

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
SİNOLOJİ BİLİM DALI

MO YAN'IN YAŞAM ve ÖLÜM YORGUNU ROMANINDA
ÇİN HİKAYE ANLATICILIĞI GELENEĞİ

Doktora Tezi

Erdem KURTULDU

Ankara, 2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
SİNOLOJİ BİLİM DALI

MO YAN'IN YAŞAM ve ÖLÜM YORGUNU ROMANINDA
ÇİN HİKAYE ANLATICILIĞI GELENEĞİ

Doktora Tezi

Erdem KURTULDU

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Gürhan KİRİLEN

Ankara, 2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
SİNOLOJİ BİLİM DALI

MO YAN'IN YAŞAM ve ÖLÜM YORGUNU ROMANINDA

ÇİN HİKAYE ANLATICILIĞI GELENEĞİ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Gürhan KİRİLEN

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

1- Prof. Dr. Gürhan KİRİLEN

2- Prof. Dr. A. Merthan DÜNDAR

3- Prof. Dr. Konuralp ERCİLASUN

4- Doç. Dr. Gonca ÜNAL CHIANG

5- Doç. Dr. Gökçen KAPUSUZOĞLU

Tez Savunması Tarihi

13.05.2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Gürhan KİRİLEN danışmanlığında hazırladığım "**Mo Yan'ın Yaşam ve Ölüm Yorgunu Romanında Çin Hikâye Anlatıcılığı Geleneği**" (**Ankara.2026**)" adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

08.06.2026

Erdem KURTULDU

ÖNSÖZ

Mo Yan'ın eserlerinde sözlü kültürün izlerini bulmak için başladığım bu çalışma beni ister istemez yazarın da işaret ettiği üzere hikâyeye ve hikâye anlatıcılığına yönlendirdi. Mo Yan, *Hikâye Anlatıcısı* başlıklı Nobel ödül konuşmasında da belirttiği gibi kendini bir yazardan çok bir hikâye anlatıcısı olarak görmektedir: "Ben bir hikâye anlatıcısıyım. Hikâyeler anlattığım için Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandım." Hikâye, sözlü edebiyatın anlatmalık türleri sayılan mit, destan, efsane, masal ve halk hikâyesi gibi geçişken türleri kendi potasında eriterek yeniden hikâye eder. Tekrar, sözlü kültürün olmazsa olmazıdır. Bu çalışmanın bazı bölümlerinde tekrara düştüysem bu, sözlü kültürün doğasındandır. Okuduğum onlarca ve çevirdiğim altı kitabından -üç bin üç yüz altmış sayfaya tekabül ediyor bu- yola çıkarak Mo Yan'ın kendisinin de belirttiği üzere sadece ağzından çıkan şeyleri kaleme aldığını, Tang ve Song dönemlerinden beri halk arasında hikâyeler anlatan kişilerle meslektaş olduğunu, hikâye anlatıcılarını kendi 'ata ustalar'ı saydığını ve onların başlattığı geleneği sürdürdüğünü rahatlıkla söyleyebilirim.

Sayın tez danışmanım Prof. Dr. Gürhan Kirilen'e ve tez izleme kurulumda bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Konuralp Ercilasun ve Doç. Dr. Gonca Ünal Chiang'a çalışmada karşılaştığım sorunların çözümünde bana yardımcı oldukları çok teşekkür ederim. Tez jürimde yer alan sayın Prof. Dr. A. Merthan Dünder ve Doç. Dr. Gökçen Kapusuzoğlu'na çok teşekkür ederim. Yüksek öğrenim hayatım süresince onca işinin arasında benden yardımlarını esirgemeyen Pınar Altay Yılmaz'a çok teşekkür ederim. Her zaman her yerde ve her koşulda yanımda olduğu için sevgili eşim Şeyma'ya çok teşekkür ederim.

Erdem KURTULDU, Ankara, 2026

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM.....	8
1. Sözlü Edebiyat ve/veya Halk Edebiyatı.....	8
1.1 Sözlü Edebiyatın Tanımı.....	8
1.2. Sözlü Edebiyatı Oluşturan Kavramlar ve Anlatmalık Türler.....	16
1.2.1 Mit ve Mitlerin Özellikleri.....	17
1.2.2 Destan ve Destanların Özellikleri.....	20
1.2.3 Efsane ve Efsanelerin Özellikleri.....	23
1.2.4 Masal ve Masalların Özellikleri.....	25
1.2.5 Halk Hikâyesi ve Halk Hikâyelerinin Özellikleri.....	30
1.2.5.1 Dünya Kültürlerinde Hikâye Anlatma Geleneği	33
II. BÖLÜM.....	55
2. Çin Kültüründe Hikâye Anlatma Geleneği.....	55
2.1 Xiaoshuo'nun Tanımı, Gelişimi ve Türleri.....	63
2.1.1 Xiaoshuo'nun Tanımı.....	63
2.1.2 Xiaoshuo'nun Gelişimi.....	65

2.1.3 Xiaoshuo'nun Türleri.....	68
2.1.3.1 Zhiguai, Chuanqi, Bijì, Huaben.....	68
2.1.3.1.1 Zhiguai'nin Ortaya Çıkışı.....	75
2.1.3.1.2 Altı Hanedan'ın Zhiguai Hikâyeleri.....	78
2.1.3.1.3. Zhiguai'nin İlk Önemli Eseri: Sou Shen Ji.....	78
2.1.3.1.4 Tang Chuanqi ve Song Bijì Hikâyeleri.....	84
2.1.3.1.5 Ming Huaben Hikâyeleri.....	86
2.1.3.1.6 Qing Klasik Hikâyeleri.....	100
2.2 Çin Hikâye Anlatıcılarına Dair Kayıtlar.....	106
2.2.1 Song Hikâye Anlatıcılığı.....	112
2.2.2 Shuohua'nın Türleri ve Yapısı.....	124
2.2.2.1 Xiaohuo Hikâyelerinin Temaları.....	131
2.2.3 Yuan Tiyatrosu ve Diğer Anlatı Sanatları.....	135
2.2.4 Ming Hikâye Anlatıcılığı.....	139
2.2.4.1 Pinghua.....	141
2.2.4.2 Çin Hikâye Anlatıcılığının Atası Liu Jingting.....	143
2.2.4.2.1 Liu Jingting'in Performansına Dair Bir Tanıklık.....	145
2.2.4.3 Ming Romanı.....	147
2.2.4.4 Cihua.....	152
2.2.5 Qing Hikâye Anlatıcılığı.....	154
III. BÖLÜM.....	161

3.1 Mo Yan'ın Eserlerinde Sözlü Kültür Öğeleri ve Hikâye Anlatıcılığı.....	161
3.1.1 Mo Yan'ın Hayatına Kısa Bir Bakış.....	161
3.1.2 Mo Yan ve Sözlü Kültür Ortamı.....	163
3.1.3 Kızıl Darı Tarlaları'nda Hikâye Anlatıcılığı.....	180
3.1.4 Sarımsak Baladı'nda Hikâye Anlatıcılığı.....	183
3.1.5 İçki Cumhuriyeti'nde Hikâye Anlatıcılığı.....	186
3.1.6 Hikâyelerde Hikâye Anlatıcılığı.....	189
3.1.7 İri Memeler ve Geniş Kalçalar'da Hikâye Anlatıcılığı.....	193
3.1.8 Sandalağacı Azabı'nda Hikâye Anlatıcılığı.....	200
3.1.9 Gelenekten Gelip Geleneğe Dönmek.....	209
3.1.10 Kırk Bir Havan Topu: Anlatmak Her Şeydir.....	220
3.1.11 Son Bir Geri Çekilme: Biri Anlatır Diğeri Dinler.....	222
3.2 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Sözlü Kültür Öğeleri ve Hikâye Anlatıcılığı..	239
3.2.1 Çin'e Özgü Büyülü Bir Roman.....	239
3.2.2 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nun Hikâye Anlatıcıları.....	256
3.2.3 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Bahsi Geçen Efsane ve Mitler.....	262
3.2.4 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Hikâye İçinde Hikâye Kullanımı.....	270
3.2.5 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Deyim ve Atasözü Kullanımı.....	278

3.2.6 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Lehçe Kullanımı.....	283
3.2.7 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Hikâye Anlatıcısı Üslubu.....	290
3.2.7.1 Anlatıcının Okuyucuyla Doğrudan İletişim Kurmasının Örnekleri.....	291
3.2.7.2 Anlatıcının Dinleyiciyle Doğrudan İletişim Kurmasının Örnekleri.....	304
3.2.8 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Şarkılı Hikâye Anlatıcılığının Örnekleri.....	318
SONUÇ.....	332
KAYNAKÇA.....	342
EKLER.....	368
ÖZET.....	373
ABSTRACT.....	374

KISALTMALAR

SSJ: SOU SHEN JI

SHJ: SHAN HAI JING

YTSL: YETAN SUILU

GHCA: A GENERAL HISTORY OF CHINESE ART

GİRİŞ

2012 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Mo Yan, Çin'de doğan ve Çin'de yaşamayı sürdüren ilk¹ Çinli Nobel Ödüllü yazardır. Mo Yan'ın Yaşam ve Ölüm Yorgunu Romanında Çin Hikâye Anlatıcılığı Geleneği başlıklı bu çalışmanın amacı, Nobel ödülünü "sanrısar gerçekçilikle halk hikâyelerini, tarihi ve güncel olayları birleştirme"deki² ustalığıyla kazanan Mo Yan'ın eserlerini Çin sözlü kültürü ve edebiyatında önemli bir figür olan "hikâye anlatıcısı" ve "hikâye anlatıcılığı" geleneği üzerinden inceleyerek yazarın bu sözlü gelenekten nasıl etkilendiğini ve bu geleneğin eserlerinde nasıl ve hangi öğelerle karşılık bulduğunu ortaya çıkarmaktır.

Mo Yan, *Hikâye Anlatıcısı* başlıklı Nobel ödöl konuşmasında belirttiği gibi kendini bir yazardan çok bir hikâye anlatıcısı olarak görmektedir: "Ben bir hikâye anlatıcısıyım. Hikâyeler anlattığım için Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandım."³ Nobel konuşmasında üç tane hikâye de anlatır. Mo Yan'ın hikâyeye verdiği önemden, eserlerindeki hikâye anlatıcısı tavrından, eserlerinin içine yedirdiği halk hikâyelerinden, hikâye içinde hikâye anlatmasından, "anlatan ve dinleyen"ın olduğu klasik hikâye anlatma sahnesini modern romanda yeniden kurmasından ve hikâye anlatma geleneğini bilinçli bir şekilde devralmasından hikâye ve hikâye anlatıcılığının yazarın eserlerinde ne kadar başat bir rol oynadığı kolaylıkla görülebilir. Mo Yan içinde halk hikâyelerinin, mitlerin, efsanelerin, masalların, fıkraların, şarkıların, şiirlerin, atasözlerinin, deyimlerin

¹ Gao Xingjian, ödölü kazanan (2000) ilk Çinli yazardır ancak Fransız vatandaşıdır.

² <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/facts/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

³ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/lecture/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

ve lehçe kullanımının yaygın olduğu Çin sözlü edebiyat geleneğinden çokça beslenen bir yazardır. Her kültürün uzun bir geçmişe sahip sözlü anlatım geleneğı vardır. Bu gelenekler sonraki dönemlerin yazılı edebiyatına sızarak yeni bir toprağın üzerinde türlü biçimlerde çiçek açmıştır. Mo Yan, Çin uygarlığının “mitolojiyle başlayan, öznel hayal gücüne dayanan ve klasik edebiyat dışında bırakılıp halk arasında aktarılan anlatı geleneğini devralır" (Ji, 2014: 70). Bu gelenek Altı Hanedan dönemi *zhiguai* hikâyelerini, Tang dönemi *chuanqi* hikâyelerini, Song dönemi *huaben* hikâyelerini, Yuan dönemi tiyatrolarını, Ming-Qing döneminde konuşma diliyle yazılan fantastik romanları, halk tiyatrosunu ve hikâye anlatıcılığı sanatını kapsar.

Tam da bu noktada bu çalışmanın ilk bölümünde sözlü kültür ve sözlü edebiyatı oluşturan anlatımlık türler (mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi) tanımlanıp hikâye anlatıcılığının kuramsal çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde Mo Yan’ın bilinçli bir şekilde devraldığı hikâye anlatıcılığı geleneğini anlamak için Çin hikâye anlatıcılığının tarihi, örnekleri ve bunların hem sözlü hem de yazılı edebiyat türlerine nasıl yansıdığı incelenmiştir. Üçüncü bölümdeyse Mo Yan’ın hayatı çalışmanın kapsamı çerçevesinde verilmiş ve bu çerçevede *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanı romanda bahsi geçen efsane ve mitler, hikâye içinde hikâye kullanımı, deyim ve atasözü kullanımı, lehçe kullanımı, anlatıcının okuyucuyla doğrudan iletişim kurmasının örnekleri, anlatıcının dinleyiciyle doğrudan iletişim kurmasının örnekleri ve şarkılı hikâye anlatıcılığının örnekleri üzerinden içerik analiz yöntemiyle⁴ irdelenmiştir.

⁴ İçerik analizi, “iletilerin açık olan içeriğinin nesnel ölçülebilir ve doğrulanabilir bir açıklamasını yapabilmek amacıyla kullanılmaktadır” (Fiske, 1996: 176). İçerik analizi, "sosyal gerçekliği araştıran nesnel, sistematik, tümdengelim dayalı okuma aracı olarak

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın temel amacı kendini yazardan çok hikâye anlatıcısı olarak gören Mo Yan'ın *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanını Çin "hikâye anlatıcılığı" geleneği üzerinden inceleyerek yazarın bu sözlü gelenekten nasıl etkilendiğini ve bu geleneğin romanda nasıl ve hangi öğelerle karşılık bulduğunu ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap bulmaya çalışılacaktır:

1. Çin kültüründe hikâye anlatıcılığı nasıl bir tarihsel seyir izlemiştir? Bu süreç Çin edebiyatının türlerine nasıl yansımıştır?
2. Hikâye, efsane, mit, atasözü, deyim ve lehçe, sözlü kültür öğeleri olarak *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nda nasıl ifade edilmiştir?
3. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nda hikâye anlatıcısı/anlatıcıları nasıl bir işleve sahiptir? Klasik roman ve hikâyelerdeki hikâye anlatıcısıyla arasındaki farklar nelerdir?

önceden belirlenen ölçütlere göre kavramlardan, metinlerden, sözlü veya yazılı materyallerden anlamlar çıkarmayı amaçlayan metodolojik araç ve teknikler bütünüdür" (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 21-22). Verilerde tekrar eden anlam örüntülerini bulmak için yapılan bir inceleme olan bu yöntem nitel ve nicel olmak üzere ikiye ayrılır. Nitel içerik çözümlemelerinde metnin içerisinde önemli olarak görülen temalardan bazı kategoriler oluşturulmakta ve içeriğin görünen boyutlarını değil de yüzeyde görünür olmayan temaları ortaya çıkarılmaya çalışılır. Nicel içerik analizi tekniği sıklıkla yazılı metinlerin analizinde kullanılmaktadır. Temel amacı kategoriler oluşturma esnasında belirlenen kelimelerin veya kavramların tekrar etme sıklığını tespit etmektir.

Bu sorulara verilecek yanıtlar kapsamında araştırma, *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanının bir "hikâye anlatıcılığı mekânı" haline gelmesini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Elde edilen bulgular Mo Yan'ın eserlerinde hikâye ve hikâye anlatıcılığının önemi üzerine özgün bir bakış açısı sunacaktır. Bu bağlamda araştırmanın önemi şöyle özetlenebilir:

1. Mo Yan'ın eserleri Çin'de daha çok "yerellik" ve "millilik" üzerinden, Batıda ise özellikle Nobel ödülünü sonrası yapılan büyülü gerçekçilik karşılaştırmaları ve yazarın politik görüşleri üzerinden incelenmiştir.⁵ Türkiye'de yapılan çalışmalar şöyledir: Dört yüksek lisans tezi⁶, iki makale⁷ ve çevrilmiş eserleri üzerine çeşitli gazete ve dergi yazıları. Çoğu araştırmacı, Mo Yan'ın romanlarındaki hikâye anlatıcılığı özelliklerini, sadece onun klasik roman geleneğini sürdürdüğüne dair bir kanıt olarak yüzeysel biçimde anmış, derinlemesine inceleme yapmamıştır.
2. Bu araştırmanın temel amacını oluşturan hikâye ve hikâye anlatıcılığı Eberhard'ın 1944 yılında basılan ve Türkçe çevirisini Hayrunnisa Boratav ile birlikte yaptığı *Çin Halk Hikâyeleri* adlı çalışmadan beri göz ardı edilmiş, Eberhard'tan bu yana hiç kimse tarafından çalışılmamıştır. Bu bağlamda araştırma, Türkiye'deki kısıtlı Çin edebiyatı araştırmalarında önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

⁵ Bu incelemelere çalışmanın üçüncü bölümünde ayrıntılı olarak yer verilecektir.

⁶ Gözde Karakaş (2015); Çile Maden Kalkan (2018); Erdem Kurtuldu (2021); Liu Ruolan (2025).

⁷ E. Kurtuldu, Mo Yan ve Sanrısız Gerçekçilik (2001); E. Kurtuldu, Kulaklarla Okumak: Mo Yan ve Çin Yazın Geleneği (2021).

Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Araştırmanın kapsamı Mo Yan'ın *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanıyla sınırlıdır. Roman, bu çalışmanın yukarıda anlatılan amacına yönelik sayısız örnek sunan ve temsil gücü en yüksek eserdir. Aynı zamanda Mo Yan'ın deyişiyle “gerçekten saf, gerçek anlamda Çin’e özgü bir roman”⁸ da (Mo, 2020c: 128). Mo Yan’a göre ileride sadece iki kitabı kalıcı olsa, ikisinden biri mutlaka *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* olacaktır⁹ (Mo, 2020b: 64).

Araştırma sadece bu eserle sınırlandırılmış olsa bile yazarın yazın dünyasının hikâye ve hikâye anlatıcılığı üzerine kurulduğunu göstermek amacıyla yazarın diğer roman, hikâye ve konuşmalarından da yararlanılmıştır.

⁸ Yazar bunu, 2006 yılında Lu Xun Müzesi'nde *Çin Roman Geleneği: Benim Üç Romanım* başlıklı konuşmasında söylemiştir: “*Yaşam ve Ölüm Yorgunu*’nu tamamladıktan sonra ancak cesaret edip şunu söyleyebilirim: Nihayet gerçekten saf, gerçek anlamda Çin’e özgü bir roman yazdım.”

⁹ Yazar bunu, 2008 yılında Hong Kong Baptist Üniversitesi'nin dünyada Çince yazılan en iyi romanlara verdiği Kızıl Köşkün Rüyası Ödülü'nü alırken söylemiştir: “Bir yazar hayatı boyunca birçok kitap yazabilir ama insanların gerçekten hatırlayacağı, sadece bir veya birkaçıdır. Bugüne dek on uzun roman ve yüz kadar kısa ve orta uzunlukta hikâye yazdım ama bunlardan hangisi ya da hangileri tarihin sınavına dayanıp uzun süre yaşayacak, bunu benim söylemem zor. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*, Kızıl Köşkün Rüyası Ödülü'nü aldı; bu, jüri üyelerinin benim yerime bir karar vermesi demektir. İki kitabım kalıcı olsa, onlardan biri mutlaka bu olur. Çünkü hem ödül aldı, hem de hayat deneyimlerimin en önemli kısmını harekete geçirdi.”

Walter J. Ong'un ikinci sözlü kültür ortamı diye adlandırdığı, yazılı ve elektronik kayıt tekniklerinin var olduğu ama sözlü anlatım geleneğinin de devam etmekte olduğu kültürel bir yapıda büyümüş olan Mo Yan sıklıkla şunu dile getirir: "Birçok kez anlattım, 1999'da anakaradan birkaç yazar, Tayvanlı birkaç yazarla çocukluktaki okuma deneyimlerimiz üzerine konuştuk. Tayvanlı yazarlar entelektüel ailelerden geliyordu, aile terbiyeleri iyiydi, dört beş yaşlarında okumaya başlamışlardı, beş yaşında *Kızıl Köşkün Rüyası*'nı, yedi yaşında *Jin Ping Mei*'yi okuduklarını anlatıyorlardı. Anakara yazarları ise onlarla kıyaslanamazdı bile. Biz yedi yaşımıza geldiğimizde hâlâ okula gitmemiştik, tüm gün çıplak popoyla tarlalarda balık tutup kuş avlıyorduk. Onların gözünde daha fazla değer kaybetmek istemeyip şöyle dedim hemen: 'Siz gözlerinizle okurken, biz kulaklarımızla okuyorduk ve bizim kulaklarımızla okuduklarımız, sizin gözlerinizle okuduklarınızdan çok daha zengindi. Siz çocukken gözlerinizle *Kızıl Köşkün Rüyası*, *Üç Krallık* ve *Jin Ping Mei*'yi okumuş olabilirsiniz ama biz de sonradan onların hepsini okuduk. Ama bizim o zamanlar kulaklarımızla okuduklarımızı siz hiçbir zaman telafi edemezsiniz. Biz kulaklarımızla doğanın seslerini okuduk, kuşların ötüşünü duyduk, öküzlerin böğürtüsünü duyduk, iki köpeğin kavga ederken çıkardığı sesleri duyduk, ilkbaharda kedilerin çiftleşirken çıkardıkları sesleri duyduk, nehirdeki taşkın suların çağlayarak akışını duyduk, hatta bitkilerin büyüme seslerini bile duyduk. Dahası, en önemlisi, köylülerimizin, amcalarımızın, büyüklerimizin, büyükbabamızın, büyükannemizin, babamızın, annemizin sıcak kang'ın* üstünde, üretim ekibinin ateşinin başında, envai çeşit ortamda bize dilleriyle aktardıkları birçok hikâyeyi duyduk: mitolojik efsaneler, tarihi öyküler, insan hikâyeleri, cinler-periler... Bunlar bir yazar için belki de kâğıt üzerindeki okumadan çok daha önemlidir. Çünkü yazılı olanlar başkalarının yazdıklarıdır, okuduğun şey doğrudan roman sanatına dönüşemez. Ama bizim kulaklarımızla okuduklarımız, bir yazar için son derece değerli yaratıcı

kaynaklardır. Benim *Kızıl Darı* Tarlaları romanım ve daha sonraki birçok eserim hep bu halk hikâyeleri temelinde geliştirilmiştir" (Mo, 2020d: 49-50).

I. BÖLÜM

1. Sözlü Edebiyat ve/veya Halk Edebiyatı

Bu bölümde kültürün tanımı yapılmış, sözlü ve yazılı kültürün ayrımı üzerinde durulmuş, sözlü edebiyat ve sözlü edebiyatı oluşturan anlatmalık türler mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi tanımlanıp hikâye anlatıcılığının kuramsal çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Farklı kültürlerin hikâye anlatıcılarına dair örnekler verilmiştir.

1.1 Sözlü Edebiyatın Tanımı

Türk Dil Kurumu kültürü, "tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü" diye tanımlar.¹⁰ Bir kültürün sürekliliğini sağlaması ve gelişimini sürdürebilmesi, o kültüre ait bilgi ve değerlerin nesilden nesile aktarılmasıyla mümkündür. Bu aktarım sürecinin temel aracı, insanlar arasındaki iletişimidir. İnsanlık, en eski çağlardan itibaren çeşitli yöntemlerle iletişim kurmuş, ancak yazının icadından önce sözlü iletişim en etkili ve yaygın aktarım aracı olmuştur.

Yazılı iletişimin gelişiminden önceki yaklaşık beş bin yıl boyunca, sözlü anlatım, toplumsal belleğin korunması ve insanlığın maddi-manevi mirasının aktarılması açısından hayati bir rol üstlenmiştir. İnsanlar, ritmik ve kalıplaşmış ifadelerin, ahenkli tekrarların hafızada daha kolay yer ettiğini keşfederek sözlü saklama tekniklerini

¹⁰ <https://sozluk.gov.tr/?ara=kültür> Erişim Tarihi: 01.08.2026

geliştirmiştir. Bu teknikler, günümüzde "sözlü edebiyat" veya "halk edebiyatı" olarak adlandırılan anlatı geleneğinin temelini oluşturmuştur (Çobanoğlu, 2009). Bu bağlamda edebiyat, yalnızca yazılı kültürle şekillenen metinlerden ibaret değildir. Yazılı kültür aşamasına geçişle birlikte yazılı edebiyat gelişmiş olsa da, okuryazarlığın sınırlı olduğu dönemlerde halkın büyük bir kısmı için sözlü edebiyat temel anlatım biçimi olmuştur. Yazının toplumun geniş kesimlerine ulaşmadığı dönemlerde, sözlü edebiyat, halkın kültürel mirasını koruyarak aktarmasını sağlayan en önemli araçlardan biri olmayı sürdürmüştür (Boratav, 1982a: 159).

İnsanların, yazı, matbaa ve elektronik cihazlar gibi sesi ve dolayısıyla sözü kaydetmeye ve mekâna bağlamaya yönelik teknolojiler kullanmaksızın, yüz yüze, doğrudan sese ve söze dayalı olarak iletişim kurdukları ortam "sözlü kültür ortamı" olarak tanımlanmaktadır. Sözlü kültür ortamı, kendi içinde birincil sözlü kültür ortamı ve ikincil sözlü kültür ortamı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Birincil sözlü kültür ortamı, bireylerin bilgi, duygu, düşünce ve becerileri yalnızca kendi hafızalarına ve muhataplarının zihinsel kapasitesine dayanarak depoladığı sosyo-kültürel yapıyı ifade etmektedir. Bu tür bir ortamda, kayıt teknolojilerinin bulunmaması nedeniyle, sözün yalnızca hafızada saklanabilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, hafızada kolayca korunabilecek, ezberlenmeye uygun kalıplaşmış ve ritmik ifadeler öne çıkmaktadır.

Öte yandan, ikincil sözlü kültür ortamı, yazılı ve elektronik kayıt tekniklerinin var olduğu kültürel yapıları kapsamaktadır. Bu tür ortamlarda, sözlü anlatım devam etmekle birlikte, kayıt imkânlarının varlığı bilginin saklanması ve aktarılmasını kolaylaştırmaktadır. Birincil sözlü kültür ortamında, sözün unutulmasını önlemek ve akılda kalıcılığını artırmak amacıyla belirli kalıplar, ritmik yapılar ve ahenkli tekrarlar kullanılmaktadır. Bu bağlamda, şiir, hafızada saklamayı ve aktarımı kolaylaştıran evrensel bir sözlü ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. Tarihsel süreçte, edebi geleneklerin ilk biçimleri şiir formunda ortaya çıkmıştır. Şiirsel anlatım, sözlü kültür toplumlarında akılda kalıcılığından dolayı edebiyat dışında farklı bilgi alanlarında da kullanılan bir yöntemdir. Claudwell, bu ilk örneklerin çoğunun, "şiirsel" formlarından ve biçimsellikleri yüzünden şiir sayıldığı söyler. Ong, Homeros'un Yunan kültürünün en önemli mesleklerinden olan gemiciliğin kurallarının *İlyada*'nın dizelerinin içine yerleştirdiğine dikkat çeker (Ong, 2014: 59-60). Ong'un verdiği alıntı Havelock'un araştırmasındandır. Havelock, *İlyada*'nın "Körfeze girince" diye başlayan 431. dizesi¹¹ için şöyle bir yorumda bulunur: "Düzenli işleyişteki adımların, keskin bir açıklıkla ayrıntılı biçimde dökümü yapılır. Körfeze ulaşırsınız, halatları gevşetirsiniz, direği indirirsiniz, gemiyi kıyıya yanaştırırsınız, denize delikli taşlar atarsınız, gemiyi halatlarla bağlarsınız, yükleri boşaltırsınız ve sonunda yolcuyu karaya çıkarırsınız. Sadece Khryseis'in gemisiyle değil, söz konusu koşullar altında her gemiyle bu şekilde alakadar olursunuz," (Havelock, 2015: 92-93). Konfüçyüs, *Konuşmalar*'da öğrencilerine *Şarkılar Kitabı*'nı neden çalışmadıklarını sorar, onlara kitabın yararlarını anlatır, ardından şiirlerden kuş, hayvan ve bitki isimlerinin öğrenildiğini vurgular (Konfüçyüs, 1990: 117). Şiir, Çin'de de bilgi kaynağı olarak görülür. Memuriyet sınavlarını klasik Çin şiirini ezbere bilen adaylar kazanır. Lu Xun, halk deyişlerini, gelenekleri ve halk

¹¹ Dizelerin Türkçe çevirisi için bkz: *İlyada*, Can Yayınları, 24. basım 2008. s.87.

arasında yayılan söylentileri toplayıp kayıt altına almanın Zhou Hanedanına kadar uzanan eski bir sistem olduğunu, hükümdarın bunun sayesinde halk hakkında daha çok bilgi sahibi olduğunu ve bu kayıtların gereksiz veya karmaşık diye bir kenara atılmaması gerektiğini vurgular (Lu ,2001: 3-4). Li Ji'de Göğün Oğlunun (hükümdarın) bile topraklarının durumunu kontrol etmek için sarayın dışına çıktığı, her beş yılda bir teftiş yaptığı, yüz yaşındakilerin kimler olduğunu sorup onlarla görüştüğü, halkın havalarını/geleneklerini öğrenmek için büyük müzik ustasına şiir getirmesini buyurduğu, halkın neyi sevip neyi sevmediğini öğrenmek için pazarda satılanları görmek istediği kayıtlıdır.¹² Halk arasında duydukları şarkıları kayıt altına alıp hükümdara sunan saray müzisyenlerinin düzenlediği *Şarkılar Kitabı*'nda şöyle bir dize geçer: "Eskilerin 'Kaba saba oduncuya danış' diye bir sözü vardır."¹³

Birincil sözlü kültür ortamında ortaya çıkan ilk edebi geleneklerde, söz, ezgi ve dans (ritmik ve kalıplaşmış bedensel hareketler) birbiriyle iç içe geçmiş ve bütüncül bir yapı oluşturmuştur. Bu üç unsur, birbirini tamamlayan ve sözlü aktarımı kolaylaştıran teknik işlevlere sahiptir. Özellikle ezgi ve ritmik hareketler, sözlü anlatının ezberlenmesini ve gerektiğinde hatırlanmasını kolaylaştıran önemli araçlar olarak işlev görmüştür. El ve kol hareketleri gibi stilize edilmiş jestler ile dans veya bedensel sallanma gibi ritmik hareketlerin de sözlü anlatım sürecine eşlik ettiği bilinmektedir. Ong, bu durumu Ortodoks Yahudilerin sözlü geleneğe bağlı ritüelleriyle örneklendirerek, İsrail'de Talmud'u yüksek sesle okuyan dindar bireylerin, metni seslendirdikleri esnada sürekli öne ve arkaya sallandıklarını gözlemlediğini

¹² <https://ctext.org/liji/Erişim> Tarihi: 01.08.2026

¹³ <https://ctext.org/book-of-poetry/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

aktarmaktadır (Ong, 2014: 85). Bu tür bedensel hareketlerin, sözlü aktarımın ritmini destekleyen ve hafızayı güçlendiren işlevsel bir teknik olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Çobanoğlu, şiirin yapısal özelliklerinin -hece sayısına dayalı ölçü, uzun ve kısa seslere göre düzenleme, mısraların belirli duraklara ayrılması, dörtlük veya beyit formunda oluşturulması, kafiye ve redif sistemleri gibi- birincil sözlü kültür ortamının hafızaya dayalı aktarım zorunluluğuyla doğrudan ilişkili olduğunu belirtmektedir (Çobanoğlu, 2009: 6). Bu bağlamda, sözlü kültürde üretilen metinlerin yazılı kültür ortamında üretilen sabit bir metin gibi korunamaması, sözlü edebi formların belirli kalıplara bağlı olarak şekillenmesini zorunlu kılmıştır (Ong, 2014: 49).

Yazılı bir metne sahip olan bir yazar veya şair, eseri üzerinde tekrar tekrar değişiklik yapma, ekleme veya çıkarma imkânına sahipken, sözlü kültür ortamında gerçekleştirilen şiir, hikâye veya destan anlatıları, anlatıcının yalnızca kendi hafızasına dayanarak denetleyebildiği ve icra ettiği performanslardır. Bu zorunluluk, anlatının hafızada kolayca yer edinebilmesi için atasözleri, tekerlemeler ve kahramanların niteliklerini sıralayan uzun sıfat cümleleri gibi hazır kalıpların kullanımını kaçınılmaz kılmıştır.

Bu tür kalıplaşmış düşünce formları, halk arasında yaygın olarak bilinen ve sözlü aktarımı kolaylaştıran deyişler, atasözleri ve deyimler aracılığıyla hafızaya destek

olmaktadır. Dolayısıyla, halk edebiyatına ait metinlerde işlenen temalar, biçimsel kalıplar ve anlatım yöntemleri, sözlü kültür ortamında doğmuş olmaları nedeniyle geleneksel bir yapı sergilemektedir. Bu anlatıların, halk arasında belirli formüllere dayalı olarak oluşturulması ve benzer motiflerin tekrarlanması, hafızaya dayalı aktarımın zorunluluğundan kaynaklanmaktadır¹⁴ (Çobanoğlu, 2009: 4-6).

Ong, birincil sözlü kültürde ve ilk yazılı kültürlerde, kahramanların hep üstünlük yarışına girmesini, yalnız sözlü geleneğin kavgacı yaşam biçimiyle değil, esas olarak sözlü zihin süreçleriyle açıklayabileğimizi belirtir: "Herkesin tanıdığı, önemli ve 'ağır' kişilikler ve etkileyici eylemleri kolay kolay bellekten silinmez" (Ong, 2014: 88). Kahramanın sözlü zihnin belleğinde tutunması için bir tip oluşturması gerekir. İşte bu yüzden Akhilleus hep kızgın, Odysseus hep akıllı, Nester hep bilgedir. Aynı işleyiş bugün yazıya geçirilmiş olsa da sözlü kültür ürünü olan masallarda da geçerlidir. Pamuk Prenses çok masum, üvey anne çok kötü, Rapunzel'in saçları kapatıldığı kule kadar uzundur.

Üstün boyutlu kişi ve kahramanların sözlü geleneğin kendine özgü zihin işleyişinden nasıl doğduğunu ve soluk kişiliklerin sözlü zihnin belleğinde neden tutunamadığını Mo Yan şöyle açıklar: "Onlarca yıl önce *Kızıl Darı Tarlaları*'nı yazarken şunun farkına vardım: Ders kitaplarında yazan resmî tarihe kesinlikle

¹⁴ Erhat, İlyada çevirisinin önsözünde Homeros destanlarındaki sıfatların duruma uysun veya uymasın, değişmediğini belirtir: Örneğin gemi her zaman, karaya çekilmişken bile, "tezgiden" dir, gök güpegündüz "yıldızlı"dır vs (Homeros, 2008: 68).

güvenilemeyeceği gibi halk arasında ağızdan ağza aktarılan tarihe de güven olmaz. Resmî tarihi çarpıtmanın politik bir ihtiyaç olması gibi insanların kendi tarihlerini efsaneleştirip gizemli bir hale getirmesi de insan ruhunun ihtiyacıdır. Benim gönlüm halkın efsanevi tarihi hikâyelerinden yana, onlardan beslenmeyi tercih ederim. Çünkü bir edebi eserin insanın kalbine dokunup heyecan verici olabilmesi için insanın kalbine dokunan ve heyecan verici bir hikâyeye anlatması ve bu heyecanlı hikâyeyi anlatma sürecinde kendine özgü ve sıra dışı karakterler yaratması gerekir, böyle karakterler gerçek hayatta pek bulunmaz ama babam ve diğer büyüklerimin anlattığı hikâyelerin hepsinde gırla bulunurlar. Örneğin babam bana ailemizin uzak bir akrabasının bir keresinde bir oturuşta yarım danayla elli gözleme yediğini anlatmıştı, adamın bir oturuşta bu kadar çok şey yiyebilme kapasitesi onun o sınır tanımayan fiziksel gücüyle yakından alakalıydı tabii. Babam bu adamın bir at arabasını arabayı çeken atla birlikte hiç yorulmadan tam beş kilometre taşıyabildiğini söylemişti. Ailemizin onun gibi uzaktan bir akrabası olmadığını biliyordum elbette, babam hikâyenin inandırıcılığını arttırmak için öyle söylemişti; aslında bir tür hikâyeye anlatma tekniğiydi bu. Daha sonra bu tekniği *Kızıl Darı Tarlaları* romanını yazarken ödünç aldım. *Kızıl Darı Tarlaları* şöyle açılır: ...benim bir haydudun oğlu olan babam, dedem Yu Zhan'ao'nun birliğine katılıp Japon konvoyuna pusu kurmaya gitmiş... Aslında dedem marangoz ustasıydı, babamsa tavuk bile kesemeyen naif bir çiftçidir. Romanım yayımlandıktan sonra babam çok üzüldü ve ona iftira attığımı söyledi. Ben de ona roman yazmanın aslında hikâyeye anlatmak olduğunu söyledim, uzaktan bir akrabamızın bir oturuşta yarım danayı yediğini anlatanın o olduğunu hatırlattım babama. Açıklamamı duyduktan sonra romanın ne menem bir şey olduğunu anlayan babam bir cümleyle roman sanatının gizemini çözüverdi hemen: Roman yazmak martaval okumakmış meğer!" (Mo, 2021: 42-43).

Halk edebiyatı, mitler, destanlar, masallar, efsaneler, fıkralar, halk hikâyeleri, atasözleri ve deyimler, tekerlemeler, alkışlar ve kargışlar, türküler, ninniler, maniler ve diğer geleneksel şiir türleri gibi geniş bir anlatı yelpazesine sahiptir. Bu unsurlar, bir ulusun kültürel kimliğinin ve kolektif belleğinin inşasında önemli bir rol oynar. Halk edebiyatı aracılığıyla bir toplumun değer yargıları, tarihsel süreçleri ve toplumsal dinamikleri anlaşılabilir; böylece o toplumun geçmişi, kültürel mirasıyla birlikte bütüncül bir perspektifle ortaya konulabilir (Boratav, 1982a, Boratav, 1982b; Çobanoğlu, 2009).

Halk edebiyatı, sözlü kültür ortamında anlatıcı ile dinleyici arasında yüz yüze kurulan etkileşim temelli bir iletişim biçimidir. Bu bağlamda, anlatıcı veya söyleyici, geleneksel anlatıları teatral bir performans eşliğinde aktarırken, dinleyici de anlatılanı geleneksel jest ve mimiklerle anlamlandırarak takip eder. Bu dinamik süreç, yalnızca bir hikâye aktarımını değil, aynı zamanda toplumun kültürel ve estetik değerlerine dair karşılıklı bir etkileşimi de içerir.

Anlatıcının performansı, dinleyiciler tarafından çeşitli şekillerde değerlendirilir. Anlatıcının anlatıyı etkileyici bir biçimde sunması durumunda, dinleyici beğenisini sözlü övgülerle veya maddi ödüllerle ifade edebilir. Öte yandan, anlatının zayıf bulunması hâlinde, dinleyiciler bunu geleneksel yollarla eleştirebilir. Bu durum, sözlü edebiyat geleneğinin güçlü bir sözlü eleştiri ve tenkit mekanizmasına sahip olduğunu göstermektedir (Çobanoğlu, 2009: 133).

Halk edebiyatının, bir veya birden fazla kahramanın başından geçen olayları geleneksel biçimde anlatmaya dayalı türleri, "anlatmalık türler" (narrative genres) olarak adlandırılmaktadır. Bu türlerin icracıları, anlatı sanatında uzmanlaşmış "destancı", "hikâyeci" veya "masalcı" gibi geleneksel sanatçılardır. Bu sanatçılar, genellikle usta-çırak ilişkisi içinde yetişerek sanatlarını geleneksel bağlamlarda icra ederler.

Halk edebiyatının anonim türleri arasında mitler, destanlar, efsaneler, masallar, halk hikâyeleri ve fıkralar en yaygın ve etkili anlatı türleri arasında yer almaktadır. Mitler, kesin sınırlarla belirlenmiş bir yapı sergilememekle birlikte, bir cümlelik halk inançlarından yüz binlerce mısralık destanlara kadar geniş bir anlatı yelpazesine sahiptir. Bu tür anlatılar, toplumların dünya görüşünü şekillendiren ve kolektif hafızayı besleyen önemli kültürel unsurlar arasında yer almaktadır (Çobanoğlu, 2009: 133).

1.2. Sözlü Edebiyatı Oluşturan Kavramlar ve Anlatmalık Türler

Sözlü edebiyat türlerinden bazıları anlatma etkinliğine dayalıdır. Bu türler, anlatının merkezde olduğu şiir, düzyazı veya her ikisinin birleşiminden oluşan anlatı formlarını içermektedir ve "anlatmalık türler" olarak adlandırılmaktadır.

Sözlü edebiyatın anlatmalık türleri mitler, destanlar, efsaneler, masallar, halk hikâyeleri ve fıkralar şeklinde sınıflandırılmaktadır. Ancak, bu türler kesin sınırlarla birbirinden ayrılmamış olup, çoğu zaman iç içe geçmiş bir yapıdadır. Bir anlatı, hem biçim hem de içerik açısından birden fazla türün özelliklerini bünyesinde barındırabilir (Çobanoğlu, 2009: 153). Bu durum, sözlü edebiyatın esnek ve dinamik yapısını ortaya

koymakta olup, anlatıların zamanla çeşitlenmesine ve farklı bağlamlarda yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

1.2.1 Mit ve Mitlerin Özellikleri

Mit kavramına tek ve kapsayıcı bir tanım getirmenin zorluğuna dikkat çeken Eliade (2001: 15-16), mitleri insan davranışlarına model teşkil eden, bireyin hayatına anlam ve önem kazandıran, dolayısıyla insanın kendini anlamlandırmasını sağlayan ve her zaman bir yaratılış anlatısını içeren kutsal metinler olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, mitler yalnızca evrenin, dünyanın veya belirli bir varlığın kökenini açıklamakla kalmaz, aynı zamanda bireyin varoluşunu ve toplumsal yapıları anlamlandırmasına da katkıda bulunur.

Mitler, evrenin yaratılışına dair kutsal bir anlatıyı içerir ve genellikle kâinatın, yeryüzünün ya da belirli bir varlık veya olgunun başlangıcına dair kozmik bir zaman çerçevesinde şekillenir. Bu anlatılar, bir kuş türünün, bir bitkinin, bir insan davranışının veya bir sosyal kurumun nasıl ortaya çıktığını ve kökeninin ne olduğunu açıklamaya yöneliktir. Mitler, tarihsel zamandan farklı olarak, insan deneyiminin ötesinde, kutsal bir başlangıç zamanına dayanır ve çoğunlukla bir yaratılış anlatısıyla sonuçlanır.

Mitlerin kahramanları olağanüstü tanrısal varlıklardır ve bu anlatılar, söz konusu varlıkların evrenin başlangıcında gerçekleştirdikleri yaratıcı eylemleri konu edinir. Mitler, bu tanrısal varlıkların yaratıcı güçlerini gözler önüne sererek evrenin başlangıçta

bir kaos hâlinde bulunduğunu, ancak kutsal müdahaleler sonucunda düzenli ve yaşanabilir bir hâle getirildiğini anlatır. Bu süreç, kaostan kozmosa dönüşümü simgeler ve kutsal güçlerin dünyaya yaptığı müdahaleler, evrenin fiziksel ve toplumsal düzenini inşa eden temel olaylar olarak kabul edilir.

Kutsal varlıkların bu müdahaleleri, yalnızca dünyayı ve doğayı şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda insanın temel niteliklerini, toplumsal düzeni ve evrensel kavramsallaştırmaları da belirler. Cinsiyet rolleri, toplumsal hiyerarşiler ve kültürel kimlikler gibi temel olgular, mitler aracılığıyla kutsal bir bağlama oturtularak açıklanır. Bu nedenle mitler, insan topluluklarının tarih boyunca kendi varoluşlarını anlamlandırmalarında ve kolektif kimliklerini inşa etmelerinde merkezi bir rol oynamıştır.

Mitler, bulundukları toplumlarda geçerli olan ve gerçek olduğuna inanılan inançlardır. Tarihsel olarak, mitler dini bir sistemin parçası olarak ritüeller aracılığıyla anlatılanları kelimelerle ifade etme işlevi görür. Mitler ve ritüellerin, toplumsal birlik ve beraberliği teşvik etme ve sağlama gibi önemli işlevleri olduğu düşüncesi oldukça eskidir. Mitler, bulundukları toplumda ritüel biçiminde gerçekleştirilen törenlerle anlatılır ve canlandırılır. Bir mit, anlatıldığı toplumun inanç sistemine uygundur, bu inançları şekillendiren ve yönlendiren bir rol üstlenir. Mitler, inanılması amacıyla anlatılır. Ayrıca, mitler dogmanın temelini oluşturur ve genellikle kutsal ve törenle bağlantılıdır. Mitlerin ana karakterleri insanoğlu değil, tanrısal ya da olağanüstü varlıklardır; ancak bu varlıklar, insan davranışlarını ve tutumlarını yansıtır. Mo

Yan'ın eserlerinin *Kurmacanın Keşfi* kitabında ortaya koyduğu "mitsel gerçekçilik" kavramı ışığında incelenmesini isteyen Yan Lianke, "...ister o büyük klasik mit ve efsaneleri isterse de tekrarı artık mümkün olmayan o tuhaf *zhiguai* hikâyelerini ele alalım, çağdaş yazına yol açan edebi geleneklere dönüp baktığımızda, mitsel gerçekçiliği besleyen şey bu hikâyelerin ne kadar efsanevi, tuhaf ve doğaüstü olduğu değil, efsaneden insana, tuhaftan sıradana ve kurmacadan gerçeğe nasıl ilerledikleri olmalıdır" der (Yan, 2024a: 213).

Bazı bilim insanları ise miti, bir sembol olarak değil, geçmişte yaşanmış gerçeklerin bir ifadesi olarak değerlendirirler. Bu bakış açısına göre mit, uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatım biçiminde yeniden canlandırılmasıdır. Dahası, günümüzde mitolojinin çalışma alanına dâhil olan bu anlatılar, insanlık tarihindeki gerçek ya da gerçeküstü olayları kavramlaştırma ve teorik bir yapıya kavuşturma amacının yanı sıra, sözlü kültür ortamında, henüz yazılı kayıt sistemlerinin bulunmadığı dönemlerde, bu kavramları derleyip koruyarak yeni nesillere aktaran bir tür sözlü ansiklopedik işlev de görmüşlerdir. Lévi-Strauss'a göre mitler, kuşaklar arası iletişimi ifade eder (Lévi-Strauss, 2013). Bu iletişim, asırlardır süre gelen bir süreçtir, kuşakların birbirini anlayabilmesi için bazı öğelerin tekrar tekrar vurgulanması kaçınılmazdır. Mitolojik anlatılar, nedensiz, anlamsız ve absürd gibi görünse de, her yerde yeniden şekil alır. Mit, insana evreni anlama yetisi verir ve aynı zamanda evreni anladığı illüzyonunu yaratır.

1.2.2 Destan ve Destanların Özellikleri

Sözlü edebiyatın en eski türlerinden biri olan destan, toplumların genellikle dış tehditlere ve felaketlere karşı savunmalarını sağlayan, olağanüstü özelliklere sahip kahramanların hayatlarını ve kahramanlıklarını konu alan uzun, çoğunlukla manzum ya da manzum-mensur karışımı anlatılardır. Destan denildiğinde akla genellikle kahramanlık temalı manzumeler gelir. Edward R. Haymes, bu türlerin çoğunun kahramanlık destanları olmasının nedenini, bu destanları üreten toplumların tarihi durumlarının bir yansıması olarak açıklar (Haymes, 2010: 12). Bu toplumların birçoğu, manzum eserlerinde izlerini bırakan savaşı kimlikler ve çatışmalar içinde varlık göstermiştir. Bilinen kahramanlık destanı temalarının yanı sıra, özellikle Finlandiya ve Sibirya'daki Türk toplumlarında Şamanist bir eğilim de gözlemlenmektedir.

Sözlü edebiyat türleri arasında, kronolojik sıralamada en eski kabul edilen mitlerin ardından veya hatta onlarla eş zamanlı olarak kabul edilen destanlar yer almaktadır. Mitler kutsal anlatılar olarak kabul edilirken, destanlar kutsal anlatılar değildir. Mitlerin kahramanları tanrılar, tanrıçalar ve yarı tanrılar gibi ilahi varlıklarken, destanların kahramanları insanlardır. Bu insanlar, olağanüstü özelliklere sahip olsalar dahi, yine de insandır. Mitlerdeki zaman, evrenin ya da dünyanın yaratılışı gibi kozmik bir zaman diliminde geçerken, destanlarda ise zaman tarihsel bir boyutta ele alınır. Bu özellikleriyle destanlar, mitlerden belirgin bir şekilde ayrılmaktadır.

Destanlar, ulusların yazı öncesi dönemlerinde şekillenen ve gelişen önemli edebi yapıtlar olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde destanlar, yalnızca yaradılış ve dönüşüm

olaylarına, tanrılara ve çeşitli olağanüstü varlıklara dair bilgileri değil, aynı zamanda toplumların geçmişine ilişkin anlatıları da içerir (Boratav, 1969: 38). İlk sözlü kültür ortamında oluşturulup nesilden nesile aktarılan bu metinler, sonraki dönemlerde geniş halk kitleleri tarafından gerçek kabul edilmiş ve destanlarda anlatılanlar sözlü tarih olarak algılanmıştır. Ancak, gerçekte bir tarihi olaya dayansalar dahi, destanlar sözlü kültür ortamında şekillendirilip aktarılırken birçok değişim ve evrim geçirmektedir. Kahraman isimleri ve olayların geçtiği yer adları, gerçek ve tarihsel öğeler taşıdığı için dinleyicilerde bu anlatıların gerçek olduğuna dair bir inanç uyandırır. Toplumlar, destanları kendi inançlarının ve geçmişe dair bilgilerin kaynakları olarak kabul ettiklerinden, bu anlatıları gerçekten yaşanmış olaylar olarak değerlendirirler. Bu nedenle de dinleyiciler, destanların gerçek olduğuna inanır ve onları kutsal metinler gibi kabul ederler. Ancak hiçbir destan gerçek tarihle birebir örtüşmez. Örtüştüğündeysen o bir destan değil tarihtir (Çobanoğlu, 2009: 141-142). Yeni çağlara erişilince, destancıların da, dinleyicilerin de bu tutumlarının değiştiğini söyleyen Boratav, Manasçıların destan anlatmaya başlarken destana şöyle başladığını söyler: "yarısı yalan, yarısı gerçek", ya da "çoğu yalan, çoğu gerçek" (Boratav, 1969: 39).

Destanın niteliği, yalnızca içeriğiyle değil, aynı zamanda üslup ve söyleyiş özellikleriyle de belirginleşir. Destanların sözlü geleneğin bir ürünü olduğu ve bu yolla yayıldığı düşünüldüğünde, destancıların bellek yükünü hafifletecek, olayları sırasını bozmadan ve karışıklığa düşmeden anlatmalarını kolaylaştıracak araçların kullanılması gerektiği anlaşılır. Bu araçlar, destancının dağarcığında bulunan hazır benzetmeler, övgüler, tamamlamalar, öğütler gibi kalıplar ile baş ve iç uyaklar gibi çağrışıma dayalı söz birlikleridir. Bu unsurlar, destancıya anlatısını hem süsleme hem de boşlukları

doldurma imkânı tanır. Anlatı yapısı da, yine destancının bellek çabasını hafifletmeye yönelik, bakışık söz kuruluşları biçimindedir. Bu sözlü icra geleneğinin özellikleri, yazılı destanlara da, ünlü yazarların eserlerinde bile, uzun süre taşınmıştır (Boratav 1969: 40).

Eberhard, destanın eski Türklerde ve Avrupa edebiyatında önemli bir yer tutmasına rağmen Çin'de bir gelişme göstermediğini ifade eder (Eberhard, 1990: 5). Bunu da Çin'de yüksek tabakanın kahramanlık vasfı almak istememesine ve yazının çok erken gelişmesine bağlar. Dünya çapında yaşayan destanların dinamik ve çok yönlü performans gelenekleri olduğunu fark eden akademisyenler "destan" adını giderek daha geniş bir yelpazede sözlü olarak icra edilen anlatılara da vermeye başladılar. Destana yönelik bu yeni akademik yönelim, birçok araştırmacının, bir zamanlar bazı Batılı edebiyat akademisyenlerinin destanları olmadığını iddia ettiği Çin'in, aslında geçmişte birçok farklı destan geleneğinin geliştiği ve bazılarının yaşayan gelenekler olarak hayatta kaldığı bir yer olduğunu fark etmesini sağladı. Bu farkındalık, Çin'de son elli yılda, hem büyük hem de küçük ölçekli çeviri projelerinde yer alan ve sıklıkla hükümet fonu ve lojistik destek alan çeşitli etnik grupların ve birçok folklor koleksiyoncusunun çabaları sayesinde büyüdü. Mair (1983, 1988, 1989, 2011), Bender (2003, 2006a, 2006b, 2011), Chao (2021), Børdahl (1996, 1999, 2002, 2004, 2009, 2010, 2013, 2017) gibi akademisyenler bu konuda geniş çapta çalışmalar yapmışlardır.

Çin'in destan geleneği, genel olarak iki ana kategoriye ayrılmaktadır: Kuzey ve batı sınır bölgelerinin kahramanlık destanları ile güney ve güneybatı bölgelerinin yaratılış temalı destanları. Bu gelenekler, çoğunlukla bir dizi etnik azınlık grubunun

kültürel ürünleridir. Ancak son yıllarda, Güney Çin kırsalındaki bazı Han gruplarında da yaratılış destanları ve uzun anlatı şiirlerine dair örnekler bulunmuştur. Bazı Han gruplarının uzun prosimetrik (manzum ve nesir karışımı, ölçülü nesir) performans geleneklerini destan olarak değerlendirmek için bazı gerekçeler bulunsa da, bu tür gelenekler (örneğin Suzhou tanci 弹词) Çin'de genellikle quyi ((曲艺) melodi sanatı) biçimleri olarak sınıflandırılmaktadır. Bu gelenekler, Çin hikâye anlatıcılığı bağlamında bir sonraki bölümde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

1.2.3 Efsane ve Efsanelerin Özellikleri

Efsane, gerçek olduğuna inanılan bir hikâyedir. Efsanelerin en temel özelliklerinden biri, belirli bir tarihi olayı, belirli bir kişi ve coğrafi yerle ilişkilendirerek anlatılmasıdır. Efsanede anlatılanlar doğru, gerçekten olmuş kabul edilir. Bu özellik, efsaneyi masaldan ayırır ve hikâye ile destana yakınlaştırır. Efsanelerin tarihsel bir olaya dayalı olmaları, tarihsel zamanla ilişkilendirilmeleri, onları mitlerden ayıran önemli bir özelliktir. Mitlerde, başlangıç zamanı veya kozmik zaman içindeki yaratılış olayları anlatılırken, efsaneler daha çok belirli bir tarihi olayla bağlantılıdır. Ayrıca, efsanelerdeki kahramanlar olağanüstü güçlere sahip olmalarına rağmen tanrı ya da yarı tanrı statüsünde değildirler. Bu, efsaneleri kahramanları genellikle tanrı veya yarı tanrı olan mitlerden ayıran bir diğer önemli farktır. Efsaneler, anlatıcılar ve dinleyiciler tarafından gerçek kabul edilir. Ancak bu "gerçek", ölçülebilen objektif bir gerçeklikten ziyade, anlatıcı ve dinleyicinin inancına dayanan göreceli bir gerçektir.

Efsane, kısalığı ve nesirle anlatılma biçimi nedeniyle sıklıkla masalla karıştırılabilir. Ancak, efsanelerin gerçek olduğuna inanılması, onları masallardan ayıran en temel özelliktir. Masallar, içeriği gerçek olmayan, kurgu veya yalan olarak kabul edilen bir sözlü edebiyat türüdür, oysa efsanelerde anlatılanlar gerçekten olmuş kabul edilir. Efsanenin masal ve destanla karıştırılmasını sağlayan ortak nitelik olağanüstü olayların ya da insanüstü güçlere sahip kişilerin anlatıda yer alabilmesidir. Bununla birlikte, destan ve masaldan farklı olarak, efsanede her zaman bu tür olağanüstü öğelere yer verilmesi gerekmez; bazı efsaneler olağanüstü unsurlar içermeyebilir.

Efsanelerin bir diğer özelliği, düz konuşma diliyle anlatılmaları ve herhangi bir üslûp kaygısı taşımamalarıdır. Efsanede, hazır kalıplar kullanılmaz ve genellikle kısa bir biçimde anlatılır. Bir destan parçası karmaşık ve uzun soluklu anlatı bütününden kopup kendine özgü üslûp niteliklerini, söz sanatı süslemeleri yitirince, sadece olağanüstü yönleriyle bir kişiyi ya da bir olayı bildirme göreviyle sınırlanınca efsane olur (Boratav, 1969: 40). Efsaneler, sözlü edebiyatın masal, hikâye, destan veya türkû gibi farklı türleriyle iç içe geçtiğinde, içinde bulundukları türün üslûp ve biçim özelliklerini kazanırlar. Ancak efsaneler, kendi başlarına bağımsız bir anlatı olarak da varlık gösterirler ve genellikle masal gibi sabit veya yarı sabit bir forma sahip olmayan efsaneler icra edildikleri konuşma durumuna göre biçim alırlar. Efsanelerin hacimleri, anlatılma sıklığına bağlı olarak değişebilir ve bu özellikleriyle konuşmalık türlerin (conversional genres) niteliklerini taşır. Ancak kendi başlarına bağımsız bir anlatı olarak anlatıldıkları için anlatmalık türler arasında yer alırlar. Efsaneler genel olarak bir veya birkaç motif içeren kısa bir anlatım türüdür.

Efsaneler, tematik açıdan son derece zengin bir çeşitliliğe sahiptir. İçeriklerine göre genel kabul görmüş bir sınıflandırmaya sahip olmakla birlikte, genellikle bağımsız bir tür olarak kabul edilirler. Ancak, pek çok diğer sözlü edebiyat türü gibi, efsaneler de bazen mitler ve destanlar gibi diğer anlatı türlerinin içinde de yer alabilirler. Bu özellikleri, efsanelerin sözlü edebiyatın dinamik ve değişken doğasına uyum sağladığını gösterir (Çobanoğlu, 2009: 149-154).

1.2.4 Masal ve Masalların Özellikleri

Masallar, evrensel olarak en yaygın sözlü edebiyat ürünlerinden biridir, yeryüzünde masal türüne sahip olmayan kültür yok denecek kadar azdır. Masallar, halk kültürünün özünü yansıtan anonim anlatılardır ve genellikle orijinal formlarından uzaklaşarak, yerel kültürlerin ve ortalama kültürün ihtiyaçlarına göre biçimlenirler. Her ne kadar masallar farklı coğrafyalarda çeşitlenip değişse de, dünya çapında büyük bir ortak haznede birikmiş olduklarını ve çoğu masalın birbirinin yerel versiyonları olduğunu söylemek mümkündür. Rus dilbilimci Vladimir Propp (2001), *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde, masallar arasındaki biçimsel benzerlikleri ortaya koyar. Propp'a göre, masallarda kişilerin adları ve özellikleri farklılık gösterebilirken, onların eylemleri ve işlevleri sabit kalır. İşlevlerin sınırlılığına karşın kişilerin çokluğu gibi pek çok unsurun da gösterdiği gibi, masal bir yanda olağanüstü bir çeşitlilik, öte yanda da aynı ölçüde tekdüzelik sunar. Propp, olay örgüsünü otuz bir işlevle sınırlayarak, masallarda karakterlerin değil, prototiplerin varlığını vurgular. Fantastik olaylar ya da nesneler, masalın temel öğeleri olsa da, karakterler aynı şekilde sabit kalır ve bir yanda olağanüstü bir çeşitlilik, öte yanda ise tekdüzelik barındırır (Sezer, 2010: 19).

Masal, sadece yazıya geçirilmiş kuru metinlerden ibaret değildir; masalın gerçek özü, sözlü kültür ortamında anlatıcı ile dinleyiciler arasında kurulan etkileşimde yatar. Masal, sözlü ve kültürel bir iletişim biçimidir. Aynı durum mit, destan, fıkra, halk hikâyesi ve halk şiiri türleri gibi diğer sözlü edebiyat türleri için de geçerlidir. Bu etkileşim, masalın sosyo-kültürel bağlamı ve diğer sözlü edebiyat türleriyle ilişkileri dikkate alındığında daha anlam kazanır.

Masal, mit ve ilahi varoluşu anlatan diğer türlerden farklı olarak, insanî bir varoluşu ve edebi yaratmayı anlatan ilk sözlü edebiyat türüdür. Benjamin ilk gerçek hikâye anlatıcısının masal anlatıcısı olduğunu ve öyle olmaya devam edeceğini belirtir. Ona göre, masal, insanlığın mitlerin yarattığı kâbustan kurtulma çabalarını simgeler. Masalda yer alan hayvanlar, sadece mitlerdeki tanrısal varlıkların hizmetinde değil, insanla eşit bir safta yer alır. Bu durum, doğanın insanla olan suç ortaklığını simgeler. Benjamin'e göre masal, insanlara mitolojik güçlere karşı kurnazlık ve neşeyle karşı durmanın en doğru yolunu gösterir. Bu özgürleştirici büyü, doğanın insanla olan bağıını ön plana çıkarır ve mitolojik biçimde doğayı kontrol etmek yerine, insanın doğayla birlikte hareket etmesini teşvik eder (Benjamin, 2012: 93-94).

Bu bağlamda, masalların eğitici ve özgürleştirici rolü, sadece çocuklara yönelik öğretiler sunmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişten günümüze insanlık tarihinin ilk hikâye anlatıcısı olarak, insanın hayatta kalma ve dünyayı anlamlandırma çabasında bir köprü işlevi de görür.

Masallar, sözlü edebiyatın bir parçası olarak, kendine özgü biçim ve yapısal özelliklere sahip bir türdür. Bu türün başlangıcında yer alan "formel" ifadeler veya "tekerlemeler" gibi kalıplaşmış sözler, masalların yapısını belirleyen önemli unsurlardır. Örneğin, Türkçede sıkça karşılaşılan "Bir varmış, bir yokmuş" veya "Evvel zaman içinde" gibi başlangıç ifadeleri, dinleyiciye masalın sınırlarını belirler. Bu ifadeler, dinleyiciye dolaylı olarak şunu anlatır: Bundan sonra anlatılacak her şey, bir masalın parçaları olarak anlaşılmalı ve gerçekte bir bağlantısı olmadığı kabul edilmelidir. Bu, masalları mitler, efsaneler ve destanlardan ayıran önemli bir özelliktir (Çobanoğlu, 2009: 163).

Masal, hayal ürünüdür ama bu hayal ürünü sözünü sadece olağanüstü şeyler olarak algılamamak gerekir. Masal, hem olağanüstü hem de gerçekçi bir biçimde anlattığı olayların gerçeğe yakınlık derecesi ne olursa olsun, onların hayal ürünü oldukları izlenimini veren bir anlatı türüdür. Masalı efsaneden, hikâyeden, destandan ayıran niteliklerin başında bu gelir (Boratav, 1969: 82). Masallar, bazen gerçek hayat olaylarını, mitleri veya diğer sözlü edebiyat türlerinden alınan malzemeleri, masal türüne özgü bir işleyişle, fantastik ve hayali bir gerçeklik haline getirir. Bu anlatılar, gerçek dünyadan alınan unsurların, kurgusal bir yapıya dönüştürülmesiyle ortaya çıkar. Anlatıcı, bu malzemeleri yeniden işleyerek, dinleyicinin zihninde farklı bir dünyayı tasavvur etmesini sağlar. Masal, anlatıcısının yaratıcılığını ve dil becerisini gösterdiği, gerçeklikten uzaklaştırılmış, ancak dinleyiciye güçlü bir etki bırakmayı başaran bir anlatı türüdür.

Masallar, gerçek zaman ve mekân kavramlarından bağımsız, fantastik bir dünyada geçer. İçerdikleri yer adları, örneğin Çin, Hindistan, Yemen veya İstanbul gibi gerçek coğrafyalar olsa da bu, masalın kendine özgü evrenini oluşturan bir unsurdur ve genellikle anlatının gerçeklikten uzaklaşmasına katkıda bulunur. Bu yerler, masalın bağlamında sembolik anlam taşır, ancak gerçek dünya ile doğrudan bir bağlantı kurmazlar. Aynı şekilde, zaman da belirsizdir; masallar, genellikle "bir zamanlar" ifadesiyle başlar ve zamanın ne olduğu hakkında net bir bilgi vermez. Bu belirsizlik, masalların kendine özgü yapısının önemli bir parçasıdır ve onları diğer sözlü edebiyat türlerinden, özellikle efsanelerden ayıran bir özelliktir.

Masallar genellikle kadın anlatıcılar tarafından, "masal anası", "masal ninesi" ya da "masalcı" olarak bilinen kişiler tarafından anlatılır. Bu anlatılar, çoğunlukla sözlü kültürün bir parçası olarak kalıplaşmış kurallara ve geleneklere dayalıdır. Ayrıca masallar, bazen çok uzun sürebilir ve birden fazla gece boyunca anlatılabilir, tıpkı destanlar veya halk hikâyeleri gibi. İçerdikleri dil, sade ve halk arasında yaygın olarak kullanılan bir dildir, bu da masalların halk kültürünü yansıttığı bir özelliktir.

Masallarda olağanüstü olaylar ve karakterler sıkça yer alır. İnsanlar, hayvanlar, cansız nesneler, hatta doğa unsurları bile olağanüstü güçlere sahip olabilir. Masalların içinde yer alan bu olağanüstülük, onları fantastik ve hayal gücüne dayalı bir dünyada var kılar. Ayrıca, belirli sayılar¹⁵ (3, 5, 7, 40 gibi) ve ifadeler, masalların yapısal bir

¹⁵ Çince de sayılar ve içerdikleri kültürel anlamlar için bkz: Azertürk, 2021: 125-136.

parçasıdır ve gelenekten gelen bu kalıplar, masalların tanınabilirliğini artıran unsurlardır. Bu sayılar ve ifadeler, masallara ritmik ve formel bir yapı kazandırır.

Günümüzdeki kitle iletişim araçlarının etkisiyle masal anlatma geleneği zayıflasa da, geçmişte masallar sadece çocuklara yönelik değil, her yaş grubuna hitap eden bir sözlü edebiyat türüydü. Masallar, kırsal kesimde işlerin topluca yapıldığı zamanlarda, örneğin hasat ya da tarla işleri gibi ortak çabaların yürütüldüğü anlarda, dinleyicilerin eğlenceli bir şekilde vakit geçirmeleri amacıyla anlatılırdı. Bu durum, masalların toplumsal bir işlev gördüğünü ve insanların hem eğlendiği hem de birbirleriyle iletişim kurduğu önemli anlar olduğunu gösterir.

Masal anlatıcıları, dinleyicilerin dikkatini çekmek için çeşitli teknikler kullanırlar. Anlatım sırasında ses tonlarını değiştirir, jest ve mimiklerle kahramanların hareketlerini taklit eder ve bazen ellerindeki şapka, mendil, asa ve tespih gibi nesnelerle rol yaparak anlatımını dramatize ederler. Bu tür anlatıcı performansları, masalın etkisini arttırmak ve dinleyicilere daha canlı bir şekilde aktarılmasını sağlamak için önemlidir. Dinleyicilerin, anlatıcıyı dikkatle dinlemeleri ve sessiz olmaları beklenir. Masal anlatıcısı, gürültü yapanları bazen cezalandırır, hatta onları toplantıdan çıkarır, çünkü anlatılan masalın en etkili şekilde aktarılması için sessizlik ve dikkat kritik öneme sahiptir. Böylece masallar, yalnızca bir eğlence değil, aynı zamanda bir toplumsal etkinlik olarak yerini almış, dinleyiciler arasında etkileşimi ve birlikteliği pekiştiren bir gelenek oluşturmuştur (Çobanoğlu, 2009: 161-169).

1.2.5 Halk Hikâyesi ve Halk Hikâyelerinin Özellikleri

Epik destanla modern roman arasındaki geçiş döneminde ortaya çıkmaları nedeniyle evrensel bir edebi kategori olarak “epik-romanesk” (épico-romanésque) diye de adlandırılan halk hikâyeleri, gerek konu gerekse şekil olarak hem epik eserlerin hem de modern romandaki tiplerin, karakterlerin ve olayların özelliklerini taşırlar (Çobanoğlu, 2009: 170). Halk hikâyelerinin epik destanlardan ayrıldığı önemli noktalar arasında, tarihsel olaylarla sıkı bir bağ kurma zorunluluğunun olmaması ve kahramanlık temalarından ziyade bireysel ve toplumsal ilişkiler ile aşk maceralarının öne çıkması yer alır. Halk hikâyelerinde, kahramanların toplumsal yapılar ve bireysel ilişkilerle daha fazla ilgisi vardır; toplumsal sınıflar ve bireyler arasındaki mücadeleler, destanlardaki kahramanlık ve savaş temalarından farklı olarak, daha kişisel ve içsel bir boyut taşır. Halk hikâyelerinde, epik destanlara göre olağanüstü olayların azaldığı görülür. Aynı şekilde, halk hikâyelerinde olayların ve kişilerin yaşadığımız zamanın ölçütlerine taşınması, insani gerçekçilikle örtüştürülmesine doğru bir eğilim vardır (Boratav, 2014).

Halk hikâyeleri, sözlü edebiyatın doğasına uygun olarak esnek, dinamik ve değişken bir yapı sergiler. Bu tür anlatılar, icra edildikleri sosyo-kültürel bağlamlara göre biçimlenir ve zamanla çeşitli unsurlar eklenip çıkarılabilir. Bu durum, sözlü geleneğin doğasında bulunan değişkenlik ve uyarlanabilirlik özelliğiyle açıklanabilir. Halk hikâyeleri, içlerinde halk edebiyatının çeşitli ürünlerini barındıran çok katmanlı anlatılardır. Destan motifleri, bilmece, atasözleri, halk şiirinin tüm biçimleri ve diğer sözlü anlatım türleri bu hikâyelerde sıkça görülür. Bu özellik, halk hikâyelerinin yalnızca bir anlatı türü olmaktan öte, kültürel belleğin ve kolektif hafızanın önemli bir taşıyıcısı olduğunu gösterir.

İcra ortamları, anlatıcının üslubu, dinleyici kitlesinin beklentileri gibi unsurlar halk hikâyelerinin anlatım sürecinde önemli rol oynar. Anlatıcılar, hikâyeyi anlatırken farklı sözlü anlatım türlerinden unsurları hikâyeye ekleyebilir veya gereksiz gördüklerini çıkarabilirler. Bu durum, halk hikâyelerinin katı kurallara bağlı olmayan, esnek ve sürekli değişen bir anlatı türü olduğunun göstergesidir.

Dolayısıyla halk hikâyeleri sadece belirli bir anlatı kalıbına hapsolmuş eserler değil, aksine anlatıldıkları toplumun kültürel yapısına, değerlerine ve estetik anlayışına göre değişim gösterebilen, yaşayan ve dönüşen bir sözlü edebiyat türü olarak değerlendirilmelidir. Halk hikâyelerinin doğası gereği esnek ve değişken olduğu gerçeği, onların yazılı edebiyat metinleri gibi sabitlenmesi yönündeki çabalara ters düşmektedir. Ancak, ülkemizde ve diğer pek çok ülkede yapılan derlemeler, bu hikâyeleri yazılı edebiyatın kurallarına uydurma eğilimi taşımaktadır. Derleyiciler ve yayıncılar, halk hikâyelerini yazılı edebiyat metinlerine benzetmek için redaksiyon yaparak hikâyelerin orijinal sözlü anlatım dinamiklerini bozabilmektedirler. Bu durum, halk hikâyelerinin bir yazılı eser gibi algılanmasına ve değerlendirilmesine yol açan önemli bir yanılsamayı doğurmaktadır. Oysaki halk hikâyeleri, hiçbir zaman sadece okunmak için var olan kuru metinler değildir. Modern tiyatro metinleri gibi değişmez ve sabitlenmiş bir “metin” değildirler. Halk hikâyeleri, icra edildikleri ortamda, âşıklar tarafından teatral bir şekilde, jest ve mimiklerle, doğaçlamalarla zenginleştirilerek, müzikle desteklenerek anlatılır. Yani halk hikâyesi yalnızca bir anlatı değil, aynı zamanda bir performans sanatıdır (Çobanoğlu, 2009: 140-145).

Bu anlatılar, geleneksel dinleyici kitlesinin beklentilerine göre şekillenir ve her anlatımda farklı unsurlar eklenip çıkarılabilir. Halk hikâyeleri, sözlü kültür ortamında şekillenen, anlatıcı ve dinleyicinin etkileşimiyle var olan, yaşayan bir anlatı türüdür. Onları sadece yazıya dökülmüş, sabitlenmiş metinler olarak görmek, bu dinamik ve sosyal yönlerini göz ardı etmek anlamına gelir.

Hikâye kelimesi, Arapça kökenli olup “anlatmak, nakletmek, taklit etmek” gibi anlamlara sahiptir. Türkçede sonradan ortaya çıkan “öykü” kelimesi ise Arapçadaki “taklit etmek” anlamına gelen “öykünmek” fiilinden türetilmiştir. Hikâye, olağanüstü olayları konu edinen destan türüyle benzer nitelikler taşıması nedeniyle en eski edebî türlerden biri olarak kabul edilmektedir. Ancak, geçmiş dönemlerde hem Doğu hem de Batı edebiyatlarında bağımsız bir tür olarak görülmemiş; masal, fabl, menkıbe, kıssa, fıkra ve latife gibi anlatı türleriyle iç içe değerlendirilmiştir. Bu nedenle, hikâyenin bağımsız bir tür hâline gelmesi oldukça geç bir dönemde gerçekleşmiştir.

Batı edebiyatında hikâye türü, farklı kavramlarla ifade edilmiştir. Örneğin, Fransızcada “conte” kelimesi masal anlamında, “récit” anlatım bağlamında, “histoire” ise hem tarih hem de hikâye anlamında kullanılmıştır. Bu durum, hikâyenin uzun süre farklı anlatı türleriyle iç içe geçtiğini ve kesin sınırlarla ayrılmadığını göstermektedir. Araştırmacılar, destan ve menkıbe gibi metinleri belirli ölçütler dâhilinde hikâye olarak değerlendirmiş ya da bu türlerin belirli bölümlerinin hikâye unsurları taşıdığını öne sürmüştür. Bununla birlikte, gerek klasik gerekse modern hikâye türünün halk hikâyelerinin gelişim süreci sonucunda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ayrıca,

atasözlerinin, halk şiirlerinin ve halk müziği ürünlerinin arka planında da bir anlatı formu olarak hikâyenin var olduğu kuramsal düzlemde ileri sürülmektedir (Yazıcı, 1988: 479-501). Dolayısıyla hikâye, tarihsel süreçte masal, kıssa, menkıbe gibi türlerden ayrılarak bağımsız bir edebî tür hâline gelmiş olsa da kökeninde sözlü anlatım geleneği ve halk hikâyeleri bulunmaktadır. Bu bağlamda, halk edebiyatının en temel unsurlarından biri olarak kabul edilmesi kaçınılmazdır.

1.2.5.1 Dünya Kültürlerinde Hikâye Anlatma Geleneği

Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* başlıklı makalesinde “Anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır” (Barthes, 1993: 83) diyerek anlatıların önemini ve insanlık tarihinden beri var olduğunu vurgulamıştır. Ong, en soyut sanat biçimleri dâhil, pek çok sanat biçiminin bel kemiğini oluşturan anlatının, bir bakıma bütün sözel sanat biçimlerinin en önemlisi olduğunu belirtir (Ong, 2014: 165). İçinde mitlerin, destanların, efsanelerin, masalların, fıkraların, şarkı, türkü ve şiirlerin olduğu halk hikâyeleri insanlık tarihinin en eski ve en evrensel ifade biçimlerinden biridir. Her kültürde, her dönemde insanlar farklı amaçlarla hikâyeler anlatmışlardır. Hikâye ile bilgi ve tecrübe aktarılabilir. Tarihsel olayları, gelenekleri ve hayat derslerini sonraki nesillere iletmek için hikâyeler kullanılmıştır. Özellikle sözlü kültüre sahip toplumlarda destanlar, halk hikâyeleri, masallar bu amaca hizmet etmiştir. Hikâyeler insanı eğlendirir ve iyi zaman geçirir. Hikâyeler, eğlenceli içerikleriyle toplumun sosyalleşmesine katkıda bulunur. Özellikle masallar, fıkralar, meddah hikâyeleri bu işlevi üstlenmiştir. Hikâyeler, toplumsal ve ahlaki değerleri pekiştirir. Hikâyeler

aracılığıyla toplumun ahlaki, dini ve kültürel değerleri aktarılmıştır. Nasreddin Hoca fıkraları, Keloğlan masalları, halk hikâyeleri gibi anlatılar bu türden örneklerdir. Hikâyeler kimlik ve aidiyet oluşturmaya katkıda bulunur. Bir toplumun, topluluğun ya da bireyin kimliğini şekillendirmek için hikâyeler anlatılır. Milli destanlar (*Dede Korkut*, *Manas Destanı*), halk efsaneleri bu amaca hizmet etmiştir. Hikâyeler duygu ve düşünceleri ifade etme yollarından biridir. İnsanlar sevinçlerini, korkularını, umutlarını ve hayallerini hikâyelerle anlatmışlardır. Özellikle aşk ve kahramanlık hikâyeleri, mitolojiler, edebi romanlar bu işlevi yerine getirir. Hikâyeler eğitim ve öğretimin araçlarından biridir. Hikâyeler, pedagojik bir araç olarak çocuklara ve gençlere bilgi ve beceri kazandırmak için de kullanılmıştır. Fabllar, didaktik hikâyeler, menkıbeler bu türün örnekleridir.

Hikâye anlatma geleneği insanlığın ortak hafızasının bir parçasıdır. Değişen dünya şartlarına rağmen sözlü, yazılı veya görsel olarak her dönemde farklı formlarda varlığını sürdürmüştür. Bugün bile filmler, diziler, romanlar ve dijital hikâye anlatıcılığı ile bu gelenek devam etmektedir. İnsanlar, tarih boyunca farklı kültürlerde ve zaman dilimlerinde çeşitli sebeplerle hikâyeler anlatmışlardır. Hikâye anlatımı, insanlık için her zaman hayal gücünü besleyen ve yaratıcı bir ifade biçimi olarak önemli bir yere sahip olmuştur. Batı dünyasında hikâye anlatma geleneği genellikle Homeros ile başlatılmaktadır. Yazılı kültürün henüz gelişmediği bu dönemde, *İlyada* ve *Odyseia* gibi destanları anlatan Homeros hakkında kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

Araştırmacılar, Homeros'un varlığı konusunda farklı görüşlere sahiptir. Bir görüşe göre, Homeros adında belirli bir kişinin hiç var olmadığı ve söz konusu destanların nesilden nesile farklı anlatıcılar tarafından aktararak şekillendiği öne sürülmektedir. Diğer bir görüş ise, Homeros'un gerçekten var olduğu ancak anlatılarının Peisistratos döneminde, yani kendisinden yaklaşık beş yüz yıl sonra yazıya geçirildiği yönündedir¹⁶. Eski çağlardan günümüze kadar Batı kültürünün dinsel içerikli olmayan en önemli edebî eserleri arasında kabul edilen İlyada ve Odysseia üzerindeki tartışmalar, bu bağlamda günümüzde de devam etmektedir.

Homeros destanlarının incelenmesi, dünyadaki profesyonel hikâye anlatıcıları hakkında sözlü anlatı gelenekleri üzerine yapılan araştırmalar için çok önemli bir temel oluşturmuştur. Sözlü edebiyat üzerine yapılan araştırmalar, 1930'larda Milman Parry ve Albert Lord'un çalışmalarından, özellikle de Homeros'tan bu yüzyılın Yugoslav yorumcularına kadar sözlü olarak bestelenen epik destanların klasik karşılaştırmalı çalışması olan *The Singer of Tales*'in (Lord, 1960) yayınlanmasından büyük ölçüde etkilenmiştir.

Milman Parry, öncelikle, W. Radloff'un 19. yüzyılda Türkistan ve Sibirya'da yaptığı saha çalışmaları neticesi yayınlanan Türk epik destanlarına ait malzemedan, özellikle de Radloff'un Kara-Kırgızların destanlarına dair çalışmasından (1885)

¹⁶ Daha geniş bilgi için bkz: Homeros, 2008: 9-20; Ong, 2014: 30-33; Finley, 2014, Havelock, 2015.

hareketle, kendisi ve diğer klasistlerin çalıştığı Homeros destanlarının sözlü olarak kompoze edilmiş destanlar olup olmadığını anlamasını sağlayacak karakteristik özellikleri bulabileceği yaşayan sözlü epik şiir gelenekleri olduğunu düşünür (Foley 1988: 10) ve öğrencisi Albert B. Lord ile birlikte saha araştırması yapmak üzere Türkistan'a gitmeye karar verir. Ancak devrin politik şartlarının bunu imkânsız kılması nedeniyle, benzer bir sözlü geleneğin yaşadığını öğrendiği Yugoslavya'ya gider (Foley 1992: I-III).

Milman Parry 1933'te Yugoslavya'da saha çalışmalarına başlar. Haziran 1934'ten Eylül 1935'e kadar öğrencisi ve asistanı Albert B. Lord kendisine eşlik eder. Dubrovnik'ten başlayarak eski Yugoslavya'nın Novi Pazar, Biyelo Polye, Kolaşin, Gacko, Makedonya, Stolac ve Bihaç bölgelerinde 16 ay süren bu saha araştırması esnasında hristiyanlardan (Hırvat-Sırp) derlenen destanlardan daha uzun ve "Homeros'un şiirlerine stil bakımından daha yakın oldukları için" (Foley 1988: 32) özellikle "müslümanlardan" (Boşnak-Türk) 1500'e yakın epik destan metni derlenir. Bu ilk dönem derlemelerinden elde edilen 1500 metnin hepsi ayrı ayrı destanlar değildir.¹⁷

¹⁷ Milman Parry ve ekibi tarafından derlenen bu geniş külliyat bugün Harvard Üniversitesi'ne bağlı Widener Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir. Koleksiyon, sadece Parry ve Lord'un 1933-1935 yıllarını kapsayan derleme çalışmaları esnasında kaydettiği malzemeden müteşekkil olmamakla birlikte sadece destanlardan da oluşmamaktadır. Albert Lord'un, Parry'nin ölümünün ardında 1937, 1950-51 ve 1966 tarihlerinde yaptığı geziler esnasında derlediği malzemeyi de ihtiva etmektedir. 1935 yılında Parry ve Lord'un kahramanlık destanları yanı sıra Bosna Hersek'in Gacko

Derlemelerin tamamının elektronik kayıt aletleriyle yapıldığı ve dolayısıyla dikte veya not edilen bir metin yerine doğrudan icranın, ses kayıt cihazlarıyla kaydedildiği bu saha araştırmaları dünya halkbilimi çalışmaları içinde bu yönüyle de dikkat çekici özelliklere sahiptir. Milman Parry'nin erken yaşta ve çalışmalarının henüz başında ölmesinden sonra, başlattığı çalışmalar, öğrencisi ve asistanı tarafından sürdürülür ve varılan sonuçlar onun yazmaya başladığı kitapla adlandırılarak yayınlanır.

Araştırmaların sonucunda, sözlü gelenekte uzun destan metnlerinin hafızada belli formüllerle saklanması mümkün olduğu kanıtlanmış; müzik aletlerinin/ritimlerinin de yardımıyla belirli parçaları ezberlenen metinlerin nasıl oluşturulduğu, aktarıldığı ve hatırlandığı şu şekilde formülize edilmiştir: “a) bir ana fikri anlatmak için aynı vezin ve şartlar altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük; b) tam mısra ya da yarım mısra şeklinde tekrarlanan formül benzeri yapılar; c) belirli aralıklarla devamlı kullanılan temalar (Çobanoğlu 2005: 238-260).¹⁸ 1960 yılında Lord, sözlü kalıp çözümlemesinin eski İngilizceye de (*Beowulf* destanına) uygulanabileceğini kanıtlamış; pek çok başka araştırmacı da Almanca, Fransızca, Portekizce ve başka dillerdeki Avrupa Ortaçağ sözlü ve sözlü gelenek ağırlıklı anlatılarının incelenmesinde bu yöntemden yararlanmıştır (Ong, 2014: 79).

şehrinden yapmış olduğu derlemlerde kayıt altına alınan lirik şarkılar ile Parry ve Lord tarafından çekilen 1930’lu ve 1950’li yıllara ait 750’yi aşkın fotoğraftan müteşekkil fotoğraf koleksiyonu yer almaktadır. Bkz: Aksoy, 2023: 45-54.

¹⁸ Ayrıca bkz: Çobanoğlu, 1998: 138:169.

Hikâye anlatma geleneğini sistematik bir yapı hâline getiren ve bu geleneği usta-çırak ilişkisi içinde sürdürenlerin başında, kendilerine "Homerosoğulları" anlamına gelen Homeridesler diyen bir grup gelmektedir. MÖ 6. yüzyılda Sakız Adası'nda bir okul kuran Homeridesler, zamanla tüm Yunan dünyasında büyük bir ün kazanmış ve Homeros destanlarının anlatımını tekellerine almışlardır. Bu topluluk, Homeros ile akrabalık ilişkisi kurarak, kendilerini onun oğulları ve torunları olarak tanımlamıştır.

Hikâye anlatma geleneğini sürdüren bir diğer grup ise "rhapsodoi" olarak adlandırılmıştır. Bu anlatıcılar, ellerinde "rhabdos" adı verilen bir değnekle destan anlatımı yapmaktaydılar. Öte yandan, Homeros'un destanlarında sözü edilen "aoidos"lar da hikâye anlatıcıları arasında yer almaktaydı. Ancak aoidos'lar, Homeros destanlarında adı geçen ozanlara verilen bir isimken, rhapsodoi'ler bu destanları kitlelere anlatan kişilerdi. Bu anlatıcı topluluğunda yetişen ozanlar, tıpkı diğer sözlü kültürlerde olduğu gibi, ellerinde toplumun geleneğine ve doğa koşullarına uygun bir çalgı ile mitsel ve ritüel unsurlar içeren destanları aktarmaktaydılar. Roma kültüründe ise Homeros destanlarını anlatan kişiler, soylulara eğlence ve keyif amacıyla hikâye sunmaktaydı. Örneğin, Roma aristokrasisi gösterişli sofralarda bir araya geldiklerinde, can sıkıntısını gidermek amacıyla bir hikâye anlatıcısını davet eder ve ondan İlyada'nın herhangi bir bölümünü anlatmasını talep ederdi. Antik Çağ'dan itibaren hikâye anlatma geleneğinin hem sanatsal bir anlatım biçimi hem de toplumsal bir işlev üstlendiği görülmektedir.

Orta Çağ Avrupa'sında hikâye anlatma geleneği, dönemin gezgin sanatçıları olan "minstrel"ler ve "bard"lar tarafından sürdürülmüştür. Farklı Avrupa bölgelerinde

benzer anlatıcı figürlerine rastlanmaktadır. Orta Çağ'da tiyatronun dini etkiler nedeniyle uzun bir duraklama sürecine girmesi, halkın farklı anlatı biçimlerine yönelmesine sebep olmuş, böylece tiyatronun boşluğunu teatral özellikler taşıyan hikâye anlatıcıları doldurmuştur.

İngiltere'de bu anlatıcılar bard adıyla anılmış, ayrıca jest ve mimiklerle hikâye anlatan kişilere "jester" ve "mummer" denilmiştir. Bu kişiler, toplumun değer yargılarını ve bilgi birikimini aktarmaları nedeniyle önemli görülmüş, soylular tarafından şatolarda ve saraylarda ağırlanarak anlatılarını aristokrasiye sunma imkânı bulmuşlardır. Fransa'da ise "trubadur"lar ve "truver"ler, uzun süre boyunca halk arasında popüler olmuş ve hikâye anlatıcılığında önemli bir yer edinmiştir. Bu sanatçılar, aşk ve kahramanlık hikâyelerini, mitolojik anlatıları ve efsaneleri manzum şekilde ve enstrümanlar eşliğinde icra etmişlerdir. Konuşma dilleri halkın dili olmasına rağmen, anlatıları soylu sınıf tarafından da ilgiyle takip edilmiştir. Manastırların ve aristokrasinin koruması altında olan bu anlatıcılar, Avrupa'nın en etkili hikâye anlatıcıları arasında yer almaktadır.

Roma döneminden miras kalan minstrel'ler, 11. ve 14. yüzyıllar arasında en parlak dönemlerini yaşamışlardır. Renkli kıyafetleri, özenle tıraşlanmış yüzleri, kısa kesilmiş saçları ve yanlarında taşıdıkları çalgılarıyla kentleri ve köyleri gezerek sanat icra etmişlerdir. Minstrel'ler, yeteneklerine ve rollerine göre farklı sosyal konumlara ayrılmışlardır. En üst seviyede, edebi ve müzikal yetkinliği yüksek olan, aristokratik geçmişe sahip ozanlar ve usta müzisyenler yer almıştır. İkinci seviyede, dramatik

oyunlar sergileyen sanatçılar bulunurken, üçüncü seviyede ise daha çok hüner ve gösteri sanatlarıyla ilgilenen icracılar yer almıştır.

Normanların İngiltere'yi işgal etmesiyle birlikte Anglo-Sakson kökenli hikâye anlatıcıları olan "gleeman"ler, başlangıçta gizlice sanatlarını icra etmiş, ardından uzun bir süre sahneden çekilmişlerdir. Ancak 14. yüzyılda tekrar ortaya çıkmış, bu dönemde anlatıcı ve icracı olmaktan çok, birer taklitçi ve soytarı olarak varlık göstermişlerdir.

Orta Çağ boyunca dini otoriteler ve aristokrasi tarafından değer verilen bu anlatıcılar, Aydınlanma hareketiyle birlikte tiyatronun yeniden yükselişe geçmesi sonucu gözden düşmeye başlamıştır. Toplumun sanat anlayışındaki değişim, bu sanatçıları da etkilemiş, onlar da varlıklarını sürdürebilmek adına tiyatrocuları taklit etmeye yönelmiş ve geçimlerini bu şekilde sağlamaya çalışmışlardır. Orta Çağ'da, özellikle Almancanın yaygın olarak konuşulduğu Orta Avrupa ülkelerinde, "bankelsanger" (bank ezgicileri) adı verilen gezgin hikâye anlatıcıları önemli bir yer tutmuştur. Bu anlatıcılar, genellikle bir bankın üzerine çıkarak, ellerinde büyük tablolar taşıyarak ve tekdüze bir melodi eşliğinde hikâyelerini icra etmişlerdir. Halkın yoğun olarak bulunduğu çarşı, pazar ve panayır gibi kamusal alanlarda performans sergileyen bu anlatıcılar, toplumun eğlence ve bilgilendirme ihtiyacını karşılamışlardır.

"Moritat" olarak adlandırılan bu tekdüze melodiler, hikâye anlatımına ritmik bir yapı kazandırırken, aynı zamanda anlatının dramatik etkisini artırmıştır.

Bankelsanger'lerin hikâyeleri, çoğunlukla suçlular, felaket kurbanları, cinayetler ve trajik olaylar üzerine kurgulanmıştır. Anlatılarında adalet, ahlaki dersler ve toplumun ortak değerleri vurgulanmış, böylece dinleyicilere hem eğlendirici hem de öğretici bir içerik sunulmuştur. Bu gezgin anlatıcılar, yalnızca birer sanatçı değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın taşıyıcıları olarak da görülmüş, yerel olayları ve tarihî hadiseleri şarkılar ve anlatılar aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarmışlardır (Parıltı, 2006: 47-50).

Eberhard, Çin şiirindeki balladlardan bahsederken moritata da değinir: "Bütün bu baladlarda iki tipik kişilik vardır. Birincisi; bunlar destandan çok moritata yakındırlar. Moritat terimiyle koşuk olarak ve çoğunlukla uyaklı bir biçim içinde bir olay anlatan ve buna, sonuç olarak genel, ahlaksal bir öğüt ekleyen yazınsal biçimi söylemek istiyorum. Baladlar da, genel nitelikte bir ahlak dersini, güzel bir biçim içinde vermek zorundadırlar. İkincisi: baladlar, bildiğimize göre, müzikle birlikte söylenir, oysa destan, yüksek sesle (belirli bir makamla) okunur; pek azı müziklidir. Bu konuda da baladlar moritalara yakınlık gösterirler. Çin'de, baladların, kuzey budunlarının tarihte bir rol oynadıkları, Çin topraklarında kendi soperlarını kurdukları ve kuzey Çin'de egemen oldukları zamanlarda ortaya çıkması ilginçtir. Kuzey budunlarının Çin tarihinde rol oynamadıkları dönemlerde (T'ang döneminin ortası) baladlar da ortadan yitiyor. Elimde baladların kuzey kavimlerinin etkisiyle oluştuğuna ilişkin kanıtlarım yoktur, ama bunu olanaksız da saymıyorum. Moritat, görüldüğü her yerde olduğu gibi Çin'de de toplumun aşağı tabakalarının yazınsal biçimidir. Bu kimliğini koruyarak kısmen bugüne dek yaşamıştır. Bu koşuk biçimi, alçakgönüllüdür, az işlenmiştir. Bir sanat yapıtı olmak savında da değildir. (Destanda ise bu sav kesinlikle vardır). Bir tek olayı ve çoğu kez oldukça yakın bir zamanda geçmiş olan bir olayı anlatır. Moritatın tipik bir özelliği,

ömrünün kısa olmasıdır. Bu türlü yapıtlar, yerlerini hep başka yeni benzerlerine bırakır ve yitip giderler" (Eberhard, 1990: 6-7).

Kızılderililer, sözlü kültürün en güçlü şekilde yaşadığı topluluklardan biri olarak, oldukça köklü ve özgün bir hikâye anlatma geleneğine sahiptirler. Ancak bu gelenek, sömürgecilik sürecinde baskı altına alınmış ve Kızılderili toplumlarının büyük ölçüde yok edilmesiyle birlikte ciddi bir kayba uğramıştır. Kızılderili inancına göre, hikâye duymadan büyüyen çocukların karakter gelişimi olumsuz etkilenebilir ve bu durum onların erdemli bireyler olarak yetişmelerini engelleyebilir. Bu anlayış doğrultusunda, hikâye anlatımı yalnızca bir eğlence aracı olarak görülmemiş, aynı zamanda eğitsel ve ahlaki bir misyon üstlenmiştir.

Kızılderili anlatı geleneği, diğer sözlü kültürlerde olduğu gibi tarih, mitoloji ve toplumun kendine özgü inanç sistemlerini içinde barındırır. Son derece zengin bir sözlü kültüre sahip olmalarına rağmen, Kızılderili anlatıları yazılı kaynaklara dayanmadığı gerekçesiyle uzun yıllar boyunca akademik çevreler tarafından göz ardı edilmiştir. Oysa bu toplumlar, gelenek, görenek ve inançlarını mitolojik unsurlarla harmanlamış, mizah öğeleriyle beslemiş ve bu anlatıları tarihsel kodlarla donatarak gelecek kuşaklara aktarmıştır. Hikâyelerin hafızada kalıcılığını sağlayan en önemli unsurlardan biri de bu mitsel ve sembolik anlatım geleneğidir.

Kızılderili toplumlarında yazılı bir edebiyat ihtiyacı duyulmamış, bunun yerine yetenekli kabile üyeleri sözlü anlatımları aracılığıyla toplumsal belleği korumuşlardır. Hikâye anlatıcıları, bireysel yaşam deneyimlerini de anlatılarına dâhil ederek hem kişisel hem de toplumsal bir paylaşım ortamı yaratmışlardır. Bu süreç yalnızca bilginin aktarımına değil, aynı zamanda dinleyicilere haz ve huzur vermeye de hizmet etmiştir. Kızılderili hikâyeleri çoğunlukla günlük yaşam olaylarını doğaüstü unsurlarla harmanlamış, tarihsel bilgiyi ve etik mesajları dramatik veya mizahi bir çerçevede sunmuştur. Anlatıcılar, bu yönleriyle tarihçiye benzer bir işlev üstlenmiş, her anlatının belirli bir mesaj içermesine özen göstermiştir.

Kızılderili kültüründe hikâye anlatımı, yalnızca bireysel bir eylem değil, aynı zamanda topluluk bilincini güçlendiren bir iletişim biçimi olarak görülmüştür. Anlatıcı ile dinleyici arasında kurulan bu köprü, topluluğun ortak değerler etrafında bir araya gelmesini sağlamış, bireylerin kendilerini yalnızca bireysel varlıklar olarak değil, büyük bir ailenin parçası olarak görmelerine yardımcı olmuştur. Bu bağlamda, büyükanneler kutsal yaratılış hikâyeleri aracılığıyla geçmişi günümüze taşıırken, çocuklar ile yaşlı bireyler arasında güçlü bir bağ oluşturulmuştur. Kuşaklar arası bağlantıyı pekiştirmek amacıyla çocuklara "küçük büyükanne" ya da "küçük büyükbaba" gibi unvanlar verilmiş, böylece nesiller arasındaki mesafe sembolik bir biçimde kapatılmaya çalışılmıştır.

Kızılderili toplumunda hikâye anlatıcılığında kadınların belirgin bir rolü olduğu dikkat çekmektedir. Kültürel belleğin korunması ve toplumsal değerlerin aktarılması

sürecinde kadınlar, etkin bir şekilde yer almış, anlatı geleneğinin taşıyıcıları ve aktarıcıları olmuşlardır. Bu durum, birçok sözlü kültürde erkeklerin egemen olduğu hikâye anlatıcılığı geleneğinden farklı olarak, Kızılderili kültüründe kadınların bu süreci yönlendirdiğini ortaya koymaktadır. Kadınlar, yalnızca hikâye anlatıcısı değil, aynı zamanda bireyleri hayata hazırlayan, toplumun kültürel yapısını şekillendiren ve sürdüren birer aktarıcı konumunda olmuşlardır (Erdoes & Ortiz, 2006: 5-10).

Doğu toplumları, yazılı kültüre geçtikten sonra dahi sözlü kültürün etkisini uzun süre muhafaza etmişlerdir. Batı dünyasında hikâye anlatma geleneği modernleşme süreciyle birlikte büyük ölçüde kaybolmuşken, bazı Doğu toplumlarında bu gelenek, sınırlı da olsa varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Doğu’da hikâye anlatıcılarına her zaman büyük bir değer atfedilmiş, bu gelenek toplumsal hafızanın korunmasında ve kültürel aktarımda önemli bir rol oynamıştır.

Dengbejler üzerine çalıştığı *Dengbejler: Sözü’n Yazgısı* adlı kitabında sözlü kültürün Doğuda Batıdakinden çok daha uzun bir süre etkili olduğunu vurgulayan Abidin Parıltı’ya göre bunda yazının yaygınlaşmasının gecikmesi dışında kültürel alışkanlıkların da etkisi vardır. Geniş bir alana yayılmış Kürt coğrafyasında, sosyolojik renklilik beraberinde kültürel renkliliği de getirir. Bu coğrafyada sözlü kültürün bir uzantısı olarak zaten ağırlığını duyuran dengbejler, sosyo-kültürel yapı içinde farklı yöntem ve içeriklerle var olmuştur. Dengbejler, pek çok kaynaktan yararlanıp sözlü kültürün destan, efsane, masal vb. öğelerini yansıtarak kendi hikâye ve anlatılarını ortaya çıkartırlar (Parıltı, 2006: 23).

Doğu Asya'da hikâye anlatıcılığı, kitleler içinde önemli bir yer tutmuş ve bu gelenek özellikle Hindistan'da köklü bir geçmişe sahip olmuştur. Masalın kökenine dair araştırmaların merkezinde yer alan Hindistan'da, kutsal metinler olarak kabul edilen Veda'lar, M.Ö. 1500-900 yılları arasında herhangi bir yazılı kaynağa bağlı kalmaksızın sözlü olarak ezberlenmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Yaklaşık bin yıl boyunca bu kutsal bilgiler, halkın gelenekleriyle iç içe geçerek daha geniş bir anlatı sistemine dönüşmüştür. Veda'ların aktarım sürecinde Brahman öğretmenler ve onların öğrencileri temel bir rol üstlenmiştir. Bu kutsal metinleri bir ritüel çerçevesinde ezberleyen ve öğretilerini disiplinli bir şekilde sonraki nesillere aktaran bu kişiler, sözlü kültürün sürdürülebilirliğini sağlamışlardır. Günümüzde bile Hindistan'da 'harikatha' adı verilen hikâye anlatıcıları varlıklarını sürdürmekte ve bu kadim geleneği devam ettirmektedirler.

Japon kültüründe ise hikâye anlatıcılığı, müzikle iç içe geçmiş bir formda varlığını sürdürmüştür. Özellikle "Heike ozanları" olarak bilinen anlatıcılar, söz ve müziği bir arada kullanarak hikâyelerini aktarmışlardır. Bu anlatılar kimi zaman tamamen sözlü olarak, kimi zaman ise yalnızca çalgılı müzik eşliğinde icra edilmiştir. Ong'un belirttiği üzere günümüzde bu ozanlardan yalnızca birkaçı kalmış olsa da bu geleneğin izleri hâlâ sürmektedir. Heike ozanları, sıkı bir disiplin içinde çıraklık eğitimi almış ve çoğunlukla ezbere dayalı anlatım yöntemleri kullanmışlardır. Ancak zaman içinde arkaikleşmiş kelimeler içeren bu anlatılar, günümüz hikâye anlatıcıları tarafından bile tam anlamıyla kavranamayan dilsel unsurlar barındırmaktadır. Bu durum, Japon sözlü kültürünün zaman içinde nasıl dönüşüme uğradığını ve modern anlatı pratiklerinden nasıl ayrıştığını göstermesi açısından dikkate değerdir (Ong, 2014: 81-82).

