TC
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
ESKİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

KLASİK TÜRK ŞİİRİ'NDE SEBK-İ HİNDÎ (HİNT ÜSLÛBU)

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan

İsrafil BABACAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ahmet MERMER

Ankara-2008

ONAY

İsrafil Babacan tarafından hazırlanan *Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)* başlıklı bu çalışma, 20.06.2008 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda *oybirliği/oy çokluğu* ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Eski Türk Edebiyatı Anabilim* dalında *Doktora Tezi* olarak kabul edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Cemal KURNAZ (Başkan)

İmza

Prof. Dr. Ahmet MERMER (Danışman)

İmza

Prof. Dr. Filiz KILIÇ

İmza

Prof. Dr. Ali Fuat BİLKAN

İmza

Doç. Dr. Yaşar AYDEMİR

ÖNSÖZ

Muazzam siyasî ve kültürel teşekküller vücuda getiren Türk milleti, edebiyatta da bu oluşumlara mukabil eserler ortaya koymayı başarmıştır. Asırlar boyunca büyük bir coğrafyada ve farklı merkezler çevresinde gelişen Klasik Türk Şiiri'nin tek vücut halinde gelişmesini beklemek, sosyal gerçekliğe aykırı olacaktır.

Çalışmamıza konu olan Sebk-i Hindî adındaki devir üslûbu, Türk edebiyatı üzerinde, 17 ve 18. asırlarda etkili olmuştur. Bu üslûp, 16. asırda Hint-İran coğrafyasında ortaya çıkmış olup, Türk şairlerince zirveye taşınmıştır. Ancak değil ülkemizde, ortaya çıktığı İran ve Hint sahasında dahi, son yirmi yıla kadar üzerinde ciddî akademik çalışmalar yapılmayan ve sadece âfâkî değerlendirmelere tabi tutulan bir üslûp hakkında yapılacak bir çalışma, ciddi bir ön hazırlık gerektirmekteydi. İşte biz bu amaçla 2003 ve 2004 yıllarında, Tahran ve Tebatebâî üniversitelerinde bu konuda çalışmalar yaptık. Daha sonra, ülkemizde yapılan çalışmalara dayanarak, öncelikle bu konu hakkında ciddî bir teorik- literal incelemelerde bulunduk.

Çalışmamızın giriş bölümünü, özellikle Klasik şiir çalışmalarında, nasıl ve ne türlü olması gerektiği belirgin bir şekilde ortaya konmayan üslûp ve üslûp araştırmaları konusuna ayırdık. Yerli ve yabancı kaynakların bu konudaki değerlendirmelerinden bahsettik. Teorik bilgiler içeren bu kısım, çalışmanın sonraki bölümlerinde kullanılan metotlar hakkında da genel bilgiler vermektedir.

İncelememizin birinci bölümü, kısmen Fars şiir tarihi ve Hint-İran sahasında Sebk-i Hindî'nin gelişimi hakkındadır. Böyle bir incelemeye geniş bir şekilde yer vermemizin nedeni, ülkemizde Sebk-i Hindî'nin tarihî gelişimi, ortaya çıktığı coğrafyadaki seyri ve edebî nitelikleri hakkında bilgilerin

oldukça sınırlı olmasıdır. Çünkü bu hususların yakından tanınması, Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirini daha doğru değerlendirmemizi sağlayacaktır.

Çalışmamızın ikinci ve asıl kısmı, Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî'nin gelişimi ve üslûp özelliklerini kapsamaktadır. Bu bölümde, önce ülkemizde Sebk-i Hindî üzerine yapılan çalışmalarda ulaşılan neticeler kısaca özetlenmiş, sonra bu sonuçlar yorumlanarak değerlendirilmiştir. Böylece, ileride metinlerden yola çıkarak ulaşacağımız neticeleri, bizden önce yapılan çalışmalarla karşılaştırma fırsatı ortaya çıkmıştır.

İkinci kısımda, Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirinin en tanınmış yedi şairinin şiirleri, çağdaş üslûp biliminin gerekleri ve kabullerine uygun olarak, ses-şekil-âhenk, dil-lafız ve mana-muhteva açısından ortak nitelikler esas tutularak değerlendirilmiştir. Ortak nitelikler dışındaki özellikler, Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinin özelliklerine benziyorsa vurgulanmış, aksi taktirde bireysel tasarruflar olarak ferdî üslûbun bir parçası sayılmıştır.

Çalışmamızın son kısmında, şiirleri incelenen yedi şairde (İsmetî, Fehîm-i Kadîm, Nâilî-i Kadîm, Şehrî, Neşâtî, Arpaeminizâde Sâmî ve Şeyh Gâlip) mutlak surette bulunan özellikler esas alınarak, Klasik şiirimizde Hint üslûbu şairi sayılmanın asgarî şartları belirlenmeye çalışılmıştır. Asgarî şartlar dışında kalan özellikler önem sırasına göre, orta derecedeki nitelikler ve sadece fonksiyonel olarak tekrarlanan özellikler diye sınıflandırılmıştır. İşte bu sınıflandırmaya dayanarak, şiirlerinde Hint üslûbunun bazı özelliklerini ön plana çıkarmakla beraber asgarî şartları sağlayamayan ya da geleneğe de sıkı bir biçimde bağlı olmak bakımından, tam olarak Sebk-i Hindî şairi sayılamayacak olan bazı önemli divan şairlerinden bahsedilmiştir. Son olarak Hint-İran ile Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiiri, oluşum ve edebî nitelikler bakımından kısaca karşılaştırılmıştır.

Araştırmamız, tamamen çağdaş üslûp bilimin sınırları içindedir. Ele alınan metinler, şekil veya muhteva özelliklerine göre, günümüz üslûp

çalışmalarında kullanılan “tasvirî” ya da “tekevvünî” üslûp inceleme yöntemleriyle değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, ele alınan manzum metinler, şerh ya da estetik değerlendirmeye (nakd-i edebî) tâbi tutulmamıştır. Bu sebepten çalışmamızda, Sebk-i Hindî şairlerinin bireysel sanat dünyaları ya da estetik değerlerini arayanlar, aradıklarını bulamayacaklardır. Ancak üslûp açısından yapılan bu çalışma, söz konusu değerlendirmelerin ilk adımı olup, şerh, ferdî sanat dünyası ve estetik değerlendirmeleri oldukça kolaylaştıran bir aşamadır. Öte yandan yer yer istifâde ettiğimiz istatistikî-grafiksel göstergeler, bazı konuların somutlaştırılmasına yardımcı olmuştur.

Çalışmamızda örnek olarak verdiğimiz metinlerin yaklaşık yüzde elli beşi gazel, yüzde otuz beşi kaside ve yüzde onu ise diğer nazım şekillerindendir. Çünkü tespit ettiğimiz Sebk-i Hindî özelliklerinin ekseriyeti, gazel ve kasidelerde yer almaktadır. Ancak yine de bu oranlar şairden şaire, bireysel üslûp özelliklerine göre değişmektedir.

Çalışmamızda, doğrudan metinler üzerinden hareket ettik. İran’da ve ülkemizde, son zamanlara kadar Sebk-i Hindî hakkında yapılan araştırmalar, genel değerlendirmelere ve afakî bakış açılarına dayanmaktadır. Ancak son yıllarda Şemsürrahmân Fârukî, Şefî-i Kedkenî, Saîd Hamîdiyân, Hüseyin Sadîk ve Ali Fuat Bilkan gibi araştırmacıların çalışmaları, “Sebk-i Hindî çalışmaları usulü” diyebileceğimiz bir geleneği başlatmıştır. Bu sebepten söz konusu araştırmacıların çalışmaları, bu olanda öncü bir rol üstlenir.

Çalışmamız sırasında karşılaştığımız güçlüklere gelince; öncelikle giriş ve birinci bölüm, ağırlıklı olarak Farsça kaynaklardan yaptığımız çevirilere dayandığından, ne kadar gayret etsek de bu kısımlardaki cümleler, Türkçe mantıkla kurulmuş cümleler kadar düzgün bir yapıya sahip değildir. Öte yandan Hint-İran sahasında şiir üslûpları ve Sebk-i Hindî’nin özellikleri, yine Farsça kaynaklardan alındığından, Osmanlı-İran sahasındaki benzer özelliklerden biraz farklı isimler taşımaktadır. Zira Hint-İran sahasında çeşitli edebî özelliklere verilen adlar tarafımızca belirlenmemiştir.

Osmanlı sahası şairlerinden verilen örnek Türkçe şiirler, değişik açılardan ele alınmıştır. Eğer ele aldığımız edebî nitelik, mesela hayal atlaması, teşbih-istiâre mekanizmasındaki farklılık veya tasavvufî muhteva gibi örnek verilen metnin şerh ya da izahını gerektiriyorsa, bu yollara mutlaka başvurulmuştur. Ancak sadece bir dil niteliği ya da şekil özelliği açıklanıyorsa, böyle bir yola başvurmaya gerek duyulmamıştır. Ayrıca örnek alınan Farsça metinler, orijinaliyle yazılarak altına Türkçe manası verilmiştir. Türkçe örnekler ise hemen tamamen edisyon kritik yapılmış metinlerden alındığından, farklı imla tartışmalarına girilmeden, alındığı kaynaktaki imla şekline uyulmuştur. Örnek metinlerdeki aslî uzunluklar gösterilmiş; çalışmamız bir metin neşrî olmadığından çeviriyazı işaretleri kullanılmamıştır.

Tezin metin kısmında TDK'nın belirlediği imla kurallarına uyulmuştur. Ancak nispet belirten uzun "î" ve terimsel anlam taşıyan kelimelerdeki uzunluklar gösterilmiştir. Başka kaynaklardan alınan ve farklı imlaya sahip alıntılarda da bu kurallara uyulmuştur.

Aslında çalışmamda, uzun bir teşekkür listesi bulunmalıdır. Çünkü çok farklı isimlerden ve kesimlerden değişik yardımlar gördüm. Öncelikle, çalışmamın yurt dışı ayağında bana şahsî kütüphanesini açan ve gönüllü danışmanlık yapan sayın Prof. Dr. Hüseyin SADÎK Bey'e teşekkür ediyorum. Ayrıca İran'da Sebk-i Hindî çalışmalarının önde gelen ismi olan ve Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiiri hakkında ulaştığım neticeleri birlikte inceleme zahmetinde bulunan Prof. Dr. M. R. Şefî-i KEDKENÎ'ye müteşekkirim. Öte yandan Tebetebâî üniversitesinde, Sebk-i Hindî ile ilgili derslerine katılmama izin veren Prof. Dr. Saîd HAMÎDİYÂN'ın da çok yardımını gördüm. Kendisine teşekkür ederim. Yurt içinde ise, bana çalışmalarıyla yön veren ve bu konuyu ele almaya karar verdiğimde beni cesaretlendiren Prof. Dr. Ali Fuat BİLKAN'a teşekkürü borç bilirim. Ayrıca bana, bir Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairinin yayınlanmamış divanını temin eden kıymetli hocam Prof. Dr. Cemal KURNAZ'a teşekkür ederim.

Ancak konumun tespitinden en ince ayrıntısına kadar, benden hiçbir yardımını esirgemeyen, karşılaştığım akademik ve resmî güçlükleri ortadan kaldıran ve her şeyden önce böyle bir çalışmanın fikir babası olan çok kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Ahmet MERMER'e sonsuz şükranlarımı sunar, kendisine çok çok teşekkür ederim.

İsrafil BABACAN

Ankara-2008

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ …… i
İÇİNDEKİLER ……vi
KISALTMALAR …… xi

GİRİŞ …….. .1
A. Sebk (üslûp) Nedir? ……..1
B. Üslûp Anlayışında Tarihî Gelişim ……..4
C. Üslûp Tarifleri …….. ……..8
1. Üslûbu Oluşturanın Bakış Açısını Esas Alan Tarifler…… ……...9
2. Farklı Kelime ve İfade Seçimini Esas Alan Tarifler……..11
3. Genel Dil Özelliklerinden Sapmayı Esas Alan Tarifler……13
D. Üslûbu Oluşturan Unsurlar…….....15
E. Edebî Üslûp Türleri …….....17
1. Ferdî Üslûp ……20
2. Devir Üslûbu …….....22
F. Edebî Üslûp ve Edebî Mektep ……...25

I. BİRİNCİ BÖLÜM: FARS ŞİİRİNDE ÜSLÛPLAR VE SEBK-İ HİNDÎ 27
A. Fars Şiirinin Sebk-i Hindî'den Önceki Dönemleri ……27
1. Ana Dönemler …….....29
a. Sebk-i Horasânî (Sebk-i Türkistânî) ……29
b. Sebk-i Irakî ……..33
2. Ara Dönemler ……36
a. Selçuklular Dönemi Üslûbu (Sebk-i Beynâbeyn)… ……..36
b. Azerbaycan Üslûbu ……37
c. Sebk-i Vukû ……38
B. Sebk-i Hindî'yi Oluşturan Siyasal, Sosyal ve Edebî Âmiller ……43
1. İran ve Hindistan'ın Kültürel ve Edebî İlişkileri ……43

2. İran'da Millî Bir Devletin Kurulması ve Şîa Tassubu …….45
3. İranlı Şairlerin Hindistan'a Göçüşü İle Hindistan Hükümdarlarının
Fars Şiiri ve Farsça Yazan Şairlere Verdikleri Önem ……52
4. Hint Dil, Kültür ve Coğrafyasının Etkisi …….....55

C. Yerli ve Yabancı Kaynaklara göre Sebk-i Hindî'nin
Menşei, Adlandırılması ve Kolları …… .58
1. Sebk-i Hindî'nin Menşei ve İsimlendirilmesi…….. …….58
2. Sebk-i Hindî'nin Kolları ……....69
a. Sebk-i Vukû İle Oluşan İran Kolu ……73
b. İran'dan Hint'e Göçen Şairlerce Oluşturulan
Kol (Isfahan Kolu) …….....75
c. Hintli şairlerce Oluşturulan
Kol (İfrâtî Kol) ……..77

D. Fars Şiirinde Sebk-i Hindî'nin özellikleri ……78
1. Şekil ve Tür Özellikleri ……...79
a. Kafiye ve Redifin Sıklıkla Kullanımı ve Tekrarı……78
b. Az Kullanılan Vezinlerden Kaçınmak
ve Kısa Vezinlerin Tercih Edilmesi …….....81
c. Beytin Merkezîleşmesi (Üslûb-ı Muâdele)
ve Gazelin Bütünlüğünün Bozulması ……82
d. Kasîdenin Revaçtan Düşmesi ve Gazelin
Ön Plana Çıkması…….....86
e. Nazîreciliğin ve Şehrengizin Artması…….....88
2. Lafız ve Dil Özellikleri …….....88
a. Konuşma Diline Ait Sözcüklerin ve Avâma Ait
Tabirlerin Sıklıkla Kullanılması ……...88
b. Lafza Dikkat Etmeme, Ta'kîd ve İbhâm …….....90
c. Îcâz ve Îhâm ……..93
d. Mecâz, Teşbih ve İstiârelerde
Yenilik ve Garâbet ……95

e. Mübalağa (İğrak ve gulüv) ……96
f. Kelimelerle Oynama (Kârıkelimator) ……98
3. Muhteva Özellikleri …….. ….....99
a. Keşfedilmemiş Anlamlar (Mânâ-yı Bîgâne)
Peşinde Koşma ve Hayalcilik ……....99
b. Günlük Tecrübelerden, Tabiattan ve Halk
Hikmetinden Faydalanma…….....104
c. Teşhis ……106
d. Hayattan Şikayet, Bedbinlik ve Iztırap Hali …….....107
e. Şahsî Duyguların Anlatılması ve Ben Dili……..109
f. Ayet ve Hadislerden Az İstifâde…….....109
E. Sebk-i Hindî ve Barok Tarzı ……110

II. İKİNCİ BÖLÜM: KLASİK TÜRK ŞİİRİ'NDE SEBK-İ HİNDÎ ……..115
A. Sebk-i Hindî'nin Türk Edebiyatına İntikali, Temsilcileri ve Özellikleri Hakkında Değerlendirmeler ……115
B. Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî'nin Özellikleri ……..141
1. Şekil ve Âhenk Özellikleri …….....141
a. Nazım Şekilleri …….. …..143
b. Vezin ……. …….....156
c. Redif ve Kâfiye ……... …….....162
d. Redd-i Matla Sayısının Artması …….....177
e. Ses ve Söz Tekrarlarının Durumu …… ……180
2. Dil ve Lafız Özellikleri ……..183
a. Genişletilmiş Tamlamalar ve Birleşik Yapılar …….....185
b. Yeni-Orijinal Kelime ve Terkipler ……. 196
c. Somutlaştırma, Alışılmamış Bağdaştırmalar ve Hiss-âmîzî…….209
d. Dilde İncelme ve Az Sözle Çek Şey İfâde Etme (Îcâz) …….....222
e. Şiir Dilinde Sapmalar …… …….229

f. Eşadlı ve Çok Anlamlı Ögelerden Yararlanma ……236
g. Ad Aktarmalarının Sıklıkla Kullanımı…… ……240
h. Kelimelerle Oynama (Kârıkelimator) …… ……244
ı. Sıfatların Sıralanması (Tensîkü's-sıfât) ……248
i. Konuşma Diline Yer Verme ve Avâma
Ait Tabirler ……250
j. İnce ve Nazik Bir Dil İçin Arkaik
Unsurların Terk Edilmesi ……256
k. Cümle Kalıplarının Bir Anlatım Şekli
Olarak Tekrarlanması ……258
l. Kısa ve Eksiltili Anlatım …….....260
m. Yer Yer Farsça ve Arapça Ağırlıklı Dil Kullanımı…….....264
n. Cümlede Farsça Dil Unsurlarının Türkçe Dil
Unsurlarının Yerine Kullanımı……266
o. Dilde Yer Yer Sadeleşme Eğilimi ……..268
ö. Kelime Kadrosundaki Değişim ……..270
3. Mana ve Muhteva Özellikleri ……278
a. Teşbih ve İstiâre Mekanizmasındaki Farklılıklar…….....280
b. İnce Hayaller ve Yeni Mazmunlar
(Mânâ-yı Bîgâne)…….....294
c. Hayal Atlaması veya Çağrışım Zenginliği …….....304
d. Kelime ve İfadelere Yeni Anlamlar Katma ……..... …312
e. Örneklemeli Beyit Sistemi (Üslûb-ı Muâdele)…… 315
f. Tezat veya Paradoks ……327
g. Teşhis ve Tecsim …….....333
h. Mübalağa ve Aşırı Hayalcilik……...338
ı. İnsanın İç Dünyasına Yöneliş, Acı,
Bedbinlik ve Ben Dili ……345
i. Günlük Tecrübeler, Tabiat, Eşya ve Halk
Hikmetinden Faydalanma ……353
j. Realizm (Vakâgûyî) ve Sevgiliden
Yüz Çevirme (Vâsûht)……362

k. Tasavvufî Muhtevanın İşlenişi ……369
l. Önemli İmajlar ve Kavramlar ……378
i. Ateş ……379
ii. Hayret ……384
iii. Mûsâ-Tûr-Tecellî ……388
iv. Kurbân (Bismil) ……392
v. Girdâb ……394
vi. Vahşet ……398
vii. Bîrengî (Renksizlik) ……400
m. Konu Çeşitliliği (Muhteva Sapmaları) ……402

III. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KLASİK TÜRK ŞİİRİ'NDE SEBK-İ HİNDÎ'NİN YERİ VE HİNT-İRAN SAHASI İLE OSMANLI SAHASI SEBK-İ HİNDÎ ŞİİRİNİN MUKAYESESİ ……405
A. Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî Şairi Sayılmanın Şartları ……405
B. Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî Şairleri ……418
1. Şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin Temel Özelliklerine Yer Veren Şairler ……419
2. Şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin Bazı Özelliklerini Ön Plana Çıkaran Şairler ……423
C. Hint-İran Sahası ve Osmanlı Sahası Sebk-i Hindî şiirinin Mukayesesi ……441
1. Oluşum Şartları Açısından ……442
2. Edebî Özellikler Bakımından ……445
SONUÇ ……449
KAYNAKÇA ……459
EK-1 ……474
EK-2 ……490
EK-3 ……492
ÖZET ……494
ABSTRACT ……495

KISALTMALAR

a.ç.u. : Asıl Çağrışım Unsuru
a.g.e. : Adı Geçen Eser
a.g.m. : Adı Geçen Makale
a.g.t. : Adı Geçen Tez
AKM. : Atatürk Kültür Merkezi
BDT : Basılmamış Doktora Tezi
bs. : Baskı
BYLT. : Basılmamış Yüksek Lisans Tezi
C. : Cilt
Çev. : Çeviren
DEÜSBE. : Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
FÜSBE : Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
G. : Gazel
Gz.S. : Gazel Sayısı
h. : Hicrî
HAÜSBEH. : Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
HÜSBE. : Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İÜEFB. : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi
İÜTE. : İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü
K. : Kaside
K.S. : Kaside Sayısı
KT. : Kıta
KTB. : Kültür ve Turizm Bakanlığı
m. : Mîlâdî
MDT. : Mecelle-i Dânişgâh-ı Tebriz
MEB. : Milli Eğitim Bakanlığı
MS. : Müseddes
MÜSBE. : Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
nşr. : neşreden
ö. : Ölümü
R. : Rübaî
s. : Sayfa
Safaseh. : Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî
SÜSBE. : Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
ŞR. : Şarkı
TB. : Terkîb-i Bend
TDK. : Türk Dil Kurumu
TDV. : Türkiye Diyanet Vakfı
TR. : Tarih Manzûmesi
ty. : Tarih yok
TZ. : Tazmin
vb. : Ve bunun gibi/Ve benzeri
vd. : Ve diğerleri
y.ç.u. : Yardımcı Çağrıştırıcı Unsur

GİRİŞ

A. SEBK (ÜSLÛP) NEDİR?

Üslûp, bir edebî eserin yapısını oluşturan temel unsurlardandır. Edebî eser incelenirken *"nasıl yazılmış sorusuna"* verdiğimiz cevap üslûbun hüviyetini teşkil ederek onu teşhis etmemizi sağlar. Bu hüviyet, *sebk, üslûp, reviş, tarz, biçem* gibi farklı kelimelerle ifade edilse de sonuçta aşağı yukarı aynı anlam doğrultusunda bir göstergeye işâret eder.

Bugün ülkemizde, modern edebiyat çalışmalarında *üslûp* kavramı ve bunun ifâde ettiği anlam ayrıntıları bütün edebî-akademik çalışmalarda aşağı yukarı aynı olsa da, *Klasik Türk Edebiyatı* veya *Divan Edebiyatı* gibi adlarla ifade ettiğimiz Cumhuriyet öncesi geleneksel edebiyat çalışmalarında üslûp yerine genellikle Doğu-İslâm dünyasında sıklıkla rastlanan *sebk* kelimesinin kullanımı oldukça yaygındır: Sebk-i Türkistânî, Sebk-i Horasânî, Sebk-i Hindî vb. Aslında edebiyat araştırmalarında en çok kullanılan *sebk* ve *üslûp* kelimeleri edebî açıdan aşağı yukarı aynı manadadır. Ancak kelime kökeni açısından farklılık arz ederler. Biz de çalışmamızın konusunun *Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)* olması hasebiyle, önce *sebk*, sonra üslûp kelimesi üzerinde durarak, bu kavramların edebî açıdan kazandıkları anlamları genelleştirmek suretiyle her ikisini de beraber kullanacağız.

Sebk kelimesi, Arapça sülâsî-mücerred mastar olup altın veya gümüşü eritmek, akıtmak, kalıba sokmak anlamlarına gelir. *Sebîke* kelimesi ise, eritilerek kalıba sokulmuş bir parça altın veya gümüş anlamlarına gelen sebkten müştak bir kelimedir[1]. Arapça asıllı bu kelime, son yüzyıldır İran'da, edebiyat çalışmalarında üslûp yerine kullanılmakta olup, Farsça sözlüklerde de Arapça'daki, "altın veya gümüşü eritmek, arıtmak, süzmek, akıtmak ve

[1] İbn-i Manzûr, **Lisânu'l-Arab**,'dan naklen Muhammed Gulâmrızâî, **Sebk-Şinâsî-i Şi'r-i Pârsî**, Tahran, Kitâbhâne-i Tahûrî, 1377/1997, s. 11.

yayılmış hale getirmek" anlamlarına vurgu yapılır. Ancak *Sebk* yerine, *tarz, şîve* ve *reviş* kelimelerinin de kullanıldığı belirtilir[2].

M. Cafer Mahcûb'a göre *sebike* eritilmiş gümüş anlamında olup uzun müddetten beri edipler tarafından tarz, şîve, gidiş ve yol anlamlarında kullanılmaktadır. Arapça'da Sebkin bu manada kullanıldığı en eski kitaplardan biri, Muhammed Abdullah Bin Müsellem Bin Kuteybe-i Deynûrî'nin *Eş-Şi'r Ve'ş-Şu'arâ* adlı eseridir[3]. Eskiden Farsça'da bu kelime kullanılmamaktaydı. Anlaşılan, kelimenin üslûp anlamında kullanımı son yüzyıla âittir. İran'da üslûp üzerine ilk akademik çalışmayı yapan Meliküşşuarâ Behâr'a göre kelime, bu anlamda ilk defa Rıza Kalıhan Hidâyet tarafından *Mecmau'l-Fusehâ* adlı eserde kullanılmıştır[4]. Sebk kelimesine bağlı kavramlar da klasik Farsça'da yer almaz. Farukî'ye göre standart klâsik Farsça'da kullanılmayan Sebk-i Hindî kavramı, eski sözlüklerde yoktur. Yalnız on dokuzuncu asırda yer alan üç sözlükte yer alır[5].

Avrupa dillerinde sebk ve üslûp yerine kullanılan *stylus* Latince bir kelime olup bir rivâyete göre kalemtraşçılık ve taşçılık manalarındadır. Daha sonraları anlam genişlemesiyle iyilik ve kötülük yönünden bir yazının kendine has özellikleri anlamına gelmeye başlamıştır[6]. Başka bir rivâyete göreyse, bugün Avrupa dillerindeki *style* kelimesi *stilus*'tan gelmekte olup, sütun anlamındadır. Edebî gelenekte, diğer güzel sanatlardaki anlamına paralel olarak, özellikleri açısından farklılık göstermeyi anlatan bir ıstılah olarak kullanılır. Stilus, Yunan dilinde metalden, tahtadan veya fildişinden yapılan bir

---

[2] Muhammed Pâdişâh, **Anadrec: Ferheng-i Câmi-i Fârsî**, C. III, (nşr., Debîr Siyâkî), Tahran, Çâphâne-i Haydarî, 1363/1984, s. 2323; Muhammed Muîn, **Ferheng-i Fârsî**, C. II, Tahran, İntişârât-ı Emîr Kebîr, 1371/1992, s. 1818; Ali Ekber Dehhuda, **Lugatnâme-i Dehhudâ**, C. IX, Çâphâne-i Dânişgâh-ı Tahrân, Tahran, 1377/1997, s. 13412; Hasan Enûşe (editör), **Ferhengnâme-i Edeb-i Fârsî**, C. I, Sâzmân-ı Ferheng ve İrşâd, Tahran, 1376/1997, s. 785.

[3] Muhammed Cafer-i Mahcûb, **Sebk-i Horasânî Der-Şi'r-i Fârsî**, Meşhed, İntişârât-ı Firdevs, 1350/1971, s. 19.

[4] Muhammed Takî-i Behâr, **Sebk-Şinâsî**, C. I, Tahran, Kitâbhâ-yı Perestû, 1349/1970, mukaddime, s. Y.

[5] Şemsürrahmân Fârukî, **Şehirdeki Yabancı**, (çev. Ali Fuat Bilkan-Özgür İldeş), Ankara, Bizim Büro Basımevi, 2007, s. 14.

[6] Husrev Ferşidverd, **Derbâre-i Edebiyât ve Nakd-i Edebî**, C. II, Tahran, 1382/2003, s. 653-654.

âlete verilen isimdir. Bu âletle eski zamanlarda harfleri mum levhalara yazarlardı[7].

Sebk, edebî terim olarak, yazarın veya şâirin eserinde dikkatli bir okuyucunun ilgisini çeken, tekrar edebilen ortak özellikleri anlatan bir terimdir[8]. Kelime, terkipler ve lafız seçimiyle düşünceleri dile getirme tarzı sayesinde, anlaşılmanın bir yolu[9] ve edebiyatta şâirin veya yazarın istekleri ile düşüncelerini aktarmak için kullandığı özel bir tarz anlamlarına gelir. Böylece edebî eseri diğer türlerden ayırır[10]. İranlı edebiyat eleştirmeni Zerrînkûb, sebkin kazandığı edebî anlam hakkında şunları söyler:

"Her şâirin sözlerinde – elbette gerçek şâirleri kastediyorum, taklitçiler konumuzun dışındadır- onu diğerlerinden ayıran bir şey vardır. Bu şey, onu söyleyene hastır ve diğer şâirlerin sözlerinde ona rastlanmaz. Bu sebktir… Evet sebk, her söyleyicinin kendine has özelliklerinden ibârettir. Onu söyleyenin fikirleri, hisleri ve tabiatını doğrudan yansıtır. Eğer şâirin yapısı, sinirli ya da başıboşsa, anlatış tarzı da genellikle hızlı ve kısadır. Eğer şâirin hayalci bir kişiliği varsa, anlatım tarzı da uzak istiâre ve mecazlarla doludur"[11].

Bizde, edebiyat çalışmalarında *sebk*in karşılığı olarak kullanılan *üslûp* kelimesine gelince; aslı Arapça olan bu kelime tarz, yol, biçim ve usûl anlamlarındadır[12]. Anlaşıldığı kadarıyla ülkemizde edebiyat çalışmalarında, üslûbun *edebî eseri teşkil eden ana unsurlardan biri ve edebî eserin bir yapıtaşı* anlamındaki kullanımı, Avrupa'daki *style* çalışmalarından sonra bu kavramın karşılığı olarak yaygınlaşmıştır. Ülkemizde ilk defa bir belâgat

---

[7] Meliküşşuarâ Behâr, **a.g.e**., mukaddime, s. d.
[8]. Sîrûs Şemîsâ, **Külliyât-ı Sebk-Şinâsî**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1378/1997, s. 13-14; Hasan Enûşe, **a.g.e**., s. 785.
[9] Mahmûd Abâdiyân, **Derâmedî Ber-Sebk-Şinâsî Der-Edebiyât**, Tahran, İntişârât-ı Âvâ-yı Nûr, 1372/1991, s. 15.
[10] Meyment Mîrsâdıkî, **Vâjenâme-i Hüner-i Şâirî**, Tahran, Kitâb-ı Mihnâz, 1373/1994, s. 124-125; Dâiretü'l-Me'ârif-i Musâhib (Arkadaş Ansiklopedisi), C. I, Tahran, 1285/1906.
[11] Abdülhüseyin Zerrînkûb, **Şi'r-i Bî-Dürûğ-Şi'r-i Bî-Nikâb**, Tahran, İntişârât-ı Câvidân, 1367/1988, s. 15-16.
[12] Atilla Özkırımlı, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. IV, İstanbul, 1987, s. 1192; "Üslûp", **Yeni Türk Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul, 1985, s. 4531.

ıstalahı olarak *Recâizâde Mahmûd Ekrem* tarafından batılı tarzda ve Fransız üslûp bilimci Buffon etkisiyle yazılan *Tâlim-i Edebiyat* adlı kitapta kullanılır. Buna göre, üslûp dediğimiz şey kişinin *efkâr ve mülâhazât*ını anlatmaktaki *tarz-ı mahsûsu*dur. Herkesin üslûp ifâdesi ise *efkâr ve mülâhazât*ının kalıbıdır. Söylediği, yazdığı şeyler o kalıba girdikçe sahibini teşhis edecek kadar başka bir sûret ve şekil kazanır[13]. Tahirü'l-Mevlevî'ye göre, beyan tarzı demektir. Kişinin duygusunu, düşüncesini, tefekkürünü, hislerini ve hayallerini anlatmak için şahsî bir yolu vardır. İşte o tarza üslûp denir[14].

Cumhuriyetten sonra genellikle, üslûbun bu *şahsîlik* yönüne vurgu yapılır ve sanatkarın kendine mahsus orijinalitesi ve bir yazarı ya da sanatkarı öbürlerinden ayıran unsurlar olarak ele alınır[15]. Ancak günümüze yaklaştıkça daha modern anlayışlara göre anlamlandırılan üslûp, bir devrin, bir akımın ya da bir türün anlatım özellikleri, bir sanatçının kendine özgü, kişisel anlatış biçimini nitelemek için de kullanılır[16].

B. ÜSLÛP ANLAYIŞINDA TARİHÎ GELİŞİM

Üslûp hakkındaki en eski görüşlere, kadim Yunan'dan kalan eserlerde, özellikle de hitabet sanatına âit olanlarda rastlanır. Eflatun'a göre üslûp niteliksel bir özellik olup, bazı eserlerde var, bazılarında yoktur. Onun düşüncelerine göre üslûp, lafız ve düşünce arasındaki uyumdur. Yani üslûp sahibi bir yazar veya şâir, kendine âit düşünceleri anlatmak için uygun bir kelime ve anlatış tarzına sahip olmalıdır. Aristo'nun bakış açısına göreyse üslûp, bir eser içerisinde toplanan *değişik âmiller* birliğidir. Aristo'nun bakış açısına sahip kadim Yunan ve Rum tenkitçilerince daha sonraki dönemlerde üslûplar; sade veya süslü; yüksek, orta veya ikisi arasında şeklinde

[13] Recâizâde Mahmûd Ekrem, **Tâlim-i Edebiyât**, İstanbul, 1299/1881, s. 61-62.
[14] Tahir-ül Mevlevî, **Edebiyat Lügatı**, (nşr. Kemâl Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul, 1994, s. 177.
[15] L. Sami Akalın, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1984, s. 294; "Üslûp", **a.g.e**, s. 4531.
[16] Atilla Özkırımlı, **a.g.e.**, s. 1192.

sıralanmıştır. Aristo'dan sonra yaşayan Dimitriyus adında meçhul bir Yunanlı edip üslûpları, görkemli, süslü ve güçlü şeklinde sınıflandırmıştır. Ona göre her çeşit üslûbun bir özelliği vardır; bu üslûpların terkibiyle ara üslûplar oluşur. Üslûpların özelliklerindeki aşırılıklar, onları farklı şekillere getirir[17].

Cicero ve Quintilianus üslûbu, düşüncelerin uygun bir biçimde süslenmesi olarak görmüşlerdir[18]. Ortaçağ'da üslûp kavramı, hukuk dairelerinde ve hakimlerin kararlarında kullanılmaktaydı. Resim ve heykel sanatının ilerlemesinden sonra bu kavram, süsleme tarzı kavramıyla eş anlamlı kullanılmıştır. Üslûp kavramını ilk defa, muhtelif tarihî sanat dönemlerini ayırmak maksadıyla kullanan kişi Alman yazar ve edebiyat tenkitçisi *Winckelman*'dı[19]. Ortaçağ ve Rönesans'ta, üslûp hakkındaki tartışmalar hitâbet sanatının sınırlarını aşarak şiir ve şâirliğe doğru genişlemiştir. Edip ve tenkitçiler, çoğu aslı Eflâtun ve Aristo'nun teorilerine dayanan yeni teoriler üretmişlerdir[20].

Rönesans dönemi Avrupa'sındaysa düşünce ve dil arasındaki ilişkilerden yola çıkan üslûp teorileri ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dönem Avrupa'sında üslûp yerine kullanılan *stilistic* ayrı bir bilim ve sanat alanı haline gelmeye başlar. Stilistik, antik edebiyattaki hitâbet bilgisinin (retorik) modern uzantısıdır. Hitâbetin etkileme, ikna etme, savunma amacıyla güzel konuşma bilgisi olan retorik, asırlar boyunca gelişerek bugünkü stilistiği meydana getirmiştir[21]. İngiliz şâir Drayn (1631-1700), fikri beyandan ayrı kabul eder ve dilin fikri örttüğünü kabul eder. Spanhoveur (1788-1860), üslûbun, fikrin görünüşünün tanınması olduğunu söyler[22].

Ancak bu dönemde üslûp hakkında en etkileyici ve kalıcı fikirler, Fransız tabiat bilimcisi Buffon'a (1707-1788) âittir. O, modern üslûp bilimin

---

[17] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 13-14.
[18] "Üslûp", **Ana Britanica**, 21. C., İstanbul, s. 481.
[19] Mahmûd Abâdiyân, **a.g.e.**, s. 17.
[20] Meyment Mîrsadıkî, **a.g.e.**, s. 126.
[21] Gürsel Aytaç, "Üslûp Bilgisi (Stilistik)", **Cumhuriyet Kitap**, sayı 431, Mayıs, 1998, s. 16.
[22] Meymenet Mîrsâdıkî, **a.g.e.**, s. 126.

kurucusu kabul edilir. Buffon üslûbu, *halkın düşüncelerinden doğan faaliyetler ve düzenler* olarak kabul eder. Buffon'a göre, gösteriş ile gereksiz ve dağınık fikirler, güçlü bir üslûbun ve fesâhatin en büyük düşmanıdır. Ayrıca şairlerin ve yazarların, çok işlenen konuları, süslü lafız ve ibarelerle anlatmaları tabiî güzelliğe aykırıdır. Güzel yazmak isteyen bir yazarın ruhu, zevki ve fikri bir yerde toplanmalıdır. Fikirden başka âhenklilik veya monotonluk da üslûbun bir parçasıdır. Buffon'un üslûp konusunda en temel düstûru ise üslûbun insanın *şahsiyetinin bir eseri* hatta bizzat *kendisinin* olmasıdır[23].

Üslûp ve üslûp bilimi hakkındaki çalışmalar, 19. asrın sonunda da bu yönde devam ederek yeni boyutlar kazanmıştır. Bilim adamı ve eleştirmenler yeni yeni nazariyeler dile getirmişlerdir. Bu araştırmacıların önemlilerinden biri Wolfin'dir. O edebî üslûbu, sanatsal ve edebî güzellikle bizzat gerçekliğe dayanarak araştırmıştır. Wolfin edebî konularda manaya özel bir önem veriyordu. O üslûbun, şâir veya yazarın gerçek dünyasının bir unsuru olduğuna inanıyordu. Diğer önemli nazariye sahiplerinden biri de Panovsky'dir. Panovsky üslûbun, bir edebî eserin sanatsal ve edebî özelliğinin tayin edicisi olduğuna inanmaktaydı[24]. Yirminci yüzyılda batıda, başta eser eksenli üslûp anlayışları olmak üzere onlarca anlayış ortaya konmuştur. Ancak bunlar çalışmamızın boyutlarının çok ötesindedir.

İslam âlemindeki bilginler de az çok, eski Yunan'da olduğu gibi üslûp hakkında genel bir fikre sahiptiler. İbn-i Kutîbe bu mefhuma işâret etmiştir. Belâgat kitaplarında da bu mefhum hakkında genel bilgiler vardır. Cürcânî; *"lafız ve mana arasındaki düzenin zihnî tertibe işâret"* ettiğini kabul eder. İbn-i Haldun doğu dünyasında, eserlerinde üslûptan bahseden nadir düşünürlerdendir. O üslûbun, kendisinde terkipler kurulan bir silindir veya sözün içine akıtıldığı bir kalıp olduğunu söyler[25]. Ayrıca Araplar'ın *retorika*yı, *"el-hitâbe"* adıyla tercüme ettiklerini biliyoruz. Fakat Arap belâgatinde Aristoto

[23] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 15.
[24] Mahmûd Abâdiyân, **a.g.e.**, 19.
[25] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, 16.

ve Batı'daki üslûp anlayışı görülmez. Osmanlı medreselerinde okutulan Arap belâgat kitaplarında da üslûp bahsi yoktur. Ancak belâgatin konuları olan *fesâhat, meânî* hatta *edebî sanatlar*ın bütünüyle üslûptan ayrı olduğu söylenemez. Arap fesâhatçileri arasındaki uzun ifade ve kelime münakaşaları göz önünde bulundurulursa üslûp, Aristo'daki durum ve kadrosuyla olmasa da, Arap belâgatinden uzak sayılmaz. Bununla beraber öğreticilik tarafıyla da olsa üslûp konusu, tek başına Arap belâgatinin konusu değildir[26].

Aynı durum ülkemiz için de söz konusudur. Eski edebiyatımızın lafza fazla ehemmiyet vermesine mukabil, eski nazariyat kitaplarımızda müstakil bir üslûp bahsi görülmemektedir. Sadece eskilerin çok genel olarak üslûbu; *sâde, müzeyyen (süslü)* ve *âlî (yüksek, yüce)* olarak üçe ayırdığı bilinmektedir[27]. Aslında üslûp kelimesi yeni icat edilmiş bir kelime değildir. Eski edebiyatımızda *ifâde* anlamında kullanılmıştır. Nâbî'nin: *"Hüsn-i ta'bîr verir mânâya hüsn-i dîger/Şevket-i hüsne çok imdâdı olur üslûbun"* beyti bu kabildendir[28]. Ancak bu ve benzeri kullanımların, bir belâgat unsuru olarak üslûbu kastettiğini söylemek oldukça güçtür.

Eski şiir ve edebiyatımız hakkında yazılan şuarâ tezkirelerinin, doğal olarak üslûp hakkında en çok bilgiyi ve açıklamayı içeren eserler olması beklenir. Bu tür eserlerin üslûp açısından en azından şâirler arasında bir sınıflandırmaya gittiği düşünülür. Ancak durum, hiç de sanıldığı gibi değildir. Şuarâ tezkireleri üslûpla ilgili değerlendirmelerine *edebî kişilikle ilgili bilgi ve değerlendirmeler* olarak nitelendirilebilecek kısımlarda değinirler. Ancak bunlar da şâirlerin bireysel kişilik değerlendirmelerinin ötesine geçmez. Şairlerin sanat güçleri ile yaratılışları arasındaki ilişkiler, yaratılışlarında sanat açısından var olan bir takım özellikler veya doğuştan bir takım sanat zevk ve yeteneklerine sahip olma hali, tezkirecilerin çok önem verdikleri ve üzerinde

---

[26] Kazım Yetiş, "Bir Araştırma Konusu Olarak Üslûp ve Mehmet Kaplan", **Türk Kültürü Araştırma Dergisi Zeynep Korkmaz Armağanı**, sayı 32, 1994, s. 377.
[27] Atilla Özkırımlı, **a.g.e.**, s. 1193.
[28] Kazım Yetiş, **Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasına Getirdiği Yenilikler**, Ankara, AKM Yay., 1996, s. 195-196.

ısrarla durdukları konulardır. Ancak yapılan tavsif ve değerlendirmelerin nedeni, niçin yapıldığı, yani şairin hangi sanat faaliyetine, eserinin hangi sanat ve estetik değere dayandığı çoğu zaman meçhuldür[29].

Bunun yanında tezkire geleneği, eserden çok, eserin yaratıcısını ön plana çıkardığı için, eserle ilgili tanıtma ve değerlendirmeler, şairle ilgili olanlara nazaran daha dar ve sınırlıdır[30]. Her şeye rağmen şair tezkirelerinde değerlendirmeler yapılırken, özellikle nitelik bakımından *hoş, hûb, bed, latîf, selîm, selâmet, nâzik, bülend, âlî vb.* belirleyici sıfatlara rastlanır. Ancak bu tür ifadeler tezkireciye üslûp yapma imkanı da verir. Yani tezkireci, her ne kadar bunların özel anlama gelebileceği yerler olsa da, aynı genel hal ve vasfı ifâde eden birden fazla kelime içerisinden birbiriyle kâfiye (seci') olabilecek kelimeleri seçme imkanı bulur[31]. Bu duruma dayanarak tezkire yazarlarının Buffon'dan önce, *bireysel yaratılışın etkisine dayanan* üslûp anlayışını kabul ettiklerini söyleyebiliriz.

1870-1880 yıllarına kadar, bizim belâgat kitaplarımızda üslûp bahsine ayrı bir bölüm ve başlıkla yer verilmez. Bunun içindir ki ilk defa Recâizâde Mahmud Ekrem, üslûbu *"style"* kelimesinin karşılığı olarak ve onun bütün anlamlarını üslûba yükleyerek kullanır. Bu bakımdan üslûp ilk defa Talim-i Edebiyat'ta karşımıza çıkar[32].

C. ÜSLÛP TARİFLERİ

Üslûbu tanımlama ve nitelendirme, üslûbu meydana getiren etkenin ne olduğunu kabul edişimize göre değişir. Bu yüzden belli değer ölçülerini esas alan üslûp bilimciler, ona farklı tarifler getirmişlerdir. H. Grunber, stilistik

[29] Harun Tolasa, **Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002, s. 189.
[30] Filiz Kılıç, **XII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şâir ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998, s. 249.
[31] Harun Tolasa, **a.g.e.**, s. 202.
[32] Kazım Yetiş, **a.g.e.**, s. 196.

başlıklı incelemesinde, üslûp tanımlamasını, altı çeşit özelliği çıkış noktası olarak almak suretiyle sınıflandırıyor: 1)Ekleme niteliğiyle üslûp. 2)Uyum niteliğiyle üslûp. 3)Bir normdan uzaklaşma niteliğiyle üslûp. 4)Seçmecilik niteliğiyle üslûp. 5)Bireysel dil karakteristiğiyle üslûp 6)Geleneksel dil karakteristiğiyle üslûp[33].

Ancak genellikle üslûp tarif ve vasıflandırmaları, aşağıda ele alınan üç bakış açısına dayanarak oluşturulur.

1. Üslûbu Oluşturanın Bakış Açısını Esas Alan Tarifler

Üslûp, sanatkarın iç ve dış dünyaya kendi bakış açısından hasıl olup, zorunlu olarak, dilin kendine has tarzında ortaya çıkar. Başka bir deyişle, her hedefli bakış, dilde bir özellik doğurur. Her an içine ve dışına başka bir bakış açısıyla bakan insan, bu bakış açılarını dillendiren ıstılahlardan ve terkiplerden istifade eder. Dolayısıyla insan ya yeni kelimelerden yararlanacak ya da kelimelere yeni manalar yükleyecektir.

Mevlânâ, Şems-i Tebrizî ile husûsî bir manevî hayata sahipti. Buna bağlı olarak güneşle ilgili kavramları kullanıyordu. Mesela O, dışarıdaki güneş karşılığında içindeki bir güneşten bahsediyordu[34].

شمس در خارج اگرچه هست فرد　　می توان هم مثل او تصویر کرد
شمس جان کو خارج آمد از اثیر　　نبودش در ذهن و در خارج نظیر[35]

Okuyucuların, lafız ve mananın bir demir paranın iki yüzü olduğuna ve birbirlerinden ayırt edilemeyeceğine dikkat etmeleri gerekir. Başka bir deyişle, zihin ve dil arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu açıdan üslûpların değişmesi, sadece dilin değişmesi ve kafiyelerin öne arkaya gelmesi ya da

[33] Gürsel Aytaç, **a.g.m.**, s. 16.
[34] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 16.
[35] Şems/Güneş- dışarıda fert olarak mevcut olsa da onun bir örneği (içeride) tasvir edilebilir. Can güneşi esîr (maddesinden) oluştuğundan, zihinde ve dışarıda ona benzer.

uzayıp kısalması meselesi değil, aynı zamanda, bilgi ve bakış açısının değişmesi meselesidir.

Şemîsâ'ya göre bir çok üslûp bilimci, üslûbun değişmesinde etken olarak içtimâî (siyasî, iktisadî vs.) değişiklikleri görür. Bu ise hayat tarzının değişmesi, bakış açısının değişmesi ve dilin kullanım tarzının değişmesi demektir[36]. Örneğin halk arasında *"dervişin fikri neyse zikri de odur"* sözü bu durumu en veciz anlatan ifadelerdendir. Şairin bakış açısını doğrudan yansıtan ifadelere dikkat edildiğinde, muhtelif dönemlerdeki üslûp değişiklikleri görülecektir.

Bu bakış açısına bağlı üslûp bilimciler tarafından şu tanımlar yapılmıştır: 1)Üslûbu meydana getirenin adını ilan eder. 2)Üslûp şahsın kendisidir. 3)Üslûp kalem sahibinin tipini tanımaktır. 4)Ressam için renk neyse yazar için de üslûp odur. 5)Üslûp, yazarın zihninin sesidir. Öte yandan eski ünlü bir üslûp bilimci, üslûba âit kendi tanımında, şu noktaya dikkat çekmektedir: Üslûp bizi kendi yazarına götüren şahsî beyan tarzıdır. Bu noktada bazı üslûp bilimciler, üslûp sahibi bir şairin eserlerinden onun zihnine ve psikolojisine ulaşılabileceğini iddia etmişlerdir. Mevlânâ'nın deyişiyle *"Kur'an'dan Allah'ın kokusu, Hadis'ten Hazret-i Mustafa'nın kokusu, bizim sözümüzden de bizim kokumuz geliyor"*[37].

Yukarıdaki tanımları yapanların ortak olarak vurguladıkları nokta, bir üslûp ile onu meydana getirenin düşünceleri, yaratılışı ve ruhî yapısı arasında doğrudan bir ilişkinin olduğudur. Bu tür tanımlar daha çok sosyolojik ve psikolojik neticeler üstünde durur[38].

Aytaç'a göre üslûbu, bireysel dil karakteristiği olarak görmenin temelinde, bireyin biricikliğine idealistçe inanmak yatar. Bireysel üslûp,

[36] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 17.
[37] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 18.
[38] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 22.

bireyin dil malzemesini kendine özgü tarzda biçimlemesi, özgürce yaratıcılığını sergilemesidir. Bireysel üslûp, yani kişinin üslûbuna kendini yansıtması, edebiyat biliminden çok edebiyat psikolojisinin uzmanlarınca değerlendirilmiştir. Bireyselliğin bireysel üstü bir çok şarttan soyutlanamayacağı görüşü güçlendikçe bireysel üslûp iddiası zayıflamıştır[39].

2. Farklı Kelime ve İfade Seçimini Esas Alan Tarifler

Üslûp, bir metotlar bütünüdür. Yazar düşüncelerini anlatmak için, bu metotlar aracılığıyla dil kaynaklarından yararlanır. Kelime veya deyimlerin seçilmesi, bazı uyum, ritim çabaları yazarın mizacının ve orijinal kişiliğinin belirtisi olan üslûbu meydana getirir[40]. Bu üslûp modelini benimseyenlerin düşünceleri iki temele dayanır: 1)Seçme, karşılaştırılabilir imkanların varlığını öngörür. 2)Seçilebilir olan, seçilemez olana, zorunlu olana karşıttır. Farklı dil imkanları arasındaki seçim, aynı kavramsal anlam için mevcut çeşitli ifadeler arasında yapılan seçimdir. Mesela *"baş"* ile *"kafa"* arasındaki seçim *"susar mısın"* ile *"çeneni tutar mısın"* arasındaki seçim gibi. Dolayısıyla üslûpla anlam bilim arasındaki ilişki, eşanlamlı ifadeler içinden yapılan seçmenin bir üslûp belirtisi olarak karakterize edilmesinden kaynaklanmaktadır[41]. Üslûpta seçimi esas almak, eşanlamlılık (synonym) öğretisinin bütün güçlüklerini sırtlamak demektir[42].

Bu anlayışa göre üslûp, özel kelimelerin, tabirlerin ve ibarelerin seçilmesidir. Farklı yazarlar benzer bir manayı anlatmak için, değişik tabirler seçerler ve türlü kelime ile ibarelerden istifade ederler. Bu şekilde onların üslûpları arasındaki farklılıklar ortaya çıkar[43]. Örneğin şuarâ tezkirelerine baktığımızda, farklı şairlerin mesleğine ve kişiliğine göre ölümleri *"vefat etti, dârü'l-bekâya irtihâl etti, kitâb-ı ömrü tetimme buldu, kazâvet-i ömrüne karar*

---

[39] Gürsel Aytaç, **a.g.m.**, s. 16.
[40] Meydan Larousse, **a.g.m.**, s. 481.
[41] Cemal Yıldız, **Üslûp ve Üslûp İnceleme Metotları**, BYLT, MÜSBE, İstanbul, 1991, s. 5.
[42] Gürsel Aytaç, **a.g.m.**, s. 16.
[43] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 23.

kılındı vs." gibi ifâdeler kullanılır. Mesela aşağıda gösterilen sevgi ifadeleri arasında derece farkları vardır.

Ben onu	çok fazla hesapsız delice canım kadar bir dünya dolusu	seviyorum

Elbette üslûp bilimcilerin çoğu, istemsizce yapılan seçimlerin doğallığına dayanarak, bilinçli yazıldıkça üslûbu göstermekten uzaklaşıldığını söylemişlerdir. Bununla birlikte bu üslûp anlayışına göre, ortak kavramları ve imajları birbirleriyle karşılaştırarak üslûp farklılığına ulaşamayız. Çünkü muhtelif ibareler, duyguların ve düşüncelerin intikali açısından birbirinden farklıdır. Örneğin aşağıda üç farklı Dîvân şairinden aldığımız aynı konuda (yalnızlık) yazılmış üç beyitte, yer yer ortak ibareler varsa da konu her şair tarafından, farklı bir dil ve anlatım yapısıyla ele alınmıştır.

Beni ağlan beni kim üstüme gelmez ölicek
Bir avuc toprağ atar bâd-ı sabâdan gayrı
(Necâtî Beg, G 599/2, s. 520)

Ne yanar kimse bana âteş-i dilden özge
Ne açar kimse kapum bâd-ı sabâdan gayrı
(Fuzûlî, G 273/5, s. 264)

Kim düşer dâmenüme katre-i hûndan gayrı
Kim öper pâyumı zencîr-i cünûndan gayrı
(Nâbî, G 828/1, s. 1080)

Anlatımında daima somut gerçeklerle iç içe olan Necâtî, mezar ve toprak gibi somut unsurları ön plana çıkarmıştır. Birçok şiirinde soyut unsurlara yer veren Fuzûlî ise, gönül ateşini ön plana almıştır. Devri

karmaşa, ayaklanma ve iniş çıkışlarla dolu Nâbî ise, kan ve zincir gibi olumsuz unsurları teşbihlerinin merkezine koymuştur.

Bu zeminde yapılan üslûp tariflerinden bazıları şöyledir:

1)Bir dilde aynı anlamı kasteden iki söyleyiş yapı ve anlatım bakımından farklıdır. Bu yöndeki farklılıklara üslûp denir. (C.F.Hocket). 2)Aynı konuda söylenen farklı ibareler his ve düşüncenin tesiri açısından farklıdır. Bu farklılığa üslûp denir. (Charles Bally). 3)Dil, imkanlarını yansıtan bir tablo oluşturur. Bu imkanlar her isteyenin istifadesine sunulan imkanlardır. Bundan faydalananlar, kendi beyanlarının ihtiyacına göre dil kurallarının elverdiği ölçüde bu sermayeden yararlanırlar ve buna göre seçimde bulunurlar. İşte bu seçimler üslûptur (Marouzeau)[44].

Bu anlayış modern dilbiliminde, "paradigmatiqueden sıradan syntagmatique alana aktarılan kelime veya cümlede, seçme işine esas olan unsur, diğerlerine tercih edilen kelime veya kuruluşun sahip olduğu değerlerdir" diye tarif edilir. Belâgatte ise, *"hâlin gereğine uygun"* söz grubuyla bir dereceye kadar ifade edilmiştir[45].

3. Genel Dil Özelliklerinden Sapmayı Esas Alan Tarifler

Bu bakış açısına göre üslûp, kabul görmüş dil kurallarından ve formlarından sapmadır. Genellikle mukaddes dinî kitaplar gibi yaratıcı eserlerde geleneksel dil kurallarından sapmaya oldukça fazla rastlanır. Aslında müslümanlar arasında meânî ve beyân gibi ilimlerin gelişip yeşermesi, bu tür dil sapmalarının sadece dil hatası olmadığı, aynı zamanda bir fesâhat ve belâgat unsuru olduğunu da göstermiştir. Üslûbun böyle tarifleri Rus formalistler ve Prag ekolüne dayanır. N. E. Enkvist ve Guiraud bu tür tariflerin öncülerindendir. Söz konusu araştırmacılara göre, bizim

[44] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 29-31.
[45] Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002, s. 75.

zihnimizin olağan tavrından farklı olan heyecanlara sahip zihinler, kullandığımız dilden farklılık arz eden ayrılıklara kayar. Yani kendi üslûbunu oluşturur[46].

Aktaş, bu konuda temkinli davranılması gerektiğini vurgulayarak şöyle der:

"Yani tabiî dilin imkanlarından, şartlarından bir ayrılma, bir sapma söz konusudur. İşte üslûp incelemesi bir sapmanın sınırlarını, sebeplerini ve şartlarını belirli prensipler etrafında izâha gayret sarf eder. Ancak burada kasdın seçme ve kurma işlemlerine âit olduğu da göz önünden uzak tutulmamalıdır: Bir kelimeyi veya kelime grubunu yerinde kullanırken onlar arasında bir yakınlığın bulunması gerekir"[47].

Diğer taraftan her sapma, sanatsal değildir. Şemîsâ'ya göre bazı kimseler, kendine has bir üslûbun göstergesi olduğu halde, dile hakim olmadıklarından klasik normlardan sapabilirler. Ancak bunların üslûbu edebî değildir ve değer taşımaz. Anlaşıldığı kadarıyla, üslûp, normlardan sapma veya dil ölçülerinden ve genel konuşma tarzlarından sapmadır. Ancak her dönemde ölçü alınan dil nedir? Bunun için her dönemin eserleri dikkatle okunup dil özellikleri iyice tanınmalıdır. Elbette bu iş kolay değildir. Eğer her dönemdeki dil normları inceden inceye tespit edilirse, her şairin kendi dönemindeki dil ölçülerine nispetle durumu tayin edilebilir. Bu bilgi bugün için her döneme ait olmak üzere yapılmadığından bu günkü resmi dili ölçü almakta fayda vardır[48].

Aytaç, konuya batılı bilim adamlarının bakışını ve onların en büyük sorununu şöyle dile getirir:

---

[46] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 32-33.
[47] Şerif Aktaş, **a.g.e.**, s. 106.
[48] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 36-37.

"Matematik ve Edebiyat başlıklı ortak kitabın bir çok yazarı, Levin, Baumgatner vd. gibi kuramcılar, bütün bir edebiyat dilini, normal dilden bir uzaklaşma olarak görürler. Bu düşünce tarzının anlaşılabilir uzantısı olarak L. Spitzer, bir yazarın tüm eserlerini, yazdığı yılların alışılmış dilinden bir "ayrılma" diye niteler. Bir metnin üslûbunu, mesela Enquvist'e göre o metnin farklı dil düzeylerinde görülebilir dil ögelerinin, aynı ögelerin çeşitli metin ve metin dışı kontekslerde ortaya koyduğu ihtimaller belirler. Üslûbu normdan ayrılma olarak tanımlayan bu görüş "norm" denen ölçütün belirlenmesinin yarattığı güçlükle cedelleşmek zorundadır"[49].

D. ÜSLÛBU OLUŞTURAN UNSURLAR

Üslûbu oluşturan unsurları anlamak üslûp incelemeleri için hayatî bir öneme haizdir. Çünkü üslûp her edebî vaka gibi kendini oluşturan unsurların bütünüdür. Çok çeşitli ve karmaşık etkiler altında meydana gelen edebî eserin üslûbu hakkında genel değerlendirmelerde bulunmak oldukça zor ve sakıncalıdır. *Bu yüzden bir eserin ya da dönemin üslûbu hakkında inceleme yaparken, o eseri ya da dönemi ses, dil, mana ve muhteva gibi kendisini oluşturan unsurlar açısından incelemek daha uygundur.*

Ancak böyle bir inceleme için önce söz konusu unsurları yakından tanımak gereklidir. Eskiden beri Batı ve doğuda üslûbu oluşturan unsurlar sayılırken kişisel psikolojik özelliklerden, toplumsal sosyolojik etkenlere, oradan dilin tabii niteliklerine hatta edebî eserin yazılış zamanına ve muhataplarına kadar pek çok unsur söz konusu edilmiştir. Örneğin Recâizâde Mahmûd Ekrem'e göre üslûbu teşkil eden unsurlar (kavânîn-i üslûp) şunlardır: 1) Fesâhat 2) Vuzûh 3) Tâbiiyet 4) Münakkahiyet 5) Âheng-i selâset 6) Muvâfakat[50].

---

[49] Gürsel Aytaç, **a.g.m.**, s.16.
[50] Recâizâde Mahmud Ekrem, **a.g.e.**, s. 68.

En genel anlamda üslûp, sanatkarın doğuştan getirdikleri ile sonradan kazandıklarının hepsinde ifadesini bulur. Bunun dışındaki etkenler zaman, mekan ve sosyal çevredir[51]. Son yıllarda Doğu'da yapılan üslûp bilim çalışmalarında psikolojik etkenlerden sosyolojik etkenlere doğru bir sıralamaya gidilir. Örneğin M. Gulâmrızâî, üslûbu oluşturan unsurları şöyle sıralar: Kişilik, ictimâî değişiklikler, kültürel zemin, muhataplar, şairin/yazarın bilgisi, becerisi ve mesleği, eserin konusu ve coğrafî muhit[52]. Ferşidverd, yukarıda sayılan unsurları üç grupta toplar: 1)Ferdî faktörler: İdrak, hassasiyet, zevk, iyimserlik, kötümserlik vs. 2)Sosyal faktörler: İktisadî tabaka, kültür, din, ahlak anlayışı, meslek vs. 3)Dil ve edebiyat faktörü: Dil ve edebî gelenek, kullanılan dilin özellikleri, edebî kabiliyet gibi unsurlar[53].

Abâdiyân, daha genel bir sınıflandırmaya giderek üç yönün üslûp üzerinde ana rol oynadığını belirterek bu yönlerin etkisini şöyle anlatır:

"1) Mana Yönü: Her dilde bir grup kelime vardır ki mana yönünden benzer ya da yakındırlar. Tek bir durum yada şeye farklı açılardan bakılabilir. Bu durum bir söyleyiciye ya da yazara bir nükteyi, farklı tarzlarla anlatma imkanı verir. İşte bu imkanlar üslûbu oluşturur. 2) Dil Yönü: Şüphesiz üslûbun en önemli özelliklerinden biri dil yönüdür. Bazı üslûp bilimcilere göre dilin ferdi kullanılış şekli ona manayı yükler...Üslûp bilim, bir dil metninin açık üslûp özelliklerini, dilin şeklinde ve unsurlarında arar. Bu özellikler metnin sınırları içinde tekrarlanmalıdır. Ayrıca bu özellikler metnin söz yapısında aslî unsurları teşkil etmelidir. Bu yüzden dilin kriterleri söz bazında (ism-i fail, sıfat vs.), veya nahv bazında (cümle kuruluşu, cümlenin uzunluğu veya kısalışı, cümlenin öğelerinin yeri vs.), eğer metin şiirse vezni ve nazım şekli o metnin üslûp özelliklerini oluşturur. 3) Psikolojik Yön: Üslûp yönünden diğerlerinden ayrılan yazarlarda bu açı her zaman dikkati çeker. Dil, insanın vasıtasız ve isteyerek kendine bağladığı bir bağdır. Söz söylemek kendi başına bir sebep olmayıp insan kişiliğinin kendini yansıtma faaliyetinin bir neticesidir. Üslûp, sözün diğer unsurlarla ilgili olan aslî unsurudur. Ama diğer unsurlarla aynı

[51] Yeni Türk Ansiklopedisi, **a.g.m.**, s. 4531.
[52] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 18-22.
[53] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e**., s. 660.

değildir. Diğer ilim dallarında bir meseleyi aydınlatmak için başka ilmî disiplinlerden yararlanıldığı gibi üslûp araştırmalarında da psikolojik yön ihmal edilmemelidir."[54].

Ayrıca üslûp elemanları arasındaki ilişkilerden yola çıkarak üslûbu oluşturan unsurlara ulaşanlar da vardır. Buna göre üslûp ilişkisinin tanımlanmasında iki yol vardır: 1) Şekil Yönü: Üslûp elemanlarının sıklığında, dağılımında ve bağlantılarında görülmektedir. 2) Fonksiyonel Yön: Üslûp elemanlarındaki anlam farklılıklarını içermektedir[55].

Ancak Batılı nazariyatçılara, özellikle Alman tenkitçilere göre, zamanın ruhu (zeitgeist) olarak adlandırlan devir faktörü üslûbun oluşmasında oldukça etkilidir ve farklı etkenlerin bir araya gelmesinden oluşan bir mecmuadır. Buna bağlı olarak farklı edebî üslûp ve mekteplerin oluşumunu toplumsal tabakalara ve değişimlere bağlayabiliriz. Şunu da unutmamak gerekir ki mana ile beyanın yanında, edebî tür ve şekiller de üslûbu oluşturan temel faktörlerdendir[56].

E. EDEBÎ ÜSLÛP TÜRLERİ

Her bilim ve sanat dalının kendi niteliğine göre, hatta kendi içindeki özel ilgi sahasına göre bir üslûbu vardır. Meselâ bir musikî, resim ya da heykeltıraşlık üslûbundan bahsedilebileceği gibi tıp, mühendislik veya matematiksel üslûptan da söz edilebilir.

Başka bir açıdan bakarsak üslûp, yazardan yazara değiştiği gibi, konudan konuya, türden türe çağdan çağa da değişir[57]. Ancak bazılarına göre, devirlere, ülkelere, milletlere ve ekollere göre değişen üslûp, son

[54] Mahmûd Abâdiyân, **a.g.e.**, s. 34-37.
[55] Cemal Yıldız, **a.g.t.**, s. 33.
[56] Abdülhüseyin Zerrînkûb, **a.g.e.**, s. 202 ve 204.
[57] L. Sami Akalın, **a.g.e**, s. 294.

tahlilde şahsîdir[58]. Wellek-Wallen'e göre üslûp, kelimelerin farklı etkenlerle kurduğu ilişkiye göre değişir. Bu bakış açısı dil ağırlıklı bakış açısıdır:

"Kelimelerin eşya ile olan ilişkilerine göre, üslûplar ideal ve hissî, kısa ve uzun, küçültücü ve abartıcı, kesin ve belirsiz, sakin ve heyecanlı, asil ve bayağı, basit ve süslü olarak sınıflandırılabilirler. Kelimeler arasındaki ilişkilere göre bu sınıflandırma gergin ve gevşek, plastik ve müzikal, düzgün ve kaba, renkli ve renksiz şeklinde olur. Kelimelerle bir bütün olarak dil sistemi arasındaki ilişkilere göre ise üslûpları sözlü ve yazılı, basmakalıp ve orijinal (kişiye göre değişken) şeklinde sınıflandırabiliriz. Kelimelerle yazar arasındaki ilişkiler bakımından ise üslûp, objektif ve subjektif olabilir" [59].

Yine Batılı araştırmacı Riesel, dilin özel işlevsel üslûp tiplerini şöyle sıralar: 1) Resmî ulaşım üslûbu. 2) Bilim üslûbu. 3) Basın-yayın üslûbu. 4) Günlük iletişim üslûbu. 5) Edebî üslûp[60].

Biz burada, çalışmamızın asıl konusunu teşkil eden edebî üslûbu açıkladıktan sonra, edebî üslûp türleri üzerinde duracağız.

Bilindiği gibi konuşma dili, çok yönlü kullanılan bir dildir. Asıl amacı irtibatı sağlamaktır. Yani haber vermektir. Burada üç unsur rol oynar: Söyleyen, kendisine söylenen ve aktarılan (haber). Bunlar, çeşitli bağlarla bir araya gelen cümleler vasıtasıyla iletilir[61]. Böyle bir iletişimde kullanılan dil oldukça somut ve kelimelerin ilk anlamlarına dayalıdır. Ancak zamanla dil, bir şahıs ya da tek bir olay-zaman ikilemine hitap etmekten ziyade, daha genel ve daha geniş bir zaman dilimine açılır. Yani yazı dili olur. Artık muhataplara haber vermekten ziyade kullanılan dilin soyut anlamları da karşılaması beklenir. Böylece dilin ses, kelime ve cümle yapısı daha sanatkarane ve bilinçli sarf edilir.

---

[58] Yeni Türk Ansiklopedisi, **a.g.m.**, s. 4531.
[59] R. Wellek-A. Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (çev. A. Edip Uysal), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1983, s. 236.
[60] Gürsel Aytaç, **a.g.m.**, s. 17.
[61] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 25.

Bu durumda artık kelimeler de muhatapların genişlediği gibi anlam genişlemesine uğrayarak zaman ve zemin bağından kurtulmak suretiyle çok yönlü hale gelmiştir. İşte bu edebî dildir. Gulâmrızâî'ye göre edebî dilin oluşması iki yolla gerçekleşir: kurallardan kaçış ya da dile kaide eklemek. Buna göre söz konusu iki yol, şu şekillerde meydana gelir:

A. Kurallardan Kaçış: 1)Kelimelerde kurallardan kaçış: Günlük dilde var olmayan ya da çok kullanılmayan kelimeleri seçmek. 2)Sözdiziminde kurallardan kaçış: Kullanılan dilde yaygın olmayacak şekilde cümle unsurlarının yerini değiştirmek suretiyle olur. 3)Ses seviyesinde kurallardan kaçış: Dilde çok sık rastlanmayacak şekilde ses terkiplerine gitmek suretiyle oluşturulur. 4)Manada kurallardan kaçış: Edebî dilde bu tür kurallardan kaçış, diğer türlerden daha sık görülür. Kelimelerin, günlük dilin mana çerçevesinde rastlanmayacak şekilde birbirinin yerine kullanılması suretiyle olur. 5)Yazı dilinde görülmeyen söyleyişlere yer vermek: Bir kelimenin ana dildeki hiçbir şive, ağız yada diyalek tarzında görülmediği şekilde kullanılmasıyla olur. 6)Zamansal açıdan kurallardan kaçış: Eski dilde kullanılan bir kelimenin kullanılmasıyla olur (garabet). 7)Üslûpsal açıdan kurallardan kaçış: Kelime ve dil yapısı açısından konuşma dili özelliklerinin kullanılmasıyla olur. 8)Yazı tarzında kurallardan kaçış: Genel kabul görmüş dil ve imla kurallarından kaçışla oluşur.

B. Kaide Eklemek: Kaide eklemek ise dilin kurallarından kaçış değildir. Eserin dilinin edebî olması şartıyla genel geçer kurallara yenilerinin eklenmesidir[62].

Bazı araştırmacılara göre edebî üslûp, İlmî, tarihî, dinî, konuşma üslûbu ve benzer türlerdeki üslûpların karşısında yer alan bir üslûptur. Edebî üslûbun diğer üslûplarla en belirgin farkı, şiir dilinde ortaya çıkmasıdır. Zira şiir dilinde köklü değişiklikler vardır ve bu dilde güzellik anlayışı temeldir. İlmî

[62] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 26-28.

üslûp ile edebî üslûp arasındaki fark, ilmî üslûpta herkesin kabul ettiği bir mantık olmasına rağmen, edebî üslûpta güzellik anlayışına dayanan özel bir mantığın takip edilmesidir. Tarih üslûbu ile edebî üslûp arasındaki fark ise tarihî üslûpta rivayetlerin yer alması ve şahısların realist bir gözlemle anlatılmasıdır. Edebî üslûpta ise şahsiyetler ve kahramanlar, yazar kalemindeki değişikliklere maruz kalırlar. Edebî ve dinî üslûp arasındaki fark ise, dinî metinlerde ferdin ve kavmin inançları çok güçlü bir şekilde yer alır. Edebî üslûpta ise sadece sanatsal bir temel yer alır[63].

Edebî eserin nazım ve nesir olmasına göre nazım-nesir üslûbundan bahsedilebileceği gibi, eserin türüne göre de hikaye, roman, şiir, tiyatro vs. üslûbundan da bahsedilebilir. Ancak bunların hepsi edebî eser vücuda getirildikten sonra failinin niteliğine bakmaksızın söz konusu edilen şeylerdir. Bize göre en genel anlamıyla iki tür edebî üslûptan söz edilir: Ferdî üslûp ve devir üslûbu. Bu, bir edebî eserin hangi etkiler altında yazıldığını, ne zaman vücuda geldiğini ve kendine has ne gibi nitelikleri olduğunu anlamamızı kolaylaştıran bir ayrımdır. Şimdi sırasıyla bunlara göz atalım.

1. Ferdî Üslûp

Buffon (1707-1788), 1750 yılında Fransız akademisine kabul edildiği törende söylediği üslûp hakkında nutuk (Discours sur le style)'da "üslûb insanın kendisidir" demiştir ki, Tanzimat devrinde Türkçe'ye *"üslûb-ı beyân ayniyle insan"* şeklinde tercüme edilip yaygınlaşan bu târif, bir dönem, üslûbun en veciz tarifi olarak kabul edilmiştir. Tarif, üslûbun kişinin mizacına, şahsiyetinin orjinalitesine ne kadar yakından bağlı olduğunu ifâde etmektedir. Türkçe'deki *"her yiğidin bir yoğurt yiyişi vardır"* sözü, bu üslûb farklarını ifâde eder[64].

---

[63] Hasan Enûşe (editör), "Sebk Maddesi", **Dânişnâme-i Edeb-i Fârsî**, II. C., İntişârâ-ı Sâzmân-ı Ferheng, 1376/1997, s. 787.
[64] Yeni Türk Ansiklopedisi, **a.g.m.**, s. 4531.

Üslûbun kişilere göre değişmesi kuralının ve kişisel üslûbun temel oluşunun tezkire müelliflerince de esas alındığını daha önce vurgulamıştık. Kişiler bağlı bulundukları çağların, akımların ve kullandıkları türlerin genel havası içinde kendilerine özgü bir üslûp oluştururlar. Mesela Dîvân şiirinin sıkı kuralları ve genel üslûbu içinde Fuzûlî, Bâkî, Nedim, Şeyh Gâlip ve Taşlıcalı Yahya gibi şairlerin kendilerine özgü söyleyiş biçimleriyle bir mektep oluşturduklarını söyleyenler vardır[65]. Ancak bu, batılı anlamda bir mektep olmayıp etkili ferdî üslûpların takibiyle ortaya çıkan bireysel tasarruflardır.

Bu noktada insanların yaratılış ve dış yapı özelliklerinin farklılığında olduğu gibi söyleyişlerinde de belirleyici farklar mevcuttur. Yani şair veya yazar sayısı kadar üslûptan söz edilebilir. Ancak bunların hepsi hatta iyi yazar ve şairler dahi üslûp sahibi olmayabilir. Üslûp sahibi kimse, söyleyiş tarzını başkasından ödünç almayan kişidir. Ayrıca eserinde fesâhat ve belâgat kurallarına riayet etmiş olmalıdır. Hayal kurma tarzında ve dilin temel kurallarında yaratıcı olmalıdır. Önemli kavramları ve bunların içeriklerini başkalarının örnek alabileceği cümle kalıplarına dökmelidir. Şairi veya yazarı, diğer şair ve yazarlardan farklı kılan üslûptur.

Üslûp sahibi şairlerin ve yazarların eserlerinde bazı karışıklıklar ve benzerliklere rağmen az bir dikkatle şahsî üslûp tespit edilebilir. Şahsî üslûbun bulunup incelenebilmesi için türlü açılardan dilin kuralları ve devrin dil normları tespit edilmiş olup aynı zamanda incelenecek eserin bu normlardan farklı yönlerine dikkat edilmelidir. Örnek vermek gerekirse, Sebk-i Hindî'de Sâib ve Bîdil aynı dönem üslûbunu yansıtmasına rağmen az bir dikkatle onlar arasındaki üslûp farkı görülebilir[66].

Ancak bazı araştırmacılara göre oldukça subjektif olan kişisel yaratılış ve yapının, üslûp özelliği üzerindeki etkisi çok da büyütülmemelidir. Çünkü böylesi bir konunun ilmî tespiti oldukça zordur. Yani "hormon yapısının ve

[65] Atilla Özkırımlı, **a.g.e.**, s. 1192-93.
[66] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e**, s. 22; Hasan Enûşe, **a.g.e.**, s. 785-86.

salgılanmasının" bir yazarın ya da şairin sözlerine ne kadar etki edebileceğini tam olarak bilimsel manada ortaya koymak mümkün değildir. Çünkü şairler ve yazarlar arasında kişiliği ile yazdıkları farklı olan hiç de az sayıda kimse yoktur[67].

Bir devrin eserleri incelenirken, eserleri, muasır olduğu diğer yazar ve şairlere nispeten farklı olan bir yazar veya şaire rastlayabiliriz. Bu tür eserlerde genellikle devrin ortak fikrî, edebî ve dil özellikleriyle birlikte onu vücuda getiren şair veya yazara has bir kısım özellikler daha vardır. Bu özellikler söz konusu eseri, diğer edebî eserlerden ayırır. Ele alınan eserler, kendini oluşturanların imzasını taşır ve kendine ait bir ses yapısına sahitir. İşte bu eserlerin kendine has şahsî bir üslûbu vardır.

Şemîsâ'ya göre üslûbun gerçek anlamı aslında şahsi üslûptur. Yani şahsî üslûptan kasıt, eserleri diğer şairlerden üslûp açısından ayrılmakla birlikte incelenen edebiyatın tarihi içinde de seçici özelliklerinin olmasıdır. Bu durumda çok az sayıda şair ve yazarın şahsî üslûbundan söz edilebilir. Edebiyat tarihi ve üslûp bilim arasındaki farklardan biri de bu noktada yatar. Edebiyat tarihinde yazan ya da söyleyen herkes söz konusu edildiği halde üslûp bilimde sadece şahsî üslûp sahiplerinden söz edilir. Doğrusu, şahsî üslûp özelliklerinin keşfedilmesi ve özellikle de asıl şahsî üslûp niteliğinin tespiti, her üslûp bilimcinin istediği şeydir[68].

2. Devir Üslûbu

Devir üslûbu, belirli bir dönemdeki edebî eserlerin ortak özellikleriyle oluşan üslûptur. Başka bir deyişle belirli bir tarihî dönemde, diğer devirlerdeki eserlerde görülmeyen ya da çok az görülen lafzî, manevî ve edebî ortaklıklar vardır ve bunlar devir üslûbunu oluşturur.

---

[67] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 660-661.

[68] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, 74-76.

Belirli bir dönemin eserlerini incelemeye başladığımız sırada, hem dil, hem içerik hem de belâgat meseleleri açısından söz konusu dönemin eserlerini diğer dönemlerden ayıran bir takım ortak özelliklere rastlarız. Bu ortak ya da ayırıcı özellikler devrin üslûbunun normlarını ve üslûp ıstılahlarını teşkil eder. Sonraki dönemlerde ise bu özellikler tekrar sıklığını azaltır ve başka özellikler tekrarlanmaya başlar[69]. Devir üslûbuna ait önemli bir nokta da daima iki dönemin üslûbu arasında, her iki dönemin de özelliklerini yansıtabilen bir ara döneme rastlanmasıdır[70].

Belirli bir devir üslûbunun bazı özelliklerinin kendisinden sonra gelen üslûpta devam etmesi mümkünse de, aynı şekilde önceki dönemin üslûbunda zayıf ve dağınık bir şekilde bulunması mümkündür. Önceki dönemde bu şekilde yer alan özellikler, zamanla ilgi görür ve büyük şairlerin elinde gelişerek hemen hemen dönemin her şairinin üslûbunu etkiler. Yeni ortaya çıkan bir üslûbun kısa zamanda yayılması, o üslûba ait özelliklerin, önceki dönemde dağınık ve zayıf bir halde olduğunu gösterir[71].

Her dönemin dilinde ortaya çıkan tarihî ve sosyal değişiklikler ile gelişmeler, her asırda şairlerin veya yazarların devrin meselelerine özel bir bakış açısıyla bakarak yazmalarına neden olur. İşte bu noktada bir grup şairin veya yazarın, ortak bir dil ve içerikle eser oluşturduğu görülür. Bu şekilde dönemsel üslûp değişiklikleri ortaya çıkar[72].

Üslûp şahsî olmasına rağmen, çoğu zaman, belirli bir coğrafya ya da zamanda, benzer kültür ve toplumlar şair ya da yazarlara benzer beyan özellikleri kazandırır. Dolayısıyla her şair veya yazar, kendi şahsî üslûbunun yanında, bir çok özelliğiyle diğer şair ve yazarlarla ortaklık arz eder.Mîrsâdıkî'ye göre, bir grup şair ya da yazarı diğer gruptaki şair ve

---

[69] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e**., 70.
[70] Hasan Enûşe, **a.g.e.**, s. 787.
[71] Cafer Mum, *"Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama"*, **safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2006, s. 111.
[72] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 23.

yazarlardan farklı kılan benzer ayrılıkların toplamı, onların üslûbunu oluşturur. Bu şekilde farklı grupların üslûbu meydana gelir[73].

Sosyal ve çevresel şartların üslûp üzerindeki etkisi daha görünürdür. Çünkü bu etkenler genellikle devrin edebî mekteplerini ve üslûplarını oluşturur. Ferşidverd, bir dönemde yurt sevgisi ve bağımsızlık isteği yükselen bir toplumda, vatan şiirlerinin de revaç bulacağını söyler. Ya da tasavvuf ve irfânın toplum ruhunda hakim olduğu zamanlarda ise tasavvufî şiirler yaygınlaşır. Alman üslûp bilimcilerin dediği gibi *zamanın ruhu* şair ve yazarların üslûbuna etki eder[74].

Batılı üslûp bilimcilere göre, eğer bir eserin veya yazarın üslûbunu tarif edebiliyorsak, şüphesiz bir grup eserin veya bir türün de üslûbunu tarif edebiliriz. Gotik roman, Elizabeth tiyatrosu, metafizik şiir gibi. Daha da genel bir şekilde bir dönemin veya akımın da üslûbunu belirleyebiliriz[75]. Örneğin Sebk-i Hindî ıstılahı, İran'da genel olarak üç yüz yıllık bir şairler topluluğuna işaret etmektedir. Yani Sebk-i Hindî'den kasıt, devir üslûbudur. Devir üslûbu, Klasik Fars şiirinde genellikle şahsî üslûptan daha belirgindir. Bu durumun nedeni geleneksel toplumlarda, insanın ferdiyetinin gelişme alanı bulamamasıdır. Toplum üzerinde hakim olan zevk ve bilgi tek bir şekildedir ve düşünce ile tercihlerin çeşitlenip çoğalması çok fazla mümkün değildir. Bununla beraber üslûbun bizzat şahsın kendisi olduğu söylenmiştir. Ancak şu bilinmelidir ki geleneksel toplumlarda muhtelif şahsiyetler bir şahıs hükmündedir. İnsan ferdiyeti zuhur sahası bulamayınca şahsî üslûbun inkişafı da mümkün olmaz[76].

Şemîsâ'ya göre, eğer bir edebî dönemin eseri incelerken devrin normları göz önünde bulundurulmazsa iki türlü hataya sapılır: 1)Azalma

---

[73] Meyment Mîrsâdıkî, **a.g.e.**, s. 125.
[74] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 663.
[75] R. Wellek-A. Wellen, **a.g.e.**, s. 246.
[76] H. H. Âlâştî, **Tahavvül-i Sâhtâr-ı Gazel Ez-Câmî Tâ Sâib**, BDT,Tahran Üniversitesi, Tahran, 1379/2000, s. 17.

eğilimi: Birçok üslûp özelliğinin farkına varamamak anlamındadır. Bugün bizim için normal olan klişeleşmiş bir çok teşbih ve istiârenin o gün için yeni olduğunu fark edemeyebiliriz. Bu tür hatalar az çok kaçınılmazdır. 2)Artış tehlikesi: O gün için, bu günkü anlamı taşımayan bir kelimeyi günümüze göre anlamlandırabiliriz[77].

F. EDEBÎ ÜSLÛP VE EDEBÎ MEKTEP

Özellikle son zamanlarda yazılan üslûp kitaplarında veya üslûp esaslı çalışmalarda birbirine en fazla karıştırılan veya birbirinin yerine kullanılan ıstılahlar, *üslûp ve mektep*tir. Türkiye'de yapılan araştırmalara baktığımızda özellikle Klasik Türk Edebiyatı çalışmalarında, üslûbun belli bir dönem veya muhteva tarzını ifade ettiğini görmekteyiz (Sebk-i Hindî, Hikemî tarz, Türkî-Basît, Mahallî tarz vs.). Oysa mektep denildiğinde genellikle belli bir nazım veya nesir türünde bir üstadın ferdî üslûbunun peşinden gidilmesi akla gelmektedir. (Gazelde Yahya Bey mektebi, kasîdede Nef'î mektebî veya Nedîmâne söyleyiş gibi).

Bu konuda son zamanlarda yapılan geniş bir araştırmada da Osmanlı şairlerinin talim ile taklit, bir üstattan meşk, tercüme ve nazire gibi yollarla okul yani şiir mektebi oluşturarak şiir ve şairlik talim ettiği vurgulanmıştır[78]. Burada üstatları takip metodunun önemine işaret edilmektedir. Yoksa bu çalışmada, yukarıda söz konusu edilen tarz ve mektep kavramları kastedilmez.

Oysa üslûp, özelden genele doğru giden bir ortak özellikler bütününe işaret eder. Yani şairler veya yazarlar bir üstadı takip etmek zorunda kalmaksızın bilerek ya da bilmeyerek ortak dil ve muhteva özelliği gösteren eserler kaleme alırlar. Bazı araştırmacılar mektebin, İngilizce *school literary*

---

[77] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 74.
[78] Cemal Kurnaz, **Osmanlı Şiir Okulu**, Ankara, Birleşik Yayınları, 2007.

teriminin karşılığı olarak geleneklerin, tarzların, düşüncelerin görüşlerin ve siyasî-sosyal veya kültürel nedenlerden dolayı belirli bir dönemde, bir veya birkaç ülkenin edebiyatında ortaya çıkan bir cereyan olduğunu söylemişlerdir[79]. Ancak görüldüğü gibi bu kullanım, bizdeki dönem üslûbunun tam karşılığıdır.

Bu konuda son zamanlarda İran'da yazılan önemli bir makalede, mektebin üslûbu kapsar bir şekilde daha genel bir kullanıma sahip olmasının zihnî bir yanılgıdan kaynaklandığı söylenerek böyle bir düşüncenin, üslûp incelemelerinde mana-muhteva özelliklerini göz ardı edilmesinden kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Kısacası, mana-muhteva çalışmalarının çağdaş üslûp bilim çalışmalarında kullanılmasıyla birlikte mektep ve üslûp arasında hiçbir fark kalmamıştır[80].

[79] Hasan Enûşe (editör), "Mekteb-i Edebî", **Ferhengnâme-i Edebî-i Fârsî**, II. C., s. 1265.
[80] Alirızâ Muinzâde, "Sebk-i Edebî Yâ Mekteb-i Edebî", **MDT**, ?, 1383/2004, s. 139.

I. BİRİNCİ BÖLÜM: FARS ŞİİRİ'NDE ÜSLÛPLAR VE SEBK-İ HİNDÎ

A. FARS ŞİİRİNİN SEBK-İ HİNDÎ'DEN ÖNCEKİ DÖNEMLERİ

İran'da tezkireler ile meânî, beyân ve bedî konularına ait kitaplar, ne seçkin ve bayağı üslûp ne de Sebk-i Horasanî, Sebk-i Irakî veya ciddi ve komik üslûp gibi sınıflandırmalara gider. Bu kitaplarda sadece şive, tarz, tarîk, tavır, reviş siyâk gibi bazı kelimelere nadiren rastlanır. Üslûp türleri adına kullanılan mefhumların hiçbiri açık değildir. Tezkire müellifleri sadece devir üslûbu hakkında bazı mübhem şeyler söyler. Bunlar sadece köhne tarz, bâstânî tarz, eski şairlerin tarzı, eskilerin yolu gibi kesin anlamlar taşımayan kelimelerdir. Bu gün kullanılan Sebk-i Horasanî, Sebk-i Irakî gibi mefhumlar bizim anladığımız manada onların zihninde var olmamıştır[1].

İran'da üslûp bilim çalışmalarının kurucusu Meliküşşuarâ Behâr üslûp hakkındaki ilk bilgileri, babasının çevresindeki edîb arkadaşları Nedimbaşı, Seyyid Ali Hân ve Sabûrî gibi kimselerden öğrenmiştir. Onun henüz yüz yılı geçmeyen Fars şiirinin edebî sınıflandırması şu şekildedir: 1)Sebk-i Horasanî veya Türkistanî dönemi (Fars şiirinin başlangıcından On ikinci miladî asra kadar olan dönem). 2)Sebk-i Irakî dönemi (On ikinci miladî asrın sonlarından On yedinci miladî asra kadar olan dönem). 3)Sebk-i Hindî dönemi (On yedinci miladî asırdan On sekizinci miladî asrın sonuna kadar). 4)Bâzgeşt dönemi (On sekizinci miladî asırdan On dokuzuncu miladî asrın sonuna kadar). 5)Muasır dönem (Yirminci miladî asır ve sonrası)[2].

Dikkat edilirse bu üslûp isimleri, muayyen coğrafya adlarından (Horasan, Irak-ı Acem ve Hind) alınmıştır. Bazı araştırmacılara göre aslında coğrafyanın, şiirin değişim ve gelişimi üzerinde zannedildiği kadar etkisi

---

[1] Hüsrev Ferşidverd, **Derbâre-i Edebiyât ve Nakd-i Edebî**, II. C., Tahran, İntişârât-ı Emîr Kebîr, 1382/2003, s. 704.
[2] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 709.

yoktur. Üslûplar belirli tarihî zaman ve dönemlere bağlı olarak değişir ve gelişirler[3].

Gulamrızâî'ye göre Behâr'ın genel kabul gören taksimi, ara dönemleri kapsamamaktadır. Hem lafız hem de mana açısından yapılan daha ayrıntılı çalışmalar ara dönemlerin varlığını da gösterir. Buna göre Fars şiirinin son asra kadar olan dönemlerini şu şekilde yediye ayırmak mümkündür: 1)Sebk-i Horasânî ya da Sebk-i Türkistanî denen Onuncu miladî asrın sonuna kadar Saferî ve Sâmânî dönemi şiiri. 2)Sâmânî devri ile Onuncu miladî asır arasında kalan dönem. 3) Senâî, Hâkânî, Enverî ve Reşîdüddîn Vatvat gibi şiirleri "fennî" olarak adlandırılabilecek Onuncu miladî asır şairleri. 4)Sebk-i Irakî ile aynı olan On dördüncü miladî asır şiiri. 5)Sebk-i Irakî ile Sebk-i Hindî arasında On beşinci miladî asır şiiri. 6)Sebk-i Vukû ve Sebk-i Hindî ile aynı olan Safevî dönemi şiiri. 7)Bâzgeşt dönemi.

Gulamrızâî'ye göre başka düşünce mihverleri üzerinden de sınıflandırmalar yapmak mümkündür. Örneğin Saîd Nefîsî'nin bu sınıflandırma karşısında yaptığı sınıflandırma gibi. Nefîsî, Fars şiirinin dönemlerini Avrupa'nın edebî mekteplerine dayanarak tekrar sınıflandırmıştır. Ona göre Fars şiiri realizm ile başlayıp Natüralizme doğru kaymıştır. Tasavvuf ve irfanın revaç bulup sembol düşkünlüğünün artmasından sonra, sembolizm devri başlamıştır. Bundan sonra Sebk-i Hindî'nin karşılığı olan emprisyonalizm dönemi başlamıştır. Bâzgeşt döneminde şairler önce natüralizme sonra da realizme yönelmişlerdir[4].

Ancak bugün İran'da genel kabul gören edebî dönemler ayrımı, Sîrûs Şemîsâ'nın, Behâr'ın taksimine dayanan sınıflandırmasıdır. Bizim de çalışmamıza esas aldığımız bu sınıflandırma şu şekildedir: 1)Sebk-i Horasanî: Dokuzuncu miladî asrın yarısı, on ve on birinci miladî asırlar. 2)Ara

[3] Muhammed Cafer-i Mahcûb, **Sebk-i Horasânî Der-Şi'r-i Fârsî**, Meşhed, İntişârât-ı Firdevs, 1350/1971., s. 52.
[4] Muhammed Gulâmrızâî, **Sebk-Şinâsî-i Şi'r-i Pârsî**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1377/1998, s. 30-31.

sebk veya Selçuklu devri üslûbu: Onuncu miladî asır. 3)Sebk-i Irakî: On üç, On dört ve On beşinci miladî asırlar. 4)Ara sebk veya Sebk-i Vuku ve Vasuht: On altıncı miladî asır. 5)Sebk-i Hindî: On yedinci miladî asır ve On sekizinci miladî asrın yarısı. 6)Bazgeşt Dönemi: On sekizinci miladî asrın yarısından On dokuzuncu miladî asrın sonuna kadar olan dönem. 7)Ara Sebk veya Meşrutiyet dönemi: Yirminci miladî asrın ilk yarısı. 8)Yeni Sebk: Yirminci miladî asrın ikinci yarısı ve sonrası[5].

1. Ana Dönemler

a. Sebk-i Horasânî (Sebk-i Türkistânî)

Dokuzuncu miladî asrın ikinci yarısından On birinci miladî asrın sonuna kadar ki Deri Farsça'sının üslûbu, Sebk-i Horasânî olarak adlandırılır. Büyük Horasân, şimdiki Horasan'ın kuzeyi ile şimdiki Afganistan ve Tacikistan'ı, Meveraünnehir bölgesini ve Türkistan'ı kapsar. Horasân kelimesi lügatte şark anlamındadır. Yani güneşin doğduğu yer. Sebk-i Horasânî, tarihsel açıdan Tâhirî (821-873), Saferî (867-1003), Sâmânî (819-1005) ve Gazneliler (969-1187) dönemlerini kapsar[6]. Deri Farsça'sına âit en eski şiirler Tahirîler devrinin ilk dönemindeki ve Safarîler devri şairlerine aittir. Elimizde, Fars şiirinin bu dönemde, hece şiiri merhalesinden aruza doğru ilerlediğine dair deliller mevcuttur. Horasânî döneminde, bazı şairlerin şiirlerini aruza dahil etmek oldukça güçtür. Ahmed Ali Reccâî'nin çalıştığı ve bu devre ait olduğu sanılan bir kısım manzum tefsirler iki dönem (hece ve aruz) arasında köprü kabul edilmiştir[7].

Sistân ve Büyük Horasân dışındaki nahiyelerde de Sebk-i Horasânî'ye dahil edilen başka dağınık eserler vücuda getirilmiştir. Sebk-i Horasanî'ye benzerliğinden dolayı ona dahil edilen Katrân-ı Tebrîzî'nin (ö.465/1072)

---

[5] Sîrûs Şemîsâ, **Sebk-Şinâsî-i Şi'r**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1381/2002, s. 12-13.
[6] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 20.
[7] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, 79.

şiirleri gibi. Bu üslûp önceleri *Sebk-i Türkistanî* adıyla meşhur olmuştur. Çünkü Horasân bölgesi daha çok Türkler'in yaşadığı bir bölgedir. Ancak bir müddet sonra Sebk-i Horasânî adı onun yerini almıştır. Bazı edebiyat araştırmacıları, daha eski ve daha sade olan Sâmânî devri şairlerinin üslûbunu Sebk-i Türkistânî olarak kabul etmişler ve daha olgun olan Gazneliler devri üslûbu ile Selçukluların ilk zamanlarındaki üslûbu Sebk-i Horasânî diye adlandırmışlardır. Bu üslûbun en önemli şairlerinin Rudekî (ö.329/941), Firdevsî (ö.410/1020), Unsûrî (ö.432/1040), Ferruhî-i Sistânî (ö.429/1037), Minûçehrî (ö.432/1040) ve Nasır Husrev (ö.465/1072) olduğu söylenebilir. Şimdi Sebk-i Horasânî'nin genel özelliklerine kısaca bahsedelim[8]:

1) Fars şiirinin sonraki dönemlerine göre daha az Arapça kelime içerir.

2) Kelimelerin yer yer eski telaffuzlarla yazılması. Şu beyitte *''zebân''* yerine *"zefân"* yazılması gibi.

گر بگشاید زفان به علم و به حکمت گوش کن اینک به علم و حکمت لقمان[9]

(Rûdekî)

3) Lafızların ve cümlelerin tekrar etmesi.

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود نبود دندان لا بل چراغ تابان بود
سپید سیم رده بود در مرجان بود ستارهٔ سحری بود و قطرهٔ باران بود [10]

(Rudekî)

4) Şeddelerin hafifletilmesi ve kelimelerde bir harfin gizlenmesi.

آمد بانگ خروس مو ذن میخواران سبح نخستین نمود روی به نظارگان[11]

Minûçehrî'den alınan bu beyitte, *"müezzin"* ve *"nezzâre"* kelimeleri, şeddesiz olarak tek *"z"* li yazılmıştır.

---

[8] Bu üslûp hakkında geniş bilgi için şu esere müracaat edilmelidir: Muhammed Cafer-i Mahcûb, **Sebk-i Horasanî Der-Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1350/1971.

[9] Lokman ilim ve hikmetten konuştuğunda, Lokman'ın ilim ve hikmetine kulak ver.

[10] Felek beni ezip dişlerimi kırdı. Dişlerim diş değil belki parlak bir kandildi. Onlar, küçük bir gümüş parçası, inci ve mercandı. Sabah yıldızı ve yağmur tanesiydiler.

[11] Şarap içicilerin müezzini(nin sesi), horozun feryadı (gibi) geldi. Bakanlara yalancı seheri gösterdi.

5) Farsça'da ıtlak elifi denilen elifin kullanılması.

نوبهار آمد و آورد گل یاسمنا باغ همچنان تبت و راغ بسان عدنا[12]

Minûçehrî'den alınan bu beyitte, mısraların son kelimelerindeki elif harfi gül ve yasemini bahara, bağı Tebbet'e, râğı ise Adn'a nispet etmiştir.

6) İmâleli kelimelerin kullanılması.

به حجاب اندرون شود خورشید چو تو برداری از دو لاله حجیب[13]

Rudekî'den alınan bu beytin ikinci mısraında, hicâbın imâleli şekli olan "hacîb" kullanılmıştır.

7) Sessiz+sesli ve iki sessiz harfin birbirini takip etmesi ses olaylarına rastlanması.

اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن تا بر لب تو بوسه زنم چونشْ بخوانی[14]

(Agacı Buhârî)

8) Tamlayandan önce ve sonra iki harf-i izâfenin getirilmesi.

اگر با من نسازند اهل دنیا به من بر زان نباشد هیچ عاری[15]

(Nâsır Husrev)

9) Mısra başlarına atıf vavının getirilmesi.

توانگر بر او آخرین سال و ماه و درویش نفرین بر او بی گناه[16]

(Ebû Şükür Belhî)

10) Farsça'da şart ve istimrar ye'si dene ye'nin sık kullanılması.

اگر مرگ کسرا نیوباردی ز پیر و جوان خاک بسپاردی[17]

(Firdevsî)

---

[12] Bahar gül ve yaseminini getirdi. Böylece bağ Tibet'e, sahra (da) Adn'a benzedi.
[13] Sen iki laleden (yanaklar) perdeyi kaldırdığında, güneş hicaba (örtüye) girer.
[14] Kendi gazelime gizleneceğim. Böylece sen (gazelimi) okuduğunda dudağından öpeceğim.
[15] Eğer dünya ehli benimle geçinmezse bundan dolayı bir mahcubiyetim olmaz.
[16] Onun güçlü olduğu son ay ve yılda derviş, o günahsıza beddua etti.
[17] Ölüm bir kimseyi arzulamaya görsün!Genç yaşlı (demez) toprağa gönderir.

11) Sıfat ve mevsufun bir çoğulda birleştiği kullanımların şiirde sıklıkla yer alması.

سواران جوشنوران صد هزار ز ترکان میانبسته کارزار[18]

(Firdevsî)

12) Bu dönemde siyasî istikrar ve iktisâdî refahtan dolayı, şiirde hayat dolu ve neşeli bir hal vardır.

13) Bu dönemde saray ve benzeri yaşam muhitleri, gerçeğe uygun olarak anlatılmıştır.

14) Yine bu dönemde İslam'dan önceki inançlara ve kültüre yönelme görülür.

15) Horasân şiirinde maşûkun makamı, sonraki dönemlerin şiirinde olduğu kadar mühim değildir.

16) Dönemin şiirinde kahramanca bir edaya rastlanır. Hatta bazı şiirlerin savaş talimleri için yazıldığı bile düşünülebilir.

17) Bu dönem şiirinin asıl konuları memduhun övülmesi, tabiatın vasfı, bezm, mey ile maşûk, olmakla birlikte, hamâset, mersiye, hamriye, hikmet, lügâz ve hikaye anlatıcılığı da şiirde yer bulur.

18) Şiirde İslâmî ilimler, Sebk-i Irakî dönemine nispetle daha az yer alır.

19) Bu dönemde en çok ilgi gören nazım şekli kasîdedir. Bunun yanında şairler, rübâî ve mesnevîyi de çok kullanır. Edebî değeri yüksek gazeller çok azdır.

20) Bedî ve beyân unsurları şiirde dengeli olarak yer alır. Bu dönem şiirinde kullanılan edebî sanatların çoğu, tezat, mürâat-i nazîr, leff ü neşir ve cinas gibi lafzî sanatlardır.

---

[18] Savaşa hazır Türkler'den yüz bin heyecanlı süvari!

21) Şiirlerde redif, çok az yer alır. Tarihsel olarak geriye gittikçe kafiye ve redif sadeleşir.

Sebk-i Horasânî bazı araştırmacılarca, Tahirîler dönemi, Sâmânîler dönemi ve Gazneliler dönemi olmak üzere üç döneme ayrılmıştır[19].

b. Sebk-i Irakî

Fars şiirinde, On üçüncü miladî asırdan On beşinci miladî asra kadar daha çok "Acem Irak"ında yani Isfahan ile İran'ın diğer merkez nahiyelerinde ve Fars ile Kirman'da meşhur olup bu nedenle son zamanlarda Sebk-i Irakî olarak adlandırılan bir üslûptur[20].

Sebk-i Irakî döneminde, Selçuklu hükümranlığı ve ardından bu hükümranlığın desteğiyle yayılan medreseler, sosyal hayatta büyük değişikliklere neden olmuştur. Hem medrese içinden çıkan şairler hem de medrese etkisinde kalan şairler, şiire Arapçayı ve İslamî ilimleri hızla dahil etmeye başlamışlardır. Bunun sonucu olarak da Fars şiiri yabancı tesirlere daha çok açık hale gelmiş, şiirde ilmî ıstılahlar ve elit bir dil hakim olmaya başlamıştır.

Selçuklu hükümranlığının sona ermesinden sonra İran, Moğollar tarafından istila edilmiştir. Moğol istilasının getirdiği büyük kıyım İran halkının, dolayısıyla şairlerin ruh haleti üzerinde büyük bir yıkıma neden olmuştur. Şairler dış dünyada bulamadıkları huzuru, tekke ve irfan meclislerinde aramışlardır. Bunun neticesinde şiirde, tasavvufî ıstılahlar hızla hakim olmuştur. Şiire hakim olan irfan ve tasavvuf, şiir dilinin soyutlaşması sonucunu doğurmuştur.

---

[19] Hasan Enûşe (editör), "Sebk-i Horasânî Maddesi", **Dânişnâme-i Edeb-i Fârsî**, II. C, Tahran, Sâzmân-ı Ferheng, 1378/1999, s. 792-793.
[20] Hasan Enûşe (editör), **a.g.m.**, s. 794.

Sîrûs Şemîsâ, Sebk-i Horasânî'den Sebk-i Irakî'ye geçişi şu nedenlere bağlar: 1)Horasan ve Irak-ı Acem halkının kaynaşması. 2)Derî Farsça'sının kurallarının yerleşmesi. 3)Tasavvuf ve tasavvufî faaliyetlerin yaygınlaşması. 4)Dinî medreselerin tesis edilerek islamî ilimlerin revaç bulması. 5)Şuûbî hareketlerinin ortadan kalkması. 6)Selçukluların ilk dönemlerinde şiir ve şaire yeterince önem vermemesi. 7)Geçmişteki bilgin nesillerin azalması. 8)İçerdeki emirlerin birbirine düşmesi ve iç savaşlar[21].

Bu dönemde her ne kadar Moğol saldırılarıyla değişimler hızlandıysa da, toplum ekonomisinde büyük karışıklıklar meydana gelmiş ve sosyal kaideler ortadan kalkarak kötümserlik ve ümitsizlik toplumda hızla yayılmıştır. Tasavvuf toplumda hızla etkisini artırarak toplumsal dertlerin unutulup insanların sükûnete kavuşması için vesile olmuştur. Tasavvûfî şiirler bilhassa gazeller hızla yayılarak edebiyat, daha çok iç dünyaya hitap etmeye başlamıştır. Şairler, resmî ve tantanalı bir dil yerine, kişisel ifadelere yönelerek kendi his ve düşüncelerini anlatmak için kıta ve kasîdeden daha serbest olan gazel, mesnevî ve rübâîye yönelmişlerdir. Dönemin en önemli şairleri olarak Attâr (ö.591/1194), Mevlânâ (ö.672/1273), Sa'dî (ö.692/1292), Emîr Husrev-i Dehlevî (ö.725/1324), Hâcû-yı Kîrmânî (ö.762/1360), Hâfız (ö.792/1390) ve Câmî (ö.897/1492) sayılabilir.

Bu dönemin üslûp özellikleri özetle şöyle sıralanabilir:

1) Dil Özellikleri: Vezin zarureti gibi nedenlerden dolayı şeddelerin hafiflemesiyle, dilde eskiye ait bazı ses özellikleri azalmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak, yavaş yavaş "hemî" ve "ender" gibi kullanımlar yerine, "mî" ve "der" yer almaya başlamıştır. Ferişte kelimesinin "efrişte" olarak yazılması gibi ses eklemeleri ortadan kalkmıştır. Bu dönemde eski Farsça kelimeler azalmış, Arapça kelimeler yaygınlaşmıştır. Ayrıca İran'daki geniş Türk hakimiyetinden dolayı şiir diline Türkçe kelimeler hızla dahil olmuştur. Şiir ve

[21] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 91-106.

şairlikteki ustalaşma ve Arapça kelimelere rağbetten dolayı vezin hataları azalmaya başlamıştır. Bu üslûpta cümle, fiil ve isim şeklindeki rediflerin kullanımında artış görülür.

2) Muhteva Özellikleri: Bu dönemde tasavvuf, daha fazla kabul görerek hızla yayılmaya başlamıştır. Tasavvuf üslûbu, hikemî ve hitaba ait özelliklerinden sıyrılmıştır. İslam irfânı ve İslâmî ilimler şiirde daha fazla yer bularak, dinî hikaye ve inançlara atıfta bulunan telmih, istiâre ve mecazlar yaygınlaşmıştır. Buna bağlı olarak dinî terminoloji ve ıstılahlar da şiirde yaygın olarak kullanılmıştır. Şiir, içselliğe ve duygusallığa yönelerek romantik bir karaktere bürünmeye başlamıştır. Gazelin, özellikle de mahlaslı gazellerin sayısı artmıştır. Kasîdelerde, devlet adamlarının övgüsü ve mübalağa yerine daha çok, din ve tasavvuf büyüklerinin medhi tercih edilmiştir. Gazelde maşûkun makamı yücelmiş adeta mabudun yerini almıştır. Ancak maşûk, efsanevî ve soyut bir varlıktır. Âşıkâne ve ârifâne gazellerin her ikisi de çok yaygındır. İstiâre ve mecaz ağırlıklı soyut anlatım şiire hakim olmaya başlamıştır. Âyîne-i İskender gibi, kahramanlık ve yarı tarihî özellikler gösteren mesnevîler, millî konulu mesnevîlerin yerini alımıştır[22].

Bu dönemin karakteristiğini yansıtan Hafız'ın bir gazelinden örnek verelim:

یوسف گم گشته باز آید به کنعان غم مخور　　کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور
دور گردون گر دو روزی بر مراد ما نرفت　　دائماً ایکسان نباشد حال دوران غم مخور
هان مشو نومید چون واقف نئی از سرّ غیب　　باشد اندر پردهٔ بازیها ی پنهان غم مخور
در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم　　سر زنشها گر کند خار مغیلان غم مخور
حال ما در فرقت جانان و ابرام رقیب　　جمله می داند خدای حال گردان غم مخور
حافظا در کنج فقر وخلوت شبها ی تار　　تا بود وردت دعا ودرس قرآن غم مخور[23]

[22] Daha geniş bilgi için bakınız: Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 250-252 ve Dânişnâme-i Edeb-i Fârsî, **a.g.m.**, s. 794-795.

[23] Hafız-ı Şîrâzî, **Dîvân**, yay. haz., Muhammed Kazvînî, Tahran, İntişârât-ı Esâtîr, 1367/1988, s. 228-229. Şiirin Anlamı şöyledir: Kaybolan Yusuf, Ken'an'a tekrar dönecektir gamlanma! Hüzünler evi bir gün gülistan olacaktır gamlanma!/Felek üst üste iki gün bizim muradımız üzere dönmediyse, zamanın hali her daim bir değildir gamlanma!/Gayb sırrında neye vakıfsan sakın ümitsiz olma! (Ney), gizli oyunların perdesi olur gamlanma!/Eğer bu yolda Kabe şevkiyle yürümek istersen deve dikenleri sitem (eziyet) etse de gamlanma!/Bizim halimizin sevgiliden ayrılık ve rakibin zorlaması arasında ne olduğunu, halleri değiştiren Allah tamamen bilir gamlanma!/Ey Hafız! Karanlık gecelerin fakirlik ve yalnızlık köşesinde, virdin dua, dersin de Kur'ân olsun gamlanma!

2. Ara Dönemler

a. Selçuklular Dönemi Üslûbu (Sebk-i Beynâbeyn)

İran'da Selçuklu hakimiyetinin kurulmaya başladığı On ikinci miladî asırda şairler, Horasân ve Irak üslûpları arasında geçiş dönemi özelliği taşıyan yeni bir üslûp benimsemişlerdir. Bu dönemde İran içinde siyasî mücadeleler artmıştır. Ayrıca, tasavvufî akımlar arasında taassup nedeniyle gruplaşmalar da ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla akıl ve istidlal yolu hızla terk edilmeye başlamıştır. Bu dönemde şiirin fikrî yapısı üzerinde İmam Gazalî'nin (ö.505/1111) de etkisi artmaya başlamıştır. Sosyal olaylar ister istemez şiirlerin konusuna ve üslûbuna etki etmeye başlayarak Nizamî'de olduğu gibi ideal insan ve cemiyetin şiir için esas alınmasına neden olmuştur.

Bir önceki yüzyılda, Arapça'nın etkisiyle hızla yayılan belagat ve edebî sanatlar kitapları, şairleri oldukça etkilemiştir. Bu sebepten söz konusu yüzyıl belâgat ve fesâhat açısından Fars şiirinin en verimli dönemlerinden biridir. Bu dönemin en önemli şairleri arasında Senâî (ö.525/1030), Nizâmî (ö.601/1024), Cemâleddîn Isfahânî (ö.588/1192), Enverî (ö.565?/1169?), Zahîr Fâryâbî (ö.598/1202), Mes'ud Sa'd-ı Salmân (ö.515/1122) ve Reşîdüddîn Vatvât (ö.573/1177) sayılabilir.

Bu dönemin üslûp özellikleri; Arapça kelime ve ıstılahların bolca kullanılması, Sebk-i Horasânî'deki ses özelliklerinin terk edilmeye başlanması, dilin ta'kîd ve karışıklığa doğru kayması, Türkçe kelimelerin artması, şiir dilinde gökbilim ve tıp gibi ilimlere ait ıstılahların bolca yer alması, Kur'ân, Hadis ve Arapça atasözleri kullanımının yaygınlaşması, tasavvufî ve şer'î konulu şiirlerin yaygınlaşması, matematiksel dikkat ve eş'arî kelamının şiirde yer alması, habsiyye (özellikle Mes'ud Sa'd-ı Selmân ve Hâkânî'de) hicv, hezl (Enverî'de) ve mesnevî hikayeciliği (Nizâmî'de) konulu şiirlerin yaygınlaşması, uzun ve zor telaffuzlu rediflerin artması, daha önce az

kullanılan vezinlerin tercih edilmesi, lafzî ve manevî sanatların önceki dönemlere göre daha sık kullanılması, şiirin yapısına temsilin hakim olmaya başlaması, şiirde ilmî tasvirlerin artması ve kasîdenin Horasânî, gazelin Irak üslûbuna yakın olmasıdır[24].

Unutulmamalıdır bu üslûp, bir ara üslûptur. Dolayısıyla söz konusu dönemde yer alan şairlerin eserleri, hem Horasân hem de Irak üslûplarının özelliklerini yansıtabilir. Ayrıca bu gruptaki şairler Azerbaycan üslûbu gibi başka ara dönemlerin de özelliklerini yansıtabilirler.

b. Azerbaycan Üslûbu

Yine On ikinci miladî asırda, bugünkü Kuzey (Azerbaycan Cumhuriyeti) ve Güney Azerbaycan'da (İran Azerbaycan'ı) bir grup ana dili Türkçe olan fakat Farsça şiirler kaleme alan ve kendilerine has dil, üslûp ve estetik özelliklerine sahip şairler vardı.

Şemîsâ'ya göre bu üslûp Kuzey batı İran'da Azerbaycanlı şairlerin üslûbudur. Buna göre söz konusu havzanın edebî önderi Ebu'l-alâ Gencevî idi. En tanınmış şairleri Bilkânî (ö.577/1181), Fülkî-i Şîrvânî (ö.587/1192), Hâkânî (ö.595/1199) ve Nizâmî (ö.599/1202)'dir.

Bu şairlerin dil yapıları Horasân üslûbuna yakın olmakla birlikte özellikle edebî açıdan kayda değer değişikliklere gitmişlerdir. Azerbaycan üslûbu, genel olarak fikir ve edebî açıdan altıncı asır Fars şiirinin en gelişmiş şeklidir. Azerbaycan üslûbu şiirinde fikir açısından fazilet gösterisi, muhtelif ilimlere işaret, Hıristiyan adet ve geleneklerine yapılan değişik telmih atıfları, halk folkloruna ve inançlarına yöneliş gibi özellikler yer alır. Yani dönemin şiiri şerh ve açıklama ihtiyacı hissettirir. Bu dönemde kahramanca söyleyişlerin

[24] Bu üslûp hakkında daha geniş bilgi için bakınız: Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 151-170; Dânişnâme-i Edeb-i Fârsî, **Altıncı Asır Şiir Üslûbu Maddesi**, s. 793-794; Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 114-126.

yerini kendini övgü alır. Devrin şairleri kendilerinden çok bahsederler. Diğer şairleri kabul etmez ve çok hicvederler. Şeriata yakın bir tasavvuf anlayışı da dönemin özelliklerindendir. Edebî açıdan devrin şiiri, lafzî sanatlara özellikle de türlü cinaslara ve manevî sanatlara bilhassa îhâma büyük önem vermiştir. Teşbih ve istiâre de sıklıkla kullanılmıştır. Diğer bir edebî özellik ise az rastlanır ve uzun rediflerin çoğalmasıdır. Bu dönemde kasîde ve mesnevî önem kazanan nazım şekillerindendir[25].

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Azerbaycan üslûbu'nun şairleri aslen Türk'tür. Bu sebepten bugünkü İranlı çağdaş araştırmacılar Türkçe bilmediklerini bahane ederek bu dönem şiirinin estetik yapısı üzerindeki Türk dili ve kültürünün etkisini görmezden gelmişlerdir. Söz konusu üslûbun şairleri adeta Türkçe düşünüp Farsça yazmaktadırlar. Ayrıca Hâkânî divanında olduğu gibi Türkçe kelimeleri oldukça yaygın olarak kullanırlar. Bu dönem şairleri vasıtasıyla bir çok Türkçe deyim, atasözü ve söz kalıpları Farsça söylenerek Farsça'ya girmiştir[26]. Bu üslûptan sonra Sebk-i Hindî'yi de içine alan Fars şiirinde bir *Türkçe düşünüş geleneği* başlamıştır. İleride bu konuyu daha geniş ele alacağımızdan, şimdilik bu kadar açıklamayla yetiniyoruz. Ancak bu konu, ayrı bir araştırma gerektiren oldukça önemli, bir o kadar da ihmal edilen bir konudur.

c. Sebk-i Vukû

On altıncı miladî asırda, Sebk-i Irakî ile Sebk-i Hindî arasında Fars şiirinin gazelini tek düze bir dilden ve ruhsuzluktan kurtararak ona taze bir hayat veren yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. Bu tarza tezkire müellifleri, *Mekteb-i Vukû, Debistân-ı Vukû, Tarz-ı Vukû, Zebân-ı Vukû ve Vukû-Gûyî* gibi adlar vermişlerdir. Bu tarz, söz konusu asrın ikinci yarısında en yüksek noktasına ulaşarak On yedinci miladî asra kadar devam etmiştir. *Bu addan maksat, aşk*

[25] Sîrûs Şemîsâ, **a.g.e.**, s. 142-143.
[26] Örneğin bu dönemde Türkçe'den Farsça'ya geçen bir deyim vardır: *"kâr be-üstühân resîden"* yani işin kemiğe dayanması. Farsça'nın mantık ve estetik kurallarına uymayan bu kullanımın, *"bıçağın kemiğe dayanması"* deyiminden geldiği sanılmaktadır.

ve aşıklık halleri ile aşık ve maşuk arasında geçenlerin gerçekçi bir dille anlatılmasıdır. Yaygın olan kabule göre Sebk-i Vukû, şair Baba Figânî'nin (ö.925/1519) taklit edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Ancak ondan sonra Lisânî-i Şîrâzî (ö.941/1534), bu taklidi yeniliğe çevirmiştir. Bundan sonra Zamîrî (ö.985/1577'den sonra), Muhteşem-i Kâşânî (ö.996/1587), Vahşî-i Bâfkî (ö.991/1583) onu takip etmiştir. Lisânî-i Şîrâzî, bu tarzın yaratıcısı, Şeref Cihân-ı Kazvînî'i (ö.968/1561) ise bu tarzı temellerine oturtan ve zirveye çıkaran kişi olarak bilinir[27].

Safevî dönemi tezkirecilerinin çoğunun, On altıncı miladî asır şairlerini bu üslûbun yaratıcısı saymalarına rağmen, bazı araştırmacılara göre bu tarz Fars şiirinde daha önce görülmemiş bir tarz değildir. Söz konusu araştırmacılar, iddialarına delil olarak Ferruhî-i Sistânî ile Sa'dî'nin bazı gazelleri ve Emir Husrev-i Dehlevî ve Kemâleddîn İsmâil'in (ö.635/1237) bazı şiirlerini gösterirler. Onlara göre, Sebk-i Vukû şiirlerini öncekilerinden ayıran üslûp niteliği, bu özelliklerin tekrar sıklığıdır. Öyle ki bu dönemde bazı şairler, Vukûî-i Nişabûrî (ö.999/1591) gibi "Vukûî" ile başlayan mahlaslar almışlardır[28].

Şiblî-i Numânî'ye göre Sebk-i Vukû, aşk ve aşıklık sırasında meydana gelen olaylar ve ilişkilerin anlatılması demektir. Ona göre Fars şiirinde gerçekçi söyleyişin mucidi Sa'dî'dir. Ancak Şeref Cihân-ı Kazvînî bu tarzı müstakil hale getirmiştir[29]. Ferşidverd'e göre bu üslûbun kurucusunun Lisânî-i Şirâzî'nin görülmesi doğru değildir. Şeref Cihân-ı Kazvînî'nin kurucu olarak kabul edilmesi daha makul olmakla birlikte, her iki şairin de esin kaynağı Baba Figânî'dir[30].

---

[27] Ahmed Gulçîn-i Meânî, **Mekteb-i Vukû Der-Şiir-i Fârsî**, Meşhed, İntişârât-ı Dânişgâh-ı Firdevs, 1374/1985, s. 3-5.
[28] Hasan Enûşe (editör), "Sebk-i Vukû Maddesi", **Dânişnâme-i Edeb-i Fârsî**, II. C., Tahran, , s. 795-796.
[29] Şiblî-i Nu'mânî, **Şi'rü'l-Acem**, III. C., (çev. M. Takî-i Gilânî), Tahran, Dünyâ-yı Kitâb, 1363/1984, s. 16.
[30] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 776.

Kamer Âryân'a göre Sebk-i Irakî karşısında ilk ciddi tepki, kendisi medrese-ilim ehli olmayan ve -Tuhfe-i Sâmî'de belirtildiği gibi- bıçakçılık yapan Baba Figânî tarafından gösterilmiştir. Onun tarzı, gazel dokusuna, halk tabakasının fikirlerini, hayallerini ve tabirlerini dahil etmekten ibaretti. Bu üslûp, Câmî'den sonra Safevî dönemi şiirine etki eden en önemli tarz olmasına rağmen çok çabuk kabul görmemiştir. Fakat Baba Figânî'nin oluşturduğu zevk, zamanla gazeli etkilemiş ve eskilerin sonuncusu sayılan Câmî'ye (ö.898/1492) mukabil, sonradan gelenlerin önemli bir adımı olarak kabul edilmiştir. Baba Figânî Şîrâz'dan Herat'a gittiğinde, Câmî henüz hayattaydı. Ancak Figânî'nin üslûbu Herat'ta o kadar tepki toplamıştı ki hangi mecliste saçma bir şiir okunsa onu Figâniyâne olarak adlandırıyorlardı. Aslında onun üslûbunun bütün özellikleri, Örfî, Nazirî, Vahşî ve Şeref-i Kazvînî gibi şâirler tarafından olgunlaştırılan üslûbun özellikleriydi. Öyle ki Numan Şiblî Figânî'nin şiirlerinde orta seviyede olan bir özelliğin, Örfî ve Nazirî gibi şâirler tarafından terakkî ettirildiğini söylemiştir. Ancak Câmî'den sonra Fars gazeline yeni bir renk veren ve onu geleneksel Sebk-i Irakî gazelinden ayıran akım, Tarz-ı Vukû ya da Zebân-ı Vukû (rasyonel dil veya gerçekçilik) olarak adlandırılan bir akımdır. Gerçekçilik olarak adlandırılan bu akım, gazelde, aşk ve âşığa ait dünyevî hallerin yansıtılması ve alışılmış geleneksel mazmunların tekrarından kaçınmaktan ibarettir[31].

İranlı bilim adamı Kamer Âryân, gerçekçilik ve bunun Fars şiirindeki temelleri hakkında şöyle der:

"Kısaca gerçekçilik; aşk ve âşıklık âlemi hakkında realiteye dayalı tecrübelerin şiirde anlaşılmaktan uzak mübalağa ve hayallerle söylenmesinden ibaretti. Her ne kadar onu dile getiren şâirlerin hedefi anlaşılmamaktan kaçınmaksa da gerçekçilik, zamanla aşırı mübalağa ve hayallerle doldu. Aslında gerçekçiliğin iptidâî hali, eskilerin şiirlerinde bilhassa Sadî'de mevcuttu. Bu sebepten Gerçekçiliğin kurucusu olarak -Sa'dinin de etkilendiği- Emir Hüsrev olarak bilinmiştir.

[31] Kamer Âryân, "Fars Şiirinin Seyri İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslûbun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri", Çev. İsrafil Babacan, **Nüsha**, C. V, sayı 18, Yaz, 2005, s. 85.

Bazı tezkire yazarlarının Lisânî-i Şirâzî'yi bazılarınınsa Şeref Cihân-ı Kazvînî'yi gerçekçilik tarzının yaratıcısı saymaları, hakikatde, onların ilk defa gazelde bu tarzı ısrarla kullanmaya eğilimli olmalarındandır. Bunlardan başka gerçekçilik akımında önemli bir güce sahip olan Vahşî-i Bâfkî ve Ali Nakî'yi de özellikle zikretmek gerekir"[32].

Şemîsâ bu üslûba mensup bütün şairlerin, gerçekçilik özelliğine sahip olmadığını belirtir. Ancak genel olarak akla, maşukla aşık arasında gerçekten vuku bulmuş olayları getirmektedir. Zira bu mektepte şiir, aşıkla maşuk arsasında geçenleri gerçek olayları bir hikaye şeklinde vermektedir. Genel olarak bu şiirlerde gerçekçilik oldukça kuvvetlidir[33].

Bu tarzın gerçekçilik dışında en önemli özellikleri, âmiyâne, sade ve akıcı bir dile sahip olması, klişeleşmiş geleneksel edebî sanatlara çok yer vermemesi, elle tutulur somut bir maşuktan söz edilmesi, diğer nazım şekillerine göre gazel ve terkîb-bende daha fazla yer verilmesi, sosyal çöküntülerle birlikte şairlerin kendi iç dünyalarına yönelmeleridir[34].

Bazılarınca Sebk-i Vukû, Sebk-i Hindî'nin öncüsü, hazırlayıcısı veya ilk devresi olarak algılanır. Ancak Şemîsâ'ya göre Sebk-i Hindî ile Sebk-i Vukû arasında tek ortak yön, âmiyâne dilin kullanılmasıdır. Sebk-i Hindî'nin mazmun zenginliğine karşılık Sebk-i Vukû'nun mazmunları, âşıkâne maceralarla sınırlıdır[35]. Huzûrî'nin şu şiiri buna örnektir[36]:

نشینم چون به بزم آن جفا جو زود برخیزم
که گر مانم می ترسم که نا خشنود برخیزم
به امیدی که شاید غیر هم بر خیزد از مجلس
پس از عمری که در بزمش نشینم زود بر خیزم
نشستم تا برت با غیر کردی طرح سر گوشی
اگر صحبت باین دستور خوهد بود بر خیزم[37]

[32] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 86.
[33] Sîrûs Şemîsâ, **Seyr-i Gazel Der-Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1376/1997, s. 161.
[34] Dânişnâme-i Edeb-i Fârsî, **a.g.m.**, s. 796.
[35] Şemîsâ, **Sebk-Şinâsî-i Şi'r**, s. 278-279.
[36] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 90.
[37] O cefâ edicinin meclisinde ya oturmayayım ya da oturduğumda erken kalkayım. Bir müddet kalırsam korkarım memnuniyetsizlikle ayrılırım. Ancak başkalarının da o meclisten kalkması umulur.

Vukû şiiri bazı mefhumların tekrarı nedeniyle sıradanlaşmıştır. Bu sebepten olsa gerek Sebk-i Vukû şairlerinin bazıları, dönemin tezkirelerinde *"vâsûht"* olarak adlandırılan bir ıstılah adı altında gazel konularında değişikliğe gitmişlerdir. Sözlüklerin kaydettiğine göre vâsûht, "vâsûhten" fiilinin son harfinin çıkarılmış şeklidir ve yüz çevirmek anlamına gelir. Şairlerin kullanımına göreyse bir çeşit gerçekçiliktir. Bu tür şiirlerde maşuktan yüz çevirme söz konusu edilir. Şiblî Numanî, Şi'rü'l-Acem adlı eserinde bu üslûbu Vahşî Bafkî ile sınırlıyorsa da bu doğru değildir. Mekteb-i Vukû'nun başka şairlerinde de aynı türden yüz çevirme ve tehditlere rastlanır. Hindistan'da da Vahşî'den sonra söz konusu tarz terk edilmiş değildir. Ancak Vahşî bu tarza herkesten fazla önem vermiştir[38].

Bu üslûpta Fars şiiri geleneğinin aksine aşık maşuka kayıtsız davranır ve artık onun peşinden gitmez. Aslında yakmak anlamında olan "vâsûhten" fiili, mecazen yüz çevirmek manasına gelir. Bu tarz, maşukun hakîr görüldüğü Gazneliler dönemi kasîdelerinin tegazzüllerinde mevcut idi[39].

İran'dan çok Hint sahasında yaygınlaşan ve Hindistan Farsça'sında "tiksinme, yüz çevirme" anlamına gelen "vâsûhten" mastarından adını alan bu ekolde, sevgilinin her türlü zulüm ve cefasına kayıtsız kalmak yerine, şairler sevgilinin vefasızlığından sıkılarak yersiz sitemlerini ve rakibe yakınlığını kabul etmezler. Eğer maşukun bu hali devam ederse onu terk edip başka maşuk bulmakla tehdit ederler. Vâsûht ve Vukû arasında dil açısından değil konu ve ifade açısından farklılıklar görülmektedir. Bu dönem şairlerinin dili ne Sebk-i Irakî şairleri gibi fasih ve yüksek tabakanın dili ne de bazı Sebk-i Hindî şairlerininki gibi takîd ve ibhâm doludur. Bu dönem şairleri Sebk-i Hindî şairlerine nispeten cümle ve terkiplerin düzenine daha fazla dikkat etmiştir.

Bezminde bir ömür boyu kalmayı arzularken erken kalkayım. Yakınına oturdum çünkü başkalarıyla fısıltıyla konuşuyordu. Eğer sohbet böyle devam edecekse kalkıp gideyim.

[38] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g. e.**, s. 412.

[39] Hasan Enûşe (editör), **a.g.m.**, Dânişnâme-i Edeb-i Fârsî, s. 796.

Ancak Sebk-i Irakî şairleri gibi de dillerini yüksek bir tabakanın şiiri yapmamışlardır[40].

B. SEBK-İ HİNDÎ'Yİ OLUŞTURAN SİYASAL, SOSYAL VE EDEBÎ ÂMİLLER

1. İran ve Hint'in Tarihî, Kültürel ve Edebî İlişkileri

İran ve Hint halkı arasındaki derin tarihî ilgi ve birlikteliğin kökleri birkaç bin yıl ötesine dayanmakta olup milattan önce 2500 yıllarına yani Arya ırklarının birlikte yaşayıp ortak kültüre sahip oldukları döneme dayanır. Aryalar, Miladî üçüncü yüzyılda Hindistan'ın kalbine kadar ilerlemişlerdir. İran kültür ve medeniyetinin Hint'e nüfûzuyla eş zamanlı olarak Hint nüfûzu da İran'ı etkilemekteydi. Sâsânîler'in yıkılmasından sonra muhtelif tabakalardan birçok İranlı, Hindistan'ın batı bölgelerine göçtüler[41].

İslam Hindistan'a ilk defa, Sekizinci asrın ikinci yarısında Araplar tarafından getirilmiştir. Ancak İslam'ın istikrar ve nüfuzu daha sonraki dönemlerde sağlanmıştır. Hindistan'da İslam fethinin asıl temellerini Türkler atmıştır. Sırasıyla Mahmud Gaznevî (ö.1030), Muhammed Gûrî (ö.1206) ve Kutbeddin Ayberg (ö.1210) Hindistan'a seferler düzenleyip Fetihlerde bulunmuşlardır[42]. İslam'ın ortaya çıkışıyla, İran ve Hint arasındaki kültürel ilişkiler zayıflayıp gevşememiş, hatta genişleyerek artmıştır[43].

Gazneli Mahmud'un Hint'e seferlere başladığı Onuncu asrın başlarında, İran ve Hint ilişkileri köklü bir temele oturmuştur. Horasan ve İran'ın doğusundaki askerler, bu fetihlerde elde edilen yerleri korumakla

---

[40] Ali Güleryüz, "Sebk-i Irakî İle Sebk-i Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslûbu: Mekteb-i Vukû", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2006, s. 106-107.
[41] Kiyumers Emîrî, **Zebân ve Edeb-i Fârsî Der-Hind**,Tahran, 1374/1985, s. 1-2.
[42] Jean Marik, "Edebiyat-ı Fârsî Der-Hind", **Târîh-i Edebiyât-ı İrân Ez-Âgâz Tâ İmrûz**, (çev. Yakub Ajand), Tahran, İntişârât-ı Güstere, 1380/2001, s. 370.
[43] Kiyumers Emîrî, **a.g.e.**, s. 3.

görevlendirilmiştir. İranlı askerlerin bu görevleri, Hint halkının Fars dilini öğrenmesine yardımcı olmuştur. Böylece Hindistanlılar, Farsça vasıtasıyla İslam dinini tanımışlardır. Zamanla Farsça Hindistan'da yarı resmî dil ve din dili olmaya başlamıştır. Daha sonra bir grup İranlı şair ve edip Hindistan'a göç ederek edebî topluluklar oluşturmuşlardır. Bu topluluklar Farsça'nın Hindistan'da yayılmasına büyük katkıda bulunmuştur. Başta edipler ve sanatçılar olmak üzere Hint ve İran kültürlerinin karışımı neticesinde Mes'ud Sa'ad Selman gibi ailesi Hint'e İran'dan gelmiş şairlerce mükemmel Farsça şiirler yazılmıştır. Bir müddet sonra Moğol saldırılarıyla İran'da sığınacak yeri kalmayan pek çok İranlı şair de Hint'e göç etmiştir. Her ne kadar İranlılar dil ve edipler yoluyla Hindistan'a derin ve şaşırtıcı bir etkide bulunmuşlarsa da, şiddetle Hint heykeltıraşlığı, resmi ve sanatı etkisinde kalmışlardır[44].

Gaznenin ileri gelenleri güç kaybettikten sonra edebiyat ve sanat faaliyetleri, Kutbeddin Aybeg ve Şehabeddîn Gûrî öncülüğünde, Lahor yerine Miltan ve Sind gibi merkezlere taşınmıştır. On üçüncü miladî asırdan itibaren Hint'te Farsça övgü şiirleri, Sebk-i Hindî anlayışına yaklaşmaya başlamıştır. Sultanlar, seferleri sırasında yanlarında şair götürmekte idiler. Böylece savaş meydanlarında kendilerinin övülmesini sağlıyordu. Bu şairler kalelerin ve şehirlerin fethine tarih düşmekteydiler. Çok geçmeden Fars edebiyatı, Alaeddin Muhammed Halecî saltanatı zamanında (1295-1315), Hindistan'daki en parlak dönemine girmiştir.

Ancak Bâbürlerin Hindistan hükümranlığı zamanında Farsça'nın Hindistan'daki önemi daha da artmıştır. Bâbür sülalesinin Türk soylu olduğu unutulmamalıdır. Onlar saraylarında Türkçe'yi kullanmışlardır. Türk ve Tacik askerlerinin Hindistan'a büyük saldırıları ve Hindistan ile günlük ilişkiler neticesinde Hintli memurların sarayda görev almaları neticesinde, Farsça öğrenmeleri ister istemez Farsça'nın saray dili olmasını sağlamıştır.

---

[44] M. Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 56-57.

Fars Dili ve edebiyatı Hindistan'da altın devrini Türk hanedanlarının hükümranlığı döneminde yaşamıştır. İran ve Hindistan ilişkilerinin Afganistan ve Türkistan yoluyla Gazneliler'in Hindistan'a seferleriyle başladığını söylemiştik. Ancak Marik'e göre ilk defa bu dönemde, İran şairlerinin her yönden Hindistan'a göç ettiğini ve Hindistan'da Farsça yazan şairlerin teşekkül ettiği görülmektedir[45].

2. İran'da Millî Bir Devletin Kurulması ve Şîa Taassubu

Safevî'lerle çağdaş olan ve Sebk-i Hindî şiirini inceleyen son dönem Fars edebiyatı tarihçileri ile üslûp bilimciler, Sebk-i Hindî'nin oluşmasına en büyük amil olarak Safevî hükümdarlarının, Şîa büyüklerini öven şiirler dışında şairlerin eserleriyle ilgilenmemelerini göstermişlerdir. Dolayısıyla bu durum, şairlerin kendileriyle daha fazla ilgilenen Hindistan'daki Türk hükümdarlarının yanına göç etmelerine neden olmuştur.

Bu iddiaları öne sürenler zaman zaman Safevî Türk hükümdarlarının Türk olmalarından dolayı Fars şiirini anlamadıkları gibi garip iddialar öne sürmüşlerdir. Gerçekte Safevî Türk hükümdarlarının ilgisizliğine karşı onları koruyan ve kollayan Hindistan Özbek Türk hükümdarlarının da ana dili Farsça değildi. Öte yandan sarayında şairlere verdiği ihsanlar İran'da adeta mitolojik bir karaktere bürünen Gazneli Mahmut da bir Türk hükümdarıydı. Öte yandan, bu tür iddiaların İran'da yüksek sesle söylenmesi ve kitaplara konu edilmesinin, İran'da bin yıllık Türk hükümranlığını bitiren, 1926 Pehlevî darbesinden sonra gerçekleşmesi de oldukça ilginçtir. Bu göçün nedenlerini ve varsa Safevîlerin bazı konularda şiirlere ilgisizliği, Safevî hükümranlığının İran için gerçek değeri ile önemine bağlı olarak ilmî bir bakış açısıyla değerlendirilmelidir.

Bugün hemen her kesimce kabul edilen bir gerçek vardır ki İran'daki Safevî hükümranlığı, sadece İran tarihini değil, başta Osmanlı Devleti olmak

[45] Jean Marik, **a.g.m**, s. 371-384.

