

ÂŞIK ŞEVKİ HALICI'NIN HİKÂyecİLİĞİ

Doç. Dr. Mustafa CEMİLOĞLU*

Giriş:

Milli Folklor okuyucuları hatırlayacaklardır. Aşık Şevki Halıcı ile ilgili olarak onu tanıtıcı bir makale tarafımızdan kaleme alınmış ve birkaç şiiri ile birlikte yayımlanmıştı. (Cemiloğlu 1999.a) Daha sonra ise âşığın bütün şiirleri Uludağ Üniversitesi Vipaş İşletmesi aracılığıyla kitaplaştırılmıştı. (Cemiloğlu 2000) Bu makale onun sadece belirli bir yanını, hikâyeciliğini değerlendirmeye yönelik olarak hazırlanmakla birlikte âşığı tanıtıcı üçüncü yayın olmaktadır. Daha önce de söz edildiği gibi, Türk Dil Kurumu projesi kapsamında derlenmiş olan ve yayımlanmayı bekleyen on beş hikâyesi de basıldığı zaman Aşık Şevki Halıcı âşıklık sanatı icra tarzları içerisinde yer alan bir yön hariç, bütün yönleriyle tanıtılmış olmaktadır. Yakın zamanda yayınlamayı düşündüğümüz "Aşık Şevki'de Aşık Makamları" da yayınlandığı zaman o, bütün yönleriyle incelenmiş olacaktır.

Bu yazı, onu sadece hikâyeci yönüyle değerlendirmek için kaleme alınmıştır ama, yetişme şartlarını ve gelenekten yararlanma yollarını anlayabilmek açısından hayatını çok kısa olarak hatırlatmakta yarar vardır.

Şevki Halıcı, Kafkasya göçmeni bir aileye mensuptur. Hem kendisi ve hem de çevresi onu Terekeme ve Karapapak Türkü olarak tanımlamaktadır. Bilindiği üzere Terekeme Türkleri Kafkasya'da bugünkü sınırları Türkiye Azerbaycan Gürcistan

ve Ermenistan toprakları içerisinde bulunan geniş bir coğrafyada yer almaktadır. Özellikle 1877-78 Osmanlı Rus savaşını, yani halk arasındaki ifadesi ile 93 Harbini çok acılı bir şekilde yaşamış olan bu bölge fazla sayıda göçe ve farklı bölgelerdeki insanlara da sahne olmuştur. Aşık Şevki'nin ailesi de bu çalkantılı dönemde Tiflis vilayetinde yaşamıştır. Dedesinin adı İdris ve ninesinin adı da Bala Hanım olarak bilinmektedir. Bu ailenin Kafkasya'da yaşadıkları Kullar köyünün Başşah kazasına bağlı olduğu da ifade edilmiştir.

Osmanlı Devletinden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde devletin doğu sınırları çizilirken Tiflis ve çevresi yeni Türk devleti toprakları dışında kalınca kocasını daha önce kaybetmiş olan Bala Hanım üç çocuğu ile birlikte Kars'a bağlı Çıldır kazasının Akçakale köyüne göç etmiştir. Bu tercihin nedeni hem aynı köydeki akrabaları hem de kendisi gibi Terekeme olan diğer ailelerdir. O yıllarda bu üç çocuktan en küçüğü olan Abdullah 8 yaşında bulunmaktadırlar. İşte Aşık Şevki Halıcı bu 8 yaşında Türkiye topraklarına göç eden ve daha sonra da Çıldır gölünde balıkçılıkla uğraşacak olan Abdullah'ın oğlu olarak 1930 yılında dünyaya gelmiştir. Aşık Şevki Halıcı'ya babasının koyduğu isim de Feyzullah'tır. Bu bilgileri âşık bir şiirinde şöyle dile getirir:

Şevki der: Aşkın sitemi çekmesi mümkün bela,

1930'da doğdum mekanım Çıldır ola,

* U.Ü. Eğitim Fak. Türk Dili ve Ed. Böl.

Babamın ismi Abdullah, köyümüz Akçakala,

İskanımız Kars merkezi durağım Akbaba'dı.

Aşıktan alınan bilgilere göre baba Abdullah doğan çocukları yaşamadığı için yaşatılabilen son çocuğu Feyzullah'ı Çıldır gölü Akçakale yarımadasındaki basit balıkçı iskelesinde yanından hiç ayırmamaya çalışmıştır. Bu nedenle 1930 yılında köyde açılan Millet mektebinde sadece altı ay okumuştur. Daha sonra Kars'a bağlı Ardos köyüne göçen baba Abdullah oğlu Feyzullah'ı ilk okulun üçüncü sınıfını bitirinceye kadar iki buçuk yıl da burada okula göndermiştir. İşte Aşık Feyzullah Halıcı'nın gördüğü bütün okul eğitimi bu kadardır.

Şevki Halıcı'nın yazıp düzenlediği defterdeki şu satırlar onun âşıklık sanatına nasıl başladığını gösterdiği gibi aynı zamanda bu sanatın halk arasında nasıl başlayıp geliştiğini ifade etmesi yönünden de anlamlıdır. O nedenle bu ifadeleri, bizzat âşığın kendi kalemi ile düzenlediği cümleleriyle vermek yerinde olacaktır:

Hem Akçakale'de hem de daha sonra göç ettiği Ardos köyünde sazlı sözlü düğünler ile âşık toplantıları ve hikâye meclisleri içerisinde büyümüş olan küçük Feyzullah'ın kulağı iyice âşık makamlarına ve halk hikâyeciliğine aşına hale gelmiştir. Bu aşinalık zamanla özenme olarak ortaya çıkınca o, at kılından saz yapıp türkü söyleyerek kendisini gösterince akrabası olan Yusuf Cimşit basit bir saz yaparak âşığa hediye etmiştir.

Daha sonra aynı köyde yaşayan Feyzullah Saraç'tan Aşık Şenlik'in hikâyelerini ve destansı hatıralarını dinleyen âşık bu defa da Rusya mültecisi Mansur'dan saz çalmayı ve Azeri havalarını icra etmeyi öğrenmiştir.

Âşıklığa özenme, ona başlama, ders alma ve zamanla sanatı geliştirme aşama-

ları böyle ifade edilen Aşık Şevki Halıcı'nın ilk şiiri kendi ifadesine göre annesinin dayısı Ali Ağa'ya söylenmiş olan bir divanidir.

1950'li yıllarda yavaş yavaş düğünlerde, kahvelerde türkü söyleyip hikâye anlatarak para da kazanmaya başlayan Şevki Halıcı bölgede epeyce tanınmış olan Kağızman Camuşlu köyündeki İsmail Cemal Hoca'nın yanına giderek ondan âşıklık dersi de almıştır. Yöredeki deyimle "yerli" olan Cemal Hoca Aşık Şevki'ye Mansur Usta'dan öğrendiği Azeri havalarının dışında yerli havalarını da öğretmiştir.

Daha sonra Kars'ın Bakırcılar Caddesinde yer alan bir kahvede Aşık Şenlik'in oğlu Aşık Kasım ve torunu Aşık Nuri ile "meclis geçirme"ye başlayan Aşık Şevki bundan sonra artık kendisini bir usta âşık olarak hissetmeye başlamıştır.

Şevki Halıcı 4 Nisan 1951 tarihinde askere gider ve askerliğini Erzurum'da yapar. Âşıklık sanatındaki ustalığı onu birliğinde ünlü hale getirir ve asker ocağında da zaman zaman yapılan toplantıların aranan âşığı olur. 1953 yılında askerliğini tamamlayan Şevki Halıcı önce ustası Cemal Hoca'nın yanında 45 gün kalarak sanatını pekiştirmeye çalışır. Daha sonra da Kars Fayton Pazarındaki Kafkas Kıraathanesinde âşıklığa devam eder.

Âşıklarla ilk karşılaşması Susuz Porsuklu köyünden Aşık Musa ile olur. İkinci karşılaşması Kars'ta bir kahvede Aşık Lütfi ile olmuştur. Üçüncü karşılaşması Ladigars köylü Aşık İslam Erdener'ledir. Aşık, dördüncü karşılaşmasını şu anda Kayseri'de yaşamakta olan yeğeni Aşık Alaattin Zamanoğlu ile yapmıştır.

Aynı yıllarda âşık meclisleri düzenleyen, saz çalıp düğün toplantılarında halkı eğlendiren ve geçimini bir düzene koyma düşüncesi ile bir ara Kars sağlık müdürlü-

günde hizmetli kadrosu ile görev yapan âşık 1969 yılından itibaren on beş yıl kadar Kars merkezinde bakkal dükkanı çalıştırmıştır.

1986 yılından itibaren de şu anda devamlı oturduğu İzmit'in Körfez ilçesine ve hemşehrilerinin çoğunlukta olduğu bir mahalleye göç etmiştir.

1998 yılında Nahcivan doğumlu Zeynep adlı bir hanımla üçüncü evliliğini de yapmış olan âşığın evliliklerinden iki kız bir erkek olmak üzere üç çocuğu vardır.

Kendi memleketinden göç ettikten sonra hikâye ve hikâyecilik ortamından tamamen uzak kalmış olan Aşık Şevki yaklaşık on beş yıldan beri hikâye anlatmadığı gibi 1989 yılında Hacca gidip hacı olduktan sonra da çevreden iyi karşılanmaz düşüncesi ile sazı sözü ve hikâyeciliği tamamen bırakmıştır. Bu süre içerisinde ve uzun zaman türkü söylememiş, hikâye anlatmamış olmak özellikle sesinin azalmasına ve hikâyelerin manzum kısımlarını unutmaya yol açmıştır. Ancak, âşık, birlikte çalıştığımız altı aylık süre içerisinde hemen hemen bunların tamamına yakını tekrar hatırlamış ve böylece kaybolabilecek birçok malzemenin yazıya geçirilmesini sağlamıştır.