Malezya'da, Hint masal geleneğinin etkisiyle şekillenmiş kısa hayvan hikâyeleri, efsaneler ve fıkralar anlatan hikâye anlatıcıları bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, "halk romansları" olarak adlandırılan anlatıları aktaran kişiler de mevcuttur. Gündelik konuşma diliyle icra edilen bu anlatılar, genellikle karşılıksız paylaşılırken, bu geleneği profesyonel bir meslek olarak benimseyen anlatıcılar, kendilerine özgü bir üslup geliştirerek hikâyelerine belirli bir ücret karşılığında hayat vermişlerdir.

Kore'de hikâye anlatıcıları, belirgin teatral unsurlar taşıyan performanslar sergilemektedir. Anlatıcı, hikâyedeki karakterleri doğrudan canlandırarak anlatıyı sahneye taşır. Hikâyenin tüm unsurlarını tek başına üstlenen anlatıcı, karakterler arasındaki etkileşimleri dramatik bir anlatımla sunar. Benzer bir anlatı geleneği Çin'de de görülmektedir. Şarkı ve müzik içermeyen çoğu hikâye anlatma türü yalnızca bir kişi tarafından (yi ren yi kou 一人一口) icra edilir, ancak müzik eşliğinde olan ve “hikâye anlatma ve şarkı söyleme” (shuochang 说唱) olarak adlandırılan türler genellikle iki ya da üç kişi tarafından icra edilir. Çinli hikâye anlatıcılarının sahnede kullandıkları gereçler az ve sadedir. Anlatıcı hiçbir aksesuar olmadan da performans sergileyebilir, ancak genellikle şu gereçler kullanılır:¹⁹

Hikâye anlatma sahnesi (shutai 书台), ahşap masası olan küçük bir platformdur. Anlatıcının performans sırasında oturduğu sandalye (yi 椅) normalden biraz yüksektir,

¹⁹ http://www.shuoshu.org/Chinese_Storytelling/Elements_of_performance/5-stageproperties.shtml Erişim Tarihi: 01.08.2026

böylece anlatıcı rahat hareket edebilir ve seyirciler onu daha iyi görebilir. Üzerinde altın işlemeli Çince imler bulunan, genellikle kırmızı kadifeden yapılmış ve masanın önünden aşağıya doğru sarkan bir masa örtüsü (zhuowei 桌围) ve çaydanlık (chahu 茶壺) vardır. Anlatıcıların malzeme listesinde fincandan özellikle söz edilmez ancak masada her zaman bir fincan bulunur. Çaydanlık ise günümüzde daha seyrek bulunur.

Tokmak, “uyandırma tahtası” (xingmu (醒木 ya da xiangmu 响木) olarak adlandırılır. Bu terim, tokmağın performansın başında kullanılma biçimine gönderme yapar: anlatıcının ilk eylemi masaya tokmak ile vurup seyircileri sakinleştirmek, dikkatlerini toplamak ve konuşmayı bırakmalarını sağlamaktır. Performans sırasında anlatıcı önemli bir bölümü vurgulamak ya da olaylardaki bir dönüm noktasını belirtmek istediğinde de tokmakla masaya vurur.

Mendil ve yelpaze (shoupa he shanzi 手帕和扇子) performans sırasında sahne aksesuarı olarak kullanılır. Kapalı yelpaze kılıç, mızrak, yemek çubuğu ve merdaneyi, açık yelpaze ise tepsi, duvar vb. temsil eder. Ayrıca mendil, mektup, kitap gibi nesneleri de temsil edebilir. Bu eşyalar hâlen kullanılmaktadır. Geleneksel anlatıcılar iki gereç daha sayar: ilk turun ardından seyirciden para toplamak için kullanılan büyük kâse (dawan 大碗), 1920’lerde para sepetiyle, daha sonra bilet sistemiyle değiştirilmiştir. Son geleneksel gereç yalnızca Yangzhou şarkılı hikâye anlatıcılığı xianci (弦词) için kullanılan ve üç telli bir çalgı olan sanxian (三弦) idir. Bu aksesuarların içinde sadece

tokmak özel bir aksesuardır, mendil, yelpaze ve çay fincanı gibi aksesuarlar günlük kullanım eşyalarıdır. Mendil ve yelpaze zaman zaman anlatılan hikâyedeki nesneleri temsil etmek için kullanılır ama aynı zamanda günlük amaçlarla da kullanılır: yüz silmek ya da sıcak olduğunda serinlemek için. Kış aylarında yaşlı anlatıcılar yelpaze kullanmaz ama genç nesilden bazıları mevsim ne olursa olsun yelpazeyi el altında bulundurmaya sever. Hikâye anlatımında, coğrafyanın sembolik bir unsuru olan yelpaze önemli bir aksesuar olarak kullanılır. Anlatıcılar, yelpazeyi kullanarak kavgaları, üzüntüleri ve sevinçleri ifade eder, böylece anlatının duygusal boyutunu güçlendirirler. Çin’de hikâye anlatımında göstergeler büyük bir öneme sahiptir ve anlatıcının ustalığı, bu göstergeleri ne denli etkili kullandığıyla ölçülmektedir.

Asya'nın kadim sözlü kültür geleneklerinden birine sahip olan Tibet'te de hikâye anlatıcılığı özel bir yer tutmaktadır. Tibet'in yerel anlatı geleneğinden beslenen hikâye anlatıcıları, hayvan kılından örülmüş beş köşeli maskeler takarak performans sergilerler ve bu anlatıcılara "avcı" adı verilir. Tibetli anlatıcılar, sadece hikâyeleri aktarmakla kalmaz, aynı zamanda ritüelistik bir anlatım biçimi geliştirerek dinleyicilerini büyüleyici bir sözlü geleneğin içine çekerler.

Orta Asya kavimleri arasında hikâye anlatma geleneği, kutsal bir çerçevede değerlendirilmiştir. Bu geleneğin başlıca temsilcileri şamanlardır. Şamanizm, özellikle Sibirya ve Orta Asya'ya özgü bir inanç sistemi olup kelime kökeni Tunguzca "şaman" (büyücü, kâhin) sözcüğüne dayanmaktadır. Altay Türkleri bu kelimeye "kam", Kırgızlar ve Kazaklar ise "baksı" derler. Şamanlık, genellikle babadan oğula geçen bir

gelenektir²⁰. Uzun ve sert Sibiry gecelerinde, şamanlar yalnızca dini ritüelleri yerine getirmekle kalmaz, aynı zamanda ses ve hareketleri kullanıp hikâyeler anlatarak toplulukları eğlendirirlerdi de.

Tunguzlar arasında, dini ve epik anlatım görevini üstlenen, kahramanlık öykülerini, mistik masalları ve destanları aktaran "gılyak" adlı şamanların varlığı tespit edilmiştir. Sovyetler Birliği'nin kurulmasından önce Kırgızlar, hikâye anlatıcılarına "jomokçu" derlerdi. Bu kelime, "kahramanlık destanı" anlamına gelen "jomok" veya "comok" sözcüğünden türetilmiştir. Ancak Sovyetler döneminde, Kırgızların en önemli destanı *Manas*'ı anlatan kişilere özel bir unvan verilerek "Manasçı" denmeye başlanmıştır. Bu, Türklerin en özgün hikâye anlatma geleneklerinden biri olarak kabul edilir.

Anadolu'ya gelmeden ve İslamiyet'i kabul etmeden önce göçebe bir toplum olarak yaşayan Türklerde hikâyeleri ezgiler eşliğinde anlatan kişilere "ozan" denirdi. Ozanlar, İslam öncesi dönemde, sözlü kültürün kutsallığına bağlı olarak, yalnızca bir hikâye anlatıcı değil, kutsanmış kişiler olarak görülmüşlerdir. 16. yüzyıla kadar, ozanlar göçebe bir yaşam tarzıyla kopuz çalarak destanlarını anlatırlardı. Ancak göçebelikten yerleşik hayata geçişle birlikte, şehirleşmenin artması ve yeni toplumsal yapılar oluşması nedeniyle, ozanların yerini daha çok "âşık" adı verilen sanatçılar aldı. Âşıklar,

²⁰ Şaman ve şamanizmle ilgili daha geniş bilgi için bkz: Eliade,1999.

toplumun gündelik hayatına dair hikâyeleri konu edinmiş, müzikal açıdan daha belirgin bir tarz geliştirmiş ve şiirler de söylemişlerdir.

Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u fethetmesiyle birlikte, Arap kültürünün etkisi daha da belirgin hale gelmiş ve bu dönemde meddahlar ortaya çıkmıştır. Meddahlık, Arap kökenli bir hikâye anlatıcılığı geleneğinden uyarlanarak, çeşitli taklitlerle ve övgü dolu sözlerle bir topluluğa hikâye anlatma sanatı olarak şekillenmiştir. Meddahlar, hem Osmanlı sarayında hem de halk arasında önemli bir anlatıcı figürü olarak varlık göstermişlerdir. Boratav meddahlık üzerine şunları söyler: "Meddah hikâyelerinin, türün tarihî gelişimi boyunca, daha çeşitli görünüşleri olmuşsa da, son gelişim aşamasında sözlü halk geleneğinde kazandıkları nitelikler göz önünde tutularak onları «gerçekçi halk hikâyeleri» diye tanımlamak yerinde olur. Bu 'gerçekçi' sözüyle iki niteliği belirtmek istiyoruz: 1) Hikâyeler olağanüstü öğelerden armmıştır: devler, periler, ejderhalar, v.b. gibi tabiat-dışı yaratıklara, insan-üstü güçleri olan kahramanlara ve onların menkabelerdeki kerâmetlerine, ya da destanlarda olduğu üzere, olağan insan gücünün sınırlarını aşan eylemlerine meddah hikâyelerinde yer verilmez olmuştur; 2) bunun bir sonucu olarak da meddah salt şiir diliyle ya da şiirle katışık nesir diliyle değil, düz sözle, düpedüz konuşma diliyle anlatır; yerine göre taklitlere de girişerek, gerçeklik çabasını son sınırına götürmeye yönelir... Meddah, konularını hikâye kitaplarından, sözlü halk masallarından aldığı gibi, özellikle büyük şehirlerin günlük hayatiyle ilgili çeşitli olaylardan da esinlenir; kişileri ideal kahramanlar değil, toplum içinde her gün rastlanan insanlardır. Hikâyeci-meddah, anlatının mihverindeki eylemi, eğlendirici, oyalayıcı ve biteviyelikten kurtulmuş renklendirici öğelerle, çoğu kez temel eylemle ilgisiz, ikinci derecede kişiler, olaylar, fıkralar ve şakalarla genişletip

şışirir... Türkölü halk hikâyelerinin, âşık hikâyecilerin aracılığı ile köy çevrelerine kadar yayılmasına karşılık, meddah hikâyeleri şehirlerde oluşmuş, tutunmuş ve gelişmiştir; dinleyicilerini esnaf, tüccar, memur çevrelerinde, sarayda ve zengin konaklarında bulmuştur... Birçok hikâyeler konularını İstanbul'un günlük hayatından alırlar. Meddahların anlatılarında düz konuşma diline özgü yapı ve kelime öğeleriyle yan yana - hele kalıplaşmış giriş, tasvir, benzetme v.b. anlatım gereçlerinde- okumuşluk özentileri göze çarpar... Meddah hikâyeleri en çok yetişkin erkek dinleyicilere seslenen bir anlatı türü idi; büyük konaklarda, özellikle uzun kış gecelerinde tertiplenen sohbetlerde, orta sınıf halk için de kahvelerde, en sürekli olarak ramazan gecelerinde anlatılırdı" (Boratav, 1969: 72-73).

Meddahın sanatını icra ederken kullandığı iki aracı vardır: bunlardan biri, omzuna attığı veya boynuna doladığı mendili, diğeri de sopasıdır. Meddah sopasını yere vurarak oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek gibi çeşitli sesler çıkarmada kullandığı gibi onu yerine göre saz, tüfek ve süpürge gibi çeşitli araçların yerine de kullanır. Mendil de meddahın anlattığına bağlı olarak başörtüsü ya da şapka yerine kullanılarak meddahın işine yarar (Çobanoğlu, 2009: 220).

Araplar, İslamiyet öncesinde çadırlarında ve ateşin etrafına toplanarak hikâye anlatıcılarından hikâyeler dinlerlerdi. Bu dönemde anlatılan hikâyeler arasında özellikle *Binbir Gece Masalları* ve *Kelile ile Dimne* öne çıkıyordu. Bu hikâyelere bazen hurafeler veya gerçektışı masallar da dâhil olurdu. Bu tür hikâyeleri anlatan kişilere ise 'hakavati'

denirdi. Hakavatiler, halkın eğlencesini sağlarken aynı zamanda toplumsal değerler ve bilgi aktarımı da yaparlardı.

Özdemir Nutku, Macar Türkolog Kunoş'u referans göstererek, taklit sanatının ve kıssa anlatıcılığının özellikle Kureyş'te yaygın olduğunu belirtir (Nutku, 1997: 7). Buradan çıkan mukallitler (taklitçiler) ise, hem eğlenceli hem de öğretici hikâyelerle kitleleri etkilemişlerdir. İslamiyet sonrası dönemde, Araplarda peygamber kıssaları ve evliya menkıbeleri gibi dini hikâyeler daha fazla önem kazanmış ve bu hikâyeleri halkla paylaşan kişilere 'kass' veya 'kassas' denilmiştir. Kassas'lar, halkı dini anlamda eğitmek ve peygamberlerin hayatlarından dersler vermek amacıyla hikâye anlatmışlardır. Bu anlatılar, Budist rahiplerin anlattığı hikâyelerin Budizm'in Çin'de yerleşmesinde önemli bir araç olması gibi İslam'ın topluma derinlemesine yerleşmesinde önemli bir araç olmuştur.

Anadolu'daki hikâye anlatma geleneği konusunda ilk kapsamlı eser verenlerden birisi olan Prof. Dr. Fuad Köprülü de Araplardaki İslamiyet öncesi ve sonrası hikâye anlatma geleneğini bize şöyle aktarır: "Arapların İslamiyet'ten önceki hayatları tedkik edilecek olursa, Bedevilik âleminde şairlerin aynı zamanda 'kussas' vazifesini de yaptıkları pek iyi anlaşılır; ma'mafih bunların dışında, Bedevilere Yemen, Musevi, Acem an'aneleri kalıntılarını anlatan bir takım adamlar da yok değildi. Nitekim eldeki vesikalar, Halife Ömer'den üç batın sonra 'kussas' ünvanı altında bir takım sokak hikâyecilerinin var olduğunu bildiriyor. Bunlar, halkın hoşuna gitmek için bilhassa Kur'an mevzuatını alarak, kendi zevk ve heveslerine göre ona Yemen ve Musevi

an'anelerini karıştırıyorlardı. İşte bu suretle, İslamiyet'ten sonra eski 'cahilliye' mevzularına dini birçok menkabe eklendiği gibi İran ve Hind ile temastan sonra -*Binbir Gece Hikâyeleri*'ndeki gibi- Hind ve İran menkabeleri de geçti. Artık muhtelif temaslar ve bir dâhili tekamül neticesi olarak bir kat daha genişlemiş olan Arap edebiyatı, bir taraftan hükümdar saraylarına mahsus 'makame'leri vücuda getirirken, halk da daha basit dini kahramanlık hikâyelerini, Binbir Gece mevzularını dinlemekle iktifa ediyor ve mesela Ali, Hamza gibi İslam kahramanlarının yanında, milli Arap ve Acem kahramanlarının hatırasını da unutmuyordu. Arap harsının yayılmış olduğu memleketlerde, Şimali Afrika, Suriye, Irak sahalarında bu mevzular hala halk arasında lezzetle okunmaktadır" (Köprülü, 1966: 363-364).

İran'da, köyleri ve kentleri gezerek hikâyelerini ezgiler eşliğinde anlatan anlatıcılara 'nakkal' denirdi. Nakkal'lar, hikâyelerini anlatırken Sadi'nin *Bostan*'ından da ezbere parçalar okurlar, böylece kültürel değerleri aktarırken aynı zamanda halkı da eğlendirirlerdi. Bunun yanı sıra, peygamber kıssalarını anlatan kişilere 'kıssa-han' denir, Firdevsi'nin *Şehname*'sinden parçalar aktaranlara ise 'şehname-han' denilirdi. Nakkallar, hikâyelerini genellikle saraylarda ve halk toplantılarında dile getirirlerdi. Firdevsi'nin *Şehname*'sinin yazılmasının ardından, bu epik destanı anlatan birçok şehname-han ortaya çıkmıştır. Meydanlarda etrafına toplanan insanlara bu destandan parçalar okuyanlar, gittikçe çoğalmış ve halk arasında oldukça rağbet görmüşlerdir. Özellikle okuma yazma bilen kişiler, saraylarda hikâyelerini icra ederek kültürel mirası yaşatmışlar ve toplumda önemli bir yer edinmişlerdir. Bu gelenek, sözlü kültürün önemli bir parçası olarak devam etmiştir (Nutku, 1997: 1-10; Parıltı, 2006: 50-57).

Bu bölümde araştırmanın ana eksenini oluşturan sözlü kültürün tanımı yapılmış, sözlü kültür ortamında, sözün unutulmasını önlemek ve akılda kalıcılığını artırmak amacıyla belirli kalıplar, ritmik yapılar ve ahenkli tekrarların kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda şiir ve şarkının hafızada saklamayı ve aktarımı kolaylaştıran en erken sözlü ifade biçimi olarak öne çıktığı saptanmış, halk arasında yaygın olarak bilinen ve sözlü aktarımı kolaylaştıran deyişler, atasözleri ve deyimlerin hafızaya destek olduğu ve sözlü edebiyatı oluşturan anlatımlık türlerde (mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi) işlenen tema, biçimsel kalıp ve anlatım yöntemlerinin sözlü kültür ortamında doğmuş olmaları nedeniyle geleneksel bir yapı sergilediği ortaya çıkmıştır. Bu geleneksel yapının taşıyıcıları, anlattıkları türe ve anlattıkları kültüre göre farklı isimlerle adlandırılırsalar da hikâye anlatıcılarıdır.

II. BÖLÜM

2. Çin Kültüründe Hikâye Anlatma Geleneği

Bu bölümde Mo Yan'ın bilinçli bir şekilde devraldığı hikâye anlatıcılığı geleneğini anlamak için Çin hikâye anlatıcılığının tarihi gelişimi, ilk örnekleri, türleri ve bunların hem sözlü hem de yazılı edebiyat türlerine nasıl yansıdığı kronolojik bir sırayla incelenmiştir. Bu bağlamda ilgili bölümde hikâye anlatma ve dinlemenin önemi üzerine kısa bir giriş yapıldıktan sonra Çin'de roman ve hikâye gibi düzyazı/nesir/kurmaca eserleri işaret eden *xiaohuo* terimi ve *xiaoshuo*'nun türleri olan *zhiguai*, *chuanqi*, *biji*, *huaben* ve bu türlere bağlı olarak Çin'de hikâyenin ve hikâye anlatıcılığının gelişimi ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Mo Yan, 2001 Mayıs'ında Sidney Üniversitesi'nde yaptığı *Kulaklarla Okumak* başlıklı konuşmada bildiklerinin çoğunun temelini kulaklarıyla duyduklarından geldiğini belirtir. Birçok yazarın hikâye anlatabilen bir ninesi olması ve birçok yazarın ilk edebi ilhamını o yaşlı ninesinin anlattığı hikâyelerden alması gibi, onun da hikâye anlatmakta iyi olan bir ninesi olduğunu ve edebi besinini onun anlattığı hikâyelerden aldığını vurgular (Mo, 2021: 40-41). Hikâye anlatabilen bir nineye sahip olmanın yanında daha da gurur duyduğu şey, hem hikâye anlatabilen bir dedeye, hem de ondan daha iyi hikâye anlatabilen bir büyük dedeye, yani dedesinin ağabeyine sahip olmasıdır. Dedesi, ninesi ve büyük dedesi dışında köyde belli bir yaşın üzerinde olan bütün yaşlıların midesi hikâyelerle doludur sanki, onlarla birlikte geçirdiği onca yılın içinde onların ağızlarından duyduğu hikâyeler saymakla bitmez.

Sartre, insanın hikâyecilikten kurtulamayacağını, kendi hikâyeleri ve başkalarının hikâyeleri arasında yaşadığını, başına gelen her şeyi hikâyeler içinden gördüğünü ve hayatını, sanki anlatıyormuş gibi yaşamaya çalıştığını belirtir (Sartre, 1981: 55). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* başlıklı makalesinde anlatının insanlık tarihinin kendisiyle başladığını, dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halkın olmadığını ve hiçbir zaman da olamayacağını söyleyen Barthes'e göre dünyada sayılamayacak kadar anlatı ve şaşılacak sayıda tür vardır. "Anlatının dayanağı, eklemlili dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen) el-kol-baş hareketi ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir. Mitte, efsanede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır" (Barthes, 1993: 83).

İçinde mitlerin, destanların, efsanelerin, masalların, fıkraların, şarkı, türkü ve şiirlerin olduğu halk hikâyeleri bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda sözlü anlatım yoluyla nesilden nesile aktarılmıştır. Bu anlatılar, çoğu kültürde genellikle boş zamanlarda²¹, topluluk içinde ve kendiliğinden gelişen bir yapıda anlatılmıştır. Mo Yan da ilk edebi ilhamını böyle anlatılardan ve bu anlatıları anlatan hikâye anlatıcılarından almıştır. İster halk komünün kolektif tarlalarında, ister üretim tugayının ahırlarında çalışırken, ister dedesiyle ninesinin o sıcacık kang'ına uzanmış yatarken,

²¹ Şarkı ve şiirin iş sıkıntısını hafifletmek için tarlalarda hep birlikte söylenen ritmik seslerden geliştiğini söyleyen Lu Xun, düzyazı hikâyelerin de iş sonrası dinlenme anlarında, boş zamanlarda vakit geçirmek için anlatılan hikâyelerden geldiğini savunur (Lu, 2001: 281-282).

hatta isterse de tıngır mıngır salınan bir kağıdının üzerinde olsun, kulakları ona güçlü bir gerçeklik duygusu veren, köyünün doğal çevresi ve aile geçmişiyle yakından ilgili çeşitli tanrı ve hayalet hikâyeleriyle, tarihi efsanelerle, tuhaf, eğlenceli ve bir o kadar da büyüleyici anekdotlarla dolup taşar.

André Lévy, Çinli hikâye anlatıcısını akşamları yatmadan önce oturup hikâye anlatan yaşlı bir köylü kadın olarak hayal etmememizi, bunun çok yanlış olduğunu, ünlü olabilecek ve toplumun her kesiminden hayranları olabilecek bir sanatçıdan bahsettiğini, günümüzde hâlâ son bir parıltıyla ışıldayan bu sanatın çok eskiden beri var olduğuna, çeşitliliğine ve inceliklerine dair zengin kanıtların var olduğunu söyler (Lévy, 1987: 55). Böyle hikâye anlatıcıları Mo Yan'a da yabancı değildir. Bir gün pazar yerine bizdeki meddahlara benzeyen bir hikâye anlatıcısı gelir, onu dinlemek için gizlice evden sıvışır. Akşama eve döndüğünde, işten kaydardığı için onu eleştiren annesine o gün hikâye anlatıcısından duyduklarını anlatır. Bu hikâyelerden başta pek haz etmeyen annesi, o anlatmaya devam ettikçe onun anlattıklarından etkilenir ve pazarın kurulduğu günler yeni hikâyeler dinlemeye gitmesi için ona izin verir. Hikâye anlatıcısının hikâyelerini tekrar etmekten çok geçmeden sıkılan Mo Yan, dinlediklerine kendi yorumunu katıp hikâyeleri kendi bulduğu detaylarla süslemeye başlar. Hikâyelere en çok da annesinin seveceği detaylar ekliyor, bazen de hikâyenin sonunu bile değiştiriyordur.

Eberhad, *Çin Hikâyeleri*'nin önsözünde hikâye anlatıcılarının toplumun okuma bilmeyen kesimine hitap ettiğini, dinleyici kitlesini çayhanede ya da pazar yerlerinde bulduklarını, okudukları ya da herhangi bir şekilde duydukları şeyleri anlattıklarını,

halka daima yeni ve çok çeşitli şeyler anlatmak mecburiyetinde olduklarını, uzun bir romanı ayrı ayrı bölümler halinde ve ayrı ayrı pazar günlerinde hikâye ettiklerini söyler (Eberhard, 1990: 8). Eberhard, yazıya geçirilen klasik Çin hikâyelerinin çoğunlukla yazarların doğdukları ya da hayatlarının büyük bir kısmını geçirdikleri yerlerde geçtiğini, hikâyelerde başka yer adlarına çok nadiren rastlandığını, bundan da anlaşılacağı gibi yazarların hiç görmedikleri yerler hakkında yazmadıklarını, bildikleri ve tanıdığı yerlerden bahseden hikâyelerin külliyatlardaki diğer hikâyelere göre sayıca daima daha fazla olduğunu, yazarların yaşadıkları veya bildikleri, memur olarak bulundukları eyaletlerde işittikleri hikâyeleri, çok defa da doğrudan doğruya 'Bu hikâyeyi, filan yerde falan beyden işittim' diye yazdıklarını belirtir (Eberhard, 1990: 25). Ardından şöyle ekler: "Şu halde hikâyeciler, modern mânasiyle 'ibda' etmiyorlar. Bunun içindir ki, hikâyelerin içine, nispeten çok ölçüde masal temleri de girmiştir: bunlar, muharrirlerin her hangi bir vesileyle duymuş oldukları masallardır; hikâyeciler bunları hikâyeye uyacak şekilde işledikten sonra, uygun yerlere sokarlar"²² (Eberhard, 1990: 25).

Çin edebiyatı uzun bir anlatı geleneğine sahiptir. Hikâye anlatma sanatı da bu geleneğin en önemli biçimlerinden biridir. Hikâye anlatma geleneği yalnızca Çin'in sözlü anlatı tarihini şekillendirmekle kalmamış, yazılı edebiyata da derin etkilerde bulunmuştur. Klasik Çin romanının tarihsel kökleri, yazılı edebiyattan çok halk hikâyesi

²² Pek çok derleme ya da münferit hikâye, anlatıcıların isimlerini vermek ya da hikâyenin anlatıldığı koşulları tasvir etmek suretiyle bu sözlü bağlama işaret eder. Bu bilgilerin anlatının gerçeklik izlenimini güçlendirmek amacıyla kullanılan edebî bir gelenek olduğu da söylenebilir.

anlatıcılarına dayanır. Mo Yan'ın hikâye dinlediği iki kaynak vardır: Bunlardan biri profesyonel hikâye anlatıcısı olmayan ama hikâye anlatmayı seven yakınları, diğeri ise pazar yerinde dinlediği profesyonel hikâye anlatıcılarıdır. Eberhard hikâye anlatıcılarının uzun bir romanı ayrı ayrı bölümler halinde ve ayrı ayrı pazar günlerinde hikâye ettiklerini ve klasik Çin hikâyecilerinin "bu hikâyeyi, filan yerde falan beyden işittim" (Eberhard, 1990: 25) diye yazdıklarını söylerken aynı duruma işaret etmektedir: Klasik yazı dili (wenyan 文言) ile yazılan hikâyeler yazarlarının profesyonel hikâye anlatıcısı olmayan ama hikâye anlatmayı seven birilerinden duydukları akılda kalıcı, tuhaf olayları konu edinir (Hanan, 1973; Hanan, 1981); konuşma dili (baihua 白话) ile yazılan hikâye ve romanlarsa okudukları ya da herhangi bir şekilde duydukları şeyleri dinleyicilere anlatan profesyonel hikâye anlatıcılarının hikâye anlatırken kullandıkları halk diliyle yazılmıştır. Çin'de halk diliyle yazılmış hikâyeler konusunda otorite kabul edilen Çek sinolog Jaroslav Průšek de geleneksel Çin'de iki tür sözlü hikâye anlatımı olduğuna değinir. Ona göre, "profesyonel" hikâyeler "epik halk edebiyatı"nı doğurmuş; "gündelik" (casual) hikâyeler ise çeşitli hikâye biçimleri ve anekdot türündeki edebiyatta kaydedilen bir tür "elit sınıf folkloru"na katkıda bulunmuştur (Průšek, 1970). On sekizinci yüzyıl klasik Çin hikâyelerini inceleyen Chan da çoğu hikâyenin aynı yöntemle yazıldığını, yazarların hikâyenin bir yerinde akraba ya da arkadaşlarından ya da arkadaşlarının arkadaşlarından duydukları tuhaf olayları kayıt ettiklerini söylediklerine dikkat çeker (Chan, 1998: 7). Geç orta çağ Çinli aydınlarının kendi aralarında hikâye anlatmalarını inceleyen Luo, gündelik hikâye anlatma pratiğinin entelektüel çevrelerin sosyal hayatında merkezi bir rol oynadığını vurgular (Luo, 2015: 6-7) Tang Hanedanı yazarlarından Shen Jiji'nin (750?-797? 沈既济) *Taiping*

Guangji'nin tilki hikâyelerine ayrılan bölümünde²³ yer alan *Ren'in Hikâyesi* (*Ren shi zhuan* 任氏传) adlı hikâyesinin sonunda şöyle yazar: "Ying Nehri boyunca akıp Huai Nehri'ni geçerek, birbirine bağlı teknelerle su yollarını izledik. Gündüzleri şölenler düzenliyor, geceleri ise sohbet meclislerinde bir araya gelerek her birimiz sıra dışı hikâyeler anlatıyorduk. Bu beyefendiler Ren'in hikâyesini dinlediklerinde son derece etkilenmiş ve hayretler içinde kalmışlardı. Bu olağanüstü kadını anmak üzere onun hikâyesini yazmamı rica ettiler benden."

Bu hikâye, Tang dönemi entelektüel çevresinde sözlü anlatının yalnızca geçici ve gündelik bir pratik olmadığını, bilakis yazılı edebiyatın doğuş sürecine doğrudan katkı sağlayan bir kaynak olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Bu bağlamda sözlü anlatım, yazılı edebiyatın öncülü ve biçimlendirici bir ögesi konumundadır.

Eberhard Çin'de hikâye ve roman arasındaki şekil farkını şöyle açıklar: "hikâye daima edebi bir üslupla yazılmıştır; hatta çok defa bir çeşit ince, zarif sözlerin kullanıldığı, oraya buraya, eski eserlere veya vakalara telmihlerin veyahut da başkalarından alınmış sözlerin sokuşturulduğu da olur. Roman ise, halk diline yakın bir dille yazılmıştır. Böylece, bu iki edebiyat çeşidi birbirinden sosyolojik bakımdan da ayrılır, çünkü hikâye daha çok burjuva zümresinin yukarı tabakaları, "bilginler sınıfı" için yazılmıştır" (Eberhard, 1990: 10).

²³ <https://ctext.org/taiping-guangji/452/renshi/zhs> Erişim Tarihi: 01.08.2026

Profesyonel olmayan hikâye anlatıcılarının, akrabalarının, arkadaşlarının ya da arkadaşlarının arkadaşlarının anlattıkları tuhaf hikâyeleri kayıt eden yazarlar *zhiguai*, *chuanqi*, *biji* gibi hikâye ya da içinde hikâyeler barındıran yazın türlerini geliştirmiştir. Bu türlerin yazı dili klasik Çince'dir. Edebiyatta baskın olan klasik Çince yazımı 4 Mayıs Hareketi'ne kadar devam eder. Halkın konuşma dilini kullanarak yazmayı savunan, konuşma diliyle yazılan ilk hikâyeyi yazan ve modern Çin edebiyatının babası sayılan Lu Xun'un eserleri bile klasik Çince'den tam anlamıyla arınmış değildir. Profesyonel hikâye anlatıcılarının pazarlarda, meydanlarda, çayhanelerde hikâye anlatırken kullandıkları konuşma diliyle yazan yazarlar da bugün Çin edebiyatının dört büyük eseri sayılan romanları yazmışlardır. Profesyonel hikâye anlatma geleneği yalnızca Çin'in anlatı tarihini şekillendirmekle kalmamış, yazılı edebiyata da derin etkilerde bulunmuştur. Özellikle Ming ve Qing döneminde yazılan bölümlü romanlar (*zhanghui xiaoshuo* 章回小说), bu sözlü anlatı geleneklerinden etkilenecek gelişmiştir. Bu yazım tarzı her bölüm başında ilgili bölümle ilişki kurmaya yarayan iki satırlık bir özetin/beyitin bulunması, her bölümün "bir sonraki bölümde devam edecek" gibi ifadelerle sona ermesi (hikâye anlatıcısı hikâyeyi keser, para toplar, sonra yine anlatır), metinde görünür olan hikâye anlatıcısı ve dinleyici arasındaki diyaloglar ve kalıp cümlelerin kullanılmasıyla sahnede anlatılan hikâyelerin yapısal özelliklerini yazılı metne taşır. Dünya edebiyatında nazım-nesir karışımı halk hikâyesinden romana geçiş sürecinde görülen bu yapıya (her biri hikâye anlatma sanatı üzerine kurulu ve okuyucuya doğrudan seslenen eserler olan *Decameron*'dan *Don Quixote*'ye kadar) Çin edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da rastlanır. Namık Kemal'in ilk edebi romanımız sayılan *İntibah* adlı eserinde her bölümün başında ilgili bölümle ilişki kuran beyitler vardır. Nuran Keçeç, genelde roman üzerine çalışan edebiyat tarihçilerinin

divan edebiyatı ile ilişkilendirdiği bu özelliğin, aslında anlatıcının yorumuyla, anlatıcının halk hikâyeciliğindeki işleviyle ortaya çıktığını vurgular (Keçeç, 2001: 29).

Adı üstünde profesyonel hikâye anlatıcısı olan "Çinlilerin maksatları ise devamlı dinleyici temin etmektir: hikâyeleri anlatmağa başlarlar, keserler²⁴, para toplarlar, yine

²⁴ "Türk hikâye anlatıcılığında hikâyeyi kesmeye "hikâyenin yatılacak/yatak yeri" denir: Hikâyelerin anlatımı esnasında, âşık hikâyenin belirli bir kısmını anlattıktan sonra 'hikâyenin yatılacak yeri' veya 'hikâyenin yatak yeri' de denilen heyecanın doruğa çıktığı ve dinleyicilerin olayın nasıl gelişeceğini çok merak ettikleri yerlerinden birinde çay, kahve, sigara içmek ve dinleyicilerin de dinlenmelerini sağlamak üzere mola verir. Moladan sonra hikâye anlatımı tekrar başlarken âşık, genellikle sekiz heceli kalıpla oluşturduğu bir türküyle dinleyici topluluğuna hikâye anlatımının nerede kaldığını sorar. Geleneğe göre dinleyici ses çıkarmamalı sessizce dinleyerek âşığın kaldığı yerden hikâyesine devam etmesini beklemelidir. Geleneği bilmeyen veya bilgiçlik taslayarak âşığa hikâye anlatımı şurada kaldı diyen kişi, geleneğe göre âşığa bahşiş vermek zorundadır. Böyle âşığın türküyle sorduğu soruya cevap veren kişinin önüne gelen âşık sazını onun önüne koyarak 'Sen biliyorsan, anlat öyleyse!' der. Bunun üzerine âşığa bahşiş verilir, daha sonra âşık hikâyeye devam eder. Âşıklar çoğu kez bu bahşişi alabilmek için hikâye anlatımında nerede kaldıkları sorusunu sordukları türküyü iyice uzatırlar. Dinleyiciler arasından birisi hikâye şurada kaldı deyip âşığın bahşişini verir ve hikâye anlatımı devam eder. Bu uygulama açık işlev olarak âşığın bahşiş almasına yönelikse de gizli işlev olarak da molada kendi aralarında konuşmaya başlayan ve dikkatleri dağılan dinleyici kitlesinin dikkatini toplamak ve susarak sessizliği sağlamaya

anlatırlar, yine keserler; ertesi gün yine masala devam ederler" (Eberhard, 1945: 194). Örneğin Cao Xueqin'in *Kızıl Köşkün Rüyası* romanının birinci bölümünün başlığı şöyledir: "Zhen Shiyin rüyasında Ruhani Anlayışı kavırıyor/Jia Yucun Fani Dünyada bir kızla tanışıyor." (Cao, 2024: 1) Birinci bölüm şu cümleyle biter: "Ne olduğunu öğrenmek istiyorsanız bir sonraki bölümü okuyun." (Cao, 2024: 20).

2.1 Xiaoshuo'nun Tanımı, Gelişimi ve Türleri

2.1.1 Xiaoshuo'nun Tanımı

Çağdaş Çince roman ve hikâye gibi düzyazı/nesir/kurmaca eserleri ifade eden bir terim olan *xiaoshuo* Çin tarihi boyunca edebiyat kuramcılarının kafalarını çok meşgul etmiştir.²⁵ Edebiyat türlerinin erken Orta Çağ boyunca iç içe geçmiş ve çok akışkan olduğunu söyleyen Campany, tam tarih vermemekle birlikte bu terimin günümüzdeki anlamıyla sadece bir asırdır kullanıldığını belirtir (Campany, 2015: xx). *Xiaoshuo* en basit anlamıyla iki ve daha fazla kişi arasında yapılan "küçük konuşma"

yöneliktir. Hikâyelerin büyük bir çoğunluğunun anlatması bir gecede bitmez. Bu durumlarda âşık yine 'hikâyenin bir yatak yerinde' anlatımını keser ve ertesi gece devam edeceğini dinleyiciye bildirir" (Çobanoğlu, 2009: 173).

²⁵ Bu kafa karışıklığı gidermek için günümüzde metnin hacmine (uzunluğuna ya da kısalığına) vurgu yapılır: 长篇小说 (uzun), 中篇小说 (orta uzunlukta) ve 短篇小说 (kısa).

anlamına gelir; bu küçüklük hem konuşmanın içeriğinin önemli olmadığını hem de xiaoshuo sözcüğü bir yazın türüne dönüştükten sonra yazılan metinlerin kısalığını vurgular. Bu sözcük ilk kez Zhuang Zi'nin kitabının *Za Pian* (杂篇) bölümünün *Wai Wu* (外物) pasajında karşımıza çıkar. Çin edebiyatı kuramcıları -tarih yazıcılığının öne çıktığı eski Çin'de bu göreve tarihçiler soyunmuştur- Zhuang Zi'ya çok şey borçludur. Sözcük pasajda şöyle geçer: "...süslü püslü küçük konuşmalarla bölgenin yüksek memurlarına yaranmaya çalışan, büyük anlayışa sahip olmaktan uzaktır".²⁶ Lu Xun, Zhuang Zi'nin "küçük konuşma" ile Taoizmle ilgisi olmayan, önemsiz, ıvır zıvır konuşmaları kastettiğini, terimin daha sonra kullanılacak anlamıyla ilgisi olmadığını belirtir (Lu, 2001:5).

Zhuang Zi bu pasajda büyük bir oltayla dağın tepesine çıkıp oltasını denize atan Ren beyinin hikâyesini anlatır. Bir yıl boyunca balık yakalayamaz. Sonunda büyük bir mücadele verip devasa bir balık yakalar. Balığı kesip kurutur. Beyliğin bir ucundan diğerine o balıkla karnının doyurmayan kalmaz. Ardından gelen kuşakların yeteneksiz yergicileri bu hikâyeyi birbirlerine hayretler içinde anlatırlar. Zhuang Zi, Ren'in bir hendeğe gidip küçük balıkların peşine düşseydi büyük bir balık yakalamayacağı vurgulandıktan sonra "süslü püslü küçük konuşmalarla bölgenin yüksek memurlarına yaranmaya çalışanın büyük anlayışa sahip olmaktan uzak" olduğunu ve "işte bu yüzdendir ki Ren'in geleneğini duymamış olanın, dünyanın yönetimine katılmaktan da uzak" olduğunu söyler.

²⁶ <https://ctext.org/zhuangzi/ens> Erişim Tarihi: 01.08.2026

Lu Xun'un haklı olduğu söylenebilir. Zhuang Zi "küçük konuşma" deyimini şan ve şöhet kazanmak için süslü püslü zırvalarıyla yüksek mevki sahibi memurlara yaranmaya çalışanları eleştirmektedir. Fakat bu pasajda Lu Xun'un dikkatinden kaçan şeyler de vardır: Ren'in ardından gelen kuşakların yeteneksiz yergicileri bu hikâyeyi birbirlerine hayretler içinde anlatarak bir geleneği başlatırlar. Anlatılanlar yazıya döküldüğünde, tarih yazıcılığı kadar önemsenmeyen, içeriği önemli olmadığı için küçük görülen ve kendi de küçük olan metinler ortaya çıkar. Bu küçük metinleri yazarlar arasında Gan Bao gibi büyük tarihçilerle Pu Songling gibi memuriyet sınavında istediği yere gelemeyi için kendini tuhafın tarihçisi ilan eden büyük yazarlar da olacaktır.

2.1.2 Xiaoshuo'nun Gelişimi

Xiaoshuo teriminin bir yazın türüne atıfta bulunmak için kullanıldığı ilk metin Huan Tan'ın (MÖ 23-MS 50? 桓譚) *Xin Lun* (新论) adlı eseridir: "Şu *xiaoshuo* yazarları (小说家) bölük pörçük/parçalanmış, küçük sözler²⁷ toplayıp zaten elde olan şeylere benzer tartışmalar içeren kısa kitaplar yazıyorlar ama bunların içinde öz denetim ve aile düzeni hakkında dikkate değer ifadeler de var."

²⁷ Campany, bölük pörçük/parçalanmış, küçük sözler (残小语) ifadesinin klasikleri yazmak için kullanılanlardan daha kısa bambu şeritleri üzerine yazılmış öğeleri işaret ettiğini, bunun da *xiaoshuo* metinlerinin kanonik olmayan statüsünü ima ettiğini belirtir (Campany, 1996: 131).

Burada üzerinde durulması gereken başka bir nokta da bu bölük pörçük, küçük sözlerin bir yerlerden, "zaten elden olan şeylerden" -birinin anlattığı ya da daha önce kayıt altına alınmış hikâyelerden- toplanıyor olmasıdır.

Ban Gu (32-92 班固) *Han Tarihi*'nde *xiaoshuo* hakkında şöyle yazar: "*Xiaoshuo* geleneği *bai guan*'dan (稗官) kaynaklanır. İçeriği sokak sohbetleri, ara sokak konuşmaları ve yolda duyulanların başkalarına anlatılmasıyla (道听涂说)²⁸ oluşmuştur. Konfüçyüs der ki 'Küçük meselelerde (小道)²⁹ bile mutlaka dikkate alınması gereken bir şey vardır; bu konuda çok ileri/uzağa gidilirse korkarım ki çamura saplanılır/engelle

²⁸ Konfüçyüs'ün *Konuşmalar*'ına atıf. "Üstat der ki yolda duyduklarını başkalarına anlatmak erdemi bir kenara atmaktır. 子曰：“道听而涂说，德之弃也。”. Lun Yu. Tom. 17: 14. Bkz: <https://ctext.org/analects/yang-huo/> Erişim Tarihi: 01.08.2026. Konfüçyüs'ün yolda duyduklarını başkalarına atlatmakla kastettiğinin dedikodu olduğu aşikârdır ama ayaküstü yapılan her küçük konuşmanın dedikodu olmadığı da aşikârdır. Konuşmalar, Konfüçyüs'ün öğrencileriyle ya da o dönemde yaşamış bazı kişilerle yaptığı konuşmaları içerir. Konfüçyüs tarafından yazılmamış, öğrencilerinin öğrencileri tarafından kaleme alınmıştır, bu nedenle çoğu cümle 'Üstat dedi ki' diye başlar. Eğer Konfüçyüs'ün dedikleri kuşaktan kuşağa aktarılmasaydı bugün Konfüçyüs diye birinden de bahsetmeyecektik. Kaldı ki klasik Çin yazını "x kitap/x kişi der ki" gibi atıflarla örülmüş kocaman bir konuşma balonudur.

²⁹ Burada Özerdim'den ödünç aldığım ve bağlamın gerektirdiği üzere mesele diye verdiğim çok anlamlı *dao* (道) teriminin anlamlarından biri de konuşmaktır.

karşılaşılr; işte bu yüzdendir ki Jun Zi öyle yapmaz.³⁰ Böyle olmasına rağmen onlar (*xiaoshuo* metinleri) da yok edilemez. Köylülerin az bildikleri şeyler bile bir araya toplandı ve unutulmadı. Kaba saba bir oduncuyla bir delinin tartışması bile olsalar içlerinde seçilmeye değer bir söz vardır."³¹

Ru Chun, *Han Tarihi*'nde kayıtlı olan "*bai guan*" teriminin ne anlama geldiğini şöyle açıklar: "*Bai*, ince/kırık/parçalanmış pirinç/tahıl demektir, sokak sohbetleri, ara sokak konuşmaları dedikleri parçalanmış/incelmiş/ayrıntılılandırılmış dili işaret eder. Hükümdar ara sokakların geleneklerini öğrenmek istiyordu, işte bu yüzden *bai guan*'ı kurdu ve adını böyle koydu" (Ru'dan akt. Lu: 2001: 6).

Lu Xun, halk deyişlerini, gelenekleri ve halk arasında yayılan söylentileri toplayıp kayıt altına almanın Zhou Hanedanı'na kadar uzanan eski bir sistem olduğunu - Çin tarihinin en erken halkbilimsel çalışması diyebiliriz buna-, hükümdarın bunun sayesinde halk hakkında daha çok bilgi sahibi olduğunu ve bu kayıtların gereksiz veya karmaşık diye bir kenara atılmaması gerektiğini vurgular (Lu, 2001: 3-4). Bascom, *Halkbilimi, Sözlü Sanat ve Kültür* adlı makalesinde, folkloru "halkı öğrenmek" olarak tanımlar. Bascom'a göre folklor, halk edebiyatı olarak adlandırılan ama sözlü sanat olarak tanımlanması daha iyi olan sözlü ifade biçimlerinden başka, halk sanatı, halk işleri, halk gereçleri, halk kıyafetleri, halk gelenekleri, halk inanışları, halk tıbbı, halk yemekleri, halk müziği, halk eğlenceleri vb.yi kapsamaktadır (Bascom, 2006: 63-73). *Li*

³⁰ Lun Yu. Tom. 19: 4.

³¹ HS. Tom.30: 1745.

Ji'de Göğün Oğlunun (hükümdarın) bile topraklarının durumunu kontrol etmek için sarayın dışına çıktığı, "her beş yılda bir teftiş yaptığı, yüz yaşındakilerin kimler olduğunu sorup onlarla görüştüğü, halkın havalarını/geleneklerini öğrenmek için büyük müzik ustasına şiir getirmesini buyurduğu, halkın neyi sevip neyi sevmediğini öğrenmek için pazarda satılanları görmek istediği" kayıtlıdır.³² Halk arasında duydukları şarkıları kayıt altına alıp hükümdara sunan saray müzisyenlerinin düzenlediği *Şarkılar Kitabı*'nda şöyle bir dize geçer: "Eskilerin 'Kaba saba oduncuya danış' diye bir sözü vardır."³³

2.1.3 Xiaoshuo'nun Türleri

Bu bölümde *xiaoshuo*'nun türleri olan *zhiguai*, *chuanqi*, *biji*, *huaben* ve bu türlere bağlı olarak Çin'de hikâyenin gelişimi ele alınacaktır.

2.1.3.1 Zhiguai, Chuanqi, Biji, Huaben

Tarih yazımı ve kurgusal düzyazı Çin'de yazının bulunmasından beri birlikte var olmuş ve iç içe geçmiştir. Eberhard, "Bunun için, bizim elimize geçen hikâyeye benzer ilk eserler dış şekilleriyle tarih manzarası gösterirler, yani içlerinde tarihî tasvirler yapılmış, tarihî vakalar anlatılmıyormuş intibasını bırakırlar. Modern hikâyeler bile bu vasfı tamamiyle kaybetmemişlerdir: hepsinde, hemen daima, hikâyenin kahramanının

³² <https://ctext.org/liji/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

³³ <https://ctext.org/book-of-poetry/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

şahsiyeti, oturduğu yer ve tahsili, terbiyesi hakkında inceden inceye bilgi vermek istenir" der (Eberhard, 1990: 13).

Tarih yazımı ile kurgu arasındaki sınırlar belirsizleştiğini vurgulayan Cyril Birch, en eski tarih metinlerinde bile, sonradan kurgunun temel malzemesi haline gelecek olan diyaloglara rastlandığına işaret eder (Birch, 1977: xi). Büyük tarihçi Sima Qian'ın biyografi sanatı, yalnızca sonraki dönem tarihçilerine değil, hikâye anlatıcılarına da model teşkil etmiştir.

Bugün Çin edebiyatının ilk düzyazı örnekleri sayılan *zhiguai* hikâyelerinin üstünkörü incelenmesi bile, bu türün geleneksel tarih yazımıyla olan yakınlığını açıkça gösterir. Külliyatların çoğunun başlığında tarihi metinlerde biyografi anlamında kullanılan "*zhuan* 传" ve kayıt anlamına gelen "*zhi* 志", "*ji* 记", "*lu* 录" gibi sözcükler vardır (Campany, 1996: 210). Bu başlıklarda sık görülen başka bir sözcük de yine tuhaf, sıradışı, olağanüstü gibi anlamları olan "*yi* 异" sözcüğüdür. Bu hikâyelerin yazı dili tarih kitaplarındaki kadar resmi değildir, konuşma diline daha yakındır ve anlatıyı daha çok sözcükle ifade eder (Dewoskin, 1977: 21-52).

Zhiguai, Zhuang Zi'den beri bazı hikâye külliyatlarının ve hikâyelerin başlıklarında belirip ilgili kaydın tuhaf şeyler içerdiğini belirten ya da birinin tuttuğu kaydın içinde çeşitli tuhaflıkların olduğuna atıfta bulunan bir sözcük olarak kullanılır. *Zhiguai* terimi ilk olarak Zhuang Zi'nin (MÖ 4. yüzyıl 庄子) kitabının iç bölümünün

(*Nei Pian* 內篇) *Özgür Yolculuk* (*Xiao Yao You* 逍遥游)³⁴ başlıklı ilk kaydında karşımıza çıkar: "齐谐者, 志怪者也. 谐之言曰". Chiang da dâhil olmak üzere çoğu akademisyen Qi Xie'nin (齐谐), olağan dışı olayları kaydeden (志怪) bir kitap olduğunu belirtir.³⁵ Qi Xie'yi "Universal Harmony" diye bir kitap adı olarak çeviren Watson verdiği dipnotta bu sözcük ikilisinin bir kişinin adı veya bir kitabın adı olarak tanımlanabileceğini ama muhtemelen Zhuang Zi'nin bunu, iddialarını kanıtlamak için eski metinlerden bahseden diğer okulların filozoflarıyla dalga geçmek için tasarladığını, bu yüzden de öyle çevirdiğini belirtir (Watson, 2013: 1). Campany, Qi Xie'nin bir kitap adı olarak yorumlanmasının kesinlikle uygun olduğunu ama ardından gelen "Xie Zhi Yan Yue"nin (谐之言曰) sözdiziminin bunun bir kitabın adına değil de kitabın yazarının adına işaret ettiğini belirten alternatif görüşü desteklediğini, bu yüzden de öyle çevirdiği söyler (Campany, 1996: 151).

Lu Xun, ilk *zhiguai* hikâyelerinin Zhuang Zi'ye göre Qi Xie, Lie Zi'ye göre Yi Jian tarafından yazıldığını ama bunların masal olduğunu, güvenilirliklerinin yeterli olmadığını vurgular (Lu, 2001: 6). Campany ve Lu Xun'un izinden gidersek ilgili cümleyi şöyle çevirebiliriz: "Qi Xie, tuhaflikları kaydeden biri(y)di(r). Xie'nin dediğine

³⁴ Bölüm başlığı çevirisini ödünç aldığım Chiang, "Tarih Kayıtları metninde de geçtiği üzere, Zhuangzi'nin kendi adını taşıyan bir eseri mevcuttur. Bu eser, iç 內篇, dış 外篇 ve karışık 杂篇 olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır; bunlar sırasıyla yedi, on beş ve on bir kısımdan oluşmaktadır ," der. Bkz: Chiang Ünal, 2019: 47-63.

³⁵ "Qi Xie, olağan dışı olayları kaydeden bir kitaptı. Bu kitapta şunlar yazardı." Chiang'ın çevirisi.

göre." Zhuang Zi bunun ardından Kuzey Denizi'nde yaşayan Kun adlı devasa bir balığın Peng adlı devasa bir kuşa dönüşüp Güney Denizi'ne doğru yaptığı yolculuğun tuhaf hikâyesini anlatır. Zhuang Zi, Qi Xie ile ister bir kişinin isterse de bir kitabın adını kastetmiş olsun, daha sonra bir yazın türünün adı olacak *zhiguai* terimini ilk kullanan kişidir. Hu Yinglin (1551-1602 胡应麟) *Shaoshi Shanfang Bicon* (少室山房笔丛) adlı tarihi ve edebi denemelerinde Çin tarihinde o güne kadar yapılmamış bir şeyi yapıp *xiaoshuo*'yu alt türlerine ayırır ve *zhiguai* hikâyelerinin aslında *xiaoshuo*'nun bir alt türü olduğunu belirtip sözcüğe bugün kullandığımız terimsel anlamını kazandırır.³⁶ Hu, aynı eserde *Dağlar ve Denizler Kitabı*'nın tuhafın (kaydının) yani (*zhi*)*guai*'nin atası olduğunu, *Si Ku Quanshu Jianming Mulu* (四库全书简明目录) adlı eserinde de *xiaoshuo*'nun atası olduğunu söyler (Hu'dan akt. Xiao & Luo, 2011: 2)

³⁶ Campney, sözcüğün Ming döneminden önce terimsel anlamda kullanılmadığı teorisine karşı çıkar. Altı Hanedan dönemi yazarlarının sözcüğü külliyat başlıklarında sürekli tekrar etmelerinin onu terimselliğe yaklaştırdığına işaret eder. Tang dönemi şairlerinden Gu Kuang'ın (725-814 顾况) Dai Fu'nun (戴孚) *Guang Yi Ji* (广异记) adlı eserine yazdığı önsözde, yazar ve kitap adı vererek, bu yazarları "tuhafın kaydını yapan bilginler 志怪之士" olarak nitelediğini belirtir (Campney, 1996: 29). İlgili önsöz için bkz: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=502427&remap=gb> Erişim Tarihi: 01.08.2026

Konuşmalar'ın yedinci bölümünde "Üstat"ın bahsetmediği şeylerin olduğunu öğreniriz: "Üstat bunlardan bahsetmez³⁷: Doğaüstü varlıklar, güç, düzensizlik ve ruhlar" (Konfüçyüs (2015: 54). Tülay Çakmak, Çin'de birkaç mit dışında büyük bir mitolojik yapıt görölmediğini belirtir: "Buna neden olarak mitlerdeki ussal öğelerin tarih içinde ele alınması, tarih içinde kalarak aktarılamaması ve zamanla unutulması; mitin Konfüçyanist öğreti ve bilginler tarafından kabul edilmemesi (Konfüçyanizm, ruhlara inanmayı ancak onlardan uzak durmayı önerir); Sarı Nehir vadisinde yaşayan eski Çinlilerin zor yaşam koşullarının mitlerin yaratılmasına olanak tanımaması gösterilmektedir. İleri sürölen saptamalar tamamen geçerli olsaydı, bugün Çin mitolojisi olmayacaktı" (Çakmak, 2001: 37).

Bugün birkaç mit dışında büyük bir mitolojik yapıtın görölmemesinin nedenlerinden biri de Qin Hanedanı (MÖ 221-206) döneminde, MÖ 213 yılında tıp, eczacılık, astronomi ve tarım üzerine yazılmış kitapların muaf tutulduğu büyük bir kitap yakımının gerçekteşmesidir.³⁸ Bu kitap yakımından kurtulan kitaplardan biri de *Dağlar ve Denizler Kitabı*'dır. Çakmak, bu eserin, "Çin'in en eski mitler coğrafyasını içeren kaynak" (Çakmak, 2001: 58) olduğunu söyler. Eseri Xia Hanedanı'nın (MÖ 2000-1500)

³⁷ Qing Hanedanı şairlerinden Yuan Mei'nin (袁枚 1716-1797) bir halkbilimci gibi köy köy gezerek topladığı cinler, periler, hayaletler ve tilki ruhları hakkındaki hikâye külliyyatı, adını *Konuşmalar*'da geçen bu cümleden alır: *Üstat Bunlardan Bahsetmez*: 子不语.

³⁸ Sima Qian 司马迁. Shi Ji 史记 . "Biyografiler" Ben Ji 本纪 6. "Qin Shi Huang'ın Biyografisi" Qin Shi Huang Ben Ji 秦始皇本纪.

kurucusu Yu'nun yazdığı varsayılır ama eserin yazarı ve yazıldığı dönem hakkında kesin bir bilgi yoktur. *Liezi*'nin (列子) *Tang'ın Soruları* bölümünde (*Tang Wen* 汤问) kitabın yazılmasıyla ilgili şöyle bir cümle vardır: "Büyük Yu bunları seyahatleri sırasında gördü, Bo Yi onlara isim verdi, Yi Jian de bunları duyduktan sonra kayıt etti."³⁹

"Dağlar ve denizler olmak üzere iki ana bölüme ayrılan eser, on sekiz bölümden oluşmakta, tarih, coğrafya, kültür, gelenek ve görenekler ile yüz kadar mitolojik hikâye içermektedir. Hikâyelerde, insanların yolculukları sırasında dağlardan ve ırmaklardan geçerken, karşılarına çıkabilecek dağ ve deniz tanrılarından, cinlerden söz edilmektedir" (Çakmak, 2001: 58). Günümüzde özellikle mitolojik bilginin yetersizliği nedeniyle, Çin arkeolojik kazılarında gün ışığına çıkarılan birçok figürün bilimsel açıklamasının yapılamadığını söyleyen Çakmak, "Bununla beraber, eski Çin edebiyatı, kısa ve eksik bilgilerle yetinilemeyecek kadar zengin kaynaklar sunmaktadır. Edebi yapıtlar bir araya getirildiğinde çok daha zengin bir mitolojiyle karşılaşmaktadır. Çin'in yaşayan mitoloji kaynakları içinde mitlerle ilgili bilgiler açısından en zengin olanı Dağların ve Denizlerin Kitabı'dır," der (Çakmak, 2001: 37).

Antik Çin'deki dini inançlar, mitoloji, coğrafya, bitki örtüsü, hayvanlar, madenler, mineraller, ilaçlar, tanrısal varlıklar, tuhaf yaratıklar ve yabancı kabileler üzerine çoğu bugün bize çok tuhaf ve fantastik gelebilecek çeşitli bilgiler içeren Dağlar

³⁹大禹行而见之，伯益知而名之，夷坚闻而志之。Liezi. Tang Wen. Tom.2

<https://ctext.org/liezi/tang-wen/zhs> Erişim Tarihi: 01.08.2026

ve Denizler Kitabı, *zhiguai* türünü, sadece içeriğiyle değil, aynı zamanda yazı diliyle de etkilemiştir. Kitapta şöyle bir şablon vardır:

X (dağ, deniz, yer adı) + X'in şu kadar doğu/batı/kuzey/güneyindedir + buranın adı X'tir + burada X adında (hayvan, bitki, maden vb.) vardır + bunun XX özellikleri vardır.

Bu şablonla bahsi geçen yerde⁴⁰ yaşayan insan ve hayvanlar, orada yetişen bitki ve ağaçlar, oradan çıkarılan madenler, o hayvan ve bitkilerin yenilip yenilemeyeceği, yenirse hangi hastalığa iyi veya kötü geleceği, yenildiği halde ölümle sonuçlanıp sonuçlanmayacağı, hayvanların nasıl ses çıkardığı, uzak diyarlarda yaşayan yabancı kabilelerin dış görünüşleri, günlük işleri ve göreneklere anlatılanlardan ne kadar tuhaf olsa da hiç de fantastik olmayan, gayet sıradan bir şeymiş gibi ve ansiklopedi keskinliğinde birkaç cümleyle anlatılır. Kitaptaki tuhaf hayvanlardan dokuz kuyruklu tilkiyi örnek verelim: "Tilkiye benzer, dokuz kuyrukludur, sesi bebek ağlamasını andırır, insan yiyebilir, onu yiyen gu zehrinden etkilenmez."⁴¹

Zhiguai, bu şablonun başına tarih ekler. Metindeki sözcük sayısı daha fazladır. Çoğunlukla tek bir hikâye, basit bir şekilde anlatılır. Şablonun sıralaması bazen

⁴⁰ Strassberg, coğrafyacı ve tarihçi Tan Qixiang'ın (1911-1992 谭其骧) SHJ'de adı geçen dağların yarısından fazlası tespit ettiğini belirtir (Strassberg, 2002: 243).

⁴¹<https://ctext.org/shan-hai-jing/nan-shan-jing/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

değişmekle birlikte, genelde şöyledir: X tarihte + X yerde + X adında biri vardır + X ile meşguldür + başından X olaylar geçer.

Gan Bao'nun Sou Shen Ji'sinden bir örnek verelim: "Jin Hanedanı'nın Yongjia döneminde Hindistan'tan bir yabancı Jiangnan'a geldi. Bir sürü mahareti vardı: Dilini kesip yeniden bağlar, ateş tükürürdü. Halk onu izlemek için toplanırdı."⁴² Ardından olaylar gelişir.

2.1.3.1.1 Zhiguai'nin Ortaya Çıkışı

Altı Hanedanın⁴³ *Zhiguai* Hikâyeleri (Liuchao Zhiguai Xiaoshuo 六朝志怪小说) diye bilinen *zhiguai*'nin ilk örnekleri MS 2.- MS 6. yüzyıl arası yazılmıştır. Bu dönem toplumsal, siyasi ve düşünsel yönüyle çok karışık bir yapı sergilemektedir. Çin'in parçalanma devri olarak bilinen Jin ve Kuzey-Güney Hanedanları dönemi, yabancı halkların Çin'e etkin bir şekilde sızarak yönetimde rol oynadıkları bir dönem olarak önem kazanır. Doğu Han Hanedanı'nın iç karışıklıklarının ardından Wei, Shu, Wu olarak bilinen Üç Krallık dönemi başlar. Bu ve bunu takip eden dönemler burada anlatılamayacak kadar karışıktır. Bu dönem Kuzey ve Güney Çin'in kültürlerinin kaynaşmasını, yeni bir Çin kültürünün ortaya çıkmasını sağlamış, Kuzey Çin'in

⁴² "晋永嘉中，有天竺胡人，来渡江南。其人有数术：能断舌复续，吐火。所在人士聚观。"Gan Bao 干宝. Sou Shen Ji 搜神记. Tom. 2.

⁴³ Üç Krallık 三国, Jin 晋, Song 宋, Qi 齐, Liang 梁 ve Chen 陈.

yabancılar tarafından ele geçirilmesiyle çevreyle olan ilişkilerde büyük bir ilerleme kaydedilmiş, Çin'in kapıları batı ve güneybatı kültürlerine açılmıştır. Kuzeydeki yabancılar batı ile ilişkilerini geliştirirken, güneye inenler yeni ticaret ilişkileri kurmuş, deniz yoluyla dışa açılmışlardır. Bunların sonucunda Budizm Çin'e kadar uzanmış ve böylece yabancı bir düşünce akımı Çin'de ilk kez tutunabilmiştir. Budist yazmaların çevrilmesi ve yabancıların dillerini anlamak için yapılan çeviriler Çincenin ses bilgisine yeni değerler katmıştır. Bu dönemde Çinliler kendi dillerini yabancılar öğretilme gereği duymuş, kendi dillerini öğretmek Çincenin ayrı ses özelliklerini fark etmelerine vesile olmuş ve bu bir anlamda Çinlilerde dil bilincinin uyanmasını sağlamıştır. Budist fablları *Jataka Hikâyeleri* de Çinceye 280'li yıllarda, Batı Jin Hanedanı döneminde Budist rahip Zhu Fahu (229-306 竺法护) tarafından *Fu Ben Sheng Jing* (佛本生经) ya da *Sheng Jing* (生经) adıyla çevrilmiştir.⁴⁴

Bu döneme genel olarak bakıldığında Çinli'nin dar dünya görüşü değişmiş, kültürel ve toplumsal bakımdan büyük bir güç kazanılmıştır. Bu gelişmelerin en önemli sonucu, sonradan doğan ve temellerinde Yabancı-Çinli sentezi yatan, Çin ve Uzakdoğu tarihinde yeni bir sayfa açacak ünlü Tang Hanedanı'nı müjdelemesidir. Lu Xun, Altı Hanedanın tuhaf hikâyelerinde Taoizm ve Budizm dışında Şamanizm inancının da etkili olduğunu belirtir. Şamanizmin Çin'de Qin ve Han döneminden beri görüldüğünü, her

⁴⁴ Jakata, Çince çevirisindeki doğmak (sheng 生) sözcüğünün de belirttiği üzere, Buddha'nın önceki yaşamlarındaki bir varlığı -bu, bir insan ya da bir hayvan olabilir- anlatan hikâye anlamına gelir.

yerde tanrılar ve ölümsüzler⁴⁵ hakkında konuşulduğunu, Han döneminin sonuna doğru giderek artan şamanizm rüzgârının hayalet söylencelerini de çoğalttığını ve Çin topraklarına giren Hinayana Budizminin giderek yaygınlaşmasıyla Jin Hanedanı'ndan Sui Hanedanı'na kadar olan dönemde bu üç inancın bahsettiği hayaletler, tanrılar, ruhlar ve olağanüstü olaylar hakkında tuhaf kayıtlar içeren pek çok eserin yazıldığını söyler (Lu, 2001: 42).

Birch, bu durumu şöyle özetler: "Sui Hanedanı'nın Çin'i birleştirmesinden önceki yüzyıllarda, siyasi kaos ve savaşların hüküm sürdüğü bu dönemde, Taoist mistikler, büyücüler ve Budizm'in getirdiği kavramlar, Çin hayal gücünün sınırlarını genişletti. İnsan deneyimini yorumlamak için hayaletler, reenkarnasyon, mucizeler ve iblislerle dolu hikâyeler yeni boyutlar kazandırdı. Sonradan gelen yazarların hiçbirisi bu boyutlardan tamamen kopmayı denemedi veya istemedi." (Birch, 1977: xi).

⁴⁵ *Han Tarihi*'nde Qin Shi Huang (甘心于神仙之道) ve Wu Di'nin (好神仙) tanrılarla ölümsüzlere düşkün olduğu kayıtlıdır. Efsaneye göre ikisi de Xi Wang Mu ile görüşüp ölümsüzlüğün sırrını öğrenmeye çalışmış ama başarılı olamamışlardır. Wu Di'nin ruhlar ve ölümsüzler hakkında ne bulunabilirse öğrenmek arzusunda olduğunu belirten Doğu Han döneminden Guo Xian (郭宪), *Dong Ming Ji* (洞冥记) adlı eserinin önsözünde şöyle der: "Burada eski tarihçilerin kaydetmediklerini derliyorum, dört tomardan oluşan bu kitap gördüklerime ve duyduklarıma dayanıyor." "今籍旧史之所不载者，聊以闻见，撰《洞冥记》四卷，成一家之书。" Bkz: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=742046&remap=gb> Erişim Tarihi: 01.08.2026

2.1.3.1.2 Altı Hanedan'ın Zhiguai Hikâyeleri

Dönemin öne çıkan eserleri Cao Pi'ye (187-226 曹丕) atfedilen *Lieyi Zhuan* (列异传), Zhang Hua'nın (232-300 张华) *Bowu Zhi* (博物志), Guo Pu'ya (276-324 郭璞) atfedilen *Xuan Zhong Ji* (玄中记), Ge Hong'un (283-343 葛洪) *Baopuzi* (抱朴子), Gan Bao'nun (286-336 干宝) *Sou Shen Ji* (搜神记), şair Tao Yuanming'e (365-427 陶渊明) atfedilen ve *Sou Shen Ji* 'nin devamı sayılan *Sou Shen Houji* (搜神后记), Liu Yiqing'e (403-444 刘义庆) atfedilen *Youming Lu* (幽明录), Zu Chongzhi'nin (429-500 祖冲之) *Shuyi Ji* (述异记), Güney Song Hanedanı'ndan (420-478) Dongyang Wuyi'nin (435-? 东阳无疑) derlediği ve adını Zhuang Zi'nin bahsettiği kayıttan alan *Qi Xie Ji* (齐谐记) ve yine Güney Song Hanedanı'ndan Liu Jingshu'nun (刘敬叔 ?-?) *Yi Yuan* (异苑) adlı kitaplarıdır (Kurtuldu, 2021: 78).

2.1.3.1.3. Zhiguai'nin İlk Önemli Eseri: Sou Shen Ji

Yukarıda saydığımız eserlerin içinde dönemi en iyi temsil eden eser Gan Bao'nun *Sou Shen Ji*'sidir. Bunda eserin günümüze kadar korunabilmiş 464 hikâyeden - dönemin günümüze kalan diğer eserlerinde bu sayı çok azdır- oluşmasının yanı sıra Gan Bao'nun önemli bir tarihçi olarak görülmesinin de etkisi vardır. Jin Hanedanı'nın vakayinamesini (Jin Ji 晋纪) yazarak iyi bir tarihçi olduğunu da ispatlamış olan Gan Bao, *Ruhları Arayışın Kayıtları*'nda tuhaf ve doğüstü olayları yazarak -kendi deyimiyle söylersek- 'geleceğin bu işlere meraklı beyefendilerine, burada yazılanların özünü kaydederlerse içinde kalplerinden geçecek ve gözlerinden kaçmayacak şeyler olan ve

bunları yazdığı için kınanmazsa kendini şanslı sayacağı⁴⁶ bir eser bırakmıştır (Kurtuldu, 2021: 78-79).

Jin Tarihi'nde (*Jin Shu* 晋书) yazan bir kayda göre⁴⁷ Gan Bao bu kitabı şu nedenle yazmıştır: "Gan Bao doğası gereği yin-yang düşüncesine ve kehanet sanatına düşkündü... Bao'nun babasının çok sevdiği bir hizmetçi kadın vardı, annesi onu çok kıskanırdı, babası ölünce hizmetçiyi canlı canlı mezara koydu. Bao ile erkek kardeşleri yaşları küçük olduğundan bundan bihaberdi. On yıldan fazla bir süre sonra anneleri öldü, mezar açılınca hizmetçi hâlâ yaşıyormuş gibi tabutun üzerinde yatarken bulundu; onu içeriye taşıdılar, birkaç gün sonra hayata döndü. Hizmetçi, babalarının sık sık ona yiyecek ve içecek getirdiğini ve yaşadığı zamanki gibi şefkat gösterdiğini söyledi onlara; babaları ona hanedeki uğurlu ve talihsiz olaylardan da bahsetmiş ki bunlar kontrol edildiğinde doğrulukları da kanıtlandı; hizmetçi, yeraltında olmayı hiç de fena bulmadığını söyledi. Daha sonra onu everdiler ve oğulları oldu. Bir keresinde Bao'nun ağabeyi hastalınıp nefes almayı bıraktı, birkaç gün hiç soğumadı, sonra bilinci yerine gelince gökle yer arasındaki hayaletlerle ruhların işlerine dair şeyler gördüğünü, rüyadaymış gibi hissettiğini ve ölüp ölmediğini bilmediğini söyledi. Bao, işte bunlardan ötürü geçmiş ile şimdinin tanrıları ve ruhlarının doğaüstü ve büyülü işlerini, insan ve

⁴⁶ Bkz: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=631805&remap=gb> Erişim Tarihi: 01.08.2026

⁴⁷ Jin Shu. 晋书 . Tom. 79-82. 列传第五十二 . Biyografiler 52. Bkz: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=162127&remap=gb> Erişim Tarihi: 01.08.2026

diğer varlıkların dönüşüm vakalarını derleyip topladı. Adını *Ruhları Arayışın Kayıtları* koydu, tamamı otuz tomardır."

Gan Bao, kitabın önsözünde, 'burada topladıklarını daha önceki kayıtlardan⁴⁸ aldığını, bunlarda bir hata varsa bunun kendi suçu olmadığını, daha yeni olaylarla ilgili araştırmalardan elde edilen şeylerde eksik veya hatalı yerler varsa, buna yapılacak alay ve eleştirileri eskinin değerli bilginleriyle paylaşmaya gönüllü olduğunu ama bu kayıtların ruhların yolunun bir uydurma olmadığını açıklığa kavuşturmak için yine de yeterli olacağını, yüz ekolün bu konu hakkında yazdıklarının okunamayacak kadar çok, kişinin kendi kulakları ve kendi gözleriyle topladıklarının kaydedilemeyecek kadar fazla olduğunu ama buraya kabaca topladığı şeylerin sadece belirsiz bir açıklama yapmış olsa bile, en azından bir 'sekizinci kategori' oluşturma amacını karşıladığını'⁴⁹ söyler (Kurtuldu, 2021: 79). Gan Bao sekizinci kategoriyle Batı Han döneminde, o zamana kadar yazılanları yedi kategoriye (七略) ayırıp Çin tarihinin ilk resmî kataloğunu ve bibliyografik çalışmasını yapan astrolog, matematikçi, tarihçi, kütüphaneci ve politikacı olan Konfüçyanist Liu Xin'in (MÖ 50- MS 25 刘歆) sınıflandırmasında yer almayan ruhlara, ölümsüzlere, hayaletlere ve tuhaf olaylara dair kayıtlara atıfta bulunur. Gan Bao ne yaptığının ve onu neden yaptığının farkındadır, geleceğin bu işlere meraklı beyefendilerine zhiguai türünü tanımladığı ve ileride bu türün en iyi temsilcisi sayılacak

⁴⁸ Ma Yinqin, SSJ'nin açıklamalı tam metninin dil içi çevirisine yazdığı önsözde bu kayıtların Shi Ji, Han Shu, Hou Han Shu, Huinanzi, Shen Xian Zhuan (神仙传) gibi metinler olduğunu söyler (Ma, 2018: 3).

⁴⁹ SSJ. Önsöz.

olan bir eser bırakır (Kurtuldu, 2021: 80). Mo Yan'ın ustası saydığı Pu Songling, Gao Bao kadar yetenekli olmadığını ama ruhlara dair hikâyeler aramayı kendinin de çok sevdiğini söyler (Pu, 2005, C1: 1).

Eberhard, SSJ için, "Kan Pao'nun *Cinlere ve Tanrılara dair rivayetler*" adlı meşhur külliyyatı; (her halde Milâttan sonra 4. asra ait) bile henüz hikâyeler külliyyatı sayılamaz. Bu kitap oldukça çok sayıda cin, peri hikâyeleri ve buna benzer şeyleri bir araya toplamıştır ki, bu çeşitten hikâyeler, daha sonraları, hikâyelerin çok kullanılan motiflerini teşkil edeceklerdir. Fakat bu külliyyat bunların yanında birçok başka yazıları da toplamıştır: bunlar az çok ilmi karakter taşır. Bu kitaptaki bütün yazıların üslûbu, tarihi üslûp diyebileceğimiz sade, süssüz bir üslûptur. Zaten Çinliler kendileri de bu külliyyatı ve daha sonraki devirlere ait buna yakın kitapları hikâyeye külliyyatı saymamışlardır. Resmi edebiyat eserleri katalogları da, tıpkı romanlar, ballâdlar v.s....gibi, hikâyeleri de edebiyattan saymıyorlar. Eski Çinlilerin tarifine göre ancak ahlâki veya siyasi bir değeri olan eser edebiyat eseri sayılabilir. Tarihî ve İlmî karakter taşıyan kitapların böyle öğretici bir değeri vardır ve bunun için edebiyattan sayılır. Halbuki bilhassa estetik değeri olan hikâyeler edebiyattan sayılmaz. "Sou-shen-chi" ise Çinlilerce edebiyattan sayılmaktadır. Bütün bu söylediklerimize, başka birtakım meseleler de bağlanıyor. "Sou-shen-chi" de anlatılan şeyler Çinlilerce olmuş vakalar yahut da, hiç olmazsa bir dereceye kadar olabilecek şeyler diye kabul ediliyor; yani bu hikâyeler, bir bakıma, imkân nispetinde resmî tarih eserlerini tamamlamaya yarayacak olan, değerleri oldukça şüpheli, tarihî malzemedir. Hikâyelerin vakaları da hakiki vakalar olabilir. Çok defa hal böyledir. Ama onların muhtevaları tarih eserlerini tamamlamak için kullanılmaz. Hatta çok defa insan, muharririn anlattığı hikâyeye

kendisi inanmadığı intibainı alır. Her şeyden evvel, hikâyeci için vakanın hakiki olup olmaması hiç de üzerinde durulacak mesele değildir" der (Eberhard, 1990: 14-15).

Eberhard SSJ gibi külliyatlarda tarihi bir şekle bürünmüş hakiki masallar olduğunu, daha sonraki hikâyelerde de bu durumun devam ettiği, bu türün ilklerinden birinin de ahlaki Budist hikâyeleri olduğunu söyler: "Bu nev'in menşei aranınca, Hindistan'dan geldiği görülür. Hindistan'da budist dinini yayma gayesiyle birbirinden çok farklı kaynaklardan hikâyeler toplanmış, bunlar budist görüşüyle değiştirilmiş ve büyük külliyatlar halinde tasnif edilmiştir. Bu çeşit külliyatlar kısmen Çinceye çevrilmiştir. (E. Chavannesın "500 contes et legendes" adlı kitabında adı geçen tercümelere bakınız.) Bunlar halk dili denilebilecek bir Çinceyle yazılmışlardı ve budist rahiplerinin, vaazları içinde söylenmeye elverişli olduğu için pek işlerine yarıyordu. Çok geçmeden bu türlü eserler Çin'de de taklit ve telif edilmeye başladı. (Meselâ: Tang'lar devrinden Tang Lin'in (唐临) '*Ming-pao-chi*' (冥报记) yani "*Mükâfata ve Cezaya dair hikâyeler*" adlı eseri. Bunlar üslûp bakımından hikâyelere çok yakın duruyorlar, yalnız hakiki vakaları anlatmak ve daima belli bir ahlâk kaidesinin doğruluğunu ispat etmek şartlarını taşıma bakımından hikâyelerden farklıdır; fakat asıl hikâye nev'i üzerinde tesiri çok büyük olmuştur" (Eberhard, 1990: 15-16).

Ming-pao-chi'yi İngilizceye çeviren Donald E. Gjerdtson kitabın önsözünde bu budist hikâye külliyatının Çin edebiyatının "ilk gerçek" hikâyeleri sayılan chuanqi

hikâyelerine *Chuanqi Xiaoshuo* 传奇小说⁵⁰ hem biçim hem de içerik anlamında öncülük ettiğini ve külliyattaki pek çok hikâyenin farklı versiyonlarının chuanqi külliyatlarında da bulunduğunu, bu etkinin sadece Çin ile sınırlı kalmayıp Japonya ve Kore edebiyatında da etkili olduğunu vurgular (Gjertson, 1989: xii).

Eberhard, He Bang'e'nin (1736?-1795? 和邦额) bütün hikâye külliyatlarının tipik bir örneği olarak gördüğü *Yetan Suilu* (夜谈随录)⁵¹ adlı eserini içerik analizine göre inceledikten sonra şöyle bir sonuca varır: "Yeh-t'an sui-lu adlı hikâye külliyatında 22 hikâye tamamıyla budist hikâyesidir. Külliyattaki bütün hikâyelerin üçte biri de budist tesiri taşımaktadır" (Eberhard, 1990: 16).

Eberhard'ın adını vermeyip sadece içeriği andığı budist hikâyeler Çin'e budizmi yaymak için gelen budist rahiplerin manastırlarda veya açık alanlarda halka anlattıkları hikâyelerdir. Bu hikâyelerin ilk formlarına 1900'lü yılların başında Dunhuang mağaralarında yapılan keşiflerde rastlanmıştır. Bulunan dokümanların büyük çoğunluğu budist içeriklidir. İçlerinde Çin edebiyatında son derece özgün bir yere sahip olan *bianwen* (变文) hikâyeleri de vardır. Türkçeye "Dönüşüm Metinleri" diye çevirebileceğimiz *bianwen* hikâyeleri budist rahipler ya da profesyonel hikâye anlatıcıları tarafından düzyazı ile şarkıların karışımı hâlinde anlatılırdı. Kökenleri,

⁵⁰Birazdan bahsedeceğimiz bir hikâye türü. Chuan 传 (nakil), qi 奇 (şaşırtan) anlamına gelir. Bkz: "Ch'uanch'i." maddesi. Nienhauser (ed. 1986: 356-360).

⁵¹ Eberhard, bu eserin adını "Gece Sohbetlerinden Yazılmış Parçalar" ve "Gece Sohbetlerine Dair Notlar" diye çevirmiştir. Önsözde iki adı da kullanır.

Budist manastırların daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşma çabasına dayanır. Bianwen hikâyelerinin dili, halk diliyle (*baihua*) yazılmış Çinceydi. Başlangıçta içerik, Buda'nın yaşamından sahneleri içeren ve Budizm'i yaymayı amaçlayan anlatılardan oluşurken, daha sonraları tarihi hikâyeler gibi Budist olmayan içerikler de benzer bir üslupla anlatılmaya başlandı (Mair, 1983; Mair, 1988; Mair, 1989).

2.1.3.1.4 Tang Chuanqi ve Song Biji Hikâyeleri

Tang Hanedanı (618-907) döneminde *zhiguai* hikâyeleri ile aynı temaları işleyen, edebi çerçevesi *zhiguai*'den daha büyük, olay örgüsü *zhiguai*'den daha detaylı ve yazı dili *zhiguai*'den daha cilalı, Türkçeye "şaşılacak, hayret verici şeyin ya da olağanüstünün nakli" diye çevirebileceğimiz "*Chuanqi Xiaoshuo* 传奇小说" ortaya çıkar. Eberhard, *chuanqi* için "İlk gerçek hikâyeler Tang'lar devrinde, yani milâttan sonra 7-9 uncu asırda meydana gelmiş olmalıdır" der (Eberhard, 1990: 15).

Eberhard, Tang devri hikâyelerini, çok daha sonraları önem kazanacak olan üç büyük gruba ayırır: 1) Aşk hikâyeleri, 2) Kahramanlık hikâyeleri, 3) Cin-peri hikâyeleri. Bu üç tema ve çeşitlemeleri dışında insanların dünyada uğraşıp didinmelerinin değersiz boş şeyler olduğuna dair rüyaların da sık sık karşımıza çıkan bir tema olduğunu vurgulayan Eberhard bu rüyalar, "türlü değişik şekillerle, ta 19. asra kadar hikâyelerde görülüyor; tiyatro, metinlerini umumiyetle hikâye ve roman edebiyatından aldığı için bu tem birçok tiyatro eserlerinin de konusunu teşkil ediyor" der (Eberhard, 1990: 17).

Tang dönemine gelindiğinde, anlatı sanatına dair iki önemli gelişme yaşanır: sözlü hikâye anlatımı pratiği ve dramatik performansların ortaya çıkışı. Çin anlatı geleneğinde en dikkat çekici unsurlardan biri, yüzeysel olarak birbirinden ayrı görünen üç türün -halk diliyle yazılmış hikâye, klasik üsluplu öykü ve tiyatro metni- aynı malzeme ve yöntemleri paylaşmasıdır. Bu türler arasındaki bağların, elimizdeki halk anlatısı ve oyun metinlerinin en eski örneklerinin ait olduğu 13. ve 14. yüzyıllardan çok daha önce kurulmuş olduğu anlaşılmaktadır (Birch, 1977: xi).

Eberhard, Song Hanedanı (960-1279) dönemine gelindiğinde "asıl hikâye ile tarihî karakterli hikâye arasında duran hikâye çeşidinin geliştiğini" söyler. Bu hikâyeler, özellikle tuhafın kaydını tutmasa da bu iki türle -*zhiguai* ve *chuanqi*- ile birlikte var olan ve Song Hanedanı (960-1279) döneminde iyice gelişen, Türkçeye "yazı fırçasının gelişigüzel notları"⁵² diye çevirebileceğimiz, adından da anlaşılacağı gibi tarihten coğrafyaya, edebiyattan felsefeye kadar hemen hemen her konuda fırça oynatabilen yazarının kayda değer gördüğü her şey üzerine yaptığı yorumları ve eleştirel anekdotları içeren "*Biji Xiaoshuo* 笔记小说"⁵³ biji hikâyeleridir. Eberhard, bu hikâyelerin çok sanat değeri taşımadığını, hikâyelerin önemini kaybettiğini, hikâyelerin bugünkü "Hsiao-shuo

⁵² Eberhard, terimi "yazı fırçası notları" diye çevirmiştir (1990: 17).

⁵³ Bi (笔) yazı fırçası, ji (记) hatırlamak, kayıt etmek anlamına gelir. *Biji* gelişigüzelliğini adlandırılmasında da korur. Terimin alternatifleri olan Suibi 随笔, Bitan 笔谈, Zashi 杂识, Zhaji 札记, Congtan 丛谈, Zaji 杂记, Bilu 笔录, Suoyan 琐言, Manchao 漫抄 ve Jianwenlu 见闻录 gibi terimler çoğu zaman bu külliyatların başlığında bile bulunmaz. Bkz: "pi-chi" maddesi. Nienhauser (ed. 1986: 650-652).

(küçük hikâye)" adıyla anılmaya başladığını, bu dönemde dram ve romanın geliştiğini ve Moğollar devrinde de bunun devam ettiğini belirtir (Eberhard, 1990: 18). Yuan Hanedanı (1279-1368) döneminde edebiyata genellikle *Zaju* 杂剧 adıyla bilinen, müzik eşliğinde icra edilen şiirsel drama türü hâkimdir.

2.1.3.1.5 Ming Huaben Hikâyeleri

Eberhard, hikâyenin asıl büyük gelişmesinin ilk defa Ming döneminde (1368 - 1644) de başladığını, bu dönemin ilk hikâye külliyatlarının tarz bakımından hâlâ Tang dönemi hikâyelerine bağlı olduğunu, daha sonrakilerinse Song dönemi hikâyelerini örnek alıp bunların üslûbunu geliştirerek yeni ve kendilerine mahsus bir üslûp kazandıklarını belirtir (1990: 18). Örnek olarak da Avrupa'da da bilinen *Eski ve Yeni Zamanlardan Garip Hikâyeler* külliyatını (*Jingu qiguan* 今古奇观) verir. Burada Feng Menglong'un (冯梦龙 1574-1646) Ling Mengchu'nun (凌濛初 1580-1644) ve başkalarının hikâyelerinin olduğunu, külliyatın çok tanındığını, bu yazarların, aynı zamanda çok meşhur roman ve dramların da yazarları olduklarını söyledikten sonra şöyle bir yorumda bulunur: "Böylece, görülüyor ki, daha Sung'lar devrinden başlayarak, bu üç edebiyat çeşidi, yani hikâye, roman ve tiyatro arasındaki münasebetler gittikçe daha sıkı olmuştur. Bu hal, daha sonra da devam etmiştir. Hikâye müellifleri, tıpkı roman ve dram müellifleri gibi, hiçbir zaman eserlerine asıl adlarını yazmıyorlar, eserlerini ya imzasız olarak bırakıyorlar yahut da takma ad kullanıyorlar: çünkü bilgin olmak sıfatıyla, kendileri için ancak ciddî edebiyatla meşgul olmak ve ahlâki ve siyasi bakımdan değeri olan eserler yazmak mecburiyetini duyuyorlar" (Eberhard, 1990: 19).

Eberhard'ın bahsettiği *Eski ve Yeni Zamanlardan Garip Hikâyeler* külliyyatı Feng Menglong'un bugün *Sanyan* (三言) Üç Söz adıyla bilinen, halk diliyle yazılmış, kitabın içindeki hikâyelerin anlatıcısının doğrudan dinleyenlere seslenen profesyonel bir hikâye anlatıcısı olduğu, hikâyenin açılış ve kapanışının birer dörtlükten oluştuğu, üç ciltlik hikâye külliyyatının ilk cildir. *Yushi Mingyan* (喻世明言 *Dünyayı Eğitmek için Meşhur Sözler*, 1620) diye de bilinir. Diğer ikisi sırasıyla *Jingshi Tongyan* (警世通言 *Dünyayı Uyarmak için Kapsamlı Sözler*, 1624) ve *Xingshi Hengyan* (醒世恒言 *Dünyayı Uyandırmak İçin Daimi Sözler*, 1627)'dir.

Feng Menglong, halk anlatıları türünün gelişiminde en önemli figürlerden biri olarak kabul edilir; neredeyse tek başına "*huaben*" türünü kurumsallaştırmıştır. *Eski ve Yeni Zamanlardan Garip Hikâyeler* adlı eseri ve diğer iki hikâye derlemesiyle birlikte bu türün temelini atmıştır. Bu türe Song döneminden kalan *huaben* hikâyelerini yeniden canlandığı için "*ni huaben*" (拟话本 taklit huaben) da denir. Feng Menglong, popüler edebiyatın tutkulu bir savunucusu olarak, erken dönem *huaben* hikâyelerinin kaybolmaktan kurtarılmasında büyük rol oynamış, onları yeniden kamuya sunarak önemli bir kısmını unutulmaktan kurtarmıştır (Feng, 2000: xx).

Ancak Feng Menglong'un amacı sadece mevcut hikâyeleri muhafaza etmek değildi, muhtemelen bundan daha da fazla önemsedığı şey, bu yeni edebi türe itibar kazandırmaktı. *Eski ve Yeni Zamanlardan Garip Hikâyeler*'in önsözünde, halk diliyle yazılmış kurmaca eserleri, Tang Hanedanı'nın çok saygı gören klasik hikâyeleriyle aynı düzeye koyar: "Ming Hanedanı'nın imparatorluk sarayı sayesinde, edebiyat ve sanat

büyük bir atılım göstermiş, her okul, her alan gelişmiştir; halk anlatısı türünde ise Song döneminin çok ötesine geçen nitelikte eserler eksik değildir. Bu türün Tang döneminin zarafetinden yoksun olduğunu düşünmek hatadır. Şeftaliyi seven biri kayısıyı da sevebilir. İnce keten, ipek tül, pelüş, brokar, her birinin giyileceği uygun bir yer ve zaman vardır” (Feng, 2017: 1).

Halk hikâyelerinin statüsünü yükseltmek amacıyla Feng Menglong, *huaben* hikâyelerine, Konfüçyüs’ün *Konuşmalar*’ından daha fazla eğitsel ve ahlaki bir değer atfeder. "Tang yazarları, çoğunlukla edebi zevke hitap eden zarif bir üslubu tercih etmişlerdir. Song dönemi yazarları ise halkın kulağına hitap eden konuşma dilini kullanmışlardır. Günümüz dünyasında halkın kulağı edebi zihinlerden çok daha fazladır ve bu nedenle kurmaca eserler (*xiaoshuo*) zarif üsluptan ziyade konuşma dilinden beslenir. Hikâye anlatıcılardan sanatlarını halka açık bir biçimde sergilemelerini isteyin; sizi sevindirir, hayrete düşürür, gözyaşlarına boğar, şarkı söylemeye ve dans etmeye teşvik ederler; sizi kılıç çekmeye, saygıyla eğilmeye, bir başı kesmeye ya da para bağışlamaya yönlendirirler. Korkakları cesur yapar, sefihleri iffetli kılar, zalimleri merhametli, anlayışsızları ise utanç dolu hale getirirler. Her gün *Hayırlı Evlat Klasığı*’ni (*Xiaojing* 孝经) ya da Konfüçyüs’ün *Konuşmalar*’ını okumak bile bir insanı bu denli hızlı ve derin bir şekilde etkileyemez" (Feng, 2017: 1). Kitapların başlıklarındaki ahlaki ve didaktik ton da muhtemelen bu şekilde anlaşılmalıdır: Dünyayı Eğitmek, Dünyayı Uyarmak, Dünyayı Uyandırmak!

Feng Menglong kitabın önsözünde halk diliyle yazılmış romanların (*yanyi* 演义) nasıl ortaya çıktığına dair çok az şey bilindiğini vurgular: "Ancak bilinen bir şey varsa, o da Güney Song Hanedanı'nın (1127–1279) Saray Hizmetleri Bürosu'na bağlı olarak görev yapan, bugünkü çarşı pazarlarda rastlanan hikâye anlatıcılarına benzer anlatıcıların varlığıdır. Bu anlatıcılar basit ve anlaşılır bir dil kullanıyorlardı. Ancak bu anlatılan hikâyelerin yazarlarını tespit etmek mümkün değildir" (Feng, 2017: 1).

Feng Menglong da Eberhard'ın bahsettiği üzere kitabı yazarken kendi adını yazmaz. Kitabın önsözünü yazan uydurma kişilik⁵⁴ kitaptaki hikâyelerin Maoyuan'ın (茂苑)⁵⁵ Önemsiz Tarihçisi'nin (yeshi shi 野史氏)⁵⁶ tarafından toplandığını söyler. Önsözde hiçbir biçimde bu hikâyelerin yazarlarına dair bir beyanda bulunmamasına rağmen Feng Menglong'un topladığı hikâyelerin çoğunu büyük ölçüde değiştirdiği, hatta kendi yazdığı ya da arkadaşlarına ait olan birçok hikâyeyi *Sanyan* külliyyatına dâhil ettiği düşünülmektedir. Patrick Hanan, Çin'in halk anlatıları üzerine yaptığı üslup analizlerine dayanan çalışmalarında, Feng Menglong'un *Eski ve Yeni Zamanlardan Garip Hikâyeler*'i içinde muhtemelen on dokuz hikâyenin, ikinci kitapta on altı ve üçüncü kitapta da bir ya da iki hikâyenin yazarı olduğunu ileri sürer (Hanan, 1973: 76-86; Hanan, 1981: 104).

⁵⁴ Yeşil Gökyüzü Misafirhanesinin Ev Sahibi, Lütianguan zhuren, 绿天馆主人.

⁵⁵ Suzhou'nun eski isimlerinden biri. Feng Menglong Suzhou'da doğmuştur.

⁵⁶ Pu Songling, *Liaozhai Zhiyi*'nin çoğu hikâyesinin sonuna eklediği yorumlarda kendisinden Yishi shi yue 异史氏曰 (Tuhafin Tarihçisi diyor ki) diye bahseder.

Yukarıda Eberhard'ın da bahsettiği, halk diliyle hikâye yazan diğer önemli yazar Ling Mengchu'dur (1580–1644). *Masaya Şaşkınlıkla Vurmak* (1628'de yayımlanır) (*Pai'an Jingqi* 拍案惊奇) ve *Masaya Şaşkınlıkla Vurmak II* (1632'de yayımlanır) (*Er Ke Pai'an Jingqi* 二刻拍案惊奇) adlı iki kitap yayımlamıştır. Ling, Feng'den farklı olarak, yaklaşık seksen hikâyenin tamamını bizzat kendisi kaleme almış ve yazarlığını gizleme girişiminde bulunmamıştır. Bu durum, Feng Menglong'un başarısıyla birlikte halk anlatısının artık edebî bir tür olarak yerleştiğinin bir işareti olarak değerlendirilebilir. Ling, ilk hikâye koleksiyonunun önsözünde, Feng Menglong'un eski metinleri zaten tüketmiş olduğunu belirterek, yalnızca “geçmiş ve şimdiden alınmış dağınık parçaları seçip, bunları insanların bakışını ve anlayışını tazeleyebilecek şekilde genişletip detaylandırarak” hikâyeler üretebildiğini söyler (Ling, 2018: 3-4).

Halk diliyle yazılmış Çin edebiyatının en ilginç ve tartışmalı özelliklerinden biri, "hikâye anlatıcısı belagatı" (storyteller's rhetoric) olarak adlandırılan anlatı tekniğidir. Bu teknik, Patrick Hanan'ın “simüle edilmiş bağlam” (simulated context) veya “kurmaca bir metnin aktarıldığını iddia ettiği durumun bağlamı” (the context of situation in which a piece of fiction claims to be transmitted) olarak tanımladığı şeyin bir parçasını oluşturur (Hanan, 1977: 87). *Sanyan* hikâyeleri ve halk diliyle yazılmış diğer Çin anlatılarında da bu simülasyon neredeyse her zaman profesyonel bir sözlü anlatıcının dinleyici kitlesine seslenmesi biçimini alır. Anlatıcı-karakter, simüle edilmiş dinleyicisine sorular sorar, onlarla sohbet eder, kendi hikâyelerine açıkça göndermeler yapar ve anlatısına şiirler ve manzum pasajlar serpiştirir. Genellikle anlatıcı konuşmasına bir veya birden fazla giriş hikâyesi ya da şiirle başlar; bu, performansının esas bölümüne geçmeden önce dinleyicinin toplanmasına olanak tanır. Hikâye

anlatıcıların hikâyeyi genelde nesir şeklinde anlattığını söyleyen Eberhard, "telli çalgıların refakatiyle arada bir şarkı söyleyerek anlatan meddahlar"ın da olduğunu ve bazı hikâyelerde dağınık şiirlerin de bulunduğunu belirtir (Eberhard, 1945: 194).

Hanan, halk diliye yazılmış anlatılarında görülen bu biçimsel özellikleri “üç kipli şema” (three mode schema) olarak adlandırdığı yapının parçaları olarak açıklar (Hanan, 1967: 168–207): yorum (anlatıcının giriş sözleri, açıklamaları, değerlendirmeleri ve özetleri dâhil), betimleme (karakterlerin ya da mekânların betimlendiği, genellikle paralel düzyazı veya şiir şeklinde yazılan ve zamanın durduğu bölümler) ve anlatım (diyaloglar ve olayların aktarımı). Hikâye bu üç kipin birlikte kullanımıyla aktarılır, ancak yorum ve betimleme, anlatımdan ayrıdır. Anlatıcı-karakterin temel işlevlerinden biri, okuru bu kipler arasında geçiş yaparken yönlendirmektir. Bunu da anlatıya özgü kalıplaşmış ifadelerle yapar. Örneğin, yuanlai (原来; “Meğer söyleymiş...”, “Aslında şöyle olmuş...”) ifadesiyle yoruma geçilir; danjian (但见) veya zhijian (只见; “Bir de ne görsün...”, “Gözler önüne serilen manzara...”) gibi ifadelerle betimlemeye geçilir; huashuo (话说) (“Hikâyenin dediğine göre...”, “Şöyle bir hikâye varmış...”) ya da qieshuo (且说) ve qeshuo (却说) (“Şimdi hikâyeye dönelim...”, “Gelelim asıl meseleye...”) gibi ifadelerle ise anlatım kipine geçilir. Bu ifadeler aynı zamanda Çin sözlü kültürünün hikâye anlatımında ve halk diliyle yazılmış romanlarda kullandığı kalıplaşmış ifadeleridir.

Ming ve Qing dönemlerine ait yazılı edebiyat mirası, halk anlatıları ve profesyonel hikâye anlatıcılığıyla güçlü bağlar sergiler. Bu bağlantının en çarpıcı

göstergesi, anlatıcının yorumlarında ve anlatıyı bir arada tutan zorunlu klişe ifadelerde kendini gösteren ve yukarıda "hikâye anlatıcısının belagatı" diye belirttiğimiz anlatım tarzıdır. Örneğin Ming dönemi romanı *Shuihu zhuan*'da bölümler sıklıkla "hikâye der ki..." (hua shuo...) ifadesiyle başlar ve "[Asıl kim olduğunu bilmek istiyorsanız, bir sonraki bölümde açıklamasını dinleyin]" (Zheng shi shen ren, qie ting xia huifenjie 正是甚人，且听下回分解) cümlesiyle sona erer. Paragraflar şu ifadelerle birbirine bağlanır: "hikâyemizi ikiye bölelim" (hua fen liang tou 话分两头), "bu arada anlatmaya başlayalım..." (qie shuo 且说), "bunun yerine şunu anlatalım..." (queshuo 却说) gibi. Kısaltmalar, "şundan bahsetmeyelim de şunu anlatalım" (hua zhong bu shuo... zhi shuo 话中不说...只说...), "artık ayrıntılara girmeyelim" (hua xiu xu fan 话休絮烦) gibi ifadelerle belirtilir. Paragraflar, "bunun üstüne daha fazla söz söylemeyelim" (bu zai hua xia 不在话下) gibi kalıplarla sona erdirilir. Çin edebiyatında bu tür ifadeler, anlatının geleneksel hikâye anlatıcılığı tarzında yazılmış olduğunu gösterir. Türk ve dünya masallarında kullanılan "bir varmış bir yokmuş" ifadesi gibi, bu kalıplar da bir anlatı türünü simgeler. Bu klişe ifadeler anlatıdaki sözlü iletişim durumuna, yani "anlatmaya" ve "dinlemeye" işaret ederler; ancak zamanla belirli bir yazılı edebiyat türü için -sözlü anlatıcılıktan türemiş uzun ya da kısa halk anlatıları- edebi standartlara dönüşmüşlerdir (Børdahl, 1997: 18-19).

Bu simüle edilmiş anlatım biçimi, yalnızca anlatı yapısını belirlemekle kalmaz, aynı zamanda okurla anlatı arasındaki ilişkiyi sahneleştiren bir kurgu işlevi de görür. Böylece halk hikâyeleri yalnızca "okunmak" için değil, aynı zamanda "dinlenmek" üzere de yazılmış gibi görünür.

Elbette yazılı edebiyatta anlatıcının bu pozisyonu yalnızca bir kurgudan ibarettir; kurmaca anlatının iletilebilmesi için “yazar ile okur bu oyunu memnuniyetle kabul eder.” (Hanan, 1977: 87) Bu durum, halk dilinde yazılmış kurmaca metinlerin okunmasını profesyonel hikâye anlatıcılarının halk arasında gerçekleştirdiği hikâye anlatma pratiğine gönderme yaparak “doğallaştırmanın” (Rolston, 1997: 231) bir yoludur. Rolston ayrıca simüle edilmiş hikâye anlatıcısının “erken dönem halk edebiyatındaki ‘yazar’ eksikliğiyle başa çıkmak için işlevsel bir girişim” olarak görülebileceğini söyler (1997: 232).