üzere bütün Ortadoğu ve Avrupa tarihini yakından ve derinden etkilemiştir. Bugünkü İran'ı anlamak Safevî Devletini anlamaktan geçer. Peki bu Safevî hareketi ya da bazı tarihçilerin deyimiyle "*Safevî kıyamı"* nedir? Biz işin tarihî boyutunu irdelemeden kültür ve edebî tesirler boyutu üzerinde durmak istiyoruz.

Bilindiği gibi İran'da Şiiliği, resmî mezhep haline getiren Şah İsmail (ö.1524) ve onun hanedanı olan Safevî Türk sülalesidir. Safevî kelimesi, "safî" kelimesinden müştaktır. Safevîler, tam adı Safiyüddîn olan tanınmış bir sûfi şeyhin adından dolayı böyle adlandırılmıştır. Bu şeyh, 735/1334 yılında Gilan'da yetmiş beş yaşında ölmüştür. Kendisinin yirminci göbekten yedinci imam Musa Kazım'ın torunu olduğunu iddia etmiştir[46]. Safevî silsilesinin gerçek kurucusu Şâh İsmail, altıncı kuşaktan Şeyh Safîyüddin'in torunudur. Ancak Şeyh Safî, sünnîdir.

Şah İsmail'in çocukluğu perişanlık ve korku içinde geçmiştir. Babası Şeyh Haydar 1490 yılında, henüz Şah İsmail üç yaşındayken öldürülmüştür. İki erkek kardeşi, babalarının müritleri yardımıyla kurtulmuştur. Sultan Ali adındaki büyük kardeşi, 1495 yılında savaş meydanında öldürülmüştür. Şah İsmail 13 yaşına geldiğinde, padişahlığa ulaşmak ve saltanat kudretine erişmek amacıyla Lâhican'dan Erdebil'e geldi. Bu sırada yanında sadece yedi sûfisi vardı. Ancak geçtiği her yerde bir grup onlara katılmaktaydı. Önce Şirvan şâhı Ferâh Yesar'a saldırmak için Erzincan'a geldi. Bir yıl sonra Tebriz'i de alarak İran padişahı ünvanıyla tahta oturdu. Müşavirlerinin baskıları sonucunda Tebriz halkını Şîa mezhebini kabul etmeye zorladı ve halkı kılıç zoruyla Şiileştirdi[47].

---

[46] Safevîlerin kökeni hakkındaki tartışmalar ve bunlardan elde edilen neticeler için bakınız: Şâh İsmâil-i Safevî, **Şâh İsmail Hatâ'î Külliyatı, (**nşr. İsmâil Babek Cevânşîr-Ekber N. Necef), İstanbul, Kaknüs Yay., 2006, s. 93-104.

[47] Edward Brown, **Târîh-i Edebiyât Der-İran**, III. C., (çev. Fethullâh Müctebâî), Tahran, İntişârât-ı Murvârid, 1369/1990, s. 36.

Safevîler maksatlarına ulaşmak için İran'daki genel memnuniyetsizliğin gücünden faydalanmıştır. Böylece manevî kudret, dünyevî kudretlerine yardımcı olmuştur. Bunun yanında birleşik bir İran'ın kendi aralarında savaşların ve husumetlerin olduğu beyliklere ayrılmış bir İran'dan daha faydalı olacağını düşünen bazı tüccarlar, Safevî hareketini açıkça desteklemişlerdir.

Safevîler, kendilerinden önceki Akkoyunlular ve Karakoyunlular gibi Türk sülalesi idi. Orta Asya'daki Şeybanîler de Türk'tü. İki tarafta, yani İran'da Kızılbaşlar, Orta Asya'da Özbek askerî kabile toplulukları her iki tarafın ileri gelenlerini teşkil etmekteydi. Aynı zamanda her iki taraf da Türkçe konuşuyordu. Çok geçmeden bu iki hanedan, Horasan'da savaşa tutuştu. Bu savaşlar, İranlılar ve Türkler arasında değildir. İki Türk soylu hanedan arasındadır[48]. Köprülü'ye göre Safevîler devri, gerçekte aşırı Şîa akidelerine sahip yarı göçebe Türk aşiretlerine dayanan ve İran'ın Sâsânîler devrindeki siyasî birliğini sağlayan bir Türk sülalesinin hakimiyet devridir[49].

Avrupalılar Safevî hareketini kendileri için bir fırsat olarak görmekteydiler. Ancak Safâ'ya göre Safevî devletinin teşkiliyle oluşan ve Avrupalıları rahatlatan bu durum, İslam alemine zarar vermiştir. Yani Şîa mezhebinin resmileştirilmesi, o ana kadar İslam aleminde mevcut mezhep birliğinin bozularak coğrafî ve kültürel ortaklığın ortadan kalkmasına neden olmuştur. Böylece Osmanlılar, dikkatlerini ve güçlerini Avrupa üzerine yoğunlaştırmamışlardır. Her üç devlet (Osmanlı, Safevî, Özbek) arasında esasen bir kültür, dil veya edebî sorun bulunmamaktaydı. Çünkü her üçü de Türk'tü[50].

Safevî hareketi başlangıçta, bir sûfî tarafından başlatıldıysa da, tasavvuf için uygun olmayan bir döneme dönüşmüştür. Devrin sonuna

---

[48] Yan Ripka, **a.g.e.**, s. 411-412.
[49] M. Fuat Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları II**, Ankara, Akçağ Yay., 2004, s. 51.
[50] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e**., V. C., s. 68-69.

yaklaştıkça uygunsuzluk o kadar artar. Safevî döneminin tasavvuf için uygunsuz olması iki sebebe bağlanabilir: Safevî sûfîlerinin (diğer sûfîlere) galebesi ve zahirî alimlerin etkisinin artması[51]. İşte bu durum yönetimin tasavvufa bakış açısını değiştirerek, sûfî grupların devletin birliği ve beraberliği için tehlike arz ettiklerini düşünmelerine neden olmuştur. Dolayısıyla bu gruplarla yakından ilişkili olan şairler de söz konusu olumsuz yaklaşımdan doğrudan etkilenmiştir.

İran'da Safevîlerin şiir ve şairlikle ilgileri hakkında genel bakış açısını yansıtan Kamer Âryân, onların medhiyecilik karşısındaki tavrını ve bunun kültürel-edebî neticelerini şöyle açıklamaktadır:

"…Siyâseti Ehl-i Sünnet düşüncesine sahip çıkan Osmanlılar karşısında Ortadoğu'da Şîa'yı yaymak ve onu bayraklaştırmak olan bu yeni devlet, İran'daki diğer devletlerin aksine şiir ve şairliğin yayılmasına önem vermemiştir. Ayrıca hiçbir şekilde hanedanlarının siyasî propagandası olarak şair medhiyelerinden faydalanmak istemiyorlardı. Bu durum bir çok yerde, mahallî emirler tarafından düzenlenen küçük meclisler dışında kasîdeciliğe hayat hakkı tanımıyordu.

Öyle ki Şâh Tahmasb'ın katibi İskender Bey, onun hükümdarlığı hakkında Muhteşem-i Kâşânî'ye gönderdiği mektupta, kasîde yoluyla övgü yapanları teşvik etmediklerini, az da olsa şairlere verdikleri şeylerin Ehl-i Beyt'e mersiye ve menâkıp yazan kişilere verildiğini, yani amaçlarının Şîa düşüncesini teşvik olduğunu hatırlatıyordu. Her ne kadar bu kurala sürekli riâyet edilmese de Şâh I. Abbas dahi, sarayında nedim ve meddâh adı altında kasîdeciler bulundurmasına rağmen kasîdeciliğe yeterince önem vermiyordu. Bu durum hem kasîdenin eski önemini yitirmesine hem de şiirin saray dışına çıkarak halk arasında yayılmasına sebep oldu"[52].

Minoverski'ye göre bu dönemde İran büyük ve mutasavvıf şairler için uygun bir ortama sahip değildi. Çünkü Farsî-i Derî'nin asıl temellerinden biri

[51] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, V. C., s. 201-202.
[52] Kamer Âryân, **a.g.m**., s. 85.

olan irfan (tasavvuf), genellikle karamsarlığa ve ümitsizliğe tepki olarak oluşur. Safevîler döneminde İranlılar öncelikle birliğe önem vererek hükümet işlerine ve ilmî meselelere yöneldiler. Tasavvuf tekkeleri Safevî siyasetiyle ezildi. Bunun neticesinde tasavvuf düşüncesi şiir ve edebiyatta da kendine yer bulamadı. Mesela Mevlânâ'nın mesnevisini evlerde barındırmak büyük bir tehlike olmaya başladı; ayrıca, Şah I. Tahmasb Mevlevîler'i İran'dan çıkardı[53].

Ripka Safevîlerin konumunu farklı bir açıdan değerlendirerek aslında Safevîlerin uğraşmak zorunda oldukları meseleler şiir ve şairliğe ilgi göstermelerinden öncelikli olduğunu söyler. Buna göre onların kültürel ilgileri her ikisi de Şîa yolunda ilerlemek suretiyle, bir taraftan dinî ilimlerin kuvvetlendirilmesi ve diğer taraftan edebiyat yoluyla mezhebin sağlamlaştırılmasıyla tebligat mihverinde ve siyasetle karışmış mezhebî tebligat yapmaktı. Bu silsile başa gelmeden milletin büyük çoğunluğunun Sünnî mezhebi takipçisi olduğunu unutmamak gerekir. Hepsi Sünnî mezhebine mensup olan ne Afganistan ile Orta Asya ne de Hindistan, Şîa siyasetinin vazgeçilmezi olan Şîa mezhebiyle uyumlu bir edebiyat geliştirebilirdi. Daha açıkçası, İran edebiyatı o zamana kadar kendilerinden istifade ettiği bu ülkelerin edebî gücünden mahrum kalıyordu. Yani İran'da sadece Fars kültürü etkisi kalmıştı. Her ne kadar Hindistan'a şairlerin göçü devam ediyorsa da sonunda bu durum da sekteye uğradı. Böylece birbiriyle düşman olan komşular arasında kültürel bir duvar örüldü. Orta Asya kendisiyle sadece Hindistan'ın birlikte olduğu kültürel bir yol çizdi. Neticede İran, doğu ve kuzeyden gelen edebî ürünleri iyi karşılamamaktadır. Bu yüzdendir ki mesela Şevket-i Buharî ve Bîdil-i Hindî, İran'da hemen hemen tanınmaz[54].

Safevîlerin şiire değer vermemeleri teorisi tartışmasız Fars şiirinin saray himayesine şiddetle ihtiyacı olduğu, bu himayeden mahrum kalınca da

[53] Yan Ripka, **a.g.e.**, s. 414.
[54] Yan Ripka, **a.g.e.**, s. 412-413.

geri kalacağı varsayımına dayanmaktadır. Bu görüş hemen hemen her Fars edebiyatı tarihçisinin içine düştüğü, alışkanlık haline gelmiş bir hatadır. Birincisi; Safevî şahları kabul edilidiği gibi şiire ilgisiz değillerdi. Şah İsmail'in Azerî Türkçesiyle oluşturduğu çok güzel bir divanı vardı. Şah Tahmasb ise sanatçıların meşhur hamisi idi[55]. Şah Abbas zamanında İranın bilim, sanat, felsefe ve siyasî sınırlar açısından İran'ın benzersiz bir dönemi olduğunu herkes itiraf eder. Bunca gelişme olurken edebî gelişmelerin olmadığı nasıl iddia edilebilir?

Hindistan'da, İran'daki edebiyat tarihlerinden daha tarafsız bir gözle Fars şiirine bakan Şiblî-i Nu'manî, İran'da yazılan edebiyat tarihlerinin aksine, ilim, fazilet ve şiiri tanıyan Safevî hanedanının şairlere kıymet verdiğini söylemektedir[56]. Köprülü de, İran'da iki buçuk asır hakimiyet süren Safevî sülalesi zamanında, Türkçe'nin ve Türklerin büyük ehemmiyetine rağmen, Fars dili ve edebiyatının ilerlemesine devam ettiğini vurgular. Ayrıca bu dönemde hanedan üyelerinin bir çoğunun şiir ve edebiyatla uğraşması, şairleri ve alimleri himaye etmeleri gibi sebeplerden bir çoğu Türk soylu olmak üzere, çok sayıda şair yetiştiğini belirtir. Ancak Köprülü, söz konusu dönemde, ince hayallerle süslenen Sebk-i Hindî şiirinin İran'dan ziyade Hint ve Osmanlı sahasında rağbet bulduğunu da özellikle belirtir[57].

İran'da yapılan çalışmalarda da yer yer insaflı sesler yükselmektedir. Buna göre Safevî sarayında "melikü'ş-şuarâ" ünvanına sahip pek çok şair vardı. Şâh I. Abbas döneminde ve sonrasında bu makamın durumu değişmeye başladı. Mesîhî-i Kâşânî, Sâib-i Tebrîzî, Mihrî Arap gibi şâirler, bu makama gelmiştir. Safevî Şâhlarının ve şehzâdelerinin çoğu, ilim ve fazilet sahibi kimseler olup kuvvetli bir şiir zevkine sahiptiler. Bu sebepten Safevî emirleri ve sultanları şairlere, gereken değeri ve ilgiyi esirgememişlerdir. Mesela Şah I. Abbas, Mesîhî-i Kâşânî ile görüşmek için evine kadar gitmiştir.

---

[55] Ehsan Yarshater, **a.g.m.**, s. 226.
[56] Şiblî-i Nu'mânî **a.g.e**., s. 3.
[57] M. Fuat Köprülü, **a.g.e.**, s. 52-53.

O, ayrıca şairlerin toplanma mekanı olan kahvehanelere gider, şair ve ediplerle onların şiirleri hakkında görüş beyan ederdi. Mesela tanınmış şair Hekîm-i Şifâî'yi atından inerek karşılamıştır[58].

Bir grup araştırmacı Safevî döneminde şairlerin ikbal ve ilgi görmemeleri nedeniyle Hindistan'a gittiklerine inanıyorlarsa da aslında onlar boş yere Hindistan'a gitmemişlerdir. Nûrânîvisâl'e göre, Safevî sarayı, Gaznelilerin bol ihsan dağıtan sarayı ile kıyaslanamaz. Ancak genel olarak Safevî sarayını şiir ve şaire itinasızlıkla suçlayamayız. Neticede dikkat edilmesi gereken husus, Hindistan sarayının İranlı şairlere itinayla hediye dağıtmasıdır[59].

Kaldı ki Farsça yazan şairleri sadece Hint sarayı davet edip ilgi göstermiyordu. Osmanlı saraylarında da sırf Farsça ya da Arapça yazdıkları için ilgi gören ve ihsanlara nail olan şairler vardı ki on altıncı asır Osmanlı şairlerinden Mesîhî, kendi döneminde başlamış olan Arap ve İran edebiyatına ilgi ve hayranlığı şöyle dile getiriyordu: "*Mesîhî gökten insen sana yer yok/Yüri var gel Arabdan ya Acemden"*[60].

Son olarak bu konuda bütün verileri değerlendirerek en kapsamlı değerlendirmeyi yapan Şems-i Lengerûdî şöyle der:

"…Safevî hükümdarları Şîa olmalarından dolayı şiir ve şaire itina göstermemiş olmaları normaldir. Bu unsur, Safevî sultanlarının tavrına etki etmiş olmalıdır. Ancak onların şiir ve şaire önem vermemesi konusunda asıl tayin edici unsur bu değildir. Bir grup bu konuda tayin edici unsurun, dil olduğunu söylemiştir. Bunlar, Safevî sultanlarının Farsça şiiri bütünüyle anlamamalarından dolayı şiir ve şairliğe önem vermediklerini iddia etmişlerdir. Ancak ben şiirin tebliğ aracı olarak kullanılmasına dayanarak, dil unsurunun bu konuda tayin edici olmadığına

[58] Seyyid Muhammed Yunus-ı Caferî, **Şerh-i Ahvâl ve Sebk-i Eş'âr-ı Sâib**, BDT, Dânişgâh-ı Tahran, 1343/1964, s. 88-89.
[59] Abdülvehhab Nûrânîvisâl, **a.g.m**, s. 214.
[60] Mesîhî, **Mesîhî Dîvânı**, (nşr. Mine Mengi), Ankara, Türk Tarih Kurumu Yay., 1995, s. 5.

inanmaktayım. Yoksa Gazneliler, Moğollar ve diğerleri Fars dilli mi idiler? Gerçekte Fars dilli hükümdarlar dahi Enverî, Hakanî ve Minûçehrî'nin şiirlerini anlıyorlar mıydı? Bu kitapta daha önce de belirttiğimiz gibi yöneticiler için önemli olan güçlü propaganda, din savunuculuğu ve kahramanlığın dile getirilmesi olmuştur. Propagandanın hangi dilde olacağı ise şartlara bağlıdır. Bazen şartlar dilin Farsça, bazen Arapça, bazen de başka bir dilde olmasını gerektirmektedir. Ancak önemli olan şudur ki Safevî şahları şiire önem vermemezlik etmemişler. Ama başka bir sanat anlayışı ve düşüncesiyle şiire eğilmişlerdir. Aksi taktirde ortada bir dil sorunu olsaydı şairlerin Türkçe şiir söylemesini emrederlerdi. Bence, Yan Ripka'nın da belirttiği gibi Safevî hükümdarlarının şairler üzerine fazla eğilmemelerinin nedeni merkezileşme isteğidir" [61].

3. İranlı Şairlerin Hindistan'a Göçüşü İle Hindistan Hükümdarlarının Fars Şiiri ve Farsça Yazan Şairlere Verdikleri Önem

İran edebiyat tarihlerinde yaygın olan kanaate göre İran'dan Hint'e göçler ve Fars edebiyatının Hindistan'daki altın çağı, İran'da Safeviler, Hindistan'a Bâbür Türk hükümranlığı (1526-1858) dönemine rast gelir.

Hint-Türk hükümdarları dönemindeki göçler artık doğal bir ilişki dışına çıkar. Böylece İran dışında bir Fars edebiyatı havzası oluşmasına neden olarak Fars şiirinin İran ve Hindistan olmak üzere iki başlı hale gelmesine neden olmuştur. Bundan sonra Fars şiiri Sebk-i Hindî adı verilen başka bir mecrada akarak değişik kaynaklardan beslenecektir. Peki bu değişime neden olan dönemsel göçün nedenleri neler olabilirdi? Kaynakların hemen hepsi, bu konuda Türk kökenli zengin Hint hükümdarlarının Farsça yazan şairlere verdikleri sınırsız ihsanları ana neden olarak gösterir. Daha sonra bilindiği gibi, İran'da Şîa propagandasını esas alan ve şairlerin özgürlük alanını kısıtlayan bir devletin kurulmasını önemli bir etken olarak gösterirler.

[61] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, 30-32.

Firûzkûhî, Sâib Divanı önsözünde bu dönemde şairlerin Hint'e göçüşünü Safevî Şahlarının övgü şiirlerine yeterince değer vermemelerine karşılık Hint hükümdarlarının, şiire önem vermesi, İran'ın Hindistanla gelişen iktisadî ve sosyal bağları, Farsça'nın Hindistan'da revaç bulması, Hindistan'da ticaret ortamının genişliği ve Hindistan'da mal-mülk bolluğu, hepsinden önemlisi buraya daha önce gelmiş kişilerin İranlı akrabalarını çağırmaları, daha önce göç eden İranlıların burada siyasî ve ilmî bir tabaka oluşturmaları ve merak ile seyahat arzusu gibi sebeplere bağlamaktır[62].

Ahmet Hatemî, bu dönemde, İran-Hint ilişkilerini artıran ve şairleri Hindistan'a yönlendiren iki sebep olduğu kanaatindedir. Bunlar, Bâbür sülalesinin Hindistan'da tahta çıkması ve bu sülalenin şehzadelerinin İran kültürü ile yetişmesi ile Babür'ün oğlu Nasireddin Hümayun'un (937-963) Şah Tahmasb'ın sarayına sığınarak tahtını Afgan padişahı Şîr Şah'tan tekrar almak için yardım istemesidir. Böylece İran şiir ve şairlerini yakından tanıyarak onları daha sonra sarayına davet etmiştir[63].

Hint hükümdarları Farsça ve Fars şiiri hakkında zengin malumat sahibiydiler. Numan Şiblî'nin anlattığına saray dışından biri, Şâh Cihângîr'i övmek amacıyla kasîde yazarak ona takdim eder. Bu medhiyenin ilk mısraı şöyledir: *"Ey tâc-ı devlet ber-seret ez-ibtidâ tâ intihâ"*[64]. Cihingîr bu kişiden aruz bilip bilmediğini de sorar. Şair hayır cevabını verdiğinde Cihangir, "çok güzel aksi takdirde başını vurdururdum" der. Sonra mısraı taktî ettiğinde ikinci kısmın *"let ber-seret"* şeklinde olduğu görülür. Bu da sopa başının üstüne anlamında edepsiz bir ifadeydi[65].

Hindistan'a göçen İranlı şairler hakkında geniş bir araştırma yapan Ahmed Gülçîn-i Me'ânî, İranlı şairlerin Hindistan'a göçüşünü değişik

---

[62] Sâib-i Tebrizî, **Dîvân-ı Sâib**, (nşr. Emir Firûzkûhî), Tahran, 1336/1951, önsöz, s. 11.
[63] Ahmed Hatemî, **Pejuhişî Der-Sebk-i Hindî ve Devre-i Bâzgeşt-i Edebî**, Tahran, Çâphâne-i Ahmedî, 1371/1992, s. 2.
[64] Ey devlet tacı baştan sona başında olan…
[65] Şiblî-i Nu'mânî, **a.g.e.**, s. 6-7.

nedenlere bağlar ve tarih boyunca Hindistan'daki her hükümdar sülalesi döneminde, tespit edilebildiği kadar kaç İranlı şairin Hindistan'a göçtüğünü şöyle sıralar:

"Bu şairlerin Hint'e göçüş nedeni, Safevî hükümdarlarının şiir ve şairliğe ilgisizliği değildi. Şâh İsmail hareketinin ortaya çıkışı, Şâh Tahmasb'ın mezhebî tutuculuğu, II. İsmail döneminde yöneticilerin gevşekliği, şiiri sevip şairleri koruyan şehzadelerin katledilmesi, Anadolu ve Özbek askerlerinin sürekli saldırıları, Hint hükümdarlarının şairleri ısrarla daveti, Sünnî topluluk liderlerine yapılan baskılar, dervişlik ile kalenderîlik özlemi, akraba ziyaretleri, gönül dostları ile üstatlara yakın olma arzusu, yolculuk, ticaret ve macera arzusu, zamanın olumsuzlukları, iş bulma isteği ve sarayda tutunma gibi başka sebeplerdi. Bunların da ötesinde, İranlılarla mezhep ve dil birliği olan Hintliler, onlara değer vermekteydi. Bilindiği kadarıyla büyük ve küçük hanedanlar zamanında Hindistan'a gidenlerin sayısı şöyledir: Çekân: 2, Câmân: 2, Ergûniyân:7, Nizâmşâhiyân, Kutbişâhiyân, Âdilşâhiyân, Timûriyân: 73, Zahîreddin Bâbür: 9, Nasîreddîn Hümâyûn: 33; Celâleddîn Ekber: 209, Nureddîn Cihângîr: 173, Şehâbeddîn Şâh Cihân: 114, Muhyiddîn Evrengzîb-i Âlemgîr: 66, Azam Şâh , Ferahşîr, Muhammed Şâh, Şâh Âlem-i Behâr: 7" [66].

Peki şairlerin bu göçlere bakış açısı nasıldı? Bu dönemde şairlerin konuya bakış açılarını Sâib'in şu beyti veciz bir şekilde anlatır:

همچو شوق سفر هند که در هر سر هست
رقص سودای تو در هیچ سری نیست که نیست[67]

Gerçekten de İranlı şairler için Hindistan seyahati, meşhur olmak için önemli bir yoldu. Zira orası Farsça yazanlar için iyi bir seyahat ülkesi ve üstatların buluşma merkezi idi. Bu ülkeye göçmek şöhret, servet sahibi olmak ve şiir sanatında hüner göstermek anlamına geliyordu[68].

---

[66] Ahmed Gülçîn-i Meânî, **Kârvân-ı Hind**, I. C., Meşhed, 1369/1990, s. 5-6.
[67] Her başta Hint'e sefer tutkusu olduğu gibi, senin sevda raksının olmadığı bir baş kalmamıştır.
[68] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 488.

Peki bu göçler ne gibi edebî sonuçlar doğurmuştur? Şairler Hindistan'a büyük bir menfaat umudu ve vicdan özgürlüğü için gitmelerine rağmen her zaman mutlu olamamışlardır. Çünkü kendilerini yabancı bir ortama uydurmak zorunda idiler ve bunun sonucunda eski İranlı üstatlarla kültürel mesafeler oluşturmaya başlamışlardı. Böylece kültürel hayatın bir kısmı Hindistan'a taşındı ve birinci grup şairler, burada hemen faaliyete girişti. Bu yüzden Hindistanlı edebiyat tarihçileri ve eleştirmenler İranlılar'ın Safevî dönemi edebiyatı hakkındaki olumsuz görüşlerini kabul etmezler. Bununla birlikte İranlılar'ın Hindistan kaynaklı Fars edebiyatı hakkındaki olumsuz görüşleri bütün diğer görüşler karşısında modern çağa kadar devam etmiştir. Günümüzde Sebk-i Hindî İran'da gereğince kabul görmemesine rağmen İranlı bilim adamları arasında da bu üslûp hakkında görüş birliği yoktur[69]. Yine bu konuda çok geniş bir araştırma yapan Said Hamîdiyân, Sebk-i Hindî özelliklerinin İranlı şairlerde görülmesini kesinlikle Hindistan'a göçe bağlar[70].

4. Hint Dil, Kültür ve Coğrafyasının Etkisi

Sebk-i Hindî üzerine çalışan bir çok İranlı araştırmacı, onu kendi edebiyatlarının ürünü saymamasına rağmen, bu üslûp üzerindeki Hint kültür ve edebiyatı etkisini kabul etmemek gibi bir tenakuz içindedirler.

Hindistan'da yapılan araştırmalardaysa, Hint kültürü etkisi gereğinden fazla büyütülmüştür. Ayrıca bu araştırmaların, Hindistan coğrafyasına gelen şairlerin şiirleri üzerinde söz konusu etkiyi gösterecek örnekleri de çok azdır. Mesela bu konuda en kapsamlı çalışmayı yapan Şiblî-i Nu'mânî, bir taraftan Örfî'nin Hindistan'da "bir ömür" geçirmesine rağmen "cehger" kelimesi dışında Hintçe bir kelime kullanmadığını söyler[71].

---

[69] Yan Ripka, **a.g.e.**, s. 415.
[70] Said Hamîdiyân, "Muhaceret-i Şu'arâ Der-Asr-ı Safeviyye", **Mecelle-i Vâhid**, sayı 9, Yaz, 1347/1968, s. 973.
[71] Şiblî-i Nu'mânî, **a.g.e.**, s. 176.

Batılı araştırmacılardan bazıları da Hindistan'ın sıcak ikliminin insanı dinlenmeye, dinlenmenin de düşünce ve felsefeye sevk ettiğini söylerler. Dolayısıyla şiirde artan düşünce ve felsefe, ince hayallerin ortaya çıkmasına neden olmuştur[72].

Sebk-i Hindî'nin önemli şairlerinden Sâib'e baktığımızda *sandal, bereşgâl ve best* dışında Hintçe kelimelere yer vermediğini görürüz[73].

Şiblî-i Nu'manî, Hint edebiyatının Fars şiiri üzerindeki etkilerini şöyle özetler: 1)Teşbih ve istiârelerdeki bağ, bahçe, çemenlik ve bahara ait unsurların hızla artması. 2)Arap ve İranlıların kasîdelerine aşk ve aşıklığa ait nesiblerle başlamalarına karşın Hindistan'a yetişen şairlerinin kasîdelerine daha çok bahar konulu nesiplerle başlaması. 3)Maşukun tamamıyla bağ ve çemenle ilgili unsurlarla tasvir edilmesi. 4)İnsanın yanında başka varlıkların da aşık ve maşuk şekline büründürülerek bunlarla bir grup değişik mazmunlar oluşturulması. Mesela Hint şiirinde, aşık olma kırmızı bir kuşun kendi cinsiyle sevişmesine âit veya "Behunrâ" adında bir arının nilüfere aşık olmasıyla ilgili atasözleriyle anlatılır. Böyle durumlarda İranlı şâirler bu varlıkları biraz değiştirerek aşkı gül ve bülbül ile serv ve aya nispet etmişlerdir. 5)Her edebiyatta, maşuka selam veya haber göndermek için aslî vasıtalar yanında hayalî vasıtalar da kullanılır. Hint edebiyatında bu görevin kargaya verilmesi gibi. Ancak Fars şiirinde güvercine ilaveten bâd-ı sabâ ve nesîm de aynı görevi üstlenir[74].

Bu durumdan anlaşıldığı kadarıyla, özellikle İran'dan Hindistan'a belli bir şairlik düzeyine ulaştıktan sonra göçen şairler (Sâib, Örfî vs.) üzerindeki Hint etkisi, daha çok konu ve mazmun kurgusu üzerindedir. Dil ve kültürel unsurların etkisi ise daha sınırlı kalmıştır. Oysa daha önce Sebk-i Hindî'nin

---

[72] M.H. Jubel, **a.g.m.**, s. 42.
[73] Muhammed Mecdî, **a.g.t.**, s. 71-72.
[74] Şiblî-i Nu'mânî, **a.g.e.**, s. 167-170.

Hint kolunda gördüğümüz gibi Hindistan'da doğan şairler üzerindeki Hint etkisi, onların bütün üslûp ve kültürel unsurları kullanımını değiştirmiştir.

A. Nûrânîvisâl, Sebk-i Hindî'nin vücuda gelişini anlatırken, İranlı şairlerin fikirlerinin, eski Hint akide ve inançlarıyla karşılaşmasına dikkat çekerek bu karşılaşmanın İran edebiyatında hususî bir tarz ortaya çıkardığını söylemiştir. O'na göre İran şairleri Hint saraylarına gidip Hint felsefesi edebiyatı ve Sanskrit eserleriyle tanışmamış olsalardı, Sebk-i Hindî ortaya çıkmayacak ve Fars şiiri Baba Figanî'nin çizgisinde kendine başka bir yol çizecekti[75].

R. Mustafavî-i Sebzvârî, *"Sîmâ-yı Hind Der-Sebk-i Hindî*" (Hint Üslûbunda Hint'in Yüzü) adlı geniş araştırmasında, Sebk-i Hindî şiirinin bir özelliği olarak şairlerin çevrelerine hissî ve kendi algılayış özellikleriyle bakmaları neticesinde, Hint kültürüne ait bir çok tabirin, adetlerle inanışların ve eşya isimlerinin, gerek Farsça telaffuzlarla gerekse Farsça'ya çeviriyle Farsça'ya getirildiğini belirterek bunlardan bir çok örnek verir[76]. Azerbaycan Üslûbu konusunda değindiğimiz gibi, bu dönemde Hint ve Fars edebiyatları arasında, Türkçe-Farsça ilişkisine benzer *"Hintçe düşünüp Farsça söyleme''* diyebileceğimiz bir ilişki olduğu söylenebilir. Ancak her durumda Hint coğrafyası, kültürü ve felsefesinin Sebk-i Hindî'yi besleyen ve büyüten ana damarlardan biri olduğu bilinmelidir.

Hint edebiyatı ve felsefesine içeriden yaklaşan bir araştırmaya göre Hint düşünce ve felsefesinin Sebk-i Hindî üzerindeki etkisi dört noktada toplanabilir: 1)Sebk-i Hindî şiirinin mana, mazmun ve hayale aşırı düşkünlüğü, Hint düşüncesi ve Hintlilerin insanın cismânî ve nefsî isteklerinden ziyade manevî gelişim ve nefis terbiyesine dikkat etmelerine bağlanabilir. 2)Bilindiği gibi Sebk-i Hindî şiirinin üslûb-ı muâdile denen

[75] Abdülvehhâb Nûrânîvisâl: **a.g.m.**, s. 215.
[76] Bakınız: Rıza Mustafavî-i Sebzvârî, "Sîmâ-yı Hind Der-Sebk-i Hindî", **Âşinâ**, sayı. 21, İsfend, 1373/1994, s. 21.

çevreden ve tabiattan örnekler getirme tekniği, Hint felsefesinde her varlığın bir tür ruh ve can sahibi olarak algılanıp Hint felsefecilerinin ve şairlerinin yüzyıllardır kullandığı bir tekniktir. 3)Sebk-i Hindî'deki cansız varlıkların ve eşyanın sıklıkla teşhis sanatında kullanılması, Hint felsefesinin varlıklara tanrısal özellikler veren niteliğiyle ilgili olabilir. 4)Başlangıçtan beri musikî Hindû dininin bir parçasıdır. Sebk-i Hindî'de de şairler bestelenmek için yazılan musikî yönü ön planda bir çok gazel kaleme almışlardır[77].

C. YERLİ VE YABANCI KAYNAKLARA GÖRE SEBK-İ HİNDÎ'NİN MENŞEİ, İSİMLENDİRİLMESİ VE KOLLARI

1. Sebk-i Hindî'nin Menşei ve İsimlendirilmesi

Sebk-i Hindî'nin menşei ve ismi meselesi, Fars edebiyatı çalışmalarıyla daima paralel tartışılan bir konudur. Bu gün kabul gören genel kanaate göre, Sebk-i Hindî tabiri ilk kez muhtemelen yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşayan İranlı şair, münekkit ve siyaset adamı Melikü'ş-şuara Muhammed Tâkî Bahar (1886-1951) tarafından kullanılmıştır. Bu terim, genellikle Farsça yazan ve 16. yüzyıldan bu yana Hintli veya uzun dönem Hindistan'da yaşayan İranlı şairlerce oluşturulmuş şiirleri özellikle de gazelleri ifade etmektedir[78].

Sebk-i Hindî'ye verilen Sebk-i Isfahanî, Sebk-i Safevî, Sebk-i Figânî ve Sebk-i Herat gibi adlar, tamamen onun menşeini veya çıktığı coğrafyayı esas alan adlandırmalardır. Dolayısıyla Sebk-i Hindî'nin menşei hakkında yapılan her esaslı çalışma aynı zamanda bu üslûba yeni bir isim teklifiyle ortaya çıkmıştır. Böylece biz de incelememizde, menşe ve isim konularını aynı zeminde yürüttük.

---

[77] Halil Toker "Sebk-i Hindî: Hint Düşünce Tarzının Edebiyata Yansıması ve Urdu Dilindeki Sebk-i Hindî", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 162-163.

[78] Şemsürrahmân Fârukî, **Şehirdeki Yabancı**, (çev. Ali Fuat Bilkan-Özgür İldeş), Ankara, Bizim Büro Yay., 2007, s. 10.

Gerek İran, gerekse İran dışında yapılan Fars edebiyatı araştırmalarına göre Sebk-i Hindî'nin menşei hakkında dört önemli teori vardır. Bunlar Hint üslûbunu, İran menşeli gören teori, Hindistan menşeli gören teori, Hindistan ile İran edebî havzasının müşterek ürünü gören teori ve Herat edebî havzasının ürünü olarak gören teorilerdir. Şimdi bu teorileri sırasıyla ele alalım.

1) *Sebk-i Hindî'yi İran kaynaklı gören teori*: Bu teorinin sahipleri Sebk-i Hindî'ye, esas aldıkları orijine göre *Sebk-i Isfahanî, Sebk-i Safevî, Sebk-i Azerbaycanî ya da Sebk-i Figânî* gibi adlar verilmesi gerektiğini iddia ederler.

Safâ, Safevî dönemi şiirinin bütününe Sebk-i Hindî adının verilmesine karşıdır. Zira bu dönemde Hint'e hiçbir zaman gitmeyen şairler vardır. Dolayısıyla bu ad sadece, Hint'e özel bir tarzda Farsça yazan şairlere verilebilir[79].

Sebk-i Hindî'yi İran kaynaklı gören bazı araştırmacılar onu, Azerbaycan üslûbu ile ilişkilendirir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Sebk-i Horasânî ve Irakî arasındaki Azerbaycan üslûbu Fars şiirinde manada derinleşme ve soyutlaşmanın başlangıcı sayılır. Buna göre Hâkânî, Sebk-i Hindî şairlerini hatırlatacak bir kasîde üslûbu olmasından dolayı Sebk-i Hindî'nin bânîsi sayılmalıdır[80]. Bu araştırmacılara göre dönemsel üslûp değişikliklerinin kısa sürede oluşması mümkün olmayıp Hint üslûbunun temellerini daima Fars şiirin geçmişinde aranmalıdır[81].

Hüseyin Sadîk Sebk-i Hindî'nin menşei olarak Azerbaycanlı şairleri görür ve Sebk-i Azerbaycanî'nin daha sonra gelişerek Sebk-i Hindî olarak meşhur olduğunu söyler. Sıddîk daha ilginç bir iddiayla bu üslûbun Türkçe

[79] Zebîhullâh Safâ, **Târîh-i Edebiyât Der-İran**, III/1. C., Tahran, İntişârât-ı Firdevs, s. 523-524.
[80] Ali Deştî, **Nigâhî Be-Sâib**, Tahran, İntişârât-ı Esâtîr, 1364/1985, s. 53.
[81] Zeynelabidîn Mu'temen, **Tahavvül-i Şi'r-i Fârsî**, Tahran, Kitâbhâne-i Tahûrî, 1371/1992, s. 351.

düşünüş tarzı temellerinin Fuzûlî, Fars şiirindeki temellerininse Sâib-i Tebrizî tarafından atıldığını öne sürmektedir[82].

İran orijini teorisinin sahiplerinin bir kısmı Sebk-i Hindî'nin temellerini On dördüncü miladî asrın başında, ince buluşlar ve nazik hayaller peşinde koşan Emir Hüsrev-i Dehlevî (ö.725/1325) ve asrın sonunda onun yolunu takip eden Hafız'a dayandırırlar[83]. Bu gruptan bazıları, Emir Hüsrev ve Hafız'ı, Kemal Hocendî'nin (ö.802/1399) takipçileri kabul ederek Kemal Hocendî'yi Sebk-i Hindî'yi besleyen ana damar, Câmî ve Herat şairlerini ise diğer bir damar olarak zikrederler[84]. Fakat Sebk-i Hindî'nin teorisi üzerine en geniş araştırmayı yapan Fârukî, Emir Hüsrev'deki "metaforlar" (istiâreleri) Sebk-i Hindî'yi teşkil edecek kadar muğlak bulmaz[85]. Lengerûdî, Sâib'in, Hâfız hakkında birkaç beyit söylemekle onun üslûbunu aldığı anlamının çıkarılamayacağını söyler[86].

İranlı ünlü edebiyat bilimcisi Şefî-i Kedkenî'ye göre çağdaş üslûp bilimcilerin bir takım benzerliklerden yola çıkarak Sebk-i Hindî'yi Rûdekî, Hâkânî, Baba Figânî yada karmaşık söyleyişler içeren başka bir şaire (mesela Emir Hüsrev) ıtlak etmeleri, üslûp tahlili eksikliğinin getirdiği bilgisizliktendir. Üslûbu son molekülüne kadar araştırmak mümkün değildir. Eğer bunların metoduyla tartışmaya devam edilirse Sebk-i Hindî'nin kurucusunun Hazret-i Adem olduğu (!) dahi söylenebilir[87].

Kamer Âryân da çeşitli nedenlerle Sebk-i Hindî'nin, şiirlerinde gariplikler ve ibhâm taşıyan eski şairlere bağlanmasına karşıdır. Örneğin Baba Figânî'den dört asır önce yaşayan ve teşbihlerinde gariplikler olan

---

[82] Hüseyin Muhammedzâde Sıddîk, **Şerh-i Gazelhâ-yı Sâib-i Tebrizî**, Tahran, İntişârâtî-i Elest, 1370/1990, s. 20.
[83] Muhammed Hüseyin Hüsrevân, **Evc ve İnhitât-ı Sebk-i Hindî**, BDT, Dânişgâh-ı Firdevsî-i Meşhed, Meşhed, 1363/1984, s. 48.
[84] Muhammed Mecdî, **Sebk-i Edebî-i Sâib Bâ-Teveccüh-i Hâs Be-Terkîbât-ı Teşbîhî ve İstiârî-i Bedîî**, BDT, Tahran Üniversitesi, Tahran, 1353/1974, s. 54-55; Yahyâ Kârger, **Berresî-i Te'sîr-i Sebk-i Hindî Ber-Şi'r-i Emîr Firûzkûhî, Hâdî-i Rencî, Halil Sâmânî ve Rehî Muîrî**, BYLT, Dânişgâh-ı Terbiyet-i Müderris, Tahran, 1376/1997, s. 11-13.
[85] Şemsürrahmân Fârukî, **a.g.e.**, s. 59.
[86] Şems-i Lengerûdî, **Girdâbâd-ı Şûr-ı Cünûn**, Tahran, 1366/1985, s. 48-49.
[87] M. R. Şefî-i Kedkenî, **Şâir-i Âyînehâ**, Tahran, İntişârât-ı Âgâh 1379/2000, s. 40.

Ezrâkî'nin Figânî ile ilgisi kurulamaz. Çünkü bu gariplikler edebî sanatların bir türü olup Sebk-i Hindî'de çok görülen teşbih garipliği ve mazmunculuktan farklıdır. Baba Figânî ile ilgisi olmayan Câmî'nin sözlerindeki alışılmamış teşbihler de Emir Hüsrev-i Dehlevî tesiriyledir[88].

Sebk-i Hindî'nin İran kökenli olduğunu iddia edenlerin büyük bir bölümü onu, Baba Figânî'nin (ö. 925/1519) üslûbuna dayandırır. Şemîsâ'ya göre, her ne kadar Sebk-i Hindî'ye benzer beyitler Hâkânî, Hâfız ve birkaç diğer şairde varsa da bu akımın köklerini, gazel yapıları Sebk-i Irakî ve Hindî arasında yer alan Baba Figânî, Vahşî, Muhteşem ve Lisânî-i Şîrâzî gibi şairlerde aramak gerekir[89]. Farukî'ye göre de Hindistan'a seyahat etmeden bazı şairler bu tarzda şiirler yazabiliyorsa bu üslûbun İran kökenli olabileceğini ve Hintli olmayan birinin de bu üslûpla yazdığını gösteren ilginç bir durum ortaya çıkmış demektir[90]. Sabûr'a göre Figânî'nin üslûbu ile Sebk-i Hindî şiirleri arasında bir yakınlık vardır, ancak bu yakınlık Herat sarayı şairlerinin yakınlığından daha fazla değildir. Böylece Baba Figânî Sebk-i Hindî'nin mucidi sayılamaz. Elbette Baba Figânî, Horasânlı şairlerin kabul etmediği garip ve yeni bir tarza sahipti. Ancak bu gariplikler Sâib ve Kelîm'deki garipliklerle bire bir bağlantılı değildir[91].

Bu konu hakkında en esaslı araştırmayı yapan Lengerûdî'ye göre, Sebk-i Hindî'nin İran kökenli kabul edilmesi teorisi demek, kurucusu olarak Baba Figânî'yi kabul ederek onu, Sebk-i Isfahânî diye adlandırmak demektir. Fars edebiyatı tarihlerinde Baba Figânî hakkında üç teori vardır: 1)O, Sebk-i Hindî'nin kurucusudur. 2)Onun üslûbu öncekilerin üslûbundan biraz farklıdır. 3) O, üslûp sahibi olamayacak kadar küçük bir şairdir. Baba Figânî kendi zamanında, şahsiyet sahibi bir şairdi. İlgi gören ve taklit edilen bir üslûbu vardı. Başkalarınca hoşlanılmayan her üslûba garip bir ad takıldığından ve Figânî, günlük âmiyâne kelimeleri şiire dahil ettiğinden üslûbuna *"Figâniye"*

---

[88] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 84.
[89] Sîrûs Şemîsâ, **Seyr-i Gazel Der-Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1376/1997, s. 107.
[90] Şemsürrahmân Fârukî, **a.g.e.**, s. 12.
[91] Sabûr, **Âfâk-ı Gazel-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Pedîde, ty., s. 597.

denmiştir. Gerçekte Figânî, Şiblî Numanî'nin de belirttiği gibi, öncekilerin üslûbundan biraz farklı olmaktan başka bir şey yapmamıştır. Yeni üslûbun (Sebk-i Hindî) özellikleri onda ancak orta dereceden ileri değildir. Neticede o yeni bir üslûbun kurucusu değil, bu yolda ilk kıvılcımı oluşturan kişidir[92].

İranlı edebiyat eleştirmeni Halil Kafilebaşı'na göre, bu dönem şairleri Safevî sahasında Isfahan ve çevresinde yetiştiklerinden onların üslûbuna Sefevî dönemi üslûbu veya Isfahan üslûbu adı verilmelidir. Zira "Hind" adı, Hint kültüründen hemen hemen hiç etkilenmeyen ama Hindistan'a giden Sâib, Tâlib, Kelîm ve Kuddûsî gibi şairleri kapsamaz[93].

2) *Sebk-i Hindî'yi Hindistan kaynaklı gören teori*: Bu teorinin sahiplerine göre Sebk-i Hindî adı, sadece Hint coğrafyasında Farsça yazan şairlerin üslûbuna verilen addır. *Sebk-i Isfahanî*, aynı dönemde İranlı şairlerin üslûbuna verilmesi gereken bir ad olup Sebk-i Hindî'den kesinlikle ayrılmalıdır.

Bir gruptaki araştırmacılar, Sebk-i Hindî'nin, Hindistanlı ama Farsça yazan şairlerin düşüncelerinden ortaya çıktığını iddia eder. Buda felsefesinin latif bir mirası olarak bütün Hint sanatlarında görülen ince düşünce ve hayaller kendisini Farsça şiirlerde de göstermiştir. İranlı şairler de siyasî ve ticarî ilişkiler ile yolculuklar ve kalıcı ikametler sayesinde Hint felsefesinden etkilenmiştir. Bu yüzden söz konusu üslûba "Hindî" demek gerekir[94]. Ayrıca Hindî kelimesini Isfahânî ve Safevî kelimesiyle değiştirmek isteyenler bilmelidirler ki kullanacakları yeni ıstılahlar, Hindistan'da, Azerbaycan'da, Horasân'da ya da Osmanlı ülkesinde Farsça ya da Türkçe bu üslûp etkisiyle yazan şairleri kapsamayacaktır[95].

---

[92] Geniş bilgi için bakınız: Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 44-53.
[93] Seyyid Halil Kafilebaşı, **Miğnatîs-i Aşk**, Tahran, 1373/1993, s. 6-8.
[94] Sabûr, **a.g.e.**, s. 574.
[95] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 781.

Hindistanlı sosyal bilimci Aziz Ahmad, Hint üslûbunu İran menşeli gösteren teorisyenlerin verdiği "Sebk-i Isfahanî" adına şiddetle karşı çıkarak şöyle demektedir:

"Bu üslûba Isfahanî denmesi, evinde oturan bir kimsenin; canım bu üslûba Sebk-i Hindî demek istemiyor, Sebk-i Isfahanî demek istiyor, demesine benzer. Isfahan, 1006/1597 tarihinde Safevîlerin başkenti olmuştur. Şah İsmail ise bundan 100 yıl önce Tebriz'de tahta oturmuştur. 906/1501 tarihinden sonra Kazvin de başkent olmuştur. Sonra da Isfahan. Demek ki önce Tebriz sonra Isfahan başkent oluyor. Yani bu öyle bir durumdur ki Isfahan bu tarihlerde bu üslûba ait Nazirî, Bîdil, Kelîm, Sâib ve Tâlib gibi hiçbir büyük şaire sahip değildir. Bu beş şaire ilaveten yüzlerce şair ise Hindistan'da vardı. Böylece üslûbun, Sebk-i Hindî isminde olmasını sadece edebiyat tarihi değil, coğrafya da gerektirmektedir"[96].

Hindistan teorisine farklı bir açıdan yaklaşanlar da vardır. Buna göre, Sebk-i Hindî'nin şekillenmesinin en önemli hızlandırıcılarından biri eleştirel değerlendirmelerden kurtulmuş olmasıdır. Bu iki şekilde olmuştur: Birincisi; edebiyatın coğrafyasının değişerek farklı toplumsal koşulların ve beğenilerin olduğu yerlere taşınması. Yani Farsçanın anadili olmayan şairlerce de kullanılması. İkincisi; Safevîlerin şiire yeterince önem vermemeleri ve dinsel etkilerin arttığı bir dönemde sarayda edebiyatla ilgilenen kimselerin yerini klasik edebiyattan anlamayan kişilerin alması[97].

3) *Sebk-i Hindî'yi İran ve Hindistan edebî havzasının karışımı olarak gören teori*: Bu teorilerin sahiplerine göre Safevîler ve Babürler döneminde Hindistan ve İran'da meydana gelen Fars şiiri aynı üslûbun farklı kollarıdır. Sebk-i Hindî adını değiştirmeye gerek olmamakla birlikte, İran'da meydana gelen kola, Sebk-i Isfahanî ya da Sebk-i Figânî gibi adlar vermekte sakınca yoktur.

---

[96] Aziz Ahmad, "Peydâyiş-i Sebk-i Hindî", (çev. Muhbûbe Ulvî), **Kitâb-ı Pâj**, Tâbistân 5, Tahran,1381/2002, s. 210.

[97] Ehsan Yarshater, "Sebk-i Hindî Ya Da Tarz-ı Safavî: İlerleme mi, Gerileme mi?", (çev., Barış Karacasu), **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 221-222.

Lengerûdî'ye göre Sebk-i Hindî, sadece belli dönemlerdeki göçlerin sonucu değil eski zamanlardan kaynaklanan karşılıklı ilişkilerin ve etkileşimin sonucudur. Hiçbir ön hazırlık olmadan İranlı şairlerin Hindistan'a gelip eski kuvvetli üslûpları geride bırakarak Fars şiirinde derin etkiler bırakacak bir üslûp meydana getirmeleri mümkün müdür? Yazara göre, yalnız ne İran'ın ne de Hindistan'ın malıdır. Tarihî bir potada, Hint ve İran güzel sanatlarının felsefesinin ve his dünyasının erimesiyle oluşmuştur[98].

Fahir İz ise, Sebk-i Hindî üzerindeki tüm etkileri göz önüne alıp onu, Hint-İran ve Orta Asya kültür havzasının müşterek ürünü sayarak şöyle der:

"Aslında Mes'ud Sa'd-ı Selmân ve Emir Hüsrev Dehlevî'den başlayarak, Hindistan'da Fars dili ile yazılan şiiri bir bütün olarak ele almak gerekir. Kendine özgü karakteri bulunan bir Hint-Fars şiiri vardır. Baba Figanî'den sonra gelişen ve Sebk-i Hindî adı verilen XVI. Ve XVII. Yüzyıldaki akım bu bütünün içinde bazı etkilerle gelişmiş bir şiir dönemidir. Hint-Fars şiiri başlangıçta Orta Asya (Horasanî) üslûbunun etkisinde idi; bu şiirin "zihnileşmesi" birdenbire, Câmî ya da Figanî etkisi ile olmadı. Türlü nedenlerle Orta Asya ile İran'dan kaçarak ya da kendi isteğiyle Hint-Türk saraylarına gelen şâirler tabiat ve insanlarıyla Hindistan'daki çevreyi yok sayarak kendi içlerine gömüldüler, ve eski kültürlerinin şiir estetiğine kapalı kalarak şiiri büsbütün zihnî duygusal bir matematik haline getirerek, hayalleri, mazmunları, benzetmeleri, kılı kırk yararcasına matematik rakamlar gibi işlediler. Sebk-i Hindî unsurları Emir Hüsrev'de henüz belli belirsiz bir biçimdedir. … Yine prof. Aziz Ahmad'a göre, Hindistandaki Farsça şiirin zihnîleşmesine Bedr-i Çah'ın etkisi yeterince belirtilmemiştir. Bedr-i Çah'ın eserleri medereselerde okutuluyordu. Babür ve Hümâyûn saraylarının şairleri Câmî'nin ve umûmiyetle Herat okulu şairlerinin üslûplarını Hindistan'a getirdikleri sırada, Hindistan'da Bedr-i Çah'ın hazırladığı bir ortam vardı. Şu halde Bertels ile Mirzoev'in Sebk-i Hindî üzerinde Baba Figanî'den önce, Ali Şîr Nevâî ve Câmî etkileri görmeleri doğrudur. Ancak bu etki Sebk-i Hindî'nin biçim almasında ne ilk ne de tek etkidir. Hindistandaki İran şiirinin kendine örnek aldığı Horasan üslûbunun yeni bir akımından başka bir şey değildir"[99].

---

[98] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 55, 57 ve 64.
[99] Fahir İz, **Eski Türk Edebiyatında Nazım.**, II. C., Ankara, Akçağ Yay., 1995, s. LI-LI.I.

4) *Sebk-i Hindî'yi Herat edebî havzasının bir ürünü olarak gören teori*: Bu teori sahiplerine göre Sebk-i Hindî'nin Fars düşünce ve edebî geleneğiyle ya da estetiğiyle ilgisi yoktur. Sadece kullanılan dil Farsça'dır. Çünkü bu dönemde hem İran'ı, hem Hindistan'ı hem de Orta Asya'yı yönetenler Türklerdir ve söz konusu üç coğrafyada da Nevâî etkisi şiddetle hissedilmektedir. Bir çok araştırmacı tarafından Sebk-i Hindî'nin kurucusu kabul edilen Baba Figânî'de Herat'ta yetişmiştir. Bu gruptaki teorisyenler, Sebk-i Hindî'nin uzun yıllar İran'da kabul görmemesini de aynı nedene bağlar.

Ancak Herat tesiri, dilden ziyade estetik, düşünce ve hayal dünyası açısından olmuştur. Bu teoriyi ileri sürenlerin iki delili vardır. Birincisi; hemen her teori sahibince Sebk-i Hindî'nin oluşumuna kuvvetle etkisi kabul edilen Baba Figânî'nin ve Câmî'nin Herat'ta bulunması, ikincisi ise; son yirmi otuz yıla kadar Sebk-i Hindî'nin İran'da anlaşılmaması ve sevilmemesi.

Eski Sovyetler ve Doğu Avrupa'daki Ali Şîr Nevâî tarzıyla yakından ilgilenen şarkiyatçılar, Sebk-i Hindî'nin başlangıcını Herat'ta, Hüseyin Baykara sarayındaki Nevâî ve Câmî gibi şairlerin etkilerine bağlamaktadır. Bertels, bu üslûpta Figânî'nin doğrudan etkisini reddederek sosyolojik bir teori ileri sürmektedir. Buna göre, kendisine has iktisadî ve ictimaî şartlar nedeniyle ortaya çıkan Sebk-i Hindî'de, millî ve coğrafî etkiler, yeterince belirleyici olmamıştır[100]. M. H. Jubel'e göre, Sebk-i Hindî'nin vücuda getirilmesinde Herat Sarayı özellikle de Ali Şîr Nevâî asıl rolü oynamışsa da daha sonra Hindistan'a giden Gur, Lûdî ve Sûrî şairleri de bu üslûp üzerinde etkili olmuştur. Ancak Jubel'e göre belirleyici etki Sultan Hüseyin Baykara ve Ali Şîr Nevâî'nin tasavvufî şiire olan eğilimleridir[101].

---

[100] Aziz Ahmad, **a.g.m.**, s. 98.

[101] M.H. Jubel, "Cünbiş-i Gazel-sürâî ve Asr-ı Bîdil", **Mecelle-i Edeb**, sayı 3-4, Kabil, 1347/1968, s. 142-143.

İranlı tanınmış sosyal bilimci Hasan Sâdât Nâsirî de Sebk-i Hindî'nin ilk işaretlerinin Hafız, Nizâmî, Hâkânî ve Kemâleddîn İsmâil'de görüldüğünü ancak bununla bir hükme varılamayacağını vurgulayarak şöyle der:

"Başkent Herat büyük ve önemli bir şehirdir. Yani bir tarafı Hindistan, bir tarafı Horasan, bir tarafı da Irak-ı Acem olan bir coğrafya. Yani Herat'ta hükümet eden Hüseyin Baykara'nın hükümeti biraz da Hindistan'ı kapsamaktaydı. Herat mektebi büyük bir mekteptir. Burada Herat Sebk-i Hindî'yi kuran, yani Sebk-i Irakî'yi Sebk-i Hindî'ye dönüştüren yerdir….Kemaleddin Behzâd buradandır, Mîrek buradandır. Özet olarak Hint üslûbu dediğimiz üslûbun temeli Herat'ta atılmıştır. Horasan ve Irak üslûbunun son temsilcisi sayılan Camî'nin şiirlerinde ise bu üslûbun işaretleri görülür."[102].

Orta Asya/Türkistan teorisi savunucularına göre Nevâî etkisi Hindistan'a iki yoldan biriyle girmiştir. Yani ya Herat ve Hindistan arasında tek bağlantı unsuru olan Cemâlî kanalıyla, ya da Bâbür ve etrafındakileri aracılığıyla. Cemalî'nin kurduğu irtibat yolu Herat ekolünden uzak olduğundan mümkün görünmemektedir. Nevaî etkisinin bu şair yoluyla gelmiş olması kabul edilebilir bir durum değildir. Cemalî'nin şiirleri oldukça sade ve derinlikten uzaktır. Onun şiirlerinde sûfizme ve geleneksel sadeliğe dayanılır. Böylece kolaylıkla anlaşılır. Cemâlî'nin şiirlerinde o dönemde şarkta görülen ve Sebk-i Hindî'yi oluşturan karışık ifadelere eğilim ve derin düşüncelere rastlanmaz[103].

Nevâî tesirinin Hindistân'a, Bâbür ve çevresindekilerin etkisiyle gelmesi teorisine gelince; Bâbür'ün Hindistan'a getirdiği yeni gelenek Nevaî etkisindeki Türkçe şiir geleneğidir. Babür etrafında Farsça yazan şairler, şiirlerinde Babür ve Bayram Han'ın Türkçe şiirlerinin etkisi görülecek kadar Herat mektebiyle yakınlık ve bağlılık içindeydiler. Bu şairlerin hemen tüm şiirleri Herat mektebinin geleneksel özelliklerini taşımaktaydı. Bu şekilde, Herat mektebinin ilham ve örnek alınması Sebk-i Hindî'yi ortaya çıkaran

[102] S. Hüseyin Sâdât Nâsırî, "Der-Bâb-ı Sebkhâ-yı Fârsî ve Sebk-i Hindî", Röpörtaj: A. Ekber Han Muhammedî, **Kitâb Der-Harem-i Dost**, Tahran, 1370/1991, s. 208-209.
[103] Aziz Ahmad, **a.g.m.**, s. 104.

nedenlerden biri olup Bertels ve Mirzayef'in belirttiği gibi tek ve en önemli unsur değildir[104].

Sebk-i Hindî'yi Orta Asya ve Herat, yani Türk estetik ve hayal dünyasının etkisi altında görenler onun, İran'da son zamanlara kadar tanınıp sevilmemesini, iddialarına delil olarak gösterdiklerini söylemiştik. Gerçektende İranlı bilim adamları son yirmi yıla kadar Sebk-i Hindî'ye ciddi bir ilgi göstermemişler, onu karmaşık hayallerin ve anlaşılmaz bir dilin ürünü saymışlardır. Şefî-i Kedkenî'nin deyimiyle İran'da edebiyat alanında eğitim alanlar, hatta bu konuda doktora yapanların çoğu dahi şiir tutkunu olmalarına rağmen, Hint üslûbunun en büyük şairi Bîdil'i tanımazlar. Hatta adını bile duymamışlardır. Hiçbir milletin edebiyatında, bir şair hakkında böyle bir durum görülmemiştir[105].

Örneğin Çağdaş Fars edebiyatı araştırmaları ve üslûp biliminin kurucusu sayılan Melikü'ş-Şuarâ Behâr, dostu Sâdık Sermed'e gönderdiği bir mektupta, Fars şiirinde yenilik gereğinden bahsederek İranlı edip ve araştırmacıların Sebk-i Hindî'ye bakışını şu şiirde oldukça veciz bir şekilde dile getirir:

سبک هندی گرچه سبک تازه بود لیکن او را ضعف بی اندازه بود
سست و بی شیرازه بود
فکرها سست و تخیل ها عجیب شعر پر مضمون ولی نا دلفریب
وز فساحت بینسیب
شعر هندی سر به میلیون می کشید هر سخنور بار مضمون می کشید
رنج افزون می کشید
لیک از آن ملیون نبیتی ده هزا ر شعر دلچسب فصیح آبدار
کاید انسان را بکار
زان سبب شد سبک هندی مبتذل گشت پیدا در سخن عکس العمل
شد تتبع وجه حل[106]

[104] Aziz Ahmad, **a.g.m.**, s. 105.
[105] Şefî-i Kedkenî, **a.g.e.**, s. 9.
[106] Sebk-i Hindî yeni bir üslûp olmasına rağmen zayıflık ve dağınıklık gibi sayısız zaafları vardı. Fikirleri anlamsız, hayalleri garip, mazmun dolu ve fesahatten nasipsiz olarak sevimsiz bir şiirdi. Hindî şiiri, milyonlarca şeyin içinden her şairi mazmunla yükleyerek onlara hamallık yaptırıyordu. Ancak o milyolarca beyitten insanın kullanabileceği gönle hoş gelen, fasih parlak bir beyit yoktur. Bu sebepten Sebk-i Hindî hor görülmüş ve kendisine, takip konusunda tepki doğmuştur.

Ancak Farukî'ye göre bu düşünceler, bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmeninden ziyade taşra yöneticilerine yakışan kör bir kibirle söylenmiş sözlerdir. Bahar'ın tahlilleri, milliyetçi telakkilerin tahlilinden çok, suçlayıcı niteliktedir[107].

Bu son teoriye dayanan bazı araştırmacılar, söz konusu üslûba başka adlar verilebileceği gibi neden *Sebk-i Türkî*, yani Türklerin üslûbu denemeyeceğini sorgulamışlardır. Çünkü bu üslûbun yaygın olduğu dönemde Anadolu başta olmak üzere, İran, Afganistan ve Hindistan'da Türk asıllı sülalelerin hüküm sürdüğü, bu hükümdarlar ve emirleri altındaki çoğu Türk asıllı devlet adamlarının bu üslûpla yazılmış eserleri beğeniyle karşıladıkları ve eser sahiplerini destekledikleri aşikardır. Bir de, bu üslûba yön veren Sâib-i Tebrizî, Şevket-i Buharî, Bidil-i Azimâbâdî ve son büyük temsilcisi Mirzâ Esadullâh Hân Gâlib (ö. 1285/1869) gibi şâirlerin çeşitli Türk boylarına mensup bulunmaları ve söz konusu şahısların yaşadıkları çevrelerde Türk dil ve kültürünün belli oranlarda etkili olduğu eklendiğinde, ona *Sebk-i Türkî* denilmesi için birçok sebep bulunduğu ortaya çıkmaktadır[108].

Lengerûdî'ye göre aslında, hangi teori kabul edilirse edilsin, öncelikle bu üslûba isim koyma yolu doğru bir yol değildir. Sebk-i Hindî ne somut ne de soyut bir düşünme faaliyeti sonucunda ortaya çıkmış değildir. Yani doğal ya da yapay değildir. Yarım asırdır onun Hint mi Isfahan kökenli mi olduğu hususundaki tartışmalar meselenin sadece kaynağını gözetmektedir. Gerçekte sorgulanması gereken şey bu üslûbun asıl cevherini yansıtan bir isim bulmak yerine belli bir bölgeye hapsedici isimler bulmanın doğru olup olmadığıdır. Evet, Sebk-i Hindî adı onun içinden kaynaklanmaz; zahirîdir[109]. Ancak bilimsel literatüre girmiş tabirlerin bir anda değiştirilmesi doğru olmayıp terim kargaşasına yol açmaktadır.

---

[107] Şemsürrahmân Farukî, **a.g.e.**, s. 34-35.
[108] Halil Toker, "Sebk-i Hindî", **İlmî Araştırmalar**, sayı 2, İstanbul, 1996, s. 143-144.
[109] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 70-72.

Bize göre, dil malzemesi hemen tamamen Farsça olan, ancak sadece Osmanlı sahasında Türkçe ürünler veren Hint üslûbunun kültürel ve estetik temelleri, Hint-Orta Asya/Türkistan edebî havzasında aranmalıdır. O dönemde Hindistan, Orta Asya ve İran'da tam bir Türk siyasî ve kültürel hakimiyeti olduğundan, Osmanlı şairleri de kendi köklerine yabancı olmayan bu üslûbun ürünlerini, kısa sürede benimsemiş ve ilerletmiş olabilirler.

2. Sebk-i Hindî'nin Kolları

Son zamanda yapılan araştırmalarda Sebk-i Hindî'nin tek parça ya da tek kol halinde gelişmediği, üzerinde en çok durulan konulardandır. Sebk-i Vukû'nun Sebk-i Hindî'nin bir kolu olmasından, Sebk-i Hindî'nin coğrafî kollara ayrıldığı, onun anlaşılır ve ibhâmlı olanına, şairlerin onu farklı temsil etmesine hatta Sebk-i Hindî özelliklerinin farklı şairlerce farklı derecede temsil edildiğini esas alan ayrımlara kadar pek çok sınıflandırmaya gidilmiştir. Bütün bunlar, Safevî ve Babür dönemi şiirinin tamamına, Sebk-i Hindî denilemeyeceğini göstermektedir. Ayrıca ileride de görüleceği gibi, Sebk-i Hindî üzerine yapılan her ayrım, onun mana derinliğinin farklı safhalarını ve farklı derecelerini göstermektedir.

Bazı araştırmacılar Sebk-i Hindî adı altında tek bir üslûptan bahsetmenin yanlış olduğunu belirtmişler ve bu dönemde farklı üslûplar olduğundan söz etmişlerdir. Ancak söz konusu üslûplar arasında ortak noktalar olduğunu, bu üslûpların her birinin büyük bir üslûbun kolları olduğu göz önüne alınmadan bir yargıda bulunmanın doğru olmadığını ve Safevî döneminin küçük bazı farklar taşıyan değişik üslûplarının büyük Sebk-i Hindî ağacının kolları olduğunu hatta Sebk-i Vukû'nun bile bazı farklar dışında Sebk-i Hindî'nin bir kolu sayılabileceğini söylemişlerdir[110].

[110] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 781.

Safevî döneminde çoğalan ve farklı kollara ayrılan üslûplara bir bütün olarak bakmamak gerekir. Bu dönem iki buçuk asrı kapsar. Söz konusu dönemde Anadolu'dan Dekken'e kadar Farsça şiirler yazılmıştır. Dönemin başında yaşayan Muhteşem-i Kâşânî (ö.996/1587) ve Vahşî-i Bâfkî (ö.991/1583) ile Sâib (ö.1080/1670?) ya da Tâlib (ö.1035/1625) ile bir tutmak mümkün müdür? Ya da Sâib ve Örfî (ö.999/1591) ile Bîdîl (ö.1133/1721) ve Şevket-i Buharî (ö.1107/1696) bir tutulabilir mi? Başka bir deyişle bu uzun zamanda ve değişik bölgelerde farklı tarzlar ortaya çıkmıştır ve bütün bir dönem ile coğrafya için tek bir Sebk-i Hindî adı kabul edilemez[111].

Sebk-i Hindî üzerine yapılan sınıflandırmaların en dikkat çekeni ve en çok söz edileni, bu üslûbun Hint ve İran olmak üzere iki kola ayrılmasıdır. Kedkenî'ye göre, Safevî dönemi şiir üslûbu zorunlu olarak ikiye ayrılmalıdır: *Sebk-i Hindî ve Sebk-i Isfahânî veya İranî*[112]. Bu iki kolun seçkin temsilcileri belirtilmek istenirse Sâib, İran, Bîdil Hindî kolunda yer alır. Böyle bir durumun ortaya çıkmasına zaman unsuru dışında, coğrafya, kültür ve yaşam çevresi de tesir etmiştir. Ancak bu iki kolun iki farklı coğrafyaya intisabı, bütün Hintli şairlerin Hint, bütün İranlı şairlerin de İran koluna bağlı olduğunu göstermez[113].

Şemîsâ'ya göre de iki türlü Sebk-i Hindî vardır: Sâib, Kelîm ve Hazîn gibi şiirlerinde ip uçlarıyla mana derinliklerine inilebilenler ve Şevket, Mirzâ Celâl ve Meşhedî gibi soyut anlaşılmaz tarza eğilimli olanlar. Birinci gruptaki şairlerin şiirlerinde eski şairlerle bir ilişki vardır. Bunların beyitleri arasında Sebk-i Hindî özellikleri dışında geleneksel özellikler taşıyan beyitlere de rastlanır. İkinci grup, Sebk-i Hindî'yi anlaşılmaz bir hale getirmiştir. Temsilî beyitler çoktur. Dilleri oldukça soyut ve anlaşılmazdır[114]. Birinci grubun yani İran grubunun beyitlerinde "*pîş-mısrâ"* denen berceste mısralar beytin

---

[111] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 522-523.
[112] M. R. Şefî-i Kedkenî, **a.g.e.**, s. 39.
[113] M. R. Şefî-i Kedkenî, "Edebiyât-ı İran Ez-Rûzgâr-ı Câmî Tâ Be-İmrûz", **Târîh-i Edebiyât-ı İran**, Tahran, Neşr-i Gosterde, 1380/2001, s. 422-423.
[114] Sîrûs Şemîsâ, **Sebk-Şinâsî-i Şi'r**, İntişârât-ı Firdevs, Tahran, 1381/2002, s. 293.

anlaşılması için makul bilgiler içerir. İkinci grubun beyitlerinde ise böyle bir temsil ilgisi kurma mecburiyeti yoktur. Buna dayanarak İran koluna "*Temsîlî Şîve"*, Hint koluna ise "*Gayr-ı Temsîlî Şîve"* denebilir[115].

Ali Mîlânî, Sâib'in, Hindistan'a göçerek Hint mektebi etkisinde kalan bir şair, Şevket'in ise bizzat Hint mektebinin yerli bir şairi olduğunu söyler. Buna göre, birincisinin tesiri Hindistan ve Afganistan ile sınırlı kalmış, ikincisinin tesiri ise Anadolu'ya kadar uzanmıştır. Dolayısıyla Mîlânî de Sebk-i Hindî'nin iki başlı olduğunu zımnen kabul etmektedir[116]. Peki Sebk-i Vukû mektebi dahi Sebk-i Hindî'nin bir parçası sayılırken, Vukû'nın temsilcisi Baba Figânî'nin tarzı Hindistan'da nasıl kabul görmüş ve Bîdil'in tarzına kadar derin bir ilerleyiş nasıl gerçekleşmiştir? Bunun cevabını Fahir İz şöyle veriyor:

"Baba Figanî'nin (ö.925/1519) etkisi Hindistan'da XVI. Yüzyıl sonlarına doğru kendini gösterdi. Figanî'nin itibar görmesinin sebebi Hindistan'da yazılan Farsça şiirlerde daha önce de hayallerin ve duygu anlatımının zihnîleşmesi metodunun geliştirilmiş olması idi. Yani arada bir paralellik vardı. XVI. Yüzyılın sonlarına doğru bu iki akım yani Hint geleneğinden gelen şiir akımı ile Figanî'ci akımın birincisini Feyzî, ikincisini Örfî temsi ediyordu. İşte bu iki akım birleşerek XVI. Ve XVII. yüzyıllardaki Sebk-i Hindî adı verilen üslûbu meydâna getirdi. Bu üslûbun özellikleri, bilmeceyi andıran karmaşık mazmun ve anlatımlar, hayal oyunları, güçlükle anlaşılır, beklenmedik ve alışılmamış benzetmeler, sentetik bir şiir dili, kısaca şiiri büsbütün zihnî bir çalışma ürünü yapan bir tutumdur. Hindistan'da Farsça yazan şâirlerin bu tutumu çevreden kaçış ve kılı kırk yaran bir teknikle sonuçlanan bir türlü snobluk, garabet olarak vasıflandırılmıştır"[117].

İran ve Hint kolu arasında genel olarak ne gibi farklar vardır? Biraz ileride geniş olarak üzerinde duracağımız bu konu, İranlı araştırmacılara göre şöyledir: Sebk-i Hindî üslûp bilim açısından tamamen birbirinden farklı ve müstakil iki kola sahiptir. İran kolunda şiir, kelimelerin kullanılması, dil bilgisi

[115] Sîrûs Şemîsâ, **Dîvân-ı Şevket-i Buharî**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1382/2003, s. 17.
[116] Ali Mîlânî, **Şevket-i Buhârî ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Tesiri**, BDT, İstanbul Üniversitesi Türkoloji Enstitüsü, İstanbul, 1961, s. 40.
[117] Fahir İz, **a.g.e.**, s. LII-LIII.

kuralları, tasvirler ve mefhumlar açısından Hint koluna nispetle daha doğru ve anlaşılması daha kolaydır. Dilin doğruluğu ve kelamın fesâhati Hint koluna göre daha olgundur. Bunun aksine zamanında hayal kurguculuğu ve ihamla meşhur olan Hint kolunda, dilde karışıklık ve düzensizlik, mananın renksizleşmesi, manada tecrid, sarf ve nahiv yanlışlıkları daha fazla göze çarpmaktadır[118].

Ancak görüldüğü gibi Sebk-i Hindî'yi İran ve Hint kolu diye genel olarak ikiye ayırmak, *yatay bir tasnif*tir. Bazı araştırmacılar *dikey bir tasnif*in de gerekliliği üzerinde durmuşlardır[119]. Mesela yukarıdaki ayrımı esas alarak, Sebk-i Hindî'yi üç kısma ayıranlar da vardır. Örneğin Ferşidverd, Sebk-i Hindî'yi şu şekilde sınıflandırmaktadır: Birincisi, karanlık Sebk-i Hindî, *"İfrâtî Sebk-i Hindî"* veya *"Sebk-i Hindistânî"* denilebilecek bir kol. Bu kolun temsilcileri daha çok Hindistanlı olup en ileri gelenleri Şevket ve Bîdil'dir. İkincisi *"Rûşen Sebk-i Hindî"* diyebileceğimiz temsilcileri daha çok İranlıdır. Temsilcileri olarak Vahşî ve Baba Figânî sayılabilir. Üçüncüsü ise *"ara Sebk-i Hindî"* veya *"aydınlığın gölgesi Sebk-i Hindî"* diye adlandırılabilecek koldur. Bu kol daha çok İran'da kabul görmüş olup temsilcileri Sâib, Örfî ve Kelîm gibi daha çok İran'dan Hint'e göçen şairlerdir[120]. Bizim de incelememize esas aldığımız bu sınıflandırma, son zamanlarda edebiyat dünyasında en çok kabul gören ve en ayrıntılı olan sınıflandırmadır.

Ripka'nın farklı adlandırmalara giderek Sebk-i Hindî şairlerini klasikler (Baba Figânî, Vahşî vs), değişim dönemi şairleri (Zuhûrî, Tâlib, Kelim vs.) ve lirikler (Sâib, Şevket, Bîdil vs.) diye ayrıma gitmesi[121] de aşağı yukarı söz konusu edilen üçlü sınıflandırma mantığı içindedir. Şiblî-i Nu'mânî'nin Sebk-i

---

[118] Hüseyin Hasanpûr Âlâştî, **Tahavvül-i Sâhtâr-ı Gazel Ez-Câmî Tâ Sâib**, BDT, Dânişgâh-ı Tahran, Tahran, 1379/2000, s. 12.
[119] Cafer Mum, "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama" **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 117.
[120] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 765. Ayrıca Kafilebaşı'da Sebk-i Hindî şairlerini az renkli, orta renkli ve çok (koyu) renkli diye sınıflandırarak benzer düşünceyi taşıyan bir ayrıma gitmiştir. Bakınız: Halil Kafilebaşı, **a.g.e.**, s. 8-10.
[121] Yan Ripka, **Târîh-i Edebiyât-ı İran**, (çev., İsâ Şehâbî), Tahran, İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1381/2002, s. 418.

Hindî şairlerini *"Vukûcular, felsefik meselciler ve hayalci mazmuncular"* diye üçe ayırması[122] da bu anlayışın dışında sayılmaz. Her halükarda Sebk-i Hindî'nin, ***Sebk-i Vukû etkisinde gelişen kol, İran'dan Hint'e göçen şâirlerce oluşturulan kol (Sebk-i Isfahânî) ve Hintli şairlerce oluşturulan kol (ifrâtî kol)*** olmak üzere üçe ayrılması bu dönemin edebî gelişimine uygun görünmektedir.

a. Sebk-i Vukû İle Oluşan İran Kolu

Son zamanlarda yapılan araştırmalara göre, Sebk-i Hindî'nin öncülüğü ve asıl oluşumu, On altıncı ve On yedinci asırlardadır. Ancak söz konusu tarihlerden önce ve sonra da bazı şairler, bu tarza dayanan şiirler yazmışlardır. Yani Câmî ve Sebk-i Hindî arasındaki farklılaşmanın ortaya çıktığı zaman dilimi iyi araştırılmalıdır. Bu dönemde bilinçli olarak yeni bir tür yaratıcılık ve sade dile eğilim hareketi başlamıştır. Bu dönem şairlerine göre güya Hafız'dan Câmî'ye kadar şairler taklitten başka bir şey ortaya koymamışlardır. Bu yüzden yeni bir şiir alemi fethedilmelidir. Ama nasıl? Şairler bunun cevabının şiirin günlük hayat tecrübelerinden faydalanması gerektiği olarak düşünmüşlerdir. Hindistanlı tezkire yazarları bu üslûbu *Sebk-i Vukû* olarak adlandırdılar. Bu üslûbu benimseyen şairlerin asıl hedefi, şiirin günlük hayat tecrübelerinden istifade etmesi ve bütüncül bir aşk ile mutlak bir sevgiliden yararlanmasıdır[123].

Ferşidverd, Vukû mektebi için sayılan bütün özelliklerin, Sebk-i Hindî'de de akıcı olmama ve karışıklık farkı dışında az çok görüldüğü için ve başka önemli bir farka da rastlanmaması dolayısıyla, bu mektebi Sebk-i Hindî'nin yan kollarından biri sayarak *Açık Sebk-i Hindî (Sebk-i Hindî-i Rûşen)* diye adlandırmıştır. Ancak ayrı bir üslûp olarak kabul edilmesinde de

[122] Şiblî-i Numânî, **a.g.e.**, s. 17.
[123] M. R. Şefî-i Kedkenî, **a.g.m.**, s. 416-417.

önemli bir sakınca olmadığını söyler [124]. M. H. Hüsrevân'a göre de mekteb-i Vukû ve Vâsûht, Sebk-i Hindî'nin öncü kollarıdır[125].

Peki Sebk-i Vukû'daki gerçekçilik nasıl Sebk-i Hindî'ye dönüşmüştür? Âryân'a göre aslında Sebk-i Hindî veya Sebk-i Isfahânî olarak meşhur olan üslûp, gerçekçilik üslûbuna bazı unsurların eklenmesi ve gerçekçiliğin bazı açılardan zamanla ifrât ve mübalağaya kaymasından ibâretti. Gerçekçilik aşk ve âşıklığın çıplak hallerini hikâye etmekteydi. Elbette güzel hisler ile kuvvetli hayallere ihtiyacı vardı. Bundan ziyâde toplumun gerçek yaşantıyla olan bağının, medrese ehlinin kendine has sözleri ve hisleriyle zıt olmasından dolayı ister istemez, konuşma dili özellikleri ve halkın yaşantısına bağlı teşbih ve temsiller bu üslûpta yer etmiştir. Aşk ve âşıklık tecrübelerinin katılımı, incelik ve zevk sahibi olmayı da gerektiriyordu. Bu durumun dile getirilmesinde de, sık tekrarlanan ifâdelerden kaçınılarak garip ve yeni mazmunlar aranıyordu. Hepsi Vukû üslûbunun gerekleri sayılan bu unsurlar, edebî hünerler nedeniyle muhtelif şâirler tarafından özellikle Hindistan'a kendine yer edinip ifrâta kaymış ve gerçekçilik unsurlarının, hayalin bulanıklığında kaybolmasına neden olmuştur. Gerçekçilikteki bu unsurların bir kısmı zamanla Sebk-i Hindî'ye dönüşmüştür[126].

Şiblî'ye göre bu akımı müstakil hale getiren kimse Şâh Tahmasb'ın veziri Şeref Cihân-ı Kazvînî'dir. Bunu kendi şahsî üslûpları haline getiren kimselerse Vahşî-i Yezdî, Ali Kali Meylî ve Ali Nakî Kemreî'dir[127]. O ayrıca, İbrahim Han, Sahafü'l-İbrahim adlı eserinde, Muhteşem-i Kâşânî, Nazîri-i Nişaburî, Örfî-i Şîrâzî, Vahşî-i Bâfkî, Hekîm Rüknâî ve Mesîh-i Kâşânî'yi Baba Figanî'nin mesleğini devam ettirenler olarak sayar[128].

---

[124] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e**., s. 779-780.
[125] M. H. Hüsrevân, **a.g.t**., s. 41.
[126] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 86-87.
[127] Şiblî-i Nu'mânî, **a.g.e.**, s. 16.
[128] H. H. Âlâştî, **a.g.t**., s. 47.

Mutemen, gerçekte, Vukû tarzının İran'da ortaya çıktığını öne sürerek sadece Hindistan'da değil, İran'da yayılmasını da bu iddiasına delil gösterir. Buna göre şairlerin söz konusu üslûba yönelişi On altıncı miladî asrın sonlarında artmıştır. Ancak bundan evvel bu üslûbun zemini oluşmuştur. Bu üslûbun sanat anlayışı Herat'tan mirastır. Sebk-i Hindî Herat'tan gelen özellikleri genişleterek görkemli bir hale getirmiştir[129]. Figânî'nin Herat'tan getirdiği üslûbunun özelliklerden ibhâm, mana karışıklığı, icaz, konu anlatımında istiarelerden çok yararlanma ve garip/alışılmamış teşbihler, Sebk-i Hindî'nin temel özellikleri olarak devam etmiştir[130].

Bu tarzdaki şairler de edebiyat araştırmacılarınca Sebk-i Hindî şairi olarak kabul edilmesine rağmen yolları Hindistan'a düşmeyen ve Hint fikir ve felsefesiyle tanışmayan şairler arasında, Hindistan'a giden şairlerde görülen ince hayallere ve fikirlere rastlanmaz. Bu durum bazen o kadar açıktır ki bu döneme ait seçilen bir gazelin sahibinin Hint'te ya da İran'da kalmış olduğu anlaşılabilir[131].

Bazılarına göre bu tarz, Hindistan'da Örfî ve Nazirî; İran'daysa Muhteşem ve Şifâî aracılığıyla devam ettirilmiştir[132].

b. İran'dan Hindistan'a Göçen Şairlerce Oluşturulan Kol (Isfahan Kolu)

Sebk-i Hindî'nin menşei ve isimlendirilmesi konusunda, bazı araştırmacıların, Hindistan'da gelişen Sebk-i Hindî'den biraz farklı olarak manada daha kapalı olan ve geleneksel Fars şiiriyle daha köklü ilişkiler içinde bulunan bir Sebk-i Hindî kolundan bahsettiğini söylemiştik. İşte çoğunlukla İran'dan Hint'e göçen şairlerce oluşturulan, ancak daha çok İran'da etkisini gösteren bu kola bir çok araştırmacı *Sebk-i Isfahanî* adını vermiştir. İran'daki

---

[129] Zeynelabidin Mutemen, **a.g.e.**, s. 356.
[130] Yan Ripka, **a.g.e.**, s. 416; Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 521-522.
[131] Abdülvehhâb Nûrânîvisâl, "Sebk-i Hindî ve Vech-i Tesmiye-i Ân", **Sâib ve Sebk-i Hindî**, Tahran, İntişârât-ı Merkezî, 1354/1974, s. 216.
[132] Sîrûs Şemîsâ, **Seyr-i Gazel Der-Şi'r-i Fârsî**, s. 108.

Fars edebiyatı araştırmacılarına göre gerçek Sebk-i Hindî, bu kol üzerinde gelişen akımdır.

İran'da yetişen Sebk-i Hindî şairleri, karışık ve mübhem söyleyişlerde ifrata kaymayarak Vukû mektebi ile zor anlaşılan Sebk-i Hindi (Hindistan Sebk-i Hindî'si) arasında ara bir üslûp oluşturmuşlardır. Bu sebepten Örfî-i Şirazî, Kelim-i Kâşânî, Tâlib-i Amulî ve Saib-i Tebrizî gibi şairlerin eserlerinde akıcı ve güzel şiirlere rastlanır. Hint mektebinin göze çarpan "berceste beyitler"i de bu şairlere aittir[133].

Bu grubun vukûcu şairlerden farkı, aşk konusunda daha fazla heves düşkünü olmaları ve sevgilinin anlatımında daha soyut vasıflandırmaya gitmeleridir. Özellikle Muhteşem ve Vahşî, bu tarzı daha fazla işlemişlerdir[134].

Araştırmacılar, Örfî'nin bu kol üzerindeki öncü ve ilerletici rolü üzerinde dururlar. Buna göre O, hem İran asıllı olması bakımından Figânî tarzını ve Vukû mektebini yakından tanıyor, hem de Hindistan'a gitmesi dolayısıyla Hint tarzını iyi biliyordu. Örfî söz konusu iki tarzı kaynaştırarak yeni bir tarz ortaya koymuş ve muasırlarının kendisini takip etmesini sağlamıştır[135].

Ali Deştî, bu kolun en büyük temsilcisi Sâib ve Hint kolunun en büyük temsilcisi Bîdil'e dayanarak iki tarz arasındaki farkı karşılaştırır. Buna göre Bîdil'in ıstılahları içe dönük, Sâib'inkiler ise dışa dönüktür. Sâib, anlam karihalarını dışardan alıp kendi müşahadelerini aktarır. Böylece soyut konuları somutlaştırma eğilimindedir. Bîdil ise sûfiyâne anlatımın dışına çıkmak istemez. O, lâhûtî mazmunlar peşindedir[136].

---

[133] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 782.
[134] Şiblî-i Numânî, **a.g.e.**, s. 17 ve 67.
[135] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, C. V, 526.
[136] Ali Deştî, **a.g.e.**, s. 117-118.

c. Hintli Şâirlerce Oluşturulan Kol (İfrâtî Kol)

Burada kullanılan *ifrâtî* kavramının göreceli olduğunu belirtmekte fayda vardır. Bu ifrâtilik, İranlıların anlayışına göredir. Sebk-i Hindî'nin menşei konusunda da değindiğimiz gibi, başlangıçta Herat Türk edebî havzası, daha sonra da Hint kültür ve felsefesi etkisi altında gelişen bu dönem Fars şiirinin İranlılarca sevilmemesi ve tanınmamasını, bir noktaya kadar kabul etmek gerekir.

Safâ'ya göre Sebk-i Hindî adı ancak, Farsça öğrenerek kendi muhitlerinin etkisi altında kalmak suretiyle ülkelerinde kabul gören Farsçanın diyalektiğiyle Fars şiirini, özel bir şekil ve dille kendi kurdukları tabirlerle besleyen büyük Hintli şairler için geçerlidir. Bunların tarzı, çağdaşları olan İranlı şairlerden oldukça farklıdır. Söz konusu grup 11. yüzyılın sonları ve daha sonrasında Hindistan'da ortaya çıkmıştır[137].

Hindistan kolunun en önemli özelliği, aşırı hayalcilik ve mazmunlarda derinleşmedir. Bu tarz Şâh Cihân'ın muasırı Celâl Esîr tarafından ciddî bir üslûp olarak geliştirilip Şevket-i Buhârî ve Kâsım Dîvâne tarafından devam ettirilmiştir[138]. Hayal gücünde muhteşem bir kudret gösteren Ganî-i Keşmîrî, Şevket-i Buhârî, Nâsır Ali Sehrendî, Cûyâ-yı Tebrizî ve Bîdil-i Dehlevî gibi şairler Hindistan koluna uygun şiirler yazmışlardır. Bunlar hayalde çok ileri gittiklerinden şiirlerinde standart Fars şiiri diline göre kaymalara rastlanır. Bu tür söyleyişe sahip şairlerin hemen tamamı Hindistan'da yetişmiştir. Bunlar Sebk-i Hindî'nin gerçek sahipleridir denebilir.

Safâ, hayal tarzı denebilecek bu tarzda sözünün ekseninin, hayal ve heyecana dayandığını söyler. Buna göre her iki konuda da şair, ister teşbih ve istiâre, isterse temsil yapacak olsun, sade ve bayağı anlatımdan kaçınmaktadır. Hatta tahayyül ve tevehhüme dayalı teşbihî ve istiârî terkipleri

---

[137] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 524.
[138] Şiblî-i Numânî, **a.g.e.**, s. 17.

bizzat seçmektedir. Böylece sözde derinlik oluşarak bazen anlamın aslına ulaşılmasını güçleştirir. Bu tarzın çok önemli özelliklerinden biri de şairin hayal kurgusunda teşhise geniş oranda yer vermesidir[139].

Ripka bu koldaki şairlere lirikler demektedir. Ona göre lirik kolda, felsefik ve benzer manalar az çok derin; bazen de mübtezel bir şekilde dile getirilmiştir. Dolayısıyla bunların gazelleri daha az hislere açık olup daha çok kıvrak akıl, yüksek düşünme gücü ve tecrübeden kaynaklanır ve aynen görülen şeylerin fikrî ölçüye bağlı terkipler zinciriyle anlatılmasını sağlar. Bu sebepten eserleri olabildiğince kurudur. Hint kolunda şairlerin mazmun mucitliği genişleyip sanattan hedef, lafız dikkatiyle ince manalara ulaşma haline gelmiştir[140].

D. FARS ŞİİRİNDE SEBK-İ HİNDÎ'NİN ÖZELLİKLERİ

İran'da yapılan Sebk-i Hindî çalışmalarına baktığımızda, bilhassa Sebk-i Hindî'nin özellikleri konusunda beklenilenin aksine oldukça âfâkî çalışmalara rastlarız. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi, İran'da Sebk-i Hindî uzun süre millî edebiyatın bir parçası olarak kabul edilmemiştir. Yani Sebk-i Hindî şiirinin Farsça olması onu İran'a mal etmemiştir.

Ancak son yirmi yıldır birkaç araştırmacının gayretiyle Sebk-i Hindî çalışmaları canlanmıştır. Bütün İran'da doğrudan Sebk-i Hindî konusunda bir tek doktora tezinin olması da bu durumu en açık şekilde göstermektedir[141]. Diğer çalışmalar ise ya doktora tezi dışında çalışmalar ya da Sebk-i Hindî'nin tesirleri üzerine yapılan araştırmalardır.

---

[139] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, C. V, s. 534-535.
[140] Yan Ripka, **a.g.e.**, s. 424.
[141] Bkz: Muhammed Hüseyin Hüsrevân, Muhammed Hüseyin Hüsrevân, **Evc ve İnhitât-ı Sebk-i Hindî**, BDT, Dânişgâh-ı Firdevsî-i Meşhed, Meşhed, 1363/1984.

Bu tür çalışmaların çıkmazlarından biri de Sebk-i Hindî'nin hangi kolunun esas alındığına göre özelliklerin değişmesidir. Mesela Vukû etkisinde gelişen kolu Sebk-i Hindî'nin parçası kabul eden bir araştırmacı için, konuşma dili özellikleriyle gerçekçi anlatım, Sebk-i Hindî'nin özelliklerinden sayılırken bu kolu kabul etmeyen bir araştırmacı için Sebk-i Hindî'nin böyle bir özelliği yoktur. Ya da Isfahan kolunu kabul eden bir araştırmacı için daha sonra bahsedeceğimiz üslûb-ı muâdile önemli bir özellikken Hint kolunu esas alan bir araştırmacı için bu özellik pek de önemli değildir. Biz çalışmamızda, elimizden geldiğince, edebiyat tarihi ve üslûp kitaplarında ortak olan özelliklere yer verdik.

İran'da yapılan Sebk-i Hindî çalışmalarının diğer bir özelliği de, istatistikî ve karşılaştırmalı verilere hemen hiç rastlanmamasıdır. Yani tecrübeli bir araştırmacı eski şairlerden birini, mesela Hafız'ı okur. Sonra Sebk-i Hindî şairlerinden Sâib ya da Bîdil'i de okuyarak falan özellikler Sâib'de yenidir veya daha fazla görülür diye âfâkî bir yargıda bulunarak iddiasına birkaç beyti ya da şiiri örnek verir. Ayrıca edebiyat tarihlerinde, son zamanlarda yazılmış üslûp kitaplarında rastlanan Sebk-i Hindî'nin özelliklerini ses, şekil-tür, dil ve muhteva şeklindeki ayırma eğilimi yoktur. Modern üslûp bilimin bu ilkesi, son zamanlarda İran'da uygulanmaya başlanmış olup biz de bu ayrımı çalışmamıza esas aldık.

1. Şekil ve Tür Özellikleri

a. Kafiye ve Redifin Sık Kullanılması ve Tekrarı

Bu dönem divanlarında önceki devirlere göre kafiye ve redifin sık yer alması ve tekrar etmesi araştırmacıların vurguladıkları noktalardandır. Tâlib-i Âmulî, Sâib-i Tebrizî, Ali Nişabûrî ve Bîdil-i Azîmâmâdî bu konuda önde gelen şairlerdendir. Şairler muhtelif yollarla kâfiye ve rediften yararlanabileceklerini göstermek istemişlerdir. Başka bir deyişle kâfiyeyle

"mana şebekeleri" oluşturmuşlardır. Yine bu dönemde şairler, karmaşık istiâre ve mazmunları, redif yoluyla teşkil etmişlerdir.

Okuyucu bu özellikleri taşıyan bir gazel gördüğünde bunu tasavvur yetersizliğine bağlayabilir. Ancak üstat derecesinde şairlerin bu yola başvurması belli bir nedene dayanmaktadır. Bunun temel sebebi, şairlerin kâfiye anlamından, farklı mazmunlar yakalama isteğidir. Bazı araştırmacılar bunun nedeninin gazelin uzaması olduğunu söylemiştir[142]. Daha sonra Sebk-i Hindî şiirinin beyit yapısında da göreceğimiz gibi, birbirinden bağımsız beyitleri bir araya getirerek mazmun kurulmasını sağlayan kafiye ve beyit adeta tesbih tanelerini bir arada tutan iplik gibidir.

Öyleyse özellikle redif tekrarlarının ne gibi bir işlevi olabilirdi? Aşağıda, Sâib'den alınan bir gazelde de görüldüğü gibi, redifin öncülüğü ve lokomotifliği ardında, türlü mana ve mazmunlar dile getirilmiştir.

باکمال احتیاج از خلق استغنا خوشست با دهان خشک مردن بر لب دریا خوشست
نیست پروا تلخ کامانرا ز تلخی های عشق آب دریا در مذاق ماهی دریا خوشست
هر چه رفت از عمر یاد آن به نیکی می کند چهره امروز در آئینهٔ فردا خوشست
برقرا درخرمن مردم تماشا کرده است آنکه پندارد که حال مردم دنیا خوشست
خرقهٔ تزویر از باد غرور آبستن است خق پرستی در لباس اطلس و دیبا خوشست
فکر شنبه تلخ دارد جمعهٔ اطفال را عشرت امروز بی اند یشهٔ فردا خوشست
هیچ کاری بی تأمل گر چه صائب خوب نیست بی تأمل آستین افشاندن از دنیا خوشست[143]

Bu gazelde de görüldüğü gibi Sebk-i Hindî şairleri, *"hoşest"* şeklindeki bir kelime bir ekten oluşan redifleri daha fazla tercih ederler. *"Mî-sâzed mera", "ne-mî-berim mâ"* gibi özellikle bir fiilin olumlu ve olumsuz şekilleriyle

[142] Zebîhullâh Ssfâ, **a.g.e.**, V. C., s. 573; Şefî-i Kedkenî, **a.g.m.**, s. 430-431; Yahyâ Kârger, **a.g.t**., s. 24; S. Halil Kafilebaşı, **a.g.e.**, s. 39.

[143] Emîrbânû-yı Kerîmî, **Divist ü Yek Gazel-i Sâib**,Tahran, İntişârât-ı Zevvâr, 1379/2000, s. 80. Gazelin anlamı şöyledir: 1.İhtiyaç sahibi olduğu halde, halka karşı tok gözlülük güzeldir. Deniz kenarında kuru dudakla ölmek güzeldir. 2. Ümitsiz ve mahrum kalmışlar aşk acısı karşısında pervasızdır. Denizdeki balık için deniz suyu tatlıdır. 3. Ömürde iyi kötü ne geçmişse anılması insana zevk verir. Bugünün yüzü yarının aynasında güzeldir. 4. Dünya halkının hali güzeldir sanan kimsenin durumu ateş halesi içinde harmanı izleyen kişinin durumuna benzer. 5. Riya hırkası, gurur rüzgarıyla şişmiştir. Böyle olmaktansa atlas ve diba içinde hakperestlik güzeldir. 6. Cumartesi günkü dersi düşünme çocuğun cumasını (tatilini) acılaştırır. Yarını düşünmeden bu gün eğlenmek güzeldir. 7. Gerçi düşünmeksizin hiçbir iş güzel değildir Sâib! Ama düşünmeksizin dünyadan yüz çevirmek güzeldir.

redifleştirilmesi bu dönem şiirinin rediflerini önceki dönemlerden ayırır. Yukarıdaki şiirde görüldüğü gibi, ölmenin güzelliğinin, bir şey istemekten iyi olması (istiğna), balığa deniz suyunun tatlı gelmesi (kişiye sevdiği derdin hoş gelmesi), bugünün yüzünün yarının aynasında güzelleşmesi (acıların zamanla mutluluğa dönüşmesi) ve hakperestçe atlas ile dîbâda güzel olunması (varlıkta dahi dürüst olmak) gibi imajlar *"hoşest"* yani güzeldir, iyidir redifi etrafında kurulmuştur.

b. Az Kullanılan Vezinlerden Kaçınmak ve Kısa Vezinlerin Tercih Edilmesi

Sebk-i Hindî şairlerinin kullandığı vezinlerin kendilerinden önce ve sonra gelen şairlerle tam bir istatistikî karşılaştırması yapılmamasına rağmen, araştırmacıların genel kanaatine göre Sebk-i Hindî şiirinde anlamın ön planda tutulup lafzın kısalmasına bağlı olarak, kısa vezinler tercih edilmiştir. Sadece bir araştırmada, kısa vezinlerin oranının, On altıncı miladî asırdan sonra Fars şiirinde nispeten arttığı tespit edilmiştir[144].

Bu araştırmaya göre oranı artan kısa vezinler Fars şiirinde mana derinliğinin bulunduğu şiirlerde tercih edilen vezinlerdir[145]. Bu durum, Sebk-i Hindî'nin ruhuna uygundur. Bazı araştırmacılar hiçbir rakam belirtmeksizin, remel bahrinden *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* ve muzâri bahrinden *mef'ûlü fâilâtü mefâîlü fâilün* kalıbının Sebk-i Hindî şairlerince çok sık kullanıldığını belirtmişlerdir[146]. Bazılarına göreyse Sebk-i Hindî şairleri az kullanılan vezinlerden kaçınmışlardır[147].

---

[144] Sabur, **a.g.e.**, s. 623-626.
[145] Fars şiirinde hangi vezinlerin kısa sayılıp mana derinliği içeren şiirlerde kullanıldığını hakkında daha fazla bilgi için şu esere bakılabilir: Pervîz Nâtil Hânlerî, **Vezn-i Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Tus, 1373/1994.
[146] Yahyâ Kârger, a.g.t., s. 24.
[147] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 96.

c. Beytin Merkezîleşmesi (Üslûb-ı Muâdile) ve Gazelin Bütünlüğünün Bozulup Uzaması

Öncelikle şunu belirtmekte fayda vardır ki gazelin bütünlüğünün bozulması, Sebk-i Hindî'nin Bîdil ve Şevket-i Buhârî gibi şairlerce temsil edilen Hint kolunda daha yaygındır. Vukû ve Isfahan kolundaysa gazelin konu bütünlüğü eskiye göre olmasa da Hint koluna nispetle daha fazla önemsenir.

Kedkenî'ye göre Sebk-i Hindî şiiri öncelikle beyitten müteşekkil olup daha sonra gazel, kasîde, mesnevî, rübâî vd. diye adlandırılabilir. Bu dönemdeki nazım şekillerine sadece Farsça beyitlerden müteşekkil eserler de denebilir. Mesela on iki beyit yazan bir şair, aslında on iki bağımsız şiir yazmıştır. Bu yüzden Sebk-i Hindî'yi anlatan tezkirelerde, şairlerin tek ve berceste beyitleri örnek olarak verilir. Bu dönem gazelinde beyitlerin, neredeyse vezin ve kâfiye dışında ortak bir noktaları yoktur[148].

Sebk-i Hindî gazelinin beyit yapısı şöyledir: Mısraın birinde akla uygun bir konu dile getirilir. Bu özlü bir sözdür. Diğer mısradaysa *temsil, leff ü neşr ya da teşbîh-i mürekkep* ilgisiyle bu özlü söz somutlaştırılır (objective correlative). Şairin tüm hüneri bu ikinci mısradadır. Sebk-i Hindî'de gerçekte en önemli bahis, beyit de değil mısradır. Buna bazı araştırmacılar *üslûb-ı muâdile* adını vermişlerdir[149].

Akla uygun örnek verilen ilk mısra, tekrar edilebilir taklîdî olabilir. Ancak özlü sözün somutlaştırıldığı mısra yeni olmalıdır. Bu dönem şairlerinin deyimiyle *"mısra-ı berceste"* olmalıdır. İki mısra arasındaki ilişkinin neticede benzetme yoluyla kurulması gerektiğini ve vech-i şebehin yeni olması gerektiğini söylemiştik. Bu durum, bilinen benzetme yönlerinin zamanla

[148] Şefî-i Kedkenî, **a.g.m.**, s. 433.
[149] Şefî-i Kedkenî, **a.g.m.**, s. 421.

tükenerek şairlerin daha zor anlaşılır vech-i şebehlere yönelmesine neden olmuştur.

Neticede beyitlerin anlaşılması güçleşmiş, hatta imkansız hale gelmiştir. Sebk-i Hindî şiirinin akla uygun mısraının her konuda olabileceği söylenebilir. Ancak somutlaştırıcı mısra, mazmuna dönüşen zarif bir mısra olmalıdır. Bu sebepten Sebk-i Hindî şairi mazmun teşkiline eğimlidir denmiştir. Yani şairler, bayağı ve edebî olmayan konulardan zarif mazmunlar meydana getirmişlerdir. Bazen birinci mısra akla uygun değil somut örnekleyici mısraı olur. Sonra makul mısra gelir.

Bu dönem tezkirelerinde anlatıldığına göre şairler önce berceste bir mısra keşfediyorlar, sonra da onun önüne tabiattan ya da günlük hayattan bir olayı somutlaştırmak için mısra halinde getiriyorlardı[150]. Mesela Sâib, yolda oturan bir köpek görür. Elbette ki köpek oturduğunda başı kalkık ve yukardadır. Durduğunda ise başını aşağı indirir. Sâib bu durumu şöyle anlatır:

سگ نشسته ز استاده سر فرازترست[151]

Sonra onu somutlaştıran mısraı söyler:

شود از گوشه نشینی فزون رعونت نفس[152]

Yani bu dönem şairleri iç alemde yakaladıkları bir fikre, dış alemde yansıma arıyorlardı. Muhtemelen önceki dönemdeki şairler, bunun tersi olarak dış alemin kendi iç alemlerindeki yansımalarını dile getiriyorlardı. Sebk-i Hindî şairleri, bu tür kurgulu mısralarda somutlaştırıcı birinci mısraa "*mısra-i mahsûs"*, berceste olan ve bir fikri ya da hikmeti dile getiren mısraa ise "*mısra-i ma'kûl"* adını veriyorlardı.

---

[150] Sîrûs Şemîsâ, **Sebk-Şinâsî-i Şi'r-i Fârsî**, s. 287-290.
[151] Oturmuş köpeğin başı ayakta durandan yüksektedir.
[152] Köşede (miskince) oturmaktan nefse gurur gelir.

Bu beyit yapısıyla *temsil* sanatının uygulandığı söylenebilir. Temsil genel olarak ispat edilmek istenen bir konu veya açıklanmak istenen bir durum için örnek getirme ve anlatılmak istenen fikri somut bir kurgu içinde anlatmaktatır. Temsilde zaman mekan ve şahsiyetler Sâib'in şu beytinde olduğu gibi değiştirilebilir:

در نگیرد صحبت پیر و جوان با یک دیگر با کمان یکدم مدارا تیر نتوانست کرد[153]

Her iki mısrada da şahısları değiştirmek şartıyla aynı düşünce anlatılmaktadır. Birinci mısradaki yaşlı ve genç yerine, ikinci mısrada yay ve ok getiriliyor[154]. Sebk-i Hindî şairlerinin temsili genellikle üç şekildedir: 1)Birinci mısrada şairin iddiası ikinci mısrada bunun ispatını içeren şekil. 2)Birinci mısrada ispatlayıcı örnek, ikinci mısrada şairin iddiası şeklindeki temsil. 3)Temsil ve iddianın bir beyit içinde kaynaştığı şekil[155].

Temsil, Fars edebiyatında önceki dönemlerde de çok kullanılan bir üslûp yöntemidir. Ancak klasik Fars nesrinde ve Mevlânâ'nın şiirlerinde görüldüğü gibi, ya bir hikaye şeklinde ya da uzun bir şiirin bir kısım halinde yer alır. Ancak bu dönemde temsil, bir beyte sıkıştırılmıştır.

Temsil Sebk-i Hindî şiirinde, hem iddia edilen fikri kabul ettirmek için okuyucunun zihnini şiddetle etki altına alma, hem de anlaşılması zor soyut konuların somutlaştırılarak daha kolay anlaşılması amacıyla kullanılmıştır.

Örneklendirme olarak da nitelendirilebilen bu tekniğin, *"irsâl-i mesel"* ile de belli bir benzerliği vardır. Ancak Sebk-i Hindî'de şairler atasözleri veya "kelâm-ı kibarlar" yerine bunlarla aynı değeri taşıyan gözlemlerini aktarmışlardır. Sebk-i Hindî'nin beyit yapısını irsâl-i meselden ayıran diğer bir

[153] Genç ve yaşlının sohbetleri birbirini etkilemez. Bir uçlu (ağızlı) yayla doğruca ok atılmaz.
[154] Muhammed Hüseyin Muhammedî, **Bîgâne Misl-i Ma'nâ**, Tahran, Neşr-i Mîtrâ, 1374/1995, s. 139.
[155] M. R. Şefî-i Kedkenî, **Şâir-i Âyînehâ**, s. 150.

nokta da, mısraların gramer ve anlam bakımından birbirinden bağımsız olmalarıdır[156].

Şiblî'nin "şâirâne delîl" adını verdiği bu metotta beyit, şiir sahasında aksiyomatik (şâirâne iddia) olarak görülen ifadelere veya çoğunlukla metafora dayandığı için şairâne delil, neyin teşekkül ettirdiğini tanımlamanın çerçeve kurallarını belirlemek ya da bunu telaffuz etmek pek mümkün görünmemektedir. Çünkü şâirâne aksiyomların delilini yine şairane inançlar teşekkül ettirir[157].

Hüseynî'ye göre Sebk-i Hindî'nin bu en meşhur mazmun kurma yolu, zahirden batına bir örtü örtmek veya somut ve soyut arasında irtibat kurmaktır. Sebk-i Hindî şairi tabiat olaylarına, eşyaya, adet ve geleneklere karşı kendine has bir bakış açısına sahiptir. Bu kendine has bakış açısı, tabiat, eşya ve toplumdan insanî mazmunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu üslûpta şair adeta Hazret-i Süleyman, hatta ondan daha üst bir seviyededir ki her varlığın dilini anlamakta, her varlık da onun dilini anlamaktadır. Bu genellikle somut bir olaydan, soyut bir neticeye ulaşma şeklinde olur. Bu olay Mevlânâ'nın mesnevîsinde bir hikaye anlatımıyla sağlanıyorsa, Sebk-i Hindî'de bir beyitten ileri gitmez[158]. Bir örnek vermek gerekirse Ganî-i Keşmîrî şöyle diyor:

بر تواضعهای دشمن تکیه کردن ابلهی است پای بوس سیل از پا افکندن دیوار را[159]

Ancak burada şuna dikkat edilmelidir ki diğer şekillerdeki gazeller gibi, beyitlerin ayrılığı sadece görünüştedir. Mana açısından bunlar arasında

---

[156] Cafer Mum, **a.g.m.**, s. 123.
[157] Şemsürrahmân Fârukî, **a.g.e.**, s. 20-21.
[158] Hasan Hüseynî, **Bîdil, Sipihrî ve Sebk-i Hindî**, Tahran, İntişârât-ı Surûş, 1376/1997, s. 18-22.
[159] Düşmanın tevazularına güvenmek aptallıktır. Selin, duvarın ayağını öpmesi, ayağını yerden kesmek içindir.

sürekli bir irtibat vardır. Zira hayalî ve manevî hâleler her beytin kelime ve tasvirleri yoluyla diğer beyitleri hatırlatır[160].

Bu dönemde gazeller oldukça uzamıştır. Divanlarda beş beyitten otuz beş beyte kadar şiirlere rastlanır. Bunun en önemli nedeni, şairlerin gazeli yeni mana ve mazmun sahrası olarak görmeleridir. Bu durumda gerek kâfiye ve redif bulma sıkıntısından, gerekse bir kelime ile farklı mazmunlar oluşturabilme yeteneğini göstermekten olsa gerek, redif ve kâfiye tekrarları gazelde sık görülen durumlardandır.

d. Kasîdenin Revaçtan Düşmesi ve Gazelin Ön Plana Çıkması

Bu dönemde en fazla kullanılan nazım şekli gazeldir. Daha önce Safevîlerin iktidara gelmesiyle şairleri özellikle yöneticileri medheden kasîdelerden menettiklerini, medhiye kasîdeleri yazsalar dahi bunu Şîa büyükleri için yapmaları yönünde yönlendirdiklerini söylemiştik. Buna dayanarak edebiyat tarihçileri ve araştırmacılar genelde, söz konusu dönemde kasîdenin gözden düştüğünü belirtmişlerdir.

Ancak bazı araştırmacılar bunun bir ön yargı olduğunu belirterek, Sebk-i Hindî şiirinde kasîdenin ya da başka bir nazım şeklinin gözden düşmediğini söylerler. Çünkü onlara göre Fars şiirinde, her dönemde her nazım şekliyle isteneni anlatmaya imkan vardır[161]. Zaten Örfî gibi belki Fars edebiyatı tarihinin en büyük kasîde şairi sayılan birisinin bu dönemde yetişmesi, söz konusu yargıya ihtiyatla yaklaşmamızı gerektirir.

Yine de bu dönem kasîdesinde bir takım değişikliklerin olmadığı söylenemez. Örneğin devrin kasîdeleri, gazelde kabul gören halk hayalleri ve hisleriyle doludur. Elbette Muhteşem-i Kâşânî, Vahşî-i Bâfkî, Örfî-i Şîrâzî, Tâlib-i Âmûlî, Kuddusî-i Meşhedî ve Kelîm-i Kâşânî gibi şairler, devrin

[160] Sîrûs Şemîsâ, **Seyr-i Gazel Der-Şi'r-i Fârsî**, s. 182.
[161] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e**., s. 787.

yöneticilerini öven kasîdeler yazıyorlardı. Ancak bu dönemde yöneticiler de halk zevkinin etkisi altında olduklarından, kasîde türünde şiirler zamanla azaldı. Örfî'nin mazmun yaratıcılığıyla Enverî ve Kemâl'in şivesini diriltmesine ve Tâlib ile Kuddusî'nin kasîdede kudret göstermelerine rağmen kasîde, bu dönemde rağbet görmemiş ve kayda değer bir ilerleme sağlayamamıştır[162]. Mu'temen, bu dönem kasîdesini şöyle değerlendirir:

"Kasîde, özellikle medhiye kasîdeleri fazla önem ve itibara sahip değildi. Hatta Hint'te saraydaki medhiye şairleri, dahi gazel gibi başka nazım şekillerine temayülleri vardı. Bu dönemde şairler kasîde şeklinde edebî ürünler vermişlerse de daha çok gazelleriyle tanınmışlardır. Ancak bir grup şair, akranlarına nispetle kasîde vadisinde ilerlemişlerdir. Bunlar Muhteşem-i Kâşânî, Örfî-i Şîrâzî,Tâlib-i Âmûlî ve Kelîm-i Kâşânî'dir. Söz konusu şairler başka şekillerde de ürün vermişler, hatta bu şekillerde daha fazla şöhret kazanmışlardır. Dahası, kasîdecilikte en fazla tanınan Örfî, şöyle der:

قصیده کار هوس پیشگان بود عرفی تو از قبیله عشقی وظیفه ات غزل است[163]

Gerçi bu dönemde kasîde, Sebk-i Hindî şiirinin temel özelliklerinden ince hayal ve mazmunlardan yoksun değildir ancak gazelden daha sade ve anlaşılması daha kolaydır. Kasîde genelde, geçmiş üstatların kasîdelerinden çok fazla farklı değildir. Bu dönem kasîdecileri hayal vadisinde öncekileri takip ediyorlarsa da kasîdelerine tegazzülle başlıyorlar veya kendi görkem ve büyüklüklerini dile getiriyorlardı. Memdûh karşısında kendilerine güven ve kendi makamlarını yükseltmek konusunda sınır tanımıyorlardı. Bu da yeni mazmunlar kurmalarını karışık ve ibhâmlı ifadelere yer vermelerine ve mecaz unsurlarını çok kullanmalarına neden oluyordu. Bu açıdan kasîdeleri, biraz Hâkânî'nin kasîdelerini andırıyordu"[164].

[162] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 97.
[163] Örfî!Kasîde öncekilerin heves işiydi. Senin aşıklık kabilesi içinde vazifen gazeldir.
[164] Zeynelabidîn Mutemen, **a.g.e.**, s. 175-176.

e. Nazîreciliğin ve Şehrengîzlerin Artması

Sebk-i Hindî şiirinde tür açısından dikkat çeken noktalardan biri de nazire şiirlerinin ve şehrengîzlerin artmasıdır. Önceki dönemlerde de çok sayıda nazîreye rastlanmasına rağmen bu dönemde nazîrecilik, kendini göstermeye yarayan garip bir usule dönüşmüştür. Şiirlerine en çok nazîre yapılan Baba Figânî'nin, bu yolu açtığı söylenebilir[165].

Bu dönemde şehrengizlerin arttığı ve lafza dayanan çeşitli edebî sanatlarla dolu bir dille yazıldığı görülür[166]. Şehrengizlerin artması, bir bakıma şiirin halk tabakaları arasında yayılması dolayısıyladır.

2. Lafız ve Dil Özellikleri

a. Konuşma Diline Ait Sözcüklerin ve Avâma Ait Tabirlerin Sıklıkla Kullanılması[167]

Gazel, Safevî döneminde şiir halkın eğlence aracı ve meclis sohbetlerinin konusu olunca hem kasîdenin yerini almış hem de Câmî, Selmân ve Hâfız zamanında çizilen geleneksel kabul görmüş sınırlarını aşarak halkın tecrübe ve anlayışına göre değmiştir. Bu dönem şairleri arasında tezkirelerde görüldüğü gibi, Baba Figânî örneğine benzer halk tabakaları arasından gelen şairlere rastlarız. Yani gazel, halkın his ve düşüncelerinin aracı haline gelerek medresenin kültür ve edebiyatından etkilenen Irakî geleneğinin renk ve kokusunu kaybetmesine neden olmuştur[168]. Bunun nedeni olarak Safevî sarayının şiir ve şaire ilgisizliğini öne sürenler de vardır.

---

[165] Halil Kafilebaşı, **a.g.e.**, s. 39.
[166] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 97-98.
[167] Ancak burada şunu önemle belirtmekte fayda vardır ki bu hususiyet büyük oranda Sebk-i Hindî'nin Vukû ve Isfahan kollarına ait bir hususiyettir. Yoksa Hint kolu, hemen hemen kendine ait bir şiir dili oluşturmuştur.
[168] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 85-86.

Sade söyleyiş, yeni manalar ve ince mazmunlarla birlikte olduğunda doğal olarak şairi daha fazla anlaşılır yazmaya itiyordu. Yani şair kelamda tekellüf ve tasannu yerine enerjisini yeni ve taze manalar bulmaya harcıyordu[169]. Eskilerin tarzında, bu tür ifadelerin kullanılması hüner sergileme nedeniyledir. Oysa bu dönemde, söz konusu kullanımlar zorunluluk halini almıştır[170]. Aşağıda Tuğrâ-yı Meşhedî ve Kelîm-i Kâşânî'den alınan beyitlerde, italik yazılmış kelimelere Irakî üslûbunda hemen hemen hiç rastlanmaz.

حروف نقط جمله از بوی هم *سیه مست* افتند بر روی هم[171]

خورشید اگر نقابدارست *منقل* معشوق در کنارست
محراب جهانیان *بخاری* است تسبیح خلایق از شرارست[172]

Genel olarak Sebk-i Hindî şiirinde, kullanılan kelime sayısı ve türü geçmiş dönemlere göre artmıştır. Önceki dönemlerde şiire girmesi uygun görülmeyen bazı kelimeler, şiire dahil edilmiştir. Böylece her kelime yeni mana ve mazmunlar da getirmiştir. Şairler bu kelime ve tabirleri genelde sokak dilinden almıştır. Bu kullanım, Sebk-i Hindî şiirinde öylesine genişlemiştir ki bazı tabirlerin anlaşılması için folklorik ve âmiyâne sözlüklerin yazılmasına ihtiyaç doğmuştur. Bizim için bu gün Sebk-i Hindî'yi mübhem ve anlaşılmaz kılan nedenlerden biri de budur[173].

Şemîsâ'ya göre bunun olumlu yanları da vardır. Genellikle eğitim almamış muhtelif halk tabakalarından şairlerin şiire yönelmesi, sokak dilinin şiire girerek ona yeni bir kan katmasına neden olmuştur. Bir taraftan şiirin

---

[169] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 551-553.
[170] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 93.
[171] Harfler ve noktaların cümlesi aynı kokuyor. Belli ki birlikte kötü (berbat, yani çok) sarhoş olup düşmüşler.
[172] Güneş örtülüyse de, deniz kenarının inci gibi sevgilisinin mangalıdır. Dünyalıların (halkın) mihrabı sobadansa, yaratılmışların tesbihi kıvılcımdandır.
[173] Şefî-i Kedkenî, **a.g.m.**, s. 229-230.

kelime kadrosu genişlerken diğer taraftan bir çok eski edebî kelime şiir sahnesinden çekilmiştir[174].

Bu tür ifadeler, Irakî ve Horasânî dönemi şairlerinin daha çok hiciv ve hezl türündeki eserlerinde yer alır. Oysa Sebk-i Hindî döneminde her tür şiirde benzer tabirlere rastlamak mümkündür. Aslında devrin şairleri İran'da, ilk defa merkezden uzaklaşıp okuyucu kitlesini değiştirmek zorunda kalan şairlerdir[175].

b. Lafza Dikkat Etmeme, Ta'kîd ve İbhâm

Sebk-i Hindî şiiri hakkında belki en çok söylenen şey bu üslûptaki şiirlerde, mananın ön plana çıkarak lafzın ikinci planda kalmasıdır. Doğal olarak da şairlerin manaya lafızdan daha fazla dikkat ettiği iddia edilir. Değişik araştırmacıların türlü nedenlere bağladığı bu özellik, Sebk-i Hindî etrafındaki eleştirilerin ana mihverini oluşturur.

Ta'kîd, bilindiği gibi belâgat ilminde, cümlenin manasını karışıklığa iten ve anlaşılmasını güçleştiren şeydir. Ta'kîdin iki kısım olduğunu söylenmiştir: Cümlenin anlamını öncelik sonralık sırasına göre, bazı kelimelerin hıfzedilmesiyle ya da benzer bir sebeple bozan bir unsur varsa buna *ta'kîd-i lafzî*; cümlenin maksadını ve mazmununu, kinâye ile mecazda aşırıya giderek ya da başka zihinden uzak hayal unsurlarıyla anlaşılmaz kılan unsurlar varsa buna da *ta'kîd-i ma'nevî* adı verilir[176]. İbhâm ise Fars şiirinin belâgatinde daha çok ta'kîd-i ma'nevî yerine kullanılan ve kapalı, mechul ve karışık söylemek anlamında bir terimdir[177].

---

[174] Sîrûs Şemîsâ, **Sebk-Şinâsî-i Şi'r-i Fârsî**, s. 295-296.
[175] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 113.
[176] Celâleddîn Hümâyî, **Fünûn-ı Belâgat ve Sanâ'at-i Edebî**, Tahran, Neşr-i Hümâ, 1383/2004, s. 17-18.
[177] Ali Ekber Dehhudâ, **Lugatnâme-i Dehhudâ**, I. C., Tahran, Neşr-i Dânişgâh-ı Tahran, 1377/1998, s. 977.

Safevî dönemi şairleri, önceki dönemlerdeki şairler gibi şairlik mesleğinden, medreseden ya da tekkeden gelmiyordu. Genelde halkın farklı sosyal tabakalarından yetişmiş kimselerdi. Doğal olarak medrese eğitimi almayan klasik Arap ve Fars şiirleri hakkında derin bilgisi olmayan bu şairler, şiirdeki edebî unsurlar üzerinde dikkatlice durmuyorlardı. Hatta medrese ehline bakış açıları da hoş değildi. Bu mealde Siyâdet-i Pencâbî şöyle diyor:

خبر ز زنده دلی نیست اهل مدرسه را که دل بسان مگس در کتاب می میرد[178]

Meşhurdur ki Sâib-i Tebrizî şu beyti söylediğinde:

سرو من طرح نو انداخته ای یعنی چه جامه را فاخته ئی ساخته ای یعنی چه[179]

medrese talebelerinden biri: “Bu şiirin redifinde galat vardır. Çünkü yani ne ifadesi gaip sıgasındadır ve muhatap için kullanılmıştır” demiştir. Dostları bu sözü Sâib’e ulaştırdıklarında O, hışımla şöyle cevap vermiştir: “Benim şiirim medreseye mi götürüldü”. Bu dönem şairlerinin lafza dikkat etmemelerinde medreseden uzak durmaları yanında, şiirin hissî yönü üstünde fazlasıyla durmaları ve keşfedilmemiş hayaller peşinde koşmaları da etkili olmuştur. Örneğin Hekîm Hân Lâhorî bir şiirinde şöyle diyor:

بلبلان چون به چمن زمزمه بنیاد کنید یادی از حسرت مرغان قفس زاد کنید[180]

“murg-ı kafes-zâd” bilindiği gibi kafeste doğmuş kuş demektir. Yine bilindiği gibi kafeste doğan kuşların çemeni hatırlaması mümkün değildir. Şairin burada hatası “zindânî” yerine “kafes-zâd” tabirini kullanarak kafesin sadece hissî yönünü ön planda tutmasındadır[181].

[178] Medrese ehlinde coşkun gönülden haber yok. Gönülleri sinek gibi kitap içinde ölüyor.
[179] Servim yeni bir kök salmış yani ne? Siyah renkli bir matem elbisesi dikmiş yani ne?
[180] Bülbüller! çemende ötmeye başladığınızda kafeste doğan kuşları da yad edin.
[181] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 117-120.

Araştırmacılar Sebk-i Hindî şirinin lafzındaki ta'kîdi farklı ama birbiriyle ilişkili nedenlere bağlamışlardır. Buna göre zihnin anlayış sınırlarının ötesinde teşbîh, istiâre ve kinâyeler ta'kîde sebep olabileceği gibi uzun rediflerin seçilmesi de bu duruma neden olabilir. Aslında okuyucunun zihnini biraz yoran bir ibham şiirde aranan bir hususiyet olmasına rağmen okuyucunun zihnini bıktıran ibhamlar istenmeyen unsurdur. Özellikle Hint kolundaki şairlerde bu ikinci tür ibhâmlara çok rastlanır. Örneğin Bîdil şöyle der:

شعلۀ ادراک خاکستر کلاه افتاده است نیست غیر از بال قمری پنبۀ مینا ی سرو[182]

Şair burada akla, en sonunda keder ve durgunluk gerektiğini söylüyor. Yani keder aklın çalışması için bir gerekliliktir. Nasıl ki servi ağacı klasik şiirde kumrunun varlığıyla huzur bulursa akıl da durgunluk ve sessizlikle huzur bulur. Başka bir deyişle kumrunun varlığı servi için gerekli olduğu gibi akla da durgunluk ve sessizlik gerekir. Görüldüğü gibi beyti anlamak okuyucu için bir çile olmaktadır[183].

Nu'mânî'ye göre lafızdaki bozukluğun nedeni, birkaç şiirle anlatılabilecek bir mazmunun, bir şiire sığdırılarak anlatılmasından ileri geliyordu. Bazen de bunun nedeni, hedeflenenin ötesinde mübalağa, istiâre ve teşbîh kullanılmasıdır[184]. Aşağıda birincisi Hafız'dan, ikincisi Sâib'den alınan şu beyitlere dikkat edelim:

گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر تا سحر گه ز کنار تو جوان برخیزم[185]

جوان گردد کهن سال از وصال نازک اندامان کشد دربر چو ناوک را کمان برخیش میبالذ[186]

---

[182] Külün anlayışının alevi şapka düşürmüştür (sönmüştür). Kumrunun kanadından başka servin, şarap kadehi yoktur.
[183] M. R. Şefî-i Kedkenî, **Şâir-i Âyînehâ**, s. 77.
[184] Şiblî-i Numânî, **a.g.e.**, s. 18; Ali Deştî, **a.g.e.**, s. 65-66.
[185] Yaşlı olsam da sen bir gece dar koynuma gir ki yanında sehere değin gençleşip kalkayım.
[186] Nazik vücutlulara kavuşmakla yaşlı gençleşir. Yayın oku kucakladığı gibi bundan memnun olur.

Sebk-i Hindî şairlerindeki ta'kîd ve ibhâmın, Enverî ve Hâkânî'de olduğu gibi değişik ilim dallarına ait ıstılahların kullanılmasından ileri geldiği sanılmamalıdır. Bu şairlerde anlatım sade, ama ıstılahlar açıklanmaya muhtaçtır. Oysa Sebk-i Hindî şairlerinde kullanılan kelimeler sade olmasına rağmen anlatım karışıktır[187]. Bazı araştırmacılara göre, Sebk-i Hindî'deki lafız karmaşasının üç nedeni vardır: 1)Îcâz oluşturabilmek için birçok mananın az bir lafza sıkıştırılması. 2)İnce fikirlerle zihinden uzak manaları dile getirmede ısrar. 3)Alışılmamış teşbîh, istiâre ve irsâl-i mesellerin kullanılması[188].

Farukî, ana dili Farsça olmayan şairlerin Farsça şiirler yazmasıyla yani standart Farsça'dan ayrılmak suretiyle ta'kîd ve ibhâm oluştuğu düşüncesine katılmamaktadır. Buna göre standart Farsça kullanımı diye bir şeyden söz edilemez. Zira eşyanın tabiatına uygun olarak, tüm diğer kullanımların da denenebilmesi, kayıtlı standart bir dil gerektirirse de böyle bir şeyden söz edilemez[189].

c. Îcâz ve Îhâm

Îcâz, en kısa lafızla, manayı dile getirmeye denir. Elbette lafzın kısalığı, mananın zihinde oluşmasını engellememelidir[190]. En kısa tarifiyle îhâm, şairin iki veya daha fazla anlam taşıyan bir kelime kullanmasıdır. Bu iki yolla olur: 1)Bilinen bir mefhumun kullanılmasıyla okuyucu veya dinleyicinin zihninde ilk anda bir anlam oluşur. Ancak şair, bu anlamı kastetmemiştir. 2)Mefhum, yabancılık sebebiyle anlaşılmaz. Okuyucu biraz düşünmekle mefhumun ilk anlamına ulaşır. Ancak şair yine bunu kastetmez.

---

[187] Zeynelabidîn Mutemen, **a.g.e.**, s. 359-360.
[188] Hüsrev Ferşidverd, **a.g.e.**, s. 784.
[189] Şemsürrahmân Fârukî, **a.g.e.**, s. 82.
[190] Celîl Teclîl, **Me'ânî ve Beyân**, Tahran, İntişârât-ı Sipihr-i Kohen, 1376/1997, s. 37.

Birkaç manalı ihamları, zarif, güzel ve sıkıştırılmış icazlardan saymak gerekir. Zira bu tür bir ifadede söyleyici, en az lafızla en fazla sözü söylemiş olur. Böyle bir îcaz, bir lafız okuyla birkaç mana hedefini vurmuştur[191].

Îcâz ve îhâm her ne kadar geçmişte de şiirin vazgeçilmez bir parçasıysa da, bu dönemde şairler şiirin lafzını öylesine sıkıştırmışlardır ki artık manaya nufuz neredeyse imkansız bir hal almıştır.

Sebk-i Hindî şiirinde, genel olarak mana lafza galebe çalmıştır. Yani kelimelerin lügat manası lafzın ötesine sirayet edememiştir. Kedkenî'ye göre, bu dönemdeki ihâmlar tasvirlerdeki bayağılık, yeni cümle yapısı veya lafız ve kelimelerin işlenmesi neticesinde ortaya çıkar. Bunların hepsi yeni hayal şebekelerinin keşfedilmesinin sonucudur[192].

Kedkenî, Sebk-i Hindî'deki îhâmlar, daha çok fiiller ve fiil terkiplerinin iki manalı kullanımıyla ortaya çıktığını söyler. Mesela Bîdil'den alınan şu beyitlerde *"pûşîden" (libâs be-ten kerden-giyinmek)* ve *"çeşm pûşîden" (sarf-ı nazar kerden-görmezden gelme)* îhâmların merkezini oluşturmaktadır[193].

در محیط حادثات دهر مانند حباب چشم پوشیدن لباس عافیت شد در برم[194]

هر نفس باید عبث رسوای خود بینی شد ن تا نمی پوشیم چشم از خویش عریانم ما[195]

Kısa lafız Sebk-i Hindî beyitlerinin kolay ezberlenerek dilden dile dolaşmasına ve özlü sözler niteliğine gelmesine neden olmuştur[196].

---

[191] Seyyid Muhammed Râstgû, **Îhâm Der-Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Sürûş,1379/2000, s. 13 ve 16.
[192] M. R. Şefî-i Kedkenî, **a.g.m.**, s. 421.
[193] M. R. Şefî-i Kedkenî, **Şâir-i Âyînehâ**,, s. 69-70.
[194] Zamanın hadiselerinin muhîtinde kabarcık gibi göz kapamak giydiğim afiyet elbisesi oldu.
[195] Her nefis, kendi gurur rüsvalığını görmelidir. Çünkü biz, kendi çıplaklığımıza göz kapamıyoruz.
[196] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 531.

d. Mecaz, Teşbih ve İstiârelerde Yenilik ve Garâbet

Bu dönemin önemli özelliklerinden biri de, şairlerin teşbîh mecâz ve istiârelerden mübalağa derecesinde istifade etmeleridir. Safevî döneminin sonuna yaklaştıkça bu durum artar[197]. Tabidir ki iğrâk derecesinde mübalağa yapmak isteyen ve garip iddialar öne süren şair, mecaz, teşbih ve istiârelerden mümkün olduğunca fazla faydalanacaktır. Bu dönem şairlerinin bakış açılarını yansıtmak açısından Tâlib-i Âmulî'nin şu beyti çok önemlidir:

سخن که نیست در او استعاره نیست ملاحت نمک ندارد شعری که استعاره ندارد[198]

Şairler bu yolla seçkin istiârelere ulaşsalar da zamanla aşırıya kaçmışlardır[199]. Önceki dönemlerin hiç birinde Safevî dönemi şairleri kadar ibare ve lafızlar teşbîh şeklinde kullanılmamıştır. Bu dönemde kullanılan teşbihler olabildiğince yeni ve alışılmamıştır. Ancak bir o kadar da cazip ve hayret vericidir. Devrin sonuna gittikçe teşbihlerin oranı artar, ama zayıflaşmaya ve manasızlaşmaya başlar. Sebk-i Hindî şairlerinde, istiâre-mecaz, müfred-mürekkeb, mahsûs-makûl, hayalî-vehmî her tür teşbih vardır. Bu dönem teşbihlerinde dikkat çeken bir özellik de teşbihlerde seçkin eşyalardan faydalanmaktır. Mesela Bîdil, şiirlerinde yer yer, mum, ayna, cam gibi ev aletlerine özel anlamlar vermektedir[200]:

آیینه خانه دل آخربه زنگ دادیم زین بیش آه مارا رنگ اثر نباشد[201]

Gerçekte bu özellik, şairin, çok kullanılmış günlük, sıradan mana ve düşüncelerden kaçmak için kullandığı bir yol olabilir. Garâbet arayışı olarak nitelendirilebilecek bu durum, şairin müşebbihünbih olarak adlandırılan teşbih unsurunu seçerken, sıradan zihinlerin günlük olağan durumlardan kurguladığı

---

[197] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 559.
[198] İstiâre olmayan sözde şirinlik yoktur. İstiâresi olmayan şiirin tatsızlığı (gibi).
[199] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 98.
[200] Ahmed Hâtemî, **a.g.e.**, s. 16-17.
[201] Gönül evinin aynasını sonunda pasa verdim (paslandırdım). Ah bundan fazla renk bize tesir etmez.

şeylerden uzak durmaya dikkat etmesine dayanır. Aşağıdaki beyitte, şairin, şarap kadehini tutulmuş bir gönle benzetmesi buna örnektir.

چه نشاط باده بخشد بمن خراب بی تو به دل گرفته ماند قدح شراب بی تو[202]

Bazı durumlarda, bu dönem şairlerinin, teşbîhte ve istiârede şair ve okuyucu arasında anlaşmayı sağlayan mana araçlarını saklaması sorun oluşturmuş ve şairlerin sözlerini oldukça güçleştirmiştir. Sâib diyor ki:

دل آ سوده ای داری مپرس از صبر و آرامم نگین را در فلاخن می نهد بیتا بی نامم[203]

Yani şair, öylesine zayıfım ki eğer ismimi bir yüzük taşına kazıyıp sapanla atsalar, sapan bir yerden başka bir yere uçar gider demek istiyor[204].

Bu dönem teşbihleri tam kelimelerle yapılmaktadır. Yani teşbih edatı kullanılmamaktadır. Benzetme unsuru yer almamakta yani istiâre şeklindeki teşbihler ağırlıktadır. Sebk-i Hindî istiâreleri önceki dönemlerdeki istiârelerle benzerlik göstermez. Bu durum, Sebk-i Hindî'nin yaratıcı tarafı olup onu Fars şiirinde yaratıcı bir üslûp saymamıza neden olur[205].

e. Mübalağa (İğrak ve Gulüv)

Bilindiği gibi akla ve geleneğe uygun mübalağaya teblîğ, aklen mümkün ama göreneklerce mümkün olmayana iğrak, akla ve göreneğe uygun olmayana ise gulüv adı verilir[206]. Eğer Sebk-i Hindî'deki mübalağaları onun kollarına göre ayırmak istersek Vukû kolu mübalağaları tebliğ, Isfahanî kolu mübalağaları iğrak ve Hindî kolu mübalağaları ise gulüv olarak

[202] Sensiz kalan bana, şarap ne zevk versin? Sensiz şarap kadehi, gönlü tutulu kalıyor.
[203] Rahat gönlünle sabır ve kararımı sorma. Adımın güçsüzlüğü, yüzük taşını sapana koyuyor.
[204] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 92.
[205] M. R. Şefî-i Kedkenî, **a.g.m.**, s. 225.
[206] Tahirü'l-Mevlevî, **Edebiyat Lügatı**, (nşr. Kemal Edip Kürkçüoğlu), İstanbul, Enderun Kitabevi, 1994, s. 104; Numan Külekçi, **Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar,** Ankara, Akçağ Kitabevi, 1999, s. 125-126.

adlandırılabilir. Çünkü Safevî döneminin sonuna ve Hint coğrafyasına yaklaştıkça mübalağaların derecesi artar.

Sebk-i Hindî şairlerinin iğrak ve gulüve eğilimleri, yeni mefhum ve tasvirler bulmak, keşfedilmemiş manalara erişmek ve anlatımın tesirini artırmak gibi nedenlere dayanır[207]. Mesela Kelîm-i Kâşânî, Keşmir'in çok rutubetli havasını görünce kendini

هوا چندان تر از ابر بهار است که همچون آب ازو عکس آشکار است[208]

demekten alıkoyamamıştır. Sebk-i Hindî şairleri bu konuda itidalden ayrılmışlardır. Sâib ve Zamirî'den alınan şu iki örneğe bakalım[209]:

حیرت زده ام که چون کمر می بندد شوخی که میانش رگ جان عدم است[210]

Bu beyitte de Zamîrî'nin gönlü daralmaktadır. Çünkü göz yaşının sel olup onu maşûkun mahalline götürmesinden korkmaktadır.

