçen karşılaşmanın bir bölümü dudakdeğmezle devam etmiştir. Hatta seyircilerin dudakdeğmezli karşılaşmadan bir hayli hoşlanmaları üzerine âşıklar dördü başladıkları dudakdeğmez güzellemenin her bendine dört dize daha eklemiştir. Bu karşılaşmanın bir bölümü şöyledir:

“Âşık Elesker:

Nahag yerde gizlin sırrın
Gizletdin sen handan geda,
Ah çekersen nâle ile
Canın geder, candan geda.

Âşık Hüseyin:

Âşık ne lâyıktı deye
Herze hediyeandan geda
Danış ki sen hakikattan
Yeddi erkânda geda

Âşık Elesker:

Al çadırın çık sahraya
Sal şu serine saya gez.
Gaza ki sennen gezecek
İstersen gir deryaya gez.
Sin içinde sakın eyleş
Hakikattah de aya gez.
Ağ eyle sinen aynasın
Ol şerr-i şeytandan geda.

Âşık Hüseyin:

Ey âşık gel hakikati
Dilinde sen izhar eyle,
Şeytanın şerr-i işinden
Şerrini de kenar eyle,
Seç te gil şahlar şahına
Canını da nisar eyle
Heşire dek hilâs eyler
Ol nası nirandan geda”

(Onk 1978: 8272-8273).

Bununla birlikte dudakdeğmez karşılaşmaların üç âşık arasında yapıldığı da görülür. Örneğin Reyhanî,

Kul Nuri ve Tanrıkulu arasında geçen dudakdeğmez karşılaşmanın ilk turu şöyledir:

“Reyhani:

Aşıktan ayrılanlar aşksız kalırlar
Ne esrara geçer ne sırra geçer
Seher selâsına edince eda
Aradan kaç üstün esire geçer.
Kul Nuri:

İnsanların suçu arttığı anda
Yakalar yesirden yesire geçer
Köylüler çalşır kendi işinde
Tarlada dikenler nasıra geçer.

Tanrıkulu:

Dolanır dağları dolanır düzü
Dikenler insanı ısıra geçer
Âşıklar sözünü söyledik durduk
Söylenen sözler de nesire geçer”

(Tanrıkulu 2000: 283).

2.3. Dudakdeğmez Cıgalı Tecnis

“Cıga”, eklenmiş şiir anlamına gelmektedir (Kaya 2007: 178). “Dudakdeğmez cıgalı tecnis” ifadesiyle kastedilen dudakdeğmez şiire dudakdeğmezde yasaklanan seslerin bulunmadığı cinash mısraların eklenmesidir. Âşık Şenlik’in dağları ve çekilen kelimeleriyle yaptığı “dudakdeğmez cıgalı tecnis”i şöyledir:

“Eser hiddetine dalan aşğın
Hayalı geş eyler nece dağları
Ezzi nece dağları
Aşğın nece dağları
Aşah nece dağları
Leyla sergerdeni şeyda-yı cihan
Yedi yıl yayladı nece dağları”

(Sever 2003: 35).

2.4. Dudakdeğmez Divanı

“Divan” olarak da bilinen “divanı”, aruzun “fâilâtün fâilâtün fâilâtün

fâilün” veya hecenin 15’li ya da 16’lı kalıplarıyla ortaya konan, farklı konuları ele alan ve kendine mahsus havalar eşliğinde söylenen bir âşık tarzı şiir türüdür (Balkaya 2011: 45). “Divanı”nın mevcut şekillerinden biri ise “dudakdeğmez divanı”dır. Oyunun bu şekilde âşık, bir yandan hecenin divaniye uygun ölçülerine ve dudakdeğmez kurallarına uyarken diğer yandan kafiyeye dikkat ederek şiirdeki konu bütünlüğünü korur.

“Sen kenar gez şer işlerden gadadan
gandan âşığ
Ellerin şirin dileyi çıhsın dehandan
âşığ
Hegigetten zerhırd ele el içinde ad gazan
Sesine sesler yetişsin senin cahandan
âşığ”

(Balkaya 2011: 59).