W. L. Idema, bu anlatıcı tarzının, Feng Menglong ve onun gibi yazarların bilinçli bir biçimde edebi olarak taklit ettikleri bir kurmaca olduğunu belirtir. Idema’ya göre, *Sanyan* koleksiyonlarında bu anlatı biçiminin belirgin bir şekilde kullanılması, esasen Feng Menglong’un türü yeniden yorumlamasının ve metinleri baştan sona yeniden yazmasının bir sonucudur. Feng’in editoryal müdahalesi, hikâye anlatıcısı belagatının sistematik olarak geliştirilmesini de içerir ve bu üslup, onun tahayyül ettiği *huaben* hikâyelerinin ayırt edici özelliği haline gelir (Idema, 1973: 35-39).

Ancak bu biçimsel özellik ile *huaben* teriminin "yanlış" anlaşılması, onlarca yıl boyunca birçok Çin edebiyatı araştırmacısının “prompt-book kuramı”na inanmasına yol açmıştır. Bu kurama göre, Çin halk anlatısı doğrudan Song Hanedanı döneminde pazarda hikâye anlatan profesyonel hikâye anlatıcılarının kullandığı prompt-book’lardan (hikâyeyi hatırlatmaya yardımcı kitapçıklar, *huaben* 话本) türemiştir ve *Sanyan* öncesi metinler, Song, Yuan ya da erken Ming dönemlerinde sadece

profesyonel hikâye anlatıcılarının hikâye anlatırken kullanması için yazılmış gerçek prompt-book'lardan başka bir şey değildir (Lu, 2001: 102-111). Lu Xun, *Çin Yazınının Kısa Tarihi*'nde (*Zhongguo Xiaoshuo Shi Lüe* 中国小说史略) *huaben*'i "her ne kadar yaratıcılıklarına ve hazırcevaplıklarına güvenmek zorunda olsalar da hikâye anlatıcılarının sırtlarını yaslayabilecekleri bir esas kitap (master copy, *diben* 底本) olarak" (Lu, 2011: 104) adlandırır. Lu Xun'un eserini 1959'da İngilizceye çeviren karıkoca çevirmenler Yang Xianyi ve Gladys Yang bu cümleyi şöyle çevirirler: "Though story-tellers had to rely on their ingenuity and ready wit, they also had prompt-books known as hua pen to fall back on." (1976: 135) Böylece yıllar sürecektir bir "prompt-book kuramı" başlar. Bu kuram Çin edebiyatı araştırmacılarını ikiye bölmüştür: bir yanda hikâye anlatıcılarının hatırlatma amaçlı bu kitapçıkları kullandıklarına inananlar, diğer tarafta da buna inanmayıp bu kitapçıkların bir edebi türü (*huaben* hikâyeleri) işaret ettiğini savunanlar vardır. Bu konu üzerine az da olsa kalem oynatmış olan Eberhard, *Çin Hikâye Anlatıcılarına Dair Notlar* adlı makalesinde, "Ortaçağ Çinli hikâye anlatıcısının hikâyelerini çarşıda ya da dükkânlarda anlattığı iyi bilinmektedir. Türk meslektaşına benzer şekilde, anlatıcı yalnızca hafızasına dayanmaz, belli bir ölçüde hikâyelerin genel hatlarını sunan *hua-ben* (sözde "prompt-book"lar, yani yardımcı kitapçıklar) denilen kaynaklardan da yararlanırdı. Bu hikâyeler, anlatıcının düzyazı anlatısına dâhil ettiği şiirler içerirdi ki bu kullanım, Türk hikâye anlatıcılarının şiirleri kullanma biçimine benzerdi. Bu prompt-book'lar gündelik konuşma diliyle değil, daha şiirsel bir üslupla yazılmıştı. Son zamanlarda, bu tarz prompt-book'lar ve onların daha sonraki romanlarla ilişkisi üzerine çalışmalar yapılmıştır; ancak hikâye anlatıcısının gerçekte seyircilerine tam olarak ne anlattığı konusunda elimizde kesin bir bilgi yoktur" der (Eberhard, 1970: 1).

Çin Romanının Çin Hayatındaki Yeri makalesinde huaben için “masal temelleri” açıklamasını yapan Eberhard, Türk meddahlarına benzettiği Çinli hikâye anlatıcılarının anlattığı hikâyeler için "anlatılan bu masalların metinleri maalesef zamanımıza kadar kalmamıştır. Buna mukabil Sung-devrinden (yani 10-13 üncü yüzyıllardan) kalma hikâye bakiyeleri vardır. Bundan, ilk meddahların, masalları kendi hafızalarından anlattıklarını belki de yazı yazmasını bilmediklerini çıkarmak icap edecektir, Sung-devrinde, *hua-pen* = masal temelleri, yazarlardı ki, bunlar masalları hatırlatmağa yarardı. Bunlar bütün hikâyenin bir hülâsasını idi; bazen da masalda dağınık şiirler de bulunurdu. Bu nevi *hua-pen*'lerden takriben 10 tane kalmıştır ve kısmen Japon kütüphanelerinde bulunmaktadır. Bu *hua-pen*'lerin çoğu sonra çok meşhur olan romanların öncüleridir. Romanın en parlak çağı ancak Ming devrinde (yani 14-17 yüzyıllarda) başlar. Bu devirde ilk defa olarak meddahların anlattıkları hikâyeler tesbit edildi ve meddahlar da yazılı yeni hikâyeleri anlattılar. Yukarıda zikredilen Sung devrinin *hua-pen*'leri meddahlar tarafından yazılmayıp bu işlerle alâkadar olan ve adeta bu yoldan şöhret kazanmak isteyen bilginler tarafından yazılmıştır. Bunlarla meşgul olan bilginler hayatta, yani memuriyetlerinde muvaffak olamayıp bir kenara çekilerek arkadaşları ve odalıklarıyla beraber yaşayan âlimlerdi. Onlar böyle bir *hua-pen* yazarlar ve sonra masalı mufassal olarak meddahlara anlattırırlardı. Eskiden medenî hayatın merkezi olan barlarda da meddahların bulunduğunu biliyoruz. Memuriyet hayatından uzak kalan Ming devri bilginleri 15 -16ıncı yüz yıllarda romanlarını da aynı tarzda yazmışlardır. Bu sıralarda clique, hayatı eskisinden daha bariz bir şekilde görülmektedir. O sıralarda iktidar mevkiinde bulunan clique'e mensup olmayanlara kârlı yahut nüfuzlu işlerinden el çektirilirdi; onlar arkadaşlarıyla beraber oturur ve vakit geçirmek için şiirler, hikâyeler yahut kadınların okudukları şarkılar yazarlar yahut da piyesler yazarak kiralanan bir tiyatro trupu tarafından arkadaşları huzurunda temsil ettirilirdi veyahut da

romanlar yazar ve pazarda, barlarda meddahlara anlattırılarak eğlenirlerdi. Bu romanlarda hükümdar tabakasına, âlimlere, papazlara, ahlâka ve âdetlere karşı söylenmek istenenlere söylenirdi. Sansör çok sıkı olduğu için ciddi eserlerde her şeyden bahsedilemezdi. Bu tenkitleri hikâyelerde yapmak da tehlikeliydi. Bunun için hikâyelerde biraz daha dikkatli idiler. Romanda daha açık yazabiliyorlardı, çünkü bunlar yalnız halka okunur ve yalnız halk arasında dolaşırdı. Şayet hükümet bunun farkına varacak olsa bile yazarlar isimlerini sakladıklarından ancak meddahların yakasına yapışırldı. Romanlar ancak yavaş yavaş meddahlardan ayrılarak sadece okunan eserler haline geldiler. Meddahlar bugüne kadar küçük bourgeoisie'nin hayatında mühim şahsiyetler olarak yaşamışlardır" der (Eberhard, 1945: 194-195).

Çoğu çinli edebiyat araştırmacısı da Eberhard gibi bu iki ayrı *huaben* kuramını birleştirir. Onlara göre, *huaben* olarak bilinen edebî form, başlangıçta hikâye anlatıcılarına yardımcı hafıza araçları sağlamak amacıyla oluşturulmuştur. Aynı zamanda usta ve çırak anlatıcılar arasında bir alıştırma aracı olarak veya gelecekteki nesillerin hikâye anlatma sanatını deneyimlemeleri için kullanılmaktaydı. Bu metinler edebi bir okuma amacıyla değil, zanaatkârlık ve pratiklik esas alınarak kaleme alınmıştır. Erken dönem *huaben* metinlerinin dili zaman zaman oldukça sade ve yalındı, bu da metinlerin kolayca hatırlanabilmesini sağlamak içindir. İçerik ise genellikle hikâyenin yalnızca ana hatlarının sunulduğu kısa özetler biçimindedir. Çünkü anlatımın ayrıntıları ve açıklamaları, doğrudan anlatıcının sahnedeki performansına bağlıdır. Anlatıcılar, sahnedeki sunumlarında kendi anlatım yeteneklerine dayanarak hikâyeyi süsler, sanatsal maharetlerini sergilerlerdi.

Hikâye anlatma sanatının gelişimiyle birlikte, bu türe ait edebî temalar da hızla çeşitlenip zenginleşti. Bu gelişmenin ardından bu sanat dalı, farklı derecelerde bir incelme ve belirginleşme sürecine girdi. Usta ve çıraklar gittikçe daha ayrıntılı metin sürümlerini birbirleriyle değiş tokuş etmeye başladılar. Aynı zamanda şehirli halkın hikâye anlatıcısından beklentileri her geçen gün artıyor, artık sadece dikkatli bir izleyici olmayı yeterli görmüyorlardı; düzenli performanslar ve anlatılan metinlerde ustalık bekliyorlardı. Bu beklentiler doğrultusunda huaben metinleri özel nüshalar hâlinde elden ele dolaşmaya başladı; bu süreçte metinlerde çeşitli eklemeler, çıkarmalar ve dilsel düzeltmeler yapıldı.

Öte yandan, kitapçılar ve matbaa sahipleri kendi ticari çıkarlarını gözeterek, başlangıçta yalnızca anlatıcıların elinde bulunan bu metinleri büyük sayılarda yayımlamaya başladılar. Böylece bu metinler, yalnızca sahne anlatımı için değil; aynı zamanda yazılı anlatı türü olarak da yaygınlaştı ve sonunda Feng Menglong gibi yazarların elinde parlayan *huaben xiaoshuo* (话本小说) diye bir türe bürünerek edebiyat dünyasında yerini aldı. (GHCA, Vol.4, 2022: 93).⁵⁷

Günümüz Çin hikâye anlatıcılığı üzerine 90'lı yıllardan beri pek çok saha çalışması yapmış, birçok kitap ve makale yazmış olan Vibeke Børdahl prompt-book kuramı yerine elle tutulur bir nesne olan jiaoben'i (脚本, “ayak metni”) önerir: “İletişim

⁵⁷ Li, Xifan (2022) ed. A General History of Chinese Art (GHCA) Vol.4. Bundan sonra cilt sayısıyla birlikte GHCA diye geçecektir.

ortamı, yani performans ortamı, tamamen sözlüdür. Gösteri sırasında hiçbir yazılı materyal kullanılmaz (bir prompt-book ile sahne gerisinde duran bir “hatırlatıcı” gibi bir fikir, Çin anlatıcılık geleneğine tamamen yabancıdır). *Jiaoben* olarak bilinen yazılı metinler bazı anlatıcı ailelerinde gizli belgeler olarak saklanır ve genellikle meslek içindeki mezuniyet törenlerinde sembolik olarak el değiştiren prestij nesneleridir. Bu belgelerin sanatın aktarımında fiilen kullanıldığına dair bir kanıt bulunmamakla birlikte, biraz eğitim görmüş anlatıcıların zorlayıcı ifadeleri, şiirleri vb. not aldıkları bilinmektedir (Børdahl, 1997: 17).⁵⁸

Hikâye anlatıcısı kendine hikâyeyi hatırlatmaya yarayan *huaben*'i ister kullasın ister kullanmasın bir hikâye türü olan *huaben* hikâyelerinin içinde sözlü kültür taşıyıcısı olan hikâye anlatıcısı ve onun hikâye anlatırken kullandığı sözlü kalıplar vardır ve bu varlık, hikâye anlatıcılığı sanatının sözlülüğünü yansıtan özellikler, Çin edebiyatını derinden etkilemiştir.

Prompt-book kuramı başka bir açıdan daha eleştirilmiştir: Profesyonel hikâye anlatıcılarının büyük olasılıkla klasik Çinceyle yazılmış özetlere ya da notlara dayandığı göz önünde bulundurulursa, elimizde bulunan en eski *huaben* metinleri ve bunların sonraki taklitleri muhtemelen sözlü icra için değil, doğrudan okuma amacıyla hazırlanmış olabilir (Lévy: 1986: 443). Feng Menglong, *Eski ve Yeni Zamanlardan Garip Hikâyeler*'in önsözünde *huaben* hikâyelerinin imparator tarafından okunduğundan bahseder: "Song İmparatoru Gaozong, erdemli ve uzun yaşamının ilerleyen yıllarında

⁵⁸Ayrıca bkz: Børdahl, 2013a: 227-296.

tüm âlemin desteğini alarak tahtı oğluna devrettikten sonra (1163), boş zamanlarında huaben hikâyeleri okumaktan büyük zevk alırdı. Her gün bir yeni hikâye bulmaları için hadımlara emir verir, eğer hikâye hoşuna giderse, onu temin eden kişi yüklü bir para ödülüyle ödüllendirilirdi. Bunun üzerine hadımlar, geçmiş dönemlere ait tuhaf hikâyeler ve sokakların, mahalle aralarının dedikodularını bulmak için dört bir yana dağılırdı. Buldukları malzeme daha sonra hikâyeye dönüştürülerek imparatora sunulurdu. Ancak bu hikâyeler bir kez okunduktan sonra bir kenara atılır, çoğunluğu sarayın iç dairelerinde kalır, on tanesinden biri ya da ikisi bile halk arasında dolaşıma girmezdi. Yine de bunların bazıları, örneğin “*Wanjiang Kulesi* 玩江楼” ve “*Çift Balık Kolyesi Hatıratı* 双鱼坠记”, öylesine sığ ve bayağıdır ki okuyana hiçbir zevk vermez.” (Feng, 2017: 1)

Sanyan hikâyelerinde halk anlatı geleneğinin izleri açıkça görülür. Bu öykülerin çoğu, okuma yazma bilmeyen kişilerin bile tanıdığı anekdotları ve hikâyeleri içerir; bu da editörün yalnızca biçimsel kalıplar için değil, içerik açısından da halk anlatılarına yöneldiğini gösterir. Pazar yeri hikâye anlatıcısının ve onun temsil ettiği değerlerin izleri, Feng Menglong’un titiz editoryal çabalarına rağmen bu hikâyelerde silinmeden kalmıştır. Idema’ya göre profesyonel hikâye anlatıcılığı, geleneksel Çin anlatı kurmacasını şekillendiren pek çok etkenden sadece biridir (Idema, 1974: 72). Konuşma diliyle yazılmış hikâyelerinin kaynakları arasında drama, resmî ve gayriresmî tarih yazımı ve klasik tarzda yazılmış hikâyeler de yer alır.

Bu bağlamda *Sanyan* hikâyeleri, Ming Hanedanı sonu Çin'inin hareketli dünyasına dair canlı bir panorama sunar: bu öykülerde yalnızca âlimler, imparatorlar, bakanlar ve generaller değil, aynı zamanda sıradan insanlar, tüccarlar, zanaatkârlar, fahişeler, kâhinler, keşişler, hizmetçiler, hırsızlar ve sahtekârlar gündelik hayatları içinde betimlenir. Onların sevinçlerini, kederlerini, yaşam ve ölüm anlayışlarını, hatta öte dünya ve doğaüstüne dair imgelerini öğreniriz. Antik dönemden sadık dostluklar, geç Ming dönemi aşk üçgenleri, Budist reenkarnasyonlar, Taocu büyüler, kahramanların yükseliş ve çöküşleri, işgaller, yeniden bir araya gelen aileler, arzu ve sefahatten ölen adamlar, yetenekli kadın karakterler gibi temalar işlenir.

2.1.3.1.6 Qing Klasik Hikâyeleri

Edebiyat, sonrasında Ming (1368-1644) ve Qing (1644-1911) Hanedanlarında en üst düzeye erişecek romana yönelse de hikâye önemini korumaya devam eder. Hikâyenin klasik devri Qing dönemidir (Eberhard, 1990: 19). Bu dönemde Çin'de tuhaf olayların ansiklopedisi olarak görülebilecek çok sayıda hikâye külliyatı yazılır. Bu tuhaf hikâyeler saraydan pazara her yerde anlatılır, kulaktan kulağa yayılır, hatta bazısı el yazması olarak yazıya bile geçer. He Bang'e YTSL adlı eserinin önsözünde şöyle yazar: "Sık sık birkaç arkadaşla birlikte bir araya gelmeyi severim. İçkiden sarhoş olmuş ya da küçük bir masanın etrafına toplanmış çay içerken mumları söndürüp hayaletler hakkında konuşur ya da ay ışığı altında tilkilerden bahsederiz" (He'den akt. Kurtuldu, 2021: 4).

Aynı şey Mo Yan'ın ustası olarak gördüğü, hatta onun hayalet ve tilki hikâyelerine öykünerek yazdığı kendi tuhaf hikâyelerinin on dokuz tanesini *Pu*

Songling'den El Alan (Xuexi Pu Songling 学习蒲松龄) diye özel bir baskıda kitaplaştıırıp ithaf ettiği Pu Songling (1640-1715 蒲松龄) için de geçerlidir. Pu da Mo Yan gibi Shandongludur. Mo Yan, kitaba adını da veren bu hikâyede ustasını, üç yüz yıl önce, kendi köyünün yüz elli kilometre batısında yer alan Zichuan bölgesinin Pu köyünde ulu bir söğüt ağacının altına oturmuş, önünde küçük bir masa, masada bir demlik çayı, fincanları, tütün kesesi ve piposu olan, yoldan gelip geçen susamış ya da yürümekten yorulmuş insanları bu masaya davet edip onlara çay ve tütün ikram eden, onlar çay içip tütün tellendirirken de onlardan kendisine acayip mahlûklar, garip olaylar, cinler ve şeytanlarla ilgili hikâyeler anlatmalarını⁵⁹ isteyen aksakallı bir ihtiyar olarak çizer. Sonra da ustasının dünyaca meşhur kitabının, yoldan geçenlerin anlattığı hikâyelerden oluştuğunu belirtir.⁶⁰ Mo Yan'ın *Kulaklarla Okumak* adlı konuşmasında ustasının yazdığı hikâyeler için şu tespitte bulunur: "Bizim köyün yüz elli kilometre ötesinde Çin'in en iyi hayalet hikâyelerini yazmış olan Pu Songling'in köyü vardır. Onun hikâyelerini yazar olduktan sonra okudum ve yazdığı hikâyelerin çoğunun küçükken dinlediğim hikâyeler olduğunun farkına vardım. Pu Songling'in o hikâyeleri atalarımın anlattıklarını dinledikten sonra mı yazdığını yoksa atalarımın o hikâyeleri onun yazdıklarını okuduktan sonra mı anlatmaya başladıklarını bilmiyorum ama şimdi

⁵⁹ Chan, Zou Tao'nun 邹弢 (1850-1931) bir hikâyede Pu Songling'i benzer bir şekilde tasvir ettiğini aktarır (Chan 1997: 38). Ayrıca bkz: Zuo,199).

⁶⁰ Mo Yan aynı hikâyede, ustasının yazdığı o kadar hikâye içinde kendi memleketi olan Gaomi'nin sadece bir kez, o da A Xian adlı hikâyede geçtiği söyleyip, bu hikâyenin ustasına muhtemelen kendi babasının büyük büyük büyük ... babası tarafından anlatılmış bir hikâye olduğunu hayal eder. Bkz: Pu, 2005. Vol. 3. s.1423-1426.

onun yazdığı hikâyelerle benim duyduğum hikâyeler arasındaki bağlantıyı kesinlikle görebiliyorum" (Mo, 2021: 42).

Pu Songling'in Batıda *Strange Stories/Tales from a Chinese Studio*⁶¹ diye bilinen *Liaozhai Zhiyi* 聊斋志异 (Türkçeye birebir olarak *Çalışma Odası Liao'da Kaydedilen Tuhaflıklar* diye çevirebiliriz)⁶² adlı hikâye külliyyatının adındaki ilk karakter olan "liao 聊" imi, yazarın çalışma odasına verdiği isimdir. Liao sözcüğünü çevirmek neredeyse imkânsızdır. Sözcüğün birkaç farklı ama aynı zamanda bir şekilde birbirine bağlı duygular içeren anlamları vardır⁶³: (1) geçici olarak, şimdilik (2) dayanmak⁶⁴, bel bağlamak, doğruluğuna güvenmek, emanet vermek (3) bir nebze, çok az, (4) laflamak,

⁶¹ Ayrıca şöyle çevirileri de vardır: *Strange Stories from the Lodge of Leisure* (George Soulie). London: Constable, 1913; *Strange Tales from Make-do Studio* (Denis C. & Victor H. Mair). Beijing: Foreign Languages Press, 1989; *Strange Tales from the Liaozhai Studio* (Zhang Qingnian, Zhang Ciyun and Yang Yi). Beijing: People's China Publishing, 1997; *Strange Tales from Liaozhai* (Sidney L. Sondergard). Jain Pub Co., 2008.

⁶² Eberhard, "Bir Çalışma Odasından Garîbeler" diye çevirmiştir (Eberhard 1990: 19).

⁶³ Bkz: <https://www.zdic.net/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

⁶⁴ Giles, Pu'nun çalışma odasına neden liao adını koyduğunu *Liaozhai Zhiyi* çevirisinin önsözünde, doğruluğundan şüphelendiği bir anektoda göre şöyle açıklar: "...Memuriyette ikinci dereceyi elde edemeyen yazarın, 'Heyhat! Yaşlılığım için hiçbir dayanağım (liao) olmayacak artık,' dediği anlatılır" (Pu, 1880).

hoşbeş etmek, gevezelik etmek, yarenlik etmek, sohbet etmek⁶⁵, muhabbet etmek, boş zaman, boş zamanı olmak, yapacak işi olmamak, (5) kulak çınlaması. Aynı zamanda Shandong Eyaleti'nde bulunan bir şehrin adıdır da: 聊城市, Liao Şehri. Sarayın açtığı mandarin sınavlarında istediği dereceyi elde edemeyen Pu Songling "geçici olarak" yazıya "bel bağlayıp" arada "bir nebze" de olsa arkadaşlarıyla "hoşbeş eder" ve onların anlattıklarından kalan "kulak çınlaması"nı⁶⁶, adını kendi doğup büyüdüğü eyaletin bir şehriden alan çalışma odasına kapanıp kaydederek tuhafın tarihçiliğine⁶⁷ soyunur.

⁶⁵ Eberhard'ın tipik bir hikâye külliyyatı olarak gördüğü YTSL'nin ilk iki imi olan ye 夜 gece, tan 谈 ise sohbet anlamına gelir: gece sohbeti.

⁶⁶Shuowen Jiezi Sözlüğü 聊 imi için kulak çınlamasıdır der: "耳鸣也. 从耳卯声." İm, er 耳 ve mao 卯 diye iki karakterin birleşiminden oluşur. Er, yani ime anlamını veren karakter Çince'de kulak anlamına gelir. Bkz: <https://ctext.org/dictionary> Erişim Tarihi: 01.08.2026. Zhiguai hikâyelerinin büyük bir kısmının sözlü köklerinin olduğu hikâyelerin başlıklarında da görülebilir. Er (耳) kulak, wen (闻) duymak, tan (谈) muhabbet, hua (话) laf/söz/söylemek ve shuo (说) konuşmak sözcükleri bu başlıklarda çok sık karşımıza çıkar. Hikâye başlıkları için bkz: Chan, 1997: 36-37. Zhiguai için bkz: Dewoskin, 1977: 21-52. Klasik Çin yazınında "dedikodu" ve "anekdot"un yerini inceleyen bir çalışma için bkz: Chen & Schaberg, eds. 2014.

⁶⁷ Pu Songling, Liaozhai Zhiyi'nin çoğu hikâyesinin sonuna eklediği yorumlarda kendisinden Yishi shi yue 异史氏曰 (Tuhafın Tarihçisi diyor ki) diye bahseder. Ayrıca bkz: Zeitlin, 1993.

Dedesiyse ninesinden dinlediği hikâyelerin daha çok hayaletlerle, cinlerle ve perilerle, babasından dinlediği hikâyelerinse daha çok tarihle ama ders kitaplarındaki tarihten çok farklı olan efsanevi bir tarihle ilgili olduğunu, bu efsanevi tarihi hikâyelerde net bir doğru ve yanlış kavramı olmadığını, hikâyenin kahramanların yavuz hırsızlar, cesur haydutlar ve inanılmaz güzellikte fahişeler de olabileceğini, bu "kötü adamların" hikâyelerini anlatırken bile anlatıcının sesinde her zaman hayranlık dolu bir ton, yüzündeysse büyülenmiş bir ifade olduğunu, resmî tarihi çarpıtmanın politik bir ihtiyaç olması gibi insanların da kendi tarihlerini efsaneleştirip gizemli bir hale getirmesi gerektiğini (Mo, 2021: 42) söyleyen Mo Yan'ın meşhur romanı *Kızıl Darı Tarlaları*, "21 Eylül 1939'da benim bir haydudun oğlu olan babam on beşinden gün almış" diye başlar (Mo, 2013: 19). Bu bağlamda Mo Yan'ın yaptığı da bir tür tarihçiliktir. Romanın anlatıcısı daha kitabın ilk cümlesinde tarih verip babasından ya da haydut dedesinden duyduklarını okuyucuya aktarır. Mo Yan, "Kızıl Darı Tarlaları'nı niye yazdım" adlı yazısında (Mo, 2013: 11) kitabın doğduğu köye komşu bir köyde geçen gerçek bir hikâyeye dayandığını söyler. Bir röportajında da romanın esin kaynaklarını şöyle sıralar: "Bir, Kurtuluş'tan bu yana yazılan savaş romanlarını okuduğumda onları hiç beğenmedim. İşte bu yüzden yeni anlatım teknikleri denemek istedim. İki, Gaomi'de büyüdüğüm için oranın tarihine, geleneklerine ve alışkanlıklarına çok aşinayım. Üç, bizim oraların sözlü edebiyat geleneğinden çok hikâye dinledim. Köylüler tarladaki işlerine ara verdiklerinde, yaşlılar bir kayanın üzerine oturur ve hikâye anlatmaya başlardı. Mesela biri '1937'de Japonun biri tam da burada öldürüldü, karnına yediği kurşun gövdesinde kocaman bir delik açtı,' diye anlatmaya başlar, ertesi gün bir başkası aynı hikâyeyi farklı bir şekilde anlatır ve bu böyle devam ederdi. Hikâyeye her anlatılışında yeni bir şey eklenirdi. Hikâye ne kadar çok anlatılırsa o kadar zenginleşir, imgeler giderek daha da renklenir, tarih zamanla mite dönüşürdü. Ben o tarlalarda

çalışırken Çin-Japon savaşının üzerinden neredeyse otuz yıl geçmişti. O dönemdeki sıradışı karakterlerin hikâyeleri köylüler tarafından anlatıla anlatıla çoktan mite dönüşmüştü bile" (Leung, 1994: 149-150).

Eberhard, Almanca yazdığı *17.-19. Yüzyıl Çin Romanları Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma* (1948) adlı çalışmasında, bahsi geçen dönemde yazılmış hikâye külliyatlarının en önemlilerini sosyolojik olarak inceleyip hikâyelerin genel havasını vermek için istatistik veriler sunar. Eberhard bu çalışmada sırasıyla Pu Songling'in *Liaozhai Zhiyi* (聊斋志异), Yuan Mei'nin *Zi Bu Yu* (子不语), He Bang'e'nin *Yetan Suilu* (夜谈随录), Ji Yun'un *Yuewei Caotang Biji* (阅微草堂笔记), Wang Tao'nun *Dunku Lanyan* (遁窟谰言) ve Zhu Meishu'nun *Mai You Ji* (埋忧集) adlı hikâye külliyatlarını inceler (Kurtuldu, 2021: 82-83). Eberhard, *Çin Hikâyeleri*'nin (1990)⁶⁸ önsözünde birçok hikâye külliyatını incelediğini belirttikten sonra He Bang'e'nin, bütün hikâye külliyatlarının tipik bir örneği olarak gördüğü YTSL'sinin yüz ell yedi hikâyesini a) Cinler ve tanrılar, b) İyi ve kötü işlerin mükâfatlandırılması ve cezalanması, c) Hortlaklar, d) Hayvan hikâyeleri, e) Cinsî maceralar, f) İnsan hayatına ait maceralar diye altı gruba sınıflandırır. Eberhard, bu sınıflandırmanın çoğu hikâye külliyatının tipik karakterini verdiğini, bazı külliyatlarda bu konulardan sadece birinin, bazılarında ise ötekinin daha çok yer aldığını vurgular (Eberhard, 1990: 23).

⁶⁸ Kitabın ilk baskısı 1944'te yapılır. Wolfram Eberhard, *Çin Halk Hikâyeleri*, Almanca'dan Türkçe'ye Çev: Hayrunnisa Boratav, MEB Yayınları, Çin Klasikleri Serisi, Ankara 1944.

2.2 Çin Hikâye Anlatıcılarına Dair Kayıtlar

Han Hanedanı'na ait yazılı kaynaklarda, MÖ yaklaşık 1200 civarına tarihlenen erken Zhou dönemine işaret eden ve 'hikâye anlatımı performansı' olarak adlandırılabilir durumlarla benzerlik taşıyan bazı ipuçları bulunur. Batı Han Hanedanı (206 MÖ-MS 9) döneminde yaşamış Liu Xiang (刘向 MÖ79-8) tarafından yazılmış ve Türkçeye *Örnek Kadın Biyografileri* olarak çevirebileceğimiz *Lienü Zhuan* (列女传) adlı klasik eser, efsanelerle başlayan antik Çin'den Han dönemine kadar yaşamış kadınların biyografik hikâyelerini içermektedir (Yılmaz, 2017: 20)⁶⁹. Bu klasik eserde gece vakti hamile kadınlara şiirler okumak ve onları eğitici konular hakkında bilgilendirmek üzere kör bir kişinin çağrılmasından söz edilir⁷⁰: "Eski zamanlarda, hamile bir kadın uyurken yan yatmazdı; ne otururken yan döner ne de tek ayak üzerinde dururdu. Tuhaf tatlarla sahip yiyecekleri yemezdi; eğer yiyecek düzgün kesilmemişse onu yemezdi; hasır düzgün serilmemişse üzerine oturmazdı. Gözlerini edebe aykırı manzaralarla meşgul etmez, kulaklarını ahlâksız seslerle kirliletmezdi. Geceleri kör müzisyenleri çağırarak Şarkılar Kitabı'ndan ezgiler söylettirirdi. Sadece uygun, doğru şeylerden söz ederdi. Bu şekilde, bedensel olarak düzgün biçimde gelişmiş ve yetenek ile erdem bakımından başkalarından üstün çocuklar doğururdu."

⁶⁹ Ayrıca bkz: Kinney, 2014.

⁷⁰ 列女传.母仪.周室三母 <https://ctext.org/lie-nv-zhuan/zhou-shi-san-mu/zhs> Erişim

Tarihi: 01.08.2026

Bu uygulama, sağlıklı ve erdemli bir çocuğun doğumunu güvence altına almanın önemli yollarından biri olarak görülmektedir. ‘Kör şarkıcı’nın⁷¹ bu bağlamdaki rolü, körlükle anlatma/ezberden aktarma yetisinin birleşimi dışında, çok da Homerosvari bir eğlence biçimini çağrıştırmaz. Ancak elimizdeki bilgiler, bu performansın durumu ve içeriği kadar, icracının statüsü hakkında da oldukça yetersizdir. Çin hikâye anlatıcılığının kökenlerine baktığımızda, hikâyelerin profesyonel bir eğlence türü olarak kurumsallaşmasından önce, profesyonel olmayan bir hikâye anlatımı ya da daha doğru bir ifadeyle, ‘hikâyelerin anlatılması’ sürecinin uzun bir ön tarihine sahip olması son derece doğaldır. Asıl mesele, bu kökenleri araştırırken kavramı ne kadar esneteceğimize dairdir. Çünkü hikâyeler, insanlık tarihi boyunca tüm topluluklarda, her türlü ortamda anlatılagelmıştır. Bu yüzden, "hikâye anlatıcılığı" ile "hikâye anlatmak" arasında ayrım yapmamıza olanak tanıyan, hikâye anlatıcılığına özgü bazı belirgin izleri bulmamız gerekir.

Hikâyelerin bölümler hâlinde, profesyonel bir anlatı sanatı olarak anlatımı, Çin’de bin yılı aşkın bir süredir var olmuş ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Oysa Batı’da benzer şekilde sözlü olarak aktarılan ve icra edilen sanatlar unutulup gitmiştir. MÖ birinci binyılın başlarından kalma Homeros destanları ve yaklaşık bin yıl

⁷¹Gu 瞽: *Şarkılar Kitabı*’nda da Zhou sarayında kör şarkıcıların olduğuna dair bir kayıt vardır: <https://ctext.org/book-of-poetry/> Erişim Tarihi: 01.08.2026. Çin tarihinde *Şarkılar Kitabı*’ndan Mao dönemindeki komünist propagandalara kadar kör hikâye anlatıcıları hep vardır. Bkz: Hung, 1993: 395-426.

öncesine ait İzlanda sagaları, kaydedilmiş halleriyle Batı'nın yazılı mirasının ölümsüz eserleri arasında yer alırken aynı zamanda Avrupa'daki geçmiş sözlü geleneklerin anıtsal mezar taşları olarak da kabul edilirler (Bordahl, 1999: 1). Çin'de ise sözlü anlatım geleneği en azından Song Hanedanına (960–1279) kadar uzanmakta olup o dönemden bu yana kesintisiz biçimde varlığını sürdürmektedir.

Homeros'un şiirleri ve İzlanda sagalarının aksine, Çin'deki hikâye anlatım geleneği eski bir yazılı kültüre sahip bir toplum içinde gelişmiştir. Bu sözlü tür biçimini bulmaya başladığında, Çin kesinlikle “ilkel sözlü bir toplum” değildi. Yazı ve yazılı edebiyat, Song öncesi dönemlerde zaten iki bin yıldır mevcuttu ve yazılı türlerin çokluğuna ek olarak, sözlü kökenli yazılı türler de Song dönemi hikâye anlatımıyla güçlü bir akrabalık göstermektedir. Han (MÖ 206–MS 220) ile Tang (618–907) Hanedanlıkları arasındaki kaynaklarda ister kamusal ister özel bağlamda olsun, kısa fıkra ve anekdotlardan uzun hikâyelere kadar uzanan çeşitli biçimlerde hikâye anlatımına ilişkin ipuçları ve belgeler bulunmaktadır. Daha uzun hikâyeler konuşularak ya da melodik biçimde, müzik eşliğinde ya da müziksiz, vezinli veya düz yazı ya da her ikisinin bir karışımı şeklinde aktarılmış olabilir. Bu çeşitlilikteki erken sözlü ve yazılı türler, hem dini hem de seküler nitelikte olmak üzere, zamanla dar anlamda *shuohua* (说话 hikâye anlatımı) olarak adlandırılan ve daha sonra *shuoshu* (说书 kitap anlatımı) diye anılan türün oluşumuna zemin hazırlamıştır. Sözel biçim, icra pratiği, repertuar, profesyonellik derecesi gibi özellikler, bu türün sınırlarını belirleyen temel unsurlardır (Bordahl, 1999: 1-2).

Bu yüzyılda *shuoshu* terimi, profesyonel ya da yarı profesyonel anlatı eğlencesini ifade etmektedir. Bazen bu terim, “sözlü anlatı sanatlarının icrası” anlamında daha geniş ve gevşek bir şekilde kullanılır; bazen de *shuochang yishu* (说唱艺术 anlatı ve şarkı söyleme sanatları) olarak bilinen ve *quyi* (曲艺) adıyla da anılan pek çok farklı biçimi kapsar. Ancak dar anlamda *shuoshu*, yalnızca düzyazı ağırlıklı olarak anlatılan veya düzyazı anlatımın şarkılı şiirlerle ve müzik eşliğinde kesintiye uğradığı dizi hâlindeki hikâyelerin icrasına işaret eder. Çin’in çeşitli bölgelerinde, yerel ağızlarla anlatılan kendine özgü hikâye anlatımı gelenekleri vardır. Kuzey ve Orta Çin’de bu düzyazı anlatı türlerine *pingshu* (评书), güneydoğu Çin’de ise *pinghua* (评话) denir. Şarkı ve müzik ile düzyazı anlatımın dönüşümlü olarak kullanıldığı türlere ise *tanci* (弹词) adı verilir (Bordahl, 1999: 2-3).

Song döneminde uygulanan hikâye anlatıcılığı, “hikâye anlatmak” anlamına gelen *shuohua* (说话) olarak adlandırılırdı ve hem konuşmaya dayalı hem de şarkılı performansları içerir, çoğunlukla bu iki tür birlikte sunulurdu. Bu dönemde anlatılan birçok tema, günümüz hikâye anlatıcılarının repertuvarında hâlâ yer almaktadır. *Shuohua*, genel olarak Ming ve Qing dönemlerinde gelişen ve günümüze kadar ulaşan *shuoshu* (说书), yani “kitap anlatmak” ya da “metin anlatmak” olarak bilinen hikâye anlatıcılığı türünün doğrudan öncülü olarak kabul edilir. Song döneminden günümüze kadar Çin hikâye anlatıcılığında önemli gelişmeler yaşanmış olsa da, bu türün temel çerçevesi, sahneleme biçimi ve anlatıcıların mesleki statüsü gibi bazı özellikler istikrarlı biçimde korunmuştur.

1957 yılında Sichuan'daki bir Han mezarında, “hikâye anlatıcısı figürü” (shuoshu yong 说书俑) olarak adlandırılan bir heykelcik⁷² bulunmuştur. 1979'da ise Yangzhou civarındaki dört Han mezarından oluşan bir alanda, “anlatıcı ve şarkıcı figürleri” (shuochang yong 说唱俑) adı verilen iki benzer heykel⁷³ daha ortaya çıkarılmıştır. Yangzhou'dan çıkan bu shuochang figürleri, hizmetçiler, dansçılar, şakacılar ve “anlatıcı ve şarkıcılar” olarak tanımlanan toplam yirmi sekiz başka heykelcikle birlikte bulunmuştur (Bordahl, 1996: 9-10). Bu figürlerin dış görünüşlerine bakılarak, onların hikâye anlatımıyla -hele ki profesyonel hikâye anlatımıyla- doğrudan bir ilişkisi olup olmadığı kesin biçimde söylenemese de, özellikle bu figürlerin yüz ifadeleri dikkat çekicidir. Gerçekten de, kendi anlattığı hikâyeye kapılmış birinin büyülenmiş gülümsemesini andıran bir ifade sergilemektedirler.

Bu etkileyici figürlerin bulunmasının en önemli sonucu, Han döneminde Çin'de profesyonel hikâye anlatıcılığına dair doğrudan bir kanıt sunmasından çok, erken dönem Çin eğlence etkinliklerine yönelik çalışmalara ivme kazandırmasıdır. Figürlerin adlandırılma biçimi ise, dar anlamda “hikâye anlatma” (*shuoshu*) -yani dinsel olmayan içeriklerle yapılan profesyonel anlatılar- ile daha kapsamlı bir sözlü eğlence faaliyeti olan “hikâye anlatma ve şarkı söyleme” (*shuochang*) arasındaki ayrımın giderek daha iyi kavranmakta olduğunu yansıtmaktadır. Shuochang terimi, hem profesyonel hem de amatör tüm sözlü anlatı ve müzikli eğlence biçimlerini kapsayan geniş bir kavramdır.

⁷² Bkz: Ekler: Ek 1.

⁷³ Bkz: Ekler: Ek 2 ve 3.

Han Hanedanı'ndan Tang Hanedanı'na (618–907) kadar olan döneme ait kaynaklar, yukarıda tanımlanan anlamda bir hikâye anlatıcılığı pratiğini ortaya koyacak kadar belirgin değildir. Tang döneminde “hikâye anlatmak” genellikle *shuohua* (说话) terimiyle anılsa da, bu terimin o dönemde Song döneminde kazandığı özel anlamda yani profesyonel hikâye anlatıcılığı anlamında kullanıldığını varsaymak doğru değildir. Ancak Tang dönemine ait elimizde, dönemin konuşma diline yakın bir üslupla yazılmış, “dönüşüm metinleri” (*bianwen* 变文) olarak adlandırılan bir metin külliyatı bulunmaktadır. Bu metinler, düz yazı ile araya serpiştirilmiş şiirsel pasajları içeren, halk diliyle yazılmış en eski edebi örneklerdir. Dini ve seküler içerikli hikâyeler barındırırlar. Bu Budist metinlerin, MS 4. yüzyıldan itibaren uygulanan Budist sutra vaazlarının sözlü anlatımlarından geliştiği düşünülmektedir. Seküler içerikli *bianwen* metinleri ise, tarihsel karakterlerin macera dolu hayatlarını işler. Eldeki yazılı metinler, büyük ihtimalle sözlü performanslardan, muhtemelen resimli parşömenlerin gösterimi eşliğinde sunulan anlatımlardan esinlenerek kaleme alınmıştır. *Bianwen* metinleri, erken dönem Budist vaazları, Konfüçyüsçü ahlakı tarihsel örnekler aracılığıyla yayan anlatılar ile tarihsel macera hikâyelerinden oluşan eğlence metinleri arasında bir köprü oluşturur. Yine de bu Tang metinleri ile Song dönemine ait hikâye anlatıcılığına bağlı yazılı malzemeler arasındaki farklar göz ardı edilmemelidir.

Song dönemindeki eğlence sanatlarının çeşitliliği, *bianwen* geleneğinin, *shuochang wenyi* (说唱文艺, “anlatma ve şarkı söyleme edebiyatı”) olarak adlandırılan çeşitli türlerin öncülü olarak görülebileceğini düşündürse de, bu geleneğin dar anlamda hikâye anlatıcılığı olarak tanımlanan *shuohua* (说话) veya *shuoshu* (说书) ile doğrudan bir bağlantısı olduğunu ileri sürmek mümkün değildir (Bordahl, 1999: 9-11).

2.2.1 Song Hikâye Anlatıcılığı

Song döneminde, seküler hikâyelerin müzikli ya da müziksiz profesyonel olarak sahnelenmesi anlamında hikâye anlatıcılığı -*shuohua* (说话)- şehir yaşamının dikkat çekici bir unsuru hâline gelmiştir. Önde gelen şehirlerden elimizde kalan birkaç tanımda, hikâye anlatıcılarının faaliyetlerine dair kayıtlar bulunur. Hikâye anlatımı, tapınak panayırlarında, eğlence alanlarında, çardaklarda, çayevleri ve meyhanelerde gerçekleşirdi. Bu hikâye anlatıcıları kutlamalarda zenginlerin özel davetlisi olabilir, hatta sarayda bile performans sergileyebilirlerdi. Daha alt sınıftan hikâye anlatıcılarının kırsal bölgelerde performans sergilediklerine dair kayıtlar da mevcuttur (Hu Shiyong 1980: 45-54).

Song Hanedanı döneminden (960–1279) itibaren elimizde yalnızca profesyonel hikâye anlatıcılığının varlığını değil, aynı zamanda Çin'de ne denli popüler olduğunu da belgeleyen tarihsel kaynaklar bulunmaktadır. Artan kentleşmeyle birlikte hikâye anlatıcısı, çarşı ve pazar yerlerinde kendine sağlam bir yer edinmiş, tanınmış bir figür hâline gelmiştir. Bu dönemde yaşamış ünlü şair, ressam ve devlet adamı Su Shi⁷⁴ (苏轼 1037-1101) *Dongpo Zhi Lin* (东坡志林) adlı eserinde dönemin hikâye anlatıcılarına dair şöyle bir anekdot anlatır: "Mahalle çocukları yaramazlık yapıp da ebeveynleri bundan sıkıldığında, onlara aceleyle birkaç bozuk para verip eski zamanlara dair hikâyeler dinlemeleğe gitmelerini söylerler. Üç Krallığın Hikâyesi anlatıldığında, Liu Bei'nin yenildiğini duyunca huzursuz olurlar, hatta bazıları gözyaşı döker. Cao Cao'nun

⁷⁴ Su Dongpo (苏东坡) diye de bilinir.

yenilgisini duyduklarında ise sevinir ve alkış tutarlar. Bu durum, erdemli kişiyle bayağı olanın bile iz bırakacağını ve bu izlerin yüz nesil geçse de silinmeyeceğini gösterir."⁷⁵

Su Shi'nın hikâye anlatımı üzerine meşhur yorumunu, Song dönemi sanatının başyapıtlarından biri olan Zhang Zeduan'ın (张择端 1085–1145) 1117 tarihli “Nehir Kıyısında Bahar Şenliği” (Qingming Shanghe Tu 清明上河图)⁷⁶ isimli ünlü uzun resmi tamamlar niteliktedir. Bu resim, başkent Bianjing'deki (bugünkü Kaifeng) gündelik yaşamı betimler. Parşömenin en başında, şehrin canlı sahnelerinin ortasında, sokak köşesine kurulmuş bir çadırın altında oturan, ince sakallı yaşlı bir adam görürüz. Sırtı yarı dönüktür, biz izleyicilere doğru bakmamaktadır ama karşısındaki küçük kalabalığın büyülenmiş yüz ifadeleri açıkça görünür. Resimdeki hikâye anlatıcısı, resimde yer alan diğer zanaatkârlar gibi işini son derece doğal bir biçimde yapmaktadır: tekerlek ustası, bıçak bileyicisi, kayıkçı, yük taşıyıcısı, meyhaneci, seyyar satıcı gibi... Tüm bu meslekler içinde hikâye anlatıcısı da toplumsal iş bölümünün ayrılmaz bir parçası olarak görünmektedir. Bu sahne, profesyonel hikâye anlatıcılığının Song dönemi Çin'inde ne kadar yerleşik ve gündelik yaşamla iç içe bir sanat olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Song Hanedanlığı döneminde ticaret ve alışverişin büyük ölçüde gelişmesi, kentlerin de ilerlemesini teşvik etmiştir. Kuzey Song Hanedanı'nın başkenti olan

⁷⁵ <https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

⁷⁶ Bkz: Ek 4.

Bianjing o dönemde Doğu'nun en büyük ticaret şehri hâline gelmiştir. Meng Yuanlao (孟元老 1090-1150), *Doğu Başkentinin İhtişamlı Rüyalarının Kaydı* (*Dongjing Meng Hua Lu* 东京梦华录) diye çevirebileceğimiz eserinin önsözünde bu durumu şöyle anlatmıştır: “Sekiz uzak bölge birleşir ve birbiriyle yarışır, tüm ülkeler birbirine bağlıdır; dört denizin nadir eşyaları ve hazineleri pazarda bulunabilir, dünyanın egzotik tatları ise mutfakta mevcuttur... Gözlerini kaldır ve göreceksin yeşillikler içinde boyalı köşkler, süslü kapılar ve incili perdeler... Altın ve yeşim göz kamaştırır, ipek hoş kokular bırakır.”⁷⁷

Bu betimleme, şehir hayatının son derece canlı ve hareketli bir tasviridir ve Kuzey Song Hanedanlığı'na ait İmparatorluk Resim Akademisi'nin ressamı Zhang Zeduan'ın Bianjing sokaklarını ayrıntılı şekilde betimlediği resimle birebir örtüşür. İmparator Renzong'un (1010-1063) saltanatından sonra Bianjing, Doğu'nun en büyük eğlence merkezi hâline gelmiştir. Şehirde wazi (瓦子) denilen, sahnesi ve oturma yerleri olan büyük ve küçük birçok eğlence mekânı bulunmaktaydı. Binlerce kişi çeşitli gösterileri izlemek için her gün buralara toplanırdı: “Yağmur da yağsa, güneş de açsa; soğukta da sıcakta da, insanlar her bir wazi'ya gelir, her gün aynı manzara yaşanırdı.” (GHCA, Vol.4, 2022: 6) Günlük gösterilerin yanı sıra yıl boyunca birçok büyük festival kutlanırdı. Festivaller dışında imparatorun doğum günü ve tanrıların doğum günleri gibi özel günlerde halk sanatçıları ve saray eğlenceleri sunan sanatçılar, kalabalık pazar yerlerine veya işlek caddelere kurulan geçici sahnelerde performans sergilerdi. Bu etkinlikler, binlerce insanı cezbedip bir araya getirirdi.

⁷⁷<https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

O dönemdeki Bianjing, barış ve zevk dolu bir çağın içinde yer almaktaydı ve bu ortamda seküler edebiyat ve sanatın yeni türleri giderek daha fazla üretilmeye başlamıştı. Renzong döneminde, halk arasında anlatı ve sahne sanatlarının popüler türleri ortaya çıktı; örneğin hikâye anlatımı (xiaoshuo 小说), müzik eşliğinde hikâye anlatımı (taozhen 陶真), seyyar satıcıların ezgili çağrıları (yinjiao 吟叫) gibi türler yaygınlaştı. Üç Krallık hikâyeleri de bu dönemde gölge oyunlarına dâhil edildi. Kuzey Song Hanedanlığı'nın sonlarına doğru, uzatmalı şarkı söyleme (piaochang 嘌唱) ve kısaltılmış zaju oyunları (zaban 杂扮) gibi yeni sahne sanatları türleri de ortaya çıktı. Bazı şarkı söyleme türleri doğrudan çarşı-pazar hayatından doğmuştu; örneğin yinjiao (seyyar satıcıların ezgili çağrıları), meyve satan seyyar satıcıların pazarda müşteri çağırma biçimlerinden türemiştir (GHCA, Vol.4, 2022: 8).

İmparator Huizong (1082-1135) bayramlarda halkla birlikte eğlenceleri izlemek üzere sık sık çarşıya inmesiyle de tanınırdı. Bu davranışı, "halkla eğlenceyi paylaşan imparator" geleneğini başlatmış ve bu gelenek Güney Song Hanedanı imparatorları arasında bir âdet hâline gelmiştir (GHCA, Vol.4, 2022: 12). Kuzey Song Hanedanlığı'nın ortalarından sonlarına doğru, şehirlerdeki ticari ve kültürel yaşamın tam anlamıyla gelişmesiyle birlikte, çarşı pazarda sanat üretimi eşi benzeri görülmemiş bir seviyeye ulaştı. Daha önce yalnızca saraylarda ya da aydınların çalışma odalarında gerçekleşen sanatsal üretimler, artık sıradan halkın evlerine ve çarşılarla taşınmıştı. Her türlü anlatı ve sahne sanatı, çarşı tiyatrolarında sahneleniyor; bu gösterilerin metinleri ise basılıp yayımlanıyordu (GHCA, Vol.4, 2022: 15).

Meng Yuanlao, *Doğu Başkentinin İhtişamlı Rüyalarının Kaydı*⁷⁸ adlı eserinin beşinci tomarında Bianjing'in eğlence bölgesindeki hikâye anlatıcılarının adları konuya göre sınıflandırılarak listelenmiştir: “tarih anlatımı” (jiangshi 讲史) (beş kişi)⁷⁹, “macera” (xiaoshuo 小说) (altı kişi), “şaka anlatımı” (shuo hunhua 说诨话) (bir kişi)⁸⁰, “Üç Krallık anlatımı” (shuo sanfen 说三分) (bir kişi)⁸¹, “Beş Hanedan anlatımı” (wu daishi 五代史) (bir kişi)⁸². Genel olarak hikâye anlatıcılığı, farklı kaynaklarda biraz değişen şekillerde tanımlanan ama aşağıdaki dört okulda toplanabilecek tarzlara ayrılmıştır: aşk ve mucize hikâyeleri (yinzi'er, 淫词儿), suç ve macera hikâyeleri (shuo gong'an, 说公案⁸³; shuo tieqi'er, 说铁骑儿), Budist klasiklerden gelen hikâyeler (shuo jing, 说经), ve tarihsel anlatılar (jiangshi shu, 讲史书). Performanslar esas olarak

⁷⁸<https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

⁷⁹孙宽 Sun Kuan, 孙十五 Sun Shiwu, 曾无党 Zeng Wudang, 高恕 Gao Shu, 李孝详 Li Xiaoxiang.

⁸⁰张山人 Zhang Shanren.

⁸¹霍四究 Huo Sijiu.

⁸²尹常 Yin Chang.

⁸³ "Gong'an" aslen bir hukuk terimi olup, yargıcın masasına (gong an) atıfta bulunur. Bu da bir mecaz olarak olarak bir teamüle ya da bir yargıya işaret eder. Aynı zamanda "hikâye" anlamına da gelir (gündelik Çince'de gong'an dedektif hikâyeleri türünü ifade etmektedir). Chan (Zen) okulunda her iki anlamı da içerecek biçimde, hem teamül hem de hikâye olarak yaygın biçimde kullanılır. Konuşma dilinde yazılmış ilk felsefi metinlere sahip olan Zen Budizminde Japonca okunuşu olan "koan" ile bilinen bir terimdir.

düzyazı şeklindeydi; ancak araya şiirler serpiştirilir veya söylenirdi. Erken dönem hikâye anlatımının bir diğer önemli özelliği ise esprilerle bezeli olmasıydı (Bordahl, 1996: 12).

Song Hanedanı'na ait şarkılı hikâye anlatımı (shuochang 说唱) metinleri akıcı, açık, sade ve karmaşıklıktan uzak bir yapıya sahiptir; günlük yaşamdan sahneleri hızlı, gerçekçi bir şekilde betimleyen kısa eskizler sunar. Şarkılı hikâye anlatımının sanatsal yapısının uzunluk kısıtlamalarından kurtulması, bu sanatın gelişiminin temelini oluşturmuştur.

Hem şiir hem de *ci* (词) sözlü şiir formu, şarkı), tek bir eserde yalnızca tek bir olguyu ele alır ya da tek bir durumu betimler; bu da onları ya fazla yüzeysel ya da fazla önemsiz hâle getirebilir. Wei ve Jin Hanedanlarının hayalet temalı kısa hikâyeleri olan zhiguai ile Tang Hanedanı'nın edebi anlatıları olan chuanqi kısa metinlerle sınırlıydı ve belirli bir kelime ve retorik seçimine bağlıydı. Oysa Song Hanedanı dönemindeki şarkılı hikâye anlatımı sanatı, geniş bir anlatı alanı ve anlaşılır bir dille tam bir hikâye anlatmayı başarmıştır.

Yine Song döneminde gelişen şarkılı hikâye anlatımı türlerinden biri olan *zhugong diao* (诸宫调), tek bir olayı anlatmak için birden fazla müzik düzeni kullanırken, Güney Operası Nanxi (南戏) uzun bir olay örgüsünü aktarmak için çok perdelik yapılarla ilerlemiş, xiaoshuo ise neredeyse sınırsız bir uzunlukta gelişebilmiştir.

Bu türler, zaman ve mekân açısından genişlemeye olanak tanıyan yapıları sayesinde, nesne, olay ve durumların özgün, ayrıntılı ve incelikli tasvirlerine olanak sağlamıştır. Pazar yeri sanatlarının bu anlatı gücü, yaşamın kaderi, kederi ve sevinci üzerine yazmayı kolaylaştırmış; böylece anlatı sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Pazar yeri sanatlarının bir diğer belirgin özelliği ise, anlatım tekniklerinin lirik değil, daha çok anlatı odaklı olmasıdır. Klasik Çin şiiri büyük ölçüde lirik bir gelenek üzerine kuruluyken, Tang Hanedanı'nda bu gelenekte bir değişim gözlemlenmiştir. Song Hanedanı dönemine gelindiğinde ise, şarkılı hikâye anlatımı sanatında olayların ayrıntılı tasviri ve sahnelerin yakından betimlenmesi başlıca özelliklerden biri hâline gelmiştir.

Song Hanedanı döneminde anlatı sanatları yalnızca yukarıda bahsedilen anlatı sanatları, kukla oyunları, gölge oyunları ve Güney Operası gibi çeşitli sahne sanatlarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda geleneksel olarak lirik öğelere ve ritme dayanan dans sanatına da sirayet etmiştir. Tang Hanedanı'nda salt lirik özellik taşıyan dans biçimleri, Song Hanedanı'nda anlatı nitelikleri kazanmaya başlamıştır. Bu döneme ait büyük ölçekli dans eserleri çoğunlukla hikâye temellidir ve çok bölümlü yapıları içerisinde tarihsel ya da mitolojik hikâyelerden bir ya da birden fazla bölümü içerecek şekilde kurgulanmıştır. (GHCA, Vol.4, 2022: 29).

Jingkang Olayı'nın (1126-1127) ardından Song sarayının güneye göç etmesiyle birlikte başkentten ve çevre illerden de çok sayıda insan güneye göç etti, yeni başkent Hangzhou'nun Lin'an bölgesinde kuruldu. Zhang Duanyi'nin (张端义) *Soylu Kulaklar İçin Derlemeler* (*Guier ji* 贵耳集) adlı eserinde belirttiği üzere, “Lin'an'daki İmparatorluk Caddesi üzerindeki Merkez Wazi'si, bilgin ve devlet görevlilerinin mutlaka uğradığı bir yerdi; zira dünyanın tüm sanatçıları orada toplanmıştı.”⁸⁴ Bu dönemden itibaren Lin'an, Bianjing'e benzer biçimde yeniden çeşitlendirilmiş gösteri sanatlarıyla canlanmaya başladı. Şehir giderek daha da hareketlendi; her türden şarkı, dans ve eğlence sunuluyordu ve bu yüzden “Lin'an'ın bulunduğu Hangzhou, Bianzhou olarak anılmaya başlandı ta ki Güney Song'un çöküşüne dek” (GHCA, Vol.4, 2022: 41).

Kuzey Song dönemiyle karşılaştırıldığında, Güney Song tiyatrolarında sahnelenen gösteri türleri daha da çeşitlenmişti. Geç dönem Song yazarı Zhou Mi (周密), *Wulin Anıları* (*Wulin Jiushi* 武林旧事) adlı eserinin altıncı tomarında yer alan “çeşitli sanatçılar” (诸色伎艺人) başlıklı bölümde şu türlere değinir: tarih anlatıcılığı, piaochang şarkıcılığı, müzikli roller, tempo tutucular, dramalar, kısa skeçler; çalgı eşliğinde şarkı söyleme; başkent tarzında opera söyleme, antik saray müziği tarzında şarkı söyleme, sözlü dans, nefessiz (hızlı tempolu) şarkı söyleme; fıkra anlatımı, bilmece tahmini, okçuluk gösterileri, yerel aksan taklitleri, kıvrımlı danslarla yapılan varyete gösterileri, doğaüstü numaralar, palyaçoluk, çamurdan yapılan nesneler, kumar oyunları, ayak hünerleri, kuklacılık, ip üstünde baş üstünde denge kurma, zarif şarkı söyleme, güreş, gösteri güreşi, kadın güreşi, değnek oyunları, kırbaç savurma, ağırlık

⁸⁴ <https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

kaldırma, top sopasıyla oyun, ayak topu becerileri, varyete gösterileri, yetenekli genç bilgin canlandırmaları, kuş taklitleri, çok sesli şarkı söyleme, kumla resim yapma, hayvan terbiyesi, kuş ve böcek terbiyesi, su oyunları, uçurtma uçurma, havai fişek gösterileri, ilaç hikâyeleri anlatımı, yılan yakalama, yedi kutsal kılıç gösterisi, kaybolma numaraları ve daha niceleri (GHCA, Vol.4, 2022: 41).

Bu listenin bile eksik olduğunu söyleyen Li, Güney Song yazarı Wu Zimu'nun (吴自牧?-?) *Bianliang Rüyası* (*Meng Bianliang* 梦汴梁) adlı eserinin yirminci tomarında⁸⁵ kısa şarkı söyleme, yüksek sesli bağırma, büyük ölçekli şarkı ve danslar, satış çığlıkları, müzikli roller, çeşitli zanaatkârlık gösterileri, kuklacılık, gölge oyunları, hikâye anlatımı, dini anlatılar gibi daha birçok türe de yer verildiğini vurgular.⁸⁶ Wu Zimu, bu türleri dört ana kategoriye ayırmıştır: “şarkıcı kadın müziği 妓乐”, “varyete gösterileri 百戏伎艺”, “güreş 角抵” ve “hikâye ve tarih anlatımı 小说讲经史”. Bu sınıflama, modern sahne sanatlarının “sözlü ve şarkılı drama”, “akrobasi”, “spor” ve “balad/halk hikâyesi anlatımı” gibi türlerine oldukça yakındır. Bu durum, dönem tiyatrolarındaki gösterilerin ne denli geniş bir yelpazeye yayıldığını açıkça göstermektedir. Tiyatroda sahnelenen içerikler sabit olmak zorunda değildi; çoğunlukla

⁸⁵ <https://ctext.org> Erişim Tarihi: 01.08.2026

⁸⁶ Yan Lianke'nin *Canlanan-Lenin'den Öpücükler* romanında benzer yeteneklere sahip iki tane engelli gösteri topluluğu vardır. Örneğin: Tek Bacaklı Maymun: Tek Bacaklı Uçan Sıçrayış; Sağır Ma: Kulaktaki Hava Fişekler; Tek Göz: Tek Gözle İğneye İplik Geçirme; Felçli Kadın: Yaprak Nakışı; Kör Tonghua: Keskin Kulak; Çocuk Felci Geçirmiş Ufaklık: Şişe Ayakkabı Giyen Ayak. Bkz: Yan, 2024b: 137.

farklı türde gösteriler dönüşümlü olarak sunuluyordu. Ancak Lin'an'da seyirci yoğunluğu nedeniyle bazı performanslar uzun süre boyunca aynı tiyatrodaki sahnelenebiliyordu. Örneğin, *Batı Gölü'nün İhtiyarının Görkemli Manzara Kayıtları* (*Xihu Laoren Fanshenglu* 西湖老人繁胜录) adlı eserde, kuzey wazi'sinde "sık sık tarih anlatımı yapılan iki tiyatro bulunduğu" belirtilir ve Lotus Gölgeciği (penghua peng 蓬花棚) adlı tiyatronun "çoğunlukla imparator huzurunda dramalar sergilediği" aktarılır. Bir diğer örnek ise hikâye anlatıcısı Küçük Zhang Silang'dır. "Kuzey wazi'sinde tek bir tiyatrodaki ömrü boyunca hikâye anlatmış, başka hiçbir wazi'de performans sergilememiştir. Halk, o tiyatroya 'Küçük Zhang Silang'ın Tiyatrosu' (小张四郎) adını vermiştir."⁸⁷ Bu anlatılar, dönemin gösteri sanatlarının halk arasında ne kadar yaygın ve popüler olduğunu net biçimde ortaya koymaktadır (GHCA, Vol.4, 2022: 42).

Kentsel alanlarda yer alan wazi tiyatrolarındaki canlılık, tüm sanat türlerinin büyük ölçüde gelişimini mümkün kılmış; bu sanat dalları hem birbirlerini teşvik etmiş hem de birbirleriyle rekabet hâlinde olmuşlardır. Bu süreçte, piyasa normları kademeli olarak oluşmuş ve bu normların etkisiyle çeşitli loncaların kurulmasıyla kurumsal yapılar şekillenmiştir. Lin'an'daki eğlence alanlarında icra edilen sanat türleri, kendi loncalarını kurarak bu yapıya dâhil olmuşlardır.

⁸⁷ Tom. 95. <https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

Zhou Mi'nin *Wulin Anıları* adlı eserinin üçüncü tomarında⁸⁸ yer alan “Toplum” (Shehui 社会) başlıklı bölümde, Lin'an'ın Huoshan bölgesindeki Tongchuan'daki İmparatorluk Tapınağı'nda gerçekleştirilen tapınak panayırı ritüellerini ve bu vesileyle oraya gösteri yapmak üzere gelen bazı sanatçı loncalarının isimleri kayda geçmiştir. Bu kayıtlar, dönemin sanat ortamının zenginliğini ve lonca sisteminin çeşitliliğini gözler önüne sermektedir. Örneğin: Kırmızı ve Yeşil Loncası'nın şiirsel dramaları (绯绿社杂剧); Qiyun Loncası'nın ayak topu (cuqiu) becerileri (齐云社蹴球); Eyun Loncası'nın müzikli performansları (遏云社唱赚); Tongwen Loncası'nın söz oyunları (同文社耍词); Jiaodi Loncası'nın güreş gösterileri (角抵社相扑); Qingyin Loncası'nın zarif şarkıları (清音社清乐); Jinbiao Loncası'nın okçuluk becerileri (锦标社射弩); Jinti Loncası'nın nakış sanatları (锦体社花绣); Yinglüe Loncası'nın değnekle yapılan gösterileri (英略社使棒); Xiongbian Loncası'nın hikâye anlatımı (雄辩社小说); Cuijin Loncası'nın dramaları (翠锦社行院); Huige Loncası'nın gölge oyunları (绘革社影戏); Jingfa Loncası'nın saç tasarımı becerileri (净发社梳剃); Lühua Loncası'nın ritmik çağrılar (律华社吟叫)⁸⁹ ve Yunji Loncası'nın mizahi gösterileri (云机社撮弄). Bu loncalar, yalnızca sahne sanatlarının icrasında değil, aynı zamanda sanatçılar arasında mesleki örgütlenme, uzmanlaşma ve dayanışma ağlarının oluşmasında da belirleyici rol oynamıştır. Bu yapılar, Song dönemi kent kültürünün ve eğlence ekonomisinin kurumsallaşma sürecine ışık tutar niteliktedir (GHCA, Vol.4, 2022: 42-43).

⁸⁸<https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

⁸⁹ Seyyar satıcıların bağrıışlarından türetilen bir tür.

Şarkılı hikâye anlatımı olarak bilinen *shuochang* (说唱), Kuzey Song Hanedanı döneminde popüler bir eğlence türü olarak olgunlaşmış; konuşma ve şarkı söylemeye dayalı yapısıyla gelişimini hızla tamamlayarak Güney Song döneminde zirve noktasına ulaşmıştır. *Shuochang* gösterilerinin temel sahne mekânlarını eğlence semtleri ve genelevler oluştururken, kırsal bölgelerde gezici sanatçılar da açık hava alanlarında, meyhanelerde, çayhanelerde, tapınak panayırlarında ve köy eğlencelerinde sahne alarak geçimlerini sağlamışlardır. Bunun yanı sıra, özel konaklarda ve imparatorluk saraylarında gerçekleştirilen eğlencelerde de bu sanatçılara yer verilmiş; edebî zevke sahip seçkin çevreler ve bürokratik sınıfın düzenlediği ziyafetlerde de *guzici* (鼓子词) olarak bilinen, küçük davul ve çeşitli çalgılar eşliğinde söylenen manzum hikâyeler, bu eğlencelerin vazgeçilmez unsurları hâline gelmiştir.

Eğlence semtlerinde *wazi*'lerin ortaya çıkışı, yalnızca toplumsal yaşam biçimlerindeki dönüşümün değil, aynı zamanda kültürel eğilimlerin de bir yansımasıdır. *Shuochang* sanatının gelişimi açısından değerlendirildiğinde, bu mekânlar dağınık ve düzensiz bir yapı arz eden halk anlatıcılığına istikrarlı ve sürekli bir sahne ortamı sunmuş; böylece sanatı yeni bir seküler çerçeveye kavuşturmuştur. Bu dönüşüm, *shuochang*'ın daha önceki dinî işlevinden sıyrılarak kentli izleyicilere hitap eden eğlence amaçlı bir sanat dalına evrilmesini sağlamıştır. Böylece hikâye anlatıcıları becerilerini Budist öğretileri vaaz etmek yerine, şehir halkının beğenisini kazanmak üzere sergilemeye yönelmişlerdir. Song dönemi hikâye anlatıcıları, yaşamlarını *shuochang* aracılığıyla sürdürmeye başlamış; izleyiciler ise keyif aldıkları performanslara doğrudan ödeme yaparak bu sanatı desteklemiştir. Anlatıcılar, repertuvarlarını şehir halkının zevklerine göre uyarlamış; onların sevinç, öfke, hüznü ve

coşkularını yansıtarak dinleyicileriyle güçlü bir bağ kurmuşlardır (GHCA, Vol.4, 2022: 89).

2.2.2 Shuohua'nın Türleri ve Yapısı

"*Shuohua*" (说话), kelime anlamıyla "hikâye anlatmak", Song, Liao ve Jin Hanedanları döneminde ortaya çıkan sözlü bir anlatı sanatıdır. Bu sanat formu, kendisinden önceki anlatı geleneklerinden miras aldığı unsurları devralarak, zamanla olgunlaşmış ve günümüze kadar etkisini sürdürebilmiştir. İlerleyen dönemlerde shuohua, nesilden nesile aktarılan shuochang biçimlerinden biri hâline gelmiştir. Özellikle Song Hanedanı döneminde ciddi bir gelişim ve sistematik sınıflandırma sürecine girmiştir. Bu bağlamda, tarih anlatımı (jiangshi 讲史) ve hikâye anlatımı (xiaoshuo 小说) gibi iki alt tür öne çıkmış; her birinin uzman anlatıcıları bulunmuş ve bazıları dönemlerinin ünlü sanatçıları arasında yer almıştır.

Shuohua sanatının yükselişi, doğrudan doğruya eğlence semtlerinin gelişimiyle paralel seyretmiştir. Bu semtler, Kuzey Song'un orta dönemlerinde ortaya çıkmaya başlamış; Güney Song döneminde ise en parlak dönemini yaşamıştır. Meng Yuanlao'nun *Doğu Başkentinin İhtişamlı Rüyalarının Kaydı* adlı eserinin beşinci tomarında "Başkente Eğlence Sanatları" (京瓦伎艺) başlıklı bölümde daha önce de vurguladığımız üzere Kaifeng şehrinde beş jiangshi anlatıcısı ve altı shuohua anlatıcısından söz edilir. Zhou Mi'nin *Wulin Anıları* adlı eserinin altıncı tomarında yer

alan "Çeşitli Sanatkârlar" (诸色伎艺人)⁹⁰ başlıklı kısımda ise Hangzhou'da toplamda 23 *jiangshi* anlatıcısı ve 53 *xiaoshuo* sanatçısı kayıt altına alınmıştır. Bu durum, *xiaoshuo* türünün yaygınlığını açıkça gözler önüne sermektedir. Güney Song döneminde *shuohua* anlatıcıları, "Güçlü Belagat Loncası" (Xiongbian She 雄辩社) adı altında örgütlenmiş ve mesleki dayanışma ağı oluşturmuşlardır.

Shuohua, homojen bir yapıya sahip olmayıp kendi içerisinde çeşitli alt türlere ayrılmıştır: *xiaoshuo*, *jiangshi* ve dini içerikli *jiangjing* (讲经) anlatımları bu alt türlerin başlıcalarıdır. *Xiaoshuo*, kısa biçimli anlatılarıyla tek seanslık performanslara uygun bir yapıya sahipti ve canlı bir anlatım tarzı benimserdi. Bu türün erken örneklerinde, sabit ezgi kalıplarına ve sıkı ölçü kurallarına bağlı şiirsel formlar olan *ci* tarzında vokal icralara da rastlanır. *Jiangshi* ise daha uzun zaman dilimlerini kapsayan anlatılar sunar, tarihsel kaynaklardan yoğun biçimde yararlandığı için daha ağırbaşlı bir üslup benimser ve şiirsel anlatım unsurlarına daha az yer verirdi. *Jiangjing* tarzı ise tapınaklarda kısmen mensur, kısmen manzum olarak okunan dini metinlerin etkisini taşır. Bu alt türler arasındaki temel fark anlatının içeriğinde yatarken, anlatı teknikleri bakımından benzerliklerini sürdürmüşlerdir.

Anlatıcılar performans sırasında anlatacakları konuları genellikle sahneye çıktıklarında ilan ederlerdi. Güney Song Hanedanı'ndan devlet adamı, tarihçi ve yazar

⁹⁰<https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

Hong Mai'nin (洪迈 1123-1202) *Yi Jian'in Kayıtları*⁹¹ (*Yi Jian Zhi* 夷坚志) adlı eserin ikinci derlemesinde (Yi Jian zhizhi 夷坚支志) şu anlatı yer alır: Lü Deqing arkadaşlarıyla birlikte büyük bir ziyafetin yapılacağı çayevinin girişinde otururken, kapıya asılmış kırmızı kâğıt parçasına bakarak şöyle der: ‘Bu akşam Han Kitabı’nı konuşacağız.’⁹² Bu örnek, anlatıcıların hem izleyici beklentisini yönlendirmek hem de performansın temasını önceden duyurmak suretiyle izleyiciyle etkileşim kurduklarını ortaya koymaktadır (GHCA, Vol.4, 2022: 90-91).

Shuohua anlatılarının başlıkları genellikle kısa, akılda kalıcı ve dikkat çekici olacak şekilde seçilirdi; bu başlıklar çoğunlukla kişi adları, lakaplar, nesne ve yer adlarından oluşurdu. Luo Ye'nin (罗烨) *Sarhoşun Konuşmalarının Kaydı* diye çevirebileceğimiz *Zuiweng Tanlu* (醉翁谈录) adlı eserinde yer alan “Xiaoshuo’nun Başlangıcı (Xiaoshuo Yinzi 小说引子)” bölümünde sıralanan “Taş Kafa ve Sun Li”, “Yalnız Kaplan”, “Shahe Tapınağı” ve “Daxiangguo Tapınağı” gibi başlıklar da bu

⁹¹ Kitaba adını veren Yi Jian, Büyük Yu’nun seyahatleri sırasında duyduklarını kayıt altına alan kişidir. Liezi’nin (列子) *Tang’ın Soruları* bölümünde (*Tang Wen* 汤问) SHJ’nin yazılmasıyla ilgili cümleyi tekrar edelim: "Büyük Yu bunları seyahatleri sırasında gördü, Bo Yi onlara isim verdi, Yi Jian de bunları duyduktan sonra kayıt etti." Çoğu *zhiguai* yazarı gibi başkalarından duyduğu tuhaf hikâyeleri kayda geçiren Hong Mai’nin kitaba bu ismi vermesi kayda değerdir.

⁹² <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=6099591&searchu=%E6%B1%89%E4%B9%A6&remap=gb>. Erişim Tarihi: 01.08.2026

amaca hizmet eder; yedi-sekiz karakterden oluşan ve kolayca telaffuz edilebilen söyleyişler tercih edilirdi.

1940 yılında yeniden keşfedilmesinden bu yana Luo Ye'nin *Sarhoşun Konuşmalarının Kaydı* adlı eserin Çin edebiyatı araştırmacıları tarafından Güney Song Hanedanı (1127–1279) dönemindeki profesyonel hikâye anlatıcılığına dair vazgeçilmez bir kaynak olarak kabul edilmiştir. Bu eser, chuanqi, gong'an (suç) hikâyeleri, fıkralar, anekdotlar ve şiirlerden oluşan bir derlemedir. Giriş bölümü, hikâye anlatıcılarının kaynakları ve konu dağılımları, sahneleme biçimleri, dinleyici kitlesinin tepkileri gibi birçok konuda zengin bilgiler sunar (Inglis, 2013, 97).

Shuohua, kabaca üç bölümden oluşuyordu: giriş, ana hikâye ve sonuç. Anlatının başındaki giriş bölümü, izleyiciyi ana hikâyeye hazırlamak amacıyla yapılan bir tür “konuşma”ydı. Hem giriş hem de sonuç kısımları esas hikâyeye ek olarak değerlendirilirdi. Hikâyenin esas yapısı olan ana hikâye ise anlatının merkezini oluşturur ve anlatıcının performansının ana eksenini teşkil ederdi.

Giriş genellikle iki biçimde sunulurdu. İlki, bir ya da birden fazla şiir veya belirli ezgilere göre yazılmış, tonal kalıpları, kafiye düzeni, dize ve kelime sayısı sabit olan *ci* (词) biçiminde olur, bu parçalar hikâyeye geçilmeden önce okunurdu. Şiir, hikâyenin ana temasını belirtmek, bütün içeriğini özetlemek ya da duygusal bir atmosfer oluşturmak için kullanılırdı. Ayrıca güçlü duyguları dile getirme ve hikâyeyi hem

öncesinde hem de sonrasında besleyerek derinleştirme işlevi de görürdü. Bir diğer yöntem ise nesir biçimindeydi. Ana hikâyeyi tamamlayıcı nitelikte bir ya da birkaç bağımsız hikâye, olay örgüsünün önüne eklenirdi. Bu parçalar kendi başına da bütünlüklüydü ve ana anlatıyı desteklemek üzere yerleştirilirdi. Belli bir kalıp olmamakla birlikte, kimi zaman bu iki biçim bir arada da kullanılırdı.

Anlatının esas kısmı olan ana hikâyeye *zhenghua* (正话) denir. Bu bölüm, genellikle üçüncü tekil şahısta, her şeyi bilen anlatıcının bakış açısından aktarılır ve hem nesir hem de şiir içerir. Nesir, ağırlıklı olarak halkın gündelik konuşma diline dayanır ve olayların anlatımı, karakterlerin betimlenmesi gibi işlevler taşır. "Hikâye der ki" (hua shuo 话说- giriş formülü), "Bunun yerine şunu anlatalım" (que shuo 却说-sahne geçişi, "Şu noktaya değinecek olursak" (dan shuo 单说-odak daraltma), "Gereksiz sözü keselim" (xian hua xiu ti 闲话休提-anlatıyı hızlandırma) gibi kalıp ifadeler bu anlatıda sıkça yer alır. Bu tür ifadeler, izleyiciyle hikâye arasında belli bir mesafenin korunmasına yardımcı olur ve böylece anlatıda bir tür yabancılaştırma etkisi yaratılır. Performans sırasında anlatıcı, zaman zaman hikâyeye ara vererek açıklamalar yapabilir veya olaylara dair yorumlar sunabilir.

Şiirsel kısımlar ise şiir, ci, paralel nesir, paralel beyitler ve üçlü dizeler gibi nazım biçimlerinden oluşur; bunlar genellikle şarkı veya ezgiyle okunur. Şiir, ana yapının bir parçası olsa da nesre kıyasla ikincil bir rol oynar; daha çok olay örgüsünü destekleme ya da tonlama işlevi görür. Bu kısımlar çıkarıldığında bile olay örgüsü bütünlüğünü kaybetmez. Bazı anlatılarda şiir ve nesir arasında belirgin bir geçiş de

bulunmaz; şiir yalnızca anlatının akışını birleştiren bir unsur işlevi görür. Bu nedenle, şiir ve nesir birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirilir (GHCA, Vol. 4, 2022: 91).

Shuohua anlatılarının sonuç bölümü, olay örgüsünü neticelendiren bir sonsöz değil, hikâyenin sahnede sona erdiğini işaret eden bir kapanış unsuruydu. Ana hikâye tamamlandıktan sonra sahne alan bu bölüm, anlatıcı tarafından şiir, *ci* veya günlük konuşma diline dayalı nesir ile yorum yapılarak, genellikle dört dizelik ve her dizesi yedi karakterden oluşan düzenli bir nazım biçimi olan *jueju* (绝句) ile sona erdirilirdi. İçerik bakımından bu çözümleme kısmı hikâyeyi özetlemek, dinleyiciye öğüt vermek, duyguları dile getirmek ya da hikâyenin kaynağına değinmek gibi farklı işlevler taşıyabilirdi. Her ne kadar anlatının ana içeriği açısından gerekli görülme ve gereksiz uzatmalar içerse de, sonuç bölümü *shuohua* yapısının vazgeçilmez bir parçasıydı.

Bir hikâyenin sonu ile bir anlatının sonu aynı şey değildi. Hikâye sonu canlı, şaşırtıcı, belirgin sonuçlara varan ya da gerilimle sonlanan bir yapı sergileyebilirken; anlatının sonu ise izleyiciye net bir açıklama sunmalı, hatta bir bestenin kapanışı gibi ritmik bir son izlenimi yaratmalıydı. *Shuohua* hikâyelerinde *jueju* kullanılmasının nedeni yalnızca kolay yazılmaları ya da kısa olmaları değil; aynı zamanda önceki düzyazı anlatımlarla zıtlık oluşturarak dilin ritmik gücünden faydalanmalarıydı. Bu da anlatının etkili bir şekilde sona ermesine yarardı.

Shuohua, dili temel araç olarak kullanan bir hikâye anlatıcılığı sanatıdır. Bu nedenle dilin işlenişi ve biçimsel kalıplar bakımından oldukça katı kurallara sahiptir. Anlatıcılar *ci*'yi ezberden okuyabilmeli, şiiri yüksek sesle seslendirebilmeli ve nüktedan ifadelerle konuşmayı renklendirebilmeliydi. Bunun yanında konuşma eylemi ağırlaşmamalı, dinleyiciyi yormamalı; anlatım ölçülü ve düzenli olmalıydı.

Hikâyeler, *shuohua* sanatının özü ve ruhudur; anlatının izleyici üzerinde etkili olmasını sağlayan temel unsurdur. Song, Liao ve Jin dönemlerinde *shuohua*, yalnızca sahne sanatçılarının değil; oyun yazarlığı da dâhil olmak üzere farklı popüler türlerle uğraşan edebî yeteneğe sahip kişilerin iş birliğiyle şekillenmiş ve yapı ile sanatsal özellikleri ortak bir standart çerçevesinde belirlenmiştir. Bazı durumlarda anlatıcılar, hikâyeyi kendileri yazmamış olabilir, bu durumda hikâyenin sonunda bunu açıkça belirtirlerdi. Böylece emeği geçen başkalarının da hakkını teslim etmiş olurlardı. Ancak çoğu zaman *shuohua* sanatçısı aynı zamanda anlatının yazarıydı da; en azından anlatım sürecine bizzat dâhil olurdu, zira hikâyeyi doğrudan sahnede sergileyip detaylarını anlatan kişi oydu. Bu nedenle aynı hikâye, farklı anlatıcılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanabilir ve yeniden kurgulanabilirdi. Bu çeşitlilik, Song, Liao ve Jin dönemlerinde farklı *shuohua* okullarının izleyici kazanmak uğruna birbiriyle yarışmasına neden olmuştur (GHCA, Vol.4, 2022: 92).

Dil sanatı duyma duyusuna hitap eder. Bu sebeple *shuohua*, anlatının aktarımı açısından tek ve doğrusal bir yapıyı benimsemişti ve sahnede genellikle az sayıda kişi bulunurdu. Hikâyenin olay örgüsü karmaşık ya da çetrefilli olsa da, sahne yapısı zaman

ve mekân içinde belirgin sıçramalara izin vermezdi. Bu durum yalnızca *xiaoshuo* için değil, *jiangshi* ve *jiangjing* gibi *shuohua*'nın diğer alt türleri için de geçerliydi. Olay örgüsünün kesintisiz ve akıcı bir şekilde ilerlemesini sağlamak amacıyla, karakter betimlemeleri, sahne tasvirleri ve arka plan anlatıları için yalın ve doğrudan bir anlatım tarzı benimsenirdi. Anlatının merkezi hikâyeydi; diğer tüm unsurlar hikâyeyi desteklemek için kurgulanırdı. “Neler olacağını öğrenmek istiyorsanız, gelecek bölümde dinleyin” ifadesi, hikâye temelli bu anlatımın teknik özelliklerini oldukça iyi özetler. Hikâyenin her şeyin önünde tutulması ve sade, doğrudan bir anlatım üslubu sonraki kuşaklarda edebî üretim üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. (GHCA, Vol.4, 2022: 92).

2.2.2.1 Xiaohuo Hikâyelerinin Temaları

Luo Ye'nin *Sarhoşun Konuşmalarının Kaydı* adlı eserinin birinci tomarında yer alan Xiaoshuo'nun Başlangıcı bölümünde, sekiz tür xiaoshuo hikâyesi sınıflandırılmıştır: doğaüstü varlıklar ve ruhlar (lingguai 灵怪), aşk hikâyeleri (yanfen 烟粉), olağanüstü olaylar (chuanqi 传奇), suç hikâyeleri (gong'an 公案), kılıç hikâyeleri (pudao 朴刀), değnek dövüşler (ganbang 杆棒), büyücülük (yaoshu 妖术) ve ölümsüzler (shenxian 神仙)⁹³. Lingguai, dağ ve ağaç ruhlarının karışıklık çıkardığı hikâyelerdir. Yanfen, insanlar ile doğaüstü varlıklar arasındaki aşk ilişkilerini konu alır. Chuanqi, “yetenekli bilgin” ve “zarif kadın” tipleri etrafında gelişen duygusal hikâyelerdir. Gong'an, yargı

⁹³ Nai Deweng'nin (耐得翁) 1235'te yayınlanan *Başkentin İhtişamının Kayıtları* (都城纪胜 Ducheng Jisheng) adlı eserinde de benzer bir liste vardır: <https://ctext.org/> Erişim

ve dava süreçlerini anlatan suç temalı hikâyelerdir. Pudaο ve ganbang, ücra yerlerden çıkıp başarı kazanan kahramanların hikâyelerini içerir. Yaoshu ve shenxian ise olağanüstü güçlere sahip kadın ve erkeklerin doğaüstü yetilerini konu edinir. Tüm bu temalar, halk arasında en çok rağbet gören hikâyeler olmuştur. Neredeyse her konuyu kapsayan *xiaoshuo*, herhangi bir temayla sınırlandırılmayacak kadar geniş bir yelpazeye sahipti. Luo Ye aynı eserde bu türlerin sayısal dökümünü verir: 16 tür *linguai*, 16 tür *yanfen*, 17 tür *chuanqi*, 16 tür *gong'an*, 11 tür *pudaο*, 11 tür *ganbang*, 14 tür *shenxian* ve 9 tür *yaoshu* olmak üzere toplamda 110 farklı hikâye türü listelenmiştir. (GHCA, Vol.4, 2022: 94).

Her ne kadar Song Hanedanı dönemine ait *xiaoshuo* türü oldukça geniş bir tematik yelpazeye sahip olsa da, en kapsamlı ve ustalıkla işlenen konular aşk (*yanfen* 烟粉) ve suç hikâyeleri (*gong'an* 公案) olmuştur. Aşk temalı hikâyelerde özellikle, özgürlük ve evlilikte mutluluğu uğruna yaşayıp ölen genç kadın ve erkekler ön plandadır.⁹⁴ Bu karakterler, öldüklerinde dahi güçlü, mücadeleci ruhları ve değişmeyen duygularıyla birer ruh olarak birleşmiş şekilde tasvir edilirler. Bu anlatılarda kendi kaderini belirleyen, kararlı, tutkulu ve azimli kadın kahramanlar, dinleyiciler için son

⁹⁴ *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nun anlatıcılarından biri olan Lan Jiefang, yaşı kendinden küçük olan Pang Chunmiao ile büyük bir aşk yaşar. Bu yasak aşk teması kitap boyunca önemli bir yer tutar. Jiefang'ın oğlu Lan Kaifang da babası gibi yasak aşk yaşar. Kaifang, akrabası Pang Fenghuang ile birlikte olur. İkisinin birlikteliğinden romanın ana karakteri Ximen Nao'nun son reenkarnasyonu olan Koca Kafalı Lan Qiansui doğar.

derece ilham vericiydi.⁹⁵ *Gong'an* türü hikâyelerde ise, her ne kadar olağandışı kurgular barındırsa da, çözülen davaların kendisi genellikle karmaşık değildir. Olaylara karışan karakter çoğunlukla işkence altında yanlış suçlamaları kabul eder ve bir adaletsizlik kurbanı hâline gelir.⁹⁶ Nihayetinde, olayların çözümü ya kurbanın tek taraflı

⁹⁵ Mo Yan'ın kadın kahramanları da böyledir. Mo Yan güçlü kadın karakterleri ustası saydığı Pu Songling'den aldığını söyler: "Liaozhai Zhiyi aynı zamanda kadın özgürlüğünü savunan bir eserdir. O dönemde kadınların statüsü çok düşüktü; ailede kadınlar doğum makinesi ve iş gücü kölesi gibiydi. Ama Pu Songling romanlarında birçok özgür ve atılgan kadın figürü yaratmıştır. *Kızıl Darı Tarlaları* romanındaki "benim ninem" imgesinin ortaya çıkışı da aslında Liaozhai Zhiyi'yi okumamla gelen bir ilhamdır ." (Mo, 2020b: 90-91).

⁹⁶ *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* da özünde, haksızlığa uğradıktan sonra Cehennemin Kralı Yama'nın huzuruna çıkıp isyan eden bir toprak ağasını anlatır. Song Hanedanı'nın Renzong döneminde devlet adamı olmuş ve 1057-1058 arası Kaifeng'da valilik yapmış olan Bao Gong (999-1062 包公) dürüstlük ve hakkaniyetiyle bilinirdi. Bao Gong bugün Çin ve diğer Asya toplumlarında adaletin kültürel sembolü olarak onurlandırılır. Hakkında ta Song döneminden başlayan hikâye ve oyunlar yazılmıştır. Gong'an hikâyelerinin baş kahramanlarından biridir. Daha Bao Gong efsanesinin oluşumunun erken safhalarında, kendisi yeraltı dünyasının mahkemeleriyle, özellikle de Yama (Yanluo wang 阎罗王) makamıyla ilişkilendirilmişti. Bu rol, yalnızca edebiyat ve tiyatrodaki Bao Gong anlatılarının tarihinin temelinde yer almakla kalmamış, aynı zamanda son yüzyıllarda Bao Gong'a yönelik dini saygının en belirgin özelliği hâline gelmiştir. Günümüzde, Çin anakarasında ve Tayvan'da yirmiden fazla Baogong

mücadelesiyle ya suçlunun vicdan azabıyla olayı itiraf etmesiyle ya da bir hayaletin ortaya çıkarak gerçeği aydınlatmasıyla sağlanır. Bu anlatılar, genellikle yozlaşmış ve işini düzgün yapmayan memurları, insan hayatına karşı duyarsızlığı gözler önüne sererek feodal yargı sisteminin karanlık yönlerini ortaya çıkarmayı ve eleştirmeyi amaçlar (GHCA, Vol.4, 2022: 96).

Song Hanedanı döneminde pazar yerinde ortaya çıkan en ilginç sözlü sanat türlerinden biri de buradaki seyyar satıcıların bağırışlarından esinlenen “seyyar satıcıların ezgili çağrıları” (yinjiao 吟叫), “vezinli okuma” (yin’e 吟哦) veya “meyve satıcısı şarkıları” (jiao guozi 叫果子) olarak adlandırılan ve hem saray müziğinden hem ticaret hayatından unsurlar taşıyarak *ci* (词) bestelerine dönüşen yapılardır. Bu bağırışların hem söylenebildiği hem de ezgiyle okunabildiği düşünülmektedir. Song dönemi yazarı Gao Cheng'in (高承) *Olayların ve Şeylerin Kaynağı* (*Shiwu Jiyuan* 事物纪原)⁹⁷ adlı eserinde aktarıldığı üzere, bu sanatın kökeni Jiayou (嘉祐) dönemine (1056-1063) uzanır. Müzisyen Du Renjing (杜人经), mor perila⁹⁸ (zisu wan 紫蘼丸) satıcılarının doğal bağırma seslerini işleyerek sistemli bir forma kavuşturmuştur. Bu gelişme, sokakların ham seslerinin nasıl incelikli bir sanata dönüştüğünün çarpıcı bir örneğidir (GHCA, Vol. 4, 2022: 113).

tapınağı, onun cehennem mahkemelerindeki yargıç rolünü anmaya devam etmektedir; bu tapınakların birçoğunda Baogong’a doğrudan Yama Kralı olarak ibadet edilmektedir (Ganany, 2015: 39-75). Gong'an için bkz: Ma, 1979: 200-259.

⁹⁷<https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

⁹⁸ Nanegillerden bir çeşit bitki.

2.2.3 Yuan Tiyatrosu ve Diğer Anlatı Sanatları

Yuan Hanedanı sanatsal gelişimi, bir yandan karşılıklı etkileşim, diğer yandan ise farklı sanatların birleşimi yönünde ilerlemiştir. Yuan dönemi *zaju* (杂剧) operasının bir kuşağın sanatını simgeleyen tür hâline gelmesi, bir bakıma, çeşitli sanat dallarının sentezi sonucu ortaya çıkmıştır. *Zaju* terimindeki *za* (杂), yani “karışık” veya “çeşitli” anlamına gelen karakter, çoklu sanatların birleşimini ifade eder; çünkü *zaju* zaten edebiyat (metin), müzik (şarkı), dans, hikâye anlatımı, oyunculuk ve sahne sanatlarını içeren kapsamlı bir sanatsal biçimdir. Bu çoklu sanatların birleşimi, Çin operasının olgunlaşmasını sağlamıştır.

Yuan Hanedanı döneminde, Song dönemindeki seyyar satıcı şarkılarını andıran ve yeni bir hikâye anlatma formu olan *huolang'er* (货郎儿, kelime anlamıyla seyyar satıcı) ortaya çıkmıştı ve geçimini bu sanatla sağlayan icracılar bulunmaktaydı. *Huolang'er* şarkıcıları, seyyar satıcıların kullandığı çingiraklı davulu (tao 鞞) sallayarak köy köy dolaşır, dönemin festival ve kutlamalarına uygun şarkılar söylerlerdi.⁹⁹ Bu

⁹⁹Böyle bir şarkı Shuihu Zhuan'da vardır: Bize bir Shandong Hualang şarkısı söylesene, diye geçer. (你且唱个山东《货郎转调歌》与我众人听。)
<https://ctext.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026. Mo Yan'ın *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanında Moğolistan'dan getirdiği derileri satmaya çalışan biri bu ezgili seyyar satıcı çağrılarını taklit eder: "Ağzı iyi iş yapan Yang Qi, çürümeye yüz tutmuş deri ceketlerden sanki bir zamanlar imparatorun gardırobunu süslemişler gibi bahsediyordu. Kara bir dağ keçisinin derisinden yapılmış kısa bir ceket alıp derinin yağlı ve dökülen

yüzeyine pat pat diye vurdu. Dinleyin şunu, bakın şuna, elleyin bir, giyin hele. İyi dinleyin, nasıl da bakır bir çan gibi ses çıkarıyor; bakın, saten ve ipeği andırıyor; tekrar bakın, tüyleri sanki boya gibi kapkara; üzerinize giyer giymez terlemeye başlayacaksınız. Bu ceketı giydiniz mi buzda sürünseniz de, karda yatsanız da soğuşu hissetmezsiniz! Neredeyse yepyeni olan bu kara bir dağ keşisinin derisinden yapılmış kapitone ceketler sadece on sekiz yuan, o kadar ucuz ki sanki sokakta bulmuşsunuz! Zhang Amca üzerine giy de dene bir, aman tanrım, benim canım amcacığım, bu ceketı Moğol terzi sanki sizin ölçülerinizi alarak dikmiş, bir santim daha uzun olsa çok uzun, bir santim daha kısa olsa çok kısa duracak. E, ne düşünöyorsunuz, sıcak tutuyor mu? Sıcak tutmuyor mu yoksa? Alnınıza dokunun hele, bakın nasıl da boncuk boncuk terlediniz, bir de sıcak tutmuyor diyorsunuz? Sekiz yuan olsun? Sekiz yuan'e olmaz, eğer komşuluğumuzun hatırı olmasa on beş yuan'e bile satmam! Ver sekiz yuan'e. Amcacığım, size daha ne diyebilirim? Geçen senenin sonbaharında birkaç kez piponuzu içmişliğim var sizin, size bir iyilik borçluyum! Bir adam borçlarını ödeyene kadar huzur bulamaz. Anlaştık, dokuz yuan olsun, bu satışta para kaybetmek de varmış demek, dokuz yuan'i ver üzerinden çıkarmadan eve git, eve gidince ilk işin bir havlu bulup alındaki teri silmek olsun, üşütmeni istemem. Sekiz mi demiştin? Sekiz buçuk olsun! Ben biraz indireceğim fiyatı ama siz de artırın biraz canım, ne de olsa bir kuşak büyüğömsünüz! Eğer sizin yerinize bir başkası olsaydı kulağına şaplağı vurduğum gibi nehrin içini boylardı! Sekiz yuan mi dediniz, sizin gibi eski bir toprağı çatınca imparatorun kendisi bile öfkelenmez, imparator bile bir şey demiyorsa bendeniz Yang Qi neye öfkelenir bilmem? Size bir tüp kan vermişim gibi sayalım bunu, ben sıfır grubuyum, Doktor Norman Bethune'la aynı gruptan, sekizse sekiz olsun Zhang Amcacığım ama bu kez siz bana borçlandınız. Sonra o yapışkan banknotları saymaya başladı: Beş, altı, yedi, sekiz yuan, tamamdır, ceket artık sizindir. Şimdi ceketı eve

götürüp hanıma gösterin. Size garanti ediyorum eve gidip yarım saat oturduktan sonra çatınızdaki o kalın kar tabakası erimeye başlayacak, uzaktan bakınca çatınızdan yükselen buharlar görülecek, kar suları avlunuzda dere olup akacak, evin saçaklarından sarkan buzlar patır patır dökülecek. Bu ceket yavru keçi derisinden yapıldı, bakın dışı saten gibi, bu ceketİ İç Moğolistan'ın en güzel genç kızı giymiş, burnunuzu yaklaştırıp koklayın hele, ne kokuyor? Güzel bir kız kokusu bu! Lan Jiefang, eve gidip şu bağımsız çiftçi babanın cüzdanını getir bakayım, ceketİ satın alıp yarı ablan Baofeng'a hediye edersin, üzerinde böyle bir ceketle ilaç çantasını sırtına atıp hasta görmeye gitti mi neler olur düşün bir bakalım? Karlar havada süzülürken ablanın başına bir metre kala eriyiverir! Bu ceket küçük bir fırın gibidir, içine yumurta sardın mı bir pipo içimi zaman geçmeden pişer yumurta. Lan Jiefang, sana on iki yuan'e bırakırım, o da ablanın benim hanımı doğurtması hatırına, ceketİ yarı fiyatına veriyorum sana, başkası olsa yirmi beş yuan'den aşağıya saçımın bir telini bile koparmam. Nasıl? Almayacak mısın? Ha ha, Lan Jiefang, ben de seni hep çocuk gözüyle görürdüm ama büyüyüp koca adam olmuşsun, bıyıkların çıkmış bak, ya aşağısı? Erkek çocukları on yedi, on sekiz yaşına gelince hem sakalları hem de kasık tüyleri çıkar. Erkek çocukları için on yedi, on sekiz yaş demek kuşlarının boğa boynuzu gibi olması demektir! Senin Huangların kızlarına ilgi duyduğunu biliyorum ama artık yeni bir toplum düzenimiz ve yepyeni bir ülkemiz var, yasalar tek eşlilikten yana, Huzhu ve Hezuo'dan sadece birini seçebilirsin, ikisini birden eş olarak alamazsın artık. Eğer Ximen Nao'ın döneminde yaşasaydın olabilirdi bu elbet, Ximen Nao'ın bir karısı ve iki cariyesi vardı, bunun dışarıda da pek çok örneği vardı o zamanlar. Niye kızarıp bozariyorsun öyle? Aa, anan da onlardan biriydi ya, yok bir şey, önemli değil, senin anan da bir kurbandı nasılsa. Seni bu günlere yetiştirmek anan için hiç de kolay olmadı, bence bu ceketİ alıp ne kadar hayırlı bir evlat olduğunu göstermek için anana hediye etmelisin. Senin anan çok iyi kalpli bir insan, çok da

performanslar, dönemin kendine özgü bir estetik manzarasını yaratıyordu (GHCA, Vol.4, 2022: 442).

Yuan *zaju* tiyatrosundaki “şarkı söyleme” unsuru, Tang ve Song Hanedanlarına ait büyük ezgi (daqu 大曲), zhugongdiao (诸宫调)¹⁰⁰ ve diğer halk ezgilerinin yanı sıra azınlık müzikleri ile yabancı müzikleri de geniş ölçüde özümsemiştir. Ezgi dizilerini birleştirme yöntemi, makam ve tonların yerleştirilmesi ile opera yapısıyla olan birleşimi

cömert biri, hatırlıyorum da kapıya gelen dilencilere kendi elleriyle birkaç çörek verip öyle gönderirdi. Köyün yaşı senden biraz daha büyük olanlarının hepsi bilir bunu. Eğer anana bu ceketi hediye etmek istersen sana biraz daha indirim yaparım, on yuan olsun, sesini yükseltme sakın, başkaları duysun istemem, on yuan, bir koşu eve gidip para alıp gelirsene ceketi sana veririm. Canım kardeşim benim, eğer o Jinlong denilen piç olsaydı yüz yuan'e bile satmazdım ona bu ceketi. Neyimin komutanıymış peh, kapalı kapanın üzerinde yazan bir unvan sadece bu, kendi kendini komutan ilan etti! Ben onun yanında kıcı kırık bir komutan yardımcısı kalır mıyım be? Ben de kendimi dünyadaki tüm orduların başkumandanı ilan ediyorum, binlerce orduyu bir hasır gibi yere serip üzerinde yürürüm ben! Kalabalığın dışından bir ses duyuldu sonra: Kızıl Muhafızlar geliyor" (Mo, 2015: 279-282).

¹⁰⁰ Bir şarkılı hikâye anlatma formu olan *zhugongdiao* Kuzey Song Hanedanının başlarında ortaya çıkmış ve Güney Song, Jin ve Yuan Hanedanları dönemlerinde gelişmiştir. Ağırlıklı olarak Çin lutu (pipa 琵琶) kullanılan türde geleneksel opera performans tarzlarından farklı olarak üçüncü şahıs anlatım tarzını kullanır ve müzik yapısı, daha sonraki opera sanatı için önemli bir temel oluşturmuştur.

açısından, zhugongdiao geleneğinden edinilen deneyim temel alınmış; bu da hem belirli kurallara dayalı hem de belirli ölçüde esneklik barındıran bir yapı oluşturmuştur. *Zaju*'daki “konuşma” bölümleri ise, hikâye anlatımıyla şarkı söyleme sanatından etkilenmiştir. Örneğin, huolang'er türünden alınan şarkı bölümlerine konuşma cümlelerinin serpiştirilmesi veya şiirsel vezin yönteminden türetilen kafiyeli konuşmalar bu tür etkileşimlerin örnekleridir (GHCA, Vol. 4, 2022: 448).