سیلاب سرشک از در او میبردم آه عمری اثر گریه بیحاصلم اینست[211]

Şefî-i Kedkenî, Fars şiirinin belli bir döneminden sonra ortaya çıkan aşırı mübalağalara, çağdaş araştırmacıların elde ettiği sonuçlara da dayanarak farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Buna göre söz konusu dönemdeki şairlerde rastlanan iğrâk, onların Şîa olmalarından kaynaklanmaktadır. Çünkü Şîa akaidinde gulüv esastır. Eğer durum böyleyse, Farsçanın o dönemde ulaştığı bölgelerde Şîa akaidinin yayılması, iğrak ve gulüvlerin genişlemesinin nedenlerinden biri sayılabilir[212].

---

[207] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e**., s. 96.
[208] Bahar bulutundan hava öylesine nemlidir ki su gibi onda görüntü bellidir.
[209] Ali Deştî, **a.g.e.**, s. 75-76.
[210] Belini bağladığında hayret ediyorum! Çünkü o, bu durumda belinde can damarı yok olan bir şûh oluyor.
[211] Sel olan gözyaşım beni onun kapısına götürüyor. Ah!bir ömür boyu ağlamaktan hasıl ettiği budur.
[212] M. R. Şefî-i Kedkenî, **Suver-i Hayâl Der-Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Âgâh 1366/1987, s. 138.

f. Kelimelerle Oynama (Kârikelimator)

Bu dönem şairlerinin nezdinde, özellikle de Hint koluna mensup şairlerde, mazmun oluşturmanın en verimli yollarından biri kelimelerden değişik şekillerde yararlanma, daha meşhur deyimiyle kelimelerle oynamaktır. Eğer şair bu sanattan iyi yararlanabilirse, ilginç nükteler yakalayabilmekteydi. Bunun için şairler cinas, îhâm ve benzeri sanatları kullanmaktaydı[213].

Farukî'ye göre kelime oyunu, Hint üslûbu şairlerinin kullandığı mazmun kurma yollarından biriydi. Kelime oyunu anlam yaratmada en önemli silahtır. Çünkü bir kelime uğruna iki veya daha fazla imkan şiire dercedilebilirdi. Örnekleme (üslûb-ı muâdele) sıkça kelime oyununa bağlı kalarak ifadeyi genişletti ve zenginleştirdi. Fakat unutulmamalıdır ki bu, mazmun ve mânâ arasındaki ayrımın keşfedilmesi demekti[214].

Ganî-i Keşmîrî, şu beyitte, önce can çekişme anında başında kimsenin olmamasından şikayetçidir. Bunun için *"be-ser âmeden"* (sona ermek) mastarından hayat için istifade ediyor. Aynı zamandan masterın "hastanın başına gitmek" manasından da yararlanmaktadır.

کس وقت نزع بر سرم از بی نبود شرمنده ام از عمر که آمد بر سر مرا[215]

Bîdil üzerine geniş araştırmalar yapan Hasan Hüseynî, Sebk-i Hindî'nin bu özelliğine *"kârikelimator"* (kelime oyunu) adını vermektedir. Ona göre bu nitelik, Sebk-i Hindî'nin konuşma diline ait sade kelimelerden ince düşüncelere ve mana derinliğine dayanarak çok anlamlı bir şekilde yararlanma eğilimidir. Her dil, yapısına göre az veya çok bu kelime oyunlarına meyillidir. Kısacası kârikelimator, kelimelerle oynama, kelimelerle

---

[213] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 571.
[214] Şemsürrahmân Fârukî, **a.g.e.**, s. 46-47.
[215] Can çekişme anımda sahipsizlikten başımda kimse yoktu. Sona gelen ömürden utanıyorumi.

didişme, ağır bir uslûp oluşturmak için manada irtibatı sağlayan unsurları akıl dışı ve gayrı mümkün kılmaktır. Aynı zamanda ilginç ve tatlıdır da. Klasik mantık bilimciler buna, *"iştirâk-ı lafz"* derler ve safsata da yalan unsurlarını delillendirmek için kullanırlar. Sebk-i Hindî'de bunun pek çok örneği vardır[216].

غم می خورم بجای غذا چون کنم کلیم این است آن غذا نه محتاج اشتها ست[217]

3. Muhteva Özellikleri

a. Keşfedilmemiş Anlamlar (Mânâ-yı Bîgâne) Peşinde Koşma ve Hayalcilik

Sebk-i Hindî şiirinin, edebiyat dünyasına kazandırdığı en önemli ve en meşhur yenilik şiire, olağanüstü yeni manalar getirmesidir. Hint üslûbu bu hususta o denli şöhrete ulaşmıştır ki, bütün Sebk-i Hindî şiiri *mana temelli* bir şiir olarak anlaşılmıştır. Zaten onun hakkında en çok söylene şey de mananın lafızdan mühim addedildiğidir.

Farukî Sebk-i Hindî şiirinde şairin, gündelik hayatın mazmun olmayan materyalini, açık poetik iddia, örnekleme, şâirâne delil ve benzersiz ve hayalî şeyleri bir araya getirmek suretiyle mazmun teşkil ettiğinden söz etmektedir[218].

Araştırmacılar, Sebk-i Hindî şiirinde mananın dört özelliğinden söz etmişlerdir. Bunlar mananın *ince, bîgâne, renkli ve girift* olmasıdır. Ancak şairler bu vasıfları şiirlerinde dile getirmelerine rağmen bunların mahiyeti hakkında tam bir açıklamada bulunmamışlardır. Yalnız Şevket ve Sâib'in şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla ince mana, derin düşünceden doğan

---

[216] . Hasan Hüseynî, **a.g.e.**, 47-49.
[217] Yemek yerine gam yiyorum Kelîm!Çünkü bu yemeğin iştaha ihtiyacı yoktur.
[218] Şemsürrahmân Fârukî, **a.g.e.**, s. 40.

manadır. *Bîgâne mana* ise başkasına görünmeyen manadır. Renkli mana, şiirin çeşitli zaviyelerden gördüğü mana çeşitlerinden biridir. Girift manaya gelince bu, çeşitli görüşlerin birbirine karışmasıdır[219]. Sâib şöyle diyor:

یاران تلاش تازگی لفظ کنند صائب تلاش معنی بیگانه می کند[220]

Safâ'ya göre şiirde böyle bir hareketin nedeni, şairlerin, eskilerin sözlerinden bıkmasıdır. Ayrıca onlar bunu başarabilmek için geniş anlamları okuyucu için şiiri anlamsızlaştıracak derecede lafza sığdırmışlardır[221].

Sebk-i Hindî şairleri açısından mazmun, bazen nâzik, bazen bîgâne, bazen de berceste mana, anlamına geliyordu. Kelîm şöyle diyor:

می نهم در زیر پای فکر کرسی از سپهر تا به کف می آورم یک معنی برجسته را[222]

Bu dönem şairleri bütün dikkatlerini yeni mazmunlar ve bedi fikirler bulmak yolunda kullandığından, Sebk-i Hindî sadece bu yönüyle dahi diğer üslûplardan ayrılabilir. Devrin şiirini okuyan bir kimse, kendini yeni bir edebiyat vadisinde bulur. Bu vadide ince anlamlar, yeni mazmunlar ve ulaşılmamış hayaller vardır. Sâib şöyle diyor:

عشرت ما معنی نازک بدست آوردنست عید ما نازک خیالانرا هلال این است و بس[223]

Aşağıdaki beyitte Sebk-i Hindî şairlerinin hayal ve mazmun kurguculuğuna güzel bir örnektir[224].

نرگس از چشم تو دم زد دردهانش زد صبا درد دندان دارد اکنون میخورد آب از قلم[225]

---

[219] Ali Mîlânî, **a.g.t.**, s. 59-60.
[220] Dostlar lafızda tazelik için uğraşıyorlar. Sâib ise keşfedilmemiş anlam için uğraşıyor.
[221] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 531 ve 543.
[222] Gökyüzünden seçkin bir anlam alabilmek için, fikrin ayağının altına kürsü koyuyorum.
[223] Bizim eğlencemiz nazik hayaller elde etmektir. Bizim gibi nazik hayallilerin bayram hilali budur.
[224] Zeynelabidîn Mutemen, **a.g.e.**, s. 360-361.

Eskiden, bazı ağız hastalıkları suyun içilmesini güçleştirince hastalar kamış kalemle su içerlerdi. Burada nergisin kökü kamış kaleme benzetilmiş ve köküyle yerden su çekişi bu duruma teşbih edilmiştir.

Şairler bu dönemde mazmunları kendi çevrelerinden ve günlük hayattaki işlerden teşkil ediyorlardı. Mazmunların bulunmasında zaman zaman kelime ve terkiplerle oynuyorlardı. Bu konuda cinas ve ihamlar şairlere yardımcı oluyordu. Örneğin Mahlas adında bir şair, sevgilinin kolunu işlenmemiş gümüşe benzeterek ve bundan *"hâm-desti"* (tecrübesizlik) terkibine ulaşmıştır[226].

به دست غیر دادی ساعد چون نقره خامت به قربان سرت گردم مکن این خام دستی ها[227]

Aslında eski şairlerin de önem verdiği bu hususiyet, şairlerinin kimsenin ulaşamadığı mana ve mazmunların peşinde koşmalarından dolayı garip ve aykırı hayallerin doğmasına neden olmuştur. Örneğin Kelîm-i Kâşânî şöyle diyor:

یک راهبرم درین شب تاریک بر نخورد چون آفتاب دست بدیوار می کشم[228]

Şairin hayal gücü, öyle karanlık bir gece kurgulamıştır ki hiçbir rehber bu "vahşetengiz" karanlıkta yolunu kaybetmişlere yardım etmeye cesaret edemiyor. İnsan bu karanlık dünyada yol almak istiyorsa güneş gibi olmalı ki elini duvara sürerek kendi yolunu bulsun. Dikkat ve tedbirle yola koyulsun. Burada, duvarın üstüne güneşin doğuş ve batış görüntülerinin yansımasına işaret vardır[229].

---

[225] Nergis senin gözünü söz konusu edince sabah rüzgarı ağzına vurup susturdu. Şimdi diş ağrısından suyu kalemden içiyor.
[226] Muhammed Gulâmrızâî, **a.g.e.**, s. 415.
[227] Ham gümüş gibi kolunu rakibe veriyorsun. Başına kurban olduğum bu tecrübesizliği yapma!
[228] Bu karanlık gecede bana bir tek yol gösterici rastlamadı. Güneş gibi elimi duvara sürüyorum (böylece yolumu buluyorum).
[229] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 91.

Yeni mazmunlara eğilimli bu devir şiirinde, geleneksel edebî konular ortadan kalkmıştır. Edebî ürünlerde her tür konu işlenmeye başlanmıştır. Ancak en çok din, âdâb, gelenek ve göreneklere ait konular dile getirilmiştir[230].

Sebk-i Hindî şairlerinin en meşhur mazmun kurma yolu, çok yönlü îhâmlar oluşturmaktır. Sebk-i Hindî şairi bir beyitte dinî ya da ahlakî bir hikayeyi ele alarak tek ya da birkaç ifade içinde hikayenin diğer ayrıntılarını da içeren anlatım tarzına ulaşmaya çalışır. Örneğin Hazreti İbrahim hikayesi ele alındıysa, İbrahim'in putları kırması, ateşe atılması, Cebrâil'in onun yardımına koşması, İsmail'in kurban edilmek istenmesi ve Hacerle birlikte çöle terk edilmesi gibi ayrıntılar, şairin kendisine ya da eşyaya aktarılarak anlatılır[231]. Bu sebepten Sebk-i Hindî şiirinde ele alınan hikaye ve ayrıntıları bilinmiyorsa şiirin anlaşılması oldukça güçleşir. Özellikle o hikaye geçmiş devirlerde kaldı ve yazıya aktarılmadıysa durum daha da güçleşir. Mesela Hazret-i İbrahim hikayesinde mancınık, esrar-ı tevhitten bir sır, ateş ise tutkun bir sâlik olabilir.

گر خلیل آسا بیایی در دل آتش فرود بوی گل از شاخسار شعله بالا می رود[232]

Bu dönemde hayalcilik ve ince anlamlara yöneliş öylesine artmıştır ki artık gerek lafızda gerekse manada garip ifadeler ortaya çıkmıştır. Sâib'in şu beytinde olduğu gibi:

اگر بر روضه حسن تو زنبور عسل افتد گلاب از ابر میبارد زدود شمع تا محشر[233]

---

[230] Sîrûs Şemîsâ, **Sebk-Şinâsî-i Şi'r**, s. 297-298.
[231] Hasan Hüseynî, ***a.g.e.***, s. 31.
[232] İbrahim gibi gönülde ateş yakarsan gülün kokusu ateş budağından yukarı gider.
[233] Eğer senin güzelliğinin bahçesine bal arısı konarsa mumun dumanından mahşere kadar buluttan gül suyu yağar.

Yani eğer arı senin güzellik bahçenin güllerinden beslenir ve onun balından da mum yapılırsa, Bu mumun dumanı buluta tebdil etmiş halde mahşere kadar ondan gül suyu yağar[234].

Sebk-i Hindî'nin şekil özelliklerinde de bahsettiğimiz gibi soyut düşüncelerini somut temsillerle açıklamak isteyen şairler, ister istemez mazmun kuruyorlardı. Yani yeni mazmun ve hayal peşinde koşma, üslûb-ı muâdile şeklinde beyit yapısına sahip Sebk-i Hindî şiirinin tabii bir gereğidir.

Eski Fars şiirinde gazelin asıl konusunun aşk olduğu bilinir. Yani gazelin genel ve asıl mazmunu daima aşk ve aşıklığın beyanı olmuştur. Ancak Sebk-i Hindî gazelinde, mazmun yaratıcılığına eğilim gazelin bu konularla iktifa etmesini engelledi. Dolayısıyla her konu gazele dahil oldu. Bu durumda gazel, öğütlerin, tavsiyelerin, irfanî konuların ve atasözlerinin sıklıkla yer aldığı bir sahaya dönüşmüştür. Gerçi Sadî ve Hafız da şiirlerinde öğüt ve tavsiyelere yer vermiştir. Ancak bu konuları genellikle aşk örgüsü içinde aktarmışlardır. Ancak Sebk-i Hindi gazelinde asıl mihver öğüt ve hikmettir. Diğer önemli bir nokta da şairlerin, etraflarındaki her eşyadan mesela halı, şişe, meyve, sel, girdâb, örümcek vs. mazmun oluşturarak şiirin bu konudaki geleneksel dışlama eğilimini kırmalarıdır. Böylece her şey şiirin konusu olmuştur[235].

Peki bütün bu değişimin sonucu ne olmuştur? Sabûr'a göre Sebk-i Hindî şairlerinin mana, hayal ve mazmun ağırlıklı bir şiir oluşturmak istemelerinin dört önemli neticesi olmuştur: 1)Hayal ve mazmun dolu beyitlerin ıstılah yükü artmıştır. Şeklin önemi ve ağırlığı beyitte azalarak mana ağır basmıştır. Bu da şiirin anlaşılmasını güçleştirmiştir. 2)Eskiden beyitler arasında var olan manevî ilgi, yerini bağımsız beyit anlayışına bırakmıştır. 3)İrfan, öğüt, hikmet ve felsefe gibi konularla ilgili hayal ve mazmunlar artmıştır. 4)Temsil için irsâl-i meselin sıklıkla kullanılmasıyla

[234] Ali Deştî, **a.g.e.**, s. 76.
[235] Sîrûs Şemîsâ, **Seyr-i Gazel Der-Şi'r-i Fârsî**, s. 183-184.

beyitlerde çoğu kez, ikinci mısraın birinci mısraın açıklaması ya da kuvvetlendiricisi olduğu görülmüştür[236]. Farukî ise bu eğilimin sonuçlarını şöyle değerlendirir:

"Böylece mazmunun anlamdan ayrılması, Hint-Fars şiiri için üç kapsamlı sonuç meydana getirdi: İlki, şairler yeni mazmunlarla birlikte, eski mazmunları yeni usullerle ele almanın yollarını da araştırmaya başladılar. Buna pek çok isim verilirdi: mazmûn-âferînî (mazmun yaratma), mazmûn-hayâl-âferînî (yeni hayaller yaratma) ve aşırı durumlarda hayal-bendî (soyut temalar ve düşünceler oluşturma). Bütün bu faaliyetler için en bariz temel metafordu; fakat Sebk-i Hindî şairinin ana başarısı, metafora gerçek muamelesi yapmak ve gerçek olandan başkaca metaforlar yaratmaya devam etmekti. Bu metaforlardan her birisi sıra ile gerçek oldu ve başka bir metafor üretmek için kullanıldı. Metafor böylece, sadece ikâme değil, münasebet (ilişkilendirme) fenomeni oldu"[237].

b. Günlük Tecrübelerden, Tabiattan ve Halk Hikmetinden Faydalanma

Sebk-i Hindî şairleri hayat içi maddî unsurlara ve çevrelerindeki eşyaya önceki dönemdeki şairlere göre, daha fazla dikkatli bakmışlar ve eğilmişlerdir. Bu konu, Sebk-i Hindî şairlerinin gerçekleştirdiği asıl inkılaplardan biridir. Aslında bu hareket, Sebk-i Vukû döneminde ortaya çıkmıştır. Yalnız Vukû döneminde bu özellik, aşk ve aşıklık gerçeğiyle (vâsûht) sınırlı idi. Günlük olaylara ve varlıklara yöneliş Sebk-i Hindî dönemi kadar derin değildi. Sebk-i Hindî'de bu durum, minyatür inceliğine ulaşarak Vukû'nun realist resim anlayışından ayrılır. Sebk-i Hindî şairleri tabiata, içselleştirmek için yani, şiirde tabiat oluşturmak için bakarlar. İşte bu noktada Sebk-i Hindî realizmden ayrılır[238].

Safevî dönemi şiiri genel olarak tabiat ve yaşam çevresine yakınlaşmıştır. Yani şairler çevrelerinden fikir ve mazmun almışlardır. Aslında

[236] Sabûr, **a.g.e.**, s. 629-630.
[237] Şemsürrahmân Fârukî, **a.g.e.**, s. 54-55.
[238] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 96.

bu özellik, Fars şiirinde yeni bir durum değildir. Ancak öncekilerin şiirinde sadece bir nitelik olan bu özellik, söz konusu dönemde, heyecan ve hislerin anlatılması için aslî bir unsura dönüşmüştür. Bu dönem şairleri tabiata ve çevrelerine, olup biteni anlatmak için bakmamışlardır. Onlar tabiat ve çevreye mazmun ve ince hayal icat etmek için bakmışlardır. Şiirsel duygu ve anlayışlarına, tabiatta karşılık bulmak istemişlerdir.

Bîdil'in kurduğu şu hayalde, mum şairin gözü,mumun fitiliyse kirpiğidir. Ancak burada göz, sevgilisini takip için kirpikten bir adım ileridedir[239].

در تماشایت برنگ شمع هر جا می رویم دیدهٔ ما یک قدم پیش است از مژگان ما[240]

Halk hikmetinin şiire yoğunlukla girmesi de, Sebk-i Hindî şiirinin önceki dönemlerin aksine, kahvehanelere kadar yayılmasının bir sonucu olmalıdır. Bir önceki bölümde devrin dil özelliklerinde belirttiğimiz gibi halka, bilhassa avama açılan şiir ıstılahları ve deyimler, tabii olarak beraberinde halk hikmeti ve halkın dünyaya bakış açısını da getiriyordu.

Sâib'e ait şu beyte bakalım:

اظهار عجز دربر ظالم روا مدار اشک کباب مایه طغیان آتش است[241]

Sebk-i Hindî'de, pratik hayatın bütün cilveleri, eşyanın tasvirinden cansızlara, oradan alet-edavata kadar görülür. Bu özellik iki ince nükteyi gösterir: Birincisi; varlık ve eşya sanatın kendine has bir özelliği olan görünen rengini kaybetmiştir. Süslü muhteşem bahçelerin, büyük saray ve eyvanların, her şeyin altın ve gümüşten olduğu şahane meclislerin tasviri yerine olağan hayat sahneleri anlatılmıştır. Saat şişesi, gözlük, köprü, duvar gibi kavramlar

[239] Zebîhullâh Safâ, **a.g.e.**, s. 561-563.
[240] Seni görmek için mumun renginin olduğu her yere gidiyoruz. Gözümüz, kirpiğimizden bir adım öndedir.
[241] Zalim karşısında acz göstermeyi uygun görme. Kebabın (damlayan) yağı ateşin şiddetini artırır.

şiirde söz konusu edilmiştir. İkincisiyse şairlerin bu kavramlardan ince hayaller mazmunlar üretebilme kabiliyetleridir[242].

Bu dönemdeki halk hikmetinin işlenişinin Senâî, Hâkânî, Sadî ve Hafız gibi bu konuda meşhur şairlerin yapığından farkı, mezhebî hoş görüsü olmayan Safevî sarayına karşı, meşrebi geniş halk inançlarına dayanması ve tasavvufî anlamların garip iddialarla birlikte öne sürülmesindedir. Mazhar adında devrin bir şairi, sâlikin tasavvufî yolda, benliğini öldürmek için çektiği sıkıntıları şöyle anlatır[243]:

سرا پا غفلتم زین ره به خاک افتاده ام مظهر برنگ خواب قالی پایمالیهاست تعمیرم[244]

c. Teşhis

Genel olarak bütün dillerde ve edebiyatlarda iki tür sembolizm vardır. Bunlardan biri, şiiri dinî merasimlerde kullanılacak şekilde duyguları etkileyecek imajlar haline getirmek veya imajlara taşıdıkları anlamların ötesinde felsefî anlamlar yükleyen *yalın sembolizm*dir. İkincisi ise insanın bilerek ve isteyerek kavramları duygularla algılanabilecek şekle getirecek *alegorik sembolizm*dir. Bu, mücerred kavramların kelimelerle anlatılması ve duyu organlarını etkileyen eşyanın tecrit edilmiş şeklidir[245]. Sebk-i Hindî'de söz konusu olan teşhisin ikinci tür sembolizme dayanan alegorik teşhisler olduğu söylenebilir.

Sebk-i Hindî şairlerinin eşyaya yaklaşımı, eşyayı canlı kılmaktadır. Böylece onların şiirinde hayat akıcıdır. Yani Sebk-i Irakî şairleri ne kadar maddî hayatı esir alıp soyutluyorsa, Sebk-i Hindî şairleri de esîr ve madde

---

[242] Gulâmhüseyin Yusufî, "Tasvîr-i Şâirâne-i Eşyâ Der-Nazar-ı Sâib", **Sâib ve Sebk-i Hindî**, s. 245.
[243] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 95.
[244] Bu yolda hor ve zelil olup baştan ayağa gaflet doluyum Mazhar! Kurtuluşum halının uyumuş renkleri gibi ezilmektedir.
[245] R. Wellek-A.Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri.**, (çev. Ahmet Edip Uysal), Ankara, KBY, 1983, s. 252-253.

dışı unsurları, o kadar ayağı yere basar hale getirmektedir. Neticede tasvirleri cismânî ve el değebilir olmaktadır[246].

Bu özelliğin Sebk-i Hindî'nin özellikle Hint kolunda kuvvetle zuhur etmesini, bir taraftan tasavvufî fikirlerin Hint kaynaklı felsefeye dayanmasına, bir taraftan da Muhyiddîn İbn-i Arabî gibi İslam felsefecilerinin etkisine bağlayanlar vardır. Buna göre söz konusu etkinin esası vahdet-i vücûddur. Bu düşünce eşyayı insan gibi can ve ruh sahibi olarak düşünmeye neden olmuş olabilir[247]. Eski Hint felsefesinde de tenasüh akidesinin farklı türlerine göre hayvanlar hatta eşyalar önceden insanî bir ruha sahip olabilirlerdi. Ganî-i Keşmîrî'nin şu beytine bakalım:

دست که گیرنده نیست بهر سخی خنجری ست پنچه مرجان کند درچگر بحر خون[248]

Eşyaya bu denli dikkatli bakan şairlerin gözü, doğal olarak varlıklardaki bütün incelikleri ve ayrıntıları hesaba katıp şiirde söz konusu ediyordu. Şevket-i Buhârî'nin şu beytinde olduğu gibi:

زسایهٔ مژهٔچشم مور بست قلم چون می کشید مصور دهان تنگ را[249]

d. Hayattan Şikayet, Bedbinlik ve Izdırap Hali

Bu dönemde özellikle İran'da Vukû ve Isfahan koluna mensup Sebk-i Hindî şairlerinde devrin siyasal ve sosyal nedenlerine dayandığı sanılan bir melankoli haline rastlanır. Çünkü söz konusu dönemde şairler, bir yanda süregelen mezhep çatışmaları, diğer yanda İran yönetiminden bekledikleri ilgiyi bulamamanın getirdiği kötümserlikle, hayata karşı olumsuz bir bakış açısına sahiptiler.

---

[246] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 82-83.
[247] .Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 90.
[248] El, tutucu bağışlayıcı değil hançerli. (Bu el) Denizin ciğerine kanlı mercan pençesi atıyor.
[249] Ressam, sevgilinin dar ağzını resmedebilmek için karınca gözünün kirpiğinin gölgesinde kalem yontuyor.

Izdırap, şairlerin duygularına, kötümserlikle karışmış hüzün katmaktaydı. Devrin bir çok şairinde görülen kötümserliğe, Nasır Ali Serhendî'nin şu beyti güzel bir nümunedir[250].

خیالی بی کسی من وفا بیادش داد بجای شمع دل آورد و بر مزارم سوخت[251]

Bu konuda Lengerûdî şöyle demektedir:

"Sebk-i Hindî şairleri ye's ve ümitsizlikle doludur. Bu açıdan Avrupa'nın romantik şairlerine benzerler. Romantiklerin şiiri de ümitsizlik, ye's ve ızdırapla doludur. Her iki gruptaki şairler de ilk defa şiirlerini halk içine taşımışlardır. Bu yolla halk arasında şahsî şöhretleri ön plana çıkmıştır. Böylece her iki şiirde de ferdiliğe eğilim başlamıştır"[252].

Bu devrin şairlerinin şikayet konularının başında sevgili gelir. Sebk-i Vukû'yu anlatırken bu dönemde "*vâsûht"* adında sevgiliden yüz çevirmeyi ve onu klasik şiirdeki makamından aşağı görmeyi ifade eden bir cereyanın mevcudiyetinden bahsetmiştik. İşte İran kolundaki Sebk-i Hindî şairleri Sebk-i Vukû'daki bu cereyanı aynen devam ettirmişlerdir. Vahşî-i Bâfkî bu mealde şöyle diyor:

ما چون ز دری پای کشیدیم کشیدیم امید ز هر کس که بریدیم بریدیم
دل نیست کبوتر که چو برخاست نشیند از گوشه با می که پریدیم پریدیم
رم دادن صید خود از آغاز غلط بود حالا که رماندی و رمیدیم میدیم[253]

Bu ızdırap halinin, Sebk-i Hindî'nin Hint kolunda, özellikle İslam tasavvufu ve Hint felsefesiyle karışması neticesinde, Bîdil ve Şevket gibi şairlerde yeni bir terminoloji ve şiir dili oluşturduğu söylenebilir.

---

[250] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 94.
[251] Benim kimsesizliğimin hayali, ona vefayı hatırlattı. Mumun yerine dil çıkarıp mezarımın üstünde yaktı.
[252] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 121-122.
[253] Biz kapı gibi durduk ki durduk (kapandık). Ümidimizi kestiğimiz herkesten uzak durduk. Gönül güvercin değil ki çatının kenarından uçup konsun. Şimdi korktuğun ve korkuttuğumuzdan ne fayda! Avcının avını ürkütüp kaçırması baştan hataydı.

e. Şahsî Duyguların Anlatılması ve Ben Dili

Klasik Doğu ve İslam şiirinde, kişinin kendisinden bir şahsiyet olarak bahsetmesi, hele hele kişisel problemlerini dile getirmesi, çok hoş görülen ve sıklıkla karşılaşılan bir durum değildir.

Ancak Sebk-i Hindî dönemindeki kötümserlik ve ümitsizlik içindeki şairler doğal olarak şiirlerinde kendi dertlerini yoğunlukla dile getirmişlerdir. Bu dönem şiirlerindeki fiillere dikkat ettiğimizde, birinci tekil şahıs sarfına çok sık rastlarız.

Devrin şairleri, hanımlarını ve çocuklarını dile getiren şiirler de kaleme almışlardır. Feyzî'nin üç yaşındaki bebeğinin ölümünü anlattığı keder dolu mersiyesi, Örfî'nin yalancı arkadaşlarını eleştirdiği şikayetnamesi, Nakî'nin genç bir bilgin olan oğlunun ölümünden duyduğu üzüntüyü dile getiren manzumesi ve Sâib'in değişik arkadaşlarına duyduğu muhabbeti anlattığı şiirleri, bu dönemde şahsî duyguların anlatıldığı şiirlere örnektir[254].

f. Ayet ve Hadislerden Az İstifade

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Safevî dönemi şairleri hükümet merkezlerinden, saraydan ve medreseden uzak kalmalarından dolayı, şiirlerinde dile getirdikleri fikir ve hislerine ayet, hadis ve dini fikirlerden oldukça az delil getirmişlerdir. Önceki üslûplarda, özellikle de Irakî üslûbunda, ayet ve hadislerin şiirlerdeki ağırlığı çok fazlaydı. Özellikle Sebk-i Hindî'nin İran koluna mensup şairlerin ne kendileri ne de okuyucular, medrese ya da tekke ehlidir[255].

Ancak aynı durumun Hindistan kolundaki Sebk-i Hindî şairlerinde tam olarak bulunduğunu söylemek imkansızdır. Çünkü Hint kolundaki şairler

[254] Kamer Âryân, **a.g.m.**, s. 95-96.
[255] Şems-i Lengerûdî, **a.g.e.**, s. 117.

içinde mutasavvıfların sayısı fazla olduğundan, ayet ve hadisler tam lafızlarıyla olmasa da tasavvufî açıklamaları veya îhâmlarla birçok şekilde dile getirilmişlerdir.

E. SEBK-İ HİNDÎ VE BAROK TARZI

Sebk-i Hindî, gerek doğulu gerekse batılı araştırmacılarca Batı edebiyatındaki bazı akımlarla karşılaştırılmıştır. Örneğin bu üslûpta anlamın uzak (bîgâne) ve kapalı olmasıyla sembolizm ile sürrealizm arasında, tabiatı yani dış dünyadaki unsurların iç dünyadaki soyut kavramlarla açıklanması ilkesinden dolayı ekspresyonizmle; anlam girift ve kapalı olduğu için kübizmle, kelime ve kelime grupları türetiminden dolayı sürrealizmle arasında çeşitli bağlantılar ve benzerlikler kurulmaya çalışılmıştır[256]. Ya da menşe coğrafyası açısından bakanlar, Barok ve Sebk-i Hindî arasında ilgi kurmuşlardır. Her iki tarzın da Hint kökenli olmasına dikkat çekerek, ikisinin de klasik şiirin düşüşe geçtiği dönemde ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Ayrıca ikisinin de üst bir dil kurduğunu, ikisinin de şaşırtıcı ve girift ifadeler içeren dil özellikleri taşıdığını, ikisinin de ince ifadeler dolayısıyla geleneğin tepkisine ve sıradan okuyucu ile münekkidin anlayışsızlığına maruz kaldığını söylemişlerdir[257]. Ancak Sebk-i Hindî Batı'da tanınmasından bu yana, Barok üslûbuyla neredeyse aynîleştirilmiştir. Peki böyle bir aynîleştirme hatta iki üslûp arasında karşılaştırma yapmak ne kadar doğrudur?

Barok kelimesi ve üslûbu hakkında pek çok görüş olmasına rağmen en çok kabul göreni, bu kelimenin İspanyolca *barrueco* veya *barroca* kelimesinden türetildiği ve bu dilde, incinin güzelliğini anlatan bir sıfat olduğudur. Kuyumculuk ıstılahındaysa işlenmemiş düzensiz inciye *barok* derler. Barok üslûbu muhtemelen bu manayla ilgilendirilerek adlandırılmıştır. Bazılarıysa kelimenin İtalyanca *barocco* kelimesinden geldiğini iddia

[256] Bakınız: Şener Demirel, **17. Yüzyıl Şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi) Hayatı, Sanatı, Divanının Tenkitli Metni ve Tahlili**, BDT, FÜSBE, Elağzı, 1999, s. 78-80.
[257] M. Kayahan Özgül, **Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle**, Ankara, Hece Yay., 2006, s. 370.

etmişlerdir. Bu kelime, Ortaçağ mantığında kıyasî mantığı karşılamak için kullanılıyordu. Ancak daha sonra karışık ve zor her fikir için kullanılır olmuştur. Ayrıca sanat eleştirisinde, düzensiz ve garip her şeye işaret etmek, başka bir deyişle genel bütünsellikle uyumsuz olan her şeye bu ad verilmiştir. Ancak 19. yüzyılın sonlarında, garip ve son derece süslü şeyleri anlatmak için kullanılır bir tabir olmuştur. En sonunda edip Volfik, 1888 yılında bunu bir sanat üslûbunun adı olarak kullanmıştır[258].

Aslında bilimsel karşılaştırma metotlarını esas alırsak, bu iki üslûp arasında ilk bakışta, ne tarihî bir ilgi, ne de karşılıklı etkileşim söz konusudur. Ancak iki üslûp arasındaki zahirî benzerlikler ve zamansal yakınlık, böyle bir karşılaştırmayı akla getirmiş olabilir. Aslında Barok'un, Sebk-i Hindî'nin Avrupa'daki yansıması olduğunu iddia edenler, iki üslûbun bütün kültürel, edebî ve tarihî özelliklerini dikkate almadan sathî bir karşılaştırmaya gitmişlerdir.

Bu zahirî karşılaştırmalara bir örnek vermek gerekirse her iki üslûpta da gazelin edebî eserlerin ana mihverini oluşturması iki üslûp arasında önemsenen bir benzerlik olarak ele alınmıştır. Ya da Barok tarzında şekilleri aynen aktarmaya karşılık, Sebk-i Hindî'de temsil yoluyla soyut düşüncelerin cismanîleştirilmesi önemli bir benzerlik olarak zikredilmiştir[259].

Bu sathî karşılaştırmalar bırakınız iki üslûp arasında aynîleştirmeyi, ciddî bir karşılaştırmayı dahi engellerken, aynîleştirmeye gidilebilir mi?. Bu noktada Oryantalistlerin ciddî bir metodolojik hatası karşımıza çıkmaktadır: Doğu'da karşılaştıkları her fikir, felsefe ya da sanat anlayışını kendi düşünce dünyalarına ait ıstılahlarla adlandırmak.

---

[258] Muhammed Behnâmfer, "Mukâyese-i Sebk-i Barok ve Sebk-i Hindî", **Mecelle-i Dânişgâh-ı Firdevsî-i Meşhed**, Tâbistan, Meşhed, 1382/2003, 52-53.
[259] Muhammed Behnâmfer, **a.g.m.**, s. 55 ve 58.

İşte bu metodolojik kolaylığa kaçışı, konuyla ilgili en geniş araştırmayı yapan Zıpoli itiraf etmektedir. Buna göre öncelikle muhteva özellikleri dışında yapısal ve semantik nitelikleri hakkında hiçbir ciddî çalışma yapılmayan Sebk-i Hindî, Barok tarzıyla nasıl aynîleştirilebilirdi? İranlılar uzun süre Sebk-i Hindî'yi kendi edebiyatlarının bir parçası görmediklerinden onun üzerinde ciddî bir çalışma yapmadıklarına göre ve Bausani gibi iddialı Batılı araştırmacıların çalışmaları da metodolojik açıdan İranlıların çalışmalarının çok ilerisinde değilken, nasıl olur da böyle bir iddiada bulunulabilirdi?

Hindî ve Barok üslûpları hakkında sathî araştırmalarla iki üslûp içinde istiarenin önemi ve zamansal yakınlık gibi bir takım benzerliklere önem vererek böyle bir karşılaştırmaya gitmek, hem Batılı araştırmacıları hem de şarkşinâsları büyük bir külfetten kurtarmış ve zihnî tembellik yaratmıştır.

Başka bir deyişle her iki üslûp da ortaya çıkış yerleri, içinde bulundukları tarihî ve kültürel şartla ile edebî oluşum devreleri göz önüne alınmadan karşılaştırılmışlardır. Yani bütün edebî, tarihî ve kültürel şartlar göz önüne alınmamıştır[260].

Aslında daha ayrıntılı bir incelemeyle iki üslûp arasında önemli benzerlikler olduğu da görülür. Örneğin Barok üslûbunun bir özelliği de, cismî güzellikleri önemsenmemesidir. Öyle ki, kırık diş, boy kısalığı, topallık ve kamburluk gibi sevgiliye ait kusurların övülmesi ayıp sayılmamıştır. Şair bazen maşukuyla küstahça konuşur. Kısacası Barok şairleri şiirlerinde, önceki şairlerde görülen Eflatunî aşktan uzaklaşarak cismanî aşka yaklaşmışlardır. Oysa eskiden aşk ruhî bir boyuta sahiptir. Bu özelliğe Sebk-i Hindî'nin ilk devre şairlerinde de rastlanır.

On beşinci asırdan sonra bir grup şair, gazelde samîmî duygularını dile getirmişlerdir. Vahşî, Ehlî, Hilalî ve sonraki bazı şairler, Vukû mektebine

[260] Riccardo Zipoli, **Çerâ Sebk-i Hindî Der-Dunyâ-yı Garb Sebk-i Barok Hânde Mî-Şeved?** (Sebk-i Hindî Batı Dünyasında Niçin Barok Üslûbu Olarak Adlandırılıyor), Tahran, 1363/1984, s. 22.

bağlanarak ondan türeyen bir yan kol olan Vasûht mektebini oluşturmuşlardır. Bu tarzda şair geleneğin aksine, maşuktan yüz çevirerek artık onun nazını çekmemektedir ve onun peşinden gitmemektedir. Bu iki üslûbun diğer bir müşterek özelliği de tabiatın nasıl vasıf edileceği hususundadır. Barok ve Hindî tarzları, tabiat ve kendi muhitlerine öncekilerden tamamen farklı bir nazarla bakmışlardır. Kendilerinden önceki şairler dışa dönüktür. Tabiat onların kişisel dünyalarının anlatılmasında bir vasıtadır. Mesela gülün açması veya solması, şairin mutlu ya da mutsuz olmasının göstergesidir. Ama Barok ve Hindî tarzı şiirlerde, dışa bakış, yerini içe bakışa bırakmıştır.[261].

Ya da estetik nitelikler açısından bakarsak, Barok üslûbunu tartışan Alman bilginlerden çoğu, sarsıntılar geçirmekte olan, ne yapacağını şaşırmış ve ıstırap çeken bir ruh ile yoğun, anlaşılması güç ve dolambaçlı bir anlatış arasında mutlak bir paralellik olduğunu kabul ederler[262]. Bu durum Sebk-i Hindî'nin Hint koluna mensup şairlerin, tasavvufî acılarla oluşturdukları dolambaçlı anlatım dilini hatırlatmaktadır.

Sebk-i Hindî ve Barok tarzı arasındaki ana farklılığı ise, kendilerinden sonra oluşan değişimde aramak gerekir. Batı'da birçok zorluk ve karışıklık ifade eden Barok üslûbundan sonra şairler, ondan öylesine bezmişlerdir ki onun hatırlanmasını dahi istememektedirler. Oysa Doğu'da her ne kadar benzer bir durum varsa da -mesela İran'da Bâzgeşt şairleri, özellikle Hint mektebini reddediyorlarsa da- Osmanlı, Hint ve Afganistan sahasında, sadece reddedilmemekle kalmayıp, Sebk-i Hindî'nin güçlendirilmesine çalışılmaktadır. Bunun en önemli nedeni Sebk-i Hindî şairlerinin Barok şairlerinin tersine sık sık geleneğe atıfta bulunmasıdır. Bu açıdan Sebk-i Hindî, Fars şiirinde değişimin mantıkî bir merhalesidir. Bunun aksine Barok, Batı medeniyetinde bir sapma ve çöküşü ifade eder.

---

[261] Muhammed Behnâmfer, **a.g.m.**, s. 59-60.
[262] R. Wellek-A. Wallen, **a.g.e.**, s. 245.

Sebk-i Hindî batıda Barok tarzı olarak tanınmıştır. Ancak aralarındaki benzerliği incelediğimizde görürüz ki bunların kökü ve mahiyeti tamamen farklıdır. İki farklı medeniyetten kaynaklanmışlardır. Birbirlerine etkileriyse kesinlikle açık değildir[263].

[263] Muhammed Behnâmfer, **a.g.m.**, s. 61.

II. İKİNCİ BÖLÜM: KLASİK TÜRK ŞİİRİ'NDE SEBK-İ HİNDÎ

A. SEBK-İ HİNDÎ'NİN TÜRK EDEBİYATINA İNTİKALİ, TEMSİLCİLERİ VE ÖZELLİKLERİ HAKKINDA DEĞERLENDİRMELER

Bir üslûbun, herhangi bir edebiyata intikali, o edebiyatın temsilcileri tarafından kabullenilmesi ve söz konusu üslûbun belli bir devirde hakim unsur haline gelmesi aniden gerçekleşmesi mümkün olan olaylar değildir. Edebî hareketler, kendilerine has tekamül kaidelerine sahiptir. Dolayısıyla bir edebî dönemden diğer bir edebî döneme geçişte, bir üslûp anlayışından diğer üslûp anlayışına dönüşte ya da başka edebî hareketliliklerde, genellikle ara dönemlere rastlanır. Buna bağlı olarak edebî bir hareketin, temsilcileri ile özellikleri hakkında ortak kanaatlere ulaşmak çok da kolay değildir.

Bu durum, Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî hakkında da çok sık karşılaştığımız bir durumdur. Aynen Fars edebiyatında Sebk-i Hindî araştırmalarında olduğu gibi, Türk edebiyatında Sebk-i Hindî'nin gelişimi, özellikleri ve temsilcileri hakkında bazen birbirine oldukça ters düşen hükümlere rastlanır. Biz de bu değerlendirmeleri, şuarâ tezkirelerinden günümüz araştırmacılarının ulaştığı sonuçlara kadar kısaca ve toplu bir halde vererek, bizden önceki araştırmacıların Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına intikali, temsilcileri ve özellikleri hakkındaki kanaatlerini ortaya koyacağız. Böylece ileride, metinlerden hareketle elde ettiğimiz sonuçları, geçmişte Sebk-i Hindî hakkında bilinenlerle karşılaştırma fırsatı doğacaktır.

Türkçe şuarâ tezkirelerinde, Farsça şuarâ tezkirelerinde olduğu gibi, *"Sebk-i Hindî"* tabirine rastlanmaz. Bu tezkirelerde, Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî'nin temsilcisi kabul edilen şairlerle ilgili maddelere baktığımızda, bazı şairlerin İranlı şairlerle ilişkileri, onlardan etkilenmeleri veya Türk şiirinde onların mukabili olmaları ya da şiirlerinde ince hayaller ile yeni mazmunlar

içerdiklerinin belirtilmesi dışında Sebk-i Hindî'yi hatırlatacak bir işarete rastlanmaz. Mesela Mustafa Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî'de, Şehrî (ö.1660) hakkında "şi'r ü inşâsı selîs ve tahrîr ü imlâsı nefis" der. Fehîm-i Kadîm (ö.1647) hakkındaysa: "şâir-i mâhir müsellemü'l-etvâr olup gâyet pür-fenn bir şâ'ir-i nâzik sühandır" ifadelerine yer verir. Neşâtî'nin (ö.1674) şiiri bahsinde ise en belirgin ifade "şiirinin pâk ve güftârının tâbnâk" olmasıdır[1].

Râmiz, Âdâb-ı Zurefâ'sında, dönemindeki diğer tezkirelere göre ağır ve ağdalı sayılabilecek diline rağmen söz konusu ettiği tek Sebk-i Hindî şâiri Arpaeminizâde Sâmî (ö.1733) hakkında diğer şairler için sarf ettiği sözlerden çok da farklı şeyler söylemez. Buna göre Sâmî, yeni ve kullanılmamış hayalleri ile fikirleri olan, nazik sözleri düzgün söz söyleyenleri bile kıskandıran, hoşa giden latif sözleri aradığı herkesçe bilinen, akranları arasında icazlı söz söylemekle meşhur becerikli bir şairdir[2]. Rızâ'ya göreyse Neşâtî, itibarlı bir şâir olup Nef'î'nin (ö.1635) takipçilerindendir. Şiirleri şûh ve selîs, sözleriyse irfânî sözlere yakındır. Ona göre Nâilî (ö.1666), irfan ehli belagat sahibi şairlerin yeni sözler söyleyenlerindendir. Ayrıca ihtira (yaratıcılık) yönü ön plandadır. Rıza, Fehîm-i Kadîm üzerinde biraz daha fazla durur. Buna göre o, asrın yeni ifadelere sahip, itibarlı ve şöhretli şairlerindendir. Şiirleri "dil-pezîr" olup tabiatı şairliğe meyyâldir[3].

Bu ifadelerden de anlaşıldığı gibi, devrin şurarâ tezkirelerinde Sebk-i Hindî şairleri, diğer şairlerden çok da farklı bir şekilde ele alınmamıştır. Bu şairlerin şiirleri hakkında kullanılan sıfatlar, klasik bir şair ya da devrin başka üslûplarından birini takip eden şairlerin şiirleri hakkında kullanılan sıfatlardan farklı değildir[4].

---

[1] Mustafa Safâyî Efendi, **Tezkire-i Safâyî**, (nşr. Pervin Çapan), Ankara AKM Yay., 2005, s. 308, 443 ve 596.
[2] Râmiz **Âdâb-ı Zurefâ**, (nşr. Sadık Erdem), Ankara, AKM Yay., 1994, s. 157.
[3] Seyyid Rıza **Tezkire-i Rıza**, Tıpkıbası, (nşr. M. Sadık Erdağı), Ankara, 2002, s. 79, 95 ve 100.
[4] XVI ve XVII. yüzyıl tezkirelerinde şair ve şiir değerlendirilmesiyle ilgili şu eserlere bakılabilir: Harun Tolasa, **16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, Ankara, Akçağ Yay., 2002, s. 189-370; Filiz Kılıç, **XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**, Ankara, Akçağ Yay., 1998, s. 249-295.

Ancak bazı yerlerde tezkire müelliflerinin, kimi Sebk-i Hindî şairlerinin İranlı üstat şairlerle ilişkilerine ve ince hayaller ile nadir tabirler peşinde koşmalarına dikkat çektiklerini söylemiştik. Örneğin Safâyî Efendi'ye göre Nâilî'nin "kaleminin açtığı vadi kendine has" olup "yüce yaratılışının hüması fesahat yuvalarını" tutmuştur. Ayrıca ilgili maddede müellifin, Nailî'nin çağdaşlarına göre ağır sayılan diline göre tezkirede de diğer şairlere nispetle onu ağdalı bir dille anlatması dikkat çekicidir[5]. Sâlim Efendi de Arpa eminizâde Sâmî'nin Farsça ve Türkçe şiirdeki ustalığına dikkat çekerek zihin ve hayal dünyasının Sâib'e yakınlığı ile kullandığı mazmunların Şevket ve Örfî'ye olan yakınlığına vurgu yapar[6].

Güftî ise manzum bir tezkire kaleme almasına rağmen, Sebk-i Hindî şairlerinin yaratıcılığı ve İranlı şairlerle ilişkilerine daha belirgin şekilde değinir ve sırasıyla Sebk-i Hindî şairleri hakkında şu beyitlere yer verir[7]:

Şehrî: Urfî-i Rûmdur 'aceb mi eger
İtse ibdâ' meslek-i dîger
Mülk-i mazmûna ol sütûde-nihâd
Ser-firâz ü güzîde-i efrâd

İsmetî: Şi'rinün sîne-çâk ü hayrânı
Rûh-ı 'Urfî revân-ı Hâkânî
Öyle nâzük hayâl ü nâdire-harf
Hîç lâyık mı ola hisset-i zarf

Neşâtî: Nokta-i şi'rin itmede her dem
Dâğ-pîrâ-yı hoş-dilân-ı 'Acem
Lafz-ı şi'r-i hoş u sitâre-redîf
Metn-i i'câz-ı rûzgâra redîf
Sen gerek 'Urfî ol gerek Tâlib
Şi're yok mülk-i Rûmda râgib

Sebk-i Hindî şairlerinin mânâ ve mazmun konusunda hassasiyetlerine en fazla dikkat çeken tezkire müellifi Esrar Dededir. O, ele aldığı iki Sebk-i Hindî şairinin de, (Neşâtî ve Şeyh Gâlib) ilk önce Farsça şiirdeki üstatlıklarına

[5] Safâyî Efendi, **a.g.e.**, s. 581.
[6] Sâlim Efendi, **a.g.e.**, s. 381-382.
[7] Güftî, **Teşrîfâtü'ş-Şu'arâ**, (nşr. Kâşif Yılmaz), Ankara, AKM Yay., 2001, s. 155, 173 ve 225.

vurgu yaparak İran şairlerini tanımda ve bazı konularda onlardan ileri olmalarını bu konudaki ustalıklarına bağlar. Neşâtî Dedenin şairliği ve şiiri hakkındaki değerlendirmeleri şöyledir:

"*İlm-i dekâyık-ı eş'âr-ı Fârisiyye'de 'alem olduklarından mâ'adâ nice zamân zebân-âmûz-ı sühan-verân-ı asrî olmağla âyîne-i zânû-yı terbiye-i ser-dâde olanlardan çok bülbül-i âteş-zebân-ı bî-ma'nâ-serâyı bebğa idüp âşinâ-yı nutk-ı hayât-efzâ ve çok tûtî-i şîrîn-mezâk-ı güftâr-ı bî-âsârı 'Ankâ-yı Kâf-ı ma'nâ kılup minkârını pâre-i hâmesinin Sûr-ı İsrâfîle hem-nevâ iderlerdi dimek haklarında serçeyi bülbül itmek kadar degüldür. …Kudemâda merzbûm-ı Rûma iki şâ'ir-i gazel-gû gelmişdi. Biri Neşâtî Dede biri Vecdî Beg…Ve dahi 'Örfî-i Şîrâzî'nün kasâyidine münakkah Şerh-i latîfleri vardur*"[8].

Esrar Dede bu konuda en açık değerlendirmesini tabi olarak Şeyh Gâlib (ö.1799) hakkında yapar. Gâlib'in Farsça'daki ustalığına değindikten sonra, Şevket Sâ'ib ve Kelîm ile olan sıkı edebî ilişkisine dikkat çeker. Fakat her şeye rağmen Esrar Dede'ye göre Gâlib, "İran'dan bir kimsenin mesleğine sâlik veya tarzına ittiba" etmemiş, kendilerinin "tab'-ı gevher-i tıynetlerine mahsus" yeni bir şive ve yaratıcı bir yol takip etmiştir[9]. Bununla birlikte Türkçe şiirde, Şevket yolunu takip ettiğini söylemekten de kaçınmayarak bu konuda benzersiz olduğunu vurgular:

"*….Ve dahi Türkî eş'ârda reftâr-ı Şevketâne ve zemîn-i muhayyelâneleri şu'arâ-yı Rûmdan bir ferdün mazhar olmadığı tarz-ı hâss olup fusahâ-yı dehr ve bülegâ-yı 'asr engüşt-hây-i hâyret ve giribân-çâk-i gayret oldukları bu gazellerden âşkârdur*"[10].

Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına intikali, aslında karışık bir mesele olmamakla birlikte asıl sorun, bu üslûbun Türk edebiyatının tabii dinamikleri

[8] Esrar Dede, **Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye**, (nşr. İlhan Genç), Ankara, AKM Yay., 2000, s. 484 ve 490.
[9] Esrar Dede, **a.g.e.**, s. 390-392.
[10] Esrar Dede, **a.g.e.**, s. 395.

içinde gelişip gelişmediği ve tabii bir ihtiyaç sonucu olup olmadığı meselesidir.

Türk edebiyatında Sebk-i Hindî adıyla bir üslûbun yer aldığını ilk söyleyen kişi Fuat Köprülü olmalıdır. Dikkat edilirse aşağı yukarı İran'da da bu dönemde Sebk-i Hindî tabirine rastlanır. Köprülü'ye göre, XVII. asırda gerek şiir mevzularında gerekse lisânında, mahallîleşme ve sadeleşme cereyanı etkisinde olan Türk edebiyatında, İran tesirinin azalması pek tabidir. Ancak buna rağmen XVIII. asırdan itibaren, Türk şiirinde Şevket ve Sâ'ib'in etkisi hemen göze çarpar. Bu etki iki kol halinde yani Nedîm (ö.1730) ve Şeyh Gâlib üzerinde Şevket, Nâbî (ö.1730), Râgıp Paşa (ö.1763) ve bunların muakkiplerinde Sâ'ib tesiri şeklinde görülür. Ancak bu etki ve nufûz, Türk şiirinin tabii gelişimini etkileyecek mahiyette olmamıştır[11]. Aslında Acem ve Hint-Acem şairlerinin muasırları olan Osmanlı şairleri üzerindeki tesirleri, bu muhitler arasındaki kültür münasebetlerinin ne kadar kuvvetli olduğunu anlatabilir[12].

Gibb, Hint-İran etkisinin Türk edebiyatına geçişinde, üç şairin önemli rol oynadığını belirtir: Nef'î, Nâbî ve Nâilî. Ona göre, Türk şiirin klasik döneminin kapanışında gelen Nef'î (ö.1635), "tan ağarmadan önce gecenin en karanlık olduğu zaman"ı temsil eder. Dolayısıyla onun Hint-Acem tesirindeki geçiş dönemi rolü oynadığını kabullenir. Ayrıca Nef'î ve Nâbî tarafından kurulan okulun, Türk şiirinde İran tesirini zirveye çıkardığını iddia eder[13]. Gibb ayrıca, Nâilî'nin Osmanlı şiirinde, gerçek bir yenilikçi olduğunu söyler. O ne devrindeki şairlerle ortak bir yöne sahip, ne de onlar gibi Nef'î takipçisidir. Gibb'e göre Nâilî'nin dili Farsça ifadelerle dolu olmasına rağmen, Osmanlı edebiyatında daha önce görülmemiş bir rolü üslenmektedir. Nâilî bir taraftan İran çizgisini izlerken diğer taraftan, Kanûnî döneminden beri

[11] Fuat Köprülü, **Divan Edebiyatı Antolojisi**, (yay. haz., Ahmet Mermer), Ankara, Akçağ Yay., 2006, s. 379-380.
[12] Fuat Köprülü, **a.g.e.**, s. 280.
[13] E. J. Wilkinson Gıbb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, III-IV. C., (çev. Ali Çavuşoğlu), Ankara, Akçağ Yay., 1999, s. 177.

tekrarlanan mecaz ve ifadeleri bir kenara atmış, bunların yerine Farsça'dan aldığı, fakat o zamana kadar Türkçe'de kullanılmayan yeni ifadeleri getirmiştir[14].

Tarlan da, Gibb'in Nâilî hakkındaki iddialarına benzer bir şekilde, Türk şairlerinin Sebk-i Hindî'yi tabii bir ihtiyaçtan ziyade, şahsî zevkleri dolayısıyla şuurlu olarak kabullendikleri düşüncesindedir. Mesela Sebk-i Hindî şairi Şehrî'nin, diğer divan şairleri gibi İranlı şairlerin adını tevriye yapmak amacıyla kullanmadığını söyler. Buna göre Örfî'nin şiirlerini beğenen, Tâlib'in "şîve-i tab'ına" esir olmakla iftihar eden Şehrî, Hüsrev, Enverî ve Hâkânî'yi beğenmez. Çünkü bunlar klasik şairlerdir. Hint üslûbuyla şiir yazmamışlardır[15]. Hatta bizde bazı Sebk-i Hindî şairleri öylesine kabullenilmiştir ki, Muallim Nâcî'ye göre İran ediplerince sıradan şairlerden biri kabul edilen Sâ'ib'in divanı, bizde çok ilgi görmüş ve Hafız divanı gibi edebî ders kitaplarından sayılmıştır[16].

Cumhuriyet'ten biraz önce yapılan bir araştırmada, Hint-Acem mektebinin Türk şiirine intikalinde, Nâbî üzerinde daha fazla durulur. Buna göre Türkçe'de, Sâ'ib-i Tebrizî ve Enverî yollarını takip eden Nâbî, özellikle Farsça şiirlerinde bir çok Hint-Acem şairinin şiirlerini tahmis etmiştir. Nâbî üslûbunda o zamana kadar muteber olan bütün kaidelere uymakla beraber, açık ifadelerle yazmaya çalışır. Terkipleri fazla muğlak değildir. Ancak sadeleşmek amacıyla yazdığı şiirlerde bazen mübtezelliğe düşer. İrsal-i mesele şiirlerinde oldukça fazla yer verir[17]. Görüldüğü gibi bu özellikler, İran tarzı Hint üslûbunu (Sebk-i Isfahanî) hatırlatmaktadır. Bu da Türk edebiyatında da İran edebiyatında olduğu gibi farklı Sebk-i Hindî tarzları olabileceğini göstermektedir.

---

[14] E. J. Wilkinson Gıbb, **a.g.e.**, s. 217.
[15] Ali Nihad Tarlan, *"Şehrî"*, **İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, II. C., sayı 3-4, Mayıs, 1948, s. 225.
[16] Muallim Nâcî, **Sâ'ib'de Söz**, İstanbul, 1886, s. 11.
[17] İbrâhim Necmî, **Eski Edebiyatımızın Tarihine Seri Bir Nazar**, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1338/1920, s. 167 ve 169.

Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına intikalinde Nef'î en tartışmalı olan şahsiyettir. Nef'î'nin özellikle kasîdelerinde ünlü Sebk-i Hindî şairi Örfî tarzını takip ettiği bir gerçektir. Ancak araştırmacılar arasında bunun takip mi taklit mi olduğu konusunda görüş birliği yoktur. Ayrıca Nef'î'nin kasîdeleri dışındaki şiirlerindeki Sebk-i Hindî etkisi de açık değildir. O, bir Sebk-i Hindî şairi bile sayılsa, Sebk-i Hindî'nin –daha önceki bölümde anlatılan- hangi koluna mensup olabileceği de ayrıca ele alınması gereken bir konudur. Örneğin Kocatürk, Nef'î'de, Sebk-i Hindî şairi olmayan Enverî ve Hafız'ın, Örfî'den daha fazla etkili olduğunu söyler. Nef'î, kasîdelerinden dolayı Örfî'ye ilgi göstermekle birlikte aynı zamanda onunla yarışa girmiş gibidir. Nef'î, adeta onun kasîdelerini karşısına almış, Türkçe'de ondan daha üstününü yazmaya çalışmıştır[18]. Dolayısıyla Kocatürk, Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına intikali konuşunda Osmanlı ve İran sahası arasındaki edebî rekabeti etkili görmüştür. Ayrıca dört Sebk-i Hindî şairinin şiirlerinde, şair ve şiir hakkında yapılan bir araştırmaya göre, her dört Sebk-i Hindî şairinin de, söz birliği etmişçesine Hint-Acem şairlerini zikrettikleri ve şiir vadisinde onlardan geri kalmadıklarını iddia ettmişlerdir[19].

Nef'î'yi bu intikalde en etkili gören araştırmacılardan biri de İbrahim Kutluk'tur. Ona göre Nâilî'nin, özellikle Şevket ile temsil edilen kolun Türk edebiyatına geçişinde önemli bir rolü varsa da Hint-Acem mektebinin intikalinde Nef'î ana kaynaktır. Kutluk bu durumu şöyle dile getirir:

"Fuad Köprülü, Nailî'nin İran şairlerinden Şevket'in etkisinde kaldığını söylemektedir. Bizim kanımızca buna ilave edilmesi gereken (bilhassa gazelde) başka İran şairleri de vardır ki Hind-İran tarzı (yani Sebk-i Hindî) dedikleri tarzı meydana çıkaran şairlerdir. Nailî, bunlardan bazılarını kasîdelerinde zikr etmiş, onlardan üstün olduğunu ileri sürmüştür. Kasîdelerinde Enverî'nin etkisi inkar edilemez. Onlardan faydalandığından şüphe yoktur. Yalnız bütün bu saydıklarımızı

[18] Vasfi Mahir Kocatürk, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1970, s. 443.
[19] Mahmut Kaplan, **"Sebk-i Hindî Şâirlerinden Fehîm, İsmetî, Nâ'ilî ve Neşâtî'nin Divanlarına Göre Şair ve Şiir Hakkındaki Görüşleri"**, **Hece**, Sayı 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz, 2001, s. 281.

geçmiş bulunan, kasîde tarzının en büyük ve eşsiz üstadı Nef'î, bütün bu etkilerin tek kanalıdır. Ondaki bu bütünlük ve onun açık etkileri, Nailî'nin taklit çabası ortada dururken başka küçük etkiler üzerinde durmak yersizdir. Kasîdede ustası, üstadı Nef'î'dir. Nef'î'nin etkileri yanında diğer etkiler önemsizdir"[20].

Hint-Acem mektebinin Türk edebiyatına intikalinde Nef'î'yi ana kaynak olarak gören araştırmacılardan biri de Fatma T. Ocak'tır. Araştırmacıya göre, XVII. yüzyılın ilk yarısındaki Osmanlı sahası edebî durumuna göz atıldığında, dikkati çeken en önemli nokta, Fars şiirinin Sebk-i Hindî adıyla tanınan üslûbunun Türk şiirini etkilemeye başlamasıdır. Sebk-i Hindî şairlerinden, kasîdelerinin fahriye kısmında ilk bahseden Türk şairi de Nef'î'dir[21]. Ayrıca Nef'î'nin Ünsî'ye yazdığı bir mektupta Nazirî'nin divanını kendisine göndermesini istemesi ve Örfî divanı üzerine "bu kadar güzel bir divan görmediğini" yazması onun Sebk-i Hindî şairlerini yakından takip eden ve bu üslûbu Türk edebiyatına taşıyan ilk kişi olduğunu göstermektedir[22].

Fakat Sebk-i Hindî'nin özelliklerinden yola çıkan bazı araştırmacılar, Nef'î üzerindeki derin İran etkisini kabullenmekle birlikte, onu Sebk-i Hindî şairi saymazlar. Buna göre Sebk-i Hindî şairlerinin Türk edebiyatına etkileri XVII. yüzyıl başından itibaren görülür. Bu dönemde, zarif eda, nazik ince bir dil, hayal kuvveti, tasavvuf ve ıztırap pek çok şairde vardır. Örfî'nin etkileri hissedilen Nef'î'nin kasîdelerinde mübalağa ve muhayyile kudreti, gazellerinde zerafet, Farsça şiirlerinde ıztırap ve tasavvuf görülür. Fakat hiçbir zaman Nef'î'nin bir Sebk-i Hindî şairi olduğu söylenemez[23]. Söz konusu araştırmacıların iddialarına göre, bu akımda revaçta olan genişletilmiş isim ve sıfat tamlamaları ve çok kullanılan tezat, mübalağa, müraat-ı nazîr, istiâre ve mecaz gibi sanatların bulunduğu her beyit Sebk-i Hindî örneği sayılamaz.

---

[20] İbrahim Kutluk, "Nâ'ilî-i Kadîm'in Sanatı ve Kişiliği", **Belleten**, sayı 234, Ankara,1963, s. 295.
[21] Dikkat edilirse fahriye kısmında bahsedilmektedir. Bu da Türk şairlerinin Sebk-i Hindî'yi kabullenmelerinde rekabetin ne kadar önemli bir unsur olduğunu göstermektedir.
[22] Fatma Tulga Ocak, "XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Divan Edebiyatı ve Sebk-i Hindî", **Türkler**, 11. C., Ankara, 2002, s. 734 ve 736.
[23] Haluk İpekten, **Nâ'ilî-i Kadîm Hayatı ve Edebî Kişiliği**, Ankara, Sevinç Matbaası, 1973, s. 75-76.

Önemli olan nokta hayallerde incelik, mana hakimiyeti ve derinliği, fazla sözden kaçınmak (îcaz), alışılmamış benzetmeler ve mazmunlar, ruhî çırpınışlar, ruh tezatları ve tasavvufun bunlarla kaynaşması ve süslü bir anlatımdır[24].

Bir kısım araştırmacılar da, Hint-Acem mektebinin Türk şiirine intikalinde ana kaynak olarak Nâbî'yi görürler. Ali Nihad Tarlan'a göre Türk şiirindeki inkılabın toplu ve şuurlu hamulesi Nâbî'de görülür. Bu iç tekamül, On altıncı asır sonlarına kadar, devam eden muayyen klasik müşebbihünbih ve mazmun aleminden, birden bire daha geniş bir realite ve tahassüs alemine geçiş şeklindedir[25]. Görüldüğü gibi Tarlan, bu dönemde Türk şiirindeki değişikliklerde, iç dinamikleri daha etkili görmektedir.

Nâbî'nin Sebk-i Hindî şairleri içinde, en fazla Sâ'ib'den etkilendiği bilinen bir gerçektir. Gibb onun, İran'dan etkilenen son klasik şair olduğunu söyleyerek, klasik tarzla mahallî tarz arasında geçiş noktası arasında bulunduğunu söyler. Bu da Sebk-i Hindî'nin Vukû kolunu hatırlatan bir durumdur. Gibb, Nâbî'nin Sâ'ib'den neden ve nasıl etkilendiğini şöyle anlatır:

"Nâbî zamanının büyük İran şairi Sâib'di. Tabiatıyla bir Türk de kendine bu şairi üstat tanıyacaktı. Zira o, İran'ın ölmekte olan şiirine taze bir hayat getirmek gibi bir kabiliyetin sahibi büyük bir şairdi. Celaleddin'in haleflerinin artık eskimiş tasavvuf felsefesini ve Hafız okulunun bayağılaşmış içki alemleri terennümlerini bir kenara bırakarak İran şiirinde yeni olan ve büyük bir coşkuyla karşılanan didaktik, hikmetli şiir tarzını işlemiştir"[26].

Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına doğrudan Hint-İran şairlerden etkilenme yoluyla geldiğini iddia eden araştırmacılardan biri de Ali Mîlânî'dir. Örneğin Mîlânî'ye göre Sâ'ib, Kelîm, Örfî ve bilhassa Şevket divanı

[24] Ali Alparslan, "Gazel Şerhi Örnekleri I", **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 248.
[25] Ali Nihad Tarlan, **a.g.m.**, s. 223.
[26] E. J. Wilkinson Gibb, **a.g.e.**, s. 232-233.

Türkiye'de, dünyanın diğer ülkelerindekinden daha çoktur. Nitekim Şevket'in divanının Türkiye'de sadece İstanbul, Konya, Bursa, Manisa'da 70'i aşkın nüshası varken, Hindistan'da 4, diğer yerlerde 10 ve maalesef İran'daki tanınmış kütüphanelerde sadece bir nüshası bulunmaktadır[27].

Aynı araştırmacıya göre, Türk edebiyatında Sebk-i Hindî tesirini meydana getiren en önemli şair, Türk kökenli Hintli şâir Şevket-i Baharî'dir. Dolayısıyla onun Türk edebiyatındaki en yakın takipçisi Şeyh Gâlib, bu konuda temel rolü oynamıştır. Mîlânî'ye göre Şevket'in Türk şiirine sirayeti dört yönden olmuştur: *Şekil, tefekkür, muhteva ve hayal-mazmun*. Buna göre, şiirde özel bir kalıba yer vermeyen ve Hint üslûbunun kalıplarına bağlı olan Şevket, şekil bakımından Türk şiiri üzerinde pek de etkili olmamıştır. Tefekkür bakımından, Şevket'in tezatlı düşünceleri ve bunun ifade tarzı özellikleri Türk şiirini oldukça etkilemiştir. Muhteva bakımından tasavvuf ve buna bağlı unsurların işlenişi etkilidir. Zaten Mevlânâ etkisinde olan Gâlib, bu konuda Şevket'in tarzını kolayca benimsemiştir. Hayal-mazmun bakımındansa; Şevket'in ince ve derin hayalleri ifade etme çabası en önemli yönü olarak bilinir. Bu konuda tamamen Şevket etkisinde kalan Gâlib, bazen ona has tabirleri dahi aynen kullanır. Bu konuda Gâlib dört yönden Şevket'e benzer: a)Onun gibi ince hayallerin mahsulü mazmunlar yaratır b)Şevket gibi şiirini halkın anlamadığından şikayet eder c)Şevket gibi heyecan unsuruna çok önem verir d)Şevket gibi yer yer içine kapanır[28].

Türk şiirinde Sebk-i Hindî'nin vücuda gelmesinde, yerli kaynakların etkisi de araştırmacılarca inkar edilmeyen bir husustur. Örneğin Şeyh Gâlib'in sanatının ve şiir anlayışının oluşmasında, Bâkî (ö.1600), Nef'î, Nedîm hatta Nâbî'nin tesiri göz ardı edilemez. Ancak O, kendinden evvel gelen şairlere benzememek için İran edebiyatındaki Sebk-i Hindî'yi model kabul etmiştir. Bu modelin gerektirdiği özelliklerden bilhassa hayal unsuru, Gâlib'de fazlasıyla

---

[27] Ali Mîlânî, **Şevket-i Buhârî ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Tesiri**, BDT, İÜTE, İstanbul, 1961, s. 33.
[28] Ali Mîlânî, **a.g.t.**, s. 73-80.

mevcut olduğundan, şiirinde yenilik yapmak isteyen şairin şahsî kabiliyeti göz önüne alınınca, bu vadide muvaffak olmasının sebebi kendiliğinden ortaya çıkar[29]. *Bu teori sahiplerine göre söz konusu üslûp, iç dinamikleriyle değişen Türk şiirinde, Sebk-i Hindî'nin özelliklerini kendi şahsî kabiliyetleriyle bağdaştıran şairlerce ortaya konmuştur*. Bu konuda, İran sahası Sebk-i Hindî'sini oluşturan nedenleri ve bu sahadaki söz konusu üslûbun özelliklerini dikkate alan bir araştırmacı şöyle bir değerlendirmede bulunur:

"Sebk-i Hindî'nin kısa zaman zarfında bu kadar geniş bir coğrafyaya yayılarak çok sayıda taraftar kazanması, söz konusu bölgelerde de benzer dönüşümlerin aslında daha önceden yaşandığını ve bu yeni üslûbun kolayca benimsenmesini sağlayacak uygun zeminin hazır olduğunu gösterir. Necâtî Bey'den başlayarak birçok şairin şiirlerinde görülen halkın günlük konuşma diline ait atasözü ve deyimlerin şiir diline, sosyal çevreye ait bazı unsurların da şiirin muhtevasına girmeye başlaması, Divan şiirinde Sebk-i Hindî için uygun bir zemin hazırlamıştır. Sebk-i Hindî'nin Türk asıllı Babür hükümdarlarının sarayı etrafında ortaya çıkması, Farsça şiir söyleyen şairler arasında Sa'ib-i Tebrizî gibi Türk asıllı ve ana dili Türkçe olan şairlerin bulunması, bu üslûbun oluşmasında Türkçe'nin ve Türk toplumunun estetik zevkinin ciddî bir katkısı olduğunu gündeme getirmektedir. Aynı üslûbun Divân şairleri arasında kısa zamanda kabul görmesinde de, bu özelliğin etkili olduğunu düşünüyoruz"[30].

Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına intikalini kolaylaştıran nedenlerden biri olarak, her iki sahada –İran ve Osmanlı- benzer siyasal ve sosyal nedenlerin ortaya çıkması zikredilir. Buna göre İran sahasında Şîa taassubuna dayalı bir taassup ortamı olmasına mukabil aynı dönemde ya da biraz sonra, Osmanlı sahasında da, dinsel hoşgörüsüzlük, küçük meseleler için fıkhî kavgalar, rüşvetin yaygınlaşması, dirayetsiz devlet adamlarının başa

[29] Şeyh Gâlib, **Divan**, I. C., (nşr. Naci Okçu), Ankara, KTB Yay., 1993, s. 14-15.
[30] Cafer Mum, "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 116.

gelmesi ve uzun süren savaşlar, şairler üzerinde olumsuz bir etki oluşturarak onların içe dönük şiir akımlarına ilgi göstermelerine neden olmuştur[31].

Son zamanlarda yapılan bir araştırmaya göre, gözden kaçırılan küçük ama önemli bir tarihî vaka, Osmanlı sahasında Sebk-i Hindî'nin ortaya çıkışında oldukça etkili olmuştur. Buna göre Sultan IV. Murad döneminde, Hindistan'da hüküm süren Türk sülalesi Gürkanlılardan Şâh Cihân tahta çıktıktan sonra, amcazadesi Baysungur'u taht mücadelesi yüzünden ülkeden uzaklaştırır ve o da, Osmanlı devletine sığınarak İstanbul'a yerleşir. Ancak şehzade, İstanbul'a yalnız gelmemiş, nedimlerini, şairlerini ve çevresindeki alimleri de beraberinde getirmiştir. Bu sebepten, Baykara meclisine benzer bir meclis de İstanbul'da teşkil edilir. İstanbul şairlerinin Hint-İran sahası şairleriyle ilk ciddi temasları burada olmalıdır. Bu arada Osmanlı devleti, Şah Cihan ile de ilişkilerini kesmemiş, Seyyid Hacı Mehmed (ö.1653) ve Kaim Bey (ö.1656) gibi elçiler haber ile mektupların yanında edebî ürünleri de İstanbul'a taşımışlardır. Dolayısıyla Sebk-i Hindî'nin ilk kuvvetli dalgası Osmanlı ediblerini bu şekilde doğrudan etkilemiştir. Ancak Şâh Cihan'ın ölümüyle (1666) bu rabıta gevşemiş, söz konusu üslûba ilgi, İran sahasına yönelerek devam etmiştir[32].

Aynı araştırmacı, Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına intikalinde Mevlevîler ve bir Mevlevî olan Sâib-i Tebrizî'nin de rolüne temas eder. Yani Osmanlı sahasında Sebk-i Hindî şiirinin özelliklerini –tamamen veya kısmen- taşıyan ilk şairlerin hepsi, Neşâtî, Nâilî, Vecdî, Mezâkî Dede gibi isimler Mevlevîdir. Osmanlı sahasında Mevlevî şairlerinin Farsça'ya hakimiyeti ve temayüzleri diğer şairlere göre çok ileridedir. Dolayısıyla Sebk-i Hindî çizgisinde yazılan şiirler İran sahasında dahi tam olarak anlaşılmazken, ortalama bir Türk şairinin Farsça'sı, büsbütün yetersiz kalacaktır. Bu sebepten Sebk-i Hindî'nin labirentlerinde dolaşabilen ilk şairlerin, Mevlevî muhitlerinden çıkması yadırganmamalıdır. Sâib'in de bir Mevlevî olduğu ve

[31] İbrahim Kutluk, **a.g.m.**, s. 269.
[32] M. Kayahan Özgül, **Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle**, Ankara, Hece Yay., 2006, s. 366-377.

haseten Konya'da, Mevlânâ'nın makamını ziyaret ettiği bilinen bir gerçektir. Her ne kadar bu ziyaretinde, divanını yanında getirmeye cesaret edemediğini söylüyorsa da, daha sonradan Zihnî Dede, Tebriz'i ziyaret edip Sâib ile görüşerek divanını getirmiştir. Sâib'e rağbetin bir diğer nedeni de, Türk asıllı bir şair olması hasebiyle, onun şiirindeki tecrübelerin, Türk şiirine daha kolay taşınabileceği düşüncesidir[33].

Sonuç olarak bu güne kadar yapılan araştırmalarda, Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına intikalinde ve bu intikalin kolaylaştırılmasında başlıca beş unsurun etkili olduğu iddia edilmiştir: *1)Osmanlı ve Hint-İran arasındaki sıkı edebî münasebetler 2)Bu üslûbun tabii bir ihtiyaçtan ziyade, iki saha arasındaki bazı şairlerin mizaç benzerliği ile oluşması 3)İki saha arasındaki edebî rekabet ve üstünlük iddiası (bilhassa Osmanlı şairlerince ileri sürülür) 4)Türk şiirinin kendi iç dinamiklerinden oluşan nedenler ve yenilik ihtiyacının Hint üslûbuyla desteklenmesi 5)Her iki saha arasındaki siyasî, sosyal ve edebî benzerlikler*.

Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatındaki temsilcileri, hiç değilse ileri gelen temsilcileri hakkında, araştırmacılarımız arasında bir ittifak var gibidir. Her ne kadar Nef'î, Nâbî ve Nedim'in Sebk-i Hindî şairi sayılıp sayılmayacağı tartışma konusuysa da, bu şairlerin hiç değilse Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini şiirlerinde barındırdıkları ve Hint-İran sahası büyük Sebk-i Hindî şairlerini yakından takip ettikleri bir gerçektir. Biz bu şairlerin konumunu ileride ayrıntısıyla ele alacağımızdan şimdilik bu kadarını belirtmekle yetiniyoruz. Temsilciler konusunda bir diğer problem de, son zamanlarda bu üslûba ilginin artmasıyla, XVII ve XVIII. asra ait ele alınan her şairde, Sebk-i Hindî'yi hatırlatan bazı özelliklere rastlanmasıyla bunları Hint üslûbunun birer temsilcisi sayma eğilimidir. Araştırmacılarımız arasında aşağı yukarı ittifakla kabul gören görüş şöyledir:

---

[33] M. Kayahan Özgül, **a.g.e.**, s. 368.

"XVII. yüzyılda bütün özellikleri ile Divan şiirinde de etkisini gösteren söz konusu üslûbun anılan yüzyılda edebiyatımızdaki belli başlı temsilcileri ise Na'ilî, Neşatî, İsmetî, Şehrî ve Fehim'dir. Nef'î'de de Sebk-i Hindî'nin bazı özellikleri görülmekle birlikte Nef'î'nin Sebk-i Hindî şairi olduğu söylenemez. XVIII. yüzyılda ise Nedim ve Şeyh Galib'in şiirlerinde bu üslûbun etkisi bulunmaktadır. Ancak, Nedim'de ıstırap ve tasavvuf yoktur. Onda dış dünyaya ait hayallerin zenginliği dikkat çekicidir. Şeyh Galib'de ise insan ruhuna eğilme, ıstırap ve tasavvuf yer alır"[34].

Elbette bu eğilimin dışında, yukarıdaki isimlere bir takım ekleme ya da çıkarma yapanlar da vardır. Örneğin bazı araştırmacılar, Sebk-i Hindî'nin ilk defa XVII. asrın birinci yarısında, Nef'î'de görüldüğünü, daha sonra Fehîm-i Kadîm, Nâ'ilî-i Kadîm, Nâbî, Halepli Edîb ve Şeyh Gâlib bu üslûn en önemli temsilciliğini yaptığını ve Neşâtî, Vecdî, Şehrî, İsmetî ile bunların takipçilerinin de Sebk-i Hindî şairi sayılması gerektiğini ileri sürenler vardır[35]. Diğer bir görüşe göreyse, Sebk-i Hindî bu dönemde bütün Osmanlı şiir muhitlerine etki etmekle birlikte özellikle İsmetî, Neşâtî, Fehîm ve Nef'î gibi şairler bu üslûba meylettiler. Ama bu üslûp zirve noktada Nâ'ilî ve Şeyh Gâlib'i yetiştirdi[36]. Bu isimlere XVIII. asrın kadrosundan Nâbî'yi ısrarla ananlar da vardır[37].

Genel görüşü yansıtan bu isimler dışında, Hint üslûbunun tek temsilcisi olarak Şeyh Gâlib'i görenler vardır. Buna göre Hint tarzını şuurla takip eden ve bunun farkında olan şair sadece Şeyh Gâlib'dir. Dolayısıyla onu edebiyatımızın bu vadisinde tek kabul etmek gerekir[38]. Bir başka iddiaya göreyse, zengin bir hayal gücü ve büyük bir ustalık isteyen bu tarzın en iyi temsilcisi Gâliptir. Ne çağında ne de kendinden sonra gelen şairlerden hiç biri onun yolunda yürümediği ya da yürüyemediği için şiir tarihimizde Şevket yolu

---

[34] Mine Mengi, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, Akçağ Yay., 1995, s. 181; Haluk İpekten, **a.g.e.**, s. 76; Hemen hemen aynı kadro Cem Dilçin tarafından da zikredilir. Bakınız: Cem Dilçin, "Divan Şiirinde Gazel", **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 178 ve 180.

[35] Cafer Mum, **a.g.m.**, 118.

[36] İskender Pala, "Sevdeya Gizlenmiş Aşk: Sebk-i Hindî", **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, sayı 245, Ocak 2003, s. 52.

[37] İsmail Ünver, **Neşâtî**, Ankara, KTB Yay., 1986, s. 26.

[38] Naci Okçu, **a.g.e**., s. 18-19.

onunla açılmış, onunla kapanmıştır[39]. Ayrıca incelenen divanlarda, Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini baskın olarak taşıyan şairler vardır. Bunların şiirinde birden fazla üslûba da rastlanabilir. Örneğin Ahmet Mermer'e göre şair Vecdî (ö.1661), Nâbî mektebine mensup bir şair olarak gösterilse de, bu doğru bir görüş değildir. Vecdî'nin, Sebk-i Hindî özellikleri taşıyan bazı beyitleri varsa da, daha çok klasik üslûpla şiir yazan şairlerin etkisindedir[40]. Ya da başta ağır dil ve genişletilmiş tamlama ile diğer özellikleri de göz önüne alındığında Tecellî (ö.1688) de bir Sebk-i Hindî şairi sayılmalıdır[41]. Bazı araştırmacılar bunu daha başka şairlere doğru da genişleterek Halepli Edîb'i de Sebk-i Hindî'nin öncülerinden sayarlar. Zira, Sebk-i Hindî'nin yeni kelimeler kullanma özelliği Halepli Edîb'in ısrarla kullandığı bir tarzdır. Buna göre Edîb, Hint üslûbunun hem Sâ'ib-i Tebrizî tarafından temsil edilen kolunun hem de Bîdil-i Dehlevî tarafından en güzel şekilde temsil edilen diğer kolunun şiir özelliklerini başarıyla uygulamıştır[42].

Son dönemlerde hangi şairlerin hangi nitelikleriyle Sebk-i Hindî şairi sayılmaları gerektiği tartışılarak bu konuda bazı ölçüler getirilmeye çalışılmıştır. Geniş bir çevre tarafından kabul gören –en azından itiraz edilmeyen- bu görüşler şöyledir:

"Sebk-i Hindî Türk edebiyatında, XVII. asır başlarında görülmeye başlamıştır. Ancak bu dönemde yetişmiş olan ve şiirlerinde Hint üslûbunun birkaç özelliğini toplayan her şairi Sebk-i Hindî'nin temsilcisi saymak yanlış olur. Zira zarif, nazik, ince bir dil, anlamda derinlik, hayallerde incelik devrin genel özelliğidir. Tasavvuf ve ıstırap da pek çok şairde vardır. Mesela Nef'î'nin de şiirlerinde bu özelliklerin çoğu vardır. Ancak onun Sebk-i Hindî şairi olduğu söylenemez. Bu sebeple XVII. yüzyıl klâsik şiirimizde bu üslûbun bütün özelliklerinin görüldüğü ve bu itibarla da üslûbun gerçek temsilcileri olarak kabul edilebilecek şairler Nâilî, İsmetî, Şehrî, Neşâtî, ve

[39] Sedit Yüksel, **"Şeyh Gâlip Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri**, Ankara, İş Bankası Yay., 1980, s. 125.
[40] Vecdî, **Divan**, (nşr. Ahmet Mermer), Ankara, MEB Yay., 2002, s. 15.
[41] Tecellî, **Divan**, (nşr. Sabahat Deniz), İstanbul, Kuşak Matbaası, 2005, s. 39.
[42] Cafer Mum, **Halepli Edîb Dîvânı, İnceleme-Tenkitli Metin-Cinaslar Sözlüğü**, BDT, HÜSBE, Ankara, 2004, s. 150.

Fehîm-i Kadîm'dir. Bunlara Tecellî'yi de ekleyebiliriz. Ali Nihad Tarlan Riyâzî ve Sâmî'yi de bu yolda yazan şairler arasında zikretmektedir. Fehîm-i Kadîm'den büyük ölçüde etkilenen Tıybî'de bu üslûbun izleri görülmektedir. XVIII. asırda Nedîm ve Şeyh Galib bu tarzın temsilcileridir"[43].

Bu isimlerin hangi yönleriyle Sebk-i Hindî'yi temsil ettikleri konusunda da bazı tartışmalar vardır. Mesela Ünver'e göre XVII. yüzyılda Sebk-i Hindî şairi olarak Fehîm-i Kadîm, Nâ'ilî-i Kadîm, Neşâtî gibi şairler sayılır. Ancak bu şairlerin –İran'daki bazı Sebk-i Hindî şairleri gibi- sokak dilini şiire soktuklarını söylemek güçtür. Diğer özellikleriyse Hint üslûbuyla uyuşur. Nâbî ve Nedim'in de bu üslûpla uyuşan tarafları vardır. Ancak şairler genel çizgileri içinde belli bir üslûbu izleseler bile şiirlerine kişiliklerinin damgasını vurabilmek için özel bir söyleyiş biçimine sahip olmak zorundaydılar[44].

Nef'î, Nâbî ve Nedim'in Sebk-i Hindî şairi oldukları konusunun araştırmacılarımızca tartışıldığını söylemiştik. Bazı araştırmacılarımız bu konuya açıklık getirmişlerdir. Köprülü'ye göre Nef'înin Bâkî'den ve daha sonra da Örfî ve Enverî'den ne kadar çok etkilendiği tartışılması gereksiz bir konudur[45]. Ayrıca Nef'î'nin Bâkî mektebine "yeni bir revnak" vererek muasırları ve kendinden sonrakiler için "nümune olacak bir tarz icat ettiği" Osmanlı'nın son dönemindeki araştırmalarda da dile getirilmişti[46]. Bunun yanında, Nef'î'nin kendinden sonra gelen Sebk-i Hindî şairlerini de etkilediği söylenmiştir. Örneğin Neşâtî divanındaki yirmi bir kasîdenin, Nef'î'nin kasîdeleriyle benzerliği yalnız vezin ve kafiye birliğinden ibaret değildir. Duygularda, hayallerde ve söyleyişte de önemli yakınlıklar vardır[47].

Gibb'e göre Nef'î, Yahya Efendi (ö.1582) gibi klasik Bâkî mektebinin takipçilerindendi. Şu farkla ki; Yahya Efendi ekolü, eşyayı olduğu gibi

---

[43] Sebahat Deniz, "Türk Edebiyatında Sebk-i Hindî", **Osmanlılar**, IX. C., Ankara, 1999, s. 646.
[44] İsmail Ünver, "Divan Edebiyatında Şiir Dili", **Türk Bilig**, sayı 3, Nisan, 2002, s. 231.
[45] Fuat Köprülü, **a.g.e.**, s. 336.
[46] İbrahim Necmi, **a.g.e.**, s. 140.
[47] İsmail Ünver, **Neşâtî**, Ankara, KTB Yay., 1986, s. 23.

görmeye gayret etmiş, geçiş devresinin hamisi ve modern dönemin ana mihveri olmuştur. Oysa Nef'î ekolü, şiiri gerçek hayattan daha fazla ayırıp yabancı otoriteyi ve geleneğin engellerini daha da perçinleştirmeyi hedef edinerek kısırlaştırmıştır. Onun bu hareketi, pek çok şairin aşırı derecede Farsça unsurları kullanmasına neden olmuştur. Atılan bu adımın devamı gelmemiştir ve ıslahat olarak nitelendirilemez[48]. Görüldüğü gibi Gibb, Nef'î'den sonraki şairlerin Sebk-i Hindî'ye ilgisinin, Nef'î'nin Hint-Acem sahasına özentisiyle bir alakası olmadığını kastetmektedir.

Bu konuda en geniş araştırmayı yapan F. Tulga Ocak, onun Örfî ile kendini mukayese etmesi ve "bikr-i fikr" ile yeni bir tarz icat etmesine dayanarak, bu üslûba eğiliminin şuurlu olduğunu ileri sürmektedir[49]. Ayrıca şiirinde görülen genişletilmiş isim tamlamaları, yeni mazmunlarla yeni hayaller peşinde koşma, Fars şiirinden aldığı ibarelerle yeni bir dil kurma, manaya önem vermenin yanında lafzı ihmal etmeme ve iğrak derecesinde mübalağaya yer vermek gibi nitelikler doğrudan Sebk-i Hindî'ye aittir[50]. Çavuşoğlu'da Nef'î'nin Örfî'den mübalağa sanatını alarak divan şiirinde Hint üslûbuna öncülük ettiği kanaatindedir[51]. Ocak Nef'deki bu etkiyi nasıl aldığını şöyle dile getirir:

"Nef'î, İran şairlerinden Örfî'nin etkisiyle Sebk-i Hindî denilen, İran edebiyatının Sebk-i Horâsânî ve Sebk-i Irakî adlarıyla tanınan üslûplarından sonra meydana çıkan Hint üslûbunu edebiyatımıza ilk tanıtan, örneklerini ilk defa şiirlerine en güzel şekilde sokan şairimiz olmuştur. İran edebiyatını çok yakından takip edebilme imkanına sahip olan Nef'î, ilk yetiştiği dönemlerde Sebk-i Irakî şairlerinin bilhassa Hâfız'ın, Enverî'nin, Muhteşem-i Kâşânî'nin, sonra Sebk-i Hindî şairlerinin ve Örfî'nin etkisinde kalmıştır"[52].

---

[48] E. J. Wilkinson Gıbb, **a.g.e.**, s. 185.
[49] Fatma Tulga Ocak, "Nef'î ve Türk Edebiyatındaki Yeri", **Ölümünün Üç Yüz Ellinci Yılında Nef'î**, Ankara, AKM Yay., 1991, s. 31.
[50] Fatma Tulga Ocak, **a.g.m.**, s. 17.
[51] Mehmed Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, Ankara, 1986, s. 15.
[52] Fatma Tulga Ocak, **a.g.m.**, s. 18.

Ancak Dilçin, Nef'î'nin bütün bu özellikleri taşımasına rağmen, gerek geçiş dönemi şairi olması gerekse bu üslûbun diğer özelliklerinin onun şiirinde yeterince rastlanmaması nedeniyle Sebk-i Hindî şairi sayılmaması gerektiği düşüncesindedir[53]. Onu Sebk-i Hindî şairi kabul etmeyenlerin ileri sürdüğü bir diğer nedense, Bâkî mektebine bağlılığıdır. Nef'î, birçok şiirinde Bâkî'ye hayranlığını açıkça dile getirmiştir. Ancak onu olduğu gibi kabul etmemiştir. Sanatı çok kollu olan Nef'î, Bâkî etkisini zamanla şiirinde etkisizleştirmiştir. Ancak bütün değişmelere rağmen, şiirindeki maddî yön ona Bâkî'den bir emanettir[54]. İbrahim Necmî, XVII. asrın ilk yarısında, Bâkî mektebinin Nef'î'de, "daha mütekâmil şekliyle temâyüz" ettiği kanaatindedir. Buna göre "Nef'î ve muakkibleri de Bâkî mektebinin şâkirtleri" addolunabilir[55].

Nâbî ve onunla meşhur olan hikemî tarzın Hint üslûbu ile ilişkisi de tartışmalıdır. Başlı başına bir "hikemî üslûp" olduğunu iddia edenler olduğu gibi, bu tarzı, Hint-İran sahası Sebk-i Hindî'sinin Şevket ve Sâib ile temsil edilen kolunun Osmanlı sahasındaki yansıması olarak görenler de vardır. Nâbî'yi bu sahanın takipçisi kabul edenlere göre, geleneksel İran şiirinde mistik ve hissî etkilerin, bilhassa XVII. yüzyılın başlarından itibaren, düşünce ve felsefeye, hayatta olup bitenleri "anlamlandırmaya" yönelik yeni bir tarza dönüştüğü bilinmektedir. Nâbî de İranlı çağdaşı Sâib'in şiirde kullandığı bu didaktik, hakîmâne tarzı benimsemiş ve şiirinde kullanmıştır. Böylece Nâbî, bir yandan emniyete rahata ve huzura susamış bir toplumun insanı olarak, diğer yandan da şiirde düşünceye yer veren İranlı çağdaşı Sâib'in tarzını benimseyerek Türk şiirini yeni bir vadiye, fikir ve hikmet vadisine götürmüştür[56]. Ancak şu nokta da unutulmamalıdır ki, edebî sanatlara ve fikrî mazmunlara çok önem veren Nâbî, Şevket-i Buharî ile emsalini taklit eden,

---

[53] Cem Dilçin, **a.g.m.**, s. 181.
[54] Vasfi Mahir Kocatürk, **a.g.e.**, s. 443.
[55] İbrahim Necmi, **a.g.e.**, s. 134-135.
[56] Ali Fuat Bilkan, "XVII. Yüzyılda Gelişen Hikemî Tarz ve Nâbî'nin Hayrinâmesi", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 742.

muğlak mecazlara rağbet eden, yalnız aşk ve şarap şiirleri yazan şairleri Acem mukallitliğiyle ve ilham kıtlığıyla itham etmiştir[57].

Hikemî tarzın Sebk-i Hindî'nin bir kolu sayılmasının diğer bir nedeni de, gerek Hint-İran edebiyatında, gerekse Türk edebiyatında, Hint üslûbunun tek parça halinde gelişmediği kendi içinde çeşitlilik gösterdiği düşüncesi son zamanlarda kuvvetle vurgulanmasıdır. Böylece Türk edebiyatında temsilcisi sayılan şairler arasında da bir çeşitlilik olmalıdır. Dolayısıyla Nâbî tarafından temsil edilen Hikemî tarzın Sebk-i Hindî'den farklı bir üslûp olduğu şeklindeki yaklaşımları yeniden tartışmamızı gerekmektedir. Aksi taktirde, Nâbî ile örtüşen Sâib-i Tebrizî'yi de Sebk-i Hindî'nin dışında tutmak gerekecektir[58]. Ancak Türk ve Hint-İran edebiyatlarının teşekkül şartlarını göz ardı ederek birebir karşılaştırmanın sakıncaları bir tarafa, Sâib'in "hikemîliğinin" İran edebiyatında kökleri tam olarak bulunmayabilir. Ancak Nâbî, kendinden önceki Osmanlı şiirinin üstatlarıyla sıkı ilişki içindedir.

Nedîm divanının muhtelif yerlerinde, Örfî, Nazirî ve Sâib gibi bazı Sebk-i Hindî şairlerini taktirle anmıştır[59]. Şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin, anlamda ve hayallerde derinlik ile incelik, yeni mazmunlar, mübalağa sanatı, dilde zerafet ve genişletilmiş tamlamalar kullanma gibi özellikleri bulunmakla birlikte bu üslûbun önemli özelliklerinden olan ıztırap ve tasavvuf yoktur[60]. Ancak Nedim'de zarif bir senteze ulaşan bu üslûp, daha çok Sebk-i Hindî öncesi, yani Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ gibi şairlerin elinde ifadesini bulan, şairlerin "kudema tarzı" dediği klasik üslûptur[61].

Son olarak, acaba Türk edebiyatında da Sebk-i Hindî'nin etkisinde kalarak yazan şairler arasında, Hint-İran edebiyatında olduğu gibi ekol

---

[57] Fuat Köprülü, **a.g.e.**, s. 281.
[58] Cafer Mum, "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 119-120.
[59] Fuat Köprülü, **a.g.e.**, s. 379.
[60] Cem Dilçin, **a.g.m.**, s. 189.
[61] Osman Horata, "Lâle Devri'nden Tanzimata Türk Edebiyatı", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 576.

ayrılığından söz edilebilir mi sorusu akla gelmiştir. İki saha arasında paralel bir ilişki olduğuna inananlara göre Hint üslûbunun, Sâib veya Şevket'in Türk şairleri üzerindeki etkisine göre "Sâibâne" ve "Şevketâne" şeklinde iki tarzı XVII. asırdan itibaren Osmanlı sahası şiirinde de görülür. Buna göre Nâbî ve takipçilerini Sebk-i Hindî dışında tutmak doğru değildir. Dolayısıyla "hikemî üslûp" adında bağımsız bir üslûp yoktur. Bu iddiayı ileri süren araştırmacılara göre söz konusu yanlış kanaatin nedeni, XIX. yüzyılın sonlarından itibaren kaleme alınan amatörce yazılmış çeşitli "Osmanlı edebiyatı tarihi" kitaplarının aşılamamış olmasıdır[62]. Bu teorinin sahipleri fikirlerini şöyle sistemleştirmiştir:

"Bir yanda şiirlerinde hikmete çok yer veren, şiirin dilini günlük konuşma diline yaklaştıran, tabiat ve sosyal yaşam gibi çevre unsurlarından yararlanarak yeni teşbihler, yeni istiareler ve yeni mazmunlar yaratmaya büyük önem veren, fakat bunu anlamda kapalılığa yol açabilecek boyutlara vardırmayan Sâ'ib-i Tebrizî'nin tarzıyla paralellik gösteren Nâbî ve takipçileri vardır. Diğer yanda ise, daha çok Şevket-i Buhârî ve Bîdil-i Dihlevî gibi hayal unsurlarına her şeyden daha fazla ağırlık veren, tasavvufun da etkisiyle zihinden uzak bir takım teşbih, istiare ve mazmunlarıyla anlamda kapalılığı ortaya çıkaran Fars şairlerinin tarzıyla örtüşen Nâ'ilî ve Şeyh Gâlib yer alır. Halepli Edib ise, şiirlerinde her iki tarafın özelliklerini yansıtan bir şair olarak karşımıza çıkar. Burada Nedîm üzerinde de kısaca durmanın faydası var. Nedîm, daha çok İstanbul halkının konuşma kalıplarından ve günlük dildeki kullanımlarından yararlanması, içinde yaşadığı çevreye ait unsurlara şiirde bolca yer vermesi, aşk konusunda cismânî/somut bir sevgili portresi çizmesi gibi yönleriyle dikkat çeker.

Bilindiği gibi Necâtî Bey, Bâkî ve Şeyhülislâm Yahyâ'dan tevarüs edip gelen mahallî/folklorik damar Nedîm ile zirveye ulaşmıştır. Bu damarın Nedîm'in şiirinde almış olduğu şekil, 16. yüzyıl Fars şiirindeki vukû-gûyî ile örtüştüğü gibi, Sebk-i Hindî'nin genel özellikleri arasında yer alan halkın günlük konuşma dilinden yararlanma, içinde yaşanan çevreye ait unsurları şiire taşıma gibi birçok özelliğiyle de benzerlik göstermektedir"[63].

---

[62] Ali Emre Özyıldırım, "Sebk-i Hindî'nin Türk Edebiyatındaki Seyri Üzerine Notlar", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 145-146.
[63] Cafer Mum, **a.g.m.**, s. 118-119.

Ancak aynı teorinin sahipleri, iki saha arasında aynîleştirme yapmanın sakıncalarını da göz önüne alarak bu teorinin gözden geçirilebileceğini de söylemişlerdir:

"Divan şairlerimizdeki Sebk-i Hindî'yi bütünüyle Fars şairlerinin etkisine bağlamayı da, çok doğru bir yaklaşım olarak görmediğimizi burada belirtmek istiyoruz. Çünkü böyle bir değerlendirme, bizi kaçınılmaz olarak divan şiirinin özgün hiçbir özelliği bulunmadığı ve onun Fars şiirinin bir tekrarı, bir taklidi olmanın ötesine geçmediği sonucuna götürecektir. Kanaatimizce Türk şiiri, Fars şiirine paralel bir dönüşümü kendi içinde yaşayarak yeni üslûba uygun bir zemin hazırlamış, sonra da Örfî, Sâ'ib, Şevket ve Bîdil gibi Fars şairlerinden de etkilenerek Sebk-i Hindî sürecini yaşamıştır. Dolayısıyla Divan şiirindeki Sebk-i Hindî ile Fars şiirindeki aynı üslûp arasında belli konularda birtakım farklılıkların bulunması da imkan dahilindedir" [64].

Bu konuyu çalışmamızın üçüncü kısmında ayrıntısıyla ele alacağımızdan şu kadarını söylemekle yetinelim ki Hint-İran sahası Sebk-i Hindî'sinin farklı ekolleriyle, bizde "hikemî üslûp", "mahallîleşme akımı" ve "Türkî-i Basît" gibi farklı tarz ve üslûpları oluşturan sosyal-siyasal nedenler neredeyse tamamen farklıdır. Ayrıca, Hint-İran sahası şairlerinin kendi edebiyatlarındaki eski şairlerle ilişkileri ve onlardan etkilenmelerinin seviyesiyle bizde, yukarıda zikredilen tarz ve üslûpları temsil eden şairlerin eski şairlerimizden ilham almaları ve etkilenmelerinin derecesi, değişik oranlardadır.

Edebiyat araştırmacılarımız, Türk şiirinde Sebk-i Hindî'nin özellikleri hakkında da, birbirine benzer ve genelde tekrar eden şeyleri dile getirmişlerdir. Biz de aşağıda bu çalışmalarda ortak olan yerlere dayanarak, araştırmacılarımızın Türk şiirinde Sebk-i Hindî'nin hangi özelliklerini belirlediklerini ortaya koymaya çalıştık[65]. Yeri geldikçe de, araştırmacılarımızın vurguladıkları farklılıklara değindik.

---

[64] Cafer Mum, a.g.m., s. 120.

[65] Bu belirlemeyi yaparken , Sebk-i Hindî'nin genel özelliklerine topluca değinen şu kaynaklardan istifade ettik: Ali Fuat Bilkan, "Sebk-i Hindî", **Hindistan Türk Tarihi Araştırmaları**, sayı 1, Ocak-

Bu şiir anlayışı hakkında en genel söylenen özellik anlamın ön planda olmasıdır. Yani bu konuda Sâ'ib'in; "ince anlamlar bulabilmek için kıl gibi inceldim" ifadesi Türk şairleri için de geçerlidir. Dolayısıyla bu üslûpta, sözün şiirdeki öneminin ikinci plana düştüğü söylenegelmiştir. Böylece anlam derinliğine ve giriftliğine dayalı anlam güzelliği ön plana çıkmıştır. Ayrıca mananın ince ve zarif olması da önemlidir. Buna bağlı olarak, şiirde hayalî unsurlara çok baş vurulmuş, anlatımda hayal dünyasının önem kazanması, şiirin güç anlaşılmasına yol açmıştır. Şairler bu hayal unsurlarını oluştururken genellikle, çevrelerinde bulunan bütün canlı ve cansız varlıklardan mazmun kurmak amacıyla faydalanmışlardır. Buna göre hayal unsuruna sıklıkla baş vurulmasının temel nedeni, mananın derinleşip genişlemedir. Nedim gibi Sebk-i Hindî'den etkilenen bazı şairlerde, dış alem ve tabiat unsurlarına ait hayaller artmaktadır. Nâ'ilî ve Şeyh Gâlib gibi bazı Sebk-i Hindî şairlerindeyse, insanın iç âlemi, ruhu ve heyecanlarına ait unsurlar daha fazladır.

Bu şiir üslûbunda, zihnin orijinal manalar ve hayaller bulmaya zorlanması neticesinde, mübalağa sanatı ön plana çıkmıştır. Özellikle eşyaya ait mübalağaların kullanılması, tezat ve teşhis sanatlarını da beraberinde getirmiştir. Mübalağada iğrak derecesine gelmek, tabii olarak mantık sınırlarını zorlamıştır. Aslında mübalağa, edebiyatta eskiden beri kullanılan bir edebî sanattır. Ancak Sebk-i Hindî'de bunun çok önem kazanması, mübalağanın hem derecesinin artmasından hem de çok fazla kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Hayalî unsurların mübalağalı bir şekilde anlatılması, insan zihnindeki mübhemliği artırmış, Sebk-i Hindî şiirini büsbütün anlaşılmaz kılmıştır. Tezatta ise Sebk-i Hindî şairleri daha çok manevî tezatları söz konusu etmişlerdir. Bu üslûpta şairler, bazen şiirin konusunu değiştirip ele aldıkları konulara değişik açılardan bakmışlardır.

Haziran, 2001, s. 168-169; Mine Mengi, **Eski Türk Edebiyatı**, Ankara, Akçağ Yay., 1995, s. 181-182; Halil Toker, "Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)", **İlmî Araştırmalar**, sayı 2, İstanbul, 1996, s. 148-150; Sabahat Deniz, "Türk Edebiyatında Hint Üslûbu", **Osmanlılar**, IX. C., Ankara, 1999, s. 641-646; Fatma Tulga Ocak, "XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Dîvân Edebiyatı ve Sebk-i Hindî", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 737; Haluk İpekten, **Na'ilî-i Kadîm Hayatı ve Edebî Kişiliği**, Ankara, Sevinç Matbaası, 1973, s. 74-75

Dolayısıyla şiirde birbirinin zıddı olan anlamlar ve mazmunlar ortaya çıkmıştır.

Bu şiir üslûbunda, insan ruhunun çektiği acılar ve ıstırap, şairlerin çekici bulup işledikleri ana konulardandır. Sebk-i Hindî şiirinde üzüntünün, acının konu olarak önemli yer tutmasının, insanın hayal dünyasının ön plana çıkmasıyla yakından ilişkisi vardır. Izdıraba bağlı olarak karamsarlık da şiirde önemli bir yer tutar. Kısacası üzüntülerden dolayı insan ruhunun çırpınışları ve çalkantıları, hemen hemen bütün Sebk-i Hindî şairlerinin rağbet edip, inceden inceye işledikleri konulardandır. Elbette ki soyut bir konunun böylesine incelenmesi şiirin anlaşılmasını daha da güçleştirmiştir. Istırap konusunu daha iyi işlemek isteyen Sebk-i Hindî şairleri, tabii olarak şiirde tasavvuf temasına yoğun olarak eğilmişlerdir. Gerçekten de bir çok hayalin, dış dünya yerine insanın iç dünyasının anlatımında kullanılması, tasavvufu çekici bir konu haline getirmiştir. Tasavvufun bu şekilde çekici bir konu haline gelmesinde, Sebk-i Hindî şairlerinin içinde bulundukları durum da etkili olmuş olabilir. Acılardan, sıkıntılardan kurtulmak için şairler, tasavvufa sığınma gereği duymuşlar; ayrıca açıkça söyleyemediklerini tasavvuf perdesi arkasında söylemeye çalışmışlardır. Bununla birlikte Sebk-i Hindî şairlerinde tasavvufun, mutasavvıf bir şairde olduğu gibi amaç değil, daha çok önemli bir araç olduğunu bilmek gerekir.

Bu tarzdaki şiirlerin en önemli özelliklerinden biri de, yeni mazmunlar bulmak ve şimdiye kadar söylenmemiş anlamların peşinde koşmaktır. Şiirin konusunun dış dünyadan insanın iç dünyasına yönelmesi, bir başka ifadeyle gerçeğin yerini hayalin alması, şairi, yeni mazmunlar ve yeni anlamlar bulmaya zorlamıştır. Yani Hint üslûbundaki anlam derinliği ve hayal enginliği, eskiden beri kullanıla gelen mazmunları yetersiz kılmıştır. Şairler, bazen eski mazmunları yeni bir söyleyişle bazen de yeni mazmunlar icat etmekle bu güçlüğü aşmaya çalışmışlardır.

Bu dönemde şiir dilinde de önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır. Dikkatlerini yeni mazmun bulmaya yoğunlaştıran şairler, şiir diline yabancı pek çok maddî ve manevî unsur etrafında hayaller kurmuşlardır. Böylece şiir diline günlük konuşma dilinden pek çok kelime ve deyim girerek şiir dilini sadeleştirmiştir. Ayrıca hayale dayalı yeni anlamların aranması, dilde daha önce az duyulmuş, yeni kelime kullanımını gerektirmiş; böylece bu üslûpta elden geldiğince nadir kelimelerin seçilmesine de çalışılmıştır. Sebk-i Hindî şairlerinin dilde özellikle dikkat ettikleri nokta dilin ince, nazik ve süslü olmasıdır. Buna bağlı olarak lafzın kısa fakat dolgun olması gerekmektedir. Bunun yanında şiir dilinde iki tür kullanım dikkat çeker: Birincisi, daha önce şiir diline giren Farsça ve Arapça kelimelerden zarif olmayanlarının terk edilerek daha zarif olduğu düşünülen yeni kelimeler alınması. İkincisiyse, Türkçe'den neredeyse tamamen uzak, fiil ve bazı kelimelerin dışında tamamen Farsça'dan alınmış bir dil. Öyle ki bu dilde kullanılan Arapça kelimeler de Farsça kanalıyla alınmıştır. Böylece daha önce şiir dilinde bulunan Türkçe kelimelerin artık şiirde kullanılmadığı görülür. Buna karşılık şiir diline bir ahenk ve ifade zenginliği getirilmiştir. Sebk-i Hindî'deki iki türlü dil eğilimini ve bunların nasıl teşekkül ettiğini Çavuşoğlu şöyle dile getirir:

"Estetik kurallar aynı kalınca divan şairinin önünde, alışılmış dili yeni üslûba göre biçimlendirmek, yeni kavramlar oluşturmak veya XVI. yüzyıldan önce yapıldığı gibi, üslûbun geldiği dilden, Farsça'dan hazır kavramlar ithal etmek gibi iki seçenek vardı. Diğer taraftan şiirin dil sanatı demek olduğunu, dilin tabiî yapısını bozmanın şaire yükleyeceği ayıbı çok iyi bilecek kadar şiiri biliyorlardı. Neticede kolay yolu seçtiler; Sâib, Urfî, Tâlib, Figânî örneği Hind üslûbu şairlerinin hazırladıkları dili aktardılar. Fakat kısa bir süre sonra, yüzyılın ikinci yarısında, Türkçe'nin imkanlarını araştıran şairler de çıkmadı değil. Kötü bir şair, ama usta bir dil cambazı olan Sâbit'in yanında Nâbî, bir bakıma Necâtî Bey'in yüz elli yıl önce yaptığını tekrar etti"[66].

[66] Mehmed Çavuşoğlu**, a.g.m.**, s. 15.

Bu üslûbun şiir dilinde az sözle çok şey anlatılmak istendiği bilinen bir gerçektir. Bunu temin içinde sözü uzatan cinas, aks, iâde, gibi söz sanatlarına çok az yer verilmiş, buna karşın teşbih, istiâre, mecâz-ı mürsel, kinâye, telmih ve irsâl-i mesel sanatlarından fazlasıyla istifade edilmiştir. Şairler, aks, iâde, cinas gibi sanatların az kullanılmasından doğan ahenk eksikliğini ise, redif ve kafiyelerle kapatmaya çalışmışlardır.

Sebk-i Hindî'de özlü anlatıma önem verilmekle birlikte dilde tamlamaların, özellikle genişletilmiş tamlamaların çokluğu dikkat çekmektedir. Söz konusu üslûbun güç anlaşılır olmasında belirtilen nedenlerle birlikte Farsça, Arapça kelimelerden oluşan çok terkipli bir dil kullanımının da payı vardır. Bu durumun ortaya çıkışını ve nedenlerini en veciz şekilde Çavuşoğlu şöyle dile getirir:

"Hind üslûbu ile Farsça tamlamaların, hatta belagat açısından kusur sayılan zincirleme tamlamaların hücumu başladı. Ve dil görülmemiş biçimde birdenbire ağırlaştı. Osmanlı Türkçesi'ndeki izafet-i beyaniyye, izafet-i teşbihiyye, izafet-i istiariyye gibi adlarla anılan bu sıfat tamlamalarında, tamlayanla tamlanan arasındaki benzetme unsurlarının akıl ve adet bakımından mümkün olanları klasik dönemde de vardı. Fakat nadir olarak görüleni izafet-i itibariyye istiâreli tamlamalarda tamlayanla tamlanan arasındaki benzerlik bağlantısı şaire göre bir bağlantı, onun varsayımına dayanan bir ilgi ise o tür tamlamaya izafet-i itibâriyye denir. Bu durumda biri soyut, diğer somut iki kavramın veya kavramların aralarındaki uzak veya yakın ilgilerle tamlamalar oluşturulur. Böylesine bir ilgi kurma ise çok defa mübalağaya dayanıyordu. Kısaca belirtmek gerekirse, Hind üslûbunu aralarında akıl ve adet yönünden ilgi bulunmayan, hatta biri soyut, diğeri somut iki varlığı varsayımlarla oluşturulan ilgilerle birbirine bağlamak, benzetmek suretiyle anlamlar oluşturmaktı diye tanımlamak mümkündür. Bu hareketin çıkış noktası da sık sık gulüv şeklini alan mübalağa sanatıdır"[67].

Ancak bu duruma biraz farklı açıdan bakanlar da vardır. Buna göre derin manalar için sözün az, anlamın bol çağrışımlı olması gerekiyordu. Bu

[67] Mehmed Çavuşoğlu**, a.g.m**., s. 15.

da ister istemez dizeleri istila eden bir tamlamalar zincirini meydana getirdi. Artık edatları, zarfları, zamirleri vb. kullanmak hoşa gitmeyen şeyler haline gelmişti. Aradan bu tür kelimeler çıkınca üç ismin, veya üç hareketin izi sürülür; arka arkaya gelen sözcük gruplarında gönül yolculukları yapılır olmuştur[68].

Bu dönemde şairler, daima fazla söz söylemekten kaçınmışlar, sözün özünü söylemeye çalışmışlardır. Bu kısa fakat öz söyleme gayreti, bilhassa gazellerin kısalmasına neden olmuştur. XV ve XVI. yüzyıllarda gazeller daha çok 7 ve 9 beyitten meydana gelmesine mukabil XVII. yüzyılda 5 beyitten uzun gazellere daha az rastlanır. Sebk-i Hindî'nin yeni şiir dili aruzun kullanımında da kolaylık yaratmış, daha önce Türkçe kelimelerde yapılan imâleler ve zorluklar tabii olarak ortadan kalkmıştır. Ayrıca Sebk-i Hindî ile birlikte sanatın hüner göstermeye dönüşmesi tarih, muamma ve lugaz türünde artışa sebep olmuştur[69]. Bunların yanında Türk edebiyatında bazı Sebk-i Hindî şairlerinde görülmek kaydıyla, âmiyâne dil, duyu organlarının birbirine karıştırıldığı anlatım şekli (hiss-âmizî)[70], beyit bütünlüğünün bozulması ve günlük hayata ait anlatımların şiirde geniş yer bulması da bu üslûpta yazılmış şiirlerde yer yer görülen özelliklerdir.

---

[68] İskender Pala**, a.g.m**., s. 52.
[69] Osman Horata, **a.g.m.**, s. 578.
[70] Cafer Mum, **a.g.t.**, s. 174.

B. KLASİK TÜRK ŞİİRİ'NDE SEBK-İ HİNDÎ'NİN ÖZELLİKLERİ

1. Şekil ve Âhenk Özellikleri

Üslûp bilimcilerce, şâirin şiir yazmasını/söylemesini etkileyen ve onun eserini diğer şâirlerin eserlerinden ayıran bütün özellikler, üslûbun bir unsuru olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla nazım şekli, vezin, kafiye ve redif gibi unsurlar da üslûbu etkileyen birinci derecedeki etkenlerdendir.

Hiç şüphe yoktur ki şiir yazarken bir sınırlandırmaya gitme, şiirde öz ve sunuş yani içerik ve anlatım arasındaki ilişkiyi ister istemez düzenlenmektedir. Buna bağlı olarak şiirde belli formlara uyma sanatçıyı, duygu, düşünce ve imgelerini belli kalıplara dökmeye yöneltmekte, şiire bir takım sınırlamalar getirmektedir. Bu sınırlamaların, şiirle yansıtılanların daha yoğun bir biçimde sunulmasına yol açtığı, şairi düzene doğru götürdüğü de söylenebilir. Ancak örneğin bir rübâi yazanın dörtlüklere bağlı kalma zorunluluğu bir kasîde de matla, girizgâh, fahriye gibi bölümlerin bulunması ve on beş beyitten fazla yazılmış olma gereğinin, şairin anlatım bağımsızlığını bir ölçüde kısıtladığı da bir gerçektir. Öte yandan belli biçimlerde belli ölçülerin kullanılması gereği de şairi kısıtlayan etkenler olarak bilinir[71].

Belli şiir gelenekleri hakkında bilgi sahibi olan okurlar için, şiirin hangi nazım birimiyle ya da şekliyle yazıldığının belirtilmesi, şiirin üslûbu hakkında ön bilgilerin oluşmasına neden olur. Söz gelimi, bir şiirin başına konan gazel, sone gibi adlar (başlıklar) daha girişte, okura, şiirin nerede kapanacağını, açıklığın söylem açısından ne zaman ve nerede biteceğini gösteren göstergelerdir[72]. Mesela gazelin ilk beytinden sonraki beyitlerinin birinci dizelerinin serbest, yani kafiyesiz olması gazele, her dizesi kafiyeli ya da birden çok kâfiyeli olan nazım biçimlerine göre şaire, söyleyişte daha bir

[71] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara, Be-TA Basım Yayım, 1993, s. 244.
[72] Doğan Aksan, **a.g.e.**, s. 246.

kolaylık sağlar. Ancak kasîdede olduğu gibi gazelde de şiirin bütününe tek kafiyenin hakim olması, şairi önce, kullandığı kafiyeli sözcükleri bulmak, sonra da bunlarla anlatabileceği konuları düşünmek zorunda bırakır. Ayrıca, gazelde beyitler arasında sıkı bir anlam birliğinin bulunma zorunluluğunun olması da şaire, şiirini böylece düzenleme yolunu açık bırakan etkenlerden birisidir. Görüldüğü gibi, kafiye, gazeli ses ve ahenk bakımından bütünleyen bir özellik taşımasının yanı sıra, şaire türlü duygu ve düşünceleri çağrıştırma yolunu da açmaktadır[73].

Dolayısıyla bilhassa Divan şiiri geleneğinde sanatkar, ifade vasıtalarını kendi dışında hazır bulur. Bunlarda ancak tedricen değişiklik yapabilir. Bu gelenekte en orijinal düşünce ve duygularını dahi terennüm ederken, hazır teşbih ve mecazlardan faydalanmak zorundadır. O, bunların ancak bir kısmını değiştirmek için çabalar. Bu da şair üzerinde muhit ve gelenek baskısı oluşturur. İşte bu baskılara benzer tepkiler veren sanatkarlar, duyuş ve düşünüş tarzlarındaki benzerliğe, birbirlerine yaklaşırlar[74].

Kısacası nazım şekilleri, her konunun rast gele işleneceği içi boş çerçeveler değildir. Teorik olarak bunların kullanımına bir sınırlama getirildiyse de, kullanılış sahaları etrafında gelişmiş bazı gelenekler de vardır. Örneğin, klasik Fars edebiyatının en eski şairlerinden bu yana bazı nazım şekillerinin belirli konularda kullanılması bir görenek ve alışkanlık yaratmıştır. Büyük üstatların, daha önce gelmiş şairlerin eserlerinden böyle bir edebî terbiye alındığından, belirli nazım şekillerinin belirli konu ve sahalarda kullanılacağı gibi bir kaide bulunmasa da gelenekten gelen bazı tercihler kendini daima hissettirmiştir[75].

Nazım şekilleri, vezin, kâfiye ve redif gibi özelliklerin somut delillere dayanan verilerle desteklenmesi de çok önemlidir. Bunlar bizde temeli

---

[73] Cem Dilçin, **a.g.m.**, s. 82-83.
[74] Nihad, M. Çetin, "Ahmed Haşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme", **Türkiyat Mecmuası**, IX. C., s. 183.
[75] Ömer Faruk Akün, "Divan Edebiyatı", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, IX. C, İstanbul, 1994, s. 403.

sağlam kanaatlerin oluşmasını sağlar. Aslında her hangi bir şairin kullandığı söz ve ses tekrarlarını, tercih ettiği redif ve kafiyeleri, vezinleri sayıp dökmenin ilk bakışta edebî değer açısından pek de gerekli olmadığı sanılabilir. Ancak, bütün bunlar bizi bir yerlere götürür. Bu unsurlar söyleyiş mükemmelliğini esas alan divan edebiyatı geleneği içerisinde şairlerin kişisel kullanımlarını ve genel olarak bakıldığında devir üslûbunu belirlememizi kolaylaştırır. Modern eleştiri yöntemleri ile belâgatin kurallarının örtüştüğü bir zeminde yapılan böyle bir inceleme sonucunda, Divan şairlerinin ahenk unsurlarını bir anlatım tekniği olarak kullandıkları görülür[76].

Sonuç olarak nazım birimi ile şekli, vezin, kâfiye ve redif gibi şekil, ses ve âhenge âit unsurlar da üslûbun bir parçasıdır. Üslûp incelemelerinde bunların da göz önünde bulundurulması gerekir. Dolayısıyla şâirlerin söz konusu unsurlar üzerinde yaptıkları tasarruflar üslûba âit hususiyetlerini yansıtmış olur. Yani belirli bir dönemde, belli bir şâir ya da şâir grubu, gazelde beyit sayısını azaltmış, vezni kısaltmış, kasîdenin belli bölümlerine yer vermemiş ya da çok az yer vermiş veya şiirde redif sayısını artırarak redife yeni fonksiyonlar yüklemiş olabilir. İşte bütün bu değişimleri, bir ya da bir grup şairin üslûp özelliklerinden saymak gerekir. Şimdi sırasıyla Sebk-i Hindî şâirlerinin ve Divan şiirinin farklı dönemlerinde belirgin nitelikler taşıyan şairlerin divanlarındaki söz konusu niteliklerin ne şekilde yer aldığını ve bunun üslûpla ilgisini gözden geçirelim.

a. Nazım Şekilleri

Çalışmamıza Sebk-i Hindî grubundan, bu grubun temel özelliklerini şiirlerinde barındıran Fehîm-i Kadîm, Şehrî, Nâilî, İsmetî (ö.1666), Neşâtî, Arpaeminizâde Sâmî ve Şeyh Gâlib'i esas aldık. Nef'î, Nâbî ve Nedîm'i ise, çalışmamızın bir sonraki bölümünde zikredeceğimiz sebeplerden dolayı, Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini taşıyan şâirler grubuna aldık. Ahmed Paşa

[76] Muhsin Macit, **Divan Şiirinde Ahenk Unsurları**, Ankara, Akçağ Yay., 1996, s. 94.

(ö.1497) ile Necâtî'yi (ö.1509) 15. yüzyılın; Fuzûlî (ö1556), Bâkî (ö.1600) ve Hayâlî Bey'i (ö.1556) On altıncı yüzyılın genel karakteristiğini yansıtmasından dolayı; Şeyhülislâm Yahyâ (ö.1644) ise çalışmamızda, 17. yüzyılda bazı Sebk-i Hindî şairleriyle muasır olmasına rağmen bu üslûbu kullanmaması nedeniyle karşılaştırma grubu olarak yer aldı.

Yukarıda zikredilen şairlerin divanlarında bulunan, gazel, kasîde, mesnevî, kıt'a/nazm, müstezad, musammatlar, rübâi ve müfred/matla' gibi en ön plandaki nazım şekillerinin, bu şairlerin divanlardaki toplam şiir sayısına göre dağılışı ve yüzdelik oranları hesaplandığında aşağıda görülen tablo 1'i elde etmiş oluruz. Tablo 1'i, oluşturduğumuz şair gruplarına göre dağıtıp yüzdelik oranla hesapladığımızda ise, tablo 2'yi elde etmiş oluruz[77].

Daha genel ifadelerle Sebk-i Hindî'yi yorumlamamızı sağlayan tablo 2'ye baktığımızda şöyle bir durum görülmektedir: Sebk-i Hindî şairlerinin gazel sayısı, klasik üslûp şairlerine göre bir miktar azalmış olup Nef'î, Nâbî ve Nedim grubuna nispetle bir miktar fazladır. *Dolayısıyla bu dönemde şairleri hünerlerinin büyük bir kısmını gazelde göstermelerine rağmen, divanlarında gazel sayısına, diğer nazım şekillerini de göz önüne alarak daha dengeli bir oranda yer vermişlerdir*. Gazelle beraber kasîde, mesnevî, müstezad musammat, rübâi ve müfred/matla şekillerinde de klasik döneme göre gözle görülür bir artış vardır.

Söz konusu nazım şekillerindeki artış, Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini taşıyan şairler (Nef'î, Nâbî ve Nedîm) grubunda da Sebk-i Hindî grubu ile paralellik göstermektedir. *Sebk-i Hindî döneminde , klasik üslûba göre azalan tek grup, kıt'a/nazm grubudur*. Bilindiği gibi bu nazım şekilleriyle genelde tarih ve içtimâî/irfânî konular dile getirilir. İleride de görüleceği gibi

[77] Bu tablo, tablo 1'in özeti olup gazel gaz, kasîde kas, kıt'a/nazm kıt/naz, müstezad müs, musammatlar mus, rübâi rüb, müfred/matla müf/mat kısaltmaları ile gösterilmiştir. Kıt'a ve nazm ile müfred/matla benzerlik ve birbirlerinin yerine kullanımlarından dolayı aynı grup içinde yer almışlardır. Musammatlar ise ileride ayrıntısıyla ele alınacağından, burada tek grup halinde gösterilmiştir.

şiirin ana mihverine insanın iç dünyasını ve şahsî tecrübelerini yerleştiren Sebk-i Hindî'de, bu nazım şekillerinin bir miktar azalması normaldir. Ancak bilinen Sebk-i Hindî şairlerine göre, sosyal ve ahlâkî konulara daha fazla yer veren, şiirlerinde günlük hayatı daha çok yansıtan Nef'î, Nâbî ve Nedîm, kıt'a/nazm formlarına, her iki gruptan çok daha fazla yer vermiştir. Dolayısıyla, 17. ve 18. asırlarda, Sebk-i Hindî ile beraber vücuda gelen yenilik anlayışına paralel olarak, nazım şekilleri divanlarda daha dengeli bir şekilde dağılmıştır.

Sebk-i Hindî döneminde en dikkat çekici artışlar, müstezad, musammat ve rübâideki artışlardır. Zira Sebk-i Hindî şairleri, sanıldığı gibi şiirdeki iç âhenk ve mûsikî unsurlarını ihmal etmemişlerdir. Tablo 1'de de görüldüğü gibi klasik üslûpta, Fuzûlî'nin bir müstazadı dışında, incelenen şairlerin divanlarında hiç müstezada rastlanmamıştır. Ayrıca Sebk-i Hindî şairleri dışında sadece Nedîm'in iki müstezadı vardır. Dolayısıyla Nedîm de devrinde, yenilik peşinde koşan ve Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini şiirlerinde işleyen bir şairdir. Sebk-i Hindî şairlerinden Fehîm, Şehrî ve Nâilî'nin ise birer müstezadı vardır. Bilindiği gibi müstezad, gazelden türetilmiş bir nazım şekli olup aruzun "mef'ûlü mefâ'îlü mefâîlü fa'ûlün" kalıbıyla yazılır ve her mısraın altına, "mef'ûlü fâ'ûlün" cüzleriyle yazılmış kısa bir mısra eklenir. Bu eklemeler gazele yeni bir âhenk katmak ve beyitlerin anlamlarını güçlendirmek için yapılır[78].

Mütekerrir musammatlarda, tekrar ve paralelizm önemli bir unsurdur. Şiirin bu her iki yönüne de önem veren Sebk-i Hindî şairleri, müstezada özel bir önem vermişlerdir. Bu durum ister istemez, İster istemez şiirdeki ahengi bir miktar artırır. Dolayısıyla, *Sebk-i Hindî şairlerinin divanlarındaki musammat artışlarının bir nedeninin de âhenk ve paralelizme verilen önem olabilir.* .

[78] Haluk İpekten, **Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz**, İstanbul, Dergah Yay., 1997, s. 33.

Tablo 1: Sebk-i Hindî Şairlerinin ve Diğer Önemli Divan şairlerinin Kullandıkları Nazım Şekillerinin Sayısı ve Bu Sayının Divanlarındaki Toplam Şiir Sayısına Oranı

Şair Adı	Gazel	Kasîde	Mesnevî	Kıt'a/Nazm	Müstezad	Musammatlar	Rübâi	Müfred/Matla	Toplam Şiir
Fehîm	293(%75.71)	17(%4.39)	--(%0)	16(%4.13)	1(%0.25)	5(%1.29)	55(%14.21)	--(%0)	387
Şehrî	133(%71.89)	12(%6.48)	1(%0.54)	10(%5.40)	1(%0.54)	2(%1.08)	16(%8.64)	10(%5.40)	185
Nâilî	390(%80.41)	36(%7.42)	--(%0)	24(%4.94)	1(%0.20)	20(%4.12)	9(%1.85)	5(%1.03)	485
İsmetî	113(%80.71)	7(%5)	--(%0)	5(%3.57)	--(%0)	--(%0)	3(%2.14)	12(%8.57)	140
Neşâtî	137(%71.72)	26(%13.61)	1(%0.52)	6(%3.14)	--(%0)	3(%1.57)	15(%7.85)	3(%1.57)	191
A. Sâmî	149(%35.47)	35(%8.33)	6(%1.42)	62(%13.76)	--(%0)	11(%2.61)	16(%3.81)	141(%33.57)	420
Şeyh Gâlib	372(%49.07)	54(%7.12)	12(%1.58)	95(%12.53)	--(%0)	56(%7.38)	74(%9.76)	95(%12.53)	758
Ahmed Paşa	353(%70.14)	54(%8.58)	--(%0)	54(%10.77)	--(%0)	3(%0.59)	--(%0)	48(%9.58)	501
Necâtî	656(%80.6)	27(%3.32)	9(%1.10)	82(%10.08)	--(%0)	5(%0.61)	6(%0.73)	28(%3.44)	813
Fuzûlî	302(%64.11)	40(%8.49)	--(%0)	42(%8.91)	1(%0.21)	14(%2.97)	72(%15.28)	--(%0)	471
Bâkî	548(%86.16)	27(%4.24)	--(%0)	21(%3.30)	--(%0)	9(%1.41)	--(%0)	31(%4.87)	636
Hayâlî Bey	650(%90.15)	25(%3.46)	--(%0)	32(%4.43)	--(%)	14(%1.94)	--(%0)	--(%0)	721
Ş. Yahyâ	450(%79.22)	5(%0.88)	1(%0.17)	43(%7.57)	--(%0)	1(%0.17)	4(%0.70)	64(%11,26)	568
Nef'î	134(%55,60)	62(%25,72)	1(%0,41)	18(%7,46)	--(%0)	3(%1,24)	5(%2,07)	18(%7,46)	241
Nâbî	888(%57,06)	29(%1,86)	10(%0,64)	270(%17,35)	--(%0)	6(%0,38)	218(%14,01)	135(%8,67)	1556
Nedîm	166(%43,34)	44(%11,48)	3(%0,78)	88(%22,97)	2(%0,52)	46(%12,01)	11(%2,87)	23(%6,00)	383
vecdî	72(%67.28)	1(%0.93)	--(%0)	9(%8.41)	--(%0)	--(%0)	6(%5.60)	19(%17.75)	107

Tablo 2: Nazım Şekillerinin, İncelenen Şair Gruplarına Göre Yüzdelik Dağılışı:

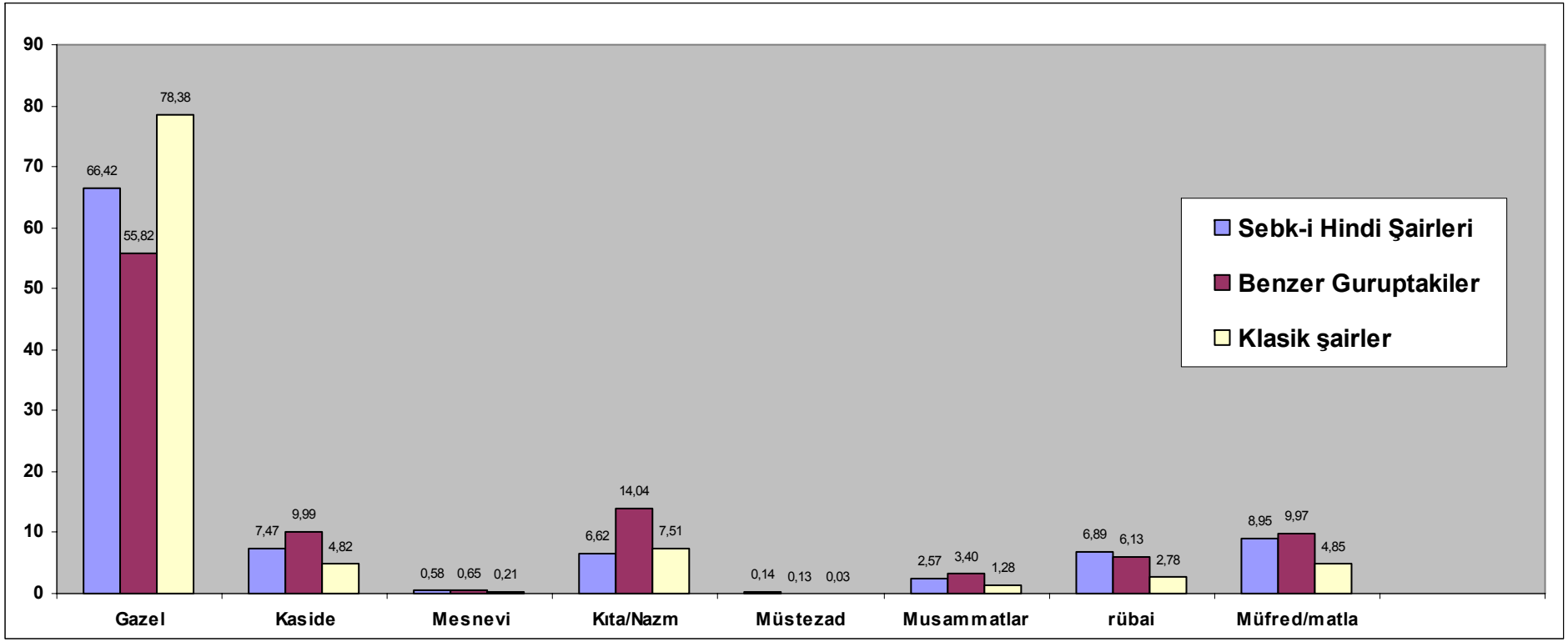
Şair Grubu	Gaz	Kas	Mes	Kıt/Naz	Müs	Mus	Rüb	Müf/Mat
Sebk-i Hindî Şairleri	%66.42	% 7.47	% 0.58	%6.92	%0.14	%2.57	%6.89	%8.95
Nef'î, Nâbî ve Nedîm	%55.82	%9.99	%0.65	%14.04	%0.13	%3.40	%6.13	%9.97
Klasik Üslûp Şâirler	%78.38	%4.82	%0.21	%7.51	%0.03	%1.28	%2.78	%4.85

Rübâi sayısındaki artışı ise, bu dönemde rübâî'nin konusundaki değişim ve dönüşüme bağlamak gerekir. Mânâ ve muhtevâ özellikleri kısmında da göreceğimiz gibi, insanın iç dünyasına ve şahsî tecrübelerine yönelen Sebk-i Hindî şiirinin konusu, rübâiyi kendisi için verimli bir alan olarak görmüştür. Şimdi, yukarıda genel olarak rakamsal değerini gördüğümüz musammatların şairlere göre nasıl dağıldığına bakarsak, tablo 3 ve grafik 2'yi elde ederiz.