Hikâyeciliği:

Bilindiği üzere halk hikâyeciliği epik gelenekten süzülerek günümüze ulaşan bir sanattır. Elbette bu ulaşımda geleneğin geçmişten zamanımıza kadar değişip gelişen kültürümüzün taşıyıcılığını yapmış olması da son derece önemlidir. Çünkü, epik tür çok eski dönemlerde, ilkel toplumların kabile yaşantısından kurtulup millet haline gelmeleri aşamasında teşekkül etmiş ve toplumun ortak değer yargılarının bir bileşkesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu ortak bileşke diğer kültürel unsurlar gibi zaman içerisinde oluşan yeni değer yargıları ile uyum içerisinde olacak tarzda

gelişmelere ve değişmelere uğrayarak bugüne ulaşmıştır. Bu bakımdan epik gelenek içerisinde gelişip serpilerek her tür gibi hikâyelerimiz de kültürümüzün ve nihayet hayata bakış tarzımızın yönlendirdiği reflekslerimizin bir kompozisyonudur veya toplumsal duyarlılığımızın birer yansımasıdır.

Elbette epik türün içerisinde bu yönüyle üzerinde yaşadığımız dünyayı algılama, kötülüklerden kaçış, başarıları tescil etme ve onları yorumlayıp ölümsüzleştirme fikirleri de vardır. Bu idealler, epik eserlerde hep yaşatılmaya çalışılan kahramanlar aracılığıyla şekillendirilir. Bunun yanında motif dediğimiz olay levhacıklarının peş peşe sıralanışı anlatım tarzını oluşturur ve halka yönelik bir sesleniş belli başlı karakteristiklerden birisini teşkil eder. Bu nedenle de anlatıcının kendisi ile dinleyicisi çoğunlukla bütünleşir. Karşılıklı etkileşim içerisine girilir. Bu yönüyle epik eserin, her defasında değişebilen, taklide dayalı bir duygu anlatımı olduğu ifade edilir.

İşte bu derece önemli işlevleri bünyesinde barındıran halk hikâyeciliği Aşık Şevki Halıcı'da nasıl bir görünüm arz etmektedir sorusunun cevabı bu bölümde ayrıntıları ile verilmeye çalışılacaktır:

Hikâye repertuarı:

Aşık Şevki Halıcı birlikte çalışma yaptığımız altı ayı aşkın süre içerisinde on beş hikâye anlatmıştır. Bunları, bize anlatış sırasına göre şöyle sıralamak mümkündür:

1. Cihan Abdullah
2. Tufarganlı Abbas
3. Diligam Yahya Bey
4. Tahir Mirza
5. Emrah ile Selvi
6. Sevdakar
7. Haydar Bey
8. Kerem ile Aslı

9. Latif Şah
10. Öksüz Vezir
11. Salman Bey
12. Şeyh Sanan ile İbare Sultan
13. Zulum Hüseyin
14. Köroğlu'nun Oltu Kolu
15. Köroğlu'nun Silistreli Hasan Paşa Kolu

Görüldüğü üzere Aşık Şevki Halıcı'nın hikâye repertuarı oldukça zengin sayılır. Özellikle de günümüzde hikâye anlatma geleneğinin artık yaşamaması ve bu nedenle de âşığın hemen on beş seneden beri hikâye anlatamamış olması göz önünde bulundurulunca bu potansiyelin hiç de az olmadığı anlaşılır. Ancak, bundan daha önemlisi Aşık Şevki'nin çok iyi yetişmiş bir hikâye icracısı olmasıdır. Bu icranın ve gösterinin mükemmeliyeti, evinde hikâye derlemesi yapıldığı sırada gözlemlenen tavırlarından çok rahat anlaşılabilirdiği gibi, Bursa'da Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi konferans salonunda Türkçe Eğitimi Bölümü öğrencilerine hıdırellez günü 6 Mayıs 1999'da yaptığı âşıklık gösterisinde de bizzat izleyenler tarafından görülmüştür.

Hikâye anlatıcılığı ve âşığın üslubu:

Hikâyecilikteki temsili anlatım ve her defasında değişik tarzda ifade edilebilme özelliği dolayısıyla destanlarımıza ve hikâyelerimize çoğunlukla motifler zincirinin penceresinden bakılması sonuç ve alışkanlığı doğmuştur. Halbuki, hangi tarzda olursa olsun, bir eser kapsadığı muhtevanın, konu, yorum vb. yanında estetik yapısı ve kullanılan dili ile de sanat hüviyeti kazanır. O nedenle tahkiye tarzı eserlerin idealize edilen kahramanların ve birbiri peşi sıra dizilen motif zincirlerinin dışında üslup özellikleri yönünden de incelenmesinde büyük yararlar vardır. Çünkü, olayları temsil etme, onları canlandırma ve an-

latılanları gösteriye dönüştürme işlevlerini yerine getirme çabası içerisinde olan âşığın, dinleyenleri ile beraber karşılıklı etkileşimini, iletişimini sağlayan büyük ölçüde bu dildir, dilin kullanılmasıdır, sonuç itibarıyla anlatımdır.

Her ne kadar halk hikâyeleri orta malı yani anonim eser kabul edilerek ondaki farklı anlatım tarzları daha çok varyant anlayışı içerisinde değerlendiriliyorsa da her kültürel havzanın zamanla kendi üslup tarzını geliştirdiği de görülmektedir. Bu gerçeği P. Naili Boratav "Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyecisi" adlı incelemesinde "Şekil ve Üslup" problemleri içerisinde kısaca değerlendirmiş ve hikâyecilik geleneğini incelediği Doğu Anadolu'da başlıca dört anlatım tarzının yaşamakta olan âşıkların anlatım tarzını şekillendirdiğini belirterek şu görüşlere yer vermişti:

Bu hikâyeci âşıkların konuşmalarında, alelade vakaları anlatmalarında kullandıkları dilden başka bir dille hikâyelerini naklettiklerini derhal fark etmek mümkündür. Fakat bu dil de âşıkların kendi konuşma dillerinden çok farklı değildir. Hikâyelere güzelliğini veren de budur. Diyebiliriz ki edebilemiş müşterek bir halk dili, bir halk hikâyeleri üslubu teesüs etmiştir. (Boratav1988: 51)

P.Naili Boratav eserinde bu görüşlere yer verdikten sonra bu hikâye üslubu ile ilgili olarak "Tek sabit değişmez gelenek değil, yerle, muhitte ve zamanla değişen birçok gelenekler düşünülmelidir" görüşüne yer vermektedir. Ancak, araştırmacı sözü edilen bu alanda ve üslup özellikleri konusunda derin incelemelerde de bulunmaktadırlar.

Yalnız, âşıklık geleneği ile ilgili olarak daha sonraki yıllarda geliştirilmiş olan yeni yöntemler ve yeni yaklaşımlar âşığın, içinde bulunduğu gösteri ortamında değişik tutumlar içerisinde bulunabile-

ceğini göstermektedir. Nasıl bir aydın sanatçı, bir yazar hitap etmeyi düşündüğü hedef okuyucu kitlesi üzerinde oluşturmak istediği etkiyi düşünerek farklı tarzlarda anlatım tipleri uyguluyorsa, aynen onun gibi, âşıklar da hikâyeleri dinleyenler üzerinde belirli etkileri -belki farkında olmadan- oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bu etkiler bazen ahlâk dersi vermek ya da kendisini tam anlamıyla hikâyeye vermek (Sakaoğlu ve ark 1997:7,9) olarak tanımlanmıştır. Bazen de arasöz kavramından yola çıkılarak açıklayıcı ve öğretici olma, yorum ve eleştiri ifade etme ile serzeniş ve itiraf anlamında değerlendirilmiştir. (Ekiçi 1999: 109) Bir başka araştırmacı da toplumda uyandırılmak istenen bu duyguları yedi adete çıkarmaktadır. Bunlar: eğlen-dirme, şikayet, övme, yeme, öğüt, bilgilendirme ve yas tutmadır.(Çobanoğlu 2000: 91)

Aşıkların yukarıda ifade edilen tutumları, gösteri ortamında canlandırmaya çalıştıkları tepkiler ya da hikâyelerle ilgili algılamaları bir anlamda onların ortak tavırları gibi görünse de bu tavırlar Aşık Şevki'de nasıl bir durum arz eder sorusunu sürekli düşündürecektir. Bu nedenle, nasıl zamana ve çevreye ya da ortama göre değişen üslup özellikleri varsa âşıktan âşığa değişen anlatım tarzları da bulunabilir görüşünden yola çıkarak Aşık Şevki'nin anlatım tercihleri üzerinde durulacaktır:

Kelime ve deyim seçimi:

Aşık Şevki Halıcı'dan hikâyeler kendi evinde derlenmiştir. Halbuki folklor derlemelerinde esas olan ürünün kendi doğal ortamında kayda geçirilmesidir. Buna rağmen hikâyecilik sanatının artık yaşatılmıyor olması derleme faaliyetini âşığın yettiği doğal ortamın binlerce kilometre uzağında yürütme zorunluğunu getirmiştir. Bu zorunluluk ortamdaki doğallığı bi-

raz aksatmış gibi göstermekle beraber yapılacak çok şeyin bulunmadığı da bir gerçektir. Çünkü hikâyecilikte anlatma ortamının her zaman değişebileceği bilinen bir gerçektir.

Sözgelisi, halk hikâyeleri daha çok erkek meclislerinin bir anlatı türü iken böyle bir derleme ortamında çoğunlukla kadınlar ve çocuklar da zorunlu olarak yer almaktadır. Bilindiği üzere ve daha önce de söylendiği gibi, bu tür narratif ürünlerin her anlatımda birçok unsurunun yeniden şekillendirilmesi gibi bir durumla da her zaman karşılaşmak mümkündür. Yani, hikâyenin uzatılması, kısaltılması, bazı epizotlarının, kollarının, motif komplekslerinin hatta şiirlerinin çıkartılması gibi durumlarla her zaman karşılaşılabilir. Hatta, âşığın kullandığı kelimelerin, deyimlerin ve kalıp ifadelerin dinleme ortamında bulunanlara göre seçildiği de görülmektedir.

Sözgelisi, Aşık Şevki Halıcı Aşık Şenlik'in Latif Şah hikayesini Uludağ Üniversitesi öğrencileri için düzenlenen aşıklık gösterisi içerisinde kırk dakikalık bir anlatma ile aktarmıştır. Ancak, aynı âşık derleme sırasında hikâyeyi beş saati aşan bir sürede aktarabilmiştir.