2.2.4 Ming Hikâye Anlatıcılığı

Yuan (1279–1368) ve Ming (1368–1644) dönemlerinde hikâye anlatıcılığının alt türleri büyük gelişme göstermiş, bu dönemde hikâye anlatıcılarına ait anlatıların yazılı metinleri de son derece popüler hâle gelmiştir. En erken örnekleri Song döneminde görülen *huaben*'ler basılmaya başlanmıştır. Bu kitaplar ve hikâye koleksiyonları daha sonra yazılı halk dili edebiyatının bağımsız türlerine dönüşmüş ve büyük Çin romanlarının yaratımını derinden etkilemiştir. Yazılı metinlerle sözlü gelenek arasındaki ilişki, çokça tartışılan bir konudur. Elbette yazılı gelenekteki eserler, daha önce var olan sözlü materyale (olay örgüleri, mitolojiler vb.) dayanır; ancak bu yazılı gelenek bir kez yerleştikten sonra, bunun tersi de geçerli hâle gelir: Yazılı versiyonlar, hikâye anlatıcılığı sanatını da etkilemeye başlar.¹⁰¹

¹⁰¹ Aşıklar arasında saha çalışması yapan Boratav da benzer bir tespitte bulunur. Ona göre âşık hikâyelerinin birçoğu, vaktiyle yazma veya basma halinde tespit edilmiş, bu kitaplardan tekrar sözlü geleneğe geçmiştir (Boratav: 1982a: 261).

Roman ve kısa hikâye gibi edebî türler, Çin’de Song Hanedanı döneminde (960–1279) ortaya çıkmış, Ming (1368–1644) ve Qing (1644–1911) dönemlerinde ise doruk noktasına ulaşmıştır. Bu türler, sözlü hikâye anlatımı geleneğinin anlatı biçiminden derinden etkilenmiştir. Roman alanındaki başarılar, hikâye anlatımı ve opera sanatıyla da yakından ilişkiliydi. *Üç Krallık (Sanguo Yanyi 三国演义)*, *Su Kenarı (Shuihu Zhuan 水浒传)* ve *Batıya Yolculuk (Xiyou Ji 西游记)* gibi romanlar, aynı temaya sahip hikâye anlatımı ve opera eserlerinden uyarlanmış ve yeniden yaratılmışlardı. Ming Hanedanı döneminde roman sanatının büyük gelişimi, opera ve hikâye anlatımı üzerinde de önemli bir etki yaratarak bu alanlar için zengin bir kaynak oluşturdu. Ming döneminde yazılan *chuanqi* (uzun ve ayrıntılı sahne oyunları) ve *zaju* türlerindeki pek çok eser, doğrudan bu üç romandan alınan hikâyeleri konu almıştır. Ming ortalarında Li Kaixian (1502-1568 李开先) tarafından yazılan *Kıymetli Kılıcın Hatıratı (Baojian Ji 宝剑记)* ve Ming sonlarında Xu Zichang (1578-1623 许自昌) tarafından kaleme alınan *Su Kenarı (Shuihu Ji 水浒传)* adlı iki *chuanqi* başyapıtı, *Su Kenarı* romanıyla yakın bir ilişkiye sahiptir (GHCA, Vol.5, 2022: 10).

Günümüzde *quyi* (曲艺) olarak da bilinen *shuochang*, Ming Hanedanı döneminde büyük bir gelişme göstermiş ve toplumun tüm katmanlarına yayılmıştır. İmparatorlardan ve yüksek rütbeli memurlardan halk kitlelerine kadar herkesin beğenisini kazanmıştır. Halk anlatı sanatları bu dönemde yalnızca tür çeşitliliği açısından değil, biçim zenginliği ve tema-konu ikiliği açısından da önemli bir gelişim kaydetmiştir.

Ming döneminde çok sayıda halk anlatısı eseri yazılmış, basılmış ve dolaşıma girmiştir; bu da geçmişte yalnızca sözlü olarak aktarılan bu sanat biçiminin aktarımında kayda değer bir değişim yaşandığını göstermektedir. Bu değişim, onun gelişimini büyük ölçüde teşvik etmiştir. Han kökenli halk anlatılarının yanı sıra, bu dönemde azınlık etnik gruplara ait shuochang türleri de belirli ölçüde gelişim göstermiştir.

Bu dönemde halk anlatı sanatları kabaca iki kategoriye ayrılabilir. Bunlardan ilki, konuşmaya dayalı anlatıdır. Bu kategori, en çok kısa hikâye derlemeleri olan *pinghua* (平话) türüyle temsil edilir. *Pinghua*'lar genellikle sadece düzyazıyla anlatılır, müzik veya şarkı içermez. İkinci kategori ise, şarkı söylemeye dayalı hikâye anlatımı olan *cihua*'dır (词话). Anlatı, şarkılar, baladlar ve telli çalgılar eşliğinde söylenen küçük ezgilerle kesilir. Bu tür, şarkılı anlatının en tipik biçimini temsil eder. Her iki kategori aşağıda ayrı ayrı ele alınacaktır.

2.2.4.1 Pinghua

Pinghua, genellikle düzyazı formunda ve müzik veya vokal eşliği olmadan anlatılan hikâye anlatıcılığına verilen isimdir. Anlatıcı hikâyesini ayakta durarak veya oturarak anlatır. *Pinghua* terimi ilk kez Yuan Hanedanı döneminde kullanılmaya başlanmış olup kökeni Tang ve Song dönemlerinin halk anlatı geleneklerine dayanır. Her ne kadar Yuan döneminde bağımsız bir tür hâline gelmiş olsa da, başlangıçta Song Hanedanının tarih anlatımı (*jiangshi*) biçiminden türemiştir. Geçmiş ve güncel olayları

yorumlayarak anlatan bir hikâyecilik sanatıdır. Ming Hanedanı döneminde *pinghua* terimi bazen 评话 karakterleriyle de yazılmıştır. Bu karakter değişikliği, büyük olasılıkla *pinghua* teriminin taşıdığı anlamda bir kaymaya işaret etmekte ve dönemin gelişimini yansıtmaktadır (GHCA, Vol.5, 2022: 65).

Kayıtlara göre, ilk Ming imparatoru Zhu Yuanzhang (1328-1398) ve sonraki imparatorlar, *pinghua*'yı çok sevmiş ve imparatorluk sarayı bu sanat dalında kendi sanatçılarını görevlendirmiştir. Üçüncü Ming imparatoru Zhu Di (1360 –1424) kendi döneminde hazırlattığı *Yongle Ansiklopedisi*'nde (*Yongle Dadian* 永乐大典), *pinghua* için 17.636 ile 17.661 arasındaki 26 maddeden oluşan kapsamlı bir bölüm ayırmıştır. Bu, o dönemde imparatorluk sarayının *pinghua*'ya ne kadar büyük bir önem verdiğini gösterir (GHCA, Vol.5, 2022: 65).

Ming Hanedanı'ndaki *pinghua*¹⁰², Song Hanedanı'ndan miras kalan tarihî hikâye anlatımını devralmış ve performanslarında ana içerik kaynağı olarak tarihî olayları kullanmıştır. Ancak, bu dönemin *pinghua*'sı, geniş tema yelpazesi ile dikkat çekicidir. Özellikle çağdaş olaylardan beslenen eserlerde, *pinghua*'nın tematik çeşitliliği belirginleşmiştir. Örneğin, Yongle döneminin önemli olaylarından biri olan Zheng He'nin 郑和 1371-1433/1435) Batı Denizlerine yaptığı seferler, performans sanatçıları tarafından bir *pinghua* eserine dönüştürülmüştür. Wanli döneminde, Luo Maodeng (罗懋登 ?-?), Zheng He'nin deniz yolculuklarını konu alan bu *pinghua*'yı, *Hadım*

¹⁰² Ayrıca bkz: Idema, 1974: 121-172.

Sanbao'nun Gemiyle Batı'ya Yolculuğunun Kaydı (Sanbao Taijian Xiyang Ji 三宝太监西洋记) adlı romanda kısaltarak uyarlamıştır (GHCA, Vol.5, 2022: 67).

Bir halk sanat formu olarak *pinghua*, yaratımında önemli ölçüde konuşma özellikleri taşır ve performansçılar, metinleri istedikleri şekilde geliştirmek için geniş bir özgürlüğe sahiptir. Zhang Dai'nin (张岱 1597–1684) *Tao'an'ın Rüya Anıları* (Tao'an Meng Yi 陶庵梦忆) adlı eserinde, Liu Jingting'in Wu Song, Jingyang Sırtı'nda Kaplanla Dövüşüyor (Jingyanggang Wusong Da Hu 景阳冈武松打虎) adlı performansını icra ederken, Liu'nun konuşmasının "orijinal metinden büyük ölçüde farklı" olduğunu vurguladığı bir yorum yer alır; yani performans, romanın orijinal metninden çok farklıdır. Bu durum, sanatçıların performanslarına genellikle olağanüstü kişisel yaratıcılıklar kattığını göstermektedir. Dolayısıyla, *pinghua*'nın bir sanat formu olarak gerçek seviyesi büyük ölçüde performansçının yeteneğine bağlıdır (GHCA, Vol.5, 2022: 68).

2.2.4.2 Çin Hikâye Anlatıcılığının Atası Liu Jingting

Ünlü hikâye anlatıcısı Liu Jingting (柳敬亭 1592–1674), Yangzhou'ya yakın Taizhou'dan çıkmış ve sanatını Yangtze Nehri'nin aşağı kesimindeki kentlerde, Yangzhou, Hangzhou, Suzhou ve Nanjing'de icra etmeye başlamıştır. Daha sonra birkaç kez başkent Pekin'e de gitmiştir. Batı Han (Xi Han), Sui ve Tang (Sui Tang) ile Su Kenarı (Shuihu) gibi tarihsel anlatıları sahnelemesi, gittiği her yerde büyük beğeni

toplamıştır. Liu Jingting'in biyografisi oldukça iyi belgelenmiştir; performanslarına tanıklık etmiş kişilerin yazılı kayıtları da mevcuttur.

Liu Jingting, o dönemde zaten köklü bir şekilde yerleşmiş olan sözlü anlatı geleneğini yaratıcı biçimde devralmış ve aktarmıştır. Kayıtlara göre, performanslarını çoğunlukla zenginlerin veya sıradan yurttaşların bayram günlerinde evlerinde düzenledikleri salon toplantılarında icra etmiştir; bu da o dönemde yaygın bir alışkanlık hâline gelmiştir.

Liu'nun hikâye anlatırken hangi lehçeyi kullandığı kesin değildir. Ancak Yangzhou çevresinde, Pekin'de ve Suzhou'da başarıyla performans sergilemiş olması, onun Yangzhou lehçesiyle konuşmuş olabileceğini düşündürür. Çünkü bu lehçe, Kuzey lehçeleri grubuna dâhildir ve resmi Mandarin lehçesiyle akraba olduğundan, hem kuzeyli hem de güneyli dinleyiciler tarafından nispeten kolay anlaşılabilir.

Liu'nun yaşadığı dönemde düzyazı hikâye anlatımı ile şarkılı hikâye anlatımı net biçimde ayrışmamıştı. Onun sanatındaki büyük ustalığı sayesinde Liu Jingting genellikle “Çin'de hikâye anlatıcılığının atası” olarak kabul edilir ve hem Yangzhou hem Suzhou hem de Hangzhou'daki pinghua ve tanci geleneklerinin kurucu figürü olarak onurlandırılır.

Liu Jingting'e dair biyografik kaynaklarda Yangzhou'dan başka hikâye anlatıcılarının adları geçse de, onlarla ilgili ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Bununla birlikte, öğrencilerinden biri olan Yangzhoulu Ju Fuchen'in hocasının Sui Tang anlatı geleneğini 1680'lerde sürdürdüğü ve dönem kaynaklarında övgüyle anıldığı bilinmektedir.¹⁰³

2.2.4.2.1 Liu Jingting'in Performansına Dair Bir Tanıklık

Zhang Dai, 1638'de Liu Jingting'in bir performansına tanıklık etmiş ve bu anısını¹⁰⁴ *Tao'an'ın Rüya Anıları* adlı eserinde kaleme almıştır: “Nanjingli Çiçek Bozuğu Liu'nun teni koyu renkteydi ve yüzü yara izleriyle, sivilcelerle doluydu. Görünüşüyle hiç ilgilenmezdi; sanki topraktan veya tahtadan yapılmış gibiydi. Hikâye anlatıcılığında eşsizdi. Günde bir defa hikâye anlatırdı. Ücreti bir gümüştü. On gün önceden ücretini ödeyip randevu alsanız bile, size zaman ayıracağı garanti değildi. Bir keresinde onun ‘Wu Song, Jingyang Sırtı'nda Kaplanla Dövüşüyor’ hikâyesini anlatmasını dinledim; kitaplardan okunan versiyonlardan çok farklıydı bu. Betimlemeleri ve sahnelemeleri en ince ayrıntılara kadar giderdi, ama nerede durulması gerektiğini bilir, asla gevezeliğe kaçmazdı. Sesi büyük bir çan gibi yankılanırdı. Heyecanlı bir noktaya geldiğinde bağırır, kükrerdi; sanki çatı çökecekmiş gibi olurdu. Wu Song'un hana girip içki sipariş ettiği sahnede han boştu. Wu Song'un ani bağırışıyla

¹⁰³ http://www.shuoshu.org/chinese_storytelling/History_and_milleu/Life%20of%20Liu%20Jingting.shtml Erişim Tarihi: 01.08.2026

¹⁰⁴ <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=157510&remap=gb#%E6%9F%B3%E6%95%AC%E4%BA%AD%E8%AA%AA%E6%9B%B8> Erişim Tarihi: 01.08.2026

boş küpler ve çömlekler zangırdamaya başlardı. Her boşluğu bu şekilde renklendirirdi ve ayrıntılara büyük özen gösterirdi. Dinleyiciler dikkat kesilip kulak kesilmeden asla anlatmaya başlamazdı. Hizmetkânlar fısıldaşıyor ya da dinleyiciler esniyor ve uykulu davranıyorlarsa hemen susar, kimse onun yeniden başlamasını sağlayamazdı. Her akşam sofralar toplanıp lambalar söndüğünde ve sade çay kâseleri huzur içinde dağıtıldığında, yavaşça anlatmaya başlardı...”

Liu Jingting’in sanatında belirgin olan özelliklerden biri, yazılı hikâyelere bireysel yorum katması ve doğaçlamaya dayalı bir anlatım tarzı geliştirmesidir. Onun, ‘Wu Song, Jingyang Sırtı’nda Kaplanla Dövüşüyor’ sahnesinde orijinal hikâyeden büyük ölçüde sapması, Ming döneminde hikâye anlatıcılarının bir "metin aktarıcısı"ndan ziyade, bir "yaratıcı sanatkar" olarak görüldüğünü gösterir. Bu durum, halk anlatılarının durağan bir metne bağlı kalmaksızın yaşayan bir gelenek olarak sürmesini sağlamıştır.

Feng Menglong’un *Sanyan*’ı gibi derlemeler her ne kadar yazılı metinlere dayanıyor olsa da, bu metinler bizzat halk anlatılarından türemiştir. Bir başka deyişle, halkın sahne performansları yazıya geçirilmiş, ardından bu yazılı metinler yeni nesil anlatıcılar tarafından tekrar sahneye taşınmıştır. Liu Jingting gibi ustalar, bu yazılı kaynakları kendi yorumlarıyla yeniden canlandırmış, yazılı olanla sözlü olan arasında kesintisiz bir döngü yaratmıştır. Bu süreç, Ming döneminde hikâye anlatıcılığının dinamik ve kendini sürekli yenileyen bir sanat olduğunu gösterir.

Yapısal açıdan bakıldığında, *Sanyan* derlemesi, halk anlatılarının bazı geleneksel özelliklerini sürdürmeye devam eder. Bunlar arasında, hikâyelerin başında yer alan giriş bölümleri, şiirler gibi unsurlar yer alır. Hikâye örgüsü ve detayların düzenlenişi açısından da *Sanyan*, halk anlatılarının klasik anlatım özelliklerini miras almıştır. Bu anlamda, ayrıntı ile özet arasında denge kurulmuş, anlatımda bütünlük korunmuş ve her hikâye açıklığa kavuşturularak net bir sonuca bağlanmıştır. *Sanyan* aynı zamanda halk anlatılarının bazı karakteristik fakat edebi açıdan zayıf yönlerini de terk etmiştir. Bunlar arasında rastgele yapılan sapmalar (konudan uzaklaşmalar) ve uygun olmayan şekilde yapılan kırpma (aşırı kısaltmalar) sayılabilir. Dil işçiliği ve tematik gelişim açısından da *Sanyan* halk anlatılarına kıyasla önemli bir edebi düzey kazandırmış ve türün ifade alanını genişletmiştir. Sonraki dönemlerde pek çok hikâye anlatıcısı, performansları için *Sanyan*'ı metinsel temel olarak kullanmıştır. Dolayısıyla açıkça görülmektedir ki *Sanyan* sadece bir halk hikâyeleri derlemesi değil, aynı zamanda sözlü halk anlatıları geleneğine büyük katkıda bulunmuş, bu türün edebi gelişiminde dönüştürücü bir rol oynamış bir derlemedir (GHCA, Vol.5, 2022: 73).

2.2.4.3 Ming Romanı

Ming Hanedanı döneminde ortaya çıkan halk anlatılarıyla bölümlü roman (*zhanghui xiaoshuo* 章回小说) tarzı klasik romanlar arasında dikkat çekici bir bağ bulunmaktadır. Bu bağın merkezinde ise “*huaben*” (话本) yer almaktadır. Ming döneminde yazılmış gerek kısa gerekse uzun tüm halk romanlarının temeli, büyük oranda bu *huaben* geleneğine dayanır. Dolayısıyla bu dönem, sadece bu metinlerin geliştiği değil, aynı zamanda *zhanghui* tarzı anlatının doğrudan bu kaynaklardan ilham

aldığı bir çağdır (GHCA, Vol.5, 2022: 86). Özellikle Ming ve Qing Hanedanlarında yazılan romanlar, bu sözlü anlatı geleneklerinden etkilenecek şekilde gelişmiştir. Örneğin "sayın seyirciler (kanguan 看官) ve hikâye anlatıcısının kendi için kullandığı “shuo hua de” (说话的) gibi kalıplaşmış hitaplar, canlı bir sahne hissi yaratmak için kullanılır. Her bölüm başında iki satırlık kısa bir özetin bulunduğu ve bölümlerin "bir sonraki bölümde devam edecek" gibi ifadelerle sona erdiği biçimiyle bu roman tarzı, sahnede anlatılan hikâyelerin yapısal özelliklerini yazılı metne taşır. Eberhard'ın dediklerini hatırlayalım: "Çinlilerin maksatları ise devamlı dinleyici temin etmektir: hikâyeleri anlatmağa başlarlar, keserler, para toplarlar, yine anlatırlar, yine keserler; ertesi gün yine masala devam ederler" (Eberhard, 1945: 194).

Üç Krallık ve *Su Kenarı* gibi Yuan'ın sonları ile Ming'in başlarında ortaya çıkan romanlar, köklerini doğrudan Song ve Yuan dönemlerine ait halk hikâyelerinden ve bu hikâyelerin yazıya döküldüğü huaben metinlerinden alır. Özellikle Ming'in ortalarından sonra halk anlatılarındaki canlılık, bu huaben metinlerinin çok sayıda basılması ve yayılması sayesinde hız kazanmıştır. Bu gelişmeler, halk anlatılarından türeyen edebi roman türünün güçlenmesine doğrudan katkı sağlamıştır.

Ming'in sonlarına doğru Wu Cheng'en'in (吴承恩 1500/1505-1580/1582) kaleme aldığı *Batıya Yolculuk* romanının da bir huaben anlatısından türediği düşünülmektedir. *Yongle Ansiklopedisi*'nde rüya (meng 梦¹⁰⁵ bölümünde geçen “Rüyada

¹⁰⁵ Tom. 13139. <https://ctext.org/>

Jing Nehri Ejderhasının Başını Keskme” (*Meng zhan jinghe long* 梦斩泾河龙) adlı hikâye, bu romanın dokuzuncu bölümüyle neredeyse aynıdır. Bu da *Batıya Yolculuk*’un kökeninin, erken Ming dönemine kadar uzanıyor olabileceğini gösterir.

Lanling’in ¹⁰⁶ Gülümseyen Bilgini (兰陵笑笑生 Lanling Xiaoxiaosheng) mahlasıyla yazılmış olan *Altın Vazodaki Erik* (*Jin Ping Mei* 金瓶梅)¹⁰⁷ romanı ise, Çin edebiyatında bir edebiyatçı tarafından yazılmış ilk halk romanı olarak kabul edilir. Bu eser, edebiyat tarihi açısından roman türünde yeni bir yol açmıştır. Ancak erken versiyonlarına bakıldığında, şiirsel anlatı (*cihua* 词话)¹⁰⁸ formuna sahip olması, yapısı, dili ve içerdği hikâyelerin doğası itibarıyla bu romanın da temelde halk hikâyelerine dayandığı anlaşılmaktadır. Roman aslında *Su Kenarı*¹⁰⁹’ndan bildiğimiz Wu Song’un, abisinin eski karısı ve katili Pan Jinlian’ı vahşice öldürerek abisinin cinayetinin intikamını aldığı bir bölüme dayanmaktadır. Romandaki bölümlerin hui (回) karakteriyle ayrılması, “bir sonraki bölümde açıklanacak” şeklinde bir merak ögesi kullanılması, karakterlerin şiirsel betimlemelerle tanıtılması ve “denir ki...”, “sevgili seyirciler” (*kan guan* 看官), “hikâye anlatıcısı” (*shuo hua de* 说话的) gibi tipik halk anlatısı ifadelerinin kullanılması, bu romanın da *huaben* geleneğiyle iç içe geliştiğini göstermektedir. Zhang Dai’nin *Tao’an’ın Rüya Anıları* adlı eserinin dördüncü

¹⁰⁶ Lanling, Mo Yan’ın memleketi Shandong’da bir ilçedir.

¹⁰⁷ Roman adını üç ana kadın karakterden alır: Pan Jinlian (潘金莲), Li Ping’er (李瓶儿) ve Pang Chunmei (庞春梅).

¹⁰⁸ Romanın diğer adı 金瓶梅词话’dır.

¹⁰⁹ Bkz: Ge, 2001.

tomarında aktarılan bir anekdot bu ilişkiyi pekiştirir¹¹⁰: "Yang Yumin, *Altın Vazodaki Erik*'ten bir sahneyi kuzey ezgisiyle okuyarak dinleyicileri kahkahaya boğar." Bu, romanın geç Ming döneminde hem sözlü hem müzikal performansın bir parçası hâline geldiğini ve halk anlatı sanatları içinde nasıl dolaşıma girdiğini gösterir (GHCA, Vol.5, 2022: 74).

Ming dönemi romanları ile *huaben* arasında hem biçimsel hem de içeriksel olarak güçlü bağlar vardır. Roman sanatı, halk anlatısı geleneğinden beslendiği kadar, onu şekillendiren ve yeni ifade olanakları sunan edebi bir platforma da dönüştürmüştür. Romanlar ve halk diliyle yapılan hikâye anlatımı arasındaki sıkı bağ, edebî zümrenin halk hikâyeleri derleyip kaleme alınmasındaki özgün katkılarını göz ardı ettirmez. Edebiyatçılar çoğu zaman halk anlatıcılarının sahne performanslarını gözlemleyerek bunlardan esinlenen uyarlamalar ve yeni eserler üretmişlerdir. Bununla birlikte, bir romanın basımı ve yaygınlaşmasının ardından, halk sanatçıları da yazılı metinleri sahneye taşıyarak onları yeniden yorumlamış, yer yer genişletmiş, yer yer değiştirerek halkın ilgisini çekecek biçimde dönüştürmüştür.

Bu çift yönlü akışkanlık, yazılı ve sözlü kültür arasındaki sınırların Song ve Ming Hanedanları boyunca giderek daha geçirgen hâle geldiğini göstermektedir. Liu Jingting'in Wu Song, Jingyang Sırtı'nda Kaplanla Dövüşüyor sahnesindeki performansının "orijinal metinden büyük ölçüde farklı" olması, bu anlatım esnekliğinin somut bir örneğidir. Liu, sahne üzerindeki doğaçlama yeteneği sayesinde yazılı

¹¹⁰ <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=173095&remap=gb#p5> Erişim Tarihi:

kaynaktaki hikâyeyi, izleyicinin ruh haline ve anlatımın dramatik ihtiyaçlarına göre şekillendirmiştir. Bu durum, halk anlatımının sadece yazılı metinlerin bir aktarımı olmadığı, aynı zamanda canlı ve yaratıcı bir sanat pratiği olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Öte yandan, yazılı romanların doğrudan halk hikâyelerinden esinlenmesi de dikkat çekicidir. *Su Kenarı* gibi büyük romanlar, halk anlatılarında uzun yıllar dolaşan kahramanlık öykülerinin yazıya geçirilmiş biçimleridir. Eserin farklı versiyonlarının bulunması -70 bölümlü, 100 bölümlü ve 120 bölümlü varyantlar- halk hafızasında ve performanslarında sürekli evrim geçiren hikâyelerin yazılı kültüre de çok biçimli tezahür ettiğini kanıtlamaktadır.

Bu çift yönlü ilişkiyi değerlendirmek, Ming dönemindeki kültürel üretimin nasıl hem elitlerin edebî faaliyetleri hem de halkın sözlü kültürü arasında süregelen bir diyalog temelinde ilerlediğini kavramak açısından son derece önemlidir. Huaben hikâyelerinin, romanların ve halk hikâyeciliğinin karşılıklı etkisi, Çin roman geleneğinin zenginliğini ve çeşitliliğini doğrudan beslemiş; yazılı kültür ile sözlü kültürün birbirini dışlamadığı, bilakis birbirine ilham verdiği yaratıcı bir ortamın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sonuç olarak, Ming döneminde ortaya çıkan bu kültürel sentez, hem yazılı edebiyatın hem de halk performans sanatlarının gelişiminde temel bir rol oynamış, Çin edebiyat tarihinde yeni ve dinamik bir anlatı evreninin doğmasına katkı sağlamıştır (GHCA, Vol.5, 2022: 74).

2.2.4.4 Cihua

Cihua (词话) olarak bilinen edebi formun temel özelliği, düzyazı ile kafiyeli parçaların (nazım) dönüşümlü biçimde kullanılmasıdır; yani, nesir ile nazımın bir bileşimi söz konusudur. Bu türde “şarkı söyleme” (chang 唱) daha yüksek bir statüye sahiptir; bu durum, türdeki şiirsel anlatım bölümlerinin baskınlığında açıkça görülmektedir. Öyle ki bazı eserler tamamen nazım hâlinde icra edilmekte olup hiç nesir bölümü içermemektedir. İşte bu özellik, *cihua* tarzı romanları dönemin diğer halk anlatıları olan düzyazı romanlarından ayıran temel farktır. Ming Hanedanı’nın Chinghua döneminin yedinci ile on dördüncü yılları arasında (1471–1478) Beijing Yongshuntang (北京永顺堂) yayınevi, on üç adet düzyazı-nazım karışımı *cihua* eseri yayımlamıştır. Bu eserlerin başlıklarının çoğunda "şarkılı hikâye anlatımı" anlamına gelen “*shuochang*” (说唱) ifadesi yer almaktadır. *İmparatorun Damadı Memur Shi'nin Yeni Halk Baskısı* (1471, 新编说唱全相石郎驸马传) buna örnek gösterilebilir.¹¹¹ Bu nedenle, günümüzde bu tür metinler genel olarak "Chinghua döneminde halk diliyle yazılmış *cihua* eserleri" (Chinghua baihua cihua zuopin 成化白话词话作品) olarak adlandırılmaktadır. Bu eserlerde nesir bölümlerinin oranı toplamın onda birinden daha azdır; bazı bölümler tamamen nazım olarak anlatılmış, bazıları ise yalnızca basit bir düz anlatımla geçirtilmiştir. Bu durum, şiirsel anlatımın baskınlığını açıkça ortaya koymaktadır.

¹¹¹

Örnek

baskı

için

bkz:

<https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/CI00000158>

Erişim

Tarihi: 01.08.2026

Cihua tarzı eserler çoğunlukla Çin lutu (pipa 琵琶) ve perdeye sahip olmayan üç telli bir çalgı olan *sanxian* (三弦) gibi telli çalgılarla icra edilirdi. Sanatçılar çoğu zaman hem çalıp hem de söylerdi; bu yüzden bu tür bazen "çalmalı ve söylemeli anlatı" (弹唱, tanchang) olarak da adlandırılır. 'Halk diliyle *cihua*' (白话词话) ile 'çalmalı-söylemeli *cihua*' (弹唱词话) genellikle aynı formu ifade eder; yalnızca anlatıcının perspektifine göre adlandırma farkı taşır. İlki, konuşmalı ve şarkılı kısımların birleşimine odaklanırken; ikincisi, eşlik eden müzikal unsurların ön plana çıkarılmasına odaklanır.

Cihua genellikle şiir ve düz yazının dönüşümlü kullanımıyla tanımlanır (yalnızca şarkılı olan birkaç istisna dışında). *Cihua*'nın sözleri çoğunlukla yedi karakterlik dizelerden oluşur ve her dize 2-2-3 ritmik kalıbına göre bölünür. Ayrıca, "on karakter birikimi" (zan shi zi 攒十字) olarak bilinen 3-3-4 kalıbındaki on karakterlik dizeler de kullanılır. *Cihua*'nın kökenleri Tang döneminin "lirik metinleri" (ciwen 词文) ve "dönüşüm metinleri" (bianwen 变文) gibi formlarına kadar izlenebilir. *Cihua*, Çin sözlü edebiyat geleneğinde müzik ve anlatının nasıl iç içe geçtiğini gösteren önemli bir köprü işlevi görür (GHCA, Vol.5, 2022: 75).

2.2.5 Qing Hikâye Anlatıcılığı

Yuan ve Ming Hanedanlarının düzyazı hikâye anlatımı olan *pinghua* Qing döneminde de varlığını sürdürmüş, çeşitli müzik türleriyle etkileşime girip yayılmış ve nihayetinde bölgesel kollara ayrılmıştır. Zamanla bu adlandırmalar da değişiklik göstermiştir. Güneyde ya *pinghua* olarak anılmaya devam etmiş ya da Yangzhou *pinghua*, Suzhou *pinghua*, Nanjing *pinghua*, Fuzhou *pinghua* gibi bölgesel çeşitlerine göre yeniden adlandırılmıştır. Kuzeyde ise davul eşlikli anlatı (gushu 鼓书), *pinghua*'dan etkilenecek şarkı kısımlarını bırakmış ve tamamen konuşmaya dayalı hikâye anlatımına (pingshu 评书) dönüşmüştür. Qing'in son dönemlerinde Sichuan ve Hubei gibi bölgelerde de *pingshu* ile eşdeğer anlatı gelenekleri gelişmiştir (GHCA, Vol.6, 2022: 101).

Yangzhou *pinghua*, Weiyang (维扬) *pinghua* veya *pingci* (评词) olarak da bilinir. Sanatçılar, Yangzhou lehçesi ile katlanır yelpaze, mendil, anlatıcı tokmağı gibi aksesuarlar kullanarak tamamen konuşmaya dayalı performanslar sergilemişlerdir. Performans tarzı "özel konuşma" (sibai 私白) ve "resmî konuşma" (guanbai 官白) olarak ikiye ayrılır. Özel konuşmada üçüncü tekil şahıs ve Yangzhou lehçesi kullanılarak anlatı, tasvir, yorum, değerlendirme ve espriler yapılır. Resmî konuşmada ise birinci tekil şahıs ve farklı bölgesel lehçeler kullanılarak karakterler canlandırılırdı. Mizahi unsurlara verilen önem, Yangzhou *pinghua*'nın temel özelliklerindendir (GHCA, Vol.6, 2022: 101).

Suzhou *pinghua*, bölgede yaygın olarak "*da shu*" (大书, "büyük kitap") olarak bilinirdi ve genellikle tek bir sanatçı tarafından Suzhou lehçesiyle icra edilir. Sahnede sandalyeye oturan sanatçı katlanır yelpaze ve hikâye anlatıcısı tokmağını aksesuar olarak kullanır. Suzhou *pinghua* ve Suzhou *tanci* (弹词)¹¹² genellikle "Suzhou *pingtan* (评弹)" adı altında birleştirilir. "Büyük kitap" anlamına gelen "*da shu*" olarak bilinen Suzhou *pinghua*'nın aksine, Suzhou *tanci* "*xiao shu*" (小书, "küçük kitap") olarak adlandırılır. Suzhou *tanci* bir ila üç sanatçının *sanxian* veya Çin lutu gibi müzik aletleriyle Suzhou lehçesinde şarkı söyleyip hikâye anlatması şeklindedir. Yangzhou ve Suzhou *pinghua*'nın yanı sıra, güneyde gelişen başka bölgesel *pinghua* çeşitleri de vardı. Bunlar arasında en dikkat çekenler Nanjing ve Fuzhou *pinghua*'dır (GHCA, Vol.6, 2022: 102).

Kuzey tarzı *pingshu*, güneydeki muadiline kıyasla daha geç gelişmiştir. Bu türün temsilcisi kökenine uygun şekilde "Pekin *pingshu*" olarak bilinir. Bu türün Henan, Shandong, Sichuan ve Hubei'deki diğer popüler kolları da Qing Hanedanı döneminde ortaya çıkmıştır. Pekin *pingshu* genellikle kısaca *pingshu* olarak adlandırılır ve ön ekler nadiren kullanılır. Performans formatı genellikle tek bir sanatçının Pekin lehçesiyle konuşmasını, katlanır yelpaze ve hikâye anlatıcısı tokmağını aksesuar olarak kullanmasını içerir. Pekin *pingshu*, güney *pinghua* performans tarzına dayanır ve kuzey köylerinden şehre gelen büyük davul (dagu 大鼓) sanatçıları tarafından belirli koşullar altında bir dönüşüm geçirerek şarkı söyleme kısımlarını bırakıp yalnızca konuşmaya

¹¹² Ayrıca bkz: Bender, 1998: 330-376; Bender, 2003.

dayalı hale gelmiştir. Daha sonraları, özellikle bu türe yeni olan kadın performansçılarının sözlü unsurları bırakıp şarkı söylemeye yönelmesiyle birlikte şarkıya söylemeye ağırlık veren bir kentsel dagu türü de ortaya çıkmıştır.

Pekin *pingshu*'nun Kuzey Çin'in diğer bölgelerine yayılmasıyla eş zamanlı olarak, bu anlatı türü Orta Çin ve hatta güneybatıdaki birçok bölgede de şekillenip gelişti: Henan *pingshu*, Shandong *pingshu*, Sichuan *pingshu* gibi. Bugün Çin'in her yerinde çok sayıda yerel hikâye anlatıcılığı çeşidi vardır.

Bu bölümde Mo Yan'ın bilinçli bir şekilde devraldığı hikâye anlatıcılığı geleneğini anlamak için Çin hikâye anlatıcılığının tarihi, örnekleri ve bunların hem sözlü hem de yazılı edebiyat türlerine nasıl yansıdığı incelenmiştir. Çin'de roman ve hikâye gibi düzyazı/nesir/kurmaca eserleri işaret eden *xiaohuo* terimi ve *xiaoshuo*'nun türleri olan *zhiguai*, *chuanqi*, *biji*, *huaben* ve bu türlere bağlı olarak Çin'de hikâyenin ve hikâye anlatıcılığının gelişimi ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Hikâye anlatıcılığı, Çin romanının kaynağıdır; hikâyeler ise hikâye anlatımının kökenini oluşturur. Bu anlatı geleneği, iki bin yılı aşkın uzun bir gelişim sürecinden geçmiştir. Anlam açısından bakıldığında, *xiaoshuo* (小说) terimindeki *shuo* (说) karakteri, "anlatmak" veya "söylemek" anlamına gelir. Eski zamanlarda *shuo* aynı zamanda "hikâye" ya da "öykü" anlamında da kullanılmıştır. Örneğin, Erken Qin Hanedanı'na (MÖ 221) ait *Han Feizi* (韩非子) adlı eserde yer alan *Shuolin* (说林, "Hikâye Ormanı") ve *Nei Wai Chu Shuo* (内外储说, Her Yerdeki Hikâyeler) gibi başlıklar bu durumu açıkça gösterir. Batı Han Hanedanı'ndan (MÖ 206–MS 25) Liu Xiang (刘向) tarafından derlenen *Shuoyuan* (说

苑, Hikâye Bahçesi) da aslında pek çok hikâye ve efsaneden oluşan bir derlemedir ve bu metinlerdeki anlatıların birçoğu sonraki hikâye ve romanlarda geliştirilecektir.

Ancak yukarıda bahsettiğimiz durum daha sonraki dönemlerde değişmiştir. Öncelikle hikâyeler için kullanılan isim *shuo* (说) iken zamanla yerini *hua* (话) kelimesine bırakmıştır: Sui Hanedanı'ndan (581–618) Hou Bai'nin (侯白 ?-?) yazdığı *Qiyān Lu* (奇言录) adlı eserde geçen "shuo yige hao hua" (说一个好话, "güzel bir hikâye anlatmak") ifadesinde olduğu gibi. Tang Hanedanı'ndan (618–907) Yuan Zhen (元稹 779–831) tarafından yazılmış *Yizhi Hua Hua* (一枝花话, "Bir Çiçeğin Hikâyesi") adlı eserde geçen *hua* da bu anlamda kullanılmıştır.

Hua yalnızca hikâye anlamında değil, aynı zamanda bir fiil olarak "anlatmak" veya "konuşmak" anlamında da kullanılmıştır: Meng Haoran'ın (孟浩然 689-740) "*Eski Bir Dostu Evinde Ziyaret*" (*Guo Guren Zhuang* 过故人庄) şiirinde¹¹³ geçen "Ba jiu hua song ma" (把酒话桑麻, "İçki içerken dut ve kenevir üzerine konuşmak") ifadesinde olduğu gibi. Duan Baolin, *hua* (话) sözcüğünün fiil olarak günümüzde Kanton

¹¹³ Şiirin tamamı şöyle: "Eski dostum tavukla darı hazırlamış, /Beni çiftlikteki evine davet etti. /Köyün etrafını yeşil ağaçlar sarmış, /Tepeler ki şehrin surlarına eğilmiş. /Camı açınca karşında sebze bahçesi, /İçkiler elimizde dutla kenevirden açtık lafı. /Güz festivalini bekliyoruz dört gözle, /Geri döndüğüm vakit krizantemlerin açacağı." Bkz: (Kurtuldu, 2010: 43).

lehçesinde klasik Çince'nin birçok özelliğini koruyarak hâlen "anlatmak/konuşmak" anlamında yaygın biçimde kullanıldığını vurgular (Duan, 1999: 54)

Dolayısıyla o dönemlerde hikâyeler, romanlar ve hikâye anlatıcılığı geleneklerinin tümü "*shuo*" kavramıyla bağlantılıydı. Bu eğilim Song Hanedanı'na (960–1279) kadar devam etmiştir. Bu dönemde geçimlerini hikâye anlatarak sağlayan kişilere *shuohuaren* (说话人, "hikâye anlatan kişi") denilmekteydi. Anlattıkları hikâyelerin dayandığı yazılı metinler ise *huaben* (话本, "hikâye temeli") olarak adlandırılıyordu. Bu tür halk hikâye kitapları, popüler kurmacanın en erken biçimidir ve daha sonra edebî çevrelerdeki Feng Menglong gibi okuryazarlar tarafından işlenerek, yeniden yazılarak ve geliştirilerek *ni huaben* (拟话本 taklit huaben) ya da *zhanghui xiaoshuo* (章回小说, "bölümlü roman") haline getirilmiştir. Bu romanların bölümleri genellikle konunun en can alıcı noktalarını içeren iki satırlık kısa bir özet olan başlıklarla başlar ve okuyucunun/izleyicinin bir sonraki bölümü merakla beklemesini sağlayacak şekilde, en heyecan verici yerde sona erer.

1910–1920'lerdeki Dört Mayıs Hareketi'nden önceki geleneksel kurgusal eserlerde anlatıcının sesi kaçınılmaz biçimde "simüle edilmiş hikâye anlatıcısı" imgesine dönüşmüştür. Bu figür, halk dilinde yazılmış büyük roman ve kısa hikâyelerde ölümsüzleşmiştir. Ne var ki yazılı mirasta karşımıza çıkan bu simüle edilmiş hikâye anlatıcısı üslubu ile günümüzde hâlâ canlı biçimde sürdürülen sözlü hikâye anlatımındaki anlatı araçları arasındaki ilişki oldukça karmaşık bir meseledir. Aynı ya da benzer hikâye malzemelerinin yazılı ve sözlü aktarımı, Çin toplumunda yüzyıllar

boyunca yüksek ve düşük kültürün kesişim alanı olarak işlev görmüş, entelektüel sınıfın edebi ilgileri ile okuma yazma bilmeyen halkın eğlence ve folklor anlayışı burada bir araya gelmiştir.

Çin'de, ilk olarak *shuohua*, daha sonra *shuoshu* olarak adlandırılan profesyonel hikâye anlatıcılığının tarihi kaynaklarda bin yıldan daha eskiye dayandığı ve yaklaşık üç ila dört yüz yıl öncesine dayanan çeşitli alt türlerin sözlü gelenekler olarak günümüze kadar ulaştığı bilinmektedir (Børdahl, 1996: xxiv). Çin'de yazı ve yazılı edebiyatın ilk bin yılın başlarına kadar uzanan genel tarihiyle karşılaştırıldığında, profesyonel eğlence anlamında hikâye anlatıcılığının sözlü biçimleri, tarih yazımı, kısa hikâye, roman, drama ve çeşitli şiir türleri gibi ilgili yazılı veya yarı yazılı edebiyat türleriyle birlikte oldukça yakın bir zamanda gelişmiştir. Sözlü sanatlar, yazı ve yazılı edebiyatla iç içe geçmiş bir toplumda icra edilmiş, bu da temaların, formüllerin ve diğer özelliklerin karşılıklı olarak yayılmasına yol açmıştır.

Yazılı eserlerin zamanla hikâye anlatıcılarını ve onların repertuvarlarını nasıl etkilediği ise karmaşık bir süreçtir ve hâlâ araştırılmaya açık pek çok soru barındırmaktadır. Yine de sözlü hikâye anlatıcılığının yazılı edebiyatın başyapıtlarına hem öncülük eden hem de onları kalıcı biçimde etkileyen bir sanat biçimi olduğunu bilmek ve bu sanatın kesintiye uğramadan günümüze kadar ulaşmış canlı örneklerine tanıklık edebiliyor olmak bizler için eşsiz bir ayrıcalıktır.

Çocukluklarında babaları, amcaları ya da aile dışından olan ustaları tarafından, “ağızdan aktarma ve yürekten öğretme” (kouchuan xinshou 口传心授) ilkesine göre eğitilen profesyonel hikâye anlatıcıları bugün hâlâ aramızdadır. Nanjing ile Şanghay arasında kalan Aşağı Yangtze Bölgesi, hikâye anlatımı geleneğinin en güçlü biçimde yaşandığı yer olmuştur, özellikle Yangzhou, Suzhou ve Hangzhou gibi şehirlerde yerel anlatım gelenekleri günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Halk, hikâye anlatıcılarının çalıştığı salonlara gidip inanılması güç uzunlukta hikâyeleri ezberden anlatabilen yaşlı ustaları dinler. Bu hikâyeler, genellikle günde bir bölüm olmak üzere iki ila üç ay (bir “sezon”) boyunca anlatılır. Bazı anlatıcıların repertuarı dört sezon ya da daha fazladır; bu da yaklaşık kırk ciltlik kalın bir metne karşılık gelir (Børdahl, 1999: 4). Bu hikâyelerin tarihî temaları, Çin tarihinin kendisi kadar eskidir; Zhou Hanedanı'ndan (MÖ 1027–256) başlar. En meşhurları arasında Han Hanedanı'nın son döneminden *Üç Krallık* (*San Guo* 三国), Tang döneminin başlarından *Batıya Yolculuk* (*Xiyou Ji* 西游记) ve Song dönemi sıralarında yazılmış olan *Su Kenarı* (*Shuihu* 水浒) vardır. Bu hikâyeler, anlatıcının bağlı olduğu ustanın ve anlatı okulunun stiline göre aktarılır, uzun ezberlenmiş pasajlar ve kalıplaşmış ifadeler içerir ama anlatıcının doğaçlama yapabileceği geniş bir alan da vardır. Bu geleneksel yapı, hem edebi aktarımı hem de sahne performansını içeren çok katmanlı bir anlatım biçimini mümkün kılar.

III. BÖLÜM

3.1 Mo Yan'ın Eserlerinde Sözlü Kültür Öğeleri ve Hikâye Anlatıcılığı

Bu bölümde Mo Yan'ın hayatı, araştırmanın kapsamı çerçevesinde verilmiş ve bu çerçevede *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanı içerik analiz yöntemiyle irdelenmiştir. Araştırma sadece bu eserle sınırlandırılmış olsa bile yazarın yazın dünyasının hikâye ve hikâye anlatıcılığı üzerine kurulduğunu göstermek amacıyla yazarın diğer roman, hikâye ve konuşmalarından da yararlanılmıştır. Bu bağlamda yazarın hikâye anlatıcılığı eserlerinin kronolojisi takip edilerek incelenmiştir.

3.1.1 Mo Yan'ın Hayatına Kısa Bir Bakış

Asıl adı Guan Moye (管 谟 业) olan ve edebiyat dünyasında 1984 yılından itibaren Mo Yan (莫 言) mahlasıyla tanınan yazar, 17 Şubat 1955'te Çin'in Shandong Eyaleti'nin Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'na bağlı Dalan Kasabası'nda doğar. Resmi eğitimi 1966 yılında başlayan Kültür Devrimi ile kesintiye uğrayan yazar ilkokul beşinci sınıfa kadar okumuş, bunun ardından tarım işçiliği yaparak kırsal yaşamla erken yaşta doğrudan temas kurmuştur. Bu deneyimler, ilerleyen yıllarda kaleme aldığı eserlerde belirgin biçimde hissedilen kırsal mekân, köylü yaşamı ve toplumsal dönüşüm temalarının oluşumunda etkili olmuştur.

1973'te pamuk işleme tesisinde çalışan amcasının yanında çalışmaya başlamıştır. Kültür Devrimi'nden sonra Halk Kurtuluş Ordusu'na katılan Mo Yan, askerlik hizmeti sırasında hikâyeler yazmaya başlamış, bu dönem, yazarlık kariyerinin kurumsal bir çerçeve kazanmaya başladığı ilk aşamayı oluşturmuştur. Edebi alandaki ilk

yayımlanmış eseri, Mayıs 1981’de Lian Chi (莲池) adlı dergide çıkan *Bir İlkbahar Gecesinde Yağan Yağmur* (*Chun Ye Yu Feifei* 春夜雨霏霏) başlıklı hikâyesidir. Bu dönemdeki çalışmaları, Mao dönemi toplumcu gerçekçi estetiğinin izlerini taşımaktadır. 1985’te yayımlanan ve kısa sürede geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan uzun hikâyesi *Saydam Turp*, Mo Yan’ın edebi çevrelerde tanınmasını sağlamış, bunu *Kızıl Darı Tarlaları* adlı romanının ilk bölümünün yayımlanması izlemiştir. *Kızıl Darı Tarlaları* romanı 1986’da beş bölüm olarak kitap halinde yayımlanır. *Kızıl Darı Tarlaları* romanının 1987 yılında yönetmen Zhang Yimou tarafından sinemaya uyarlanılır. Filmin 1988’de Berlin’de ödül kazanması, Mo Yan’ın adının uluslararası alanda duyulmasında önemli bir rol oynamıştır. Mo Yan, 1991’de Lu Xun Edebiyat Enstitüsü’nden mezun olur. Bu süreçte ve sonrasında bazı hikâyeleri *Explosions and Other Stories* adıyla İngilizceye çevrilmiştir. *Kızıl Darı Tarlaları* romanı, *Red Sorghum* adıyla İngilizceye çevrilmiş ve 1993 yılında yayımlanmıştır. Romanın İngilizce çevirisiyle birlikte yazarın uluslararası tanınırlığı artmış, eserleri başta İngilizce olmak üzere çok sayıda dile çevrilmiştir. Mo Yan, 1997 yılında Halk Kurtuluş Ordusu’ndan ayrılarak Jiancha Ribao (检察日报) gazetesinin televizyon ve sinema bölümünde senarist olarak çalışmaya başlamıştır.

Yazarın *Eski Tüfek* (*Laoqiang* 老枪) adlı hikâyesi, 2012 yılında Norton Dünya Edebiyatı Antolojisi’nin üçüncü baskısına dâhil edilmiştir. 1987 yılından itibaren Laure Bataillon (2001), Nonino (2005), Kiriya (2005), Fukuoka (2006), Newman (2009), Mao Dun (2011) ve Manhae (2011) gibi hem Çin’de hem de uluslararası düzeyde saygın edebiyat ödüllerine layık görülür. 2012’de Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanır. Ayrıca çeşitli üniversiteler tarafından fahri doktora unvanlarıyla onurlandırılmıştır.

Mo Yan, 2016 yılında Çin Yazarlar Derneği'nin 9. Ulusal Komitesi'nde başkan yardımcılığı görevine seçilmiştir. Nobel Edebiyat Ödülü sonrası kaleme aldığı hikâyelerini bir araya getiren *Geç Olgunlaşan (Wanshu de Ren 晚熟的人)* adlı eseri 2020'de yayımlanmıştır.

3.1.2 Mo Yan ve Sözlü Kültür Ortamı

Kendini yazardan çok "hikâye anlatıcısı" olarak gören Mo Yan'ın eserlerinde Çin sözlü edebiyat geleneğinin izlerini sürmek için yaptığım okumalar beni yazarın kendi hayat "hikâyesine" yönlendirdi. Mo Yan, Çin hikâye anlatma geleneğine göbek bağıyla bağlı bir yazardır. Dinlediği hikâyelerle bu hikâyeleri anlatanlar onu ta çocukluğundan başlayarak büyülemiştir. Çünkü Mo Yan'ı Mo Yan yapan şey, birçok yazar için de geçerli olduğu gibi, onun çocukluğudur. Mo Yan'ın eserlerinde çocukluk anılarına, çocuk kahramanlara ve çocuk bakış açısına çok sık rastlanır. Yazar bu durumu, "...birçok romanımda, özellikle kısa ve orta uzunlukta olanlarda, çocuk bakış açısı fazladır" diye anlatır (Mo, 2020b: 186). Mo Yan'ın edebi adı olan "Mo Yan" (莫言) "Konuşma!" demektir. Fakat bu ad, yazarı anlatısal ve ideolojik düzlemde karakterize eden en önemli özellik olan konuşma arzusuyla ters düşer. Mo Yan bir anlatı arsızıdır. Bu bilinçli çelişki, yazarın sözcüklerle var olma çabasını, susturulmuş geçmişiyi hesaplaşmasını, anlatmanın hem tehlike hem de özgürlük olduğunu bilen bir kişiliği yansıtır. Bu anlamda çocuk anlatıcılar, yazarın kendi seçtiği adıyla giriştiği içsel çatışmanın metinsel dışavurumlarıdır. Mo Yan'ın "çocuk anlatıcıları", yalnızca bireysel bir geçmişin değil, aynı zamanda köy, gelenek, sözlü kültür gibi unsurları barındıran kolektif belleğin taşıyıcılarıdır. Anlatı yoluyla sözlü kültür yeniden canlanır, yerel bilgi

ve deneyim bir nesilden diğesine aktarılır, hikâye anlatma, bir kimlik kurma pratiğı hâline gelir.

Yazarın kendi sözleriyle söylersek, "Birçok yazarın hikâye anlatabilen bir ninesi olması ve birçok yazarın ilk edebi ilhamını o yaşlı ninesinin anlattığı hikâyelerden alması gibi, benim de hikâye anlatmakta iyi olan bir ninem vardı ve edebi besinimi onun anlattığı hikâyelerden aldım. Hikâye anlatabilen bir nineye sahip olmanın yanında daha da gurur duyduğum şey, hem hikâye anlatabilen bir dedeye, hem de ondan daha iyi hikâye anlatabilen bir büyük dedeye, yani dedemin ağabeyine sahip olmamdı. Dedem, ninem ve büyük dedemin dışında köyde belli bir yaşın üzerinde olan bütün yaşlıların midesi hikayelerle doluydu sanki, onlarla birlikte geçirdiğim onca yılın içinde onların ağızlarından duyduğum hikâyeler saymakla bitmez" (Mo, 2021: 40-41).

Mo Yan, Shandong'da doğar.¹¹⁴ Shandong, Zhou Hanedanı (MÖ 1046-MÖ 221) döneminde burada kurulan Qi¹¹⁵ ve Lu beyliklerine ev sahipliğı yapmış ve Çin

¹¹⁴ Shandong, Eberhard'ın 17.-19. Yüzyıl Çin Romanları Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma adlı çalışmasında belirttiğı üzere bu yüzyıllar arasında yazılmış ve Çin hikâyeciliğinin temelini oluşturan eserlerde en çok bahsi geçen yerdir. Toplamda 188 hikâye Shandong'da geçer. Onu 185 hikâyeyle Hubei, 113 hikâyeyle de Jiangsu izler (Eberhard, 1948: 83-84).

¹¹⁵ Shandonglu edebiyat profesörü Zhang Xinying, Mo Yan'ın üslubunu neyin desteklediğı, geliştirdiğı ve etkilediğı sorusuna Qi bölgesine özgü gelişmiş bir "hikâye anlatıcılığı geleneğı" diye cevap verir. Bu "sınırsız, kendiliğinden, canlı ve

medeniyetinin beşiği sayılan Sarı Irmak havzasında bulunan bir eyalettir. Eberhard, Çin hikâyelerinin çoğunlukla yazarlarının doğdukları ya da hayatlarının büyük bir kısmını geçirdikleri yerlerde geçtiğini belirtir (Eberhard, 1990: 25). Bu, ömrünün askere gidene kadarki ilk yirmi bir yılını köyünde geçirmiş ve sadece bir kez, o da Gaomi'ye çok uzak olmayan Qingdao'ya trenle giden Mo Yan için de geçerlidir. Mo Yan'ın hikâyelerinin çoğu doğduğu topraklarda geçer. Hikâyelerin çoğunda Mo Yan'ın doğduğu topraklarda duyduğu hikâyelerden izler vardır. İlkokul beşte okuldan ayrılmak zorunda kalan Mo Yan çobanlık yapar, tarla ve fabrikada çalışır. Bir yandan çalışır bir yandan da okumaya "kulaklarıyla okuyarak" devam eder.

Mo Yan'ın romanlarının oluşumu, bireysel deneyimlerle toplumsal ve kültürel yapının etkileşiminin ürünüdür. Bu etkileşimde emek ve sözlü edebiyat geleneği önemli iki kaynaktır. Yazar, hem çocukluğunda yaşadığı köy hayatında hem de gençliğinde edindiği çeşitli deneyimlerle, halk anlatılarının ve yerel sözlü kültürün etkisini derinlemesine yaşamış, bu etkiler edebi yaratıcılığına köklü bir şekilde yansımıştır.

evcilleşmemiş halk anlatılarının, bugün de devam eden özellikleri, atmosferi ve uzun geleneğiyle, 'romanın ruhu'na dönüştürülebilecek bir şeyler barındırdığını" ileri sürer. Ayrıca Mo Yan'ın bizzat sahip olduğu "saçmalama" yeteneğine değinir ve bunun kaynağının halk anlatısının iki yönüyle kurduğu bağlantı olduğunu söyler: sıradan insanların günlük yaşamda daldan dala atlayan 'amatör' sohbetleri ile halk hikâye anlatıcılarının 'profesyonel' hikâye anlatımları. Ona göre Mo Yan, bu iki kaynağı birbirine bağlayarak, Çin romanının büyük geleneğini (halk anlatısından gelen damar ile aydın yazarların yaratıcı yeteneğini) sürdürmüş ve çağdaş edebiyata özgür, canlı ve hayat dolu bir "roman ruhu" getirmiştir (Zhang, 2013: 70-75).

Sözlü anlatım biçimleri, sadece bir anlatı içeriği olarak değil, anlatımın biçimi, dili ve yapısı üzerinde de belirleyici rol oynamaktadır. Bu bakımdan Mo Yan'ın roman estetiği, modern Çin romanına özgün bir katkı olarak değerlendirilebilir.

Edebiyatın, bilhassa sözlü edebiyatın temeli olan halk şarkılarının "çalışma"¹¹⁶ ile ortaya çıktığını varsayan kuramları bir yana bırakırsak, Mo Yan'ın çalışma hayatına başlamasının asıl önemi onun burada halk ile yakın temasa geçmesinde yatar. Sosyal bir varlık olan insan ya kendi hikâyesini anlatarak ya da başkalarının hikâyelerini

¹¹⁶ Lu Xun, şarkı ve şiirin iş yükü ve sıkıntısını hafifletmek için tarlalarda çalışırken hep birlikte söylenen ritmik seslerden geliştiğini savunur (Lu, 2001:281-282). Qin Hanedanı öncesi düşünürlerinin bir sentezcisi kabul edilen Xunzi, Çin düşünce tarihinde önemli bir konum işgal eder. Ancak onun eski Çin edebiyatı, sanatı ve sanat düşüncesi tarihindeki yeri de aynı şekilde dikkate değer bir öneme sahiptir. Edebi ve sanatsal üretim açısından değerlendirildiğinde, Xunzi yalnızca Mencius, Zhuangzi ve Han Fei gibi büyük nesir yazarlarıyla birlikte anılması gereken bir yazar değil, aynı zamanda Qu Yuan'ın *Chuci* (楚辞) eseriyle temsil edilen *ci* (辞) ve *fu* (赋) edebi türlerinin oluşumuna da önemli katkılar sunmuş bir yazardır. Bu bağlamda *Ritüel* (*Lifu* 礼赋), *Bulutlar* (*Yunfu* 云赋) ve *İpekböceği* (*Canfu* 蚕赋) gibi eserleri özellikle öne çıkar. Xunzi'nin *Çalışma Ezgileri* (*Chengxiang* 成相) adlı eseri ise antik dönemdeki en erken örneklerden biri olarak, halk anlatısı ve müzikli performans sanatı anlamına gelen *shuochang* (说唱) geleneğinin ilk örneği kabul edilir (GHCA, Vol.1, 2022: 406). Bkz: <https://ctext.org/xunzi/cheng-xiang/zhs> Erişim Tarihi: 01.08.2026

dinleyerek iletişime geçer. İster tarla ve fabrikada çalışırken isterse de boş zamanında olsun Mo Yan'ın kulakları her zaman hikâyelerle doludur. Zaman geçtikçe duyduğu hikâyeleri değiştirerek o da başkalarına anlatmaya başlar.

John Berger, her köyün kendine dair portresinin, taştan değil, söze dökülen ve anımsanan sözcüklerden kurulduğunu söyler: "Görüşlerden, hikâyelerden, görgü tanıklıklarından, efsanelerden, yorumlardan ve söylentilerden. Ve sürekli bir portredir bu: Üzerindeki çalışma asla durmaz. Çok yakın zamanlara kadar bir köyün ve orada yaşayan köylülerin kendilerini tanımlamak için ellerindeki tek malzeme, söze döktükleri sözcükleriydi..." (Berger, 1998: 9). Mo Yan'ın hikâye anlatma yetisi, yalnızca edebi bir beceri değil, aynı zamanda köylü yaşamı içerisindeki gözlemleri, deneyimleri ve toplumsal hafızaya dair duyarlılığıyla da şekillenmiştir. Hikâyeleri çoğu kez gündelik yaşama dair detaylardan, kırsal hayatın doğal akışından ve yerel halk arasında dolaşan söylencelerden beslenir. Mo Yan, bireyin anlatım yetisinin, toplumsal emek pratiğiyle ne denli iç içe geçtiğini gösteren yazarlardan biridir. O, hikâyelerini sadece bir edebi yaratım olarak değil, halkın kolektif belleğini yansıtan bir eylem olarak kurgular.

Zhang Qinghua, *Mo Yan'ın Üslubunun Çok Katmanlı Yapısı İçindeki Geleneksel Estetik Unsurların Yeniden İncelenmesi* adlı makalesinde, Mo Yan'ın bize kendine özgü bir modern ve milli cazibe gösterdiğini, bunun da Mo Yan'ın dehası, halk ve geleneksel kültürdeki derin birikimi ve bilinçli farkındalığı sayesinde, geleneksel roman sanatından en canlı unsurları çekip alabilmesinden kaynaklandığını belirtir. Onun, geçmişte birçok yazarın yaptığı gibi milli sanat geleneğini tek yönlü, çoğu kez sadece dışsal biçim ve

olgular düzeyinde devralmakla yetinmediğini, modern felsefe ve kültürel bilinçle karşılaştırarak, sanat felsefesi ve metin yapısının çoklu katmanları boyunca klasik sanat ruhunun zengin besinini derinlerden çekip çıkardığını ve böylece geleneksel sanat ruhunun tipik özelliklerini ve büyüleyici cazibesini bütünüyle yeniden ortaya koyduğunu söyler (Zhang, 1993).

Wang Guangdong, *Halk Hayal Gücünün Geleneği ve Gücü – Mo Yan'ın Yaşam ve Ölüm Yorgunu'ndan Yola Çıkarak* adlı makalesinde *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nun öneminin, hayal gücünün sınırlarını genişletmesinde ve anlattığı elli yıllık Çin tarihine özgün bir anlatım getirmesinde, halk efsaneleri ve hikâyelerinin hayal gücü tarzını yeniden canlandırmasında yattığını savunur (Wang, 2006).

Chen Xiaoming, *"Yerellik" ve Sınır Aşımı: Mo Yan'ın Eserlerinin Özellikleri ve Anlamı* adlı makalesinde, Mo Yan'ın Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'na sıkı sıkıya bağlı ve derin bir ulusal edebiyat birikimine sahip olduğu için “yerellik” taşıdığını, bunun da ona dünyanın çeşitli edebi tekniklerini cesurca birleştirme ve Çincenin doğasına uygun şekilde yazma imkânı verdiğini, böylece birçok yerleşik kalıbı aşabildiğini ve hatta insanların anlayış ve hayallerinin sınırlarını zorlayabildiğini ileri sürer (Chen, 2013).

Zhang Xuejun, *Mo Yan'ın Romanları ve Batı Modernist Edebiyatı* adlı makalesinde, Mo Yan'ın romanlarında halk edebiyatının olduğu kadar Batı modernizminin etkisinin de kolayca görülebileceğini, bunun çok yönlü bir etki

olduğunu ve bu etkinin bilinç akışı tekniği, iç monolog, psikolojik çözümleme, duyuşsal izlenimler, halüsinasyon ve düş sahneleri; büyüğü gerçekçiliğin metafor, simge, kehanet, gizem ve büyü unsurları; absürd tiyatrunun abartı, biçim bozma, absürtlük unsurları; ayrıca yapısalcılık, duyumculuk, sembolizm, varoluşçuluk gibi yönelimler içerdiğini belirtir (Zhang, 1992).

Bu çalışmaların tümü, Mo Yan'ın romanlarındaki “yerellik” ve “millilik” üzerine yapılan araştırmalar olarak, kuşkusuz onun eserlerindeki sözlü edebiyat geleneğinin halk kökenli arka planını, halk ruhunu ve halk hikâyelerinin anlaşılmasını kavramamızda büyük yardım sağlar. Mo Yan'ın yaratımı ve sözlü edebiyat geleneği, özellikle de sözlü edebiyat geleneğindeki “hikâye anlatıcılığı” geleneği ile ilişkisi üzerine dikkat çekenler olsa da, bu konuda ayrıntılı tez veya makale yazan çok araştırmacı yoktur.

Li Jingze “*Mo Yan ve Çin Ruhu*” ile “*Büyük Ben ve Büyük Ses - ‘Yaşam ve Ölüm Yorgunu’ Üzerine Notlar I*” adlı makalesinde Mo Yan romanlarındaki hikâye anlatıcılığı üslubu ve özelliklerine değinmiş ve “Mo Yan artık ‘sanatçı miti’ içinde kendini şımartan ‘dâhi’ bir romancı değil; o bir hikâye anlatıcısıdır. Tang ve Song dönemlerinden beri halk arasında hikâyeler anlatan kişilerle meslektaş olmuştur” demiştir (Li, 2003). “Hikâye anlatıcılığı dinleyicinin varlığını önceden varsayar; hikâye anlatmak yazmak değildir, bir sestir; tüm sesleri içeren ve taklit eden ‘büyük bir ses’ tir. Antik roman ‘söylenerek’ üretilirdi ve bu ‘büyük roman’ dı (大说); modern romanların çoğu ise ‘yazılarak’ üretilir, en fazla ‘küçük roman’ dır (小说). Bu çok önemli ve

karmaşık bir farktır. ‘Yaşam ve Ölüm Yorgunu’ nadir görülen bir ‘büyük roman’dır; hikâye anlatıcısının sesine sahiptir ve bu sesin kendisi bir dünya görüşüdür, Batı geleneğinden farklı bir bütünlük yoludur” (Li, 2006: 4-6).

Çoğu araştırmacı, Mo Yan'ın romanlarındaki hikâye anlatıcılığı özelliklerini, sadece onun klasik roman geleneğini sürdürdüğüne dair bir kanıt olarak yüzeysel biçimde anmış, kimi sadece üstünkörü geçmiş, kimi derinlemesine inceleme yapmadığı için sözleri boş ve muğlak kalmıştır. Yine de bu araştırmalar, Mo Yan romanları ile sözlü edebiyat geleneği arasındaki ilişkiyi daha derinlemesine araştırmamız için ilham ve zemin hazırlamaktadır. Mo Yan'ın romanlarındaki yapılar, karakter sunumları, anlatım biçimleri ve olay örgüleri, bu geleneksel hikâye anlatıcılığı formlarının derin etkilerini taşır. Mo Yan'ın anlatı dünyası, hem yapısal hem de anlatısal olarak Çin'in geleneksel hikâye anlatıcılığıyla yakın ilişki içindedir.

Mo Yan, İsveç Akademisi'nde *Hikâye Anlatıcısı* başlıklı bir konuşma gerçekleştirmiştir. Bu konuşmasında, vefat eden annesinin ve yirmi yılı aşkın bir süre yaşadığı memleketinin kırsal yaşamının, kişiliği, ahlak anlayışı ve değer sistemi üzerindeki etkilerini defalarca dile getirmiştir. Dikkat çekici olan ise, tüm metne nüfuz eden “hikâye anlatıcısı” ve “anlatı geleneği”nin onun edebiyatına olan etkisidir. Bir gün pazara bir hikâye anlatıcısının gelmesiyle birlikte Mo Yan'ın edebiyat dünyası bu gelenekle ayrılmaz biçimde özdeşleşmiş ve bu durum onun yazınsal üslubunu belirleyici şekilde farklılaştırmıştır.

Çocukluk döneminde Mo Yan, her pazar kurulan pazarda gizlice hikâye dinlemeye gider, ardından dayanamayıp gündüz hikâye anlatıcısından dinlediği hikâyeleri annesine büyük bir istekle anlatırdı. Bu süreçte olağanüstü hafızası ve sözlü anlatım yeteneği kendini göstermeye başlamıştır. Zamanla anlatım sürecinde dinleyicilerin ilgisini çekmek amacıyla hikâyelere yeni unsurlar eklemeye, bazı bölümleri abartarak anlatmaya veya hikâyelerin sonunu değiştirmeye başlamıştır. O dönemde Mo Yan, anlatılara tutkuyla bağlı, başkalarının hikâyelerini dinlemekten büyük haz alan, belirgin bir anlatı yetisine ve güçlü bir konuşma arzusuna sahip bir çocuktur. Yetişkinlik dönemindeki yazar Mo Yan ise kendi hikâyelerini kendi yöntemleriyle anlatmaya başlamıştır: “Benim hikâye anlatma biçimim, çocukken pazarda dinlediğim anlatıcıların biçimidir; büyükannem, büyükbabam ve köydeki yaşlıların hikâye anlatma tarzıdır” der Nobel konuşmasında. Söz konusu hikâyeler başlangıçta onun kişisel deneyimlerine dayanmakta, zamanla aile bireylerine ve köy halkına ilişkin hikâyelere, sonundaysa yaşlılardan dinlediği atalara dair anlatılara dönüşmektedir.

Alman sinolog Wolfgang Kubin, Mo Yan’ın romanlarını sık sık eleştirmiş, onun yüzlerce karakter içeren, uzun ve olay bakımından zengin, absürd hikâyeler anlattığını ve 18.-19. yüzyıl anlatı biçimlerini kullandığını söylemiştir. Mo Yan, bu eleştirilerin bir yönüyle haklı olduğunu kabul etmiş, Çinli yazarların hikâye anlatımına fazlasıyla tutkulu olduklarını, bir aile ya da tarihsel çerçeve olmadan hikâyelerini kurmakta zorlandıklarını belirtmiş ve hikâye anlatan yazarları şu şekilde savunmuştur: “Ama bu bizim geleneğimizdir. Hikâye anlatmak bizim güçlü yanımızdır. Uzun roman hâlâ hikâye anlatmalıdır” (Zhang & Mo, 2013: 170). *Hikâye Anlatıcısı* başlıklı Nobel ödülü

konuşmasında da kendini bir hikâye anlatıcısı olarak gördüğünü net bir tavırla ilan etmiştir: "Ben bir hikâye anlatıcısıyım. Hikâyeler anlattığım için Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandım."

Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı-Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler* adlı makalesinde hikâye anlatma geleneğini derinlemesine analiz etmiş ve halk anlatısı, roman ve haber bilgisi arasındaki farklara dikkat çekmiştir. Benjamin, hikâye anlatıcılığı sanatının gerilemekte olduğunu iddia ederken, yaşamının özünü hikâyelerine yansıtan Leskov gibi anlatıcıları büyük bir övgüyle anmıştır. Hikâye anlatma eyleminin çevresindeki toplulukla kurduğu özel ilişkiyi anımsarken, Benjamin aynı zamanda sanatın modernleşmesiyle gelenekselliğin kaybı üzerine düşünceler sunmuştur. Mo Yan, doğrudan Benjamin'in bu düşüncelerini alıntılama da, halk hikâyeciliği geleneğine derinden vakıf bir yazar olarak onunla ortak yönleri sahiptir.

Benjamin'e göre hikâye anlatma sanatı, öncelikle tecrübeyi aktarma yeteneğidir. Bu yüzden eski zamanlarda, yerel gelenek ve söylencelere hâkim çiftçiler ya da uzak yolculuklardan dönen denizciler iyi hikâye anlatıcıları olarak kabul edilirdi (Benjamin, 2012: 77-79). Hikâye anlatma pratiği, el işçiliği ortamıyla yakından ilişkilidir; bu ortam, anlatım yeteneğini doğal olarak besleyen bir atmosfer sunar. Mo Yan'ın roman dünyasında "hikâye anlatma" eylemi sıkça yer bulur; "hikâye anlatıcısı" ise çoğu zaman metne ilişkin bir anlatıcı figür olarak karşımıza çıkar. Mo Yan'ın romanlarında bu tür karakterler sıkça karşımıza çıkar. Mo Yan'ın çocukluk anılarından beslenen *Hasır Ayakkabı Mahzeni* (Caoxie Yinzi 草鞋窠子) adlı hikâyesi, hikâye anlatma ortamının

canlı bir tasviridir: Uzun bir kış gecesinde, bir grup aylak adam mahzende toplanır, ısınmak için oturur, hasır ayakkabı örerken bir yandan da birbirlerine “örümcek cinleri”, “süpürge perileri” ve komşu köyün genç dul kadınıyla ilgili hikâyeler anlatırlar.

Şarkı ve şiirin iş sıkıntısını hafifletmek için tarlalarda hep birlikte söylenen ritmik seslerden geliştiğini söyleyen Lu Xun, romanın kökeninin “dinlenme anlarında anlatılan hikâyelere” dayandığını savunur (Lu, 2001: 281-282). Köy yaşamındaki çalışma molalarında anlatılan bu hikâyeler, Mo Yan’ın kurmaca evreninde sıkça görülür. Bu anlatıların işlevi, deneyimi aktarmak, eğlence sunmak ve yalnızlık ile soğuğa karşı koymaktır. Ong'un ikinci sözlü kültür ortamı diye adlandırdığı, yazılı ve elektronik kayıt tekniklerinin var olduğu ama sözlü anlatım geleneğinin de devam etmekte olduğu kültürel bir yapıda büyümüş olan Mo Yan'ın kulakları, ister halk komünün kolektif tarlalarında ister üretim tugayının ahırlarında isterse pamuk işleme tesisinde veya başka bir yerde çalışırken olsun, ona güçlü bir gerçeklik duygusu veren, köyünün doğal çevresi ve aile geçmişiyle yakından ilgili çeşitli tanrı ve hayalet hikâyeleriyle, tarihi efsanelerle, tuhaf, eğlenceli ve bir o kadar da büyüleyici anekdotlarla dolup taşar. Böyle bir ortamda büyümüş olan Mo Yan güçlü belleği ve hikâye anlatma yeteneği sayesinde bu hikâyeleri yeniden üretmeye başlamıştır. Mo Yan bu sözlü edebiyat ortamını şöyle tasvir eder: "...bizim oraların sözlü edebiyat geleneğinden çok hikâye dinledim. Köylüler tarladaki işlerine ara verdiklerinde, yaşlılar bir kayanın üzerine oturur ve hikâye anlatmaya başlardı. Mesela biri '1937'de Japonun biri tam da burada öldürüldü, karnına yediği kurşun gövdesinde kocaman bir delik açtı,' diye anlatmaya başlar, ertesi gün bir başkası aynı hikâyeyi farklı bir şekilde anlatır ve bu böyle devam ederdi. Hikâyeye her anlatılışında yeni bir şey eklenirdi. Hikâye ne kadar çok anlatılırsa o kadar

zenginleşir, imgeler giderek daha da renklenir, tarih zamanla mite dönüşürdü. Ben o tarlalarda çalışırken Çin-Japon savaşının üzerinden neredeyse otuz yıl geçmişti. O dönemdeki sıradışı karakterlerin hikâyeleri köylüler tarafından anlatıla anlatıla çoktan mite dönüşmüştü bile" (Leung, 1994: 149-150).

Mo Yan, 1985 yılında yazdığı *Sarışın Bebek (Jinfa Ying'er 金发婴儿)* adlı uzun hikâyede geçen ve Nobel ödül konuşmasının sonunda yeniden andığı bir hikâye olan “yağmurdan kaçıp harabe bir tapınağa sığınma” hikâyesi tam da “dinlenme anlarında anlatılan hikâye”ye örmek bir hikâyedir: "Zijing'in takır tukur et doğrama sesleri arasında, Huangmao yorgun bedenini duvara yaslamış, yaşlı kadına uzak diyarları konu alan hikâyeler anlatmaya koyulmuştu: ‘Kör nine, hiç duydun mu, Wangge köyünde bir kadın varmış ki...’" (Mo, 2012f: 157).

Benjamin, modern romancılığın yükselişini, hikâye anlatma sanatının gerileyişinin bir işareti olarak görür. Çünkü yazılı roman, sözlü aktarıma dayanan deneyimi değersizleştirir. Romancı, yalnız bir birey olarak içsel deneyimlerini ve kişisel ayrıntıları büyütür (Benjamin, 2012: 80-81). Günümüzde medya, zamanında bilgi sunmayı ve gerçekliği vurgulamayı öncelerken geleneksel hikâyeler, anlatı ruhunu ve ihtişamını yitirir. Ge Fei, *Hikâye, Roman ve Haber* adlı makalesinde Benjamin’i yorumlarken şuna dikkat çeker: "Hem Çin’de hem de Batıda modern romanın öncülerinin çoğu, yazılarını haberlerden esinlenerek yazmıştır. Ama bugün, bilgi bombardımanının olduğu bu çağda, yazarlar artık o uzakta kalmış hikâye anlatma

geleneğine yönelmiş, yeniden mitlere ve bitmek bilmeyen halk hikâyelerine başvurmaya başlamışlardır" (Ge, 2012: 151).

Ordudan ayrıldıktan sonra gazetecilik yapmış olan Mo Yan'ın eserlerinde halk hikâyelerine olduğu kadar haberlere de yer vardır aslında. Yaptığı röportajlardaki sözü gazetede "basılı" hale getiren Mo Yan, "basılı" olanı kendi anlatısı içinde yine söze dönüştürür. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu'ndaki* kurgu karakter Mo Yan, romandaki domuz her gece yüksek sesle Referans Haberleri¹¹⁷ gazetesini okur. Gazetenin adı romanda on üç kez geçer. Domuz, gazeteden öğrendiği bilgileri pratiğe dökerek romanın anlatısına katkı da sağlar: "Okumayı çok severim ama bugünlerde elime öyle bir fırsat geçmiyor pek. Mo Yan denilen ufaklık tüm gece Referans Haberleri'ni elinde evirip çevirip ve bir yandan da sesli okurken bazen gözlerini kapayıp okuduklarını ezberliyordu, bu ufaklık fazla enerjikti, hatta çoğu zaman can sıkıyordu, Referans Haberleri'nde yazanları ezberlerken o küçük gözleri kızarıyor, alnı gaz lambasından çıkan isten kuzgun karasına dönüyor ve parasını ödemediği kamu gazını gerçekten de müsrifçe harcıyordu. İşte onun ağzından çıkanlar sayesinde dünya üzerinde yetmişli yıllardaki en kültürlü ve en bilgili domuz oldum ben de. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Richard Nixon'un maiyetiyle birlikte üzerinde "76 Ruh" yazan gümüş grisi, mavi ve beyaz renkli bir uçakla Pekin Havalimanı'na indiğini biliyorum mesela. Başkan Mao Zedong'un Nixon'u iple ciltlenmiş kitaplarla dolu çalışma odasında ağırladığını ve tercümanlar dışında odada bizim diplomatlardan Zhou Enlai ve Amerikalı diplomatlardan Henry

¹¹⁷ Cankao Xiaoxi 参考消息, Xinhua Haber Ajansı tarafından yayınlanan bir Çin gazetesidir. İlk olarak 7 Kasım 1931'de yayınlandı.

Kissinger'ın bulunduğunu da biliyorum. Mao Zedong, "Son seçimlerde sana oy verdim!" demiş Nixon'a şakayla karışık. "O zaman iki şeytandan daha az kötü olanı seçmişsiniz!" demiş Nixon da şakayla karışık. Amerikalı astronotların Apollo 17 adlı uzay mekiğiyle aya iniş yaptıklarını da biliyorum, astronotlar ayda keşif gezisi yapıp bir sürü taş örneği toplamışlar, aya bir Amerikan bayrağı diktikten sonra bir güzel de işemişler, ayda çok az yerçekimi olduğundan idrarları kiraz taneleri gibi süzölmüş havada. Amerikan uçaklarının Vietnam'ı bombalayarak onları bir gecede Taş Devri'ne geri döndürdüklerini de biliyorum. Çin'in İngiltere'ye Zhi Zhi adında bir panda hediye ettiğini de biliyorum, 4 Mayıs 1972'de on beş yaşındayken hastalıktan dolayı Londra Hayvanat Bahçesi'nde ölmüş. Japonya'da bir grup yüksek aydın arasında idrar içme tedavisi gibi bir şeyin yaygınlaştığını da biliyorum, henüz evlenmemiş, genç adamların idrarı çok pahalıymış, yeşim taşı özünden bile daha değerliymiş... O kadar çok şey biliyorum ki şimdi hepsini bir bir saysam, saymakla bitmez. Asıl önemli olan da benim sadece öğrenme hevesiyle öğrenen bir aptal olmamam, ben öğrendiklerimi uygulamaya dökerim, bu bakımdan Ximen Jinlong denilen ufaklık da bana çekmiş, ne de olsa onlarca yıl önce onun özbeöz babasıydım ben" (Mo, 2015: 395-369).

Bu örneği daha da derinleştirmek için Mo Yan'ın Çin'de 1969 yılından sonra olan büyük değişimleri kendi hayat hikâyesini de katarak anlattığı *Değişim* adlı kitabından bir örnek verelim: "İsterseniz biraz da o öğleden sonrasına, okul duvarının bir köşesine yaslanmış, Koca Ağızlı Liu Öğretmen'le Lu Wenli'nin arasındaki masa tenisi maçını izlediğim zamana dönelim. Liu Öğretmen vasat bir oyuncuydu ama topla oynanan oyunlara, en çok da kızlarla maç yapmaya bayılırdı. Okul takımındaki kızların hiçbiri çirkin değildi ama Lu Wenli içlerinde en güzeliydi. Bu yüzden de Liu Öğretmen

en çok onunla ma yapmayı severdi. Liu ğretmen ne zaman topa vursa o koca ağızını açardı bilinçsiz bir hareketle, sadece ağızını açsa yine iyiydi ama ne zaman ağızını açsa sanki gırtlığında birkaç tane karakurbağısı varmış da birazdan dışarı fırlayacaklarmış gibi çok tuhaf sesler çıkarırdı, gagu gagu diye. Onun topa vuruşunu izlemek ve topa vururken çıkardığı o tuhaf sesleri dinlemek, kusturacak kadar midemizi kaldırırdı. Lu Wenli'nin onunla oynamayı hiç mi hiç istemediğini adım gibi biliyordum ama adam okul yönetimindeydi bir kere ve bu da kıza hiçbir şans tanımıyordu. Bu yüzden Liu ğretmen'le oynarken yüzünde bıkkınlık ve tiksinti içiren bir ifade belirir, topa da öylesine vururdu sanki... Bu kadar lafı boşa söylemedim elbette, birazdan sahne alacak çok dramatik bir sahneye ön hazırlık yapmaktı amacım: Liu ğretmen o koca ağızını bir karış açıp üst falsolu bir top gönderdi, Lu Wenli de topu gayet gelişigüzel bir hareketle karşılayınca o gümüş gibi parlayan top sanki gözleri varmışçasına ağızına girdi öğretmenin... Maı izleyenler bir anlık şaşkınlıktan sonra kahkahalarla gülmeye başladı, derisi zaten kırmızı olan Ma soyadlı kadın bir öğretmenin yüzü gelmekten horozibiği gibi kızardı. Oyun boyunca yüzü bir karış olan Lu Wenli de kıkır kıkır gülmeye başlamıştı. Sadece ben gülmüyordum, hayretler içinde kalmıştım, böyle bir tesadüf nasıl gerçekleşebilirdi ki? Bizim köyün meşhur hikâye anlatıcılarından Wang Gui Dede'nin anlatmış olduğı bir hikâyeyi hatırladım birden: Bahtsız bir adam olan Jiang Ziya un satarken esen kuvvetli bir rüzgâr bütün ununu alıp götürmüş adamın, sonra kömür satayım demiş ama o kış ılık geçmiş aksi gibi, başını göğse kaldırıp uzun uzun iç çekerken de kuş sıçmış ağızına. Yirmi yıl sonra, 1999'un sonbaharında, Pekin'de metroya binmiş, Savcılık Günlüğü adlı gazetede ki işime giderken trenin içindeki seyyar gazete satıcısının şöyle bağırdığını duydum: 'Yazıyor, yazıyor, 2. Dünya Savaşı sırasında Sovyet havan topu mermisinin Alman havan topunun namlusuna nasıl girdiğini yazıyor.' Satıcının söyledikleri beni alıp Lu Wenli'nin masa tenisi topunu Liu

Öğretmen'in ağzının içine sokmasına götürmüştü. Sonrasında şöyle gelişti olay: Gülmenin yakışık almayacağının farkına varılmıştı ya gülme sesleri anında kesiliverdi. Mantıken Liu Öğretmen'in ağzındaki topu tükürüp bir iki şaka yapması gerekirdi durumu kurtarmak için-ne de olsa her zaman çok esprili biri olmuştu-Lu Wenli de utançtan kızarmış bir yüzle ondan özür dilemeli, ardından da oyuna devam etmelilerdi. Ama hiç de sağduyulu bir şekilde gelişmedi olay" (Mo, 2016: 27-29).

Mo Yan burada önce kendi hikâyesini anlatmaya başlıyor, sonra bu hikâyenin hikâye anlatıcılarının yaptığı gibi bir girizgâh olduğu ortaya çıkıyor, ardından kendi hikâyesini hem başka bir hikâye anlatıcısının hikâyesi hem de bir gazete haberiyle birleştirerek çok katmanlı bir hale getiriyor. 2008 yılında Shaoxing Üniversitesi'nde *Neden Yazıyorum* başlıklı bir konuşma yapan Mo Yan gazetecilik yaptığı döneme şöyle değinir: "Birçok yazar, 'Ben köylüler için yazıyorum', 'Ben işçiler için yazıyorum' gibi sloganlar söyler. Bu sözler kulağa çok doğru gelir; elbette bu yazarların niyetinin samimiyetinden şüphe etmiyoruz. Ama aslında bu tür sözler pek de incelemeye dayanmaz. Örneğin, yıllar önce ben de 'köylüler için yazıyorum' demiştim; fakat sonra yaptığım bir gözlem bana bunun tamamen yazarın kendi kendine yakıştırdığı bir dilek olduğunu gösterdi... Benim memleketim Shandong'un Gaomi kasabasıdır. Normalde Gaomili birinin yazdığı romanları, Gaomi halkının ilgiyle okuması gerekir. Ama aslında oradaki köylüler arasında romanlarımı okuyan çok az kişi var. Kendi köyümde de kimse okumamış. Her memlekete döndüğümde bana, 'Hangi gazetede muhabirlik yapıyorsun?' diye sorarlar. Ben de "Kurtuluş Ordusu Gazetesi'nde" derim. Onlar için muhabir, çok güçlü, etkili bir insandır. Sonra orduyu bıraktığımda neden Savcılık Gazetesi'ne muhabir olarak geçtiğimi sorarsanız, bu biraz da memleketteki bu algının bilinçaltı

etkisiyledir. Artık köye döndüğümde gönül rahatlığıyla, “Ben Savcılık Gazetesi muhabiriyim,” diyebiliyordum. Onlar da, “Vay, çocuk sonunda adam oldu!” derlerdi. Yaşlılar da sorardı: ‘Şimdi ne düzeydesin?’ Ben de “Bizim kaymakamla hemen hemen aynı” derdim. Onlar da “Vay be, az buz makam değilmiş!” derlerdi" (Mo, 2020b: 156-157).

İlk hikâyeleri yukarıda alıntıladığımız gazete haberleri gibi katı bir gerçekçilik etkisinde olan Mo Yan, kendini meşhur edecek *Saydam Turp* adlı hikâyesinin yazım sürecinde gerçekçiliğin aslında çok geniş bir kavram olduğunu fark eder: "Gerçekçilik hayatı ayna gibi yansıtmak ya da yaşananı birebir aktarmak değildir. Gerçekçilik aslında cesurca kurmacaya, abartıya, hatta büyülü unsurlara da izin verir" (Mo, 2020b: 163-164). Mo Yan, *Saydam Turp*'u gördüğü bir rüya üzerine yazmaya başlar. Bu rüyadan yola çıkarak çocukluk dönemine ait bazı deneyimleri de hikâyeye katar. *Saydam Turp* 1980'lerin başında Çin'in dışa açılmasıyla birlikte Çinceye çevrilmeye başlayan Batı edebiyatı etkisiyle yazılmıştır: "Otuz yılda birikmiş Batı eserleri bir gecede Çin'e doldu. O zaman gerçekten de aç bir inek gibi sebze bahçesine dalmıştık; lahana mı turp mu derken her kitap çok iyi geliyordu. Bu çılgın okuma bizim için aslında bir 'telafi'ydi ve çok olumlu bir etkisi oldu: Romanın yazılış biçimlerinin, tekniklerinin sonsuz olduğunu, geçmişte romanın konusu olamaz sandığımız pek çok malzemenin aslında harika roman malzemesi olabileceğini gördük... Eskiden en büyük derdim yazacak hikâye bulamamaktı; gazete tarardım, merkezden gelen belgeleri karıştırırdım ama bir türlü uygun bir şey çıkmazdı. *Saydam Turp*'tan sonra aslında kendi yaşam deneyimlerimde sayısız roman malzemesi olduğunu gördüm. Köydeki komşular, kendi iş deneyimlerim, nehirdeki balıklar, otlattığım inek-koyun, bunların hepsi romana girebilirdi. Ayrıca,

köyde geçirdiğim onlarca yıl boyunca ninemin, dedemin ve yaşlı komşularımızın anlattığı çeşitli hikâyeler, yaratıcı çalışmalar için değerli kaynaklar olabilirdi: büyüklerimizin anlattığı türlü hikâyeler, bir kadına dönüşen sarı gelincikler, yakışıklı bir delikanlıya dönüşen tilkiler, keramet gösteren ulu ağaçlar, intihar etmiş birinin ansızın karşına çıkan hayaleti, bir gün anlatılmış tarihi bir efsane mesela; bir köprü başında bir savaş olmuş, o kadar ateş etmişler ki silahın namlusu ısınmış, sonra bakmışlar namlu iki santim uzamış... Bu abartılı, efsanevi şeylerin hepsi birden gözümün önüne geldi" (Mo, 2020b: 164-165).

Saydam Turp'un ardından hikâye üstüne hikâye yazma dönemine giren Mo Yan iki üç yıl yazdıktan sonra yazacak bir şey bulamaz, ayrıca aynı şeyleri yazmaktan sıkılmıştır da. Bu sırada yeni bir arayışa girer: "Çünkü *Saydam Turp* yine de bir çocuk hikâyesiydi. O zaman otuzlu yaşlarda olmama rağmen hâlâ bir çocuğun bakış açısıyla, duygusuyla yazıyordum. Bu hikâyede hâlâ masalsı çok unsur vardı: Bir çocuk saçın yere düşüşünü duyabiliyor, en soğuk havada üstünde sadece şortla üşümeden dolaşabiliyor, kızgın demir bir çubuğu elle tutup uzun uzun yürüyebiliyordu... Bu şeyler aşırı abartılıydı" (Mo, 2020b: 165). Mo Yan, *Saydam Turp* ve ardından gelen bir dizi hikâyeden sonra, 1984-1986 yılları arasında *Kızıl Darı Tarlaları* adlı meşhur romanını yazar.

3.1.3 Kızıl Darı Tarlaları'nda Hikâye Anlatıcılığı

Mo Yan büyüklerinden dinlediği bir hikâyeye dayanan kitabın yazım sürecini şöyle anlatır: "*Kızıl Darı Tarlaları* görünüşte Japonya'ya karşı verilen savaşı anlatır, gerçekte ise benim sevgili köylülerimin bana anlattığı halk efsanelerini, elbette bir de güzel aşka ve özgür yaşama duyduğum özlemi anlatır. Benim gözümde tarih diye bir şey yoktur, yalnızca efsaneler vardır. Tarihte adı büyük olan pek çok kişi aslında bizler gibi sıradan insanlardır, onların kahramanlık hikâyelerini, halkın sözlü anlatımları sırasında durmadan abartılarak büyütülmüştür. *Kızıl Darı Tarlaları* hakkında Amerikalı bazı eleştirmenlerin yazılarını okudum, bu kitabı bir halk efsanesi olarak yorumlamışlardı -bu yorum tam da kalbime dokundu. Benim en eski yöntemle anlattığım bu hikâyeyi Çinli eleştirmenlerin en büyük yenilik olarak görmesi beni çok eğlendirdi. Kendi kendime dedim ki: Eğer buna yenilik diyorlarsa, o zaman yenilik ne kadar da kolaymış" (Mo, 2020b: 39-40).

Romandaki “kızıl (darı)” klasik “kızıl edebiyat”ın (resmi sosyalist kahraman anlatıları) ideolojik anlamından farklıdır. Mo Yan, tarihin doğrudan anlatımından vazgeçerek tarihsel anlatıyı merkezden kenara, boşluklara ve karanlık köşelere taşır. Tarihi anlatan kişi artık bir temsilci ya da vaiz rolünde değildir, bunun yerine bir halk hikâyesi anlatıcısı gibi özgürce hikâye anlatan bir figüre dönüşür. Böylece, kutsallık zırhından sıyrılan hikâyeler, kendilerine özgü, doğal ve sade bir güzellik kazanır.

Mo Yan, daha önce yazılmış romanlarda hikâyenin birinci, ikinci veya üçüncü tekil şahsın ağzından anlatıldığını, *Kızıl Darı Tarlaları*'nın daha başında anlatıcının hikâyeye "dedem" ve "ninem" diye başladığını, bunun hem birinci tekil şahsın ağzından anlatılan bir hikâye olduğunu hem de her şeyi bilen bilge bir anlatıcının varlığını gösterdiğini söyler: "Aslında ben buna mecbur kaldım. Atalarımın hikâyesini birinci tekil şahısla yazmak çok yapay olurdu, üçüncü tekil şahısla yazmak ise çok eski kafalı ve hantal görünürdü. “Dedem” “ninem” diye yazmak bana çok özgür hissettirdi. Kendi duygularımı ifade etmek istediğimde birden metinden çıkabiliyordum. Dedem ve ninemin bir anını yazarken adeta onlara dönüşüyor, onların iç dünyasına giriyordum. Kendi güncel hayatımla anlattığım tarihi yaşamı birleştirebiliyor, tarih ile gerçeklik arasında hiçbir engel olmadan çok özgürce gidip gelebiliyordum. Tıpkı bugünlerde sık sık izlediğimiz kuzeydoğu bölgelerinde doğmuş "errenzhuan"¹¹⁸ (ikili halk gösterisi) gibi: bir yandan sahnede oynuyor, bir yandan sahnenin altındaki seyirciyle özgürce şakalaşıyorlar. *Kızıl Darı Tarlaları*'nın anlatı perspektifi aslında errenzhuan'ınkiyle aynı. Sahneye girip çıkıyorlar, sahnede ve sahne dışında, tarih ve gerçeklik iç içe geçiyor" (Mo, 2020b: 168).

Kızıl Darı Tarlaları aslında farklı zamanlarda yazılmış dört hikâyeden oluşur ve bir anlatıcı, dedesinin ve ninesinin hikâyesini destansı bir tonda, sık sık okura seslenerek aktarır. Geleneksel halk destanı/sözlü anlatı üslubu kitapta çok baskındır: "...Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'ndaki haydutların hikâyelerini anlatan bir kitap yazmaya

¹¹⁸ 东北二人转 Dongbei errenzhuan için bkz: (Ma, 2019: 79-100) Errenzhuan iki kişinin (二人) rol değişerek (转) hikâyeler anlatması anlamına gelir.

söz veriyorum, bunun için şimdikinden daha çok çalışmam gerek. ...büyük laf ettim, artık kaç kişi yerse" (Mo, 2013: 149). "Gaomi'de onun hakkında anlatılan bugüne kadar gelmiş pek çok hikâye vardır. Cao, oldukça karmaşık bir karakterdir. "İyi" ve "Kötü" kelimeleri onu yorumlamak için çok yetersizdir. Onunla ailem arasında çok önemli olaylar geçmiştir, bu yüzden onu da bu hikâyeye bir 'kanca' olarak eklemek gerek" (Mo, 2013: 160-161). "Luohan Amca katırıyla pazara gitmiş. Pazarda çörek, börek, sandalet satanlar, kâtipler, falcılar, her türlü numarayı yapan dilenciler, yemek dilenenler, afrodisyak satanlar, eğitilmiş maymunlar, gong çalan arpa şekeri satıcıları, şekilli şekerlemeler satanlar, kilden bebek satanlar, ıvır zıvır satanlar, aşk ve dalavere hikâyecileri, pırasa, salatalık ve sarmısak satanlar, ustura ve pipo satanlar, jöle satanlar, fare zehiri satanlar, ballı şeftali satanlar, çocuk satanlar varmış..." (Mo, 2013: 165-166).

3.1.4 Sarımsak Baladı'nda Hikâye Anlatıcılığı

Çinceye çevrilmeye başlayan Batı edebiyatından çok şey öğrenen Mo Yan kısa sürede şunu fark eder: "Gelenekle yeniden bağ kurmanın ve ona geri dönmenin önemi büyük. Çinli bir yazar, gerçekten Çin'e özgü bir roman yazmak istiyorsa, yalnızca Batıdan öğrenmekle kalmamalı, aynı zamanda kendi kültürel geleneğinden beslenmeli, oradan ilham ve malzeme bulmalıdır. 1987'de yazdığım Sarımsak Baladı, bu dönüş çabasını ilk gösterdiğim eserdi. O romandaki önemli karakterlerden biri halktan bir hikâye anlatıcısıydı. O dönemki edebiyat ortamında bu tür bir eser pek 'modaya uygun' sayılmazdı ama ben bu romanın benim için taşıdığı değeri çok iyi biliyordum" (Mo, 2020b: 151-152).

1987 yılına gelindiğinde, Mo Yan'ın yazma amacı bir kez daha değişir. Bu kez gerçekten köylüler adına konuşmak, köylüler için yazmak istiyordur. 1987'de, Shandong'un güneyindeki bir ilçede “Sarımsak Olayı” meydana gelir ve tüm ülkeyi sarsar. Mo Yan o sırada memlekette izindedir, Halk Gazetesi'nde (Dazhong Ribao 大众日报) bu haberi okur. İçindeki köylü doğasının uyandığını hisseder. Her ne kadar o dönemde Pekin'de çalışıyor, orduda subaylık yapıyor ve köyden kopmuş, artık köylü yemeği yemeyen biri olsa da özünde hâlâ köylü olduğunu hisseder (Mo, 2020b: 168-169). Bu romanında gerçek bir hikâye anlatıcısı olan "Kör Zhang Kou" karakterine yer vermiştir. Bu karakter metin içinde çokça işlenmemekle birlikte, ana anlatıcının ve resmi söylemin dışında kalan “alt sınıfın sesi”ni temsil eden bağımsız bir anlatı düzlemi oluşturur. Bu figür, halk hikâye anlatıcısının toplumsal meseleleri eleştirme ve insanları mizahi bir dille tasvir etme geleneğini yansıtan bir örnektir.

Sarımsak Olayı şöyle gelişir: Hükümet çiftçileri sarımsak ekmeye teşvik eder ama sarımsaklar olgunlaştığında onları satın almaz, ürün olduğu yerde çürümeye bırakılır. Kendi topraklarında ettikleri sarımsakların ilçe hükümetinin kayıtsız tavrı yüzünden satılmamasına sinirlenen çiftçiler ayaklanma çıkartır, parti merkezini yağmalayıp ateşe verirler. Mo Yan, *Sarımsak Baladı*'nı yazdıktan sonraki dönemini şöyle anlatır: "Bu dönem köylüler için konuşma dönemimdi; iki üç yıl sürdü. Bu sürede köylülerin uğradığı haksızlıkları, 'çeşitli keyfi vergileri', 'tahıl satma zorluğu, pamuk satma zorluğu' gibi konuları işleyen bir dizi hikâye yazdım. ...*Sarımsak Baladı*'nı bitirdikten sonra, bunun da bir yol olmadığını fark ettim. Roman, nihayetinde böyle yazılmamalı. Bir toplumsal sorunu romanla çözme düşüncesi çok saf ve çocuksuydu. Bu dönemde roman tekniğine özel bir ilgi duymaya başladım. Bir romancı romanın

biçimine, diline, yapısına, anlatımına katkı yapmalı, büyük keşifler yapmalıydı. *Sarımsak Baladı*'nı bitirdikten sonra bir 'teknik deneme' dönemine girdim. 1988'de, çoğu arkadaşımın bile bilmediği '*On Üç Adım*' adlı bir roman daha yazdım; bir ortaokulda geçiyor, okuldaki öğretmen ve öğrencileri anlatıyordu. Bu romanda asıl yaptığım şey anlatının bakış açılarında çok sayıda deneme yapmaktı. Bu romanda Çincedeki tüm zamirleri denedim: ben, sen, o, biz, siz, onlar... Anlatım sürekli değişti. Kendi görüşüme göre bu gerçekten bir deneme romanıdır. Ayrıca şunu fark ettim: tüm zamirleri deneyince romanın yapısı kendiliğinden ortaya çıktı" (Mo, 2020b: 171). "Bu yazı tarzı, tekniği asıl amaç edinmişti. Neden böyle bir roman yazdım? Teknik denemeler yapmak için. Ama bu da doğru bir yol değilmiş. Çünkü okurlar eninde sonunda hikâye okumak istiyor. Okuru etkileyen, karakterler ve onların kaderiyle duygusal bağ kurmasını sağlayan şeydir; belki az sayıda yazar ve okur tekniği okur. Böyle romanlar hiç kuşkusuz kendi yolunu keser: Kim alır, kim okur? Ayrıca teknik denemeler çabuk tükenir. Ne kadar değiştirirsen değiştir, bir kişi ne kadar farklı şey çıkarabilir ki? O dönemde bu yazım tarzının da yanlış olduğunu anladım. Sonrasında, *Sarımsak Baladı* ile *On Üç Adım*'in iki amacını birleştiren bir roman yazdım: Bir yandan toplumdaki karanlık ve yolsuzluk olaylarını sertçe eleştirmek, cesurca alay etmek, hatta şaka yollu hicvetmek; öte yandan romanın tekniğinde denemeler yapmak, yapı ve biçimle oynamak, parodi ve deneyler yapmak. Bu 1989'da yazmaya başladığım *İçki Cumhuriyeti* romanıdır. Bugün bile birçok insan onu kabul etmekte zorlanıyor, çünkü romanda aşırı olaylar tasvir ediliyor" (Mo, 2020b: 172).

3.1.5 İçki Cumhuriyeti'nde Hikâye Anlatıcılığı

Başlangıçta sadece hikâyelerin içindeki o “kızıl darı içkisi” ile ilgilenen Mo Yan, *İçki Cumhuriyeti*'ne gelindiğinde artık o içki için en uygun kadehi seçmeye, ortama ve bunlara eşlik edecek unsurları yazmaya karar vermiştir. Mo Yan'ın bu romanı ustası saydığı Pu Songling'e öykünerek yazdığını belirtir (Mo, 2012a: 254).