Tablo 3: Sebk-i Hindî Şairlerinde Musammatların Dağılışı:

Şâirler	Dörtlüler	Beşliler	Altılılar	Yedililer	Sekizliler	Terk/Terc	Toplam Sayı
	Murab./Şarkı/Terbi	Muham./Tahm.	Müseddes	Müsebba	Müsemmen		
Fehîm	1					4	5
Şehrî						2	2
İsmetî							0
Nâilî	10	1	3	1	1	4	20
Neşâtî	1	1				1	3
Sâmî	1 6		2			2	11
Gâlib	11	3 20	9			13	56

Grafik 1: Sebk-i Hindî Şairlerinin, Sebk-i Hindî'nin Bazı Özelliklerini Taşıyan Şâirlerin (Nef'î, Nâbî, Nedîm) ve Bazı Klasik Üslûp Şairlerinin Divanlarında, Nazım şekillerinin Sayısının, Toplam Şiir Sayısına Oranını Gösterir Grafik

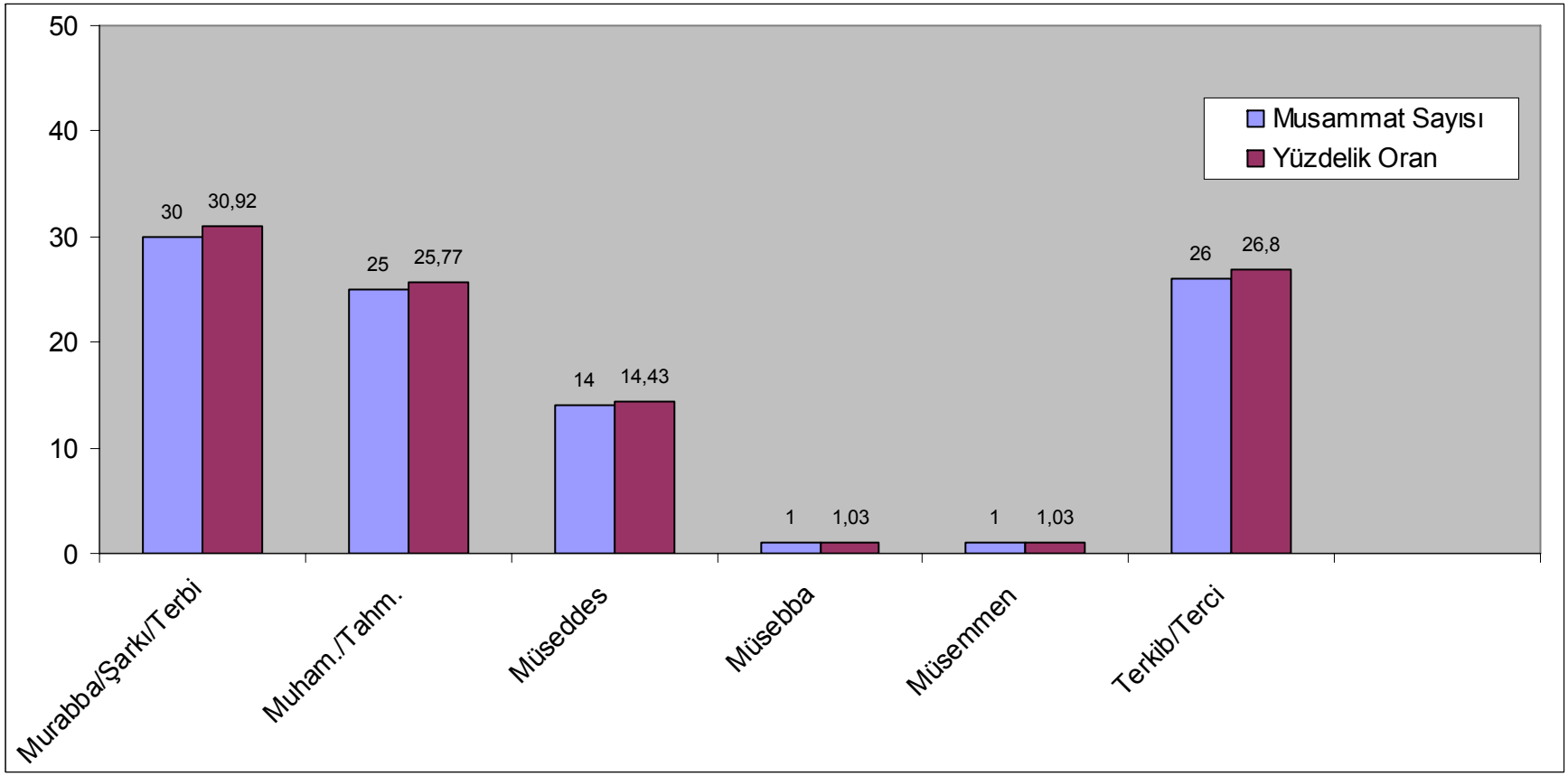


Tablo 3'te de görüldüğü gibi incelenen yedi Sebk-i Hindî şairinin divanlarında, toplam 97 adet musammat yer almaktadır. *İlk sırada, 30 (%30.92) murabba/şarkı/terbi üçlüsü yer almaktadır*. Söz konusu 30 dörtlü musammatın 27 tanesini şarkı oluşturmaktadır (10 Nâilî, 6 Sâmî, 11 Şeyh Gâlib). Edebiyatımızda şarkı formundaki şiirler, 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu durum, şiirimizde Hint üslûbunun gelişimiyle paraleldir. *Bu da Sebk-i Hindî şairlerinin sadece mana ve muhtevada değil, aynı zamanda şekilde de yeniliği takip ettiklerini göstermektedir*. Bestelenecek şarkılar, müzik usullerine uyan kalıplarla özellikle, mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fa'ûlün kalıbıyla yazılır[79]. Yine bu durum, Sebk-i Hindî şairlerinin ses ve âhenk konusuna da önem verdiklerini gösterir. Ayrıca şarkının nazım şeklinden ziyade edebî bir tür olduğu konusunda da iddialar vardır[80]. Eğer bu iddiayı kabul edersek, Sebk-i Hindî şairlerinin yenilik adına, belli bir nazım şekli içinde, farklı konu ve türlere de eğildiklerini söyleyebiliriz.

Muhammes sayısında üçüncü sırada, 26 (%26.80) sayısıyla terkib./terci. ikilisi gelmektedir. Klasik şiirimizin hemen her döneminde yaygın olarak kullanılan bu formların Sebk-i Hindî şairlerinin musammatları arasında da öne çıkması yadırganacak bir durum değildir. Bu konuda Sebk-i Hindî şairleri geleneği takip etmişlerdir.

[79] Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara, TDK Yay., 1997, s. 214.
[80] Halil Erdoğan Cengiz, "Divan Şiirinde Musammatlar", **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 316-317.

Grafik 2: Sebk-i Hindi Şairlerinde Musammatların Sayısı ve Yüzdelik Oranları



Üçüncü sırada, 25 sayısıyla muhammes/tahmis (%25.77) ikilisi gelmektedir. Bu konuda en dikkat çekici nokta, bu 25 beşli şeklin 22 tanesinin tahmisden oluşmasıdır. *Yani Sebk-i Hindî şairleri bir taraftan her alanda yenilik peşinde koşarken diğer taraftan da, kendilerinden önceki şiir ve şair geleneğini dikkatle takip etmektedirler*. Bu konuda en önde gelen Sebk-i Hindî şairi 20 tahmisiyle Şeyh Gâlîb'dir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Sebk-i Hindî'nin şiir formuna getirdiği en önemli yenilik, mananın ön plana çıkmasıyla gazelin lafzının, dolayısıyla boyutlarının küçülmesi iddiası idi. Klasik şiirde bu teknik olarak iki şekilde gerçekleştirilebilir: 1)Gazelde kısa vezinlerin tercih edilmesi 2)Gazelin beyit sayısının azaltılması. Vezin konusuna ileride değineceğimizden aşağıda tablo 4 ve tablo 5'te, Sebk-i Hindî ile diğer bazı önemli divan şairlerinin gazellerinin beyit sayısı ve bu sayıların toplam gazel sayısına oranlarını görmek mümkündür. Ayrıca bu oranlar, Sebk-i Hindî şairleri ve Klasik üslûp şairleri olarak iki grup haline getirilir ve yüzdelik oranların genel ortalaması alınırsa, grafik 3'teki sonuçlar elde edilir.

Tablo 4: Sebk-i Hindî Şairlerinin Gazellerinin Beyit Sayısı ve Yüzdelik Oranları

Şair Adı	**2-4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10 ve Üzeri**
Fehîm-i Kadîm	0 (%0)	135 (%46.07)	17 (%5.80)	99 (%33.78)	13 (%4.43)	16 (%5.46)	13 (%4.43)
Şehrî	2 (%1.50)	105 (%78.94)	12 (%9.02)	8 (%6.01)	3 (%2.25)	1 (%0.75)	2 (%1.50)
İsmetî	2 (%1.76)	109 (%96.46)	1 (%0.88)	1 (%0.88)	0 (%0)	0 (%0)	0 (%0)
Nâilî	0 (%0)	245 (%62.82)	60 (%15.38)	51 (% 13.07)	17 (%4.35)	9 (%2.30)	8 (%2.05)
Neşâtî	1 (%0.72)	123 (%89.78)	8 (%5.83)	4 (% 2.91)	0 (%0)	1 (%0.72)	0 (%0)
Arpaeminizâde Sâmî	13 (%8.72)	54 (%36.24)	19 (%12.75)	30 (%20.13)	12 (%8.05)	13 (%8.72)	8 (%5.36)
Şeyh Gâlib	1 (%0.26)	58 (%15.59)	65 (%17.42)	124 (%33.33)	35 (%9.40)	42 (%11.29)	47 (%12.63)

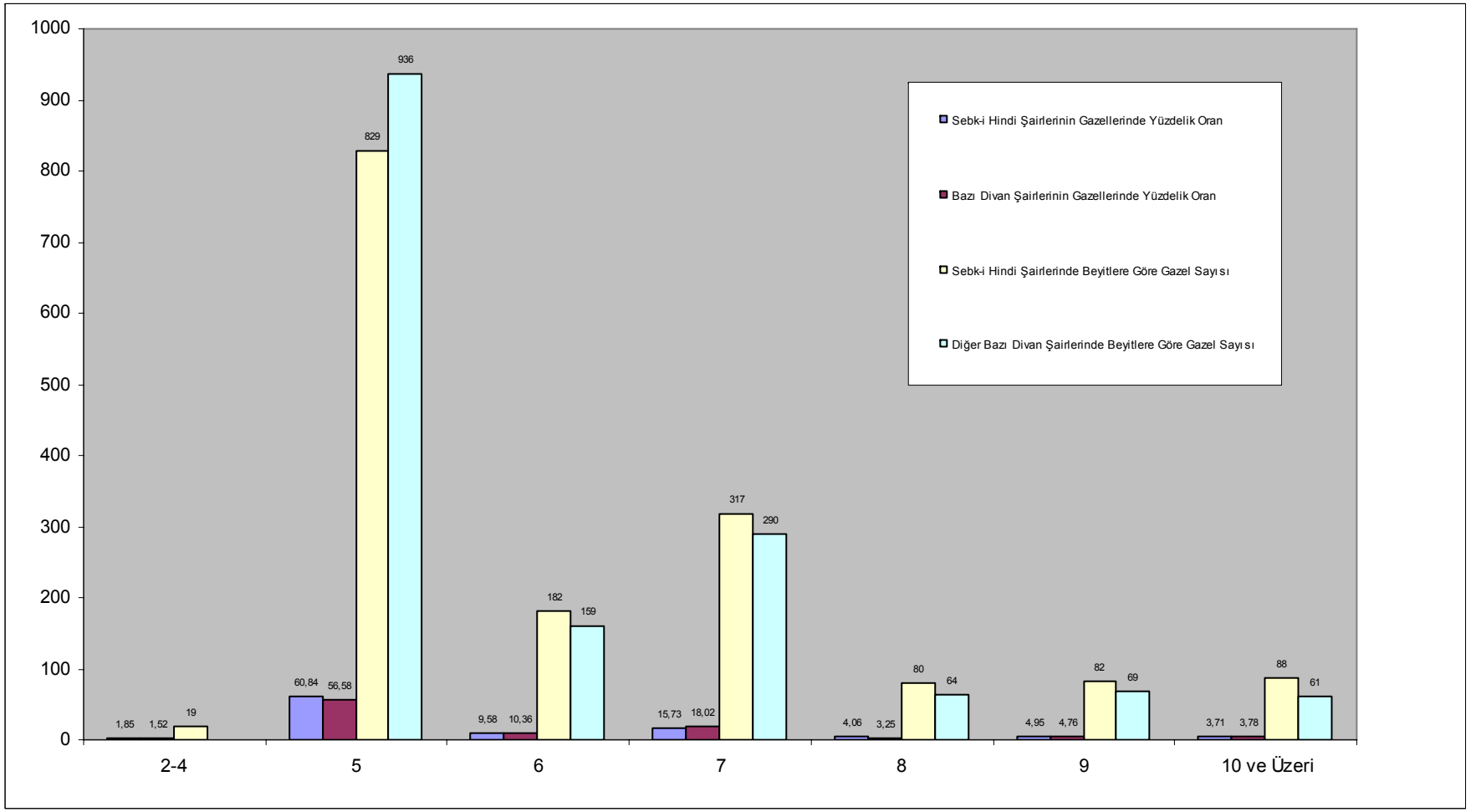
Tablo 5: Bazı Divan Şairlerinin Gazellerinin Beyit Sayısı ve Yüzdelik Oranları

Şair Adı	2-4	5	6	7	8	9	10 ve Üzeri
Ahmed Paşa	5 (%1.41)	106 (%30.02)	23 (%6.51)	113 (%32.01)	33 (%9.34)	37(%10.48)	36 (%10.19)
Bâkî	0 (%0)	328 (%59.85)	76 (%13.86)	105 (%19.16)	12 (%2.18)	17(%3.10)	10 (%0.18)
Nefî	0 (%0)	31 (%61.00)	12 (%9.00)	25 (%19.00)	3 (%2.00)	9 (%7.00)	3 (% 1.7)
Şeyhülislâm Yahya	9 (%2.00)	399 (%88.66)	17 (%3.77)	22 (%4.88)	1 (%0.22)	1 (%0.22)	1 (%0.22)
Nedîm	7 (%4.21)	72 (%43.37)	31 (%18.67)	25 (%15.06)	15 (%9.03)	5 (%3.01)	11 (%6.62)

Grafik 3'te de görüldüğü gibi Sebk-i Hindî grubunda yer alan şairlerde 5 beyitli gazel sayısı 829 olup beş beyitli gazellerin yedi şairdeki ortalaması % 60.84'tür. Diğer gruptaki beş şairde ise, 936 adet beş beyitli gazel olup bu şairlerdeki genel ortalaması % 56.58'dir. 2-4, 6, 7, 8, 9, 10 ve üzeri beyitli gazellerde ise her iki grupta birbirine yakın değerler olduğu görülmektedir. Ancak Sebk-i Hindî ile karşılaştırdığımız karşılaştırma grubunda, Nef'î ve Nedîm gibi Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini taşıyan şairlerin de bulunduğunu unutmamak gerekir. Bu iki şairden Nef'î % 61 beş beyitli gazel oranıyla karşılaştırma grubu ortalamasından yüksek bir değere sahiptir. Nedîm'in ise bu konuda Sebk-i Hindî şairlerini takip ettiği söylenemez. Zira ondaki beş beyitli gazel oranı % 43.37'dir.

Ayrıca, Divan şiirinin tarihî gelişimine bağlı olarak, edebiyatımızda gazelin zamanla beş beyte doğru gerilediğini ve gazelin genel bir tipolojisi haline geldiğini görmekteyiz. Zira incelediğimiz tablo 5'te, Ahmed Paşa'da beş beyitli gazel oranı % 30.02, Bâkî'de 59.85, Nef'î'de % 61.00 ve Sebk-i Hindî şairleriyle çağdaş olmasına rağmen Sebk-i Hindî tesirinde kalmayan Şeyhülislâm Yahyâ'da ise hepsinin de üstünde % 88.66'dır. *Bu da bize Sebk-i Hindî şairlerinde gazelin beş beyitli hale dönüşmesinin sadece bu üslûpla ilgili olmadığını, şiirimizin klasik şekle bürünmesinin de bunda önemli bir etken olduğunu göstermektedir*. Bu durumu Dilçin şöyle dile getirir:

Grafik 3: Sebk-i Hindî ve Bazı Divan Şairlerinin Gazellerinde Beyit Sayısı ve Yüzdelik Oranları



"Gazel-i mutavvel adıyla anılan beyit sayısı 15 ve bunun üzerindeki gazeller, daha çok divan şiirinin kuruluş ve gelişme dönemi olan XIII-XV. yüzyıl şairlerinde görülür…XVI. yüzyıldan başlayarak gazelin beyit sayısı kısalmıştır…XVII. yüzyılın bütün şairlerinde gazelin artık kısalmış olduğu ve genel olarak 5 beyte indiği görülür. Nâilî'nin gazelleri genellikle beş beyitlidir. Bu durum, divan edebiyatında artık gereksiz sözden kaçınıldığının ve söz kabalığından hoşlanılmadığının bir göstergesidir. Bunda dilin anlatım olanaklarının yanı sıra, birkaç yüzyıl süren denemelerden sonra şairlerin az sözle çok şey anlatma ve söyleyeceklerini kısa ve öz bir biçimde anlatabilme yeteneğini kazanmalarının da etkisi vardır. Bununla birlikte XVIII. yüzyıl şairi olan Şeyh Gâlip'te beyit sayısı 9'dan 15'e kadar olan gazeller bulunmaktadır"[81].

Bununla beraber, Sebk-i Hindî şairlerinin kendi aralarında da, özellikle yaşadıkları yüzyıllara ve ferdî tasarruflarına göre gazellerinin beyit sayısında, önemli farklılıklar vardır. Sebk-i Hindî şairleri içinde İsmetî % 96.46 oranıyla beş beyitli gazeli en çok kullanan Sebk-i Hindî şairidir. Onu % 89.78'le Neşâtî, % 78.94'le Şehrî ve % 62.82 ile Nâilî takip eder. On yedinci yüzyılda en az beş beyitli gazel yazan Sebk-i Hindî şairi ise % 46.07 ile Fehîm-i Kadîm'dir. *Yani bilinenin aksine beş beyitli gazelle en çok önem veren Sebk-i Hindî şairi Nâilî değildir. O ancak İsmetî, Neşâtî ve Şehrî'nin gerisinde dördüncü sıradadır*.

On sekizinci asır Sebk-i Hindî şairlerinin beş beyitli gazellerinde ise önemli bir düşüş göze çarpar. Bu oran Arpaeminizâde Sâmî'de % 36.34 ve Şeyh Gâlîb'de % 15.59'dur. Söz konusu şairlerin çok beyitli gazellerinde önemli bir artış vardır. Örneğin Sâmî'de 7 beyitli gazellerin oranı % 20. 13'e; Şeyh Gâlîb'de ise % 33. 33'e çıkar. Fehîm-i Kadîm, Şeyh Gâlîb ve Arpaeminizâde Sâmî'deki bu değişimi, mana ve muhtevâ özellikleri ile Sebk-i Hindî şairlerinin ferdî üslûplarını -inceleyeceğimiz çalışmamızın ilgili kısmında da görüleceği gibi- şairlerin sosyal ve gündelik hayata yönelişleri ile

[81] Cem Dilçin, **a.g.m**., 88-89.

açıklamak mümkündür. Ayrıca Tablo 1'de de görüleceği gibi, bu şairlerde, diğer Sebk-i Hindî şairlerine göre kasîde, müfred/matla, özellikle de kıt'a/nazm ikilisi ile rübâî sayısı oldukça fazladır. Dolayısıyla bu şairler dışa dönük iç dünyalarını, hikemî bir tarzla bütünleştirmişlerdir. Bu tarz ister istemez gazellerini de etkilemiş, anlatmak istediklerini daha uzun soluklu dile getirmelerine neden olmuştur.

Her şeye rağmen redif ve vezin konusunda da görüleceği gibi, umûmî olarak ek-kelime ya da kelime redifli, orta uzunlukta bir vezne sahip ve beş beyitli gazeller, şekil açısından Sebk-i Hindî'nin tipik gazelleri haline gelmiştir. Bunlara birkaç örnek vermek gerekirse:

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün
Âşûb-hîz o zülf-i semen-sâ ***mıdır hemân***
Pür cûş-ı ışk bu dil-i şeydâ ***mıdır hemân***

Cây et biraz da gönlümi ey harf-ı ârzû
Nüzhet-gehün zebân-ı temennâ ***mıdır hemân***

Maksûd-ı gamze kanımı tökmek midir aceb
Yâ dilde hükm-i tîgini icrâ ***mıdır hemân***

Eyler vefâya va'de niyâz etdügimce yâr
Resm-i vefâ havâle-i ferdâ ***mıdır hemân***

Sûzı 'aceb mi eylese izhâr İsmetî
Her şu'le ser-be-ceyb-i süveydâ ***mıdır hemân***
(İsmetî, Divan s. 88)

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün
Hattun ki zîr-i turrada gâhî ***nihân olur***
Gûyâ kemînde fitne sipâhı ***nihân olur***

Oldukca tâb-dâde ruhun zîr-i turradan
Çarhun sehâb-ı şerm ile mâhı ***nihân olur***

Rahşende necm-i bahtum olur münkesif kaçan
Gîsûlarında hâl-i siyâhı ***nihân olur***

Çeşmümde aks-i hançeri mestûr giryeden
Gûyâ derûn-ı âbda mâhî ***nihân olur***

İfşâ-yı râzdan hazer eyle Neşâtiyâ
Derd ehlinün figân ile âhı ***nihân olur***
(Neşâtî, Divan, s.106)

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün
Dûzahdan özge dehr ribât***ı ne gûnedür***
Haşrun sivâdan anla sırât***ı ne gûnedür***

Yek-reng-i hayret-i dü-cihân ol da sorma hîç
Dehrün gamı ne gûne neşât***ı ne gûnedür***

Ey hâce biz ki hâk-nişîniyüz bu haymenün
Sûdâ-gerâna sor ki bisât***ı ne gûnedür***

Sorsun o kim nevâle-hor-ı hân-ı lutfıdur
Çarh-ı siyâh-kâse sımât***ı ne gûnedür***

Mübhem nücûmı gibi sipihrün de Nâ'ilî
Vefk-ı keremde tarh-ı nikât***ı ne gûnedür***
(Nâ'ilî Divan s. 269)

Gazelden sonra, diğer önemli nazım şekli olan kasidelerin, Klasik üslûp şairleri ve Sebk-i Hindî şairlerinde görülen beyit sayıları ortalamalarında ise önemli bir farka rastlanmaz. Aslında bu durum 17. asrın genel bir hususiyeti olup, bu konuda yapılan bir diğer çalışmaya göre, 17. asır kasidelerinin beyit sayısı yoğunluğu, 13-15. yüzyıllardaki kasidelerin, beyit sayıları yoğunluğundan çok da farklı değildir[82].

b. Vezin

Köken itibariyle Türk diline yabancı olan aruz, uzun bir kullanım süresinden sonra dilimizin genel karakterine uyabilmiştir. Muhakkak ki bunda şairlerin farklı aruz kalıplarını binlerce şiir üzerinde denemelerinin büyük faydası olmuştur. Çünkü bilindiği gibi aruz, ses sistemine dayanan bir ölçüdür. Bir şiirin okuyucu üzerinde tesir bırakmasında, kelimelerin mana değerleri dışında yansıttıkları ses değerlerinin de kıymeti yadsınamaz. Bu sebepten özellikle vezne çok önem veren klasik şiirimizde, muhteva ile onu yansıtan ses arasında büyük bir uyumun olması beklenir.

[82] Yaşar Aydemir, **XVII. Yüzyıl Türk Edebiyatında Kaside**, BYLT, GÜSBE, Ankara, 1994, s. IX.

Buna bağlı olarak yapılan bir tespitte, belirlenmiş ve uyulması gereken zorunlu bir kural olmamakla birlikte Arap ve Acem aruzunda görüldüğü gibi Türk aruzunda da yüzyıllar boyu süregelen bir uygulamanın sonucu bazı kalıpların belirli nazım şekillerinde kullanıldığı, hiç olmazsa daha çok kullanıldığı göze çarpmaktadır[83]. Şekil açısından göze çarpan bu durum, mehtevada da benzer bir şekilde tezahür etmiş olmalıdır. Zira klasik şiirde mersiyelerin vezinleri hakkında yapılan bir araştırmaya göre, mersiyelerde kullanım sıklığı açısında ikinci sırada yer alan muzârî kalıpları, klasik şiirde genel kullanım açısından dördüncü sırada yer almaktadır[84]. Bize göre bu tercihte mersiyelerde kullanılan nazım şekillerinin yanında, muzârî kalıpların ses değeri ile mersiyelerin muhtevası arasındaki ilişki de önemlidir. Kısacası vezin-muhteva-üslûp arasında dolaylı bir ilişki olduğuna inanmaktayız.

Aslında genel olarak bütün şiir türleri ne vezin, kafiye, redif gibi unsurların üstünde, ne de bunlarla tamamen kayıtlı olamaz. Musikîde usûl ne ise şiirde de vezin odur. Hatta aruz, şiirdeki redif ve kafiyelerin ses düzeninin, dolayısıyla söz varlığının belirlenmesinde de etkilidir. Aruz vezninin şiirde ritmi temin eden bir unsur olduğu bilinmesine rağmen, şekil ve muhteva arasındaki ilişki üzerinde yeterince durulmamıştır[85].

Bu doğrultuda hazırladığımız tablo 6 ve tablo 7'de farklı nazım şekillerine ait, Sebk-i Hindî grubunda (yedi şair) 2009 şiir; bazı divan şairleri grubunda (sekiz şair) 4192 şiir bize, Hint üslûbu şairlerinin, kendi tarzlarına ait seçimleri hakkında geniş bir yorum imkanı getirmektedir. Buna göre:

Öncelikle yedi Hint üslûbu şairi 23 farklı vezin kullanırken, sekiz önemli divan şairi 22 farklı vezin kullanmıştır. Sebk-i Hindî şairleri diğer şairlerin kullandığı rezec *müstef'ilün müstef'ilün* ve mütekârib fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün kalıplarına şiirlerinde hiç yer vermemişlerdir. Buna karşılık

[83] Haluk İpekten, **a.g.e.**, s. 157.
[84] Mustafa İsen, **Acıyı Bal Eylemek Türk Edebiyatında Mersiye**, Ankara, Akçağ Yay., 1994, s. 19.
[85] Muhsin Macit, **a.g.e**., s. 82-83.

vezin kadrolarına, üç yeni kalıbı yani rezec *müstef'ilâtün müstef'ilâtün*, remel *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün* ve kâmil *mütefâ'ilün mütefâ'ilün mütefâ'ilün mütefâ'ilün* kalıplarını eklemişlerdir.

Şimdi öncelikle Hint üslûbu şairlerinin en çok kullandığı beş vezni ve bu vezinlerin, diğer gruptaki şairlerde kaçıncı sırada yer aldığına bakalım:

S. H. Grubunda İlk 5 Vezin	**Diğer Gruptaki Sırası**
1. *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*	1
2. *fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün*	2
3. *mef'ûlü fâ'ilâtün mefâ'îlü fâ'ilün*	5
4. *mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün*	3
5. *mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün*	4

Yukarıdaki durum bize açıkça göstermektedir ki Sebk-i Hindî şairlerinin en çok kullandığı ilk iki vezin, gelenekle uyumludur. Ancak Sebk-i Hindî grubunda 3., 4. ve 5. sıradaki vezinlerin sırasıyla klasik üslûp şairlerinde 5., 3. ve 4. sırada yer alması, Sebk-i Hindî şairlerinin zamanla vezinde de yenilik arayışlarına yöneldiklerini göstermektedir. Ancak her iki grubun da ilk beş vezninin ortak ancak sıralamanın farklı olması, *bu konuda Hint üslûbu şairlerinin geleneğin dışına çıkmaktan ziyade gelenek içinde arayışlarını sürdürdüklerini göstermektedir*.

Nazım şekilleri açısından baktığımızda ise bu ilk beş veznin nazım şekillerindeki kullanım sırası şöyledir:

S. H. Grubunda İlk Beş Vezin	**Kas.**	**Gaz.**	**Mus.**	**Kıt/Naz.**	**Mes.**
1. *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*	5	1	2	2	2
2. *fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün*	1	3	4	3	---
3. *mef'ûlü fâ'ilâtün mefâ'îlü fâ'ilün*	3	2	3	5	4
4. *mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün*	4	5	1	1	--
5. *mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün*	2	4	7	4	--

Yukarıdaki sonuçlarda da görüldüğü gibi, bazı istisnalar dışında bütün nazım şekillerinde en çok kullanılan vezinler aynı, ancak sıralamaları değişiktir. Sadece genel olarak beşinci sırada yer alan vezin musammatlarda yedinci sıradadır ve ilk beşte, 2. 4. ve 5. sırada yer alan vezinler mesnevîlerde hiç kullanılmamıştır. Bunu da Sebk-i Hindî'nin etkisinden ziyade, nazım şekillerinin kendi hususî gereklerine bağlamak gerekir. *Kısacası Hint üslûbu, şairlerin kullandıkları vezinler üzerinde önemli bir etkide bulunmamıştır. Ya da bir başka açıdan söylersek şairler, Hint üslûbunda şiirler yazmak için vezin üzerinde ciddî bir tasarrufa gerek görmemişlerdir*.

Tablo 6: Sebk-i Hindî Şâirlerinin Nazım Şekillerine Göre Kullandıkları Vezinler

Bahirler	Vezinler	Kas.	Gaz.	Musam.	Kı./Naz.	Mes.	Top.Şiir
Hezec	1.mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün	26	185	18	61	--	290
	2.mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün	1	17	1	8	9	36
	3.mef'ûlü mefâ'îlün mef'ûlü mefâ'îlün	--	10	3	1	--	14
	4.mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fa'ûlün	10	174	6	12	--	202
	5.mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün	--	13	6	--	2	21
Rezec	1.müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün	3	4	2	2	--	11
	2.müstef'ilâtün müstef'ilâtün	--	2	2	--	--	4
	3.müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün	--	22	--	--	--	22
Remel	1.fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün	1	1	--	--	--	2
	2. fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	14	302	21	52	1	390
	3. fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	--	10	2	6	1	19
	4. fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	35	243	12	34	--	324
	5. fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	3	4	2	6	3	18
Münserih	1.müfte'ilün fâ'ilün müfte'ilün fâ'ilün	--	10	--	1	--	11
Muzârî	1.mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün	2	9	1	--	--	12
	2.mef'ûlü fâ'ilâtün mefâ'îlü fâ'ilün	30	257	16	12	1	316
Müctes	1.mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilâtün	--	7	--	--	--	7
	2.mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün	32	193	1	14	--	240
Seri	1.müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün	1	6	1	--	--	8
Hafif	1.fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilâtün	7	33	3	14	2	59
Mütekarib	1.fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl	--	--	--	1	1	2
Kâmil	1.mütefâ'ilün mütefâ'ilün mütefâ'ilün mütefâ'ilün	--	2	--	1	--	3
	2. mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün	--	8	--	--	--	8
Şiir Türü Top.		165	1512	97	225	20	2009

Tablo 7: Bazı Divan Şâirlerinin Nazım Şekillerine Göre Kullandıkları Vezinler (Ahmed Paşa, Necâtî, Fuzûlî, Bâkî, Nef'î, Nâbî, Şeyhülislâm Yahyâ, Nedîm)

Bahirler	Vezinler	Kas.	Gaz.	Musam.	Kı./Naz.	Mes.	Top.Şiir
Hezec	1.mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün	43	473	18	35	--	569
	2. mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün	4	74	2	24	3	105
	3.mef'ûlü mefâ'îlün mef'ûlü mefâ'îlün	6	41	--	2	--	49
	4.mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fa'ûlün	16	273	4	29	--	322
	5.mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün						
Rezec	1.müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün	4	23	--	3	--	30
	2. müstef'ilün müstef'ilün	--	2	--	--	--	2
	3.müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün	1	11	--	--	--	12
Remel	1.fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	50	912	28	97	--	1087
	2. fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	2	27	1	25	6	61
	3.fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	63	617	14	73	1	768
	4. fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	1	9	--	19	5	34
Münserih	1.müfte'ilün fâ'ilün müfte'ilün fâ'ilün	--	4	--	1	--	5
Muzârî	1.mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün	--	27	--	1	--	28
	2. mef'ûlü fâ'ilâtün mefâ'îlü fâ'ilün	24	397	6	32	--	458
Müctes	1.mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilâtün	--	3	--	1	--	4
	2.mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün	35	423	2	21	--	481
Seri	1.müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün	1	5	--	2	1	9
Hafif	1.fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilâtün	4	67	4	43	25	143
Mütekarib	1.fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün	1	1	--	2	--	4
	2. fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl	1	6	--	9	2	18
Kâmil	1.mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün	--	3	--	--	--	3
Şiir Türü Top.		256	3398	79	419	43	4192

c. Redif ve Kâfiye

Kafiye ile birlikte kullanılan ahenk unsurlarından olan redifin sözlük karşılığı "arkadan gelen"dir. Redif, Divan şiirinde önemli bir unsurdur. Daha açık şekliyle söylersek, kafiyeden sonra gelen harf, ek, takı ve yazılışları aynı, anlamları ayrı olan kelimelere redif denir. Demek ki Divan şiirinde redifler, ek ve takı, bir kelime, hem ek ve hem kelime şekillerinde görülür[86].

Redifin üslûp üzerinde çok yönlü bir tesirinin olduğuna inanmaktayız. Örneğin redif, simetrik tekrarı ile şiiri belli bir kavram ya da konu etrafında toplayarak bir mihver oluşturur. Ustaca kullanıldığında şiiri atmosferi içine alır. Şiiri bir dizi çağrışıma açar ve redifin matladan itibaren peşinden getirdikleri, manzumenin devamı boyunca üst üste hazırladığı sürprizlerle kendine mahsus bir zevk teşkil eder. Çok defa şiirde belirli bir duygu ve düşünceye zemin hazırlayan redif ona "yek-âhenk" diye vasıflandırılan konu bütünlüğü kazandırır. Hakim olunmak yerine onun esareti altına girilip peşinden sürüklenildiğinde ise manzume her telden çalan mana dağınıklığı içine girer[87]. Kısacası şair fikir ve hayallerinin çoğunu kâfiye ve rediften çıkarır. Ancak kelime seviyesinde de olsa bütün redifler bu görevi yüklenmez[88].

Redifle manzume türü arasında da yakın bir ilişki vardır. Çünkü redifi belirleyen unsurlardan biri de türdür. Özellikle kelime seviyesindeki rediflerle metnin anlamı arasında doğrudan ilişki kurulabilir. Tür açısından baktığımızda, örneğin tevhidlerde kullanılan rediflerle, mersiyelerde kullanılan rediflerin aynı olmadığı görülecektir[89]. Redif, şiirde ahengi artırarak okuyucuyu etkilemenin yanında, şiirin çağrışım dünyasını da zenginleştirir[90].

---

[86] Ahmet Mermer-Neslihan K. Keskin, **Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Akçağ Yay., 2005, s. 86.
[87] Ömer Faruk Akün, **a.g.m.**, s. 402.
[88] Muhsin Macit, **a.g.e.**, s. 90.
[89] Redifli şiirlerin diğerlerine göre daha fazla bütünlük göstermesi itibariyle na'tlarda rediflere kelime ve cümle olarak sık sık rastlanır. Bunlar arasında "Habîb-i Kibriyâ, yâ Resûlallah, Muhammed-i Arabî, Muhammed, Muhammed'in, efendim, şefâat" gibi redifler en fazla kullanılanlardır. Bkz:

Redifin yapısı yani kelimeden mi, ekten mi yoksa her ikisinin birleşiminden mi oluştuğu da üslûba tesir eden faktörlerdendir. Örneğin ikilemelerin, bazı deyim ve tamlamaların, kelime gruplarının redif olarak kullanıldığı şiirlerde, ahengin, anlamın önüne geçtiği görülür[91].

Ayrıca redifin orijin türü de üslûp için önemlidir. Örneğin fiillerden türetilmiş rediflerin kullanım sıklığı, şiirde ritmik alışkanlığın bir göstergesidir[92]. Oysa ileride de göreceğimiz gibi, isim köklü rediflerin kullanıldığı şiirlerin çoğunda, ritimden ziyade anlamın ve mazmunun ön plana çıktığı görülecektir.

Şimdi, incelenen yedi Hint üslûbu şairi ile, karşılaştırma grubu olarak alınan yedi önemli Divan şairinin yüzer gazelinde ve her iki grubun kasîdelerindeki redifli şiir sayısına ve bunların genel ortalamasına bir göz atalım. Hint üslûbu şairlerinin kasîdelerinin % 51.33'ünde, gazellerininse % 93.85'inde redif yer almaktadır. Diğer şairlerin kasîdelerinde %47.57, gazellerindeyse % 80.85 oranında redif yer almaktadır. *Buna göre Sebk-i Hindî şairleri, önemli nazım şekillerinden kasîde ve gazelin her ikisinde de diğer şairlere göre redifi daha fazla kullanmıştır. Dolayısıyla yukarıda da belirtildiği gibi redifin üslûba kattığı ahenk, imaj yoğunluğu ve şiirde konu bütünlüğü sağlama özelliklerinin Hint üslûbu şairlerinde daha fazla olduğunu söyleyebiliriz*.

Tablo 8: Sebk-i Hindî Şâirlerinin Kasîde ve Gazellerinde Redif Oranı:

Şair Adı	Kas. S.	Red.K. S.	İn.Gaz.S.	Red. Gz.S.
Fehîm-i Kadîm	17	12	100	98
Şehrî	12	1	100	96
İsmetî	7	2	100	90
Nâilî	36	29	100	92

Emine Yeniterzi, **Divan Şiirinde Na't**, Ankara, TDV Yay., 1993, s. 90. Oysa mersiyelerde daha çok *ağlamak, dırîg, eylemek, felek, gibi, gitdi, itmek, idi, ile, imiş, kıl, olmak* gibi şiirin konusuyla alakalı ve daha çok fiil ağırlıklı redifler tercih edilir. Bkz: Mustafa İsen, **a.g.e.**, s. 20.

[90]Muhsin Macit, **a.g.e.**, s. 88.

[91] Muhsin Macit, **a.g.e.**, s. 91.

[92] Muhsin Macit, **a.g.e.**, s. 89.

Neşâtî	26	14	100	91
Arpaeminizâde Sâmî	35	11	100	92
Şeyh Gâlib	54	27	100	98
Şiir Toplamları	187	96 (%51.33)	700	657 (%93.85)

Tablo 8: Diğer Şâirlerin Kasîde ve Gazellerindeki Redif Oranı:

Şair Adı	Kas. S.	Red.K. S.	İnc. Gaz. S.	Red. Gz. S.
Ahmed Paşa	43	27	100	86
Mesîhî	22	5	100	67
Fuzulî	40	14	100	79
Bâkî	27	11	100	80
Hayâlî	25	13	100	89
Şeyhülislâm Yahyâ	5	3	100	74
Nedim	44	25	100	91
Şiir Toplamları	206	98 (%47.57)	700	566 (%80.85)

Klasik şiirimizin her döneminde, bilhassa gazellerde, redifin en önemli unsurlardan biri olduğu açıkça görülmektedir. Yukarıdaki tablolarda da görüldüğü gibi Sebk-i Hindî şairleri, gerek şekil ve âhenk gerekse muhteva ve mana açısından, redifin üslûba getirdiği bütün avantajlardan yararlanmışlardır. *Yani Sebk-i Hindî şairlerinin mânâya önem verirken şekil ve ahengi ihmal ettikleri düşüncesi en azından yukarıdaki verilere bakarak, çok da doğru olmasa gerekir*. Rediflerin ek, kelime, ek+kelime veya kelime/ek grubundan oluşup oluşmadığının da üslûp açısından önemli olduğunu söylemiştik. Şimdi her iki gruba bu açıdan bakalım.

Sebk-i Hindî şairleri, ahenk bakımından en yüksek değeri taşıyan ek+kelime ve kelime/ek grubu türündeki rediflerde, diğer divan şairlerinden daha ileridedirler. İki gruptaki redifler, Sebk-i Hindî şairlerinin rediflerinin yaklaşık % 49'unu oluşturmaktadır. Söz konusu iki grup diğer şairlerde % 30 civarındadır. Klasik üslûp şairlerinde ilk sırada yer alan kelime redifleri, Sebk-i Hindî şairlerinde de ilk sıradadır. Dolayısıyla yeni imajlar ve mecazlar oluşturmaya müsait olan kelime redifleri, Sebk-i Hindî şairlerince de ihmal edilmemiştir. Bilindiği gibi ahenk bakımından en kuvvetli redifler sırasıyla,

kelime/ek grubu, ek+kelime, kelime ve en son da eklerden müteşekkil rediflerdir. Aşağıda birincisi eklerden, ikincisi ek+kelime ve üçüncüsü kelime/ek grubundan oluşan üç gazelin ahenk bakımından ne kadar farklı olduğu görülmektedir.

mef'ulü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün
Tûbâ boyuna irmedügi için şeste***dür***
Nergis gözüne benzemedügine haste***dür***

Tâze bahâr olalı cemâlün çemenleri
Sünbül saçun benefşeleri deste deste***dür***

Zülfün ki mesken eyledi gülzâr-ı hüsnüni
Tâvûsdur ki bâğ-ı behişt içre beste***dür***

Hâl-i ruhun ki kesmedi zülfün alâkasın
Ol kâfirün ta'allukı bu büt-pereste***dür***

Zülfün sınuklu hâtırını sorsun Ahmed'ün
Kim dost vâ'desi gibi gönli şikeste***dür***
(Ahmed Paşa, Divan s. 151)

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

Âh-i şerer-feşân ki dil ü sîne***den çıkar***
Pîçîde ejdehâ gibi gencîne***den çıkar***

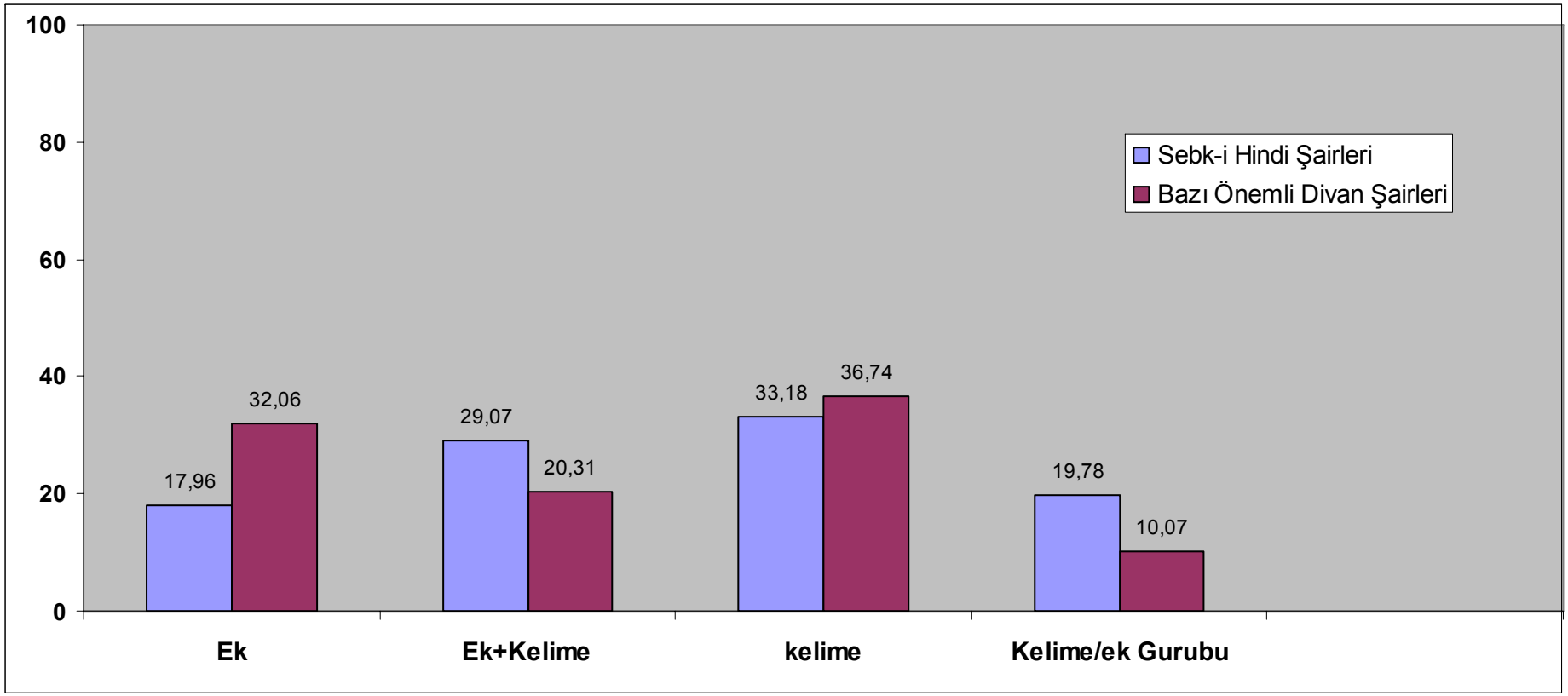
İtsen nigeh bu câzibe-i hüsn ü ân ile
Aksün derûn-i hâne-i âyîne***den çıkar***

Reng-i ta'alluk elbise-i nâzdan bedîd
Rûy-i ferâğ hırka-i peşmîne***den çıkar***

Ma'nâ-yi ayş ü nükte-i gül-geşt-i bâğzâr
Terkîb-i nüsha-i şeb-i âzîne***den çıkar***

Nazmum o lü'lü'-i sadef-âgûş-i feyzdür
Sâmî muhît-i hâtır-ı bî-kîne***den çıkar***
(Arpaeminizâde Sâmî, Divan s. 470)

Grafik 4: Sebk-i Hindi ve Diğer Bazı Önemli Şairlerin Yüzer Gazelinde Yapı Bakımından Redifler Ortalaması



fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Hey siyeh gün kim bana kahr u celâl ***eylerdi yâr***
Çeşm-i mestin zehr-nûş-ı infi'âl ***eylerdi yâr***

Hîç kesmezdi kulundan nâme-i şemşîrini
Satr-ı emvâcında hep hâlim su'âl ***eylerdi yâr***

Zerre-pûş olmuş görüp cism-i nizârım dâğdan
Zahm-ı peykân-ı sitem geçmez hayâl ***eylerdi yâr***

Rezmgâh-ı aşkda gördükde zûr-ı tab'ımı
Şerm edüp ruhsâr-ı tîgin âl âl ***eylerdi yâr***

Olmadım Gâlib helâk-i nâzı ol şâhın yine
Leşker-i hattıyla hışmından kıtâl ***eylerdi yâr***
(Şeyh Gâlib, Divan s.603)

Sebk-i Hindî şâirlerinin, ahenk ve ses tekrarları açısından daha kıymetli olan ek+kelime ve kelime/ek grubu şeklindeki redifleri klasik şairlere göre fazla kullanmaları, Sebk-i Hindî şairlerinin ahenk ile şekli ihmal etmediklerini bir kez daha ispatlamaktadır. Hint üslûbu şâirlerinin, Klasik şairlerde olduğu gibi kelime seviyesindeki rediflere de çok önem verdiklerini söylemiştik. Sebk-i Hindî şairleri bu tür redifleri iki açıdan farklı olarak kullanmışlardır: 1)Kelime seviyesindeki redifleri kullanarak gazellerin konu bütünlüğünü (yekâhenk) artırmışlardır. 2)Bir kelime etrafında, birden fazla imaj, mazmun veya deyimin oluşmasını sağlamışlardır. Söylediklerimize örnek vermek gerekirse, aşağıda Şehrî'den alınan ilk gazelde, goncanın açılışıyla birlikte, bülbülün (andelîb) feryad etmesi ve bunun gülşene yansıması bir bütün halinde anlatılmaktadır. Dolayısıyla gazel, yekâhenktir. Oysa Şeyhülislâm Yahyâ'dan alınan ikinci gazelde, goncanın açılışıyla bülbülün feryat etmesi, bahar yeli ile gül mutlu olurken, bülbülün nâşâd olması, bülbülün gülün dikeninden incinmemesi, yarin kıvrımlı saçının bülbüle yuva olması, Yahyâ'nın bülbül gibi şairlerin üstâdı olması gibi gül-bülbül ilişkilerinin farklı yönleri ve bu konu dışında bazı imajlar dile getirilir. *Kısacası Klasik üslûp şairleri, kelime seviyesindeki bir gazelle farklı konuları ve bir kelime etrafında farklı imajları dile getirirken, Sebk-i Hindî şâirleri, kelime seviyesindeki redifleri konu bütünlüğü amacıyla tercih etmişlerdir*.

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün
Açıldı gonca-i çemen-efrûz-ı andelîb
İtdi tulû' kevkeb-i fîrûz-ı andelîb

Gûş-ı güli pür eyledi şerh-i derûn ile
Hunîn-terennümât-ı gülû-sûz-ı andelîb

Tasvîr-i mahşer eyledi her berg-i gülşene
Kilk-i mihr-terâviş-i nev-rûz-ı andelîb

Gark itdi hûn-ı şekveye dîvân-ı gülşeni
Feryâd-ı sîne-kâv u ciger-dûz-ı andelîb

Teklîf-i gülşen itme bana Şehrî gönlümi
İtmez şigüfte nağme-i deh-rûz-ı andelîb
(Şehrî, Divan s. 170)

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün
Demdür ki hârdan alına dâd-ı andelîb
Dîvân-ı gülde dinlene feryâd-ı andelîb

Gül hürrem oldı nağme-i bâd-ı bahâr ile
Açıldı gonce-i dil-i nâ-şâd-ı andelîb

Bir kerre gülle urmaz iken anı rûzgâr
Mümkin mi zahm-ı hâr ola mu'tâd-ı andelîb

Zülfinde cây-ı dil olan ol zülf-i ham-be-ham
Bir âşiyânedür k'ola âbâd-ı andelîb

Üstâddur ki kimse nazîrin işitmemiş
Yahyâ bu fende kim ola üstâd-ı andelîb
(Şeyhülislâm Yahyâ, Divan s. 41)

Aşağıda Şeyh Gâlib'den alınan meşhur "düşdü" redifli gazelde, gönül etrafında farklı teşbih, imaj ve deyimlere yer verilmiştir. Bu gazel, Hint üslûbu şairlerinin, redifleri farklı teşbih, imaj ve deyim oluşturmakta araç olarak kullanmalarına en güzel örneklerden biridir.

mütefâ'ilün fâ'ûlün mütefâ'ilün fâ'ûlün
Yine zevrâk-ı derûnum kırılıp kenâra düşdü
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düşdü

O zamân ki bezm-i cânda bölüşüldü kâle-i kâm
Bize hisse-i mahabbet dil-i pâre pâre düşdü

Gehi zîr-i serde desti geh ayağı koltugunda
Düşe kalka haste-i gam der-i lutf-ı yâre düşdü

Erişüp bahâra bülbül yenilendi sohbet-i gül
Yine nevbet-i tahammül dil-i bî-karâre düşdü

Meh-i burc-ı ârızında gönül oldu hâle mâ'il
Bana kendi tâli'imden bu siyeh sitâre düşdü

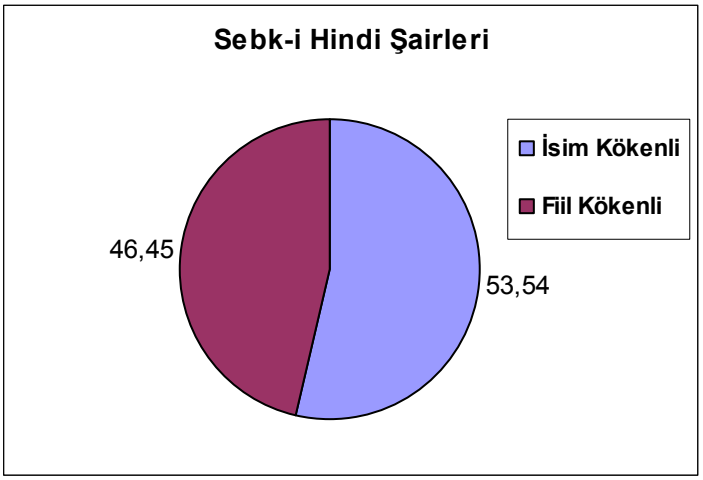
Süzülüp o çeşm-i âhû dedi zevk-i vasla yâ Hû
Bu değildi n'eyleyim bu yolum intizâra düşdü

Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân
Kimi terk-i nâm u şâne kimi i'tibâra düşdü
(Şeyh Gâlib, Divan, s. 345)

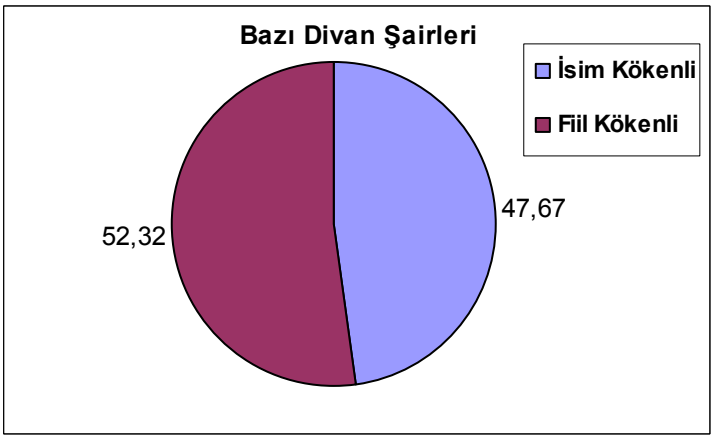
Birinci beyitte gönül, şişe ve kayığa; üçüncü beyitte gönül/âşık, testiye benzetilmiştir. İkinci, dördüncü beşinci, altıncı ve yedinci beyitlerdeyse, "düşdü" kelimesi, pâre pâre düşmek (parçalanmak), yârin lutfuna düşmek (ulaşmak veya muhtaç olmak), kararsızlığa düşmek, nasibine düşmek, yolu düşmek, itibara düşmek (mayil olmak) deyimlerini teşkil etmiştir. Burada da görüldüğü gibi Hint üslûbu şairleri, redifleri farklı mana fonksiyonları içinde başarıyla kullanmışlardır. Bu tür kullanımlar onlarda, karakteristik bir üslûp özelliği haline gelmiştir.

Klasik şiirin değişik şekillerinde, özellikle gazel formunda, redifin kelime kökeni bakımından da değer taşıdığını belirtmiştik. Mesela fiil kökenli rediflerin sık kullanılması ritmik alışkanlığın göstergesidir. Ya da fiil kökenli redifler şairi fiil cümlesi kurmaya zorlarken, isim kökenli redifler şairi, isim cümlesi kurmaya yönlendirir. Dolayısıyla birincisinde şair, varlık ve düşünce karşısında etkin bir konumda yer alırken, ikinci grup rediflerde edilgen bir tavır alır. Buna bağlı olarak etken anlatım, hikâye edici bir üslûbu gerektirirken edilgen anlatım, tasvir edici üslûbu gerektirir. Şimdi öncelikle Sebk-i Hindî şairlerinde ve diğer bazı önemli Divan şairlerinin, incelenen yüzer gazelindeki fiil ve isim kökenli rediflerin ortalamasına bakıp sonra yukarıda anlatılanları örneklendirmeye çalışalım.

Grafik 5: Sebk-i Hindî Şairlerinin Yüzer Gazelinde Kelime Kökeni Bakımından Redifler Ortalaması



Grafik 6: Bazı Divan Şairlerinin (Ahmed Paşa, Mesîhî, Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî, Şeyhülislâm Yahyâ, Nedîm) Yüzer Gazelinde Kelime Kökeni Bakımından Redifler Ortalaması



Grafik 5'te, yedi Sebk-i Hindî şairinin 700 gazelinde, 409 adet ek+kelime ve kelime yapısına sahip redif tespit edilmiştir. Bunlardan 219'u (%53.54) isim kökenli, 190'ı (%46.45) fiil kökenlidir. Yedi Divan şairinden müteşekkil diğer şairlerin 700 gazelindeyse, 323 ek+kelime ve kelime yapısına sahip redif tespit edilmiştir. Bunlardan 154'ü (%47.67)isim kökenli, 169'u (%52.32) fiil kökenlidir. Bu durum, Sebk-i Hindî şairlerinin, gerek kelime esaslı redifleri gerekse isim kökenli redifleri Klasik şairlerden daha fazla kullandığını göstermektedir. Klasik üslûp şairleriyse, fiil köküne sahip kelime rediflerini daha çok kullanmışlardır. Şimdi başta söylediklerimize dönersek,

aşağıda Fehîm-i Kadîm'den alınan "rızâ" redifli gazelde isim kökenli bir kelime redifi tercih edilmiştir. Dolayısıyla edilgen, tasvir edici bir üslûp sergilenmiştir. Şair aşağıdaki gazelinde, âşığın sevgiliyi kazanmak için ne yapması gerektiğini değil, kaderine razı edilgenliğini tasvir etmiştir. İşte çoğu isim kökenli kelime redifinin üslûba kattığı edilgen tasvircilik budur. Mana ve muhteva özelliklerinde de göreceğimiz gibi, böyle bir anlatım tarzının ortaya çıkmasında, hayata, tasavvufî derinlikli bakış açısıyla yaklaşmanın, önemli bir etkisi vardır.

mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün
Verür gönül sitem-i zülf-i dil-rübâya rızâ
Belî esîr-i mukayyed verür belâya rızâ

Aceb mi düşmen-i dermân ise dil-i bîmâr
Verür mi haste-i çeşmi olan devâya rızâ

Tahammül idemem itme nezâreden mahrûm
Ne denlü eyler isen vermişem cefâya rızâ

Helâk-ı hançer-i müjgânı olmadan kaçmaz
Virürse ger nigehi cân-ı mübtelâya rızâ

Gönül ki şimdi rızâ dostıdur virürse n'ola
Kazâ-yı zahm-ı nigâh-ı dil-âşinâya rızâ

Helâk-i fitne-i çeşm-i siyâh-ı yâr olamaz
Fehîm-i mest gibi vermeyen kazâya rızâ
(Fehîm, Divan s. 320)

Bu gazelde dikkat çeken diğer bir önemli nokta da, -Sebk-i Hindî şairlerinin isim kökenli pek çok redifinde olduğu gibi- şairin edilgen-tasvirci anlatım tarzına bağlı olarak, gazeldeki fiiller ile fiilimsileri, *idemem, itme, olmadan, kaçmaz, olamaz, vermeyen* gibi genelde olumsuzluk ve eylemsizlik şeklinde kullanmasıdır. Olumluluk bildiren diğer bazı fiiller ise *aceb mi, verür mi, eyler isen, virürse* kelimelerinde olduğu gibi çekingenlik ve şart anlamı taşır. *Kısacası Hint üslûbu şairi, tasavvufî bakış açısına bağlı olarak, hayat karşısındaki hareketli halinde dahi, tereddüt ve şartlarla mukayyeddir*. Oysa Hayâlî Bey'den aldığımız aşağıdaki gazelde şair, fiil kökenli bir kelime redifini seçmiş ve etken-tahkiye edici bir anlatım tarzını esas almıştır. Dolayısıyla

durur, ola, ettiğimce, revân ola, bezl etmek, hem-nişîn olmak fiillerinde olduğu gibi olumlu aktif fiilleri tercih etmiştir. Bu gazelde Hayâlî Bey, Fehîm gibi yârin ve kaderin cefâlarından söz eder. Ancak o maruz kaldığı acıları dahi kendisi yüklenir ve bu acılar karşısında etkendir. Şüphesiz ki böyle bir anlatım tarzının tercih edilmesinde –mana ve muhteva özelliklerin de görüleceği gibi- Klasik şairlerin kader karşısında, felsefik-mezhebî anlayışlarının önemli bir etkisi vardır.

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün
Bezm ol durur ki yâr içe mey sâki cân ola
Cismümde kanum ana mey-i ergavân ola

Tîr-i cefâsı deldiği her üstühânumun
Âh itdigümce ney gibi işi figân ola

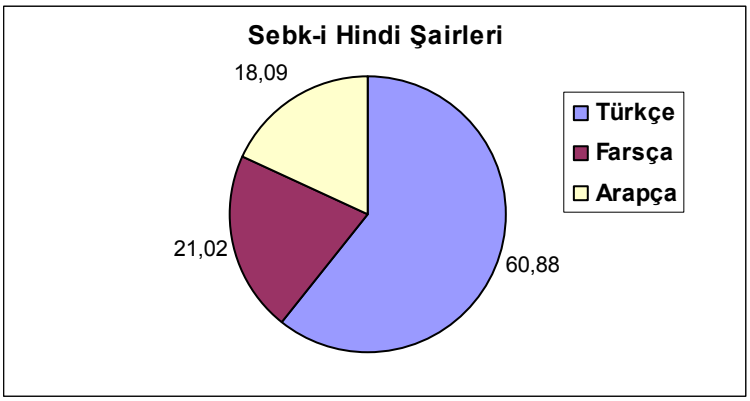
Göz bu hayâl perdesini kurmadan geçe
Cân bir visâl bezmine kandan revân ola

Hızr ile ey refîk nice hem-nişîn olam
Ben cânı bezl idem o talebkâr-ı cân ola

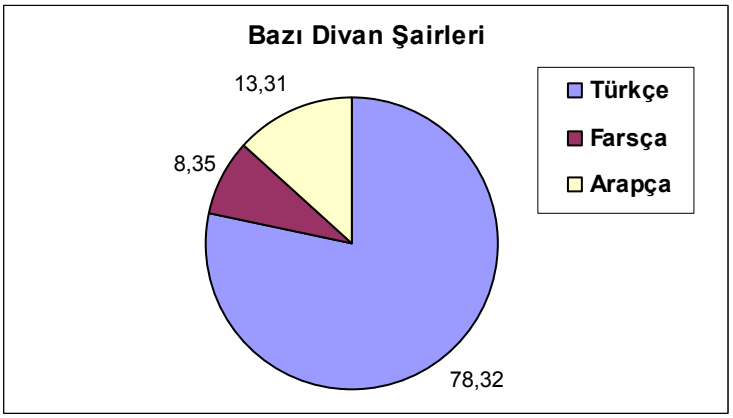
Şi'ründe ey Hayâli nikât-ı hakîkat an
Tâ dostâna her biri bir dâsitân ola
(Hayâlî, Divan s. 91)

Bilindiği gibi kelime esaslı redifleri, kelime orijini bakımından incelemek de mümkündür. Örneğin Divan şairlerinin genelde Türkçe orijinli kelime redifleri tercih ettikleri gibi genel bir kanaat vardır. Ele alınan yedi Sebk-i Hindî şairinin yüzer gazelinde 409 kelime esaslı redif tespit edilmişti. Diğer yedi Klasik üslûba mensup Divan şairinin yüzer gazeline bakıldığındaysa, 323 kelime esaslı redif görülmüştü. Bunlar kelime orijini bakımından ayrılıp ortalamaları alındığında, aşağıdaki grafik 7 ve 8'deki sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Grafik 7: Sebk-i Hindî Şairlerinin Yüzer Gazelinde Orijin Bakımından Kelime Redifleri Ortalaması



Grafik 8: Bazı Divan Şairlerinin (Ahmed Paşa, Mesîhî, Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî, Şeyhülislâm Yahyâ, Nedîm) Yüzer Gazelinde Orijin Bakımından Kelime Redifleri Ortalaması



Ele alınan yedi Sebk-i Hindî şairinin 700 gazelinin 409'unda kelime seviyesinde redif vardır. Bunlardan 249'u (%60.88) Türkçe, 86'sı (%21.02) Farsça ve 74'ü (%18.09) Arapça'dır. Diğer gruptaysa 700 gazelde 323 kelime seviyesinde redif vardır. Bunlardan 253'ü Türkçe (%78.32), 27'si (%8.35) Farsça ve 43'ü (%13.31) Arapça'dır.

Buna göre her iki dönemde de Divan şairlerince en çok tercih edilen Türkçe orijinli kelime redifleridir. İkinci sırayı ise Klasik şairlerde Arapça orijinli kelime redifleri; Hint üslûbu şairlerinde Farsça orijinli redifler alır. Arapça

orijinli rediflerse Klasik şairlerde ikinci sırada, Sebk-i Hindî şairlerinde üçüncü sıradadır. *Dolayısıyla Sebk-i Hindî'de Farsça ve Arapça orijinli kelime redifleri bir miktar artmıştır. Bunda da, etkilendikleri Hint-Acem sahası şairlerinin dil yapısının büyük bir etkisi olmalıdır*.

Divan şairleri üslûp kurgusunda, kafiyenin getirdiği ahenk ve mana özelliklerinden, faydalanmaya çalışmışlardır. Klasik şiirde kafiyenin rolü sadece kulağa hoş gelmek değildi. Kâfiye aynı zamanda bir düzenleyiciydi. Mısra yapılarını, nazım şekillerini düzenlemekte değişik görevler üstlenirdi. Ancak en önemlisi, bir anlam taşıyıcısı olarak şiirin genel karakterine yakından bağlıdır[93]. Divan şiirinde kâfiye bir çağrışım unsuruydu. Şair çoğu zaman kâfiyeden hareket ederek şiirini oluştururdu. Yani önce kafiyeyi tespit eder, sonra onu işleyebileceği konuyu seçerdi. Bu sebeple bir çok manzumenin bentleri arasında kâfiye birliği dışında bağlantı kalmazdı[94]. Sözü edilen bu durum Klasik şairler için geçerli olabilir. Ancak redif konusunda gördüğümüz gibi, Sebk-i Hindî şairleri kafiye kullanımı ile dağılabilecek şiiri, redife bütünleştirici bir fonksiyon yükleyerek aynı konu etrafında toparlamışlardır. Bu yüzden Sebk-i Hindî şiirinde kafiyenin rolü büyük oranda böyle değildir. Hint üslûbu şiirinde kafiye daha çok ahenk ve ritim açısından değer kazanmıştır.

Bilindiği gibi kâfiye, şiirdeki diğer kelimelerle ses ve anlam yönünden uyum içinde olursa şiire etkileyicilik ve bütünlük katar. Şiirde ritmik düzenlemeye izin verir ve teşvik eder[95]. İşte Hint üslûbu şiirinde kâfiye böyle yardımcı bir rol üstlenmiştir. Şimdi yedi Sebk-i Hindı şairlerinin ve diğer önemli yedi Divan şairinin yüzer gazelindeki kâfiye türleri ortalamasına bakalım.

---

[93] Tunca Kortantamer, "Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişiminin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler I", **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Ankara, Akçağ Yay., 1993, s. 279, dipnot 18.
[94] Hikmet İlaydın, **Türk Edebiyatında Nazım**, Ankara, Akçağ Yay.,1997, s. 87.
[95] Muhsin Macit, **a.g.e.**, s. 87.

Kafiye türleri açısından Hint üslûbu şairlerinde incelenen 700 gazelde tam kafiye 536 (%76.57) sayısıyla ilk sırada yer alır. Zengin kafiye 103 (%14.71) sayısıyla ikinci, yarım kafiye[96] 61 (%8.71) sayısıyla üçüncü sıradadır. Karşılaştırma grubu olarak incelediğimiz yedi Divan şairinden (Ahmed Paşa, Mesîhî, Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî, Şeyhülislam Yahya, Nedîm) alınan 700 gazelde, yine ilk sırada 523 (% 74.71) sayısıyla tam kâfiye gelir. 102 (%14.57) sayısıyla yarım kâfiye ikinci ve 75 (%10.71) sayısıyla zengin kafiye üçüncü sıradadır. Görüldüğü gibi Divan şiirinin her döneminde esas olan tam kâfiyedir. Sebk-i Hindî şairleri de tam kâfiyeyi esas tutmakla beraber, ahenk ve ses değeri bakımından daha güçlü olan zengin kâfiyeyi yarım kâfiyeye tercih etmişlerdir. Bu durum Hint üslûbu şairlerinin, ahenk ve şekil özelliklerinin zenginliğine önem verdiklerini, bir kez daha ispatlamaktadır. Böylece vezin konusunda da değindiğimiz gibi görülmektedir ki kısa ya da orta vezinli, genelde beş beyitli ve kelime redifinin önünde tam ya da zengin kâfiye taşıyan bir gazel, Sebk-i Hindî gazelinin şekil açısından prototipi olmuştur. Örnek verirsek :

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
Âşıkun derdine durmaz nigehün ç***âre bulur***
Zahmına merhem olur merhemine y***âre bulur***

Çarha bir gün tokunur şu'le-i cevvâle-i âh
Kendüyi kâse-i Çînî gibi bin p***âre bulur***

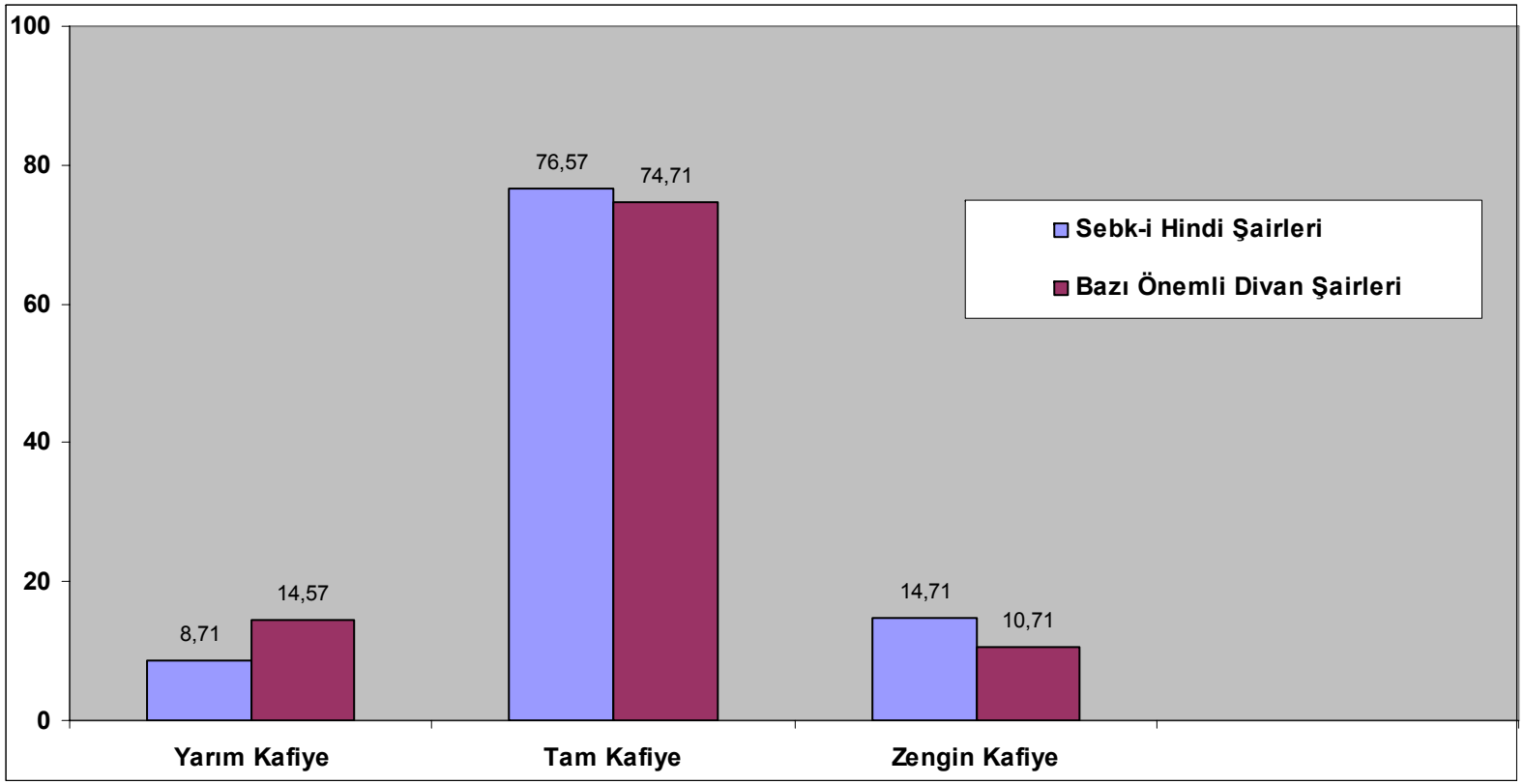
Ne olur nâz kadar çeşmüne mûnis ne niyâz
Cüst-cûya seni gönlümce dil âv***âre bulur***

Girye-kârân-ı heves sanman o mest-i nâza
Câme-h*â*bında dahi ruhsat-ı nezz***âre bulur***

Nâ'ilînün dil-i pür-dâgına da lutf etsün
Âşıkun derdine durmaz nigehün ç***âre bulur***
(Nâilî, Divan s. 280)

[96] Aslında Divan şiirinde, Halk şiirindeki anlamıyla yarım kafiye yer almaz. Burada yarım kafiyeden maksat, sadece revi harfinin tekrarı ile yapılan kafiyelerdir (kâfiye-i mücerrede). Bkz. M. A. Yekta Saraç, **Klasik Edebiyat Bilgisi/Biçim-Ölçü-Kafiye**, İstanbul, 3F Yayınları, 2007, s. 267.

Grafik 9: Sebk-i Hindî ve Diğer Bazı Önemli Divan Şairlerinde Kafiye Türleri



d. Redd-i Matla Sayısının Artması

Bir edebiyat terimi olarak *redd-i matla*, matlaın birinci ya da ikinci mısraını, maktaın son mısraı olarak getirmek anlamına gelmektedir. Buna benzer bir terim ise *redd-i mısra'*dır. Bu da bir manzumenin matlaındakilerden başka bir mısraı maktada tekrarlamak anlamına gelmektedir. Redd-i matla ya da redd-i mısrada, tekrarlanan mısraın önemi ve maktayla ilgisi olması gerekir. Aksi taktirde şairin kafiye kıtlığına düşmüş olacağı düşünülür[97]. Buna benzer bir terim de *reddü'l-acz ale's*-sadrdır. Çoğu zaman redd-i matla ya da redd-i mısra ile karıştırılır. Oysa reddü'l-acz ale's-sadr, beytin birinci mısraının son parçasının ikinci mısrada yinelenmesi sanatıdır. Fuzûlî'nin şu beytinde olduğu gibi: "*Ey vücûd-ı kâmilin esrâr-ı hikmet masdarı/Masdar-ı zâtın olan eşyâ sıfâtın mahzarı"* [98]. Yani redd-i matlada mısranın tamamına dayanan bir tekrar söz konusuyken, reddü'l-acz ale's-sadrda kelimeye dayalı bir tekrar söz konusudur.

Redd-i matla üzerine daha önce yapılan bir çalışmada, 15. yüzyıldan 18. yüzyılın sonuna kadar, bazı önemli divan şairlerinin ne kadar redd-i matla kullandığı değerlendirilmiştir[99]. Biz, buradaki değerlendirmemizin temelini söz konusu çalışmaya dayandırmakla birlikte, yüzyıl esasına göre yapılan gruplandırmayı, Sebk-i Hindî şairleri ve Klasik üslûp şairleri olmak üzere ikiye ayırdık. Buna göre yedi Hint üslûbu şairinde ve 15. asırdan 18. asrın sonuna kadar yaşamış on önemli Divan şairinin gazellerinde, ne kadar redd-i matla içeren gazel olduğunu ve bunların toplam gazel sayılarına oranını hesapladık. Böylece aşağıdaki tablo 9 ve tablo 10'u elde ettik.

---

[97] Tahirü'l-Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, (nşr. Kemal Edip Kürkçüoğlu), İstanbul, Enderun Kitabevi, 1994, s. 122.
[98] Ahmet Mermer-Neslihan Koç, **a.g.e.**, s. 86.
[99] Bakınız: Şener Demirel, "Divan Şiirinde Redd-i Matla (redd-i mısra) Kullanımı ve Klâsik Çizgi İle Sebk-i Hindî Şairleri Arasında Bir Karşılaştırma", **SÜSBE Dergisi**, sayı 8, Konya, 2002, s. 99-114.

Tablo 9: Sebk-i Hindî Şairlerinin Gazellerinde Redd-i Matla Sayısı ve Yüzdelik Oranı

Şair	Gazel Sayısı	Redd-i Matla Sayısı
Fehîm	293	2
Şehrî	133	6
Nâilî	390	6
İsmetî	113	1
Neşâtî	137	7
Sâmî	149	2
Gâlib	372	9
Toplam	1587	33(%2.07)

Tablo 10: Bazı Önemli Divan Şairlerinin Gazellerinde Redd-i Matla Sayısı ve Yüzdelik Oranı

Şair	Gazel Sayısı	Redd-i Matla Sayısı
Şeyhî	201	1
Necâtî Bey	656	1
Ahmed Paşa	353	--
Bâkî	548	1
Fuzûlî	302	--
Hayâlî Bey	650	3
Ş. Yahyâ	450	1
Nef'î	134	1
Nâbî	888	2
Nedîm	166	3
Toplam	4348	13(%0.29)

Tablo 9'e bakıldığında, yedi Sebk-i Hindî şairinin 1587 gazelinde 33 adet (%2.07) redd-i matla içeren gazele rastlanmıştır. Oysa tablo 10'a bakıldığında, on Klâsik şairin 4348 gazelinde, 13 adet (%0.29) redd-i matla içeren gazele rastlanmıştır. Açıkça görülmektedir ki redd-i matla her iki dönemde de seyrek kullanılmasına rağmen, Sebk-i Hindî şairleri, Klasik üslûp şairlerine nispetle bu tekrar sanatına çok daha fazla yer vermişlerdir.

Bazıları bunu Sebk-i Hindî'nin umûmî felsefesi olan az sözle çok şey anlatma düşüncesine bağlamıştır. Yine böyle düşünenlere göre, Divan şiirinin ilk dönemlerinde yok denecek kadar az sayıda redd-i matla kullanımına rastlanır. Divan şiiri daha yeni kurulmaya başlandığından, örnek alınacak şairler yok denecek kadar azdır. Şairler az sayıdaki örnekle bu konudaki

birikimlerini göstermek istemiş olabilirler. Ayrıca 15. yüzyıldan önce Divan şiirinde redd-i matla kullanımına rastlanmamıştır[100].

Bu araştırmada 16. yüzyıldaki duruma baktığımızda Bâkî ve Hayâlî Bey'de redd-i matla kullanımında artış vardır. Fuzûlî'de ise redd-i matla kullanımına rastlanmaz. Söz konusu araştırmaya göre bu artışı, 16. asırda klasik karakterini bulan Divan şiirinde, şairlerin örnek olma çabasından dolayı, şiirde anlam ve sesin yanında şekle de önem vermelerinin sonucuna bağlamak gerekir[101].

17. ve 18. asırda Sebk-i Hindî'nin yayılmasıyla birlikte, gazel sayısına ters orantılı olarak redd-i matla kullanımındaki artış, Sebk-i Hindî şairlerinin daha duyarlı ve yeniliğe açık olduklarını göstermektedir. Bu araştırmada dikkat çeken bir nokta da Sebk-i Hindî şairlerinin, daha çok matlaın ikinci mısraını tekrarlamalarıdır. Buna göre şairler matla beytinde, özellikle de ilk mısrada her bakımdan (dil, üslûp ve anlam gibi) etki yaratabilecek bir söyleyiş içine girmişlerdir. Matla beytinin ilk mısraında dile getirilen duygu ve düşünceler, makta beytinin ikinci mısraında tekrarlanarak, matla beytindeki etkinin sürekliliğini sağlamışlardır. Kuşkusuz bu, oldukça sanatkarane bir üslûpla gerçekleştirilmiştir [102].

Biz Hint üslûbu şairlerinin redd-i matlayı daha fazla kullanmalarını, az sözle çok şey anlatmak ve anlam yanında şekle de önem verme gayretlerinden öte, redifle sağlanan konu bütünlüğünü pekiştirme ile matlada söylenen yoğun ana fikrin, tekrarla vurgulanması düşüncesine bağlamaktayız. Yani tekrarlanan mısra, şiirin mana anahtarıdır. Şiir onunla açılır ve onunla kapanır. Ayrıca ileride de göreceğimiz gibi Sebk-i Hindî şairleri cümle ya da kelime öbekleri yerine, ses ve ahenk bakımından daha değerli olan kısa ses tekrarlarını tercih etmişlerdir. Dolayısıyla cümle ve

[100] Şener Demirel, **a.g.m.**, s. 101-102.
[101] Şener Demirel, **a.g.m**., 104-105.
[102] Şener Demirel, **a.g.m.**, 106-107.

kelime tekrarlarına dayanan redd-i matla, Sebk-i Hindî şairlerinin söz konusu anlayışına terstir. Örneğin aşağıdaki gazelde Neşâtî, bahar mevsiminin gelmesiyle gülşende eğlence havası oluştuğunu ve bu havanın çemende ne gibi değişikliklere neden olduğunu dile getirmektedir. "Oldı yine" redifi konu bütünlüğünü pekiştirmiştir. Ana fikir olarak şiirde anlatılan bütün olaylar baharın gelmesiyle eğlence zamanının başladığı düşüncesine dayandırılmıştır. Dolayısıyla ana fikir matla beytinin: *"İrdi hengâm-ı safâ fasl-ı bahâr oldı yine"* mısraında dile getirilmiştir. Diğer beyitlerle mısralar ise, sadece bu mısraın açıklaması ve tasviri durumundadır.

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
İrdi hengâm-ı safâ fasl-ı bahâr oldı yine
Vakt-i gül mevsim-i feryâd-ı hezâr oldı yine

Âteşîn-câme ile şâhid-i gül gülşende
Hânmân-sûz-ı dil-i bülbül-i zâr oldı yine

Çeşmine tâ ki çeke sürme-i nâzın nergis
Bâğda cûy-ı çemen âyine-dâr oldı yine

Nergisün gonçeye seyr it nigerânın bî-bâk
Şâh-ı gül hışm ile hançer-keş-i hâr oldı yine

Bülbül-i tab'-ı Neşâtî n'ola olsa pür şevk
İrdi hengâm-ı safâ fasl-ı bahâr oldı yine
(Neşâtî, Divan s. 146-147)

e. Ses ve Söz Tekrarlarının Durumu

Şiirde, özellikle de Divan şiirinde tekrar eden ses ve söz öğelerinin anlamı, dolayısıyla da üslûbu etkileyen bir unsur olduğu düşüncesi yaygındır. Mesela Bâkî'nin Kanûnî mersiyesinde anlamı zenginleştiren en önemli unsurun, belirli ses tekrarlarının olduğu bilinen bir gerçektir. Ses yinelemelerinin yani tekrarlarının şiir üzerindeki etkilerini teorik olarak ele alan araştırmacılar, şiirin her şeyden önce ses özellikleri taşıyan ve dinlenme yönü

ön planda olan bir tür olduğunu söylemişlerdir. Buna göre bir sözcüğü yinelemek demek, o sözcüğün seslerini yinelemek demektir[103].

Ancak bazı araştırmacılar, şairin zihninde teşekkül eden imge, duygu ve düşüncenin ifade edilmesi sırasında konuya uygun olan ses tekrarlarının öncelikle göz önünde bulundurulmadığı kanaatindedir. Ses unsuruna gösterilen itina, ancak bestesini bitiren bir müzisyenin ya da heykelini tamamlayan bir heykeltıraşın eser üzerinde yaptığı son düzeltmelere benzer[104].

Klasik şiirimizde gerçekleşen ses ve söz tekrarları üzerine yapılan en geniş araştırmanın sonuçlarına göre, başlangıçta söz tekrarlarına ve sanatlarına daha fazla yer vererek şiirde âhengi sağlayan divân şairlerinin, daha sonraki dönemlerde ses tekrarlarına itibar ettikleri görülür. Örneğin Şeyhî, Ahmed Paşa ve Necâtî gibi şairlerde söz tekrarlarına çok sık rastlanırken, Bâkî ve Nef'î'de söz tekrarları yerini, ses tekrarlarıyla ritmik unsurlara bırakır. Buna göre 17. ve 18. yüzyılda yetişen şairlerin eserlerinde, mesela Nef'î'nin, Şeyh Gâlib'in şiirlerinde, beyit seviyesindeki söz tekrarları yerini mısra seviyesinde birli, ikili söz tekrarlarına ikilemelere ve söz tekrarlarına bırakır[105].

Biz de Sebk-i Hindî şairleri üzerinde söz konusu durum hakkında yaptığımız incelemede, benzer sonuçlara ulaştık. *Dolayısıyla bu gruptaki şairlerimizin, geniş söz tekrarlarından daha küçük söz tekrarlarına ve ses tekrarlarına geçmeleri, temsil ettikleri tarza has bir durum olmayıp, dönemlerindeki şiir gelişimine paralel hareket etmelerine bağlıdır. Yani söz tekrarlarının daralıp ses tekrarlarının zenginleşmesi, Sebk-i Hindî'nin bir sonucu olmayıp Türk şiirinin tabii gelişiminin neticesidir*. Ancak kısmen de

[103] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, İstanbul, Multılıngual Yay., 2001, s. 114-115.
[104] Doğan Aksan, **a.g.e.**, s. 208-209.
[105] Mıhsin Macit, **a.g.e.**, 94.

olsa Sebk-i Hindî şairlerinin, kendi dönemlerindeki diğer şairlere nazaran, söz tekrarlarına daha fazla yer verdikleri söylenebilir.

Örneğin Klasik şiirde en fazla tekrar eden unsur olan kâfiye ve rediflere baktığımızda, yukarıda da görüldüğü gibi, ses bakımından zengin olan tam ve zengin kâfiyelere Hint üslûbu şairlerinin, Klasik üslûp şairlerine göre daha fazla yer verdikleri görülür. Müzikal bakımdan daha fakir olan yarım kafiyelerse, Klasik üslûp şairlerinde daha çoktur. Yine redif konusuna baktığımızda, ritmik bakımdan zengin olan ek+kelime rediflerinde Sebk-i Hindî şairlerinin önde; ritmik bakımdan fazla zengin olmayan ek rediflerindeyse, Klasik dönem şairlerinin önde olduğu görülür. Örneğin aşağıda Nâilî'nin bir gazelinden alınan ve ek+kelime redifi taşıyan beyitler; Şeyhî'nin bir gazelinden alınan ve sadece ek redifi taşıyan beyitlerden daha ritmik olup, daha fazla tekrar içerir.

*Sûz hemân hüsnindedir yârun mekân**ın kim bilür***
*Gevherinde âb u tâb olsun da kân**ın kim bilür***

Var ise seng-i siyâh-ı kalb-i âşıkdır mihek
*Yohsa ol şûhun ayâr-ı hüsn ü ân**ın kim bilür***
……

(Nâilî, Divan, s. 277)

Çü kaddin kâmetin gördi sanavber secdeler kıldı
*Şu kadd u kâmete karşu mü'ezzin bu ne kâmet**dür***

Mukavves kaşlarun yayı atar kirpik okın her dem
*Ne kim ol gamzeden gelse bana sehm-i sa'âdet**dür***
……..

(Şeyhî, Divan, s. 216)

Ancak her şeye rağmen, Sebk-i Hindî şâirlerinin kendi dönemlerinde bu tarzı kullanmayan şairlere kıyasla geniş söz tekrarlarına daha fazla yer verdikleri görülür. Örnek vermek gerekirse:

Nice bir** dilde bu endîşe-i dünyâ **nice bir
Nice bir** peyrevi-i nefs-i hod-ârâ **nice bir

__Nice bir__ olmaya Şemşîr-i husûmet ber-dest
Nefs-i bed-kîş ile dâ'im bu müdârâ __nice bir__
……..
__Nice bir__ bü'l-hevesâne bu sefâhat dâ'im
Nakd-i ömrün idesin yok yire ifnâ __nice bir__
……...
(Neşâtî, Divan,KT/1-2 s. 83)

Zâtunı __kayser ü hâkân__ ile hem-ser degil a
Belki ednâ kulunı __kayser ü hâkân__ etmiş
(Nâilî, Divan,K. IX/2, s. 64)

Son olarak Sebk-i Hindî'nin dil özelliklerinde de göreceğimiz gibi, bu üslûpta geniş oranda kullanılan uzun genişletilmiş tamlamalar, özellikle –ı/-i seslerinin sık sık tekrarını içeren bir yapı ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Ey tâb-__ı__ hüsnün âfet-__i__ nîrûy-__ı__ âfitâb
Haclet-pezîr-__i__ reng-__i__ ruhun rûy-__ı__ âfitâb

Feyz-âşinâ-__yı__ dâğ-__ı__ dil olmak muhâldir
Reng-__i__ şikeste-__i__ gül-__i__ hod-rû-__yı__ âfitâb
(Nâilî, Divan,G. 11/1-2 s. 221)

2. Dil ve Lafız Özellikleri

Üslûp biliminde nitelik belirlemenin en önemli yolunun dil ve lafız özellikleri olduğu genel kabul gören bir kuraldır. Çünkü edebî bir metin, ister şiir ister nesir olsun, okunduğunda ilk göze çarpan unsur dil ve ifâde özellikleridir. Klasik şiirimizin umûmî felsefesinde de durum bundan farklı değildir. Yani çoğu kez, söylenenden (muhteva) ziyâde, nasıl söylendiği (lafız) önemlidir. Dolayısıyla klasik şâir üslûbunda oluşturacağı yenilik ya da gelişmeye, dil ve lafız unsurlarından başlamaktadır.

Sebk-i Hindî şairlerinin dil ve lafız özelliklerini –hatta mânâ ve muhtevâ özelliklerini de- bilmek için, şiir faaliyetlerindeki temel felsefeyi anlamak

gerekir. Yeni bir söyleyiş teşkil etmek isteyen Sebk-i Hindî şâiri, temel olarak iki edebî faaliyetin peşindedir:

1. Yeni ve söylenmemiş bir anlamı keşfetmek.
2. Böyle bir anlamı keşfetmek için yeni bir dil unsuru oluşturmak ya da eski bir dil unsurunu terk etmek.

Bu temel felsefeye bağlı olarak, Sebk-i Hindî şairlerinin şiirlerinde tespit ettiğimiz on yedi adet ortak dil ve lafız özelliğini, hareket noktası kabul edilen yukarıdaki iki temel edebî faaliyete bağlayarak gruplandırmak mümkündür:

I. Yeni ve Söylenmemiş Bir Anlam Keşfetmek

a. Somutlaştırma, alışılmamış bağdaştırmalar ve hiss-âmîzî
b. Yeni ve orijinal kelime ve terkipler
c. Dilde incelme ve az sözle çok şey anlatma
d. Ad aktarmalarının sıklıkla kullanımı
e. Eşadlı ve çok anlamlı ögeler
f. Kelimelerle oynama (kârıkelimator)
g. Kelime kadrosundaki değişim

II. Yeni Anlam İçin Yeni Unsurların Kullanımı

a. Konuşma diline yer verme ve avâma ait tabirler
b. Şiir dilinde sapmalar
c. İnce ve nazik bir dil için arkaik unsurların terk edilmesi
d. Kısa ve eksiltili anlatım
e. Yer Yer Farsça ve Arapça ağırlıklı bir dil kullanımı
f. Sıfatların sıralanması (Tensikü's-sıfât)
g. Cümlede Farsça dil unsurlarının Türkçe dil unsurlarının yerine kullanımı
h. Dilde yer yer sadeleşme eğilimi
i. Genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar
k. Cümle kalıplarının bir anlatım şekli olarak tekrarlanması

Yukarıda zikredilen bütün bu özellikler, Sebk-i Hindî şiirindeki kullanım sıklığı ve önem sırasına göre şöyle sıralanabilir:

a. Genişletilmiş Tamlamalar ve Birleşik Yapılar

Sebk-i Hindî şiirinin dili söz konusu edildiğinde, akla ilk gelen özellik muhakkak ki üç ve üzerindeki unsurdan oluşan karışık genişletilmiş tamlamalar ile iki unsurlu tamlamaların ters çevrilmesinden (izâfet-i maklûb) ya da kısaltılmasından (izâfet-i maktû‘) oluşan birleşik yapılardır.

Ele aldığımız yedi Hint üslûbu şairinden hangisinin şiirlerine bakılsa, peş peşe gelen genişletilmiş tamlamaları görmek mümkündür. Bu noktada önemli olan, söz konusu şairlerin neden böyle bir tasarrufta bulunduğudur. Böyle bir tasarrufun sebeplerine geçmeden önce, ele alınacak sebeplere zemin hazırlayan genişletilmiş tamlamaların gramatikal yapısına bakmak gerekir. Bünyesinde birden fazla isim tamlaması taşıyan terkiplere genişletilmiş isim tamlaması adı verilir. Bilindiği gibi tamlayıcı bir unsur (isim), eğer nahve ait bir bağ ile (izafet kesresiyle) tamlanana bağlanırsa iki unsurlu bir isim tamlaması (izafet terkibini) meydana getirir[106]. **Zahm-ı tîr-i nigâh-ı dilber** (Sevgilinin bakış okunun yarası) tamlamasında olduğu gibi. Yukarıdaki genişletilmiş tamlamada iki isim tamlaması vardır: Zahm-ı tîr (ok yarası) ve nigâh-ı dilber (sevgilinin bakışı).

Ancak genişletilmiş tamlamalar her zaman isim tamlamalarının birleşmesinden oluşmaz. İçinde aynı anda isim ve sıfat tamlamaları ile mücanip terkiplerden birinin ya da birden fazlasının yer aldığı tamlamalara da karışık genişletilmiş tamlama adı verilir. Yani tamlamaların bağları arasında, hem izâfet ilgisi hem de mücânebet ilgisi vardır[107]. **Keyf-i sâgar-ı pîşîne-i bahâr** (Baharın önceki kadehinin zevki) genişletilmiş tamlamasında olduğu gibi. Bu tamlama içinde önce keyf-i sâgar (kadehin zevki) terkibinden oluşan

[106] Nazif Şahinoğlu, **Farsça Grameri-Sarf ve Nahiv**, İstanbul, Kitabevi Yay., 1997, s. 459.
[107] Nazif Şahinoğlu, **a.g.e.**, s. 463.

isim tamlaması ve sonra pîşîne-i bahâr (önceki bahâr) terkibinden oluşan sıfat tamlaması gelir. Böylece genişletilmiş tamlama, bir isim ve bir sıfat tamlamasının birleşmesinden teşkil olunur.

Sebk-i Hindî şâirlerinin genişletilmiş tamlamaları sıklıkla kullanmasına gelince; bu konuda birkaç teori ileri sürmekteyiz: Birincisi, genişletilmiş isim ve sıfat tamlamalarının gramatikal yapıları yardımıyla kazandıkları anlatım derinliği ve zenginliğidir. Şahinoğlu'nun da belirttiği gibi eşyayı ve şahısları belirlemek ve onların çok çeşitli özelliklerini göstermek, iki unsurlu bir tamlama çerçevesiyle sınırlı olmayabilir. Belirleyen kelimelere ilavede bulunmak ve bu yoldan şeylerin belirleme derecelerini daha da artırmak mümkündür. Belirleyenlerin sayısı ne kadar çok olursa, belirlenen kelime daha belirgin, daha açık ve berrak bir hale gelir, anlam bakımından netleşir[108]. ***Bu teoriye göre Hint üslûbu şiirindeki peş peşe gelen genişletilmiş tamlamalardan maksat, ayrıntılı anlatım yolu sağlayarak ele alınan kavramları ve anlatılan düşünceleri, daha teferruatlı ortaya koyabilmektir.*** Teoriyi anlamak için önce Fars şiirinden alınan örneklere bakalım:

پای بخواب رفته کوه تحملم
نتوان به تیغ کرد ز دامن جدا مرا[109]

فکر شنبه تلخ دارد جمعه اطفال را[110]
عشرت امروز بی اندیشه فردا خوشست
(Sâib, G 6/9 ve 29/6)

پیاله لاله باغ خرد بود ما را
به کف قدح گل روی سبد بود ما را[111]

از طپیدنها به جایی می رسیم
بی قراری بال مرغ بسمل است[112]
(Şevket, G 16/1 ve 350/3)

---

[108] Nazif Şahinoğlu, **a.g.e.**, s. 459.
[109] Tahammül dağının uyumuş ayağıyım. Kılıç saplansa, eteğim benden ayrılmaz (kımıldamaz).
[110] Pazartesi düşüncesi (endişesi), çocuğun Cumasını acılaştırır. Yarını düşünmeksizin yapılan bugünün içki meclisi, hoştur.
[111] Avuçtaki kadeh bana, akıl bağının lale kadehi (ve) gülle örülmüş sepet yüzüdür.
[112] (Kararsızlığımız), başı kesilmiş kuşun kanadının kararsızlığı olduğundan, tepinmelerle bir yere ulaşırız.

Sâib'den alınan ilk beytin ilk mısraında şair, "tahammül" düşüncesinin kararlılığını, "uyumuş bir dağın etekleri" gibi sağlam ve yerinden oynamaz halde hayal etmiştir. Aynı zamanda dağ, insan tasavvuruyla kişileştirilmiştir. İkinci mısrada ise, "işret" eylemi, "yarını düşünmeksizin olmak" şartına bağlanarak vasfı belirginleştirilmiştir. Şevket'ten alınan ilk beyitte de şarap kadehi (piyâle), "akıl bağının lalesi" diye vasfedilmiştir. İkinci beyitte de "kararsızlık" soyut hali, "kesilmiş kuşun kanadı" olarak tasvir edilip, genişletilmiş tamlama yardımıyla somutlaştırılmıştır. Genişletilmiş tamlamaların bu rolünü, Türkçe örneklerde daha belirgin bir şekilde görebiliriz.

*Nev-'arûs-ı çemene mâşıtadur **fasl-ı bahâr***
Kim anun hâme-i müşgînine benzer sünbül
(Bâkî, K 24/13, s.63)

*Demdir ki **keyf-i sâgar-ı pîşîne-i bahâr***
Bîgâne-sâz-ı fikr ola encâm-ı kârdan
(İsmetî, K 2/6, s. 22)

Bâkî'den alınan ilk beytin ilk mısraında "yeni gelin çemeni"ne süsleyici kadının "fasl-ı bahâr" yani bahar mevsimi olduğu söyleniyor. Yani "fasl-ı bahâr" tamlamasındaki ele alınan asıl kavram olan "bahâr", bir "fasl" yani mevsim olması yönüyle, bir tek vasfıyla zikrediliyor. Oysa İsmetî'den alınan ikinci beyte, fikri "bîgâne-sâz" (kimsesiz kılan) eden, "keyf-i sâgar-ı pîşîne-i bahâr" (baharın önceki kadehinin zevki) olup bahar, hem önceden gelmiş olması hem de zevk veren bir kadehe sahip olması vasıflarıyla zikredilmiştir. Demek ki bahar, birçok yönüyle ele alınmıştır. Aşağıda Yahyâ Bey ve Nâilî'den alınan beyitlere baktığımızda:

***Şekker-i medhün** ile oldı bu Yahyâ benden*
Hüsrev-i mülk-i suhen tûtî-i şîrîn-makâl
(Yahya Bey, K 18/43, s. 81)

*Olmasa **kuvvet-i bâzû-yı neşât-ı medhün***
Cünd-i gam mülk-i dile çokdan ederdi şeb-hûn
(Nâilî, K XVII/6, s. 103)

birinci beyitte, memduhun medhinin şeker gibi tatlı olduğu vurgulanıyor. Oysa Nâilî'den alınan ikinci beyitte, önce medhin getirdiği neşât (sevinç, şenlik), sonra da bu sevincin bir pazu kuvvetine benzetilmesi söz konusu edilerek okuyucunun hayalinde, medhe (övgüye) bağlı bir grup imaj canlandırılmıştır. Yine aşağıdaki ilk beyitte Mesîhî (ö.1512), serviye benzettiği sevgilinin sadece boyunu (kâmet-i dilber) söz konusu etmiştir. Oysa ikinci beyitte Fehîm, canını yaralayan şeyin sevgilinin bakış okunun yarası (zahm-ı tîr-i nigâh-ı dilber) olduğunu söylüyor. Yani sevgilinin bakışı bir oka benzetilerek zihindeki imaj somutlaştırılıyor. Bu da ister istemez lafızda genişletilmiş tamlama teşkilini gerekli kılmaktadır.

Kâmet-i dilberlere *karşu bu eşk-i cûy-bâr*
Benzer ol havza ki durmuş servler dîvân ana
(Mesîhî, G 5/3, s. 116)

Tîr-i kazâya ey çarh itme nişâne sen de
Yitmez mi câna ***zahm-ı tîr-i nigâh-ı dilber***
(Fehîm, G L/4, s. 370)

Aşağıdaki beyitte de Arpaeminizâde Sâmî'nin sevgilinin siyah saçlarını, küfrün karanlığını tedâî ettirecek şekilde anlatması ve bir de buna kafire esir olma unsurunu katması, genişletilmiş tamlama kurmasını gerektirirken, Necâtî, sevgilinin saçının sadece siyahlığına dikkat çekmiştir. Bu da doğal olarak sadece iki unsurlu bir tamlama kurmasına neden olmuştur.

Esîr-i kâfir-i zülf-i siyâhun *idüp o sanem*
Şikenc-i târına sad-cân-ı mübtelâ asmış
(Arpaemînizâde Sâmî, G 58/6, s. 493)

Lâzım degül ruhunda ki ***zülf-i siyâh*** *ola*
Karanlık olmaz ol gice kim anda mâh ola
(Necâtî, G 20/1, s. 157)

Sebk-i Hindî şâirlerinin genişletilmiş tamlama kurmalarının ikinci sebebinin, Hint ve İran sahası şairlerinden alınan ödünç dil/ifâdeler olduğunu düşünmekteyiz. Şiirlerini Farsça yazan söz konusu sahadaki şairler için

genişletilmiş tamlamalar hiç de garipsenecek bir durum değildir. Yani genişletilmiş tamlamalar Farsça için normaldir. Üslûplarının ilk numunelerini bu sahalardan bazen ifadeleri (lafzı) aynen aktarmak suretiyle alan Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairlerinin şiirlerinde de genişletilmiş tamlamalar kaçınılmazdır. Ancak Farsça için normal olan bu durum, Türkçe'de bazen, sadece ek fiillerin ya da fiillerin dışında tamamen Farsça ve Arapça tamlamalarla örülü garip bir şiir dilinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. *Tamlamalarla örülü bir dilin ortaya çıkışında üçüncü sebep olaraksa, lafzı kısaltma amacı olduğu söylenebilir*. Yani bazen iki cümle ile anlatılmak istenen bir ifade, iki tamlamanın birleşmesi suretiyle, ortak bir fiile bağlanarak en az bir kelimeden tasarruf edilebilir. Bu konuya lafzın kısalması bölümünde ayrıntısıyla değineceğimizden, burada sadece zikretmekle yetiniyoruz.

Sebk-i Hindî şiiri hakkında en genel söyleme göre genişletilmiş tamlamalar şiiri anlaşılması çok güç bir hale getirmiştir. Bunun en önemli nedeni, tamlamaları teşkil eden kelime zincirlerinin birbiri arasındaki ilişkiyi iyi kavrayamamaktır. Şüphesiz ki genişletilmiş tamlamaların tam ve yanlışsız çözümü, on dokuz adet izâfet terkibinden oluşan Farsça tamlamaların yapısını yakından tanımayı gerektiren bir Farsça bilgisi gerektirir. Bu durumu Şahinoğlu şöyle dile getirir:

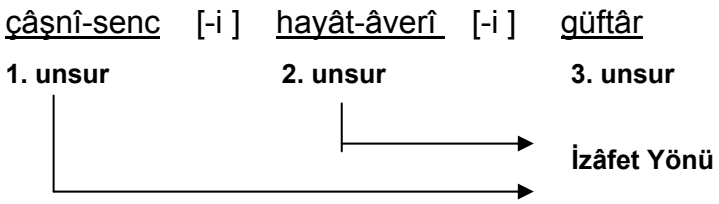
"Burada karşımıza çıkan en mühim sorun, izâfet zincirine dahil olan kelimelerin irtibatı konusudur ve bu, üzerinde bir miktar daha fazla dikkat etmemiz gereken önemli bir meseledir. İzâfet terkiplerinde sadece iki unsur mevcuttur ve o iki unsur kesin olarak birbiriyle irtibatlıdırlar ve irtibatsız bulunamazlar. Fakat izâfet zincirinde cüzlerin birbiriyle irtibat meselesi ve diğer bir ifâde ile zincir halkalarının birbirine bağlanması meselesi, farklı şekilde gözükür. Genel olarak, her halkanın kendi komşusu (önceki veya sonraki) halka ile bağlı olduğuna hüküm vermek, insanı yanıltır"[113].

[113] Nazif Şahinoğlu, **a.g.e.**, s. 460.

Buna şu örnek getirilmiştir: “Merd-i fehmîde” (anlayışlı adam) dediğimiz zaman unsurlar arasındaki ilişki, fehmide < merd şeklindedir. Yani fehmide (anlayışlı) olmak merde (adama) ait bir özelliktir. Ancak “merd-i fehmîde-yi zireng ü bâhûş” (uyanık, zeki, anlayışlı adam) dediğimiz zaman zincirin halkaları arasındaki ilişki, fehmîde-yi zireng ü bâhûş…< merd şeklinde olmalıdır. Kısacası bâhûş, zireng, fehmide halkaları birbirini değil merd ismini tamamlarlar. Bâhûş ve zireng sıfatlarının fehmîde sıfatından sonra geldiğini düşünerek anlamlarının ona izâfe edilmesi ilk anda bizi yanıltabilir. Bu bilgiler ışığında, aşağıda Nâilî’den alınan şu beyte bakalım:

Nâz eder Hızr u Mesîhâya lebün oldukça
Çâşnî-senc-i hayât-âveri-i güftâr*un*
(Nâilî, G 203/3, s. 346)

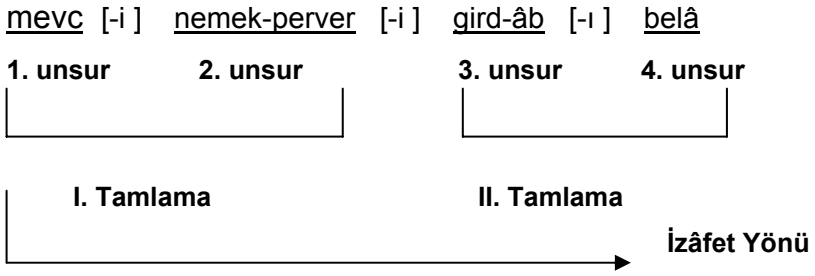
Bu beyitteki ‘‘çâşnî-senc-i hayât-âverî-i güftâr’’ genişletilmiş tamlamasına baktığımızda tamlamanın üç unsur taşıdığını görmekteyiz. Bu unsurların birbirini tamlama yönleri şu şekildedir:



Burada dikkat edilmesi gereken nokta, çaşnî-senc (sencîden-i çâşnî) ve hayât-âver (âverende-i hayât) birleşik yapılarının da aslında, ters çevrilmek suretiyle izâfetten birleşik yapıya ulaşmış unsurlar haline geldiği ve artık aralarındaki izâfet ilişkisinin yok olduğudur. Bunlar bir araya gelerek yeni bir anlam kazanmışlardır. Şimdi yukarıdaki üç unsurlu tamlamada, çâşnî-senc ve hayât-âver unsurları arasında bir izâfet ilişkisi olduğunu düşünerek ve bunları üçüncü unsur olan güftâr unsuruna bağlayarak “hayat veren lezzet ölçümünün sözü” şeklinde bir çeviri yanlış olacaktır. Oysa yukarıda gösterilen izâfet yönünü dikkate alarak, “sözün hayat vermesi ve lezzet ölçümü” şeklinde bir çeviri yapmak gerekir. Aşağıda, Şehrî’den alınan beyte bakalım.

*Ben **mevc-i nemek-perver-i gird-âb-ı belâ**yam*
Ey bâd-ı selâmet olamam sâhile mu'tâd
(Şehrî, G 19/3, s. 175)

Birinci mısradaki zincirin unsurları, iç içe giren tamlamalar ve bunların izâfet yönlerinin doğru tespit edilmesi beytin, doğru anlamlandırılması açısından son derece önemlidir. Bu sebepten, genişletilmiş tamlama içindeki tamlamalar ve unsurların izâfet yönleri şu şekilde sıralanmalı ve anlamlandırma buna göre yapılamalıdır:



Şimdi bu genişletilmiş tamlamada, mevc-i nemek-perver (tuz artıran, yetiştiren dalga) ve gird-âb-ı belâ (belâ girdâbı) şeklinde iki tamlama vardır. "belânın girdâbının tuz yetiştiren/artıran dalgası" şeklinde yapılacak bir çeviri doğru olmayacaktır. Doğru çeviri; "belâ girdâbının tuz yetiştirici/artırıcı dalgası" şeklinde olmalıdır.

Sebk-i Hindî'de iki unsurlu normal tamlamaların yapısında da önemli değişiklikler olduğunu görmekteyiz. Sebk-i Hindî'de isimle isim arasında oluşan ikili tamlamalara yapı açısından baktığımızda, birincisi *izâfet-i tahsîsiyye*lerin, normal şeklinden ziyade, *izâfet-i maklûb*[114] adı verilen ters çevirilmiş tamlamalarla anlatıldığını görmekteyiz. *Bize göre ters çevirmedeki amaç lafzı kısaltmaktır. Ayrıca tamlamada bu şekliyle tamlayan önce,*

[114] İzâfet-i Tahsîsiyye: İhtisas bildiren (özgü kılınan) tamlama olup şuurlu varlıklara delâlet eden özel isimlerle onların yerini tutan hükmî şahıslar dışında kalan isimler arasında meydana getirilen tamlamalardır: Der-i hâne (evin kapısı), Mîve-i bâğ (bağın meyvesi), Germî-i tâbistân (yazın sıcaklığı) vbg. İzâfet-i Maklûb ise; İzâfet-i tahsîsiyyeler Farsçada, ters çevrilmiş tamlama şekli ile de ifade edilir ki, bu durumda tamlayan önce, tamlanan sonra getirilir ve tamlama esresi kaldırılır: mağrib-zemîn (batı ülkesi), Lâle-reng (lâle renkli) vbg. (Bkz: Nazif Şahinoğlu, **a.g.e.**, s. 92-93).

tamlanan sonra gelir. Böyle bir tasarrufun, Türkçe dilbilgisine uygun olması, şairleri ters çevrilmiş tamlamalar kurmaya daha da yaklaştırdığını düşünmekteyiz.

*Sabâ kaldırmasun mı şâhid-i **gül-berg**-i ra'nâyı*
Yine râh-ı çemende öyle bir mümtâz mestâne
(İsmetî, G 84/2, s. 93)

*Sensin ol **âyîne-dil** kim iltifâtun âleme*
Dîvi hûrî zümre-i nesnâsı insân gösterür
(Fehim, K 10/35, s. 164).

*Gelse hoy-kerde-cebîn bâğa o **âteş-çehre***
Gül olur mevc-i teh-i jâlede mânende-i dâğ
(Arpaemînizâde Sâmî G 63/5, s. 497).

Yukarıda Fehîm ve Arpaemînizâde Sâmî'den alınan beyitlerde, "âyîne-dil" ve "âteş-çehre" ters çevrilmiş tamlamalarına, her iki unsurun/kelimenin de temel anlamlarını yitirerek mecâzî anlamlar kazandıklarına dikkat etmek gerekir. Yani bu tamlamalarla anlatılan, kalbi ayna ya da ayna gibi olan ya da yüzü ateşten ya da ateş gibi olan değildir. Birinci tamlamada anlatılmak istenen gönlün temizliği, berraklığı, iyi niyet ve ikinci tamlamada anlatılmak istenen, kızgınlık ile öfkedir. Demek istediğimiz ters çevrilmiş tamlamaların yer yer şiirdeki mecâzî anlatımı artırdığı ve bunun da Sebk-i Hindî şiirinin mecaz ile manaya önem veren anlayışına uygun olduğudur. Ancak ters çevrilmiş tamlamalarda tamlama unsurları, her zaman anlamlarını yitirmez. Bazen de sadece teşbih amacıyla kullanılırlar. Bunlara örnek vermek gerekirse:

*Sûz-ı dil bulmaz sükûn üstâd-ı **şîrîn-kâr**-ı ışk*
Her bun-ı mûyımda bir ser-çeşme bünyâd etse de
(İsmeti, G 90/2, s. 97)

Aceb mâhî-i bahr-i şu'ledir dil
Semender-fıtrat** u **pervâne-meşreb
(Fehim, G XVIII/3, s. 328)

*Şefî'-i her günehâ şâh-ı **mağfiret-sipehâ***
*Eyâ mu'în-i **güneh-pîşegân**-ı rûz-ı şümâr*
(Şehrî, K 3/50, s. 130)

Tecerrüd-pîşe derd-endîşe *lâzımdır taleb-kârî*
Aceb germ-âbe-i ibret-nümâdır matbah-ı Monlâ
(Gâlib, K VIII/11, s. 101)

Sebk-i Hindî şiirinin ikili tamlamalarında dikkat çeken en önemli değişikliklerden biri de, izâfet-i teşbîhiyyeden ***izâfet-i istiâriyye****ye geçişin artmasıdır*[115] . Çünkü izâfet-i teşbîhiyyede benzeyen benzetilenle ya da benzetilen benzeyenle doğrudan doğruya bir araya geldiğinden, benzetme ilgisinin anlaşılması kolaylaşır. Oysa izâfet-i istiâriyyede benzeyenle benzetilen arasında anlam şebekesinin çözülmesini gerektiren dolaylı bir ilgi vardır. Bu da benzetme ilgisinin, dolayısıyla da şiirin anlaşılmasını güçleştirir. Kısaca bu tür tamlamalar, Sebk-i Hindî'nin mübhemiyet ağırlıklı anlatımına hizmet eder. Bu durumu Çavuşoğlu şöyle anlatır:

"Osmanlı Türkçesi'ndeki izâfet-i beyâniyye, izafet-i teşbîhiyye, izafet-i istiariyye gibi adlarla anılan bu sıfat tamlamalarında, tamlayanla tamlanan arasındaki benzetme unsurlarının akıl ve adet bakımından mümkün olanları klasik dönemde de vardı. Fakat nadir olarak görüleni izafet-i itibâriyye, istiâreli tamlamalarda, tamlayanla tamlanan arasındaki benzerlik bağlantısı şaire göre bir bağlantı, onun varsayımına dayanan bir ilgi ise o tür tamlamaya izafet-i itibâriyye denir. Bu durumda biri soyut, diğer somut iki kavramın veya kavramların aralarındaki uzak veya yakın ilgilerle tamlamalar oluşturulur"[116].

Hint üslûbu şiirinde istiârî izâfenin hususî bir şekli olan ve özellikle somut-soyut kavramları bir araya getiren ***izâfet-i i'tibâriyye***nin[117] son derece sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Elbetteki Klasik şiirimizde bu tür tamlamaları

---

[115] İzâfet-i teşbîhiyye: Benzetme bildiren tamlama. Bu tamlama, benzeyenin benzetilenle ya da benzetilenin benzeyenle doğrudan doğruya meydana getirdiği bir tamlamadır. La'l-i leb (la'l gibi dudak), çeşm-i âhû (âhû gözü gibi göz), Tîg-i zebân (kılınca benzer dil). İzâfet-i istiâriyye ise; istiâre gösteren tamlamadır. Bu tamlama,benzetilene âit ve lâzım olan bir şeyin ismini, benzeyene izâfe etmekten ibarettir ve buna vasıtalı tamlama da denir. Pençe-i merg (arslan gibi olan ölümün pençesi), dîde-i dehr (zamanın gözü), mîve-i ümîd (ağaç gibi olan ümidin meyvesi). Bkz: Nazif Şahinoğlu, **a.g.e**., s. 93-94.

[116] Mehmed Çavuşoğlu, **a.g.m.**, s. 15.

[117] İzâfet-i İ'tibâriyye: Tamlananın varlığı, sırf mütekellimce itibar görüp kabul edilen tamlamadır ve bu, gerçekte tahsis bildiren tamlamanın bir türüdür. Gûş-ı hûş (aklın kulağı), derîçe-i çeşm (gözün penceresi, meydân-ı nâme (mektubun meydanı) vbg. Bkz: Nazif Şahinoğlu, **a.g.e.**, 93.

kullanan ilk şairler Hint üslûbu şairleri değildir. Ancak izâfet-i itibâriyyeler, Sebk-i Hindî şiirinde öylesine sıklıkla ve etkili bir biçimde kullanılmıştır ki, "somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar" konusunda da göreceğimiz gibi, genişletilmiş tamlamalarla beraber söz konusu üslûbun en bariz özelliklerinden biri haline gelmiştir. Bu tür tamlamalar hakkında Timurtaş şöyle der:

"İtibârî isim tamlamalarında müşahhas ve mücerred mefhumlar, uzak ve yakın münasebetler göz önünde tutularak birbirlerine izâfe edilebilmektedir. Bu itibârî isim tamlamaları Sebk-i Hindî (Hint üslûbu) denilen ve bizim edebiyatımızda Nâilî ve Şeyh Gâlib'te güzel örnekleri görülen edebî ifâde tarzının başlıca unsurlarındandır"[118].

Bu tür tamlamaların tahliline ve üslûp üzerindeki etkisine "somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar" konusunda ayrıntısıyla değineceğimizden şimdilik birkaç örnek vermekle yetiniyoruz.

Demdir ki feyz-yâb ola âlem bahârdan
***Güldeste-i neşât** ala dil rûzgârdan*
(İsmetî, K 1/1, s. 22)

*Cihâna **gevher-i şemşîr-i nâz**un eyledi fâş*
Kirişme-i nigeh ü ıztırâb-ı gamze-i şûh
(Fehîm, G 27/4, s. 352)

*Gönül **firâk-ı hadeng**ünle **tâk-ı nisyân**da*
***Kebâde-i gam**un olmış şikeste beste yatur*
(Nâilî, G 99/4, s. 279)

*İderdi **gonca-i nezzâre**sin tebessüm-cûş*
O hâsiyetle meşâmm-ı amâya itse güzâr
(Şehrî, K 21/13, s. 127)

Sad reng ile va'delerin cilve-nümûndur
*Hayretle **kumâş-ı nigehim** bûkalemûndur*
(Gâlib, G 111/1, s. 606)

[118] Faruk K. Timurtaş, **Osmanlı Türkçesi Grameri**, İstanbul, Alfa Yay., 1991, s. 263.

Sebk-i Hindî şiirinde iki unsurlu tamlamalarda dikkat çeken son durum, isimle sıfat arasında teşkil edilen tamlamaların şeklidir. *Buna göre İzâfet-i maktulardan yani kesik tamlamalardan oluşan isim-sıfat bileşimli ikili tamlamalar*[119]*, Hint üslûbu şiirinde son derece artmıştır. Çünkü bize göre bu tür yapılar, yeni kelime ve kavram oluşturmaya uygundur. Ayrıca böyle bir oluşumda, birleşik yapıdaki her iki unsur da kısmen ya da tamamen kendi anlamını yitirdiğinden, şairler böyle birleşik yapıları tek unsur olarak algılıyordu*. Ayrıca isimle sıfat-ı fâilî, sıfat-ı mef'ûlî ve isimle muzârî fiil köklerinden oluşan birleşik yapıların, izâfet-i maktû haline getirilmesiyle oluşan birleşik yapılar da, bu türdendir ve çoğu kez anlam değişimine uğrayarak zengin bir mecaz ve kinâye dünyası oluştururlar. İsim-sıfat birleşimine dayanan üç unsurlu yapılar da aynı türdendir.

Yine, bu konuya "yeni ve orijinal kelime ve terkipler" konusunda ayrıntısıyla değineceğimizden, şimdilik birkaç örnek verelim. Aşağıda Fehîm'den alınan beyitte aslı, "dimâğ-ı âşüfte" şeklinde olması gereken sıfat tamlaması, "âşüfte-dimâğ" şeklinde maktû hale getirilmek suretiyle heves perişânı, deli, âşık gibi mecâzî bir anlam verilmiştir. Yani tamlamanın her iki unsuru da temel anlamını kaybederek daha zengin, soyut bir anlam kazanmıştır.

*Ben âşık-ı âlüfte vü **âşüfte-dimâg**am*
Âşüfte-dimâgân ya bu efkârı ne bilsün
(Fehîm, K 4/10, s. 120)

Neşâtî'den alınan şu beyitte ise aslı "dâmen çîden" (serbest bırakmak, kenara çekilmek) anlamındaki fiil, muzârî köküyle maktû hale getirilmek suretiyle kullanılmıştır.

---

[119] İsimle Sıfat Arasındaki İzâfe: Bunlar birer sıfat tamlamasıdır. Mevsufun sıfata izafeti şeklinde tezahür eder ve izâfet-i vasfî adını alır. Hâne-i bozorg (büyük ev), mey-i nâb (saf şarap) vbg.
İzâfet-i Maktû': Kesik tamlama . Normal tamlamadaki izâfet kesresinin kaldırılması ile elde edilir ve bu izâfet kesresinin kaldırılmasına fekk-i izâfe denir. Bunlar ve benzerlerinin pek çoğu bileşik isim ya da bileşik sıfat oluşturup, terkiplerini kaybederler: Sâhib-dil (gönül sahibi), peder-zen (kayın peder) vbg. Bkz: Nazif Şahinoğlu, **a.g.e.**, s. 94-95.

Sütûn-ı hayme gibi râstdur o kim olmış
Bu hâkdân-ı fenâdan çü hayme ***dâmen-çîn***
(Neşâtî, K 1/13, s. 2)

Son olarak Şeyh Gâlib'den alınan aşağıdaki beyitte aslı "rû-be-kafa âmeden" şeklinde olan ve Fars şiirinde "kendine gelmek" manasındaki fiil, sondaki yardımcı fiil kısmı atılarak ilk üç unsuruyla kullanılır.

Zevk-i vahdet ile Gâlib gidicek kendüden
Aks-i âyîne gibi ***rû-be-kafâ*** *geldi bana*
(Gâlib, G 9/9, s. 494)

b. Yeni-Orijinal Kelime ve Terkipler

Öncelikle, yeni-orijinal kelime ve terkiplerin, kastedilen şeyin o günkü Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiiri için yeni bir özellik olduğudur. Çünkü ileride de göreceğimiz gibi, söz konusu kelime ve terkiplerin önemli bir bölümü Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinden ithal olarak alınmış ya da bu ifadeler Türkçeleştirilmek suretiyle aktarılmıştır.

Yeni ve orijinal kelime ve terkipler, Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin belki de en önemli ve onu en çok anlaşılmaz kılan özelliğidir. Sebk-i Hindî şairlerimizde "anlaşılmayan ifade ve terkipler" denince ilk akla gelen bu ifade ve terkiplerdir. Çünkü bu ifade ve terkipler kullanıldıkları dönemde, Farsça için de çok yeni olup, kuvvetli bir ihtimalle, önemli bir bölümü Hintçe ve Çağatay Türkçesi'nden çeviridir. Söz konusu ifadeler İran'da yazılan tarihî Farsça sözlüklerde de yer almaz. Bunların tespiti ile anlamlandırılması ancak, 16 ve 17. yüzyıllarda Hindistan'da, ana dilleri Çağatay Türkçesi ya da Hintçe olan ama Farsça şiirler de yazabilen müellifler tarafından kaleme alınan lügatlerden ya da bu lügatleri esas alan çağdaş Fars şiiri araştırmacılarınca yazılan sözlükler vasıtasıyla mümkün olmaktadır[120]. Bu ifadeler ve terkipler

[120] Bu lügatlerin başlıcaları şunlardır: Muhammed Pâdişâh, **Ferheng-i Câmi'-i Fârsî-Anandrec**, (nşr. Debîr Siyâkî), Tahran, İntişârât-ı Hayâm, 1363/1984; Lâletîk Çendbehâr, **Behâr-ı Acem**, (nşr. Kâzım

genelde kinâye, teşbîh-i belîğ, istiâre, orijinal bir kelime ya da deyim esasıyla kurulmuş olup daha çok Örfî, Tâlib-i Âmulî, Feyzî-i Hindî, Şevket-i Baharî ve Bîdil-i Dehlevî gibi Sebk-i Hindî'nin mana ve mazmun yönünü ön planda tutan Hint sahası şairlerince kullanılır. Bizim şiirimize de, bu şairler vasıtasıyla gelmiştir.

Yeni ve söylenmemiş, bâkir bir anlam peşinde koşan ve varlıklar ile olaylara bakış açısını değiştiren Hint üslûbu şairi, buna bağlı olarak kaçınılmaz bir şekilde şiir dilini de değiştirmek zorundadır. Dolayısıyla o, ya yeni bir şiir dili icat edecek ya da örnek aldığı Hint-İran sahası şairlerinden hazır kavramlar ithal edecektir. Bu durumu Çavuşoğlu şöyle dile getirir: *"Estetik kurallar aynı kalınca divan şairinin önünde, alışılmış dili yeni üslûba göre biçimlendirmek, yeni kavramlar oluşturmak veya XVI. yüzyıldan önce yapıldığı gibi, üslûbun geldiği dilden, Farsçadan hazır kavramlar ithal etmek gibi iki seçenek vardı. Diğer taraftan şiirin dil sanatı demek olduğunu, dilin tabiî yapısını bozmanın şaire yükleyeceği aybı çok iyi bilecek kadar şiiri biliyorlardı. Neticede kolay yolu seçtiler; Sâib, Urfî, Tâlib, Figânî örneği Hind üslûbu şairlerinin hazırladıkları dili aktardılar. Fakat kısa bir süre sonra, yüzyılın ikinci yarısında, Türkçe'nin imkanlarını araştıran şairler de çıkmadı değil. Kötü bir şair, ama usta bir dil cambazı olan Sâbit'in yanında Nâbî, bir bakıma Necâtî Bey'in yüz elli yıl önce yaptığını tekrar etti"*[121].

Bu ithal kavramlar, yeni-orijinal kelime ve terkiplerin sadece bir kısmıdır. Sebk-i Hindî şairlerimizce kullanılan orijinal kelime ile terkipleri dört grupta incelemek mümkündür:

1. *Tamemen şairlerimizce ibdâ ve icât edilen tabirler*
2. *Nadir kelime kullanımıyla oluşan orijinal tabirler*
3. *Fars şiirinde hazır alınan ifadeler*
4. *Türkçe'den Farsçaya geçen Farsçalaşmış ifadeler*

Zerfûlyân), Tahran, İntişârât-ı Tılâye, 1380/2001; Siyâlkûtimel Vâreste, **Mustalahâtu'ş-Şu'arâ**, (nşr. Sîrûs Şemîsâ), Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1380/2001; Rahîm Afîfî, **Ferhengnâme-i Şi'rî** Tahran, İntişârât-ı Sürûş, 1376/1997; Mansûr Servet, **Ferheng-i Kinâyât**, Tahran, İntişârât-ı Suhan, 1379/2000; Ahmed Gulçîn-i Meânî, **Ferheng-i Eş'âr-ı Sâ'ib**, Tahran, İntişârât-ı Emîr Kebîr, 1381/2002.

[121] Mehmed Çavuşoğlu, **a.g.m.**, s. 15.

Tamamen şairlerimizce ibdâ ve icat edildiği düşünülen tabirlere, incelediğimiz Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerinin şiirlerinde rastlanmaz. Bunların bir kısmı, genelde günlük hayattan alınan garip teşbih ve ifadelere dayanır. İsmetî'nin,

*Demdir ki şu'le-hîz ola **kibrît-i âfitâb***
Sünbül sefîd-gûn ola dûd-ı buhârdan
(İsmetî, K 1/8, s. 23)

beytindeki *"kibrît-i âfitâb*" tamlamasında olduğu gibi. Burada güneş, hızla yanıp etrafa parçalı ateşler saçan bir kibrit çöpünün yuvarlak başına benzetilerek o güne kadar olan şiirimiz için orijinal bir ifade kullanılmıştır. Ya da yine İsmetî'den alınan aşağıdaki iki beyitte *"sirişk-i al*" tamlamasında kanlı göz yaşının Türkçe "al" kelimesiyle anlatılması veya gül için, *"hem-hâbe-i hâr"* (dikenle beraber yatan) tabirinin kullanılması bu türdendir.

Belürmesün deyü âsâr-ı 'ışk 'İsmetiyâ
***Sirişk-i ali** ruh-ı zerdime nikâb ederim*
(İsmetî, G 57/ 5, s. 76)

*Güle **hem-hâbe-i hâr** olma demek mümkin mi*
Bülbül olmış tutalım bezmine mahrem ne desün
(İsmetî, G 65/2, s. 81)

Şairlerin ibdâ anlayışına dayanan tabirlerin bir kısmı da, Farsça gramer yapılarından teşkil edilmiş olmakla birlikte incelediğimiz Hint-İran şairlerinde, bu tabirlere rastlanmaz. Bu tür tasarruflar, Türk şairlerince uygulanan Farsça mantıktır.

Eder elkâbunı ârâyiş-i levh-i ta'zîm
*Bu 'ibârât ile nevg-i kalem-i **gâliye-gûn***
(Nâilî, K XVII/9, s. 103)

"Gâliye" Farsça'da bir çeşit kokulu boyadır. Farsça'da "gûn" (renk) kelimesi, "gül-gûn, gendüm-gûn, sebz-gûn" gibi renk adlarıyla kullanılır. Şair yukarıdaki beyitte mukayese yoluyla "gâliye" renk adını da bu şekilde kullanmıştır. Yine Nâilî'nin aşağıda kullandığı "dâmen-be-kef" tabiri, eliyle

eteğinin ucunu tutarak nazla yürümek anlamındadır ve Farsça bir yapı olmasına rağmen ele aldığımız Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerince kullanılmaz.

Farz eyle ki girdâb-ı yem-i hayrete düşdük
***Dâmen-be-kef**-i zülf-i dil-ârâ mı degildir*
(Nâilî, K XV/2, s. 95)

Yine aşağıda Şehrî'den alınan beyitlerde, ''dîde-mîzâc'' tabiriyle bir şeyin üzerinde göz göz deliklerin oluşması; ''nîşter-sıfât'' neşter gibi kesici, yaralayıcı; ''gonca-i nezzâresin(i) tebessüm-cûş etmek/ettirmek'' (bakış goncasını kaynatmak/açmak yani gözünü açmak) tabirleri, Farsça kaidelerle kurulmakla birlikte, incelediğimiz Hint-İran şairlerince kullanılmaz.

*Nihâd-ı hâk letâfetden oldı **dîde-mizâc***
*Virür hutût-ı mihir **nîşter-sıfât** âzâr*
(Şehrî, K 3/2, s. 126)

*İderdi **gonca-i nezzâresin tebessüm-cûş***
O hâsiyetle meşâmm-ı 'amâya itse güzâr
(Şehrî, K 2/13, s. 127)

Aşağıdaki beyitlerdeki işaretli kısımlar da, Farsça yapılardan teşkil edilmekle birlikte, örneklerine incelediğimiz Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerinde rastlanmamıştır.

*Hemîşe sanma âşık şem'veş **âh-ı kebûd** eyler*
Habâbâsâ hemân bir âh ile mahv-ı vücûd
(İsmetî, R 17, s. 119)

Düşen her katre çeşm-i girye-nâk-i kilk-i şûhumdan
*Misâl-i **tohm-ı gül-âbisten** olur verd-i handâna*
(Fehîm, K VII/59, s. 148)

Hâk-i zilletde gönül her gice âguşte-be-hûn
*Çeşm-i sermestün ise **hokka-i gül-bister-i nâz***
(Fehîm, G CXV/2, s. 458)

*Dile kim **müzdahim-âbâd**-ı elemdür şâdî*
Bulur âmed-şüda bin mani'-i muhkem ne desün
(Nâilî, G XXVII/4, s. 395)

Nadir kelime kullanımından doğan orijinal tabirler ise, Farsça ve Türkçe'de az kullanılan kelimelerin şiire dahil edilmesi neticesinde ortaya çıkar. Aslında bu kelimeler, Türkçe ya da Farsça'nın kelime hazinesinde yer almak bakımından orijinal olmayıp, Sebk-i Hindî döneminde şiirlerde sıklıkla kullanılmaları bakımından orijinaldirler. Aşağıda Arpaemînizâde Sâmî'den alınan beyitlerdeki "misket, tüfenk, harbe (tüfek doldurulan alet), kundak bırakmak, paçavra, korneş (saygı göstermek, birinin önünde eğilmek, Çağatay Türkçesi), yediveren gülü", Fehîm'den alınan beyitteki berhemen (Hintçe rahip) ve Gâlib'den alınan beyitteki "mürde-seng (murdar taş anlamında olup içindeki kurşun cevheriyle yaralar tedavi edilirmiş)" kelime ve tabirleri bu türdendir.

*Virdi âb-ı tîğ ile **misket** guzât-ı müslimîn*
Eyledükçe kâfiri germ-iştihâ kaht u galâ

*Sanma kim ceng ü cidâl içre **tüfeng ü harbedür***
Ellerinde oldı küffâr-i za'îfânun 'asâ

*Toplar **kundak bırakdı** hânmân-i düşmene*
Bir ağızdan eyleyüp hengâme-i rûz-i cezâ

*Çarh-ı murdâra **paçavra** gönderürdi toplar*
Yaş içinde kanlı yaşın silmek için dâ'imâ
(Arpaemînizâde Sâmî, K 9/14, s. 147)

*Bir kemîn abdi dem-i **korneş**-i teslîminde*
Ham-şude kaddin ider tâk-i sipihre unvân
(Arpaemînizâde Sâmî, K 13/66, s. 177)

O nahl-i nâzun olur pençe-i muhannâsı
***Yediveren güli**nin gonçe-i mutarrâsı*
(Arpaemînizâde Sâmî, G 137/1, s. 563)

Bu deyr-i mecâzîde muhtâc-ı perestişdür
*Ammâ ki hakîkatde büt **berhemen**i n'eyler*
(Fehîm, G LVI/5, s. 378)

İzâbe-i zer ü sîm etmege mesârifine
*Muhît-i tarh-ı şeb-i **mürde-seng** eder mehtâb*
(Gâlib, K IX/24, s. 109)

Şüphesiz ki yeni-orijinal kelime ve terkiplerin en önemli grubunu, Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinden alınan hazır kavramlar oluşturur. Bunlar daha çok kinâye, teşbih ve temsil esasına dayanan edebî ifadelerdir**.** *Bu tür ifadelerin anlaşılması konusunda yapılacak en büyük hata, ifadelerin kelime kelime çevrilmesidir. Oysa doğru olan bu ifadelerin, Hint-İran sahası şairlerinin şiirlerindeki manalarına bakmak ve söz konusu sahada sırf Sebk-i Hindî konusunda yazılan lügatlere müracaat etmektir.* Örneğin aşağıdaki beyitlerde, *"ser-der-cîb, dest-i kûtâh, pây-be-dâmen, ser-bürehne-gîr, dest-âvîz, bî-rengî ve ser-şikeste"* tabirlerinin anlamlarına bakalım:

Çeşm-i sermest-i bütân hep kaldılar mahmûr-ı nâz
*Oldı müjgân pây-ı dâmen gamze **ser-der-cîb**-i hâb*
(Fehîm, K V/41, s. 130)

Cevr içün rahşuna irhâ-yı 'inân itdükçe
*Çeşm-i bed dûr ola **hem-dest-i tazallum** kûtâh*
(Fehîm, K IX/19, s. 158)

Bu rütbe 'aczde dil-i güm-kerde-reh nice
*Bir lahza **pây-be-dâmen**-i genc-i ferâğ olur*
(Fehîm, TB-2/5, s. 240)

*Evliyâsı **ser-bürehne-gîr** der-kef gezmede*
'İzz ü nân-ı himmet umman bî-hicâb-ı Mısr'dan
(Fehîm, KT-3/13, s. 282)

Her ne dem gelse kazâ-yı nâgehânî çarhdan
*Zahm-ı şemşîr-i nigâhun câna **dest-âvîz** eder*
(Fehîm G. LIII/3, s. 374)

*Sade-kalb ol kim yine **bî-reng** ü naks-ı feyz'ider*
***Ser-şikeste** pâre-i mir'ât-i kalb-i sâdeden*
(Fehîm, G CCXXXIV/4, s. 612)

Nitekim ilk bakışta bu tabirler şöyle anlamlandırılmıştır: Ser-der-cîb (cebin yanıbaşı), pây-be-dâmen (eteğine basmak), ser-bürehne-gîr (çıplak

baş), dest-âvîz (hediye), bî-rengî (renksizlik), ser-şikeste (kenarı kırık)[122]. Hint coğrafyasında yazılan Sebk-i Hindî ihtisas sözlüklerine müracaat etmeden normal Farsça lügatlerle yapılacak böyle bir çeviri elbette doğrudur. Ancak ilgili sözlüklere baktığımızda bu tabirlerin anlamı şu şekildedir ve Fehîm'in vermek istediği anlama aynen uygundur: *Ser-der-cîb*; özellikle utançtan kendini gizlemek; *dest-i kûtâh*; Farsça dest-i kûtah kerden ez-çîzî fiilinden gelmiş olup bir şeyi önleme, bir şeyden kaçınma, bir şeyden mahrum ve nasipsiz etme; *Pây-be-dâmen*, Farsça pây-be-dâmen dâşten fiilinden gelip uzlet aramak, kenara çekilmek ve dünyadan el etek çekmek anlamlarındadır. *Ser-bürehne-gîr*, mücrimlik, saygısızlık ve mahrumluk anlamlarındadır. *Dest-âvîz*, bahane manasına gelir. *Bî-rengî*, Hakk'ın benzersizliği demek olup vahdete işaret eder. *Ser-şikeste* ise, güçsüzlük ve acizlik gibi anlamlarına gelir[123].