Bunun ötesinde ortama göre seçilen deyimler, sözler, kalıp ifadeler ve formeller hikâyenin yapısını etkileyecekmiş gibi de görünmektedir. Sözgelisi âşık, Tahir ile Zühre hikâyesini anlatırken Tahir'in babası Ahmet Vezir'in hocaya kızması ve azarlaması söz konusudur. Aşık bunu:

"Gah burdan defol git itoğlu it, dedi." şeklinde aktardıktan sonra kadınların da dinleyenler arasında bulunduğunu göreyerek: *"Burda söylenmez ama söyledim. Buna gızdı. çünkü edepsiz kötü adam her yerde kötüdür"* diyerek söylediği küfürden rahatsız olduğunu gösterir tarzda düzeltme yoluna gitmiştir.

Bu durum âşığın deyimleri ve ifade kalıplarını içinde bulunduğu sosyal ortama göre seçtiğinin açık bir belirtisidir.

Şive farklılıkları:

Aynı sosyal ortam, yani derleme yapılan mekân ve bu mekânda bulunanlar âşığın şive özelliklerinde de farklılaşmaların ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Çünkü âşığın kendisi Terekeme olduğu için dilinde Azeri lehçesi özellikleri görülmektedir. Fakat, onun, on yıldan fazla bir zamandan beri İzmit'te yaşıyor olması şivesinin Türkiye Türkçesine yaklaşmasına yol açmıştır. Yalnız, bu yaklaşma istikrarlı da değildir. Çünkü âşık, kendisini hikâyenin akışına kaptırdığı zaman ayrı, kendi hemşehrilerinden oluşan bir dinleyici çevresinde bulunduğu zaman ayrı, bizim gibi Türkiye Türkçesi konuşanların arasında daha ayrı bir ses yapısı ile göze çarpmaktadır. Bunları şöyle gruplandırmak mümkündür:

1. Bazı sözcükler şive farklılığından dolayı her defasında ayrı söylenmektedir:

kağız- kağıt; yüzük- üzük gibi.

2. İyelik ekleri kimi zaman Türkiye Türkçesinde olduğu gibi dar ünlülerle, kimi zaman da Azerbaycan Türkçesinde olduğu gibi geniş ünlülerle çekilmektedir.

Nerelisin/ nerelisen; kölüyem/köylüyüm; olabilir/olabilir gibi.

3. Terekeme ağzının karakteristik bir özelliği olan geçmiş zaman eki “-if” çoğu zaman kullanılmamakta, onun yerine Türkiye Türkçesi tercih edilmekte, ancak âşık olaylara dalıp kendisini akış içerisine bıraktığında ek yeniden ortaya çıkmaktadır. Örneğin:

Can gedifdi, guru nefes galıfıdı.

4. Terekeme ağzının en önemli özelliklerinden birisi olan sözcük başındaki m > b ünsüz değişmesi derlemeler sırasında farklı tarzlarda ortaya çıkmaktadır. Sözgeşi:

Günde men,

Kölgede sen günde ben,

Yılda gurban bir olur,

Sana gurban günde men.

Canlandırmaya Dayalı Gösteri Sanatı Özellikleri:

Bilindiği üzere halk hikâyesi daha çok kahramanın karakterize edilmesi, onun diğer insanlarla ilişkilerinin anlatılması şeklinde sürdürüldüğü için anlatımda bir canlılığın, bir dramatize etme yaklaşımının bulunması gerekmektedir. Aşıklar bu canlandırma işini büyük ölçüde konuşma dilinin imkânlarını kullanarak gerçekleştirmektedirler. Bu imkânları Aşık Şevki'nin üslubunda şöyle izleyebiliriz:

1. Devrik cümle kullanımı:

Devrik cümle yazı dili ile konuşma dili arasındaki önemli farklılıklardan biridir. Günlük konuşma diline yakın olsun düşüncesiyle Nurullah Ataç'ın denemelerine bol bol devrik cümleler taşıdığı düşünülünce âşıkların tercihlerini anlamak daha da kolaylaşacaktır. Nitekim Aşık Şevki de sık sık devrik cümleler, kısa kısa konuşma cümleleri kullanarak canlandırmayı gerçekleştirmektedir. Sözgeşi Salman Bey hikâyesinden alınan aşağıdaki bölüm gibi:

Ama fakat bu ilk olarak doğrudan getdi Ahmet Vezirin yanına. Ahmet Vezire daireye getdi. Gıyayı vurdu. Kağıdı imzalatdı. Goydu cebine. Yeddi sekiz dene golu guvvetli cellet getirdi. Bu aldı doğrudan. Celletleri de yanna aldı. Geldi doğrudan açdı gıyayı. Salman Beyi gösderdi. Salmanı çekdiler bütün cemaatnan, bütün divan ahkamınnan.

2. Diyalogla anlatım:

Aşık tarzında diyaloglu söyleyişin önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Bu tarz içerisinde eser vermiş her şairin “dedim-dedi” tarzında müşaereli şiir söylediği de görülmektedir. “yazla kışın, güneşle ayın, geceyle gündüzün, gelinle kızın, kız-

la oğlanın karşılıklı atışmalarına dayanan şiir yapısı âşık tarzının önemli özelliklerinden biridir.

Özellikle hıdırellez törenlerinde gözlemlediğimiz karşılıklı mani söylemeler, Karadeniz bölgesinin karşı-beri türküleri âşık tarzı dışında anonim halk edebiyatında da bu tarzın yaygın olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim, Divani Lügat-it Türk'de yer alan ve yazla kışın tartışmasına anlatan uzun dörtlükler bu tarzın ilk örneklerinden biri olmalıdır.

Yine Yusuf Has Hacıp'in Kutadgu Bilig adlı uzun eseri de soru-cevap tarzında ya da karşılıklı konuşmalar biçiminde düzenlenmiştir.

Dede Korkut kitabı ise neredeyse sözlü anlatım sanatının son derece mükemmel bir örneğini teşkil edecek tarzda düzenlenmiştir. Bu eserin birçok yerinde rastladığımız "hanım hey", "meğer hanım", "görelim hanım" "görelim hanım ne soylamış" "görelim hanım ne haberleşti" söyleyişleri bunu gösterdiği gibi destandaki boyların çoğunun "hanım hey" söyleyişi ile bitirilmesi de sözü edilenin açık bir örneği olarak görülmektedir.

Aşıklık sanatı ve halk hikâyeciliği de aynı kaynaktan beslendiği için günümüzde anlatılmakta olan hikâyelerin yapısında da böyle bir konuşmalı tarzın sürdürüldüğü görülmektedir. Hemen hikâyelerin çok yeri kahramanların karşılıklı diyalogları tarzında canlandırılmakta ve âşık bunları ustalıkla konuşturmaktadır. Söz gelişi, Salman Bey hikâyesinden alınan küçük bir bölüm şöyledir:

-Vezir! Saat tamam mı?

Dedi:

-Tamam.

-Hadi bahalım. İmtahan kazanıldı.

İki kere iki dört eder. Buna hiçbir şey yapamazsan.

-Tamam.Yalnız, her şeyin bir haddi

var. Ben bir şey arzedeceğim. İstersen kabul et. İstersen beni öldür.

-Nedi?

-Peki bu adam imtahanı gazandı diyelim. Sen benim bu gızı nişannısından alıp da bu aşığa mı vereceksen?

Dedi:

-Tamam. Nişannısından. Bu adam Hak aşığıdı. Hak aşığına tohunulmaz.

-Tohunulmaz. Ya ben enişdeme ne verecem?

-Yahu sen ne mikrop adamsan. Hiç gız mı yohdu?

-Yoh, dedi. Patişahım, her şeyin bir hakkı var. Gereği var.

Padişah durdu tüşündü. O gadar güzel adaletli bir patişah ki:

-Şimdi sana bir şey söyleyecem. Eğer kabul ettinse ne ala. Etmedinse vallahi neslini keserem. Senin gızınan benim gızım bir emsaldı. Senin gızın bu adama nişannandı. Doğrudu. Benim gızım becardı. İndi gızaları değişek. Ben Salmanı gendime enişdi yapirem. Sen de Esat Hanı gendime enişde yap. Buna bir itirazın var mı?

Vezir burda hesap etdi ki, buna eğer ben bi şey söylesem vallah patişah benim boynumu vurduracah.

Öyle ki, bu diyaloglu tarz hikâyelerin bünyesinde oldukça derin bir biçimde yer ettiği için, aşık konusunu işlerken, gelişmeleri naklederken de tasvirici bir anlatım yerine soru cümleleri kurmayı tercih etmekte ve sanki sözü edilen diyaloglu anlatımı zenginleştirmektedir. Yine Salman Bey hikâyesinden alınan aşağıdaki küçük alıntıda olduğu gibi:

-Efendim. Bir atlı geldi. Gevhar Hanımı bahçede yahaladı, tutdu. Atına aldı. Sürdü aha bele getdi.

-Ulan nasıl olur? Kimdi? Atlı neyin nesidi? Emir verdi. Tellal bağırttı. Nerde? Bu kimimiş? Nasıl geldi? Nasıl götürdü?

3.Eksilteli cümleler:

Hikâyecilik sanatında kahramanların karşılıklı konuşmaları yoluyla konunun aktarımı âşık açısından oldukça önem taşır görünmektedir. Çünkü hemen her çaba kişileri konuşmaları ile dinleyenlerin değerlendirmesine taşıma amacını göstermektedir. Sözelî âşık gösterisini yaparken diyalogu doğal ortamına uygun canlandırma için cümleleri bile yarım bırakmakta, böylece konuşmanın tabiiği ifade edilmek istenmektedir. Sözelî Tahir İle Zühre hikâyesinden alınan aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi:

-Burdadı, diyende geldi. Böyle deriden Tahiri çıkaranda

-Oğlum, bu Tahir değil mi?

Anasına böyle bir anaç vurdu.

- Yer gulahlıdı. Haber veriller sen ne söylisen.

-Ay oğul, burda biz...

-Sus! dedi. Belki birisi dinniyir bizi.