“Mo Yan” adı, yazarın eserlerinde ilk kez bir karakter olarak bu romanda yer alır. Mo Yan, romanda bir yazar olarak *İçki Cumhuriyeti* adlı bir roman yazmaktadır. Genç edebiyat tutkunu Li Yidou, Mo Yan'a mektup yazar ve yazdığı hikâyeleri ona yollar. Bu genç yazarın yazdığı hikâyeler ile “Mo Yan”ın yazdığı hikâye yavaş yavaş iç içe geçer, gerçek ile kurgu arasındaki sınırlar silikleşir. Ayrıca romanda dedektif romanı tarzında bir dış çerçeve de mevcuttur: Ding Gou'er adlı müfettiş, *İçki Cumhuriyeti*'nde "bebekleri kendi suyuyla kısıp ateşte kavurup yeme" suçunu araştırmakla görevlendirilir. Çoklu olay örgülerinin iç içe geçmesiyle romanın yapısı son derece katmanlı ve karmaşık bir hâl alır, karşılıklı göndermeler ve şaşırtmacalarla okuyucu sürekli bir belirsizlik hâline sürüklenir.

Mo Yan, romandaki genç edebiyat tutkunu Li Yidou'nun yazdığı her hikâyenin ünlü bir yazarı taklit ettiğini söyler: "Birinci hikâye Lu Xun'un “*İlaç*” öyküsünün üslubunda, ikincisi Wang Shuo'nun alaycı üslubunda, üçüncüsü belki Zhang Ailing'in üslubundadır" (Mo, 2020b: 174).

Romandaki geveze mi geveze amatör yazar, Mo Yan'a gönderdiği hikâyelerde sahneye çıkmış bir hikâye anlatıcısı gibi doğrudan okura seslenir: "Sevgili okuyucular, çok da uzun olmayan bir süre önce et çocuk hakkında bir öykü yazdım sizlere, o öyküde kırmızı kumaşlara sarılı bir erkek çocuğunu tasvir etmiştim kasten, onun o olağandışı gözlerini hatırlıyor olabilirsiniz belki" (Mo, 2020a: 141). "Hikâye Mutfak Sanatları Akademisi'nin Özel Satın Alma Bölümü'nde akşama doğru başlıyor. Sevgili okuyucular, "Hikâyemiz çoktan başladı" (Mo, 2020a: 142). "Sevgili okuyucular, bu kadın için neden bu kadar çok mürekkep harcadığımı biliyor musunuz" (Mo, 2020: 158). "Sevgili okuyucular, küçük şeytanın nerede olduğunu bilmek ister misiniz?"¹¹⁹ (Mo, 2020a: 160). "Sevgili dostlar, "Alkol", "Et Çocuk" ve "Harika Çocuk" adlı öykülerimi okumanızın üzerinden çok da zaman geçmedi, şimdi de "Eşek Caddesi" adlı yeni çalışmamı sizlere takdim etmeme izin verin lütfen, affınıza sığınarak değerlendirmenize sunuyorum"(Mo, 2020a: 194). "Sevgili okuyucular, değerli misafirler, sevgili dostlar, hanımefendiler ve beyefendiler, "Senk yu veli maçı", "Mistuh ve Misi", "Guangzhou'da yemek yemek" demek halkı kandırmak için uydurulmuş bir söylentiden başka bir şey değildir! Söyleyeceklerime kulak verin, ne mi söyleyeceğim? İçki Cumhuriyeti'nin o meşhur yemekleri hakkında konuşacağım, bir şeyden bahsederken on bin şey atlayabilirim, kaçınılmazdır bu, lütfen beni affedin. Eşek Caddesi'nde durup İçki Cumhuriyeti'ne baktığınızda, harika yiyeceklerin etrafı bir bulut gibi kapladığını görürsünüz gerçekten de, o kadar çok şey var ki gözünüz hepsini görmez bile: Eşek Caddesi'nde eşek öldürülür, Geyik Sokağı'nda geyik öldürülür, Öküz Sokağı'nda öküz kesilir, Koyun Çıkmazı'nda koyun kesilir, domuz kesimevlerinde domuz öldürülür, At Hutong'unda at öldürülür, kedi köpek pazarında kedilerle köpekler katledilir... sayılamayacak kadar çok, o kadar çok ki insanın içi acır, saymaya çalışırken diliniz

¹¹⁹ Bir hikâyenin sonu eski hikâye anlatıcılarının yaptığı gibi soruyla bitiyor.

damağınız kurur, kısacası, dağdan gelen lezzetler, deniz ürünleri, uçanı, kaçanı, balığı, böceği, yani yeryüzünde yenilebilecek ne varsa bizim İçki Cumhuriyeti'nde yenilebilir. Başka yerlerde ne varsa bizde de var, başka yerlerde olmayan şeyler de var ama bizde. Var olmasına var da, işin aslı, en önemli noktası, en sıra dışı olansa tüm bunların özel, has, tarihî, geleneksel, ideolojik, kültürel ve ahlaki sayılmasıdır. Bu, sizlere böbürlenmek gibi gelebilir ama hiç de öyle bir şey değil aslında. Ülke çılgıncasına zenginleşip refahın doruklarında gezinirken, bizim İçki Cumhuriyeti'nin liderleri kimselerde olmayan o eşsiz vizyonlarıyla yeni bir yol açmışlardır, zenginliğe giden, eşi benzeri daha önce görülmemiş bir yol. Dostlarım, hanımefendiler ve beyefendiler, bu dünyada hiçbir şey yemek ve içmekten daha önemli değildir muhtemelen. İnsanın neden ağzı var ki? Yiyip içmek için tabii" (Mo, 2020a: 194). "Efsaneye göre, kimileri mitoloji de diyebilir, gecenin zifiri karanlığında, ortalık tamamen sessizken, son derece zarif, son derecede yakışıklı, küçük kara bir eşek (cinsiyeti bilinmiyor), kuvarsit döşeli yolun bir ucundan diğer ucuna dört nala koşturuyormuş, önce doğudan batıya, sonra batıdan doğuya. Onun o yakışıklı, siyah akikten oyulmuş şarap kadehlerini andıran narın toynakları, pürüzsüz kuvarsitlerin üzerinde koştururken keskin sesler çıkarırmış" (Mo, 2020a: 200).

Li Yidou'nun anlatım tarzı, geleneksel hikâye anlatıcısının tarzıdır; romanda hikâye anlatıcısına özgü bir üslupla konuşur, kalıplaşmış ifadeleri kullanır, hikâye anlatma yapısını taklit eder, anlatırken bir hikâye anlatıcısı gibi hikâyenin içine bir girip bir çıkar, geleneksel anlatıcının müdahale ve yorumlarına yer verir, geleneksel hikâye anlatımındaki “şiirle kanıt sunma” (you shi yue 有诗曰) gibi kalıpları kullanır: "Bulut ile Yağmurun Aşk Mayası tatlı ve içimi güzel bir likör olmakla birlikte eşsiz bir

rayihaya da sahipmiş. Bir geç sonbahar günü, imalathanede çalışanlardan biri kazara fiçılardan birini yere devirmiş, dökülen likörün kokusu göz açıp kapamadan sokağa yayılmış, sokaktan geçen genç kız ve erkeklerin kokudan gözleri yaşarmış, yanaklarına al basmış, sendeleyerek yürümeye başlamışlar. O sırada oradan geçmekte olan bir kuş sürüsü, yönünü şaşırıp patır patır sokağa dökülmüş. Balıklar batmış, yaban kazları düşmüş. Birinin ruhunu büyüleyip onu ele geçirmek. Binlerce hassas duygu. Romantizmin on bin hali. Bir de şiir var:¹²⁰ Boğazından bir bardak Bulut ile Yağmurun Aşk Mayası geçti mi, On bin çeşit manzara belirir karşında. Böyle bir likör sadece cennette olur, Dünyada kaç kez bakılabilir ki tadına?" (Mo, 2020a: 446-447).

3.1.6 Hikâyelerde Hikâye Anlatıcılığı

Mo Yan, *İçki Cumhuriyeti*'ni yazdıktan sonra kısa ve orta uzunlukta çok sayıda hikâye yazar. Bu hikâyeleri yazmaktaki amacı sadece hikâye anlatmaktır. 1990 yılında Malezya'yı ziyaret ettiğinde iki ünlü Tayvanlı yazarlarla, Zhang Dachun ve Zhu Tianxin ile tanışır: "O dönemde iki yaka arasındaki ilişkiler hâlâ gergindi, ana kara ile Tayvan birleşmemişti. Ama biz yazarlar şimdiden bir araya gelip hikâyeler anlatıyor, çeşitli siyasi fıkralar ve türlü anekdotlar paylaşıyorduk. Siyasi fıkra anlatmakta Tayvanlı yazarlar ana karadakilerden daha iyiydi, ama tuhaf, abartılı, şeytani hikâyeler anlatmakta ben onlardan daha iyiydim. Daha sonra Zhang Dachun bana, 'Bu anlattığın hikâyeleri beşer bin kelimelik yirmi hikâye hâline getirip bana yazar mısın? Ben Tayvan'da yayımlatır, sana da dolar üzerinden telif öderim,' dedi. Ben de bir yaz tatili boyunca her gün bir hikâye yazarak on küsur hikâye bitirdim. Bu hikâyeler tamamen

¹²⁰有诗曰.

hikâye anlatmak içindi, bütünüyle hikâye anlattım, hiçbir teknik oyun yoktu. Bu benim için büyük bir alıştırma oldu. Bu hikâyeleri yazmaktaki amacım başkalarına hikâye anlatmaktı. *Sanyan* (Feng Menglong) ve *Erpai*'den (Ling Mengchu), Pu Songling'e kadar hepsi bir hikâye anlatıcının tavrını takınarak insanlara hikâye anlatır. Bu dönemdeki hikâye yazma deneyimi bana şunu hissettirdi: Bir yazar kendini hikâye anlatıcısı olarak konumlandırırsa, yazar için çok rahatlatıcı bir duygu olur bu. Bir yazar yazarken çevresinde dinleyiciler olduğunu hayal ederse -ben sadece ağzımdan çıkan şeyleri kaleme alıyordum- bu, bence çok yeni bir yaratım anlayışıdır. Çünkü 1990'lara gelindiğinde Batıdan öğrenebileceğimiz her şeyi öğrenmiş, her türlü teknikle oynamıştık, artık hikâye ve romanının en temel amacına, yani hikâye anlatmaya dönmek gerektiğini düşündüm" (Mo, 2020b: 174-175).

Mo Yan bu dönemde yazdığı hikâyelerin bir kısmını ustası olarak gördüğü, hatta onun hayalet ve tilki hikâyelerine öykünerek yazdığı kendi tuhaf hikâyelerinin on dokuz tanesini *Pu Songling'den El Alan*¹²¹ diye özel bir baskıda kitaplaştırıp ona ithaf eder. Bu hikâyelerde hikâye içinde hikâye anlatan kahramanlar vardır. Uzun romanların büyük yapısal örgüsüne karşın, "kısa ve orta uzunlukta hikâye yazmaktaki asıl amaç, hikâye anlatmaktır," der Mo Yan. Bu nedenle bu öykülerde daha rahat, daha özgür davranır: "Sadece ve sadece hikâye anlatıyorum, kelimenin tam anlamıyla hikâye anlatıyorum, hiçbir teknik oyun oynamıyorum. Bunun da çok büyük bir egzersiz olduğunu düşünüyorum" (Mo, 2020b: 175).

¹²¹ Gürhan Kirilen kitaba adını veren bu hikâyeyi Türkçeye çevirmiştir (Kirilen, 2013: 23-24). Mo Yan'ın hikâyelerinden bir seçki yaptığım *Saydam Turp*'un içinde bu kitaptan *Tuhaf Bir Karşılaşma*, *Gece Avı*, *Demir Çocuk*, *Uçan Gemi* adlı hikâyeleri çevirdim.

Bu hikâyeler özlü ve etkilidir. Kimileri sıradışı insanlar ve olayları kimileri de büyülü, cinli-perili hikâyeleri konu alır. Bu metinlerde gariplikler ve absürtlük hâkimdir, âdeta birer kısa not şeklinde yazılmış, bağımsız birer hikâye olarak kendiliğinden var olurlar. Mo Yan bu hikâyelerin ona çok iyi geldiğini belirtir: “Bunun düşünsel bir gerileme olup olmadığını bilmiyorum ama gittikçe romanların yine de hikâye anlatması gerektiğini hissediyorum... Özellikle karakteristik bir dille, sürükleyici hikâyeler anlatmak” (Mo, 1993: 345). Böylece “hikâye anlatmak” Mo Yan’ın roman yaratımında ilk kez açıkça birincil ilke hâline gelir. Gerçekten de bu hikâyeler, sadece hikâye anlatmak için yazılmıştır. Bu hikâyeler neredeyse sözlü anlatıma benzeyen halk hikâyeleri gibidir. Olay örgüsü inişli çıkışlıdır; dili canlı, akıcı ve anlaşılırdır; her biri farklı bir atmosfer sunar ve hepsi birer efsane havasındadır. Bu kadar çok “hikâyeye benzeyen” hikâyeyi ve onların içindeki “hikâye”leri ve “hikâye anlatımını” okurken, Mo Yan’ın gerçekçi bir arka plan içinde böylesine büyülü ve esrarengiz dönüşümleri başarıyla anlatma becerisine hayran kalmamak elde değildir. Mo Yan, "bu kısa hikâye serisini bitirdikten sonra yazma yeteneğimi yeniden kazandığımı hissettim ve birdenbire hikâye anlatma ilgimi ve yeteneğimi yeniden kazandığımı hissettim" diye belirtir (Mo ve Wang, 2003: 148)

Örnek olarak *Gece Avı* adlı hikâyeyi inceleyelim. Bu hikâyede dokuzuncu amcası anlatıcı "ben"i, bir gece yengeç avlamaya götürür: "Amcam nehirdeki sazlıktan ıslıl ıslıl parlayan bir yaprak kopardı, yaprağı iki dudağının arasına koyup üfleyerek çok tuhaf bir ses çıkardı. Tüylerim ürperdi birden, şöyle dedim amcama: Amca, ıslık çalma, gece ıslık çalmanın hayaletleri çağıracağını söylüyor annem. Amcam ıslık çalmaya devam ederken başını çevirip bana baktı. Bakışlarında soluk bir yeşillik vardı, son

dereye tuhaf bakıyordu. Kalbim yerinden çıkacakmış gibi atmaya başladı, amcam birden çok yabancı biriymiş gibi geldi bana. Yağmurluğu üzerime çektim, tüm vücudum tir tir titriyordu" (Mo, 2017: 248). "Amcamla yengeç avlamaya geldiğime bin pişman olmuştum. Bu, yaprak öttüren buz gibi soğuk genç adam belki de benim amcam olmaktan çoktan çıkmıştı bile, belki de ne bileyim su kaplumbağası ya da tuhaf bir balık ruhuna filan karışmıştı. Bunu düşününce kafa derim patlayacakmış gibi yanmaya başladı, o geceden sağ çıkmayacağımı düşündüm" (Mo, 2017: 249). Ardından üzerine uzun ve bol bir elbise giymiş, ay ışığı altında yeşim taşı gibi parlarken çok güzel görünen ve efsanelerde anlatılan ölümsüzlere benzeyen genç bir kadın belirir, anlatıcı ben'nin bir çuval yengeç toplamasına yardım ettikten sonra "yirmi beş yıl sonra, güneydoğuda, büyük bir adada tekrar karşılaşacağız" (Mo, 2017: 254) der. Bunu söyledikten sonra gözden kaybolur. Hikâye anlatıcı ben'in tam yirmi beş yıl sonra Singapur'da bir alışveriş merkezinde o genç kadınla yeniden karşılaşmasıyla sonlanır: "...bana yardım eden o genç kadın geldi aklıma, parmak hesabı yaptım, tam yirmi beş yıl olmuştu, hem Singapur da güneydoğuda büyük bir adaydı" (Mo, 2017: 255).

Bu tür "tesâdüfî karşılaşma" ve "yeniden buluşma" yapıları, Çin klasik halk hikâyelerinde sıkça görülür. Anlatının tonu ve duygusu ise Tang dönemi *chuanqi* geleneğinin izlerini taşır; içten ve saf bir duyarlılıkla örülmüştür. Hikâye içine serpiştirilen anlatılar geçmişî hatırlatarak ana olayı tamamlayıcı bir rol üstlenir. Mo Yan'ın hikâyelerinde, üst ve alt anlatı katmanları olay örgüsüyle doğrudan ilişkili olmayabilir fakat aralarındaki anlam ve üslup bağı, anlatıya derinlik ve lezzet katar.

3.1.7 İri Memeler ve Geniş Kalçalar'da Hikâye Anlatıcılığı

1994 yılında annesinin ölümünden sonra Mo Yan, uzun süre hiçbir şey yazamaz. Sürekli annesinin ve annesinin kuşağındaki Çinli kadınlarının çektiği büyük acıları düşünüyordur. Daha sonra kendi annesi özelinde dünya üzerindeki tüm annelere ithaf ettiği *İri Memeler ve Geniş Kalçalar*'ı yazmaya başlar. 1996 yılında yayımlanan roman, yayımlandıktan kısa bir süre sonra içerdiği cinsellik unsurları ve alışılmadık tarihi bakış açısı nedeniyle çok sert eleştiriler alır ve yasaklanır. Roman, yazarın 2012 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü almasından sonra bütün eserleriyle birlikte yeniden yayımlanır. Mo Yan'ın şimdiye kadar yazdığı en uzun romandır.¹²² Mo Yan kitaba yapılan eleştirilere şöyle karşılık verir: "Tabii pek çok okur ve eleştirmen kitabı kabul edemedi. Çünkü kafalarındaki 'yüce anne' imajını kırdım, dokuz çocuğu yedi farklı erkekten doğurdu. Demirci ailenin oğlu çok korkak ve kısır, sürekli karısını dövüyor. Kadın yaşamak için başka erkeklerden çocuk yapmak zorunda kalıyor. Bu geleneksel 'ana' imajına ters. Kimisi 'anne değil, kirli bir kadın' dedi. Ama ben bu hamleyi Çin feodalizmine karşı yapılan en derin suçlama olarak görüyorum çünkü yaşamak isteyen bir kadını feodal düzen itmiştir bu noktaya" (Mo, 2020b: 178). "Asıl mesele, romanın sınıf perspektifini bulanıklaştırmasıydı. Ben bu romanı yazarken çok açık bir amaca sahiptim: Geçmişteki tarih romanı ve devrim tarihi romanlarının yazım biçimini değiştirmek istiyordum. Geçmişteki devrim tarihi romanlarımız kötü değildi ama şöyle bir özelliği vardı: sınıf tavrı çok netti. Eski kırmızı klasiklere, o dönem filmlerine bakın: iyiler tamamen iyi,

¹²² Türkçe baskısı 1040, çeviriye kaynak alınan 作家出版社 Zuoja Chubanshe'nin 2012 baskısı 654 sayfadır. Bkz: <https://canyayinlari.com/kitapdetay/cagdas/roman/iri-memeler-ve-genis-kalcalar/17956/> Erişim Tarihi: 01.08.2026
<https://book.douban.com/subject/20257955/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

kötüler tamamen kötü. İyinin en fazla aceleciliği, sabırsızlığı olur ama ahlaken kusuru olmaz; kötüyse tamamen kötüdür, çirkin yüzlü, ahlaksız, 'kafasında çıban, ayağında cerahat', tam bir karikatür. Oysa yaşamda, tarihte gerçekten böyle mi? Bence tam tersi" (Mo, 2020b: 179-180).

Romanın asıl anlatıcısı kitabın ikinci bölümünde doğar doğmaz okuyucuyla konuşmaya başlayan "meme düşkünü" oğlan Shangguan Jintong'dur: "...Boğuk boğuk ağlayıp dudaklarımı aralayarak meme ucunu aradım. Annem meme ucunu ağzıma sokuverdi. Tüm gücümle emdim ama hiç süt gelmedi, sadece kan tadı aldım. Avazım çıktığı kadar bağırıp ağlamaya başladım. 8. ablam -şu benden önce doğan kız çocuğu- yanımda uzanmış sızlanıyordu" (Mo, 2014: 85). Jintong bir bebektir ama sanki tüm anlatıya hâkim bir hikâye anlatıcısı gibi olduğu yerde her şeyi bilir, kendi gözleriyle görmediği ve kendi kulaklarıyla duymadığı halde bize tüm hikâyeyi o anlatır: "...Annem beni 8. ablamın yanına yatırıp kang'dan aşağı indi. Sendeleyerek su fiçisinin yanına gitti, fiçinin içine doğru eğilip bir katır gibi su içti. Uyuşmuş bir halde avludaki cesetlere baktı. Anne eşek ve yavru katır istiflenmiş fıstıkların yanında tir tir titriyordu. Ablalarım üzgün bir şekilde avluya girdiler. Annemin yanına koşturup bitkin bir halde ağladıktan sonra yere yığıldılar" (Mo, 2014: 85). Araya başka hikâyeler de girer. Çocukluğumuzdaki o sıcak hikâye dinleme/anlatma ortamı kitapta yeniden kurulur: "Lezzetli yılanbalığı çorbasını içtiğimiz o gece annem yeniden eski mutlu haline döndü, yüzüne Kutsal Bakire'ninki ya da Guanyin'inki¹²³ gibi huzurlu ve merhametli bir ifade

¹²³ Guanyin ya da Guan shi yin (观世音) dünyanın seslerini dinleyen anlamına gelir.

Tanrıça Guanyin nilüfer çiçeğinin üzerinde lotus pozisyonunda oturur bir halde tasvir edilir.

yerleşti. Ablalarım, annemin nilüfer çiçeği tüneğinin etrafına oturup onun Gaomi Kuzeydoğu Bucağı hakkında anlattığı hikâyeleri dinlediler. Uzun gece ısınıp sıcaklığıyla anne ve kızlarını birbirlerine aşkla bağladı. Taşkın Ejderha Nehri'nden ısıklar çıkararak esen kuzey rüzgârı evimizin hacasım düdüğe çevirdi. Avludaki buz kesmiş dallar rüzgârda sallanıyordu, dallardan biri saçaklara çarpıp koptu, ardından saçaklarının altında bulunan çamaşır astığımız yere düşüverdi keskin bir ses çıkararak. Annem bize Qing Hanedanı İmparator Xiangfeng döneminde buralarda kimsenin oturmadığını anlattı, yazları ve sonbaharda insanlar buraya gelip balık avlar, ilaç yapmak için bitki toplar, ancılık yapar, sığır ve koyun otlatırlarmış" (Mo, 2014: 159-160).

Hastalanan anne sayıklarken anlattığı hikâyelerle Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın tarihini kayıt ediyordur sanki: "Annem hastalandı. Vücudu sanki az önce su verilmek üzere kaba konmuş bir çelik parçası gibi yanıyor ve aynı nahoş kokuyu taşıyordu. Annemin etrafına toplanıp küçük gözlerimizi koca koca açarak ona baktık. Annemin gözleri kapalıydı, dudakları şeffaf köpüklerle kaplıydı, ağzından birçok korkunç sözcük döküldü. Bir an yüksek sesle çığıyor, hemen ardından kısık sesle sayıklıyordu; bir an neşeli bir tonda konuşuyor, hemen ardından hüznü bir tona geçiyordu. Tanrı, Kutsal Bakire, melek, şeytan, Shangguan Shouxi, Papaz Malory, 3. Fan, 4. Yu, Büyük Hala, 2. Dayı, dede, nine... Çinli hayaletler ve yabancı tanrılar, hayatta olanlar ve ölüp gitmişler, bizim bildiğimiz hikâyeler ve bizim bilmediğimiz hikâyeler, hepsi birden annemin ağzından dur durak bilmeden dökölüyor, gözlerimizin önünde salınıyor, yorumlanıyor, sahneleniyor ve değişime uğruyordu... Annemin ateşler içinde sayıkladıklarını anlamak evreni anlamakla eşdeğerdi, annemin sayıkladıklarını kayıt altına almak Gaomi

Kuzeydoğu Bucağı'nın tüm tarihini kayıt altına almak demekti" (Mo, 2014: 227). Romanın olduğu kadar roman karakterlerinin kafası da hikâyelerle doludur: "Köyün dışında üç odalı, ıssız bir ev vardı. Akşamın loş ışıkları ablamın içini ısıtıyordu. Ablam bu ıssız evle ilgili pek çok hikâye dinlemişti, hayalet hikâyeleri, korsan hikâyeleri, atlı süvari hikâyeleri, ne isterseniz vardı. Ablamın zihni bu hikâyelerle dolup taşıyordu. Ablam gazyağı lambasının titrek ışığı altına oturmuş, pamuk ipliği eğiren yaşlı bir kadın görmeyi umut ediyordu. Saçı ağarmış, gözünün ferri kaçmış, dişleri dökülmüş, elleri çalı çırpı gibi kurumuş, yavaş iş gören ve iyi kalpli yaşlı bir kadın. Böyle bir kadıncağız ablama bir kâse buğday lapası kaynatabilirdi. Ablam işte bunları düşünürken bir çıkırık sesi duyup lapanın kokusunu bile aldı. Kapıyı çaldı. Hikâyelerde anlatıldığı gibi dilini çıkarıp pencerenin kâğıt kaplamasını yalayarak açtığı delikten içeride neler olup bittiğini öğrenmek için gizlice içeriye gözetlemedi, doğruca kapıyı çaldı" (Mo, 2014: 991-992). Romanda "ses" de büyük rol oynar: "Foş, bir kepçe su, foş foş iki kepçe su, sabahları her seferinde dört ya da beş kepçe su alırdı. Sonra leğeni alıp ağıldaki keçilere su vermeye gitti. Beş süt keçisinin üçü siyah, ikisi beyazdı, hepsinin uzun ve dar suratları vardı, boynuzları orak şeklindeydi, çenelerinden uzun sakalları sarkıyordu. Beş baş, bir araya gelip meleyerek leğenden su içtiler. Annem eline bir süpürge alıp keçi baklarını ağılın dışına süpürdü. Ardından avluya doğru süpürmeye devam etti. Sonra hutong'dan aldığı temiz toprağı ağıla serpti, keçilerin tüylerini taradı. Gidip tekrar su taşıdı. Beyaz bir havluyla keçilerin memelerini güzelce sildi. Keçiler keyifle melediler. Bu sırada güneş doğdu, güneşin kırmızı mor ışınlan avludaki hafif sisi dağıttı. Annem eve geri döndükten sonra eline bir wok alıp güzelce sildi, ardından içine yarısına kadar su doldurup, "Niandi, Niandi, kalkma vakti!" diye seslendi. Sonra wok'un içine biraz pirinç ve maş fasulyesi koydu, ardından biraz da soya fasulyesi ekleyip wok'un kapağını kapattı. Eğilip ocağın altına biraz çıra koydu haşır haşır huşur. Çat diye bir kibrit çaktı,

sülfür kokusu yayıldı etrafa, kaynanası Shangguan Lü, bir saman yığınının içinden gözlerini annerne doğru devirdi. "Seni moruk, öldün mü, kaldın mı? Yaşayıp ne edeceksin!" diye içini çekti annem. Fasulyeler fokur fokur kaynamaya başladı, etrafa hoş bir koku yayıldı, wok'un içinden bir fasulyenin pat diye patlayarak ikiye yarıldığı duyuldu. "Niandi! Kalktın mı?" Sima Liang, mahmur gözlerle batı kanadındaki odadan çıkıp avludaki tuvalete doğru koşturdu. Bacadan yeşil dumanlar tütüyordu. Niandi avluya çıkmıştı, elinde kovalada tangır tungur nehre su almaya gitti. "Mee," diye meledi bir keçi. "Vaa," diye ağladı Lu Shengli. Sima Feng ve Sima Huang inlemeye başladılar. Kuş Perisi'nin iki çocuğu, "O ya ya," diye homurdandı. Kuş Perisi tembel tembel avluya çıktı. Laidi pencerenin kenarında saçlarını tanyordu. Hutong'daki atlar kişnedi, bunlar Sima Ku'nun süvari bölüğündeki atlardı, nehre su içmeye götürülüyorlardı. Bir grup katır geri dönüyordu, bunlar da bölüğün nehre su içmeye götürdükleri katırlardı. Bisiklet zilleri çaldı, bisikletli birlik antrenmana çıkmıştı" (Mo, 2014: 304-305).

Yukarıdaki paragrafta yansıma sözcükler ve seslenme ünlemleri çok belirgindir. Paragrafta kullanılan fiiller de eylem sırasında ses çıkaran sözcüklerdir. Romanda yansıma sözcükler dışında, dualar, mantralar, büyüler, deyimler, atasözleri, efsane, mit, dedikodu, kendi kendine konuşma/sayıklama, kekeleme, söylentiler, şarkılar, şiirler, Japon türküleri, aryalar, çalgı sesleri, envaiçeşit ses, klasik Çin edebiyatına göndermeler, küfürler, beddua/kargışlama, okuyucuya seslenmeler/soru sormalar, konuyu saptırmalar, hikâye içinde şarkılı tiyatro oyunu, erken anlatı ile okuyucu/dinleyiciyi meraklandırma, tekrar eden sözcük ya da cümleler de bolca bulunur.

İri Memeler ve Geniş Kalçalar romanı yazarın *Kızıl Darı Tarlaları* romanında başlattığı modern tarihi yeniden yazma niyetini sürdürür, hedefi, merkezin dışında kalan bir aile tarihini ve bastırılmış, görünmezleştirilmiş halk tarihini anlatmaktır. Ancak bu kez anlatıcı figüründe en ufak bir maskülen enerji kalmamıştır, romanın anlatısı herhangi bir ulusal ruh veya romantik coşku övgüsünden de tamamen uzaktır. Aksine, anlatıcı çocuk gibi zayıf, psikolojik açıdan sorunlu, memeleri dünyadaki en önemli şey olarak gören bir kişidir: Shangguan Jintong. 1993 yılında “Tarih aslında bir yığın efsanevi hikâyedir” (Mo, 2006: 27) fikrine çoktan varmış olan Mo Yan, bu romanda “hikâye anlatma” öğelerini tarihin anlatımına daha da derinlemesine entegre eder. Roman her ne kadar büyük bir anlatının geniş perspektifine sahip olsa da romanın odak noktası halk anlatılarına yakın duran “küçük tarih”tir. Romanın “hikâye anlatıcısı” karakteri daha da karmaşıklaşmış, iyiyle kötü, trajediyle komedi, haklılıkla yanılğı arasında bocalayan, kimlik olarak belirsiz, çelişkili bir figüre dönüşmüştür.

Her ne kadar hâlâ “büyülü gerçekçilik” etiketiyle anılsa da, bu roman anavatan toprağına, “toprak ana” temasıyla “Gaomi Kuzeydoğu Bucağı”na geri döner; bu yönüyle yerel geleneklere yönelişin izlerini barındırır. Mo Yan açısından bu eser, önceki tüm denemelerin belli ölçülerde sonlandığı, özetlendiği bir “kapanış romanı”dır. *Kızıl Darı Tarlaları*’ndaki alternatif tarih anlatımı ve toprağı dayalı özgür tutkular, *Sarımsak Baladı*’ndaki halk dili ve köylülerin çektiğı acılara dair gerçekçi eleştiri, *On Üç Adım*’daki anlatıcı bakış açılarının değişimi, *İçki Cumhuriyeti*’ndeki oyun ruhu ve modern kent yaşamına dair devasa hiciv bir yüzyılı kuşatan bu hacimli romanda bir araya getirilmiştir. Mo Yan aynı zamanda bir çağın bittiğini fark etmiş ve yeni bir yüzyıla ait, yeni bir alan açan bir roman yazmıştır. *İri Memeler ve Geniş Kalçalar*, *Kızıl*

Darı Tarlaları gibi “kök arayışı” romanlarına karşı bir tür sorgulama ve itiraz niteliği taşır. Mo Yan, romanı 2001 ve 2009 yıllarında yeniden düzenleyip romandaki o "büyülü" atmosferini azaltmasını şöyle anlatır: “Yakın zamanda *İri Memeler ve Geniş Kalçalar*’ı bir kez daha elden geçirdim, bazı teknik kısaltmalar yaptım, o zaman çok aceleyle yazmışım” (Mo, 2012h: 159). Romandaki bazı “cinli-perili sahneler” içine şöyle der: “Yakın zamanda düzeltirken bir kısmını çıkardım çünkü romanı uyumsuz gösteriyordu” (Mo, 2012h: 185).

İri Memeler ve Geniş Kalçalar, Mo Yan’ı yeniden tartışmaların merkezine taşımıştır. Yazar bu dönemde bir süre sessizliğe bürünür. Bir süre kalemi bırakır, ordudaki görevinden ayrılarak Savcılık Gazetesi’nde çalışmaya başlar ve bir süre sinema-dizi senaryoları yazar. 1998 yılında yayımlanan kısa hikâyesi *Baş Parmak Kelepçesi* (*Muzhi Kao 拇指铐*) ile sessizliğini bozar. *Baş Parmak Kelepçesi* sonrasında Mo Yan arka arkaya kısa ve orta uzunlukta hikâyeler yazar. Bu hikâyelerde kara mizah ve komedi öğeleri görülmeye başlar. Mo Yan, sade, mizahi ve daha canlı bir dil geliştirmeye başlamıştır. Daha sonra Zhang Yimou tarafından filmi de çekilen *Usta Gittikçe Daha Komik Oluyor* (*Shifu Yue Lai Yue Youmo 师傅越来越幽默*) adlı hikâye kitabı, bu dönüşümün bir simgesi olarak görülebilir.

Bu yıllarda Mo Yan iki tiyatro oyunu kaleme alır: *Elveda Cariyem* (*Ba Wang Bie Ji 霸王别姬* 1999) ve *Bizim Jing Ke* (*Women de Jing Ke 我们的荆轲* 2004). Yazar bu eserlerdeki dili hakkında şöyle der: “Önceki eserlerimdeki gösterişli dilim diyalog yazma becerimi gölgede bırakmıştı; tiyatro yazmak bu yeteneğimi ortaya çıkardı” (Mo,

2012g: 203). Wang Aisong, Mo Yan'ın dil tarzındaki değişimi şu şekilde açıklar: “Artık bilinçli olarak duygusal, imgesel ya da melankolik yazmıyor. Bunun yerine kimi zaman sokak ağzı kimi zaman sahne dili kimi zaman alaycı kimi zaman da yazı dili gibi çeşitli ideolojileri ve toplumsal sınıfları temsil eden dil parçalarını bir araya getiriyor. Böylece metin içinde birçok ses bir arada yer alıyor, çatışıyor; neredeyse dilsel bir karnaval havası yaratıyor” (Wang, 2003: 65). Bu “çok dilli yazım” tarzının en yoğun örneği ise 2001 yılında yayımlanan *Sandalağacı Azabı*'dır.

3.1.8 Sandalağacı Azabı'nda Hikâye Anlatıcılığı

Mo Yan'ın 2001 yılında kendi yazarlık kariyerinde çok önemli bir roman olarak gördüğü *Sandalağacı Azabı*'nı (*Tanxiang Xing* 檀香刑) yazar. Bu roman aslında bir “hikâye anlatma” romanıdır: "O dönemde 1990'larda kısa hikâye yazarken edindiğim hissi daha da geliştirdim. Bu duyguyla ve bu yöntemle yazmam gerektiğini düşündüm ve kendimi bir hikâye anlatıcısı olarak konumlandırarak böyle bir roman yazdım. Yazarken halk operasından da faydalandım çünkü memleketimde “*Maoqiang* (茂腔 bereketli ton)” denilen bir küçük opera türü vardır. Romanımda onu sesteş bir kelimeyle “*Maoqiang* (猫腔 kedi tonu)” diye değiştirdim. Bu roman romanlaşmış bir opera ya da operalaşmış bir roman olarak görülebilir. İçindeki birçok karakter aslında Çin operasının streotipleridir: Hualian (花脸 Çin operasındaki yüzü boyalı kötü erkek karakter), Huadan (花旦 Çin operasındaki kadın karakter), Laosheng (老生 Çin operasındaki yaşlı erkek karakter), Xiaochou (小丑 Çin operasındaki soytarı karakteri) vs. Romanın tiyatroya özgü bir yapısı var. İçindeki dilin çoğu kafiyeli ve tiyatro dili. Böyle bir roman, tiyatro dili taşıdığı için, Lu Xun'un romanları kadar titiz bir dil

kullanamaz. İçinde pek çok dil hatası vardır çünkü bir hikâye anlatıcısının dili abartılı ve tekrarlarla doludur, bu da normaldir. Bu romanın yazılış amaçlarından biri buydu. Peki, neden Sandalağacı Azabı'nı yazdım? Yazarı tekrar hikâye anlatıcısı konumuna getirmek için" (Mo, 2020b: 181-182).

Roman, Almanların Shandong Eyaleti'nde Qingdao ve Jinan arasında uzanan demiryolunu inşa ettiği, Boksör Ayaklanması'nın çıktığı, Sekiz Devlet İttifakı'nın¹²⁴ Pekin'i ele geçirdiği ve İmparatoriçe Cixi'nin Xi'an'a kaçtığı 1900'lerin başında Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nda yaşananları, bir Maoqiang operası sanatçısı olan Sun Bing karakteri üzerinden anlatır. Almanların yaptığı raylara zarar vermekten ve karısını taciz eden Alman bir teknisyeni öldürmekten ölüme mahkûm edilen Sun Bing, "sandalağacı azabı" denilen, uzun süren ve acımasız bir işkenceye maruz bırakılır. Mo Yan'ın bu kitabı yazmasının nedenlerinden biri de yazarın kendi deyişiyle söylemek gerekirse "Lu Xun'dan öğrenmektir": "Çocukluğumda Lu Xun'un *İlaç* ve *Ah Q'nun Gerçek Hikâyesi* eserlerini okumuştum. Lu Xun'un seyirci psikolojisinden ne kadar nefret ettiğini biliyordum. Onun en büyük keşfi 'seyirci psikolojisi'ni bulmasıydı. Fakat Lu Xun cellâtların psikolojisini hiç yazmamıştı. Ben ise Çin'in uzun tarihinin aslında dev bir sahne olduğunu düşünüyorum: Bu sahnede sürekli öldürenler ve öldürülenler var. Ama çoğunluk öldüren ya da öldürülen değil, seyirci olan insanlar. Çin'de herhangi bir idam töreni aslında halk için bir şenlik komedisidir. Halk her ne kadar izlerken ürperse de böyle bir olay olduğunda yine de izlemeye giderdi. Bugün bile bu psikoloji varlığını sürdürüyor. Kültür Devrimi sırasında sık sık toplu mahkemeler, on bin kişilik mitingler

¹²⁴ İtalya, ABD, Fransa, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Japonya, Almanya, Birleşik Krallık ve Rusya.

yapılırdı. Ben de katılmıştım.¹²⁵ Hepimiz izlerdik. Yetkililerin amacı ‘bir kişiyi öldürüp yüz bin kişiyi uyarmak’tı, ama halk onu tiyatro gibi seyrederdi. Lu Xun’un romanlarında bu tür sahneler çoktur, fakat ben sadece seyirciyi ve mahkûmu yazmanın eksik olduğunu düşündüm. O yüzden *Sandalağacı Azabı*’nda bir cellât karakteri de yarattım" (Mo, 2020b: 182). "Cellât ile mahkûm aslında birlikte rol yaparlar. Seyirciler ise sadece izleyicidir. Mahkûm ne kadar cesur, ne kadar yiğit, ne kadar coşkulu olursa - mesela koca bir kâse şarap içip Yirmi yıl sonra yine bir yiğit olurum” diye bağırırsa- seyirci o kadar memnun olur, alkışlar. O anda mahkûmun ne suç işlediği önemli değildir. Katil ya da soyguncu olması fark etmez. Ölüm anında “‘adam gibi’ durabilirse, seyirci onu kahraman olarak görür, alkışlar. Eğer biri haksız yere öldürülüyor ama korkudan dizleri titreyip yere çöküyor ve bilincini kaybediyorsa, bütün seyirciler ondan tiksindir. Bu durumda cellât da sıkılır, cesur bir mahkûm yakaladığında ise ‘adam gibi adam’ hissi yaşar, âdeta denk bir rakiple karşılaşmış gibi olur. Çin’de eskiden infaz sahnelerinde mahkûm cellâda ‘Elini çabuk tut’ der, cellât da ‘Sorun değil, vaktiyle bana bir kadeh şarap ikram etmiştin, bu kılıcı özellikle senin için iyice bileyledim’ derdi. Kılıç iner, kafa havada uçarken mahkûm ‘Ne hızlı kılıç’ diye bağırırdı. Sonunda her şey hastalıklı bir hale dönüşürdü" (Mo, 2020b: 183).

Mo Yan, Nobel ödül konuşmasında bu romanla birlikte sahne arkasından sahne önüne atladığını, bir yazardan bir hikâye anlatıcısına dönüştüğünü anlatır: "İlk çalışmalarında, modern bir hikâye anlatıcısı olarak metnin arkasına gizlenmişim, ancak 'Sandalağacı Azabı' romanıyla birlikte sahne arkasından sahne önüne atladım. İlk

¹²⁵ Mo Yan’ın birçok eserinde özellikle *İri Memeler ve Geniş Kalçalar* ve *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*’nda hem idam töreni hem toplu mahkeme hem de miting sahneleri vardır.

dönem çalışmalarım okuyucuyu düşünmeden kendi kendime konuştuklarım olarak tanımlanabilir ama bu romanı yazarken kendimi bir meydanın ortasında durup kalabalık bir dinleyici topluluğuna bakarak şevkle hikâye anlatıyormuş gibi hissettim. Bu, tüm dünyada bilinen bir hikâye anlatma yöntemidir ama Çin'de daha bir öyledir. Bir zamanlar Batı modernist kurgusunun çalışkan bir öğrencisiydim ve her türlü anlatı hilesiyle oynadım ama sonunda geleneğe geri döndüm. Bu dönüş, elbette ki değişikliklerden yoksun değildi; *Sandalağacı Azabı* ve onu izleyen romanlarım, Çin klasik roman geleneğinin mirasçılarıdır, ancak Batı edebi teknikleriyle güçlendirilmiştir. Yenilikçi kurgu olarak bilinen şey, temelde bu tür karışımın bir ürünüdür. Bu, sadece yerel edebi geleneklerle yabancı roman tekniklerinin bir karışımı değil, aynı zamanda *Sandalağacı Azabı* romanımın halk operasıyla kurgunun, bazı erken dönem eserlerimin de güzel sanatlar, müzik, hatta akrobasiyle beslendiği gibi diğer sanat dallarıyla da bağlı olan disiplinlerarası bir ilişkidir."

Romanın bu yapısı, romanın neredeyse bir sözlü performans gibi okunmasını sağlar. Mo Yan kitabın tanıtımı için Japonya'ya gittiğinde, pek çok okur ona şunu söylemiştir: "Bu romanı okuyunca en güçlü hissettiğimiz şey 'ses'. Ses kelimelerden daha baskın, kulağımızda sürekli bir opera melodisi dolaşıyor" (Mo, 2020b: 197).

Mo Yan, *Sandalağacı Azabı*'nda 90'lı yıllarda bahsettiği ve yukarıda da alıntıladığımız "bir yazarın kendini hikâye anlatıcısı olarak konumlandırmasının verdiği o çok rahatlatıcı duyguyu" bir ileri düzeye taşıyarak romanı tamamıyla anlatı odaklı bir hikâye anlatıcısı romanına dönüştürür. Bu, modern romanda "metnin arkasına gizlenen" anlatıcının yavaş yavaş "sahne önüne çıkması" anlamına gelir. Romanın yapısı bilinçli biçimde klasik Çin edebiyatının estetik normlarına göre inşa edilmiştir. Yazar, "romanın

yapısını klasik Çin romanlarındaki 'anka başı-domuz karnı-leopar kuyruğu' düzeninden aldığı" belirtir (Mo, 2020b: 53). Fengtou–Zhudu–Baowei 凤头猪肚豹尾 ifadesi Yuan döneminde yaşayan Tao Zongyi'nin (陶宗仪 1329-?1412) *Nancun Chuo Geng Lu* (南村辍耕录 *Güney Köyünde Çift Sürmeyi Bırakma Notları*) adlı eserinden gelir: "Yuefu şiiri yazmanın da bir yöntemi vardır; buna anka başı, domuz karnı, leopar kuyruğu denir. Genel olarak başlangıç güzel olmalı, orta bölüm coşkulu ve geniş olmalı, son ise gür ve çarpıcı olmalıdır. En mühim olanı, baş ile sonun birbiriyle uyumlu olması ve anlamın taze, berrak kalmasıdır. Bunu başarabilerseniz, yuefu yazdım diyebilirsiniz." (南村辍耕录 tom.8)¹²⁶

Bu, şiir ve nesir yazımında giriş, gelişme ve sonuç için kullanılan mecâzi bir anlatım biçimi ve klasik Çin edebiyatında iyi bir kompozisyonun ideal yapısını anlatan ünlü bir benzetmedir. Giriş-anka başı: yazının başı çarpıcı olmalı, okuru bir anda yakalamalı; tıpkı anka kuşunun başı gibi zarif ve göz alıcı olmalı. Gelişme-domuz karnı: metnin orta kısmı dolu dolu, kapsamlı ve güçlü bir yapıya sahip olmalı; tıpkı domuzun gövdesi gibi iri ve dolgun olmalı. Sonuç-leopar kuyruğu: yazının sonu ani bir güçle sıçramalı, çarpıcı ve etkileyici bir kapanış yapmalı; tıpkı leopar kuyruğunun atak ve çevik hareketi gibi olmalı. Bu teori daha sonra klasik nesir yazımının genel bir ölçütü olarak genişletilmiş ve *huaben* tarzı hikâye kitapları gibi diğer anlatı türlerine de uygulanmıştır. Örneğin *Sanyan* ve *Erpai* gibi hikâye külliyatları anlatıda konuya giriş yapmak için *ruhua* (入话) adı verilen şiir veya dizeleri kullanarak bir "üstü kapalı

¹²⁶ <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=335875&remap=gb> Erişim Tarihi:

açılış” oluşturur; bu kısım “fengtou” yani “anlatının anka başı” işlevini görür. Asıl hikâyeyi oluşturan bölüm ise ayrıntılı olay örgüsüyle domuz karnının dolgunluğunu taşır. Sonunda ise güçlü bir etki, bir gerilim ya da merak unsuru yaratan kapanışla leopar kuyruğunun gücüne ulaşılır.

Anka başı, domuz karnı ve leopar kuyruğu diye üç bölüme ayrılan *Sandalağacı Azabı* romanının alt bölümlerinin her birinin başında *Maoqiang* operasından bir arya bulunur. Maoqiang'ın sesi halkın sesi, ulusal kültürün akustik belleğidir. Bu ses kadınların, köylülerin, sıradan insanların hikâyelerini taşır. Ezgilerinde hüznün, dayanıklılık ve direniş iç içedir. Romanın bu yapısı, bir yandan Çin'in geleneksel anlatma/dinleme alışkanlıklarına uygundur diğer yandan da modern bir çoksesli yapının oluşmasına olanak tanır. Bu nedenle *Sandalağacı Azabı* yalnızca bir roman değil aynı zamanda yazıya geçirilmiş bir sahne performansı, bir akustik anlatı biçimidir. Yazar, hikâyeyi anlatırken kelimeleri “görsel” değil “işitsel” bir şekilde kurar. Cümle yapıları, *Maoqiang* operasında olduğu gibi ses benzerlikleri ve ritmik kelime tekrarlarıyla örülüdür. Eserde yer alan “koro bölümleri”, “tekrar eden ses dizeleri” ve anlatıcının zaman zaman seyirciyle doğrudan konuşur gibi hitap etmesi, Çin'in *pinghua* (评话) ve *shuochang* (说唱) geleneklerine gönderme yapar. Romanın bölümleri arasındaki geçişler bile müzikteki ton değişimlerine benzer biçimde kurulmuştur. Bir bölümde *Maoqiang* ariaları yankılanırken, bir sonrakinde tren düdükları duyulur. Bu teknikle Mo Yan, okuru bir dinleyiciye dönüştürür; roman, “okunan” bir metin olmaktan çıkıp “işitilen” bir anlatıya dönüşür. Romanın dramatik yapısı, Maoqiang operasının ritmik yapısını, halk hikâyelerinin döngüsel anlatımını, efsanelerin ahlaki ve kolektif ses tonunu bir araya getirerek Li Jingze'nin deyişiyle “büyük bir ses”e dönüşür. Bu noktada

Mo Yan, olgun bir yazarın kendine özgü bir sese sahip olması gerektiğinin tam anlamıyla farkındadır. Bu ses yalnızca dile değil aynı zamanda onun seçtiği hikâye türlerine, bu hikâyeleri nasıl işlediğine ve anlatım biçimlerinin toplamında ortaya çıkan özgün anlatı atmosferine atıfta bulunur. Bu atmosfer, dilin ve biçimin ötesindeki bir roman ruhudur ve işte bu anlatı ruhunu Mo Yan, hikâye anlatıcılığı geleneğine geri döndüğünde keşfetmiştir.

Mo Yan, *Sarışın Bebek* ve *Patlama* (*Baozha* 爆炸) adlı hikâyelerinin Gabriel García Márquez'in büyülu gerçekçiliğinden etkilendiğini, Batı büyülu gerçekçiliğinin izlerini taşıdığını kabul eder. Daha sonra "büyük adımlarla geri çekilmek" ve "geleneklere dönmek" istediğinde Batının o büyülu renkleri bilerek azaltıp Çin'in büyülu kaynaklarını kullanmaya başlar, böylece büyülu gerçekçiliği doğululaştırır, yerlileştirir. Bu durum onun sonraki yaratım pratiğinde, hatta önceki eserlerini yeniden düzenlemesinde de görülür. *Sandalağacı Azabı*'nın yazım sürecini anlatırken şöyle der: "1996 sonbaharında *Sandalağacı Azabı*'nı yazmaya başladım. Trenler ve demiryolları hakkında yaklaşık elli bin kelimelik fantastik efsaneler yazmışım. Romanı bir süre kenara bıraktıktan sonra geriye dönüp baktığımda, romanın açıkça büyülu gerçekçilik havası taşıdığını gördüm, bu yüzden hepsini çöpe atıp baştan başladım. Birçok harika ayrıntıyı, o büyülu havaya kolayca büründükleri için kullanmadım" (Mo, 2012h: 298). Bunun yerine, halk anlatı sanatının bir biçimi olan *Maoqiang* adlı yerel operanın şarkılı hikâye anlatımının sesini öne çıkararak yoğun bir halk havası ve saf bir Çin tarzı elde etmeye yönelmiştir. Mo Yan, bu yapıtıyla modern Çin romanını yeniden tanımlar. Trenlerin gürültüsü ile *Maoqiang*'ın melodisi arasında kurduğu gerilim, Çin'in tarihsel kimliğiyle edebî kimliği arasındaki gerilimin aynasıdır. Roman, ses aracılığıyla halkın

unutulmuş hikâyelerini yeniden duyulur kılar ve böylece hem ulusal poetikanın hem de edebî hafızanın bir parçasına dönüşür.

2001 sonrası ve özellikle Nobel aldıktan sonra Mo Yan üzerine yapılan araştırmaların çoğu yazarın da işaret ettiği üzere "geri çekilme" üzerinedir. Mo Yan, *Sandalağacı Azabı*'nın son sözünde “büyük adımlarla geri çekilme” (databu chetui 大踏步撤退) düşüncesini ortaya atmış (Mo, 2012c: 418), sonrasında da bu “geri çekilme”nin anlamı üzerine defalarca konuşmuştur. Bu “geri çekilme” açıklaması, geniş çapta tartışılmış ve Mo Yan’ın dönüşümünün açık bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Mo Yan’ın kendi açıklamalarına ve yaratıcı pratiğine bakarak, onun “geri çekilme”den kastının esasen Çin sözlü edebiyat geleneğine geri dönüş olduğu tespit edilebilir. Çin sözlü edebiyat geleneğine geri dönüş içinde mitlerin, destanların, efsanelerin, masalların, fıkraların, şarkı, türkü ve şiirlerin olduğu halk hikâyelerine ve onları icra eden hikâye anlatıcılığına geri dönmektir. Hiç kuşkusuz, Mo Yan, yaşadığı dönemin edebiyat eğilimlerine kıyasla, yazmaya başladığı andan itibaren neredeyse “geleneğin” içinde bulunmuştur. Onun yaratımı gerçekten de bir “geri çekilme”dir ve Onun “geri çekilmesi” de son derece köklüdür; romanın başlangıç noktasına dek “geri çekilmiştir”.

Mo Yan, *Sandalağacı Azabı*'nın son sözünde halk edebiyatına, hikâye anlatıcılığına, “o büyük ses”e geri çekildiğini şöyle anlatır: "Düzeltilmiş taslağı yayınevine teslim edip büyük bir rahatlama içinde iki gün dinlendikten sonra birden fark ettim ki ben bu romanda aslında 'ses'i yazmışım... Romanın anka başı ve leopar kuyruğu bölümlerindeki her bölüm başlığı, anlatıcının konuşma tarzına göre

adlandırılmıştır: 'Zhao Jia'nın Çılgın Sözleri', 'Qian Ding'in Nefret Dolu Sesi', 'Sun Bing'in Opera Üzerine Konuşması' gibi. Domuzun karnı bölümü ise görünüşte nesnel, her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından anlatılıyor gibidir ancak aslında halk arasında sözlü ya da şarkılı bir biçimde anlatılan efsanevi bir tarihin kayıdır, özünde yine sestir. Bu romanın tasarlanmasının ve yazılmasının en başlangıçtaki nedeni de yine 'ses' olmuştur" (Mo, 2012c: 414). "*Maoqiang* nasıl ki İtalyan operası ya da Rus balesiyle aynı sahnede oynanamazsa bu romanım da muhtemelen batılı okurların, özellikle entelektüel çevrelerin favorisi olmayacaktır. *Maoqiang* açık hava sahnelerinde halk için sergilenir; benim romanım da yalnızca 'halkla gönül bağı olan okurlar' tarafından beğenilecektir. Hatta belki de okuma değil, dinleme geleneğine daha uygun bir eserdir, meydana, boğuk sesli bir anlatıcının çevresinde halkın toplanıp dinlediği türden. Bu açık hava seyircisini düşünerek, romanı uyaklarla, dramatik bir anlatımla, kolay anlaşılır ama gösterişli bir dille doldurdum. Çünkü Çin romanının kökeni halkın sözlü anlatımına, yani 'konuşulan ve anlatılan hikâyelere' dayanır. Bugün, o eski halk eğlencesi biçimleri 'yüksek edebiyat' hâline gelmişken¹²⁷, batıdan alınan edebi akımlar neredeyse halk geleneğimizi silip süpürmüşken, Sandalağacı Azabı belki de zamanın ruhuna ters düşüyor. Hatta yazarlık kariyerimde bilinçli olarak atılan büyük bir 'geri adım' olarak görülebilir ama bu geri çekilme de sonuna kadar gitmedi henüz" (Mo, 2012c: 418).

3.1.9 Gelenekten Gelip Geleneğe Dönmek

¹²⁷ Yazar burada romanı kastediyor.

Mo Yan, Çin uygarlığının “mitolojiyle başlayan, öznel hayal gücüne dayanan ve klasik edebiyat dışında bırakılıp halk arasında aktarılan anlatı geleneğini devralır” (Ji, 2014: 70). Bu gelenek Altı Hanedan dönemi *zhiguai* hikâyelerini, Tang dönemi *chuanqi* hikâyelerini, Song dönemi *huaben* hikâyelerini, Yuan dönemi tiyatrolarını, Ming-Qing döneminde konuşma diliyle yazılan fantastik romanlarının, halk tiyatrosunu ve hikâye anlatıcılığı sanatını kapsar. Mo Yan, 14 Mayıs 2006'da Lu Xun Müzesi'nde *Çin Roman Geleneği: Benim Üç Romanım* başlıklı konuşmasında *Sandalağacı Azabı*, *Kırk Bir Havan Topu* ve *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanlarını yazarken büyük adımlarla geri çekildiğini, halk edebiyatına, geleneksel Çin romanına geri döndüğünü vurgular (Mo, 2020c: 125). Ardından kendi gibi az okumuş ve derinlemesine düşünmeyen birinin, klasik Çin romanlarının büyük geleneğini miras almaktan ve sürdürmekten bahsetmesinin biraz hayalperestlik olup olmadığını sorar. Evet, bu biraz hayalperestliktir ama tamamen de öyle değildir aslında. Mo Yan, bu büyük geleneğin mirasıyla ta çocukluğunda karşılaşır. Yazar, yukarıda bahsettiğimiz soruyu sorduktan sonra *Sandalağacı Azabı*, *Kırk Bir Havan Topu* ve *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanları ile Çin roman geleneği arasındaki bağı kendi yazarlık tecrübesinden yola çıkarak şöyle anlatır:

"Bir romancının öğrenimi bence iki aşamadan oluşur. İlki, henüz romancı olmadan önceki bilinçsiz, çıkar gözetmeyen öğrenimdir. Mesela ben çocukken pazar yerlerine gider, kalabalığın arasından sıyrılıp hikâye anlatıcılarını dinlerdim. Yine o yıllarda, köyümüzdeki on küsur evden topladığım birkaç klasik romanı okurdum, kitapları ödünç alma süresi kısa olduğu için satır atlayarak, nefes nefese okurdum. Bazen cezalandırılmayı göze alır, saman yığınlarının arasında gizlenip okumaya devam ederdim. Bu tür okuma, tamamen hikâyelere duyulan saf bir tutkuydu, aç bir çocuğun yiyeceğe olan arzusuna benzerdi. Bunun 'folklorik' ya da 'klasik edebiyat' çalışması

olduğunun farkında değildim. Bu yüzden aldığım tat da son derece saf ve gerçektir. Sonraları profesyonel yazar olduktan sonra, annemle babam bana şöyle dediler: 'Kitap yazacağını bilseydik, seni inek otlatmaya o kadar zorlamaz, sana daha fazla okuma zamanı tanırırdık, belki pazar yerine gidip hikâyeye dinlemen için biraz harçlık bile verirdik.' Ben de onlara şöyle cevap verdim: 'Eğer o zaman beni mecbur etseydiniz, belki gizlice inek otlatmaya giderdim ben de.' ...Öğrenmenin ikinci türü ise, roman yazmayı bilinçli olarak öğrenmeye karar verdikten sonra olur. Bu okuma türü daha teknik ve amaca yöneliktir; faydalıdır elbet ama ilk dönemdeki o saf okuma hazzı artık yok olur... Bence ilk tür öğrenme, ikinci türden çok daha değerlidir. Çünkü bir yazarın tarzı, neyi yazacağı, nasıl yazacağı, nasıl bir dil kullanacağı ve hangi tavırla yazacağı büyük ölçüde yazmaya başlamadan önceki hayatı tarafından belirlenir. Sonraki çabaları, hatta ün ve başarı kazandıktan sonraki gayreti bile yaratımına yalnızca yüzeysel etkiler bırakır.... Çocukluğumda bir hikâyeye dinleyicisi olarak pazar yerlerinde büyülediğim anları asla unutamam. Bir yanda hikâyeye anlatıcısının yüz mimikleri, el kol hareketleri beni büyülerdi öte yanda hikâyelerdeki karakterlerin kaderi beni derinden etkilerdi, asıl önemli olan da buydu. Bizim köyde o zamanlar iki meşhur hikâyeye anlatıcısı vardı. Biri Büyük Kırık Gong (大破锣), diğeri ise Wang Dengke idi. Büyük Kırık Gong kısmen kördü, topaldı ve sesi kısıktı ama inanılmaz bir belleğe sahipti. Doğaçlama yapmayı severdi, çevresindekilere laf dokundurur, seyirciden kahkahalar koparırdı. Wang Dengke ise eski bir özel okul hocasıydı, hikâyeyi kitabından okur, hareket etmezdi, neredeyse kendi kendine konuşur gibiydi. İlk başta herkes gibi ben de Büyük Kırık Gong'u severdim. Ama bir süre sonra onun sürekli lafı dolandırmasından, hikâyeyi uzatmasından sıkıldım. Wang Dengke'nin hikâyeye anlatırken kullandığı *huaben* metinleri ise edebiyatçılar tarafından işlenip düzenlenmiş, sayısız kuşak hikâyeye anlatıcısının bilgeliğini içermekte ve yüksek bir sanatsallığa sahipti.

Böylece Wang Dengke metni okurken, gözlerimi kapatıp sessizce dinleyebiliyor, tüm varlığımla hikâyeyi ve karakterlerin kaderlerini takip edebiliyordum. Kitabı böyle sesli dinleme, okumaya yakındır, kulaklarınızla okumanın bir biçimidir. O hikâyeler önce girizgâh, sonra gelişme, sonra doruk noktası ve en sonunda 'ne olduğunu öğrenmek istiyorsanız bir sonraki bölümü dinleyin' diye merak uyandıran klasik Çin sözlü anlatı geleneği düzeniyle anlatılırdı. Ben de bu hikâyeleri anneme ve ablama anlatırdım. Büyük Kırık Gong'un doğaçlamalarını aktarmak çok zordu ama Wang Dengke'nin hikâyelerini neredeyse tamamını ezberleyip yeniden anlatabiliyordum. Annem her seferinde şöyle söylerdi: 'Tamam artık, uyu! Boş lafla karın doymaz.' Ama ertesi gün pazardan dönünce yine derdi ki: 'Hadi bakalım, bugün neler dinledin, anlat bakalım.' ...Zamanla klasik halk hikâyeleriyle yetinmez oldum. Kızıl Köşkün Rüyası gibi romanları okuyunca fark ettim ki halk hikâyeleri yalnızca olay örgüsüne dayanıyor, karakterlerin iç dünyası sığ, detaylar zayıf, edebi değeri düşük. Onları taklit etmeye değmezdi... 1980'lerde roman okumak ve yazmak artık mesleğim olmuştu. O dönemde Fransız 'yeni roman'ı, Latin Amerika'nın 'büyülü gerçekçilik'i, Japonya'nın 'yeni duyumculuğu', gibi akımlarla Kafka, Joyce, Faulkner, Hemingway gibi yazarlar Çinceye çevrilmeye başladı. Bu eserler gözlerimi açtı. Bunları keşke daha önce bilseydim, şimdiye kadar büyük yazar olmuştum, diye düşündüm. Böylece okumayı bırakıp coşkuyla yazmaya başladım. Eleştirmenler, özellikle Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanından etkilendiğimi söylerler. Bunu inkâr etmedim. Ama aslında kitabı tam bitirmedim, ilk on sekiz sayfasını okuduktan sonra dayanamayarak yazmaya koyuldum... Bir yazarın bir diğerini etkilemesi, bence bir tür uyandırmadır. Bir yazarın eserindeki özel bir nitelik, diğerinin içindeki benzer bir özü harekete geçirir. Tıpkı Mao Zedong'un *Çelişki Üzerine* metninde dediği gibi: 'Sıcaklık yumurtadan civciv çıkarır ama taştan çıkaramaz.' Benim içimdeki şeyler, Marquez'in romanlarındaki ruhla

öylesine örtüşüyordu ki o satırlar içimdeki karanlık alanları aydınlattı. Ancak bu etki tehlikeliydi. Bir yazarın etkisi, güçlü bir boya gibidir, senin farklı renklerini bile kendi rengine boyar. 1986'da Dünya Edebiyatı dergisinde yayımladığım *İki Yakıcı Fırın* adlı yazımda, 'Marquez ve Faulkner iki kızgın fırın, ben ise bir buz parçasıyım, onlara fazla yaklaşırsam eririm,' demiştim.¹²⁸ Sonra bu etkiyi kırmaya çalıştım ama kolay değildi. Çünkü o tarz anlatım çok cazipti, elimdeki hikâyeler onun tarzına uygundu. Yıllar süren bir kopuş süreci yaşadım. Bu süreçte *Sarımsak Baladı*, *On Üç Adım*, *İçki Cumhuriyeti*, *İri Memeler ve Geniş Kalçalar* gibi eserleri yazdım. Batı etkisini aşmaya çalıştım ama izleri kaldı.... 2000 yılında *Sandalağacı Azabı*'nı yazarken nihayet Batı romanıyla eşit bir özgüven kazandım. İşte bugün konuşmak istediğim de bu: Bu roman ve ardından gelen *Kırk Bir Havan Topu* ve *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* ile ben yeniden Çin halk anlatısına, geleneksel romana döndüm... Wang Zengqi, Pekin operasının reformu üzerine bir yazısında şöyle der: 'Edebiyat biçimi çöktüğünde, onu iki şey kurtarır: Biri halkın içindeki şeyler, diğeri dışarıdan gelen şeyler.' Wang Zengqi'nin sözünü ettiği 'dışarıdan gelen şeyler' yalnızca yabancı tiyatro türlerini değil, aynı zamanda Pekin operası dışındaki diğer sanat biçimlerini, romanı, şiiri, resim sanatını ve benzerlerini de kapsar. Onun 'halkın içindeki şeyler' dediği ise sadece halk tiyatrosu, halk şarkıları, küçük ezgiler, *gushu* gibi kaba sayılan sanat formlarını değil, aynı zamanda halkın yaşamını, halkın çektiği sıkıntıları da içerir. Wang Zengqi'nin bahsettiği şey Pekin operasıdır fakat anlattıkları bütünüyle roman için de geçerlidir. Roman özünde halkın içinden çıkan, sıradan bir türdür ama bugün sarayın içine kadar girmiş, yüksek sanatın bir parçasına dönüşmüş, halktan ise gitgide uzaklaşmıştır. Bu uzaklaşma yalnızca romanın okurdan kopması anlamına gelmez, romanın içeriğinin de canlı, capcanlı, kanlı canlı halk yaşamından uzaklaşmasını ifade eder. Aynı şekilde romanın dili de, halkın

¹²⁸ Bkz: Mo, 1986: 421.

coşkun yaşam gücünü taşıyan zengin dil hazinesinden kopmuş, metinden metne kopyalanan, gösterişli ama solgun, plastik bir çiçeğin dili gibi yapaylaşmıştır... Ben *Sandalağacı Azabı*'nda bu yüzden 'halk edebiyatına dönüş' çağrısı yaptım, sözde öncü edebiyatın konumundan büyük adımlarla geri çekilmemin en doğrudan sebebi, o çeviri kokan 'moda yazın dili'ne duyduğum derin hoşnutsuzluktu. Bence bu yalnızca romanın dili ya da üslubuyla ilgili bir mesele değildir; romanın ruhunu ilgilendiren bir konudur. Böyle bir dili kullanarak yazan biri halkı asla gerçekten tanıyamaz, halkı tanımayan bir yazar ise halkın yaşamını yansıtan bir roman yazamaz, olsa olsa yalnızca Çince yazılmış bir roman üretmiş olur. Elbette 'halk' dediğimiz şey yalnızca yoksul taşraları, ıssız dağ tepelerini ya da kırsal köyleri ifade etmez, toplumun alt katmanlarının tüm yaşamını kapsar: Şanghay'ın iç mahalleleri, Pekin'in hutong'ları, barları v.s. bunların hepsi 'halk'ın bir parçasıdır... *Sandalağacı Azabı*'nın yapısını kurarken, Profesör Ye Lang'ın Pekin Üniversitesi'nde verdiği 'Çin Romanlarının Estetiği' konulu derslerini hatırladım, orada 'anka başı-domuz karnı-leopar kuyruğu' roman yapısından bahsetmişti. Bu yapı anlatımımı büyük ölçüde kolaylaştırdı ve inanıyorum ki okuyucunun okumasını da kolaylaştırdı. Opera düşüncesi ve romanın *Maoqiang* operasına aktarılması fikri, her şeyi birdenbire netleştirdi. Bu yalnızca bir dil sorunu değildi, aynı zamanda romanın içsel dramatik yapısını, güçlü dramatik olay örgüsünü ve çatışmalarını da çözüyordu. Her şey abartıldı, her şey uç sınırına kadar itildi, bu romanımda en büyük kötülükler, en büyük iyilikler, en büyük ihanetler, en yüce sadakatlar ve bütün kişiler tipik bir 'yüz maskesi'ne dönüşmüş, tamamen kalıplaşmış bir hâlde resmedilmiştir.... *Sandalağacı Azabı*'ndan sonra, 90'lı yılların köy yaşamını konu alan romanım *Kırk Bir Havan Topu*'nu yazdım. Roman, et yemeye düşkün 'geveze' bir çocuğun, Wutong Tapınağı'nda bir keşişin karşısına geçip kendi çocukluğunu anlatmasını konu alır. Bu, bir dil selidir, hatta diyebilirim ki bulanık bir sel... Bu 'geveze' çocuk aslında tam anlamıyla bir

hikâye anlatıcısıdır. Bu roman aynı zamanda, bir zamanlar pazar yerlerinde hikâye anlatan o insanların anısına uzak bir selamdır.... Bu romanın içeriği toplumun en alt tabakasının yaşamıdır ama anlatımda sembolik bir yöntem kullandım. Sembolizm genellikle Batılı bir teknik gibi görülür oysa aslında Çin roman geleneğinin değerli bir parçasıdır. *Batıya Yolculuk*, *Kızıl Köşkün Rüyası*, hatta *Jin Ping Mei*, bunların hepsi sembollerle doludur... Bu yılın başında uzun romanım *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*’nu yayımladım. Eserin düşünsel kaynağı Budizm’in altı âlemde yeniden doğuş öğretisidir. Bu roman, aynı zamanda Latin Amerika büyümlü gerçekçiliğiyle doğrudan hesaplaşmamdır. Ama kullandığım teknikler Çin romanının anlatım teknikleri, başvurduğum kaynaklarsa Çin’e özgü düşünce kaynaklarıdır... Romanın bölümlere ayrılan klasik bölümlleme (zhanghuiti 章回体) yapısı sadece küçük bir teknik ayrıntıdır, üzerinde durmaya değmez. Aynı şekilde romanda değinilen ‘toprak reformu’ndaki aşırılıklar meselesi de, tıpkı bölümlleme biçimi gibi, bu romanın asıl dikkate değer unsurlarından değildir. Benim esas yazmak istediğim, Lan Lian ve Hong Taiyue gibi karakterlerdir. Asıl yoğunlaştığım, Lan Lian ve Hong Taiyue gibi güçlü kişilikleri olan karakterlerin yazılmasıdır. En çok düşündüğüm konu ise şuydu: Köylü ile toprak arasındaki ilişki. Bu roman hem bir övgü hem de bir ağıttır. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*’nu tamamladıktan sonra ancak cesaret edip şunu söyleyebilirim: Nihayet gerçekten saf, gerçek anlamda Çin’e özgü bir roman yazdım” (Mo, 2020c: 119-128).

1986’da Mo Yan, *İki Yakıcı Fırın: García Márquez ve Faulkner* başlıklı makalesini kaleme alarak yaratıcılıkta bireyselliği arama ve Batı edebiyatının etkisinden kaçış arzusunu dile getirir. 2001’de Suzhou Üniversitesi’nde *Halk İçin Yazmak* (Zuowei Laobaixing de Xiezu 作为老百姓的写作) başlıklı bir konuşma yapar ve bu

konuşmada sıradan insanların düşünce tarzını benimseyen ama kendi bireyselliğini de koruyan tavrını ifade eder (Mo, 2020c: 97-106). Yine 2001'de *Sandalağacı Azabı* romanının son sözünde “büyük adımlarla geri çekilmek”, yani halkın sözlü edebiyat geleneğine “geri çekilmek” gerektiğini söyler. Yine 2001'de Sydney Üniversitesi'nde *Kulaklarla Okumak* başlıklı konuşmasında ilk edebi besinini büyüklerinden dinlediği hikâyelerden aldığını ve bildiklerinin çoğunun temelini kulaklarıyla duyduklarından geldiğini belirtir (Mo, 2012a: 55-59). 2006'da *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nun son sözünde de "geri çekilme"den bahseder: "Birkaç yıl önce *Sandalağacı Azabı*'nı yazmak benim için “ileriye doğru büyük atılım” gibi görünse de 'geri çekilme'ydi aslında. O 'geri çekilme' sonuna kadar gitmedi ama. Şimdi bu yaptığım da bir 'geri çekilme'dir." Yine 2006'da Lu Xun Müzesi'nde *Çin Roman Geleneği* başlıklı konuşmasında ve özellikle 2012'de Nobel'i aldığında yaptığı *Hikâye Anlatıcısı* konuşmasında Çin sözlü edebiyat ailesinin önemli bir üyesi olan hikâye anlatıcılarının ve hikâye anlatma geleneğinin kendisine etkisinden defalarca bahsetmiştir. Denilebilir ki Mo Yan'ın yazarlık anlayışı ne kadar berraklaşmış, arayışı ne kadar bilinçli olmuşsa, Çin klasik edebiyat geleneğine, hikâye anlatıcılığı geleneğine yönelişi de o kadar artmış ve *Sandalağacı Azabı*, *Kırk Bir Havan Topu* ve *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanlarında hikâye anlatıcılığı sanatını kullanımı gitgide artmış ve olgunlaşmıştır.

Sözlü edebiyat geleneğinin bilinçli mirasçısı olan Mo Yan, tam anlamıyla Çin sözlü edebiyat geleneğinin başlangıç noktasına geri dönerek, bizi ilkel halk hikâyesi anlatım ortamına, büyüklerin çevresinde oturup hikâye dinlediğimiz günlere geri götürmüştür. O, ilkel ama modern yaratımıyla bir anlamda Çin romanının oluşum sürecini açıklamaktadır: "Roman aslında kökeni itibariyle yüksek ve soylu bir tür

değildir. O, toplumun alt katmanlarında doğmuştur, çayhanelerde, meyhanelerde hikâye anlatan hikâye anlatıcılarının kendi ağızlarıyla, arabacıdan seyyar satıcısına kadar halk kesimlerine anlattıkları hikâyelerden gelişmiştir. Bu nedenle roman, başlangıçta bir 'yazı sanatı' değil, bir 'söz söyleme sanatı'dır. Roman önceleri kulakla dinlenirdi, gözle okunmazdı. Elbette, o hikâye anlatıcılarının el kol hareketleriyle, yüz ifadeleriyle, ses tonlarıyla yaptıkları anlatım başlı başına büyük seyir değeri taşıyan bir performanstı. Bence, o hikâye anlatıcılarından gerçekte iki ayrı sanat türü doğmuştur: Birincisi yazıya dökülen roman, ikincisi ise sahnede oynanan sözlü tiyatro (话剧). Bunlar aslında çok bilinen şeylerdir, Çin üniversitelerinde öğrencilerime bunları anlatsam muhtemelen beni kürsüden kovarlardı fakat yabancı ülkelerde dinleyiciler nezaketten beni kovmazlar.... Ben geç doğduğum için Song Hanedanı'nın meyhanelerinde ya da Ming döneminin çayhanelerinde hikâye anlatıcılarını dinleme fırsatım olmadı. Ama memleketimin pazar yerlerinde ve köy evlerinin sıcak kang'larında hem profesyonel hikâye anlatıcılarını hem de amatör hikâye anlatıcılarını dinledim. Bu insanların ellerinde herhangi bir *huaben* yoktu ama hikâyeyi hiç durmadan anlatırlardı. Belki başkalarının yazdığı *huaben*'leri ezberliyorlardı, belki de anlatırken bir yandan da doğaçlama olarak kendi *huaben*'lerini oluşturuyorlardı.... O zamanlar, birçok çocuk büyük adam olmanın hayalini kurarken, ben pazar yerinde hikâye anlatan biri olmayı düşünüyordum. Hatta yalnızca hayal etmiyor, bunu uyguluyor ve buna çalışıyordum. Dinlediğim hikâyeleri başka çocuklara, hatta yetişkinlere durmadan anlatıyordum. Hikâye anlatma becerim güçlüydü ama çalışma becerilerim zayıftı. Bu yüzden üretim birliğimizin başkanı beni şöyle azarlamıştı: 'Evlat, yeter artık! Boş lakırdıyla karnın doymaz!' Daha sonra yazar olup kalemle roman yazmaya başladığımda memlekete döndüm ve o başkanla karşılaştım. Utanarak şöyle dedi: 'Yazar yeğenim, o zamanlar seni yanlış anlamışım, ağzın iyi laf yapıyordu ama kitap yazacak yeteneğin olduğunu tahmin etmemiştim.' Ben de ona şöyle dedim: 'Amca,

yanılmadınız aslında, ben hâlâ gevezelik yapıyorum, aradaki tek fark artık ağızımla değil, kalemimle konuşuyorum... Ben hikâye anlatıcılarını kendi 'ata ustalarım' sayarım. Onlardan gelen geleneği sürdürüyorum. Bu sürdürme başlangıçta bilinçli değildi fakat *Sandalağacı Azabı*'nı yazdığım dönemde bu durum artık bilinçli bir estetik arayışa dönüştü" (Mo, 2020b: 55-56).

Yukarıda alıntıladığımız konuşma Mo Yan'ın 2006'da Kyoto Üniversitesi'nde yaptığı *Roman ve Sosyal Yaşam* başlıklı konuşmasındandır. Yazar 2011'de Sidney'de *Gelenekten Gelip Geleneğe Dönmek* başlıklı konuşmasında da benzer şeyler söyler: "Peki, Çin romanının geleneği nedir? Yüzeysel düşüncemle söyleyebilirim ki bu gelenek çayhanelerde, meyhanelerde ya da pazar meydanlarında hikâye anlatanların sözlü anlatım biçimlerinden doğmuştur. İlk romancılar, aslında hikâyelerini ses ve beden diliyle anlatan kimselerdi. Onlar ya da başkaları, bu sözlü hikâyeleri yazıya geçirip düzenlediler, işlediler -işte roman böyle doğdu. Bu yüzden bugün okuduğumuz Çin klasik romanlarının çoğunda hâlâ o anlatıcıların izleri vardır. Hatta Çin klasik romanlarının "bölümlü anlatım" biçimi bile büyük olasılıkla o söz ustalarının buluşudur: Hikâye anlatıcısı yorulduğunda ara verir, bir fincan çay içer, bir sigara yakar, bu arada da dinleyicilerden bahşiş toplar. Ben çocukken köyde yaşırdım, en büyük eğlencem pazara gidip hikâye anlatıcılarını dinlemektir. Param olmadığından, hep kalabalığın arasına sıkışır, gizlice dinlerdim. Bu yüzden anlatıcıların azarlamalarına çok kez maruz kaldım. Başlarda annem pazara gidip hikâye dinlememe karşıydı ama kısa zamanda buna razı oldu çünkü her dönüşümde, duyduklarımı neredeyse kelimesi kelimesine ona anlatabiliyordum. Sonra Kültür Devrimi başladı, hikâye anlatıcıları pazarlardan kovuldu, ben de bu keyfimden mahrum kaldım. Köyümüzde okuma yazma bilmeyen bir yaşlı

adam vardı, üretim birliğinin hayvanlarını beslerdi. Gençliğinde tam bir hikâye meraklısıymış. Qingdao’da çekçekçilik yapar, kazandığı birkaç kuruşu hikâye dinlemeye harcarmış. Rivayete göre onun dinlemeye gittiği hikâye anlatıcısı güzel bir kadınmış. Soğuk kış gecelerinde, üretim birliğinin hayvan barınağında, kang’ın üstünde, ineklerle atların ot çiğneme sesleri arasında o yaşlı adam bize yıllar önce dinlediği hikâyeleri yeniden anlatırdı. Her anlatım öncesi, o kadın hikâye anlatıcısıyla yaşadığı dostluğu mutlaka hatırlatırdı. Bir insanın hafızasının böylesine güçlü olması gerçekten mucizeydi. Daha sonraları şöyle düşündüm: Belki de o kadına âşık olduğu için, yıllar önce duyduğu her kelimeyi hâlâ hatırlayabiliyordu. İşte bu “hikâye dinleme” deneyimleri, benim ilk roman derslerimdi.... Elbette Çin klasik romanı çoktan sözlü hikâye geleneğini aşmış, kendi estetik biçimini ve sanatsal geleneğini oluşturmuştur. Pekin Üniversitesi’nden Profesör Ye Lang’ın *Çin Roman Estetiği* adlı ünlü bir kitabı vardır. Ben Halk Kurtuluş Ordusu Sanat Akademisi’nin Edebiyat Bölümü’nde okurken, Ye hocanın derslerine katıldım, ondan çok şey öğrendim. O, Çin roman geleneğini birçok maddeyle özetlemişti ama benim aklımda en çok kalan ilke '*bai miao* (白描)', yani yalın betimleme ilkesidir.... Peki, '*bai miao*' nedir? Yazar, roman kahramanının iç dünyasını doğrudan anlatmaz, karakteri hakkında öznel yorumlarda bulunmaz, onun duygularını ve kişiliğini kendi sözleri ve davranışları aracılığıyla yansıtır. İşte Çin klasik romanının en yüksek, en büyüleyici yönü budur. Bu, gerçek ustalık ister, en ufak bir gevşekliğe izin vermez. Bunun temelinde yazarın hayata dair derin gözlemleri, başkalarının yerine kendini koyabilme gücü ve yazdığı karakterleri tıpkı ailesinden biri kadar iyi tanıma becerisi yatar" (Mo, 2020d: 150-151).

Kendini “halktan biri” olarak konumlandıran Mo Yan, kırsal yaşamdan yalnızca bol miktarda hikâye malzemesi değil, aynı zamanda tükenmez bir canlılık ve yaratı enerjisi de devralmıştır. İlki yazınsal kaynak, ikincisi ise yazma gücü için bir besin

olmuştur onun için. Bu, onun romanlarının hem temaları hem dili hem de düşünme biçimleri üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Mo Yan artık halkın sözcüsü değil, toprağın hikâye anlatıcısıdır. Onun “büyük geri çekilişi”, Batının taklitlerinden uzaklaşıp Çin’in yerli, arkaik ve halk köklerine, çocukluğun o masalsı zamanına dönme hareketidir. Mo Yan çocukluğun o masalsı zamanına şöyle değinir: “O yıllarda, gece bastığında köy zifiri karanlığa gömülürdü, öyle karanlıktı ki insan elini uzatsa parmaklarını bile göremezdi. Uzun geceleri geçirmek için yaşlılar çocuklara cinler ve hayaletler hakkında hikâyeler anlatırlardı. Bu hikâyelerde sanki bütün bitkiler ve hayvanlar insana dönüşebiliyor ya da insanın iradesini denetleyebilecek güçlere sahipti. Yaşlılar bunları büyük bir ciddiyetle anlatırdı, biz de doğal olarak inanırdık. Bu hikâyeler bizi hem korkutur hem de heyecanlandırırdı. Dinledikçe daha çok korkar, korktukça daha çok dinlemek isterdik. Pek çok yazar, dedelerinin ve ninelerinin anlattığı hikâyelerden edebî esinler almıştır, ben de elbette bunun istisnası değilim.... Şimdi geriye dönüp baktığımda, yaşlıların hayalet hikâyeleri anlattığı o karanlık gecelerin benim ilk edebiyat derslerim olduğunu düşünüyorum. Bana göre Danimarka’nın Andersen gibi büyük bir masal yazarını yetiştirebilmesinin nedeni, o dönemde elektriğin olmaması ve Danimarka’da gecelerin özellikle uzun olmasıdır. Işıl ışıltı aydınlatılmış odalarda ne güzel masallar doğar ne de insanı korkutan hayalet hikâyeleri.... Yakın zamanda yeniden memleketime döndüm, oradaki çocukların da şehirdeki çocuklar gibi ışıltı odalarda televizyon karşısında gecelerini geçirdiklerini gördüm. O anda anladım ki hayalet ve masal geceleri sona ermişti. Benim çocukluğumda yaşadığım o korkuyu, bugünün çocukları artık yaşayamayacak. Belki onların da kalplerinde bir tür korku vardır ama bu korku bizim korkumuzdan kesinlikle çok farklıdır” (2020d: 6-7).

3.1.10 Kırk Bir Havan Topu: Anlatmak Her Şeydir

Mo Yan, memleketinden yola çıkarak yalnız o toprakların değil, 20. yüzyıl Çin insanının karmaşık deneyimini anlatır, halk anlatısı geleneğinin özgür ve coşkulu ruhunu modern romana taşır. Mo Yan'ın bilinçli bir şekilde "büyük adımlarla geri çekilişi" denen yaklaşımının somut karşılığı, sanki bir meydanda dinleyicilerin "kulaklarıyla okur" gibi bütünüyle katıldığı geleneksel dinleti ortamını yeniden kurmasıdır. Bu amaçla, bilinçli olarak şiirsellik taşıyan ritmik bir dil ile dramatik anlatı teknikleri kullanır; böylece “akıcı, açık, abartılı ve görkemli bir anlatım etkisi” yaratılır (Mo, 2012c: 414-418). Bu çizgiyi bir adım daha ileriye taşıyan eser 2003 yılında yayımlanan *Kırk Bir Havan Topu* olur. Adını Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nda yalan söylemeyi seven ve iyi hikâye anlatabilen çocuklara çok "attıklarından" dolayı verilen "Havan Topu Çocuk" (Pao Hai'er 炮孩儿) lakabından alan romanın kahramanı Luo Xiaotong, yazarın deyimiyle "fiziksel olarak olgunlaşmış ama zihinsel olarak çocuk kalmış" bir karakterdir. Arka fonunda 90'lı yılların başındaki toprak reformunun yer aldığı roman, Mezbahe Köyü'nde doğduğu için ete çok düşkün olduğunu söyleyen Luo Xiaotong'un bir Wutong Tapınağı'ndaki ihtiyar keşişe çocukken köyde yaşadığı zorlu şartları ata ata bitiremediği, altı bölüme yayılan, kırk bir havan topundan oluşur. Roman, Luo Xiaotong'un hiç durmadan kendi hayatını anlatması üzerine kuruludur. Tüm roman, bir “hikâye anlatma” eyleminin etrafında inşa edilmiştir. Burada amaç, “anlatımın görkemi ve zenginliğiyle, yaşamın solukluğunu ve karakterdeki eksiklikleri telafi etmektir. Bu kitapta anlatmak hem tema hem de anlamdır. Anlatmanın amacı anlatmanın kendisidir” (Mo, 2012d: 387). Bu noktada, anlatıcı "ben", kendi hikâyesini hikâye anlatıcısı olarak şimdiki zamanda anlatan bir anlatıcıdır. Metin içinde hikâye anlatıcılarının kalıp cümlelerine dair doğrudan kanıtlar da bulunur: “Söz buraya gelince,

yine konudan sapmadan edemeyeceğim, eski hikâye anlatıcılarının deyimiyle ‘aynı anda iki çiçek açtı, her biri kendi dalında’ ”¹²⁹ (Mo, 2012e: 263).

Mo Yan, bu karakteri tüm çocuk anlatıcılarının özeti olarak tanımlar: “*Kırk Bir Havan Topu*’nu yazarken çocuk bakış açısı ile yazdığım eserleri özetlemek istedim. Çünkü birçok romanımda, özellikle kısa ve orta uzunlukta olanlarda, çocuk bakış açısı fazladır” (Mo, 2020b: 186). Roman boyunca Luo Xiaotong’un dur durak bilmeyen anlatımı eserin temel yapısını oluşturur. Mo Yan, *Kırk Bir Havan Topu*’nun *Anlatmak Her Şeydir* başlıklı son sözünde şöyle der: “*Kırk Bir Havan Topu*’nun olay örgüsü öyle derin anlamlar taşımaz. Roman boyunca anlatı hem amaç, hem tema, hem de düşünsel yapı haline gelir. Anlatının amacı anlatının kendisidir. Eğer ille de bir hikâye aramak gerekirse, bu romanı bir çocuğun durmadan hikâyeler anlatması olarak görebilirim... Luo Xiaotong, sürekli yalanlar söyleyen, söylediklerinin sorumluluğu almayan, anlatmanın kendisinden haz duyan bir çocuktur. Onun için anlatı yaşamın nihai amacıdır. Dilin o çamurlu akışında hikâye, hem dili taşıyan hem de onun yan ürünü olan bir şeydir. İdeolojiye gelince, bu konuda söyleyecek bir şeyim yok. Özellikle yazarken ideolojiden yoksun olmaktan her zaman gurur duydum... Luo Xiaotong’un anlattığı hikâyede başlangıçta bir gerçeklik unsuru vardır ama bu kısa sürede, gerçek ile yanılsama arasında gidip gelen bir doğaçlamaya dönüşür. Anlatı bir kez başladığında, kendi ivmesini yaratır, bu ivme hikâyeyi ileriye taşır, bu süreçte anlatıcı da yavaş yavaş anlatının aracına dönüşür. Artık hikâyeyi o anlatmaz, hikâye onu anlatır” (Mo, 2012d: 387).

¹²⁹ 花开两朵，各表一枝.

Mo Yan, Luo Xiaotong karakterini halk hikâyecilerine bir saygı duruşu olarak kurgulamıştır. Romanda aslında Luo Xiaotong hikâyeyi ihtiyar keşişe tek başına anlatmaktadır, bu yüzden onun keşişe hitap ederken kullandığı zamirlerin “siz (saygı anlamında)” ya da “sen” olduğunu görürüz. Fakat kimi zaman “sen” birden “herkes” ya da “sizler”e dönüşür; birinci tekil şahıs olan “ben” ise “biz” oluverir. Teorik olarak, romanda hikâyeyi dinleyen kişinin sayısı değişmediğine göre, anlatıcının muhatabına yönelik hitaplarının da değişmemesi gerekir. Mo Yan’ın farkında olmadan yaptığı bir “dikkatsizlik” mi yoksa bilerek yaptığı bir “tasarım” mıdır bu? Nasıl adlandırılırsa adlandırılsın, işte tam da bu tür bir “dikkatsizlik”, Mo Yan’ın romanlarında anlatıcının geleneksel hikâye anlatıcısı alışkanlığını ortaya koyar. Karşısında yalnızca bir dinleyici olsa bile, geleneksel hikâye anlatımında büyük bir dinleyici topluluğuna seslenme üslubu, farkında olmadan dile sızıp görünür hâle gelir. Romanın asıl kahramanı Luo Xiaotong değil, anlatma eyleminin kendisidir. Roman, havan topu sesleriyle perdeyi kapatırken karakterler, tiyatro oyuncularını gibi tek tek sahneye gelip selam verirler.

3.1.11 Son Bir Geri Çekilme: Biri Anlatır Diğer Dinler

Mo Yan 2006’da klasik Çin edebiyat geleneğine saygı niteliğinde bölümlü bir roman olan *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*’nu yazar. Bu romanın son sözünde de geri çekilmeden bahseder (Mo, 2015: 932). Sözlü edebiyat geleneğinin bilinçli mirasçısı olan Mo Yan, geri çekilme sözleriyle tam anlamıyla sözlü edebiyat geleneğinin başlangıç noktasına geri dönerek, bizi ilkel hikâye anlatım ortamına, büyüklerin çevresinde ateşin başına oturup ay ve yıldızlara bakarak hikâye dinlediğimiz ya da

başkalarına hikâye anlatığımız günlere geri götürür. 2012’de Nobel alırken yaptığı *Hikâye Anlatıcısı* başlıklı konuşması kendi yaratımı ile halkın sözlü edebiyat geleneği arasındaki ilişkiye dair bir yeniden beyan ve özetdir. Elbette, köyde geçen yirmi küsur yıllık çocukluk ve gençlik deneyimi ile sözlü edebiyat geleneğinin kendiliğinden etkisi sayesinde Mo Yan’ın yaratıcılığındaki “halk” unsuru süreklidir, Mo Yan’ın edebiyat anlayışı aşamalı olarak değişmiştir. Bu yüzden bazı sembolik zaman noktalarına çok katı bakmamak gerekir, yine de bu zaman çizelgesinden Mo Yan’ın halk yazarlığı tavrının ve sözlü geleneğe dönüş düşüncesinin kendiliğindenlikten bilinçliliğe, tereddüt ve arayıştan olgun ve kendinden emin bir sürece evrildiği görülebilir. Bir yazarın edebiyat anlayışı onun yaratımı için önemlidir, yazarın yönünü ve yaratısının özelliklerini etkiler ve belirler. Ama sadece bir edebiyat anlayışına sahip olmak yetmez, bir yazarın kendi yaratıcı fikirlerini uygulama becerisi de olmalıdır. Mo Yan bir yandan geleneğe dönüşün öneminin farkına varmış ve bunu bilinçli olarak aramış öte yandan daha da önemlisi geleneğe dönme yetisine sahip olmuştur: yani hikâye anlatma yetisine. Mo Yan hem hikâyesi olan bir insan hem de hikâye anlatabilen bir insandır, herkesin sahip olmadığı anlatı becerilerine sahiptir. Bu, onun “kulaklarla okumak” dediği yirmi yılı aşkın dinleme deneyiminden kaynaklanır. Kendi sözleriyle söylersek: “Ben kuram bilgisi pek olmayan ama bazı tuhaf fikirleri olan bir yazarım, miras aldığım halk geleneğidir. Roman teorisini bilmem ama bir hikâyeyi nasıl ilgi çekici anlatacağımı bilirim. Bu yeteneği çocukluğumda dedemden, ninemden ve hikâye anlatmada mahir köylülerden öğrendim” (Mo, 2007: 402).

Çinli halkbilimci ve halk edebiyatı uzmanı Zhang Zichen’e göre seçkin hikâye anlatıcılar genellikle şu ortak özelliklere sahiptir: a) Çoğunlukla sosyal statüleri

düşüktür, yoksuldur, pek çok sıkıntı yaşamışlardır. b) Çocukluktan beri hikâye meraklısıdır, dinlemeye güçlü istek ve sevgi duyarlar. c) Çok güçlü bir hafızaları vardır, duyduklarını unutmadan kelimesi kelimesine aktarabilirler, hikâye anlatmaktan zevk alırlar. d) İfade ve yaratıcılık becerileri yüksektir, kendi yaşam deneyim ve kavrayışlarıyla hikâyeleri zenginleştirir, yerel sözlü gelenekleri ve canlı dili kullanarak yeniden yaratırlar (Zhang, 1985).

Çinli halkbilimci Jiang Fan da *Sözlü Anlatı Teorisi* adlı kitabında benzer bir görüş ileri sürerek halk hikâyelerinin aktarım yollarını vurgular, aile içi aktarımların ve tanıdık grupların aktarımının iyi halk hikâye anlatıcılarının yetişmesinde önemli rol oynadığını belirtir (Jiang, 2003: 134). Ona göre bir hikâye anlatma ustasının diğer hikâye anlatıcıları ile bazı ortak yeteneklere sahip olması gerekir, Mo Yan da bu yeteneklere sahip bir yazardır. Mo Yan her ne kadar orta köylü bir aileden gelse de o dönemin kırsalı genellikle yoksuldu Mo Yan da açlık ve yalnızlık çekmiştir. Çocukken tam anlamıyla bir hikâye düşkünüydü, yaşlıların anlattığı hikâyeleri dinlemeyi sever, pazara gidip hikâye anlatıcılarını dinlerdi. Mo Yan'ın hafızası da çok iyiydi, ilkokulda sınıfının ezber şampiyonuydu, ödünç aldığı romanları hızla okur ama yine de bazı bölümlerini ezbere söyleyebilirdi. İfade gücü de çok yüksektir, romanlarındaki coşkun anlatı dili bunu gösterir. Mo Yan'ın halkın sözlü hikâyelerini devralma yolları çeşitlidir: hem yaşlı akrabalar gibi yakın çevresinden hem de köydeki hikâye anlatıcılarından öğrenmiştir. Pazarda duyduğu hikâyeleri annesine aktarırken onları çoğu zaman süsleyip ayrıntılandırarak anlatırdı, bu da zaten başlı başına yaratıcılık isteyen bir özelliktir.

Çin halbilimi akademik çevresine göre elliden fazla halk hikâyesi anlatabilen kişi “aktarıcı” sayılır (Jiang, 2003: 18). Zhang Xiangkuan'a göre Mo Yan'ın eserlerine serpiştirdiği halk efsanesi/hikâyesi sayısı sekseni bulur (Zhang, 2021: 43). İlgili sayılar göz önünde bulundurulduğunda Mo Yan, tam anlamıyla bir halk hikâyesi aktarıcısıdır ve bir “hikâyecisi anlatıcısı” olarak nitelendirilmeyi kesinlikle hak eder. *Kulaklarla Okumak* başlıklı konuşmasında "Birçok yazarın hikâye anlatabilen bir ninesi olması ve birçok yazarın ilk edebi ilhamını o yaşlı ninesinin anlattığı hikâyelerden alması gibi, benim de hikâye anlatmakta iyi olan bir ninem vardı ve edebi besinimi onun anlattığı hikâyelerden aldım. Hikâye anlatabilen bir nineye sahip olmanın yanında daha da gurur duyduğum şey, hem hikâye anlatabilen bir dedeye, hem de ondan daha iyi hikâye anlatabilen bir büyük dedeye, yani dedemin ağabeyine sahip olmamdı. Dedem, ninem ve büyük dedemin dışında köyde belli bir yaşın üzerinde olan bütün yaşlıların midesi hikayelerle doluydu sanki, onlarla birlikte geçirdiğim onca yılın içinde onların ağızlarından duyduğum hikâyeler saymakla bitmez" (Mo, 2021: 40-41) diyen Mo Yan, 2000 yılında Colorado Boulder Üniversitesi'nde yaptığı bir konuşmada dedesinin ağabeyinden dinlediği hikâye sayısını üç yüz olarak verir ve o hikâyelerden sadece elli kadarını yazıya geçirdiğini belirtir: "Şimdi hatırlayabildiğim hikâye sayısı üç yüz kadar olmalı. Bu hikâyeleri biraz işleyip düzeltsem hepsi gayet iyi birer hikâye olurdu oysa benim yazabildiklerim elliye bile bulmuyor. Bu hikâyelerin hepsini hayatım boyunca yazmam mümkün değil, üstelik yazamadıklarım, yazdıklarımın çok daha güzel. Bu tıpkı meyve satan bir adamın, önce kurtlu meyveleri elden çıkarmak istemesine benzer. Böyle harika hikâyelerin yazılmadan heba olması gerçekten yazık, bu yüzden uygun bir zamanda büyük dedemin bana anlattığı hikâyelerin bir kısmını 'satmaya' niyetliyim... Büyük dedemin hikâyelerinin çoğu birinci tekil şahısla¹³⁰ anlatılırdı, sanki yaşananların

¹³⁰ Mo Yan eserlerinde de en çok birinci tekil şahıs anlatısı kullanılır.

hepsi onun bizzat başından geçmiş gibiydi. Biz de o zamanlar buna inanırdık, sonradan anladık ki aslında o an uyduruyormuş. Köyde hekimlik yaptığı için sık sık gecenin bir yarısı çağrılırdı, bu da hikâye uydurması için ona müthiş bir zemin sağlıyordu" (Mo, 2020b: 37-38).

Mo Yan'ın hikâye anlatma becerisi birçok eleştirmen tarafından da hayranlıkla dile getirilmiştir. A Cheng bu konuda kendini yetersiz görerek şöyle der: "Mo Yan da Shandongludur, cin-peri yazmada ve anlatmada çağdaş Çin'inen iyisidir. Onun memleketi Gaomi'de cinler ve periler yerel yaşamın bir parçasıdır. Benim gibi 1949'dan sonra şehirde büyüyen biri sadece 'sınıf düşmanı'nı bilirdi, böyle şeyleri nereden yazacaktı? Mo Yan'ın cin-peri hikâyelerini dinlediğimde üslubu ve duygusu Tang öncesi gibiydi, dili ise modern. Onu çok seviyor ve onun büyük bir yetenek olduğunu biliyorum" (A, 1997).

Çinli edebiyat profesörü Wen Rumin Mo Yan'ın hikâye anlatma becerisi hakkında şuna değinir: "Mo Yan hikâye anlatmada çok iyidir, anlatma tarzı garip, özgün ve yenidir, yabancılar bile anlayabilir. Dile özgü büyüye yaslanan eserlerle karşılaştırıldığında, olay örgüsü ve hayal gücü açısından güçlü romanlar yabancı dile çevrilmeye daha uygundur. Mo Yan da doğal olarak bu avantaja sahiptir. Mesela Jia Pingwa'nın romanlarının dil ustalığı Mo Yan'ın altında değildir ama yabancı dile çevrildiğinde o özel dil duygusu kaybolur. Mo Yan ise esasen hikâye anlatarak okuru fetheder, romanlarının büyük bölümü çeşitli yabancı dillere çevrilmiş, İsveççe dâhil" (Wen, 2013).

Mo Yan hem hikâyesi olan hem de hikâyeyi olağanüstü şekilde anlatabilen bir yazardır. Nobel Komitesi'nin ödülü açıklarken dediği gibi, Mo Yan'ın ödül almasının sebebi "sanrısız gerçekçilikle halk hikâyelerini, tarihi ve güncel olayları birleştirmedeki" ustalığı"dır. Mo Yan, Çin'in sözlü edebiyat geleneğini miras alırken Çin halk hikâye anlatım tekniklerinden tam anlamıyla yararlanmış ve bunları modern romanın yaratım teknikleriyle kaynaştırmıştır. Böylece "hikâye anlatıcısı" kimliğiyle dünya edebiyat sahnesine çıkmış, ustaca hikâye anlatma becerisi sayesinde dünya edebiyat çevrelerinin kabulünü kazanmıştır. Mo Yan bir kez hikâye anlatıcılığı geleneğine doğru bilinçli bir geri çekilme yapınca onun bu gelenekten yararlanması da daha bilinçli bir hale gelmiş, böylece eserleri de hikâye anlatıcılığı geleneğinin özelliklerini daha çok yansıtmaya başlamıştır. Bu özellikler eserlerinde sözlü kültürün anlatılabilir türleri olan mitler, destanlar, efsaneler, masallar, halk hikâyeleri ve fıkralarında, şiir, şarkı, tekerleme, deyim, atasözü ve lehçe kullanımında, hikâye içinde gerçek hayattaki gibi hikâye mekânı kurmasında (hem anlatıcı hem de dinleyiciler vardır), anlatıcının hikâye anlatıcısı tavrı ve üslubunda, (dinleyiciye soru sorma, yorumlama, hikâyeyi yönlendirme, kalıp cümle kullanımı) belirgin biçimde görülür.