2.5. Dudakdeğmez Satraç

Cem Dilçin, “satraç”ı aruzun “müfteilün müfteilün müfteilün müfteilün” kalıbına göre “musammat gazel” biçiminde vücuda getirilen şiirler olarak tanımlar (Dilçin 2009: 362). Bununla birlikte Erman Artun, aruzun “mefülü mefâilü mefâilü feülün”, “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün”, “mefâilünmefâilünmefâilünmefâilün”, “müstefilâtün müstefilâtün”, “müstefilâtün müstefilâtün müstefilâtün müstefilâtün” kalıplarıyla ve hatta hecenin 8, 10, 12, 14, 16 ve 20’li ölçüleriyle ortaya konmuş “satraç” örneklerinin var olduğuna dikkat çeker (Artun 2005: 142). Musammat beyitlerden oluştuğu için “satraç”ta her dize iki eşit parçaya bölünür ve bunlarda iç kafiye vardır (Aça 2011: 582). Bu şiirler satraç tahtası düzeninde yazılmış

olduklarından ya da görünüş itibariyle satranç tahtasını andırdıklarından “satranç” adıyla anılırlar. Söz konusu şiirlerde her dize dört söz öbeğine bölünür. Dizelerin birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü parçaları yukarıdan aşağı doğru okunduğunda, birinci sütun birinci dizeyi, ikinci sütun ikinci dizeyi, üçüncü sütun üçüncü dizeyi ve dördüncü sütun dördüncü dizeyi verir. Bu düzen, şu şekilde formüle edilebilir:

A	B	C	D
B	C	D	E
C	D	E	F
D	E	F	G

Örneğine az rastlansa da “satranç”ın dudakdeğmezli biçimleri de vardır. Dudakdeğmez şeklinde ortaya konan bir “satranç” örneğinin bir bendi şöyledir:

“Esselâti şin di âşık endirersen yelkeni
Şin di âşık endirersen yelkeni kestirkeni
Endirersen yelkeni kestirkeni sen selseli
Yelkeni kestirkeni sen selseli çal sengine”

(Onk ve Eleskerzâde 1987: 277).

2.6. Dudakdeğmez Tecnis

Ustalık belirlemede önemli bir ölçüt olan dudakdeğmez, yeteneği ön plana çıkaran başka sanatlarla beraber de uygulanır. “Tecnis”le yapılan dudakdeğmez buna örnek gösterilebilir. Cinaslı dudakdeğmezde âşık bir yandan dudakdeğmezin hükümlerini yerine getirmeye çalışırken bir yandan da cinaslı kelimeler kullanarak hece ölçüsüne ve kafiyeye riayet edip anlam bütünlüğünü korumak zorundadır. Doğan Kaya, dudakdeğmeze en çok Anadolu’nun doğusundaki ve Azerbaycan’daki âşıkların ilgi gösterdiği ne dikkat çeker (Kaya 2007: 271-276). Nejat Birdoğan’a göre kökeni 16-17. yüzyıllara kadar giden “tecnis”, usta

dilidir ve değme ozan “tecnis” söyleyemez. Bu yüzden özellikle “tecnis”in dudakdeğmezli örnekleri âşıkların yeteneklerini gösterdikleri şiirlerdir. Âşık Alı’nın bu tarzda ortaya koyduğu şiirinin ilk bendi şu şekildedir:

“Şehla aynın siyah kaşın can alır
Gelende ne-kesler daldala keçsin
Çeker hasretini el cana geler
Ne keder kal etsin dal dala keçsin”

(Kaya 2007: 275).

2.7. Dudakdeğmez Yedekli Cinas

Dudakdeğmez “tecnis” özelliği gösteren koşmaya yedek dizelerin eklenmesiyle meydana getirilen şiirlerdir. Zor bir şiir olduğu için pek fazla örneğine rastlanmaz (Kaya 2007: 276).

“Ay ağalar çoh kulak asana
Üstü düzsün danışanda asana
Ehli gerek dil söyleyen asana
Asılsa da indi didar-didara
Arzulasa gölde duran susane
Eyler nezer haçan güle süsene
Eğer âşık yar derdinden susane
İster ola ciğer didar didara”

(Kaya 2007: 276).