-Peki oğul tamam.

4. Ses düşmeleri:

Sözlü anlatım tarzı içerisinde Türkçe'nin önemli özelliklerinden ikisi, sese dayalı olarak ifade edilebilecek olan ulama ve ses düşmesidir. Ulama ahengi sağlayan bir unsur olarak görünmekle beraber ses düşmesi heceye dayalı âşık şiirinde âşığa alternatifler sunabilecek bir ses olayıdır. Âşık Şevki'de de ses düşmelerine bol bol rastlanabilmektedir. Ses düşmeleri Sevdakar ve Salman Bey hikâyelerinden aktarılan aşağıdaki iki örnekte görüldüğü gibi kesme işareti ile (‘) metin içerisinde gösterilmiştir.

-Gız ne oldu, dedi.

-Hiç n'olacah. Hiç bi şey.

-Gız n'oldu diyende bir daha.

-N'olacah dedi ağladı.

-Gız n'olmuş niye ağlırsan?

-N'olacah. Sen Sevdakar kimi bir patışahı sahaplanıpsan.

Nec'eylerem,

Gündüzü gec'eylerem,

Sen bensiz geçinsen de,

Ben sensiz nec'eylerem.

5. Diyaloglu şiir:

Yukarıda da işaret edildiği üzere âşık şiiri müşâere geleneğine de dayanmaktadır. Bu, hikâye içerisinde kahramanların karşılıklı konuşmaları tarzında sürdürülmektedir. Sözelî dediğimiz nesir anlatımlı kısımlar karşılıklı konuşmalar tarzında geliştirildiği gibi kahramanların duygularını anlattığı bölümler de karşılıklı söylemeler tarzındadır. Bu tarz günümüz halk hikâyelerinde "Aldı Tahir" Aldı Zühre", "Aldı Kerem" Aldı Aslı" şeklindeki klişe ifade ile iki âşığın karşılıklı birer dörtlük söylemesi şeklinde yazıya aktarılmaktadır. Zaten âşık karşılaşmaları da her âşığın karşılıklı birer dörtlük söylemesi esasına dayanması ile bir anlamda diyalogdan başka bir şey değildir.

İşte bu karşılıklı söyleşme anlayışının, aşağıda verilen örnekte de görüleceği gibi, tek kahramanın söylediği şiir metinlerinin arasına da karşılıklı konuşmalar yerleştirilmek suretiyle tamamen diyalog tarzında sürdürüldüğü gözlemlenmektedir: Meselâ Tahir ile Zühre'de Tahir'in rüyada aşk badesi içtikten sonraki halini anlatan ve gösteri sırasında mine gereylik makamında icra edilen aşağıdaki şiirde olduğu gibi:

Bu sazı aldı, bahalım o yerde anasına ne dedi:

Canım ana, gözüm ana,

Ana men ganlar ağlaram,

Gara bağrım delik delik,

Onu düşünür ağlaram.

-Oğlum ne demek? Niye gan ağlırsen?

Ne söylürsen.

-Ana dinne ikinciyi söylirem.

Seldimi aşdım belinden,

Başım galhmadı zulumdan,

Sonalar uçup gölümünden,

Boş galıp göller ağlaram.

-Oğlum göl möl boş galmamış. Nedir göl? Hangi sona uçuf? Nedir? Derdini söyle:

*Tahirem artıpdı gamım,
Deryaya gargoldu gemim,
Gelmedi Zöhre hemdemim,
Onunçün yanar ağlaram.*

-Oğlum, Allah sana insaf versin. onu bana zamanında desene. Tee günlerden beri sen bu halı çekisen. Be evladım. Zöhre senin nişannın. Zöhre senin nikahlın. Desene ben Zöhreyi istiyirem. Desene, ben hemen giderem getirrem, söyleyim hemen düğünün yapsın. Ahşam baban gelsin. Babana söyleyim. Senin düğününü yapsın, dedi. İnsan merak ider mi?

Arasözler:

Sanat eleştirmenleri genel anlamda hiçbir eserin tam anlamıyla tarafsız olmayacağını, edebiyatın sadece bir estetik, yani güzellik sorunu olmadığını, dolayısıyla da şöyle ya da böyle her sanatçının, okuyucu ya da izleyici üzerinde bir etki, bir sonuç görmek istediğini var sayarlar. (Moran 1974, s.81) Bu nedenle de sanatçılar ve tabii ki gösteri sanatçıları dinleyicide uyardırmak istedikleri duyguları göz önünde bulundurarak değişik anlatımlara baş vururlar. Anlatımcılık kuramına göre bunlar eğlendirme, duygulandırma ve öğretme olarak üç kategoride sınıflandırılabilir. (Moran 1974, s.105) İşte âşıklar, yani gösteri sanatçıları da bu ilkeleri göz önünde bulundurarak hikayelerini anlatırlar. Ve tabii olarak da dinleyicide görmek istediklerini gerçekleştirerek için eserle dinleyiciler arasına girerek arasözlere baş vururlar. Bu arasözleri şöyle gruplandırabiliriz:

1. Öğretme ve bilgilendirme amaçlı arasözler:

Aşık Şevki Halıcı da diğer âşıklar gibi olayları anlatırken öğretici olmayı da düşünmektedir. Bu, şamanlık zamanında

şamanın gaipten haber vermesi hastaları iyi etmesi, onlara örnek olması durumlarında olduğu gibi âşığın kendisini öğretici rolünde görmesi ve kendisini algılaması ile ilgili görünmektedir. Hemen hikâyelerin birçok yerinde gelişmelerle ilgili açıklamaların yapılması, özellikle divani ve tecnis türü örneklerde geçen Farsça ve Arapça kelimelerin izah edilmesi sırasında kendisini daha çok göstermektedir. Aşık, dinleyenlere yabancı bir kelime geçtiğini hissettiğinde hemen onu açıklamayı düşünmekte ve sanki bunu bir görev olarak algılamaktadır. Bu yapıyla sanki âşık bir edebiyat öğreticisi rolünü üstlenir görünmektedir. Mesela Salman Bey Hikâyesinden bir bölüm şöyledir:

Salman der: Sevdiğim eyleme keder,

Görek ne gösderer Gani Mukadder,

Terlan şıkarına can tufan eder,

Bülbül keş bahar mı gül yasemene,

Görir misen ne kelmeler geçir bah.

Salman der: Sevdiğim eyleme keder. Görek ne gösderer Gani Mukadder. Bunu, Allahın gaderi var. Benim elimde değil ki. Terlan şıkarına can tufan eder. Terlan bir vurucu guşdu. Şıkarını verer mi yani bir kimsiye. Gan tufan eder. Bülbül keş bahar mı gül yasemene. Bülbül de güle aşıhdı. Sen ne konuşisen?

Aşık, dinleyicileri bilgilendirmenin ötesinde onlara belirli davranış kalıplarını öğretmeyi ve bu yolla ahlâklı bir yapının teşekkül etmesini sağlamayı da düşünmektedir. Bunun örneklerine hemen bütün hikâyelerde oldukça sık biçimde rastlanmaktadır. Çünkü epik eser milletlerin oluşum devirlerinde ideal insanı yaratma ve yaşatma düşüncesi çerçevesinde model oluşturma anlayışı üzerine oturtulduğu için stilize edilmiş, hatalarından arındırılmış tipleri ortaya serme iddiasındadır. Epik eserin günümüzdeki devamı olan hikâyeler de bu çerçevede üzerine oturtulmuş

tur. Nitekim Zulüm Hüseyin Hikâyesinden alınan şu örnekte görüldüğü gibi.

*Hüseyinem ahu zarsız,
Fani dünya ehtibarsız,
Deyirdin dözerem yarsız,
Öz bağı daş olan gönül.*

Hüseyinem ahu zarsız. Fani dünya ehtibarsız. İnsannara itibar olmazmış. Deyirdin dözerem yarsız. Dözmek, dayanmah demekdi. Yani bir derde sabır edif dayanacahsan. Öz bağı daş olan gönül, olan gönül. Hele bah benim yanıma ne iş getirdin.

2. Duygulandırma amaçlı arasözler:

Bugüne kadar hep âşıkların, hikâyelerde anlatılanları gerçek olarak algıladıkları ve kahramanları da yaşamış olsun olmasın çoğunlukla kendi selefleri olarak gördükleri ifade edilmiştir. Bu, doğru bir değerlendirme tarzı olmakla birlikte anlatım içerisinde âşğın zaman zaman “Bizim hikâyemiz geldi Salmana veya Tahire”, “Hikâyemiz bu gece burda yatsın”, gibi anlatılanın bir narrasyon olduğunu ifade eden anlatımlara da rastlanmaktadır. Öyleyse gösteri sanatı çerçevesinde âşğın anlattığı olayı gerçekmiş gibi algılamasını biraz da algılama olarak değil de yaşatılmaya çalışılan duyguların âşik tarafından bizzat yaşanması olarak değerlendirmek daha doğru görünmektedir. Çünkü canlandırma ve hayat verme öncelikle onu yaşama ve içinde hissetme ile mümkündür. Bu nedenledir ki, âşik hikâye kahramanı ile beraber sevinir, hikâye kahramanı ile beraber üzülür. Davranışlarına da bunu bizzat yansıtır. Sözgelisi Aşık Şevki Halıcı Aşık Şenlik’in Salman Bey hikâyesini anlatma sırasında ve Gevher Hanımın ölümü sonrasında Salman’ın üzülmeye şair söylemesini ifade ederken bizzat yaş dökerek ağlamıştır. Hatta bu durum anlatma sırasında dakikalarca sürmüş ve âşik iki defa kameranın kapatılmasını, duygulanması geçtikten sonra kayıt yapılmasını istemiştir.