Nitekim Şeyh Gâlib'in şu meşhur beyitde,

*Gehi **zîr-i serde desti** geh ayagı koltuğunda*
Düşe kalka haste-i gam der-i lutf-ı yâra düştü
(Gâlib, G 345/3, s. 868)

şöyle anlamlandırılmıştır: *"Gam hastası bazen eli başının altında, bazen ayağı koltuğu altına sıkışmış düşe kalka sevgilinin iyiliğinin kapısına erişti; orada düşüp kaldı"*[124]. Dolayısıyla *"desti zîr-i serde"* tabirine, *"eli başının altında"* anlamı verilmiştir. Biz bu anlamı da göz ardı etmeden, Ferhehengnâme-i Şi'riye baktığımızda *"dest zîr-i ser mânden"* tabiri yer alır ki *"fikir ve düşünceye dalmak"* anlamındadır[125]. Ayrıca aynı mısradaki *"ayağı koltuğunda"* deyiminin de düşünceli bir insan halini resmetmesi, bu anlamı kuvvetlendirmektedir. Ayrıca, ikinci mısradaki *"haste-i gam"* tabiri ise, anlamı daha da desteklemektedir. Görüldüğü gibi, Farsça'dan alınan ithal

[122] Bu anlamlandırmalar için bkz: Fehîm-i Kadîm, **Divan**, (nşr. Tahir Üzgör), Ankara, AKM Yay., 1991, s. 131, 159, 283, 375, 613.
[123] Bu anlamların tespiti için, 120 nolu dipnotta zikredilen eserlerden istifade edilmiştir.
[124] Haluk İpekten, **Şeyh Gâlib-Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Ankara, Akçağ Yay., 2000, s. 107.
[125] Rahîm Afifî, **a.g.e.**, II. C., s. 975.

kavramlarda, kelimelerin temel anlamlarına bağlı kalarak onlara sathî manalar yüklemek, çoğu kez okuyucuyu yanılgıya düşürmektedir.

Aynı şekilde aşağıdaki beyitlerde *pûte-i eflâk* tabirine feleklerin potası, *bâdiye-gerd* tabirine çölde dolaşmak, *silsile-cünbân* tabirine silsilenin kımıldanışı[126], *girifte-dâmen* tabirine eteği tutulmuş, *dirâz-âstîn* tabirine yeni uzun, *siyâh-kâse* tabirine siyah kap, *çeşm-dûz* tabirine göz dikme, *cân-be-kef* tabirine canı elinde, *ser-tâ-be-pây* dîde tabirine baştan ayağa göz, *yek-renk* tabirine tek renk, *zîre-be-Kirmân* tabirine Kirmân'a doğru ve *şütür ü gurbe* tabirine deve-kedi anlamını vermek oldukça yanlış olacaktır. Çünkü söz konusu tabirlerin anlamına ihtisas sözlüklerinden baktığımızda şu manaları görürüz:

Pûte-i eflâk: Hazîne, içinde maden eritilen kap
Bâdiye gerd: Susuz
Silsile cünbân: Sebep, vesîle
Girifte-dâmen: Bir işin çıkmaza girmesi
Dirâz-âstîn: Mütecâviz, çapulcu
Siyâh-kâse: Pinti, eli sıkı, rezil
Çeşm-dûz: Karanlık, kör edici
Cân-be-kef: Fedakarlığa hazır bir şekilde canını tehlikeye atmak
Ser-tâ-pây dîde şoden: Dikkatle gözleme ve tam olarak denetleme
Yek-reng: Gönlü temiz, mutlu ve samimî
Zîre-be (cânib) Kirmân Borden: Farsça bir atasözüne dayanmakta olup beyhude ve faydasız iş yapmaktan kinâyedir.
Şütür ü Gurbe: Fars şiirinde uyumsuz her türlü durumu anlatmak için kullanılır.

***Pûte-i eflâk**i itdi zer-ger-i üstâd-ı mihr*
Ol kadar pür-tâb u sûzân kim degüldür mâh-tâb
(Fehîm, K. 5/3, s. 124)

[126] Nitekim ilk üç tabire bu anlamlar verilmiştir. Bkz: Fehîm-i Kadîm, **a.g.e.**, s. 277, 281 ve 397.

*Germ-i câm olmadın ayırdun idüp **bâdiye-gerd***
Rûz u şeb rîgveş âvâre-i hâmûn itdün
(Fehîm, KT 2/5, s. 280)

*Ey bâd-ı sabâ **silsile-cünbâni**-i şevkam*
Zencîr-i ser-i zülf-i dil-âvîze haber vir
(Fehîm, G. 67/3, s. 396)

Edüp mu'âmele lutfunla Nâ'ilîyi koma
***Girifte-dâmen**-i teb-lerze-i ukâb-ı şedîd*
(Nâilî, K. 7/59, s. 58)

Giryeyle çeşmi pâk ederiz baksa câh ile
*Esbâb-ı ihtişâm-ı **dirâz-âstin** ile*
(Nâilî, K. 28/14, s. 151)

Sorsun o kim nevâle-hor-ı hân-ı lutfıdır
*Çarh-ı **siyâh-kâse** sımâtı ne gûnedir*
(Nâilî, G. 85/4, s. 269)

*Biz **çeşm-dûz**-ı müjde vü zer-nakd-ı **cân-be-kef***
***Ser-tâ-be-pây dîde** vü pür-gûş-ı hasretüz*
(Neşâtî, G. 47/4, s. 116)

Gonçenün sırrın kişi ilden nihân itmek gerek
*Âşık-ı **yek-reng** olan bağrını kan etmek gerek*
(Neşâtî, G. 78/1, s. 132)

*Bu bâr-ı suhanla degilim **zîre be-Kirmân***
Güstahî-i tavrım bilürem ayn-ı ziyândır
(Gâlib, K. XXXII/35, s. 196)

*Seyreden vaz'-ı **şütur gurbe**sini bu felegin*
Açılır dîdesi çün encüm-i rahşân uyumaz
(Gâlib, G. 139/3, s. 637)

Farsçadan ithal kavramlar Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinde önemli bir yer tutar. Bununla birlikte, İran ve Orta Asya'da gelişen Türk edebiyatından Farsçaya geçerek tamamen ya da kısmen Farsçalaştıktan sonra, Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirine tekrar Hindistan ve İranlı şairler kanalıyla gelen bazı tabirlere de bu grup içinde yer alır. Örneğin Türkçe'deki kaçamak bakış "düzdîde-nigâh", kana bulanmış "âguşte-be-hûn", gözü tok, "sîr-çeşm", aç gözlü "gürsine-çeşm" ve laf atmak "harf-endâz" gibi deyimler Farsça şekilleriyle şiirlerde yer alır.

***Nigâh itmekde düzdîde** o mâha şu'le-etvâruz*
Şu'â-ı çeşmümüz gâhî dırâz u gâh kûtehdür
(Fehîm, G. XCVI/4, s. 434)

Bu reşk ile itsek n'ola gül-goncayı lâle
*Biz kim dil-i pür-dâğ ile **âguşte-be-hûn**uz*
(Fehîm, G CXXI/4, s. 466)

*Olmadum **sîr-çeşm** misl-i habâb*
Tıfl-ı mahrûm-ı zâd mîr benem
(Fehîm, G CCVI/5, s. 576)

*Şimden girü hîç gam yemesün **gürsine-çeşmân***
İtsün şeker-i şükr ile pür dürc-i dehân
(Arpaemînizâde Sâmî, K 19/15, s. 216)

*Seyreden vaz'-ı **şütur gurbesini** bu felegin*
Açılır dîdesi çün encüm-i Rahşân uyumaz
(Gâlib, G 139/3, s. 637)

İşte bu tür tabirler de, Sebk-i Hindî şiirimizdeki yeni-orinal tabirlerin dördüncü ve son grubunu teşkil ederler.

Yeni-orijinal kelime ve tamlamalar yapı bakımından da türlü gruplara ayrılır. Bu grupları şöyle sıralayabiliriz:

1. Normal İzâfet terkibi şeklinde olanlar

2. Ters çevrilmiş yada kesilmiş terkip şeklinde olanlar (izâfet-i maktû ve izâfet-i maklûb)

3. Farsça birleşik isim ya da fiil şeklinde olanlar

4. Üç unsurlu birleşik yapıya sahip olanlar

Aşağıdaki beyitlerde, *şehbâz-ı zülf* (zülüf doğanı), *murg-ı kafes* (kafeskuşu, evcil kuş), edebiyât-ı tecellî (tecellî edebiyatı, Tur'da Hazreti Musâ'nın Allah ile konuşması) tabirleri, birinci gruba giren normal izâfet terkibi şeklindeki tamlamalardır.

*Şikâr üzre yine **şehbâz-ı zülf**ün bâller salmış*
Güzel sayd eylemiş murg-ı dile çengâller salmış
(İsmetî, G 45/1, s. 66)

Ben bülbül-i elvân-negam-ı gülşen-i feyzem
***Murgân-ı kafes** nağme-i tekrârı ne bilsün*
(Fehîm, K IV 4/30, s. 122)

Tûr-ı dile itmez hareket bî-edebâne
*Şehrî **edebiyyât-ı tecellî**de fünûndur*
(Şehrî, G 43/5, s. 187)

Ters çevrilmiş ya da kesilmiş tamlama şeklinde olan ikinci gruptaki yeni-orijinal tabirler, yapı bakımından yapılan sıralamada önemli bir yekün tutarlar. Bunlara, *kûteh-nazar* (gâfil bilmez), *âlûde-dâmen* (kötü ahlaklı, kirli kimse), *berçîde-dâmen* (kenara çekilmek, uzaklaşmak), *ter-dâmen* (fâsık, fâcir günahkar), rû-sefîd (alnı açık başı dik), *nîm-bismîl* (acı çeken, acıyla çırpınan) tabirleri örnek olarak verilebilir[127].

Ey dîde gâfil olma nedîmân-ı bezm-i yâr
***Kûteh-nazar** demişler o meh-pâreye seni*
(İsmetî, G 101/2, s. 104)

*Esîr-i ülfet-i **âlûde-dâmen** olmayup ol mâh*
Firâz-ı mesned-i ismetde pâdişâh gerekdür
(Fehîm, G C/5, 438)

***Berçîde-dâmen** oldugını hârden bilen*
*Tartar mı **rû-sefîd**ligün yâsemîn ile*
(Nâilî, K XVIII 18/77, s. 156)

*Mâdâm Nâ'ilîveş **ter-dâmen**-i hevâyuz*
Ey akl ey dil ey cân hep pây-der-gilüz biz
(Nâilî, G 150/5, s. 311)

Şafak sanma dökildi hûnı tarf-ı dâmen-i çerhe
*Gazâl-i meh yolında **nîm-bismil** oldı kurbânı*
(Sâmî, K 2/37, s. 98)

Farsça birleşik isim veya fiil şeklinde olan orijinal-yeni tabirler en büyük grubu teşkil eder. Çünkü birleşik isim ve fiiller, yeni anlamlar ile mecazî kavramlar oluşturmaya tabiaten daha müsaittir. Mesela *gûy-rübâ* (zafer, kazanmak, galebe çalmak, önde gitmek ve hedefe ulaşmaktan kinaye),

[127] Bu kesik ve ters çevrilmiş tamlamaların normal halleri şu şekildedir: Nazar-ı kûteh, dâmen-i âlûde, dâmen-i berçîde, rûy-ı sefîd ve Bismil-i nîm.

sâhib-dîd (akıllı, bilgili, ârif), *germ-rev* (hızla giden, sâlik ve âşıktan kinâye), *bukâlemûn-işve* (türlü türlü nazlar eden), *deryâ-dil* (cömert, kahraman, gözü pek) şeklindeki isimle isim, isimle sıfat ya da isimle fiillerin muzârî köklerinin birleşmesinden teşkil olunan tabirlerde, görüldüğü gibi her iki unsur da temel anlamlarından oldukça uzaklaşarak çok değişik mecâzî ve kinâyevî anlamlar kazanmışlardır. Yukarıdaki kavramları önce kelimelerdeki temel anlamlarla, sonra da parantez içinde verdiğimiz ve ihtisas sözlüklerinden temin ettiğimiz anlamlarla birlikte düşündüğümüzde, lügatlerden tespit ettiğimiz anlamların ne kadar yerinde olduğu görülür.

*Olalı **gûy-rübâ** fenn-i cirîd içre hased*
İtdi çevgân gibi nahl-i kad-i hûbânı dü-tâh
(Fehîm, K IX/14, s. 156)

*Rind-i **sâhib-dîde** oldur câm içince eyleye*
Rûh-ı Cemşîd'i temâşâ her habâb-ı bâdeden
(Fehîm, G CCXXXIII/4, s. 612)

Semt-i hırmâne düşer teşne-leb-i cûy-ı taleb
*Tîh-i hayretde kalur **germ-rev**-i sûy-ı taleb*
(Nâilî, G 12/1, 221)

*Gamzesin ol kâfir-i **bûkalemûn-işve**nün*
Sâde-dilân-ı heves râzına mahrem bulur
(Nâilî, G 66/5, s. 257)

Bırakmak kayd-ı sûdı hoş-nişîn-i sâhil olmakdır
*Hevâ-yı nefs-i şûmun çâresi **deryâ-dil** olmakdır*
(Gâlib, G 113/1, s. 608)

Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairleri, Farsça birleşik fiil şeklindeki yeni tabirleri, farklı şekillerde kullanmışlardır. Örneğin,

***Destârı kec** idüp ide bâzârda hırâm*
Teşhîr-i şâ'irî ide mudhik hırâmdan
(Fehîm, TB 2-4/6, s. 244)

beytinde, *"destârı kec etmek"* deyimi Farsça *"destâr-ı kej nihâden"* (kibir ve gurur göstermek) fiilinden gelmektedir. Görüldüğü gibi Farsça "nihâden"

(takmak, koymak, yerleşdirmek) fiili Türkçeleştirilerek “etmek” yardımcı fiiliyle kullanılmıştır. Bazen aşağıdaki beyitte görüldüğü gibi,

Pây-ı talebi çekmiş idük dâmen-i sabra
Fâriğ dil idük gerçi temennâ vü recâdan
(Nâilî, K XIII/14, s. 83)

lafızda kısmî eksiltilmeye gidilir. Çünkü yukarıdaki beytin ilk mısraı, Farsça “Pây keşîden ez-çîzî” birleşik fiilinden gelip, bir şeyi terk edip ondan uzaklaşmak anlamındadır. Aşağıdaki beyitlerde de hamyâze çekmek deyimi, “hamyâze keşîden ber-çîzî” (bir şeye şevk ve arzu duymak), pâ-ber-nihâde deyimi “pâ-ber-nihâden” (üste çıkmak, üstünde durmak), zîr-nigîn tabiri “Zîr-nigîn âverden” (tasarrufu altına almak, itaat ettirmek), nâhun efken olmak “nâhun efgenden ” (boyun eğmek, teslim olmak) ve bâzârı germ etmek deyimi “bâzâr-ı germ kerden” (bir şeyi beğenilir ve revaçta etmek) birleşik fiillerinden gelmektedir.

Yâd eylese dil bûs-ı leb-i tîg-i nigâhun
***Hamyâze çeker** sînedeki yârelerün hep*
(Nâilî, G 15/4, s. 223)

*Fark-ı hümâ-yı devlete **pâ-ber-nihâde**yüz*
Evc-i fenâda fakr olalı dest-gîrimüz
(Şehrî, G 47/3, s. 189)

Yine zevâli mukarrer degül mi fikr eyle
*Cihânı mihr gibi **eylesen** de **zîr-nigîn***
(Neşâtî, K I/10, s. 2)

Bakılmaz ol nigeh-i şâh-bâz-te’sîre
*Ki **nâhun-efgen olup**dur hezâr nahçîre*
(Sâmî, G 108/1, s. 537)

*Aşk eger **bâzârını germ etmese** bülbül gibi*
Hüsn olur vakt-i şitâ içre açılmış gül gibi
(Gâlib, G 355/1, s. 880)

Yapı olarak son grupta yer alan üç unsurlu birleşik yapılarda kimi zaman “ser-der-hevâ” (perişan, muztarip), “ser-der-cîb” (gizlenmiş, utanmış), “dâmen-be-miyân” (bir işi yapmaya hazır olma) ve “gâşiye-ber-dûş” (mutî,

söz dinleyen) örneklerinde olduğu gibi iki kelimenin bir edatla bağlanması şeklindedir.

Bir mihre eyleyüp yine dil âşinâ beni
*Mânend-i zerre eyledi **ser-der-hevâ** beni*
(İsmetî, G 109/1, s. 110)

Çeşm-i sermest-i bütân hep kaldılar mahmûr-ı nâz
*Oldı müjgân pây-ı dâmen gamze **ser-der-cîb**-i hâb*
(Fehîm, K V/41, s. 130)

Olmış ten-i bârîküne bir dalk-ı siyeh bâr
*Dervîş-i semâ'î gibi **dâmen-be-miyân**sın*
(Nâilî, K XXV/15, s. 138)

*Behmen ü Husrev olur **gâşiye-ber-dûş**ânı*
Olsa Şevketle süvâr-i feres-i şûh-nijâd
(Arpaemînizâde Sâmî, K 3/50, s. 111)

Kimi zaman da "hokka-i gül-bister-i nâz" (nazın gül yatağı hokkası) ve "âh-ı dil-i fûlâd-güdâz" (çelik eriten gönlün âhı) örneklerinde olduğu gibi birleşik yapılarla tamlamaların birleşmesinden oluşan yapılardır.

Hâk-i zilletde gönül her gice âguşte-be-hûn
*Çeşm-i sermestün ise **hokka-i gül-bister-i nâz***
(Fehîm, G CXV /2, s. 458)

*Çarha kâr etmedi **âh-ı dil-i fûlâd-güdâz***
Nice kan ağlamasun dîde ki rikkat yeridir
(Nâilî, G 60/4, s. 252)

c. Somutlaştırma, Alışılmamış Bağdaştırmalar ve Duyumlar Arası Geçiş İçeren İfâdeler (Hiss-âmîzî)

Dilin anlamlı cümleler ve ifadeler oluşturabilmesi için öncelikle, birbirini tamlayan/tamamlayan bağdaştırmalar oluşturması gerekir. Bunlar sarı kalem, mavi ev, düzgün tahta, ikinci cadde örneklerinde olduğu gibi birer sıfat tamlaması olabileceği gibi; bizim ev, sizin okul, onların köy örneklerindeki gibi zamir tamlaması veya kalemin ucu, okuyucunun anlayışının ufku, tahta köprü, örneklerinde olduğu gibi türlü ad tamlamaları da olabilir. Kısacası

bunlar birer ikili bağdaştırmadır. Bağdaştırmalar bazen, *yanına kalmamak, etekleri zil çalmak* örneklerinde olduğu gibi birbirinden ayrılamaz parçalardan oluşmuş deyim halindedir. Bazen de, bütün unsurlarıyla tam olan bir cümledir.

İşte , deyim gibi, söz varlığı içindeki ögeleri ve tümce ya da sözceleri anlamlı, kabul edilebilir birimler halinde bir araya getirmeye *bağdaştırma* adı verilmiştir[128]. Bu tabirin şiir dilindeki yerini inceleyen Michael Riffatterre, şiir dilinde kullanılan alışılmış sözcük birleşmelerine, sözcük yinelemelerine ve bunların kaynaklandığı dizem özelliklerine, eşdizimli yapılara, biçimbilgisel sapmalara ve söz sanatlarına eğilmiş ve bütün bu deyişbilimsel niteliklere *bağdaşma* adını vermiştir[129].

Aşağıda sarı defter örneğinde de görüleceği gibi, temel ve göndergesel anlamları arasında tam bir uyum ve mantık olan bağdaştırmalar ***alışılmış bağdaştırmalar*** olarak adlandırılabilir.

Aynı şey, kırık cam, kirli elbise, anlayışlı insan örneklerinde de vardır. Buna karşılık, sarı ilgi, yeşil çalışkanlık, kahraman felsefe gibi yine tamlama niteliği taşıyan dildeki genel kullanıma aykırı olan ve birleşmelerinde mantıksal ayrılıklar bulunan bağdaştırmalara *alışılmamış bağdaştırmalar* adı verilir[130]. Yani alışılmamış bağdaştırmaların anlam ayırıcıları ve anlam

[128] Doğan Aksan, **Anlambilim**, Ankara, Engin Yayınevi, 1999, s. 83.
[129] Ünsal Özünlü, **a.g.e.**, s. 84.
[130] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s. 151.

belirleyicileri arasında uyum yoktur[131]. Alışılmamış bağdaştırmaları, ad aktarmalarıyla, özellikle de somutlayıcı ad aktarmalarıyla işlevsel olarak aynı gören araştırmacılar da vardır. Buna göre, düşünsel ve duygusal içerikli olan kavrayımsal (zihnî) varlıklara, somut varlıklarla ilgili özelliklerin yakıştırılmasıdır. Düşünce, inanç, umut gibi düşünsel kavramları, "karanlık düşünce", "kör inanç", "köksüz umut"; dostluk, huy gibi duygusal kavramları da, "sıcak dostluk, yumuşak huy" gibi nitelemelerle somutlaştırırız. Somutlaştırma daha çok, eğretileme ve benzetme oluşumlarıyla gerçekleştirilir[132].

Bu noktada alışılmamış bağdaştırmalarla ilgili ikinci bir kavram karşımıza çıkmaktadır: *Somutlaştırma*. Aksan bu kavramı kısaca, dilde alışılmamış bağdaştırmalara yol açan bir anlatım yolu olarak ve kavramların daha canlı, daha somut anlatılabilmesi için onların somut nesnelerle bağdaştırılarak tamlamalar oluşturması olarak tanımlayarak Bâkî'den şu beyti örnek olarak verir:

Deşt-i fenâda murg-i hevâ durmayup döner
Tîgin Hudâ yolunda sebîl etdi cânları

(Fanilik çölünde istek, hırs kuşu durmadan döner. Kılıcın Tanrı yolunda canları sebil etti).

Buna göre yukarıdaki beyitte, deşt-i fenâ (fânî olma çölü) tamlaması, ölümlü olmayı çölle sembolleştirerek somutlaştırmış; murg-ı hevâ (istek kuşu) tamlaması da isteği yani hevesi, bir kuşa benzetmek suretiyle, somutlaştırılmasını sağlamıştır. Aynı zamanda ona uçma, oradan oraya konma, birden havalanıp gitme gibi imajlar katmıştır[133].

Araştırmacıların bir çoğu, somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmaları özdeşleştirmişlerdir. Aslında bize göre de iç içe geçmiş bu iki

[131] Doğan Aksan, **Anlambilim**, s. 84.
[132] Nizamettin Uğur, **Sözcüğün Anlam Açılımı**, Ankara, Doruk Yay., 2003, s. 175.
[133] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s. 139.

kavram birçok ortak noktaya sahiptir. Aynı örneği çoğu kez iki kavram için de gösterebiliriz. Ancak aralarında ince bir ayrım yapmak da mümkündür. Somutlaştırmalar çoğu kez ad aktarmaları özellikle de somutlayıcı ad aktarmalarıyla yapılırken[134], alışılmamış bağdaştırmalar genelde birbiri arasında anlaşılması güç bir ilişki olan iki zıt veya ilgisiz kavramın bir araya getirilmesi suretiyle teşkil edilir. Buna en güzel örnek olarak Şeyh Gâlib'in şu beyti gösterilebilir:

Gûyâ hayâl-i hatt-ı lebünle müjemde hûn
Bâğ-ı vefâda tûtî-i zenbûrdur bana

(Dudağın etrafını çevreleyen ayva tüyleri hayali ile kirpiğimdeki kan benim için sanki vefa bağında geveze bir papağandır.)

İlk bakışta "arı papağanı, arı gibi papağan" anlamı verilebilecek "tûtî-i zenbûr" tamlaması bazen de "geveze papağan olarak tercüme edilmiştir. Klasik bakış açısına göre böyle bir anlam verilebilecek bir tamlama ile aslında neyin kastedildiğini Gürer şöyle açıklar:

"Beytin yapısına dikkat edilirse, birinci mısra ile ikinci mısra arasında paralel bir anlatımın mevcut olduğu, bu paralel anlatımın da "leb" ile "tûtî" ve "hatt" ile "zenbûr" arasındaki teşbihlerle sağlandığı görülecektir. Bu iki teşbihten birincisinde "leb" müşebbeh, "tûtî" müşebbehün bihtir ve bu teşbihin benzetme yönü malumdur. O halde beytin anlamının düğümlendiği nokta, müşebbehi "hatt", müşebbehün bihi "zenbûr" ve Gâlib'den önce yaşamış şairlerin divanlarında bir başka örneğine rastlayamadığımız için benzetme yönü bizce meçhul, yani sadece şairin muhayyilesinde gizli olan ikinci teşbihtir. Gâlib'in divanına başvuracak olursak, söz konusu teşbihin ilk bakışta bir muamma gibi görünen bu benzetme yönünün onun,

---

[134] Ünsal Özünlü, somutlamayı "somutlayıcı eğretileme" olarak adlandırarak, soyut bir kavrama somut değerler vermek olarak açıklar ve şu şiiri örnek olarak getirir:

Issızlığın karanlığı çökertir sazlıkları
Önlenemez çünkü
Sırma gibi parıldar yalnız arasıra
Görünmez kazların ıslıkları

Bkz: Ünsal Özünlü, **a.g.e.**, s. 49.

Rumûz-ı tîre iderse şebümi rûşen ider
Dûd-ı âhum gibidür hatt-ı siyeh-fâm bana
* * *
Rûzumı tîre iderse hat-ı sebzi o mehün
Bir felek mihr-i münevver virür ahşâm bana

gibi beyitlerde "rûz" ve "şeb", "rûz" ve "ahşâm" tezatlarıyla ifade ettiği düşünceyle, yani "hatt"ın âşık için iticiliği ve divan edebiyatı "güzel"inin güzelliği üzerindeki olumsuz etkisiyle bağlantılı olduğunu görürüz. Kısaca Gâlib, bu beyitte "leb"in çekiciliğiyle "hatt"ın iticiliği arasında yaşadığı ruh halini ifade etmek için "hatt"ı "zenbûr"a teşbih etmek suretiyle yeni ve orijinal bir müşebbehün bih elde etmiş, "hatt"ın bu yeni müşebbehün bihi ile "leb"in hazır, alışılmış müşebbehün bihlerinden biri olan "tûtî"yi "izâfet-i teşbîhî" yoluyla bir arada kullanarak yeni bir hayale, daha doğrusu bir hayal tezadına ulaşmıştır"[135].

Bu sebeptendir ki söz konusu üslûp özelliğini aynı araştırmacı, "bir hayali, bir kavramı zıddıyla ifade etme" olarak nitelemiştir[136]. Bunun yanında alışılmamış bağdaştırma, soyutlama veya imge olarak da zikredilir[137]. Hatta bu tür bağdaştırmalar, "anlambilimsel sapma" olarak da değerlendirilir[138]. Hangi adla anılırsa anılsın, somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmanın unsurlarının tanınarak, adlandırılması gerektiğini düşünmekteyiz. Klasik bir somutlamada iki unsur vardır. Biz bu unsurları ***asıl çağrışım unsuru*** ve ***yardımcı çağrıştırıcı unsur*** olarak adlandırdık. Bu tür somutlama/bağdaştırmalarda asıl çağrışımın görevi şiirde/beyitte canlandırılmak istenen duygu veya düşüncenin adı olmasıdır. Yardımcı çağrıştırıcı unsurun görevi ise, yan anlamlar ve göndergesel anlamlar yardımıyla asıl çağrışım unsurunu desteklemektir. Buna örnek vermek gerekirse:

---

[135] Abdülkadir Gürer, "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", **Türkoloji Dergisi**, XII. C., sayı 1,Ankara, 2000, s. 102-104.
[136] Abdülkadir Gürer, **a.g.m.**, s. 108.
[137] Şener Demirel, "17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şâirlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 47.
[138] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s. 177.

O şeb ki erdi da'vete Rûhü'l-emîn ile
***Kasr-ı visâle** heft münakkaş izârdan*
(İsmetî, K 2/40, s. 26)

Bu beyitte kısaca Peygamberin miracı anlatılmakta ve Peygamber'in, Cebrâil'in davetiyle miraca yükseldiği, Hakk'ın cemalini idrak ettiği (Cemâl, kasr-ı visâl tamlamasıyla temsil ediliyor) ve bu sırada yedi kat gökyüzünün visâle izâr (peştemâl) olduğu söylenmektedir. Gökyüzü heft münakkaş şeklinde teşbih edilmiş ve zikredilmeyerek kapalı istiâre şeklinde anlatılmıştır. Kısaca beyitte vurgulanmak istenen şey, Peygamber'in Hakk'ın cemalini idrak etmesinin muazzamlığıdır. Yani "visâl"in yüceliğidir. Diğer bütün unsurlar visâlin muhteşemliğini destekleyen unsurlardır. Dolayısıyla "visâl" kavramına, *asıl çağrışım unsuru* denebilir. Şimdi asıl çağrışım unsuru ve soyut bir kavram olan visâl ve onun yardımcı unsuru, ve somut bir kavram olan "kasr"ın göndergesel anlamlarının birbiriyle ilişkisini şemalaştırırsak;

Kasr	**[-ı]**	**Visâl**
- Güzelliği seyir	→	- Hakk'ın cemâlini idrâk
- Gösterişlilik	→	- Muazzamlık
- Büyük maddî zevk	→	- Sınırsız manevî zevk

aradaki ilişkinin şemadaki gibi olduğunu görürüz. İlk bakışta okuyucuya, kavuşmanın köşke benzetildiği intibaını veren bu terkipte, teşbih yolu takip edilmekle birlikte asıl amaç, "visâl" gibi soyut bir kavramı, "kasr" gibi somut bir kavramın çağrışımlarıyla zihinde canlandırmaktır. Yardımcı çağrıştırıcı unsur, şair tarafından çok bilinçli olarak seçilir ve kullanılır. Bu sebepten Sebk-i Hindî şairlerinin söz konusu unsuru, mazmuna götüren bir ipucu olarak seçtikleri de söylenebilir[139]. Aksan, somutlaştırmaların ve alışılmamış bağdaştırmaların üç fonksiyonu olduğunu söylemektedir:

> *"1. Göstergelerin ne denli geniş bir düşünce-tasarım-duygu görüntü yumağı oluşturduğu,*

[139] Şener Demirel, **a.g.m.**, s. 50.

2. Şiirin insanı etkileyen yönlerinden birinin göstergelerin ustaca, özgün bir biçimde bağdaştırmalarıyla ortaya çıktığı,
3. Alışılmamış bağdaştırmaların büyük bölümünde, aktarma, özellikle de deyim aktarması niteliği görülmekte, böylece şiir dilinde aktarmaların önemi daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır"[140].

Klasik Türk şiirinde somut unsurların soyut unsurlarla ilişkilendirilerek anlatılması aslında yeni bir durum değildir. Klasik şiirimizin başlangıcından beri şairlerin bu tür eğilimler içinde oldukları bilinmektedir. Yunus Emre Divanı'ndan beri soyut-somut unsurların bir arada oldukları görülür[141]. Örneğin Fuzûlî'nin,

*Âşiyân-ı **murg-ı dil** zülf-i perîşânındadur*
Kande olsam ey perî gönlün senün yanındadur

"murg-ı dil" tamlamasında gönül önce bir kuşa benzetilerek somutlaştırılmış, bunun da ötesinde gönle kuşun özellikleri aktarılmıştır. Bu da değişik tasarım ve duygulara yol açmıştır[142]. Yine Ahmed Paşa'nın,

Cân cihândan geçer ol zülf-i dü-tâdan geçmez
*Derd ü gam reh-güzerin **dâm-ı belâ**dan geçmez*
(Ahmed Paşa, G 111/1, s. 194)

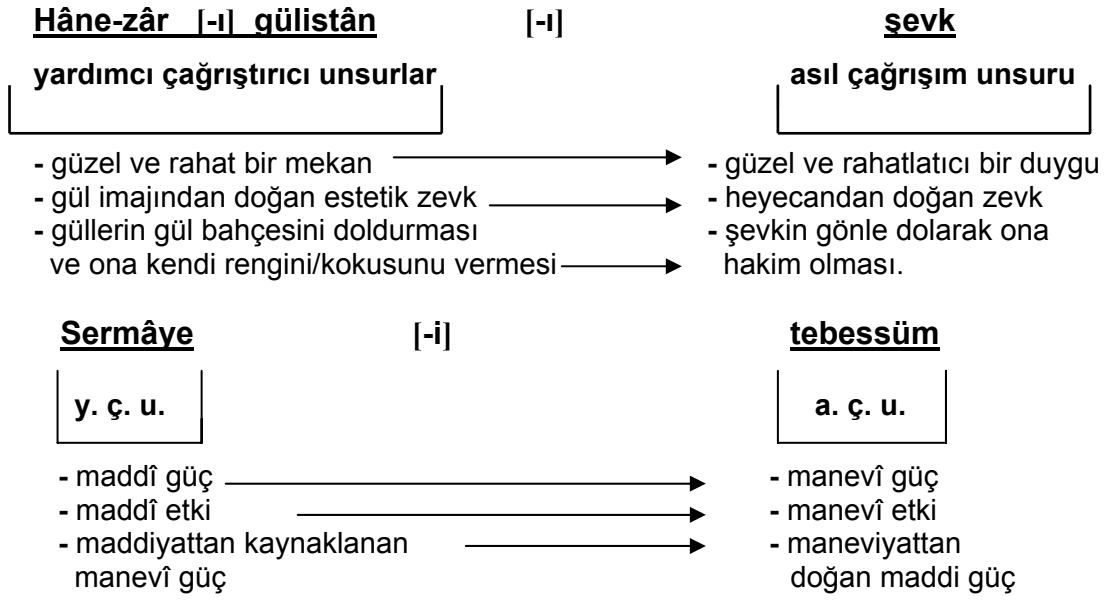
"dâm-ı belâ" tamlamasında önce yarin zülfü "dâm-ı belâ" (bela tuzağı) olarak nitelenmiş, sonra da belaya ait özellikler "dâm" (tuzak) üzerine aktarılarak somutlaştırılmıştır. Böylece "belâ" kelimesi zikredilince okuyucunun zihninde tuzağa ait olumsuz çağrışımlar getirilmek istenmiştir. Demek ki somutlaştırmalar ve alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla, şiirdeki göstergelerin okuyucuya yansıttığı tasarım ve imgelerin dışında, okuyucunun zihnine birçok tasarım üşüşmesi sağlanmıştır[143]. Şimdi de İsmetî'den alınan şu

[140] Doğan Aksan, **a.g.e.**, s. 164-165.
[141] Şener Demirel, **a.g.m.**, s. 42.
[142] Doğan Aksan, **a.g.e.**, s. 140.
[143] Doğan Aksan, **a.g.e.**, s. 151.

beyitteki asıl çağrışım unsurunun göndergesel anlamı ile, yardımcı çağrışım unsurunun çağrıştırdıkları arasındaki ilişkiye bakalım:

*Bir dil ki **hâne-zâr-ı gülistân-ı şevk ola***
***Sermâye-i tebessüm** alur girye-zârdan*
(İsmetî, K 2/27, s. 25)

Kısaca beyitte anlatılan şey, şevk gülistanına dönen gönlün, sermayesini göz yaşının geldiği yerden (girye-zâr), yani gözden alması dolayısıyla göz yaşının gönüldeki şevki artırmasıdır. Dikkat edilirse beyitte işaretli kısımlarda somut-soyut kavramların bir araya gelmesi kavramsal olarak tezat teşkil ettiği gibi, beytin anlamında da göz yaşı ve şevk arasında bir tezat mevcuttur. Çünkü şevk ağlayıp üzülmekten ziyade, neşe ve zevkten meydana gelir. Demek istediğimiz, dil/lafız unsurlarının teşkilindeki tezat, aslında mana için hazırlanmış tezattır.



Söz konusu iki somutlaştırmada görüldüğü gibi, şevk ve tebessüm gibi iki soyut unsur; "hâne-zâr-ı gülistân" ile "sermâye" gibi iki somut unsurun çağrışımları, somut görünümleri ve aslî özellikleri yardımıyla okuyucunun

zihninde canlandırılarak daha anlaşılır kılınmıştır. Dolayısıyla asıl çağrışım unsurunun hayalî ve edebî tesirlerini artmıştır.

Somutlaştırmada, yardımcı çağrıştırıcı unsurun çok bilinçli olarak seçildiğini belirtmiştik. Örneğin asıl çağrışım unsuru olumlu yada beğenilir bir kavramsa, yardımcı çağrışım unsuru/unsurlar da olumlu ya da beğenilir olur. Aksi de mümkündür. Asıl çağrışım unsurunun olumsuz veya beğenilmeyen bir kavram olduğu durumlarda, onu çağrıştıran yardımcı unsurun da olumsuz ya da beğenilmeyen bir kavram olduğu görülür.

Nihâl-i bâğları mürde-i kefen-ber-dûş
*Kenâr-i bâmı **sinân-ı gam**ı irâ'etde*
(Sâmî, K 26/, s. 247)

*Ne semte azm-i **Hülâgûyî gamze** kim etmiş*
*Sevâd-ı sürmeyi dümdâr-ı **leşker-i nigeh**in*
(Gâlib, G 206/2, s. 711)

Yukarıdaki beyitlerde, "s*inân-ı gam" (gam süngüsü, gam mızrağı), "Hülâgû-yı gamze" (Hülâgû misali gamze), "leşker-i nigeh" (bakış askeri)* somutamalarında gam, gamze ve nigeh soyut asıl çağrışım unsurları, Klasik edebiyatta zamanla ortaya çıkan olumsuz manalarıyla ele alınmıştır. Özellikle sevgiliye ait gamze ve nigeh kavramları, aşığın hem ruhuna hem bedenine zarar veren unsurlardır. Bu sebepten birincisi tarihte yıkıcı, yakıcı özellikleriyle tanınan Moğol hanı Hülâgû, diğeri de yine onun zalim askerlerini hatırlatan leşker kavramıyla somutlanmıştır. Böylece okuyucu, söz konusu kavramların etkilerini karşılaştırıp anlayabilecek ölçüler elde etmiştir. İlk beyitte ise gam soyut kavramı, "sinân" (süngü) somut kavramının batıcılık, saplanma ve bu vesileyle ölüme neden olma gibi olumsuz nitelikleri ile gamın insan ruhunda oluşturacağı olumsuz etkileri anlatmaktadır.

Aşağıdaki beyitlerde de tasavvuftaki tecrîd kavramının insan ruhuna getireceği güzellikler ve manevî zevkler "andelîb-i gülşen" (gül bahçesinin bülbülü); fikrin yüceliği ve yüksekliği de Klasik şiirdeki Hümâ kuşunun

yükseklerden uçup yüce yerleri makam edinişi yardımcı imajından yani "hümâ-yı fikr" (düşünce hümâsı) somutlamalarından istifade edilerek anlatılmıştır.

Andelîb-i gülşen-i tecrîd *bâğ-ı dehrde*
Vuslat-ı gül zevkını fasl-ı hazânından bilür
(Fehîm, G CXII/6, s. 456)

Yeter bu âlem-i hâkîde üstühân-çîni
Hümâ-yı fikr*üni kıl rû-be-râh-ı illiyyîn*
(Neşâtî, K 1/16, s. 2)

Bazı somutlamalarda, yardımcı çağrıştırıcı unsur ile asıl çağrışım unsurunun oluşturdukları sonuçlar açısından yakın benzerlik vardır. Örneğin aşağıda Neşâtî'den alınan beyitte, *"şafak-ı şerm"* (utanma şafağı) terkibinde, utanmanın insan yüzünde oluşturduğu kırmızılıkla şafak vakti gökyüzünde beliren kızıllık özdeşleştirilmiştir. Buna sebep olarak da, sâkînin mey aleviyle parmağında olan kına gösterilmiştir.

Şafak-ı şerm*e koyan mâh-ı nevi sâkînün*
Şu'le-i meyle benânında olan hınnâdur
(Neşâtî, K 22/30, s. 74)

Bazı somutlaştırmalarda, yardımcı çağrıştırıcı unsur, oldukça kuvvetlidir. Bu tür somutlamalarda asıl çağrışım unsuru da zengin olduğundan, yardımcı çağrıştırıcı unsura silsile halinde türlü hayaller bağlanır. Böyle somutlamaları anlamakta, okuyucunun hayal zenginliği çok önemlidir.

Benem o şîr-i kavî-dest-i ***bîşe-zâr-ı cünûn***
Egerçi derd-i cünûna olur devâ zencîr
(Fehîm, G LXV/4, s. 390)

Bu beyitte şairin cünûnu (delilik) anlatmak için yardımcı unsur olarak orman (bîşe-zâr) kelimesini kullanması oldukça ilginçtir. Çünkü orman kavramı, sıklığı, yoğunluğu, vahşî hayvanlarla ünsiyeti, eski zamanlarda

delilerin kaçtığı mekan gibi bir çok göndergesel anlamı zihne tedai ettirmektedir.

*Yine **zevrak-ı derûn**um kırılıp kenâre düşdi*
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâra düşdi
(Gâlib, G 345/1, s. 868)

Gâlib'in bu meşhur beytinde de, "*zevrâk-ı derûn* " (gönül kayığı, gönül şişesi) somutlaması vasıtasıyla, gönlün naifliği, kırılganlığı, inceliği ve billur şişe görünümündeki zengin estetiği çağrıştırılmıştır. Ayrıca bilindiği gibi tasavvufta gönlün, sağlam ve bütün olması gerekir. Gönlün kırılıp parçalanması kesrete düşmektir[144].

Somutlaştırma ile alışılmamış bağdaştırmalar genelde özdeş olmakla birlikte, somutlaştırmaların çoğu kez ad aktarmaları, bilhassa somutlayıcı ad aktarmalarıyla yapıldığını, alışılmamış bağdaştırmalarınsa genellikle aralarında tezat ilişkisi ya da uzak bir ilgi bulunan iki kavramla yapıldığını söylemiştik. Bu uzak ilginin ekserisi tasavvufî arka plana ya da Klasik edebiyat kültürünün inceliklerine dayanır. Aşağıdaki beyitte Şeyh Gâlib, *"tûti-i Cibrîl"* (Cebrâil papağanı) alışılmamış bağdaştırmasıyla ne anlatmak istemektedir? İlk bakışta anlamsız gibi gelen böyle bir bağdaştırma birtakım tasavvuf ve eski gelenek unsurlarına dayanır. Buna göre, Cebrâîl papağana benzetilir. Çünkü Tanrı kelamının harfine dahi dokunmadan peygambere aktarır. Ayrıca eski gelenekte papağanların, kafeslerine konan bir aynaya bakmak suretiyle konuşmaya alıştırıldıkları bilinen bir gerçektir. Beyitte Tanrı'nın gönül aynasındaki tecellisi sonucu elde edilen fenâfillâh durumu anlatılmıştır. Gâlib, Cebrâîl, papağanın ayna önünde terbiye gördüğü gibi elime konar ve benden gizli sırları öğrenir demiştir[145].

Kalbim ol âyîne-i vahy-irtisâm-ı aşk kim
***Tûti-i Cibrîl**i dest-âmûz-ı râz eyler bana*
(Gâlib, G 5/3, s. 490)

---

[144] Haluk İpekten, **Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı, Eserleri**, s. 106.
[145] Haluk İpekten, **a.g.e.**, s. 72.

Nâilî'de aşağıdaki beyitte, tasavvufî muhteva ile işlenmiş çeşitli alışılmamış bağdaştırmalar kullanır.

Eşkâl-i garîb etdi ıyân bâd-ı havâdis
*Bir cünbiş ile **perde-i bî-reng-i hafâ**dan*
(Nâilî, K XIII/16, s. 83)

Gizliliğin, saklılığın renksiz perdesi anlamına gelen "*perde-i bî-reng-i hafâ"* alışılmamış bağdaştırmasında, ilk bakışta belirgin bir anlama rastlanmaz. Ancak bağdaştırmayı teşkil eden kelimelerin tasavvufî manalarına birer birer eğildiğimizde beytin gerçek anlamı ortaya çıkmaktadır. Önce yardımcı çağrıştırıcı unsur olan *"perde-i bî-rengî"* tamlamasının unsurlarına bakılırsa, tasavvufta perdenin, Allah ve insan arasına konmuş çeşitli engel ve merhaleleri temsil ettiğini görürüz. Bu perdelerden bir kısmı zulmanî, bir kısmı ise nuranîdir. Mal, mülk, menfaat, dünya sevgisi, şehvet zulmanî; Allah'a ait tecellîler ise nuranî perdedir[146]. Farsça renksiz, renksizlik anlamına gelen bî-rengî kavramı ise, ârifin bu makamda, her rengi görüp bilip, ona göre hareket etmesini anlatır. Çünkü o fenâda, "sıbgatallah" yani Allah'ın rengiyle boyanmıştır. Gerçek bir sufîde her renk ve her meşreb vardır. Böylece herkesin ve her şeyin dilini anlar[147]. Hafâ (gizlilik, saklılık) tabiri de tasavvufta *hafî* şeklinde kullanılmış olup ruha ıtlak edilen bir tabirdir[148]. Bu durumda şair, hadiseleri rüzgara benzetip somutlaştırarak (bâd-ı havâdis), ruhta her meşreb ve her inanca uygun, yukarıda adı geçen zulmanî ve nuranî perdeler oluştuğunu anlatmaktadır. Kısacası hayatın ve olayların, onun ruhunu törpüleyerek, her durum ve inanca uygun bir hale getirdiğini söylemektedir.

Alışılmamış bağdaştırmalar bazı durumlarda teşkil ettikleri benzetmeler ve kavramlar yardımıyla, orijinal mazmunların kurulmasına yardım ederler. Örneğin aşağıdaki ilk beyitte Fehîm, "*beyza-i dîde-i imkân"*

[146] Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü** Ankara, Rehber Yay., 1997, s. 577-578.
[147] Ethem Cebecioğlu, **a.g.e.**, s. 157.
[148] Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Marifet Yay., 1999, s. 214.

(imkan gözünün yumurtası) alışılmamış bağdaştırmasıyla göz bebeğini, Şehrî de "*edebiyât-ı tecellî"* (tecellî edebiyatı) tabiriyle, Hazret-i Musa'nın Tanrı ile konuşarak Kelîmullâh lakabını almasını kastetmektedir.

Feyz-i te'sîr-i hayâl-i çeşm-i şûhundan senün
***Beyza-i dîde-i imkân** beççe-i şâhbâz olur*
(Fehîm, G LXXXIX /2, s. 424)

Tûr-ı dile itmez hareket bî-edebâne
*Şehrî **edebiyyât-ı tecellî**de fünûndur*
(Şehrî, G 43/5, s. 187)

Sebk-i Hindî şairlerimizde, somutlaştırmaların alışılmamış bağaştırmalarla birleşerek oluşturduğu özel bir bağdaştırma türüne de rastlanır. Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinde *hiss-âmîzî* (hislerin karışması) adı verilen bu tabir Türkçemizde *duyumlar arası geçiş* olarak adlandırılabilir. Buna göre, hiss-âmîzî tabirini kullanmaktan amaç, "kâfiye-i bâ-nemek" (tuzlu, tatlı kâfiye) ya da "suhan-ı şîrîn" (tatlı söz) örneklerinde olduğu gibi iki hissin birbirine karışmasını anlatmaktır. Çünkü ilk örnekte gözle görülmesi mümkün olan kafiye, tatma duygusuna ait bir özellikle anlatılmıştır. İkinci örnekte ise, kulakla duyulması mümkün olan söz yine tat alma duyusuna ait bir özellikle aktarılmıştır[149]. Şiirimizin muhtelif dönemlerinde çeşitli miktarda görülme imkanı olan bu özelliğe, bize göre Sebk-i Hindî döneminde sıklıkla başvurularak seçkin örnekleri ortaya konmuştur.

Aşağıdaki beyitlerde Nâilî, "*nigeh-i nâdire-gû"* (nükte söyleyen bakış) ve "*zûr-ı bâzû-yı nigeh"* (bakış pazusunun kuvveti) tabirleriyle önce konuşma melekesine ait bir özelliği göze, sonra da kol kuvvetine ait bir niteliği göze atfetmiştir.

Koma pür-ukde-i hâhiş ser-i mûyunla bizi
*Âşinâ kıl **nigeh-i nâdire-gû**yunla bizi*
(Nâilî, MS-2/4, s. 194)

[149] M. R. Şefî-i Kedkenî, **Şâir-i Âynehâ,** Tahran, İntişârât-ı Âgâh, 13792000, s. 41.

***Zûr-ı bâzû-yı nigâh**un dest-burd-ı işvedir*
Çâk-rîz-i ceyb ü dâmân-ı tahammüldür bana
(Nâilî, G 6/4, s. 218)

Aşağıdaki beyitlerde de Şeyh Gâlib, "*güft u gûy-ı nigeh"* (bakışın konuşması) ve "*reng-i tebessüm"* (tebessümün rengi) tabirleriyle işitme algısına ait bir özelliği görme algısıyla ve mutluluk duygusuna ait bir özelliği de görme algısıyla karıştırmaktadır.

***Güft ü gûy-ı nigeh**in seyrini istersen eger*
Ol cevâbı leb-i hançerde kodı cilve-i aşk
(Gâlib, G 192/2, s. 695)

Mevc urur nâz-ı bahâr hatt-ı müşkînînden
*Damlıyor **reng-i tebessüm** leb-i şîrînînden*
(Gâlib, G 267/1, s. 778)

d. Dilde İncelme ve Az Sözle Çok Şey Anlatma (Îcâz)

Sebk-i Hindî şiiri hakkında söylenen en genel ifadelerden birinin, özlü ve derin bir anlatım tarzına ulaşarak manayı ön plana çıkarmak, kısaltarak inceltmek olduğunu daha önce belirtmiştik. Burada lafızın incelmesinden kasıt, kelime ile ses tasarrufu ve daha etkili, arka planı kuvvetli kelimelerin seçilmesidir.

Bilindiği gibi klasik belâgatta îcâz, maksadı, sıradan insanların günlük hayatta kullandıkları ifadelere nazaran daha kısa ifade etmeye veya bir maksadı onu ifadeye yeterli en az sözle söylemeye denir[150]. Bunun için şair, şiirinde mümkün olduğunca gereksiz kelime kullanmamalı ve çağrışımı zengin, anlam derinliği çok olan kelimeleri seçmelidir. Klasik şairler genelde iki yolla îcâzı sağlamışlardır:

[150] M. A. Yekta Saraç, **Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, İstanbul, Gökkubbe Yay., 2004, s. 73.

1) Eksiltme ile yapılan îcâz: Sözden kelime veya cümle çıkartılarak (hazf) yapılan îcâzdır. Bu yolla yapılan îcâzda tahmini kolay hususlar zikredilir ve asıl önemli noktalara karineyle işaret edilir.

2) Az ve öz söz söyleyerek yapılan îcâz: Cümleden herhangi bir eksiltmeye gitmeden kısa bir ibareye çok manalar sığdırmaktır. Herkesçe bilinen yaygın söyleyişle, lafzın az mananın çok olmasıdır. Divan şiirindeki mazmunlu ve telmihli söyleyişler bu tür ifadelerdir[151].

Lafzı kısaltıp manayı zenginleştirmek isteyen Sebk-i Hindî şairi de, ister istemez sözü uzatan cinas, aks, iâde gibi söz sanatlarını daha az kullanmış; buna mukabil şiirlerinde, istiâre, teşbih, mecâz-ı mürsel telmih ve irsâl-i mesel gibi sanatlara daha fazla yer vermiştir. Kısacası lafzı kısaltıp inceltmek isteyen Sebk-i Hindî şairi, başlıca şu yollara baş vurur:

- Genişletilmiş, izâfet-i maktû' ve izâfet-i maklûb şeklindeki tamlamalar
- Telmihin sıklıkla kullanımı
- Kelimelerde yer yer hece hazfına (kaldırma, düşürme) yer verme
- Deyim, atasözü kullanımı ve sehl-i mümtenî tarzında söyleyiş

Aslında bu özelliklerin özellikle son üçü, şiirimizde Hint üslûbundan önceki dönemlerde de sıklıkla kullanılmasına rağmen bu dönemde, özellikle lafzı kısaltıp incelterek ona daha fazla mana derinliği kazandırmak amacıyla bilinçli olarak şiirde yer alır.

Lafzı kısaltmak isteyen Sebk-i Hindî şairi öncelikle örnek aldığı Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairleri gibi genişletilmiş, maktû ve maklûb tamlamalara baş vurur[152]. Genişletilmiş tamlamalar bazen bir cümleyle anlatılabilecek bir ifadeyi üç unsurlu izâfetle anlatırlar. Maktû ve maklûb

[151] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 74-75.
[152] İzâfet-i maktû, izâfet-i maklûb ve genişletilmiş tamlamaların yapısı hakkında genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar konusuna bakılabilir.

tamlamalarda ise, en az bir heceden tasarruf edildiğini söylemiştik. Neşâtî, aşağıdaki gazelinde, her üç türdeki tamlamaları bir arada kullanmıştır.

Biz gamla ki reh-neverd-i ışkuz
Dil-puhte-i germ ü serd-i ışkuz

Şeb-gird-i mahabbetüz ki tâ ser
Âlûde-nümâ-yı gerd-i ışkuz

Hem deşt-i belâda derd ile zâr
Hem hâne-harâb-ı nerd-i ışkuz

Yok bûy-ı safâ meşâm-i dilde
Âşüfte-dimâğ-ı derd-i ışkuz

Müstağnî-i âlemüz Neşâtî
El-kıssa temâm merd-i ışkuz
(Neşâtî, G 52, s. 118-119)

Gazelde *dil-puhte* ve *hâne-harâb* tamlamaları maktu; *neverd-i reh*, *âlûde-nümâ* ve *âşüfte-dimâğ* tamlamaları maklûb; *âlûde-nümâ-yı gerd-i ışk, âşüfte-dimâğ-ı derd-i ışk* gibi tamlamalarsa genişletilmiş tamlamalardır. Bunların gazelin lafzını/metnini kısalttığı çok açıktır. İlk dört beyitte genişletilmiş tamlamalardan müteşekkil olan ikinci mısralar, ilk beytin kafiye tekrarı mecburiyetiyle iki yüklem bulundurması hariç tutulursa, ilk mısralar ile yüklemi paylaşmıştır. Örneğin ikinci beytin ikinci mısraında genişletilmiş tamlama bölünürse; *âlûde-nümâyız* ve *gerd-i ışkuz* gibi iki ek fiil gerektiren bir durum ortaya çıkacaktır ki bu da şairi şiirde, en az bir hece fazla olan bir vezin kalıbı kullanmaya mecbur eder. Ayrıca maktû ve maklûb tamlamalar aslına döndürülürse mesela *hâne-harâb* tamlaması *hâne-i harâb*; *âşüfte-dimâğ* tamlaması da *dimâğ-ı âşüfte* şekline gelir. Bu da en az bir hece fazlalık demektir.

İzâfet-i maktû ve maklûbların kendisini oluşturan kelimelerin asıl anlamlarını yitirerek terim ve mazmunlaşma özellikleri olduğundan söz etmiştik. İşte bazen Hint üslûbu şairleri özellikle tasavvufî anlatımlarında bu tür tasarruflarda bulunarak birçok tasavvufî merhale ve hali kısaca özetleme imkanına kavuşurlar. Örneğin aşağıdaki beyitte Fehîm, *bü'l-aceb-etvâr,*

tevâzu‘-kâr, mahcûb-dil ve hod-pesend gibi maktû ve maklûb yapılar yardımıyla Tanrı’nın çeşitli isim ve sıfatlarına şathiyevârî bir edayla işaret etmektedir.

***Bü’l-‘aceb-etvâr** bir dildârı sevdüm dehrde*
*Hem **tevâzû‘-kâr** hem **mahcûb-dil** hem **hod-pesend***
(Fehîm, G XLII/3, s. 360)

Telmih de şiirde dolaylı yoldan lafzı kısaltan unsurlardandır. Sebk-i Hindî şairleri en çok bu yolla lafzı kısaltıp manayı zenginleştirirler. Bir edebî sanat olarak telmih, ifâde içinde zikr etmeksizin herhangi bir kıssaya, geçmişteki bir olaya, meşhûr hikâyelere, efsânelere, malûm bir şahsa, çeşitli inanışlara, ayetlere veya bir hadise ya da yaygın bir atasözüne işaret etmek sanatıdır[153]. Telmihin neden Sebk-i Hindî şairlerince çok tercih edildiğini en güzel şu ifadeler anlatır:

“Telmih ile bir düşünce veya bir hayal o anlam için konulmuş sözcüklerle doğrudan değil, uzaktan onu gösteren veya ona işaret eden sözcüklerle ifade edilmeye çalışılır. Bu durumda zihin o anlama intikal ederken başka çağrışımlara da –hatta bazen metin sahibinin kastetmediği anlamlara da- uğrar, metin bu yolla zenginleşir, metni yorumlayanın zihninde yeni duygu ve düşünceler uyanır. Dolayısıyla telmih, yoğun söz söylemenin bir yoludur”[154].

***Tîşe**-i cevr ile tek gönlimi vîrân etme*
Senden ey dehr-i denî kim dil-i âbâd ister
(İsmetî, G 24/2, s. 52)

Bu beyitte şair, bir *tîşe* (balta, nacak, keser) kelimesi ile bütün Ferhâd ile Şîrîn hikayesini özetleyerek okuyucunun zihnine tedâi ettirir. Okuyucu gerekli alt yapıya sahipse şair, Ferhad’ın nerde nasıl bir mimar olduğunu, neden Şîrîn’e aşık olduğunu, bu iki aşığın neden kavuşamadıklarını, Ferhad’ın hikayenin sonunda neden kendi tîşesini başına vurmak suretiyle

[153] Numan Külekçi, **Açıklamalar ve Örneklerde Edebî Sanatlar**, Ankara, Akçağ Yay.,1999, s. 165.
[154] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 253.

kendini öldürdüğünü okuyucuya anlatmak zorunda değildir. Çünkü artık tîşe kelimesi geleneğe mal olmuştur. Bundan sonra konuşan şair değil gelenektir, birikimdir. Ancak cevr, vîrân ve âbâd kelimeleri de hikayenin değişik kısımlarına çağrışımda bulunur.

Telmihler Klasik şiirimizde geleneğin anlatıcı olarak ortaya çıktığı durumlardır. Yani telmihte bir kelime ya da ifadeyle başka bir klasik metne gönderme yapılır. Metinlerarası gönderme anlatımı kısaltarak anlatı ekonomisi sağlamaktadır. Böyle bir metodun kullanılmasının nedenlerinden biri, şairlerin, bütün okurların kaynak metinleri çok iyi bildiğini varsaymalarıdır[155].

Sebk-i Hindî şairleri özellikle de Nâilî, bilhassa Kur'an'dan aldığı peygamberler ve onlara ait telmihlerle tasavvufî anlamlar üreten metinler oluşturur. Aşağıda bir gazelinden alınan beyitler bunlardan biridir.

Terk ehli o dildür ki ola sûzeni der-kâr
Ser-rişte-i tecrîdi Mesîhâda bulunsa

Mûsî gibi hayrân-ı temâşâsı olurduk
Hüsnün şecer-i Tûr-ı tecellâda bulunsa

Nûhı ede raht-efgen-i cân mevce-i hüsnün
Fülk-i dili ışkun gibi deryâda bulunsa
(Nâilî, G 307/2-4, s. 417)

Daha önce de bahsettiğimiz gibi telmih edebî sanatı, Sebk-i Hindî'ye has olmayıp Klasik şiirimizin her döneminde ustalıkla ve beğeniyle kullanılmıştır. *Ancak bu dönemde değişen şey, telmihin sıklıkla kullanılması ve daha da önemlisi bir olayı hatırlatmaya dayanan telmihlerde hem olayın başına hem sonuna işaret edilmesidir. Oysa Sebk-i Hindî dışındaki şairler daha çok aksettirilmek istenen vakanın bir yönüne işaret ederler*.

[155] Berat Açıl, "Hüsn ü Aşk'ta Anlatıcı Olarak Gelenek", **Kitaplık** , Sayı 107, Temmuz-Ağustos, 2007, s. 103.

Dost miskîn dile rahm eyledi benzer ki gene
Uzadup zülfi ucın çâh-ı zekândan çıkarur
(Cem Sultan)

Cem Sultan Dîvânı'ndan alınan bu beyitte, Klasik edebiyatımızda sevgilinin kuyu ve çukura benzetilen çene arasındaki boşluğu, Hazret-i Yusuf'un atıldığı kuyuyla özdeşleştirilmiş ve daha sonra, sevgilinin zülfünün bu çukura düşmüş aşığı kurtarılışına işaret edilmiştir[156]. Kısacası Kur'an'daki Hazret-i Yusuf hikayesinin yalnızca bu yönüne atıfta bulunulur. Oysa şu beyitte Şeyh Gâlib, hikayenin başına ve sonuna işaret ederek onu adeta tek beyitle özetlemiştir.

Her zilletin elbetde bir izzet var içinde
Seyr et çeh-i Ken'ânı ne devlet var içinde
(Gâlib, G 329/1, s. 846)

Hazf (gizleme), Hint üslûbu şairleri arasında daha çok hece gizleme şeklinde olur. Ancak açıkçası Sebk-i Hindî şiiri için ayırt edici bir özellik değildir ve her dönemde sıklıkla görülebilir.

*El-ataş-gûyân **n'ola** cân virse Hızr-ı ârzû*
Kim zülâl-i la'li huşk olmış serâb-ı rûzeden
(Şehrî, G 107/2, s. 221)

*Demdir **k'ola** hezâr arak-rîz-i câm-ı gül*
Her lahza lûle-i müje-i eşk-bârdan
(İsmetî, K 2/12, s. 23)

Deyim, atasözü ve sehl-i mümtenî tarzındaki söyleyişler, genelde örnekleme metoduna dayandığından, örnek hem lafzı uzatmadan konuyu aktarmayı sağlar, hem de tabii bir teşbih durumundadır. Örneğin aşağıdaki gazelde Nâilî, halk hikmetine dayanan sehl-i mümtenî tarzındaki söyleyişini, özellikle beyitlerin ikinci mısraında örneklemektedir.

---

[156] Hasan Aktaş, **Klasik Türk Şiirinde Edebî Sanatlar**, Edirne, Yort Savul Yay. 2004, s. 194.

Erbâb-ı hüner ey çarh ahdünde ko ûr olsun
Nâdâna şeb u rûzun sincâb u semûr olsun

Sen neşve-i idrâkün sermâye-i izzet bil
Câh ile ko câhiller âlemde vakûr olsun

Dünyâ ile sen sulh ol bî-hüccet ü bî-da'vâ
İsterse cihân halkı hep şâhid-i zûr olsun

Gavgâ-gede-i âlem eşrâra olup mer'î
Etfâl ise de derler da'vâya cesûr olsun

Erbâb-ı riyâ şimdi gûş eylemez isterse
Dâvûd lisânında âyât-ı Zebûr olsun

Min-ba'd olalum câzim terk-i taleb-i câha
Ne sende mübâhat u ne bizde kusûr olsun
(Nâilî, G 265, s. 389)

Sehl-i mümtenînin, telmihlere dayanan örneklemeli beyit esaslı bir türü vardır. Bu tür, lafzı kısaltır ve inceltir. Aşağıda, bazı beyitlerini aldığımız Fehîm'e ait kıt'ada bunun en güzel örneklerinden biri vardır.

Ey dil-i bâd-be-kef eyleme tazyî'-i nefes
Her kişi Îsî-i Meryem gibi meşhûr olmaz

Terk-i taklîd idüp vasl-ı Hakk ol sûfî
Yohsa her düzd ki berdâr ola Mansûr olmaz

Aşk her kâleb-i bî-rûha tecellî itmez
Tûde-i merkad-ı Mûsâ cebel-i Tûr olmaz
(Fehîm, KT I, s. 276)

Sebk-i Hindî şairleri bazen lafzı kısaltmak için yukarıda zikredilen metotlardan birden fazlasını bir arada kullanırlar ki asıl dilin incelip anlam bakımından zenginleştiği metinler bu tür metinlerdir. Örneğin İsmetî'nin şu beytinde lafzın, birkaç türlü kısaltılması ve az sözle çok şeyin söylenmesi sağlanmıştır.

Sebük-sâmân gerekdir rind olan ey dil habâb-âsâ
Ki açılsa çıkan ancak hevâdır cur'a-dânından
(İsmetî, G 64/3, s. 81)

Birincisi, malı mülkü, taşınacak varlığı ve dünyaya ait mülkiyeti az olan kimse için *sebük-sâmân* izâfet-i maktûsu kullanılır ki fakirlik ve istiğna hali bu şekilde kısaca anlatılmıştır. Bu aynı zamanda mecâz-ı mürseldir. İkincisi, beytin ikinci mısraı irsâl-i mesel tarzındadır. Bu da fikrin olabildiğince müşahhaslaştırılmasını sağlamıştır. Üçüncüsü, Türkçe'nin kaidelerine göre ilk mısrada *rind olan(a)* şeklinde olması gereken ifadede (-a) eki hazf edilmiştir. Ayrıca *hevâ* tevriyeli yani birden çok anlamlı olduğu için çoklu anlam zenginliği temin etmektedir. Görüldüğü gibi lafız, izâfet-i maktû, mürsel mecâz ve irsâl-i mesel gibi yollarla incelmiş, mana ise çok yönlülük kazanmıştır.

Şu beyitte de Fehîm, kaburga kemiklerinin, zayıf vücuttaki görünümünü, üzerine satırlar çizilmiş bir defter sayfasına benzetiyor. Ayrıca "*yed-i tabîb-i ecel"* yani ecel doktorunun eli tabiri, hem bir somutlama hem de tabib ile ecel arasındaki tenakuzu yansıtan bir ifadedir. Ayrıca kitâb-ı mestûr tabirinin yardımıyla levh-i mahfûza (kader) işaret edilerek zengin bir kapalı istiâre kurgusu sağlanmaktadır. Görüldüğü gibi lafız, kemikleri görünen zayıf bir adam kadar incelmiştir (!).

Tenümde za'f ile mıstarveş üstühân görinür
Yed-i tabîb-i ecelde kitâb-ı mestûram
(Fehîm, K XIV/20, s. 182)

e. Şiir Dilinde Sapmalar

Yeni düşünce, duygu, hayal ya da fikirleri dile getirmek isteyen Sebk-i Hindî şairi, bu alanlardaki yeniliklere uygun bir dil anlayışı da geliştirmek isteyecektir. Dolayısıyla, dildeki ses unsurlarından, kelime ve cümledeki gramere, oradan da anlamdaki değişikliklere kadar kendi kurallarını belirleyip uygulamak zorundadır.

Aslında üslûp biliminde sapma konusu çok geniş bir alanı kapsar. Gerçekte bir şairin, devrindeki dil ve edebî ölçüler dışında şiirdeki tüm

uygulamaları, sapma konusu içinde ele alınabilir. Örneğin yukarıda incelediğimiz alışılmamış bağdaştırmalar, yeni-orijinal tabirler ya da ileride göreceğimiz gibi Sebk-i Hindî şairlerinin arkaik kelimeleri terk edip halk dilinden ve günlük hayattan seçtikleri bir takım kelimeleri şiire dahil etmeleri hep birer sapmadır. Zaten giriş bölümünde gördüğümüz gibi, üslûbu tamamen "genel ölçülerden ayrılıp sapmalar oluşturmak" olarak gören üslûb anlayışları da vardır. Ancak son zamanlarda kelimelerin ses ve gramatikal yapı değerleri ile cümlelerin diziliş durumlarındaki değişiklikler, özel anlamda sapma olarak değerlendirilmiştir.

Üslûp bilimciler sapmayı, sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, ya da dilin söz dizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliğe giderek yeni anlatım biçimlerine ulaşmak olarak tanımlarlar. Böylece şair ya da yazar, kullandığı dil unsurlarının göstergesel anlamlarını zenginleştirerek etkileyiciliğini artırır[157].

Klasik belâgatta ise sapma, daha çok *garâbet*, *kıyasa muhâlefet* ve za'f-ı te'lif konularıyla ilişkilendirilir. Buna göre, kelimenin dil kurallarına uygun sarf edilmemesi olan kıyaysa muhalefet, kelime ile ifadelerin sık kullanılmadığından alışılmamış ve anlamı açık olmayan tabirlerin zikredilmesi manasındaki garabet ve söz diziminin bütünsel yapısının dil kurallarına ve dili iyi kullanan edebiyatçılar arasındaki kabul gören usule mugayir olması anlamındaki za'f-ı te'lif, birer sapmadır. Ancak şair ya da yazar bunu bilinçli uygular. Çünkü onun kullandığı dil, günlük konuşma diliyle aynı dilbilgisel kurallardan doğmasına rağmen onlara birebir uymak zorunda değildir. Böylece şair kelime seçiminde ve söz bilimsel dizimde, herkesin alıştığı usulün dışına çıkar[158].

Şiirlerde en çok rastlanan sapmalar, dilde var olan ek ve köklerden yeni kelimeler türetmeye dayanan sözcüksel sapma, fiil çekimlerindeki

[157] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s. 166.
[158] M. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 38, 39 ve 41.

değişimlere dayanan biçimsel sapma ve kelimelerin mana bakımından bir araya gelemeyeceği kelimelerle terkip oluşturmasına dayanan (alışılmamış bağdaştırma) anlam bilimsel sapmalardır[159]. Bunun dışında sapmaları, kafiye-redif değişimine dayanan ses bilimsel sapma, imla değişikliklerine dayanan yazımsal sapma, kelimelerin yapısına ekleme, çıkarma (hazf) şeklinde müdahale ya da kelimelerin yeni türetimine dayanan sözcüksel sapma, söz diziminde yapılan değişikliğe dayanan dilbilgisel sapma, alışılmamış bağdaştırmalara dayanan anlamsal sapma, lehçe söylemine dayanan lehçe sapması, meslek terimlerinin kullanımına dayanan kesimsel sapma ve arkaik kelimelerin kullanımına dayanan tarihsel dönem sapmaları şeklinde gruplandıranlar da vardır[160].

Biz Sebk-i Hindî şairlerindeki sapmaları incelerken hem kavram kargaşasına düşmemek, hem de daha önceden anlamsal sapmalar (alışılmamış bağdaştırmalar) ve ses bilimsel sapmaları (kafiye, redif ve ses tekrarları) incelediğimizden, ele aldığımız sapmaları üç gruba ayırdık: a)Sözcüğün ses ve anlamındaki değişikliğe dayanan sözcüksel sapma b)Kelimenin gramer yapısı ve türetimindeki değişikliğe dayanan dilbilgisel sapma c)Cümle dizilişi ve terkip yapısındaki değişikliğe dayanan sözbilimsel sapma.

İncelediğimiz Sebk-i Hindî şairlerinde en fazla dilbilgisel sapmalar olduğunu tespit ettik. Bu sapmalar içinde de en fazla Farsça ek kullanımlarının yaygın olmayan bir şekilde sarf edilmesinden kaynaklanan sapmaları gördük. Anladığımız kadarıyla bunun iki sebebi vardır: Birincisi, Sebk-i Hindî şairi ulaşmak istediği yeni ve garip duygu ile hayalleri yeni gramatikal yapılarla ifade edebileceğini düşünmektedir. İkincisi, bu tür sapmaların bir kısmı, Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerinin de uyguladığı sapmalar olup, Osmanlı sahasındaki şairler tarafından hazır olarak alınmıştır.

---

[159] Bunlar için Bkz: Doğan Aksan, **a.g.e.**, s. 167, 174 ve 176.
[160] Ünsal özünlü, **a.g.e.**, s. 142-154.

Örneğin İsmetî'nin isyân-kâr, füsûn-kâr, hîle-kâr gibi kullanımlara benzetmek suretiyle *gamze-kâr* birleşik yapısını kullanması gibi.

*Ederdi merhamet ol **gamze-kâr**-ı nâz bana*
Vereydi baht eger ruhsat-i niyâz bana
(İsmetî, G 1/1, s. 35)

Fehîm de, *şerm-nâk* (utangaç) birleşik yapısını, isimlere getirilen ve –lı/-li görevi yapan –nâk Farsça eki ile sağlamıştır. Bu yapının teşkili, derd-nâk (dertli), elem-nâk (elemli) kelimelerinde olduğu gibidir. Ancak –nâk ekinin şerm (utanma) ismi ile kullanımı bilinen ve yaygın bir kullanım değildir.

Görse hüsnün âfitâb-ı pür-ziyâ bî-tâb olur
*Tâb-ı rûy-ı **şerm-nâk**ünden hayâ bî-tâb olur*
(Fehîm, G LXXIX/1, s. 412)

Bilindiği gibi Farsça "–senc" eki de "sencîden" (ölçmek, tartmak, değerlendirmek) filinden türemiş olup birleşik kelimeler teşkil eder. Nükte-senc, suhan-senc vb. Ancak Nâilî bu eki, nezâre (bakış) kelimesinin sonuna getirerek suretin, görünüşün seyredilmesi, tartılması gibi az kullanılır ve garabet içeren bir mana elde etmiştir.

*Biraz da sûret-i hâle **nezâre-senc** olalım*
Olup müşâhid-i esrâr-ı Zü'l-celâl-i vahîd
(Nâilî, K 7/19, s. 55)

Aşağıdaki beyitlerde yine *gonce-zâr*, *secde-sûz*, *alev-zâr*, *sîne-figâr* gibi kullanımlarda son ekler, eklendiği kelimelerle genelde bir araya gelmeyen kıyasa muhalif kullanımlardır.

Ermez mi Nâ'ilî dem-i subh-ı hidâyete
*Olmaz mı **gonce-zâr**-ı emel şebnem-âşinâ*
(Nâilî, G 2/5, s. 216)

Mey-i müşâhedesi âfet-i tenük-zarfı
*Gubâr-ı cilvegehi **secde-sûz**-ı pîşânî*
(Şehrî, K 2/3, s. 122)

Her nefesde leb-i cân-bahşun ider feyz-i hayât
Olsa her kim maraz-i fâka ile ***sîne-figâr***
(Arpaemînizâde Sâmî, K 21/6, s. 225)

Sebk-i Hindî şairlerinde farklı kelimeler ve kelime teşkilinde başka dilbilgisel sapmalara da rastlanır. Hatta Türkçe birleşik fiillerin teşkilinde bile yer yer farklı uygulamalar görülür. Örneğin aşağıdaki beyitte İsmetî, *''söyleye düşmek''* şeklinde bir birleşik fiil sarf eder. Türkçede *''söyleye söyleye gelmek''* veya *''söyleyip durmak''* gibi kullanımlara rastlanır. Ama söyleye düşmek şeklindeki bir sarf, alışılmış bir kullanım değildir.

Derd-i derûnı yâre hep ***söyleye düşmüşüm*** *bu şeb*
Sırr-ı nihânıma sakın dîde-i râz degmesün
(İsmetî, G 60/2, s. 78)

Bazen de Sebk-i Hindî şairleri, kelimelerin sonuna, anlamlarında zaten var olan bir manayı katan ekler getirirler. Türkçede çay kabı anlamına gelen çaydan kelimesinin sonuna bir de Türkçe kap, alet manası veren "–lık" ekinin getirilmesi gibi. Aşağıdaki beyitlere bakıldığında, ormanlık, meşelik, sazlık anlamına gelen "bîşe" kelimesinin sonun tekrar yer anlamı veren "-zâr" ekinin getirilmesi, mezar, kabir yeri anlamına gelen "dahme" kelimesine tekrar yer anlamı ekleyen "-gâh" ekinin getirilmesi ya da zaten bir yer adı olan "bâğ" kelimesine yer adı manası olan "-zâr" ekinin getirilmesi bu duruma birer örnektir. Bunların aynı zamanda Klasik belagatte kıyasa muhalif haller olduğuna dikkat etmelidir.

Mihr ü meh sanma şikâr içün bu vahşetgâhda
Bîşe-zâr*ın devr ider iki gazanfer rûz u şeb*
(Fehîm, K I/9, s. 100)

O şu'ledir ki zâhir olur ***dahmegâh****dan*
Pergâleler ki dâğ-ı cigerden zuhûr eder
(Nâilî, G 105/4, s. 282)

Ma'nâ-yı ayş ü nükte-i gül-geşt-i ***bâgzâr***
Terkîb-i nüsha-i şeb-i âzîneden çıkar
(Arpaemînizâde Sâmî, G 31/4, s. 470)

Şu beyitlerde de, Arapça secde kelimesinin sonuna –ber Farsça ekinin getirilmesi, Türkçe "günden güne" anlamına gelen tekrarın Farsça bir ek yardımıyla "gün-be-gün" yapısıyla kurulması, koyu siyah, zift anlamına gelen ismin Farsça –gûn renk ekiyle renk adı haline getirilmesi ve güya zindandan daha karanlık, zindanda daha uzun kalmış anlamında "zindânter" sıfatının teşkil edilmesi türlü kıyasa muhalif sapmalardır.

Dilberân çeşm-i siyeh-pûşına ser-germ-i niyâz
*Eylemiş **secde-berân** bütleri bir kâfirdir*
(Fehîm, G CVII/3, s. 448)

***Gün-be-gün** olsun ziyâde ömri tâ her subh ide*
Mesned-i pîrûze-i çarha şeh-i hâver cülûs
(Fehîm, KT 10/3, s. 294)

*Deryâ-yı **kîr-gûne**-i şebde adîm olur*
Fülk-i felek telâtum-ı emvâc-ı nûrdan
(Nâilî, K XXII/3, s. 124)

Mahrûmî-i uşşâk-ı siyeh-ahteri gör kim
***Zindânter** olur Yûsuf'a âgûş-ı Zelîhâ*
(Şehrî, G 8/2, s. 169)

Türkçede cennetlik ve cehennemlikler için ehl-i cennet ve ehli cehennem tabirleri yaygındır. Ancak bu anlamların cennet ve cehennem kelimelerinin sonuna nispet eki getirmek suretiyle sağlanması tam bir dilsel sapmadır.

***Bihiştiyân**ı cahîmîden idemez temyîz*
Firiştegân-ı amel-senc-i ehl-i cennet ü nâr
(Şehrî, K 3/55, s. 130)

Sebk-i Hindî şairlerimizde çeşitli nedenlerle sözcüksel sapmalara da rastlanır. İsmetî şu beytinde, içi altın dolu kese anlamına gelen "bedri" veya "bedre" kelimesini, vezin gereği ve "â" sesinin yanma yakılma anlamına katkısından dolayı "bedrâ" şeklinde yazmıştır. Vâh sözcüğü de yine "vâ" şeklinde yazılmıştır.

*Zebûn etdi beni bu nakş-ı **bedrâ***
*Devâ olmazsa senden hâlime **vâ***
(İsmetî, K 1/1, s. 21)

Aşağıdaki beyitlerde, *güzellense* kelimesinin bugünkü dil standartlarına göre güzelleşse; *kaçılmak* kelimesinin de kaçmak ya da kaçınmak şeklinde olması gerekirdi. Bunlar birer sözcüksel sapmadır:

*Gittükçe **güzellense** n'ola şâhid-i nazmum*
Bu hüsni viren dâ'im ana lutf-ı edâdur
(Neşâtî, K XII/26, s. 43)

*Kâbil mi **kaçılmak** yine bâr-ı siteminden*
Âşık ne kadar derd ile bî-tâb da olsa
(Neşâtî, G 121/4, s. 155)

Yine özenti ve yenilik arayışıyla da olsa, Şeyh Gâlib'in Çağatay Türkçesi ile bir gazel yazması ve bazı gazellerini kısmen ya da tamamen Azerî Türkçesi ile kaleme alması, şairin bulunduğu coğrafyaya göre dilsel ve sözcüksel sapma olarak kabul edilebilir[161].

Sebk-i Hindî şairlerimizdeki söz dizimsel sapmalar çok az sayıdadır ve genelde izâfet terkiplerinin teşkilinde ortaya çıkar. Aşağıdaki beyitte Fehîm'in kullandığı dil-i endîşe (düşünce gönlü) terkibi normalde, endîşe-i dil (gönül düşüncesi) şeklinde olmalıdır.

***Dil-i endîşe**mi iden meftûn*
Şâhid-i şîve-kâr-ı ma'nîdür
(Fehîm, G XCVII/2, s. 434)

Farsçada, kural gereği bir isim ve sıfattan teşkil olunan maktû tamlamalarında sıfat, mevsuftan önce gelir. Ancak aşağıda Neşâtî *fehm-kec* şeklinde bir maktû' yapı oluşturarak aslında *kec-fem* şeklinde olması gereken yapıyı ters çevirerek söz dizimsel sapmaya maruz bırakmıştır.

[161] Bu şiirler için Bkz: Şeyh Gâlib, **Divan**, G 155, 241, 242 ve 243, s. 654, 752 ve 753.

Neylesün hâsid-i girân-fikret
***Fehm-kec** bir belâ-yı nâdânî*
(Neşâtî, K 8/49, s.30)

f. Eşadlı ve Çok Anlamlı Ögelerden Yararlanma

Eşadlılık başka bir deyişle eşanlamlılık, bir dil içinde, birbirinden tamamen ayrı iki ya da daha çok kavramın ses ya da yazım açısından aynı nitelikteki göstergelerle dile getirilmesidir. Eşadlılık için genelde iki neden öne sürülür: İlki, farklı anlamdaki iki ya da daha fazla sözcüğün zaman içinde geçirdikleri ses ya da biçim değişikliği nedeniyle birbirine yaklaşması, sesteş duruma gelmeleridir. İkincisi, yabancı dilden alınan bir kelimenin, yerli dildeki başka bir kelime ile sesteş olmasıdır[162].

Çok anlamlılık ise, özellikle aktarmalar yoluyla sözcüklerin göndergesel anlamlarını zenginleştirmektir. Böylece sözcüğe yeni yan anlamlar eklenir[163]. *Üslûpbiliminde çok anlamlılık olarak adlandırılan özellik aslında, Klasik şiirimizdeki kinâyeli ve tevriyeli kullanımların karşılığıdır*. Kinâye ve tevriyenin Klasik şiirimizdeki seyri ve kullanım sıklığı üzerinde ayrıntılı bir çalışma yapılmamakla birlikte, şiirimizin soyut derinliğinin ve anlam zenginliğinin arttığı on altıncı yüzyıldan sonra daha sıklıkla kullanıldığı tahmin edilebilir. Sebk-i Hindî şairlerimiz de, gerek yaşadıkları yüzyılda işlenmiş bir şiir dilini devralmaları gerekse örnek aldıkları Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerini takip etmeleri dolayısıyla, bu edebî sanatlara şiirlerinde sıklıkla yer vermişlerdir. Aslında sırf tevriye ve kinâye sanatlarını kullanmak Sebk-i Hindî şiiri için ayırt edici bir özellik değildir. Ancak, bunların sıklıkla kullanımı ve kullanıldıkları metinleri farklı okuma katmanlarına müsait hale getirmeleri, Sebk-i Hindî şiirinde fazla rastlanan bir durumdur.

---

[162] Doğan Aksan, **Anlambilim**,, s. 70-71.
[163] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s. 110.

Gerçekten de Hint üslûbu şairleri gerek eşadlılık gerekse çok anlamlılık yoluyla olsun kelime ve ifadelerin farklı anlamlarına atıf yapmaya çok önem verirler. Bu da şiirlerini bilinçli olarak farklı okuma yorumlarına tabi tutulmak üzere yazdıkları düşüncesini uyandırmaktadır. Çünkü bu durum, onların "şiirde manayı derinleştirmek ve inceltmek" amaçlarına doğrudan yardımcı olmaktadır. Bu dönemde tevriye ve kinâye kullanımında ortaya çıkan en belirgin fark, dildeki değişime bağlı olarak Türkçe kelimelerin yanında, Farsça kelimeler arasındaki kinâye ve tevriyeye ilişkisine de sıklıkla yer verilmesidir. Aşağıda görüleceği gibi bunların da bir kısmı, elbette Hint-İran sahası şairlerinden alınan hazır ifadelerdir.

Şu beyitte İsmetî aslen Arapça olan ve temel anlam olarak meslektaş sanat adamı manasındaki "harîf" kelimesini, Farsçadaki "âdî, bayağı adam" anlamlarını da hatırlatacak biçimde tevriyeli olarak kullanmıştır.

*Hep ışkdır murâd-ı **harîfân**-ı bezm-i mül*
Câm-ı safâ-şi'âr u mey-i hoş-güvârdan
(İsmetî, K 2/33, s. 25)

Özel isimlerle tevriyeli kullanımlarda bulunan şairlerimiz, kelimelerin temel anlamları ile kullanıldığı kaynak edebiyattaki manasına da atıfta bulunurlar. Bu tür tasarrufların bir bakıma telmih olduğu da unutulmamalıdır. Aşağıdaki beyitte İsmetî "zâl" kelimesinin hem ihtiyar ak sakallı, hem de Zâl oğlu Rüstem anlamlarına işaret etmiştir.

*Mümkin midir mukâbele **Zâl-**i sipihr ile*
Bâzû-yı Rüstem ile çekilmez kemânı var
(İsmetî, K 2/12, s. 36)

Benzer bir örneği Fehîm, "gülistân" kelimesininkullanımında verir. Yani gülistân kelimesini gül bahçesi anlamındaki temel manası yanında, İranlı meşhur şair Sa'dî'nin Gülistân adlı tanınmış eseri manasında da gelir.

Mekteb-i gülşende seyr eyle gül ile lâleyi
*Birbirine iki dilberdür **gülistân** gösterür*
(Fehîm, K X/14, s. 160)

Sebk-i Hindî şairleri bazı kelimeleri, ikiden de fazla manaya gelebilecek şekilde kullanırlar. Hatta kelimenin eski harflere göre farklı yazılışı da göz önüne alındığında, beytin çoklu okumaya müsait hale gelmesi doğal bir yoldan sağlanır. Yine Fehîm şu beyitte, *''rehne ver''* tabirini farklı okumalara göre farklı anlamlara gelecek şekilde istihdam eder. Buna göre rehne ver tabiri: a) Rehine olarak ver b) Râhne-ver (yırtık) kelimesinin muhaffefi olarak c) Tasavvuf anlayışındaki sebepler anlamında sarf edilir. Görüldüğü gibi ifade, bir tanesi eski yazıyla farklı yazılmak kaydıyla, her üç anlama uygun olabilecek biçimde okunabilir.

***Rehne ver** esbâbı rind ol geçme zâhid bâdeden*
Ol sebeble hem halâs ol sıklet-i seccâdeden
(Fehîm, G CCXXXIV/1, s. 612)

Hint üslûbu şairlerimizin, en çok istifade ettiği tevriyeye dayanan çok anlamlılık yollarından biri de, belirli bir meslek ya da uzmanlık alanına –mûsikî ve tasavvuf gibi- ait terim ve tabirleri, hem sözlük anlamları hem de kullanıldıkları uzmanlık alanındaki manalarına göre kullanmaktır. Örneğin aşağıdaki beyitlerde "zâr" kelimesi hem tavla oyunundaki zar hem de inlemek; "semâ" kelimesi hem işitme duyusu hem Mevlevî âyinlerinde tarikat mensuplarının cezbeyle dönmesi ve "fahte", "râst", "şu'be" kelimeleri de hem temel anlamlarında hem de mûsikî ilmindeki özel anlamlarıyla yer almıştır.

*Dil ü cân şeş-der-i ışkunda **zâr** üftân u hîzândır*
Misâl-i ka'beteyn-i nerd gâhî râst gâhî keç
(Nâilî, G 29/2, s. 232)

Ey nâle yok eser deyü olma hamûş-leb
*K'olur **semâ'** -ı güm-rehe savt-ı ceres lezîz*
(Şehrî, G 22/4, s. 176)

*Servden tâke konup **fâhte** itdükde makâm*
***Râst**dan eyledi bir **şu'be** ile asma karâr*
(Sâmî, K 16/18, s. 191)

Kinâye tarzında olan çok anlamlılık konusuna gelince; bu konuda Hint üslûbu şairlerimiz, özellikle deyim şeklinde olan kinâyeli anlatımları tercih etmişlerdir. Deyimler konusunda asıl dikkat edilmesi gereken nokta ise, şairlerin deyimleri hem gerçek hem mecaz anlamlarıyla sarf etmiş olmalarıdır. Aşağıdaki beyitlerde "ayağı yer basmak" deyimi ayağı havada kalmak ve sevinçten uçmak; "işini görmek" deyimi de beklentilerini yerine getirmek ve öldürmek anlamlarında kullanılmıştır.

Etsen de dili zülf-i dil-âvîzine kurbân
***Yer basmaz idi ayağı** o demde safâdan*
(İsmetî, G 61/2, s. 78)

Bir nigehle gör işlerin ammâ
Gamzeden eyle tîğ-i bürrânı
(Fehîm, K XVII/90, s. 210)

Şu beyitlerde de "ayağı düz basmak" beyitte ilk görülen anlamıyla kırılan şişelere basmadan yürümek manasındadır. Ancak kinâyevî olarak sarhoşun zıddı yani ayık olmak anlamındadır. "Kıl kondurmak" deyimiyse gerçek anlamda, inceliğinden dolayı bir şeyin üzerine kıl dahi koyamamak ve kinâyevî olarak eleştirip eksikliğini bulmak manalarındadır.

*Olmasun **ayağı düz basdıguna** gırre hele*
İnkisârında bulan neşvesini şîşemüzün
(Nâilî, G 210/4, s. 351)

*Fikr-i bârîkine **kıl konduramaz** bir kimse*
Diye meddâhı meger mûy-şikâf-ı devrân
(Arpaemînizâde Sâmî, K 13/47, s. 175)

Aşağıdaki beyitlerde de "ayaklanmak" ve "havalanmak" deyimleri kinayeli kullanılmıştır.

***Ayaklansun** çekilsün sâgar-i sahbâ gibi rindân*
Meh-i nev sûy-i işretgâha kim engüşt-i îmâdur
(Arpaemînizâde Sâmî, K 18/12, s. 209)

***Havâlanma** sakın âvâre gezme âşiyân-gîr ol*
Kebûter-hâne-i sıdk u safâdır matbah-ı Monlâ
(Gâlib, K 8/9, s. 101)

Sebk-i Hindî şairlerinin, Türkçe kelime ve ifadelerin yanında Farsça kelime ve ifadelerin kinâyeli ve tevriyeli şekillerini de kullandığını söylemiştik. Aşağıdaki beyitte "pâ-ber-câ" ifadesi gerçek anlamıyla ayağı yerde demektir. Aslında Fars şiirinde, bakilik, kalıcılık ve devamlılıktan kinâyedir. "Âb-rûy" ifadesi, terkipsiz okunursa gerçek anlamı olan yüz suyu manasından uzaklaşarak izzet, şeref, meşhurluk ve yüz güzelliği anlamlarına gelmektedir.

Nâ'ilî dâğım bu hasretden ki âhım gösterir
*Reng-i hâkisterde **pâ-ber-câ** bu gerdûnı bana*
(Nâilî, G 5/5, s. 217)

Gül gül olmış rûy-ı şebnem-rîzi gül-geşt itmede
*Olmış ol goncam çemende **âb-ı rûy**-ı nevbahâr*
(Fehîm, G XLVIII/4, s. 368)

g. Ad Aktarmalarının (Mecâz-ı Mürsel) Sıklıkla Kullanımı

Yeni üslûp araştırmalarında *ad aktarması*, klasik edebiyat araştırmalarında *mecâz-ı mürsel* olarak adlandırılan bu özellik, Klasik şiirimizin her döneminde rahatlıkla karşılaşılabilecek bir özelliktir. Bu bakımdan Sebk-i Hindî'ye has sayılamaz. Ancak herhangi bir Sebk-i Hindî şairi ile daha önceki dönemlere ait bir şairin şiirleri karşılaştırıldığında, Sebk-i Hindî şairlerinin şuurlu bir şekilde bu sanata yaklaştığını ve Klasik üslûp şairlerine nispetle daha fazla kullandıkları görülür. Bunun nedeni mürsel mecâzın ileride göreceğimiz gibi anlatıma kattığı bazı özelliklerdir.

Modern dil ve üslûpbilimciler, kadîm Yunan'da *metonümia* olarak adlandırılan bu sanatı, bir kavramın doğrudan doğruya onu gösteren göstergeyle değil, ilgili, bağlantılı olduğu bir başka göstergeyle dile getirilmesi olarak tanımlarlar. Mesela ağlamak fiili yerine göz yaşı dökmek ya da seçime gitmek yerine sandık başına gitmek denmesi gibi[164]. Ad aktarmalarının daha geniş kapsamlı biçimi Klasik şiirimizde *mecâz-ı mürsel* olarak adlandırılır. Klasik belâgat bilgisi içeren kitaplar mürsel mecâzı, bir sözün, arada gerçek

[164] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s. 144.

manasını düşünmeye bir engel bulunmak şartıyla, benzerlik dışındaki bir ilgi yüzünden, kendi manası dışında kullanılması biçiminde tanımlar. Bu ilgi yüzündendir ki, lafza ait gerçek manadan önce mecâz manası hatıra gelir. Çünkü ilişkiyi temin eden bağ, hiçbir itibariliğe yer vermeyecek kadar sabittir. Tasavvur edilen şeyin meydana gelmesi için ilgi kuran bağın mevcudiyeti şarttır[165].

Mürsel mecâzı meydana getiren ilgi sayısı farklı kaynaklarda farklı sayılarda zikrediliyorsa da genelde kabul gören ilgiler şunlardır: Parça-bütün (cüz'iyet-külliyet) ilgisi, sebeb-müsebbib ilgisi, hal-mahal ilgisi, umum husus ilgisi, masdariyet ilgisi, mazhariyet ilgisi, Lâzım-melzûm ilgisi, eski hal (kevniyet) ilgisi, evveliyet ilgisi, fonksiyon (âliyet) ilgisi, hazf (gizleme) ilgisi ve isnad ilgisidir[166].

Sebk-i Hindî şairleri mürsel mecâzı, kendisini sağlayan ve yukarıda adları geçen her ilgi nedeninin, üslûba kattığı fonksiyon nedeniyle sıklıkla kullanır. *Ancak bu fonksiyonların ortak noktası olan dolaylı ve sanatlı anlatım, Sebk-i Hindî şairinin söz konusu sanatı tercih etmesinin asıl sebebi olmalıdır*. Zira bu sanat şiir okuyucusunu, ilgiyi sağlayan sebebi anlamak için hayal dünyasını işletmek zorunda bırakacağından, Hint üslûbu şiirinin temel hedeflerinden biri olan renkli ve canlı hayaller kurulması amacına yardımcı olmaktadır. Ayrıca elde edilen dolaylı anlatım, şiirde mazmun ortaya çıkarmanın ilk aşaması olmaktadır. Örneğin *"benim için göğsüm muhabbetin gül bahçesi ağlayıp inlemem de bülbüldür. Gönlümde dağlar yaktığım zamanlar da benim için gül mevsimidir"* şeklinde düz yazı haline getirilebilecek şu beyitte

Sîne gülzâr-ı muhabbet nâle bülbüldür bana
Vakt-i dâğ-efrûzî-i dil mevsim-i güldür bana

---

[165] M. Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1989, s. 168.
[166] Bunlar hakkında daha fazla bilgi için Bkz. Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, s. 169-174.

Nâilî, “bülbül” lafzı ile bülbülün sesini kastetmektedir. Bülbülün “sesi ve ötüşü” lafzı düşürülmüştür. Burada hazf (gizleme) ilgisi vardır. “Mevsim-i gül” tabirinden kasıt ise ilkbahardır. Burada da sebep ilgisi vardır[167]. Ancak bunların anlaşılması düşünce ve hayal dünyasının işletilmesiyle mümkündür. Çünkü lafız dolaylı ve tamamlanmaya muhtaçtır. Daha da önemlisi, “mevsim-i gül” tabiriyle ilkbaharın anlatılması, daha sonra bu klişe ifadenin yerleşip sürekli ilkbahar yerine kullanılmasına sebep olabilir. Yani mazmunlaştırmanın ilk safhası sağlanmış olur.

Aşağıdaki beyitlerde İsmetî “ebrû” kelimesi ile sevgilinin kendisini; Fehîm, “üstühân” (kemik) kelimesiyle vücut, varlık ve teni; Şehrî ise semâ‘ yani işitme duyusu ile bizzat insanı kastetmektedir. Buradaki mürsel mecâzlarda parça-bütün ilişkisi vardır.

*Nazîr olur mı felekde meger o **ebrûya***
Hilâl kaddini bî-hûde dâl edüp n’eyler
(İsmetî, G 8/3, s. 40)

İlâhî etme nasîb-i hümâ-yı şu‘le-i aşk
*Olursa nâvek-i dildâra **üstühân** mâni‘*
(Fehîm, G CLI/3, s. 508)

Ey nâle yok eser deyü olma hamûş-leb
*K’olur **semâ‘**-ı güm-rehe savt-ı ceres lezîz*
(Şehrî, G 22/4, s. 176)

Durum-yer (hulûl) ilgisi de Sebk-i Hindî şairlerinin sıklıkla kullandığı mürsel mecâzlardandır. Şu beyitlere baktığımızda:

*Mihr ü mehden eyleyüp peymâne **rûşen-meşrebân***
Rağmına eflâkün eyler nûş-ı sâgar rûz u şeb
(Fehîm, K I/14, s. 100)

*Hâb-ı ademden açdı gözin **hastegân-ı hâk***
Baht-ı anûdum olmaya bîdâr tâ-be-key
(Fehîm, G CCXCII/3, s. 682)

[167] M. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 107.

Ne bâdbâna ne fülke ne rûzgâra tayan
*Bu **garka-gâh**da ancak şinâh lâzımdır*
(Nâilî, G 63/3, s. 254)

İlk beyitte Fehîm, "rûşen-meşrebân" (parlak mizaçlılar) tabirinden gönlü temizler ve arifleri kasteder. Onlara ait bir durum söylenerek kendilerine işaret edilmiştir. Kısacası sıfat zikredilip mevsufuna delalet edilmiştir. Bilindiği gibi hulûl ilgisine dayanan mürsel mecazların bir kısmında, herhangi bir şeye ait isim söylenerek bir durum anlatılır[168]. Bir sonraki beyitte yine Fehîm, "hastegân-ı hâk" (toprak yorgunları) tabiriyle bir önceki hulûl ilişkisinini tersten işletip durumu bildirerek bir yere ve o yerin sakinlerine yani kabre ve ölülere delalet etmiştir. Son beyitte ise "garkagâh" kelimesinden kasıt denizdir. Yani batma durumu anlatılarak denize işaret edilmiştir.

Sebebi söyleyip müsebbibi kastetmek ya da müsebbibi söyleyip sebebi kastetmek esasına dayan sebep-müsebbip ilişkisi de zaman zaman Hint üslûbu şairlerinin başvurduğu mürsel mecâzlardandır. Aşağıdaki beyitte Fehîm "nağme-pîrâ" (nota düzenleyen/süsleyen) tabiri ile mûsikîşinâsın kendisini kastetmektedir. Yani notaların süslü olarak çıkmasının nedeni mûsikîşinâsın kendisidir.

Andelîbân bûy-ı gülden biz gül-i peymâneden
***Nağme-pîrâ** âşık-ı mestâneyüz nevrûzdur*
(Fehîm, G LXXVIII/2, s. 410)

Şu beyitlerde de "harf-i cevâz" ve "dehen-i zinhâr" tabirlerinde lâzım-melzûm ilişkisi vardır. Çünkü, izin için ona delalet eden bir buyruğa ve yasaklamak için yine zinhâr kelimesinde olduğu gibi ona uygun bir söze ihtiyaç vardır. "Güzergâh-ı fenâ" tabiri de dünyanın sonuna işaret ettiğinden öncelik-sonralık (kevniyet) ilişkisini göstermektedir.

Bir dil ki âşinâ-yı tarîk-i niyâz ola
***Harf-i cevâz** alur **dehen-i zînhâr**dan*
(İsmetî; K 1/24, s. 24)

[168] Numan Külekçi, **a.g.e.**, s. 22.

*Gerdûn ile gavgâ bu **güzer-gâh-ı fenâda***
Bir gûşe-i bî-minnet olan külhen içündür
(Nâilî, G 42/2, s. 241)

Sebk-i Hindî şairlerimiz klasik belâgat kitaplarında pek rastlanmayan başka bir ilgi ile de mürsel mecâz tesis ederler. Kısaca "fâil-mef'ûl" ilişkisi esaslı olarak adlandırabileceğimiz bu mürsel mecâz türünde şairler, bir işi anlatırlar. Ancak onu yapanı zikrederek söz konusu işi kastederler. Örneğin şu beyitlerde Fehîm, "bü'l-heves" ve "sîne-sâf" tabirleriyle rakîb ve âşığa; Nâilî "mahmîl-keşân" tabiriyle yolcu ya da kervana; Gâlip ise "nefes" kelimesiyle hayat, can ve maddî varlığa delalet etmektedir. Yani vücudun bir fonksiyonu ile ona sebep olan varlığa işaret edilmiştir.

*Her **bü'l-heves** öninde gürîzân olup gider*
*Her **sîne-sâf** yanına efgân idüp gelür*
(Fehîm, G CXI/4, s. 454)

***Mahmil-keşân**-ı azm-i Nebî ol menâzilün*
Âvâze-i cedî ile âşüfte-hâl ider
(Nâilî, K I/29, s. 27)

Sipend-i şu'le-i nutk olsa da dil nakl-i râz etmez
*Fürûğ-ı şem'-i istiğnâya mâni'dir **nefes** şimdi*
(Gâlib, G 361/3, s. 886)

h. Kelimelerle Oynama (Kârıkelimator)

Fars şiirinde Sebk-i Hindî'nin özelliklerini sıralarken İranlı üslûp bilimcilerin *kârıkelimator* (kelime oyunu) olarak adlandırdıkları bir hususiyetten bahsetmiştik. Buna göre Sebk-i Hindî'nin, konuşma diline ait sade kelimelerden, ince düşüncelerden, mana derinliğine dayanan çok anlamlı bir yararlanma eğilimi vardır. Aslında her dil, yapısına göre az veya çok bu kelime oyunlarına kabiliyetlidir. Kısacası kârıkelimator, kelimelerle oynama, kelimelerle didişme, sanatlı bir uslûp oluşturmak için manada irtibatı sağlayan unsurları akıl dışı ve gayrı mümkün kılmaktır. Aynı zamanda ilginç ve tatlıdır da. Klasik mantık bilimciler buna *"iştirâk-ı lafz"* derler ve safsatada

yalan unsurlarını delillendirmek için kullanırlar[169]. Buna da şu beyti örnek olarak getirirler:

Gam mî-horem be-cây-ı gazâ çün konem Kelîm
În est ân gazâ ne muhtâc-ı iştehâ est

(Yemek yerine gam yiyorum Kelîm! Çünkü bu yemeğin iştaha ihtiyacı yoktur)

Burada "horden" (yemek) fiilinin farklı anlamlarına dayanarak cinâs yapılmıştır. Böylece beyitte anlam zenginliği sağlanmıştır. Bu tür kullanımlarda kelimelerin gerçek ve mecâzî anlamlarının birlikte kullanıldığına ve özellikle fiillerin farklı anlamlarına dayanan uygulamalarda, konuşma diline ait hususiyetlerin ön plana çıkarıldığına dikkat etmek gerekir.

Felsefî temelleri farklı olmakla birlikte bizim sahamızdaki Hint üslûbu şiirinde bu hususiyet, umumiyetle cinâs ve iştikâk sanatı şeklinde karşımıza çıkar. Temelinde lafza dayanan bu sanatların, Sebk-i Hindî'nin edebî anlayışına göre şiirde fazla kullanılmaması gerekirdi. Ancak lafız sanatlarına bakıldığında, mana üzerinde en fazla etkili olan sanatların cinâs ve iştikâk olduğu görülür. Cinâs ve iştikâk lafza anlam çeşitliliği, anlam zenginliği ve anlamda çok yönlülük gibi unsurlar katar. Bu yüzden olsa gerek, genelde lafız sanatlarına fazla yer vermeyen Sebk-i Hindî şairleri, cinâs ve iştikâka özel bir önem atfetmişlerdir.

Osmanlı sahası Hint üslûbu şairlerinde kârıkelimator, büyük oranda cinâs ve bir miktar da iştikâk şeklinde görülür. Şiirimizin her devresinde görülen bu sanatlar, Sebk-i Hindî şiiri için ayırt edici hususiyetlerden olmamakla birlikte, bu dönemde kullanım sıklığının arttığı söylenebilir. Elbette şiirin böyle bir hususiyet kazanmasında daha sonra da göreceğimiz gibi, şiir dilinin konuşma diline yaklaşması ve avama ait tabirlerin şiirde daha çok yer bulmasının önemli bir etkisi olmuştur.

---

[169] Hasan Hüseynî, **Bîdil, Sipihrî ve Sebk-i Hindî**,Tahran, İntişârât-ı Surûş, 1376/1997, s. 47-49.

Sebk-i Hindî şairleri cinâs konusunda en fazla, söz arasında bir kelimenin farklı anlamlarına yer vermek esasına dayanan cinâs-ı manevîyeyikullanırlar. Aşağıdaki beyitlerde ben kelimesinin hem vücuttaki siyah nokta hem dilimizdeki birinci tekil şahıs yerine ve hâl kelimesinin hem durum hem de vücutta husule gelen nokta anlamında kullanılması cinâs-ı manevîye birer örnektir.

Hemân ben bende mi sandun o mâhun zülfine bende
Kemend-i zülf-i yâre halk-ı âlem mübtelâdır hep
(İsmetî, G 3/2, s. 36)

Bakup ol hâle sorma Nâ'ilî'den nâfenün hâlin
Bu derd-i hayret-efzâ-yı ciger-hûn olmayan bilmez
(Nâilî, G 162/6, s. 319)

Osmanlı sahası Hint üslûbu şairlerinin en çok kullandığı cinâs türlerinden biri de eksik cinâstır. Bilindiği gibi eksik cinâs, kendisini meydana getiren lafızlarda ortaklık bulunması gereken harflerin cinsi, sayısı, harekesi ve sırası bakımından tam uyum içermeyen cinâstır[170]. Dolayısıyla ses benzerliği bakımından ahenge de yardımcı olur. Özellikle cinâs içeren unsurlardan birinin fazla kelime taşıdığı ve günümüzde tunç uyak olarak adlandırılan cinâs-ı mutarraf, kulağa çok daha hoş gelerek kelime oyununa müsait olmaktadır. İlgili yerleri işaretlenen aşağıdaki beyitlerde eksik cinâs örnekleri bulunmaktadır.

*Lafz-ı dînârda **nâr** olması pek zâhirdür*
*Yakışur muhterik-i **nâr**a atâ-yi **dînâr***
(Sâmî, K 22/47, s. 230)

Vâdî-i gamda eşkün mahv eyle tâb-ı dilden
*Âb eyleme **serâb**ı **âb**ı serâb göster*
(Nâilî, G 65/9, s. 256)

Ne berg-i huşk cihân sebz-i hurrem oldu tamâm
Enâr** hâsıl eder şimdi sînesinde **çenâr
(Gâlib, K XVI/14, s. 131)

[170] M. A. Yektâ Saraç, **a.g.e.**, s. 221.

Özellikle Fehîm-i Kadîm'in şiirlerinde rastlanan Türkçe kelimelerin farklı kelimelerle oluşturdukları deyimlerden müteşekkil cinâslar daha da ilgi çekicidir.

Geçse başından *n'ola bu havf ile şâh-ı Acem*
Cümlesi ***geçdi kılıçdan*** *leşker-i bed-ahteri*
(Fehîm, KT-9/7, s. 294)

Zülfi âşüfte olup itse sabâ ile cedel
Dil-i dîvâneye girer *araya* ***şâne girer***
(Fehîm, G LIX/3, s. 382)

Şeyh Gâlib'den sadece beş beyti alınan ve cinâslı kelimelerden birinin, diğerinin son hecesiyle ses ve yazılış bakımından aynı olması[171] esasına dayanan cinâs-ı mükerrer sanatı ihtiva eden şu gazel, kârıkelimator (kelime oyunu) tarzına en güzel örneklerdendir. Elbette bu gazelde cinâs unsurlarından biri diğerinin son bir değil iki hecesini içerir.

Vâ'iz nihânî çekmiş o ***hunyâgeri geri***
Eyler gelüp dükâne büt-i ***berberi beri***

Çıksa ne dem kabâ-yı hevâ-gûn ile o mâh
Pür nûr eder bu kubbe-i ***nilûferi feri***

Şehbâz-ı çeşm-i şûhuna müjgân degildir ol
Kurtuldu pençesinden atup ***siperi peri***

Bî-behredir hilâle bakan sûz u tâbdan
Eyler mi merd-i bî-dili hîç ***hançeri çeri***

İnsâf olunsa gonçe-i bâğ-ı hayâ imiş
Gülzâr-ı hüsn-i behcetin en ***bihteri teri***
……
(Gâlib, G 347/1-5, s. 870-71)

Aralarında mana ve terkîb itibariyle fark olmak kaydıyla bir kökten başka bir kelimenin ya da kelimelerin türetilmesine dayanan iştîkâk sanatının[172] da kârıkelimator (kelime oyunu) tarzının oluşturulmasında kullanıldığını söylemiştik. Hint üslûbu şairlerinin kullandığı iştikâkının önceki

[171] Numan Külekçi, **a.g.e.**, s. 229.
[172] Numan Külekçi, **a.g.e.**, 213.

dönem şairlerininkinden en önemli farkı, sadece Arapça köklerden değil Farsça türetim yollarıyla Farsça unsurlardan da meydana getirilmesidir. İştikâk sanatıyla meydana getirilen kârıkelimatorlara şöyle örnek verebiliriz:

*Yok müjelerde **Türk-tâz** gamzesi **yekke-tâz**-ı **tâz***
Bilmeziz ol sitem-gerün leşgeri der-kafâ mıdır
(Nâilî, G 53/2, s. 248)

*Oldı **gül-çîn**-i **gül-bün**-i nâzı*
Reşk-i nezzâre-i niyâza bu şeb
(Şehrî, G 11/3, s. 171)

Gâlib, aynı kökten gelmiş gibi sanılan kelimelere dayanan şibh-i iştikâk örneği de verirler.

Kelâm-ı telh-i lebin câna kâr eder elbet
*Olur mu me'haz-i **azb** olsa da **azâb** lezîz*
(Gâlib, G 65/2, s. 554)

ı. Sıfatların Sıralanması (Tensîkü's-sıfât)

Lügat anlamı sıfatların sıralanması demek olan tensîkü's-sıfât, belâgat ilminde, manzum veya mensur bir metinde, bir şahsı veya nesneyi ardı ardına sıralanan sıfatlarla nitelemek demektir. Tensîkü's-sıfâtın manaya da lafza da bakan bir yönü vardır. Bunlar; ele alınan varlığın tasavvuruna ve okuyucu tarafından kavranmasına yardımcı olmak ile üslûpta meydana getirdiği ahenk ile edadır[173]. Tensîkü's-sıfât sanatından daha çok kasîdelerin girizgâh beytinden önceki beyitlerde memdûhun vasıflarının sayılmasında istifâde edilir[174].

Şiirimizde Sebk-i Hindî'den önce daha çok kasîdelerde istifade edilen bu sanatın kullanımı, Sebk-i Hindî döneminde diğer nazım şekilleri arasında da yayılmıştır. Asıl itibariyle Hint üslûbu şiirine mahsus olmayan tensîkü's-sıfâtın Sebk-i Hindî şairlerince beğeniyle kullanılmasının nedeni, söz konusu

[173] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 168.
[174] Numan Külekçi, **a.g.e.**, s. 191.

sanatın bu üslûbun vasfedici karakterine uygun olmasıdır. ***Yani Klasik şairlerin dili mefhumî (isimsel) iken Sebk-i Hindî şiirinin dili vasfî (tasvir edici) karaktere bürünmüştür***. Genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar konusunda da gördüğümüz gibi vasfettiği kişiyi, kavramı ya da mekanı türlü yönleriyle ele almaktan hoşlanan Sebk-i Hindî şairi, tabii olarak tensîkü's-sıfât sanatına baş vurur. Dolayısıyla bu sanat, genişletilmiş tamlamaların ve birleşik yapıların ortaya çıkmasına sebep olur. Aşağıdaki beyitlerde İsmetî'nin *"meydân-ı belâ"yı* (bela meydanı) "*zemîn-i derd-hîz-i ışk"* (aşkın derd kaldıran mekanı), Mecnûn'ı "*ser-geşte-i deşt-i fenâ"* (yokluk çölünün başıboşu) ve devayı "*şerâb-ı dil-güşâ-yı illet-i ışk"* (aşk hastalığının gönül ferahlatan içeceği) olarak tavsif etmesi tensîküs's-sıfâtın vasıflandırıcı anlatımına birer örnektir.

***Zemîn-i derd-hîz-i 'ışk**a meydân-ı belâ derler*
*Anun Mecnûnına **sergeşte-i deşt-i fenâ** derler*

Zebûn-ı ta'n-ı bed-hâhım meded bir câm sun sâkî
***Şerâb-ı dil-güşâyı 'illet-i 'ışk**a devâ derler*
(İsmetî, G 32/1-3, s. 58)

Aşağıdaki beyitlerde de Fehîm'in nigeh (bakış, bakma) kavramını, "*dâğ-ı dil-i cevher-i tîğ-i cellâd"* (cellat kılıcının cevherinin gönül yarası), "*bârika-i hırmen-i zühd ü zühhâd"* (zahidlik ve zühd harmanının yıldırımı) ve benzeri sıfatlarla nitelemesi güzel birer tensîkü's-sıfât örneğidir.

*Ne nigeh **zahm-ı dil-i sîne-i şemşîr-i kazâ***
*Ne nigeh **dâğ-ı dil-i cevher-i tîğ-i cellâd***

*Ne nigeh **sâ'ika-i hâne-ber-endâz-ı verâ'***
*Ne nigeh **bârika-i hırmen-i zühd ü zühhâd***
(Fehîm, G XXXVIII/2-3, s. 354)

Sebk-i Hindî şairlerinin şiirin lafzını tensîkü's-sıfât yoluyla nasıl da kısalttıklarına verilebilecek en güzel örneklerden biri Şehrî'nin aşağıdaki gazelidir. Zira bu gazel tamamen tarif edilen kavram olan "*âh"* ve onun sıralanan sıfatlarından müteşekkildir.

Nefes-i dil-hırâş *ya'nî âh*
Bâd-ı âteş-ma'âş *ya'nî âh*

Ma'den-i sûz-ı 'aşk dâğ-ı ciger
Tîğ-i dûzah-tirâş *ya'nî âh*

Mecma'-ı ıztırâb sîne-i dil
Sûz-ı mahşer-firâş *ya'nî âh*

Lücce-i hûn-ı derd kalb-i hazîn
Ebr-i hûn-âbe-pâş *ya'nî âh*

Âteş-endâz-ı hestî-i Şehrî
Berk-ı zulmet-tırâş *ya'nî âh*
(Şehrî, G 118, s. 226)

Aşağıda bazı beyitlerini aldığımız Şeyh Gâlib'e ait gazelde, gönül kavramı, türlü teşbihlere dayanan tensîkü's-sıfâtlarla nitelendirilmiştir. Tensîkü's-sıfât çoğu zaman teşbihe dayanır ve mazmunlaştırmanın ilk safhasını oluşturur. Bu sebepten tensîkü's-sıfât bir lafız sanatı olmasına rağmen Sebk-i Hindî şairlerince daha çok tercih edilmiştir.

Lâle-i derde bâğdır *gönlüm*
Lâne-i murg-ı dâğdır *gönlüm*

Menzil-i müntehâ-yı vahdetdir
Kurb u bu'de ırağdır gönlüm

Tâb-ı sevdâ-yı hatt-ı la'linle
Özge bir şeb-çerâğdır *gönlüm*
(Gâlib, G 257/1-2-6, s. 767)

i. Konuşma Diline Yer Verme ve Avâma Ait Tabirler

Sebk-i Hindî şiiri aslında, birden fazla vechesi, hatta birbirine zıt vecheleri olan bir şiirdir. Alışılmamış bağdaştırmalar konusunda gördüğümüz ve ileride tezat konusunda göreceğimiz gibi, yeni manalar peşinde koşan Sebk-i Hindî şairi, hem lafız hem de manada tenakuza düşer. Aslında bu onun tarzıdır. Böylece Hint üslûbu şairlerimizin genel dil uygulamalarında

tenakuza rastlamak hiç de zor değildir. Yani bir taraftan örnek aldıkları Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinde olduğu gibi uzun tamlamalar ve birleşik yapılara şiirde yoğun bir yer verirken, diğer taraftan Klasik Türk Şiiri'nin on sekizinci yüzyıldaki genel eğilimine bağlı olarak konuşma dili özellikleri, mahallî unsurlar ve avama ait tabirleri şiirlerinde bol bol kullanırlar. *Bu durum, aslında onların Hint-İran sahası şiirini mihver almalarına rağmen kendi dönemlerindeki Osmanlı sahası Türk şiirini de bire bir takip ettiklerini göstermektedir*.

Elbette konuşma diline ait özellikler ve halk diline ait söyleyişler, Sebk-i Hindî şiirimizde baskın değildir. Yani Necâtî, Nedîm ya da Şeyhülislâm Yahyâ gibi şiir tarzının ekseriyetine hakim değildir*. Sadece bir damar halinde ve fonksiyonel olarak yer alır. Ya da Nâilî'nin musammatlarında ve Arpaemînizâde Sâmî'nin matlalarında olduğu gibi belli nazım şekillerine münhasırdır*. Ancak yer yer gazellerde de belirgin hale gelir. Aslında Fars şiirinde de Sebk-i Hindî'nin, Baba Figânî örneğinde olduğu gibi, halk diline ait tabirlere yer vermekle başladığını görmüştük. Ancak İran sahası Sebk-i Hindî şiiri ile Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin böyle özelliklere yer verme sebepleri arasında önemli bir fark vardır: İran sahasında, âşıkâne şiirin saray çevresinden uzaklaştırılıp sadece dini şiirlere câize verilmesi sebebiyle mecburen bu mecraya yöneliş vardır. Oysa Osmanlı sahasında, konuşma diline ait özellikler ve halk diline ait tabirlerin kullanılması, Türk şiirinin tabii gelişiminin sonucudur ve iç dinamiklerden beslenir.

Konuşma dili özellikleri, Sebk-i Hindî şairlerinde farklı şekillerde ortaya çıkar. Bazen bir cümlenin ya da bir ifadenin tamamında, bazen de sade söyleyişle şiirin bütününe yayılır. Kimi zaman da sadece bir deyim, ıstılah ya da kelime şeklinde karşımıza çıkar. İfade, cümle ya da şiirin tamamına yansıdığı durumlarda daha belirgindir.

Zebûn etdi beni bu nakş-ı bedrâ
*Devâ olmazsa senden **hâlime vâ***
(İsmetî, K 1/1, s. 21)

Âlemün bir fikre sâlih kârı yokdur İsmetî
Vaz'-ı nā-sâz-ı cihân ***ya şöyledir ya böyledir***
(İsmetî, G 23/5, s. 52)

Sîneye çekdüm *o meh-pâreyi* ***cânum diyerek***
Leblerin emdüm anun tûtî-lisânum diyerek

Bin niyâz ile getürdüm o hümâyı sayda
Şehlevendüm güzelüm şûh-ı cihânum diyerek

Pîr gönlüm yine bir nevrese oldı âşık
A benüm tâze gülüm tâze cüvânum diyerek

Mû-miyânın ***koçup öpdüm*** *leb-i la'l-i yâri*
Boyu servüm yüzi gül gonca-dehânum diyerek

Gelmez âgûşuma *ol tûti-i şîrîn-güftâr*
Âşıkum iffetî-i tâze zebânum diyerek
(Fehîm, G CLXX, s. 532)

Sevdün görünce ol büt-i âyîne-tal'ati
Kurbânun oldugum nice gördün *mahabbeti*

Yolda selâmın almaz *iken mübtelâların*
Kaddin ham eyleyüp komamış sende tâkati

Kûyın tolanmadan ***ne kaçarsun iki gözüm***
Erbâb-ı ışkun elde degüldür irâdeti
(Nâilî, G 389/1-3, s. 470)

Kılıcı kanlı eli kanlı dili kanlı güzel
Deşt-i âşûbe ***aşîret begi Türkmenli güzel***
(Gâlib, G 229/1, s. 738)
Buyursanız katil ihyânız olur sultânım
Âşıka cân fedâ etmesi minnet ***degile***
(Gâlib, G 331/5, s. 848)

Konuşma dilina ait özellikler Sebk-i Hindî şiirimizde, büyük oranda günlük hayata ait tabir ve deyimlerle karşımıza çıkar. Mesela Klasik şiirimizde murg-ı dil (gönül kuşu) tabirini *kuşça cân* şeklinde zikretmek, genelde kelb ya da seg denecek yerde *köpek* demek, yeni gelmek anlamında *ayağı tozu* tabirini kullanmak gibi. Ya da bir deyim olarak layık olmak ve layıkınca davranmak anlamında *ayağına su dökmek*, çok güzel anlamında *bir içim* su, ocağını söndürmek, istikbalini karartmak anlamında *ocağına su koymak*, çok zorlanmak anlamında *kan tere batmak*, bıktırmak anlamında *candan*

soğutmak, çok eziyet etmek anlamında *kanını kurutmak* ve bir konu hakkındaki haberi hemen başkalarına yetiştirmek, dedikodu yapmak anlamında *yapmak yakıştırmak* tabirlerinin kullanılması bu tür örneklerdendir.

Murg-ı dil dâm-ı zülfine düşdi
*Ede mi **kuşça cânımı** âzâd*
(İsmetî, G 6/2, s. 39)

*Ne **köpek**dir Venedik kâfiri hâlâ kim ulur*
Şîrler pençe-i kahrunda giriftâr u zebûn
(Nâilî, K XVII/46, s. 106)

***Ayağı tozı**yla teşrîf etse dilber hâneni*
Reşg-sâz-ı genc-i bâd-âverde olmazdun gönül
(Nâilî, G 233/3, s. 368)

Cân verür âb-ı hayât-ı lebüne Hızr u Mesîh
*Teşnesi rûh-ı Sikender **bir içim su**sun sen*
(Nâilî, G 259/3, s. 385)

Yârî-i feyz-i aşk ile bir eşke kâdirüm
*Kim ebr-i lüccebâr **su dökmez ayağına***

Bir âşıkâne girye ile heft dûzahun
*Mahşûr olmayam **su komazsam** ocağına*
(Şehrî, G 110/3-4, s. 222)

Şerm-i dest-i güher-efşânından
***Kan dere batdı** Bedahşândaki kân*
(Sâmî, TR 6/26, s. 261)

Seninle ey sitem-hû germ-ülfet olmayız artık
*Soğuk sözler beni **cândan soğutdu** hâtırın hoş tut*

Gözümden çıkdı hûn-âb-ı sirişk akıtdığım demler
*Hevâ-yı tünd-i gam **kanım kurutdu** hâtırın hoş tut*
(Gâlib, G 33/2-3, s. 521)

*Çerâğ-ı bezm-i hecri oldugum **yapmış yakışdırmış***
Gönül pervânesine vuslat âteş intizâr âteş
(Gâlib, G 165/7, s. 665)

Avâma ait tabirlerden kastımız, konuşma dili özelliklerinden biraz daha farklıdır. Bu tabirler günlük hayatta kullanılmakla birlikte toplumun belli bir kesmine münhasırdır. Avâm dediğimiz bu kesim, kendine has bir anlam

sistemine ve kelime hazinesine sahiptir. Günlük konuşma dilinin dahi Klasik şiirde yer bulması ciddî bir durum iken, avâma ait tabirleri kullanmak Klasik şiir için daha marjinal bir tavırdır. Ancak bahsettiğimiz gibi Sebk-i Hindî şairleri bu tür tabirlere şiirlerinde asla ağırlıklı olarak yer vermezler. Sadece bir damar halinde ve fonksiyonel olarak kullanırlar. Avâmî ifadeler, deyimlerin de ötesinde özel manalara sahiptir. Çoğu kez anlamları sadece onu kullanan kesimce anlaşılır ve devirden devire kaybolup giderler.

Aşağıdaki beyitlerde *kelle* ve *pis* kelimeleri ile samimi olmak manasında *sarmaşık dolaşık*, iştahlanmak ve canı çekmek manasında *ağzı sulanmak*, büyük sıkıntı ve zarar veren kimse anlamında *püsküllü belâ* tabirlerinin kullanılması, âmiyâne kullanışlara birer örnektir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki âmiyâne tabirleri en fazla ve en çeşitli kullanan Sebk-i Hindî şairimiz Arpaemînizâde Sâmî'dir. Onun bazı mesnevilerinde ve özellikle, neredeyse tamamen âmiyâne tabirlerden müteşekkil matlalarında, "ocakzâde, âsmânî belâ, ayağı çukurda" gibi o devirde yaşayan pek çok âmiyâne tabire rastlamak mümkündür[175].

*Degül gonca bürîde-**kelle**-i pür-hûn-ı bülbüldür*
Ki bâğ içre görüp olmış ruh-ı gül-hîzine kurbân
(Fehîm, G CCVIII/3, s. 581)

*Merd-i **pis**-tab' ü sefîh-i bed-şiyem kimdür dimem*
Ehl-i sûk içre fakîr ü muhteşem kimdür dimem
(Arpaemînizâde Sâmî, K 27/1, s. 249)

*Olup bütün çemen etfâli **sarmaşık dolaşık***
Biribirine fısıldıyla aşk eder izhâr
(Gâlib, K XVI/19, s.132)
Leb-i la'li bana nukl oldugını nakl etsem
*Mey-i gül-reng ile câm-ı Cemin **ağzı sulanır***
(Gâlib, G 95/2, s.588)

***Püsküllü bir belâsını** gördüm Cezâyirin*
Zîr-i yedinde milk-i Arab şâh feslenir
(Gâlib, G 122/2, s. 617)

[175] Bkz: Arpaeminizâde Sâmî, **Divan**, (nşr. Fatma Sabiha Kutlar), Ankara, Özel Basım, 2004, s. 442 ve 581-611.

Sebk-i Hindî şairleri âmiyâne tabirleri, kendinden önceki şairlerden ve kendi dönemlerindeki şairlerden yapı bakımından farklı kullandıkları önemli bir yön vardır. Buna göre Sebk-i Hindî şairleri, bazı Türkçe âmiyâne söyleyişleri kısmen ya da tamamen Farsçalaştırırlar ya da Farsçadan hazır âmiyane söyleyişler alırlar. Şu beyitlerde "Allah'tan korkmaz" tabirinin "Hudâ nâ-ters", "çırpındıkça batmak" deyiminin "garîkter olurum eyledükçe sa'y" ve "kül kedisi" tabirinin "gürbe-i hâkister" şeklinde yer alması gibi.

Bahr-ı âteş sarsar-ı âhum hurûşum görme sehl
*Ey **Hudâ-nâters** mevc-i bî-şumârumdan sakın*
(Nâilî, G 246/5, s. 377)

Benem o gavta-hâr-ı lücce-i ma'âsî kim[176]
***Garîkter olurum eyledükçe sa'y**-ı kenâr*
(Şehrî, K 3/53, s. 130)

*Hayf kim **gürbe-i hâkister**e döndürdi dili*
Âkıbet vaz'-ı şütür-gürbe-i çerh-i gaddâr
(Arpaemînizâde Sâmî, K 21/32, s. 228)

Aşağıdaki beyitlerde görülen "gürbe-şütür", Farsça amiyane dilde her türlü uygunsuz, karışık ve münasebetsiz şey, "serini pây etmek" (aslı Farsça ser-i hodrâ cây-ı pây-ı hod gozeşten) bir kişinin yanında utançla yürümek ve "nâ-halef" edepsiz, ehil olmayan anlamlarına gelmektedir. Görüldüğü gibi bunlar Farsçadaki asıllarından tamamen veya kısmen hazır olarak alınmıştır.

Tahkîki bu kim Nâ'iliyâ eylemez olduk
*Evzâ'-ı **şütür-gurbe**-i eyyâma tahammül*
(Nâilî, G 229/5, s. 364)

*Safâyile **serini pây idüp** yürür dâ'im*
O rehde kim reh-i medh-i hidivv-i vâlâdur
(Neşâtî, K 15/12, s. 49)

Arz eyler ehl-i dâniş ü fazla kızılların
*Ol **nâ-halef** ki da'vî-i rengîn-edâsı var*
(Gâlib, G 117/7, s. 612)

[176] Mısraın vezni bozuk.

j. İnce ve Nazik Bir Dil İçin Arkaik Unsurların Terk Edilmesi

Bilindiği gibi Hint üslûbu Türk şiirinde on yedinci ve on sekizinci asırlarda görülür. Hint üslûbu Türk şiirinde belirginleştiğinde, aslında işlenmiş hazır bir şiir dili ve tekamülünde zirveye yaklaşan edebî bir tarz bulmuştu. On yedi ve on sekizinci asırlarda şiir dili bir taraftan bünyesine kattığı Arapça ve Farsça kelimeleri yapısına iyice adapte etmiş, diğer taraftan zaten bünyesinde yer alan Eski Anadolu Türkçesine ait garamatikal unsurları ve kelime hazinesini yavaş yavaş terk etmişti.

Yeni dil bilimi araştırmalarında *arkaik unsur*, klasik belâgatta *garâbet* diye adlandırın bu hususiyet, gerçekte göreceli bir değere sahiptir. Çünkü, kullanımı terkedilmiş bir lafzın ya da kelimenin kullanılması, prensip olarak fesahati bozmakla birlikte, doğru bir değerlendirme için söz konusu lafzın dile getirildiği dönemi esas almak gerekir. Yani bir şairin devrinde anlaşıldığı için kullandığı ve bugün anlaşılmadığı için garabet sayılacak bir kelimeyi, edebî anlamda garabet olarak nitelendiremeyiz. Ayrıca belli bir maksat ve özel bir ilim dalındaki tabirleri zikretmek amacıyla istifade edilen mehcur kelimeleri de garabetten saymamak gerekir[177].

Klasik şiirimizin başlangıç yüzyılları olan on dört ve on beşinci yüzyıllarda, arkaik unsurlara daha sık rastlanmaktadır. Hatta on altıncı asrın sonuna kadar hemen her şairin divanında bir miktar arkaik unsura rastlamak beklenmeyen bir durum değildir. Ancak on yedinci asırdan itibaren, hem şiir dilinin işlenmişlik bakımından zirveye çıkması hem de Sebk-i Hindî'nin tesiriyle arkaik unsurlar aşama aşama ortadan kalkmış, onun yerini Farsça unsurlar ve Türkçe deyimler almıştır.

*Vahdetün şem'i cemâlün **uşta gör***
Cânları pervâne kıldı iy hidâyetden ziyâ
(Nesîmî, G 1/6, s. 173)

[177] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 38.

*Şemîm-i sünbülüne **kanda öykinür** nâfe*
Benefşe-ter gibi olmaya müşk-i huşk-mizâc
(Hamdullah Hamdî, G XXV/2, s. 131)

Ger terahhum eylemezsen Adni yüzün şem'ine
*Âkıbet pervâne **bigi** yanasıdur dûstum*
(Adnî, G 9/7, s. 40)

***Başlu bağrın** Ahmed'ün çâk itme ey gam tîgvâr*
Gamzesi peykânı yârun çün ana dil-dûz idi
(Ahmed Paşa, G. 311/5, s. 324)

*Bahâr-ı ömr-i aduna hazân **irgürüben***
Vire murâdunı Hak ki gudüvvi ve'l-âsâl
(Mesîhî, K 9/42, s. 49)

Sebk-i Hindî şairlerimizin şiirlerinde, önceki asırlara nispetle hayli azalan arkaik unsurlar ekseriyetle kelime seviyesinde görülür. Aşağıdaki beyitlerdeki kucaklamak anlamında *''koçmak''*, uzaklaşmak, kenara çekilmek anlamında *''savulmak''*, sönmek anlamında *''söyinmek''*, sulamak anlamında *''suvarmak''* fiillerinin sarfedilmesi kelime bazındaki arkaizme örnektir.

*Mû-miyânın **koçup** öpdüm leb-i la'l-i yâri*
Boyu servüm yüzi gül gonca-dehânum diyerek
(Fehîm, G CLXX/4, s. 532)

***Savul** nazargehimüzden eyâ tegâfül-i bî-derd*
Temâm nâle-i derdüz temâm âh-ı hazînüz
(Şehrî, G 56/4, s. 194)

Sûz-ı sînem artuk olur gözlerüm dökdükçe yaş
*İy Neşâtî **söyinür** gerçi dökilse nâre su*
(Neşâtî, G 101/9, s. 145)

Hücûm-ı hattına ey kâtil etme eşk-i melâl
***Suvarma** âb-ı zümürrüdle hançer-i nigehin*
(Gâlib, G 206/6, s. 711)

Sebk-i Hindî şairlerinde yok denecek kadar az da olsa ek seviyesinde gramatikal arkaizme rastlanır.

*Her gâh ki yâd-ı ruh-ı cânân **iderin** ben*
*Künc-i gamı bir demde gülistân **iderin** ben*
(Neşâtî, G 89/1, s. 138)

__Geliser__ âhir-i vakt içre resûl
Umaruz kim __bulavuz__ ana vusûl
(Sâmî, M 4/37, s. 441)

k. Cümle Kalıplarının Bir Anlatım Şekli Olarak Tekrarlanması

Eskiden beri üslûp bilimciler arasında belirli bir anlatım değerinin, belirli bir anlatım şekline ait olduğu hususunda iddialar vardır. Yani nasıl ki tasavvufî bir konunun aktarımı kendi terminolojisini gerektiriyorsa, aynı şekilde kendi cümle yapısını ve cümlelerden teşekkül etmiş anlatım biçimini de gerektirir. İşte bu cümle yapıları ve anlatım biçimi, üslûp özelliği yaratan etkilerdendir.

Söz konusu anlatım biçimleri genelde kendini tekrar ederek karşımıza çıkar. Yani fiillerin ve isimlerin çekimleri nasıl tekrarlanıyorsa cümle kalıpları da aynı şekilde tekrarlanmaktadır. Böylece cümle kalıpları, anlatım şekli olmaya devam etmektedir. Dolayısıyla cümle kalıpları duygu ve düşünce değeri kazanarak şairin ya da yazarın üslûbuna heyecanlı, keskin, sert, mülayim, öfkeli, renkli ve renksiz gibi soyut-göreceli değerler katmaktadır[178].

Sebk-i Hindî şairlerimizde de, söze değişik üslûp değerleri katan cümle kalıplarına rastladık. Ama bunların daha ziyade iki fonksiyon üstlendiğini gördük: 1)Tekrar eden cümle kalıplarından birisinin anlaşılmasıyla, beyit veya mısradaki tüm mana ile mazmunların anlaşılması 2)Şiire ahenk, armoni ve farklı duygu değerleri katmak. Özellikle birinci maddede ele aldığımız durumda tekrar eden cümle kalıbı hem mana ve mazmun teşkil etmekte hem de bunların çözümlenmesine yardımcı olmaktadır. Örneğin aşağıda bazı beyitlerini aldığımız bir kasîdesinde İsmetî, bahar anını anlattığı nesîb bölümünde her beyti, "*demdir ki ….*" İle başlayan ve genelde *nesne veya tümleç*+*yüklem* biçiminde cümlelerle devam ettirerek bahar heyecanını yansıtmaya çalışmıştır.

[178] R. Wellek-A. Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (çev. Ahmet Edip Uysal), Ankara, KTB Yay., 1983, s. 236.

***Demdir ki** feyz-yâb ola âlem bahârdan*
Gül-deste-i neşât ala dil rûzgârdan

***Demdir ki** andelîb-i hoş-âvâze-i çemen*
Âgâz-ı nağme eyleye bir tâze kârdan

***Demdir ki** ola hem-eser-i savt bülbüle*
Her nağme çıkmadın dahi âgûş-ı târdan

***Demdir ki** kâse-i güle üstâd-ı nevbahâr*
Bir bir güher-feşân ola eşk-i hezârdan
(İsmetî, K 2/1-4, s. 22)

Yine aynı kasîdenin başka beyitleri arasında şair *bir dil ki …+sıfat+yüklem* cümle kalıbıyla dil (gönül) mefhumuna, "*hem-nişîn-i neşât-ı visâl"* (kavuşma mutluluğuyla birlikte oturan), "*hâne-zâr-ı gülistân-ı şevk"* (neşe gülistânının evi), "*dûr-bîn"* (uzağı, geleceği gören) ve "*hem-piyâle-i Cemşîd-i ışk"* (aşk Cemşîd'i ile kadeh arkadaşı) gibi sıfatlar vererek onu mazmunlaştırmaktadır. Çünkü ileride, örneğin dûr-bîn ya da hâne-zâr-ı gülistân-ı şevk dendiğinde akla gönül gelecektir.

Bir dil ki hem-nişîn-i neşât-ı visâl ola
Hazzeylesün mi gam gibi bir yâdigârdan

Bir dil ki hâne-zâr-ı gülistân-ı şevk ola
Sermâye-i tebessüm alur girye-zârdan

Bir dil ki dûr-bîn ola mânende-i hıred
Nakş-ı safâ görür suver-i intizârdan

Bir dil ki hem-piyâle-i Cemşîd-i ışk ola
Bâc-ı neşât alur keder-i rûzgârdan
(İsmetî, K 2/25-27-28-30, s. 24-25)

Aşağıdaki gazelde de Fehîm, *tensîkü's-sıfât +ya'ni+mey/câm/habâb* (ele alınan kavram) şeklinde bir cümle yapısıyla zikredilen çağrıştırıcılarını, sıfatlar şeklinde sıralamıştır. Böylece beyitlerin ilk mısralarında sıralanan sıfatlar açıklayıcısı olan *ya'ni+….* cümlesi tekrarlanmasa da, istiare şeklinde ele alınan kavramın zımnen belirleyicisi/mazmunu olacaktır.