2.8. Dudakdeğmez Noktasız Mani

Ahmet Cevat, meydan şairleri hakkında bilgi verdiği makalesinde çalgılı kahvehanelerde meydan şairlerinin yaptıkları karşılaşmalarda bilhassa manilere önem verdiklerini vurgularken bu müsabakalar sırasında şairlerin rakiplerini alt etmek için zor ayakların yanı sıra pek fazla örneği olmayan lebdeğmez ve noktasız manilere de başvurduklarına değinmiştir. Çalgılı kahvelerde söylenen manilerin başında kullanılan “adam aman” ifa-

desinde yasaklı sesler bulunduğundan söz konusu dudakdeğmez manilerin başında “leyleli laleyli” ifadesinin kullanıldığı da yazarın aktardığı bilgiler arasındadır (Ahmet Cevat 1933: 78). İşaret edilen bu dudakdeğmez örneği gerek şekil gerekse teşekkül bakımından oldukça dikkat çekicidir. Çünkü bu şiir türünde şair, hem dudakdeğmezde yasak olan “b, m, p, f, v” seslerini hem de Osmanlı alfabesindeki noktalı harfleri kullanmamış, bunların yanı sıra hece ölçüsüne ve kafiye düzenine dikkat ederek anlamlı bir şiir ortaya koymuştur. Bu şiir örneği, âşık tarzı şiir geleneğindeki dudakdeğmez ile divan şiirindeki “mühmel” şiirin karışımı bir yapıya sahiptir. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için Ahmet Cevat’ın bu konuyla ilgili verdiği mani örneğinin eski ve yeni harflerle verilmesinde fayda vardır.

“Eser seher sahrada
Sarsar salar lâleler
Ah der dede dergâhda
Elde elek lâl eler”

اسر سحر صحرا ده

صارصر صالر لاله لر

اه در دده درکه ده

الده الك لال الر

(Ahmet Cevat 1933: 78)

Bunların yanı sıra Umay Günay, âşık karşılaşmalarında rakibin mat edilmeye çalışıldığı bir bölüm olan “tüketmece”de de dudakdeğmeze başvurulduğunu dile getirir (Günay 2005: 98). Doğan Kaya’nın “gerek dörtlüğün ilk üç dizesinde gerekse şiirin ayakla-

rında çok kafiye kullanılarak rakibin mat edilmeye çalışıldığı bölüm” (Kaya 2007: 90) olarak tanımladığı “tüketmece” veya “daraltma” adlı bölümde dudak ünsüzlerinin yer almadığı ayaklarla da deyişmeler yapıldığına dikkat çeken Günay, bu bölüme kadar birbirlerine karşı üstün gelemeyen âşıkların yeteneklerini ispatlamak amacıyla bu tip zor ayaklar kullandıklarını belirtir (Günay 2005: 98). Ancak Günay’ın temas ettiği bu tarzda ortaya konmuş dudakdeğmez örneklerine rastlanmamıştır.

2.9. Dildönmez

Lipogram ve âşık şiiri bahsinde üzerinde durulması gereken bir başka husus ise “dildönmez”dir. Âşık şiirine özgü lipogramik bir başka oyun olan “dildönmez”de dilin ağız boşluğunda dönmemesi esastır (Kaya 2007: 241). Dolayısıyla bu tür şiirlerde dilin ağız boşluğunda dönmesiyle oluşan “l” ve “r” seslerini içeren kelimeler kullanılmaz. Böylece lipogramik bir oyun daha ortaya çıkmış olur. Daha çok Azerbaycan sahasında görülen ve “diltreprenmez” adı da verilen bu tür şiirler çok yaygın değildir. Göğçeli Âşık Elesker’in bu şekilde ortaya koyduğu bir şiirinin ilk dörtlüğü şöyledir:

“Ahı biya biyu, bikof
Biku, bikof, dağa bah bah!
Hayye ü hakk ü hâkim sensen
Hayebah bu bağa bah bah!”

(Kaya 2007: 241).