3. Eğlendirme amaçlı arasözler:

Uzun anlatımlara dayalı eserlerin sözgelisi, destan ve masalların zamanı tüketme esasına dayalı olup olmaması da çok düşünülen değerlendirme tarzlarından biri olmuştur. Ancak, bu anlayışı daha çok büyük şehir hayatına ve kent kültürüne dayalı bir yorum olarak düşünmek gerekir. Çünkü ne fıkralar ne masallar ne de köylü oyunları için “eğlendiricidir” tarzında bir sınırlayıcı yoruma pek gidilmemiştir. Bu nedenle hikâyeleri salt eğlendiricilik kavramından yola çıkarak değerlendirmenin yanlış olacağını belirtmek gerekecektir. Ancak, hikâyelerin bazılarında küçük kısıntılar halinde komik unsurlara da rastlanmakta ve bu güldürücü unsurları anlatan âşğın tavrı uygulanmaların aksine bu defa oldukça farklılaşmaktadır. Ayrıca, olayların gelişimi sırasında âşğın sanki bir meddah gibi el kol hareketleriyle gelişmeleri canlandırdığı, bu yolla da dinleyenlerin ilgisini canlı tuttuğu görülmektedir. Hatta öyle ki, uzun saya bölümlerinde, belirli aralıklarla sazın teline hafifçe vurulduğu, böylece anlatıma bir renk katıldığı da gözlemlenmektedir.

Elbette hikâyenin yazılı metin haline getirilmesi sırasında âşğın bu tavırlarının aktarılması yazılı metin içerisinde pek mümkün olamamaktadır.

4. Tepki oluşturma amaçlı arasözler:

Halk hikâyeleri, her ne kadar bugüne kadar bu yönden ele alınmamışlarsa da, büyük ölçüde eğitici yanı olan anlatma eserleridir. Aynen masallarda olduğu gibi hikâyeci âşik da zıtlık kavramlarından yola çıkarak dinleyicilerini eğitmeyi düşündüğü için iyi-kötü, cesur-korkak, namuslu-namussuz gibi sıfatlarla niteleyebileceğimiz kahramanları kendisi bizzat yargılayarak dinleyicilerini onlara özenmeye ya da tam aksine onlar gibi olmamaya zorlar. Bu doğrudan doğruya subjektif bir tavır-

dır. Bu yolla âşık kendisini izleyenleri algılamada serbest bırakmaz ve onları doğru- dan doğruya etkilemeyi düşünür. Bu etki- leme olumsuzu yerme anlayışında kendisi- ni iyice hissettirirken olumluyu övmeye de yüzüne fazlaca çıkmaz.

Sözgeşi, Salman Bey hikayesinde vezirin, Salman'ı öldürtmek için tuttuğu mahpus âşık tarafından şöyle anlatılır:

Bu zalımoğlunun adı Gaddarı Zengi- yimiş. Bu Arabın ismi. Zengilerdenmiş. Bu gaddarı Zenginın ocağı batmasın. Bu he- men yola düşdü. Bu, iyi yay ohu istedi. Gı- liç da aldı. Bu zalımoğlu öyle yürürdü ki, at bile buna yerişemezdi.

Buna benzer başkaca yargılama anla- yışlarını Tahir ile Zühre, Diligam Yahya Bey ve Körolu Oltu Kolu hikâyelerinde de görmekteyiz:

Dedim ya Gara Sultan, Ahmet Vezirin ölümünün sebebini yapan bir melun gadı- nı ki, artıh bu Zöhrenin vaziyetinden an- nadı (Tahir Mirza)

Ey biçare Yahya Bey! Biraz da Allah fesatın ocağını batırsın. Fesat insanların başına böyle şeyler gelir. Öyle bahdı ki Yahya Bey nene gelir. Bele beli gırış yılan kimi sürüne sürüne gelir. (Diligam Yahya Bey)

Kafir gadın Ermeniyeye el verdi. Eh, n'olacah, bir adam şeytanın yoluna düşdü mü, düşer. (Oltu kolu)

Anlatım Kalıpları:

Dil bilimcilerden bir bölümü dili kul- lanmayı taklit etme olarak tanımlarken önemli sayıda başka psikolengüistler onu edinme olarak tarif edip doğuştan getiri- len yatkınlıkların bu işte önemli payı oldu- ğunu iddia ederler.(Cemiloğlu1998: 5) An- cak, âşıklık sanatındaki usta-çırak ilişkisi göz önünde bulundurulunca taklit işinin âıklığı öğrenmede önemli bir fonksiyonu- nun bulunduğu kanısına varılmaktadır. Çünkü yeni yetişmeye başlayan âşığın,

uzunca bir süre usta âşıkların şiirlerini söylediği, onları sayısız defa tekrar ettiği, yine hikâye anlatırken de bu taklit ögesine baş vurduğu gözlemlenmektedir. Hatta bu durum sıradan insanlar için bile geçerlili- ğini korumaktadır. Çünkü, deyim ve ata- sözü dediğimiz kalıplaşmış sözler de bir anlamda bir başkası veya başkaları tara- fından aynen tekrar edilen söz klişelerinin hazır malzeme olarak kullanılmasından başka bir şey değildir.

Bu anlatım kalıplarının bir bölümü araştırmacılar tarafından formel olarak adlandırılmaktadır. (Sakaoğlu 1999: 123) “formel“ kavramı için kullanılan “Muay- yen vezifelere ve muayyen şekle sahip kalıplaşmış ifade” tanımını formellerin dışın- da bütün deyimler ve atasözleri için kul- lanmak mümkündür. O nedenle burada Aşık Şevki'nin hikyecilik sanatı değeren- dirilirken formeller de anlatım kalıpları içerisinde bir bölüm olarak ele alınmıştır.

1. Formeller:

Hikâyelerde kullanılan formüle edil- miş ifadeleri birkaç grupta toplamak mümkündür. Bunlar:

a. Hikâyeye başlama formelleri:

Halk hikâyeciliğinde masallarda ol- duğu gibi söyleyişi güzelleştirme çabası aşırı bir özeni gerektirmediği ya da bu ça- ba daha çok ezgiye yani müzik ögesine kaydırıldığı için Aşık Şevki hikâye başlan- gıcında diğer bazı âşıklarda gördüğümüz ve daha çok İran'daki Şehnamecilik gele- neğinden aktarma gibi görünen tamlamalı sözlere pek yer vermemektedir.

Ancak bir iki hikâyede rastladığımız bu tip formele bir örnek şöyledir:

Efendim, seyri meşgulat, vasfi hika- yet, zevk ile söhbet bir melek sıfat. Haki pa- yınıza izzeti iltifatla verdiğim gine Isfahan şehri. Şah Abbasa bağlıdı bu hikaye.

b. Geçiş formelleri:

Halk hikâyeciliği uzun yapısı nede-

niyle epizot kavramlarını bünyesinde barındırmaktadır. Bunun ötesinde kahramanların ve olayların fonksiyonel anlamda değerlendirilmesi nedeniyle de gelişmelerin akışı kimi zaman hızlandırılıp belirli yerler atlanarak hızla geçilmekte, kimi zaman da bir epizot tamamlanıp onunla bağlantılı bir başka epizota geçilmektedir. Sözcüğü, doğan çocuğun büyüme çağının ifade edilmeden söylenmesi gibi, ya da erkek kahramandan söz edilirken onun olduğu yerde bırakılması ve sevgiliden bahsedilmeye başlanması gibi. İşte böyle durumlarda âşıklar geçişi kolaylaştırmak için belirli kalıp anlatımlara baş vurmaktadırlar. Bunlara genel anlamda verdiğimiz ad geçiş formelidir. Bunun çeşitlerini şöyle sıralamak mümkündür:

b.1. Bir epizottan bir başka epizota geçişi anlatanlar:

Epik yasalar çerçevesinde, hikâyelerde de ikiden fazla kahramanın sahnede bir arada bulunamaması söz konusudur. Bundan dolayı bu iki ayrı kahraman, yani âşıkla sevgilisi maceraları açısından hikâyede ayrı bölümler halinde verilmektedir. Bu anlatım tarzı doğal olarak bir erkek kahramanın, onu izleyerek de sevgilisinin veya rakibin başından geçenleri sırası ile verme tarzını doğurmaktadır. Bu ifade tarzı için halk biliminde terimsel olarak epizot sözcüğü kullanılmaktadır. İşte âşık bir epizottan bir başka epizota geçişin bağlantılı bir tarzda gerçekleşmesini sağlamak için formellerden yararlanmakta ve bu iş için belirli birkaç söz kalıbını tercih etmektedir:

Koroğlu gelmede ossun. Bizim hikayemiz Keloğlana geldi. (Hasan Paşa kolu)

Şimdi bizim hikayemiz geldi Aslı Hanımın Cahan hanıma. (Kerem ile Aslı)

Hikayemiz burda şimdi bir gol ayrılır. (Latif Şah,)

Salman Bey burdan getmede olsun,

bizim hikayemiz şimdi Dürretel Hanıma geldi.

Bu, böyle yolun bendini kesmeğe, bizim hikayemiz geldi Tezekarın günü gara gelmişe. (Sevdakar)

Bu, burda yatmada ossun, size nerden haber verim, Gevhar Hanımdan.(Salman Bey)

Sana haberi nerden verim, laleden. (Cihan abduallah)

Şimdi size nerden haber verim, Tahirden (Tahir Mirza)

b.2. Zamanın geçişini anlatanlar:

Halk hikâyeleri tam anlamıyla işlevsel bir yapıya sahiptir. Yani anlatılan olaylar, canlandırılan kahramanlar verilmek istenen yapıda belirli bir fonksiyona sahipse tanıtılıp ifade edilmekte, yapıyla fonksiyonel bir bağlantısı bulunmuyorsa yok sayılmaktadır. Bu durumu hikâyelerde iki önemli aşamada çıplak olarak görmek mümkündür. Bunlardan birisi kahramanın ailesi, ikincisi de kahramanın çocukluk dönemidir. Genel olarak hikâyeci âşıklar kahramanın ailesini tanıtırken başlangıçta sadece babayı verirler, daha sonra kahramanın doğumu söz konusu olduğunda anneden de bahsederler. Bu durum annenin önemli olmadığını vurgulanmasından çok onun başlangıçta fonksiyonunun olmaması ile bağlantılıdır. Aynen bunun gibi, doğan kahramanın çocukluk dönemi de hikâyelerde hemen hemen hiç anlatılmamakta, yuvarlak bir kalıp ifade ile esas fonksiyon icra edeceği yaşa yükseltilmektedir. Sözcüğü:

Az getdi çoh getdi. Azını çohunu mevlası biler. (Zulum Hüseyin)

Az gider çoh gider. Azını çohunu mevlası biler. (Koroğlu Hasan Paşa kolu)

Az getdiler, çoh getdiler. Azını çohunu Mevlası biler. (Şeyh Senan)

At ayağı külünk olar, üstad dili yörük olar. (Zulum Hüseyin)

At ayağı külük olar, üstad dili yürük olar, hikaye çocuğu tez olar. (Cihan Abdullah)

Çocuh birden ikiye, ikiden üçe, üçden beşe, beşden yeddiye. (Zulum Hüseyin)

Çocuh birden ikiye, ikiden üçe, üçden beşe derken yeddi yaşına girdi. (Şeyh Senan)

Dokuz ay, dokuz gün, dokuz saat, dokuz dakka tamam oluf. (Zulum Hüseyin)

b.3. Ayrılıp gitme anlatanlar:

Herhangi bir kahramanın yola çıkması, ve belirli bir yere giderken yolda geçirdiği süre aynen yukarıda söylenenlerde olduğu gibi belirli bir fonksiyon icra etmediğinden âşık buraları da hemen birer formelle geçiştirmektedir:

Allahısamladık sizi, duadan unutmamızı, sağ galsan görürük birbirimizi (Zulum Hüseyin)

Allahısamladık sizi, duadan unutmamızı, sağ galsah inşallah gene görürük birbirimizi (Tufarganlı Abbas)

Allahısamladık sizi, duadan unutmamızı, sağ galsah yine görerük birbirimizi (Latif Şah)

b.4. Betimleme anlatanlar:

Kalıp ifadelerin ve formellerin esas işlevinin anlatımı güzelleştirme çabası olduğu anlaşılmaktadır. Halk hikâyeciliğinde, gösteri sanatçısı olan âşık, dinleyenleri etkileme amacını düşündüğü için elbette belirli görüntüleri güzel gösterme çabası içine de girecektir. Bu amaç doğrultusunda kalıp ifadelerden bazıları şöyledir:

Yeddi yerde temenna, sekgizincide el bağlayıf. (Şeyh Senan)

Yeddi yerden golanı, sekgizincide üzenkiye ayah goyuf, dokuzuncuda eğer ortasında garar verif. (Sevdakar)

Golanlarını yeddi yerden berkidif, sekgizincide üzenkiye ayah goyuf, dokuzuncu eğer orta yerinde garar edif. (Salman Bey)

Bir hasır, bir Memmed yesir, yan bacadan yil esir. (Tufarganlı Abbas)

Bir hasır, bir Memmed yesir, yan bacadan yil esir. Bizim bülbüllü bağımıznan çahçahlı değirmenimiz mi var.(Emrah ile Selvi)

garibinki ya handı, ya külhandı.(Tufarganlı Abbas)

aç gurt bir goyuna dalar kimi,(Latif Şah)

Gazan gaynir, saç oynir, düğüncüler aç oynir. (Latif Şah)

Sen sakgalda oturup bıyığı yolisen.. (Latif Şah)

Çerçi davarcıhdan sakgız goparan kimi öyle bir öpdü.. (Latif Şah)

Körün istediği iki göz, biri eğri biri düz. (Latif Şah)

Mart leyleği kimi şakgıldatdı. (Sevdakar s.34)

Çarşıya çıhıram kar yoh, eve gidirem yar yoh, tavla oyniram zar yoh. (Sevdakar)

Hintde barmah sallasa Yemende yoğurt mayalandırardılar. (SalmanBey)

Hintda barmah sallasa Yemende yoğurt mayalanar. (Sevdakar)

Tavus guşu yetmiş iki renk çalirdi, bu dohsan iki renge girdi.(Emrah ile Selvi)

Tavus guşu yetmiş iki renk çalar bu seksen iki rengi geçdi. (Tahir Mirza)

Burıya guş gelse ganat salar, gatır gelse dırnah salardı (Haydar Bey)

Öldürürseniz adalet, goyarsanız mürüvvet ederseniz, dedi (Zulum Hüseyin)

b.5. Şiire geçiş anlatanlar:

Dede Korkut'un "görelim hanım ne soylamış" kalıp ifadesinin benzeri olan bu formeller dinleyenleri şiire hazırlamayı amaç edinmektedir. Elbette bu yapıyla da sayadan nazma geçişi kolaylaştırma gibi bir fonksiyonu icra etmektedir.

Hele bahalım orda saraya ne diyir. (Salman Bey)

Hele bahalım o yerde Salman Bey ne söyler(Salman Bey)

O yerde bahalım gız Salman beye ne söyler, Salman nasıl cevap verir: (Salman Bey)

Hele bahalım o yerde ne söyledi (Zulum Hüseyin)

Hele bahalım Dürretel ne söyler burda (SalmanBey)

Hele bahalım o yerde patışaha nasıl söyler. (Öksüz Vezir)

c. Bitiriş formelleri:

Halk hikâyelerinin bitişi genel anlamda Anadolu sahasında toyluk adı verilen ve mutluluğu işleyen kıvrak edalı bir makamla söylenen şiirle tamamlanır. Azerbaycan sahasındaki bu toyluklara duvaggapma adı verilir. Duvaggapmalar sevinci anlatan ve hızlı tempo ili çalınan muhammeslerle ifade edilirler. Ancak bu arada toyluğun veya muhammesin bitişinde âşık yine klişe ifadelerle az çok formüle edilmiş tarzda dualara yer verir ki bunu bitiriş formeli olarak almak yanlış sayılmaz. Örnekler şöyledir:

Bu hikâyemiz burda karar etdi artıh. Allah memlektimize yurdumuza bir zeval vermesin. Düşmannarımız böyle gahr ismiyle gahrolsun. (Oltu Kolu)

Allah cümle müminlerine, cümle müslümanlarına, cümle Türklerimize yardım etsin. Allah bir mani keder vermesin. içlerimizde olan Cenaballah bu ikiliği, bu kötülüğü galdırsın. (Şeyhi Senan)

Söz tamama yerişdi. Allah daima şadlıh versin. Ömürler versin. Memlekitemize, yurdumuza yan bahan düşmanları gahreylesin. (Kerem ile Aslı)

Ancak, dua hikâyelerde sadece bitiriş formeli olarak kullanılmamakta âşık özellikle mutlu bir gelişme olduğunda ya da sabaha kavuşulduğunda sık sık duaya yer vermektedir:

Sabah oldu. Cümle ümmeti Maham-

medin üstüna hayırlı sabahlar olsun. (Tufarganlı Abbas)

Diğer kalıp ifadeler:

Belki yine arasöz olarak nitelendirilebilecek olan bir başka kalıp ifade yapısı yine söyleyişi güzelleştirmek anlamında paralelizm taşıyan cümle yapısıdır. Dede Korkut'taki "Attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırdı" benzeri anlatım tarzında olduğu gibi Şevki'nin anlatım tarzında da şüphesiz gene gelenekte şekillenerek kendisine ulaşmış etkileyici sözlere rastlanmaktadır. Çoğunlukla seci dediğimiz iç kafiyeli yapısını ve simetrik söyleyişleri içeren bu anlatım tarzının dinleyenleri etkilemek ve onları duygusal gösteri ortamına çekmek amacına yönelik olduğu açıktır. Ancak, Aşık Şevki'de bunların sayısı çok da fazla değildir. Örnekler:

Uzatmıyah hekayeti, gopartmıyah giyameti, meclisimize vemiyek zahmeti. (Latif Şah)

Uzatmıyah hikati, gopartmıyah giyameti, şirin canınıza vermiyek zahmeti. (Zulum Hüseyin)

Yerler yarıldı. Gazannar kuruldu. Mutfahlar açıldı. Ajlar doydı. Çıplahlar geyindi. Yiyip içen belirsiz oldu. (Şeyh Sanan)

Açları doyurdu, çıplahları geydirdi. Mahkumları affetti. Memleket türlü türlü ziyafetlere gani oldu. (Kerem ile Aslı)

Atasözleri:

Atasözlerinin öğüt verme amacının dışında anlatımı güzelleştirme ve etkili kılma çabası da bulunduğu için Aşık Şevki zaman zaman atasözlerini de sözlü anlatım içerisinde kullanmakta ve bir arasöz anlamında atasözleri aracılığıyla da öğreticilik işlevini yerine getirmeye çalışmaktadır. Zaten hem Dede Korkut'un mukaddimesinde rastladığımız atasözleri hem de Azerbaycan sahasının ustadnamelerinde gördüğümüz özlü sözlerden oluşan şiirler

bu geleneği açıkça ortaya koymaktadır. Nitekim Tufarganlı Abbas hikâyesinden aldığımız şu dörtlük bu geleneği ifade edecek tarzdadır:

*Göğ yerde bosdan olmaz bağ olmaz,
Bağ olsa da meyve verip tağ olmaz,
Çöpten tepe olmaz, külden dağ olmaz,
Yel esende alçahlara indirer.*

Aşık Şevki'nin anlattığı on beş hikâye içerisinde belirleyebildiğimiz diğer atasözleri şunlardır:

Aslanın erkeği aslanısa dişisi de aslan olması lazım. (Salman Bey)

Bir almaya girh tenesi daş atar biri vurar.(Sevdakar), (Latif Şah,) (Tufarganlı Abbas)

Böyühlerde zulum olur, yalan olmaz. (Zulum Hüseyin)

Canavara derler ki "seni guzuya göndererek, ohoo deme bayıldım" (Diligam Yahya Bey)

*Can her şeyden şirindi. (Sevdakar)
Çağrılan yere erinme, çağrılmayan yere görünme. (Tufarganlı Abbas)*

Çihmıyan canda ümit var. (Silistrelili Hasan Paşa Kolu)

Dağa gar düşdü gışa ne galdı, Sakgala ağ düşdü yaşa ne galdı. (Cihan Abdullah)

Danıyı boğa goyanda siftah öz anasına sıçrıyır. (Latif Şah)

Ecel geldi cihane, baş ağrısı bahane, (Diligam Yahya Bey)