Mo Yan'ın romanlarındaki anlatıcı, hikâyeyi bir hikâye anlatıcısı tavrında aktarır ancak bu anlatıcı, geleneksel hikâye anlatıcılarından farklıdır da. Bu fark, anlatıcı ile hikâyenin ilişkisi ve anlatıcının kişiselleşmiş kimliğinde ortaya çıkar. Geleneksel hikâye anlatıcısı, hikâyenin dışında yer alan ve hikâyenin üzerinde konumlanan bir anlatıcıdır. Konuşma diliyle yazılmış klasik romanlarda anlatıcı genellikle üçüncü tekil şahısla kendisiyle ilgisi olmayan bir hikâyeyi aktarır. Geleneksel hikâye anlatımının bu katmanı

kalıplaşmıştır, aynı zamanda bu katmandaki hikâye anlatıcısı da kalıplaşmıştır, kişiliği yoktur, bir araç-anlatıcıdır. Her ne kadar zaman zaman görünerek varlığını gösterse de kendi hikâyesi ve kişiliği olmadığı için yine de okur tarafından göz ardı edilir. Wang Der-wei bu konuda şunu ileri sürer: “Hikâye anlatıcısı, bir eserin içinde varlık alanı işgal eden bağımsız bir şahsiyet değildir, eserden önce var olan ve Çin klasik romancıları tarafından sık sık kullanılan bir anlatım kuralıdır” (Wang, 1998: 82). *Huaben* hikâyelerinde, *huaben* hikâyelerine öykünen eserlerde ya da bölümlü romanlarda geleneksel hikâye anlatıcısı rutin bir görev gibi hikâyeyi aktarır, bağımsız bir kişiliği yoktur ve toplumun genel kabul ettiği, ana akımın izin verdiği bir ahlâk anlayışına sahiptir. Mo Yan’ın romanları ise farklıdır. Mo Yan’ın romanlarında, anlatıcılar hikâyenin içindeki kişilerdir. Örneğin *Kızıl Darı Tarlaları*’ndaki isimsiz anlatıcı, *İçki Cumhuriyeti*’ndeki Li Yidou, *İri Memeler ve Geniş Kalçalar*’daki Shangguan Jintong, *Kırk Bir Havan Topu*’ndaki Luo Xiaotong, *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*’ndaki Lan Jiefang ve Koca Kafalı Lan Qiansui gibi karakterlerin hepsinin kendine özgü yaşam deneyimleri, değer yargıları vardır, hepsi son derece kişilikli ve belirgin özelliklere sahip anlatıcılardır. Bu da Mo Yan romanlarındaki hikâye anlatıcılarının kimliğini geleneksel hikâye anlatıcılarından oldukça farklı kılar. Onlar sadece hikâyeyi anlatma görevini değil, aynı zamanda kendilerini şekillendirme görevini de üstlenirler. Mo Yan’ın kendisi de *İçki Cumhuriyeti* ve *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*’nda olduğu gibi bazen kurgu bir karakter olarak romanlarında görünür. Hem hikâyeyi anlatır hem de hikâyeye dâhil olur.

Zhang Zichen halk edebiyatının öteden beri ağız ve kulak ile aktarılan bir sanat olduğunu belirtir (Zhang, 1993: 128). Ağzın söylediği ve kulağın duyduğu bu süreçte

hem anlatanlar hem de dinleyenler vardır. Onlar birbiriyle bağlantılı, birbirine bağımlı, birbirinden ayrılmaz iki yön ve bir bütündür. Geleneksel hikâye anlatımı, pazarlarda, sokaklarda, çayhanelerde hikâye anlatıcısının seyircilere yaptığı sözlü-şarkılı performanstan doğar, böylece anlatıcının “anlatma”sı ve geniş dinleyici kitlesinin “dinleme”si şeklinde bir "anlatan (shuohua de 说话的) - dinleyen (kanguan 看官)" modeli oluşur. Eğer Mo Yan’ın romanları sadece hikâye anlatıcı duruşuna sahip anlatıcılarla yetinse, bu “anlatan–dinleyen” modelinin yeniden kuruluşu eksik kalırdı ve Mo Yan romanlarının hikâye anlatma özellikleri hikâye anlatımının o derin katmanına ulaşamazdı. Ama modern yaratım anlayışıyla yoğrulmuş Mo Yan bu klasik anlatı modeline ustaca bir değişiklik getirmiştir.

Önce "说¹³¹ shuo" “anlatmak, söylemek, demek” fiilinden başlayalım. Mo Yan’ın romanları “shuo” sözcüğüyle doludur; örneğin “Babam şöyle dedi”, “Dedem dedi ki”, “Büyük dedem dedi ki”, “Ninem şöyle dedi”, “Kayınvalidem dedi ki” ve hatta “efsanelerde anlatıldığına göre” gibi abartılı anlatım biçimleri bile vardır. Mo Yan’ın romanlarındaki hikâyeler hep bu anlatan kişiler tarafından “anlatılır”; bu, Mo Yan romanlarındaki hikâyelerin kaynağını vurgulamak için değil, roman metninde doğrudan “anlatma” eylemini görünür kılmak için vardır. Bu “anlatmak” vurgusunun öne çıkması, Mo Yan’ın hikâye anlatma bilincinin farkındalığını ve hikâye anlatıcısı duruşunu bilinçli olarak kurduğunu gösterir. Aynı zamanda, Mo Yan’ın halkın sözlü anlatı geleneğinden yaratıcı deneyim ve yaratıcı kaynaklar devşiren bir yazarlık tutumuna sahip olduğunu da ortaya koyar.

¹³¹ Sözcük, Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda 2167 kere geçer. Bkn: Ek 5.

Mo Yan'ın romanlarında sadece hikâye anlatanların “anlatması” değil, hikâye dinleyenlerin “dinlemesi” (听)¹³² de vardır; böylece roman, geleneksel hikâye anlatımının “anlatan–dinleyen” modeline bağlanır. Örneğin *Kırk Bir Havan Topu*'nda hikâyeyi anlatan Luo Xiaotong, hikâyeyi dinleyen Wutong Tapınağı'ndaki ihtiyar keşiştir; *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nda Lan Qiansui ve Lan Jiefang sırayla hikâye anlatırlar, birbirlerinin hikâye anlatanı ve hikâye dinleyeni olurlar. Mo Yan'ın romanlarının çoğunda hikâye anlatan bir kişiye hikâye dinleyen bir kişi ya da kişiler eşlik eder, üstelik bu hikâye dinleyen kişiler geleneksel hikâye anlatımındaki dinleyicilerden farklıdır. Geleneksel hikâye anlatımında hikâye anlatan kişi kalıplaşmış bir anlatıcıdır, hikâye dinleyen “seyirciler” de tasarlanmış dinleyicilerdir. Mo Yan'ın romanlarındaki hikâye dinleyen kişiler ise hikâye anlatan kişiler gibi romanın somut karakterleridir. Hikâye anlatan kişiyle hikâye dinleyen kişi somut ve betimlenmiş karakterler olduğundan Mo Yan romanlarındaki “anlatan–dinleyen” modeli geleneksel hikâye anlatımındaki “anlatan–dinleyen” modelinden temel olarak ayrılır ve romanın anlatısına bir dizi değişiklik getirir.

Anlatan–dinleyen'in her iki tarafı da somut kişiler olduğundan, Mo Yan'ın romanlarında söyleme biçimi, geleneksel tek kişilik monolog tarzından diyalog tarzına dönüşmüş, tek yönlü aktarımdan çift yönlü iletişime geçmiştir. Geleneksel hikâye anlatımında hikâye dinleyenler/okuyanlar -örneğin “değerli dinleyiciler”, “sevgili okuyucu”- ve hikâye anlatanlar -'hikâye anlatıcısı (说书的)', ‘bendeniz (在下) gibi isimsiz anlatıcı figürleri- kalıplaşmış, kişisel nitelikten yoksun birer sözcüktürler aslında.

¹³² Sözcük, *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nda 380 kere geçer. Bkz: Ek 5.

Geleneksel hikâye anlatma etkinliklerinde “anlatan” ile “dinleyen” arasındaki iletişim kalıplaşmış bir şemadır; anlatıcı, dinleyicilere tek taraflı ahlaki nasihatlerde bulunur. Her ne kadar anlatıcı kimi zaman sözde soru-cevap biçimiyle hayali dinleyiciye sorular yöneltip kendisi cevap verse de dinleyiciler aslında hikâyenin anlatımına gerçek anlamda katılmaz, onların iletişimi gerçekte anlatıcının tek kişilik gösterisinden ibarettir. Zhao Yiheng, "hikâye anlatıcısı (说话的)-seyirci (看官)" ikilisinin oluşturduğu bu kalıplaşmış anlatı düzeninin, hikâye anlatıcılığı geleneğinin özünü teşkil ettiğini belirtir (Zhao, 2013: 24). Ong, ilk yazılı yapıtların, okuru hayal dünyasında belirli bir konuma yerleştirmeyi amaçlayan ve bu doğrultuda son derece açık yönlendirmeler içeren metinler olduğunu belirtir. Bu bağlamda, erken dönem felsefi metinler çoğunlukla karşılıklı konuşma biçiminde kaleme alınmıştır; örneğin Platon, felsefi görüşlerini aktarırken okuru adeta Sokrates’in söylemine kulak misafiri konumuna yerleştirir¹³³ ya da anlatılan olaylar, canlı bir topluluk önünde gün be gün aktarılıyormuş izlenimi uyandırır. Daha sonraki dönemlerde, özellikle Ortaçağ’da, felsefi ve dinî içerikli metinlerin itiraz ve itiraza karşılık üzerine kurulu, sözlü tartışma atmosferini andıran bir üslupla aktarıldığı görülür. Nitekim Boccaccio ve Chaucer, kadınlı erkekli toplulukların birbirlerine öyküler anlattığı kurgular oluşturarak, okura bir çerçeve anlatısı sunmuş ve böylece onu dinleyici topluluğunun bir parçası hâline getirmişlerdir (Ong, 2014: 124).

Mo Yan’ın romanları bu noktada klasik romandan ayrılır. Mo Yan’ın pek çok eserinde hikâye dinleyenler somut kişilerdir, anlatıcıyla aynı anlatı düzleminde bulunur, birlikte hikâyenin gelişimini sürükler, hikâyenin tamamlanmasını sağlarlar. Sadece

¹³³ Konfüçyüs’ün günümüze kadar ulaşan Konuşmalar’ıda benzer bir özellik taşır. Metin boyunca hep üstadın dediklerini duyarız. Bkz: Konfüçyüs (1990, 2015). Konuşmalar.

hikâyeyi anlatan kişi değil, hikâyeyi dinleyen kişiler de dinleme sürecinde istedikleri anda araya girer, söz keser, çeşitli sorular sorar ya da hikâye ve karakterler hakkında kendi görüşlerini dile getirirler. Kimi zaman dinleyicinin araya girmesi hikâyenin yönünü ve gelişimini bile değiştirebilir. Daha da önemlisi, kimi zaman hikâyeyi anlatan ile dinleyen rollerini değiştirir, sırayla hikâye anlatırlar; birbirlerinin hem anlatıcısı hem dinleyicisi olurlar. Geleneksel hikâye anlatımında bir anlatıcı pek çok dinleyiciye hikâyeyi anlatır, bu “birden çoğa” tek yönlü bir aktarım biçimidir. Mo Yan’ın romanlarında da anlatıcı ile dinleyici arasında “birden çoğa” ilişkiler bulunur. Örneğin *Cüzamlı Kadının Oğlu* (*Mafeng Nüren de Erzi* 麻风女人的儿子), *Sandalağacı Azabı* gibi yapıtlarında bir kişi anlatır, pek çok kişi dinler. Ancak Mo Yan’ın romanlarında hikâye anlatımının daha tipik olan biçimi “bire bir” ilişkidir: bir kişi anlatır, bir kişi dinler. Mo Yan’ın romanlarında ister bire bir ister birden çoğa anlatım biçimi olsun, bunların tümü geleneksel hikâye anlatımındaki “birden çoğa” biçiminden farklıdır. “Anlatan-dinleyen” kişilerin somutlaşması nedeniyle iletişim daha doğrudan ve daha doğaldır. Mo Yan’ın romanlarında hikâyeyi dinleyen kişiler doğrudan sorular sorar, istedikleri zaman araya girer, anlatıcının anlatısını sorgularlar:

“Bu gerçekten doğru mu? Küçük dayıcığım, anneannen sağlığında sana açıkça söylememiş miydi? Baban gerçekten ot yiyen bir adam mıymış” (Mo, 2012b: 125). “Tay neden bataklığı geçmek zorunda kaldı ki? Bataklığın güneyinde yiyecek iyi ot yok muydu” (Mo, 2012b: 336).

Hikâye anlatıcısı da bu sorulara doğrudan cevap verir. Geleneksel hikâye anlatıcıları gibi önce dinleyicinin soru sorduğunu varsayıp “Bazı dinleyiciler şöyle sorabilir...” diyerek ardından “Aslında şöyle şöyledir...” biçiminde yanıtlamaz soruyu.

Mo Yan'ın romanlarında “anlatan-dinleyen” anlatı modelindeki kişilerin somutlaşması, hikâye anlatma biçimini geleneksel monolog tipinden diyalog tipine dönüştürür, tek yönlü aktarımı iki yönlü iletişime çevirir. Bu, aynı zamanda Mo Yan'ın klasik “anlatan-dinleyen” anlatı modelini zenginleştirip aşmasının bir göstergesidir. "Anlatan-dinleyen" modelinde, karakterler kendi hikâyelerini bizzat birinci tekil şahısta anlatırlar, bu anlatım eylemi veya süreci, romanın ana anlatı nesnesine dönüşerek anlatı söyleminin önemli bir parçası olur. Bu durum, Mo Yan'ın çocuklukta hikâye dinleme deneyiminin derinliği ve hikâye anlatma sanatına olan aşinalığı ile yakından ilişkilidir. Mo Yan, karakterlerin “anlatıcı”ya dönüşerek anlatımı üstlendiği bu üslupta kendini çok daha özgür ve doğal hisseder; anlatı, neredeyse kendi akışıyla doğal biçimde gelişir. Mo Yan'ın büyük dedem dediği dedesinin ağabeyinin anlatığı hikâyeleri hatırlayalım: "Büyük dedemin hikâyelerinin çoğu birinci tekil şahısla anlatılırdı; sanki yaşananların hepsi onun bizzat başından geçmiş gibiydi. Biz de o zamanlar buna inanırdık; sonradan anladık ki aslında o an uyduruyormuş. Köyde hekimlik yaptığı için sık sık gecenin bir yarısı çağrılırdı; bu da hikâye uydurması için ona müthiş bir zemin sağlıyordu" (Mo, 2020b: 37-38).

Mo Yan, roman yazımında biçim ve içerik açısından yenilik peşinde olmuş, halk edebiyatına geri dönmüş, anlatı yolları ve sanatsal biçimler konusunda özellikle “hikâye anlatıcısı üslubu”nu ustalıkla kullanmıştır. Onun eserlerindeki bu tarz, yalnızca bir teknik ya da olay dizisi değil, romanın tonunu ve atmosferini belirleyen temel yapıdır. “Anlatmak” ya da “sözlü ifade” onun romanlarının özünü oluşturur. Mo Yan, romanlarındaki kahramanları kendi hikâyelerini halk diliyle kendileri anlatan figürler

hâline getirir. Böylece anlatı gücünü doğrudan sıradan halka verir. Bu anlayış, Mo Yan'ın halktan biri olarak yazarlık yapma idealiyle örtüşmesini sağlar.

Mo Yan'ın romanlarında çok sayıda “hikâye anlatma” olgusu, anlatım eylemleri ve kurgusal anlatı ortamları bulunur. Bunlar halkın sözlü anlatı geleneğinden beslenir. Yetenekli hikâye anlatıcıları birer yazar hâline gelir, hikâyeleri yaratıcı biçimde anlatır, hatta bunları yazınsal bir stratejiye dönüştürerek “hikâye anlatıcısı” geleneğini kendine özgü şekilde dönüştürür. Bu yeni “hikâye anlatıcısı”, klasik romanlardaki birbirinin aynısı, sesi tek tipleşmiş “konuşanlar”dan farklıdır; o, kanlı-canlı, düşünceleri olan, özgün kişiliğe sahip bir karakterdir. Olaylara dâhil olur, hikâyeyi yönlendirir ve hikâyeyi diğer karakterlere bizzat kendi anlatır. Öte yandan, bu “anlatıcı” yine de Batı romanlarında yaygın olan birinci tekil şahıs kullanımı ya da “dramatik anlatıcı”dan ayrılır; o artık ne yalnızca hatırlayan ne de günah çıkaran bir iç monolog sahibidir, bilakis doğrudan sesini duyurabileceği bir anlatı alıcısına yönelerek hikâye anlatır. Mo Yan'ın mektup biçimli anlatı¹³⁴ ve ikinci tekil şahıs anlatıya¹³⁵ yönelik özel ilgisi, bu “hikâye dinleyicisi”nin statüsünü vurgular; bu da sesini duyurabileceği anlatı alıcısının kimliğinin cisimleşmesine katkı sağlar: Mektup, muhatabına yazılır. Birine "sen" diye

¹³⁴Yazar, mektup formatını daha sonra *İçki Cumhuriyeti* (1993) ve *Kurbağa* (2009) adlı romanlarının bazı bölümlerinde de kullanır.

¹³⁵*Sandalağacı Azabı*, *Kırk Bir Havan Topu*, *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* ve *Kurbağa* gibi romanlarında sıkça ikinci tekil şahıs (sen) zamiriyle yapılan anlatılar, Mo Yan'ın bu anlatıcı biçimine özel ilgisini gösterir. Bu anlatım, anlatıcı ile muhatap arasında doğrudan etkileşim kurar, adeta bir hikâye anlatıcısı–dinleyici ilişkisi oluşturur.

hitap ederek bir şeyler anlattığımızda muhatabımız o kişi olur. Mo Yan, klasik birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatımıyla yetinmez; ikinci tekil şahıs anlatımını, iç monolog, doğrudan hitap ve mektup tarzı gibi farklı anlatı biçimlerinde ustalıkla kullanır. Bu da, anlatıcı ile okur arasında geleneksel hikâye anlatıcısına benzer bir yakınlık kurar. Mo Yan, 2001 yılında *Sandalağacı Azabı*'nın son sözünde kendini bilinçli olarak bir hikâye anlatıcısı diye adlandırmadan önce de bir hikâye anlatıcısı olarak yazmıştır aslında. Mo Yan'ın 1981'de yayımlanan ilk hikâyesi *Bir İlkbahar Gecesinde Yağan Yağmur* ikinci tekil şahıs zamiriyle yazılmış bir hikâyedir. Hikâye, yağmurlu bir ilkbahar gecesinde, yeni evli genç bir kadının bir adada askerlik yapan kocasına yazdığı özlem dolu bir mektuptur. Mo Yan'ın bu ilk hikâyesindeki mektup formatı bilinçsiz bir şekilde olsa da "sesini duyurabileceği bir anlatı alıcısını" talep eder. Hikâye anlatma/dinleme ortamı yazarın yayımlanan ilk hikâyesiyle başlar aslında.

Mo Yan'ın romanlarında kullanılan “anlatan-dinleyen” modeli sadece anlam katmanlarını çoğaltmakla kalmaz, aynı zamanda anlatıcı ile dinleyici arasındaki diyalog ilişkisini yeniden canlandırır. *Hasır Sandalet Mahzeni* (*Caoxie Yinzi* 草鞋窝子) adlı hikâyede birçok kişi sırayla hikâye anlatır, herkes eşit bir konumdan, kendi anlatısını dile getirir. *Bizim Yedinci Amcamız* (*Women de Qishu* 我们的七叔) *Otuz Yıl Önceki Uzun Mesafe Koşusu* (*Sanshi Nian de yi chang Changpao Bisai* 三十年的一场长跑比赛) gibi hikâyelerde “ben”, doğrudan “sizler”e hitap eden bir anlatıcı tonuyla hikâyesini anlatır ancak burada klasik anlatıcılarda olduğu gibi geçmişi yargılayan ya da kişileri değerlendiren bir tutum bulunmaz. Anlatıcı şakayla karışık kendini küçümser, yukarıdan bakan, yüce bir anlatıcı pozuna asla bürünülmez. *Kurbağa* adlı romanda ise, Ke Dou (蝌蚪) karakteri, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'ndan gelen amatör bir oyun yazarı

olarak meşhur Japon yazar Sugitani Akihito'ya halasının hikâyesini anlatan mektuplar yazar, burada kullanılan dil de son derece alçakgönüllüdür. Mo Yan'ın eserlerinde “şu şu kişi şöyle bir hikâye anlatmıştı” türünden sahneler de çokça karşımıza çıkar. Bu anlatılar, bazen görünürde karakter gelişimine veya olay akışına doğrudan katkı sağlamazlar. Ancak bu durum, Mo Yan'ın hikâye anlatma geleneğini yaşatma amacının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Mo Yan'ın eserlerinde sık rastlanan ve görünüşte tali gibi görünen bu hikâye anlatma eylemleri, klasik Çin sözlü anlatı geleneğindeki "çerçeve anlatı" yapısının güncel bir uyarlamasıdır. Bu yapılar, sadece anlatının çok katmanlı yapısını oluşturmaz, aynı zamanda halkbilimsel ve kolektif hafızayı da metne dâhil eder. Modern anlatı kuramı açısından bu durum, Gérard Genette'in iç-öyküsel ve dış-öyküsel terimleriyle uyumludur¹³⁶.

Daha önce örneğini verdiğimiz *Sarışın Bebek* hikâyesindeki hikâye, emek sürecine ara verilen anlarda, dinlenme zamanında doğar. Emek arası hikâye anlatma pratikleri, Mo Yan'ın metinlerinde yalnızca folklorik bir unsur değildir, aynı zamanda anlatının üretim koşulunu da şekillendirir. Bu tür hikâyeler, gündelik yaşamın içinde doğar, kolektif hafızadan beslenir ve bireysel yaratıcılıkla harmanlanır. Bu bağlamda Mo Yan, sözlü kültür ile modern edebiyat arasındaki geçişliliği kurgusal düzeyde sürdürülebilir kılan nadir yazarlardan biridir. Eserin normal anlatı akışı, karakterin hikâye anlatmaya başlamasıyla kesintiye uğrar ve böylece ikincil bir anlatı katmanına geçilir. Sarışın Bebek'te hikâyeyi dinleyen yaşlı kadın da kendine anlatılan hikâyeyi dinledikten sonra bir hikâye anlatır. Bu hikâye Mo Yan'ın Nobel konuşmasında metni sonlandırmak için kullandığı “yağmurdan kaçıp harabe bir tapınağa sığınma” anlatısıdır

¹³⁶ bkz: Genette, 2020: 225-232.

ve Mo Yan'ın ödöl konuşmasında metinlerarası bir unsur olarak yeniden belirir. Bu durum, hem Mo Yan'ın edebi belleğinin tutarlılığını hem de anlatının halk temelli köklerini evrensel bir düzeye taşıma arzusunu gösterir. Mo Yan'ın romana hikâye anlatıcısı üslubu kazandırması öncelikle halkın anlatı zevkine ve anlatıya verdiği değere duyduğu ilginin ve bunu olumlamasının bir tezahürüdür. Mizahi ve ironik anlatım tarzı, coşkulu ve taşkın üslubu ile oyunlu, sohbet havasındaki anlatı biçimi hep bu kurgusal hikâye ortamı modelinden beslenir. Anlatımın özgürce şekillenmesi de anlatıcı ruhuyla birebir örtüşür. Gerek yazarın durduğu nokta, gerek içeriksel özellikler, gerekse dilsel anlatım tarzı açısından bakıldığında, Mo Yan'ın eserlerindeki “anlatıcı”, Batılı birinci şahıs anlatıcılardan ayrıldığı gibi, klasik Çin romanlarındaki geleneksel “anlatıcı”dan da, biçimsel olarak benzerlik taşısa da özü itibarıyla farklıdır.

Mo Yan'ın halk anlatı geleneğinden aldığı etkiler biçimsel unsurlarla sınırlı değildir. Bu etkiler sadece halk anlatılarındaki efsaneleştirmeyle, alternatif tarih eğilimleriyle, sözlü gelenek izleri taşıyan “hikâye anlatıcısı figürü”nün ortaya çıkmasıyla, opera dili ve deyimlerin metne dâhil edilmesiyle, konuşma dili kalıplarının ya da bölümlü roman yapısı gibi yapısal biçimlerin kullanımıyla sınırlı kalmaz. Mo Yan'ın asıl beslendiği, Li Jingze'nin de işaret ettiği şekilde, Tang-Song dönemlerinden bu yana halk arasında hikâye anlatan hikâye anlatıcıların “anlatısal ruhudur”: yani doğrudan işitmeye, hikâye anlatımına ve kişinin dikkatini yakalayıp sürdürmeye dayalı bir anlatım biçimi. Li Jingze “*Mo Yan ve Çin Ruhı*” ile “*Büyük Ben ve Büyük Ses — ‘Yaşam ve Ölüm Yorgunu’ Üzerine Notlar I*” adlı yazısında Mo Yan romanlarındaki hikâye anlatıcılığı duruşu ve özelliklerine değinmiş ve “Mo Yan artık ‘sanatçı miti’ içinde kendini şımartan ‘dâhi’ bir romancı değil; o bir hikâye anlatıcısıdır. Tang ve

Song dönemlerinden beri halk arasında hikâyeler anlatan kişilerle meslektaş olmuştur” diye vurgular (Li, 2003). “Hikâye anlatıcılığı dinleyicinin varlığını önceden varsayar; hikâye anlatmak yazmak değildir, bir sestir; tüm sesleri içeren ve taklit eden ‘büyük bir ses’ tir. Antik roman ‘söylenerek’ üretilirdi ve bu ‘büyük roman’ dı (大说); modern romanların çoğu ise ‘yazılarak’ üretilir, en fazla ‘küçük roman’ dır (小说). Bu çok önemli ve karmaşık bir farktır. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* nadir görülen bir ‘büyük roman’ dır; hikâye anlatıcısının sesine sahiptir ve bu sesin kendisi bir dünya görüşüdür, Batı geleneğinden farklı bir bütünlük yoludur” (Li, 2006: 4-6).

Mo Yan’ın eserlerinde sıkça rastlanan hem gizemli hem de ürkütücü ama çok da büyüleyici hikâyeler küçükken dinlediği halk hikâyeleri ve fantastik hayal gücünden, özellikle Liaozhai Zhiyi gibi üstadın bahsetmediği "doğaüstü varlıklar, güç, düzensizlik ve ruhlar" (Konfüçyüs, 2015: 54) ile dolu Çin anlatı geleneğinden kaynaklanır. Anlatıcı, geleneksel hikâye anlatıcısına özgü tavrıyla özgürce anlatır, anlatı sürecine oyun ruhunu ve sohbet havasını katarak canlı ve coşkulu bir roman ruhu ortaya koyar. Bu anlamda Mo Yan, anlatımın gücünü tümüyle açığa çıkarmış ve hikâye anlatıcılığı geleneğinin özündeki ruhu yeniden canlandırmıştır.

Yukarıdaki çözümlemelerden hareketle, “hikâye anlatıcısı” olarak Mo Yan’ın önemi şurada yatar: Batılı teknikleri öğrendikten sonra, halk anlatıcılığı ve klasik Çin romanlarından ilham alarak, anlatıcı geleneğini yaratıcı biçimde dönüştürmüş, bu yolla Çin’in roman sanatına özgü “hikâye anlatıcılığı sanatı” nı, sahneleme ve hikâyeyi yayma biçimlerini, özgür ve canlı anlatı ruhunu yeniden canlandırmıştır. Mo Yan’ın

romanlarındaki “anlatıcı” figürü, Batı romanlarındaki birinci tekil şahıs anlatıcıdan tamamen farklıdır, klasik Çin romanlarındaki geleneksel anlatıcıyla da yalnızca biçimsel benzerlikler taşır. O, hikâye anlatma sanatına verdiği önem ve “anlatan-dinleyen” modeline hâkimiyetle, dinleyicinin varlığını ve statüsünü görünür kılarak, “halk için yazmak” yönündeki yazınsal idealini somutlaştırmış, böylece anlatı özgürlüğüne ulaşarak kişiselleşmiş bir yazın pratiği ortaya koymuştur. Çin ulusal anlatı geleneği ve onun taşıdığı ruhla bağını yeniden kurmuş; “hikâye anlatıcısı” figürüne yepyeni bir görünüm ve derin bir anlam kazandırmıştır.

3.2 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Sözlü Kültür Öğeleri ve Hikâye Anlatıcılığı

3.2.1 Çin'e Özgü Büyülü Bir Roman

Mo Yan, çağdaş Çin edebiyatının en önemli figürlerinden biri olarak, özellikle kırsal yaşam, tarihsel travma ve bireysel deneyimlerin edebi temsili konusundaki çalışmalarıyla tanınır. 2006 yılında yayımlanan *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*, onun edebi kariyerinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir, roman, Çin’in 20. yüzyıldaki köylü yaşamını ve tarımsal toplulukların toplumsal dönüşümünü, Budizmin altı yollu reenkarnasyon dokusu içerisinde anlatır. Romanın temel hareket noktası, haksız yere öldürülen toprak sahibi Ximen Nao’nun¹³⁷, Budist kozmolojiye göre altı kez yeniden

¹³⁷ Karakterin iki heceden oluşan soyadı Ximen, onun sonradan Çinlileşmiş yabancı bir aileye mensup olduğuna işaret eder.

doğmasıdır: Ximen Nao sırasıyla eşek, boğa, domuz, köpek ve maymun¹³⁸ olarak yeniden doğar, en sonunda ise yeniden insan olarak doğar. Mo Yan, Nobel ödülü

¹³⁸ Mo Yan, romandan neden bu hayvanları seçtiğine dair şunu söyler: "Bacakları sakat olan o eşek, daha önce de sözünü etmişim, (romanın ilk ilham kaynaklarından, şu bağımsız çiftçilik yapmada keçi gibi inat eden prototip Lan Lian'in eşiği); romanda kötücül kurtlarla savaşmaya cesaret eden, yiğit ve korkusuz 'Ximen Eşiği'ne dönüşmüştür. Romanda ölümü göze alıp boyun eğmeyen 'Ximen Boğası'nın prototipi ise, çocukluğumda götüğüm iki öküzün birleştirilmesinden oluşur. Bunlardan biri son derece huysuzdu, en ufak bir şeyde insanlarla ölümüne boğuşurdu; diğeri ise bedenen çok güzel yapıydı ama inanılmaz derecede tembeldi: boyunduruğu sırtına koyar koymaz yere uzanır, ölü taklidi yapar, ne kadar kamçılarsan kamçıla, hatta ateşle korkutsan bile yerinden kalkmazdı. Romandaki birkaç domuzun prototipleri ise köyümüzdeki domuz çiftliğinde bulunabilir. Romanda damlara tırmanıp duvarlarda dolaşabilen o köpeğin prototipi, eşimle kızımın ilçe merkezinde yaşarken besledikleri kırma köpektir. Bu köpek eşime ve kızıma son derece sadıktı, sıradan halka karşı da çok dost canlısıydı ama memur kılıklı insanlara karşı kurt gibi saldırgandı. Bir keresinde ilçe parti komitesinin bürosundan bir görevli benimle içki içmeye gelmişti; köpek demir zincirini koparıp üzerine atladı. Bu görevli epey şişman yapıydı ama korkudan duvarın üzerinden atlayıp kaçtı. Kendisi bile şaşırmişti; normalde birkaç basamak çıkmakta bile zorlanan biri, böylesi bir acil durumda yüksek bir duvarı aşabilmişti işte. Bu köpek bana karşı hiçbir zaman saygılı olmadı, sık sık bana soğuk bakışlar atardı; sonunda beni iki kez ısırıldı. Bunun bedelini de canıyla ödedi. Bu köpeğe karşı içimde hep bir suçluluk duygusu taşıdım; bu yüzden romanda onun zekâsını, fiziksel gücünü ve ahlaki düzeyini aşırı derecede yücelttim. Ey köpek, her ne kadar beni ısırдың için öldürülmüş olsan da

konusmasında bu romanın adını neden *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* koyduğunu şöyle açıklar: "Budist kutsal metinlerini derinlemesine incelemedim, Budizm dini konusunda da çok yüzeysel bilgilere sahibim, kitaba bu başlığı seçmemin nedeni, Budizm'in temel fikirlerinin çoğunun gerçek kozmik bilinç olduğunu ve insan dünyasındaki birçok

romanda seni güzelleştirdim; bu da sana karşı borcumu bir nebze olsun ödemiş sayılır...

Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nu yayımlandıktan sonra bazı okurlar bana, neden yalnızca eşek, boğa, domuz ve köpek gibi hayvanları yazdığımı, başka hayvanları neden yazmadığımı sordular. Ben de onlara, başka hayvanlar için prototip bulamadığımı söyledim. Zaman kısıtlı olduğu için artık başka örnekler veremeyeceğim... Yaratım sürecinde bu tür ayrıntılı ve önemsiz gibi görünen şeyleri bıkmadan anlatmamın asıl nedeni, şu birkaç düşünceyi açıklamak istememdir: Ne kadar yetenekli olursa olsun, hiçbir yazar kendi yaşamından koparak yazamaz. Eserlerinizde göğe çıkabilir, yere inebilir, öküz-şeytan, cin-peri yazabilirsiniz; ama bir insanın kendi saçından tutup kendini yerden kaldıramaması gibi, siz de aşına olduğunuz yaşamdan kopamazsınız. Benim aşına olduğum yaşam, Çin'in kuzeyindeki kırsal yaşamdır; kuzey kırsalının insanları, kuzey kırsalının hayvanları, kuzey kırsalının bitkileridir. Bana Çin'in güneyinde ya da bir şehirde yaşayan birini yaz dersiniz, yazamam; yazsam da iyi yazamam. Ama bana memleketimin bitkisi olan kıvılcık darıyı yaz dersiniz, okura sanki oradaymış gibi hissettirebilirim. Bir romanımda güneydeki mangrov ormanlarını yazmıştım; yazdıkça yazdım ve sonunda mangrov ormanları darı tarlasına dönüştü. Boğayı, eşeği, domuzu yazarken çok rahatım; çünkü onlarla iç içe yaşadım, huylarını ve alışkanlıklarını çok iyi biliyorum. Ama bana panda ya da kanguru yaz dersiniz, kalemi elime alamam; çünkü onları yalnızca hayvanat bahçesindeki demir kafeslerin içinde gördüm" (Mo, 2020b: 304-305).

anlaşmazlığın Budistlerin gözünde anlamsız olduğunu düşünmemdir... Bu kitabın konusu uzun zamandır aklımda dolanıyordu ama nasıl yazacağımı bilmiyordum ta ki 2005 yılında bir tapınakta üzerinde 'Samsaranın Altı Aşaması' diye yazan bir duvar resmini görene dek."

Mo Yan, *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nu yazarken şöyle düşünmüştür: "Büyülü olan Batının kaynağıdır; Budizm ise Doğunun büyülü kaynağıdır; altı yollu reenkarnasyon ise Çin'e özgü büyülü bir kaynaktır; Çin'e özgü büyülü bir roman yazmalıyız" (Mo, 2012h: 277).

Yaşam ve Ölüm Yorgunu'ndaki en belirgin anlatı tekniği, kahramanın altı farklı yaşam biçiminde yeniden doğuşunu temel alan döngüsel zaman örgüsüdür. Romanın döngüsel yapısı, politik ve toplumsal eleştiri açısından da önemlidir. Ximen Nao'nun yeniden doğuşları, tarihsel baskı ve köylü trajedilerinin tekrarını simgeler, bireyler sürekli olarak aynı toplumsal sorunlarla yüzleşir. Böylece roman, sadece bireysel bir hikâye değil, kolektif bir tarih anlatısı haline gelir. Paul Ricoeur, sözlü gelenekte gök cisimlerinin düzenli ve yinelenen hareketlerinin gündelik yaşamın örgütlenmesinde belirleyici olduğunu; bu nedenle sözlü kültürde zaman algısının döngüsel bir nitelik taşıdığını ileri sürer. Buna karşılık, sözlü geleneğin ardından evrene bir düzen atfedilmesi düşüncesinin hâkimiyet kazanmasıyla birlikte zamanın çizgisel bir eksen üzerinde kavranmaya başlandığını belirtir (Ricoeur, 2013: 167-184).

Romanın bu döngüsel yapısı, düz bir çizgide ilerleyen doğrusal anlatıya karşı bir meydan okuma niteliği taşır, okuyucu sürekli olarak zaman ve mekân kaymalarıyla yüzleşir. Aynı zamanda bu teknik, Çin halk hikâye anlatıcılığı geleneği ile paralellik gösterir: Hikâye anlatıcısı bir hikâyeyi anlatırken sık sık geçmiş olaylara dönüp olayları farklı perspektiflerden yorumlar ve dinleyiciyi sürekli tetikte tutar. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nun bu döngüsel yapısı romanın hem teknik yapısında hem de hikâye düzleminde takip edilebilir. Romanın adı da bu döngüsellüğün en somut örneğidir: "*Yaşam ve Ölüm Yorgunu*". Ximen Nao, yaşam ve ölüm arasında gidip gelir.

Roman, daha önce de bahsettiğimiz bölümlü (zhanghuiti 章回体) roman tarzında yazılmıştır. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* bu roman geleneğini hem yapı hem de anlatıcı perspektifi bakımından yeniden canlandırır. Her bölüm, tıpkı klasik romanlarda olduğu gibi belirgin başlıklarla ayrılır ve bağımsız bir öyküleme döngüsü içerir. Bu yapılar, hem hikâyeyi ritmik bir biçimde ilerletir hem de okuyucunun geleneksel “hikâye dinleme” tecrübesine benzer bir okuma deneyimi yaşamasını sağlar. Önemli olan anlatının içsel ritmidir. Mo Yan, geleneksel Çin romanlarındaki hikâye anlatıcısı geleneğinin bölümler arasındaki duraklamalar ve geçişler aracılığıyla ifade edildiğini belirtir (Mo, 2007: 174). Her bölüm bir hui'den (回) oluşur. Hui'nin dönmek, dönüş, çember gibi anlamları vardır. *Kızıl Köşkün Rüyası*'nın ilk bölümü "Bu kitabın başlangıcı ve ilk bölümüdür" diye başlar (Cao, 2024: 1). Bölümlü romanlar her bölümünün sonunda 'ne olduğunu öğrenmek istiyorsanız bir sonraki bölümü dinleyin' diye merak uyandıran klasik Çin sözlü anlatı geleneğinin kalıp cümlesi vardır. Mo Yan bölümlü romanın hikâye anlatıcılarının bir buluşu olduğuna dikkat çeker: "Hatta Çin klasik romanlarının ‘bölümlü anlatım’ biçimi bile büyük olasılıkla o söz ustalarının buluşudur:

Hikâye anlatıcısı yorulduğunda ara verir, bir fincan çay içer, bir sigara yakar, bu arada da dinleyicilerden bahşiş toplar" (Mo, 2020d: 150).

Hikâye düzlemine gelirsek haksız yere öldürülen toprak sahibi Ximen Nao'nun, Budist kozmolojiye göre altı kez yeniden doğmasının her biri bir dönüştür (回) aslında. Her dönüşüm bir dönüm noktası, her bölüm ayrı bir anlatıcı evresi olarak ele alınır. Bu yapı hikâyeye teatral bir etki katar. Okurda "dinliyor olma" hissi uyandırır ve sözlü anlatı geleneğindeki ara bölümlere tekabül eder. Mo Yan romanın bölümlü yapısı için "*Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nu yazarken ulusal geleneğimizden, kültürümüzden roman için kaynaklar kazmaya devam etmek istedim. Bu romanı bölümlü roman biçiminde yazdım. Bu aslında küçük bir teknik, herkes kullanabilir. Benim için bu bir simgeydi; Çin tarihindeki uzun bölümlü romanlara bir hatırlatma ve saygı duruşu olmasını istedim. Bazı eleştirmenler bu yapının çok basit olduğunu söyledi. Bu roman bölümlü yapı olmadan da var olurdu, bu yapıyı kullanmak büyük bir icat değildir -kesinlikle bir icat değil, sadece Çin klasik romanlarına saygı duruşumdur" (Mo, 2020b: 187) der.

"Benim hikâyem 1 Ocak 1950'de başladı" (Mo, 2015: 17 ve 928) diye tarih vererek başlayan roman yine aynı cümleyle biter. Romanın sonunda bütün hikâyenin Ximen Nao'nun son reenkarnasyonu olan Koca Kafalı Lan Qiansui adında bir erkek çocuğuyla kitabın diğer anlatıcısı olan Lan Jiefang arasında geçen karşılıklı bir konuşma olduğunu anlarız. Şimdiki zamanda başlayan roman önce geriye, en başa, 1950'ye döner, sonra döngüsel bir hareketle yine şimdiki zamana, 2000'li yıllara, hikâye anlatma zamanına döner. Romanın ilk cümlesi ve ardından gelen durum açıklaması bizi ansızın

hiç bilmediğimiz olayların içine atar. Romanın böyle başlaması da sözlü kültürün bir eseridir. Antik Yunan'da sözlü anlatı ve destan geleneği, modern anlatı kuramlarında öne çıkan, giriş-gelişme-sonuç diye sıralana olay örgüsü anlayışına göre biçimlenmemiştir. Horatius, *Ars Poetica* (Şiir Sanatı) adlı eserinde destan ozanının anlatıya doğrudan eylemle başlaması ve dinleyiciyi olayların tam ortasına sürüklemesi gerektiğini ifade eder. Bu değerlendirme, destan ozanının anlatımda katı bir zaman dizisine bağlı kalmadığına işaret etmektedir. Ozan, önce belirli bir durumu sunmakta, ardından geriye dönerek bu durumun oluşum sürecini ayrıntılı biçimde aktarmaktadır. Horatius'un bu yaklaşımı, Homeros'un yoğun ve dinamik anlatım tekniğine yönelik bir gönderme olarak da okunabilir; nitekim Homeros'un amacı, eylemin gerçekleştiği ana mümkün olan en kısa yoldan ulaşmaktır (Ong, 2014: 167).

Yaşam ve Ölüm Yorgunu başlar başlamaz kendimizi "olayların orta yeri"nde buluruz. Hem de Cehennemin Efendisi Yama'nın duruşma salonunda. Açıklama sonra gelir: "Bundan sonra tek bildiğim şey Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın toprakları üzerinde yürüdüğümüzüzdü. Buradaki her dağı, her nehri, her ağacı ve her otu çok iyi tanıyordum. Bana yabancı gelen tek şey toprağın üzerine çakılmış olan beyaz kazıklar oldu, kazıkların üzerine kimini bildiğim kimini de bilmediğim isimler yazılmıştı mürekkeple, hatta bizim evin o verimli topraklarının üzerinde bile bir sürü kazık dikiliyordu. Daha sonra ben cehennemde masumiyetimi açıklığa kavuşturmakla meşgulken, ölümlülerin dünyasında bir toprak reformu yapılmış olduğunu öğrendim, büyük toprak sahiplerinin arazileri, hiç arazisi olmayan yoksul köylülere tahsis edilmişti, benim arazim de bir istisna sayılmamıştı doğal olarak. Arazi paylaşımının Hanedanlık tarihi boyunca da

emsalleri olmuştur, öyleyse tam da arazi paylaşımının öncesinde beni niye vurmuşlardı ki" (Mo, 2015: 22-23).

Ong, dedektif öykülerindeki temel niteliğin, olay örgüsünün doruk noktasına kadar kademeli biçimde ilerleyerek gerilimi sürekli artırması; doruk noktasını oluşturan olay ya da eylemin ardından ise ani ve çarpıcı bir dönüşle bu gerilimi çözmesi ve öykünün sonuna kadar okuru yanıltan ancak belirleyici her ayrıntıyı işlevsel kılarak sorunu bütünlüklü biçimde açıklığa kavuşturması olduğunu belirtir (Ong, 2014: 175). Robert van Gulik, 17. ve 19. yüzyıllar arasında yazılan Çin detektif romanlarının da Poe ve Arthur Conan Doyle'nin hikâyelerinde yararlandığı malzemeleri kullandığını ama anlatının arasına sokulan uzun şiirler, felsefi arasözler vb. gibi sözlü kültür unsurları yüzünden konudan saparak onların ulaştığı yüksek gerilimden yoksun kaldığını belirtir (Gulik, 1949: I-III).

Daha romanın başında ortaya çıkan Yama karakteriyle bir gong'an hikâyesi sayabileceğimiz *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* da Ong'un ikinci sözlü kültür ortamı diye adlandırdığı, yazılı ve elektronik kayıt tekniklerinin var olduğu ama sözlü anlatım geleneğinin de devam etmekte olduğu kültürel bir yapıda büyümüş olan Mo Yan'ın araya sokuşturduğu sözlü kültür öğeleri ve anlatıcılarının hikâye anlatıcısı tavırlarıyla bu yüksek gerilimden uzaklaşıp romanı bir "hikâye anlatıcılığı mekânı" haline getirir. Bu mekânda sahne alan hikâye anlatıcısı dinleyicilere birden fazla bakış açısını sunar. Mo Yan'ın hikâyelerindeki bu çok seslilik, olayların farklı yönlerinin aktarılması ve karakterlerin daha derinlikli tanımlanmasına olanak tanır. Bu teknik, zaman ve mekânın geleneksel halk anlatılarındaki esnekliğini modernize etme biçimidir. Hikâye anlatıcısı

sahne birden çok karakteri canlandırır. Mo Yan da benzer biçimde anlatıcısını farklı seslerle konuşan, hatta hayvanlara ya da nesnelere can veren bir performans sanatçısı gibi kurgular. Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda yeniden doğan karakterlerin her biri farklı bir “anlatı sesi” ile temsil edilir. Anlatıcı, hikâye anlatıcılığı geleneğindeki gibi olaylara hem içeriden hem dışarıdan bakar. Anlatıcı, ses tonu ve anlatım biçimiyle sürekli karakter değiştirir. Anlatıcının eşek, boğa, domuz, köpek, maymun gibi hayvanlar hâlinde yeniden doğması, anlatıcının yalnızca rol değil, aynı zamanda anlatma biçimi de değiştirdiğini gösterir. Her reenkarnasyon, yeni bir anlatım tarzı ve yeni bir hikâye perspektifi getirir. Her reenkarnasyona farklı bir anlatım biçimi hâkimdir, metin çok seslidir. Anlatıcının sesiyle hayvan karakterlerinin seslerinin iç içe geçmesi bir hikâye anlatıcısının farklı karakterler için çeşitli sesleri taklit etmesine benzer. Klasik hikâye anlatıcısı yalnızca hikâye anlatmaz, aynı zamanda sahnede bir role bürünür, çeşitli seslerle karakterleri canlandırır. Her bölümde başka bir hayvan olarak yeniden doğan Ximen Nao'nun son reenkarnasyonu ve romanın ana anlatıcısı olan Koca Kafalı Lan Qiansui, elli yıl boyunca başından geçenleri anlatırken o sırada hangi hayvanın donuna büründüyse hikâyeyi o hayvanın ağzından anlatır. Romandaki hayvanlar, konuşmalarının yanı sıra hayvansal özelliklerini de korudukları için arada kendi cinslerinin seslerini de çıkarırlar: Eşek, ai diye anırır; öküz, mö diye böğürür; domuz, cik diye ciyaklar; köpek, hav diye havlar; maymunsa hiç ses çıkarmaz. Roman beş ana bölüm ve elli sekiz ara başlıklı bölümden oluşur. Bu ara başlıkların her biri belli bir sayıda Çince im içeren iki dizeden oluşur. Romanın Çince kopyasının ara başlıklarında en sık kullanılan im sayısı 8'dir¹³⁹, bunun dışında 7 ve 10 imlik dizeler de vardır. Birinci bölüm Eşegin Çilesi ve üçüncü bölüm Domuzun Neşesi'nin anlatıcısı Koca Kafalı Lan Qiansui'dir; ikinci bölüm Boğanın Gücü'nün anlatıcısı Lan Jiefang'dır; dördüncü bölüm

¹³⁹ *Kızıl Köşkün Rüyası*'ndaki ara başlıkların hepsi 8 imlik dizelerden oluşur.

Köpeğin Ruhu'nda anlatıcı Lan Jiefang ile Lan Qiansui arasında değişir, birbirlerine sırayla hikâye anlatırlar, birbirlerinin hikâye anlatanı ve hikâye dinleyeni olurlar; beşinci bölüm Son ve Başlangıç'ın anlatıcısı ise kurmaca bir karakter olarak Mo Yan'dır. Dördüncü bölümde 37. bölümden (s653) 53. bölüme (s886) kadar olan 233 sayfada bakış açısı sık sık değişir; bazen bölümden bölüme, bazen bir bölüm içinde birçok kez değişir. En belirgin olan 52. bölümdür (s849-869), 20 sayfalık kısa bir bölüm olmasına rağmen bakış açısı bölüm içinde tam 12 kez değişir. Her bir hayvanın doğumu yeni bir hikâye anlatıcısı karakterin sahneye çıkması gibidir. Altı tane doğum-ölüm döngüsüne dayalı bu “altı yollu reenkarnasyon” yapısı (六道轮回), yaşam ile ölüm, görünen ile görünmeyen dünyalar arasında bağlantı kurar. Bu döngüsel anlatım modeli ile hayvanların duyumsama ve anlatma kapasiteleri üzerinden insan-hayvan ilişkisi tersyüz edilir; bu, Çin halk anlatılarında sıklıkla görülen bir “büyülü gerçeklik” kaynağıdır. Animizm, yani her şeyin ruhu olduğu inancı, ilksel düşüncenin temel yapıtaşıdır, ilk dinlerin ve mitolojilerin kurucu unsurudur. İlkel insanlar doğayı kutsamış, ölüleri hayalet olarak adlandırmış ve hayvanlara kişilik yükleyerek onları tanrı, ruh veya cin olarak görmüşlerdir. Bu tür inançlar Çin halkı arasında yaygındır, bunlardan çeşitli efsaneler ve ritüeller üretilmiştir. Halk kültürünün içerdği zengin inanç sistemi, hayal gücü, kolektif bellek ve yaşam biçimleri, Mo Yan'ın anlatısına temel teşkil eder. Mo Yan, *Kulaklarla Okumak* adlı konuşmasında bu konu hakkında şunları söyler: "Dedem, ninem ve büyük dedemin dışında köyde belli bir yaşın üzerinde olan bütün yaşlıların midesi hikayelerle doluydu sanki, onlarla birlikte geçirdiğim onca yılın içinde onların ağızlarından duyduğum hikâyeler saymakla bitmez... Onların anlattığı hikâyeler hem gizemli hem de ürkütücüydü ama çok da büyüleyiciydiler. Hikâyelerinde yaşam ve ölüm arasında net bir sınır yoktu, hayvanlar ve bitkiler arasında da net bir sınır yoktu, hatta nesneler için de geçerliydi bu... Bu, beni gençliğimde bir sürü kötü şey yapmaktan

kurtarmıştır, çünkü beni gizlice denetleyen ölü atalarım tarafından cezalandırılmaktan korkuyordum. Bu, elbette ki bana bir sürü iyi şey de yaptırdı, çünkü yaptığım iyi şeylerin er ya da geç ödüllendirileceğine de inanıyordum. Onların hikâyelerinde anlattığı hayvanların çoğu insana dönüşebilir, insanlarla iletişim kurabilir, hatta âşık olup evlenerek çocuk sahibi bile olabilirdi. Örneğin ninemin anlattığı hikâyelerden birinde genç bir kıza âşık olan bir horoz bile vardır" (Mo, 2021: 41).

Küçükken dinlediği bu hikâyelerin bir gün onun için yazı malzemesine dönüşeceğini bilmeden dinleyip duran Mo Yan, Nobel konuşmasında da bu konuya değinir: "O zamanlar tam bir teisttim. Her şeyin bir ruhu olduğuna inanıyordum. Büyük bir ağaç gördüğümde önünde huşu ile eğilir, ne zaman bir kuş görsem kuşun her an insana dönüşebileceğini hisseder, hatta ne zaman yabancı biriyle karşılaşsam onun hayvandan insana dönüşmüş olabileceğinden şüphelenirdim. Geceleri üretim tugayının çalışma istasyonundan eve dönerken, beni sınırsız bir korku sarardı. Cesaretimi toplamak için koşar ve yüksek sesle şarkı söylerdim."¹⁴⁰

Mo Yan'ın romanlarında işlenen bu tür tuhaf ve doğaüstü hikâyeler saymakla bitmez. Bu hikâyeler Gaomi'nin Kuzeydoğu Bucağı ve etrafındaki köylerde geçen gerçekçi anlatılarla adeta kaynaşmış durumdadır. Böylece gerçek dünya ile mitolojik dünyanın iç içe geçtiği bir yapı oluşturur. Ji Hongzhen, Mo Yan'ın romanlarındaki bu iç içe geçmiş yapıya dair yaptığı çözümlemeye şunu belirtir: "Halkın belleği, Mo Yan'ın

¹⁴⁰ <https://www.nobelprize.org/> Erişim Tarihi: 01.08.2026

bütün anlatılarının temel bakış açısıdır; bu belleği yapılandırma biçimi de halk düşüncesinden -anlatıya dayalı (icraya/aktarıma yönelik) zihinsel modelden-kaynaklanır” (Ji, 2006: 92).

Böylece hikâye içeriğinden anlatı biçimine, düşünsel görüşlerden anlatım tavrına kadar Mo Yan, her yönüyle Çin ulusal ve halk kültürünün zengin kaynaklarına başvurur. Mo Yan’ın bütün eserlerinde yer alan bu “canlı ruhlar dünyası”, genellikle “büyülü gerçekçilik” olarak adlandırılır. Hâlbuki üstadın bahsetmediği doğaüstü varlıklar, güç, düzensizlik ve ruhları içeren olaylar Çin'in hem sözlü hem de yazılı anlatı geleneğinde öteden beri mevcuttur, hatta doğruyu aktarmayı amaçlayan tarihsel metinlerde bile tümüyle dışlanmaz. Bu, Çin'e özgü bir büyülu gerçekçiliktir. Mo Yan, karmaşık sosyal problemleri anlatırken bile Çin'e özgü büyülu gerçekçiliğın o olağanüstü yollarıyla çözüm getirir: *Yükseliş* (*Aoxiang* 翱翔) adlı hikâyede zorla eş değıştirme baskısı gören Yanyan tarlada aniden uçma yetisi kazanır; *Tünel* (*Didao* 地道) adlı hikâyede aile planlaması yetkililerinden kaçmak için yeraltına tünel kazılır; *Demir Çocuk* (*Tiehai* 铁孩) adlı hikâyede aç kalan çocuk demir yemeyi öğrenir, hatta bir süre sonra paslanmaya yüz tutar. Mo Yan'ın Nobel ödülü kazanmasından sonra Ma Ruifang, büyülu gerçekçilik yorumlarına şöyle bir açıklık getirir: "Siz yabancı yazarların büyülu gerçekçiliğini, bilinç akışını, bilinçdışını öğrenmeye heveslisiniz; oysa sözde büyülu gerçekçilik, bilinç akışı, bilinçdışı dediğiniz şeylerin hepsi, Çin'in 17. yüzyıldaki *Liaozhai Zhiyi*'sinde

zaten kullanılmıştır; daha sonra *Kızıl Köşkün Rüyası* ile Cao Xueqin tarafından daha da ileri taşınmıştır” (Ma, 2013)¹⁴¹

Modern dönemde, özellikle 20. yüzyıl başındaki 4 Mayıs Hareketi ile birlikte bilim ve demokrasiye, devrimci aydınlanmaya çağrı yapılmış, edebiyata düşen temel görev hayatı yansıtmak ve toplumu dönüştürmek olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda roman ve hikâye meşru ve haklı bir konum kazanmıştır. Gerçekçiliğin egemen olduğu edebiyat ortamında canlı ruhlar dünyasına ait hayaletimsi varlıklar kabul görmemiş, cinler, ruhlar ve doğaüstü öğeler feodal batıl inancın ve cehaletin simgeleri olarak görülmüştür. Modernlik veya devrim söylemini savunan yazarlar, mistisizmin irrasyonel ve doğaüstü yanlarını edebiyat alanından temizlemek üzere harekete geçmiştir.

Ne var ki 20. yüzyılın sonlarına doğru çağdaş yazarlar, Ma Ruifang'ın da yukarıda dikkat çektiği gibi yerli olanı yeniden keşfetmiş, Çin'in geleneksel anlatı geleneğine geri dönmüş, *Dağlar ve Denizler Kitabı* gibi kadim mitolojik metinlerden, Zhuangzi ve Liezi'nin alegorilerinden, *Sanyan*, *Erpai* ve *Liaozhai Zhiyi* gibi klasik hikâye derlemelerinden, Ming-Qing döneminde konuşma diliyle yazılmış fantastik romanlardan beslenerek yeni anlatılar kaleme almaya başlamışlardır. Büyülü gerçekçilik yorumlarına Mo Yan şöyle cevap vermiştir: "Sizin 'büyülü gerçekçilik' dediğiniz şeyin aslında bizim oranın gerçekliği olduğunu fark ettik" (Mo, 2007: 366). "Çin halkının

¹⁴¹ <https://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2013/2013-04-08/158993.html> Erişim Tarihi:

deneyimlerinde ve benim gibi yazarların kırsal kesimdeki deneyim ve anılarında, *Yüzyıllık Yalnızlık*'takilere benzer sayısız ayrıntı var, ancak ne yazık ki bunu çok geç fark ettik" (Mo, 2011).¹⁴²

1981'den beri İsveç Akademisi üyesi ve 1987-2004 yılları arasında Nobel Komitesi Başkanı olan Kjell Espmark, Nobel Edebiyat Ödülü ve yıllar içindeki gerekçeleri konusunda eşsiz bir bilgi birikimine sahiptir. Mo Yan'ın Nobel ödül gerekçesinde yer alan sanrısız gerçekçilik teriminin Çinceye büyümlü gerçekçilik diye çevrilmesine karşı çıkan Espmark 2012'de Shanghai'de verdiği bir röportajda konuya şöyle açıklık getirir: "Bence çeviri yanlış. Neden 'büyümlü gerçekçilik' olarak çevriliyor? Bizim ödül gerekçemizde 'büyü' sözcüğü hiç geçmiyor. Kullandığımız ifade 'hallucinatory realism' (sanrısız gerçekçilik/幻觉现实主义) idi ve özellikle 'magic realism' (büyümlü gerçekçilik/魔幻现实主义) terimini kullanmaktan kaçındık çünkü bu terim artık eskimiştir. Mo Yan'ın ödül almasının en önemli noktası, onun gerçekliği betimleyişidir. O, gerçekçi anlatımın bir sihirbazıdır -bütün Çin toplumunun hem geleneksel hem de modern yönlerini gözlemler, işte bu onun ayırt edici özelliği ve yeniliğidir... Mo Yan'ın eserlerini 'büyümlü gerçekçilik' kavramıyla özetlemeye çalışmak insanın kolayca Márquez ya da Faulkner'ı hatırlamasına yol açar, sanki Mo Yan yalnızca başkalarını taklit ediyormuş gibi bir izlenim verir ki bu da onun değerini düşürür. Bizim ödül gerekçemiz daha çok halüsinasyon ve hayal gücü çağrışımı taşır.

¹⁴² <https://www.chinanews.com.cn/cul/2011/07-31/3221898.shtml> Erişim Tarihi: 01.08.2026.

Onun hayal gücü son derece zengindir ve Çin'in geleneksel hikâye anlatıcılığı sanatına kök salmıştır. İşte bu, onun Márquez ve Faulkner'ı aştığı noktadır" (Espmark, 2012).¹⁴³

Mo Yan'ın edebi dünyasında Çin'in geleneksel hikâye anlatıcılığı sanatının gelenekleri, sadece form değil aynı zamanda ruh olarak yeniden canlandırılır. Bu, yalnızca folklorik unsurların alıntılanması değil, bir anlatma biçimi olarak “sözlü anlatının” yeniden çağdaş romanda işlenmesidir. Mo Yan'ın anlatıcıları çok konuşur, hikâyeler dallanıp budaklanır, anlatı tıpkı bir hikâye anlatıcısının sahnede yaptığı gibi büyür de büyür. Mo Yan, *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanının yazım sürecini değerlendirirken şöyle demiştir: “Yazarken keyif aldığım yerlerde, anlatı bir ağaç gibi dallanıp budaklanıyor. Hatta bazen bu yan dallar, ana gövdeden bile daha gür oluyor. Sanırım bu, yazarken yıllardır yaşadığım bir sorun. ... Başlangıçta domuzun ya da köpeğin gözünden insan dünyasını yazmak istedim ama sonra domuz insan dünyasından koptu, kendi başına bir dünya hâline geldi, ben de onların dünyasındaki var olma mücadelesini geniş bir hacimde yazdım, yazma süreci içinde ortaya çıkan bir sorundu bu. Belki de bu, benim oyunbazlığa ve şenlik havasına duyduğum derin sevgiyle ilgilidir” (Zhang ve Mo, 2013: 168).

Romanın ana anlatıcı karakterleri olan Koca Kafalı Lan Qiansui, Lan Jiefang ve Mo Yan arasında kurulan karşılıklı diyaloglar, yer yer çelişkili anlatımlar sunarak klasik “her şeyi bilen” anlatıcının otoritesini ve anlatının tekilliğini sarsar. Roman, tarihsel

¹⁴³ <https://www.chinanews.com.cn/cul/2012/10-25/4274853.shtml> Erişim Tarihi:

olayları mizahi bir tarzla ve belirli bir sıraya göre sıralayarak aktarır. Anlatının merkezinde herhangi bir büyük tarihsel destan anlatısı bulunmaz, yüzeydeki anlatı, özgürce eğlenen ve eğlendiren, oyunbaz bir izlenim bırakır. Ximen Nao'dan (闹 şamata ve gürültüden) evlatlık torunu Ximen Huan'a¹⁴⁴ (欢 neşe ve mutluluğa) uzanan kelime oyunu bile bu durumu açıkça gösterir: 430.000 Çince ime ulaşan metin boyunca hissedilen şey, acıların hafifçe, hatta üstünkörü dile getirilmesidir. Acılar uzun uzun işlenmez, olay bir kez anlatılır, hemen ardından başka bir olaya geçilir. Anlatı, özgürce taşan, absürd ve alaycı bir söylemle akmaya devam eder.

Yalnızca şaka ve mizahla sınırlı kalmayan bu oyunbaz ve şen sohbet tarzı, aynı zamanda yazınsal biçim üzerindeki baskılardan kurtulmanın da yoludur. Metinde yer alan konudan sapmalar, dağınık parçalar, gürültülü pasajlar dıştan bakıldığında yapısal kusur gibi görünse de Mo Yan'ın yapısal titizliği göz önünde bulundurulduğunda bu serbestlik aslında oldukça bilinçlidir. Gelişigüzel gibi görünse de asla rastgele değildir. Anlatının sahnelenmesinde ısrarla sürdürülen bir öz disiplin vardır: "Oyunun hakkını vermek gerekir" (Zhang ve Mo, 2013: 106). Bu anlamda, Mo Yan'ın bazı romanları özellikle, *Sandalağacı Azabı*, *Kırk Bir Havan Topu* ve *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*, büyük bir tiyatro sahnesi gibidir; her bölüm sadece anlatmak için yazılmış gibidir. Bu dramatik anlatımın kendisi, metne içsel bir itici güç kazandırır. Mo Yan'ın Yuan dönemi tiyatrosunun taşkın anlatımlı şarkılarına (yuanqu 元曲) duyduğu hayranlıkla da ilişkilidir bu. Kulaklarla okumanın edebi yaratıcılığına etkilerinden sık sık bahseden Mo Yan, gözlerle/yazılı okumanın da önemini vurgular: "Benim roman dilim Tang şiiri,

¹⁴⁴ Ximen Jinlong ve Huang Huzhu'nun evlatlık oğulları.

Song şiiri ve Yuan şarkılarından etkilenmiştir. Yuan şarkıları bana okuma hazzı verir. 'Ben öyle biriym ki ne buharda yumuşarım ne kaynatınca pişerim ne dövülünce ezilirim ne kavrulunca patlarım, çatır çatır, sapasağlam bir demir bezelyeyim.'¹⁴⁵ Ne kadar canlı, ne kadar güçlü, ne kadar etkileyici! Eğer arka arkaya yüz Yuan şarkısı okursan, yazarken dil -Yuan şarkılarından ödünç aldığın o atak ivme sayesinde- ihtiyacın olan kelimeleri şakır şakır döker ortaya. Şiir ya da şarkı yazarlar dilin ivmesine daha çok önem verir. Dil suya benzer; bir akış gücü vardır, yukarıdan aşağı doğru akar. Bir kez dil duygusunu yakaladığında, cümleler kendiliğinden akar. Zihnimizde ne kadar dil enerjisi gizlidir, bilmiyoruz; ne kadar kelime biriktirdiğimizi de bilmiyoruz. Ancak yazma sırasında dil duygusunu bulduğumuz an, o gizli dil enerjisini, hafızamızdaki kelimeleri harekete geçirebiliriz. Bu, bir yazar için son derece önemlidir" (Mo, 2020d: 51-52).

Mo Yan romanları gerek ruh gerek biçim olarak hikâye anlatma geleneğini hem sürdürüp hem de yenilediği için büyük bir "hikâye anlatma sahnesi" ve hikâye anlatma atmosferi oluşturur, böylece bu dil biçimi ve üslup doğal görünür ve Mo Yan romanlarının hikâye anlatma özelliklerini tam anlamıyla yansıtır. Mo Yan hiçbir zaman Batı edebiyatından etkilenmiş olduğunu saklamamıştır. Ancak çağdaş bir hikâye anlatıcısı tutumuyla geleneğe geri dönüp klasiklere saygı göstermiştir. Elbette bu geri dönüş, geleneksel hikâye anlatımının eski yoluna birebir dönmek değildir, Batı yaratım deneyimlerinden yararlanma önkoşulu altında Çin geleneğinin anlatı bilgeliklerini

¹⁴⁵ Doğunun Shakespeare'yi olarak adlandırılan Guan Hanqing'in (关汉卿 1234- 1300)

Yi Zhi Hua - Bu Fu Lao (一枝花·不伏老) şarkısından birkaç dize.

özümsemektir. Bu nedenle eserlerinde hem sahne benzeri düzenin yeniden inşasını hem de bu düzenin başkalaşmasını görebiliriz.

3.2.2 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nun Hikâye Anlatıcıları

Romanın birinci bölümü Eşeğin Çilesi'nin anlatıcısı Koca Kafalı Lan Qiansui'dir. Sahneye ilk çıkan anlatıcı hayvansa Ximen Nao'nun ilk reenkarnasyonu olan eşektir. 11 bölümde 148 sayfa (s17-165) anlatıcılık yapan eşek on yıl sonra ölür. Kendi ölümünü sahnede izler gibi izledikten sonra sahne arkasına geri çekilen eşeğin yerini boğa alır. Boğa metin boyunca hiç konuşmaz,¹⁴⁶ sadece yeri geldiğinde bir boğadan beklendiği

¹⁴⁶ Öküz altında buzağı aramak gibi olacak ama Mo Yan'ın, "anası, uzun ve iri gövdeli, kuyruğuyla yeri süpüren, boynuzları iyice dışa dönük bir Moğol ineği" (Mo, 2015: 172) olan boğayı konuşturmamasının nedeni boğanın Moğol asıllı olması olabilir diye düşünülebilir. Moğol hükümdarlığındaki Yuan Hanedanı'nın başlarında Çince bilen çok az sayıda yüksek mevkili memur vardır (Franke, 1953: 28-41). Yuan Hanedanı'nda daha çok akrobatik hareketlerin öne çıktığı *zaju*'nun gelişmesi de bununla ilişkili olabilir. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'ndaki boğa bir boğadan değil de tam da bir *zaju* sanatçısından beklendiği gibi akrobatik hareketler yapar: önce arka ayaklarının üzerinde durur, ardından da amuda kalkar: "Babam haykırışının yankılanması kesilir kesilmez elindeki kırbaçla yere vurdu, yerden sanki cama vuruluyormuş gibi keskin bir ses yükseldi. Boğa birden ön bacaklarını havaya kaldırdı, tüm vücudu havaya dikilmişti, sadece arka ayaklarının üzerinde duruyordu. Böyle bir duruş bir boğa için hiç de zor bir şey değildi, bütün boğalar çiftleşirken bu pozisyonu alırdı, asıl zor olan ön bacaklarını kaldırıp vücudunu havada sadece arka ayaklarıyla destekleyerek durmasından sonra adım adım

gibi böğürür. İkinci bölüm Boğanın Gücü'nün anlatıcısı Lan Jiefang'dır. 9 bölümde 171 sayfa (s196-340) anlatıcılık yapan Lan Jiefang bütün hikâyeyi ikinci tekil şahısta anlatır. Lan Jiefang'ın sen diye hitap ettiği dinleyicisi hikâye boyunca boğa donunda var olan Koca Kafalı Lan Qiansui'dir. Boğa da ölür, ondan sonra sahneye domuz çıkar. Üçüncü

yürümeye başlamasıydı. Yürüyüşü çok beceriksiz ve hantal durmasına rağmen bu bile görenin apışıp kalmasına yeterdi. Şimdiye kadar bu kadar ağır bir boğanın arka ayakları üzerinde dikilip yürüdüğünü görmemiştim hiç, üç-beş adım değildi attığı, sekiz-on adım da değildi, bildiğiniz yürüyordu, harman alanının çevresinde tam bir tur attı yürüyerek. Kuyruğu yürürken yeri süpürüyordu, ön bacaklarını göğsüne doğru kıvrırmıştı, bu haliyle sanki düzgün gelişmemiş iki kolu varmış gibi görünüyordu. Çıplak karnı tamamen açıkta kalmıştı, arka bacaklarının arasındaki papaya büyüklüğündeki testisleri sanki dik bir şekilde yürümeyi sırf bunları göstermek için yapıyormuş gibi bir öne bir arkaya sallanıp duruyordu. Duvarın üzerindeki küçük kızıl çocuklar tam bir sessizliğe bürünmüştü, sanki unutmuş gibi ne davul ne de borazan çalıyorlardı, ağızları kocaman açılmıştı, o küçük yüzlerinde şaşkın bir ifade vardı. Boğa yürüyüşünü tamamlayıp dört toynağını da yere koyuncaya kadar kendilerine gelememi çocuklar, sonra tezahüratlar, alkış, davul, borazan ve ıslık sesleri birbirine karıştı... Bundan sonra olanlar daha da mucizeviydi, boğa başını eğip yere iyice bastırdıktan sonra arka bacaklarını havaya kaldırdı. Bir insan gibi amuda kalkmıştı ama bir boğanın amuda kalkması bir insanın amuda kalkmasından kat kat daha zor bir şeydi. Dört yüz kilo ağırlığında bir boğanın bütün ağırlığını boynuna verip amuda kalkması olacak iş değildi. Ama bizim boğa bu zor işin üstesinden gelmişti işte. Şimdi o papaya büyüklüğündeki testislerden bir kez daha bahsetmeme izin verin lütfen, boğanın karnına sıkıca yapışmışlardı ve bu halleriyle çok çaresiz ve çok gereksiz duruyorlardı" (Mo, 2015: 124-125).

bölüm Domuzun Neşesi'nin anlatıcısı Koca Kafalı Lan Qiansui'dir. 15 bölümde 307 sayfa (s343-650) boyunca anlatıcılık yapar. Bu bölüm kitabın en hacimli bölümüdür. Mo Yan burada daha önce bahsettiğimiz "anka başı-domuz karnı-leopar kuyruğu" düzenini kullanır. Domuzun karnı hikâyelerle doludur, anlatı coşkunu ve genişler. Neşeli domuz çok gevezedir, hemen anlatmaya başlar.¹⁴⁷ Domuz nehirde boğularak sahneyi terk eder. Domuzdan sonra sahneye köpek çıkar. Dördüncü bölüm Köpeğin Ruhu'nda anlatıcı Lan Jiefang ile Lan Qiansui arasında değişir, birbirlerine sırayla hikâye anlatırlar, birbirlerinin hikâye anlatanı ve hikâye dinleyeni olurlar. Bölüm 16 ara başlık ve 233 sayfadan oluşur. Dördüncü bölümde 37. bölümden (s653) 53. bölüme (s886) kadar olan 233 sayfada bakış açısı sık sık değişir; bazen bölümden bölüme, bazen bir

¹⁴⁷ "Sendeleterek o yüksek platformdan aşağıya indim, zebaniler hâlâ yanımdaydı, beni kollarımdan tutmuş son hızla koşturuyorlardı, ayaklarım yere değmediğinden uçtuğumu sandım. Sonra ayağım bulut gibi yumuşak bir şeye bastı. Birkaç kez ağzımı açıp bir şeyler sormak istedim ama ağzımı her açışında tüylü bir pençe ağzıma leş gibi kokan bir şey tıkıştırıyordu. Birden yıllanmış bir içkinin tortusu ya da mayalanmış fasulye keki hamuru gibi ekşi bir tat aldım, Ximen köyü Üretim Tugayı'nın hayvan besleme çadırının kokusuydu bu, aman Tanrı'm, boğanın anıları hâlâ zihnimde, yoksa hâlâ bir boğa mıyım, yoksa az önce olanlar sadece bir rüya mıydı? Sanki çok kötü bir kâbustan uyanmak istercesine sıkı bir mücadele verdim, ağzımdan acı çığlıklar dökülüyordu. Kendi sesimden ürüp şöyle bir sıçradım, neler olup bittiğini görmek için etrafa bakınca bir sürü titreyen et topağı tarafından sarılmış olduğumu gördüm. Siyahı, beyazı, sarısı, hatta siyah beyazı bile vardı. Bu et topaklarının önünde yatan beyaz renkli dişi bir domuz gördüm sonra. Çok tanıdık bir kadın sesinin şaşkınlıkla bağırıldığını duydum birden: On altıncısı bu! Aman Tanrı'm, bizim domuz bir seferinde tam on altı tane doğurdu " (Mo, 2015: 346).

bölüm içinde birçok kez değişir. En belirgin olan 52. bölümdür (s849-869), 20 sayfalık kısa bir bölüm olmasına rağmen bakış açısı bölüm içinde tam 12 kez değişir. Mair, Shandong "davul kitabı" (gushu 鼓书) gösterilerinde, iki hikâye anlatıcısının birlikte çalıştığını ve anlatının iki hikâye anlatıcısı arasında gidip geldiğini belirtir: Biri ana karakterle ilgili bölümleri, diğeri ise yardımcı karakterlerle ilgili bölümleri anlatır. Bu durum, sözlü anlatı ile drama arasında açık bir geçiş etkisi yaratır (Mair, 1989a: 37).

Domuz (307 sayfa) ve köpeğin (233 sayfa) bölümleri romanın en uzun bölümleridir. Bu bölümlerde insan ve hayvan arasındaki sınır iyice belirsizleşir ve hayvanlaşma öne çıkar. Beşinci bölüm Son ve Başlangıç'ın anlatıcısı kurmaca bir karakter olarak Mo Yan'dır. Son hayvan reenkarnasyonu maymundur. Boğa gibi maymun da konuşmaz. Romandaki şarkılı maymun gösterisinin kahramanı olarak kendisinden istenilenleri yerine getirir, yeri geldiğinde bir hikâye anlatıcısı gibi seyircilerden para bile toplar.¹⁴⁸ Beşinci bölüm 5 ara başlık ve 39 sayfadan oluşur. Mo

¹⁴⁸ "Şimdi hasır şapkalı ve pipolu bir ihtiyar olmanı istiyorum senden: Ellerini ardına atıp meydanda şöyle bir dolaşıver... Pang Fenghuang şarkısını söylerken bir yandan da maymuna hasır bir şapka fırlattı, şapkayı havada kapamayan maymun hemen başına geçirdi şapkayı. Ardından pipoyu fırlattı Pang Fenghuang, piponun geldiğini gören maymun bir sıçrayışta yine havada yakaladı pipoyu, sonra da dudaklarının arasına yerleştirdi. Ardından ellerini ardına atıp belini eğdi maymun, bacaklarını büküp başını bir o yana bir bu yana sallayarak fıldır fıldır dönen gözleriyle gerçekten de yürüyüşe çıkmış bir ihtiyar gibi turlamaya koyuldu. Maymunun bu performansı kalabalığın kahkahaları ve alkış tufanı ile tescillendi hemen" (Mo, 2015: 900-901).

Yan, bu bölümde kendini her şeyi bilen bir hikâye anlatıcısı olarak konumlandırır, bu tekniği anlatının çatlaklarını yamamak için kullanır, hayvan bakışlarının ulaşamayacağı, reenkarnasyon deneyiminin erişemeyeceği yerleri bu yolla tamamlayarak anlatının dokusunu zenginleştirir. Hem romanın bir karakteri hem de hikâyenin anlatıcısı olan Mo Yan sadece hikâyeyi anlatmakla kalmaz hem de üst kurmaca kurarak metin içinde romanın anlatı tekniklerini tartışıp yorumlar. Beşinci bölümün ilk cümlesi hikâye anlatıcısı Mo Yan'ın okuyucuya/dinleyiciye "sevgili okuyucu" diye seslenmesiyle başlar, ardından okuyucu/dinleyici ile romanın gidişatı üzerine konuşur: "Sevgili okuyucu, bu romanı burada sonlandırmak yapılabilecek en mantıklıca hareketti aslında ama kitapta yaşamı sona ulaşmamış olan o kadar çok karakter var ki hem onların hem de okuyucuların hatırına devam ediyorum" (Mo, 2015: 889). "Jiefang'ın onu yerde yatarken gördüğü an neler hissettiğini sizlere nasıl tarif edebileceğimi gerçekten de bilmiyorum çünkü büyük romancılar böylesine travmatik bir ânı anlatırken öylesine aşılmaz, öylesine yüksek standartta metinler koydular ki karşımıza. Mesela sayısız edebiyat profesörü ve romancının övgüsünü kazanmış olan Sovyet yazarı Şolohov'un Ve Durgun Akardı Don adlı romanında Aksinya serseri bir kurşunla vurulduktan sonra sevgilisi Gregor'un ruh hali şöyle anlatılır: Durup dururken içinden gelen bir kuvvet göğsünü itince geriye doğru sendeleyip yüzüstü yere düştü. Bir kâbustan uyanmış gibiydi, başını kaldırınca başının üzerinde uzanan kapkara bir gökyüzüyle göz kamaştıran kara bir güneş gördü" (Mo, 2015: 892-893).

Maymun beşinci bölümün Meydandaki Maymun Gösterisi adlı üçüncü alt başlığında ortaya çıkar. Maymundan sonra tüm hikâyeyi çeşitli hayvan donlarında anlatan Koca Kafalı Lan Qiansui sahne alır.

Aynı cümleyle başlayıp aynı cümleyle biten romanın bu döngüsel zaman örgüsü içinde Mo Yan bize pek çok hikâye anlatır. Bu hikâyelerin içine tıpkı klasik hikâye anlatıcıları gibi çeşitli efsaneler, mitler, atasözleri, halk deyimleri, yerel lehçeler, kaba sözler, şarkı ve şiirler, çalgı sesleri, yansıma sözcükler, klasik Çin edebiyatına göndermeler, okuyucuya seslenme/soru sorma, konuyu saptırma, hikâye içinde hikâye anlatma, erken anlatı ile okuyucu/dinleyiciyi meraklandırma gibi sözlü kültürün olmazsa olmaz unsurlarını yerleştirir. Mo Yan'ın eserlerinde sıklıkla karşılaşılan bir diğer özellik, sözlü halk anlatılarının ritmik yapısını modernize etmesidir. Bu, özellikle karakterlerin konuşmalarındaki tekrarlar ve belirli bir kelime ya da cümlelerin sürekli olarak yinelenmesiyle ortaya çıkar. Bu, hikâye anlatıcılığında da görülen bir tekniktir çünkü sözlü geleneğe dayalı anlatıcılarda, tekrarlar bir anlam derinliği oluşturur ve dinleyicinin hikâyeye olan bağını kuvvetlendirir. Domuzun Neşesi bölümünde 8 sayfa boyunca tekrar eden bir şarkı vardır. Şarkının melodisi "la ya la" metinde 53 kere tekrar eder. Aşağıdaki bölümde *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanında kullanılan sözlü kültür unsurlarına dair örnekler verilecektir. Bu doğrultuda *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nda bahsi geçen efsane ve mitler, hikâye içinde hikâye kullanımı, deyim ve atasözü kullanımı, lehçe kullanımı, anlatıcının okuyucuyla doğrudan iletişim kurmasının örnekleri, anlatıcının dinleyiciyle doğrudan iletişim kurmasının örnekleri ve şarkılı hikâye anlatıcılığının örnekleri ayrı başlıklar halinde incelenmiştir. Bu bağlamda *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nda bahsi geçen efsane ve mitler 30 maddede, hikâye içinde hikâye

kullanımı 14 maddede, deyim ve atasözü kullanımı 65 maddede, lehçe kullanımı 53 maddede, anlatıcının okuyucuyla doğrudan iletişim kurmasının örnekleri 86 maddede, anlatıcının dinleyiciyle doğrudan iletişim kurmasının örnekleri 56 maddede ve şarkılı hikâye anlatıcılığının örnekleri ise 29 maddede kendini göstermiştir. Ancak araştırmanın kapsam ve sınırlılıkları çerçevesinde bulunan sonuçlar en fazla 30 örnekle sınırlandırılmış, 30'dan az sayıda bulunan örnekler olduğu gibi bırakılmış, 30'dan fazla sayıda bulunan örnekler ise ilgili başlığın altında sayfa numaralarıyla dipnot olarak verilmiştir.

3.2.3 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Bahsi Geçen Efsane ve Mitler

"Efsaneye göre, kimileri mitoloji de diyebilir" (Mo, 2020a: 200).

1. Katırın ikiz doğurması: "Evcil hayvan sayımızda da bir artış vardı, kara katır ikiz doğurmuştu. Bu sadece efsanelerde olan bir mucizeydi, gerçek hayatta çok nadir görülürdü" (Mo, 2015: 29).

2. Efsanelerde anlatılan Kristaller Diyarı: "Ön caddeden arka caddeye doğru yürüyüp köyü çevreleyen toprak duvarın etrafında bir tur attım, doğuya bakınca ufku beyazdan kırmızıya döndüğünü, güneşin kırmızı bir ateş topu gibi yükseldiğini ve uçsuz bucaksız arazilerin üzerini örten karın, güneşin kırmızı ışınlarını yansıttığını gördüm, etraf efsanelerde anlatılan Kristaller Diyarı'na dönmüştü" (Mo, 2015: 31).

3. Tai Sui: "İşte Ma Zhibo'nun o kokuşmuş ağzından çıkan sözler eşliğinde gübrelerin içinde sukabağına benzeyen tuhaf bir şey buldum. Pıhtılaşmış plastik ya da donmuş bir et parçasına benziyordu, neredeyse şeffaf ama koyu bir şeydi, hem kırılğan hem de

esnekti, onu daha iyi incelemek için küreği ahırın dışına boşalttım, şu efsanelerde geçen Tai Sui'lerden¹⁴⁹ biri olabilir miydi acaba?" "...Geniş ağızlı, büyük ve şeffaf bir cam şişenin içine su koydum, ardından biraz siyah çay ve esmer şeker ekledim, sonra şişeyi sıcak bir sobanın arkasına koydum, on gün sonra şişenin içinde sukabağını andıran tuhaf bir şey çıktı. Bunu duyan köylüler o şeyi görmek için eve akın etti. Mo Zhibo'nun oğlu Ma Congming, bu çok kötü, Tai Sui bu! Yıllar önce toprak ağası Ximen Nao'nun bulduğu Tai Sui de tıpkı bunun gibiydi, dedi endişeli bir sesle. Modern bir genç adam olarak sadece bilime inanırım, ruhlara ve hayaletlere inanmam. Ma Congming'i kapı dışarı edip şişenin içindeki şeyi boşalttım, kesip doğradım, bir wok'un içine koyup ocakta pişirdim, öyle hoş kokuyordu ki ağzım sulandı. Ağzıma attım hemen, çok leziz ve besleyiciydi, pirinç unundan yapılmış, etli ve dondurulmuş erişteye benziyordu... Tai Sui'yi yedikten sonra boyum üç ayda on santim daha uzadı" (Mo, 2015: 36-38).

¹⁴⁹ Tai Sui (太岁), eskiden Çince Jüpiter'e verilen isim; hem gezegeni hem de gezegenin karşısındaki yıldızları belirtir. Tai Sui aynı zamanda *Dağlar ve Denizler Kitabı*'nın Denizaşırı Bölgeler (海外) bölümünde birkaç kez bahsi geçen et görünümüne bir varlık olan shirou (视肉)'u da imgeler. Bkz: <https://ctext.org/shan-hai-jing/> Erişim Tarihi: 01.08.2026. *Dağlar ve Denizler Kitabı*'nda farklı diyarlardaki çeşitli varlıklar, hayvanlar, bitkiler ve madenler tarif edildikten sonra onların yenilip yenilemeyeceği, yenirse hangi hastalığa iyi veya kötü geleceği, yenildiği halde ölümle sonuçlanıp sonuçlanmayacağı gibi bilgiler verilir. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'ndaki taisui ahırda bulunur. Yendikten sonra onu yiyenin boyu üç ayda on santim uzar.

4. Uçan eşek efsanesi: "Lan Lian'ların uçan eşeğinin efsanesi, yaşlılar tarafından bugün bile Ximen köyünde anlatılır. Bu hikâye Mo Yan denilen o yazarın romanlarında doğal olarak daha canlı bir şekilde betimlenmiştir" (Mo, 2015: 90).

5. Wen'in kendi oğlunu yemesi: "Zhou Hanedanı'nın hükümdarı Wen kendi oğlunun etini yemeye zorlanmıştı, etleri tükürdükten sonra et parçaları birer tavşana dönüşüp hızla koşmaya başlamış. Jinlong senin kulağını yutunca babasının etini yemiş sayıldı ama büyük ihtimalle onu sonsuza dek tükürmeyecek, kulağın onun bokuna karışıp dışarı çıkınca kim bilir neye dönüşür artık" (Mo, 2015: 196-197).

6. Kesilen başın yerine yenisinin çıkması: "Gözlerimin önünde çok korkunç bir sahne belirdi birden: Hong Taiyue elindeki mavi bir kılıçla boğamın başını kesiyordu. Ardından boğamın göğsünden başka bir baş çıkıyordu, kesilen her başın yerine başka bir baş çıkıyordu, Hong Taiyue sonunda dayanamadı, kılıcını fırlatıp kaçtı, ben de, ha ha, diye şen kahkahalar atmaya başladım" (Mo, 2015: 198-199).

7. Efsanelerde bahsi geçen büyük savaşlar: "Ağacın üzerinde çok güvendeydim. Ağacın üzerinde küçümseyici bakışlarla olayın bütün evrelerine ve her bir ayrıntısına kendi gözlerimle tanık oldum. Kazların gökten nasıl düştüklerini ve insanlar tarafından nasıl da vahşi bir şekilde parçalandığını gördüm. Olay sırasındaki bütün açgözlü, delirmiş, şaşkın, acı ve vahşi ifadeleri gördüm, bütün o gürültülü, keskin ve zevkten kendinden geçmiş sesleri duydum, havadaki kan kokusunu ve ekşi ekşi kokan bütün o pis kokuları aldım, havadaki soğuk hava akımlarını ve sıcak dalgasını hissettim, tüm bunlar bana efsanelerde bahsi geçen o büyük savaşları düşündürdü. Kültür Devrimi'nden sonra yazılan ilçe yıllıklarında yabankazlarının o gün gökten düşmesinin nedeninin kuş gribi olduğu yazsa da ben kazların o gün hoparlörlerden çıkan o güçlü ve keskin sesler yüzünden gökten düştüğüne inandım ve hâlâ inanıyorum buna" (Mo, 2015: 244).

8. Xi Shi'nin efsanesi: "Ablamın ona abayı yaktığını da biliyordum ama Küçük Chang'ın kariyerinde bir anda hızla yükselmesi ablamın aşkı önünde bir engel oluşturuyordu işte, çok yönlü ve çok yetenekli bir güzel sanatlar öğrencisinin güzel bir köylü kızına âşık olması ihtimal dâhilindeydi ama daha yirmilerinde ve ilçe düzeyinde önde gelen bir memur olan birinin bir köylü güzeliyle evlenme olasılığı neredeyse yüzde sıfırdı, hatta ister Xi Shi¹⁵⁰ kadar güzel ya da ister aydan daha büyüleyici olsun, sonuç yine sıfırdı" (Mo, 2015: 303).

9. Efsanevi hayalet hikâyeleri: "Eğer onlara meydan okuyan bir boğayı dövmüş olsalardı içleri rahat olacaktı muhtemelen; ama onların zalimliğine uysalca boyun eğen bir boğayı dövmüşlerdi işte ve kafalarında çeşitli kuşkuların doğmasına yol açmıştı bu, hepsinin akli bir sürü eski ahlak yasası ve efsanevi hayalet hikâyeleriyle meşguldü şimdi. Belki de bir tanrıdır bu boğa, böylesi acılara dayanıp yoldan çıkmış insanları aydınlatmak için gelmiş bir Buddha olmasın sakın? İnsan, bir başkasına baskı yapmamalı, boğalara da öyle davranmalı, bir insanı yapmak istemediği bir şeyi yapması için zorlamamalı, boğaları da öyle" (Mo, 2015: 335).

10. Adil boğanın efsanesi: "Boğa Ximen, babamın tarlasında öldü, onun bu hareketi Kültür Devrimi sırasında kafası karışmış ve yönünü kaybetmiş olan insanların zihinlerini açtı çokça. Ah Boğa Ximen, o yaptıklarıyla bir efsaneye dönüştün, mitolojik bir varlığa büründün sen! Sen öldükten sonra birkaç kişi senin etini yemeye çalışmadı değil ama satırlarıyla birlikte senin üzerine çullanırken babamın kanlı gözyaşları ve çamura bulanmış yüzünü görünce sessizce uzaklaştılar. Babam seni tarlasının tam

¹⁵⁰ Antik Çin'de "Dört Güzel"den biri. Efsaneye göre; suda yansımısını gören balıklar yüzmeyi unutup batarmış.

ortasına gömüp mezarının üzerine de belirgin bir höyük yaptı, burası günümüzde Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nda Adil Boğanın Mezarı diye bilinir" (Mo, 2015: 339-340).

11. Wang Mang'ın efsanesi: "Birilerine kabadayılık taslayacaksam önce onlara iyi davranmalıydım. Ben bilge bir domuzdum ve Han Hanedanı'nın Wang Mang'ını ¹⁵¹ örnek alıyordum" (Mo, 2015: 369).

12. Uçan bit efsanesi: "Bitler çok aptal görünür ama çok hızlı hareket ederler, halk arasında bitlerin uçabildiklerine dair bir inanış vardır. Aslında kanatları olmayan bitler nasıl uçabilir, diye sorma sakın, kendilerini rüzgârın o güçlü akımına bırakır onlar, işte o kadar hızlı hareket edebilmelerinin aslı budur" (Mo, 2015: 397).

13. Efsanelerde anlatılan okyanus mercanları: "Karın altında kalan dallar efsanelerde anlatılan okyanus mercanları gibi kırmızı, mor, parlak ve kırılğan görünüyordu" (Mo, 2015: 444).

14. Su tanrısının Ateş tanrısına kızması: "...insan bir kere delirmeye görsün kafası da hemen taş kesilir -Su Tanrısı Gong Gong'un, Ateş Tanrısı Zhu Rong'a kızıp dünyayı ayakta tutan Buzhou Dağı'na toslamasının nedeniydi buydu" (Mo, 2015: 459).

15. Okçu Houyi'nin efsanesi: "Düğün tarihi ay takviminin dördüncü ayının on altıncı günüydü. O gece olağandışı parlaklıkta bir dolunay vardı, koskoca cüssesi ve kayısı bahçesini neredeyse ışığa boğan ışınlarıyla ay sanki düğüne özel olarak çağrılmış bir davetli gibi parlıyordu. Ayın üzerindeki oklar, antik çağlarda aya yükselen karısının ardından delirip ayı vurmaya çalışan Okçu Houyi'nin fırlattığı oklardı. Ayın üzerindeki yıldızlı ve şeritli bayrakları da Amerikalı astronotlar dikmişti" (Mo, 2015: 483).

¹⁵¹ Han Hanedanını ikiye bölen, çok kısa sürmüş Xin Hanedanının (9-23) kurucusu.

16. Ay Tanrıçası Chang E'nin efsanesi: "Ayın beni çağırdığı çok belliydi. Hem Ay Tanrıçası Chang E'nin yaşadığı hem de yaşamadığı aydı bu, hem Yankilerin çıktığı hem de çıkmadığı aydı. Bir gezegenin ruhuydu bu. Ay, ben geldim" (Mo, 2015: 488).

17. Komutan Xiang Yu'nun efsanesi: "Ah canım kız kardeşim benim, diye ağlayarak ayağa kalktım, aklıma ölmeyi koymuştum bir kere, Wu Nehri'nin kenarında kendi kılıcıyla boynunu keserek intihar eden Komutan Xiang Yu gibi savaşıyordum geri kalan domuzlarla" (Mo, 2015: 573).

18. Su tanrısının sarayı: "Son birkaç gündür Koca Kafa sular seller gibi şakıyor, olayları anlatışında büyümlü bir şeyler var onun, gerçekte alakası yok sanki anlattığı şeylerin, ağzını her açtığında yarı uyur yarı uyanık bir hale sokuyor beni, onunla birlikteyken kendimi bazen cehennemim dibinde, bazen de Su Tanrısı'nın okyanusun dibindeki sarayında buluveriyorum, şaşkınlıktan başım dönüyor, gözlerimin önünde yıldızlar uçuşuyor, arada sırada kendi düşüncelerime dönme fırsatım da olmuyor değil ama çok geçmeden onun anlatışının peşine takılmış bir halde buluyorum kendimi, insanın eline ayağına dolanmış sarmaşıklar gibi toynaklarımı bağıyor onun dili, onun anlatışının esiri oldum çoktan, bu mahkûmiyetten kurtulmak için elime bir fırsat da geçmedi değil, Wu Fang'dan bahsedince hikâyeye bakın nasıl da gerçeğe daha yakın oldu birden" (Mo, 2015: 581-582).

19. Batıya Yolculuk'taki Kızıl Oğlan, Tanrıların Yaratılışı'ndaki Nezha, Yarı Tanrılar ve Yarı Şeytanlar'daki Tianshan Tonglao: "Bu haliyle "Batıya Yolculuk'taki Kızıl Oğlan'ı anımsattı bana -öyle gevezedir ki o ufaklık, romanı okurken kendinizi ateş hattında sanırsınız- bir de "Tanrıların Yaratılışı'nda Doğu Çin Denizi'nin Ejderha Kralı'nı yenen Nezha'yı¹⁵² hatırladım birden -o ufaklığında eli ayağı durmaz bir türlü,

¹⁵² Nilüfer Prensi olarak da bilinen Taoizmde koruma tanrısı.

elinde altın bir mızrak vardır, omzunu şöyle bir oynatsa üç başı, altı kolu var sanırsınız- bir de Jin Yong'un Yarı Tanrılar ve Yarı Şeytanlar adlı romanındaki doksan yaşında olan ama yüzü bir çocuk gibi görünen Tianshan Tonglao adlı karakteri de hatırladım nedense, bu küçük yaşlı kadın bir sıçrayışta en yüksek ağacın tepesine çıkıp orada bir kuş gibi ıslık çalar" (Mo, 2015: 582-583).

20. Zhuge Liang'ın efsanesi: Sun kardeşler, dedi Yang Qi, Liu Bei gibi büyük bir adam, Zhuge Liang'ın¹⁵³ ayağına kadar gidip niye üçkere ziyaret etti onu sanıyorsunuz? Karnı tok sırtı pekti de aylak aylak dolaşmaktan başka yapacak bir işi mi yoktu sanıyorsunuz? Hayır, ondan ülkeye barış ve istikrar getirecek birkaç fikir almak için gitti. Zhuge Liang'ın planı Liu Bei'nin yoluna ışık tutmuştur. İhtiyar Yang'ın sözleri de sizin için bir Longzhong Planı¹⁵⁴ olacak" (Mo, 2015: 589).

21. Efsanelerde anlatılan büyücüler: Bir çıkmazın içine düşmüştük işte, Hezuo'nun efsanelerde anlatılan büyücüler gibi sihirli güçleri olduğunu düşündüm bir an, birden bir deve dönüşüp beni, Jinlong'u ve cipi ezip geçecekti sanki" (Mo, 2015: 668).

22. Guan Yu ve Dou Ertun: "Mo Yan'ın beni neşelendirmek için uydurduğu yalanlardan birini hatırladım birden: Kardeşim, senin yüzünün bir yarısı Guan Yu, diğer yarısıysa Dou Ertun, bu iki general kadar erkeksi bir yüzün var, tam bir kadın avcısısın anlayacağın, hepsinin ölümü senin elinden olacak" (Mo, 2015:713).

¹⁵³ Kendinden önce gelen, Savaş Sanatı'nın yazarı Sun Zi'yle karşılaştıran, M.S. Üç Krallık Dönemi'nde yaşamış büyük bir strateji uzmanı komutanı.

¹⁵⁴ Zhuge Liang'ın ünlü stratejik planı. Planın amacı Çin'in güneyindeki karmaşayı bastırıp iki yönlü bir saldırıyla kuzeyi fethetmektir.

23. Efsanelerde anlatılan kadın hayaletler: "Arkasında sürüklediği kürek ve yürürken çıkardığı kamburuyla efsanelerde anlatılan o kadın hayaletlere benziyordu biraz" (Mo, 2015: 798).

24. Masallardan fırlamış prenses: "O gün üzerinde bembeyaz uzun bir ceketle el örgüsü bir şapka vardı, soğuktan kızarmış o küçük yüzüyle masallardan fırlamış saf ve iffetli bir prensesi andırıyordu" (Mo, 2015: 902).

25. Xuanzang'ın hac yolculuğu efsanesi: "...Budist Rahip Xuanzang'ın kutsal metinleri almak için çıktığı hac yolculuğunu canlandırıyorlardı, Maymun Kral Sun Wukong ve Domuz Zhu Bajie¹⁵⁵ kılığında giyinmiş köylüleri tanıyordum. Taşıdıkları afişlerin üzerinde yazan sloganlardan ve konuşmalarından o günün 1950 yılının ilk günü olduğunu öğrendim" (Mo, 2015: 24).

26. Guan Di Tapınağı: "Soğuktan donmuş ve neredeyse son nefesini vermek üzere olan Lan Lian'ı, Guan Di Tapınağı'nın önünde bulup eve getirdiğimde işte böyle bir durumdaydık" (Mo, 2015: 30).

27. Toprak Tanrısı Tapınağı: "Geçen sene Toprak Tanrısı¹⁵⁶ Tapınağı'nın önünde çıplak bir adam donarak ölmüştü, vücudu baştan aşağıya kıpkırmızıydı, adamın kuşu bir mızrak gibi dikilmiş olduğundan görenler kendilerini tutamayıp gülmüşlerdi" (Mo, 2015: 31).

¹⁵⁵ *Batıya Yolculuk* kitabının ana karakterlerinden ikisi. Batıda Sun Wukong, Maymun Kral, Zhu Bajie ise Domuz adıyla bilinir.

¹⁵⁶ Tu Di Gong: Toprak Tanrısı, her şeye gücü yeten bir tanrıdan çok, açlık ve kuraklık zamanlarında yardımı istenecek göksel bir memur gibidir, eski Çin'de her köyün bir Toprak Tanrısı Tapınağı vardı.

28. Sarı Pınar'ın Ölüm Yolu: "Beni kınadıkları zaman Bai Susu'nun Zhang Duzhuang'la evlenmeden bir gece önce benimle yattığını söylemişlerdi, bu yalandı elbet, osuruktan bir söylenti; ama Bai Susu'yu tanıklık etmeye çıkardıklarında yüzünü ceketinin eteğiyle örtüp feryat figan ağlamıştı, hiçbir şey söylemedi, bu da bir yalanı gerçeğe dönüştürüp Ximen Nao'yu Sarı Pınar'ın Ölüm Yolu'na göndermişti" (Mo, 2015: 63).

29. Pan An'ın efsanesi: "Pan An¹⁵⁷ kadar yakışıklı olan bu oğlanın nasıl bu kadar güçlü olduğunu aklım almıyordu bir türlü" (Mo, 2015: 66).

30. Erlang'ın efsanesi: "Şimdi de Erlang'ın¹⁵⁸ dağı taşırken /ayın peşine düşmesini göster bakalım /Sonra da bir Zümrüdüanka'nın /kanatlarıyla güneşi yakalamasını" (Mo, 2015: 902).

3.2.4 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Hikâye İçinde Hikâye Kullanımı

Mo Yan'ın hikâye içinde hikâye anlatma tekniğini çok sık kullanır. Bu hikâyelerin çoğunun ana hikâye ile bağlantısı yoktur, sadece hikâye oldukları için anlatılırlar. Bazen de ana hikâyeyi derinleştirmek için kullanılırlar.

1. "Mo Yan, Safrakesesinin Hatıratı adlı romanında bu küçük taş köprüyü ve burada insan cesedi yiyen çıldırmış köpekleri anlatmıştı. Romanda hayırlı bir oğuldan da

¹⁵⁷ Asıl adı Pan Yue (247-300): Batı Jin Hanedanı döneminde yaşamış, yakışıklılığıyla bilinen bir şair. Pan An adı Çincece sonradan Batıdaki Adonis'e denk gelen bir anlama bürünmüştür.

¹⁵⁸ M.Ö. 3. yüzyılda yaşayıp Çin'deki ilk sulama sistemini kuran bir mühendis olduğu varsayılan Li Bing'in ikinci oğlu.

bahseder, oğlan daha yeni vurulmuş birinin safrakesesini çıkarıp annesinin gözlerini tedavi etmek için eve götürür. Ayıların safrakesesinin ilaç yapımında kullanıldığı hakkında birçok hikâye duymuştum ama insan safrakesesinden bahsedenini hiç duymamıştım" (Mo, 2015: 25).