Seyl-i âteş-hurûş ya'nî mey
Hâne-perdâz-ı hûş ya'nî mey

Gonca-i şu'le-berg ya'nî câm
La'l-i elmâs-pûş ya'nî mey

Gül-i bülbül-hurûş ya'nî habâb
Şem'-i pervâne-cûş ya'nî mey

Cânı itmekde gamdan âsûde
Rûh-ı râhat-fürûş ya'nî mey

Ebr-i dil-bahş itâb-ı şûh Fehîm
Nûr-ı çeşm-i sürûş ya'nî mey
(Fehîm, G CCXCIII, s. 682)

Şeyh Gâlib bir gazelinde, *tavsif edici cümle+adı aşk* biçiminde cümleler kurarak, yine aşk kavramının istiârelerini ve zımnî açıklayıcılarını/mazmununu teşkil etmektedir. Bir başka bakış açısıyla da ele alınan kavramı yani aşkı, türlü yönlerden vasfetmektedir.

Derd ü mihnetdir belâdır adı aşk
Bir marazdır ibtilâdır adı aşk

Andadır râz-ı adem sırr-ı vücûd
Hîçdir yokdur bekâdır adı aşk

Eylemekdür kendüyü mahz-ı recâ
Cümleden kat'-ı recâdır adı aşk

Cân u cânândan müberrâ muttasıl
Bir bilinmez müdde'âdır adı aşk

Şimdi Gâlib bir şeh-i âlî-cenâb
Gönlümüzle âşinâdır adı aşk
(Gâlib, G 195, s. 698)

I. Kısa ve Eksiltili Anlatım

Klasik şiirimizde *eksiltme ile yapılan îcâz* adı verilen bu hususiyet, modern dil ve üslûp çalışmalarında *kısa ve eksiltili anlatım* olarak nitelendirilir. Klasik şiirde, "sözden kelime veya cümle çıkarma ile yapılan

îcâz (hazf/eksiltme) veya düşürme yoluyla yapılan îcâz" diye tanımlanır ve yapılan eksiltmenin mutlak surette anlaşılması gerektiği belirtilir. Bu yolla yapılan îcâzda genellikle, bilinen veya tahmini kolay hususlar zikrederek ibareyi uzatmamak, dikkati asıl önemli yere yönlendirmek veya karineye dayanarak terk edilen şeylerin muhatabın hayaline ve düşüncelerine bırakarak şiire anlam zenginliği kazandırmak amaçlanır. Bazen de estetik kaygılar ve vezin zorunluluğu da şairi, eksiltili îcâza iter. Cümle sıralamasında mantıkî sıranın takip edildiği darb-ı meseller buna en güzel örnektir: "Gâh nalına, gâh mıhına" darb-ı meselinde "vurmak" fiilinin gizlenmesi gibi[179].

Modern üslûp bilimciler, kısa ve eksiltili anlamın şiire, gereksiz sözcüklerden kaçınmak, göstergeleri elden geldiğince geniş bir anlam çerçevesine kavuşturacak biçimde kullanmak ve şiire kalıcılık kazandırmak gibi hususiyetleri eklediğini belirtmektedir[180]. Aslında Sebk-i Hindî şiirinin dil özelliklerinde *az sözle çok şey anlatmak* hususiyetinin yan kolu olan bu nitelik, sadece az sözle çok anlam vermek amacını taşımaz. *Bize göre kısa/eksiltili anlatım, lafzı kısaltmanın yanında mananın okuyucunun hayal ile zihin dünyasında tamamlanmasını sağlayarak imaj zenginliği sağlamak, şiiri farklı okumalara uygun hale getirmek ve bir tür kelime ya da gramer tamamlama oyunu oynayarak şiiri muammaya yaklaştırmak gibi amaçlar gütmektedir. Zaten Hint üslûbu şiirinin zor anlaşılmasına neden olan etkenlerden birisi de bu hususiyettir*. Fehîm'den alınan şu iki beyte bakalım:

Hükm-fermâ-yı kader-kudret ki emr itse olur
Devr-i pîrîde kazâ-yı fevt evkât-ı şebâb
(Fehîm, K V/32, s. 128)

Te'sîr-i hayâl-i nigeh-i çeşm-i bütândur
Tab'um dil-i sermestüme meyhânelüg eyler
(Fehîm, G LIV/3, s. 374)

İlk bakışta ek bakımından gramatikal eksiklikleri olan bu beyitleri nesre çevirmek biraz zor görünmektedir. Ancak beyitlerin genel manasından

[179] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 74.
[180] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s. 59.

gramatikal eksiklikler tamamlanarak şu şekilde nesre çevrilmiştir: 1) *"O, öyle bir kader kudretinde emir buyuran bir padişahtır ki eğer emrederse, yaşlılık dönemindeki ani ölüm, gençlik dönemi olur"*. 2) *"Tabiatımın, sarhoş gönlüme meyhanelik etmesi, put gibi güzellerin gözlerinin bakışlarını hayâl etmenin tesirindendir"*[181]. Dikkat edilirse birinci beyit, nesir cümlesi haline getirilirken ilk mısrada "öyle bir" ve ikinci mısrada "dönemindeki" kelimesindeki "ki" ekinin karşılığı mısranın aslında yoktur. İkinci beyitte ise ilk mısrada şart anlamı getiren "-mesi" eki ve ikinci mısrada neden belirten "-den" ekinin metnin aslında yer almamasına rağmen, nesir cümlesinde getirilmesi, hep kısa/eksiltili anlatımın, zihnen tamamlanmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, aşağıda parantez içinde gösterdiğimiz tamamlamalar, metnin lafzında yer almasa da, manada mevcuttur.

__(ger)__ Hükm-fermâ-yı kader-kudret ki emr itse olur
Devr-i pîrîde __(ki)__ kazâ-yı fevt evkât-ı şebâb
(Fehîm, K V/32, s. 128)

Te'sîr-i hayâl-i nigeh-i çeşm-i bütândur (__bütân olması)__
Tab'um dil-i sermestüme meyhânelüg eyler
(Fehîm, G LIV/3, s. 374)

Şehrî'nin aşağıdaki beyti,

Seher ki nergis-i hamyâze-rîz-i feyz eyler
Çekîde-i arak-ı jâleden şikest-humâr
(Şehrî, K 2/22, s. 127)

şu şekilde tamamlanmalıdır:

Seher ki nergis-i hamyâze-rîz-i feyz __(olan)__ eyler
Çekîde-i arak-ı jâle__(nin sarhoşluğu)__den şikeste-i humâr

Çünkü beyitte anlatılmak istenen şey, seher vaktinin, feyz esnemesi döken/akıtan nergisi, jalenin sarhoşluk etkisi yapan arak damlamasından

[181] Tahir Üzgör, **a.g.e.**, s. 129 ve 375.

kurtarmasıdır (humâr şikesten, Fars şiirinde sarhoşluğu gidermek demektir). Burada önemli olan diğer bir nokta, eksiltili anlatımın büyük oranda, Farsça tamlama ve birleşik yapılardan kaynaklanmış olmasıdır. Dolayısıyla Sebk-i Hindî'deki kısa ve eksiltili anlatımın en önemli nedenlerinden biri olarak Farsça genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılardır denebilir.

Neşâtî'nin meşhur "bile" redifli gazeli, Sebk-i Hindî şiirindeki eksiltili anlatıma en güzel örneklerden biridir. Zira ayrılığın anlatıldığı bu gazelde başlı başına "bile" redifi dahi okuyucuyu, ayrılıktan kaynaklanan neticeleri hassaten kötü sonuçları, zihnen ve hayalen tamamlamaya itmektedir.

Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensüz olan sohbet-i yârânı bile

Devr-i meclis bana girdâb-ı belâdur sensüz
Mey-i zehr-âb-ı sitem sâgar-ı gerdânı bile

Bâğa sensüz bakamam çeşmüme âteş görinür
Gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile

Sîneden derd ile bir âh ideyin kim dönsün
Aksine çarh-ı felek mihr-i dırahşânı bile

Hâr-ı firkatle Neşâtî-i hazînün vâ hayf
Dâmen-i ülfeti çâk oldı girîbânı bile
(Neşâtî, G 122, s. 156)

Gazelin beyitlerinin ikinci mısralarında anlamı tamamlamak için, gizli bir "sadece ……değil …bile" veya "değil… …bile" şeklinde bir tamamlamaya ihtiyaç vardır. Örneğin ikinci beytin anlamı *"Senin bulunmadığın meclis halkası benim için belâ girdâbıdır. Bana bela girdabı olan sadece zulmün zehirli şarabı değil, dönen kadehidir de"* şeklinde nesre çevrilebilir. Ancak görüldüğü gibi "sadece" kelimesi beytin lafzında yer almamaktadır. Bu şekilde tamamlama yapabileceğimize başka bir dayanak da, üçüncü beytin ikinci mısraında, *"gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile"* şeklinde "sadece" kelimesinin görevini üstlenen "degül" kelimesinin yer almasıdır.

Aşağıda İsmetî'den alınan beyitte ise, ilk mısrada yer alan cümlenin yüklemi hazfedilmiştir. Çünkü beytin anlamı: *"Gönül uzlet köşesine çekilse de, o nazın yeni bahârı, servi gibi akarsu kenarından gelmez "* şeklinde olup ilk cümlenin fiilimsisinin *"çekilse de"* şeklinde nesre çevrilmesi için metnin orijinalinde ilk cümleye*"olsa da"* fiili lazımdır.

*Dil gûşe-gîr-i uzlet ü **(olsa da)** ol nev-bahâr-ı nâz*
Gelmez misâl-i serv leb-i cûybârdan
(İsmetî, K 2/18, s. 24)

m. Yer Yer Farsça ve Arapça Ağırlıklı Bir Dil Kullanımı

Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin dili hakkında getirilen en ciddi tenkitlerden biri, bu üslûpta şiir dilinin neredeyse Türkçe olmaktan çıkarak tamamen Farsça ve Arapça unsurlarla örülmesidir. Kısmen doğru sayılabilecek böyle bir tenkit, bazı tamamlayıcı noktalara muhtaçtır.

Şöyle ki, *günlük konuşma dili ve avama ait tabirler* bahsinde gördüğümüz ve ileride *dilde yer yer sadeleşme eğilimi* konusunda da göreceğimiz gibi, bu tür hususiyetler Sebk-i Hindî şiirimizin bütününe şamil olmayıp bir damar halinde ve fonksiyonel olarak yer alır. Yani Osmanlı sahasında her hangi bir Hint üslûbu şairinin şiirleri ana hatlarıyla gözden geçirilse dahi, şiirlerinde, konuşma diline ait özellikler ya da sade ifadeler ne oranda yer alıyorsa, Farsça/Arapça tamlamlar ile birleşik ifadeler de aşağı yukarı o oranda yer alır. Örneğin Arpaeminizâde Sâmî, kasîde ve gazellerinde Farsça tamlamalarla örülü bir dil oluştururken, bazı mesnevî ve matlaları hemen tamamen sade ve avamî ifadelerle doludur. Ya da Şeyh Gâlib bazı şiirlerini, neredeyse tamamen Farsçanın sentaksına uygun olarak yazarken, bazen de devrine göre Türkçe'nin en sade örneklerini vermektedir. Yine de Şehrî ve Arpaemînizâde Sâmî ve Nâilî'nin diğer Sebk-i Hindî şairlerine nispetle, bu konuda biraz önde oldukları açıktır. *Bu sebepten Sebk-i Hindî şiirimizde, Farsça sentaksın hakim olduğu kısımlar, Türkçenin tabii*

gelişiminden tam bir sapma olarak kabul edilirken bunun fonksiyonel ve bir damar halinde olduğu, Sebk-i Hindî şiirimizin bütününe şamil olmadığı unutulmamalıdır.

Sebk-i Hindî şiirini yer yer Farsça/Arapça unsurlarla dolu yazmaya iten sebepleri kısaca; Hint-İran sahasından alınan hazır ifadeler, Farsça genişletilmiş tamlamaların fiil hazfını kolaylaştıran rolü, ayrıntıya bakış ile ince hayallerin dile getirilme zorluğu ve farklılık arayışı olarak sayabiliriz. Bu tür sentaksa sahip ifadeler bazen bir şiir içinde bir beyit şeklinde ya da şiirin ekseriyetine hakimdir. Aşağıda İsmetî ve Fehîm'den alınan beyitler şiirlerde kısmen yer alan beyitlerdendedir.

Sadr-ı bedr-i kâ'inât hayrü'l-verâ
Server-i hayl-i rüsül şemsü'd-duhâ
(İsmetî, K 3/1, s. 29)

Kahramân-ı Cem-livâ İskender-i Rüstem-vegâ
Pâdişâh-ı rub'-ı meskûn zîb-i çarh-ı nüh-kıbâb
(Fehîm, K V/30, s. 128)

Sirişte neşve-i hikmetle mâ vü tîn-i sebû
Mey-i dü sâle Felâtun-ı Cem-nişîn-i sebû
(Fehîm, G CCXLVII/1, s. 628)

Nâilî ve Şehrî'den bazı beyitleri alınan iki gazelin dili de, ek fiiller hariç tamamen Farsça/Arapça unsurlarla örülmüştür.

Vâ-sûhtegân-ı harem-i ka'be-i ışkız
Peygûle-i gam-hâne-i dil meskenimizdir

Ol âşık-ı pâkiz ki serâ-perde-i ismet
Âlûde-i hûn-ı dil olan dâmenimizdir

Biz sâki-i hûn-ı cigeriz gamze-i dilber
Peymâne-be-kef serhoş-ı dürd-efgenimizdir
(Nâilî, G 113/2-4, s. 287)

Nefes-i dil-hırâş ya'nî âh
Bâd-ı âteş-ma'âş ya'nî âh

Ma'den-i sûz-ı aşk dâğ-ı ciger
Tîğ-i dûzah-tirâş ya'nî âh

Mecma'-ı ıztırâb sîne-i dil
Sûz-ı mahşer-firâş ya'nî âh
(Şehrî, G 118, 1-3, s. 226)

n. Cümlede Farsça Dil Unsurlarının Türkçe Dil Unsurlarının Yerine Kullanımı

Gerçekte yer yer Farsça ağırlıklı dil kullanmanın neticesi olan bu durum, dikkat çeken hususi vaziyetinden dolayı ayrı bir madde olarak incelenmiştir. Bu hususiyet de bir önceki madde gibi, Sebk-i Hindî şiirinin cümle sentaksının tamamına hakim olmayıp bir damar halinde ve fonksiyonel olarak şiirde yer alır.

İsim hal eki, zarf, edat ve tümleç gibi cümle sentaksının karakterini önemli oranda etkileyen unsurların, Farsça olarak kullanımı, Osmanlı sahası Sebk-i Hindî cümlesinin karşı karşıya kaldığı en önemli buhranlardan ve sapmalardan biridir. Türkçenin doğal mecrasından bu sapış, Sebk-i Hindî cümlesinin kolayca tespitini sağlamaktadır. ***Aslında şiirimizde Sebk-i Hindî döneminden önce de yer yer görülen bu özellik, Sebk-i Hindî şairlerimizde düzenli tekrar sıklığına sahip olarak gözle görülür bir şekilde arttığından belirleyici bir özellik olmuştur***. Üslûp bilimi açısından, üslûp tespitini kolaylaştıran söz konusu durum, dil gelişimi açısından sağlıklı sayılamaz. Cümle sentaksında Farsça unsurların ağırlık kazanması yine, başta Hint-İran sahasından hazır kavramlar almak ve Farsça cümle sentaksının Türkçe cümle yapısında (hazf, eklerden tasarruf vs.) kısaltmaya neden olan etkilerinden dolayı tercih edilmiştir.

Aşağıda Fehîm'den alınan ilk beyitte *"zencîr-be-pâ"* (zincir ayakta) tabirinde –de hal eki Farsça "be" ön ekiyle sağlanmıştır. İkinci ve üçüncü beyitte ise "ne zamana kadar" soru zarfı Farsça, *"tâ key"* ve "geceden sabaha

kadar" zaman zarfı Farsça *"şeb-tâ-be-seher"* şeklinde –e hal ekinin "-be" Farsça ekiyle karşılanması suretiyle oluşturulmuştur.

Hem-silsile-i Kays'am u dîvâne-i aşkam
***Zencîr-be-pâ** zâde-i pervâne-i aşkam*
(Fehîm, G CXCVII/1, s. 564)

Çün gayret-i reh vâdi-i hirmân olacakdur
***Tâ-key** reh-i ümmîdde güm-kerde sürağ ol*
(Fehîm, G CLXXXIX/4, s. 556)

Germiyyet-i mihrünle mehe handeler eyler
***Şeb-tâ-be-seher** encüm-i şeb-tâb-ı sirişküm*
(Fehîm, G CCXX/2, s. 596)

Şu beyitlerde, Neşâtî ve Şeyh Gâlib'in kullandığı *"ser-der-pîş"* (başı önünde, utangaç), *"lâne-be-ser"* (yuvası başında, yersiz-yurtsuz) ve *"hâne-be-dûş"* (evi omzunda, seyyar, yurtsuz) gibi durum zarfları, hal ekleriyle beraber bütünüyle Farsça teşkil edilmiştir.

*Benefşe olsa n'ola şermsâr **ser-der-pîş***
Aceb mi gül yine gösterse çîn-i pîşânî
(Neşâtî, K 11/8, s. 38)

Gerçi Cem-i hüsne dilimiz Hüdhüd-i peygam
*Mecnûn gibi **lâne-be-ser ü hâne-be-dûşuz***
(Gâlib, G 144/2, s. 642)

Farsça yapılardan müteşekkil bazı durum zarfları, Türkçe'den Farsçaya geçtiği düşüncesini uyandırmaktadır. Aşağıdaki beyitte *başı önünde* ve *gözü yerde* manalarına gelen *"ser-der-pîş"* ve *"nazar-be-pây"* durum zarfları bu türdendir.

Dâhil olsam harîm-i vuslatına
Ser-be-pîş** ü **nazar-be-pây-ı dilüm
(Nâilî, K III/18, s. 42)

Cümle yapısında zarf tümleçlerini ve hal eklerini Farsçalaştırmada en müfrit Sebk-i Hindî şairlerimiz, Şehrî ve Nâilî'dir. Aşağıda her iki şairin birer gazelinden alınan bazı beyitlerde, bu hususiyet çok müşahhas olarak görülmektedir.

Rezme Mirrîh ü bezme Nâhîdüz
Tîğ-ber-kef rebâb-der-begalüz

Zîr-i dalk-ı fenâda mahz-ı şuhûd
Ser-be-zânû-yı hâb-der-begalüz
(Nâilî, G 139/3-4, s. 303)

Aşk gül-bâng Ene'l-Hak-zen idi bî-pervâ
*Dâr-ı **hak-nâ-be-şinâsân**-ı cehâlet yoğ idi*

*Muttasıl **dîde-be-dîdâr** idi nezzâre-künân*
Âyet-i men' ile mahrûmî-i rü'yet yoğ idi
(Şehrî, G 125/3-4, s. 230)

o. Dilde Yer Yer Sadeleşme Eğilimi

Aslında başlı başına, bir Divan şairinin sade şiirler yazması, belirleyici bir üslûp özelliği olamaz. Ancak bir Sebk-i Hindî şairinin, bazı şiirlerinde cümlenin sentaksını dahi ağırlıklı olarak Farsçadan oluştururken diğer taraftan, yer yer devrine göre oldukça sade şiirler yazması, belirleyici bir özellik sayılmalıdır.

Bu konuda dikkat elilmesi gereken iki husus vardır: *Birincisi, Sebk-i Hindî şairi için sade şiirler yazmak demek, şiirin kelimeleri arasına âmiyâne sözcükleri ve konuşma dili özelliklerini eklemek demek değildir*. Biraz sonra vereceğimiz örneklerde de görüleceği gibi, seçkin edebî kelimelerle ancak genişletilmiş terkipler ve birleşik Farsça yapılardan uzak bir şiir diliyle yazmak demektir. *İkincisi, söz konusu hususiyetin, Farsça ağırlıklı dil, âmiyâne dil, konuşma dili özellikleri ve cümlede Farsça kuruluşlu sentaks özellikleri bahislerinde de görüldüğü gibi, Sebk-i Hindî şiirimizde bir damar halinde ve fonksiyonel olarak yer almasıdır*. Yani şairlerin şiirlerinde ağırlıklı değildir ve her nazım şeklinde rastlanmayabilir. Örneğin Gâlib ve Nâilî'nin musammatlarında ya da Araemînizâde Sâmî'nin matlalarında belirginleşir. Dolayısıyla bu konuda Hint-İran sahası ve Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinde paralellikten bahsedilebilir.

Aşağıda Nâilî'nin bir şarkısından alınan bazı kısımlarda görüldüğü gibi şiir dilinde edebî sayılabilecek *yâr, hecr, cürm, zâlim, nigâh, şekvâ, bîmâr, zâr* vs. gibi kelimeler geçmektedir. Ayrıca âmiyâne bir tabire de rastlanmaz. Bununla birlikte Farsça tamlamaların ve birleşik yapıların terk edilmesi, şiiri oldukça sade kılmıştır.

Yamandır hecr ile hâlüm
Bana yâr olmadun gitdün
Nedür cürmüm be hey zâlim
Bana yâr olmadun gitdin

Tutup dâmânunı ferdâ
Nigâhundan edüp şekvâ
Diyem mahşerde vâveylâ
Bana yâr olmadun gitdün
(Nâilî, ŞR 2/1-2, s. 488)

Yine bazı beyitlerini naklettiğimiz şu gazelinde Arpaemînizâde Sâmî, istediğinde nasıl da sade yazabileceğini göstermektedir. Üstelik diğer gazellerinde, başka Hint üslûbu şairlerine göre oldukça ağır bir dil kullanmasına rağmen bu şiiri nispeten sade bir dille kaleme almıştır.

Hat gelse lebüm em dir idün şimdi ne dirsün
Bu va'di mukaddem dir idün şimdi ne dirsün

Ey şûh-ı hat-âver bakalum var mı safâsı
Âyîne-i âlem dir idün şimdi ne dirsün

Gel söyleşelüm cümle geçen demleri cânâ
Hayrânuna ebkem dir idün şimdi ne dirsün
(Sâmî, G 73/1-3, s. 506)

Şeyh Gâlib'in Türkî-i Basît akımına da örnek gösterilen aşağıdaki gazeli, hem sade dili hem Klasik şiirin klişelişmiş mazmunlarını terkipsiz ve birleşik yapıya başvurmadan aktarması, hem de bazı konuşma diline ait tabirleri kullanması bakımından oldukça önemlidir. Şâir, her üç özelliği de başarıyla şiirine yansıtmıştır.

Dökdi omuzdan pûşı saçağını
Açdı gönüller deli bayrağını

Ay yenisi gökde ne Ülker satar
Degmeyecek kesdiği tırnağını

Gözcegizim boyamak ister benim
Al boyayup kan ile dudagını
……..

Niçe tabur dagıdır ol yosmanın
Saç tagıdıp egmesi kalpagını
……

Hazret-i Monlâyı bilenler bilür
Bilmeyenin kim çeke kulagını
(Gâlib, G 346, s. 869)

ö. Kelime Kadrosundaki Değişim

Her fikir ve sanat hareketi, kendine uygun üslûbu oluşturur. Kendine uygun üslûp, ister istemez üslûbun temel malzemesi olan kelime kadrosunda belirgin bir değişimi gerektir. Ancak, Klasik Türk Şiiri gibi, farklı üslûp ve tarzlar kullanıldığında bile ana karakterinde kolay kolay değişime gitmeyen geleneksel edebiyatlarda, söz konusu değişikler uzun zaman periyotları içinde gerçekleşir. Ayrıca değişim çoğu kez, kullanılan malzemeden ziyade, malzemenin farklı istifinde ortaya çıkar. Örneğin Bâkî ile Şeyh Gâlip'in şiirlerinin kelime kadrosu yarıdan fazla aynı olabilir. Ancak aynı kelimelerin çork farklı çağrışımlar ile anlam şebekeleri arasında yer aldığı görülür.

Çağdaş üslûp araştırmalarında, daha çok nesre dayalı metinlerde kullanılan bir üslûp tetkik metodu vardır. Buna göre, farklı tarz ya da üslûba sahip iki yazarın veya bir grup yazarın eserlerinin tamamınında veya bir kısmında yer alan kelimeler/kavramlar, çekim ekleri bir köşeye atılarak alfabetik olarak sıralanır. Sonra kelimeler kendi aralarında soyut-somut, olumlu olumsuz ya da gramatikal olarak isim-fiil, çekimli-çekimsiz vb. diye ayrılır. Böylece yazarın soyut kavramlarla mı somut kavramlarla mı düşündüğü, hayata ve olayları olumlu mu olumsuz mu baktığı, varlıkları fiiller

yardımıyla hareketli mi yoksa isimler aracılığıyla durağan mı tasvir ettiği gibi bazı tespitler, kısmen de olsa yapılabilir. Ortaya çıkan bu sonuçlar, farklı tarz/üslûba sahip diğer yazar ya da yazarlarla istatistiksel olarak karşılaştırılabilir.

Ancak kendine ait bir imaj, çağrışım ve dil yapısına sahip şiirde, benzer karşılaştırmalarda bulunmak nesir çalışmalarında olduğu kadar kolay değildir. Ayrıca konunun başında bahsedilen sebeplerde dolayı çoğu kez, nesirdeki kadar belirgin neticelere ulaşmak da mümkün değildir. Çünkü şiirde, cümledeki anlam ilişkileri ve şebekeleri koparark yalın halde alınan her kelimenin, temel anlamında olumluyken şiirde olumsuz, somut iken soyut anlam taşıması mümkündür. Özellikle tasavvufî açıdan bakıldığında "belâ, dert, fenâ" gibi kelimelerin sözlük anlamları olumsuz tasarımlar uyandırıyorsa da, şiir dili çerçevesinde olumlu bir anlam yüklenmiş olabilirler. Ancak üslûp tetkikini daha karmaşık hale getirmemek için, kelimelerin önce temel anlamlarını esas almakta fayda vardır[182]. Dolayısıyla bu şekilde de konunun ana hatlarıyla tespiti mümkündür.

Söz konusu metodun, Divan şairlerimizde olduğu gibi, muhteva bakımından büyük eserlere sahip şairlere birebir uygulanması oldukça zor olmanın yanında ayrı bir çalışmanın/tezin konusu olmalıdır. Karşılaştırılacak metin ya da metinlerin geniş dil malzemesine sahip olduğu durumlarda, örnekleme yöntemiyle eşit sayıda alınacak metin nümunelerinin karşılaştırılması mümkündür. Tıpkı bir insanın vücudundaki bütün kanın alınarak değerlerini ölçmek yerine alınacak tek şırınga kandaki değerlerin ölçülerek bütünü yansıtması gibi. Biz de tezimizde deney grubunu temsil eden yedi asıl Sebk-i Hindî şairi (İsmetî, Şehrî, Nâilî, Fehîm, Neşâtî, Arpaeminizâde Sâmî ve Şeyh Gâlib) ve kontrol grubu olarak aldığımız yedi önemli Divan şairinin (Necâtî, Ahmed Paşa, Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî Bey, Şeyhülislâm Yahyâ ve Yahyâ Bey) divanlarından gazel sayılarına paralel

[182] Şener Demirel, "17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şâirlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 60.

olarak örnekleme yöntemiyle her gruptan yüzer gazel seçtik. Söz konusu yüzer gazeldeki kelime/kavram dizinini iki grupta da alfabetik olarak dizdik[183]. Sonra bunları kendi aralarında somut-soyut ve soyut kavramları olumlu-olumsuz diye ayırarak grupların istatiksel sonuçlarını karşılaştırdık. Sonuçlar bize Divan şiirimizin dilinin Klasik üslûptan Sebk-i Hindî'ye doğru somut bir mecraya mı soyut bir mecraya mı taşındığını veya Sebk-i Hindî şairlerinin olumlu mu olumsuz mu bir dil kullandığını kısmen de olsa gösterdi. Daha önce de belirttiğimiz gibi, aslında bu tür bir metotla tek başına kesin sonuçlara gitmek mümkün değildir. *Elde edilen istatiksel sonuçlar, Sebk-i Hindî şiirimizin diğer dil/lafız ve mana/muhteva özellikleriyle karşılaştırılırsa daha anlamlı sonuçlara ulaşmak mümkündür*.

Öncelikle Klasik şairler grubundan alınan yüz gazelde 1155 kelimenin/kavramın; diğer şairler grubundan alınan yüz gazelde ise 1533 kelimenin/kavramın yer aldığını gördük. Yani Sebk-i Hindî grubunda yer alan şairler, Klasik üslûptaki şairlere oranla daha fazla kelime/kavram kullanmışlardır. Bu durumun nedeni Sebk-i Hindî şairlerinin şiirlerinde daha fazla Farsça kelimeye yer vermeleri, Hint-İran sahasından hazır kavramlar almaları, yer yer konuşma dili ile avâma ait tabirleri şiirlerinde kullanmaları ve yeni anlamlara uygun yeni kelime ile ifadeleri aramaları olarak açıklanabilir.

Bunun yanında, şairlerin kelimeleri/kavramları hangi tekrar sıklığıyla kullandıklarına da baktık. Buna göre, Klasik şairler on ve üzerinde 42 kelimeye/ifadeye yer vermişlerdir. Bunun toplam kelime/kavrama sayısına oranı % 3.63'tür. Sebk-i Hindî şairleri grubunda on ve üzerinde tekrarlanan kelime/ifade sayısı 37'dir. Bunun toplam kelime/kavrama sayısına oranıysa % 2.41'dir. Buradaki sonuçlarda da açıkça görülmektedir ki kelime/kavram tekrarı Sebk-i Hindî şiirinde nispeten azalmıştır. Hint üslûbu şiirimizdeki söz konusu nisbî azalış hakkında bazı yorumlarda bulunmak mümkündür. Öncelikle bu durum, kelime kadrosundaki artışın tabii bir sonucu olabilir.

[183] Bakınız Ek-1, s. 474-489.

İkincisi, Sebk-i Hindî şairleri, farklı manaları aynı kelimelere farklı anlamlar yükleyerek elde etmek yerine, farklı anlamlar için farklı kelime/kavramların peşinde koşmuş olabilirler. Şimdi her iki grupta en fazla tekrar eden on kavrama ve bunların tekrar sıklıklarına bakalım:

Sebk-i Hindî Şairleri	**Tekrar Sık.**	**Kla. Üs. Şairleri**	**Tekar Sık.**
1. Dil	87	**1.** Gönül	41
2. Aşk/Işk	56	**2.** Aşk/Işk	39
3. Çeşm	41	**3.** Cân	36
4. Âşık/Uşşâk	27	**4.** Zülf	34
5. Zülf	26	**5.** Dil	33
6. Cân/Gamze	25	**6.** Göz	26
7. Âh/Hatt	22	**7.** Gül	25
8. Gül	21	**8.** Yâr	24
9. Âlem/mest/nigâh	20	**9.** Âşık/uşşâk/kan	23
10. Âteş/hurşîd	18	**10.** Âh/ahbâb	22

Aslında bu tablo, dil ve lafız özellikleri konusunda ulaştığımız pek çok neticeyi teyit etmektedir. İleride mana ve muhteva özelliklerinde göreceğimiz gibi ulaşacağımız bir çok neticenin de habercisi görünümündedir. Yukarıda görüldüğü gibi iki grup arasında, ilk üç sırada sadece aşk/ışk kelimeleri ortaktır. Klasik şairlerde en çok tekrarlanan kelime Türkçe gönül kelimesi, Hint üslûbu grubundaysa, Farsça dil (gönül) kelimesidir. Buna paralel olarak Hint üslûbu grubunun sık tekrarlanan ilk on kelimesinde hiç Türkçe kökenli kelime olmamasına rağmen, Klasik üslûp şairleri grubunun, sık tekrarlanan ilk on kelimesinde birisi birinci, ikincisi altı ve üçüncüsü dokuzuncu sırada olamak üzere (gönül, göz ve kan) üç Türkçe kelime yer almaktadır. Ayrıca Klasik şairler grubunda acı, gök, gözgü, it, kızıl, korku ve oğlan gibi Türkçe diğer başka kelimelere rastlanırken Sebk-i Hindî grubunda böyle bir durum yoktur. Ayrıca ses ve şekil hususiyetleri konusunda gördüğümüz gibi, Klasik şairler grubunda toplam kelime rediflerinin % 78.32'sini oluşturan Türkçe orijinli kelime redifleri Sebk-i Hindî grubunda % 60.88'e düşmüştü. İki veri arasındaki paralellik açıkça göstermektedir ki Hint üslûbu şiirinde dil malzemesinin orijin yoğunluğu Türkçe aleyhine değişmiştir.

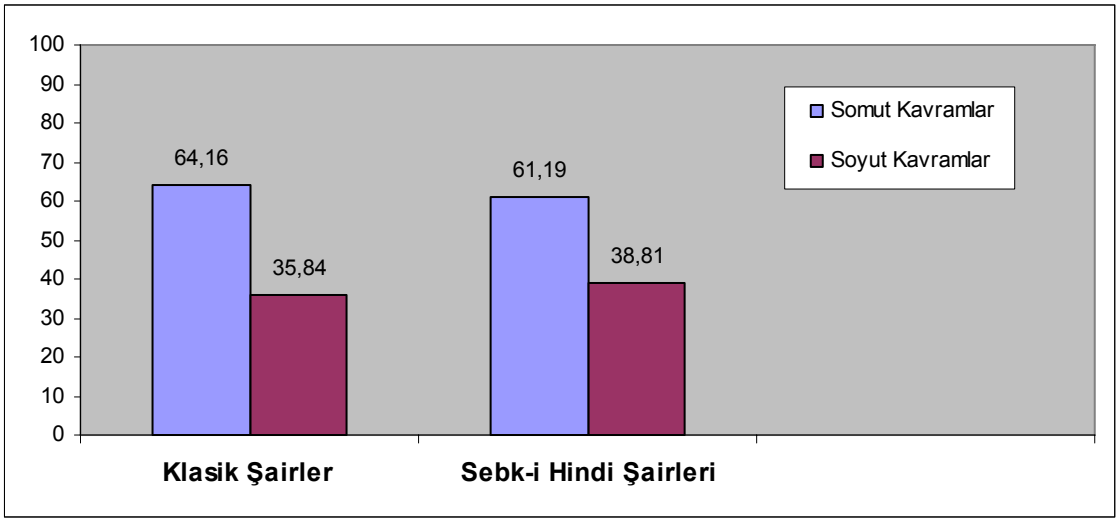
Tabloya bakıldığında ilk on kavram içinde *dil*, *aşk/ışk*, *çeşm (Klasik şairlerde göz olarak)*, *âşık/uşşâk, zülf ve cân* kelimelerin yani altı kelimenin ortak olduğu görülmektedir. Bu da % 60'lık bir ortaklık demektir. *Yani Sebk-i Hindî şairleri kelime kadrolarını büyük oranda değiştirmemişlerdir. Ancak Klasik şiir gibi estetik kaideleri, konusu ve mecaz dünyası zor değişen bir şiir ekolü için % 40'lık değişim azımsanmayacak bir orandır*. Dolayısıyla Hint üslûbu şairlerimizin kelime kadrosunda nispeten önemli bir değişime gittiklerini söylemek yanlış olmaz.

Yukarıdaki sıralamadan muhteva değişimi hakkında da bazı yorumlara gitmek mümkündür. İlk iki sırada yer alan dil (gönül) kavramı ile aşk/ışk kavramları müşterektir. Yani Sebk-i Hindî şiirinde de Divan şiirinin temel konusu ve teması değişmemiştir. Fakat Sebk-i Hindî grubunda, şiirde şairin büründüğü kişilik olan âşık ve onun en önemli faaliyeti olan âh kelimesi dördüncü ve yedinci sırada yer alırken, Klasik şairler grubunda âşık dokuzuncu sırada yer alır. Âh kelimesiyse ilk on kelime içinde yer almaz. Yani Klasik üslûp şairleri, benlikleri ve benliklerine ait unsurlara aşırı vurgu yapmazken Sebk-i Hindî şairleri bu unsurları olabildiğince vurgulamıştır. Diğer önemli bir nokta da, Klasik şairlerde yâr ile ifade edilen sevgili, ilk on kelime içinde yer alırken Sebk-i Hindî şairlerinde ilk on kelime içinde sevgiliyi doğrudan ifade eden bir kelime yer almaz. Sadece onu dolaylı olarak anlatan gamze, hatt ve nigâh kelimeleri yani sevgilinin öne çıkan vasıfları yer alır. Böyle bir sonuç iki nedenden dolayıdır: Birincisi, -muhteva kısmında göreceğimiz gibi- Vâsûht tarzının etkisiyle Sebk-i Hindî şirinde sevgilinin önemi azalmıştır. İkincisi, Sebk-i Hindî şiirinin dili tasvirî/mefhumî nitelikleri ön plana çıkaran bir dil iken, Klasik üslûp şairlerin dili isimsel (mefhumî/temsilî) bir dildir.

Klasik ve Sebk-i Hindî şairlerimizin yüzer gazelinde tespit edilen kelimelerin/ifadelerin soyut-somut dağılışına baktığımızda, Klasik şairlerde 1155 kavramın 741'i somut olup % 64.16 oranına, 414'ü soyut olup % 35.84

oranına sahiptir. Sebk-i Hindî şairlerindeyse, 1533 kavramın 938'i somut olup % 61.19 oranına, 595'i soyut olup % 38.81 oranına sahiptir.

Grafik 10: Klasik Şairler ve Sebk-i Hindî Şairlerinin Yüzer Gazelinde Kelime/İfade Sayısındaki Somut-Soyut Kavramların Yüzdelik Oranı



Yukarıdaki grafikte de görüldüğü gibi, Sebk-i Hindî şiiri ağırlıklı olarak soyut kavramlara bağlı bir dil olarak bilinmesine rağmen, soyut kavramlardaki artış beklendiği kadar değildir. Ayrıca benzer bir amaçla daha az sayıdaki Klasik ve Hint üslûbu şairleri arasında yapılan geniş bir karşılaştırmada soyut unsurların, şairlerin gazel sayılarına oranı şu şekildedir[184]: Ahmed Paşa % 8.49, Bâkî % 12.04, Nâilî % 25,12, Fehîm % 32. 76.

Bu veriler, başlangıçtan on sekizinci asra doğru Türk şiirinin soyutlaşma sürecinin ve Sebk-i Hindî şairlerinin kendi aralarında soyut kavramları kullanma sıklığının, farklı olduğunu gösterir. Ayrıca giderek elde ettiğimiz son veriye (% 38.81) yaklaşıldığı görülmektedir.

[184] Şener Demirel, **a.g.m.**, 58.

Ancak soyut unsurların oranında bariz bir artış olmamasına rağmen Sebk-i Hindî şiir dilinin oldukça soyutlaştığını söylemek nasıl mümkün olmaktadır? *Bize göre bunun nedenleri, somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar konusunda da gördüğümüz gibi soyut-somut unsurların kaynaştırılması, Hint-Fars sahasından alınan ödünç ifadelerin daha çok kinayevî anlamlar taşıması, mecâz-ı mürsel kullanımının artması ve mana muhteva konusunda göreceğimiz gibi garip hayaller ile istiareye dayalı anlatımın ön plana çıkmasıdır*.

Sebk-i Hindî şiirinde soyut kavramların behcet, feyz ismet, şevk gibi olumlu; acz, keder, nâkâm, zulmet gibi olumsuz; gayret, kazâ, maksad gibi ne olumlu ne olumsuz anlamları ifade etme durumlarındaki değişiklik tespit edilerek, şairlerin muhteva konusundaki genel eğilimleri de genel anlamda tespit edilebilir. Yaptığımız incelemede grafik 11 ve 12'de görüldüğü gibi, Klasik ve Sebk-i Hindî şairlerinin yüzer gazelinde soyut unsurların olumlu, olumsuz ve ne olumlu ne olumsuz anlam taşıyan kelime/kavram sayısı ile yüzdelik oranları şöyledir: 1)Klasik şairler (414 soyut kavramda); Olumlu 178 (% 42.99), olumsuz 149 (% 35.99), ne olumlu ne olumsuz 87 (% 21.02). 2)Sebk-i Hindî şairleri (595 soyut kavramda); olumlu 195 (% 32.77), olumsuz 261 (% 43.86), ne olumlu ne olumsuz 139 (% 23.37).

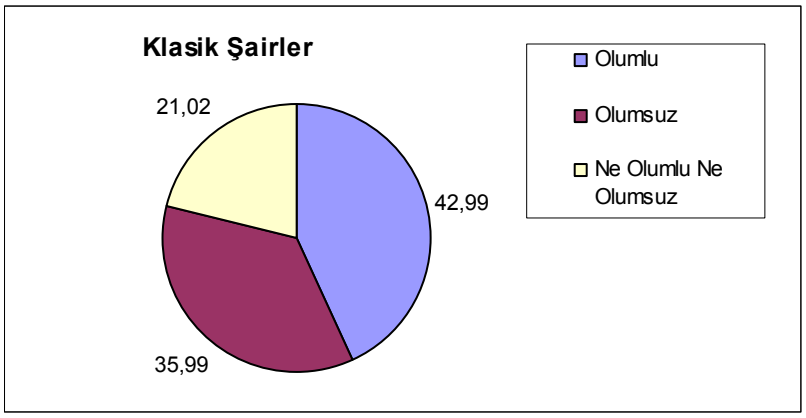
Oranlarda açıkça görüldüğü gibi Hint üslûbu şairlerinde olumsuz unsur sayısı artmış, olumlu unsur sayısı ise azalmıştır. Vurgulanması gereken diğer bir nokta da, Sebk-i Hindî şairlerinde ne olumlu ne olumsuz anlam taşıyan unsurların giderek artmasıdır. Yani Hint üslûbu şairi çoğu kez olumlu anlam taşıyan unsurları kullanmaktansa, fazla belirgin anlam değeri taşımayan kelimeleri/kavramları seçerek bunları, olumsuz unsurlarla dengeleyerek amacına uygun kullanmış olabilir. Ayrıca bu kelimelerin daha önce de vurguladığımız gibi yerine göre olumlu veya olumsuz manada kullanılması mümkündür.

Sebk-i Hindî şiirindeki olumsuz unsurlara doğru eğilim, bu konuda ayrıntılı bir çalışma yapan Demirel tarafından şöyle açıklanır:

"Sebk-i Hindî şairlerinin klasik çizgiyi temsil eden şairlerden farklı olarak aşırı bir biçimde içe kapanmaları, ruhsal bunalımlarının eseri olabilecek manevî hallerini maddî unsurlarla ortaya koymaları bir nevi bireyselliğin geldiği noktayı göstermektedir. Bu bireyselleşmenin içinde şairlerin içinde yaşadıkları dönemin olumsuz şartları ve Sebk-i Hindî'nin bizâtihî kendisinin payı olduğu ileri sürülebilir"[185].

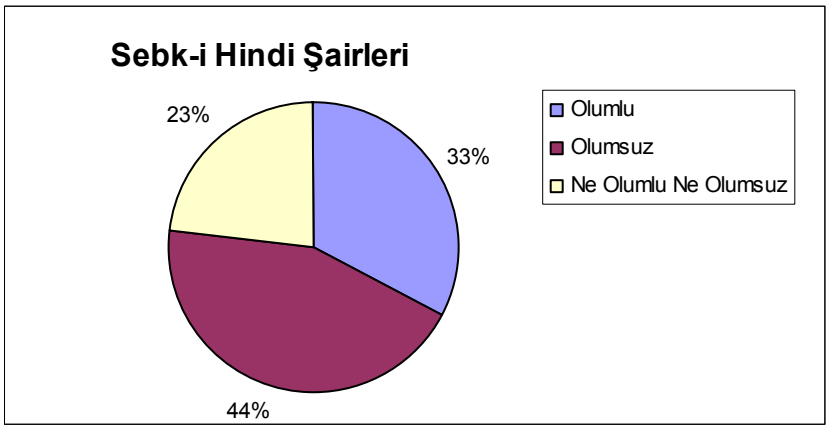
Ancak bu konuda bireyselleşme ve olumsuz şartların yanında, farklılık arayışı ve örnek alınan Hint-İran sahası şiirindeki bazı konuların şairler tarafından doğrudan şiirlerine aktarılmasının da etkili olduğu söylenebilir.

Grafik 11: Klasik Şairlerden Seçilen Yüz Gazeldeki Soyut Unsurların Olumlu, Olumsuz ve Ne Olumlu Ne Olumsuz Olma Durumuna Göre Yüzdelik Oranları



[185] Şener Demirel, **a.g.m.**, s. 77.

Grafik 12: Sebk-i Hindî Şairlerinden Seçilen Yüz Gazeldeki Soyut Unsurların Olumlu, Olumsuz ve Ne Olumlu Ne Olumsuz Olma Durumuna Göre Yüzdelik Oranları



3. Mana ve Muhteva Özellikleri

Edebî eserlerde, özellikle Klasik edebiyatlara mahsus eserlerde şekli yön sürekli tekrar ettiğinden (örneğin divanlarda benzer ya da farklı muhtevalara sahip bir çok şiire gazel, kasîde, terkîb-bend, rübâî gibi müşterek adların verilmesi gibi belirleyici üslûp elemanlarının, şeklî açıdan ortaya çıkarılması çoğu kez mümkün olmaz. Dil ve lafız özelliklerinde gördüğümüz gibi, bu açıdan ortaya çıkarılmak istenen üslûp özellikleri de çoğu kez ince gramatikal bir dikkate ya da ayrıntılı senteze dayanan çalışmalar gerektirmektedir. Ayrıca kelime ya da ifadelerin anlam arka planına eğilerek şekil-anlam karşılaştırması zorunlu bir hal almaktadır. İşte dil ve lafız incelemelerinden beri, mana ve muhtevanın da üslûbun ayrılmaz elemanlarından biri olduğu anlaşılmaktadır.

Dolayısıyla üslûp incelemelerinde şekil ile dil yönü nasıl ki üslûp elemanlarının sıklığını, dağılımını ve bağlantılarını gösterirse, fonksiyonel yön de anlam farklılıklarını göstermektedir[186]. Şüphesiz ki bir şair, söyleyiş tarzını çoğu kez dile getirdiği muhtevaya göre belirler. Örneğin bir gazelle bir

[186] Cemal Yıldız, **Üslûp ve Üslûp İnceleme Metotları**, BYLT, MÜSBE, İstanbul, 1991, s. 33.

kasîdenin ya da âşıkâne bir gazelle tasavvûfî bir gazelin yazılış tarzı oldukça farklıdır. Hatta muhteva, seçilen ses ve şekil özellikleri üzerinde de etkilidir. Klasik şiirimizde uzun hikayeler için mesnevî nazım şeklinin veya tasvîrî anlatımlarda zengin rediflerin tercih edilmesi, hep bu kabil etkilerin neticesidir.

Sebk-i Hindî şiirinin seçkin ve belirleyici kılan en önemli hususiyetler mânâ ve muhtevâ özellikleridir. Sebk-i Hindî, tanındığı ve varlık bulduğu bütün coğrafyalarda mânâ ve muhtevâ zengini şiir üslûbu olarak algılanmıştır ve algılanmaya da devam etmektedir. Bu sebepten mânâ ve muhtevâ hususiyetleri, söz konusu üslûbun belki de en fazla üzerinde durulması gereken yönüdür.

Mânâ özellikleri genelde tek kelime ya da kelime topluluklarından oluşan lafız birlikleri üzerinde belirginleşirken muhtevâ özellikleri daha çok, ele alınan nazım birimi ya da şeklinde (mısra, gazel ya da incelenen diğer nazım şekilleri) ortaya çıkmaktadır. Bu sebepten üzerinde inceleme yaptığımız Hint üslûbu şairlerinin şiirlerinde belirlediğimiz mânâ ve muhtevâ özelliklerini gruplandırırsak şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır:

I. Mânâ Özellikleri

a. Teşbih ve İstiâre Mekanizmasındaki Farklılıklar

b. İnce Hayaller ve Yeni Mazmûnlar (Mânâ-yı Bîgâne)

c. Hayal Atlaması

d. Kelime ve İfadelere Yeni Anlamlar Katma

e. Örneklemeli Beyit Sistemi (Üslûb-ı Muâdele)

f. Tezat ve Paradoks

g. Teşhis ve Tecsîm

II. Muhtevâ Özellikleri

a. Mübalağa ve Aşırı Hayalcilik

b. İnsanın İç Dünyasına Yöneliş, Acı, Bedbinlik ve Ben Dili

c. Günlük Tecrübeler, Tabiat, Eşya ve Halk Hikmetinden Faydalanma

d. Realizm (Vakâgûyî) ve Sevgiliden Yüz Çevirme (Vâsûht)
e. Tasavvufî Muhtevânın İşlenişi
f. Önemli İmajlar ve Kavramlar
g. Konu Çeşitliliği (Muhtevâ Sapmaları)

a. Teşbih ve İstiâre Mekanizmasındaki Farklılıklar

Üslûp mekanizmasının farklı niteliklerini açıklarken birçok kez vurguladığımız gibi, herhengi bir unsurun üslûp değeri taşıması için sıklıkla tekrar etmesi gerekmektedir. Böylece bu unsur dikkat çekecek kadar belirginleşir ve ön plana çıkar. İşte Sebk-i Hindî şairlerimiz de esasen Klasik şiirimizde kullanılan teşbih ve istiâre sistemlerinden farklı bir sistem kullanmamakla birlikte, bazı teşbih ve istiâre türlerini, belirgin bir sıklıkla kullanmışlardır.

Sebk-i Hindî şiirimizin dil ve lafız özelliklerinde de gördüğümüz gibi bu üslûba mensup şairler sözü sarfederken iki temel amaç gütmüşlerdir: 1)Yeni ve söylenmemiş bir anlamı keşfetmek. 2)Böyle bir anlamı keşfetmek için yeni bir dil unsuru oluşturmak ya da eski bir dil unsurunu terk etmek. Buna bağlı olarak kendine has mânâ ve muhtevâ husûsiyetlerini yansıtmak isteyen Hint üslûbu şairi, amacına uygun teşbih ve istiâre türlerini seçmiştir. Örneğin yeni anlam veya mazmun peşindeki Hint üslûbu şairi, vech-i şebehin (benzetme yönü) husûsiyetine göre tahayyülî ve temsilî teşbihi tercih ederken Klasik üslûp şairleri sâde ve âmiyâne teşbihleri tercih etmişlerdir. Ya da istiâre bakımından Hint üslûbu şairleri, sözü bazı ip uçları ve karînelerle dolaylı yoldan anlamayı gerektiren kapalı istiâreleri daha fazla tercih ederken Klasik üslûp şairleri mazmun ve klişeleşme bakımından daha kolay anlaşılan açık istiâreleri tercih etmişlerdir. Elbette her iki grupta da bu durumun tam karşıtı kullanımlara rastlansa da, tekrar sıklığı bakımından böyle bir genellemeye gitmek mümkündür.

Şimdi incelediğimiz yüzlerce örnekten yola çıkarak Klasik ve Hint üslûbu şairlerinin teşbih ve istiâre tercihlerini önce tablolar halinde sonra da örneklerle ve sebepleriyle birlikte görelim:

1. Teşbîh Tablosu:

	Vech-i Şebehin Husûsiyetine Göre	**Teşbih Unsurlarının Bulunup Bulunmamasına Göre**
Klasik Üslûp	Sâde ve Âmiyâne	Mufassal ve Mücmel
Hint Üslûbu	Tahayyülî/Temsîlî	Belîğ

2. İstiâre Tablosu:

	Lafzın Tek Veya Çift Oluşuna Göre	**Müfred İstiâreler Bakımından**	**Benzetme Yönünün Açık Veya Kapalı Olmasına Göre**	**İstiârenin Algılanış Şekline Göre**
Klasik Üslûp	Müfred	Açık (Musarraha)	Mübtezile veya Âmiyye	Tahkîkiyye
Hint Üslûbu	Mürekkep veya Temsîlî	Kapalı (Mekniyye)	Garîbe veya Hâsiyye	Tahyîliyye (Hayâlî)

Klasik şiirimizin Hint üslûbu devresinde teşbih mekanizmasındaki ilk değişiklik, vechi şebehin (benzetme yönü) husûsiyetine göre sade ve âmiyâne teşbihlerden tahayyülî ve temsîlî teşbihlere geçilmesidir. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dahilî Tekâmülü" adlı yazısında, on yedinci asırdan itibaren Klasik şiirimizde mazmun teşkil etme anlayışının değişimini anlatırken en fazla mazmun kurma yolu olan teşbihteki değişimi şöyle izah eder:

"...Klasik edebiyatımızın dahilî tekâmülünü bu mazmunların işleniş tarzında görürüz. Yani esas itibar ile vasıtasız olan teşbih bu sefer vasıtalı olur. Heyet-i

umûmiyesi itibariyle bir istiare-i mekniyyeye doğru yürür. Arada mülâyimler gelir. Ve yavaş yavaş bu mülâyimler de seyrekleşir; müşebbeh ile müşebbehünbih arasındaki fasıla çoğalır, bizi müşebbehe götürecek işaretler kalkar, bu sefer şiir mebde ve hareket noktaları muayyen bir sembolizm şekline inkılâp eder. İşte Şeyh Gâlib'deki hayal parlaklığı, orjinalite, sembolizm budur. Halbuki bu mebde ve hareket noktalarını, yani ip uçlarını kavramış bir göz için bu birbirine girmiş hayalleri çözmek pek güç değildir"[187].

Eski belâgat kitaplarına göre vech-i şebehi (benzetme yönü) tek olan teşbihler sade teşbihlerdir. Uzunluğundan dolayı boyun serve, kavisli oluşundan dolayı kaşın hilâle ya da büklümünden dolayı saçın sünbüle benzetilmesi gibi. Âmiyâne teşbihlerse, bu tip sade teşbihlerin muhtelif kimseler tarafından çok kullanılmış olmalarından dolayı dinleyici ve okuyucu üzerinde hoş bir tesir bırakabilme özelliğini kaybetmiş teşbihlerdir. Eskiler buna mübtezel teşbih derlerdi ve bunlar ancak yeni tasarruflarla âmiyânelik vasfından kurtulabilir[188]. İşte Sebk-i Hindî şairlerimizin de vech-i şebehin husûsiyeti bakımından bu tür teşbihler yerine tahayyülî ve temsîlî teşbihlere yönelmeleri söz konusu nedenlerle olmuştur.

Tahayyülî teşbihlerde benzetme yönü tarafların nefsinde yer almayıp hayâlî bir ilgiye dayanır. Temsîlî teşbihlerdeyse temsilin taraflarını teşkil eden unsurlardan biri diğerini kuvvetlendirip desteklemek için getirilir[189]. Temsilî teşbihlerde bir fikir veya duygu başka bir ibare ile desteklenir. Bir iddiaya delil getirilir. Destekleyici ifade bazen darb-ı mesel de olabilir[190]. Bu durumda tabii olarak, irsâl-i mesel ya da îrâd-ı mesel denen sanat ortaya çıkar ki buna daha sonra göreceğimiz gibi *üslûb-ı muâdile* adı verilmiş ve Hint üslûbu şairlerinin çoğunda karakteristik beyit özelliği olmuştur.

---

[187] Ali Nihat Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, İstanbul, Ötüken Yay., 1981, s. 32.
[188] Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, s. 149.
[189] Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, s. 148.
[190] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 122.

Örneğin aşağıda Kadı Burhanettin'den alınan beyitte dişlerin inci tanesine, Necâtî'den alınan beyitte sevgilinin cemalinin bahara ve kendi göz yaşının pınara, Bâkî'den alınan beyitte ise şairin kendisini, aşk padişahının fermânının kölesine benzetmesi[191] hem benzetme yönlerinin tek olması bakımından sade teşbihler, hem de 17. asra gelindiğinde kullanım sıklığı bakımından mübtezel teşbihlerdir.

Sarrâf eger görse dişün gibi dürdâne
Terk eyleye hırfetin oturmaya dükkâne
Kadı Burhaneddîn

Gözümde aks-i cemâlün bahâra benzettim
Yaşım bahârda taşmış pınara benzettim
Necâtî
Ezelden şâh-ı aşkın bende-i fermânıyuz cânâ
Muhabbet mülkünün sultân-ı âlî-şânıyuz cânâ
Bâkî

Oysa İsmetî'den alınan şu beyitte,

Sâyeveş bir dahi olmaz hâk-i pâyinden cüdâ
Dil o şûhun çâşnî-i derd-i hicrânın bilür
(İsmetî, G 16/3, s. 46)

"şûh sevgilinin ayrlık derdinin tadını bilen gönül gölge gibi bastığı yerden ayrılmaz" denilerek aslında gönlü gölgeye benzedip tek yönlü bir teşbih oluşturulmuştur. Ancak gönlün sevgiliden ayrılamamasına gölge örneğini getirerek onu temsîlî bir hale getirmiştir. Aşağıdaki beyitteyse,

Nigâhım bûse-çîn olmakda la'l-i dil-sitânından
Şikârın almayan şehbâz çıkmaz âşiyânından
(İsmetî, G 64/1, s. 80)

birinci mısrada zikredilen gönül şehbâzla ve bûse-çîn (öpücük alma) avlanma eylemiyle ikinci mısrada temsil edildiğinden temsilî teşbih vardır. Fehim aşağıdaki beytinde de *"beyza-i dîde-i imkân"* (imkan gözünün yumurtası) derken dolaylı yoldan göze kuş yumurtası şeklini isnat etmiş yani gözün

[191] Hasan Aktaş, **a.g.e.**, s. 31-33.

şeklini yumurtaya benzetmiştir. Burada göz ile kuş arasında hayalî bir benzetme yönü dolayısıyla hayâlî bir teşbih vardır. Nâilî'den alınan diğer beyitte de "tâk-ı nîl-gûn" (gök renkli kemer) teşbihî tamlaması gökyüzünü, "hısn-ı nüh-bârû" (sağlam dokuz sur)teşbihî tamlaması da dokuz kat göğü temsil ederek birer temsilî teşbih teşkil etmişlerdir.

Feyz-i te'sîr-i hayâl-i çeşm-i şûhundan senün
Beyza-i dîde-i imkân beççe-i şehbâz olur
(Fehîm, G LXXXIX/2, s. 424)

Bu tâk-ı nîl-gûn kim hısn-ı nüh-bârûya bağlanmış
Degüldür cây-ı âsâyiş esâsı suya bağlanmış
(Nâilî, G 182/1, s. 331)

Galîb'den alınan aşağıdaki beyitlerde akl-ı ma'âşın (geçim fikri) düzdle (hırsız), aşkın mehtâbla, gönlün sadefle (inci kabuğu) ve ıztırâbın habâbla (su üzerindeki kabarcık) temsil edildiği görülmektedir.

Akl-ı ma'âşı aşk eder elbet halel-pezîr
Çendân olur mu düzd ile mehtâb âşinâ
(Gâlib, G 12/2, s. 497)

O bahr-i cezbede kim gönlüm ıztırâba gelür
Güher derûn-ı sadeften çıkup habâba gelür
(Gâlib, G 72/1, s. 562)

Bu konuya üslûb-ı muâdele bahsinde ayrıntısıyla değinileceğinden Arpaeminizâde Sâmî'den aldığımız ve beyitlerinin ikinci mısraları temsilî/tahayyülî teşbihler içeren bir gazeli örnek vermekle iktifâ ediyoruz.

Sâhib-nazar ârâyiş-i güftâra yapışmaz
Ma'nâ görür a'mâ gibi dîvâra yapışmaz

Her kârda âkil gözedür semt-i sühûlet
Engüşt-i hıred ukde-i düşvâra yapışmaz

Güçdür dil-i sâf olsa şikeste anı yapmak
Birbirine âyîne-i sad-pâre yapışmaz

Ceyb-i felegi pençe-i âh-ı dil ider çâk
Ferhâd gibi dâmen-i kuhsâra yapışmaz

Her dânesi engûrdan olsa yine rindân
Çün dest-i riyâ sübha-i ezkâra yapışmaz
(Arpaemînizâde Sâmi, G 49/1-5, s. 486)

Bilindiği gibi teşbihler ilk olarak teşbih ögelerinin bulunup bulunmamasına göre mufassal, beliğ, muhtasar ve mücmel olarak dörde ayrılırlar. Teşbihin bütün unsurlarının, yani benzeyen, kendisine benzetilen, benzetme yönü ve benzetme edatının kullanıldığı teşbihlere mufassal veya tam teşbih denir. Teşbihin iki temel ögesinin söylendiği teşbihlere beliğ; benzetme edatı söylenmemiş olana müekked, mucez ya da muhtasar; benzetme yönü söylenmemiş olana da mücmel teşbih denir[192] . Yaptığımız incelemelere göre bu bakımdan Klasik şairlerimiz daha çok mufassal ve mücmel teşbihleri tercih ederken Hint tarzını takip eden şairlerimiz daha çok beliğ teşbihi tercih etmiştir.

Peki şairlerimiz niçin böyle bir tasarrufta bulunmuştur? Çok açıktır ki mufassal teşbih anlaşılması en kolay teşbihir. Çünkü teşbihin bütün unsurlarını taşır. Manadan önce söze değer veren Klasik üslûptaki şairlerimiz, doğal olarak sözü türlü yönlerden süsleyen ve anlama daha kısa yoldan ulaşmayı sağlayan mufassal teşbihi tercih edeceklerdir. Ancak belagat yönünden ondan bir adım önde olan ve benzetme yönünü saklayan mücmel teşbihleri de sıklıkla kullanırlar. Örneğin,

Hac yollarında meş'ale-i kârbân gibi
Erbâb-ı ışk içinde nümâyânsın ey gönül

beytinde Nedîm, gönlün (yani kendisinin), aşıklar arasında durumunun, hac yolunda giden kervanın önündeki meşale gibi olduğunu söylemiştir. Benzetiliş yönü nümâyân (açık, görünür) olma, "gibi" ise teşbih edatıdır. Dolayısıyla

[192] Menderes Coşkun, **Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar**, İstanbul, Dergâh Yay., 2007, s. 45.

teşbih mufassaldır[193]. Bâkî'den alınan şu beyitte de benzeyen gül, kendisine benzetilen nergis, benzetme yönü kıyamete kadar intizâr çekmek ve benzetme edatı gibidir[194].

Gül hasretinle yollara dutsun kulağını
Nergis gibi kıyâmete dek çeksin intizâr

Aşağıdaki beyitte de Nedîm, sevgiliyi benzeyen, cadı ve mûları (kılları) kendisine benzetilen olarak kullandığı halde, sihir yapma yönü olan benzetme yönünü zikretmemiştir[195]. Dolayısıyla Klasik şairlerin daha beliğ ifade etmek istedikleri bazı temalarda sık kullandıkları mücmel teşbihin güzel bir örneğini vermiştir.

Âkıbet gönlüm esîr ettin o gîsûlarla sen
Hey ne câdûsun ki âteş bağladın mûlarla sen

Sebk-i Hindî şairlerinin de teşbih unsurlarını bulundurmak bakımından beliğ teşbihleri daha çok tercih etmesinin özel nedenleri olmalıdır. Öncelikle teknik olarak eskilere göre, teşbih unsurlarının bulunup bulunmaması bakımından en makbul kabul edilen teşbih, beliğ teşbihtir. Zira mana en kuvvetli halini bu suretle kazanır[196]. Bununla beraber eski belagat kitaplarında zikredilmeyen ancak tecrübeyle sabit olan bir gerçek daha vardır ki beliğ bir teşbihin daha orijinal olması için "*baîd-i garîb"* olması yani birbirine benzetilen iki unsurun hangi açıdan benzetildiğinin hemen ve kolayca anlaşılmaması gerekir[197]. Şüphesiz ki çoğu kez manada orijinaliteyi mübhemlikte arayan Hint üslûbu şairlerimiz için beliğ teşbihlerin bu türü cazip olmuştur. Örneğin,

[193] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 129.
[194] Numan Külekçi, **a.g.e.**, s. 31.
[195] Numan Külekçi, **a.g.e.**, s. 32.
[196] M. Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, s. 145-146.
[197] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 121.

Sâgar elinde sîne-çâk gelse miyân-ı bezme yâr
Kendisi âfitâb eli çeşme-i âfitâb olur
(İsmetî, G 22/3, s. 51)

diyen İsmetî'nin ikinci mısrada yâri, "âfitâba", elini ise "çeşme-i âfitâba" benzetmesi, sadece benzeyen ve kendisine benzetilenle yapılan beliğ bir teşbih oluşturmuş olup, bu *baîd-i garîb* değildir. Yani benzetme ilgisini anlamak zor değildir. Zira Klasik şiirde sevgilinin yüzü yani güzelliği güneşe teşbih edilir. Bezme sevgili, çoğu kez elinde şarap testisi ya da büyük kadehle geldiğine göre onu tutan elinin de "çeşme-i âfitâb"a benzetildiği gayet açıktır. Ancak aynı şairin şu beyitte şulenin (alev) "ser-be-ceyb-i süveydâ" (utancından başını eğmiş karanlık nokta) olduğunu söylemesi, benzetme yönünün zor anlaşıldığı "*garîb-i baîd"* bir beliğ teşbihir. Çünkü önce kalpteki siyah noktanın aşk ateşinin açığa vurulmakla sönmesinden hasıl olduğu inancını bilmek sonra da sönmekte olan şulelerin oluşturduğu küllerin de bu duruma benzetildiğini anlamak gerekir.

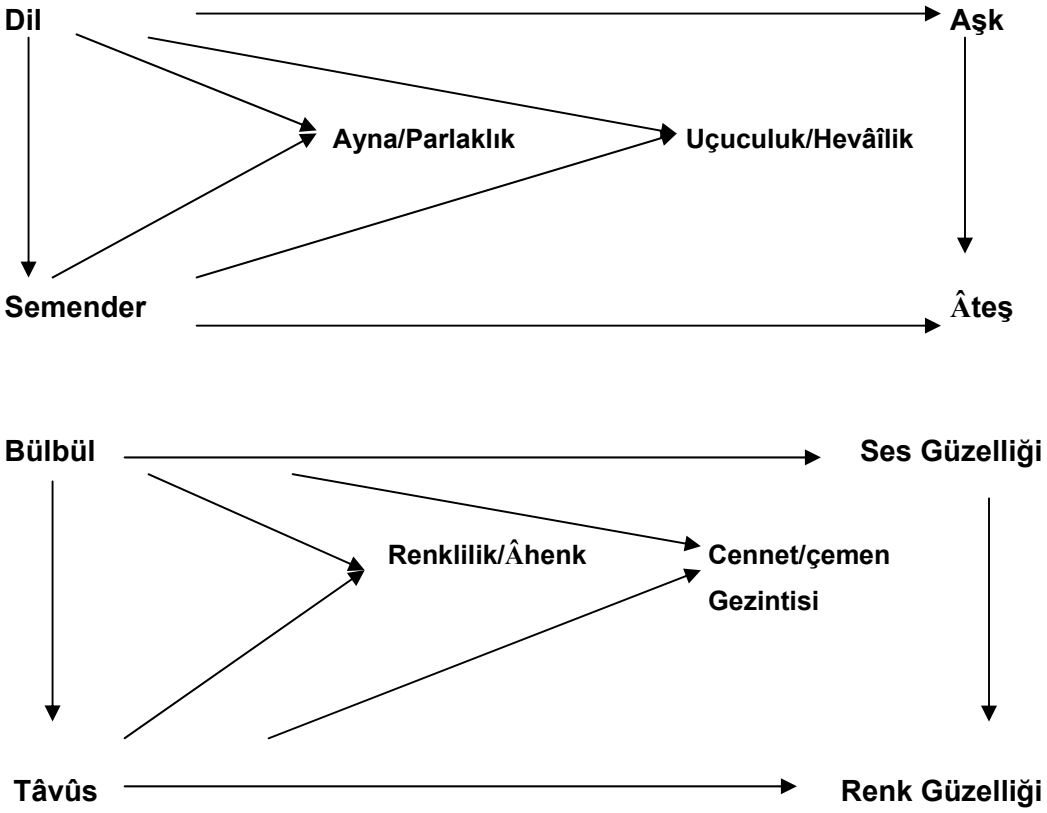
Sûzı aceb mi eylese izhâr İsmetî
Her şu'le ser-be-ceyb-i süveydâ mıdır hemân
(İsmetî, G 76/5, s. 88)

Aşağıda Fehîm-i Kadîm'den alınan beyitte sırasıyla dil (gönül) semendere (ateş böceği), gül yanık yarasına (dâğ), gülbahçesi cehenneme (dûzâh) ve cennet bağı bülbülleri de tavusa benzetilmiştir. Ancak, benzetme yönleri belirtilmeden teşbih-i beliğ şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Dil semenderdür yatur gül dâğ u dûzah gülsitân
Verd-i bâğ-ı cennetün bülbülleri tâvûs olur
(Fehîm, G LXXXVII/5, s. 422)

Görüldüğü gibi bu tür teşbih-i beliğlerde, okuyucunun aklına birden fazla benzetme yönü tedaî ettirilmektedir. Kanaatimizce Sebk-i Hindî şairlerimiz teşbih-i beliğleri bu yönüyle kasıtlı tercih etmişlerdir. Böylece şiir, farklı okumalara, çoklu anlamlara ve hayal atlaması konusunda da olduğu gibi peşpeşe gelen hayallere neden olmaktadır. Örneğin bu beyitte, dil-

semender ve bülbül-tâvûs benzeyen ve benzetilenleri ile ilk bakışta akla gelebilecek muhtemel benzetme yönlerinin birleştiği noktaları şema halinde gösterirsek şöyle bir ilişki ortaya çıkabilir:



Şemalarda da görüldüğü gibi, teşbih-i beliğler, her iki unsur içinde birden fazla benzetme yönü ve hayal tedâî ettirmektedir. Aşağıda birinci beyitte Nâilî, buna benzer bir yöntemle müjgân (kirpik) ile sipâh (asker), dümdâr (artçı kuvvet) ile hatt (ayva tüyleri) ve nigâh (bakış) ile ceyş (ordu, asker) arasında; Şeyh Gâlib ise aşk ile "şem'-i ilâhî" (ilâhî mum), kendisi ile pervâne, şevk ile zincir ve gönül ile kâşâne arasında beliğ teşbihler oluşturmuştur.

Ol şâh-ı hüsne kim saf-ı müjgân sipâhdır
Dümdârı hatt makdem-i ceyşi nigâhdır
(Nâilî, G 69/1, s. 259)

Aşk bir şem'-i ilâhîdir benim pervânesi
Şevk bir zencîrdir gönlüm anın kâşânesi
(Gâlib, G 363/1, s. 888)

Teşbîh-i beliğlerde çoğu kez de benzeyenle kendisine benzetilen, tamlama şeklinde ifâde edilir[198]. Daha önce gördüğümüz gibi "alışılmamış bağdaştırma"ları sıklıkla kullanan Hint üslûbu şairleri, bu tür tamlamaların "mana mübhemiyeti" ve "çağrışım zenginliği"nden bol bol faydalanmışlardır. Bu tür tamlamaların örneklerini "alışılmamış bağdaştırmalar" konusunda yeterince incelediğimizden sadece Şeyh Gâlib'ten alınan bir örnek veriyoruz.

Tanbûr-ı hırmen*inde biter berg-i nâlenin*
Târ-ı giyâhı ***şu'le-i âheng****i hod-be-hod*
(Gâlib, G 53/3, s. 540)

Sebk-i Hindî şairleri, istiâre sisteminde de –orijinal istiâreler bulmak dışında- köklü değişimlere gitmemekle beraber, bazı istiâre türlerini derin hayaller ve ince hayalleri, mübhem manaları ve garip mazmunları aktarmak bakımından amaçlarına daha uygun bulmuşlardır. İlk olarak lafzın bir veya birden fazla olmasına göre mürekkeb veya temsîlî istiâreleri sıklıkla tercih etmişlerdir. Bilindiği gibi açık ya da kapalı olsun tek lafızdan oluşan bütün istiârelere *müfred istiâre* adı verilir. Örneğin aşağıdaki beyitte Ahmed Paşa,

Ey perî nicesin hoş musun safâca mısın
Gele beri nicesin hoş musun safâca mısın

diyerek sadece benzetileni yani periyi söyleyip benzeyeni dolayısıyla sevgiliyi söylemeyerek tek bir kelimeyle açık istiâre yapmıştır. Ya da şu beyitte Ahmedî,

Kalmadı cân u dil ki gözün itmedi esîr
Dürlü belâ bu dâm-ı perîşân içindedür

diyerek sevgilinin gözlerinin süzgün bakışları esnasında üst üste yığılan kirpikleri, tuzak kuran askerler olarak görüldüğü halde, yani benzeyen söylenip benzetilen söylenmediğinden kapalı istiâre oluşturmuştur[199]. Burada kapalı istiareyi ele veren "esîr" kelimesi yine tek lafızdır.

---

[198] Menders Coşkun, **a.g.e.**, s. 47.
[199] Hasan Aktaş, **a.g.e.**, s. 41 ve 51.

Buna karşılık Hint üslûbu şairleri daha çok tercih ettiği mürekkeb istiâre, birden fazla kelime ile ifâde edilen bir durumu onun benzeri veya bazı yönlerden onu andıran bir surette benzetme ve bunlardan ilkinin yerine ikincisini kullanma ile meydana gelir. Mürekkeb istiâreye temsîlî istiâre de denir ve yaygınlık kazanırsa mesel adını alır[200]. Temsîlî istiâre şaire, şiire farklı mana zenginlikleri katma fırsatı da verir. Öncelikle şair bu sanattaki değiştirme yoluyla soyut yerine somutu getirebilir. İkincisi somutun yarı şeffaflığı ardında soyutu yakalama imkanı bulur. Bu, temsîlî istiâre yoluyla kelimeler arasında gelişen çift mananın neticesidir. İlk anda şairin maksadı dışında bir manayla karşılaşılsa da, onun altında, bu mananın vesile olduğu asıl maksat gizlenir[201]. Görüldüğü gibi bütün bu faydalar Hint üslûbu şairinin hedefleriyle kesişmektedir.

Hint üslûbu şairleri, Klasik üslûba mensup şairlere nispetle müfred istiâreleri daha az kullanmakla birlikte, müfred istiâre kullanmak istediklerinde, bunun daha çok kapalı olan türünü tercih etmişlerdir. Hint üslûbu şairlerinin bu tercihini de anlamak zor değildir. Çünkü ileride örnekler üzerinde göreceğimiz gibi, kapalı istiâre Hint üslûbu şairlerine aktarmak istedikleri manayı daha iyi gizleme, eski mazmunları yeni bir şekilde söyleme ya da yeni mazmunlar kurma, lafzın mana mübhemiyetini artırma ve okuyucunun zihninde zincirleme tedailer teşkil etme gibi fırsatlar verir.

Üçüncü olarak istiârede benzetme yönünün açık veya kapalı oluşuna göre *mübtezile* veya *âmiyye* denen istiâre türünü kullanan Klasik üslûp şairlerine karşın Hint üslûbu şairleri, *garîbe* ya da *hâsiyye* denen istiâre türünü tercih etmişlerdir. Bu gruptaki bir istiârede benzetme yönü herkes tarafından anlaşılabilecek derecede açık olursa mübtezile/âmiyye, belli bir kültür ile bilgi seviyesine sahip kişilerce anlaşılabilecek derecedeyse garîbe/hâsiyye adı verilir[202]. Klasik belâgatçiler, istiârenin güzelliğinin ve

[200] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 111.
[201] M. Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, s. 163.
[202] Numan Külekçi, **a.g.e.**, s. 56.

değerinin teşbihi hemen hatırlatmamasına ayrıca vechi şebehin (benzetme yönü), ne bilmece gibi kapalı ne de ilk bakışta hemen anlaşılacak şekilde basit ve sıradan olmamasına bağlı olduğunu söylemişlerdir[203]. Ancak Sebk-i Hindî şairleri kullandıkları istiârelerinde kimi zaman, benzetme yönünü bir bilmeceye çevirerek ulaşılamaz hale getirmişlerdir. Mesela şu beyitte Mesîhî'nin sevgilisine "gonca" diye hitap etmesini mübtezile/âmiyye bir istiâre diye nitelemek mümkündür. Çünkü bu istiâre hem Klasik şiirde benzetme yönü çok bilinen bir istiare hem de "gonca" hitabının nedeninin daha birinci mısrada "al nikâb"a (kırmızı örtü) bağlanmasıdır.

Ol gonca kim yüzine tutar al ile nikâb
Bülbüllerinden utanup eyler meger hicâb
(Mesîhî, G 12/1, s. 120)

Bazı belâgatçiler istiârede başka bir ayrıma giderek, istiâre akılla ve duyularla algılanabiliyorsa buna *istiâre-i tahkîkiyye,* hayalle algılanabiliyorsa *istiâre-i tahyîliyye* adını vermişlerdir[204]. Aslında kapalı istiârenin bir türü olan istiâre-i tahyîliyyede benzetilen soyut bir kavramdır. Mesela

Ki henüz gonce-i ne'şküfte iken
*Anı **dest-i ecel** itdi pâ-mâl*

beytinde Fâzıl eceli, zararlı bir insana benzeterek kapalı istiâre yapmıştır. Ayrıca soyut bir kavram olan "ecel"e dest (el) gibi somut ve insanlara mahsus hayalî bir nitelik vererek istiâre-i tahyîliyye yapmıştır[205]. Alışılmamış bağdaştırma konusunda da Hint üslûbu şairlerinin bu tür tamlamalara sıklıkla yer verdiğini görmüştük. Bu tür tamlamaların önemli bir husûsiyeti de çoğu kez teşhis sanatını içermeleridir. Muhteva hususiyetlerinde göreceğimiz gibi teşhisi başlı başına bir şiir tarzı kabul eden Hint üslûbu şairleri, tabii olarak istiâre-i tahyîliyyeyi sıklıkla kullanmışlardır. Bu da şiirlerini hem daha soyut ve hayalî kılmış hem de teşhis edilmiş varlık ve kavramlarla doldurmuştur. Şimdi

[203] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 112.
[204] Menderes Coşkun, **a.g.e.**, s. 67.
[205] Numan Külekçi, **a.g.e.**, s. 53.

Hint üslûbu şairlerinin şiirlerinde sıklıkla yer verdikleri istiâre türlerini nasıl kullandıklarını görelim.

İzn-i nüzûl ile olıcak sonra müstetâb
Geldi bu penc tuhfe ile dâd-dârdan
(İsmetî, K 2/42, s. 26))

Eyler izâle bâng-i bülend-i hükûmeti
Hâb-ı girânı hâsiyet-i köknârdan
(İsmetî, K 2/46, s. 26)

Yukarıdaki beyitlerin ilkinde şairin "penc-tuhfe" (beş hediye) kavramıyla anlatmak istediği şey namazdır. Yani beş vakit namaza beş hediye denerek temsilî istiâre yoluyla anlatılmıştır. İkinci beyitte ise şair, "izâle etmek" ile tebliğ etme ve bildirmeyi, "bang-i bülend-i hükûmet" ile ezanı, "hâb-ı girân" ile namaza kalkmayan gafil kimseyi ve "hâsiyet-i köknâr" ile de bu bitkinin uyku verici özelliği bakımından gafleti temsil etmiştir. Dolayısıyla her ifadenin gerçek bir karşılığı olup beyit, baştan sona temsilî istiârelerle kurulmuştur. Yine aynı şairin aşağıdaki beytinde hayal insana benzetildiği için kapalı (meknî), benzetilen varlık (hayâl) soyut olduğu için tahyîlî/hayâlî ve benzetme yönü soyut bir varlık olduğu için alışılmamış olduğundan istiâre-i garîbe/hâsiyye mevcuttur.

Şitâbe neydi sebeb böyle ey berîd-i hayâl
Gelince zahm-ı dile merhem olmadun gitdün
(İsmetî, G 47/3, s. 68)

Aşağıda Fehîm-i Kadîm'den alınan iki beytin ilkinde şairin "murgân-ı kafes" tabirinden kastı şairlerdir. "Nağme" kelimesinden kastı ise şiirdir. Dolayısıyla "murgân-ı kafes" tamlamasında mürekkeb istiâre, "nağme" kelimesinde ise kapalı/meknî istiâre vardır. Ancak buradaki mürekkeb istiâre yine de şairleri "murgân-ı kafes" gibi maddî bir varlıkla temsil ettiğinden yine de mutedil sayılabilir. İkinci beyitteyse "germ-i câm" elest bezmini, "bâdiye-gerd" insanı ve "hâmûn" da mahşeri temsil etmektedir. Burada da mürekkeb/temsilî istiârenin yönü soyuttan somutadır. Yani bir somutlaştırma

söz konusudur. Aynı zamanda karîneler yoluyla elest bezmi tasvir edildiğinden bir kapalı/meknî istiâreden söz edilebilir:

Ben bülbül-i elvân-negam gülşen-i feyzem
Murgân-ı kafes nağme-i tekrârı ne bilsün
(Fehîm, K IV/30, s. 122).

Germ-i câm olmadın ayırdun idüp bâdiye-gerd
Rûz u şeb rîgveş âvâre-i hâmûn itdün
(Fehîm, KT II/5, s. 280)

Aşağıdaki beyitlerde yer alan *pençe-i hurşîd* ve *dest-i ecel* tamlamaları klasik bir izâfe-i istiârî olup terkip şeklinde tahayyilî/hayâlî istiâre oluştururlar:

Göster felege pençe-i hurşîdde mâhı
Sâkî yine destündeki câm-ı teri toldur
(Nâilî, G 67/3, s. 258)

Vakf-ı kurbângeh-i ışk idi gönül bilmez iken
Dest-i kassâb-ı ecel kabza-i sâtûr henüz
(Nâilî, G 143/5, s. 306)

Neşâtî'den alınan şu beyitte de, Sebk-i Hindî şairlerinin sıklıkla kullandığı istiârelerin tamamı mevcuttur.

Pây-ı dil âbile-dâr olmaz idi olmasa ger
Rîze-seng-i elem-i ye's ile pür kûy-ı taleb
(Neşâtî, G 6/2, s. 94)

Zira, "pây-ı dil" tamlaması, gönle insana ait bir husûsiyet atfedilmesi yönüyle kapalı/meknî, somut-soyut varlıkların birleşimiyle oluşturulan bir istiâre olması hasebiyle garîbiyye/hâsiyye ve soyut bir varlık olan gönlün ayak isnadıyla anlatılması hayâlî olarak anlaşılmasını gerektiğinden, hayâlî bir istiâredir.

Son olarak aşağıda Gâlib'den alınan iki beytin ilkinde, "hâne-i sad-nakş" (yüz nakışlı ev) ve sâf âyîne" tabirleri gönlü temsil ettiğinden temsîlî/mürekkeb istiâredir. İkincisinde de, "zevrak" (kayık) ile "şîşe"

kavramları gönlün benzetileni olarak kullanıldığından kapalı/meknî bir istiâredir. “Zevrâk-ı derûn” kavramı da nadir kullanılan ve somutlama içeren bir terkip olduğu için hâsiyye/garibiyye niteliğinde istiâredir. Şîşenin ise gönülle ilişkisi hayâlî bir ilgiye dayandığından hayâlî istiâredir.

Ol eder seyrini bu hâne-i sad-nakşın kim
Sâf âyîne gibi gördügi renge boyanur
(Gâlib, G 95/5, s. 588)

Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâra düştü
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâra düştü
(Gâlib, G 345/1, s. 868)

b. İnce Hayaller ve Yeni Mazmûnlar (Mânâ-yı Bîgâne)

İran sahası Sebk-i Hindî şiirini incelerken, şairlerin en fazla önem verdiği konunun, kendilerinden önceki şairlerin şiirlerinde yer almayan ya da farklı bir şekilde yer alan manalara ulaşmak anlamında olan ve gerçekte garip, yabancı ve söylenmemiş mana manasına ***“mânâ-yı bîgâne”*** peşinde koşmak olduğunu belirtmiştik. Bu hususiyet Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinde de en önde gelen ve şairlerin ısrarla takip ettikleri bir husûsiyet olmaya devam etmiştir.

Buna göre İranlı ve Hintli Sebk-i Hindî şairleri ve bu üslûbu araştıranlar, söz konusu üslûbun mana yönünün, dört önemli niteliğinden söz etmişlerdir. Bunlar mananın ince, bîgâne, renkli ve girift olmasıdır. Ancak bunların tam olarak ne manaya geldiğini açıklamamışlardır. Lakin şurası bir gerçektir ki dört niteliğin de orijinal-söylenmemiş bir mazmun ve hayale matuf olduğu kesindir.

Aynı amaç peşinde koşan Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairlerinin yakaladıklarını düşündüğümüz ince hayallerin ve mazmunların ne kadar kendilerine ait olduğu da ayrı ve daha geniş bir çalışma konusudur. Çünkü bu konuda Osmanlı sahası ile Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerinin tek tek

karşılaştırılması gerekmektedir ki bu hem çalışmamızın boyutlarını aşar hem de doğrudan çalışmamızın konusu değildir. Her ne olursa olsun Hint üslûbu şairleri yakaladıkları ince hayaller ve mazmunlar, kendi dönemlerinden önce Osmanlı sahasında pek görülmüş değildir.

Sebk-i Hindî şairi ince bir hayali veya yeni bir mazmunu teşkil etmek için ya eski bir hayal ile mazmunu yeni bir tarzda söylemeli ya da orijinal bir hayal ile mazmunu ortaya koymalıdır. Bunun için çok çeşitli yolları kullanmakla birlikte aslında yoğunlukla kullandıkları belli üslûp teknikleri de vardır. Mesela bunlardan en çok kullanılanı Klasik edebiyattaki eski bir unsurun, benzetilenini değiştirmektir.

Söz gelimi yeni bir tarzda eski bir mazmunu dile getirmek isteyen Hint üslûbu şairi, bakış açısını değiştirir. Bu açı değiştiği an, Klasik üslûptaki olağan bir benzetmeye, eşya ve tabiattan onlarca benzetilen bulmak mümkündür. Örneğin Klasik edebiyatta âşığın aşkından dolayı son derece zayıf olması bilinen bir haldir ve benzetilenleri ile benzetme yönü malumdur. Ahmet Paşa şu beyitte, cismin iplik ve tel olmasını, onun zayıflığını tecessüm ettirmek için kullanmıştır. Böyle bir bedende göz yaşları cevâhire ve la'le benzetilir. Vücut ipliği, ya sanki bunları dizmekte, ya da onlar tarafından kırmızıya boyanmaktadır[206]:

Ben za'îfün bedenin yaşum içinde bulıcak
Rîsmânda dizilü lü'lü-i lâlâ göresin
(Ahmet Paşa)

Nev'î de benzer bir teşbihle aşığın vücûdunu, göz yaşı incilerinin dizildiği ipliğe ve zayıflığı dolayısıyla kıla benzetir[207].

Nev'î bu dâne dâne sirişküm gören sanur
Târ-ı ten-i nizâr ile bir ıkd-ı pür le'âl
(Nev'î)

[206] Harun Tolasa, **Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyâsı**, Ankara, Akçağ Yay., 2001, s. 326.
[207] M. Nejat Sefercioğlu, **Nev'î Divanı'nın Tahlîli**, Ankara, Akçağ Yay., 2001, s. 297.

Za'f-ı teb ile bir kıla döndi ten-i bîmâr
Bir pâre meger tâb vire kuvvet-i sıhhat
(Nev'î)

Yine Hayâlî Bey, aşığı vücudunu, ağlamaktan zayıflamış, incelmiş, kıla dönmüş olarak tasavvur eder. Bu haliyle sevgilinin kâkülünde karar etmek ister[208]:

Mûyelerle cismümi aşk içre bir mû eyleyüp
Kâkül-i dildârda varup karâr etmek nice
(Hayâlî Bey)

Buna karşın Fehîm-i Kadîm, Hint üslûbunun ince hayaller ve aşırı mübalağa özelliklerine de dayanarak, çevresindeki eşyaya yönelir. Zayıflığı, ne ile tasvir edeceğini ve neye benzeteceğini düşünen şâir, etrafındaki ayrıntıya daha dikkatli bakar. Böylece önce kendini zayıflıktan kaburga kemikleri açıkça görünecek şekilde tasavvur eder. Sonra vücudunu bir kitaba benzeterek öne çıkan kaburga kemiklerini de bu kitaba düzgün satırlar çizmeye yarayan ve "mıstar" denen alete teşbih eder. Eceli ise bu satırları çizen tabîbe benzetir. Aynı zamanda zayıf, hasta vücutla tabîb arasındaki çağrışım da kurulmuş olur. Böylece Klasik üslûpta çoğu kez zayıf vücudun benzetileni olan iplik, Sebk-i Hindî şairinin orijinallik arayışıyla çevresine yönelmesi neticesinde kitaba dönüşür.

Tenümde za'f ile mıstarveş üstühân görinür
Yed-i tabîb-i ecelde kitâb-ı mestûram
(Fehîm, K XIV/20, s. 182)

Başka bir örnek vermek gerekirse Klasik şiirde, sevgilinin yüzünün bir çok benzetileni vardır. Örneğin Necâtî divanında sevgilinin yüzünün benzetileni olarak güneş, ay, şem (mum), nûr, bahâr, bâğ, gül bahçesi cennet, gül, lâle, Ka'be, Kur'ân, perî, melek, bayrâm, seher ve Rûm gibi unsurlar kullanılır[209]. Oysa şu beyitte Nâilî, "güneş ahusu alemler yaratıldığından beri, bu dünya sahrasında dönüp dolaştığı halde, sevgilinin

[208] Cemal Kurnaz, **Hayâlî Bey Dîvânı'nın Tahlîli**, İstanbul, MEB Yay., 1996, s. 364.
[209] Mehmed Çavuşoğlu, **Necatî Bey Divanı'nın Tahlili**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2001, s. 149-155.

benine benzer bir nâfe meydana getirememiştir" diyerek benin daha az kullanılan bir benzetileninden istifade etmiştir.

Sahrâ-neverd-i âlem olaldan o hâlveş
Bir nâfe hâsıl etmedi âhûy-ı âfitâb
(Nâilî, G 11/4, s. 221)

Yine aşağıda Neşâtî'den alınan beyitte çene çukurunun billur bir kadehe benzetilmesi, şairin kendi dönemi için yeni bir benzetilendir:

Çâh-ı zekan kim dile oldı bilûrîn câm
Leb degül ol câm ile râh-ı safâdur bana
(Neşâtî, G 1/3, s. 92)

Zira Sebk-i Hindî dışındaki şairlerimizin şiirlerinde, çâh-ı zekanın (çene çukuru) genelde, aşığın hapsedildiği bir kuyuya benzetildiğini görmekteyiz:

Çâh-ı zekanda gönlümi habs-i ebed idüp
Üstüni anun itdi hat-ı sebzi sebze-zâr
(Emrî, G 77/2, s. 73)

Zekanın çâhına sabr eylemeyip düşdü gönül
Dil-i bîçâre gör'e mihnet-i cânânda yatar
(Hayâlî, G 80/2, s. 117)

Hint üslûbu şairleri, yeni ve kullanılmayan benzetilen bulma arayışları, çoğu kez garip hayaller kurmalarına neden olur. Böylece benzeyenle benzetilen arasındaki hayalî benzetme yönünü anlamak, içinden çıkılmaz bir hale dönüşür. Şairlerin kendileri de bu durumun farkındadırlar. Böyle garip teşbih ve istiârelerle kurulmuş bir gazel yazan Fehîm, son beyitte kendisine şöyle seslenir:

Teşbîh ü isti'ârene tahsîn senün Fehîm
Çok şâ'irün bu şi'r-i pür-efsûn sükûtıdur
(Fehîm, G LXX/5, s. 400)

Söz konusu gazelde, bir mecliste çalınan sazların örümceğe, perdelerinin ise o örümceğin evlerine; şûh şarkıcının, kudsî ruhları sinek gibi kendine gıda etmesi dolayısıyla örümceğe; musikînin, yaprağın pençesinde toplanan ipek böceği kozasına, o böceğin kanadının da ruhların inleyişinin dut yaprağına ve kânûnun, ruhların dalgalanan denizinin yengecine benzetilmesi, benzetme yönlerinin, neredeyse sadece şairce anlaşılacak bir hale gelmesine neden olmuştur.

Mutrib o perde kasr-ı safâ ankebûtıdur
Kânûn u çeng perdesi anun büyûtıdur

Âvâze-i hazîndür ol şûh-ı nağmeger
Ervâh-ı kudsiyân ki megesvâr kûtıdur

Yâ kirm-pîlelerdür olup cem‘-i çeng-sebz
Ol per nevâ-yı rûhlarun berg-i tûtıdur

Har-çengdür velî harekâtında var nemek
Kânûn ki bahr-i mevc-zen-i bî-sübûtıdur

Teşbîh ü isti‘ârene tahsîn senün Fehîm
Çok şâ‘irün bu şi‘r-i pür-efsûn sükûtıdur
(Fehîm, G LXX, s. 398 ve 400)

Sebk-i Hindî şairlerinin orijinal bir hayal ya da mazmun yakalamasına sebep olan diğer bir önemli mekanizma da, bu üslûptaki şairlerin orijinal hüsn-i ta‘lîl icat etme istekleridir. Ali Nihat Tarlan'ın da belirttiği gibi hüsn-i ta‘lîl, doğrudan doğruya heyecan mahsülü bir sanat olup, insanın dış dünyadaki olaylara kendi ruh haliyle bakmasından kaynaklanır. Böylece şair, dış dünyadaki olayları, herhengi bir hissin kendi mantığıyla açıklar. Ancak bu felsefedeki husûsî mantıktan ziyade, heyecan ve duygu yoğunluğu halinin gereğidir. Ayrıca hüsn-i ta‘lîl sanatının başarılı olabilmesi için, okuyucuyu da aynı hissî mantığa sürükleyebilecek bir şekilde izhar edilmesi gerekir. Tabiî olmayan sebeplere şairin inanması gerekir. İnanmayan veya bize inanmış kanaatini vermeyen inandıramaz[210]. Diğer taraftan hüsn-i ta‘lîlin Sebk-i Hindî

[210] Ali Nihat Tarlan, **a.g.e.**, s. 163.

açısından en önemli yanı, kuvvetle hayal ve yorum gücüne dayanmasıdır. Bu açıdan edebî metinlerde kullanılan en makbul sanatlardandır[211].

Tabiat ve çevresindeki hadiseleri iç dünyasına ve hayal zenginliğine göre yorumlamayı çok seven Hint üslûbu şairleri, bu sanattan doğan zengin hayaller ve imajlar oluşturmuştur. Örneğin aşağıdaki beyitte deniz üzerinde görülen kabarcıkları, denizin terlemesiyle oluşan ter tanecikleri olarak tasavvur eden Arpaemînizâde Sâmî, hem bu tabiî hadiseye şairane, yaratıcı, güzel bir sebep bulmuş, hem de Sebk-i Hindî şairlerinin sıklıkla kullandığı kapalı/meknî istiâre yoluyla denizi kişileştirmiştir:

Arak-feşândur o da sanma rûy-i deryâda
Hurûş-i mevce ile câ-be-câ habâb oldı
(Arpaemînizâde Sâmî, K 6/8, s. 129)

Klasik şiirde, bünyesindeki narkoz özelliğinden dolayı "bîmâr, sermest, eşhel, şehlâ" diye vasıflandırılan nergis[212] sarhoşluk alametleriyle sevgilinin gözünü hatırlatır. Bu vasfıyla meyhânede hayal eden Şeyhî[213],

Zâhidi gör ki gezer ışk ile meyhâneleri
Göreli sende olan nergis-i mestâneleri

der. Ahmed Paşa divanında ise, sevgilinin gözüyle nergis arasındaki ilişki şekil münasebetiyledir. Bazen göz nergisle mukayese edilir ve göz üstün gelir. Bu açıdan Ahmed Paşa'nın şiirlerinde nergis genellikle kör, hasta ve hem kör hem küstah diye zikredilir. Utanmadan sevgilinin gözüne özenir. Hasta oluşu ise sevgilinin gözünün güzelliğine özenmesi, buna muaffak olamayınca onu kıskanması dolayısıyladır. Ayrıca aşık olması uykusuzluğa, bu da mahmurluğuna nedendir[214]. Yine Fuzûlî, nergisi, mest oluşu ve göze, özellikle de aşığın gözüne benzemesi dolayısıyla söz konusu etmiştir:

---

[211] Menderes Coşkun, **a.g.e.**, s. 168.
[212] Cemal Kurnaz, **a.g.e.**, s. 540.
[213] Ali Nihat Tarlan, **Şeyhî Divanı'nı Tetkik**, İstanbul, İÜEFB, 1964, s. 89.
[214] Harun Tolasa, **a.g.e.**, s. 195-196.

Mey-i gül-gûnda değil nergis-i mestin aksi
Kadeh olmuş göz açıp âşık-ı dîdâr sana
(Fuzûlî, G 20/3, s. 140)

Görüldüğü gibi bu bitkinin uyuşturucu özelliği ve ortasındaki beyazlık çok değişik şairâne tasavvurlarla yorumlanmıştır. Ancak Sebk-i Hindî şairi onu, bambaşka bir mekanda ve bambaşka bir tasavvur içinde izhar eder. Mesela Sâmî, üzerine kar yağan nergisi gözüne ak düşmüş bir köre ve Klasik üslûp şairlerince, "çoğu kez baharda sevgilinin boyuna benzetilen gül fidanını"nı da üstüne kar yağdığı için, beyazlar giymiş bir derviş olarak tasavvur etmesindeki sebep kış günü her ikisinin de karla kaplanmasıdır.

Kudûm-i lâleye nezzâre-senc-i hasret olmakdan
Gözine ak düşüp berf ile nergis oldı nâ-bînâ

Soyınup hânkâh-i Gülşenîde erba'în çekdi
Nihâl-i verd geydi pîr-i deyden hırka-i beyzâ
(Arpaemînizâde Sâmî, K 7/5 ve 7'si, s. 134 ve 135)

Yine Fehîm'in gökte beliren ay ve güneşin, göründüğü gibi yorumlanmamasını ve aslında bunların bir aynadan yansımak suretiyle zamana yüzlerini gösteren iki dilberin görüntüsü olduğunu söylemesi, ustaca kurgulanmış beliğ bir teşbihle teşkil edilmiş ince, latif bir hüsn-i ta'lîldir:

Cirm-i mihr ü meh degül çarh üzre bir âyîneden
Arz iderler dehre hüsnin iki dilber rûz u şeb
(Fehîm, K I/5, s. 98)

Sebk-i Hindî şairleri ince hayaller ve yeni mazmunlar teşkil etmelerini sağlayan üçüncü belirgin yol da, aşırı mübalağa anlayışıdır. İleride ayrı bir bahis olarak inceleyeceğimiz bu konuya, burada sadece birkaç örnek vermekle yetineceğiz:

Verme sihrünle felek güncişke bülbül âlemin
Gördüğün her beççe-i zâğı perî-zâd eyleme
(İsmetî, G 89/4, s. 97)

Tenûr-ı nâre dönüp tâb-ı mihrden deryâ
Fezâ-yı bahrda murgâniyân kebâb olmış
(Nâilî, K XVIII/7, s. 109)

Eylemiş her bir müjem fevvâre-i hûn-ı ciger
Dîdeden ol kim dili hûn-âb idüp itmiş revân
(Neşâtî, G 94/3, s. 140)

Yukarıdaki beyitlerde şâirlerin, sevgilinin sihir gücüyle güncişk (serçe) olan aleme bülbül dünyası verdiğini ve aslında beççe-i zâğ (karga yavrusu) olan dünyayı peri yüzlü güzele çevirebildiğini söylemesi, temmuzun aşırı sıcağında denizin tandıra dönüp üzerinde uçan kuşların da kebap olması ve dertli aşığın her bir kirpiğinin ciğer kanını fışkıran birer fıskiyeye dönüşmesi gibi tasavvurları, ince hayaller doğuran birer mübalağadır.

Şimdi Sebk-i Hindî şairlerinin yukarıda izah edilen yollarla ve daha başka usullerle oluşturdukları yeni mazmunlar ve ince hayallere örnekler verelim. Şu beyitte Fehîm, memduhunun kılıcını timsaha benzetir ve memduhunun bu kılıca düşman kanının girdâbından kın yaptığını söyler. Bu, ince ve ilginç bir hayaldir. Zira şairin Mısır'da Nil kıyısında, timsahların bol yaşadığı bir coğrafyada uzun süre bulunduğu göz önünde bulundurulursa, Hint üslûbu şairleri, çevrelerindeki varlıkları, hayal alemlerini yansıtmak bakımından nasıl da ustaca işlediklerini göstermektedir:

Âferîn seyf-i yedullâh kim neheng-i tîgüne
Eyledün girdâb-ı bahr-i hûn-ı a'dâdan kırâb
(Fehîm, G V/44, s. 130)

Yine Fehîm'den alınan şu beyitte şâirin, gönlün kara dumanlı süpürgesiyle ayı nur tozundan temizlediğini söylemesi, aslında hem gönül kederi gibi soyut bir duyguyu, süpürge gibi çevreden aldığı bir eşya ile somutlaştırması hem de gönülle ay arasında çağrışım bağlantısı ve hayal atlaması içeren ince bir tasavvurdur.

Çârûbî-i tîre-dûd-ı dilden
Kıldum mehi gerd-i nûrdan pâk
(Fehîm, TB, I/5-2, s. 222)

Başka bir yerde şair, kara bahtından şikayet babında, "talih yıldızımın ışığı gül bahçesine düşse, kara kargalara dönüşür" derken hem kara rengi ve karganın uğursuzluğu inancına, hem de talih yıldızı inancına atıfta bulunmaktadır. Burada şanssızlığını biraz da mübalağa yoluyla anlatmak isteyen şair, yeni bir hayale ulaşmış, ancak bu hayal, biraz garabetli olarak ortaya çıkmıştır:

Yâ Rabb ahterüm ne siyeh-rû çerâğ olur
Gülzâra düşse pertevi murgân-ı zâğ olur
(Fehîm, TB, II/1-1, s. 240)

Klasik üslûba mensup şairlerimizce akarsu, değişik vesilelerle zikredilir. Mesela aşığın göz yaşının benzetileni olması ya da servi boylu sevgiliye ulaşmak isteyen aşığı temsil etmesi bakımından zikredilmesi gibi:

Cûy-bâr-ı vâdî-i gam eşk-i çeşm-i ter yiter
Rûy-ı zerd ol cûy-bâra berg-i nîlûfer yiter
(Bâkî, G 49/1, s. 130)

Kâmet-i dilberlere karşu bu eşk-i cûy-bâr
Benzer ol havza ki durmuş servler dîvân ana
(Mesîhî, G 5/3, s. 116)

Buna karşın aşağıdaki beyitte Nâilî'nin, yeryüzündeki akarsuları vücuttaki damarlara benzetmesi akarsuyun, daha önce benzetilen olarak pek kullanılmadığı bir yöndür.

Olmış urûk-ı hâk-i zemîn ile cûyları
Âmihte-i vücûd ile rûh-i revân gibi
(Nâilî, K X/2, s. 68)

Aşağıdaki beyitte yine sevgilinin kaşının balık ağı, aşığın gönlünün ise bu ağa yakalanmış ve sıçramakta olan bir balık olarak tasavvur edilmesi, gerçekten orijinal ve bir okadar da canlı bir hayaldir.

Dil-i tapîde girih-bend-i ebruvânun olup
Misâl-i mâhî-i üftâde-şest olup kalmış
(Nâilî, G 177/2, s. 328)

Şu iki beyte baktığımızda,

Sûret-i kâse-i tanbûra dönüp kûh-i girân
Tîşe mızrâb ü reg-i seng olur evtârı
(Sâmî, K 8/11, s. 137)

Nihâl-i bâğları mürde-i kefen-ber-dûş
Kenâr-ı bâmı sinân-ı gamı irâ'etde
(Sâmî, K 26/3, s. 247)

ilkinde, dağın tanbura, onu delen keserin mızrapa ve taşlardaki deliklerin de tanburun tellerine benzetilmesi, tamamıyla orijinal bir hayaldir. İkinci beyitte ise üzerine kar yağmış fidanların, kefenini sırtına almış, ölmeye yakın bir kimseye, bunun yanında kışın çatı kenarlarından sarkan sarkıkların gam süngüsünü teşbih edilmesi, yine tabiattan alınan orijinal hayallere bağlı mazmunlardır.

Son olarak aşağıda Şeyh Gâlip'ten alınan ilk beyitte, türlü türlü renklere sahip güllerle bezenmiş gül bahçesinin kaplan desenine benzetilmesi onların üzerinde egemen olan ay ışığının şa'şa'ası dolayısıyladır. İkinci beyit ise çok daha ilginçtir. Şair kendisini, önce sevgilinin kapısında, başının altına kerpiçten yastık koymuş yatarak yâr eşiği bekleyen acı dolu bir aşık olarak tasavvur eder. Bu aşığın aklına yâr ile ilgili türlü türlü hayaller gelince, başının altına koyduğu kerpiç yastık, meşhur ressam Mani'nin resimlerini ihtivâ eden ve "Erjeng" adını taşıyan mecmuaya dönüşür! Yani aşığın başındaki canlı ve çok çeşitli hayaller kerpiçe sirayet ederek onu muazzam bir mecmuaya çevirdiğini düşünmek, oldukça renkli ve orijinal bir hayaldir. Burada şairin, sevgiliyi rüyada görme ihtimalinin dahi zihninde, canlı

hayallere neden olduğunu da dolaylı yoldan anlattığını göz ardı etmemek gerekir.

Üçüncü beyit de yine Hint üslûbu şairlerinin çevrelerindeki günlük eşyadan orijinal mazmun ve hayâl yakalamalarına tipik bir örnektir. Şair bu beyitte, sevdalanan zihnini kayığa, ve beng (haşhaş, esrar) çeken bir kimseye benzeterek girdalara kapılmamasını tenbihler. Dolayısıyla önce zihinde canlanan ve kaynayan aşk hayallerinin, gönle doğru sarhoş edici etkisiyle sirayet ettiği söylenmek istenir.

O şeb ki leşker-i zulmetle cenk eder mehtâb
Zemîn-i gülşeni nakş-ı pelenk eder mehtâb
(Gâlib, K XI/1, s. 107)

Döner sahîfe-i Erjenge bâliş-i hıştım
Gehî ki cilve-i nâzı hayâl-i hâbe gelür
(Gâlib, G 72/2, s. 562)

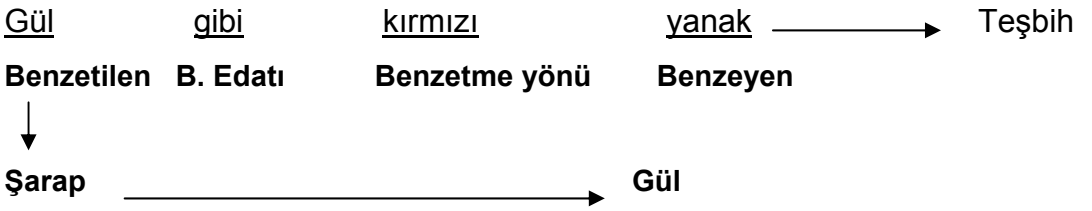
Beng-i sevdâyı çeküp dalma hayâl-i huşke
Salma kalyon-ı dimağın girdâbe sakın
(Gâlib, G 266/2, s. 776)

c. Hayal Atlaması Veya Çağrışım Zenginliği

Şiirimizde Sebk-i Hindî'nin dil ve lafız özelliklerini incelerken, şairlerin kelime seviyesinde ‘‘eşadlı ve çok anlamlı ögeler’’den faydalandığından söz etmiştik. Şairlerin bu hususiyetin temini için genellikle tevriyeli ve kinayeli kelimler, eşanlamlı ifadeler ve türlü aktarmalardan faydalandıklarını belirtmiştik. Bunlar, dil unsurları seviyesinde çokanlamlılığa örnek teşkil etmektedir.

Sebk-i Hindî şairleri, bir bütün olarak beyit ya da işledikleri nazım şeklinin tamamında, mana ve muhteva açısından çok anlamlılık ve çağrışım zenginliği yollarını da denemişlerdir. Şüphesiz ki bu yollardan en önemlisi, son dönem araştırmacılarımız tarafından ‘‘hayal atlaması’’ adı verilen ve ikinci dereceden anlam ilgilerine dayanan ve beyit ya da şiire çağrışım

zenginlikleri kazandıran bir anlam oyunudur. Bu noktaya ilk defa dikkat çeken araştırmacı, Mehmed Çavuşoğlu'nun Sebk-i Hindî ve diğer bazı konularla ilgili ders notlarına dayanarak sistemli bir şekilde konuyu aktaran Ahmet Mermerdir[215]. Buna göre,



şeklinde yapılan bir teşbih zamanla kullanıla kullanıla, gül yanağın adı olmaya başlar. Yani yanağın ism-i âlemi (sembolü) durumuna gelir. Böylece gülün adı anıldığı her yerde, yanakla arasında doğrudan bir ilgi vücut bulur. Mesela Nâilî'den alınan şu beyitte:

Yârin ki fikr-i kadd ü izârındasın gönül
Bâğın ne gül-bün ü ne bahârındasın gönül

"Ey gönül! Sen ki sevgilinin boyunu ve yanağını düşünmektesin, bâğın ne gül fidanına ne de baharına aldanıyorsun, yani onlarla ilgilenmiyorsun" denerek sevgili bâğa benzetilmiştir. Dolayısıyla ilk mısradaki yâr ile ikinci mısradaki bâğ arasındaki ilgi leff ü neşrin getirdiği tenâzurlu söyleyiş bakımından açıktır. Ancak teşbih yönününü anlamak bakımından dolaylı bir ilgiye dayanır. Yine Necâtî'nin "gül" redifli kasîdesinden alınan şu beyitte bâğ insana (sevgiliye) benzetilmiştir. Yani beyitte göz nergis, boy sanavber, ayva tüyleri çemen ve yanak da güldür.

Meclisinde bâğ bir mahbûb hıdmet-kârdur
Çeşm nergis kad sanavber hat çemen ruhsâr gül

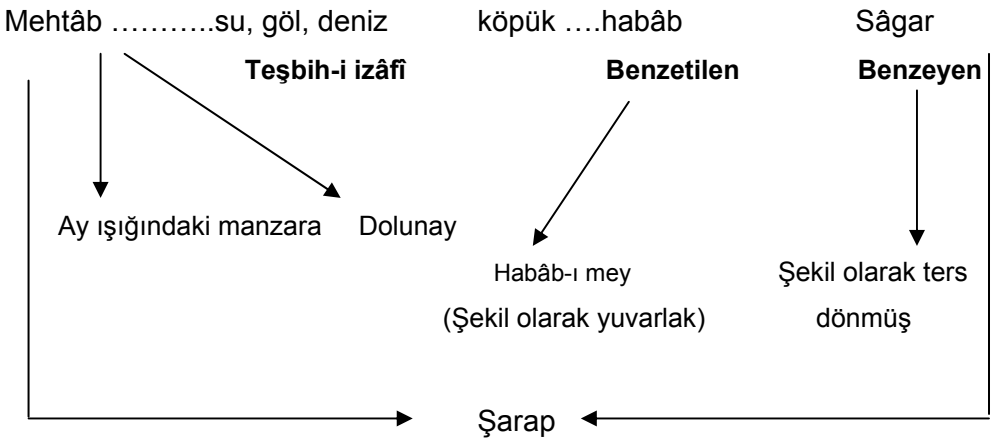
[215] Ahmet Mermer, "Sebk-i Hindî ve Hayal Atlaması", **Yedi İklim**, sayı 2, Mayıs, 1992, s. 26-27.

Kısacası bu beyitte çeşm-nergis, kadd-sanavber, hat-çemen ve ruhsâr-gül arasındaki alaka doğrudandır. Ancak Nâilî'den alınan beyitte alaka doğrudan olmayıp, "bâğ" kelimesi ile ifade edilmiştir[216].

Yine hayâl atlaması ile ilgili Şeyh Gâlip'in şu beytine baktığımızda:

Sâgar habâb-ı mevce-i mehtâbdır bu şeb
Fânûs bahr-i nûrda girdâbdır bu şeb

"Bu gece mehtâbın dalgaları üzerindeki hava kabarcıkları kadeh, gökyüzünde asılı duran fânûsa benzeyen ay da, nur denizindeki aksi ile bir girdâbdır" denmektedir. Bu beyitte şâir, sâgarı (kadehi) kabarcığa, şarâbı mehtâba benzetmiştir. Ancak bu benzetme sırasında, birçok çağrışım birbirini takip etmekte ve hayal yoluyla bir diğerini hatırlatmak suretiyle zihnen tamamlanmaktadır. Bunu bir tablo halinde gösterelim[217]:



Görüldüğü gibi mehtâb, ay ışığındaki manzarayı ve dolunayı ve denizin ay ışığı altındaki görüntüsünü tedaî ettirmektedir. O da dolayısıyla habâbı, habâb sâgarı (içki kadehi), o da şarabı ve mehtâbın çıldırtıcı etkisi ile şarabın sarhoş edici halini buluşturmaktadır ve bu hayallere bağlı daha nice hayal zincirlerini. İşte bütün bunlar Sebk-i Hindî'de çağrışımın rolünü ve bu

[216] Ahmet Mermer, **a.g.m.**, s. 26.
[217] Ahmet Mermer, **a.g.m.**, s. 27.

üslûpta ilginin nasıl "hayal atlaması" denen dolaylı yollarla sağlandığını göstermektedir.

Aslında hayal atlaması konusunun, bazı araştırmacıların "tedâî ve tenevvü" dediği konu ile yakından alakası vardır. Bir yazısında bu konuya dikkat çeken Mine Mengi şöyle demektedir:

"…Ancak her kelime başka kelimelerle ses, biçim ve anlam ilişkisinin sağlanması için seçilmekte; ayrıca çoğu zaman kelimeler arası sağlanan anlam ilişkisinde bir değil birden çok anlamın verilmesi amaçlanarak kelimeler beyit ya da manzum metin içindeki yerlerini almaktadırlar. Böylece bir beyit, bir çağrışım noktasından başlayarak çeşitli çağrışımlar, hatırlatmalar, sezdirmeler, anlam ya da anlamlar aracılığıyla ve ses açısından sağladığı olanaklarla etkili olmaktadır. Aslında başta da belirtildiği gibi şiirin önde gelen amacı etkilemek, heyecan vermek, güzel ve güzellikle karşılaştırmaktır. Bu durumda güzellikle, etkileyicilikle bağlantılı olarak düşünülen bir kavram, bir tasarım bizi değişik anlamlara götürecek çeşitli çağrışımların odak noktasıdır.

…Tenevvü, seslerle, kelimlerle, hatırlatma, sezdirmelerle, daha da önemlisi okuyucuyu değişik düşünce ya da anlamlara ulaştırılarak yapılır. Tenevvü tadâi aracılığıyla sağlanır ancak, tedâi ile tenevvü birbirinin içinde varlık gösterir. Şiir çözümlemesi de çağrışımları dikkate alarak şairin vermek istediğini anlamlandırmakla gerçekleşir" [218].

Bu konuda farklı divan şairlerinden örnekler veren Mengi, Sebk-i Hindî şairlerinden Neşâtî'nin bir gazelinden de aşağıdaki şu üç beyiti seçerek,

Şevkiz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız
Hûnuz ki dil-i gonca-i hamrâda nihânız

Biz cism-i nizâr üzre döküp dâne-i eşki
Çün rişte-i cân gevher-i ma'nâda nihânız
……...

[218] Mine Mengi, "Divan Şiirinde Teda'iden Tenevvü'e Ya da Çağrışımdan Çeşitlemeye", **İlmi Araştırmalar**, sayı 11, İstanbul, 2001, s. 87.

Mahrem yine her hâlimize bâd-ı sabâdır
Dâ'im şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânız

çağrışım odağının "nihânız" redifinde gizli olduğunu belirtmiştir. Ayrıca bu kelimenin şairin iç dünyasını tanıtan başka kelimelerle desteklenmek suretiyle tedâi sağlanarak tenevvü'e geçildiğini söylemiştir. Buna göre, önce içteki şevk, coşku, arzunun sürekliliği çılgın bülbülün soluğu, şakıması ile özdeşleştirerek verilmiş; sonra goncanın kapalılığı ile dil yani gönül ve kanla goncanın kırmızılığı arasında tedâi sağlanmıştır. Bunu *cism-i nizâr, dâne-i eşk, rişte-i cân* izlemiş; bu tamlamalarla iç dünyadaki çalkantı, gönüldeki üzüntü sezdirilmiş; son beyitte ise insanın yalnızlığı, insandaki yalnızlık duygusu ilk dizede dolaylı yoldan anlatıldıktan sonra ikinci dizede sevgilinin saçının büklümünde gizlenmek ifadesiyle şairin, iç dünyasının aşkla bağlantısı çağrıştırılmıştır[219].

Görüldüğü gibi hayal atlaması, edebî sanatlar bakımından temsilî teşbih ve temsilî istiâreye benzemektedir. Şu farkla ki temsilî teşbih ve istiârelerde anlam karîneleri daha açık olmasına rağmen hayal atlamasında, hem anlam karînelerini yakalamak daha zor hem de kelimeler arası çağrışım daha zengin ve daha çeşitlidir. Örneğin şu beyitte İsmetî, anlam karînesi açısından mutedil bir hayal atlamasına yer verir. İlk mısrada yâri "ebrû" kelimesiyle mecâz-ı mürsel yoluyla anlatan şair, gökyüzünde hilâlin boyunu bükerek, beyhude sevgiliye özenmemesini söyler. Dolayısıyla sevgilinin hilal şeklindeki kaşının, gökyüzündeki hilalden daha güzel olduğu dolaylı yoldan söylenmiş olur. Hilal kelimesi aynı zamanda, dolunayı da hatırlatır ki bu da Klasik şiirde bütün olarak yarin yüzünü sembolize eder. Dolayısıyla sevgilinin yüzünün parlaklığı ve nur saçıcılığı da tedâi ettirilmiş olur.

Nazîr olur mı felekde meger o ebrûya
Hilâl kaddini bî-hûde dâl edüp n'eyler
(İsmetî, G 8/3, s. 40)

[219] Mine Mengi, **a.g.m.**, s. 81.

Âr ider mihr ü mehi etmege haşv-i bâlîn
Ol ki kûyunda senün bir gece mihmânun olur
(Fehîm, G LXXXI/3, s. 414)

Yukarıdaki ikinci beyitte de şair, *"Senin yurdunda bir gece konuk olan, Güneş ve Ay'ı yastık dolgusu yapmaya utanır"* demek suretiyle Ay ve Güneş'i temsilî olarak kullanır. Aslında yârin bunlardan daha güzel olduğununu, bunların yârin güzelliği karşısında yastık dolgusu kadar değeri olmadığını belirtmek istemektedir; ama bunu dolaylı yoldan anlatır. Bir başka beytinde Fehîm, sembollerle bazı tedâilere, oradan da bilinen bir telmihe atıf yapmaktadır. Ancak burada telmih, şiirdeki semboller içine gizlenmiş olup, Klasik üslûp şairlerinin telmihi kullanışından oldukça farklıdır.

Teh-i hâk içre tutmış dehri âh-ı dâğdâr-ı aşk
Nesîm-i gülden olmış bir cihân-ı gülsitân gâ'ib
(Fehîm, G XIX/5, s. 330)

Beyitte kısaca, *"aşkın dağlanmış âhı, toprağın derinliğinde âlemi/devri kaplamış.Gül rüzgârından gül bahçesi cihânı kaybolmuş"* denmektedir. Gerçekte beyitte bir takım ifadeler semboliktir. İyi düşünülürse bu beyittin her iki mısraında da birer telmih vardır. İlk mısrada aşkın dağlanmış âhı (âh-ı dâğdâr-ı aşk) Hazret-i Yusuf'u kaybeden Yakub'un derdini ve hasretini, dünya âlem (dehr) Yusuf'u ve Teh-i Hak da Yusuf'un atıldığı kuyuyu sembolize eder. Gülün rüzgarı gül renginde yani kızıl ve sıcak olacağından ateş kavramını tedai ettirir. Klasik şiirde gülistân kelimesinin geçtiği her yerde, Hazreti İbrahim'in ateşe atılışı ve ateşin bir gülistana dönüşü akla gelir. Görüldüğü gibi kelime ve ifadelerin tedâileri açıldıkça değişik mana tenevvüleri ortaya çıkmaktadır. Burada telmihlere hayal atlaması sağlayan kelimeler, teh ve gülistân kelimeleridir.

Şimdi Nâilî'den alınan şu beyte bakalım:

Hakkâ ki aceb bûkalemûn büt-gededür dil
Geh rûy-ı safâ geh görünen sûret-i gamdur
(Nâilî, G 123/3, s. 293)

Klasik şiirde hemen her zaman dil (gönül), aynaya benzetilir. Gönlün kederli olması aynanın tozlu, sevinç ve sürurla dolu olması da aynanın parlaklığı ve temizliği (safâ) ile temsil edilir. Aynanın kendisi aslında belli bir görüntüye sahip olmayıp karşısında bulunan şeyi yansıtır. Dolayısıyla yansıttığı görüntüler sürekli değişir. Bukalemun denen hayvan da, zaman ve zemine göre rengini değiştirebilir. Ancak bu onun aslî niteliğidir. Ayna gibi gördüğü rengi yansıtmaz. Öte yandan Klasik kültürde sevgili, çocuk huyludur ve durmadan farklı ruh haletlerine bürünür. Yani bukalemun gibidir. Sevgili aynı zamanda put gibi güzeldir. Gönlünü sevgilinin aşkıyla dolduran âşığın gönlü de puthane (bütgede) olmuştur. Ayna gibi olan bu gönül, sevgilinin sürekli değişen cilvelerinin rengini yansıtır. Sevgili gamlanır yani koyu bir renge bürünürse o da koyu rengi yansıtarak gamlanır. Sevgili güler, oynar, yani açık renge bürünürse gönül aynası da sevinir ve o rengi yansıtır. Ayrıca beytin tasavvufî boyutu da vardır. Tasavvufta gerçek sevgili olan Allah, kainatta farklı şekillerde kudretinin cilvelerini gösterir. Allah'ın gerçek tecellî yeri ise kulun gönlüdür. Bu gönül bazen kainatta Hakk'ın farklı tecellîlerini yansıtarak kesrete düşer. İşte bu durum onun dünyalık halidir. Beyitte hayret edilen durum da aslında budur. Görüldüğü gibi beyitte farklı mana katmanlarında oluşan tedailerden, farklı boyutlara doğru giden renkli bir tenevvü vardır.

Şeyh Gâlip, hayal atlaması içeren beyitlerinde, tedâiler zincirini daha sık ve daha zengin tutan bir şairdir. Ayrıca bu tedâiler, hemen her zaman tasavvufî bir tenevvü'e doğru uzanır. Aşağıda, anlatılan bu özellikleri taşıyan iki beyti yer almıştır:

Sünbül-i hatları tarf-ı külehden görünür
Şerha-i nâhun-ı gam ârız-ı mehden görünür
(Gâlib, G 78/1, s. 569)

Murg-ı kafes-âmûz-ı şifâhâne-i mevciz
Zencîr-be-gerden nice dîvâneleriz biz
(Gâlib, G 130/3, s. 625)

İlk beyitte şair kelimelerin türlü manalarındaki tedâilerle hayal atlamasına geçer. Örneğin "ârız" kelimesi, hem sonradan çıkan bir kusur hem de yanak anlamındadır. Öte yandan Ay'ın hilâl şekli, ayın on dördünden sonra ortaya çıkan "ârızî" bir haldir. Yarin yanağı da ayın parlaklığını andırır, özellikle de Ay'ın dolunay şeklinde olduğu zamanlardaki gibi. Ay'ın hilâl şekli, sevgilide gençlikten sonra ortaya çıkan yüz hatları ve hilâl misâli boyun bükülmesinde olduğu üzre ârızîdir. Ayrıca hilâl şekli tırnağı andırır. Tırnak yüze ya da vücudun başka bir organına sertçe sürülürse acı verir. Gam da yüreği yaraladığı için "şerha-i nahun-ı gam" (gam tırnağı yarığı) ifadesi kullanılmıştır. Burada aslında ilk anlam olarak, hüsn-i talîl yoluyla, sevgilinin külahının kenarından görünen ve sünbüle benzetilen ayva tüyleri/zülüfler ile ayın üzerindeki siyah lekeler arasında benzerlik kurulmuştur.

İkinci beyitte, türlü hayal atlamalarını sağlayan kelime, "mevc" kelimesidir. Bilindiği gibi fırtınalı denizde dalga (mevc) ortaya çıkar. Deniz fırtınasız olursa bu sefer girdaplar meydana gelir. İnsan ruhu da keder, gam ve güvensizliğe maruz ise, fırtanalı deniz misali gönlünde dalgalanmalar yani huzursuzluklar ortaya çıkar. Ancak manevî bir huzur içindeyse, sakin deniz gibi manevî girdâplar belirir. Bu girdaplar onun manevî yaralarını tedavi eder. Bilindiği gibi yara da girdap şeklinde oyuk oyuk olur. Aslında tasavvufta, bizzat insanın aşk acısı ve yarası kendi devasıdır. Bu yüzdendir ki Fuzûlî,

Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımdan tabîb
Kılma dermân kim helâkim zehri dermânındadır
(Fuzûlî, G 85/2, s. 172)

der. Diğer yandan, tarikat yolunda manevî acılarla ilerleyen derviş, pirinin azad kabul etmez zincirli kölesidir. Eskiden delilere zincir bağlandığı da vakidir. Dolayısıyla beytin tamamı düşünüldüğünde, sarsıcı manevî dalgalarla dolu dünya hayatında, huzur girdaplarına kavuşmak için, yaban kuşu gibi değil, bir manevî liderin korumasında yani kafesinde bağlı olmanın gerekliliği ve şairin kendisinin de zaten böyle olduğu anlatılmaktadır; ama nice hayal atlaması zincirlerinden sonra!.

d. Kelime ve İfâdelere Yeni Anlamlar Katma

Sebk-i Hindî'de hayal atlaması konusuna dikkat çeken Ahmet Mermer, bu üslûpta yer yer görülen diğer bir özelliğin de, bazı kelimelerin Klasik üslûptan farklı anlamlarda kullanılması olduğunu söyler ve bu konuda Nâilî'nin şu beytini örnek olarak verir:

Mahşer de olsa çâre mi var söyleşilmege
Geh ser-girân-ı nâzdır ol gamze gâh mest

Beyitte kısaca *"o gamze bazen naz uykusuna dalmış, bazen de sarhoştur. Mahşer günü de olsa, o gamzeyle konuşup görüşmenin imkanı yoktur"* denmektedir. Nâilî'nin bu beytinde "gamze" ile söyleşmek, ona etki etmek manasındadır. Hint üslûbunda genel olarak bu anlamda kullanılır. Halbuki Klasik üslûpta yaralamak anlamındadır[220].

Kelime ve ifadelere yeni anlamlar katma hususiyeti, sadece Sebk-i Hindî'ye has olmayıp her dönemde ve her üslûp türünde, hatta şahsî-orijinal üslûba sahip olmak isteyen her şairde az çok görülebilen bir hususiyettir. Bu sebepten kelime ve ifadelere yeni anlamlar katma husûsiyetini Sebk-i Hindî'nin, belirgin, ayırt edici bir özelliği olarak göremeyiz. Ancak yeni bir tarzın kaçınılmaz gereği olarak mana konusunda böyle bir tasarrufları olduğunu belirtmeliyiz. Redifi bir miktar fazla kullanan ve çoğu kez onu gazelde mana şebekesinin merkezi yapan Sebk-i Hindî şairleri, özellikle Türkçe kelimelerde, redifin tekrar özelliğinden faydalanarak değişik kelime türündeki redifleri, farklı anlamlarda sarf etmişlerdir. Ancak Türkçe olmayan kelime ve kavramlara da yer yer farklı manalar yükledikleri vakidir.

Örnek olarak aldığımız şu beyitlerde, kimi zaman tedâi, kimi zamanda mecâz-ı mürsel yoluyla kelimelere farklı manalar yüklendiğini görmekteyiz:

---

[220] Ahmet Mermer, **a.g.m.**, s. 27.

Nigâh-ı mihr ü vefâ zanneder gören ammâ
Ne gûşeler eder ol çeşm-i fitne-sâz bana
(İsmetî, G 1/4, s. 35)

Zihî ta'alluk-ı pervâne kim yanar kül olur
Ölünce şem'-i şeb-efrûzdan cüdâ düşmez
(Nâilî, G 149/2, s. 310)

Gamzenle gönül kişveri pür-şûr u şer ancak
Mahrûsa-i derbend-i kazâ vü kader ancak
(Nâilî, G 195/1, s. 341)

İlk beyitte şair "gûşe" (köşe) kelimesini, nâz, cefâ ve cilve gibi anlamlarda kullanmıştır. Çünkü şair sevgiliden bahsederek "onun bakışını gören şefkat ve vefâ bakışı zanneder ancak, fitne saçan o göz bana ne gûşeler (cefalar anlamında) eder" demektedir. Klasik üslûpta gûşe, kenar, bucak, yön ve taraf anlamındadır. Nitekim bu anlamda Karamanlı Aynî,

Müjen kan dökmek ister her cigerden
Gözün her kûşede cân almağ ister
(Karamanlı Aynî, G 136/2, s.402)

demektedir. Fuzûlî'de ''köşe, taraf'' anlamında,

Subh kıldın cilve gün çekdi özün bir gûşeye
Şâm arz eritdün ruhun şem'i eritdi infi'âl
(Fuzûlî, G 172/4, s. 214)

demektedir. İkinci beyitte Nâilî, "ta'alluk" kavramını ruh, mânevî bağ ve vahdet anlamlarında kullanmıştır. Oysa Klasik üslûpta bu kavram, bağ, gönül bağı ve dünya ilgisi anlamlarındadır. Nitekim Hayâlî Bey, kavramı bu anlamlara uygun kullanır:

Bir tavâşîden gönül kem-himmet olma nefsden
Eylese kat'-ı ta'alluk mahrem-i sultân olur
(Hayâlî, G 162/2, s. 145)

Yine yukarıdaki üçüncü beyitte Nâilî gamze kelimesini, çok açık bir şekilde fitne anlamında kullanmaktadır. Ancak burada mecâz-ı mürsel yolu takip edilir. Çünkü bilindiği gibi fitne Klasik üslûpta gamzenin ortaya çıkmasının bir neticesidir. Burada sebeb-müsebbib ilişkisi vardır.

Benzer şekilde aşağıdaki beyitlerde "nâmûs" kelimesi sır, "râhile" (yük taşıyan deve, kâfile) kelimesi çöl, "Mansûr" adı da yine mecâz-ı mürsel yoluyla dar ağacı ve neydeki mansûr akordu anlamında kullanılmak suretiyle mana sapmasına uğramışlardır.

Hamûş ey âh-ı bî-derd eyleme nâmûs-ı derdüm fâş
Bu ahvâl-i belâdur olmayan Eyyûb-fen bilmez
(Şehrî, G 48/2, s. 190)

Var her ser-i râhında niçe çâh-ı hatar-nâk
Pây-ı dil ile tayy olınur râhile-i ışk
(Neşâtî, G 67/2, s. 126)

Sırr-ı kemân-ı aşkı yapar tıfl-ı nağme âh
Mansûra çekdi ki reg-i çengi hod-be-hod
(Gâlib, G 53/4, s. 540)

Daha önce de belirttiğimiz gibi Sebk-i Hindî şairleri, gerek redif gerekse başka kullanımlar nedeniyle, Türkçe kelimeler üzerinde de anlam nüansları oluştururlar. Örneğin aşağıdaki ilk beyitte Bâkî, "görmek" fiilini temel anlamında kullanırken İsmetî, "göstermek" anlamında geçişlilik derecesini artırarak kullanmıştır.

Güzeller mihri-bân olmaz dimek yanlışdur ey Bâkî
Olur va'llâhi bi'llâhi hemân yalvarı görsünler
(Bâkî, G 55/5, s. 134)

Eger ey İsmetî mihr ü vefâ isterse âşıklar
Varup yâr eşigine yüz sürüp yalvarı görsünler
(İsmetî, G 13/5, s. 44)

Şu beyitte de İsmetî "yenmek" fiilini, "engellemek, önlemek" anlamında sarf etmiştir.

Eşk-i gül-gûnum yenilmez dostum ma'zûr tut
Girye-i bî-ihtiyâr-ı nâ-şikîbâ böyledir
(İsmetî, G 23/3, s. 52)

Fehîm'den, bazı beyitlerini aldığımız "ne belâ" redifli gazelde şair bu ifadeyi, "nasıl bir bela", "çok zor, kötü durum" anlamında kullanmıştır.

Ben ki âzâde-dilem kayd-ı tasarruf ne belâ
Yâr u ağyâra müdârâ vü telattuf ne belâ

Yâr-ı ma'şûk gerek kim çeke dil teklîfin
Rind-i âlüfteye erbâb-ı tekellüf ne belâ

Dilbere mâ'il olan merd gerek bü'l-hevesâ
Her Züleyhâ-yı zamâna gam-ı Yûsuf ne belâ
……...

Bil vücûd u ademi birbirine âyîne
Kıl temâşâ suver-i aks-i tasavvuf ne belâ

Merd-i bî-bâk levendem şu'arâ içre Fehîm
Zen-tabî'at süfehâ gibi tazarruf ne belâ
(Fehîm, G IV, s. 308)

e. Örneklemeli Beyit Sistemi (Üslûb-ı Muâdele)

Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinin dil ve lafız özelliklerini incelerken, *Üslûb-ı muâdele* adı verilen bir özellikten bahsetmiştik. Üslûb-ı muâdele, Türk şiirine Sebk-i Hindî yoluyla girmeyen, ancak Sebk-i Hindî şairlerince ustalık ve sıklıkla kullanılarak yeni manalar ile mazmunlar kurmak maksadıyla oluşturulan en belirgin yoldur. Bu sebepten kanaatimizce bir mana-muhteva özelliği olarak ele alınmalıdır. Üslûb-ı muâdelenin kelime anlamı, eşitlik, birliktelik, denklik üslûbu demektir. İlk defa İranlı araştırmacı M. Ş. Kedkenî tarafından kullanılan bu ıstılahın terim anlamı, beyti oluşturan mısralardan her birinin gerek gramer gerekse anlam bakımından diğerinden bağımsız olması demektir[221]. Üslûb-ı muâdele hemen tamamıyla gazelde uygulanmıştır. Üslûb-ı muâdele, ne Hint-İran sahasında ne de Osmanlı

[221] Cafer Mum, **a.g.m.**, s. 121.

sahasında, Hint üslûbu şairlerinin icadıdır. Kendilerinden önceki şairlerden miras kalmış fakat onlar tarafından geliştirilerek işlenmiştir.

Gazelde böyle bir beyit yapısının uygulanışı şöyledir: Beyitteki mısraların birinde akla uygun bir konu dile getirilir. Bu özlü bir söz de olabilir. Diğer mısradaysa temsîl, leff ü neşr ya da teşbih-i mürekkeb ilgisiyle bu özlü söz somutlaştırılabilir. Şairin bütün hüneri bu somutlaştırıcı mısradadır. Sebk-i Hindî'de mısraı beyitten daha mühim kılan hususiyet de budur. Üslûb-ı muâdele yoluyla oluşturulan bir gazelde beyitler arasındaki bağımsızlık aslında görünüşte olup mana açısından sürekli bir irtibat vardır. Çünkü her beyitteki hayalî/soyut durumlar, her beytin kelime ve tasvirleri yoluyla diğerini hatırlatır.