Elde bulunan beyde bulunmaz. (Latif Şah)

Elden oğul, külden tepe olmaz, (Sevdakar)

Fesatın yıhmadığı ev dikili galar. (Tahir Mirza)

Gaçan balıh büyük olar. (Latif Şah)

Garibinki ya han ya külhan (Silistrelili Hasan Paşa Kolu)

Gızı öz başına goysan ya çalgıcıya gider ya çağırıcıya. (Haydar Bey)

Göze goruh yohdu, dil başa bela, (Cihan Abdullah)

Her şeyin yenisi, dostun eskisi. (Tufarganlı Abbas)

İlanı öldürüp balası goymah doğru değil (Tahir Mirza)

Kimiye Allah elden verer, kimiye bel-den verer. (Şeyh Senan)

Mal denilen can yongası. (Diligam Yahya Bey)

Muhbir ne ölüf ne ölecek. (Salman Bey), (Cihan Abdullah), (Sevdakar)

Müsalesiz öten horuzun başını keseller (Emrah ile Selvi s.29)

Tatın gelişi, Kürdün gülüşü (Tahir Mirza)

Uzun saçlının ahı yerde galalmaz. (Silistrelili Hasan Paşa Kolu)

Yapı daşı yerde galalmaz. (Şeyhi Senan)

Yer gulahlı. (Şeyhi Senan)

Yihılan ağaca baltalı da gaçar baltasız da. (Latif Şah)

Varyantlaşma ya da rivayetleşme:

Varyant, rivayet ya da yeni terimi ile eşmetin kavramaları, aynı anlatmanın farklı kişiler tarafından biraz farklı tarzda ifadesi için kullanılmaktadır. Sözgelışı "Bey Böyrek'in Erzurum rivayeti" veya "Bey Böyrek'in Erzurum varyantı" söyleyişlerinde olduğu gibi. Kimi zaman da rivayet veya varyant yerine "anlatma" teriminin kullanıldığı da görülmektedir. Sözgelışı "Tahir ile Zühre Çıldır Aşık Şevki anlatması" örneğinde olduğu gibi.

Elbette bütün bu terimler bilimsel terimlerdir. Ancak âşıkların kendisi rivayet sözcüğünü daha farklı anlamda kullanmaktadırlar. Sözgelışı âşıklar, hikâyeye başlarken "Rivayet ederler ki...", "Şöyle rivayet ederler ki..." kalıbı ile söze başladıklarında dinleyenlere vermek istedikleri mesaj çoğunlukla anlatılanların bir başka-

sından öğrenilmiş olduğunu anlatmaya yöneliktir. Aşık Şevki'nin hikâyelerin sonunda dua ederken "Ustasına rahmet" diyerek hikâye öğrendiği ustalarını anması da bunu göstermektedir.

Yalnız, Aşık Şevki'de bunların dışında "rivayet" sözcüğünün bazen bizim kullandığımız varyant anlamına yakın tarzda bir kullanım kazandığını da görmekteyiz. Anladığımız kadarıyla âşık hikayenin varyantlarından haberdar olduğu için bu farklılıkları anlatım çeşitliliği olarak görmekte ve her ikisini de dinleyenlere aktarmaktadır:

Şaha haber verdiler. Bir rivayetde derler ki, peşine asger yolladı. Yolladı. Esmer Sultan da pehlivanıdı. Asgeri gırdı diyeller. Bir rivayetde de o benim başıma beladı, o cehenneme gitsin diye. Bu iki rivayet var. (Latif Şah)

Bir rivayetde diyirler ki, Koroğlu içmezmiş. Bir rivayetde de diyirler ki içermiş. Ne bilim artıh. Bunu biz gözümüznen görmemişik. Hikayeye söyliyene bana içermiş diyir. Heralda içdi ki sarhoş gibi yatdı. Bir rivayete göre üç gün yatdı. üç gün sora diyir, başını galdırdı diyir. (Silistreli Hasan Paşa Kolu)

Hikâyelerde modernleşme:

Hikayeci âşıklık orta oyunu sanatçılığı ya da tuluat tiyatrosu oyunculuğu gibi bir defalık gösteri gibi algılanmakta, gösterinin tekrarlanması durumunda muhtakak ona yeni bir şekil verilmektedir. Bu anlayış halk hikâyesinin dinamik bir yapıya sahip olduğunu da göstermektedir. İşte bu dinamik yapı zamanla ortaya çıkan medeniyet değişikliklerinin de hikâye bünyesine aktarılması sonucunu doğurmaktadır. Sözgelişi, Aşık Şevki'nin anlattığı hikâyelerde kahramanlar padişahıtan randevu almakta, dilekçe verip istifa etmekte, gazete okumakta, hatta gazeteyi okurken gözlük kullanmaktadırlar. Kimi zaman da Koroğ-

lu atını beslemek için ona vitaminli yiyecekler vermektedir. Öyle ki, bir hikâyede sandığın içinde sinemanın olduğundan ve Amerikan filusunun ziyarete gelmesinden bile bahsedilmektedir. Bu tip modernleşme unsurlarına verilebilecek örnekler şöyledir:

Bunlar da duyup. Bunlar da büyük adam. O zaman da gazete mazete varımış. Garaman padişahi garısını marısını öldürüp. Oğlunu öldürüp. Allah Allah, acaba Ahmet Vezirin oğlu mu? (Tahir Mirza)

Dükkanlarda manifaturalarda ipekçilerde artıh gumaş galmadı. Millet sabaha gadar yatmadılar. Elbise yapana bah, prova edene bah, kız bezeyene bah, makyaj vurana bah. Sabaha gadar bir vur ha vur oldu ki olursa o gadar olsun. (Cihan Abdullah)

Esme vallaha bana dedi. Ben deregap polis garagoluna gidim, gene Abbasa küfür ede ede polis garagolunun yolunu dutanda Esme gördü. (Tufarganlı Abbas)

Buna yerini yapıhdan sonra, randevusunu aldıhdan sonra bunlar geldi. Şeyhi Senan da içlerinde olduğu halda geldi, çıhdılar. Eh, oturdular. (Şeyhi Senan)

Söz söyleme ustalığı:

Şevki Halıcı'da gördüğümüz bir başka özellik onun söz söyleme sanatı ustalığıdır. Bilindiği üzere hikâye meclislerinde âşıklar zaman zaman dinleyicilerin müdahalesi ile karşılaşmaktadırlar. Bu müdahaleler kimi zaman şaka yollu olarak işe karışana çay ısmarlatma veya tavuk kızarttırıp yeme tarzında geçiştirilirken kimi zaman da daha ileri boyutlara taşınmaktadır. İşte bu ileri boyutun içerisinde her türlü müdahale söz konusudur. Bunların en ağırlarını Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği adlı eserinde Pertev Naili nakletmektedir. (Boratav 1998, : 86) İşte bu nedenle hikâye anlatıcısı âşığın her zaman uyanık bulunması ve sözlü müdaha-

leleri usta manevralarla geçiştirmesi gereği vardır.

Gayet sakin bir anlatış tarzı bulunan âşığın bize anlatılan anıları da onun yukarıda bahsedilen durumlarda da “meclis geçirme” ustası olduğunu göstermektedir. Bunlardan sadece birinin anlatılması bile onun bu konudaki ustalđını ortaya koyacaktır:

Borcalı köyünde Tufargannı Abbas hikayesini söyleyem.

İçeri giren bir gabadayı bene:

-Aşıh hele dur, dedi. Sen bu hikayeyi kimden örgendin, dedi.

Ben de:

-Ehli kamil bir ustadan, dedim.

-O ustanın başını gara yere sohum, dedi.

Dedim:

-Senin başını da ondan o yana sohalım ne olur ki?

-Ulan pezevenk! Eğer aşıhsansa bunu düzgün örgen, dedi.

Ben de buna pezevenk desem olmir da. Ben kakkahıynan güldüm.

-Kendini topla didim. Hele söylediğin lafdan haberin var mı? Bura pezevenk cemaati değil ki ben de pezevenlerin aşığı olam. Hele söylediğin lafı bil. Burası bir ehli irfan cemaatı. Ben de bunların ehli irfan bir aşığıyam, sen nasıl beni pezevenlerin aşığı ediyen.

Bütün bunlara âşığın hikâyeyi istediği gibi uzatıp kısaltma ve istediği âşık makamları ile süsleme ustalđını da eklemek gerekecektir. Nitekim Aşığın bir hayli ustalıklı anlattığı Tufarganlı Abbas hikâyesi tam altı buçuk saatlik bir kayıtla tamamlanmıştır.

Hikayeciliği Ustası Feyzullah Saraçlar’dan ve de hayırla yad ettiği Aşık Müdamı’dan ve Gülistan Çobanoğlu ile Erzurumlu Nalbant İşhak’tan öğrenen âşık ayrıca hikayecilikte Sosgirtli Mehmet Hicra-

ni’den de hayranlıkla söz etmektedir. Büyük hikaye ve söz ustası aşık şenlik’in oğlu Aşık Kasım’dan da onun üç hikayesini (Latif şah, Sevdakar, Salman Bey) dinleyip öğrendiği anlaşılan aşığın Camuşlu köyünden Cemal Hoca’ya da büyük saygısı vardır.

şevki Halıcı’nın hikâyecilik sanatı çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir başka yanı da “karavelli” ustalđıdır. Aşık, hikaye ustalđında önemli yeri bulunan doldurma malzeme kullanma sanatını da iyi bildiğini göstermektedir. Bu malzemeler arasında Timur’la bağlantılı Nasrettin Hoca ve İncili Çavuş fıkraları, Erzurumlu İbrahim Hakkı’dan, Kağızmanlı Hıfzı’ dan ve özellikle de Çıldırılı Aşık şenlik’ten “macera” olarak tanımladığı anlatmalar, karşılaşmalar önemli bir yere sahiptir. Aşık şevki Halıcı’nın özellikle Çıldırılı şenlik’le ilgili olarak anlattığı menkabevi hatıralar, bize halk hikâyelerinin teşekkül tarzları ile ilgili ip uçları da vermektedir. Bu hatıraların geçmiş zamanda yaşamış ve olağanüstü bir âşıklık sanatına sahip bir ustanın vasıflarını idealize etme anlayışını içerdiği açıkça görölmektedir.