2. "Toprak Tanrısı Tapınağı'nın önünde çıplak bir adam donarak ölmüştü, vücudu baştan aşağıya kıpkırmızıydı, adamın kuşu bir mızrak gibi dikilmiş olduğundan görenler kendilerini tutamayıp gülmüşlerdi. Senin o tuhaf arkadaşın Mo Yan, bu hikâyeyi Adam Öldü Ama Siki Hâlâ Havada adlı romanında yazdı" (Mo, 2015: 31).

3. "Babam beni daha fazla zorlamadı, onun yerine bana reenkarnasyonla ilgili çeşitli hikâyeler anlattı. Bir adamın rüyasında ölü babasını gördüğünü söyledi. Oğlum, ben yarın bir boğa olarak dünyaya yeniden geleceğim, demiş adam, oğluna. Ertesi gün, evin ineği erkek bir buzağı doğurmuş. Adam bu buzağıya çok özel bir muamele ediyor, ona durmadan baba diye sesleniyormuş, ne burnuna halka, ne de boynuna yular geçirmiş buzağının, ne zaman tarlaya gitseler, baba, hadi gidelim, diye seslenir seslenmez buzağı peşine düşermiş adamın. Çalışmaktan yorulunca, baba biraz dinlenelim mi, diye seslenir seslenmez hemen yere çökmüş buzağı. Babam hikâyenin burasına gelince duruverdi, hüsrana uğramıştım biraz, sonra ne olmuş, diye sordum merakla. Babam bir süre tereddüt ettikten sonra, böyle bir şeyi bir çocuğa anlatmak yakışık almaz ama bir kere başladım artık, gerisini de getireyim, dedi. Bu boğa, çavuşu tokatlarken –sonradan çavuşu tokatlamanın mastürbasyon yapmak olduğunu öğrenecektim– evin hanımı tarafından görülmüş. Gelin, baba, nasıl böyle bir şey yaparsın? Kendinden utanmalısın, demiş. Bunun üzerine boğa başını duvara çarpıp oracıkta ölüvermiş. Ahhh, diye uzun uzun içini çekti sonra babam" (Mo, 2015: 178-179).

4. "İlkokul köyün batı girişinde, köyü çevreleyen duvara bitişik, tek başına duran büyük bir binaydı, okul bahçesinin duvarı mezarlıktan getirilmiş tuğlalarla örülmüş olduğundan bir sürü insanın hayaleti geceleri duvarın etrafında gezinirdi. Okul duvarının dışında büyük bir karaçam ormanı vardı, ormandaki baykuşlar insanı ürperten tiz sesler çıkarırdı. Ormandaki ağaçların çelik üretimi yıllarında kesilip yakacak yapılmaması gerçekten de büyük bir mucizeydi. Bunun nedeni de ormandaki yaşlı bir servi ağacını kesmeye çalıştıklarında ağacın hemen kanamış olmasıydı. Bir ağacın kanadığını gören var mı aranızda? Huzhu'nun saçları gibiymiş tıpkı, kesilince hemen kanamış. Görünüşe göre korunmuş olanların hepsi sıra dışı şeylerdi galiba" (Mo, 2015:256).

5. "İlk konuşan Anıran Eşek oldu, lokantadan getirilen bir masanın üzerine çıktı. Anıran Eşek sol elini beline koydu, sağ eliyle de havada çeşitli jestler yapıyordu, bazen bir süvari kılıcıyla bir şeyler kesiyor, bazen bir süngüyü bir şeye batırıyor, bazen yumruk yapıp sallıyor, bazen de judo hareketleri yapıyordu. Yaptığı her jest konuşmasının içeriğine, tonuna ve ritmine uyuyor, ağzının kenarından salyalar akıyordu, konuşması çok hırçın ve gaddarcaydı, içi boş şeyler söylüyordu, sanki birisi kış kabağına benzeyen, kırmızı renkli, ucunda meme başı olan prezervatifleri tek tek şişirip havaya salmış da bu prezervatifler havada dans eder gibi uçuşurken birbirlerine çarpıp tuhaf sesler çıkarıyor, en sonunda da büyük bir patlama sesiyle infilak ediyorlardı. Gaomi Kuzeydoğu Bucağı tarihinin en ilginç olaylarından biri; bir hemşirenin patlatana kadar şişirdiği bir prezervatifle kendi gözünü yaralamasıdır. Anıran Eşek çok yetenekli bir hatipti, konuşurken Lenin ve Mao Zedong'u taklit ediyordu. Özellikle sağ kolunu kırk beş derece açıyla kaldırıp başını geri atması ve çenesini çıkarıp bakışlarını uzaklara sabitlemesiyle çok iyi bir örnekti. Sınıf düşmanlarına saldırın, saldırın, yeniden saldırın, diye bağırırken Lenin'in yeniden doğmuş hali gibiydi, Lenin, 1918'den fırlayıp Gaomi

Kuzeydoğu Bucağı'na gelmiş gibiydi sanki, kalabalık sanki boğazları bir kerpetenle kısıtılmış gibi sessizliğe büründü bir an, hemen ardından neşeli tezahüratlar başladı, okuryazar gençler, yaşasın, cahillerse, hurra, diye bağırıyordu, bu, yaşasın ve hurra nidaları Anıran Eşek için yapılmasa da Anıran Eşek kendini bilmez bir kendini beğenmişlikle şişirilmiş bir prezervatif gibi şişindi durdu. Kara kalabalığın içinde alçak sesle küfredenler de vardı: Bu piç kurusu hiç de hafife alınmamalı! Bunu söyleyen özel bir okulda okumuş olan ihtiyar bir adamdı, okuyamadığı Çince karakter yoktu neredeyse, sık sık berbere gidip orada saç kestirenlere kibirli bir tavırla şöyle derdi: Eğer okuyamadığınız bir karakter varsa bana sorun yeter, eğer okuyamazsam berber paranızı ben öderim. Birkaç ortaokul öğretmeni onu sınamak için sözlükten çok nadir kullanılan birkaç karakter gösterip sorsalar da ihtiyarı yanıltamamışlardı bir türlü. Öğretmenlerden biri bir karakter uydurdu, bir yuvarlak çizip yuvarlağın ortasına bir nokta koyduktan sonra bu hangi karakter, diye sordu, ihtiyar sırtıp bu mu zor, dedi, beni zorlayamadın bile, bu karakter peng diye okunur, kuyuya atılan bir taşın çıkardığı sestir, dedi. Faka bastın işte, dedi öğretmen, bunu ben kendim uydurmuştum. Bütün karakterler, dedi ihtiyar, ilk başlarda birileri tarafından uydurulmuştur. Öğretmen ne diyeceğini bilemeyince ihtiyarın yüzüne muzaffer bir ifade yerleşti hemen. Anıran Eşek konuşmasını bitirince Küçük Anıran Eşek masaya sıçrayıp konuşmaya başladı ama konuşması selefinin kötü bir parodisi gibiydi" (Mo, 2015: 267-268).

6. Üzerinde eski püskü pamuklu bir ceket olan, bir ayağı topal, bir gözü kör genç bir adam ardında göreni bir daha baktıran sarı bir köpeklerle birlikte pazarda ilerliyordu. İyi bilinen bir köpek katiliydi bu çocuk, aşırı fakir bir aileden geliyordu, yetimdi ve hükümet tarafından okula yazdırılmıştı ama okuldan çok nefret ediyordu, parlak bir geleceği kendi elleriyle mahvetmişti işte, okuyacağına ölmeyi tercih ederdi, aylak aylak dolaşabileceği tam bir özgürlüğü seçmişti, kendini düzeltmek adına hiçbir adım atmak

istemediğinden ötürü partinin de bu konuda yapabileceği hiçbir şey yoktu. Köpek öldürüp etini satardı para için, hayatın tadını çıkarıyordu işte, o zamanlar ferdî kasaplık yapmak yasadışıydı, ister domuz, ister köpek kasaplığı olsun et ticareti hükümetin tekelindeydi ama hükümet bu köpek kasabı çocuk için bir delik açmıştı ağında, nasıl bir hükümet olursa olsun her hükümet böyle kişilere hoşgörüyle yaklaşırdı. Bu çocuk köpek milletin doğal bir düşmanıydı sanki, boyu bosu yoktu pek, eli ayağı da hızlı değildi, üstelik gözü de iyi görmüyordu, bir köpeğin onu parçalara ayırması hiç de zor bir iş değildi ama onu gören her köpek ister bir koyun kadar yumuşak başlı ya da ister bir kaplan gibi vahşi olsun onu görür görmez kuyruğunu bacaklarının arasına sıkıştırıp dertop olurdu, gözlerinde korku dolu bir ifade ve yalvaran bir sesle havlamaya başlar, hiç karşı koymadan boyunlarına bir ip geçirmesine ve kendilerini bir ağacın çatalına asmasına izin verirlerdi, sonra boynuna ip geçirilmiş köpekleri sürüye sürüye taş bir köprünün altında yaşayıp çalıştığı deliğe götürürdü canlı canlı derilerini yüzmek için, ardından köpekleri nehir suyuyla temizleyip parçalara ayırırdı, parçaları bir kazana attıktan sonra ateşin altını ırayla besler, ateş iyice alevlenince su da kaynamaya başlar, delikten dışarıya doğru yoğun bir duman tabakası süzülür, nehrin etrafını hoş bir et kokusu kaplardı" (Mo, 2015: 269-270).

7. "Boğa şaşkınlıktan neredeyse donup kalmıştı, olduğu yerde durdu, ağır ağır soluyor, karnı inip şişiyor, ağzından köpükler çıkıyordu, gözleri kan çanağına dönmüştü, kesilmiş boynuzundan şeffaf ve yer yer kan içeren bir sıvı süzülüyordu, bu sıvı boğa özüydü, daha çok boğa boynuzu özü diye bilinir, söylendiğine göre çok güçlü bir afrodisyak etkisi varmış, Hainan Adası'ndaki hindistancevizi çekirdeğinden on kat daha güçlü bir afrodisyakmış. Kızıl Muhafızlar tarafından açığa alınmış eski bir Eyalet Parti Komitesi üyesi olan yozlaşmış bir otorite figürü, saçlarına çoktan ak düştüğü halde yirmili yaşlarında genç bir kızla evlenmiş, erkekliği kalkmadığından ötürü etrafta bir

çare soruşturmuş, aldığı cevapsa boğa boynuzu özü olmuş. Adam, elinin altındaki bütün uşakları ilçe ve eyalete ait tarım çiftçiklerine gönderip oralardaki çiftçileri bütün hadım edilmemiş ve henüz çiftleştirilmemiş boğalarını gizli bir yere sürmeye zorlamış, boğaların boynuzları kesilip içindeki özler çekilmiş, boynuzlar un ufak edilip üst düzey bir yetkili olan patronlarına gönderilmiş, sonuçta adamın saçları kuzgun karasına dönüşmüş, kırıxıklıkları kaybolmuş, erkeklik organı çarpık namlulu bir makineli tüfek gibi şahlanıp binlerce kadını hasır dürer gibi biçivermiş" (Mo, 2015: 272).

8. "Ufaklık, dedi Diao Xiaosan sıkılı dişleri arasından, seninle işimiz bitmedi henüz. Yimen Dağı domuzları nasıl olurmuş öğreteceğim bir gün sana. Kaplanların mısır keki yiyerek hayatta kalmadıklarını ve Toprak Tanrısı'nın kuşunun taştan yapıldığını göstereceğim sana. Toprak Tanrısı'nın kuşunun taştan olup olmadığı sorusuna Mo Yan denilen ufaklığın yazdığı Yeni Taşın Hatıratı adlı romanda cevap bulabilirsiniz, çocuğu olmayan bir taş ustasını anlatır ufaklık bu kitapta, taş ustası hayır işlemek için sert göztaşından bir toprak tanrısı heykeli oyup köyün girişindeki Toprak Tanrısı Tapınağı'na koyar. İşte göztaşından oyulmuş bu Toprak Tanrısı'nın kuşu da cinsel organı oluyor, o da taştan oyulmuş. Ertesi yıl taş ustasının karısı kepçe kulaklı, şişman bir oğlan doğurur. Köydeki herkes taş ustasının yaptığı iyiliğin karşılığını aldığını söyler. Çocuk büyüdükten sonra sert mizaçlı bir haydut olur, babasını dövüp anasına küfreder, bildiğiniz hayvanlar gibi yaşamaya başlar. Taş ustası ne zaman oğlunun sopayla kırdığı bacağını sürükleyerek dışarıya çıksa onu gören köylüler adamın haline çok üzülür" (Mo, 2015: 398).

9. "Ablası sık sık onu işaret edip şöyle sorardı annesine: Ana, onu sen mi doğurdun hakikaten? Babamın dut korusunun arkasında gübre toplarken bulduğu terk edilmiş bir bebek olmasın sakın? Mo Yan'ın ağabey ve ablaları, Jinlong, Baofeng, Huangzhu ve

Hezuogibi boylu boslu, eli yüzü düzgün gençlerdi. Annesi uzun uzun içini çekip şöyle cevaplardı ablasını: Onun doğduğu gece baban rüyasında elinde kocaman bir yazı fırçası olan küçük bir şeytanın bizim salona girdiğini görmüş, nereden geldiğini sorunca da cehennem mahkemesinden geldiği cevabını almış, Cehennemin Efendisi Yama'nın kişisel sekreteriymiş. Baban daha şaşkınlığını üzerinden atamadan yan, odadan gelen bir bebek ağlaması duymuş, hemen ardından da ebe gelip şöyle demiş: Müjdeler olsun beyim, değerli eşiniz size bir vâris doğurdu. Bu hikâyeyi oğluna köyde saygınlık kazandırmak için Mo Yan'ın annesinin uydurduğunu sanıyorum, ne de olsa benzer hikâyeler Çin'in her yerinde çok yaygındı bir zamanlar. Eğer şimdi Ximen köyüne gidecek olursanız -Ximen köyü Zümrüdüanka Ekonomik Kalkınma Bölgesi oldu çıktı artık, o eski tarım arazilerine ne Çin ne de Batı mimarisine benzeyen koca koca binalar diktiler-- Mo Yan'ın Cehennemin Efendisi Yama'nın kişisel sekreterinin reenkarnasyonu olduğuya konuşulur hâlâ" (Mo, 2015: 401).

10. "Mo Yan, gözlerini kısıp bağırdı kalabalığın içinden: Amerikalılar aya çıktı, siz hâlâ bir domuzun ağaca çıkmasına şaşıırıyorsunuz! Ama onun dedikleri kadınların şaşkın çığlıkları içinde boğulunca kimse tarafından duyulmadı. Sonra da şöyle dedi: Latin Amerika'nın yağmur ormanlarında yuvasını ağaçların çatallarına yapan yabani bir domuz türü var, memeli hayvanlar olmalarına rağmen kuş gibi tüyleri olur, yumurtadan çıkıyorlar, yavru domuz yedi gün sonra yumurtayı kırıyor! Ama dedikleri bir kez daha kadınların şaşkın çığlıkları içinde boğulunca yine kimse duymadı onu" (Mo, 2015: 409-410).

11. "Ama Tanrı imdadıma yetişti hemen, o makine odasının arkasında bir çocuğu kurtarıırken ölen kahraman bir köpeğin mezarı vardı, kara erkek bir köpekti bu, Yunliang Nehri'nin azgın sularına atlayıp boğulmakta olan küçük bir kız çocuğunun

hayatını kurtarmıştı ama bunu yaparken öyle çok güç harcamıştı ki sonunda kendi boğuldu. İşte o kara köpeğin mezarının başında dikilip duvardaki genişçe delikten -bu oda öyle apar topar yapılmıştı ki henüz pencere takılmamıştı- içeride olan biteni izlemeye koyuldum" (Mo, 2015: 419).

12. "Üretim Tugay'ında gönüllü olarak çalıştığım yıllar boyunca her gece Referans Haberleri'ni okumuştum, bir gün Sovyetler Birliği'nden Sergei Bubka adında bir atletin sıırıyla yüksek atlamada 6.15 metreyi geçerek salon dünya rekorunu kırdığını okumuştum, sık sık Tarım Lisesi'nin oyun alanına gidip gözlem de yapardım, bir keresinde Feng Jinzhong adında bir beden öğretmenin Pang Kangmei adında yüksek potansiyeli olan bir kız öğrenciye yaptığı gösteriye tanık olmuştum kendi gözlerimle, alıştırma yaparken dizinden yaralandığı için Eyalet Beden Eğitimi ve Çalışma Tugayı'nın onu bizim liseye beden öğretmeni olarak gönderdiğini duymuştum Bölge Tedarik ve Pazarlama Kooperatifi'nin eski müdürü ve şimdi de Beşinci Pamuk İşleme Tesisi'nin müdürü ve parti sekreteri olan Pang Hu'yla eskiden Bölge Tedarik ve Pazarlama Kooperatifi'nin satış bölümünde tarım aletleri satan ve şimdi de Beşinci Pamuk İşleme Tesisi kantininin muhasebeciliğini yapan Wang Leyun'un uzun bacaklı bir turnayı andıran kızları Pang Kangmei'nin kendi ağzından" (Mo, 2015: 488-489).

13. "O yıllarda kamu güvenliği gerçekten de çok kötü durumdaydı, ilçede güneyden gelen, çocuk tokatlayan yaşlı karılar denen, çocuk satıcısı altı tane kadın vardı: Çiçek, elmaşekeri ya da rengârenk horoz tüylerinden yapılmış jianzi¹⁵⁹ topları satarmış gibi yapıp üzerlerine sakladıkları uyuşturucu bir ilaçla ilçede dolaşırlarken güzel bir çocuk gördüler mi hemen gidip çocuğa tokadı bastıkları gibi aptala çevirirler, çocuk da kuzu

¹⁵⁹ Vücudun el ve kol haricindeki kısımları kullanılarak badminton topuna benzer bir toppla oynanan oyun.

kuzu onları takip ederdi. Sanayi ve Ticaret Bankası' nın Müdürü Hu Lanqing'in oğlu haydutlar tarafından kaçırılmış, iki milyon yuan da fidye istenmişti, polise gitmeyi göze alamayan baba, bir milyon sekiz yüz bin yuana anlaşıp oğlunu kurtarmıştı" (Mo, 2015: 701).

14. "Trafik ışıklarında durup yeşilin yanmasını bekledik ama yüreğimiz ağzımızda geçtik karşıya. Çünkü siyah deri ceketler giymiş olan o motosikletliler için sadece bir işaretten ibaretti kırmızı ışık, lüks araba kullananlar da hiç takmıyordu trafik kurallarını, bir de son günlerde amaçları köpeklere çarpmak olan Honda Hızlı Şeytan Çetesi diye bir grup genç türemişti sokaklarda, köpeklere çarptıktan sonra ölmekten filan korkmadan geri geri gelip bağırsakları sokağa dökülene kadar üzerinden geçiyorlardı o hayvanların, sonra rüzgâr gibi bir ıslık çıkararak bir sonrakinin üzerine sürüyorlardı o Honda motosikletlerini. Köpeklerden niye bu kadar çok nefret ettiklerini uzun uzun düşünmeme rağmen bir türlü çözemedim" (Mo, 2015: 748).

3.2.5 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Deyim ve Atasözü Kullanımı

1. "Eski bir deyiş vardır, şöyle der: On yıllık talihi olan bir adamın yanına ne bir tanrı ne de bir hayalet yanaşabilir" (Mo, 2015: 36).

2. "...ne derler bilirsin, yengeç nehri geçerken kendini akıntıya bırakır, ya da, bilge bir adam kaderine boğun eğip çağının gereklerine uygun davranır, dik başlılık etme, yolu tıkayan taş olma, kendini sert bir kahraman sanma sakın" (Mo, 2015: 52).

3. "Jin Bian sanki göğsünde bambudan bir zırh varmışçasına bir özgüvenle, hem de sürüsüne bereket ama hepsi at nalı. Ama onları fırına atıp iyice dövdük mü eşek nalı da

yaparız, dedi. Bir pipo içimi kadar bir sürede dört at nalını eşek nalına dönüştürdüler" (Mo, 2015: 68).

4. "İnsan bir kere söz verdi mi bir atlı birliği bile onu sözünden geri döndüremez; eşekler için de altın değerindedir söz, bir kere söz verdin mi diğeriyle buluşmadan ayrılamazsın buluşma yerinden" (Mo, 2015: 91).

5."-Ai ai.- Tamam, o zaman öyle olsun, bu işi oldu olacak sonuna kadar götürelim, tıpkı bir misafiri evine kadar geçirmek gibi" (Mo, 2015: 127).

6. "Evet, yeni yılınız kutlu olsun, kutlu olsun! Avluya üşüşen kalabalık, birbirlerinin yeni yılını kutluyordu, öyle eski moda şeyler söylemiyorlardı artık birbirlerine, ağızlarından tam da yeni bir dönemin büyük değişimlerine cuk diye oturan yepyeni sözcükler dökülüyordu, şimdi size yakalayabildiğim bir örneğini sunacağım" (Mo, 2015: 129-130).

7. "O inek var ya, kızışmış bir kaplumbağa'dır. Kızışmış kaplumbağa aslında yaz aylarında çalışmaktan yorulunca ağzından beyaz salyalar akıtan ve nefes nefese kalan sığırlara verilen bir isimmiş" (Mo, 2015: 177).

8. "Jinlong ağabeyim ateşli bir konuşmayla sosyalizm yolunda kararlı bir şekilde ilerleyeceğini belirtti. Ağabeyim genelde pek konuşkan bir tip değildir; ama öyle bir konuştu ki gören Boshan'ın bütün seramiklerinin takım takım üst üste dizildiğini sanabilirdi (Mo, 2015: 191).

9. "Gözlerinin kör olmasından ölesiye korkuyordum ama atasözünde dedikleri gibi olmuştu: Bir köpeği dövsen de topal olmaz, bir boğaya vursan da kör olmaz. Gözlerine hiçbir şey olmamıştı" (Mo, 2015: 213).

10. "Ah Baofeng, içinden geçenleri anan avucunun içi gibi biliyor ama böyle bir şey nasıl mümkün olabilir ki? Eyalet başkentinde doğmuş, üniversite mezunu, yakışıklı ve geleceği parlak bir delikanlı nasıl olur da sana bakar? Ananın sözünü dinleyip çıkar bu fikri aklından, gönlünü biraz alçaktan uçur, Ma öğretmen komünde öğretmenlik yapıyor, ekmeğini devlet veriyor, çirkin de sayılmaz, okumuş eğitilmiş biri, mızıkça da çalışıyor, hem de attığını vuran keskin bir nişancı, yüz kişi arasından böylesi zor bulunur, gözü de sende olduğuna göre hâlâ niye tereddüt ediyorsun" (Mo, 2015: 232-233).

11. "Annemin söyledikleri çok mantıklıydı, bana göre Ma Liangcai'yle ablam tencere yuvarlanmış kapağını bulmuş bir çiftti" (Mo, 2015: 233).

12. "Ama yarı ablamın inatçı bir mizacı vardı işte, muhtemelen babasından miras aldığı bir şeydi bu, annem isterse dudakları çatlayana kadar konuşsun vereceği cevap hep aynı olurdu" (Mo, 2015: 233).

13. "Doğru bir kişi gölgesinin çarpık olmasından korkmaz, kuru bok duvara yapışmaz, diye bir atasözü olmasına rağmen başınıza böyle bir şey geldiğinde kendinizi aklamamız öyle kolayca yapabileceğiniz bir şey değildi" (Mo, 2015: 288).

14. "Qiuxiang ahırda bana sarılırken memeleri yüzüme sürtünce kuşum sertleşmişti işte, artık kirlenmiştik, aramızda belirsiz bir ilişki doğmuştu, bu şartlarda kızını asla vermezdi bana, acı çekiyordum, kaygılıydım ve kendimi suçlu hissediyordum bu yüzden, sığırları otlatırken karşılaştığım o yaşlı haydut Hu Bin bana cinsellik hakkında bir sürü yanlış bilgi vermişti, şöyle şeyler söylerdi: On damla ter bir damla kana, on damla kan da bir damla meniye eşdeğerdir. İlk boşalmadan sonra erkek çocukları büyümmez artık" (Mo, 2015: 292).

15. "Ne derler bilir misin, insanı insan yapan giysisi, atı at yapan eyeridir" (Mo, 2015: 293).
16. "Ne derler bilirsiniz, ölü bir ata canlıymışçasına bakmak gerek" (Mo, 2015: 294).
17. "Şimdi bunu itiraf etmeliyim, benim Huang Huzhu'ya olan fantezilerim kuğu etinin tadına bakmak isteyen bir karakurbağasının hayallerinin ötesine geçemedi" (Mo, 2015: 297-298).
18. "O yıl on altı yaşındaydım, gökleri delip yerleri oyabilecek, rüzgâra göğüs gerip nehirlerin akışını değiştirebilecek yaşıyordum yani ama hayır, aklımı başka şeylerin kurcalamasına zorlamıştım kendimi: Kendinden nefret etme, utanç, kaygı, kıskançlık, arzu ve hayaller tüm bunlar gelip kalbimin orta yerinde toplanmıştı işte. Bir keresinde büyük bir cesaret örneği gösterip derimi kalınlaştırarak yeminli düşmanım olan Ximen Jinlong'a karşı davamı savunduktan sonra devrimin akışına katılmak için o asil başımı eğmiştim önlerinde. Ama ağabeyim reddetmişti beni. Şimdi de günahın çağrısına uyup o asil başımı bir kez daha eğecektim" (Mo, 2015: 307).
19. "Eğer inat etmeye devam ederse sonu kötü olur, at arabasını durdurmaya çalışan bir peygamberdevesinin intiharından başka bir şey değil bu! Ağabeyimin bu uzun monoloğu içime bir korku salmıştı, zamanın popüler deyişlerinden biriyle söyleyecek olursam ağabeyimin dedikleri ruhuma çok derinden işlemişti işte" (Mo, 2015: 309).
20. "Güvendiğin dağlara kar yağdı be ufaklık, birkaç güne kalmaz sen de taş toslarsın artık" (Mo, 2015: 323).
21. "...ikisi birlikte bulutları delip kayaları parçalayabilecek kadar güzel bir parça çalışıyorlardı" (Mo, 2015: 428).

22. "Bir domuz olarak yeniden dünyaya geldiğimden beri, yiğidi öldür ama hakkını ver, Jinlong çok iyi davranıyordu" (Mo, 2015: 429).

23. "Eşeklerimizi sürüp hesabımıza bakacağız, hadi bakalım. Nehir otuz yıl doğuya akarsa, otuz yıl da batıya akar! Güneş ışınları dönüyor, her zaman senin yuvana vurmayacaklar, dedi. Bunları söyledikten sonra o iğrenç yüzü duvardan çekiliverdi" (Mo, 2015: 442).

24. "Huzhu onun askerî tuniğini tamir ettiğinde filizlenmişti bu ilişki, ta en başından beri karıkoca gibi davranıyorlardı birbirlerine, Huzhu ona doğru hamlelerini sıklaştırdığında ister istemez bulut ve yağmurların arasına karışıp oynaşmışlardı" (Mo, 2015: 448).

25. Bunun şimdi aşırı abartılı bir söylem olduğunu biliyorum elbette. O zamanlar o kadar da abartılı bir laf sayılmazdı ama. Lan Jiefang, insanlar o zaman senin hakkında konuşurlarken lafı gediğine oturtan abartılı laflar etmemişler miydi sanki, ne Taishan Dağı'nın zirvesine yük binse de beli bükülmez'i kaldı, ne başının kesilmesi rüzgârın şapkanı uçurmasıdır'ı ne de vücudunun tüm kemikleri un ufak olsa da mutlu ol'u, öyle değil mi? Hele Mo Yan denilen o ufaklık bu işin piri olup çıkmıştı. Sonra sözde yazar olduktan sonra bu dile karşı düşünceler bile geliştirdi. Şöyle demişti bir keresinde" (Mo, 2015: 462).

26. "Ama aradaki mesafeyi hesaplamayı unutmuşum, kiremit parçası Mo Yan'ın kafasına ineceğine Yingchun'un alnına isabet etti... Şimdi size burada iki atasözünden bahsetmeliyim: Yağmur tam da çatıda delik açıldığında yağar, ve gelincik sadece hasta ördeği kapar!" Kiremit parçası Yingchun'un alnına çarptığında çıkan o tek ses kalbimi dondurdu anında ve uyuklayan anılarımı canlandırdı. Ah Yingchun, cariyem benim! Bu akşam dünyanın en talihsiz insanı sen olacaktıydın meğer. İki oğlundan biri delirdi,

diğeri de öldü; kızının yüzü yaralandı, bir de üzerine az kalsın öldürecektim seni" (Mo, 2015: 469).

27. "Rüzgârı duyar duymaz yağmurun yağacağını bilen veledin biriydi işte" (Mo, 2015: 477).

29. "Mo Yan'ın romanına göre Ximen köyü Üretim Tugayı'nın liderleri üzgünce başlarını eğmiş, çaresiz bir halde ne yapacaklarını düşündükleri zaman Mo Yan, göğsünde sanki bambudan bir zırh varmışçasına bir özgüvenle toplantı salonuna girmiş. Onun yazdıklarının hepsine güvenmemek gerek; ama romanlarında yazdıklarının çoğu abartılı ve asılsız şeyler, rüzgârın peşine düşüp gölgeleri yakalamak istiyor sonuçta ve yazdıkları sadece referans olarak kullanılabilir" (Mo, 2015: 480).

30. "Sonra şaka yollu şöyle dedim, ama sizin taburun değerli iki komutanı çoktan kafayı yedi. Bunun sizi çok kötü bir duruma soktuğunu biliyorum, işte bu yüzden hepiniz kuyunun içine düşmüş maymun sürüsü gibi başınızı kaşıyıp duruyorsunuz" (Mo, 2015: 481).¹⁶⁰

3.2.6 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Lehçe Kullanımı

Edebi eserlerde lehçenin kullanımı karakterlerin daha canlı ve belirgin görünmesini sağlar, yöresel kültürel özellikleri etkili biçimde öne çıkarır, kişilerin daha canlı betimlenmesine ve eserin gerçekliğinin artmasına yardımcı olur. Lehçe, bir bakıma edebi eserlerin baharatı gibidir. Standart Mandarin ile karşılaştırıldığında her bölgenin

¹⁶⁰ Diğer örnekler şu sayfalardadır: 47, 48, 49, 199, 380, 482, 493, 501, 502, 504, 537, 555, 562, 575, 589, 594, 639, 653, 654, 662, 686, 708, 709, 711, 718, 720, 748, 766, 777, 792, 801, 894, 899.

lehçesi ses, dilbilgisi ve kelime hazinesi bakımından kendine özgü bir yapıya sahiptir, bu yapı o bölge insanının özgün yaşam tarzını ve düşünme biçimini yansıtır. Dolayısıyla eserlerde lehçenin kullanımı, yerel halkın kültürel yaşam tarzını daha iyi ortaya koyabilir, aynı zamanda yöre kültürünün tanınırlığını artırabilir (Han, 2017: 18). “Bir yazarın kullandığı dil, onun kendisine ait olmalı, onu başkalarından ayıran bir dil olmalıdır” (Mo, 2020d: 27) diyen Mo Yan’ın çocuklukta yaşadığı köy hayatı ve deneyimleri, onun kırsala karşı daima karmaşık bir duygu beslemesine yol açmış, böylece eserleri aracılığıyla okura yerel özellikleri olan gerçek bir kırsal hayat tablosu çizmiştir. Gaomi lehçesinin kullanımı ise tam da bu özgün bölgesel atmosferi yaratmada vazgeçilmez bir rol oynamış ve onun başarısına katkıda bulunmuştur. Mo Yan, Gaomi lehçesiyle yazmayı özellikle önemser. Tıpkı halk hikâyecilerinin izleyicisine tanıdık gelen deyimlerle konuşması gibi, Mo Yan da sözlü geleneğe dayalı bir yazı dili inşa eder. Mo Yan, lehçe kullanımına verdiği önemi şöyle vurgular: "Halk dili muazzam bir edebi değere sahiptir. Kırsal kesimde yaşadığım günlerde birçok ifadenin son derece edebi olduğunu fark etmemiştim. Örneğin, Shandong halkı bir kadını tarif ederken çok güzel demez, qi jun (奇俊) derler yani garip bir şekilde güzel. Birinin çok hızlı koştuğunu tarif ederken çok hızlı koşuyor demezler, rüzgâr gibi koşuyor derler. Gecenin çok karanlık olduğunu söylerken çok karanlık demezler, garip bir şekilde karanlık derler. Bu tür bir dili bir romanda kullanmak, Çin dilinin kurallarını ihlal etmeden, sadece çok karanlık veya çok güzel demekten daha edebidir. Bu tür bir yazı, belirgin bir yerel lezzete sahiptir ve ülkenin her yerinden okuyucular tarafından mükemmel bir şekilde anlaşılabilir, işte bu iyi bir edebi dildir" (Mo, 2020d: 51).

1. "Bir parmağımı uzatıp Hong Taiyue'nin en azından beş kış ve altı yazdır (五冬六夏 tüm yıl anlamında kullanılmıştır) üzerinden çıkarmadığı ve bu kadar zamandır suya sabuna temas etmemiş olan askerî tuniğinin şişkin cebini işaret ettim" (Mo, 2015: 481).
2. "Onun mırıldanmasından (从她的絮叨中 tekrar tekrar aynı şeyi söylemek anlamında kullanılmıştır) domuz yavruları içinde on altı numara olduğumu öğrendim, dışı domuzun karnından en son ben çıkmıştım yani, olağanüstü deneyimlerim, Yin ve Yang üzerine müthiş görüşlerim ve insan ve hayvan dünyası üzerine engin bilgilerim olmasına rağmen insanların gözünde sadece bir domuzdum sonuçta" (Mo, 2015: 355).
3. "Çünkü onunla Huang Tong'un karısı Wu Qiuxiang'ın nehir kenarındaki söğüt ağaçlarının arasında ne yaptığını görmüştüm, Wu Qiuxiang yakalanmanın utancıyla belini büküp ardına bile bakmadan kaçmış, çamaşır sepeti ve çamaşır tokmağını (棒槌) bile almamıştı giderken, ekose bir giysi nehrin sularına kapılıp aşağıya doğru süzölmüştü" (Mo, 2015: 287-288). "Ama o akşam birden derin uykularından uyanıp bir sıcaklık yaymaya başladılar; iyice genişlediler, karnımın altındaki o tahta tokmak (棒槌) eşeğin cinsel organı anlamında kullanılmıştır) demir gibi sertleşti aniden, ara sıra serinlemek için dışarıya çıkıyordu" (Mo, 2015: 133).
4. "Başımı kaldırıp bir süre aya baktım, vaktin (时辰: 时候 zaman anlamında kullanılmıştır) geldiğinden emindim artık" (Mo, 2015: 729).
5. "Chunmiao'nun yeni yıl arifesinde (转过年来) hamile olduğunu öğrenmesi ellilerinde bir adam olan Jiefang'ı çok mutlu etti, seksenine yaklaşmakta olan Pang Hu'nunsa gözleri doldu bu güzel haberi duyunca" (Mo, 2015: 891).

6. "Terk edilmiş jeneratör odasının çatısında bitmiş olan balkabaklarından (番瓜: 南瓜 anlamında kullanılmıştır) bir tane koparıp yemesi için önüne koydum" (Mo, 2015: 528).
7. "Ah o zavallı altın buğday sapları (麦秸草: 麦秆 anlamında kullanılmıştır)" (Mo, 2015: 391).
8. "Köyün bazı kıskanç gençlerinin ona Anıran Eşek (叫驴: 公驴 erkek eşek anlamında kullanılmıştır) diye isim taktığını duymuştum, onunla birlikte şarkı söyleyen ağabeyime de Küçük Anıran Eşek ismi layık görülmüştü" (Mo, 2015: 220).
9. "Onun ardından gelen diğer gençler de dolapları altüst edip Kültür Devrimi'nden kalma bayrakları çıkardı, yeri göğü inleyen zil ve davul sesleriyle bayrakların dalgalandığı bir şamata alayı yola koyuldu böylece, önce sokağın doğusundan batısına, sonra da batısından doğusuna doğru koşturdular, akasya ağaçlarına tünemiş olan kargalar (老鸱 laogua: 乌鸦 anlamında kullanılmıştır) onların gürültüsünden ürküp çığlıklar ata ata kaçıştı" (Mo, 2015: 388).
10. "Okul duvarının dışında büyük bir karaçam ormanı vardı, ormandaki baykuşlar (夜猫子: 猫头鹰 anlamında kullanılmıştır)insanı ürperten tiz sesler çıkarırdı" (Mo, 2015: 256).
11. "Oğlun da koşarak patikanın (甬路) ortasına geldi, patikanın etrafında daireler çizmeye başladı, o küçük yüzü iyice gerilmişti, ne yapacağını bilemeyen küçük bir çocuktu işte, sonra kemerin altına koşup kapıyı kapattı" (Mo, 2015: 809).
12. "Ablamı gördün mü, diyerek yük arabası çeken birinin omzuna dokununca adamın yük arabası devrildi, sepetin (篓子 louzi, bambudan örülmüş, sapsızve silindirik sepet

anlamında kullanılmıştır) içinden dökülen parlak taşlar takırdarak birbiri ardına yolda yuvarlanmaya başladı" (Mo, 2015: 252).

13. "Tünelin iki yanındaki duvarların üzerinde her birkaç metrede bir, duvardan fırlamış gibi duran mercan şeklinde tuhaf fener askıları vardı, askılardan düz tabakları andıran soya yağı fenerleri (豆油灯) sarkıyordu, soya yağının kâh keskinleşen kâh hafifleyen kokusu bazen aklımı açıyor, bazen de bulanıklaştırıyordu" (Mo, 2015: 22).

14. "Her bir bacağını bir milis tutup sırtüstü çevirdiler onu, boynuna bir sopa (杠子 çığındirik, taşama sopası anlamında kullanılmıştır) yerleştirildi, iki milis sopanın uçlarından kuvvetlice bastırıyordu. Başka bir milis kaz yumurtası büyüklüğünde bir taş alıp ağzına yerleştirdi, Diao Xiaosan ne yutabiliyor ne de tükürebiliyordu taşı" (Mo, 2015: 526).

15. "Erkeklerin piposundan (旱烟 hanyan: 烟斗 Çin piposu anlamında kullanılmıştır) çıkan dumanlar neredeyse evin duvarlarındaki kertenkeleleri boğacaktı; kadınların kışları kang'ımızın üzerindeki hasır kaplamayı aşındırdı, öğrencilerse üzerimizdeki giysileri parçaladı bizi kovalarken" (Mo, 2015: 181).

16. "Ablam kepçeyi (水瓢 shuipiao: su kabağından yapılmış kepçe anlamında kullanılmıştır) alıp babamın yüzüne nişan aldı. Baba, dedi, gözlerini kapa! Aslına bakacak olursak babamın gözleri olayın başından beri ne kadar açmaya çalışırsa çalışsın kapalıydı hep" (Mo, 2015: 259).

17. "Yaptıklarımın anne ve babamı nasıl da acı ve çaresizlik içine ittiğini gördüm, salonun ortasındaki o meşhur sekiz kişilik kare masanın (八仙桌) arkasında oturan Pang Hu ve Wang Leyun çiftini gördüm" (Mo, 2015: 786).

18. "Matarasındaki içki bittiğinde ay çoktan göğün batısına inmiş oluyordu, körkütük sarhoş olan Hong Taiyue'ye bir sağa bir sola sallanarak düştü düşecek bir halde ya eve uyumaya gidiyor ya yolda önüne çıkan bir saman yığınının kenarına iliyor ya da terk edilmiş bir değirmen taşının (碾盘 nianpan) üzerine kıvrılıp güneş doğana kadar orada uyuyordu" (Mo, 2015: 596).

19. "Piposunu çıkarıp tütün doldurdu, pipoyu ağzına götürdükten sonra çakmaktaşıyla (火镰 huolian) ateş yakıp bir darı sapını tutuşturdu, ateşi üfleyerek canlandırdıktan sonra piposunu yaktı, derin derin içine çekti sonra, ardından burun deliklerinden iki beyaz duman bulutu saldı havaya" (Mo, 2015: 312).

20. "Yüzünden Ayçiçeği marka yüz kreminin (雪花膏) kokusu yükseliyordu" (Mo, 2015: 319-320).

21. "Kalabalık bunun hemen ardından fikirlerini beyan etmeye başladı, kimi, domuzu tüfekle vuralım, diyordu kimi, mızrakla (扎枪 zhaqiang saplanan silah: 红缨枪 anlamında kullanılmıştır) haklayalım kimi de, yakıp yıkma meraklısıydı" (Mo, 2015: 381).

22. "Kadın sen bizi ne sanıyorsun? Halkın eşeğine el koyan, Japonlara yardım eden o kukla Çinlilerden (黄皮子 sarı derili: Japonlara yardım eden sarı üniformalı Çinliler) mi" (Mo, 2015: 143).

23. "Senin baban teyzemle birlikte kaçtığında ninem (姥姥: 外祖母 anneanne anlamında kullanılmıştır) ölüyordu az kalsın, dedem (姥爷: 外祖父 anlamında kullanılmıştır) hastalanıp yataklara düştü, baban hakkında niye konuşmayacakmışım bakayım" dedi Pang Fenghuang" (Mo, 2015: 845).

24. "Üzerinde iyice yıpranmış eski bir üniforma olan, saçları ortadan ikiye ayrılmış (分头), memur görünümlü bir adam dişlerini göstererek ve sahibimle beni baştan aşağıya bir güzel süzerek yanımıza geldi" (Mo, 2015: 159).

25. "Koca bir ısırık daha aldı, yanakları (腮帮子 saibangzi: 腮 anlamında kullanılmıştır) öyle şişmişti ki turpu çiğneyemiyordu bile" (Mo, 2015: 245).

26. "Seni dövmekten yorulunca uyuşmuş kollarını (手脖子: 手腕子 anlamında kullanılmıştır) ovuşturarak nasıl olduğuna bakmaya geldiler" (Mo, 2015: 335).

27. "Eğer komüne katılırsanız, hemen gideriz buradan, eğer katılmazsanız kığımız (腓: 屁股 anlamında kullanılmıştır) kang'mızda kök salar, vücutlarımız filizlenir, yaprak büyütüp çiçek açarız, en sonunda da öyle büyürüz ki evinizin çatısını başınıza yıkarız" (Mo, 2015: 182).

28. "Oğlum hemen hemen bütün tezgâhların önünde duruyordu, köpeğiye ya onu giysilerinden çekiştirerek ya da dizlerini (腿弯子: 膝盖后侧 dizin arkası anlamında kullanılmıştır) dürterek yola devam etmesini sağlıyordu" (Mo, 2015: 739).

29. "Su seviyesi karnıma kadar geldiğinden yavaş hareket ediyordum. Ama yine de bana mısın demedim, cipe binmeye çalışan diğer adamın üzerine atladım hemen, yağmurluğu kıcını örttüğünden baldırını (腿肚子: 小腿的后面 anlamında kullanılmıştır) ısırıverdim ancak" (Mo, 2015: 805).

30. "Mo Yan, Hong Taiyue'nin ağzında uçuk (燎泡 liaopao: 水疱 anlamında kullanılmıştır) çıktığını ve gözlerinin kan çanağına döndüğünü yazar romanında" (Mo, 2015: 479-480).¹⁶¹

3.2.7 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Hikâye Anlatıcısı Üslubu

Bu bölümde *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'ndaki anlatıcının hem romanın okuyucusu ile hem de romandaki dinleyici Lan Jiefang ile doğrudan iletişim kurmasının örnekleri verilecektir.

¹⁶¹ Diğer örnekler şu sayfalardadır: 25 (uydurduğu saçmalıklar 胡诌), 33 (saplı davullar 货郎鼓), 36 (donmuş bir et parçası 肉冻, alamet 主着), 75 (açık hava sahnesi 戏台子), 120 (içki 烧酒), 158 (konuşmadı bile 没吱声), 160 (mum sönecek ve kendini ölmüş bulacaksın 吹灯拔蜡), 235 (destek olsak 担待), 260 (konuşacak 搭腔), 304 (bütün niyetlerini sözcüklerle ifade etmek 明说), 343 (kandırmıştı 要弄), 405 (berber makasıyla 推子), 438 (yemek saatlerinde 开饭), 469 (geveze 贫嘴), 634 (çok istekliydi 巴不得), 763 (abuk subuk da olsa anlatmak 絮叨), 808 (ne de karın sesini çıkardı 不做声), 839 (seni okula göndereyim 伺候你上学), 847 (saçma sapan konuşmasana 耍嘴皮子), 851 (başsağlığı dilemeye 吊孝, fazladan para 外快), 863 (söğütten yapılmış yas sopalarıyla 哀杖), 856 (yardım çağırıp 招呼),

3.2.7.1 Anlatıcının Okuyucuyla Doğrudan İletişim Kurmasının Örnekleri

1. "O gün erken kalkıp gübre toplamaya çıkmıştım, muhtemelen bana inanmıyorsunuzdur, her ne kadar Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın en zenginlerinden biriysen de çalışma alışkanlığımı her zaman korumuşumdur" (Mo, 2015: 30).
2. "Lan Jiefang'ın kim olduğunu biliyor musun? Bunu bana soran, bu hikâyenin anlatıcılarından Koca Kafalı Lan Qiansui, daha yaşı küçük ama kurnaz ve acımasız bir çocuk, boyu daha bir metreyi bile bulmadı ama pabuç gibi bir dili var, gürül gürül akan bir nehir gibi çağıldayarak soruverdi birden işte" (Mo, 2015: 42-43).
3. "Lan Jiefang'ın sırasını savuşturduktan sonra biraz da Huang ailesinin iki kızından bahsedelim: Huang Huzhu ve Huang Hezuo" (Mo, 2015: 122).
4. "Çocukların hikâyesi daha başlamadı, onların aralarındaki dramın sahne alması için daha bir on yıl, belki de daha fazla zaman var, şimdilik onların yardımcı oyunculuklarıyla yetineceğiz" (Mo, 2015: 122).
5. "Birazdan çok önemli bir karakter sahne alacak. Soyadı Pang, adıysa Hu, Pang Hu, "Koca Kaplan" demek, yüzü olgunlaşmış bir hünnaba benziyor, gözleriye en parlağından birer yıldız. Başında pamuklu bir askerî kep, üzerindeyse kaba dikişli, pamuklu, kapitone bir ceket var, göğsüne iki madalya ilıştırmış, gömlek cebinde bir dolmakalem taşır, bileğineyse gümüş gibi parlayan bir kol saati takar. Koltuk değnekleriyle yürüyor, sağ bacağı sağlam, sol bacağıysa sadece dizine kadar. Sarı bir pantolon giyiyor, sol bacağındakine dizinden düğüm atılmış. Sadece bir ayağı olmasına rağmen yepyeni süet bir ayakkabı giyiyor. Avludan içeriye adım atar atmaz, çocuklar eşek ve ben de dâhil olmak üzere hepimiz ona hayranlıkla bakakaldık, o yıllarda böyle

bir adamı sadece Çin'in Kore Savaşı'na gönderdiği Gönüllüler Ordusu'nun kahramanları arasında bulabilirdiniz" (Mo, 2015: 123).

6. "Onun batıl inançları olduğunu biliyordum, hamile bir kadının suyunun ceketini kirletmesinin sadece kir değil uğursuzluk da getireceğine inanıyordu. Kadına rastladığımız yere gelince kaşlarını çattı, yüzünü karartıp, Karakağan şu işe bak sen, yepyeni bir ceketti bu, haline bak, eve dönünce karıma ne diyeceğim ben şimdi, dedi. – Ai ai, diye anırdım mutlu bir şekilde, sahibimin başına gelen bu talihsizlik beni biraz da olsa neşelendirmişti. Seni eşek, bir de gülüyorsun! Sonra ipi çözüp üç parmağını kullanarak sırtındaki ceketı aldı. Ceketin üzerinde – ay aksi, ne olduğunu zaten biliyorsunuz söylememe gerek yok; sahibim başını bir yana çevirip nefesini tuttu, ıslanmış olduğundan iyice ağırlaşmış olan ceketı sanki köpek derisinden yapılmış yıpranmış bir ceket gibi havaya kaldırıp tüm gücüyle fırlatıverdi, ceket garip, büyük bir kuş gibi havalanıp yolun kenarındaki yabancı otların arasına doğru uçu" (Mo, 2015: 126).

7. "Evet, yeni yılınız kutlu olsun, kutlu olsun! Avluya üşüşen kalabalık, birbirlerinin yeni yılını kutluyordu, öyle eski moda şeyler söylemiyorlardı artık birbirlerine, ağızlarından tam da yeni bir dönemin büyük değişimlerine cuk diye oturan yepyeni sözcükler dökülüyordu, şimdi size yakalayabildiğim bir örneğini sunacağım: Müdür Pang, bugün buraya daha gelişmiş bir kooperatifi nasıl kurarsınız diye tartışmak için geldik, komşu köylerdeki küçük ölçekli kooperatifleri birleştirip daha büyük bir kooperatif kurmayı planlıyoruz, bir savaş kahramanı olarak bize fikir verebilir misiniz, dedi Hong Taiyue. Bir hazırlığım yok, dedi Pang Hu, ben buraya yoldaş Lan'a karımın ve çocuğumun hayatlarını kurtardığı için teşekkür etmeye gelmiştim. Hazırlığa gerek yok canım, bir şeyler söyleyin işte, bize kendi başınızdan geçen kahramanlık deneyimlerinizi anlatın yeter, hepimiz duymayı çok isteriz. Hong Taiyue ellerini

çarpınca avluda bir alkış tufanı koptu. Peki, öyle olsun anlatacağım, artık aklıma ne gelirse. Kalabalık Pang Hu'yu kayısı ağacının altına doğru sürdü, birisi bir sandalye koydu arkasına hemen, Pang Hu oturmak istemedi, ayakta dikilirken başladı yüksek sesle anlatmaya: Ximen köyünün yoldaşları, yeni yılınız kutlu olsun" (Mo, 2015: 129-130).

8. "Kara katırlar sinir bozucu anırmalarıyla bana gözdağı vermeye çalıştı. Sizi melez piçler, bu kadar pintilik neyinize sizin, yemek varsa herkes yer, öyle bir başınıza yemek olmaz. Şimdi komünizm çağına girdik, benim olan senindir, senin olan da benim, apaçık ortada, neyin peşindesiniz? Bir boşluk görür görmez sepete doğru atıldım, ağzımı kocaman açarak yemeye gömüldüm. Beni ısırırlarken dizginleri tangırdadı. Sizi piçler, hazır konu ısırmaktan açılmışken ben sizden daha uzmanım bu konuda. Ağzımdakileri yutar yutmaz boyunduruğun arasındaki katırın kulağını ısırdım hemen, ısırdığım gibi koptu kulak" (Mo, 2015:146).

9. "Hikâyenin akışı hayrına o zamanlar Sovyet yapımı bir cipin ne olduğunu bildiğimi varsayalım" (Mo, 2015:148).

10. "Şimdi babamın o zaman o tosuncuğu satın almak için niye o kadar ısrar ettiğini çok iyi anlıyorum ama o zamanlar o tosuncuğun Ximen Nao'nun –eşek olanın– yeniden dünyaya gelmiş hali olduğunu bilmiyordum, o zaman sadece babamın takıntılı bir bağımsız çiftçi olarak çok büyük bir baskı altında olduğunu ve bu yüzden zihinsel ve ruhsal olarak çok kendinde olmadığını düşünmüştüm. Şimdiyse babamla o tosuncuk arasında duygusal bir bağ olduğuna inanıyorum" (Mo, 2015:174).

11. "Ağabeyim ve ablam komüne katılır katılmaz önemli görevlere atanmışlardı yani. Şimdi Baofeng'in ebelik eğitimi alarak önemli bir göreve atanmış olabileceğini ama Jinlong'un çobanlık yapmasının neresinin önemli olduğunu sorabilirsiniz. Çobanlık

elbette ki önemli bir görev sayılamazdı ama Jinlong çobanlık dışında bir de bütün çalışanların günlük işlerini kayıt altına almaktan sorumluydu.... Ağabeyim ve ablam önemli görevlere getirildiği için annemin yüzünde ısılt ısılt bir gülümseme olurdu. Ne zaman beni, boğamı bir başıma yularından çekip otlatmaya giderken görse uzun uzun içini çekerti. Ama ne de olsa sonuçta ben de onun kendi canı kendi kanından olan bir oğluydum işte... Tamam, bu kadar saçmaladığım yeter, biraz da Hu Bin'den bahsedelim. Hu Bin kısa boylu ve şivesinden dolayı bizim oralardan olmadığı hemen anlaşılan bir adamdı, her cümleinin sonundaki kelimeyi abartılı bir şekilde vurgulardı. Aslında bir zamanlar komün postanesinin müdürlüğünü yapıyordu, sonradan bir subayın nişanlısıyla zina yaptığından ötürü bir süre hapis cezasına çarptırılmış, hapisten çıktıktan sonra da Ximen köyü çalışma kampına sürülmüştü. Karısı Bai Lian, bizim köyün tek telefonunun operatörlüğünü yapıyordu" (Mo, 2015: 202-203).

12. "Her neyse artık işimize geri dönelim, sokağa çıktığımı söylemişim ya ama babam ve boğadan hiçbir iz yoktu hâlâ, acaba aya mı uçmuşlardı? Babamı dörtlale bulutların üzerinde koşturan boğanın üzerinde görür gibiydim, boğanın kuyruğu devasa bir kürek gibi bir ileri bir geri salınıp bir tekne gibi gittikçe göğe yükseliyorlardı. Bunun bir hayal olduğunu biliyordum ama, eğer babam boğaya binip aya gitmek isteseydi beni ardında bırakmazdı. Yani eğer onları bulmak istiyorsam ayaklarım yere basmalı ve onları yeryüzünde aramalıyım. Ayakta dikilip pür dikkat kesildim, burun deliklerimi kocaman açarak kokuların peşine düştüm, güçlü koku alma yetim doğal olarak yerlerini buldu hemen, çok uzaklaşmamışlardı, güneydoğudaydılar, köyü çevreleyen yıkılmaya yüz tutmuş o toprak setin yakınındaydılar, tam da ölü bebeklerin olduğu alanda, eskiden köylüler ölen bebekleri oraya atarlarmış, sonradan üzeri toprakla kapatılıp Üretim Tugayı'nın harman yerine çevrilmiş. Harman yeri dümdüz bir yerdı, etrafı yarı insan boyunda toprak bir duvarla çevriliydi, içinde bir sürü taş silindir ve değirmen taşı vardı,

çocuklar orada sürüler halinde kovalamaca oynardı, hepsinin üzerinde kışlarını açıkta bırakan kızıl zıbınlar olurdu. Onların ölü çocukların hayaletleri olduğunu biliyordum, her dolunayda oynamak için dışarı çıkarlardı. Bu hayalet çocuklar gerçekten çok sevimliydi, sıra olup taş silindirlerden değirmen taşlarına, değirmen taşlarından taş silindirlere atlayıp duruyorlardı. Liderleri havaya kalkmış bir atkuyruğu olan bir erkek çocuğuydu, ağzında pırıl pırıl parlayan bir düdük vardı, o düdüğünü ritmik bir şekilde çalarken çocuklar da ritme göre atlıyordu, muhteşem bir uyum içindeydiler, gerçekten de görülmeye değirdi. Onlara bakarken büyülenmişim, neredeyse ben de aralarına katılacaktım. Taş silindir ve değirmen taşlarından atlamaktan yorulduktan sonra duvara tırmanıp çok nizami bir şekilde yan yana oturdular, ayaklarını aşağı sarkıtıp topuklarıyla duvara vurarak şarkı söylemeye başladılar: Büyük Lan Lian, Küçük Lan Lian, Lan Lian’lar nasıl, iyi mi? İyi! Lan Lian’lar iyiymiş, Lan Lian’lar iyiymiş, Lan Lian’ların tahılı yemekle bitmez, onunla bağımsız bir çiftçi olarak çalışmak nasıl, iyi mi? İyi! ...Bu küçük kızıl çocukların şarkısı beni çok duygulandırmıştı, cebimden bir avuç kavrulmuş siyah fasulye çıkarıp onlara verdim yemeleri için. Küçük ellerini uzattılar. Ellerin üzerinde sarı ayva tüyleri vardı. O küçük ellerin her birinin avucuna beş tane fasulye koydum. Parlak gözleri ve beyaz dişleriyle çok güzel görünüyorlardı. Duvarın üzerinden çatır çutur fasulye sesleri yankılanırken mehtabı kavrulmuş fasulyenin o hoş kokusu kapladı. Babamla boğanın harman yerinde talim yaptığını gördüm, bu sırada sayamadığım kadar çok çocuk çıkmaya başladı duvarın üzerine, telaşla cebimi yokladım, ya hepsi birden kavrulmuş fasulye isterse ne yapardım? Babam üzerine sımsıkı oturan bir kıyafet giymişti, omuz başlarında nilüfer yaprağını andıran yeşil kumaş parçaları, başındaysa teneke bir borazanı andıran bir şapka vardı, yüzünün sağ tarafını, sol tarafındaki mavi doğum lekesiyle büyük bir tezat oluşturan kızıl yağlıboyayla boyamıştı. Babam harman yerinin ortasında yüksek sesle bir şeyler söylüyordu, dediklerinin

hiçbirini anlamadım, sövüp sayar gibiydi sanki; ama duvarın üzerinde oturan o küçük kızıl çocuklar onun dediklerini anlamış olacaklar, ellerini çırpıp topuklarıyla duvara vuruyor ve keskin ısıklar çalıyorlardı, içlerinde zıbınlarının içinden küçük birer borazan çıkarıp çalan da oldu, kimisi de duvarın arkasından bir yerlerden küçük davullarla geldi, davulları bacaklarının arasına yerleştirip güm güm çalmaya başladılar. Bu sırada bizim evin boğası da boynuzlarına bağlanmış kırmızı saten kumaşlar ve başına iliştirilmiş kırmızı satenden büyük bir çiçekle bir damat gibi neşeyle harman yerinin dışına doğru koşturuyordu. Vücudu yağ sürülmüş gibi, gözleriyse kristal gibi parlıyordu, yanan fenerleri andıran toynaklarıyla çok zarif ve kayar gibi koşturuyordu. Ne zaman yanlarından geçse duvarın üzerindeki çocuklar davullarını çalıp deli gibi çığlıklar atıyordu. Boğa, harmanın çevresinde bu minvalde defalarca tur atarken çocukların tezahüratları dalga gibi gittikçe kabarıyordu. Belki ondan fazla tur atmıştır. Sonra harman yerinin ortasına dönüp babamın yanına vardı. Babam cebinden bir fasulye keki çıkarıp boğanın ağzına sokuşturdu, ödülüydü bu onun. Babam sonra alnını okşadı onun, kışına vurup, “Mucizeyi izle,” dedi. Hemen ardından Batı şarkıları söyleyen o iki Anıran Eşek’ten daha gür bir sesle şöyle haykırdı: Mucizeyi izle! ...Koca Kafalı Lan Qiansui, kuşkulu bakışlarını üzerimde gezdirdi. Anlattıklarımı inanmadığını biliyordum. Onca yıldan sonra unutmuş olabilirsiniz, belki de o sırada gördüklerimi ben hayal etmiştim ama hayal olsa da yine de seninle alakası vardı bunların ya da şöyle söyleyeyim, eğer sen olmasaydın böyle bir hayal de olmazdı... Babam haykırışının yankılanması kesilir kesilmez elindeki kırbaça yere vurdu, yerden sanki cama vuruluyormuş gibi keskin bir ses yükseldi. Boğa birden ön bacaklarını havaya kaldırdı, tüm vücudu havaya dikilmişti, sadece arka ayaklarının üzerinde duruyordu. Böyle bir duruş bir boğa için hiç de zor bir şey değildi, bütün boğalar çiftleşirken bu pozisyonu alırdı, asıl zor olan ön bacaklarını kaldırıp vücudunu havada sadece arka ayaklarıyla

destekleyerek durmasından sonra adım adım yürümeye başlamasıydı. Yürüyüşü çok beceriksiz ve hantal durmasına rağmen bu bile görenin apışıp kalmasına yeterdi. Şimdiye kadar bu kadar ağır bir boğanın arka ayakları üzerinde dikilip yürüdüğünü görmemiştim hiç, üç-beş adım değildi attığı, sekiz-on adım da değildi, bildiğiniz yürüyordu, harman alanının çevresinde tam bir tur attı yürüyerek. Kuyruğu yürürken yeri süpürüyordu, ön bacaklarını göğsüne doğru kıvrırmıştı, bu haliyle sanki düzgün gelişmemiş iki kolu varmış gibi görünüyordu. Çıplak karnı tamamen açıkta kalmıştı, arka bacaklarının arasındaki papaya büyüklüğündeki testisleri sanki dik bir şekilde yürümeyi sırf bunları göstermek için yapıyormuş gibi bir öne bir arkaya sallanıp duruyordu. Duvarın üzerindeki küçük kızıl çocuklar tam bir sessizliğe bürünmüştü, sanki unutmuş gibi ne davul ne de borazan çalıyorlardı, ağızları kocaman açılmıştı, o küçük yüzlerinde şaşkın bir ifade vardı. Boğa yürüyüşünü tamamlayıp dört toynağını da yere koyuncaya kadar kendilerine gelememi çocuklar, sonra tezahüratlar, alkış, davul, borazan ve ıslık sesleri birbirine karıştı... Bundan sonra olanlar daha da mucizeviydi, boğa başını eğip yere iyice bastırdıktan sonra arka bacaklarını havaya kaldırdı. Bir insan gibi amuda kalkmıştı ama bir boğanın amuda kalkması bir insanın amuda kalkmasından kat kat daha zor bir şeydi. Dört yüz kilo ağırlığında bir boğanın bütün ağırlığını boynuna verip amuda kalkması olacak iş değildi. Ama bizim boğa bu zor işin üstesinden gelmişti işte. Şimdi o papaya büyüklüğündeki testislerden bir kez daha bahsetmeme izin verin lütfen, boğanın karnına sıkıca yapışmışlardı ve bu halleriyle çok çaresiz ve çok gereksiz duruyorlardı" (Mo, 2015: 221-225).

13. "Lan Lian, boğan ya kamu arazisine adım atarsa o zaman ne olacak? O zaman bacağına kesersin, dedi babam meydan okuyan kararlı bir sesle. Babamın bu sözü beni çok şaşırtmıştı, bizim araziyle kamu arazisi arasında belirgin bir sınır bile yoktu, her elli metrede bir bir taş parçası vardı o kadar, bir insanın bile yürürken zar zor durabileceği

ince bir çizgide, pulluk çeken bir boğanın durması ne kadar zordur artık siz söyleyin" (Mo, 2015: 229-230).

14. "Babama geri dönecek olursam onun yaraları daha tam anlamıyla iyileşmemiştir, ilk başta her şeyi kırmızı bir bulanıklıkta görüyordu" (Mo, 2015: 272).

15. "İsterseniz daha önce anlatmış olduğumuz bir olayla devam edelim biraz da: Annem omuzlarında onu olduğundan daha iri gösteren keçi derisi kapitone ceketiyile evden koşarak çıkmıştı ya hani... O ceketı ağabeyim aslında ablama vermişti giymesi için çünkü ablam öncelikle Kızıl Muhafızlar'ın, onun ardındansa köyün doktoru sayılıyordu. Hayırlı bir evlat olan ablam da soğuktan korunması için ceketı anneme verdi" (Mo, 2015: 286).

16. "Ne de olsa sıradan bir domuzdu, öyle insanoğlu gibi karman çorman duygulanımlara girecek hali yoktu. Bakın, çocuklarını kaybetmenin acısını çoktan unutmuş bir şekilde yemliğin başına geçip nasıl da midesine indiriyor yemleri" (Mo, 2015: 360).

17. "Yeni evime güneş ışınlarının beyazının azalıp kırmızısının arttığı geç bir sonbahar günü geçtim. Güneşin kırmızı ışınları kayısı ağacının yapraklarını Xiangshan'daki kırmızı yapraklar kadar kırmızıya boyuyordu –Xiangshan'ın nerede olduğunu tabii ki biliyorum, kırmızı yaprakların aşkı sembolize ettiğini de biliyorum elbet, birçok şiire konu olmuştur bu– her akşam ya da sabah erken saatlerde, güneş doğarken ya da batarken, domuz yetiştiricilerinin kahvaltı ettiği ya da akşam yemeği yediği saatlerdi bunlar, ahırlar sıra dışı bir sessizliğe bürününce ben de hemen ayağa kalkar, ön bacaklarımı göğsüme doğru kıvrıp kayısı ağacının aşağıya düşen yapraklarını kemirirdim. Kayısı yaprakları biraz acımsıdır ama lif açısından çok zengindir, kan basıncını düşürür ve dişleri temizler. Kayısı yapraklarını günümüzde gençler arasında

moda olan sakız gibi çiğnerdim. Başımı güneybatıya çevirip nizami dizilişleriyle bir kışlayı andıran domuz ahırlarını izlerdim, yüzlerce kayısı ağacı gölgelerdi ahırları, kırmızı günbatımları ya da parlak gün doğumlarının ışıkları altında ateş ya da kırağı gibi parlayan kayısı ağacı yaprakları emsalsiz bir manzaraya dönüşürdü. Yiyecek, içecek ve giyecek sıkıntısı çeken insanlar bu doğal güzelliğe bana kıyasla duyarsız kalıyordu tabii, eğer o kayısı ağaçları ve domuz ahırları günümüze kadar korunabilmiş olsaydı bence şehirlilerin çok ilgisini çekerdı şimdi, buraya gelip kırmızı yaprakları seyre dalarlardı, baharda bir kayısı festivali düzenlenebilirdi pekâlâ, sonbahardaysa bir kırmızı yaprak festivali düzenleyip domuz ahırlarında yatar kalkarlardı, böylece kırsal yaşamın nasıl bir şey olduğunu gerçekten deneyimleyebilirlerdi. Konudan iyice uzaklaştığım için çok özür dilerim. Ben hayal gücü çok geniş bir domuzum, aklımda bir sürü tilki dolaşıyor, sık sık kendi kurduğum hayallere kapılıp korkudan altıma ettiğim ya da gülmekten kırıldığım zamanlar oluyor. Ettiği pislige bulanmış bir domuzu her yerde görebilirsiniz ama kahkahalar atan bir domuz olarak sadece ben varım elinizde, daha sonra değineceğim için şimdilik bu konuyu geçiyorum" (Mo, 2015: 370-371).

18. "İşte kayısı ağacının yapraklarının taptaze bir kırmızılığa büründüğü bir gün, galiba ay takviminin onuncu ayının onuncu günüydü bu, evet onuncu ayın onuydu doğru hatırlıyorum, hafızama güvenirim, işte o gün güneş daha yeni doğmuşken, çok büyük, çok kırmızı ve çok yumuşaktı, uzun süredir yüzünü görmediğim Lan Jinlong çıkageldi" (Mo, 2015: 371-372).

19. "Hong Taiyue gıpgıcı Altın Geyik'ine binmiş, uçarcasına geliyordu, bisiklet o zamanlar çok nadir görülen bir şeydi, sadece şube sekreterlerinin bisiklet almasına izin veriliyordu. Hong Taiyue bisikletini o boş alandaki üst kısmı yarı kesilmiş olan bir kayısı ağacının yanına park etti, heyecan ve aceleden bisikletini zincirlemedi bile.

Jinlong'u seferden yeni dönmüş kahraman bir asker gibi kollarını iki yana açarak karşıladı, şimdi onun Jinlong'a sarılacağını filan düşünmeyin sakın, yabancıların yaptığı bir şeydi o, domuzların yükselişe geçtiği bu dönemde öyle bir şey yapmıyordu Çinliler. Hong Taiyue'nin kocaman açılmış kolları Jinlong'un yanına varınca iki yanına sarkıverdi birden, kollarından birini uzatıp Jinlong'un omzuna vurdu hafiften, aldın demek?" (Mo, 2015: 373).

20. "Omuzlarımdaki ağır yükün farkındaydım, yetmişli yılların Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın tarihinde çok önemli bir figürdüm ben, yaptıklarım önünde sonunda Mo Yan denilen o ufaklık tarafından yazılıp bir klasik olacak" (Mo, 2015: 375).

21. "Jinlong birkaç gün sonra ona bir isim verdi: Diao Xiaosan. Zamanın meşhur devrimci modern operalarından biri olan Shajiabang'ın kötü karakterlerinden birinin ismiydi bu, doğru ya, genç bir kızın bohçasını çalıp kızı kötü amaçları için kullanmak isteyen bir piç kurusuydu bu karakter, Diao Xiaosan'la bir sürü eğlenceli anımız oldu sonraları, bunu da daha sonra anlatırım" (Mo, 2015: 376).

22. "Bir domuz değildi o, bildiğiniz vahşi bir canavardı. Bu vahşi canavar buraya geldikten birkaç ay sonra bana bir sürü şey öğretti. İlk başlarda düşmanım, daha sonra akıl hocam oldu. Daha önce de söylemiştim ya: Diao Xiaosan'la benim hikâyemi sonraki bölümlerde anlatacağım, hem de çok belirgin çizgilerle" (Mo, 2015: 380).

23. "Ben boyu bosu yerinde, pembe tenli, beyaz tüylü, kısa burunlu ve dolgun kulaklı, kısacası yakışıklı bir domuzdum, yani beni damızlık olarak seçmeleri çok mantıklı bir şeydi ama Diao Xiaosan'ı -onun nasıl görüldüğünü ayrıntılı olarak anlatmıştım size daha önce- damızlık olarak seçmeleri olacak iş değildi, böyle bozuk bir tohumdan nasıl bir nesil yetişecekti acaba? Yıllar sonra Jinlong ve Hong Taiyue'nin bu kararının ne kadar da doğru bir şey olduğunu anlayacaktım ama. Yetmişli yıllarda her şeyin

sıkıntısını çekiyorduk, domuz eti arzında da büyük bir sıkıntı yaşıyordu, o dönemin insanları ağızlarına girer girmez dağılacak yağlı bir etin hasretini çekiyordu ama şimdi yaşam standartlarının büyük ölçüde artmasıyla birlikte insanların ağız tatlarında da büyük değişiklikler oldu, artık evcilleştirilmiş hayvanların etlerini yemez oldular, artık daha yabani şeyler yemek istiyorlar, işte bu yüzden Diao Xiaosan'ın tohumlarından gelen nesil doğal olarak yabandomuzu eti satışlarından büyük bir patlama yarattı. Ama bunu daha sonra anlatacağım sizlere... Söylemeye gerek yok, olağanüstü zeki bir domuz olarak ilk önceliğim kendimi korumaktı" (Mo, 2015:385).

24. "Peki, şimdi niye bana kayısı bahçesinin ücra bir köşesindeki bir ahırda yaşayan bir domuzun köyde olan biten her şeyden nasıl haberi olur, diye sormuyorsunuz? Sizden saklayacak değilim, o sıralarda ahırın duvarından atlayıp gece gezmesine çıkmayı alışkanlık edinmiştim, diğer ahırları kolaçan edip Yimeng Dağı'ndan gelen dişi domuzlarla flört ediyor, ardından da köye doğru tehlikeli bir maceraya atılıyordum, köyün bütün sırları avucumun içindeydi artık" (Mo, 2015: 387).

25. "...ama bu güzelim yer şimdi o melez piçin sidiğiyle mahvolmuştu işte! Eğer buna müsamaha gösterilebilirse artık neye müsamaha gösterilemezdi ki! Bu, dönemin popüler sözlerinden biri, şimdi çok nadir kullanılıyor, ne de olsa her dönemin kendine has popüler sözleri var" (Mo, 2015: 391).

26. "Diao Xiaosan benim yuvamda ölmüşse de Şanghay'lıların dediği gibi olmuştu her şey, su testisi su yolunda kırılmıştı işte, kendi ölümüne kendi yürümüştü. İnsanlar kendi kutsal topraklarını kanı ve canları pahasına korurken bir domuzun kendi toprağın için kutsal sayılmasındı? Hayvanların da kendi sınırları vardır canım, öyle kaplan, aslan, köpek gibi ayrımı da olmaz bunun" (Mo, 2015: 392).

27. "Bu melez piç ölmeyi hak etmişti hiç kuşkusuz ama onun ölmesini istememiştim, onun o ilkel vahşiliğinden hoşlanmaya başlamıştım, dağlardan, toprağın ta bağrından gelen bu vahşi ruhlar eski duvar resimlerinde ve sözlü kahramanlık destanlarında (口头流转的英雄史诗) kalmıştı artık" (Mo, 2015: 393).

28. "Referans Haberleri'nde bakir hayvanların idrarının iyileştirme etkisi olduğunu okumuştum, antik Çinli hekim Li Shizhen bir klasik olan Bencao Gangmu'sunda (Şifalı Otlar Kılavuzu) bundan bahsetmişti ama ayrıntılı bir şey anlatmıyordu. O yıllarda biraz da olsa gerçek şeyler yazan tek gazete Referans Haberleri'ydi, geri kalan gazete ve radyo programları boş ve yalan haber yapıyordu hep. Referans Haberleri'nin bağımlısı olmuştum, gerçeği söylemem gerekirse gece gezmelerine çıkmadaki en büyük nedenim taburun merkez karargâhına gidip Mo Yan'ın Referans Haberleri'ni okumasına kulak misafiri olmaktı, Mo Yan denilen o ufaklığın okumayı en sevdiği gazeteydi bu gazete" (Mo, 2015: 393-394).

29. "Okumayı çok severim ama bugünlerde elime öyle bir fırsat geçmiyor pek. Mo Yan denilen ufaklık tüm gece Referans Haberleri'ni elinde evirip çevirip ve bir yandan da sesli okurken bazen gözlerini kapayıp okuduklarını ezberliyordu, bu ufaklık fazla enerjikti, hatta çoğu zaman can sıkıyordu, Referans Haberleri'nde yazanları ezberlerken o küçük gözleri kızarıyor, alnı gaz lambasından çıkan isten kuzgun karasına dönüyor ve parasını ödemediği kamu gazını gerçekten de müsrifçe harcıyordu. İşte onun ağzından çıkanlar sayesinde dünya üzerinde yetmişli yıllardaki en kültürlü ve en bilgili domuz oldum ben de. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Richard Nixon'un maiyetiyle birlikte üzerinde 76 Ruhu yazan gümüş grisi, mavi ve beyaz renkli bir uçakla Pekin Havalimanı'na indiğini biliyorum mesela. Başkan Mao Zedong'un Nixon'u iple ciltlenmiş kitaplarla dolu çalışma odasında ağırladığını ve tercümanlar dışında odada

bizim diplomatlardan Zhou Enlai ve Amerikalı diplomatlardan Henry Kissinger'in bulunduğunu da biliyorum. Mao Zedong, son seçimlerde sana oy verdim,demiş Nixon'a şakayla karışık. O zaman iki şeytandan daha az kötü olanı seçmişsiniz, demiş Nixon da şakayla karışık. Amerikalı astronotların Apollo 17 adlı uzay mekiğiyle aya iniş yaptıklarını da biliyorum, astronotlar ayda keşif gezisi yapıp bir sürü taş örneği toplamışlar, aya bir Amerikan bayrağı diktikten sonra bir güzel deşemişler, ayda çok az yerçekimi olduğundan idrarları kiraz taneleri gibi süzölmüş havada. Amerikan uçaklarının Vietnam'ı bombalayarak onları bir gecede Taş Devri'ne geri döndürdüklerini de biliyorum. Çin'in İngiltere'ye Zhi Zhi adında bir panda hediye ettiğini de biliyorum, 4 Mayıs 1972'de on beş yaşındayken hastalıktan dolayı Londra Hayvanat Bahçesi'nde ölmüş. Japonya'da bir grup yüksek aydın arasında idrar içme tedavisi gibi bir şeyin yaygınlaştığını da biliyorum, henüz evlenmemiş, genç adamların idrarı çok pahalıymış, yeşim taşı özünden bile daha değerliymiş... O kadar çok şey biliyorum ki şimdi hepsini bir bir saysam, saymakla bitmez. Asıl önemli olan da benim sadece öğrenme hevesiyle öğrenen bir aptal olmamam, ben öğrendiklerimi uygulamaya dökerim, bu bakımdan Ximen Jinlong denilen ufaklık da bana çekmiş, ne de olsa onlarca yıl önce onun özbeöz babasıydım ben" (Mo, 2015: 395-396).

30. "Şimdiye kadar Domuz Yetiştirme Toplantısı hakkında bir şeyler anlatmadığım için çok özür dilerim sizden. Komündekiler bu toplantı için tam bir hafta hazırlık yaptı, ben de olanları anlatmak için başka bir bölüm ayırayım, dedim onlara... Öncelikle domuz çiftliğinin duvarlarından başlamak izin verin. Çiftliğin duvarları daha yeni kirece boyanmıştı, kirecin iyi bir dezenfektan olduğu söylenir. Beyaz duvarların üzerine büyük

kızıl harflerle sloganlar yazıldı. Sloganların içeriği domuz yetiştiriciliği ve dünya devrimi hakkındaydı" (Mo, 2015: 400).¹⁶²

3.2.7.2 Anlatıcının Dinleyiciyle Doğrudan İletişim Kurmasının Örnekleri

Bu bölümde romandaki karşılıklı konuşma ve sen anlatısına örnek verilecektir.

1. "Ai ai Lan Lian'ın oğlu Lan Jiefang, dediklerimi anlıyor musun?" (Mo, 2015: 44).
2. "Böylece Mo Yan, sadece arkadaşın olmakla kalmadı, bir de vaftiz kardeşin oldu senin... Vaftiz kardeşin Mo Yan'ın babası gittikten sonra Ximen'lerin evinin avlusu ya da köy hükümetinin avlusu demeliyim, işte orada işler yavaş yavaş karışmaya başladı" (Mo, 2015: 61).
3. "Sana taş ustası Han'ın dişi eşeğinden bahsetmiştim, hatırlaman lazım" (Mo, 2015: 91).
4. "Mo Yan denilen o herif daha sonra "Karakaçan'ın Hatıratı" adlı romanında Han ailesinin eşeğini zehirleme suçunu Huang Tong'un üzerine attı, Mo Yan bunu yaparak kusursuz bir dikiş atmıştı atmasına ama sonuçta bir romancıydı ve onun sözüne kim inanırdı ki? ...Sana bundan sonra olanları anlatayım, Eşek Ximen'le aynı yılın aynı ayının aynı günü doğan Lan Jiefang, yani sen, sen kim olduğunu biliyorsun zaten,

¹⁶² Diğer örnekler şu sayfalardadır: 403, 404, 418, 430, 431, 436, 437, 448, 474, 475, 480, 481, 482, 487, 494, 495, 502, 503, 504, 507, 534, 536, 537, 538, 542, 543, 546-548, 545, 549-550, 551, 565, 599-601, 615-616, 636, 639, 642-643, 645, 646, 648, 649, 661-662, 682-683, 693, 889, 890, 891, 892-893, 894-895, 898-899, 901, 909, 911, 913, 914, 919, 921, 922-923, 924, 925-926, 927-928.

senden, bundan sonra o diye bahsedeceğim, böylesi daha kolay – o çoktan beş yaşına basmış ve birazcık geçmişti bile, yaşının ilerlemesiyle birlikte yüzündeki o nokta gittikçe daha da mavileşiyordu" (Mo, 2015: 121).

5. "Dostum, şimdi sana 1958 yılında olanları anlatacağım. Mo Yan denilen ufaklık 1958 yılını romanlarında defalarca anlattı ama anlattıklarının hepsi birer saçmalıktı ve güvenilirliği yoktu. Benim birazdan anlatacaklarımın hepsi kendi kişisel deneyimlerime dayanıyor ve tarihsel değerleri var. O zaman Ximen Konağı'ndaki senin de dâhil olduğun beş çocuk Gaomi Kuzeydoğu Bucağı Komünist İlkokulu'nun ikinci sınıfına gidiyordu. ...bu konunun ilginç bir yönü yok çünkü. Ortak kullanılan mutfaklardan ya da çiftçilerin ilçe genelinde yaptığı büyük akınlardan da bahsetmeyeceğim, bunların hepsinin içinde şahsen yer aldınız zaten, benim anlatmama gerek bile yok. ...bu da hepimizin çok iyi bildiği bir şey benim anlatmam sıkıcı olur şimdi. Bir eşek olarak, hele de bağımsız çiftçilik yapılan bir çiftlikte yetişmiş bir eşek olarak, 1958 yılı gibi çok özel bir yılda bir sürü efsanevi şey geçti başımdan, işte sana bunları anlatmak istiyorum, eğer dinlemek istersen tabii? Hikâyemi politik olaylardan ayrı tutmaya çalışacağım ama eğer olur da hikâyenin bir yerinde araya girerlerse şimdiden affola" (Mo, 2015: 132-133).

6. "Sana doğruyu söylemem gerekirse beni ayartan, hiçbir şeyi iplemeden dişlerimi yularıma geçirip bir güzel parçalamama neden olan şey aslında bir kokuydu, dişi bir eşeğin salgıladığı bir koku" (Mo, 2015:133).

7. "Aslında ay ışığı altındaki o güzelim manzarayı seyredecek zamanım yoktu, bunu sadece sahneyi gözlerinin önünde canlandırman için anlatıyorum. Sonra – Birden o heyecan verici koku havayı dolduruverdi sanki hoş bir içki kokusu gibi, sanki bal gibi, sanki bir tavada daha yeni kızartılmış kepek kokusu gibi, hayalimdeki o ince kırmızı ipek iplik, kalın bir halata dönüştü" (Mo, 2015:138).

8. “Yanılmıyorsam, dedim Koca Kafa Lan Qiansui’nin o vahşi ve insanın içine işleyen bakışlarını yoklayarak, bir eşekken aç köylülerin başına vurduğu bir çekiç darbesiyle yere yığılıp ölüvermiştin. Aç köylüler seni parçalara ayırıp yedi. Bütün bunlara kendi gözlerinle tanık oldun. Sanırsam ruhun da öbür tarafa gitmeden önce bir süre Ximen Konağı’nın avlusunda dolandı durdu, birkaç aksilikten sonra da yeniden doğdun. Bu sefer de bir boğa olarak döndün dünyaya. Doğru tahmin, dedi Koca Kafa biraz hüzünlü bir ses tonuyla, sana bir eşek olarak tüm yaşadıklarımı anlattım, ondan sonra olanların da yarısını anlattım. Boğa olarak yaşadığım yıllar içinde seninle ben, beden ve gölge gibi ayrılmaz bir ikiliydik, benim başıma gelen olayların hemen hemen hepsini yaşadın, bu yüzden tekrar anlatmama gerek yok, değil mi? Onun, yaşına ve vücuduna kıyasla çok büyük olan o koca kafasına, sanki sonsuza kadar hiç durmadan konuşacakmış gibi duran o büyük ağzına ve yüzünde bir görünüp bir kaybolan hayvansı ifadelerle –bir eşeğin doğallığı ve pervasızlığına, bir boğanın doğruculuğu ve inatçılığına, bir domuzun açgözlülüğü ve vahşetine, bir köpeğin sadakatine ve dalkavukluğuna, bir maymunun durmadan tetikte olmasına ve yaramazlığına– bakıp uzun uzun inceledim onu, az önce saydığım özelliklerin üzerine bir de öyle dermansız ve öyle hüzünlü görünüyordu ki, boğayla ilgili yılların anıları birden, birbiri ardına sıralandı zihnimde, tıpkı sahile vuran dalgalar gibi, ateşe uçan pervaneler gibi, mıknaşıya toplanan demir tozları gibi, burun deliklerine dolan kokular gibi, ince bir kâğıdın dışına taşan renkler gibi ya da benim için dünyanın en güzel yüzüyle doğmuş olan o kadına hissettiğim özlem gibi, durdurulamaz ve sonsuza kadar bitmez tükenmez bir yoğunlukta... Babam¹⁶³ beni hayvan pazarına boğa almaya götürmüştü. Tarih 1 Ekim 1964" (Mo, 2015: 169-170).

¹⁶³ Babam dedikten sonra anlatıcı konuşmayan boğanın hikâyesini sen anlatıslıyla anlatmaya başlıyor.

9. O zamanlar tosuncuğun yeteri kadar büyümüş ve artık eskisi kadar anasına ihtiyacı olmadığını düşünmüştüm ama şimdi senin, Boğa Ximen'in, bundan önce bir eşek, daha öncesinde de bir insan olan senin, babamla kader birliği içinde olduğunuzu biliyorum, ilk görüşte aşktı bu, ilk görüşte birbirinizi daha önce tanıyormuş gibiydiniz, daha ilk görüşte bir daha birbirinizden ayrılmak bile istemediniz... Tam babamın ardına düşüp yola koyulacaktım ki tacirin çocuğu koşarak yanıma gelip şöyle fısıldadı: O inek var ya, 'kızıışmış bir kaplumbağa'dır. Kızıışmış kaplumbağa aslında yaz aylarında çalışmaktan yorulunca ağzından beyaz salyalar akıtan ve nefes nefese kalan sığırlara verilen bir isimmiş. O zaman kızıışmış kaplumbağanın ne demek olduğunu tam olarak anlamamıştım ama çocuğun ciddi tavrından ötürü bu ineğin iyi bir inek olmadığını çıkarmıştım. Bugün bile o çocuğun bunu bana neden söylediğinden çok emin değilim, onu gördüğüm zaman neden sanki daha önce tanışmışız gibi hissettiğimi bile bilmiyorum hâlâ" (Mo, 2015:177).

10. "Babam köyün yakınlarında durup piposunu tütürmeye başladı, seni süzerken birden şen kahkahalar atıverdi" (Mo, 2015: 177).

11. "Ah Qiansui, artık bana, Dede, diye seslenmeni istemiyorum! Utangaç bir tavırla omzuna vurup, Benim ellilerinde ihtiyar bir adam olmama ve senin de beş yaşında bir çocuk olmana rağmen eğer kırk yıl geriye dönersek o zaman 1965 olur yıl, hani o çalkantılı baharın yaşandığı yıl, işte o zaman aramızdaki ilişki on beş yaşında genç bir adamla yetişkin bir boğanın ilişkisi olur, dedim. Başını ciddi bir tavırla sallayıp, O zaman yaşananlar sanki daha dün yaşanmış gibi canlı hâlâ, dedi. İşte o zaman gözlerine baktım, gözlerinde o küçük tosuncuğun yaramaz, naif ve isyankâr ifadesi okunuyordu... O yıl ailemizin üzerinde oluşan ciddi baskıyı unutmadığına eminim. Geriye kalan tek bağımsız çiftçinin ortadan kaldırılması bizim Ximen Köyü Takımı'nın ve Samanyolu

Halk Komünü'nün en önemli meselesiydi. Hong Taiyue, köyün yüksek mevki sevdalısı ve evrensel saygı peşindeki büyüklerini –Büyük Amca Mao Shunshan, Qu Shuiyuan Amca ve dördüncü büyük Qin Buting Amca'yı– seferber edip; köyün belagatli kadınları olan büyük hala Yang Guixiang, üçüncü gelin Su Erman, büyük baldız Chang Suhua ve koca gelin Wu Qiuxiang'ı ve kafası çalışıp ağzı iş yapan öğrenciler olan Mo Yan, Li Jinzhu ve Niu Shunwa'yı da yanına aldı. Az önce yukarıda saydığım on ismi hatırlıyorum sadece, daha bir sürü insan vardı evimize akın akın gelen, sanki kız için çöpçatanlık ya da oğlan için aracılık yapar gibi ya da kendi bilgeliklerini satmaya ya da ne kadar iyi konuşmacı olduklarını göstermeye gelmiş gibi daldılar evimize. Erkekler babamın, kadınlar anamın, öğrenciler de ağabeyimin, ablamın ve doğal olarak benim de etrafımı sardı bir güzel. Erkeklerin piposundan çıkan dumanlar neredeyse evin duvarlarındaki kertenkeleleri boğacaktı; kadınların kışları kang'ımızın üzerindeki hasır kaplamayı aşındırdı, öğrencilerse üzerimizdeki giysileri parçaladı bizi kovalarken. Komüne katılın hadi, lütfen komüne katılın artık! Uyanın artık, aptal olmayın! Kendin için değilse çocukların için! Seni düşünüyorum da şimdi, o günlerde boğa gözleriyle gördüğün ve boğa kulaklarıyla işittiğin her şey komüne katılmakla ilgiliydi. Babam senin ahırındaki bokları temizlerken o yaşlı başlı adamlar gelip ahırın kapısında çok sadık askerler gibi nöbet beklerken durmadan şöyle diyorlardı: Lan Lian akıllı yeğenim, komüne katıl artık, eğer komüne katılmazsan ailen mutsuz olur, hatta boğan bile mutsuz olur! ...Mutsuz olacak neyim varmış ki?¹⁶⁴ Çok mutluyum ben, benim Ximen Nao olduğumu nasıl bilebilirler ki ya da Eşek Ximen olduğumu, kurşuna dizilmiş bir toprak ağası, parçalanarak öldürülmüş bir eşek, düşmanlarımla nasıl bir arada olmamı beklerler benden" (Mo, 2015:180-181).

¹⁶⁴ Shandong gushu'daki gibi anlatıcı değişimi örneği.

12. "Babama söz vermiştım. Babama söz verdiğimi sen de duydun, hatırlıyor musun? Dedim ki, baba ne kadar erken yola çıkarsan o kadar erken dönersin, ben burada oldukça boğamız da burada olacak! Babam senin başındaki daha yeni çıkmış boynuzları okşayarak, tosuncuk, onun sözünden çıkma, dedi" (Mo, 2015:191-192).

13. "Orada kim mi vardı? Hong Taiyue, Huang Tong, Yang Qi, bir de Huang Tong'un karısı Wu Qiuxiang oradaydı, Yang Guixiang'ı alaşağı edip Kadın Birliği'nin başına geçmişti çoktan. Yularını çekip seni oraya gitmekten alıkoymaya çalıştım. Benim tek yapmak istediğim seni insanların arasına çıkarıp onlara bağımsız bir çiftçinin küçük boğasının nasıl bir şey olduğunu, senin ne kadar yakışıklı ve ne güzel bir boğa olduğunu ve çok geçmeden de nasıl Ximen köyünün en yakışıklı boğası olacağını göstermekti" (Mo, 2015:193).

14. "Elimde ipin yarısı, gözlerimi kocaman açmış, orada öylece senin büyükbaşların üzerine doğru koşturmanı izleyedurdum. Hong Taiyue ya da Huang Tong'a toslayacağını sandım önce, direkt Wu Qiuxiang'a dalacağını aklımın ucundan bile geçirmezdim. O zamanlar niye Wu Qiuxiang'a tosladığını anlamamıştım ama şimdi gayet iyi anlıyorum" (Mo, 2015:194).

15. "Bu sırada yerde yatan boğa da ayağa kalkmak için var gücüyle mücadele ediyordu. O zamanlar doğal olarak senin Ximen Nao'nun yeniden dünyaya gelmiş hali olduğunu bilmiyordum, hele senin Yingchun, Qiuxiang, Jinlong ve Baofeng'i görünce içinde hissettiğin o karmaşık duygulardan hiç mi hiç haberim yoktu. Karmakarışık bir durumdu galiba. Jinlong sana vururken bir oğul, babasına el kaldırıyordu yani? Ben ona küfrettiğimde aslında senin oğluna küfrediyordum, değil mi? İçin nasıl allak bullak olmuştur kim bilir? Karman çorman bir durum, kalbin arapsaçı gibi karışmış ve neyin ne olduğunun ayrımını bir tek sen yapabiliyorsun... Ben ise kesinlikle

yapamıyorum! ...Ayağa kalktın, görünüşe göre biraz başın dönüyordu, bacakların uyuşmuştu. Hâlâ harekete geçmek istiyordun ama ön bacakların bağlı olduğundan yapamadın, birkaç adım sendeledin, neredeyse yere yuvarlanacaktın ama sonunda dimdik ayakta durmayı başardın. Gözlerin kızarmıştı, belli ki öfkeden ateş püskürtüyordun; nefes darlığı çekiyordun, bu da içindeki öfkenin daha yatışmadığına alametti. Açık mavi burun deliklerinden koyu kırmızı bir kan akıyordu, kulakların da kanıyordu, kanın rengi açık kırmızıydı. Kulağından büyük bir parça et kopmuştu, muhtemelen Jinlong ısırmıştı orayı, telaşla etrafa bakındım ama kulağının kopmuş parçasını bulamadım, muhtemelen çoktan Jinlong'un midesini boylamıştı. Zhou Hanedanı'nın hükümdarı Wen kendi oğlunun etini yemeye zorlanmıştı, etleri tükürdükten sonra et parçaları birer tavşana dönüşüp hızla koşmaya başlamış. Jinlong senin kulağını yutunca babasının etini yemiş sayıldı ama büyük ihtimalle onu sonsuza dek tükürmeyecek, kulağın onun bokuna karışıp dışarı çıkınca kim bilir neye dönüşür artık" (Mo, 2015: 196-197).

16. "Lan Qiansui, bana baksana sen –sana Lan Qiansui demek benim için hiç de kolay bir şey değil– Ximen Nao'nun kuşunu araya sokup bu aslında çok basit olması gereken dünyayı iyice karıştırdın hem!" (Mo, 2015: 200).

17. "Hong Taiyue iki eli belinde astlarına talimatlar yağıdırıyordu; sözü hep Kimen ve Matsu adalarından Kore Savaşı'na, toprak reformundan sınıf mücadelesine bağlıyordu, daha sonra bu bahar yapılacak tarımsal üretimin emperyalizme, kapitalizme ve kapitalizmin yolunda ilerleyen bağımsız çiftçilere karşı verilen ilk savaş olduğunu söyledi. Konuşmasına bir ineğin kalça kemiğini çalıp oynarken geçirdiği yılların o güçlü deneyimini katıyordu, konuşması hatalarla dolu olmasına rağmen sesindeki güç ve konuşmasındaki devamlılık pulluklara dayanmış onu dinleyen köylüleri oldukları

yere mihlamıştı. Öküzler de oldukları yere mihlanmıştı. Bizim boğanın anasını gördüm sonra –o Moğol ineğini– o uzun, kalın ve kıvrık kuyruğunu görür görmez tanıdım. Bakışları arada bizim olduğumuz yöne doğru kayıyordu, oğluna baktığından emindim. Ey, söz buraya gelmişken, senin adına utandığımı da söylemeliyim! Geçen bahar seni nehrin kenarında otlatmaya götürdüğümde Jinlong’la benim dövüşmemi fırsat bilip o Moğol ineğinin üzerine çıkmaya çalışmıştın. Buna ensest derler ve bu büyük bir suçtur. Bir boğa olarak bunda bir sorun yok ama sen öyle sıradan bir boğa değilsin, önceki yaşamlarından birinde insandın. Tabii, belki de o Moğol ineği de önceki yaşamında bir insan olabilir, belki de senin sevgilindi ama seni o doğurdu be, bu reenkarnasyon gizemi de gittikçe aklımı karıştırıyor ya neyse! Bu düşünceleri bir an önce aklından çıkart! diye bağırdı Koca Kafa sabırsız bir öfkeyle. ...İyi, unuttum bile. Şimdi Jinlong ağabeyimin bir dizi üstünde yere çökmüş, diğer dizinin üstüne koyduğu not defterine deli gibi bir şeyler karaladığı sahneyi hatırladım. Hong Taiyue şöyle bir emir vermişti hemen: Tarlayı sürmeye başlayın! Bunu duyan çiftçiler omuzlarındaki kamçılarını şaklatıp aynı anda hep bir ağızdan şöyle bağırdı: Ha lei lei lei! Öküzler, bu uzun komutu hemen anladılar" (Mo, 2015: 226-227).

18. "Gözlerini kıstı, sanki bana bakıyor gibiydi ama aklının başka bir yerde olduğunu biliyordum ben. Sonra sigara paketimden bir sigara alıp burnunun altına götürüp koklamaya başladı, ağzını konuşacakmış gibi büzdü ama hiçbir şey söylemedi, çok önemli bir şey düşünüyormuş gibi duruyordu. Senin yaşında birinin böyle bir kötü alışkanlıktan uzak durması gerek, dedim. Eğer beş yaşında sigara içmeye başlarsan elline varınca barut mu içmeye başlayacaksın? Dediklerimi duymazdan geldi, başını çevirdi, sanki bir şeyi duymaya çalışıyormuş gibi kulaklarını titretti. Artık anlatmayacağım, dedim, sonuçta hepsini bizzat biz yaşadık, hem anlatacak ne var ki? Hayır, dedi, anlatmaya başladın bir kere, sonunu da getirmen gerek. Nereden

başlayacağımı bilmiyorum, dedim. Gözlerini devirdi. Pazaryeri, dedi, pazarın şamatalı kısımlarını anlat. Pazaryerinde zorla geçit törenine çıkarılmış bir sürü insan görmüştüm, her seferinde çok neşeli bir atmosfer olur ve izlerken mutlulukla dolardı içim" (Mo, 2015: 238).

19. "Bu sıra bizim boğanın ahırından gelen çok tuhaf bir ses duyduk, sanki biri ağlıyor, gülüyor ya da uzun uzun içini çekiyordu. Bizim boğa çıkarmıştı bu sesi. O sırada ağlıyor muydun, gülüyor muydun, yoksa içini mi çekiyordun? – Hikâyeye devam et sen, dedi Koca Kafa Lan Qiansui soğuk bir tavırla, soru sormayı bırak!.. – Herkes şaşırmıştı tabii, tüm bakışlar ahıra doğru çevrildi, ahırın içinde parlak bir ışık vardı, boğanın gözleri mavi ışınlar yayan iki küçük feneri andırıyordu, tüm vücudu sanki altın suyuna batırılmış gibi parlak bir ışık saçıyordu dört bir yana. Babam sendeleyerek ahıra doğru koşturdu. Ah boğacığım, diye haykırdı, boğam benim! Benim ailem bir sensin! Babamın sesindeki çaresizlik içimizi acıttı, tamam Jinlong sana ihanet etmiş olabilirdi ama ablam, annem ve ben seni seviyorduk baba, nasıl olur da boğanın senin tek ailen olduğunu söyleyebilirsin? Hem açıkça söylemek gerekirse bu boğanın vücudu bir boğanın vücudu olabilir ama onun kalbi ve ruhu Ximen Nao'ya ait, o anda Ximen Nao'nun oğlu, kızı, iki cariyesi, yanaşması ve yanaşmasının oğlu olan ben, sevgi, nefret, düşmanlık ve minnettarlık gibi karman çorman bir duygu bulamacı içinde avluda dikilmiş ona bakıyorduk. – Olay, belki de senin anlattığın kadar karışık değil dedi Koca Kafa Lan Qiansui, belki de o anda boğazıma bir tutam ot takılmıştı da ondan öyle tuhaf bir ses çıkarmıştım. Ama sen bu kadar basit bir şeyi çarpıttın hemen, dallanıp budaklandırдың ve anlatıyı karman çorman bir yulaf lapasına çeviriverdin işte. – O zamanki dünya gerçekten de bir kazan yulaf lapasıydı ama, olan biteni açık bir şekilde

anlatmak çok zordu. İsterseniz¹⁶⁵ hikâyeye kaldığım yerden devam edeyim" (Mo, 2015: 263-264).

20. "Despot toprak ağası Ximen Nao'nun yeniden hayata dönmüş haliydi bu boğa, yani sendin o! İstedğin zaman araya girip kaldığım yerden anlatmaya devam edebilirsin, bundan sonra olanları anlatabilirsin yani. Benim anlattıklarımın bir insanın gözünden görünen dünya, sense bir boğanın gözlerinden görünen evreni anlatabilirsin. Senin anlattıkların belki de daha ilginç olur. Ne o, anlatmayacak mısın, öyleyse ben devam ederim. İriyarı bir boğaydın sen, çelik gibi boynuzların, geniş omuzların, güçlü kasların ve kötülük saçan parlak gözlerin vardı. Boynuzlarına yırtık pırtık bir çift ayakkabı asılmıştı, bunu Sun ailesinin o lüks lambası dehası olan ufaklık yapmıştı, bunu yapma nedeni seni çirkin göstermekti, öyle yırtık pırtık ayakkabıların temsil ettiği üzere zina işleyen bir boğa gibi göstermeye filan çalışmıyordu seni" (Mo, 2015: 265).

21. "Boğa Ximen, şimdi de pazaryerindeki o unutulmaz günde senin yaptıklarından bahsedeceğim biraz... Başlarda çok uysal bir halde adım adım babamın arkasında ilerliyordun ama senin o görkemli duruşun ve itaatkâr tutumun çok tuhaf geldi insanlara, özellikle de bana. Sen kanı kaynayan bir boğaydın ve geçen yıl ve aylarda olağanüstü bir performans sergilemiştin, o zaman senin içinde bir yerlerde Ximen Nao'nun o kibirli ruhuyla o meşhur eşeğin parlak anılarının gizlendiğini bilseydim eğer, beni daha büyük bir hayal kırıklığına uğratacaktın. Direnmen gerekirdi, pazarı birbirine katmalıydın, bu karnavalın en önemli kahramanı olmalıydın, tıpkı İspanya'da yapılan boğa güreşlerinde arenaya çıkan o boğalar gibi. Yapmadın ama, başını yere eğmiş, boynuzlarında o utanç

¹⁶⁵ Son cümlede okuyucuya sesleniyor.

sembolü yırtık pırtık ayakkabı eskileriyle öylece geniş getiriyordun hiç acele etmeden, karnından gurultular yayılıyordu" (Mo, 2015: 268).

22. "Boğa Ximen, arkadaşım, bu güzelim mevsimde çok trajik bir oyunda sahne aldın sen, senin inadin, acı eşiğinin yüksekliği, ölsen de ruhunu teslim etmemekte direktmen o zaman hepimizin ağzını açık bırakmış, insanlar sana hayran olmuştu, senin hikâyen Ximen köyünde bugün bile ağızdan ağza dolaşıyor. Biz bir avuç insan, senin o zaman gösterdiğin gücü akıl almaz bulmuştuk, bugün bile senin gerçekten mucizevi bir boğa olduğuna inanıyor insanlar, hatta senin yaşadığın o garip dönüşümü bilen ben bile senin davranışlarının benim algımın çok çok üstesinde olduğunu hissediyorum" (Mo, 2015: 330).