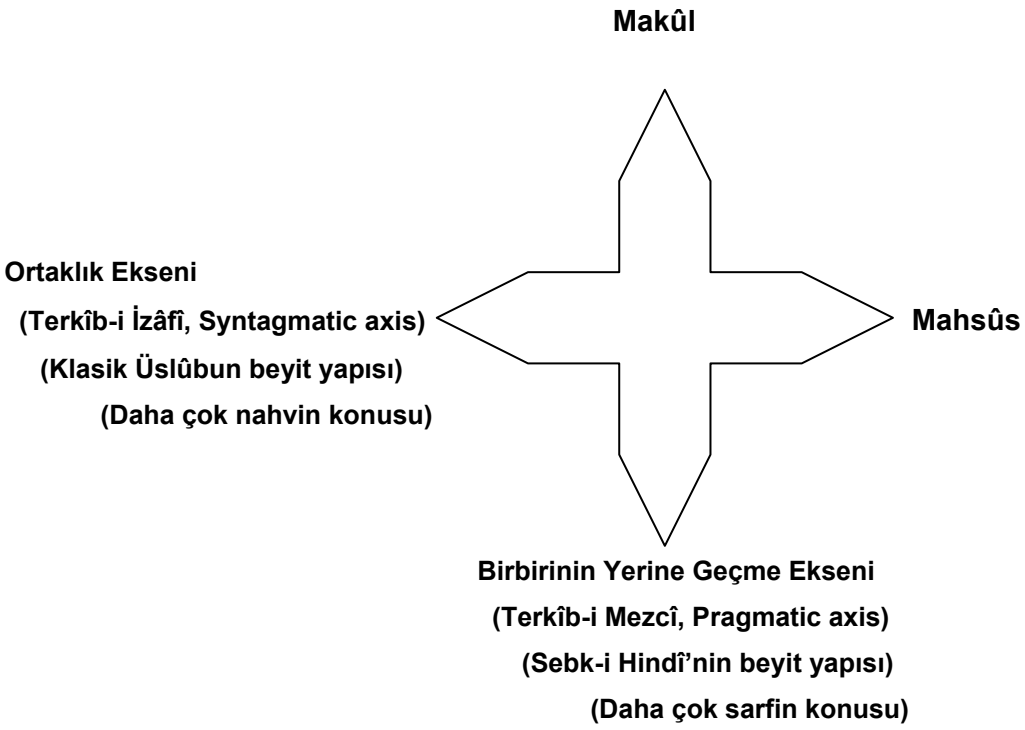
İranlı araştırmacılar üslûb-ı muâdele yoluyla oluşturulmuş bir beyitte soyut düşüncenin dile getirildiği mısraa *"mısra-ı makûl"* veya *"pîş-mısra"*; somutlaştırmanın yapıldığı diğer mısraa ise *"mısra-ı mahsûs"* veya *"mısra-i berceste"* adını vermişlerdir. Beyitte hangi mısranın hangi türde olduğu değişmekle birlikte, genelde ilk mısra mısra-ı makûl, ikinci mısra ise mısra-ı mahsûstur.

Meyl etse n'ola hançer-i bürrânına gönlüm ⟶ **mısra-ı makûl veya pîş-mısra**
Dil-teşne olan lâ-büd eder âba teveccüh ⟶ **mısra-ı mahsûs veya berceste**
(İsmetî, G. 96/2, s. 101)

Görüldüğü gibi birinci mısrada sevgilinin kaşı yerine açık istiâre yoluyla keskin hançer (hançer-i bürrân) ifadesi kullanılmıştır. Sonra da gönlün bu kaşa meyil ettiği söylenmiştir. Birinci mısra, soyut bir düşüncenin dile getirildiği *mısra-ı makûl* veya *pîş-mısra* denen kısımdır. Sevgilinin kaşlarının keskin bir hançere benzemesi de gönlün ona meyl etmesi de bireysel bakış açısıyla belirlenmiş soyut düşüncelerdir. Oysa *mısra-ı mahsûs* ya da *mısra-ı berceste* denen ikinci mısrada şair, herkesce kabul edilen bir gerçeğe dikkat çekerek, soyut düşüncesini somutlamak suretiyle kabul edilebilir bir hale

getirmeye çalışmaktadır. Çünkü susuz bir kimsenin suya meyletmesi, herkes tarafından bilinen bir gerçektir.

Bazı İranlı araştırmacılar, böyle bir beyit tarzının oluşmasında, Sebk-i Hindî şairlerinin dil anlayışlarının etkili olduğunu ileri sürmüşlerdir. Buna göre Hint üslûbu şairi, nahiv açısından bir cümle kurmaktansa (terkîb-i izâfî), terkîb-i mezcîye (karışık tamlamalar, özellikle izâfet-i maktû ve maklûb ağırlıklı) yönelmişlerdir. Yani kendi yaratıcılıklarından istifade etmişlerdir. Bu tip terkipler çoğaldıkça dil sıkıştırılmış ve îcâz dolu bir hale getirilmiş olur. Dolayısıyla İran sahası Sebk-i Hindî şairleri gazelde kısa vezinleri tercih etmişlerdir. Bu şekilde teşekkül eden üslûb-ı muâdelenin, Klasik üslûptaki terkiplerle ilgisini bir şekil üzerinde göstermişlerdir[222]:



Üslûb-ı muâdele'nin Sebk-i Hindî şairlerinin bir icadı olmadığını ve daha önceki şairlerin de, Klasik belâgatta *irsâl-i mesel*, *îrâd-ı mesel* ya da

[222] Bu bilgiler, Prof. Dr. Saîd Hamîdiyân'ın 2004 yılında Tahran Tebetebâî Üniversitesi'nde vermiş olduğu *"Sâ'ib-i Tebrizî ve Gazelleri"* adlı derste tuttuğumuz notlardan alınmıştır.

teşbih-i temsilî adı verilen sanatlar yoluyla her tür duygu ve düşüncelerini müşahhaslaştırdıklarını görmekteyiz. Klasik belâgatta, bir fikri ispat için, bir atasözünü veya atasözü imişçesine hikmetli bir sözü delil getirmeye îrâd-ı mesel veya irsâl-i mesel denir. Bu meseller (atasözü veya benzeri sözler) çoğu zaman temsilî teşbihten ibarettir. Şu farkla ki mürekkep durumdaki kendisine benzetilen unsurun söylenmesi, ilk mısrada ifade edilen fikri destekleme ve muhatabı ikna gayesi taşır[223].

Şâm-ı zülfün Mısr-ı hüsnünden çevürdiyse ise yüzin
Asma ol miskîni kim yanlış döner Bağdâddan
(Ahmed Paşa, G 240/4, s. 278)

Şair, Divan şiirinde "zülf" ile gece anlamının esas alındığı Şam, ayrıca sevgilinin güzelliği ile Mısır arasında kurulan ilişkiye dayalı bu beyitte, sevgilinden zülfün kusururunu affetmesini istemektedir. Bu isteğini de "yanlış hesap Bağdad'dan döner" atasözüyle desteklemektedir[224]. Yine şu beyitte şair, toplumsal bir gerçek ve kabul olan "tok insanın açın halinden anlamayacağı" inancından hareket ederek fikrini somutlaştırma yoluyla ispat için, sırtında kalın giysileri olan kimselerin kışı, yaz sanabileceklerini dile getirmektedir[225]:

Tok olanlar bilemez çektiğini aç kalanın
Sırtı pek kimseye ahvâl-i şitâ yaz görünür
(Sâmî)

Yahya Bey de yine bir halk inancı olan, tamanın (aç gözlülük) çok zarar getireceği düşüncesinden hareketle, sevgilinin az bir öpücük karşılığında, bir çok aşığın canını ziyan ettiği inancını, somutlaştırmaktadır:

Bûseni bin câna degişdün hemân
Eyler imiş az tama' çün çok ziyân
(Yahyâ Bey, G 296/1, s. 465)

---

[223] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 249.
[224] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 250.
[225] Hasan Aktaş, **a.g.e.**, s. 218.

İlk dönemlerden itibaren bütün İslam edebiyatlarında zevk ve beğeniyle kullanılan bu anlatım tarzı, araştırmalarımıza göre, Kur'an'daki *temsilî anlatım* özelliğine dayanmaktadır. Çünkü Kur'ân'daki temsilî anlatımın yöntemine, amaçlarına ve türlerine baktığımızda -ileride göreceğimiz gibi- Sebk-i Hindî ve Klasik üslûp şairlerinin üslûb-ı muâdeleyi kullanış şekilleriyle neredeyse birebir benzerlik göstermektedir. Bilindiği gibi Kur'an, diğer İslam edebiyatları gibi Divan şiirinin de temel kaynaklarından biridir[226]. Ayetleri, kıssaları ve getirdiği misallerle Klasik edebiyatımızın pek çok telmih ve îhâmına kaynaklık eden Kur'an, şüphesiz ki anlatım tarzı ve üslûbu ile de Klasik şairlere ilham kaynağı olmuştur.

Kur'an'daki mesel ya da temsilî anlatıma gelince; Arapça'da esel, misl, ve mesîl, bir şeyin benzeri demektir. Temsîl ise, bir kıssa veya bir söz beyan etmek, yazı veya başka bir şeyle, bir şeyin kendisine bakıyormuşçasına misalini tasvir etmek, örnek vermek, göz önüne dikmek ve benzetmek demektir. Mesel yani kıssa, söz beyan etmek, mesel irâd etmek ve birinin dengine, hizasına gelince söylenen örnek, birinin yoluna girmek, ona tâbi olmak, peşini takip etmek demektir. Meselin ıstılahî anlamı ise, halk arasında kabul görüp yayılmış, teşbihe dayalı, içerisinde bir düstûr ve hikmet taşıyan kinâyeli veciz sözlerdir[227].

Temsile Kur'ân'ın sanatsal anlatımı da denebilir. Yani Kur'ân, gözle görülen hadiselerin, manzaraların, zihinde oluşan soyut mefhumların ve ruhî hallerin yanı sıra insan tipleriyle beşer tabiatını da, hisse ve hayale hitap edecek şekilde, -tasvir metodunu kullanarak- tablolaştırır; onlara öyle bir canlılık ve hareketlilik verir ki, zihinde oluşan o soyut mefhumların hareketli bir şekle büründüğü; o ruhî hallerin canlı bir sahneye dönüştüğü; insan tiplerinin canlanıp hayat kazandığı ve beşer tabiatının da somut bir hal aldığı

[226] Bu konuda şu kaynaklara bakılabilir: 1. Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı**, İstanbul, Kitabevi Yay., 1984, s. 9.; Nihad Sâmi Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, I. C., İstanbul, MEB Yay., 1987, s. 106-108; Mine Mengi, **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, Akçağ Yay., 1995, s. 18; Ahmet Mermer vd., **Eski Türk Edebiyatına Giriş**, Ankara, Akçağ Yay., 2006, s. 29; İskender Pala, **Divan Edebiyatı**, İstanbul, Ötüken Yay., 1996, s. 45.

[227] Veli Ulutürk, Kur'ân'da Temsilî Anlatım, İstanbul, İnsan Yay., 1995, s. 8-10.

görülür. Böylece hâdiseler, zihinde oluşan tablolar, kıssalar ve manzaralar, canlı ve hareketli bir hale gelir. Dolayısıyla dinleyici, Kur'ân'ın bu tasvirinin, okumakta olduğu bir kelâm veya misal olduğunu unutarak bizzat şahit olduğu bir hadise gibi zihninde canlandırmaya başlar[228]. Demek ki Kur'ân'daki temsilî anlatım, edebî tasvirden doğmaktadır.

Kur'ân, ictimâî açıdan, her tabakadan insana hitap ettiğinden ve ferdî bakımdan, hem akla hem de duygulara seslendiği için böyle bir anlatım yolu seçmiş olabilir. Kur'ân bize gerçeği anlatmak, gerçekliği anlaşılır şekilde sunmak için bu lisânî vasıtaya baş vurur. İnsanların doğrudan doğruya idrak edemeyecekleri hakikatleri, Duygularla algılanabilen misaller ile tasvîr ve temsîl ederek anlatmıştır[229]. Öte yandan temsîl, Kur'ânın gizli manaları bildirmekte, gerçekleri göstermekte kullandığı bir vesiledir. Kur'ân-ı Kerîm, mesellerini anlatırken sıkça temsiller verir. Kelâmın medih, zem, delil getirme, öğüt verme gibi kısımlarında getirilen temsiller, sözün tesirini artırmakta, güzelliğini ziyadeleştirmektedir. Mesela Kur'ân-ı Kerîm, sahabenin medhinde şöyle der:

"Onların hali bir ekine benzer ki, filizini çıkarmış, derken onu kuvvetlendirmiş, derken kalınlaşmış, ardından gövdesi üzerinde doğrulmuş, ekincilerin hoşuna gidiyor…(Fetih, 29)"[230].

Kur'ân şu beş durumda mesele yer verir: 1)Zihinde tasavvur olunan soyut mefhumların tablolaştırılması 2)Ruhî ve manevî hallerin tablolaştırılması 3)İnsan tiplerinin tablolaştırılması 4)Kıssaların, tarihî hadiselerin ve mesellerin tablolaştırılması 5)Örnek mesellerin sunulması[231]. Konunun anlaşılması açısından, ruhî ve manevî hallerin tablolaştırılmasına bir örnek verelim: Kur'ân'da, akîdenin (inancın) sarsılması demek olan;

---

[228] Seyyid Kutub, **Kur'an'da Edebî Tasvîr(et-Tasviru'l-Fennî fi'l-Kur'ân)**, (çev. Kâmil M. Çetiner), İstanbul, Hikmet Neşriyat, 1997, s. 54.
[229] Ali Akay, **Kur'ân'da Temsîlî Anlatım**, BDT, HAÜSBE, Şanlıurfa, 2003, s. 17, 19 ve 48.
[230] Şadi Eren, **Kur'ân'da Teşbih ve Temsiller**, İstanbul, Ensar Neşriyat, 2002, s. 44.
[231] Seyyid Kutub, **a.g.e.**, s. 57-77.

insanın hiçbir yakîne ulaşamaması, başına gelen felaketlere güçlü bir kalple karşı koyamaması, inancını yaşamının karışık işlerinden, kazanç-kayıp ölçüsünden uzak tutamaması halini tasvir için titrek ve yıkılmak üzere olan şöyle bir tablo resmedilmektedir:

''İnsanlardan kimi de Allah'a (sanki bir yar kenarındaymış gibi) kıyıdan kıyıdan ibadet eder, eğer kendisine bir hayır isabet ederse onunla yatışır ve şayet sıkıntı isabet ederse yüzüstü dönüverir, dünyası da ahireti de hüsran olur (Hacc/11)''[232].

Kur'ân'da yer alan teşbih ve temsillerin özelliklerine de baktığımızda, üslûb-ı muâdelenin, ileride inceleyeceğimiz husûsiyetlerine çok benzemektedir. Bunlar: 1)Kur'ân'daki emsâl, hem hüküm hem hikmettir 2)Sahih, makbûl ve mütefâvit manaları cem eder 3)Lafzen veciz, manen mu'cizdir 4)Beşerin farklı seviyedeki fehim ve idrakine hitap eden birer mana topluluklarıdır 5)Gerçekten hayattan alınmış olup, nadir görülen veya dar çerçevede yaşanmış olaylar değildir 6)Getirilen bazı mesel ve temsillerdeki hakirlik, belagata zıt olmadığı gibi, aksine belagatin gereğidir. Mesela ilmiyle amel etmeyenlerin kitap yüklü merkebe (Cum'a/5), Allah'tan başka dost edinenlerin, evlerin en zayıfı olan örümcek evinden meded bekleyenlere benzetilmesi (Ankebut/41), konuyu gayet çarpıcı ve etkili bir şekilde ifadeye yardım etmektedir[233].

Bunların yanında daha da önemlisi, Kur'an'daki mesellerde kullanılan edebî şekiller de neredeyse tamamen üslûb-ı muâdele ile örtüşmektedir. Bunlar teşbih (özellikle teşbîh-i temsîlî ve teşbih-i zımnî), kinâye ve istiâre-i temsîliyyedir[234]. Aynı zamanda temsilin bir tür sembolik anlatım olarak kabul edilebilmesi de Sebk-i Hindî ile uyumlu bir durumdur. Zira Kur'ân'da, örneğin ilim nur ile, cehalet karanlık ile, bilginler yıldızlarla, nifak bukalemun ile,

---

[232] Seyyid Kutub, **a.g.e.**, s. 66-67.
[233] Şadi Eren, **a.g.e.**, 67-68.
[234] Veli Ulutürk, **a.g.e.**, s. 18.

cesaret arslan ile sembolize edilir. Bunlara baktığımızda, benzetilen şeylerin benzeyen şeyleri hatıra getirdiklerini görürüz[235].

Üslûb-ı muâdelenin Sebk-i Hindî şairlerince kullanılışı ve onların anlatımına tesirine gelince; öncelikle az sözle çok şey anlatmak isteyen ve söyleyeceklerini veciz bir şekilde dile getiren Sebk-i Hindî şairleri için bu yöntem, kaçınılmaz bir gerekliliktir. Çünkü genelde beytin mısraları gramatikal olarak birbirinden bağımsız olduğundan, şair lafzı kısaltmak durumundadır. Şu örnekte olduğu gibi:

Âşık dil-i tapîdesini yâre arz eder
Nabzın tabîb-i hâzıka her kişi gösterir
(Nâilî, G 88/3, s. 271)

Üslûb-ı muâdelede genellikle temsilî teşbih yoluyla makûl mısrada dile getirilen duygu ve düşüncelerin, muhsûs mısrada herhengi bir ek ya da edatla birleşmeden somutlandığını söylemiştik. Ancak teşbih ilgisinden dolayı manen her zaman bulunan ilginin, "gûyâ, benzer, zîrâ, çün, ki, gibi, misâl, kim, nitekim" gibi ifadelerle açıkça sağlandığı da görülür.

Miyânun fikr eden diller ki zülfün âşiyân etmiş
*Piristû beççelerdür **gûyiyâ** bir mûya bağlanmış*
(Nâilî, G 181/2, s. 331)

Bir dil ki ider aşk-ı ciger-tâb ile ülfet
***Benzer** o ketâna k'ide meh-tâb ile ülfet*
(Şehrî, G 14/1, s. 172)

Daha önce, üslûb-ı muâdele şeklinde kurulmuş beyit sisteminde, ilk mısranın soyut duygu ve düşüncelerin dile getirildiği makûl mısranın genelde önde, bunu somutlayıcı mahsûs mısranın ise sonra geldiğini söylemiştik. Ancak zaman zaman bunun tersi durumlara da rastlanır. Aşağıda dikkat edilirse Nâilî ve Şeyh Gâlip'ten alınan beyitlerde, mahsûs mısra öne geçmiştir.

---

[235] Şadi Eren, **a.g.e.**, s. 57.

Şîşe meksûr olıcak kâbil-i tathîr olamaz
Mest-i sahbâ-yı mecâz âyinesin pâk edemez
(Nâilî, G 167/2, s. 322)

Öğüt al âsiyâdan çekme bî-hâsıl ta'ab ey dil
Gülû mâdâm ki derkârdır bîdâne kalmaz hîç
(Gâlib, G 47/3, s. 534)

Nevâ-yı nây-ı işret nâle-i me'yûsdan kalmaz
Hemân âmed-şüd-i devlet kef-i efsûsdan kalmaz
(Gâlib, G 148/1, s. 646)

Üslûb-ı muâdele esaslı beyitlerde, en çok kullanılan edebî sanat, temsilî teşbihtir. En çok bu sanata bağlı üslûb-ı muâdele beyitlerine rastlanır. Örnek olarak aşağıda aldığımız beyitlerde, mahsûs mısralar makûl mısraları, temsilî teşbih yoluyla somutlamaktadır.

Açılur pejmürde dil geldükçe nutka hande-nâk
Mürdeye gûyâ dem-i Îsâ tebessüm ögredür
(Fehîm, G XCII/2, s. 428)

Dil-i zârumla germ-ülfet hayâl-i yâr bir yirde
Ne hâletdür k'ola külhân u gülzâr bir yirde
(Şehrî, G 119/1, s. 227)

Dü nîm olursa da ten dilde ârzû birdür
Dü reng ise gül-i ra'nâ aceb mi bû birdür
(Arpaemînizâde Sâmî, G 26/1, s. 466)

Hep akup gelmede dergâhuna ehl-i hâcât
Bahr elbette çeker kendüsine enhârı
(Arpaemînizâde Sâmî, K 8/59, s. 142)

Ancak bazen şu beyitlerde olduğu gibi, makûl ve mahsûs mısralar arasında, teşbih ilgisinin doğrudan olduğu beyitler de vardır.

Hâb u hayâl-i gafleti âlem sanur gören
Mir'ât içinde sûreti âdem sanur gören

Dolmuş o rütbe aks-i cemâliyle dilberin
Câm-ı şarâbı nûr-ı mücessem sanur gören

Seng-i siyâh-ı ta'n ile gönlüm yıkıldı lîk
Vîrânedir ki beyt-i mükerrem sanur gören
(Gâlib, G 277/1-3, s. 789)

Temsilî teşbihlerin dışında, leff ü neşr ve temsilî istiâre, üslûb-ı muâdele esaslı beyitlerde kullanılan diğer önemli iki edebî sanattır. Aşağıdaki beyitlerin ilkinde, leff ü neşr, ikincisi temsilî istiâre yoluyla benzerlik ilgisi kurulmuştur:

Küşte-i tîğ-i mahabbetde olur sulh-ı ebed
Leşker-i saff-ı şehîdânda şer ü şûr olmaz
(Fehîm, KT/I-9, s. 276)

Sipihre verdi fenâ âb-ı şu'le-tâb-ı dü çeşm
Mey-i dü âteşe zarf-ı kedûya sığmaz imiş
(Nâilî, G 183/3, s. 332)

Bazen Sebk-i Hindî şairleri, atasözlerinin ya da hikmetli söyleyişlerin, çok tanınan ya da halk arasında çok bilinenlerini kullanır. Bu tür beyitler, eskiden beri kullanılagelen irsâl-i mesel içerikli beyitlere çok benzerler:

Ol çeşm-i kebûda sîne gerdük turduk
Gökten ne yağar ki yer kabûl eylemeye
(Nâilî, R 2/2, s. 482)

Üslûb-ı muâdelenin telmihle birleştiği yerlerde, bu tür beyitlerin çağrışım bakımından en zengin örnekleri ortaya konur. Bunlar aynı zamanda temsilî istiâre içerirler. Beyit içindeki telmih genelde mahsûs mısrada bulunur ve çağrıştırdığı her vaka ile makûl mısrayı somutlar:

Her zilletin elbette bir izzet var içinde
Seyr et çeh-i Ken'ânı ne devlet var içinde
(Gâlib, G 329/1, s. 846)

Üslûb-ı muâdelenin Hint üslûbu şiirine kattığı en önemli yeniliklerden biri, halk hikmetinin, irfanın, inançlarının ve halkın dünyaya bakış açısının şiire yansımasıdır. Bu bağlamda tabiat âlemi, sosyal hayat ve çeşitli iş

kollarındaki her türlü gözlem ve deneyim, şiirde kullanılmaya elverişli birer malzemeye dönüşmektedir. Daha önce şairler tarafından sık kullanılmamış yeni birtakım konuların, mazmunların, teşbih ve istiârelerin şiire girmesine imkan sağlayan bu anlatım tekniği, aynı zamanda halkın günlük konuşma diline ve çeşitli iş kollarına ait çok sayıda yeni kelime ve terimi de, beraberinde şiir diline getirmektedir[236].

Ehl-i dile tokunma kim âzârı saht olur
Nerm olsa hâk her ne kadar hârı saht olur

Etmez rakîb-i dîve eser âh-ı tîşe-kâr
Kâfir binâsıdır der ü dîvârı saht olur
(Nâilî, G 49/1 ve 3'ü, s. 245)

Bî-pîç ü tâb-ı gam olamaz tab'-ı pür hüner
Ef'î olur mı hîç der-i gencîneden cüdâ
(Gâlib, G 8/5, s. 493)

Yukarıda Nâilî'den alının beyitlerin ilkinde, makul mısra olan ilk mısrada şairin, gönül ehline dokunmanın kötü sonuçları olacağı uyarısı soyut bir fikre dayanmaktadır. Bu fikri somutlamak isteyen şair, halk arasında yaygın olan "toprak ne kadar yumuşak olursa dikeni de o kadar sert olur" inancını ileri sürmektedir. Yine aynı şairden alınan ikinci mısrada, bir deve benzeyen rakîbe, balta misali keskin olan âhın tesir etmeyeceği vurgulanmaktadır. Görüldüğü gibi teşbih ve teşbihlerdeki benzeyen ile benzetilen ilgisinin, hayalî olduğu tamamen soyut bir makûl mısra ile karşı karşıyayız. Bu durumu zihnin kavraması oldukça zordur. Ayrıca burada dolaylı olarak Klasik şiirdeki Ferhâd karakterine de gizli bir atıf vardır. Yalnız oradaki dağ yerine, burada dev getirildiğini, aslında dağların deve benzetildiği göz ardı edilmemelidir. Bu hayali, mahsûs mısra olan ikinci mısrada somutlamak isteyen şair, halk arasında "Hıristiyan –halk deyimiyle gavur/kâfir- ustalarının sağlam duvar yapacakları" inancını delil olarak getirmiştir. Gâlip'ten alınan beyitte de, hüner ehlinin sürekli işlemeye alışmış gönlünün gamdan uzak kalamayacağı, zira halk arasında inanıldığı gibi, nasıl

[236] Cafer Mum, **a.g.m.**, s. 122.

ki gizli hazineleri yılanlar korursa, bir hazine timsali olan hüner ehlinin gönlünü de, gam ve karmaşık düşüncelerin koruduğu vurgulanmaktadır.

Şüphesiz ki Üslûb-ı muâdelenin, Sebk-i Hindî şairlerince sıklıkla ve ustalıkla kullanılmasının en önemli nedeni, yeni ve söylenmemiş mana ve mazmunlara ulaşmaktır. Bu sebepten Sebk-i Hindî şairleri çevrelerindeki eşyaya, sosyal gerçeklere ve tabiata daha bir dikkatle eğilmiş, onları, makûl mısralara yansıttıkları iç dünyalarını anlamlandırmak amacıyla mahsûs mısralara aktarmışlardır. Bu da ister isemez Sebk-i Hindî şiirine yeni mazmun ve hayalleri getirmiştir.

Eger mevc-i havâdis gelse kıl âgûşun âmâde
Ne mümkindür miyân-ı bahrde cây-ı gürîz olmak
(Fehîm, G CLXI/6, s. 522)

Virmez binâ-yı fakra halel cûş-ı hâdisât
Gark idemez kemîne hası sad hezâr mevc
(Sâmî, G 20/6, s. 460)

Kec-nihâdân bulur râst suhandan kuvvet
Pîr-i ham-geşte kadi gör ki asâya dayanur
(Gâlib, G 95/7, s. 588)

Yukarıdaki ilk beyitte şâir, “hadiselerin dalgaları üzerine gelse de, sen kucağını açmaktan çekinme. Çünkü deniz ortasında kaçacak yer bulmak mümkün mü” diyerek, dünya hayatını deniz ortasında kalmış bir yolcunun haline ve bu yolcunun başına gelen belaları da azgın dalgalara teşbih ederek yeni ve orijinal bir hayal yakalamıştır. İkinci beyitte ise, “deprem misali olan belalar, fakirlik binasını yıkamaz. Zira denizde de yüzlerce dalga hakir bir çöp parçasını batıramaz” denilerek, dünya hayatı içinde bela dalgalarına maruz kalmış malsız mülksüz bir dervişin, azgın dalgalar arasındaki basit bir çöp misali hayal edilmesi, orijinal bir mazmundur. Yine üçüncü beyitte, kötü karakterli kimselerin, doğru ve güzel sözlerle kendilerine dayanak bulmaları, günlük hayattaki bir gözlemden yola çıkılarak, beli bükülmüş yaşlıların bastona dayanmasına benzetilmesi suretiyle yeni ve parlak bir teşbih yakalanmıştır.

Ne varki Sebk-i Hindî şairlerinin yeni hayal ve mazmunlar peşinde koşarken bazen aşırıya kaçmaları, yakaladıkları hayal ve teşbihlerde, yer yer garâbetlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Şu beyitlerde Fehîm'in Rûhü'l-küdsü (Cebrâil) sineğe ve Gâlib'in sevgiliyi kebaba, gülüşünü de tuza benzetmesi gibi.

Lebün hayâline Rûhü'l-kudüs şarâba düşer
Meges-misâl ki hırs ile şehd-i nâba düşer
(Fehîm, G LX/1, s. 384)

Tebessümi eder ıslâh sûziş-i cigerim
Nemek ziyâde olunca olur kebâb lezîz
(Gâlib, G 65/5, s. 554)

f. Tezat Veya Paradoks

Türkçe kaynaklar, Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin özelliklerinden bahsederken, Sebk-i Hindî şairlerinin, geniş ve ince hayalleri dile getirmek suretiyle, sıklıkla tezata yer verdiklerini vurgulamıştır. Bu iddiayı öne süren araştırmacılara göre, Sebk-i Hindî şairlerimiz daha çok manevî tezatlara yer vermiş olup, yer yer şiirin konusunu değiştirerek ele aldıkları olaylara değişik açılardan bakmışlardır. Dolayısıyla şiirde, birbirinin zıttı olan anlamlar ve mazmunlar ortaya çıkmıştır. Aslında tezat, Türk şiirinin her döneminde etkileyiciliği artırmak ve bir kavramı ya da fikri zıttıyla okuyucuya intikal ettirmek bakımından beğeniyle kullanılmıştır.

Öte yandan İran ve Hint sahası Sebk-i Hindî şiirine baktığımızda, genel olarak Sebk-i Hindî'nin ayırt edici özellikleri arasında sayılmayan tezatın, Sebk-i Hindî'nin "müfrid" diye nitelendirilen Hint kolunda daha fazla yer aldığı gözden kaçmamaktadır. Ayrıca bu kola mensup şairlerin (Özellikle Şevket ve Bîdil) tasavvufla oldukça içli dışlı oldukları da dikkat çekmektedir. Osmanlı sahasında da özellikle tasavvufla yakından ilgilenen Sebk-i Hindî şairlerinde benzer husûsiyetlerin olacağı düşünülebilir. Şüphesiz ki bu konunun "vahdet-i vücûd" anlayışıyla ilgisi vardır.

Teşekkül felsefesi bakımından tezatı, *"heyecanın doğurduğu ikinci derecede tedâîye istinad eden sanatlar"*dan sayan Tarlan, asıl tezatın fikirde olduğunu iddia eder. İkinci derecede tedâî ile alakalı olmasını ise heyecana bağlar. Bundan sonra zıddiyet de ayrı bir tezata sebep olduğundan, ele alınan konunun bir yönü zıtlıkla alakalandırılmış olmaktadır. Zıt kelimelerin başka, alakasız bir biçimde bir araya gelmesi, Tarlan'a göre tezat teşkil etmez[237].

Bir edebî sanat olarak tezatın en genel anlamı, aralarında bir ilgiden dolayı, birbirine aykırı iki manayı, bir ifadede toplamaktır[238]. Bu bakımdan, incelediğimiz Sebk-i Hindî şairlerinde, onları Klasik ya da başka üslûplardan ayırabilecek ciddi manada, farklı tezat kullanımlarına rastlamadık. Ancak son zamanlarda, Sebk-i Hindî şiiri hakkında yapılan bir araştırmada, ''paradoksal imajlar'' adı verilen ve Sebk-i Hindî'nin belirli bir kolunda ayırt edici olabilecek bir husûsiyetine dikkat çekilmiştir. Fakat bunu, şairlerin aynı beyit içerisinde zıt anlamlı kelimeler kullanması ile karıştırmamak lazımdır. Önemli olan şairin bu kelimeleri kullanarak yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşması yani paradoksal bir imaj yaratmasıdır. Buna örnek olarak Neşâtî'nin şu beyti verilir:

Pertev-nümâ-yı şevk it ol ***nâr-ı âb-pûşı***
Bezm-i safâyı sâkî pür-âb u tâb göster
(Neşâtî, G 18/6, s. 101)

Bu beyitte *nâr-ı âb-pûş* yani (su ile örtünmüş ateş) nitelemesi başarılı bir paradokstur. Çünkü ateş ile su arasında karşıtlık ilişkisi vardır. Ancak şair aralarında karşıtlık ilişkisi bulunan bu kavramları birleştirerek yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmaktadır[239].

Bu tür birleşmelere *"birleşik tezat"* adı da verilmiş ve Batı retoriğinde *"Oksimoron"* adıyla yer aldığı belirtilmiştir. Buna göre Orijinal adıyla

[237] Ali Nihat Tarlan, **a.g.e.**, s. 176.
[238] Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, s. 184.
[239] Cafer Mum, "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 131.

Oksimorona'ya verilen örnekler de tamlama şeklindedir. "Tatlı zalim", "orijinal bir kopya", "safî hile" gibi[240].

Aslında alışılmamış bağdaştırmalar konusunda verdiğimiz pek çok örnek bu tür *birleşik tezat* ya da *paradoks*lara birer örnek teşkil etmektedir. Bu yüzden birkaç örnek verdikten sonra, bu tür paradoksların arkasındaki fikir ve felsefeye inmek istiyoruz. Mesela aşağıdaki beyittlerde Fehîm'in kullandığı "ahker-i âbveş" (su gibi kor) ile "siyeh-şu'â" (kara ışık) tamlaması ve birleşik yapısı, yukarıda Neşâtî'nin sarf ettiği "nâr-ı âb-pûş" (su ile örtünmüş ateş) tamlamasına benzemektedir.

Her goncası siyâh olur ahker-i âb-veş
Her lâle sâyesi gibi ser-cümle dâğ olur
(Fehîm, TB, II/1-3, s. 240)

Gîsû-yı dil-rübâ gibi oldı siyeh-şu'â
Sûz-ı duhân-ı ejder-i âhumdan âfitâb
(Fehîm, G XV/5, s. 324)

Şu iki beyte baktığımızda:

Ne denlü saklasan ey köhne pîr-i nâ-bâliğ
Tecemmülün yine mîrâs-ı hâra degmez mi
(Nâilî, G 368/5, s. 456)

Mihr ü meh encüm felek hurşîd-i çarh-ı himmeti
Oldı esfîd ü siyâh-ı nûrı yekser rûz u şeb
(Gâlib, K 1/32, s. 88)

İlk beyitte şair, "pîr-i nâ-bâliğ" (olgunluğa erişmemiş yaşlı) tamlamasıyla zihnen yaş ile olgunluk arasında doğru orantı gören anlayışa ters bir ifadeye yer vermektedir. Çünkü gerek mantıksal gerekse sosyal açıdan, yaşlıların aynı zamanda yaşına uygun şekilde olgun olmaları beklenir. Ancak şair bu beklentiye ters bir ifade kullanarak hem etkileyiciliğini artırmakta hem de şiirinin hususî mantığını oluşturmaktadır. Çünkü "pîr-i nâ-bâliğ" ifadesinden kasıt, mürekkeb istiâre yoluyla dünyadır ve dünya ne kadar

[240] Menderes Coşkun, **a.g.e.**, s. 153.

yaşlansa, insanları heva ve hevese sevk etme bakımından olgunlaşmamaktadır. İkinci beyitte ise, "Siyâh-ı nûr" (nurun siyahlığı) tamlamasıyla paradoks teşkil edilmiştir. Zira dikkat edilirse ilk mısradaki mihrin (güneş) karşılığı esfîd (beyaz), mehin (ay) karşılığı ise siyâh-ı nûrdur. Çünkü güneşin ışık kaynağı bizzat kendisinden olup bu ışık esfîd (beyaz) ile temsil edilmiştir. Oysa ayın parlaklığı kendisinden olmayıp, güneşten aldığı ışığı yansıtır. Bu yüzden onun nurunun aslında bir sönüklük/siyahlık bulunacağından "siyâh-ı nûr" tamlamasıyla temsil edilmiştir.

Sebk-i Hindî şiirinde paradoksal imajların oluşum felsefesine gelince: Gerek Hint-İran, gerekse Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinde, tasavvufla daha fazla meşgul olan şairlerde bu tür imajların diğerlerine göre daha sıklıkla kullanıldığını söylemiştik. Bu durum, ister istemez, zıtlıkları bir gören tasavvuftaki "vahdet-i vücûd" anlayışına eğilmemizi gerektirmektedir. Vahdet-i Vücûd, en kısa tanımıyla "varlığın zorunlu ve mümkün diye ikiye bölünmemesi"dir[241]. Daha açık bir ifadeyle varlıktaki mutlak birliği, yaratanla yaratılanın birliğini savunan varlık görüşüdür. Bu görüşte Evren ve varlık Tanrı ile bir görülerek, görünüşteki çeşitlilik, aslında Tanrı'nın farklı yansımaları diye nitelenir[242]. Mâhir İz de Vahdet-i Vücûd'un iki temel görüşe dayandığını söyler: 1)Ne varsa odur 2)Ne varsa ondandır[243].

Öte yandan tasavvuftaki "vecd" halinde bulunduğuna inan bir sûfî veya şair, Vahdet-i Vücûd'a ulaşmış olur ve bu noktada bütün zıtlıklar ortadan kalkar. Bu durumun vücuda gelişini Beşir Ayvazoğlu şöyle anlatır:

"Alemde gizli olan Tanrı'nın aynı zamanda meydanda olması ancak vecd halindeyken kavranabilir. O halde bu mantığa 'Vecd Mantığı' diyebiliriz. Sufî vecd halindeyken mutlak varlıktan başka bir şeyi görmediği için artık bütün zıtlıklar kalkmış ve bundan dolayı mutlak varlığa ad vermek ihtiyacı kalkmıştır. Bu durumu

[241] Abdürrezzâk Kâşânî, **Tasavvuf Sözlüğü**, (çev. Ekrem Demirli),, İstanbul, İz Yayıncılık, 2004, s. 83.
[242] Mehmet Vural, **İslâm Felsefesi Sözlüğü**, İstanbul, Elis Yay., 2003, s. 367-368.
[243] Mâhir İz, **Tasavvuf**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2000, s. 135.

ifade edebilmek için sufi, aklın kurallarını bir yana bırakarak söz gelişi 'Hem güzelim hem çirkin' diyebilecektir. Bu ifadenin olumsuzu da kullanılabilir. Mevlana bir gazelinde 'Ne güzelim ne çirkinim' diyor. Yine aynı gazelden aldığımız şu ifadeler ilgi çekicidir: 'O renkten renksiz gibiyim' vs." [244].

İşte bu düşünceye bağlı olarak Sebk-i Hindî şiirindeki *paradoksal imajları* açıklamak mümkündür. Ayrıca bu tür imajların Sebk-i Hindî şairleri arasında tasavvufla doğrudan ilişkisi olan Neşâtî, Nâilî ve Şeyh Gâlib'de görülmesi daha olağandır. Vahdet-i Vücûd düşüncesine sahip Sebk-i Hindî şairleri için zahirde birbirine zıt ve karşıt görünen şeyler dahil olmak üzere bütün varlık, aslında tek mutlak varlık olan Tanrı'nın farklı tezahürlerinden, farklı tecellîlerinden ibarettir. Şairlerin paradoksal imajları kullanarak birbirine karşıt kavramları tek bir kavramda birleştirmeleri, Vahdet-i Vücûd felsefesini savunan mutasavvıfların varlığı tek olarak görmeleriyle örtüşen bir tutumdur[245]. Bu sebepten olsa gerek, Sebk-i Hindî şairlerinin beyitleri arasında, ya paradoksal imajlar içeren ya da tasavvufî muhtevaya sahip pek çok örneğe rastlamak mümkündür.

Hemîşe zevki gam-âlûdedir bu bâğ-ı fenânun
***Tebessüm-i güli giryânî-i hezârına** degmez*
(İsmetî, G. 39/3, s. 62)

Sanman bizi dâ'imâ hamûşuz
*Biz **beste-dehân-ı pür-hurûşuz***

Eylemiş şem'-i cemâlün âteş-efrûz-ı hayâ
*Ârız-ı pür-tab'un **âb-ı şu'le-âmîz** eyler*
(Fehîm, G CCXL/2, s. 620)

***Reng-i bî-rengî**den âgeh dillerün ey Nâ'ilî*
***Zâhid-i meyhâne rind-i hânkâh**dur her biri*
(Nâilî, G 362/5, s. 453)

Lisân-ı hâldir minkâr-ı murg-ı şem'-i pervâne
***Suhan-sâz-i hamûşî** hem-zebân ister mi ister ya*
(Gâlib, G 3/2, s. 488)

[244] Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, İstanbul, Ötüken Yay., 2000, s. 84-85.
[245] Cafer Mum, **a.g.m.**, s. 134.

İsmetî'den alınan beyitte zevkin gamla dolu olması, bâğ-ı fenâ (yok oluş bahçesi) ifadesiyle temsil edilen dünyanın iki yüzlülüğüne delalet eder. Fehîm'den alınan beyitte, "beste-dehân-ı pür-hurûş" (coşku dolu kapalı ağız) olmak ifadesi paradoksal tasavvufî ifadedir. Çünkü sessiz varlığın nice ilâhî sırlara işaret etmesi bahsi vardır. Nâilî'den alınan beyit, aslında tamamen paradoksal ifadelerden müteşekkildir. "Reng-i bî-rengî" (renksizlik rengi), "zâhid-i meyhâne" ve "rind-i hânkâh" ifadeleri birer paradoksal ifadedir. Şair öncelikle "reng-i bî-rengî" ile, kainatta Tanrı'nın türlü renklerdeki tecellîlerinin farklılık olarak algılanmaması gerektiğini, bunların aslında bir renge sahip olmayıp hepsinin Tanrı'da birleşip yokluğa mahkum yani renksiz olduklarını anlatmaktadır. İşte bu zıtlığın birliği anlaşıldıktan sonra, diğer paradoksal ifadelerde belirtildiği gibi, Zâhidi meyhâneye, rindi de hânkâha (tekke) mensup saymanın bir anlamı ve tenakuzu olmayacaktır. Şeyh Gâlip'ten alınan beyitte ise, "suhan-sâz-i hamûşî" (Sessizliğin söz üretmesi) tamlaması, tasavvufta hal diliyle anlatılacakları anlatma anlayışını yansıtmaktadır.

Sebk-i Hindî şairlerinin paradoksal imajlar dışında ürettikleri manevî tezatlar ile birden fazla kelime ve ifadeyle oluşturdukları tezatların, sırf Sebk-i Hindî'ye mahsus olmadığını belirtmiştik. Dolayısıyla, Sebk-i Hindî şiiri için ayırt edici olmayan bu hususiyetin, bu gruptaki şairlerimizde diğer Klasik şairlerde olduğu gibi kullanıldığını belirmek ve birkaç örnek vermekle yetiniyoruz.

Germ olup meclisde göndermiş bize duşnâm-ı telh
*Lutf edüp anmış beni **ol nev-cevânım pîr ola***
(İsmetî, G 81/3, s. 92)

Şem'-i pür-sûz u güdâz itse aceb mi şevkumuz
*Tâb-ı dilden **şu'leyi âb eyleyen pervâne**yüz*
(Fehîm, G CXXXIV/4, s. 482)

Bin mübtelâsı var ser-i râhında cân-be-kef
*Ol **tıfl-ı nev-zuhûr-ı hezâr-âşinâ**yı gör*
(Nâilî, G 106/2, s. 283)

*La'l-i lebi ki **âteş-i Kevser-nijâd**dır*
Hızr-ı hayât aşkı ile mey-fürûş olur
(Gâlib, G 109/4, s. 604)

g. Teşhis ve Tecsîm

Sebk-i Hindî şairlerinin bu husûsiyetle elde edecekleri mana ve muhteva nitelikleri bir tarafa, kapalı istiâre, istiâre-i hâsiyye, alışılmamış bağdaştırma, temsilî teşbîh ve üslûb-ı muâdele gibi dil ve muhteva özelliklerinden yararlanan bir şairin şiirinde, kaçınılmaz olarak sıklıkla teşhis ve tecsim yer alacaktır. Çünkü öncelikle, teşhis, kapalı istiâre ve alışılmamış bağdaştırın büyük bölümünde yer alan bir niteliktir. Öte yandan, üslûb-ı muâdele ile tabiat ve eşyaya dikkatle eğilen Hint üslûbu şairi, bu unsurları ister istemez kişileştirecektir.

Başka bir bakış açısına göre, Sebk-i Hindî şiirinde teşhisin yoğunluklu kullanımı Hint felsefesi ile hayat tarzına ve Muhyiddîn İbn-i Arabî'nin eşya ile ilgili görüşlerine bağlanmıştır. Buna göre söz konusu etkinin esası vahdet-i vücûddur. Bu düşünce eşyayı insan gibi can ve ruh sahibi olarak düşünmeye neden olmuş olabilir[246]. Çünkü Arabî'ye göre, hakîkî varlık yalnız sonsuz imkanlar sahası, bâtın ve gayb âlemi olan Allah'ın varlığından ibarettir. Evren (kâinat) onun zuhuru ve tecellîsidir[247]. Ayrıca İbn-i Arabî'de vahdet-i vücûd, sadece "varlığın birliği" değil, aynı zamanda varlıklaşmanın (existentialization) birliği ve bu edimin kavranmasıdır. Kimi zaman "şühûd"la (müşahade, tanık olma) neredeyse eş anlamlı bir hale gelmektedir; öyle ki özellikle Hindistan'da daha sonraki tasavvuf ehlince yoğun bir şekilde tartışılan vahdet-i vücûd ve vahdet-i şühûd bazen birbirinin yerine de kullanılır[248].

---

[246] M. Şems-i Lengerûdî, **Girdâbâd-ı Şûr-ı Cünûn**, Tahran, 1366/1985, s. 90.
[247] Hilmi Ziya Ülken, **İslâm Felsefesi**, İstanbul, Ülken Yay., 1983, s. 243.
[248] Annemarie Schimmel, **İslamın Mistik Boyutları**, (çev. Mustafa Köpüşoğlu), İstanbul, Kabalcı Yay., 2004, s. 285.

Aslında İslam felsefesinin başlangıcından beri özellikle "tabîiyyûn" adıyla anılan tabiat felsefecileri, maddî dünyanın dışında ruh ve Allah'ı kabul etmekle birlikte, O'nun hikmetinin, yarattığı eşyada tecellî ettiğini söylüyorlardı[249]. İşte bütün bu düşüncelerin, eskiden beri tabiat ve hayvanlara hususî bir önem atfeden Hint felsefesinin beşiğinde kaynaşması, Sebk-i Hindî şairlerinin, tabiat ve ondaki varlıkları şuurlu, ruh sahibi birer varlık gibi şiirlerine yansıtmalarının, yani teşhis sanatının felsefik temellerini oluşturmuştur.

Edebî sanat olarak teşhisi "heyecanın doğurduğu birinci derecedeki tedâîlere istinat eden sanatlar"dan gören Tarlan, dışarıdaki eşyada bulduğumuz mana ve heyecanın, aslında içimizde var olan bazı duyguları bize îhâm ettiğinden teşhise neden olduğunu savunur. Çünkü insan hislerini ve heyecanlarını, onu tahrik eden şeylere yönlendirir. Bu fikir ve heyecanları, tesir altında kalan kimseye, güya karşısında onu tahrik eden varlık söyler[250].

Belâgat kitaplarında teşhis, "cansız, hassasiyetten mahrum veya mücerret, tamamıyla zihnî, bir varlığı maddî ve gerçek hüviyete kavuşturarak ona hassasiyet, hayâtiyet verme ve toplayıcı tabirle ona insana has vasıflarla mümtaz kılma sanatı" diye tarif edilerek, mecâz-ı mürsel ve istiâre olmak üzere iki temel yolla yapıldığı söylenir[251]. Çoğu zaman teşhisin doğal bir sonucu olarak konuşma yeteneği olmayan varlıkları konuşturmaya ise intak adı verilir[252]. Ayrıca soyut varlıklar özellikle alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla somutlaştırılıp insana ait hususiyetler atfedilmesi de, teşhisin bir kolu sayılabilir. Bu tür teşhislere tecsîm (cisimlendirme, vücut verme) denebilir.

Gerçekte teşhîs, dildeki *alegorik sembolizm* vakasından ortaya çıkar. Çünkü bütün dillerde ve edebiyatlarda genel olarak, iki tür sembolizm anlayışı vardır. Bunlardan biri, şiiri dinî merasimlerde kullanılacak şekilde duyguları

[249] Necip Taylan, **İslâm Felsefesi**, İstanbul, Ensar Neşriyat, 1991, s. 141.
[250] Ali Nihad Tarlan, **a.g.e.**, s. 172.
[251] M. Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, s. 209.
[252] M. Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, 211.

etkileyecek imajlar haline getirmek veya imajlara taşıdıkları anlamların ötesinde felsefî anlamlar yükleyen *yalın sembolizm*dir. İkincisi ise insanın bilerek ve isteyerek kavramları duygularla algılanabilecek şekle getirecek *alegorik sembolizm*dir. Bu mücerred kavramların kelimelerle anlatılması ve duyu organlarını etkileyen eşyanın tecrit edilmiş şekilleridir[253]. İşte Sebk-i Hindî'deki teşhisin tecsîm kolu, bu tür alegorik sembolizmlerden kaynaklanır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Sebk-i Hindî şairleri en fazla kapalı istiâre yoluyla teşhis sanatını teşkil ederler ve bunlar içinde en fazla kullanılanı da insan tarafından yapılması mümkün bir eylemin, cansız bir varlığa atfedilmesi yoludur.

*Nâme yazsam yâre hâmem derd unvânın **bilür***
*Münşî-i dîvân-ı gamdır ışk fermânın **bilür***
(İsmetî, G 16/1, s. 46)

Bu duruma iki güzel örnek de Arpaemînizâde Sâmî vermiştir. Bu beyitlerin ilkinde servi ağaçlarının, akarsudan ıslanmasın diye paçaları sıvanmış (temşîr-i sâk etmek) olarak tasvir edilmesi ve ikinci beyitte mumların, sevgilinin yüzünün parlaklığından, pervaneyle beraber raksa gelmiş bir şekilde tasavvur edilerek etraflarındaki eriyiklerin de toplanmış bir etek (berçîde-dâmen) şeklinde hayal edilmesidir.

Fezâ-yı bâğda teşmîr-i sâk idüp her serv
Tamâm şevk ile az kaldı k'eyleye reftâr
(Arpaemînizâde Sâmî, K 20/22, s. 223)

Âstîn-efşân-ı şem' itdi ruhun pervâneyi
Şem'ler raksân olup ber-çîde-dâmendür bu şeb
(Arpaemînizâde Sâmî, G 15/4, s. 456)

Çoğu kez insana ait bir eylemin cansız bir varlığa atfedilmesi yanında, insana ait bir eşyanın ya da uzvun da cansız varlıklara atfedilmesi, istiârî yolla oluşturulan teşhislerin en çok kullanılanlarındandır. Örneğin aşağıdaki

[253] R. Wellek-A. Warren, **a.g.e.**, 252-253.

beyitte Şehrî'nin, "pîşânî-i tabî'at" (tabiatın alnı) izâfet-i istiâriyesini kullanması gibi. Diğer örnekler de bu duruma benzemektedir.

*Bu infi'âl ile **pîşânî-i tabî'at**den*
Terâyiş itmede iken hoy-ı pîşmânî
(Şehrî, K 2/8, s. 123)

*Gör kuvvet-i feyz-i meyi **destâr-şikeste***
*Sermest turup hamle-i **saff-ı ases eyler***
(Fehîm, G LVII/2, s. 380)

*Olursa **rûyı** arak-nāk **katl-i ehl-i dilândan***
Gulâm-ı mîrveha-cünbânı mihr ü mâh gerekdür
(Fehîm, G C/9, s. 440)

Atsa bin şevk ile arşa külehin mihr ile mâh
*İtse kûhsâra felek **şîve-i raksı** ta'lîm*
(Neşâtî, K 9/6, s. 31)

Bazen istiârî yolla oluşan teşhisler, alışılmamış bağdaştırma şeklinde kullanılır. Şu beyitte İsmetî'nin kullandığı "küttâb-ı dehr" terkîbinde olduğu gibi.

Tahrîre vasf-ı hüsn-i bütânun kalem yeter
***Küttâb-ı dehre** de çalışup hâme yonmasun*
(İsmetî, G 77/2, s. 89)

Şühesiz teşhis sanatının kullanımında, en fazla istifâde edilen yol, temsilî teşbih yoludur. Çünkü bu tür kullanımlarda çoğu kez üslûb-ı muâdeleden faydalanılır. Ayrıca örneğin yer aldığı mısrada, vech-i şebeh (benzetme yönü) olarak insana ait bir husûsiyet, eşya ya da uzuv yer alır. Örneğin aşağıdaki beyitlerde çarh (gök) beli bükülmüş bir yaşlıya, müje (kirpik) siyahî Habeş askerlerine ve nigâh (bakış) cellata benzetilerek temsilî teşbîh yoluyla teşhis sanatı oluşturulmuştur.

Seyr eylememiş mislini ömrinde bu sûrun
Çarhun ki bükülmiş beli bir pîr-i dü-tâdır
(Nâilî, K XIV/29, s. 89)

Saf saf müjen önünde perâkende hâller
Ceyş-i Habeşdir eyledi Tâtârdan güriz
(Nâilî, G 148/2, s. 310)

Âşıkun pençe-i bî-dâd-ı mahabbet gitmez
Dest-i cellâd-ı nigâhun gibi dâmânından
(Nâilî, G 249/5, s. 379)

Ser-fürû-bürde benefşe bir ayağ üzre turup
Âteşîn-berg-i güle secde ider Hindûvâr
(Arpaemînizâde Sâmî, K 16/10, s. 190)

Başta Şeyh Gâlib olmak üzere bazı Sebk-i Hindî şairleri, alegori şeklinde kişileştirmelere başvurmuşlardır. Bu tür tasarruflarda alegorik olarak kullanılan kavramlar, tam da Ali Nihad Tarlan'ın belirttiği gibi, insanın iç dünyasındaki bazı duygu ve düşüncelerin yansımasıdır. Örneğin Şeyh Gâlib şu beyitlerde "rûz u şeb, mehtâb ve kâğıd" kavramlarını, alegorik olarak kullanmıştır.

Mihr hüsnün mâh îmân-ı kabûlîdir garaz
Âlem-i lâhûtdan bu arz-ı mahzar rûz u şeb
(Gâlib, G 1/37, s. 88)

Nigâh-ı hışm ile eflâke olsa zehr-efşân
Uyûn-ı ahteri bâğ-ı şereng eder mehtâb
(Gâlib, G XI/20, s. 109)

Gûyiyâ şekve yüzünden bana bir bir okudu
Tîr-i müjgânın edüp vasfını ezber kâğıd
(Gâlib, G 55/2, s. 544)

Yine bazı kasîdelerinde Fehîm ve Neşâtî, özellikle "mihr ü meh" kavramlarını, memduhlarının çeşitli vasıflarını temsil açısından, alegorik olarak kullanmışlardır[254].

Soyut düşünce ve kavramlara, önce insansı özellikler vererek cisimlendirme sonra da onlar üzerinde yine insanî vasıfları canlandırmak anlamındaki tecsîm de çoğu kez, alegorik bir yapıya sahip olmakla birlikte, ayrı bir teşhis kategorisi olarak düşünülebilir. Mesela Şeyh Gâlib, fersiz olan

[254] Bkz: Fehîm-i Kadîm, **Divan**, K. I, s. 88; Neşâtî, **Divan**, K. 2, s. 5.

cılız sabah güneşini, sabahleyin içki meclisinden uyanmış mahmur bir insan tasavvuruyla cisimlendirerek tecsim etmiştir.

Olmuş o rütbe mest-i sabûh-ı sabâh kim
Seyredemez yapışmasa dîvâre âftâb
(Gâlib, K XXIX/2, s. 178)

Bazı şiirlerinde İsmetî "hikmet", Nâilî ise "aşk" kavramını, tecsîm yoluyla kişileştirmişlerdir.

Güzel tarh eylemiş üstâd-ı hikmet hâne-i cânı
Şeh-i ışka münâsib bir makâm-ı dil-güşâ etmiş
(İsmetî, G 44/2, s. 66)

Bizüz ol mastaba-i feyz ki sahbâmuz ile
Işkı sâgar-be-kef-i kûçe-i sevdâ ederüz
(Nâilî, G 153/4, s. 313)

h. Mübalağa ve Aşırı Hayalcilik

İnsanoğlunun, değişik hedeflere matuf olmak üzere anlatımı çarpıcı hale getirmek, muhatabı etkilemek veya ikna etmek gayesiyle başvurduğu en yaygın söz sanatlarından birisi mübalağadır. Genel olarak herhangi bir şeyi olduğundan fazla veya az göstermeye abartma veya mübalağa denir[255]. Mübalağanın kelime anlamı işte kusur etmemek, bunun için mümkün gayreti göstermek demektir. Edebiyat terimi olarak bir vasfın, şiddet veya zaaf bakımından imkanı güç veya muhal derece ile ifade edilmesidir[256].

Klasik belagatçilerimiz mübalağayı üç kısma ayırmışlardır: Var olan veya var olduğu iddia edilen durum aklın kabul edeceği bir derecede ise veya olduğu görülmüş ise *tebliğ*; olduğu hiç görülmemiş ama aklen olabilir ise *iğrak*; akıl ne olmuş olduğunu ne de olabileceğini kabul ediyor ise *gulüv* adını alır[257]. Tarlan, mübalağanın teknik olarak iki safhada meydana geldiğini

[255] Menderes Coşkun, **a.g.e.**, 163.
[256] M. Kaya Bilgegil, **a.g.e.**, s. 216.
[257] M. A. Yekta Saraç, **a.g.e.**, s. 199.

söyler: Biri doğrudan doğruya heyecandan doğan hisleri büyütmek veya küçültmek, ikincisi ona uygun bir tedâî ile teşbih yapmaktır[258]. Mübalağa yapılırken birçok edebî sanattan yararlanılır ancak en sık kullanılanları teşbih ve istiâredir[259].

Mübalağa sanatı, yine Sebk-i Hindî şairlerinin bir icadı olmayıp, her klasik şiir ekolü gibi Divan şiirinde de başlangıçtan beri beğeniyle kullanılan, özellikle âşık ve sevgili karakterine ait pek çok hal ile hususiyeti anlatmakta kullanılan yaygın bir metottur. Çünkü bilindiği gibi, dünyanın neresinde olursa olsun klasik edebiyatlarda iyi en iyi, kötü en kötü, güzel en güzel ve çirkin en çirkindir. Keza diğer sıfatlar da böyledir. Divan şiirinde sevgilinin ağzının nokta kadar küçük hatta belli belirsiz olması, belinin kıl gibi ince, yanağının güneş gibi parlak olması, âşığın gözünün yaşının sel olması ve vücudunun zayıflıktan belli belirsiz hale gelmesi vs. gibi benzetme ve hayaller, klasik şiir ekollerinde mübalağanın doğal kabul edilen bir anlatım yolu olduğunu göstermektedir.

Şu halde Sebk-i Hindî şiiri denince neden akla hep mübalağa sanatı gelmektedir? Aslında Sebk-i Hindî şairleri için mübalağa başlı başına ayırt edici bir şiir özelliği olmayıp, orijinal ve ince hayallerin yakalanması için kullanılan bir araçtır. Yani onlar için mübalağa, tek başına bir anlam ifade etmez. *Kısacası Sebk-i Hindî şiirinde mübalağa amaç değil araçtır. Onu ortaya çıkaran asıl sebep, aşırı hayalciliktir. İnsanın mantık sınırlarını zorlayan hayaller tabii olarak mübalağayı doğurur. Klasik üslûpta şair, dış alemde, iç dünyasındaki duyguların karşılıklarını arar. Bu yüzden basit bir teşbih ve istiâre, en fazla hayâlî teşbih ya da mürekkeb istiâre ile amacını gerçekleştirir*. Sünbül sevgilinin saçı, ay veya güneş yüzü, servi boyu vb. şeyler olur. Böylece şair, dış alemdeki unsurları istiâre olarak kullanmış olur.

---

[258] Ali Nihad Tarlan, **a.g.e.**, s. 159.
[259] Menderes Coşkun, **a.g.e.**, s. 163.

Peki hayaller duygular gibi midir? İç dünyada da duygusal karşılığı olmayan, sadece yaratıcı aklın olağanüstü bir ürünü olan hayal nasıl anlatılacaktır? Sebk-i Hindî şairinin hareket noktası, Klasik üslûp şairlerinin aksine mücered bir nokta, daha doğrusu iç veya dış dünyadan başka kendine has şartları ve mantığı olan bir alem olduğundan, onun anlatımı da olağanüstü bir yolla olmalıdır. İşte bu kendine has şartlara haiz yol, mübalağadır.

Bize göre, özellikle Türk edebiyatı'nda Sebk-i Hindî şairleri, mübalağanın yanına bazı nitelikler katarak, kendilerine has bir edebî kullanım yolu oluşturmuşlardır. Bunlar: *1)Sebk-i Hindî'de mübalağa, hemen her zaman yeni bir hayale, çoğu kez de hayalde garabete neden olur 2)Bir çok örnekte mübalağa ve tezat yan yanadır 3)Mübalağanın türü çoğu kez gulüv veya iğraktır. Ancak genellikle bu üç unsur iç içedir.*

Sebk-i Hindî şairleri özellikleri kasîdelerin nesib bölümlerinde, orijinal ya da garabet içeren hayallere yer vermişleridir. Bu duruma en güzel örneklerden biri, Fehîm'in meşhur temmûziyesidir. Bu kasîdenin nesib bölümüne baktığımızda orijinal ve garip hayaller ihtiva eden şu beyitler görürüz.

Katre-i sîm-âbveş bir yirde idüp ictimâ'
Külçe oldu rîze-i sîm ahterân olup müzâb

Şîşe-hâne zann ider ehl-i basîret şübhesüz
Kızdı tâb-ı mihrden ol denlü bahr-ı pür-habâb

Âlem-i cev kûh-ı Kâf'a döndi gerd-i tîreden
Kullesinden ejder-i âteş-feşânîdür sehâb

Münkesif zâhir olur ger bahra düşse aks-i mihr
Ol kadar gerd-i kederden tîre vü târ oldı âb

Misl-i engişt-i siyeh kim ahker-i sûzân olur
Al tûtî oldı germî-i hevâdan her gurâb

Sâye-i bâlinde bir dem râhat ümîdiyle kebk
İtdi amden kendüyi per-tâb-ı çengâl-i ukâb

Tâb-ı germâdan letâfet buldı ecsâm-ı sakîl
Ol kadar kim âba döksen gûte-hor olmaz türâb
(Fehîm, K V/4-5 ve 11-15, s.124-126)

Şair bu beyitlerde bize, öylesine sıcak bir temmuz tablosu çizmektedir ki bu ancak aşırı hayallerle neticelenen mübalağa ile dile getirilebilir. Buna göre, sıcaktan (sıcaklığın bizzat kaynağı olan) yıldızlar dahi erimiş, bundan ortaya çıkan gümüş kırıntıları, bir yerde toplanan civa damlası misali külçe halinde yığılmıştır. Aşırı güneş ışınlarıyla buharlaşmak üzere olan denizin üstünde o kadar çok su kabarcığı birikmiştir ki gören denizi, cam atölyesi zannetmektedir. Sıcaklıkla yükselen toz ve bulanıklıktan gökyüzü öylesine kararmıştır ki sanki Kâf dağına dönmüştür. Üzerinde yer alan bulutlar da ateş saçan ejder gibidir. Bu sıcaklıkta su öylesine bulanmıştır ki güneşin aksi üzerine düşse, güneş tutulmuş gibi görünür. Havanın sıcaklığından karga, akkor haline gelmiş halde görünmektedir. Hatta sıcaktan al papağana dönmüştür. Sıcaklığın bunaltısından, keklik bir anlık rahat için, kendini kasten kartalın pençesine asar. Bu sıcaklar, yeryüzündeki fizik kurallarını da değiştirmektedir. Zira sıcaklığın hararetiyle, hantal cisimler öylesine incelmiştir ki toprak, suya dökülse batmaz.

Görüldüğü gibi beyitlerde, birçok orijinal hayalin yanında, Karganın sıcaktan ak koro dönüp al papağan şekline bürünmesi, sıcaktan bunalan kekliğin kartal pençesi altında gölge araması ve hararetden incelen cisimlerin suda batmaması gibi garip hayaller ve gülüv derecesinde mübalağalar da yer almaktadır. Fehîm'in ve diğer Hint üslûbu şairlerinin bazı kasîdelerinde, benzer mantıkla kurulmuş başka beyitlere de rastlanmaktadır.

Heft dûzah dil-i pür-tâbuma nisbet ferdâ
Yedi halvetlü yedi kubbelü hammâmumdur
(Fehîm, K XII/10, s. 172)

Nâz ile olur sâye-nişîn-i güle mihrün
Her gül ki ola bâğda hem-sâye-i hüsnün
(Fehîm, G CLXXXI/5, s. 546)

Kesâd-ı nâfe erişmiş o hadde kim gûyâ
Diyâr-ı Çîn ü Hıtâ bir avuç türâb olmış
(Nâilî, K XVIII/45, s. 112)

Zemîn şöyle sebizgûn k'ider musîbetyân
Derûn-ı muğber-i uşşâkdan recâ-yı gubâr
(Şehrî, K 3/8, s. 126)

Behre-yâb olsa eger feyz-i dem-i nutkumdan
Nagamât eylemege başlar idi azm-i remîm
(Neşâtî, K 9/34, s. 33)

Ger feyz-i zûr-ı desti ile bulsa takviyet
Bağlardı peşşe reh-güzer-i bâd-ı sarsarı
(Neşâtî, K 19/25, s. 62)

Fehîm'den alınan ilk beyitte şair, gönlünün sıcaklığına nispetle cehennemin ancak yedi kubbeli bir hamam hükmünde olabileceğini söyleyerek mübalağa yoluyla sosyal hayattan alınma güzel bir hayal oluşturmuştur. Yine aynı şair ikinci beyitte sevgilisine "bahçede senin güzelliğinin gölgesi üzerine düşen her gülün gölgesi, nazla Güneş'in oturacağı gölge haline gelir" demek suretiyle, hem orijinal bir hayal hem de gölge-güneş tezadıyla karışık bir mübalağa meydana getirmiştir. Nailî'den alınan beyitte şair, nâfenin (misk) kıtlığı o derece artmıştır ki bu maddenin çok bulunduğu Çin ve Hıtâ ülkesi bir avuç toprağa dönmüştür diyerek iğraklı mübalağaya dayanan bir hayal teşkil etmiştir. Şehrî'den alınan beyitte de şair, "yeryüzü baharla öylesine yeşerip temizlendi ki musibete uğrayanlar, aşıkların tozlanmış iç dünyasından toz isterler", demek suretiyle orijinal bir hayale bağlı mübalağa kurgulamıştır. Neşâtî'den alınan ilk beyitte ise şair, "söyleyiş nefesimin kudretinden çürümüş kemik bile feyzlense, dile gelip melodi söylerdi" diyerek hem Hazret-i İsa'nın ölüleri diriltme mucizesine dayanan telmihli bir hayal ile hem de çürümüş kemiğin nefesli bir çalgıya dönüşmesini anlatmak isteyen garabetli bir kapalı istiâreyi bir araya getirmiştir. Elbette bu mübalağa yardımıyla yapılmıştır. Neşati'den alınan ikinci beyitte şair, memduhunun kudretini anlatırken, "onun kudretinden feyz bulan sivrisinek, şiddetli rüzgarın dahi önünü keserdi" diyerek gülüve bağlı mübalağa yapmıştır.

Aşağıdaki şiirlerde yine Fehîm, su (âb) ile âteş, güçlü pençeye sahip arslan (şîr-i kavî-pençe) ile karıncanın tırnağının oku/ucu (nevk-i nâhun mûr) ve soğuk âh (âh-ı serd) ile cehennem (dûzah) arasında manevî tezada dayanan mübalağalar teşkil etmiştir. Arpaemînizâde Sâmî ise, uyanık (bîdâr) ile gaflet arasında manevî tezatlı mübalağa oluşturmuştur.

Şu'le-sûz âteşem ki tab'umdan
Zühre-i hüsn ü aşkı âb itüm
(Fehîm, K II/16, s. 108)

Gurende şîr-i kavî-pençeyem ne fâ'ide lîk
Hemîşe zahm-hor-ı nevk-i nâhun-ı mûram
(Fehîm, K XIV/8, s. 180)

Dâgumda olup misâl-i ahker dûzah
Sînemde benüm cilveler eyler dûzah
Bu sûzişle bir âh-ı serd urayım felek
Yah-beste olurdı pây-tâ-ser dûzah
(Fehîm, R X, s. 688)

Gönül bâr-efgen-i gafletdür ol vâdîde kim anda
İder bîdâr savt-i pây-ı mûrân çeşm-i düzdânı
(Arpaemînizâde Sâmî, K 2/2, s. 94)

Sebk-i Hindî şiiri için ayırt edici bir nitelik olmamakla birlikte, mübalağaların çoğunun, iğrak ve gulüv esaslı olduğu da bir gerçektir. Örnek alınan beyitlerde şairin, zayıflıktan vücudunun duvardan ayırt edilememesi, aşığın gürültülü mecliste bin defa feryat etse de sesinin duyulmaması, memduhun, ayrılıklara birlik emretmesiyle, gölgesinin dahi ondan ayrılmaması[260], yine memduhun çöllerde adalet rüzgarının esmesiyle ahuların arslanların başını yastık etmesi[261] iğrak esaslı mübalağalardır.

[260] Böyle bir düşünce, ilk bakışta gulüv olarak algılanabilir. Ancak şairin bu beyitte, Hazret-i Peygamber'in, gölge sahibi olmaması mucizesine telmih yaptığı anlaşılmaktadır. Bu da, İslamî edebiyat ürünleri veren bir şair için görülmemiş ancak inanç gereği aklen kabul edilmesi gereken bir durumdur. Bu yüzden burada gulüv değil iğrak aranmalıdır.

[261] Bu da çok nadir görülen bir durumdur. Ancak zoologlar, çok az da olsa tok arslanların, bazen yanlarına kadar yaklaşan ceylanlara bir şey yapmadıklarını tespit etmesi bakımından, bu hayali de iğrak kabul etmek gerekir.

Za'f-ı hecr-i yâr ile şöyle hayâl oldı tenüm
Sûretâ teşhîs olunmaz peykerim dîvârdan
(İsmetî, G 68/2, s. 83)

Ehl-i bezm efsürde dilber mest âşık n'eylesün
Gûş olunmaz nağmesi bin kerre feryâd etse de
(İsmetî, G 90/4, s. 98)

Ger emri tefrika-fermâ-yı ittihâd olsa
Zılâl-ı şahsı ile olamazdı hem-reftâr
(Şehrî, K 3/48, s. 129)

Esse çöllerde nesîm-i adli germ-ülfet olup
Âhuvân eyler ser-i şîr-i neri bâlîn-i hâb
(Arpaemînizâde Sâmî, TR 26/10, s. 307)

Aşağıdaki beyitlerde yer alan mübalağaları ise, ne aklen ne âdeten kabul etmek mümkün olmadığından, gulüv örnekleri sayılır.

O denlü irtifâ'ı var o kasr-ı dil-pezîrün kim
Sipihrün pestdir nispetle ana tâk u eyvânı
(İsmetî, K 6/4, s. 32)

Giryeden ol denlü ter kıldum hevâ-yı hânemi
Revzeninden ger şu'â'-ı mihr girse nehr olur
(Fehîm, G LXXXV/4, s. 420)

Zîr-i mevcinde kalur cümle kevâkib çün rîg
Bir kemîn katre ki cûş eyleye ummânumdan
(Fehîm, G CCXXIX/6, s. 606)

Zihî müdakkık-ı imkân ki kilk-i re'yi ider
Kenâr-ı zerreyi tasvîr-i mihr ile tezyîn
(Şehrî, K 1/27, s. 120

Ger olsa feyz-i adli âcizâne takviyet-güster
İder hamle kebûter-beççeler fevc-i ukâb üzre
(Neşâtî, K 23/17, s. 76)

Olur âzürde-i pây-i müje-i mevhûmı
Eylese fîl-i girân dîde-i mûr üzre güzâr
(Arpaemînizâde Sâmî, K 16/60, s. 196)

Ol za'îfüz k'eylesek azm-i reh-i maksûd olur
Sâye-i müjgân-ı çeşm-i mûr dâmen-gîrümüz
(Arpaemînizâde Sâmî, G 55/4, s. 491)

Sâkî kerâmet sende ya bende
Bahri habâba mihmân edersin
(Gâlib, G 270/3, s. 782)

ı. İnsanın İç Dünyasına Yöneliş, Acı, Bedbinlik ve Ben Dili

Sebk-i Hindî şairlerinin şiirlerine, dil sahası dışında sırf muhteva açısından bakıldığında, önemli değişikliklerden biri de özellikle gazellerde, sürekli dile getirilen klasik aşk acısı ve aşkın ıztırapları dışında, ferdin başka acı ve ıztıraplarından da söz edilmesidir. Öte yandan, Klasik üslûpla kaleme alınmış şiirlerde, konuşan kişi umûmiyetle, geleneğe mal olmuş müşterek bir şahsiyettir. Oysa Sebk-i Hindî şairleri, "ortak karakter"den sıyrılarak "ferdîleşen" bir şiir dili oluşturmaya çalışmışlardır.

Sebk-i Hindî'deki bu ferdileşmeye, son zamanlarda yapılan bir çalışmada "ben dili" adı verilmiştir. Buna göre, Sebk-i Hindî şairleri, kelimelere yeni anlamlar yüklemeden başlayıp giderek "ferdî" bir şiir tarzına yönelmişlerdir. Çünkü geleneksel şiirde "ben" değil "biz" vardır. Nesne ve olaylar, geleneksel kalıplar ve kabuller çerçevesinde ele alınır. Oysa Sebk-i Hindî şairi, (empresyonalistlerin daha sonra teorileştirdikleri biçimde) şahsî "intibâ"ya daha çok meyleder. Böylece şiir, ferdiyetin şeklini alır[262].

Aynı çalışmada, "ben dili" özelliğinin en belirgin şekilde ilk defa Nef'î'de[263] ortaya çıktığı anlatılarak bu durumun, İran sahası Sebk-i Hindî şiirinde "ben dili"ni aşırı bir şekilde kullanan Örfî-i Şirâzî'ye özenmesi ve şiirlerinde "ben" zamirini sıklıkla kullanmasıyla görüldüğü söylenir. Hatta Nef'î'nin gazellerinin 29'unun kafiye redifinde, "ben" zamirinin ön planda yer aldığı kafiye ve redifler vardır. Ayrıca Nef'î'nin gazellerinde, şairlerin kendilerini övdükleri fahriye bölümü, oldukça önemlidir. Hatta Nef'î,

---

[262] A. Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, İstanbul, 3F Yayınları, 2007, s. 130.

[263] Bu çalışmada Nef'î, Sebk-i Hindî şairi olarak kabul edilmiştir. Ancak bize göre, ileride dile getireceğimiz sebeplerden dolayı Nef'î, doğrudan bir Sebk-i Hindî şairi değil, "Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini taşıyan" şairlerdendir. Bkz. III. Bölüm, s. 425-432.

memduhlarından söz ederken dahi kendisini över. Kısacası Sebk-i Hindî şiirinde "ferdî" duyuşun ön plana çıkması, alışılmışın dışında yeni ve orijinal mana arayışlarının bir sonucudur. Böylece şair, herkesin bildiği ve şiirde defalarca kullanılmış manaları değil, geleneğin sıkı disiplininden koparak kendi iç duyuşunu ve içine doğan yeni manaları dile getirebilme imkanı yakalamıştır. Divan şiirinde "ben" merkezli bir şiirin doğması ve gelenekten kopmuş imaj, hayal ve mazmunların yaygınlık kazanması, büyük anlamda bu yolla gerçekleşmiştir. Öte yandan bu yol sayesinde, Sebk-i Hindî şairleri için "anlaşılır olma" zarureti ortadan kalkmıştır. Nitekim Nef'î'nin şiirlerinde, "ben"e yönelişin arkasında, Osmanlı şiirinde duygu ve düşüncenin anonim olmaktan çıkması ve "ferdîleşme"ye başlaması yatmaktadır[264].

Ben dili, şiirde manaya getirdiği bu farklılaşmanın dışında, muhteva açısından da bazı yenilik ve değişikliklere neden olmuştur. Bunlar: Hayattaki bazı gerçek olayların şahsî duygularla yansıtılması ve ferdî açıdan değerlendirilmesi, kişisel dünyadaki acı, ıztırap ve çırpınışın anlatılması, hayattan şikayet, karamsarlık ve bedbinlik olarak sıralanabilir.

Aşağıda İsmetî'nin "olduğum yerdir" redifli gazelinden alınan beyitlerde şair, "zebân-ı hâl" kavramı içinde şahsî vaziyetinden ve perişanlığından söz etmektedir. Ayrıca diğer beyitte, klasik şiirin vazgeçilmez mekanlarından olan "meyhâne"yi şahsî bakış açısından yansıtmaktadır. Her şeyden önce gazelin redifi olan "olduğum yerdir" ifadesinde, ben dili çok açıktır.

Düşürmem lutf-ı tab'-ı bâdeye def'-i gamı dilden
Zebân-ı hâli dersen eski mihmân ***olduğum yerdir***

Neşât-efzâ sanur bî-derd olan sahn-ı harâbâtı
O vîrâne benim yıllarca giryân ***olduğum yerdir***
(İsmetî, G 28/3-4, s. 55)

[264] A. Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 140-147.

Hint üslûbu şairleri sadece şahıslar ve olaylar karşısında ben dilini kullanmamışlar, bulundukları çevreyi de özellikle yergi ve övgülerine yansıtırken oldukça "şahsî" bir bakış açısından bakmışlardır. Örneğin Fehîm, uzun yıllar kaldığı Mısır'ı yererken, duygularına çok fazla kapılır ve birinci tekil şahıs ekini, çok açık biçimde sıklıkla vurgular.

*Ahd**üm** olsun ger der-i cennet olursa ey Fehîm*
*Sağ olur**sam** geçmey**em** bir dahı bâb-ı Mısr'dan*

*Tâ ki cân**um** tendedür mâ'ü'l-hayât olsaydı ger*
*İçmey**em** Hızr eylese teklîf âb-ı Mısr'dan*

*Mihr olur**sam** ol ufukdan itmey**em** kat'a tulû'*
*Mâh olur**sam** almay**am** nûr âfitâb-ı Mısr'dan*
(Fehîm, TR III/1-3, s. 280-282)

Fehîm bazen bu konuda o kadar ileri gider ki bir gazelini, tamamen kendi övgüsünde yazmıştır. Bu gazelinde hem kendini mübalağalı bir şekilde över, hem de ben dili ile mübalağa sayesinde, yeni hayaller ortaya koyar. Bazen aşırı övgü, paradoks ve alışılmamış bağdaştırmaların da ortaya çıkmasına neden olur. Şair bu gazelinde, "tabiatının ateşinin temiz gönüllere ışık bağışladığından, zihninin nurunun idrak parlaklığının kölesi ve aşkın ateşli gül bahçesi olduğundan, cehennemin çevresinde çöp yığını gibi kaldığından, ateşli gönlüyle cehennem ocağını süsleyen şeyin yine kendi ahı olduğundan, gönlünün, mihnet fezası çölünün avcısı olduğu ve benzeri imaj ve hayallerden söz eder.

Şu'le-i tab'um ziyâ-bahş-ı zamîr-i pâkdür
Nûr-ı zihnüm hâne-zâd-ı pertev-i idrâkdür

Âteşîn gülzâr-ı aşkam sahn-ı bâğumda benüm
Şu'le-i dûzah misâl-i tûde-i hâşâkdür

Bu dil-i pür-tâb ile azm-i behişt itsem yine
Dûdmân-pîrâ-yı dûzah âh-ı âteş-nâkdür

Turfa sayyâd-ı fezâ-yı deşt-i mihnetdür gönül
Dâm-ı murg-ı dûd-ı gam bu sîne-i sad-çâkdür

Âlem-i mahşerde de sermest ü bî-pervâ olan
Yâ Fehîm-i bî-edeb yâ gamze-i bî-bâkdür
(Fehîm, G XCIC, s. 436 ve 438)

Özellikle Nâilî'nin meşhur bir mütekerrir müseddesi vardır ki başlığından, içindeki her bir bendde kadar Sebk-i Hindî'de şahsî maceranın dile getirilmesine ideal bir örnekdir[265]. Bu müseddesin başlığı dahi, ben dilini yansıtmaya yeterlidir: *Müseddes der-Ahvâl-i Hod* (Kendi hali hakkında müseddes)[266]. Neşâtî'nin de yine benzer bir muhtevâya sahip *"Kıt'a-i Neşâtî"* adlı bir şiiri vardır. Nâilî, başka bir müseddesinde şahsî duygularını öylesine romantik bir dille anlatır ki, eğer bu şiirin şairini bilmesek, romantik bir Servet-i Fünûn şairinin veya 19. Yüzyıl Halk şairinin kaleminden çıktığını sanırız. Bu müseddesin özellikle mütekerrir mısraları çok çarpıcıdır.

Firâşım seng-i hâra pûşişim şevk-i katâd olsun
Yerim beytü'l-hazen kârım figân-ı girye-zâd olsun
Ten-i mecrûhuma ta'n-ı adû zahm-ı ziyâd olsun
Edenler gönlümi âzürde mesrûrü'l-fü'âd olsun
Yıkanlar hâtır-ı nâ-şâdımı yâ Rabb şâd olsun
Benüm'çün nâ-murâd olsun diyenler ber-murâd olsun

Mürûr-ı dehr ile dil-şâd olup ahbâb kârımdan
Adû pür-derd ü dâğ olsun cefâ-yı ihtiyârımdan
Bu beyti istimâ' etsün geçenler reh-güzârımdan
Bu anlansun zebân-ı sebze-i hâk-i mezârımdan
Yıkanlar hâtır-ı nâ-şâdımı yâ Rabb şâd olsun
Benim'çün nâ-murâd olsun diyenler ber-murâd olsun
(Nâilî, MS VII/1 ve 3'ü, s. 204-205)

Nâilî'nin aynı tavrı, gazellerinde de devam eder. Gazel gibi geleneğe bağlılık dolayısıyla, şairlerin iç dünyalarındaki fırtınaları az dile getiren bir nazım şeklinde O, kendi gönlünü muhatap alarak, manevî hayatına dikkat etmesini, dünyanın aldatıcı nimetlerine kanmamasını ve fazla tama sahibi olmaması gibi nasihatları kendi kendine eder.

Gel ey gönül zen-i dünyâya pâymâl olma
Olup mücerred-i gül beste-i iyâl olma

---

[265] Nâilî-i Kadîm, **Divan**, (nşr. Haluk İpekten), İstanbul, MEB Yay., 1970, s. 190-193.
[266] Neşâtî, **Divan**, (nşr. Mahmut Kaplan), İzmir, Akademi Kitabevi, 1996, s. 83-84.

Bu dâmgehde olup âşiyân-harâb-ı vücûd
Zebûn-ı keşmekeş-i nefs-i bed-sigâl olma

Mekânun eyleme evc ü hazîz devlet için
Harîs-i dâne olan mûr-ı pâymâl olma

Olup gazâl-i harem gibi ser-be-zânû-yı rîş
Misâl-i esb-i harûn pây-der-şikâl olma

Ko meyli bir iki günlük safâya verme vücûd
Esîr-i devlet-i deh rûz u nîm-sâl olma
(Nâilî, G 315/1-5, s. 422-423)

Sebk-i Hindî şairlerinde ben dilinin aktarımı, bazen yalnızlık duygusu ve onun etrafında oluşan imajlar vesilesiyledir. Bu tür duyguların yine, aktarımına uygun olmayan gazelle yapılması da bir yeniliktir. Örneğin Şehrî böyle bir gazelinde yalnızlık duygusunu, çemensiz bir bülbül, Yusuf'unu kaybetmiş Hazret-i Yakûb, ailesinden ayrılıp kuyuya düşerek yalnızlık acısını tadan Yusuf ve bütün ticarî emtiasını yitirdiğinden artık yol kesen eşkiyan korkmayan tüccar gibi imajlar etrafında dile getirmiştir.

Bî-hûde figânam gül-i berg-i semenüm yok
Nev-bülbül-i aşkam müte'ayyin çemenüm yok

Ya'kûba nazar ben bu kadar hâne-harâbam
Kim sohbet-i gam itmege beytü'l-hazenüm yok

Ol Yûsuf-ı üftâde be-çâh-ı ademem kim
Medd-i nefes-i âhdan özge resenüm yok

Sûdâger-i nev-mîd-i metâ'-ı dü cihânam
Bî-bâk-rev-i kâfîleyem râh-zenüm yok

Aşk itdi bana neş'e-i pervâneni ihsân
Gör bahtı ki sûzân olacak encümenüm yok

Şehrî gibi küfr ile leb-â-leb gönül ammâ
İzhâr-ı kemâl eyleyecek berhemenüm yok
(Şehrî,G 76, s. 204)

Ayrılık acısı ve onun getirdiği duygu ve imajlar etrafında yazılmış en güzel şiirlerden biri, Neşâtî'nin meşhur *''bile''* redifli gazelidir. Şair bu gazelde, *''sevgilinin olmadığı dost meclisini dahi istememek, sevgilisiz sohbet*

meclisinin bela girdabına dönmesi, sevgilinin olmadığı bağda gül renginin ateşi hatırlatması, sevgilinin ayrılık acısıyla âh çeken aşığın bu âhının tesiriyle sadece gökyüzünün değil, Güneş'in bile tersine dönmesi'' gibi etkileyici, orijinal ve şahsî bakış açısıyla oluşturulmuş hayal ve imajlara yer verilir.

Gitdün ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensüz olan sohbet-i yârânı bile

Devr-i meclis bana girdâb-ı belâdur sensüz
Mey-i zehr-âb-ı sitem sâgâr-ı gerdânı bile

Bâğa sensüz bakamam çeşmüme âteş görinür
Gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile

Sîneden derd ile bir âh ideyin kim dönsün
Aksine çarh-ı felek mihr-i dırahşânı bile

Hâr-ı firkatle Neşâtî-i hazînün vâ hayf
Dâmen-i ülfeti çâk oldı girîbânı bile
(Neşâtî, G 122, s. 156)

Şüphesiz ki Divan şiirindeki bütün mersiyeler gibi, Sebk-i Hindî şairlerinin kaleme aldıkları mersiyeler de, ayrılık acısının şahsî bakış açısıyla dile getiren şiirlerdendir. Bunların en seçkin olanlarından biri, Şehrî'nin, oğlunun ölümü üzerine aldığı mersiyesi[267] ve Şeyh Gâlip'in:

Kan aglasın bu dîde-i dür-bârım ağlasın
Ansın benim o yâr-ı vefâdârım ağlasın
Çeşm ü dehân u ârız u ruhsârım ağlasın
Baştan başa bu cism-i siyeh-kârım ağlasın
Ağyârım ağlasın bana hem yârım ağlasın
Gûşeyleyen hikâyet-i Esrâr'ım ağlasın
(Gâlib, Mersiye, s. 936)

bendiyle başlayan ve en yakın dostu Esrar Dede'ye yazdığı meşhur mersiyesidir[268].

---

[267] Şener Demirel, **17. Yüzyıl Şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi) Hayatı, Sanatı, Divanı'nın Tenkitli Metni ve Tahlili**, Basılmamış BDT, FÜSBE, Elağzı, 1999, s. 249.

[268] Bu şiirin, şahsî duygular açısından tahlili için bakınız: Osman Horata, "Şeyh Galib'in Esrar Dede Mersiyesi veya Bir Şairin Serenadı, **Edebiyat ve Dil Yazıları-Mustafa İsen'e Armağan**, Ankara, 2007, s. 283-289.

Hint üslûbu şiirlerinde ben dili, bazen acı, ruhî ıztırap ve bir tür çırpınış şeklinde karşımıza çıkar. Hatta bu ıztırap bazen şairi isyan noktasına getirir.

Yeter oldun dile hançer-zen-i bî-dâd yeter
Yeter itdün beni bî-dâduna mu'tâd yeter

Dûd-ı âhum nice bir arşa sütûn eylesin
Hayme-i nüh-feleki eyledi berbâd yeter

Görelüm şûriş ü âşûbda tenhâ hünerin
İtmesün gamzelerün fitneye imdâd yeter

Eyle uşşâkı perîşân ki benem âlem-i aşk
Garazun âşık ise bu dil-i nâşâd yeter
(Fehîm, G LXI/1-4, s. 384)

Yine şu beytinde Fehîm, acı dolu gönlünü tasvir ederken, sevgilinin baygın gözünün, gül yatağı olması orijinal teşbihiyle hokkanın, eskiden kan tükürüğü için kullanılması ve bunun da kanlı göze yani cellat gözüne benzetmesi tedâileriyle zengin bir anlam dünyası oluşturmuştur. Şâir bazen de, kendini boynu yarı kesilmiş halde tasavvur ederek, cellatın bir darbeyle kendisini öldürmesini merhamet addeder.

Hâk-i zilletde gönül her gice âguşte-be-hûn
Çeşm-i sermestün ise hokka-i gülbister-i nâz
(Fehîm, G CXV/2, s. 458)

Görüp hûn içre cân-ı nîm-küşte muztarib-hâlin
Nigâh-ı merhamet-düşmen urup bir nîze rahm itdi
(Fehîm, G CCLXXXII/3, s. 670)

Şu beyitte acısını dile getiren Nâilî, orijinal bir hayal oluşturur. Yarin kaşlarına yakalanmış çırpınır haldeki gönlünü, oltaya yakalanmış balığa benzetir.

Dil-i tapîde girih-bend-i ebruvânun olup
Misâl-i mâhî-i üftâde-şest olup kalmış
(Nâilî, G 177/2, s. 328)

Acı, ıztırap ve çırpınışla ben diline yönelen Hint üslûbu şairleri, hayattan şikayet ve gittikçe karamsarlıkla bedbinliğe yönelen duygulara doğru giderler. Bu durumun ortaya çıkmasında, Nâilî'nin hayatında olduğu gibi, şahsen maruz kaldıkları itilmişlik, devlet yönetiminden uzaklaşma ve fizikî rahatsızlıklar da etkili olabilir. Hatta Nâilî, divan şiirinde kullanılan, sevgiliden şikayet gibi klasik bir imajın dahi aslında, kendi bahtından şikayet için vesile olduğunu belirtir.

Ne gamzeden ne gam-ı yâr-ı pür-cefâdandır
Bizim şikâyetimiz baht-ı bî-vefâdandır
(Nâilî, G 61/1, s. 252)

Nâilî, kasîdelerinin nesib bölümünde de genellikle bahtından ve talihsizliğinden şikayet eder. Bu tür şiirlerinde, *"ben"* zamiri ve buna bağlı ekler, çok fazla vurgulanır.

*Yetiş ey bâd bulun yâre peyâm**ımda benim***
*Tâb yok sûz-ı dile bâl-i hamâm**ımda benim***

Ben Hudâ-hân-ı be-vâdî-i gam eller tâ'if
*Rûy-ı cânân**ım** olan beyt-i harâm**ımda benim***

*Ka'be-i maksada reh-yâb sanır**dım kendim***
*Hâsıl oldukça safâ sa'y-ı merâm**ımda benim***

*Bîm-i ser-pençe-i ukkâb-ı felek n'eyleye**yim***
*Tâb-ı cünbiş komamış bâl-i garâm**ımda benim***
(Nâilî, K XXX/1-4, s. 160)

Fehîm'in pek çok kasîdesinde nesîb, hatta tegazzül beyitlerinde bile hayattan ve kötü talihten şikayet yer alır.

Hıdîvâ dâd-kârâ hâl-i zâr-ı şevke-mazmûnum
Olur arz-ı cenâbun bir gazelle müstemendâne

N'ola gurbette gelse cân u dil feryâd u efgâne
Felek bî-rahm u külfet âşinâ vü ayş bîgâne

Felek de olmasa elbette bir nâdân ider pâmâl
Ezelden resm ü âdetdür bu zillet ehl-i irfâna

Bana şimden gerü çarhun libâsı sûdmend olmaz
Cünûn-ı gamla mu'tâd olmışam çâk-ı girîbâna
(Fehîm, K VII/44-47, s. 144 ve 146)

Fehîm bazen, talihsizliğinden duyduğu karamsarlığı mübalağlı anlatır. Talihsizliğinin, ay ve güneşi örten bulut misali olduğunu söyler.

Öyle bed-ahterem ki mihr ü mehi
Bâ'is-i zulmet-i sehâb itdüm
(Fehîm, K II/5, s. 108)

Şehrî'ye göre kara bahtı ona öylesine zıtlaşmıştır ki, ikbal aynasına baksa görüntüsü ters akseder. Bir kez elini "niyâz dergâhı"na açsa, kısmetsizlik düğümüyle eli bağlanır. Hatta arzularını hayal etse, kötü bahtı bunu kabusa çevirmektedir[269]. Şeyh Gâlip ise, zamanın alışverişinden elinde, binlerce arzudan bir pişmanlık kaldığını söyleyerek talihsizliğini veciz bir şekilde dile getirir.

Budur dâd u sitâd-i dehrden sûd u ziyân ancak
Hezârân ârzûdan bir peşîmân oldugum kaldı
(Gâlib, G 356/5, s. 881)

i. Günlük Tecrübeler, Tabiat , Eşya ve Halk Hikmetinden Faydalanma

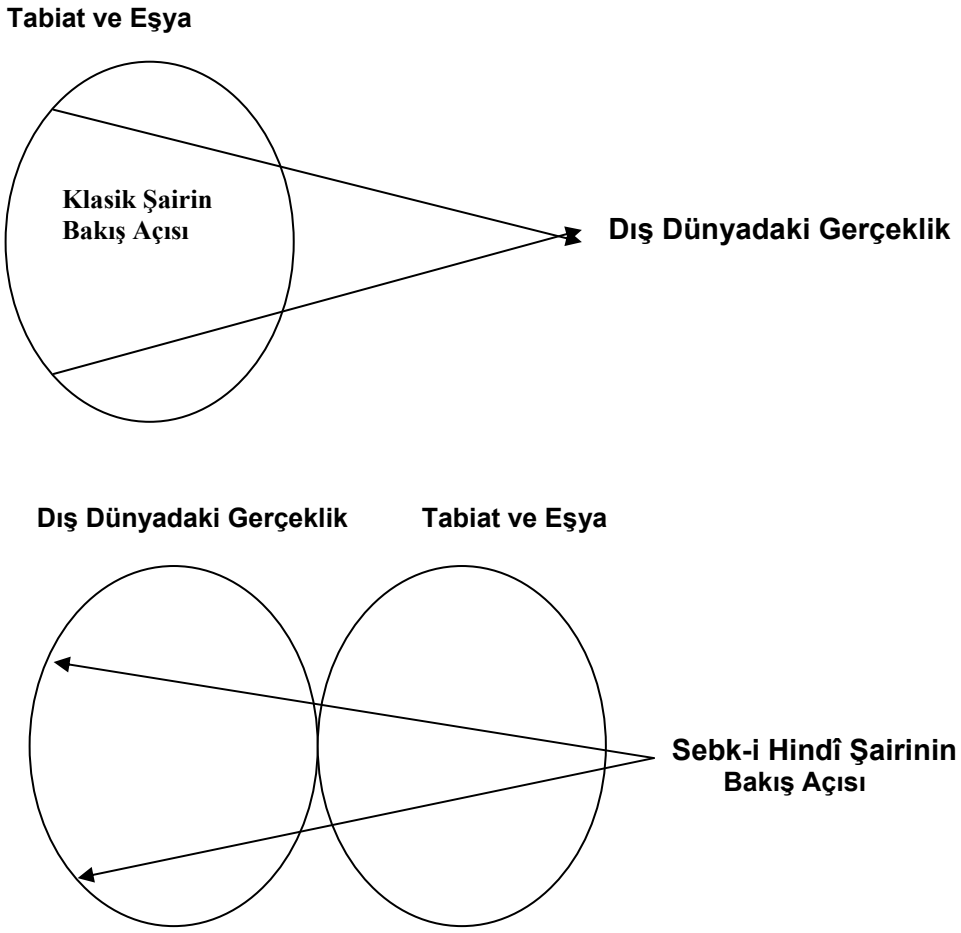
Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirini incelerken, şairlerin tabiata, eşyaya ve çevrelerinde olup biten sosyal gerçeklere, daha dikkatle bakıp daha bir titizlikle eğilerek şiirlerine yenilik ve canlılık kattıklarından söz etmiştik. Benzer bir durum, Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairlerinde de vardır. Ancak tabiat, eşya ve sosyal gerçekliliğe bu eğilimin, bir realist ya da naturalist şair mesabesinde olmadığını da unutmamak gerekir. Sebk-i Hindî şairleri söz konusu unsurları, birer mazmun, imaj ve yeni mana yakalama aracı olarak görmüşlerdir. Yoksa sırf bu unsurları tasvir etmek ya da şiirin temel ekseni haline getirmek amacında değildirler. Ancak yine de bu eğilimin, XIX. asırda,

[269] Şener Demirel, **a.g.e.**, G. 33/2-4, s. 182.

şiirimizde oluşacak büyük inkılapların ilk habercisi olduğunu kabul etmek gerekir[270].

Sebk-i Hindî şairlerinin tabiat, eşya ve sosyal olaylara bakış açısı her şeyden önce, dış dünyadaki bir olgu ya da vakayı tasvir esaslı değil, iç dünyalarındaki hususî bir hale, dış dünyada, somutlayıcı bir unsur yakalamak amaçlıdır. Daha önce de gördüğümüz gibi, Hint üslûbu şiirinin teşbih ve istiâre yapısındaki değişimler (bilhassa temsilî teşbih), alışılmamış bağdaştırmalar ve bazı tezatlar, hep iç dünyadaki soyut olguları somutlama amacı gütmekteydi. İşte aynı durum, tabiat, eşya ve sosyal hayata eğilimde de bu yöndedir. ***Oysa Klasik üslûba mensup şairler, tabiat ve eşyayı, yine dış dünyada gördükleri bir gerçeği yansıtmak ya da o gerçeği, kendi bakış açılarıyla anlatmak amacıyla ele almaktaydılar. Yani onlar tabiat ve eşyaya yine tabiat ve eşyanın bulunduğu noktadan bakarken, Sebk-i Hindî şairleri, kendi iç dünyalarını, bakış açılarının hareket noktası olarak almaktaydılar. Bu yolla tabiat ve eşyadan aldıkları teşbih ve hayallerle dış dünyadaki gerçekliği yansıtmaktaydılar***. Klasik ve Hint üslûbu şairlerinin, tabiat ve eşyaya bakış açısını, bir şekille yansıtırsak şöyle bir şema çizmek mümkündür:

[270] Nitekim "Edebiyât-ı Cedîde edibleri, Galib'in ilk sembolist şairimiz olduğunu iddia ederken Dede Efendi'nin dildeki bu cins tasarruflarını örnek veriyorlardı. Aralarında Cenâb Şehâbeddin'den başka sembolizme yaklaşabilmiş şair bulunmayan Türk parnasları, şiir dili üzerindeki tecrübelerine bir mesnet ararken Galib'i öne çıkarmakta kendilerince haklı idiler. Galib'in de dahili olduğu Sebk-i Hindî eğilimi, Fransız sembolistlerin yükledikleri manasıyla değilse de Osmanlı şiirinin gelenekli mazmunlarıyla karşılaştırıldığında sembol sayılabilecek pek çok örnek bırakmıştır". Bkz. M. Kayahan Özgül, **Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle**, Ankara, Hece Yay., 2006, s. 368, dipnot no: 305. Ayrıca Sebk-i Hindî ile Servet-i Fünûn şiiri arasındaki benzerlikler için bkz. Şener Demirel, **a.g.t.**, s. 78-80.



Örneğin sevgilisinin yüzündeki beni (hâl) anlatmak isteyen Bâkî, bunun için yine dış dünyadan bir örnek almak suretiyle, şeker üstüne konmuş sineği (meges) misal olarak getirir. Dolayısıyla yarin yüzü şeker, sinek (meges) de siyahlık yönüyle ben (hâl) olur.

İzârunda şehâ hâl-i siyâhun
Şeker üstine konmış bir megesdür
(Bâkî, G 179/4, s. 211)

Yine sevgilinin yüzünde sıkça yer alan benleri tasvir etmek isteyen Behiştî, dış dünyadan alınan iki geleneksel mazmundan istifade eder. Bunlardan biri, mum (şem) etrafında dönen ateş böceği (pervane) mazmunudur. İkincisi ise, bal ya da başka tatlı bir madde başına üşüşen sinekler. Şair, yüzündeki benleri, ayna ya da başka parlak bir cisimle gören

sevgilinin bunu, mum etrafında dönen ateş böcekleri olarak değil, bal saçan ağzı üzerine üşüşen sinekler olarak algılaması gerektiğini belirtir. Dolayısıyla yüzdeki yoğun ben gerçeğini yine tabiattaki iki varlıktan hareketle anlatır.

Sakın pervâneler cem oldı sanma çevre yanına
Sana hayrân olup şemün meges üşmiş dehânına
(Behiştî, G 493/1, s. 499)

Oysa Sebk-i Hindî şairi Fehîm, önce kendisini sevgilinin dudağı üstündeki bir kıla (mû) benzetir ki bu tasavvufta, kesretin sembolüdür. Bilindiği gibi kesret zahirde var gibi görünse de gerçekte boş bir algılama ve yanılgıdır, gerçek olan vahdettir. Sonra da kendisini ayağı bala batmış (girifte-pâ) ve çırpınmaktan halsiz düşmüş bir sineğe benzetir. Aslında "nûş" kelimesi hem tatlı hem de içki içen demektir. Burada şair, vahdet değil dünya nimetlerini temsil eden kesret şarabını içmektedir. Çünkü "zûr" kelimesinin diğer bir anlamı da yalan, asılsız söz demektir. Bu da kesretin asılsızlığına işaret eder. Ayağının bala batıp çırpınması da, dünya zevklerine gark olup manevî pervazlara ulaşamamasını temsil eder. Görüldüğü gibi şair dış dünyadaki bir vakayı (sineğin bala yapışması), gerçekte iç dünyasındaki manevî çalkantıları anlatmak ve bu soyut durumu, somutlamak amacıyla kullanmaktadır.

Egerçi ben leb-i dilberde hâl-i mûyînveş
Girifte-pâ meges-i bend-i nûş u bî-zûram
(Fehîm, K XIV/9, s. 180)

Hint üslûbu şairleri, günlük tecrübelerinin ve halk hikmetine dayanan şairane anlayışlarının bir kısmını, çevrelerindeki eşyadan aldıkları ilhamla anlatırlar. İsmetî bir gazelinde, sevgiliye ait güzellik unsurlarını, günlük eşyadan alınan görüntülerle somutlamaya çalışır. Burada şair, *tersinden benzetme* diyebileceğimiz bir usul kullanır. Beyitlerin ilk mısraında sevgiliye ait bir unsuru sayarak bunun gerçek olmadığını belirtir. İkinci mısrada ise güzellik unsuru sanılan şeyin, çevredeki bir eşya olduğu söylenir. Aslında söz konusu güzellik unsurunu, tasvir edilen eşyaya dolaylı yoldan benzetir.

Rûyun üzre görinen hâl degildir yer yer
Tabak-ı sîm içine bir nice fülfül kodılar

Na'l sanma sanemâ sa'id-i sîmînünde
Şem'-i kâfûra bir iki varak-ı gül kodılar

Hasret-i rûyun ile serdeki dâğ-ı hûnîn
San hemân köhne sifâl içre karanfül kodılar
(İsmetî, G 19/2-4, s. 48-49)

Fehîm bir gazelinde, gönlünün ne kadar kırık olduğunu anlatmak için, saatin yapısından aldığı bir benzetmeden faydalanır. Şair, "gönlüm o denli kırık ki içinde saat şişesi gibi yığın yığın elmas kırıkları vardır" der. Çünkü eskiden saatlerin içini, parlak elmas kırıklarıyla süslemek adettendi. Ayrıca yaraya elmas basarak acısını artırma işkencesine de atıf vardır.

Dil-şikestem ol kadar kim şîşe-i sâ'at-misâl
Zahmum içre sûde-i elmâs tûde tûdedür
(Fehîm, G LXVIII/3, s. 396)

Bir beyitte de Nâilî, "kara baht"ını, yetim ağzındaki bakımsız emzik gibi görerek şikayette bulunur. Görüldüğü gibi şair, yine iç dünyasındaki fırtınaları dış dünyada gördüğü bir objeye yansıtmaktadır.

Tıfl-ı yetîm-i dil gibi hep tîre-rûz olur
Şîr-i siyeh-mekîde-i pistân-ı bahtımuz
(Nâilî, G 144/3, s. 307)

Gâlib ise bir şiirinde saat çarkını, tevhit halkasına benzeterek kemal tahsil etmenin vaktinin geçtiğini ima ettiğini söyler. Burada eşya olan saat, tasavvufî soyut bir inancı somutlamak için yansıtıcı obje olarak kullanılmıştır.

Zevâl-i vakt-i tahsîl-i kemâle eyleyüp îmâ
Misâl-i çarh-ı sâ'at der-güzerdir halka-i tevhîd
(Gâlib, G 54/3, s. 542)

Sebk-i Hindî şairleri tabiattaki bitkiler, hayvanlar ve böcekleri de iç dünyalarındaki duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı objeler olarak

görmüşlerdir. Örneğin aşk şehitlerin halini tasvir etmek isteyen Fehîm onları, okun ucuna geçirilmiş kebaplara benzetilir. Elbette buradaki ok, sevgilinin kirpikleridir. Ardından gelen beyitte ise Nâilî'nin gönlünü, sevgilinin balık oltasına benzeyen kaşlarına yakalanmış çırpınmakta olan balığa benzetmesi, oldukça ilginçtir. Beyitte, hem bir eşya olan olta, hem de hayvanlar alemindeki balık kullanılmıştır.

Murg-ı kebâbveş idecek haşrda
Tîrün ile rûh-ı şehîdân semâ'
(Fehîm, K III/8, s. 116)

Dil-i tapîde girih-bend-i ebruvânun olup
Misâl-i mâhî-i üftâde-şest olup kalmış
(Nâilî, G 177/2, s. 328)

Bilindiği gibi özellikle karasal iklime sahip bölgelerde, yaz ortasında olgunlaşmış meyvelere oldukça zarar veren ve "kırk ikindi yağışları" diye adlandırılan tropikal yağmurlar vardır. Nailî bir gazelinde vücudunun temsil ettiği gönlü[271], çocuk tabiatlı sevgilinin elinde, kırk ikindi yağmurlarıyla delik deşik olmuş elmaya benzetir. Gerçekten bu teşbihin benzetileni, daha önce gönlün benzetilenleri arasında yer almamış olup orijinaldir:

Tenüm bâzîçegâh oldı kemân-ebrû cevânâna
Misâl-i sîb-i pür-zahm tutulmış tîr-i bârâna
(Nâilî, G 352/1, s. 446)

Aşağıdaki beyitte, "Bûtîmâr" kuşunu zikreden Şehrî onu, göz bebeklerinin benzetileni olarak kullanır. Çünkü gözleri ağlamaktan su dolmuştur ve bûtîmâr, sulak yerlerde yaşayan balıkçıl bir kuştur.

Beytü'l-ahzânam âb-ı çeşmümden
Gavta-hor çün mekân-ı bûtîmâr
(Şehrî, K 5/17, s. 134)

[271] Burada bütün-parça ilişkisi yoluyla mecâz-ı mürsel yapılmış olup, asıl kastedilen gönüldür.

Fehîm bir rübâisinde aşırı zayıf düştüğünden dem vurur. Şair o kadar takatsizdir ki çölde, belli belirsiz bir nokta etrafında, karınca misali bin yıl döner. Burada, Sebk-i Hindî'ye has mübalağaya dikkat çekilir. Çünkü seçilen varlık, tabiat aleminin en küçük canlılarından biridir.

Za'f itdi Fehîmâ bana ol denlü gulû
K'oldı nazarumda nahl-i tûbâ her mû
Sahrâya düşsem mûrâne iderem
Bir nokta-i mevhûmda bin yıl tek ü dû
(Fehîm, R L, s. 706)

Sosyal hayat ile adet ve inanışlar da Hint üslûbu şairlerinin iç dünyalarını yansıtmak ve bu dünyadaki soyut değişimleri aktarmak amacıyla kullanılan unsurlardandır. Aşağıdaki beyitte şair, aynaya çok bakmanın kötü olduğu zira bunun, güneşe çok bakmak gibi göze zarar vereceği inancından söz eder. Bu anlatım aslında tamamen temsilîdir. Çünkü klasik şiirde güneş (mihr), istiârî olarak sevgiliye delalet eder. Yani asıl anlatılmak istenen, aşığın sevgiliye çok fazla bakmaması gerektiğidir.

Âyîneye çok bakma olur gözüne çün mihr
İfrât ile hurşîde nazar itme zarardur
(Fehîm, G CVI/7, s. 446)

Şehrî, dünya nimetlerinden hak eden-etmeyen herkesin faydalanmasını, sorgusuz-sualsiz herkesin davet edildiği Hacı Bektaş sofrasına benzetir. Neşâtî'ye göre memduhu öylesine kudretli ve öylesine itibara layıktır ki zaman zaman hilal veya yarım ay şekline gelen ayın, bu tür noksanlıkları olmasaydı, memduhuna layık bir sikke olabileceğini söyler. Burada eskiden hükümdarların kendi adlarına para basdırmaları geleneğine gönderme vardır[272]. Aynı zamanda ayın zaman zaman eksik şekillere girmesinin nedeni, Hüsn-i talîl yoluyla, şairin memduhuna layık olmamasına bağlanır.

[272] Bu konuda geniş bilgi için bkz. Ömer Özkan, **Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2007, s. 38-39; Özge Öztekin, **XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri-Divanlardan Yansıyan Görüntüler**, Ankara, Ürün Yay., 2006, s. 466-472.

Sımât-ı Hâcı Bektâş-ı Velîden nice bin âdem
Toyınca ni'met alur müstehak nâ-müstehak her ân
(Şehrî, K 11/8, s. 154)

Olurdı nâm-ı şerîfiyle lâyık-ı sikke
Eger ki kurs-ı mehün olmayaydı noksanı
(Neşâtî, K 11/23, s. 39)

Neşâtî, gönlüne yerleşip kalan sevgilinin aşkını, ateş karşısında oturup ibadet eden bir Hindû ateşperste benzetmiştir. Dolayısıyla ateş, aşktan istiâredir. Ayrıca bu Sebk-i Hindî şairine, Hint kökenli bir sosyal hayat manzarasını kullanmak çok uygundur. Yine Arpaemînizâde Sâmî, sevgilinin çatılan kaşlarını, birbirinin ensesine el atıp baş başa gelmiş, kara vücutlu iki Hindû pehlivanına benzetmiştir[273].

Dü Hindû pehlevânıdur o miskîn ebruvân pür-çîn
Girüp meydân-ı hüsne baş tokuşdı kuşti-gîrâne
(Arpaemînizâde Sâmî, G 106/3, s. 536)

Çıkar mı Fikret-i hâlün derûn-ı âşıkdan
Misâl-i Hindû-yı âteş-nişest olup kalmış
(Neşâtî, G 61/2, s. 123)

Arpaemînizâde Sâmî alışılmış teşbihlere aykırı biçimde, sevgilinin dudağını öpme lezzetinin hayalini, çam fıstığı ağacı kozası şeklinde olan kelle şeker tadına benzetir. Kelle şekeri, o devirde meşhur olan tatlılardan olmalıdır. Böylece "öpme lezzeti" gibi soyut bir algıyı, devrine göre en güncel yolla somutlamış olur.

Hayâl-i lezzet-i gül-bûse-i la'liyle cânânun
Sanavber şekl olan dil gûyiyâ bir kelle şekkerdür
(Arpaemînizâde Sâmî, K 11/75, s. 163)

[273] Sebk-i Hindî şairleri, Hindistan'da görülebilecek bu iki imajı, ya okudukları Fars şairlerinin şiirlerinden almış olmalılar ya da, İstanbul eğlencelerinde gördükleri veya başkalarından duyduklarının tesiriyle kurgulamışlardır.

Şeyh Gâlib de, sosyal hayattan ve halk inançlarından alınan imajları, iç dünyasını yansıtmak amacıyla, başarıyla kullanan şairlerdendir. Örneğin bir beytinde kendisine seslenerek "fakirliğe sığınıp derviş (abdâl) meşrep olmayı" tavsiye eder. bu durumda eline "kerre-nây"ı alıp zamana "yuh" çekmelidir[274]. Diğer bir beytinde de, "yiğitlik meydanda belli olur" atasözüyle ifade edilen halk hikmetini, kendine has bir üslûpla dile getirir. Nâilî de aynı şekilde abdâlların şiir okuyarak gezmesinin, yaralı gönlün bülbül misali, gül yüzlü sevgiliye nağmeler söylemesine benzediğini belirtir.

Gâlib penâh-ı fakra gir abdâl-meşreb ol
Al kerre-nâ-yı destine çal rûzgâra yûf
(Gâlib, G 187/9, s. 689)

Merdânelik asâleti meydânda bellidir
Hayber günü babasını kim sordu Düldülün
(Gâlib, G 207/6, s. 712)

Dil-i pür-dâğa ruhun bülbüle gül gülşende
İki âbdâl-ı nemed-pûşdur eş'âr okudur
(Nâilî, G 98/3, s. 278)

Sebk-i Hindî şairlerinin, günlük tecrübeleri, tabiatı, eşyayı ve halk hikmetini yansıttıkları teşbih, imaj ve hayallerin, eleştiriye tabi tutulabilecek en önemli noktası, çoğu kez yeni bir hayal veya imaj yakalayayım derken, teşbihte kabihlik ve garabet oluşturmalarıdır. Bu tür teşbihlerde birçok kez benzeyenle, benzetilen arasında büyük bir uyumsuzluk olup, benzetme yönü de oldukça çirkin düşmektedir. Örneğin şu beyitlerde aşıkların sevgilinin yolunda avlanarak kana bulanmış yaban keçilerine benzetilmesi, pervâne gibi aşk ateşinde yanan aşığın küllerinin sinek kanadının süsü olması, sevgilinin dudağının hayalini şarap üstünde görerek içine düşen Cebrâil'in (Rûhü'l-kuds) bala yapışmış sineğe benzetilmesi, şiddetli soğukla donan toprağın sincap geğirmesiyle küle dönen ateş parçasına teşbih edilmesi, güneş ışıkları

[274] Bu beytin açıklaması hakkında Ahmet Talat Onay şunları belirtmektedir: *"Kerre-nây, eski zamanlarda kullanılan iri, bed sesli asker borusudur. Şair, dünyadan el etek çekip dergâha gir, yahut abdâl kıyafetine gir; abdâl meşrepli ol. Eline yuf borusunu al, dünyaya karşı çal, demektedir. Abdâlın yağı çok gelince gâh borusuna, gâh derisine sürer sözü bundan kalmadır. Bunlar ekâbir kapılarında ilâhi ve gazel okuyarak da selmân ederlerdi"*. Ahmet Talat Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, (nşr. Cemal Kurnaz), İstanbul, MEB Yay., 1996, s. 67.

denizin içine sirayet edince balıkların kebap olması ve gönüle suskun olması gerektiği zira “dil feyzi sütü”nün “mânâ memesi”nden geldiği söylenirken “çocuğa, annenin memesini bul denir mi?” örneğinin getirilmesi, hep kabih ve garip teşbih ile hayallere birer örnektir.

Râhında yatur gürûh-ı uşşâk
Âguşte-be-hûn misâl-i nahcîr
(Fehîm, TB I/3-11, s. 220)

Pervâne idüp yaksa da şem‘e beni bahtum
Hâkisterümü zînet-i perr-i meges eyler
(Fehîm, G LVII/4, s. 380)

Lebün hayâline Rûhü’l-kudüs şarâba düşer
Meges-misâl ki hırs ile şehd-i nâba düşer
(Fehîm, G LX/1, s. 384)

Nedür bu şiddet-i sermâ ki sanma hâkister
Geyürdi ahker-i sûzâna havftan sincâb
(Neşâtî, G 7/4, s. 95)

Düşince pertev-i hurşîd ka‘r-i deryâya
Derûn-i yemde olan mâhiyân kebâb oldu
(Arpaemînizâde Sâmî, K 6/3, s. 128)

Hamûş ol şîr-i feyz-i dil gelür pistân-ı ma‘nâdan
Dimek lâzım mıdur hîç mâdere tıflun dehânın bul
(Arpaemînizâde Sâmî, G 78/3, s. 511)

j. Realizm (Vakâgûyî) ve Sevgiliden Yüz Çevirme (Vâsûht)

Hint-İran sahası Klasik şiirinin mekteplerinden bahsederken, Sebk-i Irakî ve Sebk-i Hindî arasında yer alan, hatta Sebk-i Hindî’nin İran kolunun (Sebk-i Isfahanî) oluşmasında önemli bir etkiye sahip ve *Sebk-i Vukû* veya *Vukû-gûyî* (oluşun, meydana gelişin anlatılması) denen bir ara mektepten bahsetmiştik. Bu mektebin en önemli husûsiyeti, âşık ile maşûk arasındaki aşk ve aşıklık hallerinin gerçekçi bir dille anlatılmasıdır. Bazen böyle bir anlatım sosyal olayların aktarımında da kullanılmıştır. Diğer taraftan bu mektep içinde gelişen ve *Vâsûht* adı verilen başka bir akımdan da söz edilir. Bu akımın ayırt edici özelliği ise, âşığın, Klasik şiirdeki geleneğin aksine artık sevgilinin cefalarına katlanmayarak isyan etmesi ve ondan yüz çevirmesidir.

Gerçekte yakmak anlamında olan “vâ-sûhten” fiili, mecazen yüz çevirme anlamında kullanılır[275].

Aslında bu tür anlatımlara çok az da olsa Klasik şiirimizin, Sebk-i Hindî’den önceki döneminde rastlanabilir. Ancak bu muhteva hususiyeti, Hint üslûbu şairlerimizde, gerek örnek aldıkları Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerinin tesiriyle, gerekse kendi dönemlerindeki sosyo-kültürel ihtiyaçlar nedeniyle artmıştır. Hint üslûbu şairlerinde küçük bir nitelik olarak görülen bu durum, Nedîm’in eliyle, Klasik şiirimizde zirveye ulaştırılmıştır. Her şeye rağmen bu hususiyetin dikkatle takip edilmesi gerekir. Çünkü bu husûsiyet, şiirimizin realizme doğru attığı ilk önemli adım olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, şiirimizin yenileşme tarihinde, mutlaka göz önünde bulundurulması gerekir.

Bir tür realizm sayılabilecek *Vakâgûyî*, Sebk-i Hindî şairlerimizin şiirlerinde, “dedim-dedi” tarzında, halk şiirindeki karşılıklı konuşmaları hatırlatan bir edayla karşımıza çıkar. Örneğin Fehîm bir şiirinde, seher vakti huzuruna vardığı sevgiliye aralarında geçen konuşmayı anlatır.

Bir seher kûyına vardum didi bir mahremine
Bak şu dîvâneye kim âşık-ı nâ-kâmumdur
……
Ben de idince ana şevk ile küstâh du‘â
Didi kim gör yine hâhende-i düşnâmumdur

Âşinâ ol da nigâhunla helâk eyle didüm
Didi itmem ki nigâhum sana ikrâmumdur

Didüm ey dost beni böyle iden bîgâne
Taleb-i nâ-mahal ü bîhûde ikdâmumdur

Didi kim kâfir-i bî-dîne olur mu kişi dost
Didüm ey büt nigehün düşmen-i İslâmumdur
(Fehîm, K XII/16’sı ve 20-23’ü, s. 172 ve 174)

[275] Bu iki akım hakkında daha geniş bilgi için çalışmamızın I. Bölüm’ünde, sayfa 38-43 arasına bakılabilir.

Şehrî de bir gazelinde sevgiliyle gizli bir ortamda sohbet ettiklerini belirterek, Klasik şiirdeki adete ters biçimde, sevgilinin kendisine yakın davrandığını ve vuslatı tattıklarından bahseder.

Nezzâre-i ruh ile dili hurrem eyledük
Mestî-i câm-ı hüsn ile def'-i gam eyledük

Geh gamzesiyle gâh nigâh ile bahs idüp
Harf-i vefâda birbirimüz mülzem eyledük

Evvel nazarda perde-i şermin kılup güşâd
Âhir o işve-kâr ile çok âlem eyledük

İtdük havâle hâhiş-i vuslat-terâneyi
Sabr-edeb-i nüvâzun işin derhem eyledük
(Şehrî, G 83/1-4, s. 208)

Aşağıda Fehîm'den alınan ilk gazelde görüldüğü gibi bazen, Vakâgûyî karşımıza, tam bir Nedîmâne vuslat şeklinde çıkar. Ancak bu vuslat, bazen de tasavvufî bir vuslata da dönüşmektedir. Nâilî bir gazelinde, ilk bakışta maddî vuslat sanılan anlatımını, tasavvufî vuslata bağlar.

Sîneye çekdüm o meh-pâreyi cânum diyerek
Leblerin emdüm anun tûtî-lisânum diyerek

Bin niyâz ile getürdüm o hümâyı sayda
Şehlevendüm güzelüm şûh-ı cihânum diyerek

Pîr gönlüm yine bir nevrese oldı âşık
A benüm tâze gülüm tâze cüvânum diyerek

Mû-miyânın koçup öptüm leb-i la'l-i yâri
Boyu servüm yüzi gül gonca-dehânum diyerek

Gelmez âgûşuma ol tûtî şîrîn-güftârum
Âşıkum iffeti-i tâze-zebânum diyerek
(Fehîm, G CLXX, s. 532)

Bir vech ile ta'bîr edemem zevk-i hayâlin
Âgûşa bu şeb hâbda bir ince bel aldum

Feth oldı kilîd-i der-i gencîne-i bahtum
Zülf-i siyehünden yine bir iki tel aldum

Öpdüm ayagın meygedede pîr-i mugânun
Şeyhü'l-harem-i ka'be-i irfândan el aldum
(Nâilî, G 240/2 ve 5-6, s. 372)

Vakâgûyî, bazı şiirlerde, özellikle de gazellerde, gerçek hayat tabloları ya da olması mümkün hayalî hikayeler şeklinde karşımıza çıkar. Şehrî, tecrid sanatı çerçevesinde, kendisini dün, meyhane kapısında, sarhoş bir halde yatarken görür. Bu sırada sarığı (destâr) bir yana, kendisi bir yana yatmıştır. Bir başka gazelinde ise, sevgiliyle arasında geçen hayalî bir karşılaşma sahnesini, gerçeğe yakın ifadelerle dile getirir. Neşâtî de tenha bir yerde sevgiliyle karşılaşma arzusunu arz eder:

Der-i meyhânede Şehrî-i rüsvâ-mesti dün gördüm
Yıkılmış kendi bir yirde yatur destâr bir yirde
(Şehrî, G 119/5, s. 227)

Râst geldüm bana ol şûh-ı cihân şöyletti
Elin öpmek diledim döndi hemân şöyletti

Bedenin kucmaga kasd eyledüm ol serv-kaddün
O el hançer olup ol âfet-i cân şöyletti

Didüm ey şûh-ı gam-ı hicrün ile mahmûram
Câm-ı la'lüni sunup hande-künân şöyletti

Didüm öldür beni tek eyleme ağyâra nazar
El urup kabza-i şemşîre hemân şöyletti

Şehrî gördüm ki ider dil-ber-i şûhına niyâz
Didi bu söz burada kalsun amân şöyletti
(Şehrî, G 133, s. 234)

Bulup tenhâ seni bir gün Neşâtî reh-güzârunda
Biraz ahvâlini arz itse küstâhâne olmaz mı
(Neşâtî, G 135/5, s. 163)

Sebk-i Hindî şairleri divanlarında, çok az da olsa, aşk dışındaki konulara da Vakâgûyî tarzında yaklaşmışlardır. Örneğin Arpaemînizâde Sâmî bir mesnevisinde mûsikî makamları ve bunların niteliklerini

açıklarken[276] diğer bir mesnevîsinde, bir hadisi şerhetmektedir[277]. Diğer bir mesnevîsinde ise, Osmanlı-Venedik ilişkilerini, bir tarihçi edasıyla aktarır[278].

Divan şiirinin belirlediği aşk psikolojisi ve sevgili tipine göre, bu şiir geleneği içerisindeki aşkta, seven ve aşkın ıztırabını çeken yalnız aşıktır. Sevgili ise onun duyguları karşısında sadece bir seyirci olup devamlı ilgisini esirger görünür. Adeta aşığın ıztırap çekmesiyle moral bulmaktadır. Hep nazlıdır ve aşıkla arasına mesafe koyar. Aşık için karşılık görmeyen aşkında, sevgilinin uzaktan yüzünü göstermesi, kendisine sadece bakışını çevirmesi bile bir lütuftur. Bütün eziyet ve mihnetleri karşısında âşığın aşktan el çekmesi, isyan edip sevgiliden kopması gibi bir tavrı yoktur. Dolayısıyla iradesini kaybeden âşık, cefâ edici sevgilinin tam anlamıyla mahkûmu ve mecbûrudur. Böyle bir aşkta en korkulan durum ise, sevgilinin eziyet ve cefadan vazgeçmesidir. Bu onun âşıktan yüz çevirmesi ve artık her şeyin, her ümidin bitmesi demektir[279]. Aksi bir durum ise geleneğe aykırı olup, muhteva sapması olarak kabul edilebilir. Yani "Vâsûht" (sevgilinin tavrından bıkma ve ondan yüz çevirme) tavrı, geleneksel muhtevadan sapmadır. ***İşte şiirimizin muhteva geleneğindeki ilk kırılma noktası ve değişim ile yenileşmeye açılımın başladığı yer burası olmalıdır***.

Ancak şu noktayı unutmamak gerekir ki söz konusu husûsiyet, Sebk-i Hindî şairlerimizin divanlarında, aşkın dile getirildiği bütün beyitler göz önüne alındığında, oldukça sınırlı kalmaktadır. Yani bu özellik, zaman zaman ortaya çıkan bir durumdur. Öte yandan farklı Sebk-i Hindî şairleri ya da aynı Sebk-i Hindî şairinin farklı iki şiirinde, sevgiliye karşı iki farklı tavır sergilenmektedir. Örneğin Nâilî sevgilinin gece vakti adım adım gelişini, dünyalar dolusu bekleme sıkıntısına değer kabul ederken İsmetî, sevgilinin – o da naz ile- bir bakışının yıllarca beklemeye değmeyeceğini söyler.

---

[276] Arpaeminizâde Sâmî, **a.g.e.**, s. 419
[277] Arpaeminizâde Sâmî, **a.g.e.**, s.426.
[278] Arpaeminizâde Sâmî, **a.g.e.**, s. 400.
[279] Ömer Faruk Akün**, a.g.m**., s. 415.

Kadem kadem gece teşrîfi Nâ'ilî o mehün
Cihân cihân elem-i intizâra değmez mi
(Nâilî, G 368/6, s. 457)

Hezâr nâz ile uşşâka bir nigâhı o şûhun
Reh-i niyâzda yıllarca intizârına degmez
(İsmetî, G 39/4, s. 62)

Şeyh Gâlib, "kıldım ferâğ" ve "kılmam ferâğ" redifli benzer muhtevaya sahip iki gazelinde, aşk halleri ve sevgili hakkında farklı tavırlar sergilemektedir.

Beste-i hâl u hatın olmam ben ey şâhîn-nigâh
Tâ'ir-i kudsüm ki dâm u dâneden kıldım ferâğ

Pür-safâ gördüm o şûhun nergis-i mahzûrını
Bezm-i meyde nâle-i mestâneden kıldım ferâğ
(Gâlib, G 184/2 ve 4, s. 685)

Cânım alsa la'l-i şekker-bârdan kılmam ferâğ
Kanım içse hançer-i hûn-hârdan kılmam ferâğ

Kâmet-i fikriyle ber-pâyım kıyâmet kopsa
Hâk olursam dâmen-i dildârdan kılmam ferâğ
(Gâlib, G 186/1-2, s. 687)

Vâsûht karşımıza, bazen sevgilinin sert tavrından ürküp çekinme, bazen de kahırla ondan yüz çevirmek şeklinde çıkar. Bu kahır, öyle bir noktaya gelir ki şair sevgilisine, Klasik şiirin aşk geleneğine tam ters bir şekilde, "kiminle istersen ol" der. Şair sonunda dayanamaz ve "baş ağrıtmayacak" bir sevinci ve "vuslatında hicran olmayan", Klasik şiir için mevhum bir maşûk tahayyül eder.

O siyeh-mest âfetün şimdi kim uğrar yanına
Gamzeler hûnîn cebîn pür-çîn ebrûlar kemân
(İsmetî, G 66/2, s. 82)

Ne çâre n'eyleyeyim çünki benden ayrıldun
Kimünle ister isen ey nedîm-i cân yâr ol
(İsmetî, G 52/4, s. 72)

O meyün ol dilberün meftûnıdır dil İsmetî
Neşvesinde derd-i ser vaslında hicrân olmaya
(İsmetî, G 82/5, s. 92)

Divan edebiyatında aşk, vuslatı olmayan bir aşktır. Asıl olan vuslatı söz konusu etmek, ancak asla istememektir. Çünkü aşktan gerçek maksat, aşk halinin ıztıraplarını ve ayrılıklarını tatmaktır. Ancak Sebk-i Hindî şairleri bazen vâsûhtun tesiriyle vuslat hayal eder ya da arzular. İsmetî de bir gazelinde, gül bahçesinde sevgiliyle el ele dolaştığı, onunla işret ettiği ve saçlarını okşadığı bir tablo hayal etmektedir. Bu hayaller, Divan şiiri aleminde temel olarak makul görülen hayaller değildir.

Açılsa gonçaveş dil geşt-i bâğ etsem bahâr olsa
Bir elde sâgar-ı la'lin bir elde dest-i yâr olsa

Çemende hemçü nergis âteşîn bâdeyle ıyş etsek
Neşât-ı ahsentü-hân olsa dil gam dâdâr olsa[280]

Çekilmez zahmet-i fürkat karâr etmez dem-i vuslat
Gönül tıflına bir bâzîçe bulsam pâyidâr olsa

Olup hem-hâl zülfünle bulurdı tesliyet diller
O gîsûlar da bir müddet perîşân-rûzgâr olsa

Eder bir bir hikâyet eşk ü âhun İsmetî yâre
Ne denlü mâcerâ-yı derd-i ışkun bî-şumâr olsa
(İsmetî, G 91, s. 98)

Bazen Hint üslûbu şairleri, aşıklık halleri adetlerine mugayir, küçük imajlar oluştururlar. Örneğin, Divan şiirinde sevgilinin gamzesi bir kılıç ya da kama gibi öldürücüdür ve âşık onun hiddetinden korkar. Buna rağmen Fehîm bir gazelinde, kendisini aşk sokağında korkusuzca yürüyen bir sarhoş olarak niteler ve bu durumunu gören sevgilinin (dilberin) korkusundan kendi gamzesine sığındığını(!) söyler.

Havfumuzdan çeşm-i dilber gamzeyi eyler penâh
Kûçe-i aşk içre bî-pervâ yürür mestâneyüz
(Fehîm, G CXXXIV/3, s. 482)

[280] Mısraın vezni bozuk.

Bilindiği gibi Divan şiirinde aşk tek taraflıdır ve aşka düşen sadece aşıktır. Aşkın bela ve kahrını o çeker. Maşuk ise aşka düşmez, sadece gururla eziyet eder. Ancak Şehrî bir gazelinde, maşukunun da aşka düşdüğünden söz ederek bu durumu onun başına kakar. Maşukunun kendisine ettiği cevrleri bir bir sayarak "şimdi gördün mü" tarzında serzenişte bulunur.

Belâ-yı aşka düşdün aşk-ı mihnetkârı gördün mü
Beni âzâr iderdün sevdigüm âzârı gördün mi

Görüp handân olurdun meh-cebînüm zerdî-i rûyum
Hilâl itmiş vücûdun hasret-i dîdârı gördün mü

İşitdüm aşk-ı İbrâhîm ile yanmış yakılmışsun
Gözüm nûrı beni sûzân iden ol nârı gördün mi

Gurûr-ı hüsn ile dünyâ vü mâ-fîhâyı görmezdün
Hele subh u mesâ ol dîde-i bî-dârı gördün mi

Görürsen her zamân dildârunı def'-i gam eylersün
Seni hiç görmeyen Şehrî-i gam-hârını gördün mi
(Şehrî, G 124, s. 229)

k. Tasavvufî Muhtevânın İşlenişi

Bu konuda öncelikle şu noktayı vurgulamamız gerekir: Fars şiirinde Sebk-i Hindî'nin, tasavvufu, kendinden önceki dönemlerden farklı işleyip işlememek gibi bir problem bulunmamaktadır. Bu konuda çalışma yapanlar, Fars şiiri Sebk-i Hindî'sinde tasavvufun, bir üslûp belirleyicisi olarak fonksiyon gördüğüne dair belirgin bir yargıda bulunmamışlardır. Bizden önce, Haluk İpekten gibi araştırmacıların ve daha sonra bizim, tasavvufî muhtevanın işlenişine dair yaptığımız tespitler ile belirlediğimiz problemler, Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirine aittir.

Sebk-i Hindî şairlerimiz arasında Şeyh Gâlib ve Neşâtî Dede gibi tasavvufî bir tarikatte (Mevlevîlik) yüksek mevkilere kadar ulaşmış şairler olduğu gibi, Nâilî örneğindeki gibi bir tarikate (halvetiyye) mensup olup,

şiirlerinde tasavvufî mazmun ve imajları derinlikle ve ustalıkla kullanan şairler de vardır. Sebk-i Hindî şiirinde tasavvuf, derin ve mühim bir yer tutar. Bunda tasavvufun, mana derinliğine müsait bir alan olması önem taşımaktadır. Sebk-i Hindî'de şairler, tasavvufî kavram ve anlamları, daha geniş hayaller oluşturmak için ustaca kullanmışlardır[281].

İpekten'e göre Sebk-i Hindî şiirinde tasavvuf, hakim unsurdur. Şairler fikir yerine muhayyileyi ve dış ortam yerine insan heyecanları ile ıztırabını şiirin konusu yapmaya başlayınca, tasavvuf çekici bir konu haline gelmiştir. Bunda şairlerin yaşadığı mutaassıp ortamın da rolü olmuştur. Maddî hayatın acılarından, kötülüklerinden ve manevî baskısından kurtulmak için şairler tasavvufa sığınma gereğini duymuşlardır. Açıkça söylemekten çekindikleri birçok konuyu, tasavvuf terimleri içinde rahatça söyleme imkanı bulmuşlardır[282]. Deniz'e göreyse yine de, Sebk-i Hindî şiirinde tasavvuf denince akla, tasavvufî muhtevanın dolaylı yoldan, çeşitli remiz, mazmun ve hayallerin ardına saklanarak aktarılan bir anlatım tarzı akla gelir. Çünkü Sebk-i Hindî şairleri için tasavvuf doğrudan bir amaç değil, sadece söylemek istediklerini daha rahat ifade edebilmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Bu yüzden onların mısraları arasında tasavvufî özellikleri, bazen kolayca bulmak mümkün olduğu halde çoğu zaman oldukça zordur[283].

Biz, yine de bu konuda biraz ihtiyatlı olunması gerektiğini düşünmekteyiz. Çünkü birincisi; Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirinin en önemli temsilcilerinden Şeyh Gâlib'in, doğrudan mutasavvıf şair olması bir tarafa, O, devrinde resmen, Mevlevîlik tarikatinin tebliğcisi ve hayatıyla uygulayıcısıdır. Yani bir Mevlevî Şeyhidir. Gâlib, gazelleri dahil hemen her şiirinde bir şekilde Mevlânâ ve Mevlevîliğe doğrudan ya da dolaylı atıflarda bulunduğu gibi, Mevlevî dergahında önemli bir makamda bulunan dergâh aşçılarına dahi medhiye veya tarih yazacak kadar bu tarikata gönülden bağlıdır. Böylesi bir

---

[281] A. Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 135.
[282] Haluk İpekten, **Nâ'ilî-i Kadîm Hayatı ve Edebî Kişiliği**, s. 74.
[283] Sebahat Deniz, "Türk Edebiyatında Sebk-i Hindî", **Osmanlılar**, IX. C., Ankara, 1999, s. 644.

şairin şiirlerinde tasavvufun, araç olduğunu söylemek biraz iddialı olur kanaatindeyiz. İkincisi, özellikle Gâlib ve Nâilî'nin şiirlerinde, tasavvufî anlatımın, fazlaca sembolizme kayması ve temsilî anlatım ile üslûb-ı muâdelenin yer yer ön plana çıkması, tasavvufî gayelerin biraz geç anlaşılmasına neden olmuştur. Bu yüzden en azından Sebk-i Hindî şairlerinin bazıları için tasavvufun araç olarak kullanıldığı sanılmıştır. Öte yandan, söz konusu şairlerin, ileride göreceğimiz gibi, klasik bir mutasavvıf şair gibi tasavvufu açıkça işledikleri şiirleri de vardır.