Makam Ustalđı:

Hikaye anlatıcılığı başlı başına bir aksiyon icrasıdır. Bu aksiyonun içerisinde müzik öğesi de önemli bir yer tutmaktadır. Hikâyeci âşık, olayları anlatırken kendi jest ve mimikleriyle hikayeyi süslemenin ötesinde söylediği şiirlerle ve bu şiirlerin bestesiyle de ortamı zenginleştirmeye çalışmaktadır. O bakımdan saz çalmasını bilmeyen meddahların da bu şiirleri makamla söyledikleri ve müzik öğesini bu yolla kullandıkları bilinmektedir. Bu nedenle hikâyeciliğin ileri düzeyde bir müzik bilgisine ihtiyaç duyduğu da bir gerçektir. Aşığın ifadesine göre ustası Feyzullah Saraç makamları sözle söyler fakat saz çalmamış.

Aşık Şevki Halıcı saz ve makam ustalığını esas itibariyle Kafkasya göçmeni ve yine ustası Mansur adlı birinden öğrendiğini daha sonra da Çıldır Şenlik'in oğlu Kasım ile torunu Nuri'den de etkilendiğini söylemektedir.

Gelenek içerisinde yetişmiş olan âşıklar, âşık meclislerinde ve hikâye ortamlarında çalıp söylenen türkülere Türk Halk müziği repertuarı içerisinde, değişik beste yapılarından dolayı değişik isimler vermektedirler.

“Makam” adı verilen bu bestelerin yani âşık makamlarının sayısı Karşı âşıklar tarafından hep “yetmiş” sayısı ile sınırlandırılmaktadır. Sözel bir konuşmamızda Aşık Mevlüt İhsani makamların yetmiş tane olduğunu, eski ustaların da kendilerine böyle söylediğini ifade etmişti. Ensar Aslan da Mehmet Ozani'nin hikâyeciliğini değerlendirdiği bir yazısında onun “yetmiş iki” makamı bildiğinden söz etmektedir. (Aslan 1995,: 57) Pertev Naili de “aşık hikâyeciler makamların yekununu 72'ye çıkarıyorlar” demektedir. (Boratav 1998,: 98) Yine Azerbaycan kaynakları da âşık havalardan bahsederken bu yetmiş rakamını telaffuz etmektedirler. Sözel E. Ahundov derlediği hikâyeleri anlatan Aşık Şemşir'i tanıtırken “Yekmişten artık aşık havalarını bilir, ohuyar” dedikten sonra Aşık Behmen için de “yetmişe yakın saz havası çalmağı bacarır” ifadesini kullanır. Aşık Soltan için ise “yetmişden çok Azerbaycan ve Dağıstan saz havaları çalır” ifadesine yer verir. (Ahundov 1972,:.443) Bu genel ifadeler bile itibari anlamda kullanılan yetmiş sayısının çokluğu anlatmak istediğini göstermektedir.

Yalnız, şık makamları ile ilgili olarak yapılmış olan yayınlarda çok daha fazla sayıda makam adı sayılıp yazılmaktadır. Sözel, F. Kırzioğlu bir yazısında 216, (Kırzioğlu 1964,: 200), Aşık Şeref Taşhova

da yine bir makalesinde 157 makam adı saymışlardır. (Taşhova 1976,:.136)

Belli ki, yukarıda da söylendiği gibi, bu 70 sayısı itibari bir anlam taşımakta ve usta bir âşığın yetmiş makamı çalıp söylemesinin gerektiği biraz da çokluk ifade eder bir tarzda böyle bir sayıya dökülmüş bulunmaktadır.

Aşık Şevki Halıcı'nın defterine sıraladığı Kars Aşık Havalarının adları da 82 rakamını bulmaktadır. Ancak, onun bize bizzat icra ettiği, yani çağırıp söylediği makamlar 72 tanedir. Yine onun ifadesine göre çoğu Azerbaycan coğrafyasından alınmış olan bu makamların çoğaltılması mümkündür; ancak, bazılarının icrası yüksek perdeden sese ve genç hançeresine bağlıdır.

Aşığın hikâye anlatırken icra ettiği makamlar ve onların hikâyelerde kullanış tarzı daha çok müzikologlar tarafından yapılabilecek ayrı bir incelemenin konusunu teşkil ettiğinden burada üzerinde durulamayacaktır. Ancak, bununla ilgili olarak şunu söylemek mümkündür: Şevki Halıcı hem sazın akort düzeni, hem makamları seslendirmesi hem de onları hikâyelere serpiştirmesi yönünden oldukça usta bir âşık görüntüsü çizmektedir.

Sonuç:

Bilindiği üzere İslamiyet öncesi dönemden bu yana âşıklığın dayandırıldığı, en azından gelenek olarak temellendirildiği “bahşılık” da büyücülük, falcılık ve şiir söyleme gibi birbirinden farklı icra tarzlarını içermekte idi. Günümüzde âşıklık sanatı da benzer tarzda hikaye anlatıcılığının yanında saz çalma ile irticalen şiir söyleme tarzlarını da ihtiva etmektedir. Her ne kadar âşıkların tamamı bu üç tarzda da başarılı bir çizgi çizemiyorlarsa da genel görüntü içerisinde bunun varlığı hissedilmektedir. En azından Aşık Elesker gibi, Aşık Şenlik gibi büyük ustaların bu yapıyı

taşıdıkları bilinmektedir. Ancak, bu kompozisyonu her âşıkta bulmak da zordur. Sözel gelişimi bazıları hikâyecilikte çok usta iken saz çalmayı bilmemekte idirler ya da saz çalmayı bilseler de onları âşık makamları ile bezeyerek renklendirememektedirler. Bazıları da saz çalıp şiir söylerken hikâye anlatıcılığında başarılı olamamışlardır.

Bu açıdan Şevki Halıcı'yı değerlendirdiğimiz zaman onun daha çok hikâyeciliğinin ve makam ustalığının ağır bastığını görmekteyiz. Nitekim yıllar önce onunla ilgili ilk yayını yapan Z. Mahir Baranseli de o zamanlar Şevki'yi usta malı söyleyen bir âşık olarak tanıtmıştı. (Baranseli 1967)

Bu değerlendirmelerin ışığında Şevki Halıcı şairlik sanatı konusunda usta olmakla birlikte hikâyecilik ve makam icracılığı tarzında son derece başarılı bir çizgi de bulunmaktadır. Ne yazık ki, gelenek kaybolmak üzere olduğundan böyle bir birikim usta-çırak ilişkisine konu olamamakta, dolayısıyla da geleceğe taşınamamaktadır.

Kaynaklar:

- Ahundov**(1972), Ehliman. Azerbaycan Dastanları C.V, Bakü 1972.
- Alptekin**(1999) Kirmanşah Hikayesi, Ankara 1999.
- Arat**(1974) R.Rahmeti, Katadgu Bilig, Ankara 1974
- Aslan** (1980) Ensar, Doğu Anadolu'da Söylenen Aşık Makamları Üzerinde Bir Araştırma, Köz, S.3, s. 52. Şubat 1980.
- Aslan**(1995),Ensar. "Türk Ozan Geleneği İçerisinde Mehmet Ozan'ın Hayatı ve Sanatı", İpek-yolu Uluslararası Türk Halk edebiyatı Sempozyumu Bildirileri Ankara 1995, ss.57-67.
- Baranseli** (1967), Mahir. "Yaşayan Ozanlarımız: Şevki Halıcı" Kars Eli, Yıl:3, S.33, s.8.
- Boratav**(1988) P. Naili, Halk Hikayeleri ve Halk Hakayeciliği, İstanbul 1988.

Cemiloğlu(1998) Mustafa. Türkçe Öğretimi, Bursa 1998.

Cemiloğlu(1999) Mustafa. Halk Hikayelerinde Doğum Motifi, Bursa 1999

Cemiloğlu(1999.a) Mustafa. Aşık Şevki Halıcı, Mili Folklor Kış 1999.

Cemiloğlu (200) Mustafa. Aşık Şevki Halıcı, Bursa 2000.

Çobanoğlu(2000) Özkul. Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü, Ankara 2000.

Dizdaroğlu 1968, Hikmet 'Halk Şiirinde Türler' Türk Dili S.207.

Ekici (1999) Metin. 'Halk Bilimi Çalışmalarında Metin, Doku Sosyal Çevre ve Şartlar' 1. Balıkesir Kültür Araştırmaları Semp. Bildirileri Balıkesir 1999, ss.109-117.

Ergin(1994), Muharrem. Dede Korkut Kitabı I, Ankara 1994.

Kırzioğlu (1964), F. Kars İlinde Halk Saz ve Oyun Havalarının Adları, Türk Kültürü Ağustos 1964, S.200.

Makas(1982) 'Azerbaycan Aşık Havaları', Zeynelabidin. Kardeş Edebiyatlar, S.1.

Moran(1974) Berna. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri İstanbul 1974

Oğuz (1990) M. Öcal. 'Aşık Makamları Üzerine Bir Değerlendirme' Milli Folklor Eylül 1990,

Özbek (1985) Mehmet. 'Kars Yöresi Aşık Makamlarının Ezgisel Çözümlemesinde Metod', Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler, Ankara 1985, s.406.

Sakaoğlu (1985), Saim ve ark. Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri I,II, İstanbul 1985, 1986.

Sakaoğlu (1997) Saim. Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikayeleri, Ankara 1997

Sakaoğlu(1999) Saim. Masal Araştırmaları, Ankara 1999.

Taşlıova (1976) Şeref. 'Kars ve Çevresinde Sazla Sesle Söylenen Aşık Makamlarının İsimleri' Uluslar Arası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri, Ankara 1976, s.136

Taşlıova (1985) Şeref. 'Kars'ta Aşıklık Geleneği ve Halk Hikayeleri' Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler, Ankara 1985, s. 137.

Türkmen (1973) Fikret. Aşık Garip Hikayesi, Ankara 1973.

Türkmen (1983) Fikret. Tahir ile Zühre, Ankara 1983.