23. "Ah Ximen Boğa'm, onun senin vücudun üzerinde uyguladığı şiddeti anlatmaya içim elvermiyor artık, bir boğaya dönüştükten sonra dünyaya dört kez daha geldin, Yin ve Yang arasında mekik dokurken birçok ayrıntıyı unutmuş olabilirsin ama o gün olanları ben hiç unutmadım, o gün yaşananları bol yapraklı ulu bir ağaç olarak ele alırsak ben sadece o ağacın ana hatlarını hatırlamakla kalmıyorum, o ağacı her bir ince dalına ve her bir yaprağına kadar çok iyi hatırlıyorum ben. Boğa Ximen şimdi diyeceklerimi iyi dinle, söylemek zorundayım; çünkü bunlar gerçekten oldu ve olan şeyler tarihin yapraklarına yazıldı bile, ayrıca yaşananların ayrıntılarını unutmuş olanlara tarihi hatırlatmak benim görevim" (Mo, 2015:331).

24. "Ağabey ya da amca mı demeliyim sana, galiba canın sıkkın biraz, bakıyorum da şişmiş gözkapakların gözlerini örtüverdi, üstelik hâlâ horluyorsun –Koca Kafalı Lan Qiansui çok sert bir ses tonuyla söyledi bunları bana– eğer domuzların yaşamı ilgini çekmediyse sana biraz da köpeklerin yaşamından bahsedeyim istersen... Hayır, hayır, hayır çok ilgimi çekti, bir domuz olarak yaşadığın yıllar boyunca bir an bile senin

yanında olmadığımı biliyorsun sanırım! Domuz çiftliğinde çalışmaya başladığımda seni beslemek değildi görevim, sonra Huang Hezuo'yla birlikte bir çırçır fabrikasında çalışmaya gönderildim, senin o şanlı başarıların hakkında duyduklarımın çoğu kulaktan dolma bilgilerdi. Olanları bir de senin ağzından duymayı çok istiyorum, her şeyi anlatmanı istiyorum en ufak bir ayrıntıyı bile atlamadan. Lütfen gözkapaklarım hakkında endişe etme bir daha, gözkapaklarım gözlerimi örtünce bütün dikkatimi toplayıp can kulağıyla dinliyorum seni... Bundan sonra anlatacaklarım o kadar çok ve o kadar karmaşık ki bu yüzden sana sadece önemli ve en eğlenceli kısımlarını anlatacağım, dedi Koca Kafalı Lan Qiansui... Ximen Bai domuz annemi özenle beslerken ben de delirmiş bir domuz yavrusu gibi emmeye devam ettim –buna annemin iliğini kurutmak da diyebilirsin– vücudunun arka yarısı felç oldu resmen" (Mo, 2015: 364-365).

25. "Homurdandım birden, içimdeki karmaşık duyguları ifade etmek için bir şeyler yapmalıydım. Gerçeği söylemem gerekirse o an o kadar da kıskanmamıştım onları ama Hong Taiyue ve Ximen Bai arasındaki ilişkinin günden güne daha hassas bir hale gelmesi beni içgüdüsel olarak mutsuz ediyordu işte. Bu mesele sonuçlanmadı tabii, olayın nasıl bir trajediyle sonuçlandığını bilmene rağmen olanları daha ayrıntılı bir şekilde anlatmaya devam edeceğim sonra sana... Beni çok büyük bir bölmeye koyacaklardı. Doğduğum yerden ayrılırken son bir kez ardıma baktım, boş boş bakışlarıyla bir köşede duran o dişi domuzu görünce en ufak bir üzüntüye bile kapılmadım. Ama nasıl söyleyeyim, dünyaya yeniden gelirken onun rahim kanalından geçmiş ve onun memelerindeki sütü içip büyümüştüm, beni yetiştirme nezaketinde bulunduğu için ona olan borcumu ödemem gerekirdi; ama bunu nasıl yapacağımı bilmiyordum hiç, en sonunda onun ahırına işemeye karar verdim, dediklerine göre genç erkek bir domuzun idrarında çok sayıda hormon olurmuş ve yavrularını aşırı

beslemekten felç geçirmiş dişi domuzlar üzerinde garip bir iyileştirici etkisi varmış bunun" (Mo, 2015:367).

26. "Onlara daha fazla bakamayacaktım ama o komik, yabancı aksanları merakımı uyandırdı birden. Ah ihtiyar Lan, içimde bir yerlerde hâlâ insan ruhu taşısam da sonuçta bir domuzum ben, o yüzden beklentilerini çok yüksek tutmamamı salık veririm sana! İnsanlar bile bu kadar meraklı hayvanlarken bir domuzdan daha ne bekliyordum ki" (Mo, 2015: 374).

27. "Amca ya da ağabey mi desem sana, dedi Koca Kafalı Lan Qiansui bana Pekinli bir serserinin şivesiyle, hadi hikâyeye bundan sonra o muhteşem sonbaharı ve o muhteşem sonbahardaki en harika günü hatırlayarak devam edelim. Kayısı bahçesindeki kırmızı yapraklar o gün zincifre gibi kıpkırmızıydı" (Mo, 2015: 386).

28. "Huang kız kardeşler ve Jinlong'dan bahsederken, Lan Jiefang, senin tadının kaçtığım çok iyi biliyorum ama madem tarihin sayfalarını açıp eski hesapları karıştırmaya başladım bir kere bunu da söylemeden olmaz, hadi ben anlatmadım diyelim, Mo Yan denilen o ufaklık er ya da geç yazacak bunları, Ximen köyü sakinlerinin hepsi Mo Yan'ın o meşhur kitaplarının birinde kendilerini bulacaklar elbet. Tamam, nerede kalmıştım, sloganlar yazılmıştı işte, gövdelerindeki kabuklar kazınarak temizlenmemiş olan kayısı ağaçları kirece boyandı, ağaçlara maymun gibi tırmanan ilkolul öğrencileri ağaçların dallarını renkli eliş kâğıtlarıyla süsledi" (Mo, 2015: 402-403).

29. "Kayısı yapraklarının acısı tütün görevi görüp uykumu açtı, böylece çevreye hâkim bir mevkiden, pürdikkat ve panoramik bir açıyla toplantıda olan biten her şeyi görebiliyor ve her sesi duyabiliyordum, o an zihnime giren her şey günümüzün en iyi performansını veren, en teknolojik makinelerinin kayıtlarını fersah fersah aştı; çünkü o

makineler sadece ses ve görüntü kaydedebiliyorlardı ama ben ses ve görüntünün yanı sıra koku, tat ve duygularımı da kaydedebiliyorum.¹⁶⁶ ...Benimle tartışmaya girme sakın, Pang Hu'nun küçük kızı aklını öyle bir karıştırdı ki şimdi sadece elli yaşında olmana rağmen gözlerin iyice donuklaştı ve giderek çok geç tepki veriyorsun, bu ikisi Alzheimer hastalığının çok bariz ön belirtileri, görüşlerine böyle inatla sadık kalmaya devam edersen benimle tartışmaya girmen çok anlamsız olur. Yüksek bir sorumluluk duygusuyla sana şunu söyleyeyim, Ximen köyünde Domuz Yetiştirme Toplantısı yapılırken köyde elektrik diye bir şey yoktu, evet doğru, tam da senin dediğin gibi, o zamanlar insanlar köyün girişindeki tarlalara beton elektrik direkleri gömüyordu ama bunlar devlet çiftliğine giden yüksek ve inşaat tugayına dönüştürüldü, bu tugayın liderleri aktif görev alan askerlerdi, geri kalanlarıysa Qingdao ve Jinan'dan uzaklaştırılan lise mezunu gençlerdi, böyle birbirimin tabii ki de elektriğe ihtiyacı vardı, Ximen köyüne elektrik gelmesi için daha on yıl beklememiz gerekiyordu. Yani demek oluyor ki Domuz Yetiştirme Toplantısı yapılırken her akşam hava karardığında Ximen köyü Üretim Tugayı Domuz Çiftliği dışında kalan her yer karanlığa bürünüyordu... Evet, daha önce söylediklerim doğru, benim ahırında yüz vatlık bir ampul var ve onu toynağımla nasıl açıp kapayacağımı öğrendim, bizim Kayısı Bahçesi Domuz Çiftliği'mizde de elektrik var. O zamanlar ona kendi kendini üreten güç derdik, on iki beygir gücünde dizel bir motorla bir elektrik motorunu aynı anda çalıştırdık mı elektriğimiz oluyordu. Ximen Jinlong'un buluşuydu bu. Bana inanmıyorsan gidip Mo Yan'a sorabilirsin, o zamanlar çok kötü sonlanan bir fikirle kapımızı çalmıştı. Birazdan bunu da anlatırım" (Mo, 2015: 415-416).

¹⁶⁶ İkincil sözlü kültür ortamına atıf.

30. "Sen kendine biraz fazla güvensiz bir çocuksun ama aynı zamanda düşündüklerini icraata dökebilecek kadar da cesaretli birisin, daha sonra yaşanacaklar yüzündeki mavi doğum lekesinin kadınları itmediğini aksine onları sana çeken şeyin tam da o olduğunun kanıtıydı ama. Doksanlı yıllarda ilçede popüler olan şöyle bir şarkı vardı: Bakma yüzünün yarısının mavi olduğuna, bir melek var sevdiğinin gözlerinde. Ne eş ne çocuk isteyen kaymakam, Chang'an'a kaçtı sevgilisiyle. ...Bu konuyu seninle alay etmek için açtığımı düşünme sakın, sana saygım sonsuz. Sen yeryüzünde onuruyla yaşayan ve kimselere hoşça kal bile demeden sevgilisiyle birlikte kaçıp alınının teriyle para kazanmaya başlayan tek kaymakam yardımcısı olmalısın! ...Lafı daha fazla uzatmayayım, cihaz kurulduktan sonra test edildi ve gerçekten de elektrik ürettiği görüldü" (Mo, 2015: 419-420).¹⁶⁷

3.2.8 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda Şarkılı Hikâye Anlatıcılığı

Geleneksel hikâye anlatıcılığının bir diğer özelliği, anlatmanın aynı zamanda şarkı söylemeyle birleşmesi, düzyazı ile manzumenin iç içe olmasıdır. Sun Kaidi, hikâye anlatıcılığını "hikâyeyi hem anlatarak hem de şarkı söyleyerek işleyip genişletme" olarak tanımlar (Sun, 2009: 67). Hikâye anlatıcılığının bu özelliği Çin hikâye anlatıcılığı bölümünde ayrıntılı olarak ele aldığımız gibi, Tang döneminde tapınaklarda yaygın olan sujian (俗讲) ve bianwen (变文) geleneğine kadar uzanır. Keşişler sutra ya da sutra dışındaki hikâyeleri aktarırken çoğu zaman şöyle yapardı:

¹⁶⁷ Diğer örnekler şu sayfalardadır: 444, 449, 459, 489-490, 497, 525, 531-532, 540, 564, 581-585, 594, 659, 676-677, 680, 681, 692, 694-695, 700, 705-706, 708, 800, 820, 841, 843.

“Sutra okunduktan sonra açıklama gelir, açıklamadan sonra manzum bir bölüm, manzum bölümden sonra yeniden sutra okuma... Bu böylece döne döne devam eder, sonunda bütün metin tamamlanmış olur” (Sun, 2009: 6).

Tang dönemindeki bu gelenek daha sonra Song ve Yuan dönemlerindeki shuohua (说话) sanatını etkiledi. O dönemde hikâye anlatma sanatı, anlatma ile şarkı söylemenin birleştiği bir formdu. Qing dönemine gelindiğinde ise bir ayrışma ortaya çıktı: Bazıları hem anlatıp hem şarkı söylemeye devam ederken bazıları yalnızca düzyazı anlatıma ağırlık verdi. Bugün dinlediğimiz pingshu (评书) ise esas olarak anlatma merkezlidir. Ancak buna rağmen, geleneksel hikâye anlatıcılığındaki şiirli ve şarkılı bölümler, modern hikâye anlatımında da manzara tasvir ederken, karakterleri çizerken, dövüş sahnelerini canlandırırken veya duyguları ifade ederken hâlâ vazgeçilmezdir. Her iki anlatım tekniğini de kullanan Mo Yan'ın romanlarında şarkılı hikâye anlatımında kullanılan müzik aletlerinin de bahsi çokça geçer. Bunun yanı sıra hem klasik hem de modern Çin operasından sahneler de yer alır.

1. “Kemik senin elinde bir aşağıya bir yukarıya doğru uçarcasına dans ederdi, kemiğin pırıl pırıl titreyen beyazlığı bütün pazarın ilgi odağı olurdu birden. Herkesin gözü üzerine çevrilirdi, kalabalık etrafını sarardı hemen, çok geçmeden bir eğlence alanına çevrilirdi pazar: Dilenci Hong Taiyue, ineğin kalça kemiğini çalıp şarkı söylüyor. Bir ördek gibi ses çıkarmana rağmen yine de belli bir ritme sahiptin, göz ve nizam diye bir şey vardı ama belli bir çekicilik taşıdığın da su götürmez bir gerçektir: Güneş batı duvarından fırlayıp ışıyınca, /Bir serinlik olur doğu duvarının batı kenarında. /Sobanın

ateşi kang'ı ısıtır ya, /Sirtüstü yattın mı ısınır omurgan da. /Sıcak lapa ağız yakar, içme üflemeden, /Sadaka vermek iyidir şerden. /Dediklerime inanmıyorsan eğer, /Eve dönünce anana sor yeter" (Mo, 2015: 47-48).

2. "Mo Yan denilen o herifin yeni oyunu Karakaçan'ın Hatıratı için yazdığı şarkıdaki gibiydi işte: Vücudu eşek, ruhu insan biri /Geçmişi süzölmekte bir bulut misali /Altı yolda yeniden doğar her şey, ne acı /Arzu bastırılmaz, düşkünlük kalıcı /Nasıl hatırlamasın geçmişi /Mutlu bir eşek olarak geçirirken her sabahı" (Mo, 2015: 59).

3. "...bu da bir yalanı gerçeğe dönüştürüp Ximen Nao'yu Sarı Pınar'ın Ölüm Yolu'na göndermişti. Bakın şu daha yeşil akasya tomruğunu taşıyan, yuvarlak yüzlü, süpürge kaşlı genç adam da köyün zenginlerinden ve benim yakın arkadaşlarımdan biri olan Wu Yuan. İyi bir müzisyendir, çok iyi jinghu¹⁶⁸ ve suona¹⁶⁹ çalar, çiftçilikle uğraşmadığı zaman köyün gezgin çalgıcılarının arasına katılıp sokak sokak gezer, para kazanmak için değil, sırf zevkine yapar bunu" (Mo, 2015: 63).

4. "Vaftiz kardeşin Mo Yan'ın Karakaçan'ın Hatıratı'nda yazdığı gibiydi tıpkı her şey: Nallar çakılınca hafifledi birden dört toynağı, /Yolda bir rüzgâr gibi koşuyordu hızlı mı hızlı. /Unutuverdi önceki yaşamındaki sıkıntıyı, /Eşek Ximen artık mutlu ve rahatı. /Başını gururla kaldırıp göğe doğru anırdı: /ai ai ai" (Mo, 2015: 71).

5. "Okula gitmekte olan bir grup ilkökul öğrencisi, hoplaya zıplaya Xu Bao'nun peşine takılıp onun hakkında uydurdıkları bir şarkıyı söylemeye koyuldu: Xu Bao, Xu Bao bir yumurta gördü mü hemen ısırır, /Yoksa ısıracak bir yumurtası, bütün gün terler durur. /Xu Bao, Xu Bao, bir eşek sikidir. /Yoldan çıkmış düzenbazın tekidir" (Mo, 2015: 116).

¹⁶⁸ Genellikle Pekin Operası'nda kullanılan yaylı bir Çin müzik aleti.

¹⁶⁹ Üflemeli bir Çin müzik aleti.

6. "Başı Mo Yan'ın çektiği haylaz öğrenciler, kendilerini konuşurken dinlemeye bayılıyorlardı, köyden aldıkları destek ve okuldan aldıkları teşvikle, ellerine o fazladan enerjilerini gösterebilecek bir şans geçmişti işte ve bunu sonuna kadar kullanacaklardı. Öyle heyecanlanmışlardı ki sarhoş maymunlar gibi durmadan hoplayıp zıplıyorlardı. Kimi ağaca kimi de duvara tırmandı, ellerindeki teneke megafonlarla bizim ev sanki bir gericilik kalesiymiş gibi psikolojik bir savaş kampanyası başlattılar: Bağımsız çiftçilik ahşap bir köprüdür, /bir adım attın mı üç kere sallanır, /sallanan köprü suda boğulur. Halk komünü cennete giden yoldur, /sosyalizm altın bir köprüdür, /fakirliğin köklerini söküp zenginliğin tohumlarını dikeceğiz. /Lan Lian inatçı bir ihtiyardır, /bağımsız çiftçilik çıkmaz bir sokak. /Farenin biri, bir fiçı sirkeyi heba etti. /Jinlong, Baofeng, Lan Jiefang, /elinizi yüreğinize koyup düşünün iyice. /Babanız gibi inat ederseniz geride kalır, /ilerleyemezsiniz bir adım bile... Bu şarkının sözlerini Mo Yan yazmıştı, çocukluğundan beri yetenekliydi buna. Çok öfkelenmiştim, Mo Yan denen bu ufaklıktan nefret ediyordum, bir de anamın vaftiz oğlu olacak, benim de vaftiz kardeşim! Her yıl yılbaşı arifesinde anam beni, ona bir kâse Çin mantısı götürmem için zorlar! Neyin vaftiz oğluymuş, neyin vaftiz kardeşi, götüm! Yakınlık, sevgi gibi şeylerden bir kere bile bahsettiğini duymadım, o zaman ben de ona kibar olmayacağım artık. Duvarın kenarına sinip sapanımı çıkardım, ağacın çatalına oturup gözlerini kısmış, elindeki teneke megafonla bizim eve doğru bağırın Mo Yan'ın o sukabağı gibi parlayan kafasına bir saçma fırlattım. Mo Yan acı acı inleyip ağaçtan düşüverdi. Daha bir pipo içimi zaman geçmemişti ki bu velet yine ağaca tırmandı, alnı şişmiş ve kanıyordu, bizim eve doğru bağırmaya devam etti ama: Lan Jiefang, seni küçük inatçı, /babanın o çarpık yolunda yürüyorsun. /Eğer bir daha bana vurmaya kalkışırsan /seni karakola götürürüm" (Mo, 2015: 182-183).

7. "Mo Yan'ın önderliğindeki bir grup ilkokul öğrencisi ahırın yanında slogan atıyordu: Büyük inatçıyla küçük inatçı /bir bağımsız çiftlik kurdular. Çekirge kadar bir boğayı çekiştirip /tahta tekerlekli bir yük arabasını itiyorlar. /Önünde sonunda katılacaksınız komüne /ama bir an önce olması sizin lehinize" (Mo, 2015:192-193).

8. "Yaklaşık bir ay kadar kısa bir sürede ağabeyim sonunun eleştirilenin tekme tokat dövülmesiyle biten o halka açık toplantıları düzenlemez oldu, onun yerini bir düzineden fazla devrimci ve modern Pekin Operası almıştı artık. Bir zamanlar utangaç ve çekingen bir kız olan Huzhu cesur, güçlü ve sınırsız tutkuları olan bir kadına dönüşmüştü. Onun ne kadar iyi bir sesi olduğunu ve ne kadar çok devrimci opera şarkısı bilip bir de oynayabildiğini hiç bilmiyordum doğrusu. Huzhu, A Qingsao'nun, ağabeyim de Guo Jianguang'ın¹⁷⁰ aryalarını söylerdi. Huzhu, Li Tiemei'nin, ağabeyim de Li Yuhe'nin¹⁷¹ aryalarını söylerdi. Bu ikisi hani tencere yuvarlanmış da kapağını bulmuş derler ya işte o kadar uyumlu bir çiftti: Altın Çocuk ve Yeşim Kız. Şimdi bunu itiraf etmeliyim, benim Huang Huzhu'ya olan fantezilerim kuğu etinin tadına bakmak isteyen bir karakurbağasının hayallerinin ötesine geçemedi" (Mo, 2015: 297-298).

9. "Ximen Konağı'nın avlusu kısa bir süre huqin¹⁷² ve flütlerin sesleriyle kadın ve erkeklerin birlikte şakımalarıyla dolup taşı. Devrim karargâhı, kültürel etkinliklerin düzenlendiği bir kulübe dönüşmüştü artık. Her gün yapılan eleştiri toplantıları ve dövüşlerden çıkan uluma ve çığlıklar ilk başlarda ilgi uyandırıcıydı ama gittikçe kabak

¹⁷⁰ Dönemin, adını Suzhou şehrinin bir kasabasından alan Shajiang adlı meşhur operasının başkarakterlerinin isimleri.

¹⁷¹ Dönemin meşhur operalarından "Kırmızı Fenerin Efsanesi'nin başkarakterlerinin isimleri.

¹⁷² Bir tür yaylı Çin çalgısı.

tadı vermeye başlamıştı. Ağabeyimin birdenbire devrimin formatını değiştirip insanların gözlerine ve kulaklarına getirdiği yenilikler, herkesin yüzünün neşeli bir ışıltıyla parlaması sağladı. Huqin çalmasını bilen zengin köylü Wu Yuan da müzisyenlerin arasına katılmıştı. Uzun bir şarkıcılık geçmişi olan Hong Taiyue de katıldı gruba. O şanlı inek kalçası kemiğini sallayarak grubun şefliğini yapıyordu. Sokaklardaki karı küremekle görevlendirilmiş olan o kötü unsurlar bile bir yandan kar kürerken bir yandan da avludan yükselen ezginin ritmine ayak uydurup kendi kendilerine mırıldanıyorlardı" (Mo, 2015: 298).

10. "Ağabeyim, Kaplan Yavrusu Sun'dan borazanını çalarak köylüleri etrafına toplamasını istedi. Genel kurul çağrısını yap! Aslında borazanla yapılacak bir çağrıya gerek bile kalmamıştı, köyde yürüeyebilen herkes çoktan toplanmıştı bile. Hemen traktörün etrafını sardılar, sadece görmek yetmezmiş gibi hemen çoksesli bir koro halinde tartışmaya başladılar bu büyük canavar hakkında. İçlerinde işi bilen biri şu konuya parmak bastı" (Mo, 2015: 299-300).

11. "Mo Yan da her gün ağabeyimin kışının dibinden ayrılmayıp oyunda bir rol alabilmek için sızlanıp duruyordu. Siktir git, diye kükredi ona ağabeyim, ayak altında dolaşmayı bırak! Mo Yan o küçük gözlerini kırıştırtarak, komutanım, bana da bir rol verin, oyunculuk yeteneğim var benim, dedi. Bunu der demez ardına dönüp karın üzerinde parende atmaya başladı" (Mo, 2015: 305).

12. "Köyde çiçek hastalığıyla doğmuş, tüm yüzü çiçekbozuğu olan Zhang Youcai adında bir adam vardı, sesi de çok gürdü, Li Nine rolünü oynamak için gönüllü oldu ama ağabeyim reddetti onu. Sesi gerçekten de çok iyiydi, büyük bir coşkuyla yüksek oktavdan şarkı söyleyebiliyordu, büyük bir sanatsal yeteneği olan Başkan Yardımcısı Ma Liangcai, ağabeyime şöyle bir öneride bulundu: Başkanım, kitlelerin devrimci

coşkusunun önüne engel koyamayız, izin verin de Büyük Hala Tian'ı oynasın bari. Sonunda bu rolü kaptı Zhang Youcai. Büyük Hala Tian'ın topu topu dört cümlesi vardı oyunda: Fakir de fakire yardım etmezse kim yardım edecek fakire, iki acı kabak, bir dal asma, yardım edelim kızcağıza da kurtulsun tehlikeden, kaplanın ağzından kurtulup koşsun geleceğine. Zhang Youcai, ağzını açar açmaz sanki çatı havalanıyor, pencerelerin beyaz kâğıt kaplamaları tir tir titreyip hışırdıyordu" (Mo, 2015: 306).

13. "Çok geçmeden bu gösterinin adının Küçük Domuz Honghong Pekin'e Gidiyor olduğunu öğrenecektik, o sıralar popüler olan Yârimin Yolunu Bekliyorum Dört Gözle adlı bir şarkının melodisini ödünç almış bir gösteri sahneleyeceklerdi, danslı ve şarkılı bir gösteriydi bu" (Mo, 2015: 408).

14. "Huang Hezuo, Jinlong'un alnını kurularken çok kayıtsız görünüyordun ama aynı şeyi Huang Huzhu yaparken yüzünde kıskanç bir ifade belirdi. Sen kendine biraz fazla güvensiz bir çocuksun ama aynı zamanda düşündüklerini icraata dökebilecek kadar da cesaretli birisin, daha sonra yaşanacaklar yüzündeki mavi doğum lekesinin kadınları itmediğini aksine onları sana çeken şeyin tam da o olduğunun kanıtıydı ama. Doksanlı yıllarda ilçede popüler olan şöyle bir şarkı vardı: Bakma yüzünün yarısının mavi olduğuna, /bir melek var sevdiğinin gözlerinde. /Ne eş ne çocuk isteyen kaymakam, /Chang'an'a kaçtı sevgilisiyle" (Mo, 2015: 419-420).

15. "Benim kanım kırmızı, onunkiyse karaydı. Benim kanım kutsal, onunkiyse kirliydi. İnsanlar onu cezalandırmak için burnunu delip iki demir halka taktı, sonra da ön bacaklarını zincirlediler. Bunu takip eden günlerde bu ufaklık, ayağı zincirli bir halde ahırda volta atarken zincir şakırtıları yayıldı etrafa, köydeki hoparlörlerden devrimci opera modeli olan Kırmızı Fenerin Efsanesi'nde Li Yuhe'nin seslendirdiği o ünlü aryanın şu meşhur bölümü -bu zincirler ellerime ve ayaklarıma ket vurmuş olsa da

tutkularımın ve ideallerimin göğe yükselmesine kimse engel olamaz- ne zaman yayınlansa, kapı komşum olan yeminli düşmanıma karşı içimde belli belirsiz bir saygı duymaya başlar, onun bir kahramana dönüştüğünü, benimse kahramanı satmış olan bir hain olduğumu hissederdim" (Mo, 2015: 448).

16. "Bu sırada Mo Yan ot yığınının içinden sürünerek kalkmış ve sanki ayakkabısının altına yay koymuş küçük bir çocuk gibi yaylana yaylana masanın yanına gelmişti, masaya yaslanıp bir kâse içki aldı, kâseyi havaya kaldırıp Li Bai'yi mi yoksa Qu Yuan'ı mı taklit ettiğini bilmediğim bir tavırla avaz avaz şiir okumaya başladı: Ay, ay kadehimi sana kaldırıyorum" (Mo, 2015: 505).

17. "Altın sarısı hasır şapka aya doğru giderken harika bir kavis çizdi havada, hasır şapkanın havada dönerken söylediği insanın içine dokunan şarkı yankılandı birdenbire: La la la, anamın hasır şapkası uçtu havaya la la anamın hasır şapkası uçtu aya, la ya... La ya la, kayboldu anamın hasır şapkası" (Mo, 2015: 514). "La ya. Dişi domuzlar toynaklarını birbirine çarpıp şarkı söylüyordu yine. Seni küstah piç kurusu! Ama başım dönüyordu hâla. La ya. Ağaç dalı yere sürtülürken hışırıyordu. La ya" (Mo, 2015: 517). Küçükhanım, buyurun... La ya... Kayıslar olgun, hoş kokulu ve bal gibi tatlıydı. La ya, anamın hasır şapkası dönüyor ayın etrafında, kimi zaman altın sarısı, kimi zaman gümüş grisi. Birkaç kayısı yedikten sonra sakinleştim" (Mo, 2015: 518). "Arkalarında duran domuz korosu hep birlikte bağırmaya başladı hemen: Kiss! Hadi ona bir 'kiss' ver! 'La ya " (Mo, 2015: 518). "... bu vahşi yaratığın ardına kadar açılmış ağzından kan fışkırdığını ve gözlerindeki uğursuz parlamayı gördüm, la ya, hayatım pamuk ipliğine bağlıydı o an,ön toynaklarımı Hudie Mi'nin vücuduna yerleştirip arka bacaklarımı havaya kaldırdım,... La ya, anamın hasır şapkası uçtu aya, tüm aşkım ve ideallerimi de götürdü yanında, biraz zalimce bir taktikti şimdi bu yaptıkları ama bu ikiyüzlü vaazları

umursamayacak kadar önemli bir ânın içindeydim ben. Diao Xiaosan beni ... La ya. Domuz korosu sustu birden, hepsi çok ciddi görünüyordu. Ay göğe yükselip uzaklaşmış, hasır şapka da yere düşmüştü, hasır şapkanın şarkısı bıçak gibi kesilmişti bir anda" (Mo, 2015: 520).

18. "La ya la, hasır şapkanın şarkısının melodisi çalmaya başladı yeniden ama sözlerinde büyük bir değişiklik vardı bu kez: Ana testislerimi kaybettim bana verdiğin testislerim kayboldu, gözlerim doldu birden, bütün canlılar kendi türü için acı çeker neymiş ilk kez öğrendim, Diao Xiaosan'la kapışırken yaptığım hileye bin pişmandım şimdi. Jinlong'un Xu Bao'ya sövdüğünü duydum birden" (Mo, 2015: 528).

19. "Chang Tianhong'un Domuz Yetiştirme Üstüne Öyküler için yazdığı arya birbirinden renkli otuzdan fazla dizeden oluşuyordu. Birinci dize şöyleydi, Bu gece yıldızlar ıslıl ıslıl, ikinci dize, Güney rüzgârı kayısı çiçeklerinin hoş kokusunu üfürürken içim hüznle öyle doldu ki uyku girmez gözüme, üçüncüsü, Ben, Beyazcık, kayısı dalına yaslanıp göğü seyre daldım, dördüncüsü, Kızıl bayrak yeni açmış bir çiçek gibi salınıyordu sanki dünyanın dört bir yanında, beşincisi, Başkan Mao, Çin'deki domuz üretiminin geliştirilmesi çağrısında bulundu, ardından da şöyle devam ediyordu: ben Beyazcık, bu çağrı üzerine tüm gücümü toplayıp bütün dişi domuzları döllemek gibi ağır bir görevi üstlenmeliyim" (Mo, 2015: 546-547).

20. "Hong Taiyue'nin tiradı öyle büyüleyiciydi ki içimde dalga dalga kabaran bir hayranlık hissettim ona karşı. Ximen Konağı avlusunun bir drama sahnesi olduğunu düşünüyordum, o kayısı ağacı, masa ve sandalyeler filan sahne dekorunu oluşturuyordu, avluda bulunanlarsa kayıtsızca döktüren oyuncular. Muhteşem bir oyunculuk sergilediler, mükemmelliğin son perdesiydi bu! Hong Taiyue, ülkenin bir numaralı

oyuncusu, önemli bir film karakteri gibi kolunu yukarı kaldırıp yüksek sesle slogan attı:
“Çok yaşa halk komünü” (Mo, 2015: 611).

21. "Pang Chunmiao kız kardeş, Xinhua Kitabevi'nin çocuk bölümünde tezgâhtarlık yapıyor ama iliklerine sanat aşkı işlemiş bir kere, amatör bir sanatçıdır kendisi, akordeon çalar, Dai'lerin tavus kuşu dansını bilir, lirik şarkılar söyler, eyalet gazetesinin sanat ekinde de denemeleri yayımlanmıştır” (Mo, 2015: 683).

22. "O şarkı söylemeyi seven hademenin sesi yankılandı birden koridordan. Shaanxi türkülerini çok iyi taklit edebiliyordu bu çocuk, her pazar öğleden sonrası onun tuvalette bir yandan paspası yıkayıp bir yandan da şakımasını duyardım: Ağabey sen batı ağzına git –kalmak zor küçük kız kardeşim” (Mo, 2015: 691).

23. "Bu sahne çok içime dokundu. Köpeklerin arasındayken çok acımasız olabilirim ama insanlarla aynı evin içindeyken kalbim bin parçaya bölünüyordu işte. Tianhua hutong'unun içinden pas kokan bisikletlerini şamatayla süren birkaç genç geçerken vıcık vıcık yağ kokan bir ezgi yankılandı havada: Kalbin çok yumuşak senin –çok yumuşak– her şeyi içine atıyorsun... Havada süzülen ezgiye doğru deli gibi havladım" (Mo, 2015: 719).

24. "Arka cebinden yılların etkisiyle iyice sararmış ama kenarından hâlâ dokuz tane bakır halka sarkan ve bir ineğe ait olan kalça kemiğini çıkarıp önce havaya kaldırdı, hemen ardından da yere indirdi, bu hareketi o kadar ustalıkla yineledi ki sonunda hua la la, hua la la diye ritmik bir ses çıkarmayı başardı kemikten. Bu kemik onun şanlı tarihinin önemli bir parçasıydı, bir askerin düşmanına karşı kullandığı kılıç gibiydi aynı. Bu kemiği sallamak en büyük yeteneğiydi onun. Şakımak da öyle: Hua lang lang, hua lang lang diye şakırken /kalça kemiği ben de başlarım şarkıma./ Bugün nereden başlasam söze acaba? /Ximen Jinlong'un deli saçması planından mı yoksa... Avluya

daha çok insan doluştu, sesleri şelale gibi çağıldadı, birden susuverdiler ama... Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nda /rüya gibi manzarası olan bir köy var derler Ximen adında. /Bu köyün yüz dönümlük kayısı bahçesinde /domuzlar yetiştirilmiş meşhur dünya çapında. /Hasat bol, hayvanlar semiz olur, Başkan Mao'nun devrimci çizgisi güneş gibi parıldarmış orada! ...Şarkının sözleri buraya geldiğinde Hong Taiyue elindeki kemiği havaya atıp kendi etrafında döndü, herkesin görmesi için elini arkasına uzatıp kemiği daha yere düşmeden usta bir hareketle havada yakaladı sonra. Havaya atılan kemik bu süreç boyunca durmadan o kendine has melodisini söyledi sanki canlı bir varlıkmişçasına. Harika! Coşkulu kalabalık neşeyle tezahürat yaptı, ardından birbirine geçen bir alkış tufanı koptu. Yüzündeki ifade dramatik bir değişim geçiren Hong Taiyue şöyle devam etti: Bu köyün zalim toprak ağası Ximen Nao, /ardında beyaz gözlü kurda benzeyen bir piç bırakmış. /Bu küçük piç kurusunun adı Jinlong'muş, /küçüklüğünden beri ağzı iyi iş yapan sahtekârın biriymiş. /Komünist Gençlik Birliği'ne sızmış önce, /sonra da ta partinin içine. /Otoriteyi hiçe sayıp parti sekreteri olduktan sonra /karşı atağa geçmiş delirmiş gibi. Tarım arazilerini parselleyip bağımsız çiftçilere/ dağıttıktan sonra /halk komününün mallarına gelmiş sıra. /Toprak ağalarının, zengin köylülerin,/ karşıdevrimcilerin ve kötü unsurların ahmak /şapkalarını çıkarttıktan sonra Öküz Hayaletleri ve Yılan Ruhları'nı mutluluktan uçuruvermiş. Bunları söylerken içim kan ağlıyor, gözyaşlarım ve sümüklerim bir olmuş yanaklarımdan akıyor iki sıra... Kemiği yine yukarıya fırlattı, kemiği sağ eliyle yakalarken sol eliyle sol gözünün gözyaşlarını sildi; kemiği yine yukarı fırlatıp bu kez sol eliyle yakalarken sağ eliyle de sağ gözünün gözyaşlarını sildi. Kemik, beyaz bir gelincik gibi iki eli arasında sıçramaya başladı sonra. Bir alkış tufanı koptu hemen. Polis arabalarının siren sesini iyice bastırdı bu tufan. Hong Taiyue artan bir öfkeyle devam etti şakımaya: Hain bir plan daha yaptı bu ufaklık 1991 yılına gelindiğinde. Köylüleri köyden kovup dönüştürecekti köyü tatil köyüne. On

bin dönümlük tarım arazisini yok edip golf sahası, kumarhane, genelev ve hamama dönüştürecek, sosyalist Ximen köyümü çevirecekti emperyalist bir oyun bahçesine. Yoldaşlarım, sevgili köy halkı bağrınızı dövüp düşünün bir hele, zaman sınıf mücadelesi zamanı değil de ne? Ximen Jinlong'u öldürmek caiz değil midir? Bakmayın onun parasına, cakasına, arkasındaki tüm kodamanlara, kardeşi Jiefang kaymakam olsa da bizler gücümüzü bir birleştirdik mi gericilerin kökünü kurutur, silip süpürürüz hepsini..." (Mo, 2015: 753-755)

25. "Bir çember çizip oturmuşlardı, çemberin ortasında üzerinde kızıl ipekten bir atkı olan boynunu yukarı kaldırıp aya doğru şarkı söyleyen dişi bir köpek vardı. Bizim şarkı dediğimiz şey insan ırkının kulağına doğal olarak çılgın havlamalar olarak geliyordu ama benim için harika bir sesi vardı onun, şarkının o güzel melodisi içime dokundu, sözleri de çok şiirseldi. Şarkının sözlerini kabaca söylemem gerekirse şöyle bir şeydi: Ay, ah ay, hüzünlendiriyorsun beni / Kız, ah kız, deli ediyorsun beni" (Mo, 2015: 878).

26. "Sonra sırt çantasından hasır bir şapka, bir taşıma sopası, iki küçük sepet ve bir pipo çıkarıp yere koydu.¹⁷³ Sonra da gongun "dan dan" sesleri eşliğinde boğuk ama melodik bir sesle şarkı söylemeye başladı Pang Fenghuang. Bunu bir işaret olarak algılayan maymun da insan gibi iki ayağının üzerinde dikilerek meydanın içinde tur atmaya başladı. Bacakları bükük olduğundan tökezleyerek yürüyor, kuyruğunu ardında sürüyerek etrafa bakınıyordu... Dan dan dan diye çalarken bronz gong /Seslenirim maymunuma yanlış bir şey yapmasın diye/ Emei Dağı'nda¹⁷⁴ ulaştı Tao'ya /Aramıza

¹⁷³ Hikâye anlatıcısının kullandığı malzemeler.

¹⁷⁴ Çinli Budistler tarafından kutsal sayılan dört dağdan biri. Dağın yamaçlarında maymunlar yaşar.

dönünce oturdu kral tahtına /Siz sayın köylülere bir gösteri sunacağız, /Pamuk eller cebe, artık gönlünüzden ne koparsa" (Mo, 2015: 899-900).

27. "Şimdi hasır şapkalı ve pipolu bir ihtiyar olmanı istiyorum senden: Ellerini ardına atıp meydanda şöyle bir dolaşıver... Pang Fenghuang şarkısını söylerken bir yandan da maymuna hasır bir şapka fırlattı, şapkayı havada kapalı maymun hemen başına geçirdi şapkayı. Ardından pipoyu fırlattı Pang Fenghuang, piponun geldiğini gören maymun bir sıçrayışta yine havada yakaladı pipoyu, sonra da dudaklarının arasına yerleştirdi. Ardından ellerini ardına atıp belini eğdi maymun, bacaklarını büküp başını sallayarak fıldır fıldır dönen gözleriyle gerçekten de yürüyüşe çıkmış bir ihtiyar gibi turlamaya koyuldu. Maymunun bu performansı kalabalığın kahkahaları ve alkış tufanı ile tescillendi hemen" (Mo, 2015: 900-901).

28. "Sonra da bir Zümrüdüanka'nın /kanatlarıyla güneşi yakalamasını... Pang Fenghuang uçlarına birer küçük sepetin bağlı olduğu taşıma sopasını ayağıyla öyle büyük bir marifetle fırlattı ki sopa maymunun omuzlarına iniverdi birden. Maymun sopayı önce sol omzuna aldı, sepetlerden biri önde, diğeri de arkada duruyordu, Erlang'ın dağı taşırken ayın peşine düşmesiydi bu. Sonra sopayı başının üzerine yerleştirdi, sepetlerden biri sağda, diğeri de solda duruyordu, bir Zümrüdüanka'nın kanatlarıyla güneşi yakalamasıydı bu da... Bütün numaralarımı sergileyeceğim sizlere/ Şimdi lütfen pamuk eller ceplere... Maymun taşıma sopasını bir yana attı, Fenghuang'ın ona fırlattığı kırmızı plastik bir tası yerden alıp iki eliyle tutarak kalabalığın arasında dolanmaya başladı... Sevgili amcalarım ve sevgili teyzelerim /Sevgili dedelerim ve sevgili ninelerim /Sevgili abilerim, sevgili ablalarım /ve sevgili köylüler /Bir kuruşa bile razıyım ama /Bir yüzlük verirsiniz olursunuz/ yeryüzündeki Guanyin

Bodhisattva¹⁷⁵ ...Pang Fenghuang şarkısını söylerken insanlar maymunun başının üzerinde tuttuğu tasa birer birer para atıyorlardı. Bir, iki, beş fenikle bir ve beş yuanlık bozuk paralar takır takır sesler çıkararak düştü tabağa. Bir, beş ve on yuanlık banknotlar da neredeyse hiç ses çıkarmadan düşüyordu.¹⁷⁶ ...Pang Fenghuang parayı zarftan çıkarıp sağ eline aldı, desteyi ritmik bir şekilde sol elinin avuç içine vurarak kalabalığa gösterdi" (Mo, 2015: 902-904).

29. "Sevgili büyüklerim, kulak verin söyleyeceklerime, /paranız olsun ya da olmasın hepsi bir, /eğer varsa birazını bağışlayın derim,/ yoksa da birkaç tezahürat da işimi görür benim – dan dan dan" (Mo, 2015: 907).

¹⁷⁵ Budizmde insanların mutluluğu için uğraş veren aydınlanmış (bodhi) varlık (sattva).

¹⁷⁶ Klasik hikâye anlatıcısının para toplama faslının romandaki tezahürü.

SONUÇ

Mo Yan'ın Yaşam ve Ölüm Yorgunu Romanında Çin Hikâye Anlatıcılığı Geleneği başlıklı bu çalışmada, Nobel ödülünü "sanrısız gerçekçilikle halk hikâyelerini, tarihi ve güncel olayları birleştirme"deki ustalığıyla kazanan Mo Yan'ın eserleri Çin sözlü kültürü ve edebiyatında önemli bir figür olan "hikâye anlatıcısı" ve "hikâye anlatıcılığı" geleneği üzerinden incelenerek yazarın bu sözlü gelenekten nasıl etkilendiği ve bu geleneğin eserlerinde nasıl ve hangi öğelerle karşılık bulduğu ortaya konmuştur.

Tam da bu noktada bu çalışmanın ilk bölümünde sözlü kültür ve sözlü edebiyatı oluşturan anlatmalık türler (mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi) tanımlanıp hikâye anlatıcılığının kuramsal çerçevesi çizilmeye çalışılmış, farklı kültürlerin hikâye anlatıcılarına dair örnekler verilmiştir. Sözlü kültür ortamında, sözün unutulmasını önlemek ve akılda kalıcılığını artırmak amacıyla belirli kalıplar, ritmik yapılar ve ahenkli tekrarların kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda şiir ve şarkının hafızada saklamayı ve aktarımı kolaylaştıran en erken sözlü ifade biçimi olarak öne çıktığı saptanmış, halk arasında yaygın olarak bilinen ve sözlü aktarımı kolaylaştıran deyişler, atasözleri ve deyimlerin hafızaya destek olduğu ve sözlü edebiyatı oluşturan anlatmalık türlerde (mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi) işlenen tema, biçimsel kalıp ve anlatım yöntemlerinin sözlü kültür ortamında doğmuş olmaları nedeniyle geleneksel bir yapı sergilediği ortaya çıkmıştır. Bu geleneksel yapının taşıyıcılarının, anlattıkları türe ve anlattıkları kültüre göre farklı isimlerle adlandırılırsalar da hikâye anlatıcıları olduğu görülmüştür.

İkinci bölümde Mo Yan'ın bilinçli bir şekilde devraldığı hikâye anlatıcılığı geleneğini anlamak için Çin hikâye anlatıcılığının tarihi gelişimi, ilk örnekleri, türleri ve bunların hem sözlü hem de yazılı edebiyat türlerine nasıl yansıdığı kronolojik bir sırayla incelenmiştir. Bu bağlamda ilgili bölümde hikâye anlatma ve dinlemenin önemi üzerine kısa bir giriş yapıldıktan sonra Çin'de roman ve hikâye gibi düzyazı/nesir/kurmaca eserleri işaret eden *xiaohuo* terimi ve *xiaoshuo*'nun türleri olan *zhiguai*, *chuanqi*, *biji*, *huaben* ve bu türlere bağlı olarak Çin'de hikâyenin ve hikâye anlatıcılığının gelişimi ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Ming-Qing dönemi romanları ile *huaben* arasında hem biçimsel hem de içeriksel olarak güçlü bağların olduğu tespit edilmiştir. Her bölüm başında ilgili bölümle ilişki kurmaya yarayan iki satırlık bir özetin/beyitin bulunması, her bölümün "bir sonraki bölümde devam edecek" gibi ifadelerle sona ermesi (hikâye anlatıcısı hikâyeyi keser, para toplar, sonra yine anlatır), metinde görünür olan hikâye anlatıcısı ve dinleyici arasındaki diyaloglar ve kalıp cümlelerin kullanılmasıyla sahnede anlatılan hikâyelerin yapısal özelliklerinin yazılı metne taşındığı tespit edilmiştir. Sözlü sanatların, yazı ve yazılı edebiyatla iç içe geçmiş bir toplumda icra edildiği, bunun da temaların, formüllerin ve diğer özelliklerin karşılıklı olarak yayılmasına yol açtığı görülmüştür.

Üçüncü bölümdeyse Mo Yan'ın hayatı çalışmanın kapsamı çerçevesinde verilmiş ve bu çerçevede *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanı romanda bahsi geçen efsane ve mitler, hikâye içinde hikâye kullanımı, deyim ve atasözü kullanımı, lehçe kullanımı, anlatıcının okuyucuyla doğrudan iletişim kurmasının örnekleri, anlatıcının dinleyiciyle doğrudan iletişim kurmasının örnekleri ve şarkılı hikâye anlatıcılığının örnekleri üzerinden içerik analiz yöntemiyle irdelenmiştir. Araştırma sadece bu eserle

sınırlandırılmış olsa bile yazarın yazın dünyasının hikâye ve hikâye anlatıcılığı üzerine kurulduğunu göstermek amacıyla yazarın diğer roman, hikâye ve konuşmalarından da yararlanılmıştır. Bu bağlamda yazarın hikâye anlatıcılığı eserlerinin kronolojisi takip edilerek incelenmiştir.

Sözlü edebiyat türlerinin diri kalabildiği bir ortamda yetişmiş, sözlü edebiyatı ve onun geleneklerini yaşamı boyunca kişiliğine ayrı bir çaba gerekmeden sindirmiş ve eserleri de bu kültür birikiminin damgasını taşıyan Mo Yan kendini bir yazardan çok hikâye anlatıcısı olarak görür. Bu araştırmanın sonucunda çocukluğunda hem büyüklerinden hem de profesyonel hikâye anlatıcılarından dinlediği hikâyelerden büyülenmiş Mo Yan'ın, eserlerinde yazılı kompozisyondan ziyade sözlü kompozisyona öncelik verdiği, konuşma diliyle yazdığı ve sözlü edebiyatın anlatmalık türlerini (mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi) içinde barındıran hikâyeler kaleme alarak modern bir hikâye anlatıcısı olmaya soyunduğu ortaya çıkmıştır. Yazar, bir hikâye anlatıcısının o olmazsa olmaz hafifliğiyle hikâye anlatırken, konu dışına çıkar, atasözü, deyim, şiir, şarkı gibi kalıplar kullanır, tekrara başvurur, hayret nidaları atar, daldan dala atlar, okuyucuya seslenir, onu yönlendirir, hatta okuyucuya sorular bile sorar. Mo Yan'ın romana hikâye anlatıcısı üslubu kazandırması öncelikle halkın anlatı zevkine ve anlatıya verdiği değere duyduğu ilginin ve bunu olumlamasının bir tezahürüdür. Mizahi ve ironik anlatım tarzı, coşkulu ve taşkın üslubu ile oyunlu, sohbet havasındaki anlatı biçimi hep bu kurgusal hikâye ortamı modelinden beslenir. Anlatımın özgürce şekillenmesi de anlatıcı ruhuyla birebir örtüşür. Gerek yazarın durduğu nokta gerek içeriksel özellikler gerekse dilsel anlatım tarzı açısından bakıldığında, Mo Yan'ın eserlerindeki “anlatıcı”nın, Batılı birinci şahıs anlatıcılardan ayrıldığı gibi, klasik Çin

romanlarındaki geleneksel “anlatıcı”dan da biçimsel olarak benzerlik taşısa da özü itibarıyla farklı olduğu ortaya koyulmuştur.

1981'de yayımlanan ilk hikâyesi *Bir İlkbahar Gecesinde Yağan Yağmur*'da kullandığı mektup formatı ve ikinci tekil şahış zamiriyle yazarlık serüveninin en başından beri bilinçsiz bir şekilde olsa da doğrudan sesini duyurabileceği bir anlatı alıcısına yönelerek hikâye anlatmaya başlayan Mo Yan, 2001'de *Sandalağacı Azabı* romanının son sözünde “büyük adımlarla geri çekilmek”, yani halkın sözlü edebiyat geleneğine “geri çekilmek” gerektiğini söyler. Yine 2001'de *Kulaklarla Okumak* başlıklı konuşmasında ilk edebi besinini büyüklerinden dinlediği hikâyelerden aldığını ve bildiklerinin çoğunun temelini kulaklarıyla duyduklarından geldiğini belirtir. 2006'da *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nun son sözünde de bu "geri çekilme"den bahseder. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'nun yayımlanmasının ardından Lu Xun Müzesi'nde *Çin Roman Geleneği* başlıklı konuşmasında ve özellikle 2012'de Nobel'i aldığında yaptığı *Hikâye Anlatıcısı* konuşmasında Çin sözlü edebiyat ailesinin önemli bir üyesi olan hikâye anlatıcılarının ve hikâye anlatma geleneğinin kendisine etkisinden defalarca bahsetmiştir. Denilebilir ki Mo Yan'ın yazarlık anlayışı ne kadar berraklaşmış, arayışı ne kadar bilinçli olmuşsa, Çin klasik edebiyat geleneğine, hikâye anlatıcılığı geleneğine yönelişi de o kadar artmış ve *Sandalağacı Azabı*, *Kırk Bir Havan Topu* ve *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanlarında hikâye anlatıcılığı sanatını kullanımı gitgide artmış ve olgunlaşmıştır. Mo Yan hem hikâyesi olan hem de hikâyeyi olağanüstü şekilde anlatabilen bir yazardır. Nobel Komitesi'nin ödülü açıklarken dediği gibi, Mo Yan'ın ödül almasının sebebi “sanrısız gerçekçilikle halk hikâyelerini, tarihi ve güncel olayları birleştirmedeki ustalığı"dır. Mo Yan, Çin'in sözlü edebiyat geleneğini miras alırken Çin halk hikâye anlatım

tekniklerinden tam anlamıyla yararlanmış ve bunları modern romanın yaratım teknikleriyle kaynaştırmıştır. Böylece “hikâye anlatıcısı” kimliğiyle dünya edebiyat sahnesine çıkmış, ustaca hikâye anlatma becerisi sayesinde dünya edebiyat çevrelerinin kabulünü kazanmıştır. Nobel konuşmasında bile üç tane hikâye anlatır. Mo Yan’ın hikâyeye verdiği önemden, eserlerindeki hikâye anlatıcısı tavrından, eserlerinin içine yedirdiği halk hikâyelerinden, hikâye içinde hikâye anlatmasından, “anlatan ve dinleyen”in olduğu klasik hikâye anlatma sahnesini modern romanda yeniden kurmasından ve hikâye anlatma geleneğini bilinçli bir şekilde devralmasından hikâye ve hikâye anlatıcılığının yazarın eserlerinde ne kadar başat bir rol oynadığı kolaylıkla görülebilir. Mo Yan’ın içinde halk hikâyelerinin, mitlerin, efsanelerin, masalların, fıkraların, şarkıların, şiirlerin, atasözlerinin, deyimlerin ve lehçe kullanımının yaygın olduğu Çin sözlü edebiyat geleneğinden çokça beslenen bir yazar olduğu tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda *Yaşam ve Ölüm Yorgunu* romanı romanda bahsi geçen efsane ve mitler, hikâye içinde hikâye kullanımı, deyim ve atasözü kullanımı, lehçe kullanımı, anlatıcının okuyucuyla doğrudan iletişim kurmasının örnekleri, anlatıcının dinleyiciyle doğrudan iletişim kurmasının örnekleri ve şarkılı hikâye anlatıcılığının örnekleri üzerinden içerik analiz yöntemiyle irdelenmiştir. Araştırmanın sonucunda *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*’nda bahsi geçen efsane ve mitler 31 maddede, hikâye içinde hikâye kullanımı 14 maddede, deyim ve atasözü kullanımı 65 maddede, lehçe kullanımı 53 maddede, anlatıcının okuyucuyla doğrudan iletişim kurmasının örnekleri 86 maddede, anlatıcının dinleyiciyle doğrudan iletişim kurmasının örnekleri 56 maddede ve şarkılı hikâye anlatıcılığının örnekleri ise 29 maddede tespit edilmiştir.

Yaşam ve Ölüm Yorgunu romanı hem biçim hem de içerik anlamında hem sözlü edebiyattan beslenen hem de Çin'e özgü büyü bir romandır. Budist rahiplerin Çin'de Budizmi yaymak için anlattığı hikâyelerle Çin'e iyice yerleşen Budizm, edebiyatla yerini daha da sağlamlaştırır. Günümüze kadar gelen bütün klasik hikâye külliyatlarının üçte biri Budist tesiri taşımaktadır. Mo Yan'ın, Çin hikâye anlatıcılarının atası sayabileceğimiz Budist rahiplerin hikâye anlatıcılığının izinden giderek hem dini hem de seküler bir hikâyeyi, reenkarnasyon gibi Budist bir tema üzerinden yine Budist rahiplerin yaptığı gibi hem şarkılı müzikli hem de düz bir anlatıya dayalı olarak anlattığı görülmüştür.

Romanın yapısı bilinçli biçimde klasik Çin edebiyatının estetik normlarına göre inşa edilmiştir. Roman, klasik Çin romanlarının bölümlü roman yapısını korur. Beş bölüme ayrılan romanın her bir bölümünün alt başlıkları vardır. Bu yazım tarzı her bölüm başında ilgili bölümle ilişki kurmaya yarayan iki satırlık bir özetin/beyitin bulunması, her bölümün "bir sonraki bölümde devam edecek" gibi ifadelerle sona ermesi (hikâye anlatıcısı hikâyeyi keser, para toplar, sonra yine anlatır), metinde görünür olan hikâye anlatıcısı ve dinleyici arasındaki diyaloglar ve kalıp cümlelerin kullanılmasıyla sahnede anlatılan hikâyelerin yapısal özelliklerini yazılı metne taşır. Her bölümün anlatıcısı farklıdır. Her reenkarnasyon farklı bir anlatıcıyı sahneye çıkarır. Romanın sonunda bütün hikâyenin Ximen Nao'nun son reenkarnasyonu olan Koca Kafalı Lan Qiansui adında bir erkek çocuğuyla kitabın diğer anlatıcısı olan Lan Jiefang arasında geçen karşılıklı bir konuşma olduğunu anlarız. Şimdiki zamanda başlayan roman önce geriye, en başa, 1950'ye döner, sonra döngüsel bir hareketle yine şimdiki zamana, 2000'li yıllara, hikâye anlatma zamanına döner. Bu şekilde romanın ilk ve son

cümlelerinin aynı olduğu görülmüş, romanda sözlü kültürün döngüsel zamanının kullanıldığı anlaşılmıştır.

Profesyonel hikâye anlatıcılığına dair en eski yazılı kaynaklara eriştiğimiz Song Hanedanı'ndan beri oldukça geniş bir tematik yelpazeye sahip olan hikâye anlatıcılığı sanatında, en kapsamlı ve ustalıkla işlenen konular her zaman aşk (yanfen 烟粉) ve suç hikâyeleri (gong'an 公案) olmuştur. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*, daha romanın başında ortaya çıkan Cehennemin Efendisi Yama karakteriyle Luo Ye'nin *Sarhoşun Konuşmalarının Kaydı* adlı eserinin birinci tomarında yer alan Xiaoshuo'nun Başlangıcı bölümünde sınıflandırılan sekiz tür hikâyeden gong'an türüne ait olduğu söylenebilir. Romandaki kurmaca Mo Yan karakterinin Cehennemin Efendisi Yama'nın kişisel sekreteri olduğu ve elinde kocaman bir yazı fırçasıyla doğduğuna dair bir hikâye anlatılır. Romanın aynı eserde bahsi geçen diğer popüler tür yanfen'e girdiği de söylenebilir. Romanın ikinci anlatıcısı Lan Jiefang'ın kendinden yaşça daha küçük olan Pang Chunmiao'ya duyduğu aşk romanda uzun uzun anlatılır. Jiefang'ın oğlu Lan Kaifang da babası gibi yasak aşk yaşar. Kaifang, akrabası Pang Fenghuang ile birlikte olur. İkisinin birlikteliğinden romanın ana karakteri Ximen Nao'nun son reenkarnasyonu olan Koca Kafalı Lan Qiansui doğar.

Roman, yukarıda belirttiğimiz gibi, bu iki karakterin, Koca Kafalı Lan Qiansui ile Lan Jiefang'ın arasında geçen karşılıklı bir konuşmadır aslında. Birbirlerine sırayla hikâye anlatırlar, birbirlerinin hikâye anlatanı ve hikâye dinleyeni olurlar. Böylece romanın yeniden en basit anlamıyla iki ve daha fazla kişi arasında yapılan küçük

konuşma, sokak sohbeti, kulaktan dolma hikâyeler anlamındaki roman (xiaoshuo) yoluna geri döndüğü görülmüştür. Mo Yan'ın Çin romanının hikâye anlatma geleneğini devam ettirerek çağdaş edebiyata özgür ve canlı bir roman ruhu getirdiği, bu sözlü edebiyat geleneğini miras alarak hikâye anlatma unsurunu hem dilsel üslubuna hem biçimsel yapısına hem de romanın derin yapısına dâhil ettiği, böylece Çin anlatı geleneğini temsil eden hikâye anlatıcılığı ruhunu ve geleneğini başarıyla sürdürdüğü tespit edilmiştir.

Bir hikâye anlatıcısı olarak Mo Yan, geleneksel hikâye anlatıcılığı geleneğini yaratıcı bir şekilde devralmış; özellikle (1) anlatımın fiziksel eylemini yeniden kurması, (2) hikâye dinleyen figürünü metin düzlemine taşıması ve (3) sahne/anlatı ortamının (kitlesele anlatı sahnesi) kurmaca yapıda canlandırılması bakımından, modern roman anlatısına özgün katkılar sunduğu tespit edilmiştir. Hikâye anlatma sanatına yaptığı vurgu ve “hikâye anlatıcısı-hikâye dinleyicisi” modelini özgürce kullanması sayesinde, Mo Yan'ın halk için yazmak ilkesini somut bir biçimde hayata geçirdiği ve anlatı özgürlüğüne ulaşarak kendine özgü bir yazınsal ifade kurduğu görülmüştür. Yazar, böylelikle yalnızca memleketiyle, tarihle ve gerçeklikle değil, aynı zamanda kendi iç dünyasıyla da hesaplaşmış, yerel olandan yola çıkarak evrensel olanı bulmuştur. Nobel Edebiyat Ödülü'nün gerekçesinde geçen sansıral gerçekçilik ifadesi, onun bu özgün edebi tarzına bir övgü niteliği taşır. Mo Yan, bu tarzla yalnızca geleneksel anlatı ruhuyla olan bağları yeniden kurmakla kalmaz, aynı zamanda hikâye anlatıcılığı geleneğinin anlamını derinleştirir ve onu çağdaş edebiyat düzleminde yeniden tanımlayarak daha kapsayıcı ve evrensel bir düzeye taşır. Modern roman içerisinde giderek silikleşen, dağınıklaşan ve nihayetinde ortadan kaybolan hikâye anlatıcısı ruhu, onun kalemiyle

birlikte yeniden canlanır ve sahneye çıkar. Böylece roman, bir "hikâye anlatıcılığı mekânı" haline gelir: Romanın, Mo Yan'ın anlatıcısı olduğu beşinci bölümde sahne alan maymun karakteri bir hikâye anlatıcısı gibi gong sesleri içinde hasır bir şapka, bir taşıma sopası, iki küçük sepet ve bir pipo kullanarak gösteri yaptıktan sonra başının üzerinde tuttuğu bir tasla klasik hikâye anlatıcılarının yaptığı gibi izleyicilerden para toplar.

Bu araştırmada Mo Yan'ın edebiyat dünyasına yeni adım attığı dönemdeki temkinli taklit çabalarından, bilinçli bir başkaldırıyla giriştiği anlatı arayışına, bir anlatıcı olarak aydınlanma, uyanış ve ilham süreçleriyle kendi hikâyelerini anlatma yolunu bulmasına ve sonunda özgürce anlatma bilincine ulaşarak özgün bir anlatı estetiği kurmasına kadar uzanan gelişim çizgisi ortaya konulmuştur. Bu süreçte halk yaşamına ve kültürüne uzun süreli temas, hikâye anlatma ortamlarına dair doğrudan deneyim ve klasik Çin romanlarına duyulan büyük ilgi, Mo Yan'ın anlatısının anlatıcı ruhunu şekillendirdiği görülmüştür. Bu, yalnızca geleneksel hikâye anlatıcısı ruhunun yeniden canlanması değil, aynı zamanda yeni dönemde etkilenme kaygısı altında yetişen modern bir yazarın kendine özgü sesini bulma ve bireysel özgürlüğünü kazanma sürecidir. Mo Yan'ın bilinçli bir şekilde "büyük adımlarla geri çekilişi" denen yaklaşımının somut karşılığı, sanki bir meydanda dinleyicilerin "kulaklarıyla okur" gibi bütünüyle katıldığı geleneksel dinleti ortamını romanda yeniden kurmasıdır. Mo Yan, hikâye anlatıcılığı geleneğine doğru bilinçli bir şekilde geri çekilince onun bu gelenekten yararlanmasının da daha bilinçli bir hale geldiği ve böylece eserlerinin de hikâye anlatıcılığı geleneğinin özelliklerini daha çok yansıtmaya başladığı söylenebilir. Onun yaratımı gerçekten de bir "geri çekilme"dir ve son derece köklüdür. Mo Yan,

romanın başlangıç noktasına dek “geri çekilmiştir”. *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*, Mo Yan’ın da işaret ettiği üzere bunun en yetkin örneği ve "hikâye anlatıcılığı mekânı"na dönüşmüş bir romandır.

KAYNAKÇA

- A, Cheng 阿城 (1997). "Hun yu Po yu Gu ji Kongzi (魂与魄与鬼及孔子)". *Shouhuo* 收获. Vol. 4.
- Aksoy, Ömer (2023). "Milman Parry ve Albert Lord'un Güney Slav Destanlarını Derleme Çalışmaları ve Milman Parry Koleksiyonu". *Milli Folklor*. Cilt: 18 Sayı: 138: 45-54.
- Azertürk, S. İ. (2021). "Çincece Sayılar ve İçerdiği Kültürel Anlamlar", (Ankara Üniversitesi APAM) *Prof. Dr. Pulat Otkan Anısına Sinoloji, Japonoloji ve Koreanoloji Makaleleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi. s.125-136.
- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, Roland (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bascom, William. (2006). "Halkbilimi, Sözlü Sanat ve Kültür". *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Haz. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır. Ankara: Geleneksel Yayınları. s.63-73
- Bender, Mark (1998). "Suzhou Tanci Storytelling in China: Contexts of Performance". *Oral Tradition*. 13/2. s.330-376.
- Bender, Mark (2003). *Plum and Bamboo: China's Suzhou Chantefable Tradition*. Illinois: University of Illinois Press.

Bender, Mark (2006a). *Butterfly Mother: Miao (Hmong) Creation Epics from Guizhou Province, China*. Indianapolis: Hackett Publishing.

Bender, Mark (2006b). *Tiger Traces: Selected Nuosu and Chinese Poetry of Aku Wuwu*. Ohio: OSU Foreign Languages Publishers.

Bender, Mark (2011 ed.& Mair, V. H.). *The Columbia Anthology of Chinese Folk and Popular Literature*. New York: Columbia University Press.

Benjamin, Walter (2012). *Son Bakışta Aşk*. 6. basım. Çev. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, John (1998). *Domuz Toprak*. Çev. Taciser Belge. İstanbul: İletişim Yayınları.

Birch, Cyril (1977). "Foreword". Plaks, Andrew H. (ed.) *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Boratav, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Boratav, P. N. (1982a). *Folklor ve Edebiyat. Cilt 1*. İstanbul: Adam Yayıncılık.

Boratav, P. N. (1982b). *Folklor ve Edebiyat. Cilt 2*. İstanbul: Adam Yayıncılık.

Boratav, P. N. (2014). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı.

Børdahl, Vibeke (1996). *The Oral Tradition of Yangzhou Storytelling*. Richmond: Curzon Press.

Børdahl, Vibeke (1997). "Professional Storytelling in Modern China: A Case Study of the 'Yangzhou Pinghua' Tradition". *Asian Folklore Studies*. Vol. 56, No. 1. s.18-19

Børdahl, Vibeke (ed.). (1999). *The Eternal Storyteller - Oral Literature in Modern China*. Richmond: Curzon Press.

Børdahl, Vibeke (2002). *Chinese Storytellers - Life and Art in the Yangzhou Tradition*. Boston: Cheng & Tsui Company.

Børdahl, Vibeke (2004). *Four Masters of Chinese Storytelling - Full-length Repertoires of Yangzhou Storytelling on Video*. Copenhagen: NIAS Press.

Børdahl, Vibeke (2009 ed. & Olivová, L.). *Lifestyle and Entertainment in Yangzhou*. Copenhagen: NIAS Press.

Børdahl, Vibeke (2010 ed. & Wan, M. B.). *The Interplay of the Oral and the Written in Chinese Popular Literature*. Copenhagen: NIAS Press.

Børdahl, Vibeke. (2013a). "Storytellers Scripts in the Yangzhou pinghua Tradition." *Acta Orientalia* 66: 227-296.

Børdahl, Vibeke (2013b). *Wu Song Fights the Tiger: The Interaction of Oral and Written Traditions in the Chinese Novel, Drama and Storytelling*. Copenhagen: NIAS Press.

- Børdahl, Vibeke (2017 ed. & Ge, Liangyan). *Western Han. A Yangzhou Storyteller's Script*. Copenhagen: NIAS Press.
- Campany, Robert Ford (1996). *Strange Writing: Anomaly Accounts in Early Medieval China*. New York: State University of New York Press.
- Campany, Robert Ford (2015). *A Garden of Marvels: Tales of Wonder from Early Medieval China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Cao, Xueqin ve Gao E (2024). *Kızıl Köşkün Rüyası -I-Taşın Hikâyesi*. Çev. G. Fidan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Caudwell, Christopher (1988). *Yanılsama ve Gerçekçilik: Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Chan, Tak-hung Leo (1997). "Text and Talk: Classical Literary Tales in Traditional China and the Context of Casual Oral Storytelling". *Asian Folklore Studies*. Vol. 56, No. 1. 38.
- Chan, Tak-hung Leo (1998). *The Discourse on Foxes and Ghosts: Ji Yun and Eighteenth-century Literati Storytelling*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Chao, Gejin (2021). *Oral Epic Traditions in China and Beyond*. New York: Routledge.
- Chen, Jack W.; Schaberg, David (eds.) (2014). *Idle Talk: Gossip and Anecdote in Traditional China*. Berkeley: Global, Area, and International Archive, University of California Press.

- Chen, Xiaoming 陈晓明 (2013). " 'Zai Dixing' yu Yuejie: Mo Yan Xiaoshuo Chuangzuo de Tezhi he Yiyi ('在地性' 与 越界: 莫言小说创作的特质和意义)". *Dangdai Zuoqia Pinglun* 当代作家评论. Vol.1.
- Chiang Ünal, Gonca (2015). "Lao Tzu'dan Önce Var Olan Qi Öğretisi". Çin Düşünücü Lao Tzu'nın Metafiziksel Düşünce Yapısının Temel Kaynağı. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Chiang Ünal, Gonca (2019). "Zhuangzi'da Özgürlük Düşüncesi: 'Özgür Yolculuk' Bölümü Üzerinde Bir İnceleme". *Dört Öge*. 16, 47-63.
- Choy, Howard Y. F. (2008). *Remapping the Past Fictions of History in Deng's China, 1979-1997*. Leiden: Brill.
- Çakmak, Tülay (2001). "Çin Edebiyatında Doğaüstü Kadın İmgesinin Sinema Sanatına Aktarımı: Kaplan ve Ejderha Filminde Kadın". Kadın Çalışmaları. *G.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı 10. Ankara: G.Ü. İletişim Fakültesi Basımevi.
- Çobanoğlu, Özkul (1998). "Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri". Ed. M. Özarslan ve Ö. Çobanoğlu. *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*. Ankara: Akçağ Yay. s.138- 169.
- Çobanoğlu, Özkul (2009). *Halk Edebiyatına Giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset.
- Çobanoğlu, Özkul (2005). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yay.

- Dewoskin, Kenneth J. (1977). "The Six Dynasties Chih-Kuai (Zhiguai) and the Birth of Fiction." *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Ed. Andrew H. Plaks. Princeton: Princeton University Press.
- Duan, Baolin. (1999). "The History and Prospects of Folk Tales and Storytelling in China". *The Eternal Storyteller Oral Literature in Modern China*. Børdahl, Vibeke (ed.). Richmond: Curzon Press.
- Eberhard, Wolfram (1945). "Çin Romanının Çin Hayatındaki Yeri". *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. Cilt III, Sayı 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Eberhard, Wolfram (1948). Die Chinesische Novelle des 17.-19. Jahrhunderts Eine Soziologische Untersuchung. *Artibus Asiae. Supplementum*. Vol. 9. Zurich: Artibus Asiae Publishers.
- Eberhard, Wolfram (1970). "Notes on Chinese Story Tellers" *Fabula*, Vol.11. No. Jahresband. s.1.
- Eberhard, W.; H. Boratav (1990). *Çin Hikâyeleri*. İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeler Sözlüğü*. Çev. A. Kazancıgil; A. Bereket. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, Mircea (1999). *Şamanizm*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. Çev. Sema Rifat. İstanbul: Om Yayınevi.

Ens Manning, Kimberley; Wemheuer, Felix (eds). (2011). *Eating Bitterness: New Perspectives on China's Great Leap Forward and Famine*. Vancouver: The University of British Columbia Press.

Espmark, Kjell (2012). Mo Yan de Zuopin Shi Huanjue Xianshi Zhuyi 莫言作品是幻觉现实主义. Liaoning: *Liaoshen Wanbao Gazetesi* 辽沈晚报. 25 Ekim.

Erdoes, R. & Ortiz, A. (2006). *Kızılderili Efsaneleri ve Masalları*. İstanbul: Anfora Yayınevi.

Feng, Menglong (2000). *Stories Old and New: A Ming Dynasty Collection*. Çev. Yang Shuhui & Yang Yunqin. Washington: University of Washington Press.

Feng, Menglong (2017). *Yushi Mingyan* 喻世明言. 12. baskı. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe 人民文学出版社.

Finley, M. I. (2014). *Odysseus'un Dünyası*. Çev. Gül E. Durna. İstanbul. Alfa Yayınları.

Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. S. İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Foley, John M. (1988). *The Theory of Oral Composition*. Bloomington: Indiana University Press.

Foley, John M. (1992). "General Editor's Foreword." *Turkic Oral Epic Poetry*. Karl Reichl. New York: Garland Publications. s. I-LLL.

- Gjertson, Donald E. (1989). *Miraculous Retribution: A Study and Translation of T'ang Lin's Ming-pao Chi*. University of California at Berkeley: Centers for South and Southeast Asia Studies.
- Franke, H. (1953). "Could the Mongol Emperors read and write Chinese?". *Asia Major*. Oxford: University of Oxford. Vol.6.
- Ge, Fei (2012). "Gushi, Xiaoshuo, Xinwen (故事、小说和信息)". *Dongwu Xueshu* 东吴学术. Vol. 1.
- Ge, Liangyan (2001). *Out of the Margins: The Rise of Chinese Vernacular Fiction*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Genette, Gérard (2020) *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goody, Jack (2011). *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*. Çev. Koray Değirmenci. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Ganany, Noga (2015). "Baogong as King Yama in the Literature and Religious Worship of Late-Imperial China". *Asia Major*. Volume 28, No. 2. Taipei: Academia Sinica. 39-75.
- Gu, Mingdong (ed.). (2019). *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. New York: Routledge. 569.

Gulik, van Robert (1976). *Celebrated Cases of Judge Dee (Dee goong an): An Authentic Eighteenth-Century Chinese Detective Novel*. New York: Dover Publications, Inc.

Han, Juan 韩娟 (2017) *Mo Yan Xiaoshuo Fangyan Cihui Yingyi Yanjiu* 莫言小说方言词汇英译研究. Chengdu: Dianzi Keji Daxue Chubanshe 电子科技大学出版社.

Han, Shaogong 韩少功 (1998). "Wenxue De 'Gen'" (文学的'根'). 韩少功散文). 1. Cilt. Beijing: Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 中国广播电视出版社.

Hanan, Patrick (1967). "The Early Chinese Short Story: A Critical Theory in Outline." *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol.27. s.168–207.

Hanan, Patrick (1973). *The Chinese Short Story: Studies in Dating, Authorship, and Composition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Hanan, Patrick (1977). "The Nature of Ling Mengch'u's Fiction," *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Ed. Andrew H. Plaks. Princeton: Princeton University Press.

- Hanan, Patrick (1981). *The Chinese Vernacular Story*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Havelock, E. A. (2015). *Platon: Filozof Şaire Karşı*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Haymes, E. R. (2010). *Sözlü Destan*. Çev. Ali Çelik. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- He, Bang'e 和邦额 (1988). *Yetan Suilu* 夜谈随录. Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe 上海古籍出版社.
- Homer (2008). *İlyada*. 24. basım. Çev. Azra Erhat, A. Kadir. İstanbul: Can Yayınları.
- Horatius (2016). *Ars Poetica: Şiir Sanatı*. Çev. C. Cengiz Çevik. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hu, Shiyong 胡士莹 (1980). *Huaben Xiaoshuo Gailun* (话本小说概论). Beijing: Beijing Zhonghua Shuju 北京中华书局.
- Jameson, Fredric (2008). *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*. Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Ji, Hongzhen 季红真 (2006). "Shenhua Jiegou de Ziyong Zhihuan: Shilun Mo Yan Changpian Xiaoshuo de Wenti Chuangxin (神话结构的自由置换:试论莫言长篇小说的问题创新)". *Dangdai Zuoqia Pinglun* 当代作家评论. Vol.6.

- Ji, Hongzhen 季红真 (2014). "Mo Yan Xiaoshuo yu Zhongguo Xushi Chuantong (莫言小说与中国叙事传统)". *Wenxue Pinglun* 文学评论. No.2. s.70.
- Jiang, Fan 江帆 (2003). *Minjian Koucheng Xushi Lun* 民间口承叙事论. Harbin: Heilongjiang Renmin Chubanshe 黑龙江人民出版社.
- Hung, Chang-Tai (1993). "Reeducating a Blind Storyteller: Han Qixiang and the Chinese Communist Storytelling Campaign". *Modern China*. Vol.19, No.4. Sage Publications, Inc. s.395-426
- Idema, W. L. (1973). "Storytelling and the Short Story in China". *T'oung Pao Second Series*. Vol.59. Livr. 1/5.
- Idema, W. L. (1974). "Some Remarks and Speculations concerning 'p'ing-hua' ". *T'oung Pao Second Series*. Vol.60. Livr. 1/3
- Inglis, Alister (2013). "Luo Ye's "Zuiweng tanlu" and the Culture of Romance". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*. Vol. 35. s97-122.
- Keçeç, Nuran (2001). "Sözlü Edebiyattan Tanzimat Romanına Giderken 'Anlatı,' 'Anlatıcı' ve 'Aşk Olgusu'nun Dönüşümü". *Milli Folklor*. 2011. Yıl 23. Sayı 92.
- Kinney, A. (2014). *Exemplary Women of Early China*. New York: Columbia University Press.
- Kirilen, Gürhan (2013a). Mo Yan Ustasından El Alan Çeviri. *Lacivert Hikâye ve Şiir* (51). s.23-24.

- Kirilen, Gürhan (2015). *Eski Çin'in Ötekisi: Türkler*. Ankara: Kimlik Yayınevi.
- Konfüçyüs (1990). *Konuşmalar*. Çev. Muhaddere Özerdim. İstanbul: M.E.B. Yayınları
- Konfüçyüs (2015). *Konuşmalar: İlk On Bölüm*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: Kafka Kitap.
- Kurtuldu, Erdem (haz. ve çev.), 2010). *Klasik Çin Şiirinden Seçmeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kurtuldu, Erdem (2021). *Klasik Çin Yazınında ve Mo Yan'ın Eserlerinde Tilki İmgesi*. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Köprülü, Fuad (1966). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ling, Mengchu (2018). *Slapping the Table in Amazement*. Çev. Yang Shuhui & Yang Yunqin. Washington: University of Washington Press.
- Leung, Laifong (1994). *Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*. New York: M. E. Sharp.
- Leung, Laifong (2017). *Contemporary Chinese Fiction Writers: Biography, Bibliography, and Critical Assessment*. New York: Routledge.
- Lévy, André (1987). "Hua-pen,". *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Nienhauser. Bloomington: Indiana University Press.
- Lévy, André (1987) "Les quatre grands livres extraordinaires de la littérature chinoise et quelques autres". *Aujourd'hui la Chine*. Paris: Presses universitaires du Septentrion.

Li, Jingze 李敬泽 (2003). "Mo Yan yu Zhongguo Jingshen (莫言与中国精神)".

Xiaoshuo Pinglun 小说评论. Vol. 1. s.75.

Li, Jingze 李敬泽 (2006). " 'Da Wo' yu 'Da Sheng' Shengsi Pilao Biji Zhi Yi ('大我'与'

大声' 生死疲劳笔记之一)". *Dandai Wentan* 当代文坛. Vol.2. s.4-6

Li, Xifan (ed.). (2022). *A General History of Chinese Art (GHCA)* Vol.1-Vol.6. Beijing:

Beijing Normal University Press.

Lu, Xun (2001). *Zhongguo Xiaoshuo Shi Lue* (中国小说史略). Shanghai: Shanghai

Guji Chubanshe 上海古籍出版社.

Luo, Manling (2015). *Literati Storytelling in Late Medieval China*. Seattle: University

of Washington Press.

Ma, Haili (2019). "Chinese Entertainment Industry, the Case of Folk Errenzhuan".

Asian Theatre Journal. Hawai'i: University of Hawai'i Press. Vol.36. s.79-100.

Ma, Ruifang 马瑞芳 (2013) *Nuobei'er Wenxuejiang he Liaozhai Zhiyi* (诺贝尔文学奖

和聊斋志异). Beijing: *Guangming Ribao* 光明日报. 8 Nisan.

Ma, Yinqin 马银琴 (ed.). (2018). *Sou Shen Ji: Ma Yinqin Yizhu* (搜神记: 马银琴译注).

Beijing: Zhonghua Shuju 中华书局.

- Ma, Y. W. (1979). "Kung-an Fiction: A Historical and Critical Introduction". *T'oung Pao, Second Series*. Vol.65, Livr. 4/5. Brill. s.200-259.
- Mair, V. H. (1983). *Tun-Huang Popular Narratives*. New York: Cambridge University Press.
- Mair, V. H. (1988). *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Mair, V. H. (1989a). The Contributions of T'ang and Five Dynasties Transformation Texts (p'ien-wen) to Later Chinese Popular Literature. *Sino-Platonic Papers*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Mair, V. H. (1989b). *T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mair, V. H. (2011 ed.&Bender, M.). *The Columbia Anthology of Chinese Folk and Popular Literature*. New York: Columbia University Press.
- Mao, Zedung (2012). *Mao Zedung Seçme Eserler Cilt III*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Meriç, Cemil (1994). *Bir Dünyanın Eşiğinde*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Mo, Yan (1986). "Liang Zuo Zhuore De Gaolu-Jiaxiya Maerkesi He Fukena (两座灼热的高炉: 加西亚·马尔克斯和福克纳)". *Mo Yan Yanjiu Ziliao*. (莫言研究资料). Eds. He Lihua 贺立华; Yang Shousen 杨守森 (1992). Ji'nan: Shandong Daxue Chubanshe 山东大学出版社. s.421.
- Mo, Yan (1993). *Huaibao Xianhua de Nüren* (怀抱鲜花的女人). Beijing: Shehui Kexue Chubanshe 社会科学出版社.
- Mo, Yan ve Wang, Yao 王尧 (2003). *Tanhua Lu* (谈话录). Suzhou: Suzhou Daxue 苏州大学.
- Mo, Yan (2006). Shi Zhanjun 施战军 (ed.) *Mo Yan Yanjiu Ziliao* (莫言研究资料). Jinan: Shandong Daxu Chubanshe 山东大学出版社.
- Mo, Yan (2007). *Beijing Qiutian Xiawu de Wo* (北京秋天下午的我). Shenzhen: Haitian Chubanshe 海天出版社.
- Mo, Yan (2011). *Wo Shizhong Zai Gen Ma'erkesi Bodou* (我始终在跟马尔克斯搏斗). Beijing: *Guangming Ribao* 光明日报. 31 Temmuz.
- Mo, Yan (2012a). *Yong Erduo Yuedu* (用耳朵阅读). Beijing: Zuojia Chubanshe 作家出版社.

Mo, Yan (2012b). *Shi Cao Jiazuo* (食草家族). Beijing: Zuoja Chubanshe 作家出版社.

Mo Yan (2012c). *Tanxiang Xing* (檀香刑). Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe 上海文艺出版社.

Mo Yan (2012d). *Sishiyi Pao* (四十一炮). Kunming: Yunnan Renmin Chubanshe 云南人民出版社.

Mo Yan (2012e). *Sishiyi Pao* (四十一炮). Beijing: Zuoja Chubanshe 作家出版社.

Mo Yan (2012f). *Huanle* (欢乐). Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe 上海文艺出版社.

Mo Yan (2012g). *Women De Jing Ke* (我们的荆轲). Beijing: Zuoja Chubanshe 作家出版社.

Mo Yan (2012h). *Sui Yu Wenxue* (碎语文学). Beijing: Zuoja Chubanshe 作家出版社.

Mo, Yan (2013). *Kızıl Darı Tarlaları*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: Can Yayınları.

Mo, Yan (2014). *İri Memeler ve Geniş Kalçalar*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: Can Yayınları.

Mo Yan (2015). *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: Can Yayınları.

Mo, Yan (2016). *Değişim*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: Can Yayınları.

Mo, Yan (2017). *Saydam Turp*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: Can Yayınları.

Mo, Yan (2020a). *İçki Cumhuriyeti*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: Can Yayınları.

Mo, Yan (2020b). *Jiang Gushi de Ren* (讲故事的人). Hangzhou: Zhejiang Wenyi Chubanshe 浙江文艺出版社.

Mo, Yan (2020c). *Women Dou Shi Bei Touhuande Haizi* (我们都是被偷换的孩子). Hangzhou: Zhejiang Wenyi Chubanshe 浙江文艺出版社.

Mo, Yan (2020d). *Pinfu yu Yuwang* (贫富与欲望). Hangzhou: Zhejiang Wenyi Chubanshe 浙江文艺出版社.

Mo, Yan (2021) "Kulaklarla Okumak". "Kulaklarla Okumak: Mo Yan ve Çin Yazın Geleneği" içinde. *Çin Edebiyatı Seçkisi (Modern ve Çağdaş Dönem)*. G. Ünal (ed.)-G. Karakaş (y.ed.) Ankara: Gece Kitaplığı. s.33-46.

Nelson, William (1976). From 'Listen, Lordings' to 'Dear Reader'. Toronto: *University of Toronto Quarterly*. Vol.46.

Nienhauser, William H. (ed.). (1986) *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

- Oskay, Ünsal (2001). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Pong, David (ed.). (2009). *Encyclopedia of Modern China*. Vol. 2. New York: Charles Scribner's Sons.
- Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları.
- Parıltı, Abidin (2006). *Dengbêjler: Sözü'nün Yazgısı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Propp, Vladimir (2001). *Masalın Biçimbilimi*. Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Om Yayınevi
- Průšek, Jaroslav (1970). *Chinese History and Literature: Collection of Studies*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company.
- Pu, Songling (1880). *Strange Stories from a Chinese Studio*. Çev. Herbert A. Giles. London: Thomas de la Rue & Co.
- Pu, Songling (2005). *Liaozhai Zhiyi* (聊斋志异). Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe 人民文学出版社. Vol.1-3.
- Ricoeur, Paul (2013). *Zaman ve Anlatı: 4 Anlatılan (Öykülenen) Zaman*. Çev. Umut Öksüzan, Atakan Altınörs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Rolston, David L. (1997) *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing Between the Lines*. Stanford: Stanford University Press.
- Sanders, Barry (1999). *Öküzün A'sı: Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü Şiddetin Yükselişi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (1981). *Bulanık*. Çev. Selâhattin Hilâv. İstanbul: Can Yayınları.
- Sezer, Özlem Melek (2010). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Strassberg, Richard E. (2002). *A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways through Mountains and Seas*. California: University of California Press.
- Su, Pei Cheng. (2002). *Xiandai Hanzi Xue Gangyao* (现代汉字学纲要) Beijing: Beijing Daxue Chubanshe.
- Sun, Kaidi 孙楷第 (2009). *Cangzhou Ji* (沧州集). Beijing: Zhonghua Shuju 中华书局.
- Tao, Dongfeng (2016). "Thirty Years of New Era Literature: From Elitization to De-Elitization". *A Companion to Modern Chinese Literature*. Ed. Zhang Yingjin. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd. s.112
- Tavşancıl, E. ve Aslan, E. A. (2001). *Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*. İstanbul: Epsilon.

- Wang, Aisong 王爱松 (2003). "Zayu Xiezu: Mo Yan Chuangzuo de Xiaoshuo Xin Qushi (杂语写作: 莫言小说创作的新趋势)". *Dangdai Wentan* 当代文坛. Vol.1.
- Wang Der-wei 王德威 (1998). *Xiangxiang Zhongguo de Fangfa: Lishi. Xiaoshuo. Xushi* (想像中国的方法: 历史·小说·叙事). Beijing: Sanlian Shudian 三联书店.
- Wang, Guangdong 王光东 (2006). "Fusu Minjian Xiangxiang de Chuantong he Liliang: You Mo Yan de Shengsi Pilao Shuoqi (复苏民间想象的传统和力量: 由莫言的生死疲劳说起)". *Dangdai Zuoja Pinglun* 当代作家评论. Vol.6.
- Watson, Burton (2013). *The Complete Works of Zhuangzi*. New York: Columbia University Press.
- Xiao, Haibo 肖海波; Luo, Shaoqing 罗少卿 (eds.). (2011). *Liuchao Zhiguai Xiaoshuo Xuanze* (六朝志怪小说选择). Nanjing: Fenghuang Chubanshe 凤凰出版社.
- Yan, Lianke (2024a). *Kurmacanın Keşfi*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Yan, Lianke (2024b). *Canlanan-Lenin'den Öpücükler*. Çev. E. Kurtuldu. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Yang, Xiaobin (2002). *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-garde Fiction*. Michigan: University of Michigan Press.
- Yazıcı, Hüseyin (1988). "Hikâye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Yılmaz, Didem. (2017). "Lienü Zhuan: Erken Çin Tarihinin Örnek Kadınları Üzerine Biyografik Bir Eser". *International Journal of Social Science Research* 6, sy. 2 (Aralık 2017): 19-30.

Yue, Gang (1999). "From Cannibalism to Carnivorism: Mo Yan's Liquorland". *The Mouth That Begg: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*. Eds. Stanley Fish; Fredric Jameson. Durham: Duke University Press. s.262-288.

Ying, Lia-hua (2010). *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc.

Yu, Dafu 郁达夫 (ed.). (2003). *Zhongguo Xin Wenxue Da Xi-Sanwen Er Ji* (中国新文学大系·散文二集). Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe 上海文艺出版社.

Zhang, Qinghua 张清华 (1993). "Mo Yan Wenti Duochong Jiegou Zhong Chuantong Meixue Yinsu De Zai Shenshi" "(莫言文体多重结构中传统美学因素的再审视)". *Dangdai Zuoia Pinglun* 当代作家评论. Vol.6.

Zhang, Xiangkuan 张相宽 (2021). *Mo Yan Xiaoshuo Chuangzuo yu Zhongguo Koutou Wenxue Chuantong* (莫言小说创作与中国口头文学传统). Beijing: Zuoia Chubanshe 作家出版社.

- Zhang, Xinying 张新颖 (2013). "Cong Duanpian Kan Mo Yan: "Ziyou" Xushu de Jingshen, Chuantong he Shenghuo Shijie (从短篇看莫言: "自由"叙述的精神, 传统和生活世界)". *Dangdai Zuoja Pinglun* 当代作家评论. Vol.1.
- Zhang, Xudong & Mo, Yan 张旭东, 莫言 (2013). *Women Shidai de Xiezu Duihua* (我们时代的写作对话). Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe 上海文艺出版社.
- Zhang, Xuejun 张学军 (1992). "Mo Yan Xiaoshuo yu Xifang Xiandai Zhuyi Wenxue" "(莫言小说与西方现代主义文学)". *Qilu Xuekan* 齐鲁学刊. Vol.4.
- Zhang, Zichen 张紫晨 (1986). "Guanyu Minjian Gushi Jiangshujia de Chuangcheng Huodong (关于民间故事讲述家的传承活动)". *Minjian Wenxue* 民间文学. Vol.2
- Zhang, Zichen 张紫晨 (1993) *Zhang Zicheng Minjian Wenyixue Minsuxue Lunwenji* (张紫晨民间文艺学民俗学论文集). Beijing: Beijing Shifan Daxue Chubanshe 北京师范大学出版社.
- Zhao, Yiheng 赵毅衡 (2013). *Kunao de Xushuzhe* (苦恼的叙述者). Chengdu: Sichuan Wenyi Chubanshe 四川文艺出版社
- Zeitlin, Judith T. (1993). *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. California: Stanford University Press.

Wen, Rumin 温儒敏 (2013). "Mo Yan Lishi Xushi de Yeshihua yu Zhongyuewei - Jian Shuo Mo Yan Huo Nuojiang de Tundayin (莫言历史叙事的野史化与重曰味 - 兼说莫言获诺奖的屯大因)". *Zhongguo Xiandai Wenxue Yanjiu Congkan* 中国现代文学研究丛刊. Vol. 4.

Whitman, Cedric M. (1958). *Homer and the Homeric Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.

Zuo, Tao 邹弢 (1995). *Sanjielu Bitan* (三借庐笔谈). Jiangsu: Jiangsu Guangling Guji Keyinshe 江苏广陵古籍刻印社.

İnternet Kaynakları

Dongjing Meng Hua Lu (东 京 梦 华 录)
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=712358&remap=gb>

Dongpo Zhi Lin (东 坡 志 林)
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=652858&remap=gb#p30>

Ducheng Jisheng (都城纪胜) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=178091&remap=gb>

Guang Yi Ji (广异记) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=502427&remap=gb>

Guier Ji (贵耳集) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=676285&remap=gb>

Jin Shu (晋书) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=162127&remap=gb>

Li Ji (礼记) <https://ctext.org/liji/>

Lienü Zhuan (列女传) <https://ctext.org/lie-nv-zhuan/zhou-shi-san-mu/zhs>

Liezi (列子) <https://ctext.org/liezi/tang-wen/zhs>

Lunyu (论语) <https://ctext.org/analects/>

Meng Bianliang (梦汴梁) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=616726&remap=gb>

Nancun Chuo Geng Lu (南村辍耕录)
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=335875&remap=gb>

Shanhaijing (山海经) <https://ctext.org/shan-hai-jing/>

Shiji (史记) <https://ctext.org/shiji/wu-di-ben-ji/zhs>

Shijing (诗经) <https://ctext.org/book-of-poetry/>

Shiwu Jiyuan (事物纪原)
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=492550&remap=gb#p229>

Shuihu Zhuan (水浒传)
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=606634&remap=gb#p3>

Shuowen Jiezi (说文解字) <https://ctext.org/dictionary.pl?if=en&id=34361&remap=gb>

Sou Shen Ji (搜神记) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=631805&remap=gb>

Taiping Guangji (太平广记) <https://ctext.org/taiping-guangji/452/renshi/zhs>

Tao'an Meng Yi (陶庵梦忆) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=179530&remap=gb>

Wulin Jiushi (武林旧事) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=49237&remap=gb>

Xihu Laoren Fanshenglu (西湖老人繁胜录)
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=350750&remap=gb>

Xin Lun (新论) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=367423&remap=gb>

Xunzi (荀子) <https://ctext.org/xunzi/cheng-xiang/zhs>

Yi Jian Zhi (夷坚志) <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=6099591&remap=gb>

Yongle Ansiklopedisi (永乐大典残卷)
<https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=88074#p161>

Zhuang Zi (庄子) <https://ctext.org/zhuangzi/ens?searchu=%E5%B0%8F%E8%AF%B4>

<https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/CI00000158>

<https://book.douban.com/subject/20257955/>

<https://canyayinlari.com/kitapdetay/cagdas/roman/iri-memeler-ve-genis-kalcalar/17956/>

<https://www.chinanews.com.cn/cul/2011/07-31/3221898.shtml>

<https://www.chinanews.com.cn/cul/2012/10-25/4274853.shtml>

<https://www.chinawriter.com.cn/wxpl/2013/2013-04-08/158993.html>

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/facts/>

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/lecture/>

http://www.shuoshu.org/Chinese_Storytelling/Elements_of_performance/5-stageproperties.shtml

http://www.shuoshu.org/chinese_storytelling/History_and_milleu/Life%20of%20Liu%20Jingting.shtml

<https://sozluk.gov.tr/?ara=kültür>

<https://sozluk.gov.tr/?ara=mit>

<https://www.zdic.net/>

EKLER



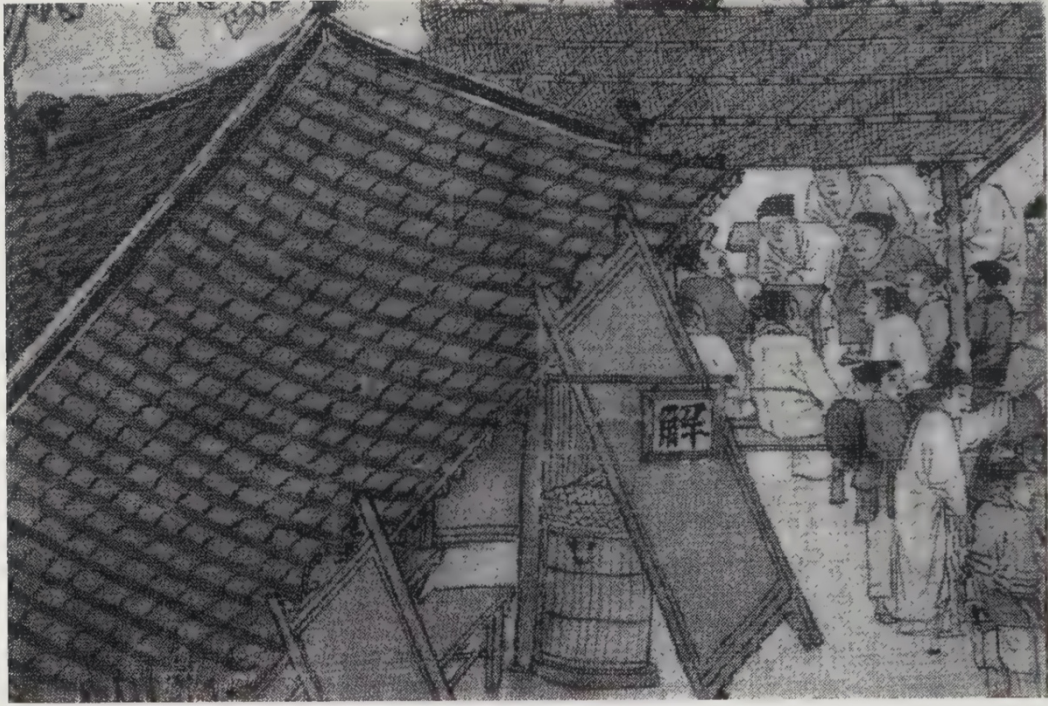
Ek 1 Doğu Han Hanedanı döneminden hikâye anlatıcısı figürü (说唱俑). 1957'de Sichuan eyaletinin Chengdu şehrinde bulundu. Şu anda Pekin Çin Ulusal Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Fotoğraf bana aittir.



Ek 2 ve 3 1979'da Yangzhou civarındaki dört Han mezarından oluşan bir alanda çıkarılan anlatıcı ve şarkıcı figürleri (说唱俑). Bkz: <https://baike.baidu.com/item/%E8%AF%B4%E5%94%B1%E4%BF%91/8463325>



Ek 3



Detail from Zhang Zeduan's famous scroll *Qingming shang he tu* [Spring Festival along the River] (painted 1111–1125), showing a wealth of details from daily life in the Song capital Bianjing. Under an awning at the street corner we find an old storyteller and his audience.

Ek 4 Zhang Zeduan'ın (张择端 1085–1145) “Nehir Kıyısında Bahar Şenliği” (Qingming Shanghe Tu 清明上河图) resminden hikâye anlatıcısı köşesi ayrıntısı. Bkz: Børdahl, Vibeke (ed.). (1999). *The Eternal Storyteller - Oral Literature in Modern China*. Richmond: Curzon Press. 2.



Ek 5 ve 6 Yaşam ve Ölüm Yorgunu'nda geçen söylemek (shuo 说) ve dinlemek (ting 听) sözcüklerinin sayısı.

ÖZET

Her kültürün uzun bir geçmişe sahip sözlü anlatım geleneği vardır. Bu gelenekler sonraki dönemlerin yazılı edebiyatına sızarak yeni bir toprağın üzerinde türlü biçimlerde çiçek açmıştır. "Mo Yan'ın Yaşam ve Ölüm Yorgunu Romanında Çin Hikâye Anlatıcılığı Geleneği" başlıklı bu çalışmada 2012 yılında Nobel ödülünü kazandığında *Hikâye Anlatıcısı* başlıklı bir konuşma yapan ve kendini bir yazardan çok bir hikâye anlatıcısı olarak gören Mo Yan'ın eserleri Çin sözlü kültürü ve edebiyatında önemli bir figür olan hikâye anlatıcısı ve hikâye anlatıcılığı geleneği üzerinden incelenmiş, yazarın bu sözlü gelenekten nasıl etkilendiği ve onu eserlerinde nasıl işlediğini ortaya konmaya çalışılmıştır.

Mo Yan, Çin uygarlığının mitolojiyle başlayan, öznel hayal gücüne dayanan ve klasik edebiyat dışında bırakılıp halk arasında aktarılan anlatı geleneğini devralır. Bu gelenek Altı Hanedan dönemi zhiguai hikâyelerini, Tang dönemi chuanqi hikâyelerini, Song dönemi huaben hikâyelerini, Yuan dönemi tiyatrolarını, Ming-Qing döneminde konuşma diliyle yazılan fantastik romanları, halk tiyatrosunu ve hikâye anlatıcılığı sanatını kapsar. Çalışmada sözlü kültür ve sözlü edebiyatın türleri tanımlanmış, Çin ve dünya edebiyatından örnekler verilmiş, Mo Yan'ın hikâye anlatıcılığının serüveni yazarın edebiyat dünyasına yeni adım attığı dönemdeki temkinli taklit çabalarından, bilinçli bir başkaldırıyla giriştiği anlatı arayışına, bir anlatıcı olarak aydınlanma, uyanış ve ilham süreçleriyle kendi hikâyelerini anlatma yolunu bulmasına ve sonunda özgürce anlatma bilincine ulaşarak özgün bir anlatı estetiği kurmasına kadar uzanan bir gelişim çizgisinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Mo Yan, sözlü kültür, sözlü edebiyat, halk edebiyatı, hikâye anlatıcısı, hikâye anlatıcılığı, Çin edebiyatı*

ABSTRACT

Every culture possesses a long-established tradition of oral narration. Over time, these traditions have permeated written literature, taking root in new literary terrains and flourishing in diverse forms. This study, entitled “Chinese Storytelling Tradition in Mo Yan’s Novel *Life and Death Are Wearing Me Out*,” examines the works of Mo Yan through the figure of the storyteller and the tradition of storytelling, which occupy a central position in Chinese oral culture and literary history. When Mo Yan was awarded the Nobel Prize in Literature in 2012, he delivered a speech titled *The Storyteller*, in which he explicitly defined himself not merely as a writer but primarily as a storyteller. Taking this self-positioning as its point of departure, the study aims to demonstrate how Mo Yan has been shaped by the Chinese oral tradition and how he has creatively reworked this tradition within his novels.

Mo Yan inherits a narrative lineage in Chinese civilization that originates in mythology, relies heavily on subjective imagination, and was historically excluded from the classical literary canon while continuing to circulate among the populace. This lineage encompasses *zhiguai* tales of the Six Dynasties period, *chuanqi* narratives of the Tang dynasty, *huaben* stories of the Song dynasty, Yuan dynasty drama, vernacular fantastical novels of the Ming–Qing period, folk theatre, and the art of oral storytelling itself. Within this framework, the study first defines the major genres of oral culture and oral literature, drawing on examples from both Chinese and world literature. It then traces the evolution of Mo Yan’s storytelling practice along a clear developmental trajectory: from his early, cautious attempts at imitation during his initial entry into the literary field, to a phase of conscious rebellion marked by an active search for new narrative forms; from moments of enlightenment, awakening, and inspiration that

enabled him to find his own narrative voice, to his eventual attainment of narrative freedom and the construction of a distinctive and original narrative aesthetics.

Keywords: *Mo Yan; oral culture; oral literature; folk literature; storyteller; storytelling; Chinese literature*