Âşık tarzı şiir geleneğinde önemli bir yere sahip olan dudakdeğmez, âşığın yeteneğinin ve sanatsal gücünün belirlenmesinde kullanılan ölçütlerden biridir. Bu bağlamda öncelikle dudakdeğmez yapacak olan âşığın kelime hazinesinin iyi olması gerekir. Kullanılması yasak sesleri içeren keli-

meler yerine, o sesleri içermeyen alternatif kelimeler bulmak zorunda olan âşık, bu sırada şiirin anlam bütünlüğünü bozmamaya da dikkat etmek zorundadır. Dolayısıyla bu oyunda âşığın aynı anda birden fazla unsura odaklanması söz konusudur. Seyircinin dudakdeğmezli fasillara ilgi göstermesinin sebeplerinden biri âşığın icra sırasında birden çok yeteneğini ortaya koyarak üstün bir performans sergilemek zorunda kalmasıdır. Söz gelimi seyircinin ilgiyle seyrettiği bir atışmada âşık bir yandan verilen ayağa uygun kafiye ve ölçü üretirken diğer yandan rakibinin sorduğu sorulara ya da sataşmalarına uygun cevap vermelidir. Atışmaya bir de dudakdeğmez oyunu eklenirse âşık daha dikkatli olmak zorundadır. Ayrıca atışmanın irticalen ve seyirci önünde yapılması âşığın üzerinde stres ve baskı oluşturarak performansını etkiler. Böyle bir ortamda yapılan karşılaşma, yeteneğin ve sanatsal düzeyin ölçümünde daha seçici ve belirleyici bir rol oynar. Bu yüzden dudakdeğmez, âşıkların birinciliği elde etmek amacıyla rekabet ettikleri bir dal olarak âşık yarışmalarında yerini almıştır. Örneğin, Temel Turabi, aşağıda ilk iki dördüğü verilen “Gelecek” adlı dudakdeğmez şiirini 1993 yılında yapılan “Dördüncü Geleneksel Türkiye Âşıklar Yarışması”nda okumuştur:

“Aşkın zindanında esir kalan yâr
Zincirlerden açılınca gelecek
Kara talihinde çileli kader
Şans tecelli açılınca gelecek
Seher yellerini sineye seren
Tezgin kasırgaya göğsünü geren
Kar ile kış ile hasret gideren
Sisli dağlar açılınca gelecek”

(Kırkkılıç 1997: 362-363).

Sonuç

Bir sesin ya da ses grubunun bir metnin vücuda getirilişi sürecinde kasıtlı olarak ihmal edilmesi veya görmezden gelinmesi kuralı etrafında uygulanan oyunların geneline lipogram adı verilir. Lipogramın tarihine, tespit edilebildiği kadarıyla, göz atıldığında ilk numunelerin M.Ö. verildiği görülmektedir. Özellikle Batı’da bu şekilde ortaya konan ürünlerin yaratıcı eserler olarak nitelendirilmesi bazı yazar ve şairlerin lipograma yönelmesine vesile olmuştur. Türk edebiyatının bilhassa divan edebiyatı ve halk edebiyatı şubelerinde lipogram örneklerine fazlasıyla rastlanması Türk edebiyatının çok yönlü üretken yapısı ve köklü bir geçmişe sahip olmasıyla yakından alakalıdır. Diğer taraftan halk edebiyatının bir şubesi olan âşık tarzı şiir geleneğinin günümüzde devam ediyor olması lipogramik şiirlerin de içinde bulunduğu geleneğe ait bütün ürünlerin yeni örnekleriyle varlıklarını sürdürmelerine imkân sağlamıştır. Bu bağlamda dinamik yapısı sayesinde her dönem kendine yaşama ortamları bulan ve geçirdiği her çağın sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik ve teknolojik şartlarına uyum sağlayarak varlığını sürdüren âşık tarzı şiir geleneği, lipogramın Türk edebiyatındaki en önemli yaşama alanıdır. Günümüzde gerek divan edebiyatına ait yeni ürünlerin önceki dönemlere kıyasla yoğun bir şekilde ortaya konmaması gerekse yeni Türk edebiyatı sahasında lipograma fazla yer verilmemesi buna karşılık âşık tarzı şiir geleneğinde âşıkların bir lipogram türü olan dudakdeğmezi bütün canlılığıyla devam ettiriyor olmaları bu görüşün en belirgin göstergeleridir. Bununla birlikte dudakdeğmezin genellikle icra sıra-

sında sergilenmesi lipograma yeni bir boyut kazandırmıştır. Çünkü gerek dünyadaki örneklerinde gerekse Türk edebiyatındaki örneklerinde lipogramın kâğıt üzerinde, belirli bir yazın sürecinde, düşünülerek ve tasarlanarak ortaya konulduğu görülür. Oysa âşıklık geleneğinde âşık, icraya önceden hazırlanarak da gitse sanatını sözlü ortamda sergilemek zorundadır. Ayrıca bu tür oyunların âşık karşılaşmalarında irticalen yapıldığı ve hâlen yapılıyor olması da dikkate alındığında lipogramın en canlı ve zor şeklinin Türk edebiyatında yapıldığı göz ardı edilemez bir gerçektir. Anadolu ve Azerbaycan sahasında edebî bir moda olarak değil, geleneğin vazgeçilmez bir parçası olarak görülmesi ve hem sanatın hem de yeteneğin ispatında etkin bir şekilde kullanılması âşık tarzı şiir geleneği devam ettikçe lipogramın da varlığını sürdüreceğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Aça, Mehmet vd. (2011). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ahmet Cevat (1933). "Meydan Şairleri 2". *Halk Bilgisi Haberleri* 27, 73-79.
- Artun, Erman (2005). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi.
- Baldick, Chris (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press.
- Balkaya, Adem (2011). *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Divani Türü Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış doktora tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Batur, Enis (1993). *Perec Kullanım Kılavuzu*. İstanbul: Mitos Yayınları.
- Birdoğan, Nejat (1962). "Doğuda Bir Halk Deyişi: Tecnis", *Türk Folklor Araştırmaları* 155, 2755-2756.
- Crystal, David (2003). *The Cambridge Encyclopedia of The English Language*, New York: Cambridge University Press.
- Dilçin, Cem (2009). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Durantaye, Leland de la (2005). "The Cratylic

- Impulse: Constraint And Work In The Works and Constraints of Oulipo", *Literary Imagination* 7(1), 121-134.
- Düzgün, Dilaver (2011). "Âşık Edebiyatı", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (Ed. Öcal Oğuz), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Eker, Süer (2006). *Çağdaş Türk Dili*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Encyclopedia of Language and Linguistics* (2006). Vol. 6, (Ed. Keith Brown), Elsevier Ltd.
- Erhat, Azra (1997). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Günay, Umay (2005). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, Doğan (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kırkkılıç, Ahmet vd. (1997). *Geleneksel Türkiye Âşıklar Yarışması (1990-1996)*. Erzurum: Erzurum Halk Ozanları Kültür Derneği Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2008). *İmkânsız Poetika*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Onay, Ahmet Talat (1996). *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Onk, Nizamettin (1978). "Şemkirli Âşık Hüseyin-Göğçeli Âşık Elesker Karşılaşması", *Türk Folklor Araştırmaları* 344, 8270-8274.
- Onk, Nizamettin ve İslam Eleskerzâde (1987). *Göğçeli Âşık Elesker*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, Ahmet (2003). *Âşık Sefil Selimi "İrfan Okulu"*. Sivas: Şarkışla ve Çevresi Kültür Sanat ve Sosyal Dayanışma Derneği Yayınları.
- Perec, Georges (2005). *Kayboluş*. (Çev. Cemal Yardımcı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saraç, M. A. Yekta (2004). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Gökkuşe Yayınları.
- Sever, Mustafa (2003). *Türk Halk Şiiri*. Ankara: Kurmay Yayınları.
- Şenel, Süleyman (2007). *Kastamonu'da Âşık Fasulları Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler*. 1. Cilt, İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını.
- Tanrıkulu, Nâzım İrfan (2000). *Âşıklar Divanı Günümüz Âşıkları*. İstanbul.
- Tezcan, Ersin (1997). *E'siz Potkal*. İstanbul: E Yayınları.
- The Oxford Companion to The English Language* (1992). (Ed. Tom McArthur). New York: Oxford University Press.
- The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1999). New York: Penguin Books.
- Tökel, Dursun Ali (2010). *Deneyisel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*. Ankara: Hece Yayınları.