Sebk-i Hindî şairlerinin tasavvuf muhtevalı şiirlerini genel olarak üç gruba ayırmak mümkündür***: 1)Tasavvufî temsil ve sembollerin araç olarak kullanıldığı şiirler 2)Tasavvufun temsil ve semboller ardında dolaylı yoldan işlendiği şiirler 3)Tasavvufun doğrudan işlendiği şiirler.***

Hint üslûbu şairlerinde tasavvufî temsil ve sembollerin araç olarak kullanıldığı şiirlere en güzel örneklerden biri, Fehîm'in "semâ" redifli kasîdesidir. Bu kasîdede, Mevlevîlikteki semâ geleneği çerçevesinde aslında beşeri bir aşk dile getirilmiştir[284]. Bu konudaki en güzel örneklerden birisi de yine Fehîm'e aittir. Fehîm bu gazelinde, sevgiliyi, Mevlevî kişiliğine büründürür. Hatta bu gazel, "figân ey Mevlevî dilber" diye başlar. Sevgili semâ ettikçe, güzellikleri bir bir ortaya saçılır ve Fehîm, ona hayran kalır. Bu şiirde, Mevlevîliğe ait bir çok unsurun araç olarak kullanıldığı açıktır. Hatta bu bağlamda Şehrî, Mevlânâ'yı "edîb" sıfatıyla ön plana çıkararak bu yönüyle ona rağbet edilmesi gerektiğini belirtir.

Figân ey Mevlevî dilber ki çeşm-i fitne-engîzün
Beni öldürmege cem' eylemiş müjgân-ı hûn-rîzün

Olurmış Mevlevî zünnâr-bend-i küfr bilmezdüm
Temâşâ itmesem kâfir senün zülf-i dil-âvîzün

Semâ'itdükçe nûr-ı mihr-i hüsn-i şu'le-sûzândan
Olur hurşîd-i mahşer zerre-i bî-kadr-i nâçîzün
……

[284] Fehîm-i Kadîm, **a.g.e.**, s. 114-118.

Nigâhun fitne-pâş oldukça dest-efşân semâ‘ içre
Derûn-ı câna hançer-rîz olur müjgân-ı ser-tîzün

Şikâyet itmesün lutf it Fehîm ey mâh cevründen
Girerse destine dâmân-ı ferdâ Şems-i Tebrîz'ün
(Fehîm, G CLXXXIII, s. 548 ve 550)

Yâ meger Hazret-i Mollâ-yı edîbü'l-asrun
Kılasın cilvegeh-i rağbetine pây-endâz
(Şehrî, G 60/6, s. 196)

Yine bu bağlamda Nâilî, sevgilinin dolaşmasıyla gönlünde oluşan şevk girdaplarını, bir Mevlevî dervişinin dönüşüyle ortaya çıkan manevî dalgalarla mukayese eder.

Garka-i girdâb-ı şevk ey Mevlevî döndükçe sen
Şu'le-i cevvâle-i hüsnün mi yâ cânım mıdır
(Nâilî, G 82/2, s. 267)

Hint üslûbu şairlerinin tasavvufu, temsil ve semboller ardında dolaylı olarak işlediği şiirlerin pek çoğu, anlamlandırma güçlüğü ile karşı karşıya kalmıştır. Bu şiirlere tam olarak anlam veremeyen bazı araştırmacılar ve okuyucular, söz konusu şiirlerdeki tasavvufî muhtevanın, araç olarak kullanıldığını sanmışlardır. Örneğin bir şiirinde Fehîm, "gönlüm aşk noktasını vücut içine saldı, bir damlanın içinde boğulmuş gürültülü, acaip bir denizim" diyerek kalbine düşen hakîkî varlığın yani Allah'ın aşkının esas olduğunu, her ne kadar kalp bir katre olsa da gürültülü ummanlar misali hakîkati barındırdığını anlatır. Çünkü tasavvufî inanca göre Allah, kulun kalbinde tecellî eder. Bilindiği gibi deniz tasavvufta, mutlak varlık olan Allah'ı, onun sonsuz sıfat ve zât makamını, vahdeti ve küllî varlık alemini temsil eder[285].

Dilüm ki salup vücûd içre nokta-i aşkum[286]
Garik-i katre olan turfa bahr-ı pür-şûram
(Fehîm, K XIV/42, s. 186)

[285] Kaplan Üstüner, **Divan Şiirinde Tasavvuf**, Ankara, Birleşik Yay., 2007, s. 292.
[286] Mısraın vezni bozuk.

Bu konuda başka bir örnek de Nâilî'nin vahdet aşkının bir "nüve" (çekirdek, öz) halinde bütün varlıklarda bulunduğunu anlattığı bir gazeldir. Bu gazelle aynı muhteva ve redife (nihânız) sahib benzer bir gazeli de Neşâtî yazmıştır. Bu duruma tasavvuftâ tecellînin zıddı olarak *setr* hali de denir. Tecellî hem belirme, görünme, ortaya çıkma, hem de belirti görüntü anlamına gelir. Setr ise tam tersine örtme, gizleme, saklama veya örtünme, gizlenme saklanma ve kapanma anlamındadır. Tüm varlıklar Allah'ın vücut sıfatlarının tecellileri, bütün canlılar Hayy/Diri sıfatının tecellileri, gıda alan ve beslenen her canlı, Rezzak/rızk verici isminin tecellîlerinin mahzarlarıdır. Tasavvufta tecellî ve setrin birçok şekillerinden bahsedilir. Hakk teâlâ her an, her yerde türlü türlü tecellî etmektedir[287]. Buna bağlı olarak Allah'ın tecellî etme gücünün, varlıklarda aşk nüvesi halinde bulunduğuna inanan mutasavvıflar ve şairler, bu konuyu değişik sembollerle dile getirmişlerdir. İşte bunu anlamayan birisi için o şiirde tasavvufun olup olmadığı hep şüpheli olarak kalmıştır ve tasavvufî unsurların araç olduğu sanılmıştır.

Mâruz ki asâ-yı kef-i Mûsâda nihânuz
Mâr anlama mûruz ki teh-i pâda nihânız

Görmez bizi âyînede ger aksi de olsak
Pîş-i nazar-ı akl-ı hod-ârâda nihânuz
Goncâyişimüz dîde-i Mecnûndur ancak
Nîreng-i cemâlüz ruh-ı Leylâda nihânuz
(Nâilî, G 135/1-3, s. 300)

Şevkuz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânuz
Hûnuz ki dil-i gonçe-i hamrâda nihânuz
……...
Olsak n'ola bî-nâm u nişân şöhre-i âlem
Biz dil gibi bir turfa mu'ammâda nihânuz

Mahrem yine her hâlümüze bâd-ı sabâdur
Dâ'im şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânuz

Hem gül gibi rengînî-i ma'nâyile zâhir
Hem neş'e gibi hâlet-i sahbâda nihânuz
……..

[287] Süleyman Uludağ, **Tasavvufun Dili**, II. C., İstanbul, Mavi Yayıncılık, 2007, s. 143-154.

İtdük o kadar ref‘-i ta‘ayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz
(Neşâtî, G 50, s. 117)

Yine bir gazelinde Neşâtî, tasavvuftaki “mahv” makamını[288], buna çok uygun düşen Klasik şiirin “şem‘ ve pervâne” mazmunu yardımıyla sembolleştirmek suretiyle anlatır. Ancak “mahv” makamının mahiyetini bilmeyen bir okuyucu için bu şiirde, Klasik mum ve ateş böceği mazmunu yanında, tasavvufu çağrıştıracak bazı kavramların (mazhar, rükû ve sücûd, işrâkî vs.) araç olarak kullanılması dışında bir şey aramaya lüzum yoktur. Oysa şair, aslında tasavvufî “mahv” makamından söz etmektedir.

Olursa mazhar-ı nûr-ı şühûd pervâne
İder safâyile mahv-ı vücûd pervâne

Alup temâm vüzû eşk-i şem‘ ile her şeb
İder hezâr rükû‘ u sücûd pervâne

Safâ-yı ışk ile şeb-zinde-dârdur ne aceb
İderse âlem-i nûra su‘ûd pervâne

Hemîşe peyrev-i işrâkiyân-ı hikmetdür
Aceb mi bilmese güft ü sünûd pervâne

Temâm ışk ile hem-meşreb-i Neşâtîdür
Ne kayd-ı bûd bilür ne ne-bûd pervâne
(Neşâtî, G 116, s. 153)

Şehrî ise şu beyitte işaretli tasavvufî terimleri çok yönlü kullanarak beyitleri tasavvufî ve gayrı tasavvufî, iki türlü okumaya uygun hale getirmektedir.

Kesret-terâne bülbül-i gülzâr-ı vahdetüz
Rûhü’l-Emîni cilveger eyler safîrimüz

[288] Mahv, yok etmek, silmek, gidermek gibi anlamlara gelir. Tasavvufta mahv, bir şeyin izi kalmayacak şekilde ortadan kaybolması, kulun fiillerinin Hakk’ın fiillerinde/zâtında fani olması; tarikatte ise sâlikin (dervişin), alışkanlıklardan gelen kötü sıfat ve huylarını ortadan kaldırmasıdır. Kısacası mahv, ruhtan Allah’tan başka bir şey görme halinin giderilerek, onun ezelî ve ebedî varlığı karşısında, sâlikin fanî varlığını yok etmesidir (Kaplan Üstüner, **a.g.e.**, s. 174-175).

Fark-ı hümâ-yı devlete pâ-ber-nihâdeyüz
Evc-i fenâda fakr olalı dest-gîrimüz
(Şehrî, G 47/2-3, s. 189)

Şeyh Gâlib "gözet" redifli bir gazelinde, müridin "rızâ" makamını araması ve bu sırada geçirmesi gereken manevî safhalar anlatılır[289]. Ancak işin bu yönü gözetilmezse gazeli, aşkın hallerini dile getiren klasik bir aşk gazeli olarak anlamak da mümkündür. Şu kadar ki son beyitte Gâlib, "uy mürşid-i mahabbete Gâlib rızâ gözet" diyerek asıl gayesini ortaya koymaktadır.

Âyîneveş gubârı cilâ bil safâ gözet
Ser-tâ-be-pây dîde olup tûtiyâ gözet

Evvel her üstühânını kıl dûrbîn-i şevk
Sonra bu yolda sâye-i bâl-i hümâ gözet

Gör şem'-i bezmi yanmağa mum ol asıl kesil
Fânûsa gir rasadgeh-i dilden ziyâ gözet

Yâ derdden şikâyet-i bî-sûdı ko yâhûd
Ver dest-i iktidârı tabîbe devâ gözet

Elbet olur resîde bir ummâna seyl-i eşk
Uy mürşid-i mahabbete Gâlib rızâ gözet
(Gâlib, G 32, s. 520)

Yine Gâlib meşhur bir beytinde,

Bağlanıp zülfünde bozdum ahdi de peymânı da
Çeşmini gördüm unutdum derdi de dermânı da
(Gâlib, G 313/1, s. 829)

demektedir. Beyitten ilk çıkan anlam şöyledir: Verilen ve sonra bozulan söz, yemin, aşkın acısını tadıp bir daha aşık olmamak için verilen sözdür. Şair gözü görünce, o kadar kendisinden geçmiş ki aşkın bir dert ve bundan kaçmanın derman olduğunu unuttuğunu söylemiştir. Oysa beyitte tasavvufî

[289] Rızâ tasavvufta, kainatta İlâhî kanunlar hükmünü icra ederken, itiraz etmemek ve sızlanmamak; iradeyi terk etmek; Hak'tan gelen her şeyi gönül hoşluğu ile karşılamak ve Rabbin takdiri karşısında kalbin neşe içinde olması gibi anlamlara gelir (Kaplan Üstüner, **a.g.e.**, s. 148).

açıdan bakıldığında, gönül ve canın saça bağlanmasının eski bir mazmun olduğu görülür ve saç ile gözün tasavvuftaki kesreti temsil ettiği bilinirse, saça bağlanmanın kesrete düşmek, dünya ilişkilerine kapılmak[290] olduğu daha açık anlaşılır. İşte tasavvufî anlamları beyitlerin yüzeysel manalarının altına saklayan, onları çeşitli sembol ve temsillerle şiire aktaran Sebk-i Hindî şairlerinin, tasavvufî terimleri ve konuları araç olarak kullanmak bir yana, beşerî aşkı terennüm ettikleri düşünülen birçok beyitlerini dahi tasavvufî açıdan yorumlamak mümkündür. *Kısacası Sebk-i Hindî şairlerinin şiirlerindeki tasavvufî ya da gayrı tasavvufî manalar denince, temkinli olmakta fayda vardır*.

Kaldı ki Hint üslûbu şairleri, birçok şiirlerinde, tasavvufî boyutu, bir mutasavvıf şair edasıyla açıkça ortaya koymuşlar ya da bir tarikat ile mensuplarını övmüşlerdir. Örneğin Nâilî "halvetîlerüz" redifli gazelinde, açıkça bu tarikati ve mensuplarını medhetmektedir[291]. O, başka bir gazelinde tasavvuftaki hayret makamını anlatmış[292], "idrâkden" redifli diğer bir gazelinde de, akıl ve idrakin tasavvuftaki farklı görünüşlerini açıklamıştır[293]. Aşağıdaki gazelinde ise, Gülşeniye tarikati ile ona bağlanmanın faziletlerinden bahsetmektedir.

Dergâh-ı gülşenîye olanlar nihâde-rû
Gül gibi kadeh ile olurlar güşâde-rû

Olmış gül ü benefşesi gûyâ o gülşenün
Pîrân-ı kad-hamîde cevânân-ı sâde-rû

Hem-reng-i vahdet olmış o gülzâr-ı feyzden
Berg-i hazân-resîde gül-i tâb-dâde-rû

Bây u gedâsın Edrinenün eylemiş temâm
Dâmân-ı pîr ü dest-i irâdet fütâde-rû

[290] Haluk İpekten, **Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Ankara, Akçağ Yay., 2000, s. 103.
[291] Nâilî-i Kadîm, **a.g.e.**, G. 164, s. 320.
[292] Nâilî-i Kadîm, **a.g.e.**, G. 177, s. 328.
[293] Nâilî-i Kadîm, **a.g.e.**, G. 282, s. 400.

Cûyâ-yı himmetüz tutalum biz de Nâ'ilî
İrşâd ümîdi ile tarîk-i reşâde rû
(Nâilî, G 297, s. 410)

Mevlevî tarikatinde önemli bir mevkiye ulaşan Neşâtî, açıkça Mevlâna övgüsünde kasîdeler yazarken[294] yaşadığı devrin en meşhur Mevlevî şeyhlerinden olan Gâlib'in divanı, adeta baştan başa Mevlana ve Mevlevîlik övgüsünde kaleme alınmış gibidir. O Mevlânâ'nın şahsını medhetmek için onlarca şiir yazdığı gibi, Mevlânâ'nın soyundan gelen, başta oğlu Sultan Veled olmak üzere pek çok kimseye medhiye yazmıştır. Hatta Mevlânâ'nın türbesi, çeşitli yerlerdeki Mevlevî dergahları, bunları tamir ettirenler hatta Mevlevîlikte manevî bakımdan önemli bir hizmet yapan aşçılar hakkında dahi çeşitli türden şiirler kaleme almıştır.

Arpaemînizâde Sâmî de bazı şiirlerinde tasavvufî konuları bir mutasavvıf şair edasıyla işlerken[295], Mevlevîlik övgüsünde bir gazel de kaleme almıştır[296]. Genelde tasavvufî muhtevayı oldukça gizli aktaran Şehrî ise bir gazelinde[297], yaratılışın başlangıcını, elest bezmini ve vahdet-i vücûd konusunu, adeta bir tekke şairi gibi ele almıştır. Aşağıda Niyâzî-i Mısrî ve Şeyh Gâlib'den alınan tevhid konulu birer gazelde, aralarındaki anlayış ve üslûp farkına rağmen dikkat çekici bir muhteva benzerliği vardır. İşte bu sebepten, Sebk-i Hindî şairlerinin, tasavvufî konuları açıkça işledikleri de göz ardı edilmeyerek şiirlerinde daha bir dikkatle tasavvufî muhtevaya eğilmek gerekir.

Yakup aşk odına cânı meşâmun bû-yı tevhîd it
Kamuya yek nazar birle şuhûdun rû-yı tevhîd it

Şu mâhîler gibi kendüni deryâdan cüdâ sanma
İhâta eylemiş her yana bak her sû- yı tevhîd it

Salınma câh-ı taklîde su'ûd it arş-ı tahkîke
Sana senden sefer eyle seni sen dû-yı tevhîd it

[294] Neşâtî, **a.g.e.**, K.6 s. 21-26.
[295] Arpaeminizâde Sâmî, **a.g.e.**, MS, 1, s. 365.
[296] Arpaeminizâde Sâmî, **a.g.e.**, G 132, s. 559
[297] Şener Demirel, **a.g.t.**, G 125, s. 230.

İzâfâtı bırak gözden açılsun dîde-i Hak-bîn
Temâşâ-yı cemâl-i şâhid-i dil-cû yı tevhîd it

Salât-ı ehl-i kurbun kıblesidür ‘‘şemme vechullah’’
Niyâzî turma dâ’im secde-i ebrû yı tevhîd it
(Niyâzî-i Mısrî, G. 19, s. 29)

Nümûdâr eylemekde vasl-ı faslı dest-i mürşidden
Ser-âmed sübha-i hikmet-eserdir halka-i tevhîd

Zevâl-i vakt-i tahsîl-i kemâle eyleyüp îmâ
Misâl-i çarh-ı sâ‘at der-güzerdir halka-i tevhîd
……...
Hevâyî kendümi mahviyle tedkîk-i hüviyyetden
Pür olmuş âsiyâ-yı mu‘teberdir halka-i tevhîd
……..
Penâh eyler cihâd-ı ekberin serverleri anda
Mu‘allâ hayme-i râh-ı seferdir halka-i tevhîd
……
Mülûk-ı bâtının gerdenlerinde hâsılı Gâlib
Murassa‘ tavk-âsâ tâb-verdir halka-i tevhîd
(Gâlib, G 54, s. 542-543)

I. Önemli İmajlar ve Kavramlar

Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirini, özellikle de gazelleri incelerken, bazı imaj veya kavram seviyesindeki ifadelerin, sıklıkla tekrar ettiğini gördük. İmaj ya da kavram sayılabilecek bu unsurlar şunlardır: 1)Ateş 2)Hayret 3)Tûr-Mûsâ-Tecellî 4)Kurbân (Bismil) 5)Girdâb 6)Vahşet 7)Bîrengî (renksizlik).

Bu imajların/kavramların daha çok tasavvufî mana ve muhtevalar taşıdığı açıktır. Ancak şairler, iç dünyalarını, ıztıraplarını, hayata ve olaylara bakış açıları ile iç dünyalarının dış dünyadaki akislerini anlatmak için de bu unsurlardan faydalanmışlardır. Sebk-i Hindî şiirinin kodlarını çözmek ve bu şiirin mana dünyasına intikal etmek için, söz konusu imajların/kavramların mutlaka anlaşılması gerekir. Şimdi bu imajları tek tek ele alalım:

i. Ateş

İranlılar bu kelimenin Farsça kökenli olduğunu iddia eder. Ancak büyük bir ihtimalle Arapça "atş" kelimesinin Farsçalaşmış şeklidir. Bu sebepten olsa gerek halk arasında "ataş" olarak telaffuz edilir ve bazı lügatlere de bu şekliyle girmiştir. Atş, Arapça susuzluk demektir ve tasavvufî olarak âşıktaki hasret boyutunun derinlik kazanması anlamına gelir. Ateş ise tasavvufta, aşk sıcaklığını sembolize eder[298]. Kâşânî, "atş"ın tasavvufta, sâlikin bir "hâl"i olduğuna inanır ve arzulanan şeye iştiyakla dolmak, başka bir ifadeyle sevgiyle ona bağlanmak durumunu anlattığını belirtir. Atş, susamak ve susuzluk anlamlarında olduğu için, bu durum, özlem duyana ârız olan ve rahatsız edici hareket anlamındaki "kalak" ve ıztırabın eseridir. Susamak bu zorlayıcı hareket nedeniyle arzulu insanda meydana gelir; bu bir hararet ve kuruluğa neden olur ki, onu ancak inâyet sahibinden bir damla ve kendi bağlamındaki bir yardım kandırabilir[299].

Divan şiirinde ateş ise, aşığın içinde bulunduğu aşkın ıztırabıdır. Ayrıca aşığın sevgilisine duyduğu özlem ve hasret de ateş şeklinde kendini gösterir ve daima aşığı yakar. Ayrıca sevgilinin yanağı ve dudağı renk dolayısıyla bir ateştir. Ateş, cenennemdeki "nâr"dır. Ancak onda nûr özelliği de vardır. Yani ateş yakma özelliği yanında aydınlatma özelliğine de sahiptir. Nitekim güneş de bir ateştir[300].

Sebk-i Hindî şairleri, gerek beşerî aşkın halleri olduğu düşünülen durumlarda gerekse tasavvufî aşkın boyutlarını tasvir ettikleri şiirlerinde ateş, en çok kullandıkları hayal ve imajlardandır. Ateş en fazla yakıcılığı, tahammülü güç acılar getirişi ve susuzluk isteğini artırması dolayısıyla söz konusu edilir. Ateşe tahammülün şartı yine ateşten bir varlığa sahip olmaktan geçer. Bu imaj, yukarıda anlatıldığı gibi tasavvufta, ateşin getirdiği susuzluğa,

---

[298] Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Ankara, Rehber Yay., 1997, s. 121.
[299] Abdurrezzak Kâşânî, **a.g.e**, s. 396.
[300] İskender Pala, **Divân Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken Yay.,1998, s. 44-45.

kendi bağlamında bir yardımla tahammül edilebileceği anlayışına çok uygundur. İsmetî, ateşle yoğrulmuş havaya dayanmak ve bu havada uçmak için yine ateşten kanada sahip olmak gerektiğini söylemektedir. Bu şaire göre göz yaşına boğulmuş hasret dalgaları ateşine gark olmuş bir aşık, hal dilinin remzini şerhetse de kimse anlamayacaktır.

Der ü deşt pür-tef ü sûz hazer ey hamâme-i dil
Bu hevâ-yı âteş-engîz yine âteşîn per ister
(İsmetî, G 12/4, s. 44)

Gark-âb-ı eşk ü âteş-i emvâc-ı hasretim
Hall eylesem bu remzi kim anlar zebânımı
(İsmetî, G 108/3, s. 109)

Sebk-i Hindî şairleri arasında ateşe bağlı imajları en güçlü biçimde ele alanlardan biri de Fehîm'dir. Fehîm ateşe bağlı imajları işlerken en fazla Hint mitolojisine dayanan "Kaknûs" [301] mazmunundan istifade eder. Kaknûs'un bilerek kendini ateşe atışını, aşk ve tabiatın getirdiği coşkuya bağlar. Fehîm'in böyle bir hayal oluşturmasında, uzun süre kaldığı Mısr'ın meşhur Nil nehri kenarında yapılan ışıklı şehrâyinlerin de etkisi vardır. Zaten oluşturduğu imaja bu çevreyi katarak şöyle der: "Dalgaları alevden meydana gelmiş öyle bir ateş denizidir ki felekler, o denizin içinde birer mercan dalına benzedi. Ateşböcekleri, havayı mum ve pervane ile öylesine doldurdular ki Nil, ateşe tapanların mabedi, içindeki balıklar da ateşte yaşayan semender haline geldi. Delikli gagasından rüzgârla türlü sesler çıkaran masal kuşu Kaknûs'un nicesi, alevin içinde rakseden ateş saçıcı coşkunluğa bakıp kendi vücudunu yakarmış"[302]. Fehîm böylece Sebk-i Hindî şairlerinin sıkça başvurduğu "dış dünyada iç dünyalarının yansımalarına arama" usulünden istifade etmiştir:

---

[301] Kaknûs, gûyâ Hind adalarında yaşayan, kanatları nakışlı, gagası delikli mevhûm bir kuştur. Yüzünde 360 deliği varmış. Yüksek dağ başlarında rüzgâra karşı oturunca rüzgâr o deliklere nüfûz eder, muhtelif sesler çıkarırmış. Bu sesi işiten kuşlar yanına üşerlermiş, onlardan birkaçını yakalar yermiş. Bin sene yaşarmış. Öleceği zaman bir çok odun yığar, üstüne oturur, latif latif öterken kendinden geçermiş. O zaman kanatlarını birbirine vurarak ateşler çıkarırmış. Bu ateşle odunlar tutuşur, nihâyet kendi de yanarmış. Sonra külünden bir yumurta ve içinden bir yavru çıkarmış. Hükemâ musikîyi bu kuşun burnundan çıkan seslerden almışlarmış. Bkz. Ahmet Talat Onay, **a.g.e.**, s. 299.

[302] Fehîm-i Kadîm, **a.g.e.**, s. 143.

Meger deryâ-yı âteşdür ki oldı şu'leden mevci
Felekler döndi ol bahrun içinde şâh-ı mercâna

Olup âteş-kede Nîl ü semender oldı bahrîler
Hevâyîler hevâyı eyledi pür-şem' ü pervâne

Nice kaknûs idermiş cismini sûzân nigâh ile
Derûn-ı şu'leden raksân hurûş-ı âteş-efşâna
(Fehîm, K VII/26-28, s. 142)

Fehîm ateş etrafında, orijinal teşbih ve hayaller oluşturmakta da oldukça başarılıdır. O, gönlünü, "kıvılcımı bülbül yumurtası olan ateş"e benzetir. Söz konusu teşbih tahayyülî ve beliğ olması açısından ise Hint üslûbunun teşbih ve istiâre mekanizmasına uygundur:

Gönül bir şu'ledür k'oldı şerârı beyza-i bülbül
Bu cins âteş ne külhanda olur peydâ ne gülşende
(Fehîm, G CCLX/9, s. 646)

Yine Hint mitolojisine dayanan "Semender"[303] de, ateşe bağlı hayal ve imajların teşkilinde, en fazla kullanılan yardımcı ögelerdendir. Aşığın gönlü yani kendisi, semender yaratılışlı olup alevle beslenir. Buradaki alev, elbette aşk ıztırabının acısıdır. Kimi zaman aşık, "âh şimşeği ile kendine yuva yapan semender fıtratlı bülbül" olur. Kimi zaman da ateş unsurunun ince narin sevgilisinin resmedilmesiyle uğraşan bir sanatkardır[304]. Bazen de semenderin hali, tasavvufî açıdan yorumlanarak ateşten "kabâ" giymiş derviş, semenderi hatırlatacak biçimde tasvir edilir.

Semender-meşreb olmak şu'le-nûş olmak gerek âşık
Aceb mi eylese dâ'im şererden dânesin bülbül
(Neşâtî, G 81/3, s. 134)

---

[303] Ateşte yanmayan bir çeşit efsanevî hayvandır. Denizatına benzeyen kuyruklu bir hayvan imiş. Bu hayvan ateşe girdiği zaman bir çeşit yağlı madde ifrâz ederek kendini koruduğu rivayet edilir. Başka bir rivayete göre semender yalnızca ateşte yaşar ve ateşten çıkınca ölürmüş. Ayrıca Hindistan'daki Mecusîlerin devamlı yaktıkları ateşte ısının artmasıyla semender denilen kanatlı bir böcek hasıl olurmuş. Bkz. İskender Pala, **a.g.e.**, s. 349.

[304] Gâlib'in bu imajı oluşturduğu ve yukarıya aldığımız beytinde, "nahl" kelimesinin hurma ağacı anlamı değil, mecazen ince, uzun, narin vücutlu sevgili anlamı esas alınmalıdır. Ayrıca bu anlama uygun olarak şairin sevgiliyi, ateşin yukarıya yükselen ince alevlerine benzettiği anlaşılmaktadır.

Bülbül-i âteş-nevâyam berk-i âhum âşyân
Çü semender-fıtrat âteşdân gülşendür bana
(Arpaemînizâde Sâmî, G 7/2, s. 449)

Evc pervâz-ı himem şîr-i semender-tıynetiz
Nahl-zâr-ı unsur-ı âteşdir ancak pîşemiz
(Gâlib, G 136/3, s. 634)

Ne câme geysem ider âteş-i dilüm sûzân
Cihânda şu'leden özge kabâ nedür bilmem
(Fehîm, G CCV/2, s. 574)

Sebk-i Hindî şairleri, ateş etrafındaki en güzel imajları, ateş veya ateş kelimesi ile ilgili redifler etrafında meydana getirir. Fehîm, "âteş" redifli bir gazelinde, hem tasavvufî hem beşerî aşka ait ateş imajları oluşturur. Bu gazelde aşığın diliyle konuşan şair, "sevgili yatağımı ateşten yapsa, yanık yaramdan nakışlı bir örtü oluşur" der. Ayrıca Hazret-i Mûsâ'nın Tûr'da, Allah'ı görme aşkını ateşle özdeşleştirerek Allah'ın sesini "ateş ateş" haykırışı diye niteler. Ateş burada tamamen ilahî aşkın sembolü olur:

İtse ger bisterüm ol dil-ber-i ser-keş âteş
Sûz-ı dâğumdan olur ferş-i münakkaş âteş

Surh-pûş itse tecellî o gül-i gülşen-i Tûr
Âleme şu'le salar na'ra-i âteş âteş
(Fehîm, G CXXXVIII/1-2, s. 488)

Aynı redifli bir gazelde Nâilî, bu sefer âşığın "âh" ateşinin tesirini söz konusu eder. Aşağıda bazı beyitlerini aldığımız bu gazelde şair, "âşık gönül kılıfından âh kılıcını sıyırsa, Cehennem bile can korkusu gelir. Aşk hazinesinin tılsımı ancak abdâl dervişin başındadır. Bela dağı olan bu başta, ateş hiç eksik olmaz. Vahdet dünyasında dört unsur (çehâr unsur yani su, hava, toprak ve ateş) bir renge/şekle konmuştur. Dolayısıyla gül de, bülbül de, bahar da, hazân da âteştir dense yeridir" demek suretiyle vahdet-i vücûdu ateşle özdeşleştirir.

Gılâf-ı sîneden âşık ki sell-i seyf-i âh eyler
Olur dûzâh hirâsân hâsıl eyler bîm-i cân âteş

Tılsım-ı genc-i ışk ancak ser-i pür-dâgun ey abdâl
Ki ol kûh-ı belâda eksük olmaz her zamân âteş

Cihân-ı vahdetün bir renge konmış unsur-ı çârı
Gül âteş bülbül âteş nev-bahâr âteş hazân âteş
(Nâilî, G 180/2, 5 ve 6, s. 330)

Adeta Nâilî'nin kaldığı yerden "ateş" ve ona bağlı imajları devralıp işleyen Gâlib, Hint üslûbunda en güzel ateş ve ona bağlı hayal ve imajların yansıtıldığı gazeli kaleme almıştır[305]. Ayvazoğlu, Gâlib'in şuuraltında oluşan ateş ve ona bağlı imajların iç dünyasındaki dalgalanmaların yanında, özellikle gençlik yıllarında gördüğü korkunç İstanbul yangınlarına bağlamaktadır. O dönemde büyük oranda ahşap yapılaşmaya sahip İstanbul'da yanan her ev Gâlib'in hayalinde "ateş içinde kaknüs" ve daha birçok hayali hatırlatmış olabilir. Çünkü o devirde sık sık, ahşap yapılaşmanın getirdiği yangınlarla küle dönen İstanbul, adeta kendi küllerinden yeniden inşa olunmaktaydı[306]. Bu gazelde Gâlib, âşığı semender, aşkı da ateş olarak tahayyül eder. Bir aşıklar meclisi toplanmıştır ve ateşten halka gibidir. Çünkü sakinin sunduğu kadeh dahi ateş topudur sanki. Gelen sevgili de gazab ateşi gibidir. Sabah yeli umut bahçesi goncasından ateş çıkarıp ilkbaharın yıldırımı, şairin emellerinin gül bahçesini ateşe vermektedir. Aşıkların vücutları ta ezelden beri yanıp durduğundan, onların nasibine dört unsurdan herhalde ateş düşmüş olacaktır. Aşık şiirde renkli mısralar, çınar ağacı ise ateş meydana getirmektedir. Söz konusu gazelde buna benzer daha birçok hayal ve imaj yer alır.

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûy-bâr âteş
Semender-tıynetân-ı aşka besdir lâle-zâr âteş

Hemân ey sâkî bir sâgar tutuşdur dest-i dildâre
Gazabla bezme geldi şem'-i meclisveş yanar âteş

Nesîm âteş çıkardı gonce-i çeşm-i ümîdimden
Bırakdı gülşen-i âmâlime berk-i bahâr âteş

[305] Bu gazelin açıklma ve şerhi için bkz. Haluk İpekten, **Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Eserleri**, s. 90-94.
[306] Beşir Ayvazoğlu, **Kuğunun Son Şarkısı**, İstanbul, Ötüken Yay., 1999, s. 35.

Hayâl-i hasret-i hâlinle âh itdikçe uşşâkın
Şeb-i firkatde her dem ahterân eyler nisâr âteş

Bana dûzahdan ey meh dem urur gülzârlar sensiz
Dıraht âteş nihâl âteş gül âteş berk ü bâr âteş

Mürekkebdir vücûdu tâ ezel yek-pâre sûzişten
Anâsırdan meger uşşâka olmuşdur dûçâr âteş

Çerâğ-ı bezm-i hecri olduğum yapmış yakışdırmış
Gönül pervânesine vuslat âteş intizâr âteş

Beyân-ı sûziş eyler herkes isti'dâd-ı fıtrattan
Eder berceste âşık mısrâ'-ı rengîn çenâr âteş

Meger kilk-i sebük-cevlânın olmuş germ-rev Gâlib
Zemîn âteş zamân âteş bütün nakş u nigâr âteş
(Gâlib, G 165, s. 665)

ii. Hayret

Arapça şaşkınlığı ifade eden bir kelime olan "hayret" veya "hayrân", tasavvufî bir kavram olarak Allah hakkında hırslı olmakla, ümitsiz olmak arasında bir duraktır. Tasavvufî söyleyişle "havf u recâ" yani korku ile ümitsizlik arasında bulunmaktır. Hayret, derin düşünce ve Allah huzurunda hakikat ehlinin ve âriflerin kalplerine gelen bir haldir[307]. Çünkü kul kıyâmet gününe kadar Rabb'in kendi hakkında vereceği nihayî hükmü bilmediğinden hep korku ile ümit arasında gelip gider.

Mutasavvıfların çoğu "hayret" kavramını, tasavvufî literatür ve şiirde daha fazla kabul gören anlamıyla yani şaşmak, şaşırmak, kalbe gelen bir tecellî sebebiyle sâlikin, düşünemez ve muhakeme edemez hale gelmesi şeklinde anlamlandırmışlardır[308]. Hayret tasavvufta geçilmesi zor bir makamdır. Arif bu hali zor geçer. Marifet ve yakîn ile birlikte kullanılan hayretin, vuslat ile de arasında ilgi vardır. Tasavvufî muhteva içinde "hayret" kavramını ele alan şairlere göre aşktan alınan lezzetden dolayı, aklî

[307] Ethem Cebecioğlu, **a.g.e**., s. 338.
[308] Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, s. 231.

melekeler kullanılamaz ve aşkın tecellîsiyle hayrete düşülür. Aşk şerbetinden içenler, kendilerini kaybederler. Bu meyanda Hamdullah Hamdî:

O kim nûş itdi ışkun şerbetinden
Yavu kıldı vücûdın ***hayretinden***

demiştir. Ayrıca Allah'ın zâtını kavramaktan âciz olduğunu idrak eden akıl hayrete düşer. Sahip olunan bilgiler, varlıkların eşsiz nizam ve düzeni karşısında yetersiz kaldığı zaman ilahî sanata hayran kalınır[309].

Sebk-i Hindî şairlerinin tasavvuf ve tarikatte hangi konumda bulundukları sorgulanacak olursa, tarikatte hayrân halde ve tasavvufta hayret makamında bulundukları söylenebilir. Hayretin, "kalp aynası suretinin parlaklığı" olduğunu söyleyen Şeyh Gâlib, "halkın sırlarını teftiş etme"nin yani onların ayıbını aramanın, bu aynanın parlaklığına halel getireceğini belirtir. Öte yandan, kendisini Mevlevîlik yolunda "hayrân" diye nitelendiren Gâlib, bazen şan ve şöhreti terk etme uğraşında, bazen de itibar peşinde koştuğunu belirtir. Gâlib'e göre en iyisi hiçbir uğraş peşinde koşmadan sükût halinde hayrânlığı yaşamak gerekir.

Hayret fürûğ-ı sûret-i mir'at-i kalbdir
Teftîş-i sırr-ı halk safâya halel verir
(Gâlib, G 106/4, s. 601)

Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân
Kimi terk-i nâm u şâne kimi i'tibâre düşdü
(Gâlib, G 345/7, s. 868)

Kimi zaman Hint üslûbu şairlerinin hayret makamını aşamamasının nedeni, aklı terk etmemektir. Zira Mecnûn, aşkın peşinde maksada erdiği halde, Eflâtun'u kendi aklı, hayret denizinde boğmuştur. Kimi zaman da "hayret vadisine düşen", düşüncesini kaybeder. Bazen de hayrete düşmüş gönlün yolu, delilik vadisinden geçtiğinden, aşık için aklın vehimleri, uğranacak istikamet değildir.

[309] Kaplan Üstüner, **a.g.e.**, s. 150-151.

Hevâ-yı aşk ile Mecnûn kenâr-ı maksada irdi
Uyup akla Felâtun gark-ı bahr-i hayret olmışdur
(Fehîm, G LXXVII/3, s. 408)

Endîşeyi de vâdi-i hayretde güm itdün
Ey ma'ni-i esrâr-ı dil idrâk-nişîn ol
(Fehîm, G CXC/3, 556)

Semt-i dil-i hayret-zede vâdî-i cünûndur
Evhâm-ı ukûl uğrayacak râh degildir
(Nâilî, G 64/2, s. 255)

Nâilî, secde halindeki insanı hayretin tablolaşmış timsalî olarak görür. Ancak bu halde sürekli kalmak makbul olmayıp, secdeden kıyama kalkılması yani hayret makamının aşılması, Hakk'ın rızasına yakın olmaya sebeptir. Burada ince bir telmih de yer alır. Çünkü sözlü bazı rivayetlere göre, miraca çıkan Peygamber, bazı meleklerin ezelden kıyamete kadar secde halinde bulunduğunu görmüştür. Oysa insan meleklerin aksine, maddî ve manevî olarak sürekli bir tahavvül halindedir. İşte insan, bu tahavvül ile meleklerden üstündür. Dolayısıyla beyitte Allah'ın, yükselme ve alçalma kabiliyetiyle meleklerden temayüz eden insanı, daha yüce gördüğüne ince bir atıf vardır. Neşâtî ise çöle düşüp başına kuşlar konan Mecnûn'u hayretin timsali olarak görür ve "muhabbet çölüne düşmüş hayretzedeye baş yani akıl gerekir mi" diye sorar:

Bisât-ı emrdir ey dil bu mevkif-i hayret
Olur kıyâmı karîn-i rızâ-yı Rabb-ı mecîd
(Nâilî, K VII/26, s. 56)

Murgânı üşürmiş başına Kays-ı dil-figâr
Hayret-zede-i deşt-i mahabbet seri neyler
(Neşâtî, G 40/3, s. 112)

Tarikat hayatında da hayrânlık hali ve hayret makamının önemli bir yeri vardır. Devrinde iki tarikati yakından tanıyan Nâilî, birçok tarikat sahibine yaklaşma fırsatı bulduğunu, şeriat meclislerini de yakından gördüğünü, ancak yine de vahdet anlayışına ulaşamadığını, bu durumun kendisini hayret

makamına düşürdüğünü, "hâl ehli"nin kendine bir faydası olmadığını, dolayısıyla boş uğraşlarla Hakk'ın sırlarına erişilemeyeceğini dile getirmiştir.

Etdük mukârenet nice sâhib-tarîkate
Olduk karîn Mecâlis-i ehl-i şerî'ate
Deşt-i taleb erişmedi dâmân-ı vahdete
Düşdük bu ıztırâb ile vâdî-i hayrete
Bildük ki himmet olmayıcak ehl-i hâlden
Esrâr-ı Hakk bilinmez imiş kîl ü kâlden
(Nâilî, MS III/3-8, s. 190-191)

Arpaemînizâde Sâmî'ye göre, hayret halinin en önemli faydalarından biri, acz yükünü çeken sâlike hakikî tahkîk yolunu açmasıdır.

Aczdür mahmil-keş-i idrâk-i mâhiyet bana
Reh-nümâ-yı câde-i tahkîkdür hayret bana
(Arpaemînizâde Sâmî, G 1/1, s. 444)

Hayret kavramına yine tasavvufî açıdan bakan Gâlib'e göre, insan fırtınalı dünya gemisi içinde hayret girdabı dalgalarıyla boğulmak üzeredir ve bu geminin kaptanı da yoktur. Yokluk sahillerini ise var olmama sesleri kaplamıştır. Yani tam bir vahşet halidir. Öte yandan hayret vadisinin maneviyata susuzları, taze gözyaşı akıtan ve şadırvan şeklindeki göze benzer tevhit halkası etrafında dönmektedir.

Belâ mevc-âver-i girdâb-ı hayret nâhudâ nâ-bûd
Adem sâhillerin tutdu dirîgâ bang-i nâ-mevcûd
(Gâlib, TRB VII-1/4, s. 315)

Döner etrâfını dil-teşnegân-ı vâdî-i hayret
Ki şâdırvân-ı çeşm-i eşk-i terdir halka-i tevdid
(Gâlib, G 54/8, s. 542)

Hayret hali bazen, şiddetli heyecan ve şaşkınlık nedeniyle şairi/sâliki suskunluğa iter. Bu aslında onun sessiz çığlıklarıdır. Bu durumda şair/sâlik güçsüz, mecalsiz bir yığın halindedir.

Dil hayret-i gamla lâl kaldı
Gâlib gibi bî-mecâl kaldı
Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı
El ân bir ihtimâl kaldı
İnsâfın o yerde nâmı yok mu
(Gâlib, Hüsn ü Aşk, Tardiye III/6, s. 296)

Kısacası Hint üslûbu şairleri, hayret halinin getirdiği ıztırap ve coşku halinin psikolojisinden istifade etmek suretiyle yeni mazmun ve hayaller teşkil etmişlerdir. Yani bir taraftan manevî açıdan bu makamı aşamamanın sıkıntısını çekerken, diğer taraftan bu ıztırabı sürekli hale getirerek şiirde yaratıcılık bakımından yararlanma yolunu seçmişlerdir. Yoksa sırf tasavvufî bir muhtevayı işlemek hedefinde değildirler. Örneğin Nâilî, gönlünü bir kayığa teşbih ederek, ağlama anında sevgilinin zülfüne sıkıca tutunmasını tenbihler. Çünkü "gönül kayığının sarsılmasıyla hayret dalgaları ortaya çıkar ve bu da gönül gemisi yolcusu yani aşık için tehlike oluşturur" biçiminde bir hayal kurgulamaktadır:

Hengâm-ı girye tut ser-i zülfin ki lengerin
Fülk-i dilün telâtum-ı hayret koparmasun
(Nâilî, G 267/5, s. 391)

iii. Mûsâ-Tûr-Tecellî

Sözlüklerde tecellî hem belirme, görünme, ortaya çıkma (zuhur, sudur), hem de belirti ve görüntü anlamlarıyla açıklanır. Tecellî deyimi Kur'ân'da şu ayetlerde zikredilir: Şems 91/2, Leyl 92/2, A'raf 7/187, 143.

Mutasavvıflar tecellî kavramını farklı şekillerde tanımlamışlardır. Serrâc tecellîyi: "Hakk'ın kendisine yönelenlere, yönelişinden kaynaklanan nurların meydana getirdiği aydınlanmadır" şeklinde tanımlar. Kâşânî'ye göre de tecellî, "kalpte zuhur eden gaybın nurları"dır[310]. Allah'ın zâtını dünyada görmenin mümkün olmadığını kabul eden sûfiler, bunun dışında O'nun çeşitli

[310] Süleyman Uludağ, **Tasavvufun Dili II**, s. 143.

tecellîlerini/görüntülerini görmenin ve temaşa etmenin mümkün ve vâkî olduğunu söylerler. Bu tecellîler zât, sıfat fiil ve isimlerle ilgili olabilir.

Tüm varlıklar Allah'ın vücut sıfatlarının tecellîleri, bütün canlılar Hayy/Diri sıfatının tecellîleri, gıda alan ve beslenen her canlı Rezzak/Rızk verici isminin tecellîlerinin mazharlarıdır. Allah, en fazla ve en mükemmel şekilde insana, insandan tecellî eder. İnsan mahlukların en şereflisi kabul edildiğinden, Hakk Teâlâ, en mükemmel olarak onda tecellî etmiştir. Daha doğrusu en mükemmel şekilde insanda tecellî ettiği için, insan varlıkların ve yaratıkların en şereflisi olmuştur[311].

Hint üslûbu şairleri diğer Divan şairlerinin çoğu gibi, tecellî kavramının geçtiği yerde Kur'ân'da zikredilen Mûsâ'nın Tûr Dağı kıssasına atıfta bulunurlar. Kur'ân'da müteaddid ayetlerde anlatılan bu kıssa, Kur'ân'a göre şöyle cereyan etmiştir:

"Mûsâ Tûr Dâğı'nda Rabb'inin sesini işitince "Rabb'im kendini göster de göreyim seni" dedi. O da: "Beni göremezsin. Şu dağa bak. Eğer o yerinde durursa beni göreceksin" buyurdu. Rabb'i dağa tecellî edince, onu yerle bir etti. Musa'da kendinden geçip yere düştü. Kendine gelince: "Seni tenzih ederim. Tövbe edip sana döndüm, ben inananların ilkiyim" dedi'"[312].

Mûsâ'nın ilahî hitâbı işittiği ve tecellî'nin gerçekleştiği yer olan Tûr, tasavvufta gönüle işaret eder. Klasik şiirde gönül, Tûr Dağı'na benzetilerek tecellî edilen mahal olduğu anlatılır. Mûsâ, Tûr ve tecellî kelimeleri tenasüp içinde ele alınır[313]. Tûr tasavvufta ayrıca, insanın maddî yapısını da temsil eder. Nitekim bu maddî yapı, Allah'ın tecellîsi ile yok olur. Bunun için önce varlığı yok etmek gerekir[314].

---

[311] Süleyman Uludağ, **Tasavvufun Dili II**, s. 143-153.
[312] Süleyman Uludağ, **a.g.e.**, s. 144-145.
[313] Kaplan Üstüner, **a.g.e.**, s. 189.
[314] İskender Pala, **a.g.e.**, s. 401.

Hint üslûbu şairleri tecellîyi bazen, gönül kadehine dolan aşk şarabı olarak tasavvur ederler. Hüsn ve cemâl şarabı olan tecellînin kadehinin tek damlası, gönülleri mest etmeye yeter. Kelîm (Hazret-i Musa) gibi karanlık bir gecede gam sarhoşu olan dervişe, Eymen vadisi (Tûr Dağı'nın yer aldığı vadi) mumu derecesinde şarap kadehi aydınlığı olmadığı söylenir.

Tahammül bâde-i hüsn ü cemâle hayli müşkildir
Kemîne reşha-i câm-ı tecellî mest eder Tûrı
(İsmetî, G 104/3, s. 107)

Şeb-i târîk-i gamda rind-i mey-hâra Kelîmâsâ
Fürûğ-ı câm-ı sahbâ gibi şem'-i Eymen olmazmış
(Nâilî, G 176/3, s. 327)

Bazı beyitlerde Tûr Dağı, tasavvuftaki istiğna halini temsil eder. Bazen de vücudun mahvedilmesiyle tecellî arzu edilir. Bir gazelinde Gâlib, tasavvufta aşk şehidi kabul edilen Mansûr'da tecellînin gerçekleştiğini belirtilerek O'nun idam edildiği ağacı, tecellînin Tûr Dağı'nda gerçekleştiği ağaca benzetilir. Servi boylu güzel için çekilen her "âh"ın da bir Tûr ağacı olduğu söyler[315].

Sîr-çeşm-i seyr-i dîdâr olmazuz Mûsî gibi
Tûr-ı istiğnâda tûfân-ı tecellî-matlabuz
(Nâilî, G 137/2, s. 302)

Tûrımız mahv-ı tecellîdür bizüm ey Nâ'ilî
Len-terânî neşve bir câm-ı hitâbun mestiyüz
(Nâilî, G 169/5, s. 323)

Aşk âteş-i tecellî-i Mansûrdur bana
Her çûb-ı dâr bir şecer-i Tûrdur bana

Ol serv-i gül-fürûş-ı tecellî-i cilveden
Her nahl-i âh bir şecer-i Tûrdur bana
(Gâlib, G 1/1-2, s. 485)

Sebk-i Hindî şairleri tarafından, özellikle Tûr ağacı ve tecellînin çeşitli halleri, sevgili ve aşkın hallerinin benzetileni olarak kullanılmıştır. Sevgilin

[315] Bu beyitlerin geniş açıklaması için bkz. Haluk İpekten, **a.g.e.**, s. 35-37.

boyu, gül, mana zenginlikleri saçan kalem, aşığın cismi ve göğsü için Tûr'un ve tecellînin benzetilen olduğu görülür.

O serv-i şu'le-bârı ben nihâl-i Tûr'a benzetdüm
Ki âteşler ola pîçîde hep evrâk u ağsâna
(Fehîm, K VII/29, s. 142)

Âteşîn gülzâr-ı kûyı kim tecellîdür güli
Nahl-i Tûr ol gülşene bir kemterîn hâşâkdür
(Fehîm, G XCVII/2, 436)

Kelîm-i Tûr-ı ma'nâyım ki hâmemdir yed-i beyzâ
Midâd-ı surh ile gâhî ki nakşârâ-yı manzardır
(Nâilî, K XXVI/34, s. 144)

Tûr-ı cisme şu'le-i şem'-i tecellâdır gönül
Ben hamûş olsam da râz-ı aşkı gûyâdır gönül
(Gâlib, G. 228/1, s. 737)

Rehîn-i tîgdir kûh-ı beden berk-i tecellâdan
Kelîm-i aşk Tûr-ı sînede ber-câ mıdır bilmem
(Gâlib, G. 234/6, s. 744)

Şehrî istiğna tavrı içinde, ne Mûsâ ne de tecellî arzusunda olmadığı halde, "bana görün" sadasını işitmeyen garip bir Mûsâ olduğunu ve sadece istemenin kudretiyle maksada ulaşabileceğini söyler. Arpaemînizâde Sâmî de sevgilisine seslenerek, tecellî vaktinden beri gönlünün aşk tecellîsinin mekanı olduğunu; sevgilinin cemali yıldırımı alevinin kendi nazarında, Eymen vadisi ışığı yani Tûr Dağı'nda Mûsâ'nın temaşa ettiği ilahî ışık hükmünde olduğunu belirtir:

Ne kelîmüz ne temennâ-yı tecellâ iderüz
Lîk mahrûmî-i yârânı temâşâ iderüz

Len terânî neşinev turfe Kelîm-i aşkuz
Kuvvet-i hâhiş ile maksadı peydâ iderüz
(Şehrî, G 46/1-2, s. 189)

Tûr-ı aşkam ben tecellîden beri ey mâh-rû
Şu'le-i berk-i cemâlün nâr-ı Eymendür bana
(Arpaemînizâde Sâmî, G 7/3, s. 450)

iv. Kurbân (Bismil)

Arapça yakınlaşmayı ifade eden kurbân kelimesi tasavvufta, kulun iç alemindeki hayvânî yönlerinin Allah rızası için kurban edilmesi yani öldürülmesi manasına gelir[316]. Kurbân tasavvufta bir mertebe olarak fenâ mertebesini temsil eder. Ayrıca en büyük kurban, kulun nefsini Allah yolunda feda etmesidir[317].

Kurbân edebiyatımızda daha çok, aşığın sevgiliye kurban olması[318] ve Hazreti İbrahim ile İsmail'in Kur'an'daki kıssasına telmih edilmek[319] maksadıyla zikredildiği halde, Sebk-i Hindî şairleri öncelikle bu kelimeyi, Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairleri gibi, besmeleye ıtlak olunan *"bismil"*[320] şeklinde kullanır ve Klasik şiirimizdeki bilinen anlamların yanında ona, tasavvufta hayret makamında kalan salik ile sevgilinin cemaline hayrân olan aşığın benzetileni anlamlarını yüklerler.

Sebk-i Hindî şiirinde kurbân, "bismil, bismilgeh, nîm-bismil, nîm-kuşte kurbângeh, bismilân ve nev-bismil" şeklinde geçer. Bismilgeh, aşıkların kurban edildiği yer ve aşıkları çok kurban eden kişi veya hal anlamlarında kullanılır. Buna göre âşığın vücudu, sevgilinin gözü, kendisinden çok şikayet edilen ve aşıklara zulmeden iki yüzlü zaman, gam hali ve zevkine canın feda edilebileceği muhabbet kurban kesim yeri (bismilgeh) olarak nitelendirilir:

Sun bana ki hûn-ı dilden oldı
Bismilgeh-i aşk hâne-i ten
(Fehîm, TB I/8-11, s. 230)

Melâ'ik ya perîdür küşte-i bismilgeh-i çeşmi
Zemîn-i ferş-i gül-güsterde vü kurbâniyân gâ'ib
(Fehîm, G XIX/6, s. 330)

---

316 Ethem Cebecioğlu, **a.g.e.**, s. 460.
317 Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, s. 323.
318 Ahmet Talat Onay, **a.g.e.**, s. 330
319 İskender Pala, **a.g.e.**, s. 248.
320 Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Katı**, (nşr. Mürsel Öztürk-Derya Örs), Ankara, TDK Yay., 2000, s. 91.

Ziyâ-pâş olsa hurşîd-i ruhun bismil-geh-i dehre
Hezârân mihr olur bir zerre-i nâçîzüne kurbân
(Fehîm, G CCXXVI/2, s. 602)

Duranlar cân-be-leb bismilgehünde Nâ'ilî-âsâ
Saf-ı kerrûbiyân-ı arşdur kurbâniyân sanma
(Nâilî, G 319/7, s. 426)

Gönül bismilgeh-i gamda o murg-ı pür-belâdur kim
Dem-â-dem havf-ı tîg-ı gamzesiyle ıztırâb eyler
(Neşâtî, G 41/2, s. 113)

Kalur mı hecr ile bismilgeh-i mahabbetde
Dil-i şikeste ki dâ'im helâk-ı hasretdür
(Neşâtî, G 44/2, s. 114)

Bismilgeh kelimesi bazen, sevgiliye, Hazret-i İbrahim'in İsmail'e duyduğu şefkati örnek göstermek amacıyla zikredilir. Ayrıca bismilgeh yerine, "kurbângeh" kelimesinin de kullanıldığı olur.

Bismilgeh-i ferzend-i Halîl'i yüri seyr it
Gör merhamet-i aşkı ki kurbânına kıymaz
(Fehîm, G CXIV/4, s. 458)

Vakf-ı kurbângeh-i ışk idi gönül bilmez iken
Dest-i kassâb-ı ecel kabza-i sâtûr henüz
(Nâilî, G 143/5, s. 306)

Sebk-i Hindî şairlerinin kurbân kavramı üzerinde ısrarla durmalarının asıl nedeni, kurbanın kesilirken, manevî bir zevk aldığına inanmaları ve bu zevki, aşığın sevgilisi uğrunda canını feda ederken duyduğu ıztırap ile tasavvufta salikin hayret makamında hissettiği duygulara benzetmeleridir. Bilindiği gibi İslâm inancına göre kurbân edilen hayvanlar, hayvanlar aleminin şehidi sayılır. Ayrıca kurban kesilirken, özellikle de boyun kısmının yarısında yer alan şah damarı kesilince çırpınır. İşte Sebk-i Hindî şairleri, âşığın aşk halinde çırpınan gönlünü, kurbanın bu haline benzetmişlerdir. Dolayısıyla çoğu kez kurban yerine "nîm-bismil" ve "nîm-kuşte" (yarı kesilmiş, yarı kurban, yarı ölü) ifadelerine yer vermişlerdir. *Ayrıca kesilen kurbanın gözü sabit bir noktaya, donuk bir şekilde bakar. Kurbanın bu görüntüsü Sebk-i*

Hindî şiirinde tablolaştırılarak hakikati görmeye başlayan salikin hayret halindeki göz ifadesi ile özdeşleştirilmiştir :

Ko muztarib olayım nîm-bismil eyle beni
Senün şehîdün olur ıztırâbdan mahzûz
(Fehîm, G CL/6, s. 506)

Görüp hûn içre cân-ı nîm-küşte muztarib-hâlin
Nigâh-ı merhamet-düşmen urup bir nîze rahm itdi
(Fehîm, G CCCCLXXXII/3, s. 670)

Şafak sanma dökildi hûnı tarf-i dâmen-i çerhe
Gazâl-i meh yolında nîm-bismil oldı kurbânı
(Sâmî, K 2/37, s. 98)

Bu zevk ile aceb mi bismilâne
İderse Şehrî-i hunîn-ciger raks
(Şehrî, G 66/6, s. 199)

Aşk şehitleri "bismilân-ı hasret" diye nitelendirilerek zalim sevgilinin kûyunda feryad etmek suretiyle ruhları şâd edilir. Ayrıca sevgilinin yarımayı yani yeni ayı hatırlatan kaşı "nev-bismil" diye nitelendirilerek, bu halin nazdan dolayı olduğu varsayılır.

Dün o bî-dâdun ser-i kûyında feryâd eyledüm
Bismilân-ı hasretün ervâhını şâd eyledüm
(Şehrî, G 96/1, s. 215)

Verirken cünbiş-i ebrûya cân nev-bismil-i nâzı
Sözün kestirmege ol gamze-i cellâd ayak basmış
(Gâlib, G 167/5, s. 667)

v. Girdâb

Kelime anlamı olarak suların döndüğü ve çukurlaştığı yer manasına gelen girdâb, Fars şiirinde, "gird-âb ve girdâbe" şekliyle kuyu, uçurum, varta, nâfe, kâse ve göz yerine kullanılır. Düğüm ve güç iş de teşbihleri arasında yer alır[321]. Sebk-i Hindî'den önceki Divan şairlerimizce sevgilinin hayalini göz

[321] Muhammed Pâdişâh **Anandrec: Ferheng-i Câmi'-i Fârsî**, V. C., (nşr. Debîr Siyâkî), Tahran, İntişârât-ı Hayâm, 1363/1984, s. 3556.

yaşı ile yüzdüren aşığın gözünde girdâb (göz bebeği) meydana gelmesi[322] ve ıslak gözün deniz, kaşların da bu gam denizinde gemi (keştî) olduğu durumlarda[323] söz konusu edilmiştir. Kısacası genelde aşığın göz bebeğinin benzetilenidir.

Girdâb, Hint üslûbu şairlerimizce en çok belanın, aşkın ve yaranın benzetileni olarak kullanılmıştır. Çünkü bela ve aşk, insanın içinde manevî derinliklere neden olur. Manevî varlığı umman misali olduğu düşünülen insanın içindeki bu derinleşme girdâb şeklinde tahayyül edilir. Ayrıca yaraya benzeyen şeklinden dolayı da aşk yarasının anıldığı yerlerde söz konusu edilmiştir.

Öte yandan girdâbın meydana geliş şekli ve sebebi, Sebk-i Hindî şiirinin felsefesi ile tasavvufî anlayışıyla oldukça uyumludur. Çünkü girdâb daha çok yönleri birbirine göre ters iki akıntının veya bir akıntı ile anafor suyunun çarpışmasından meydana gelir[324]. *Bunun yanında bilindiği üzre girdâb, birçok kez mehtaplı gecelerde, loş ışık altında, ay ışığının denize yansıdığı zamanlarda ve denizin durgun olduğu anlarda ortaya çıkar. İşte bu tablo tasavvufî açıdan yorumlanarak Allah nurunun salikin gönlüne aksetmesiyle salikin, hayret mertebesine ulaşması ve gönlünün aydınlanmak suretiyle manevî huzura yani sükûna ermesine benzetilmiştir*. Öte yandan soyut-somut zıt kavramları ve paradoksal ifadeleri lafız ve mana özelliği olarak kullanan Sebk-i Hindî şairleri bu konuda, girdâbın meydana geliş şekline benzer bir yol takip etmişlerdir.

Girdâbın, belaların getirdiği ıztıraplara teşbih edildiği durumlarda girdâbı, kaza tufanı getirir. Ciğer kanı aşığın gönlünde dalgalar oluşturunca, girdâb sahil yolunu gösteren sığınılacak emin bir yoldur. Bazen tuzlu denizin

---

[322] Harun Tolasa, **a.g.e.**, s. 340.
[323] Cemal Kurnaz, **a.g.e.**, s. 236.
[324] Pars Tuğlacı, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, II. C., İstanbul, Pars Yay., 1972, s. 895.

tuz tortularını sahile taşıyan girdâb, gönül yarasının acısını artıran tuza benzetilir.

Devr-i girdâb-ı belâ mevce-i tûfân-ı kazâ
Gûta-hor-ı yem-i aşka mey ü peymâne yeter
(Fehîm, G LXII/2, s. 386)

Emvâcgeh-i hûn-ı ciger kim dilimizdir
Girdâb-ı belâ dâm-ı reh-i sâhilimizdir
(Nâilî, G 58/1, s. 250)

Ben mevc-i nemek-perver-i gird-âb-ı belâyam
Ey bâd-ı selâmet olamam sâhile mu'tâd
(Şehrî, G 19/3, s. 175)

Sebk-i Hindî şairlerinin nazarında aşkın bizzat kendisi girdâbdır. Derinliği, dalga dalga oluşu ve dibini görmenin zorluğu benzetme yönleridir. Ancak aşık, dalganın girdabı aşması gibi, girdaplarla dolu pek çok denizi geçer. Sevgilinin saçlarının denize benzetildiği durumlarda, aşık ona aşina bir girdâb olur.

Hele ben uğramadum aşk gibi girdâba
Mevcveş gerçi ki sad bahr-i belâdan geçdüm
(Fehîm, G CCXVIII/8, s. 594)

Kayda düşdük heves-i turra-i pür-tâbdayuz
Âşinâ-yı yem-i ışk olalı girdâbdayuz
(Nâilî, G 141/1, s. 304)

Tedbir kaptanına sahip olmayan aşığın gönlünde -ki gönül gemiye teşbih edilmiştir- ateş dolu girdaplar, yaralar hasıl eder. Sebk-i Hindî şairleri, gönüldeki manevî ıztırabın, maddî yaralara da neden olacağını ileri sürerler. Iztırap, mevc ve deniz şiirde çoğunlukla birlikte kullanılır. Deniz dalgalı olunca girdâb görünmez; ancak durulunca girdâb meydana çıkar. Dâğ, girdâb ve hûn kelimeleri, bir gül mazmunu; yem, ateş, sükûn da gülistan mazmunu ortaya koyar. Dağ, gülün ve gelinciğin ortasındaki siyah tohumdur. Dağ, aynı

zamanda yara anlamındadır. Yara yuvarlaklığı ve kırmızılığı ile daima güle benzetilir. Girdâb-ı hûn da gülün kırmızı, kıvrıntılı ve yuvarlak şeklini verir[325].

Bahr-i mevvâc-ı âteşîn-girdâb
Dâğ-ı tedbîr-i nâ-hudâ-yı dilim
(Nâilî, K IV/2, s. 41)

Yem-i âteş-hurûş-ı dilde oldukça sükûn peydâ
Eder her dâğ-ı hasret tende bir girdâb-ı hûn peydâ
(Nâilî, G 1/1, s. 215)

Nâilî girdâbı, bir takım orijinal benzetmeler için de kullanmıştır. Dönen Mevlevî şeyhini şevk girdabına bağulmuş olarak tahayyül etmek suretiyle, girdâbın dönüşü ve dönme haliyle icra edilen semâ arasında ilişki kurmuştur. Sevgilinin kıvrım kıvrım zülfü ile aşığın âhı da girdâbı andıran unsurlardandır.

Garka-i girdâb-ı şevk ey Mevlevî döndükçe sen
Şu'le-i cevvâle-i hüsnün mi yâ cânım mıdır
(Nâilî, G 82/2, s. 267)

Zülfün ham etdi âh-ı dil-i girye-kârumuz
Cem' oldı bahr-ı fitnede girdâb bir yere
(Nâilî, G 342/5, s. 440)

Daha önce belirttiğimiz gibi Hint üslûbu şairleri, girdâb kavramı üzerinde çeşitli tasavvufî yorumlarda bulunmuşlardır. Nâilî bir beytinde, sevgilinin öfkelendiği anda, alnında oluşan kıvrımların, sevgilinin parlak saçlarını unutturduğunu söyler. Zira hayret dalgalarının uyanması, girdap korkusunu yok eder. Çünkü dalga çıktığında girdap kalmaz. Tasavvufta da hayret makamına gelen kimsede akıbet korkusu olmaz. Şair söz konusu beyitte, hayret makamını, genel kullanımın dışında girdâba değil, dalgaya benzetmiştir.

Dile çîn-i cebînün zülf-i pür-tâbı unutdurdı
Hurûş-ı mevc-i hayret bîm-i girdâbı unutdurdı
(Nâilî, G 364/1, s. 453)

[325] Haluk İpekten, **Nâilî Hayatı Sanatı Eserleri**,, s. 99.

Gönül girdap dairesine düşünce, artık maksat sahiline ulaşması muhal olur. Bela, gönülde hayret girdapları doğurduğunda, eğer yol gösterici bir kaptan (pîr) de yoksa, yokluk sahillerini, var olmayan bir ses kaplar. Yani yol gösterici bir gönül erbabının manevî rehberliğinden yoksun sâlik, hep hayret makamında kalır ve daha ileri gidemez. Dolayısıyla bu, manevî yok oluştur. Hayret vadisinde rehbersiz, başı boş dolaşanların sığınacak yerleri olmaz. Artık tek rehberleri "gird-bâd", yani manevî yaralardır.

Düşdi gird-âba gönül dâ'ire-i hayretde
Bulmadı sâhil-i maksûdda bir cây-ı karâr
(Sâmî, K 16/86, s. 199)

Belâ mevc-âver-i girdâb-ı hayret nâhudâ nâ-bûd
Adem sâhillerin tutdu dirîgâ bang-i nâ-mevcûd
(Gâlib, TRB VII-1/4, s. 315)

Olur bî-ilticâ ser-geştegân-ı vâdî-i hayret
Bu yolda rehnümâ olmaga girdibâd yetmez mi
(Gâlib, G 368/4, s. 893)

vi. Vahşet

İnsanî bir hal olarak vahşet, kişinin muhit ve cemiyetinden kaçmasıdır. Klasik şiirde bu hareket, ankanın tavrına benzetilir. Mitolojide anka, ismi var cismi yok bir kuştur. Vahşeti ankaya benzetmek vahşetin son derecesini göstermek içindir. Bu isim Klasik şiirimize İran yoluyla, Hint mitolojisinden intikal etmiştir. Anka dünyadan elini eteğini çekip dünyanın nihayi hududu olan Kaf Dağı'nda yaşar. Aynı zamanda Klasik şiirde kanaatin timsalidir. Fuzûlî bu konuda şöyle der: *"Bir bölük Ankalarız Kaf-ı kanaat bekleriz"*. Kanaat kelimesinin ilk harfi olan kaf, aynı zamanda ankanın üzerinde yaşadığı dağın ismidir[326].

[326] Ali Nihat Tarlan, **a.g.e.**, s. 104.

Tasavvufta sıkılma ve yabanî olma, yalnız ve tek başına yaşama, halkla ülfet ve ünsiyetten çekilmek halini ifade eder[327]. Bu durum tasavvuftaki riyâzet halini hatırlatır. Zira sufiler genellikle, şehvet ve nefs-i emarenin isteklerinden kurtulmak için az yiyip midelerini tam doldurmazlar. Bu suretle ruhu inceltmek ve rahat ibadet için beden ile ruh terbiyesi yolunu tutarlar[328]. Dolayısıyla dünya nimetlerinden kısmen el etek çekmiş olurlar. Ayrıca tasavvuftaki uzlet ve terk hali de vahşete benzer. Çünkü uzlet, günaha girmemek, daha çok ve daha ihlaslı ibadet etmek amacıyla toplumdan ayrılıp ıssız ve kimsesiz yerlere çekilmek, tek başına yaşamak demektir. Terk ise bir şeyden arzuyu kesmek, emelden geçmek manalarındadır[329].

Fehîm'e göre vahşet aşk sonucu oluşan bir durumdur. Bu duruma en güzel misal Mecnûndur. Çünkü şair de onun gibi ıssız çöle benzeyen dünyada öylesine yalnızdır ki gölgesini gören arslanlar, hatta Mecnûn dahi korkup kaçar.

Cünûn-ı aşk ile düşdüm o deşt-i vahşet-engîze
Ki sâyemde kaçarlar şîrler vahşetle Mecnûn hem
(Fehîm, G CCI/5, s. 570)

Nâilî'ye göre dünya hayatı vahşet çölüdür. İnsan burada tasavvuftaki havf u recâ (korku ve ümit) haline benzer bir halde yaşar.

Bir bâdiye-i vahşete düşdük ki pey-â-pey
Hâkem be-dehen zemzemesi gûş-resâdır
(Nâilî, K XIV/85, s. 93)

Me'vâ na'îm-i râhat olur nefs ü rûhuna
Berzah-güzâr-ı vahşet-i ümmîd ü bîm isen
(Nâilî, G 214/8, s. 354)

Bazen de vahşet, Klasik üslûptaki şairlerimizde olduğu gibi yalnızlığın timsali anka ile beraber zikredilir.

---

[327] Süleyman Uludağ, **a.g.e.**, s. 555.
[328] Mâhir İz, **a.g.e.**, s. 154.
[329] Kaplan Üstüner, **a.g.e.**, s. 166 ve 199.

Gerçi ankâ-yı felek-pervâz-ı Kâf-i vahşetem
Lîk dâm-i sayd olur ser-halka-i sohbet bana
(Sâmî, G 1/5, s. 444)

Rehdân-ı gaybım öyle ki ankâ-yı vehşetin
Arz-ı refâkat etdigi meşhûrdur bana
(Gâlib, G 1/5, s. 485)

Gâlib vahşeti büsbütün farklı bir anlamda yani vuslatın engeli manasında anladığını söyler.

Vahşetin mâni'-i vuslat idügin fehm ederiz
Kaysı âkıl bizi dîvâne kıyâs eylemesün
(Gâlib, G 286/4, s. 798)

vii. Bîrengî (Renksizlik)

Bîrengî yani renksizlik tasavvufî anlayışta, dinlerin birliğini (vahdet-i edyân) temsil eder. Bütün renklerin aslı renksizlik olduğu gibi, bütün dinlerin aslı da bir ve aynıdır. Bu da bütün insanların elest bezminde kendilerinin kul, Allah'ın Rab olmasını kabul etmelerinden ibaret olan tek ve bir dindir. Belli bir mertebeye ulaşan mutasavvıf bütün din mensuplarına aynı gözle bakar. Çünkü hepsinin aslı birdir. Bütün dinler ve mezheplerde esas olan söz konusu dinin renkleridir. İbni Arabî'ye göre, Allah kendisinden başkasına ibadet edilmemesine ferman buyurduğundan, esasen ondan başkasına ibadet etmek mümkün değildir; başka şeylere ibadet edenler, farkında olmadan ona ibadet ederler[330].

Bu düşüncelerin, Sebk-i Hindî'nin vatanı olan Hindistan'ın hakimi ve İran'dan Hindistan'a gelen şairleri en iyi koruyan Türk-Hint hükümdarı Bâbür tarafından, biraz da Hindistan'ın karışık sosyal, siyasal ve dinsel yapısını göz önünde bulundurarak, bir din haline konmak suretiyle bütün dinleri

[330] Süleyman Uludağ, **a.g.e.**, s. 102-103.

birleştirmek amacıyla kullanılmış olması oldukça ilginçtir[331]. Bu kavramın, Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirine, Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinden geldiği bellidir.

Yine tasavvufî anlayışta, bu dünyaya yani maddî aleme renk denir. Zira bu alemde kesret, yani çok renklilik mevcuttur. Nasıl ki güneşin tek olan ışığından farklı renkler meydana gelirse, vahdetin farklı zuhurlarından da kesret varmış gibi görünür[332]. Bu durumda renksizlik, vahdet-i vücûda işaret eder.

Bîrengî kavramı, Sebk-i Hindî şairlerimiz içinde özellikle Nâilî tarafından belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Nâilî'ye göre dünyadaki hadiseler çok renklilik yani kesret meydana getirir. Ancak asıl işi, perde arkasında yapan vahdettir. Hakikat ehli bu durumun farkındadır.

Eşkâl-i garîb etdi ıyân bâd-ı havâdis
Bir cünbiş ile perde-i bî-reng-i hafâdan
(Nâilî, K XIII/16, s. 83)

Reng-i bî-rengîden âgeh dillerün ey Nâ'ilî
Zâhid-i meyhâne rind-i hânkâhdur her biri
(Nâilî, G 362/5, s. 453)

Nâilî bîrengî kavramını, bazen utancın rengi, bazen de sevgilinin güzelliğinin rengi gibi soyut durumları izah için kullanır. Bazen de sarhoş gözün rengini şarapta (sahbâ) görmenin mümkün olduğunu söyler. Göz tasavvufta çoğu defa kesret, masivanın tecellisi, madde, manaya düşmanlık, manayı öldürüp maddeye ve masivaya sevk eden en tesirli kudret anlamlarında kullanılır. Şarap ise, ilahî aşkı ve bu aşkın coşkunluğunu simgeler[333]. Dolayısıyla ilahî aşka mecâzî aşk yoluyla ulaşılacağını, mecâzî aşkta ilahî aşkın izlerini aramak gerektiğini ima eder.

---

[331] Bkz. Aziz Ahmad, **Târîh-i Tefekkür-i İslâmî Der-Hind**, (Farsçaya çev. Naki Lütfî-Muhammad Cafer Yâhakî), Tahran, İntişârât-ı Keyhân, 1367/1988, s. 51-95.
[332] Seyyid Cafer-i Seccâdî, **Ferheng-i Istılâhât ve Tabîrât-ı İrfânî**, Tahran, Kitâbhâne-i Tahûrî, 1375/1996, s. 427.
[333] Kaplan Üstüner, **a.g.e.**, s. 245 ve 286.

Mestî-i ışkunla bî-reng-i hicâb-ı mahşerüz
Bü'l-füzûl-i kâm-ı dil hâzır-cevâb-ı mahşerüz
(Nâilî, G 161/1, s. 318)
Bî-rengî-i hüsnünle verüp güllere haclet
Meşşâtanı gül-gûne-tirâz-ı ruh-ı bâğ et
(Nâilî, G 25/5, s. 230)

Çeşm-i mestün neşvesin bî-reng-i sahbâ gösterür
Gamzesin mahmûr kendin mest-i rüsvâ gösterür
(Nâilî, G 128/1, s. 296)

m. Konu Çeşitliliği (Muhtevâ Sapmaları)

Hint-İran Sebk-i Hindî şiiri, İran coğrafyasında, dinî-mezhebî şiirler dışında çok fazla himaye görmemişti. En azından Safevî devletinin kuruluşu sırasında çok kısa bir süre böyle olmuştu. Öte yandan şiirin toplumun tüm katmanlarına yayılması ve farklı sosyal tabakalardan şairler yetişmesi, şiirin, hem dilini hem muhtevasını değiştirip çeşitlendirmişti. O güne kadar amiyâne sayılıp şiir dilinde asla yer verilmeyen kelimeler artık şiirde yer alıyor, halk hikayesinin ya da bir destanın konusu sayılabilecek vakalar mesnevîlere hatta gazel ve kasîdelere konu olabiliyordu.

Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairlerinin, Hint-İran sahasında olduğu kadar sosyal muhteva çeşitliliğine sahip olduğunu söyleyemeyiz. Saraydan ciddi bir ilgisizlik gördükleri de iddia edilemez. Ancak zamanla, en azından İstanbul içinde, gerek sosyal tabakaların kültür seviyesinin artması gerekse Divan şiirinin bir miktar halk tabakalarına da seslenebilecek noktaya gelmesi, Sebk-i Hindî şiirinin de muhteva çeşitliliğine gitmesine neden olmuştu. Zira Divan şiirinde mahallilik akımının bu döneme rast gelmesi rastlantı sayılamaz. Öte yandan on yedinci ve on sekizinci asırda, Halk ve Divan şiirinin yakınlaşmaya başladığı da bilinen bir gerçektir.

İşte Hint üslûbu şiirinde, özellikle gazellerde, daha önce görülmeyen bazı muhteva unsurlarının işlenmesi ya da kasîdelerin klasik şekil yapılarını kaybederek tek bir konu etrafında yazılması; diğer nazım şekillerinde daha

önce ele alınmayan konuların ele alınması, konu çeşitliliği ya da *muhtevâ sapmaları* olarak nitelendirilebilir.

Sebk-i Hindî şiirinde en önemli muhteva sapmaları gazellerde görülür. Daha önce gazele konu edilmeyen ya da istisnaî olarak gazelde ele alınan bazı konular artık sıklıkla gazelin muhtevasında yer almaya başlamıştır. Ayrıca beyitin bağımsızlığı ya da en azından özerkliğine dayanan muhteva yapısı, giderek konu birliği (yek-âhenklik) etrafında birleşmeye başlamıştır. Örneğin bazı gazellerin tamamı, tasavvufî ya da İslam felsefesine ait bir konuyu ele alırken, bazı gazeller şehrengiz biçiminde bir şehrin övgüsünde kaleme alınmıştır. Her ne kadar daha evvel Divan şiirinde bu tür gazeller görülse de Sebk-i Hindî'de bunların sayısı ve sıklığı artmıştır.

Örneğin Fehîm'in "akl-ı küll, kurb-ı akdes, heyûlâ" gibi İslâm felsefesi terimleriyle yazılan bir gazeli vardır[334]. Ayrıca O, tasavvufî açıdan şarabın övgüsü, rindlik, şathiye ve Ramazaniye gibi tasavvufî ve dinî konularda da gazeller yazmıştır[335]. Nâilî'nin, "Ahmed" ve "Suhfî" redifli gazelleri[336] yekâhenk olup bir şahsın övgüsünde kaleme alınmıştır. Nâilî'nin dinî ve sosyal eleştiri konulu yekâhenk gazelleri de mevcuttur. Bunlar Klasik şiirdeki vâiz tiplemesini eleştiren gazellerden olduğu gibi felek ve dünya üzerinden toplumsal eleştiri konu gazeller[337] de olabilir. Şehrî ise "Halebün" redifli gazelini şehrengiz tarzında şehir övgüsünde kaleme almıştır. Başka bir gazelinde ise Klasik gazelin geleneğine aykırı biçimde, sevgilinin aşka düşmesini konu edinmiştir[338]. Arpaemînizâde Sâmî'nin de gelenekte az görünür biçimde na't konulu gazelleri vardır[339].

Sebk-i Hindî şairleri içinde gazelde, konu çeşitliliği/muhteva sapması açısından en zengin şair, Şeyh Gâlip'tir. O bir taraftan, Şiiliğin kutsal

[334] Fehîm-i Kadîm, **Divân**, G. V, s. 319.
[335] Fehîm-i Kadîm, **a.g.e.**, G. XIV, G. CXXXIII, G. CXLIV, CCXXXI, s. 322, 482, 484 ve 608.
[336] Nâilî-i Kadîm, **a.g.e.**, G. 35 ve 225, s. 266 ve 361.
[337] Nâilî-i Kadîm, **a.g.e.**, G. 83, ve 265, s. 268 ve 389.
[338] Şehrî, **Divan**, G. 86 ve 124, s. 209 ve 229.
[339] Arpaeminizâde Sâmî, G. 16 ve 101, s. 456 ve 532.

değerlerini konu edinen bir gazel yazarken[340] diğer taraftan gazellerinin pek çoğunu, Mevlânâ ve Mevlevîlik konusunda kaleme almıştır. Öte yandan "Kays", "Vâiz", "Semâ" ve "Merâm" gibi belirli kavram ve isimleri konu edinen gazelleri de[341] yekâhenktir.

Sebk-i Hindî kasîdelerinde önemli bir konu sapmasına rastlanmazken Fehîm'in bir kasîdesi, yekâhenk olup sevgilinin güzelliği ve acımasızlığı konusundadır[342]. Fehîm başka bir kasîdesinin bir bölümünü[343] devrindeki Osmanlı ve İran şairlerinin şiir eleştirisine (nakd-i şi'r) ayırmıştır.

Tabiatıyla musammatlar ve diğer nazım şekilleri geniş bir konu çeşitliliğine sahip olduğundan, bunlar içindeki muhteva sapmalarını tespit etmek oldukça güçtür. Bu bakımdan Hint üslûbu şairleri söz konusu nazım biçimlerinde önemli bir muhteva sapmasına rastlandığı söylenemez. Nâilî'nin bir tekîb-i bendinin "terkîb-bend der-hitâb-ı mahbûb" şeklinde başlık taşıyarak sevgiliye doğrudan hitap konulu olması[344], Arpaemînizâde Sâmî'nin şiir eleştirisi konusunda bir mesnevî kaleme alması[345], Gâlib'in insan ve onun manevî değeri hakkında bir terci-bend yazması[346] ve divanında yer alan kısa mesnevîlerinde, tasavvufî ve aşk hikayelerine yer vermesi bu tür istisnalardandır.

[340] Şeyh Gâlib, **Divan**, G. 20, s. 505.
[341] Şeyh Gâlib, **a.g.e.**, G. 156, 176, 179, ve 248, s. 655, 676, 680 ve 758.
[342] Fehîm-i Kadîm, **a.g.e.**, K. XI, s. 166-168.
[343] Fehîm-i Kadîm, **a.g.e.**, K. XVII, b. 36-65, s. 202-208.
[344] Nâilî- Kadîm, **a.g.e.**, s. 196-201.
[345] Arpaeminizâde Sâmî, **a.g.e.**, M 1, s. 393.
[346] Şeyh Gâlib, **a.g.e.**, TRB VIII, s. 318.

III. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KLÂSİK TÜRK ŞİİRİ'NDE SEBK-İ HİNDÎ'NİN YERİ VE HİNT-İRAN SAHASI İLE OSMANLI SAHASI SEBK-İ HİNDÎ ŞİİRİNİN MUKAYESESİ

A. KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE SEBK-İ HİNDÎ ŞAİRİ SAYILMANIN ŞARTLARI

Bir şairin Klasik edebiyatımızda Sebk-i Hindî şairi olarak nitelendirilmesi için farklı kıstaslar mevcuttur. Zamansal boyut, şekil ve ahenge ait boyut, dil ve lafız ile mana ve muhtevaya ait boyut, şairin söz konusu üslûba bilinçli yaklaşımı ve Hint üslûbunu hatırlatan özel isimler ile edebî özellikleri zikretmek gibi nitelikleri içeren boyutlar bunlardan bazılarıdır.

Hint üslûbu, her şeyden önce, edebiyatımızda şuurlu bir şekilde işlenmeye belirli bir dönemden sonra başlamıştır. Bu üslûbun edebiyatımıza intikali konusunda da ele aldığımız gibi onu Türk şiirinde, 17. ve 18. asırlarda aramak gerekir. Çünkü Osmanlı sahası Hint üslûbu şairlerinin, Hint-İran sahası Hint üslûbu şairleriyle bilinçli edebî iletişimleri, bu asırlarda başlamıştır. *17 ve 18. asırlardan evvel bazı Klasik üslûp şairlerimizde görülen Sebk-i Hindî'ye ait nitelikler, ya nadir görülen özellikler ya da şairlerin ferdî eğilimleri olarak değerlendirilmelidir. Şairler bu tür nitelikleri yeni bir üslûp denemesi amacıyla kullanmamışlardır. Örneğin Necâtî'de görülen ve Sebk-i Hindî'deki üslûb-ı muâdeleyi andıran irsâl-i mesel kullanımları ya da Bâkî'nin genişletilmiş tamlamalarla örülü bazı şiirleri veya Fuzûlî'de yer yer ön plana çıkan "ben dili" belli bir guruptaki şairin, bilinçli olarak benzer üslûplar oluşturma çabasının neticesi değildir. Zikredilen özellikler şairlerin daha çok ferdî özelliklerinden kaynaklanmakta ve şiirlerinin ekseriyetinde değil, fonksiyonel olarak belirli bir kısmında yer almaktadır*.

Türk şiirinde Hint üslûbunun özelliklerini zikreden araştırmacılar, zikrettikleri nitelikleri, zımnen de olsa Sebk-i Hindî şairi olmanın genel şartları saymışlardır. Örneğin Bilkan, Türk edebiyatında Sebk-i Hindî şiirinin genel

özellikleriyle ilgili değerlendirmelerde "mana, hayal, ıstırap, mübalağa, tezat, tasavvuf, dilde sadelik, yeni kelime ve tamlamalar" gibi niteliklerin sayılmasını, bu konuda asgarî ölçü olarak kabul etmiştir[1]. Biz de önceki bölümde, Hint üslûbuna ait özellikleri üç ana başlıkta ele almıştık: Şekil ve ahenk özellikleri, dil ve lafız özellikleri, mana ve muhteva özellikleri. Yer yer belirttiğimiz gibi bu ana guruplara bağlı özelliklerin bir kısmı tamamen Sebk-i Hindî şairlerimizce kullanılarak ön plana çıkarılmış; bir kısmı Klasik üslûba mensup şairlerimizce de kullanılmış olmakla birlikte Sebk-i Hindî şiirinde daha sıklıkla işlenmiş; bir kısmı ise Sebk-i Hindî şairlerinin bütün şiirlerine şamil olmayıp fonksiyonel olarak yer yer işlenmiştir.

Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirinin şekil ve ahenk özelliklerine baktığımızda en genel anlamda, Sebk-i Hindî şairini, Klasik üslûba mensup bir Osmanlı şairinden ayırabilecek çok belirgin bir farka rastlayamayız. Zira dünyanın bütün Klasik edebiyatlarında şekle ait hususiyetler, en zor ve en geç değişen hususiyetlerdir. Ancak şekle ait hususiyetlere ayrıntısıyla baktığımızda, örneğin nazım şekillerinde, Sebk-i Hindî şairlerinin gazelle beraber, kasîde, mesnevî ve rübâîleri, Klasik üslûptaki şairlere göre bir miktar fazla, kıt'a ve nazım gibi daha çok sosyal konular çerçevesinde yazılan şiir formlarını ise bir miktar daha az kullandıkları görülmektedir. Yine müstezad ve şarkı formunun –Sebk-i Hindî özelliği olarak değil devrin genel bir eğilimi olarak – belirgin biçimde arttığı görülmektedir. *Ayrıca yaptığımız tespitlere göre, 17 ve 18. asırda, gazelin beş beyitlik bir form halinde şiirimize yerleşmesi yine Sebk-i Hindî'ye ait değil, dönemin genel bir özelliği olarak belirginleşmiştir*.

Şekle ait diğer bir hususiyet olan vezinde de önemli bir fark yoktur. Klasik üslûp şairleri ile Hint üslûbuna mensup şairlerin en çok kullandıkları ilk beş veznin ortak olması, bu konuda Sebk-i Hindî şairi sayılmanın bir ölçüsü olmadığını göstermektedir. *Redif ve kafiye konusunda ise, Sebk-i Hindî*

[1] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, İstanbul, 3F Yay., 2007, s. 132.

şairlerinin tek belirgin tarafı, redifin bazı avantajlarından faydalanmak maksadıyla redifli gazel oranlarını önemli ölçüde artırmaları ve ahenk bakımından daha değerli olan ek+kelime ve kelime/ek gurubu redifleri ile tam ve zengin kafiyeyi daha sık kullanmalarıdır. Bunların yanında Klasik üslûp şairlerinin fiil, Sebk-i Hindî şairlerinin isim kökenli kelime redifleri ön plana çıkarmaları bir diğer farklı noktadır. Kelime rediflerinin orijini bakımından bakıldığında, her iki gurupta da ilk sırayı Türkçe orijinli kelimeler alır. Ancak, ikinci sırayı Sebk-i Hindî şairlerinde Farsça orijinli kelimeler alırken Klasik üslûpta, Arapça orijinli kelimeler almaktadır.

Yine Hint üslûbu şiirinin gazellerinde redd-i matla sayısı belirgin bir şekilde artmış, şiirlerde geniş söz ve ses tekrarlarının yerini, daha küçük söz ve ses tekrarları almıştır. ***Ancak görüldüğü gibi, şekle ait hiçbir nitelik, Sebk-i Hindî şairi olmayı belirleyecek kadar ön plana çıkamamıştır.***

Edebiyatımızda bir şairin Sebk-i Hindî şairi sayılabilmesinin asıl ölçülerini, dil ve lafız özellikleri ile mana ve muhteva özellikleri belirlemektedir. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, bu ana başlıklar altında yer alan özelliklerin hepsinin, sadece Sebk-i Hindî şiirine has nitelikler olduğunun söylenemeyeceğidir. ***Bilindiği gibi edebî bir niteliği üslûp özelliği haline getiren şey, onun sıklıkla tekrar etmesidir***. İşte Sebk-i Hindî'de söz konusu ana başlıklar altında ele aldığımız konuları, sadece Sebk-i Hindî şairlerince üslûp özelliği olarak kullanılanlar, Sebk-i Hindî şairlerince ilk defa kullanılmamakla beraber belirgin bir tekrar sıklığıyla yer alanlar ve sadece yer yer fonksiyonel olarak kullanılanlar olmak üzere üç gurupta ele alınabilir.

Birinci gurupta yer alan, yani sadece Sebk-i Hindî şairlerince üslûp özelliği olarak kullanılan nitelikler, Sebk-i Hindî şairi sayılmanın temel şartıdır. Asgarî olarak bu niteliklere şiirlerinde yer vermeyen şairleri, Sebk-i Hindî şairi olarak saymak mümkün değildir. Yaptığımız incelemeler sonucunda, dil ve lafız ile mana ve muhteva özellikleri içinde, bir Sebk-i Hindî

şairinde mutlaka rastlanan özellikler şunlardır: 1)Genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar[2]. 2)Yeni-orijinal kelime ve terkipler[3]. 3)Somutlaştırma, alışılmamış bağdaştırmalar ve duyumlar arası geçiş içeren ifadeler (hiss-âmîzî) 4)Şiir dilinde sapmalar (özellikle dilbilgisel sapmalar). 5)İnce hayaller ve yeni mazmunlar (mânâ-yı bîgâne). 6)Hayal atlaması ve çağrışım zenginliği. 7)Tasavvufî muhtevanın işlenişi[4]. 8)Kurbân, girdâb ve bîrengî gibi kavram ve imajların ön plana çıkması.

İkinci gurupta yer alan, yani Sebk-i Hindî şairlerince ilk defa kullanılmamakla beraber belirgin bir tekrar sıklığıyla yer alanlar nitelikler, yine Sebk-i Hindî şairlerinin ekseriyetinin şiirlerinde yer alan niteliklerdir. ***Bu nitelikler, Sebk-i Hindî şairi sayılmada orta derecede gerekli şartlardandır.*** Fakat bunlardan bir kısmı, bütün Sebk-i Hindî şairlerinde görülürken, bir kısmı ekseriyetinde görülür. Bütün Sebk-i Hindî şairlerinde görülen orta derecede gerekli nitelikler şunlardır: 1)Yer yer Farsça-Arapça ağırlıklı bir dil. 2)Kelime kadrosundaki değişim 3)Örneklemeli beyit sistemi (üslûb-ı muâdele) 4)Mübalağa ve aşırı hayalcilik. 5)Tezat ve paradoks 6)İnsanın iç dünyasına yöneliş, acı, bedbinlik ve ben dili.

Bazı Sebk-i Hindî şairlerinde görülen orta derecede gerekli niteliklerse şunlardır: 1)Dilde incelme ve az sözle çok şey anlatma. 2)Eşadlı ve çok anlamlı ögelerden faydalanma. 3)Kelimelerle oynama (kârıkelimator). 4)Sıfatların sıralanması (tensîkü's-sıfât). 5)Cümlede Farsça dil unsurlarının, Türkçe dil unsurları yerine kullanılması. 6)Teşbih ve istiâre

[2] Ancak daha evvel de belirttiğimiz gibi genişletilmiş tamlamalar içeren her şiir, Sebk-i Hindî tamlamaları niteliği taşımaz. Bir tamlama ya da tamlama gurubunun Sebk-i Hindî'ye has sayılabilmesi için: 1. Eğer birden fazla tamlamadan müteşekkilse, genellikle isim ve sıfat tamlamalarının iç içe geçmesi gerekir. 2. Normal tamlamalardan oluşmuşsa, öncelikle izâfet-i tahsîsiyye yerine, izâfet-i maklûb tercih edilmeli ve izâfet-i teşbîhiyye yerine izâfet-i istiâriyyeye yer verilmeli (bilhassa bunun hususî şekli olan izâfet-i itibâriyye yani alışılmamış bağdaştırmaya yer verilmeli). 3. İsim ve sıfat arasında teşkil edilen tamlamalarda, izâfet-i maktû'lardan yani kesik tamlamalardan oluşan isim-sıfat birleşimli ikili tamlamalar kullanılmalı.

[3] Bunların çoğu ilgili kısımda izah edildiği gibi, Hint-İran sahasından alınan hazır kavramlar ya da bunların çevirinden ibaret olup, ilgili kaynaklara bakılarak çözümlenmelidir.

[4] Burada kastedilen tasavvufî muhtevanın sıklıkla yer alması değil, ilgili kısımda izah edildiği şekilde yer almasıdır.

mekanizmasındaki farklılık. 7)Günlük tecrübeler, tabiat, eşya ve halk hikmetinden faydalanma. 8)Realizm (vakâgûyî) ve sevgiliden yüz çevirme (vâsûht). 9)Ateş, hayret, Tûr-Mûsâ-Tecellî ve vahşet gibi kavram ve imajların ön plana çıkması.

Üçüncü gurupta yer alan, yani Sebk-i Hindî şiirinde sadece yer yer fonksiyonel olarak kullanılan nitelikler, bu üslûp için gerekli olan yukarıdaki nitelikleri oluşturmak bakımından, bunların bir sonucu olarak ortaya çıkan yardımcı unsurlardır. *Bunlar, Klasik şiirimizin her döneminde, hemen her şairde görülebilir*. Söz konusu yardımcı nitelikler şunlardır: 1)Ad aktarmalarının (mecâz-ı mürsel) sıklıkla kullanımı. 2)Konuşma diline yer verme ve avama ait tabirleri kullanma. 3)İnce ve nazik bir dil için arkaik unsurların terk edilmesi. 4)Cümle kalıplarının bir anlatım şekli olarak tekrarlanması. 5)Kısa ve eksiltili anlatım. 6)Dilde yer yer sadeleşme eğilimi 7)Kelimelere yeni anlamlar katma. 8)Teşhis ve tecsîm 9)Konu çeşitliliği (muhteva sapmaları).

Edebiyatımızda bir şairin Sebk-i Hindî şairi olup olmadığını tespit için, yukarıda zikredilen nitelikler –özellikle zorunlu nitelikler- yeterli olmakla beraber, ele alınan şairin, Hint üslûbunu hatırlatan özel isimleri yani Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerini, edebî nitelikleriyle beraber şuurlu bir şekilde zikretmesi de önemli ölçülerden biridir. İncelediğimiz Osmanlı sahası Hint üslûbu şairlerinin en çok zikrettikleri Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairi Örfî'dir. Örfî çoğu zaman, şairlerimizce, bir karşılaştırma unsuru ve kendi büyüklüklerini vurgulama amacıyla zikredilse de, edebî niteliği ve şairlerimizce üstat kabul edilmesi öne çıkarılan özelliklerindendir. Fehîm, edebî açıdan Örfî ile birlikte, Tâlib-i Âmülî, Kelîm-i Kâşânî ve Feyzî-i Hindî'ye de şuurla yaklaşmakta en ileride yer alan Hint üslûbu şairimizdir. O, bir yandan kendisini bu şairlerle mukayese ederken, diğer yandan, onların şiirini saygıyla selamlar. Örfî'nin şiirini, "incelik puthanesi ve Mani'nin resimlerinin aynısı" diye niteler. Talib-i Âmülî'nin şiirini güzel bulur. Kendi devrinde Bahrî ve Kânî gibi şairlerin kıskançlığından dolayı, ince hayaller ve mazmunlar

etrafında dolaşan Tâlib'in tarzında kalem oynatamayacağını belirtir. Bu durum Fehîm'in, Hint üslûbuna şuurla yaklaştığını, ancak karşısında edebî bir tepki de gördüğünü ispatlamaktadır. Tâlib'in şiirde tasvir edici gücünü çok ileri bularak onu resim sanatında, Mânî ve Bihzad'a benzetir. Kendisini "Örfî-i Rûm" olarak vasıflandırmakla birlikte, yeni mazmunların teşkilinde, Tâlib'e benzediğini söyler. Ayrıca Kelîm'in şiirdeki veciz söyleyişlerini, "Kelîm" lakabıyla anılan Hazret-i Mûsâ'nın mucizelerine benzetir.

Görse ger şu'le-hâne-i tab'um
Feyzi-i Hind ederdi ruhbânî

Merhabâ şi'r-i Örfî-i Şîrâz
Ki odur turfa keyf-i rûhânî

Habbezâ nazm-ı Tâlib-i Âmül
K'oldı mahsûd-ı Bahrî vü Kânî

Rağm-ı ehl-i ta'assub eyleyemem
Tarz-ı Tâlib'de hâme-cünbânı
(Fehîm, K XVII/41-44-46, s. 204)

Revâdur fenn-i tasvîr içre Tâlib
Olursa Mânî vü Bihzâd-ı sânî
(Fehîm, KT VI/1, s. 286)

Tâlib-i Âmül ü Senâyî'ye
Tâze mazmûnda hem-zamîr benem
(Fehîm, G CCVI/10, s. 578)

Misli yokdur Acemde gerçi Fehîm
Rûmda Örfî'ye nazîr benem
(Fehîm, G CCVI/16, s. 578)

Sözlerüm nüsha-i i'câz-ı Kelîm oldı Fehîm
Dûrdur nisbet-i sihrî suhan-ı pâkümden
(Fehîm, G CCXXXVI/8, s. 616)

Nâilî de Feyzî, Örfî ve Sâib'i çeşitli vesilelerle anar. Kendi kaleminin "Rûm ülkesi"ni Feyzî'nin memleketine döndürdüğünü belirtir. Örfî'yi veciz söyleyişiyle anar. Tâlib'i şirin sözlü diye niteler. Sâib olmasa "Acem kumaşı"nın satılmayacağını söyleyen şair, yazdığı yeni tarzdaki bir gazeli "Sâib-pesend bir gazel-i nev-zemîn" olarak vasfeder.

Döndürüp Rûmı sevâd-ı kalemim Lâhûra
Etdi güm-nâm-ı adem Feyzî-i Hind-ârâyı
(Nâilî, K V/23, s. 47)

Huld-ı i'câzdır el-hak dil-i Urfî ki henüz
Tâzedir nutfe-i endîşe-i gevher-zâyı
(Nâilî, K V/28, s. 47)

İstimâ'ından olur Tâlib-i şîrîn-suhenün
Tûti-i zâ'ika müstağni-i şekker-hayî
(Nâilî, K V/31, s. 47)

Kâsid olmazdı metâ'-ı hod-fürûşân-ı Acem
Şi'r-i Sâ'ib nev-kumâş-ı şehr-i Tebrîz olmasa
(Nâilî, G 337/8, s. 437)

Geldi kul olmaga der-i devlet-me'âbuna
Sâ'ib-pesend bir gazel-i nev-zemîn ile
(Nâilî, K XXVIII/73, s. 155)

Şehrî, dertli ve içli şiirleri olduğuna inandığı Örfî'den her yönüyle haberdar olduğunu belirterek kendisini onunla mukayese eder. Ayrıca "Rûmiyâne" bulduğu Sâib'in bir gazeline nazire söylediğini belirtir[5].

Suhan-ı derdnâk-ı Urfîden
Şehrî her-vechile habîr benem
(Şehrî, G 100/8, s. 217)

Göreydi tâzegî-i nutk-ı şûhumu Urfî
Ruh-ı necâbete eylerdi gurre-i tahsîn
(Şehrî, K 1/12, s. 119)

Sad âferîn gazel-i Rûmiyânuna Sâ'ib
Ki virdi Şehrî dü-sad şevk ile cevâb sana
(Şehrî, G 3/6, s. 167)

Neşâtî de şiirlerini Örfî ile "hem-pâye" bularak kendisini "Örfî-tabiat" olarak niteler. Kendi şiirinin Örfî'yi kıskandırdığını söyleyerek, Örfî'nin Şiraz'dan Hindistan'a gidişini, güzel bir hüsn-i talîl ile kendisinin zuhuruna bağlar. Ayrıca Sebk-i Hindî şairleri hakkında geniş bilgisi olduğu anlaşılan

[5] Şehrî'nin kastettiği Sâib'e ait gazel "sana" redifli Türkçe bir gazelidir. Bkz: Şener Demirel, **Şehrî, Hayatı, Sanatı, Divanı'nın Tenkitli Metni ve Tahlili**, BDT, FÜSBE, Elağzı, 1999, s. 12.

Neşâtî, Sebk-i Hindî'nin Isfahan koluna bağlı olan ve Osmanlı sahasında pek tanınmayan Kemal-i Isfahanî'yi de zikreder.

Hudâvendâ zamânunda benem ol şâ'ir-i yektâ
Ki nazmum olmada eş'âr-ı Örfî ile hem-pâye
(Neşâtî, K 10/40, s. 36)

Benem ol âlem-ârâ şâ'ir-i Örfî-tabî'at kim
Hayâlüm olmada revnak-rübâ-yı nazm-ı Hâkânî
(Neşâtî, K 13/31, s. 45)

Bu hoş edâyile şi'rüm ki reşk-i Örfîdür
Şikest iderse n'ola kadr-i nazm-ı Selmânı
(Neşâtî, K 11/34, s. 40)

Benem ki bîm-i zuhûrumla Örfî-i Şîrâz
Diyâr-ı Hinde gidüp oldı rû-be-râh-ı adem
(Neşâtî, K 21/36, s. 70)

Şâhid-i nazmumı görüp câme-i sürme-reng ile
Olsa Neşâtiyâ n'ola lâl Kemâl-i Isfahân
(Neşâtî, G 91/5, s. 139)

Arpaemînizâde Sâmî ile birlikte Hint üslûbu şiirimize, Şevket'in de adı dahil olur. Kendi şiiri karşısında Örfî'yi diz çökmüş olarak tahayyül eden Sâmî, Şevketin şiirini nazik bulduğunu belirterek kendisinin de bu "nev-zemîn"de bir "şâh-beyt" söylediğinden bahseder.

Pây-ı taht-ı suhanumda olamaz haclet ile
Örfî zânû-zede-i sandelî-i pindârî
(Arpaemînizâde Sâmî, K 8/83, s. 145)

Rüsûm-ı nâzüki ser-nâme-i Dîvân-ı Şevketdür
Letâfetle yapılmış şâh-beyt-i nev-zemîn oldı
(Arpaemînizâde Sâmî, TR 20/7, s. 296)

Şeyh Gâlip'in ilgi duyduğu Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairleri ise başta Şevket olmak üzere, mana ve mazmun konusunda ifratî sayılan Sebk-i Hindî'nin Hint koluna bağlı Kelîm ve Tâlib gibi şairlerdir. Kendisinin Türk şiirinde "Şevketâna tarz"ın mucidi olduğunu ileri süren Gâlip, Tâlib-i Âmülî tarzında da şiir yazabileceğini kasteder.

Muhâl add eylemişlerken gazelde şâ'irân-ı Rûm
Ben îcâd eyledim ol Şevketâne tarz-ı eş'ârı
(Gâlib, K XV/32, s. 128)

Şevket-i ikbâlin ey şeh şi're etmez mi dimâğ
Yohsa Gâlib söylemez mi Tâlib-i Âmül gibi
(Gâlib, G 355/5, s. 880)

Çok gerçi suhan-gû vü suhan-fehm ü suhan-senc
Kim her birisi sözde Kelîm-i Hemedândır
(Gâlib, K XXXII/10, s. 193)

Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairleri, birbirlerinin de benzer tarzlarda şiir yazdıklarının farkındadır. Bunlar arasında en belirgin olanı Şehrî ile Fehîm arasındaki ilişkidir. Şehrî, Osmanlı şairleri arasında kendisi gibi yeni tarzda şiirler yazan yegane şair olarak Fehîm'i görür ve bu vesileyle iki gazelinde onu anar. "Benim yeni tarzda söylediğim şiirime İstanbul'da sadece Fehîm cevap verebilmiştir. Fakat ne yazık ki artık o da yoktur" demektedir[6].

Şehrî el-hâsıl Fehîm idi o da oldı adîm
Tâze-gûyân-ı Sitanbul'da benümle hem-cevâb
(Şehrî, G 12/6, s. 171)

Fehîm de bunun farkında olmalıdır ki kendisiyle birlikte Şehrî'nin, aşkın şaşırtıcı ve mucize derecesinde söyleyişini ortaya çıkardıklarını söylemektedir.

Şehrî ile Fehîm idüp i'câz-ı aşkı fâş
Sihr-i bedîhede nigehin mülzem eyledük
(Fehîm, G CLXXIII/5, s. 536)

Nâilî, diğer Sebk-i Hindî şairlerine karşı oldukça duyarlıdır. İsmetî'yi saygınlıkla anarak söz söyleme kudretini ona bağlar ve Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini taşıyan Vecdî'ye bir nazire yazdığını söyler.

Bu iktidâr nedür Nâ'ilî suhanda meger
Cenâb-ı İsmetî-i bî-niyâzdan geldün
(Nâilî, G 211/7, s. 352)

[6] Şener Demirel, **a.g.t.**, s. 14.

Vecdînün imiş Nâ'iliyâ nükte-verândan
Ta'bîri hoş-âyende bir a'lâ gazel aldum
(Nâilî, G 240/7, s. 372)

Hint üslûbu şairlerimiz içinde şiirinden en çok söz edilen şair Fehîm'dir. Neşâtî, onu takip etmenin kendisi için gurur nedeni olduğunu söylerken Galip, kendisini onunla mukayese ederek Fehîm'in ruhunun, kendisinden çekindiğini belirtip övünür.

Çarh-ı nazma mihr ise ol ben meh-i tâbendeyem
Peyrev-i kilk-i Fehîm olsam nola ger rûz u şeb

Habbezâ tab'-ı Fehîm-i hoş-sühan kim mihr ü meh
Nazmına itmektedür îsâr-ı gevher rûz u şeb
(Neşâtî, K 2/27-28, s. 7)

Gâlibim ol kahramân-tab'ım ki ben rûh-ı Fehîm
Havf edüp bin dürlü vaz'-ı dil-nüvâz eyler bana
(Galib, G 5/5, s. 490)

Hint üslûbu şairlerimiz, şiirlerinde yer verdikleri bu üslûbun edebî hususiyetleri hakkında da bazı açıklamalarda bulunmuşlardır. *Özellikle bir Sebk-i Hindî şairinde asgarî zorunluluk olarak bulunması gereken hususiyetler hakkındaki görüşleri o şairin Hint üslûbu şairi olup olmadığını belirlemekte önemli ölçülerden biridir*. Örneğin Fehîm, yenilik ve mazmun peşinde bir tarzı takip ettiğinin farkındadır. Kendisini, mazmunları işleyen (mazmûn-tırâz) bir şair olarak nitelendirerek "bir noktadan bir kitâp" meydana getirebileceğini iddia eder. O, şiirinde, mananın lafızdan önde geldiğinin farkındadır ve lafzın manayı tam aksettirememesini, henüz mana zemininin yeni olmasına bağlar. Fehîm bulduğu yeni manaları, gül bahçesindeki dikensiz goncalara benzetir. Yeni bir tarz ve geleneğin peşinde olduğunu açıkça belirten Fehîm, eskileri takip etmediğini, hiç gizlemeden söyler. Mana ve hayal unsurunun bu yeni tarzın esası olduğunu belirten Fehîm eskilerin, köhne çanak çömleğe benzeyen "tevriye ve tecnîs"te takılıp kaldıklarını vurgular.

Ben o sâhir-şâ'ir-i mazmûn-tırâz-ı âlemem
Kim ser-â-pâ nusha-i i'câzı itdüm intihâb

İntihâb itdüm velî bir noktasın ancak hemân
İtdüm ol bir noktadan ammâ ki peydâ bin kitâb
(Fehîm, K V/54-55, s. 132)

Gülbün-i lafza degül ma'nî tarâvet-yâb ise
Ey Fehîm itme ta'accüb kim zemînüm tâzedür
(Fehîm, G XCIV/6, s. 430)

Gülzâr-ı kelâmumdaki ebkâr-ı mezâmîn
Her birisi bir gonca-i bî-hâr u hünerdür
(Fehîm, G CVI/10, s. 448)

Nev-tarz u nev-âyînine bak şi'r-i Fehîm'ün
Taklîd-i zebân-ı köhen-i mâ-selef itme
(Fehîm, G CCXVIII/7, s. 654)

Sözlerüm cevher-i mazmûn u hayâl oldı Fehîm
Neyleyem ben hazef-i tevriye ve tencîsi
(Fehîm, G CCLXXXIX/8, s. 678)

Sebk-i Hindî'nin özellikle mana ile ilgili hususlarını derinlikle işleyen Nâilî, manada garipliği zarurî görür. Çünkü ona göre manada gariplik olmazsa "lafız âşinâ" düşmez. Yine, yeni hayal ve mazmunları ifade eden "mânâ-yı rengîn"i bulan fikirlerini, "söz bağının yeni açmış gülü" olarak niteler. Nâilî ayrıca, takip ettiği tarzın, Hint'ten geldiğinin farkındadır ve kendisinin bu konuda taşıyıcı rol üstlendiğini iddia eder. Ancak her şeye rağmen onun üslûbu devrinde bir tepkiyle karşılaşmış olmalı ki, devrindeki "tâze-gû yârâna peyrev" olmadığını vurgular.

Garâbet olmasa ma'nâda Nâ'ilî nazmun
Garîbdür bu ki elfâzı âşinâ düşmez
(Naili, G 149/6, s. 311)

Mânâ-yı rengîn ile bâğ-ı suhanda Nâ'ilî
Nev şükufte bir gül-i sîrâbdur endîşemüz
(Nâilî, G 168/5, s. 323)

Yayıldı Nâ'ilî bûy-ı hat-ı müşkîn-i eş'ârum
Sevâd-ı Rûm bendergâh-ı Lâhûr oldı gittikçe
(Nâilî, G 320/5, s. 426)

Degildür tâze-gû yârâna pey-rev Nâ'ilî ammâ
Yine inkâr olunmaz şâ'ir-i nâzük-tabî'atdür
(Nâilî, G 107/5, s. 284)

Mana sanatlarını, lafız sanatlarından üstün tutan Sâmî, mana sanatlarıyla donanmış şiiri, katmerli güle benzetir. Oysa lafız sanatlarını içeren şiir, sade bir gül gibidir. Araemînizâde Sâmî'ye göre mana sanatlarıyla donanmış kendi şiiri, "anlamın şeker lezzetiyle" tattan birbirine yapışır.

Tevriye san'at-i teşbîh ü cinâs ü îhâm
İsti'ârât ü kinâyât ü musanna' güftâr

Bir mi katmer gül-i zîbâ ile verd-i sâde
Benzemez nâtıka-i gayra bu şi'r-i hemvâr
(Arpaemînizâde Sami, K 16/108-109, s. 201)

Lezzet-i kand-i ma'ânî ile Sâmî nazmun
Dü leb-i mısra'ı birbirine çespîde gerek
(Arpaemînizâde Sâmî, G 70/6, s. 504)

Sebk-i Hindî şairleri içinde, bu üslûbun edebî nitelikleri ve kendi şiirine yansıması hakkında en fazla yorum yapan şair, Şeyh Gâlip'tir. Gâlip, adına o gün için ne denirse densin, şiirde yeni bir vadide ilerlediğinin farkındadır ve bu vadiyi bilinçli olarak takip etmektedir. Bu konudaki rehberi, bilindiği gibi Şevket-i Buharî'dir. O, Şevket'in tarzının da altında, Mevlânâ etkisi yatmakta olduğuna inanmaktadır. Gâlip Şevket tarzını bir çoban elbisesine benzetir ve bu elbisenin dikişlerinin Mevlevîlik ipinden olduğunu söyler.

Tarz-ı şevket kipenek-pûş-ı reh-i Monlânın
Görünen bahyesidir hırka-i peşmîninden
(Gâlib, G 267/10, s. 779)

Şairin "rütbe-i i'câz"ının hayal olduğuna inanan Gâlip, kendi hayallerinin temelinde de, Hint coğrafyası ve oraya ilk defa şairlerin gitmeye başladığı Kâbil'in hayal tarzının yattığının da farkındadır.

Bu söze Kur'ân gibi îmân eder ehl-i suhan
Şâ'irin Gâlib tahayyül rütbe-i i'câzıdır
(Galib, G 77/7, s. 568)

Gark eder tâ kişver-i Keşmîri sebz-âb-ı hayâl
Fikr-i Gâlib kim sevâd-ı Hinde Kâbilden geçer
(Galib, G 83/7, s. 576)

Sebk-i Hindî'nin, beyit esaslı Klasik üslûbun tersine mısraya dayanan yapısını (üslûb-ı muâdele) Gâlip şöyle dile getirir:

Hâl-i hümâ-nümâsına zülfi kafeslenir
Kim murg-ı ma'nâ hâne-i mısra'da beslenir
(Gâlib, G 122/1, s. 617)

Renkli mananın lafza etkisini, şarabın sürahiyi renklendirmesine benzeten Gâlip, sözün yüzünü güldüren şeyin mana olduğunu söyler. Dolayısıyla zengin manaya sahip olmayan lafız, asık surat gibidir.

Niçün ma'nâ-yı rengîn lafzı ateşlendirir bilmem
Sürâhîyi mey-i gül-reng serkeşlendirir bilmem
(Gâlib, G 256/1, s. 766)

Mefhûm-ı çeşm ü cân gibidir dinle pertevi
Ma'nâdır Es'edâ suhanın güldüren yüzün
(Gâlib, G 287/5, s. 799)

Galip'in üzerinde en çok durduğu Sebk-i Hindî özelliği, ince hayaller ve yeni mazmunları anlatan mânâ-yı bîgânedir. Mânâ-yı bîgânenin lafzı daralttığını söyleyen Gâlip, tabiatını kırılan bir şişe gibi zorlamayan kimsenin ona ulaşamayacağını iddia eder. Düşünce dünyasını çok araştırmadıkça mana-yı bîgâne dile gelmemektedir. Bazen de kalemi kalıba benzeten Gâlip, mânâ-yı bîgâneyi rûh addeder. Bu rûh, Cebrâil'in Meryem'e, İsâ'nın ruhunu üflemesi gibi, kalemi yeni manalara hamil eder.

Hücûm-ı ma'nî-i bîgâneden teng oldı eş'ârı
Aceb Gâlib kelâmın neyle dilkeşlendirir bilmem
(Gâlib, G 256/5, s. 766)

Şîşe-i tab'ı şikest olmadan ehl-i suhanın
Uğramaz ma'nî-i bîgâne peri-hânesine
(Galib, G 314/2, s. 830)

Diyâr-ı âlem-i endîşeyi çok cüst ü cû kıldım
Olunca âşinâ elfâzıma ma'nî-i bîgâne
(Galib, G 321/5, s. 838)

Kâlıb-ı Meryem olur hem-dem-i rûh-ı Cibrîl
Gelse lafz-ı kaleme ma'nî-i bîgâne-i ney
(Gâlib, G 338/5, s. 857)

Gâlip, Klasik üslûp ile Sebk-i Hindî arasına, kesin çizgiler koyan bir şairdir. "Kudemâ tavrı" olarak nitelendirdiği Klasik üslûpta bir şiir yazdığı zaman, bunu açıkça belirtmekten kaçınmaz.

Etmiş yine Gâlib kudemâ tavrını der-pîş
Eş'ârının âsâr-ı hakîkat var içinde
(Gâlip, G 329/7, s. 846)

İşte bütün bunlar, Osmanlı sahasında, Hint üslûbu şairi kabul edip incelediğimiz şairlerin, Sebk-i Hindî'nin özellikle mana ile ilgili yönüne, bilinçle ve hedefli bir şekilde eğildiklerini göstermektedir. Bu da, bir şairin Hint üslûbu şairi olup olmadığını belirleme konusunda bize yardımcı olmaktadır.

B. KLÂSİK TÜRK ŞİİRİ'NDE SEBK-İ HİNDÎ ŞAİRLERİ

Klâsik Türk Şiiri'nde Hint üslûbu şairi sayılmanın kıstaslarını belirledikten sonra, artık Türk edebiyatında hangi şairlerin bu kıstaslara uyduğunu tespit etmek çok da zor olmayacaktır. Ancak sosyal bilimlerde, özellikle de edebiyatta, edebî vakaları kesin çizgilerle belirlemek mümkün olmadığından, bir şairde yukarıda zikrettiğimiz temel şartları öncelikle aramak gerekir. Ancak sıklıkla rastlanan ya da fonksiyonel olarak kullanılan Sebk-i Hindî nitelikleri, her şairde bulunmayabilir. Öte yandan, Sebk-i Hindî'nin her

özelliği, her Hint üslûbu şairinde, bir kalıptan çıkmışçasına aynı oranda ve sıklıkta görülmez.

Edebiyatımızda Hint üslûbunun özelliklerinin nasıl görüldüğü konusuna eğilen araştırmacılar, konuyu farklı boyutlarda ele almışlardır. Ulaşılan en yeni neticeye göre, Türk edebiyatında Sebk-i Hindî tesirine XVII. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Ancak bu üslûbun bazı özelliklerini taşıyan şairlerin tümünü Sebk-i Hindî şairi saymak doğru değildir. Nef'î'de kısmen rastlanan bu üslûba ait hususiyetler, özellikle Nâilî, İsmetî, Şehrî, Neşâtî, Fehîm ve Şeyh Gâlib gibi şairlerde daha kuvvetli bir tesir olarak ortaya çıkar. Ancak yine de bu şairleri doğrudan Sebk-i Hindî şairleri olarak vasıflandırmak doğru değildir[7]. Öte yandan bazı özellikler bazı şairlerde daha belirgindir. Söz gelimi, Nâbî'de hikemî ve söylenmemiş, yeni manalar şeklinde görülen bu etki, Nef'î'de mübalağa sanatının çok fazla yer almasıyla belirginleşmektedir. Sebk-i Hindî, Nâilî ve Şeyh Gâlip'te ise, anlam derinliği ve orijinal mazmunlarla kendisini göstermektedir[8]. Bizim de büyük oranda katıldığımız bu görüşe dayanarak, Sebk-i Hindî etkisinin görüldüğü şairleri, şu şekilde ikiye ayırmak lüzumlu görünmektedir: 1)Şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin temel özelliklerinin yer veren şairler. 2)Şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini ön plana çıkaran şairler.

1. Şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin Temel Özelliklerinin Yer Veren şairler

Yaptığımız araştırmalara göre şiirimizde bir Sebk-i Hindî şairinde bulunması gereken asgarî özelliklere sahip yedi şair bulunmaktadır. *Bunlar: İsmetî, Fehîm-i Kadîm, Nâilî, Şehrî, Neşâtî, Arpaeminizâde Sâmî ve Şeyh Gâlib'dir*. Bu sebepten Sebk-i Hindî'nin özelliklerini tespit edip tanıtırken, söz konusu şairlerin şiirlerinden örnekler verdik. Ancak bu şairlerde, Sebk-i Hindî'nin özellikleri, farklı şekillerde ve oranda görülmektedir.

---

[7] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 139-140.
[8] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 130.

Daha önce de belirttiğimiz gibi şiirin şekil ve ahengine ait hiçbir nitelik, tek başına bir Sebk-i Hindî şairini, Klâsik üslûba mensup bir şairden ayırt edemediği için, dil ve lafız ile mana ve muhteva özelliklerinin, hangi Sebk-i Hindî şairinde ne oranda görüldüğünü tespit etmek, daha sağlıklı bir yol gibi görünmektedir[9]. Biz birer birer hangi Sebk-i Hindî şairimizde, Sebk-i Hindî'nin hangi edebî niteliğinin, ne oranda yer aldığını tespit ettikten sonra en genel anlamıyla şu sonuca ulaştık:

Sebk-i Hindî'nin dil ve lafız özelliklerine daha ağırlıkla yer veren İsmetî, Şehrî ve Sâmî, mana ve muhteva özellikleri konusunda vasat bir edebî tavır sergilemişlerdir. Nâilî ve Şeyh Gâlib ise, bunun tam tersine, Sebk-i Hindî'nin mana ve muhteva özelliklerine şiirlerinde daha fazla yer verirken, dil ve lafız özellikleri konusunda vasattır. Fehîm-i Kadîm, Sebk-i Hindî'nin hem dil ve lafız hem de mana ve muhteva özelliklerini, aynı derecede başarıyla kullanan yegane Hint üslûbu şairimizdir. Neşâtî ise, her iki gurupta yer alan özellikleri, orta derecede kullanan bir şairdir.

Bununla beraber, çalışmamızın sonunda yer alan, tabloya dayanarak (Bkz. Ek 2 ve 3), her şair hakkında, daha ayrıntılı bir değerlendirme yapmak mümkündür. Buna göre İsmetî, somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar, yeni-orijinal kelime ve terkipler, şiir dilinde sapmalar ve genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar gibi önemli dil ve lafız özelliklerini başarıyla kullanan bir şairdir. Diğer dil ve lafız özellikleri konusunda ise vasattır. Mana ve muhteva özelliklerine gelince; O, teşbih ve istiâre mekanizmasındaki farklılıklar, ince hayaller ve yeni mazmunlar ile vakâgûyî-vâsûht özelliklerini başarıyla işleyen bir şairdir. Tasavvufî muhtevanın işlenişi ve önemli imajlar konusuna ise şiirlerinde pek yer vermez. Diğer mana ve muhteva özelliklerinde de vasattır.

[9] Edebiyatımızda bir Sebk-i Hindî şairinde bulunması gereken asgarî özelliklere sahip, yukarıda adı geçen yedi şairin her birinde hangi Sebk-i Hindî özelliğinin ne oranda yer aldığı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ek: 2-3, s. 490-493.

Fehîm, Sebk-i Hindî'nin hemen her özelliğine, şiirlerinde başarıyla yer veren bir şairdir. Onun bu niteliği başka araştırmacıların da dikkatini çekmiş ve şiirlerinde gerek şekil gerekse muhteva bakımından birçok yenilik olduğunu söylemişlerdir. Sadelik, mahallilik ile terkipli ve kolay anlaşılmayan dili aynı anda tercih eden bir şair olduğunu belirtmişlerdir[10]. O, dil ve lafız özelliklerinden, özellikle somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar, yeni-orijinal kelime ve terkipler, şiir dilinde sapmalar, konuşma diline ait özellikler ve genişletilmiş tamlamalar ile birleşik yapılar konularına, şiirinde daha fazla yer verir. Mana ve muhteva konularındaysa; teşbih ve istiâre mekanizmasındaki farklılıklar, ince hayaller ve yeni mazmunlar, hayal atlaması, tezat ve paradoks, mübalağa ve aşırı hayalcilik, ben dili, tasavvufî muhtevanın işlenişi ve önemli kavram ve imajlar, şiirlerinde özellikle belirgindir.

Nailî de Sebk-i Hindî'nin genel hususiyetlerini şiire yansıtan bir şair olmasına rağmen dil ve lafız özellikleri onda, mana ve muhteva özelliklerine göre daha geri plandadır. Nailî, iç dünyasına yönelen bir şairdir. Anlam derinliği, geniş hayaller, mübalağalı söyleyişler, yabancı kelime ve terkiplere çok yer verme, ben dili ve tezadın, onun şiirinin en belirgin nitelikleri olduğu söylenmiştir[11]. Bizim yaptığımız incelemeye göre dil ve lafız özelliklerinde vasat olan Nâilî, bu özelliklerden manayı etkileyen, somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar, yeni-orijinal kelime ve terkipler, şiir dilinde sapmalar, eşadlı ve çok anlamlı ögeler ve tensîkü's-sıfât gibi konularda, nispeten daha iyidir. Mana ve muhtevaya ait hemen hemen bütün özellikleri başarıyla kullanan şair, teşbih ve istiâre mekanizmasındaki farklılıklar, ince hayaller ve yeni mazmunlar, hayal atlaması, tezat ve paradoks, mübalağa ve aşırı hayalcilik, ben dili, günlük tecrübeler, tabiat ve halk hikmetinden faydalanma ve önemli kavramlar ile imajlar konularında, özellikle başarılıdır.

[10] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 146.
[11] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 151.

Şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin dil ve lafız özelliklerini ön plana çıkaran Şehrî, dil özelliklerinden bilhassa şiir dilinde sapmalar, Arapça ve Farsça ağırlıklı bir dil, genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar konularına, daha fazla eğilir. Dil özelliklerinin, dilde incelme ve az sözle çok şey anlatma ile eşadlı ve çok anlamlı ögelerden faydalanma gibi manayı da ilgilendiren konularındaysa, başarılı olduğu söylenemez. Şehrî, Sebk-i Hindî'nin mana ve muhteva özelliklerinin hemen tamamına, şiirlerinde orta derecede yer veren bir şairdir.

Neşâtî, Sebk-i Hindî'nin her iki ana gurubunda yer alan bütün özellikler orta derecede kullanan bir şairdir. Eğer bir Sebk-i Hindî şairinde bulunması gereken asgarî özelliklere bir ya da birkaç kez değinmemiş olsa ve Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerini yakından takip ettiğine ait deliller olmasa, ona doğrudan doğruya Sebk-i Hindî şairi demek dahi güçtür. Bu nedenden olsa gerek başka araştırmacılar da onun şiirlerinde, Sebk-i Hindî özelliklerinin ön planda olmadığını belirtmişlerdir. Bazı gazellerinde ön plana çıkan bu akıma ait özelliklerin, engin hayal gücü, mübalağalı hayaller, orijinal teşbihler ve yeni manalar şeklinde görüldüğünü vurgulamışlardır[12].

Sebk-i Hindî'nin dil ve lafız özelliklerini daha çok kullanan Arpaemînizâde Sâmî, yeni-orijinal kelime ve terkipler, konuşma diline ait özellikler ve avama ait tabirler, yer yer Farsça-Arapça ağırlıklı bir dil, tensîkü's-sıfât ve genişletilmiş tamlamalar ile birleşik yapılar konularına ağırlık vermiştir. Şiirlerinde Hint üslûbunun mana ve muhteva özellikleri ise orta derecede yer alır.

Sebk-i Hindî'nin mana ve muhteva özelliklerini daha iyi kullanmakla tanınan Şeyh Gâlip, dil ve lafız özelliklerinde de kötü sayılamaz. Bu özelliklerden somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar ile konuşma diline ait özellikleri daha çok ön planda tutmuştur. Bunu "Türkî-i Basît" akımının

[12] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 153-154.

özelliklerinden sayan bazı araştırmacılar, onun, sözü aklına geldiği gibi değil, nice tecrübelerle olgunlaştırdıktan sonra söylemeyi tercih ettiğini belirtmişlerdir. Buna göre Gâlip Divanı'nda çok sayıda Türkçe kelime bulunması, Sebk-i Hindî akımının önemli özelliklerinden biri olan "şimdiye kadar söylenmemiş", "garip", "sade" ve "yeni" ifadelere uygun örneklerdir[13]. Mana ve muhteva özelliklerinin tamamına, şiirlerinde başarıyla yer veren Gâlip, bilhassa, teşbih ve istiâre mekanizmasındaki farklılıklar, ince hayaller ve yeni mazmunlar, hayal atlaması, tezat ve paradoks, mübalağa ve aşırı hayalcilik, tasavvufî muhtevanın işlenişi ve önemli kavramlar ile imajlar konularında başarılıdır.

2. Şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin Bazı Özelliklerini Ön Plana Çıkaran Şairler

17 ve 18. asırlarda, Türk şiirinde, bazı şairlerin, gerek Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairleri gerekse Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairleriyle girdikleri edebî ilişkiler dolayısıyla, Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini şiirlerinde ön plana çıkardıkları görülmektedir. Bunları Sebk-i Hindî'nin birinci derecedeki şairlerinden saymamak gerekir. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi, Sebk-i Hindî şairi sayılabilmek için gerekli asgarî ölçüler, bu guruptaki şairlerde mevcut değildir. Sadece bir kısım ana özellikler ya da ikinci derecede Sebk-i Hindî özelliklerinin bir şairde görülmesi, ya da görülen bazı temel özelliklerin tekrar niteliği kazanmaması, bu tip şairleri doğrudan Hint üslûbu şairi saymamızı engellemektedir. Kaldı ki Sebk-i Hindî'nin bazı özellikleri, şiirimizin gelişiminin tabii bir sonucu olarak ortaya çıkmış olup, bunlar üzerinde Sebk-i Hindî'nin doğrudan etkisi söz konusu değildir.

Örneğin bu tip şairlerin en önemlilerinden biri, 17. yüzyıl şairlerinden Vecdî'dir. Ahmet Mermer'in de belirttiği gibi onu, Hint üslûbu özellikleri taşıyan bazı şiir ve beyitlerinden dolayı, Sebk-i Hindî şairi saymak doğru

[13] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 180.

değildir. Çünkü o daha çok Klâsik üslûpla şiirler yazan şairlerin etkisindedir[14]. Çünkü o bir taraftan Bâkî, Nef'î ve Cevrî gibi klasik şairleri saygıyla anarken[15] diğer taraftan Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairleri ya da Sebk-i Hindî'nin edebî özellikleri hakkında, herhangi bir şuurlu değerlendirmede bulunmaz. Öte yandan aşağıdaki beyitlerde görüldüğü gibi Sebk-i Hindî özelliği taşımayan, divan şiirinin alışılmış mazmun ve teşbih unsurlarıyla, söyleyiş kolaylığıyla dile getirilmiş beyitleri de az değildir[16].

Bu hüsn ile insâna yakın olmasını gör
Pek az bulunur böyle perî âdeme benzer
(G 20/2)

Hançer-i gamzede biz çeşm-i hayvân buluruz
Günde bin kerre helâk eylese bin cân buluruz
(G 27/1)

Şu beyitleri ise "destâr-ı aşk", "bâğ-ı cünûn" gibi somutlaştırma ile alışılmamış bağdaştırmalar; "vâdî-i hayret" gibi hayret imajı ve "hezârân cûy-ı hûn" gibi mübalağalı söyleyişleriyle Sebk-i Hindî'yi hatırlatır.

Gam-ı zülfünle âhumdan k'ola dûd-ı derûn peydâ
İder destâr-ı aşka sünbül-i bâğ-ı cünûn peydâ
(G 1/1)

Şu denlü dâğ dâğ oldı derûnum eylesem girye
Olur vâdî-i hayretde hezârân cûy-ı hûn peyda
(G 1/2)

Ancak onun ne genişletilmiş tamlamalarında yeterince izâfet-i maktû ve maklûb ne de izâfet-i istiâriyyeye rastlanır. Bunun yanında Vecdî'nin şiirlerinde, Hint-İran sahasından alınan yeni-orijinal kelime ve terkipler, hayal atlaması ve şiir dilindeki sapmalar gibi Sebk-i Hindî'nin temel özelliklerine gerektiği kadar yer verilmez.

[14] Vecdî, Divan, (nşr. Ahmet Mermer), İstanbul, MEB Yay., 2002, s. 15.
[15] Vecdî, **a.g.e.**, s. 14.
[16] Vecdî, **a.g.e.**, 25-26.

Yine 17. asır şairlerinde Tecellî de Sebk-i Hindî şairi olduğu konusunda önemli değerlendirmelerin olduğu bir şahsiyetdir. Tecellî'nin divanı ve edebî kişiliği üzerinde geniş bir araştırma yapan Sabahat Deniz, şiir dilindeki genişletilmiş tamlamalar, yabancı kelimelerle ağırlaşan ağdalı dil, müşahhas ve mücerret varlıklar arasındaki ilişkiye dayanan derin ve girift anlam yoğunluğundan dolayı ve şiirin anlaşılmaz bir hale gelmesi gibi nedenlerden ötürü onu Sebk-i Hindî şairi olarak kabul eder[17]. Ancak kendisinin de belirttiği gibi, bu dönemde dildeki ağırlaşma, devrin genel bir özelliği olarak başka şairlerde de görülür[18]. Öte yandan Tecellî şiirlerinde, ne İran veya Arap ne de Türk şairlerinden hiç birisinin ismini zikretmemektedir[19]. İncelediğimiz kadarıyla onun şiirlerinde genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapıların, Sebk-i Hindî'ye uygun örnekleri vardır. Somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmaları da sık sık kullanır. Ancak yine şiirlerinde yer yer kullandığı mübalağa ve tezatlar, Hint üslûbunun gerektirdiği şekle tam uygun değildir[20].

Öte yandan Tecellî hayal atlaması ve çağrışım zenginliği konusunda da diğer Sebk-i Hindî şairleri kadar ön planda değildir. Sebk-i Hindî'nin önemli dil ve lafız özelliklerinden şiir dilinde sapmalar ve Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinden alınan yeni-orijinal kelime terkiplere de Tecellî'nin şiirlerinde, yeterince görülmez. Bu sebepten Tecellî, devrinde çok önemli ve çok başarılı bir şair olmasına rağmen, onu doğrudan Sebk-i Hindî şairi saymak konusunda ihtiyatlı olunması gerektiği kanaatindeyiz. Ancak şu kadarı rahatlıkla söylenebilir ki O, Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini şiirlerinde ön plana çıkaran şairlerin en başarılısıdır.

Divan şiirimiz için önemli olan üç şahsiyet, yani, Nef'î, Nâbî ve Nedîm, Sebk-i Hindî ile ilişkileri en çok tartışılan şairlerdir. Çalışmamızın ikinci bölümünün başında, Hint üslûbunun Türk şiirine intikali ve temsilcileri

[17] Tecellî, **Divan**, (nşr. Sabahat Deniz), İstanbul, Kuşak Matbaası, 2005, s. 37.
[18] Tecellî, **a.g.e.**, s. 37-38.
[19] Tecellî, **a.g.e.**, s. 40.
[20] Hint üslûbunun gerektirdiği tezatlar ve mübalağa için bkz: II. Bölüm, s. 327 ve 337.

konusunu tartışırken, bu konuya bir miktar değinmiştik. Buna göre, Nef'î'nin şiirleri üzerinde geniş bir çalışma yapan F. Tulga Ocak, kasîdelerinde başta Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinin büyük temsilcisi Örfî ile kendisini mukayese etmesi, "bikr-i fikr" anlayışıyla yeni bir tarz peşinde olduğunu söylemesi, söz sanatları yerine mana ve fikri ön plana çıkarması, gazellerinde yer yer görülen ince ve zarif söyleyişler, geniş muhayyileye dayanan mübalağalı anlatımlar, hayalî imajlara dayanan uzun izâfet ve vasıf terkipleri, yeni mazmunlar, halk deyimlerini kullanma, az sözden kaçınarak kısa ve dolgun anlatıma yer verme ve mana sanatlarını daha sık kullanmak gibi nedenlerden dolayı onu, bir Sebk-i Hindî şairi kabul eder[21]. Çavuşoğlu'da Nef'î'nin Örfî'den mübalağa sanatını alarak divan şiirinde Hint üslûbuna öncülük ettiği kanaatindedir[22]. Diğer taraftan bilindiği kadarıyla kasîdelerinin fahriye kısmında çeşitli Sebk-i Hindî şairlerinin adını anan ilk Divan şairimiz Nef'î'dir[23]. Ancak dikkat edilirse Sebk-i Hindî şairlerinin öncelikle kasîdelerin fahriye kısmında anılması, Sebk-i Hindî'nin etkisinden ziyade, iki saha arasındakî geleneksel edebî rekabeti akla getirmektedir.

Nef'î, Fehîm, Nâilî, Neşâtî, Sâmî ve Gâlib gibi Sebk-i Hindî şairleri tarafından da, çeşitli vesilelerle söz konusu edilmiş ve yer yer övülerek özellikle kasîdede, üstat kabul edilmiş bir şairdir. Fehîm, aradaki zamansal boyutu yok sayarak manen Nef'î ile konuşup ondan nasihat aldığını söyler. Kasîdelerinde Nef'î etkisi çok açık olan Neşâtî ise, kimi zaman kendi dilini Nef'î ile özdeşleştirir, kimi zaman kendisini onunla mukayese eder. Bazen, kendi şiirlerinin bilhassa mana yönünden onunkinden üstün olduğunu belirtir. Ancak ona nazire yaptığını ya da onun beyitlerini tazmin ettiğini asla gizlemez.

---

[21] Fatma Tulga Ocak, , "Nef'î ve Türk Edebiyatındaki Yeri", **Ölümünün Üç Yüz Ellinci Yılında Nef'î**, Ankara, AKM Yay., 1991, s. 26-30.
[22] Mehmed Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 15.
[23] Fatma Tulga Ocak, "XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Divan Edebiyatı ve Sebk-i Hindî", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 734.

Rûh-ı Nef'îden Fehîm aldum haber dedi eger
Âşık isen el-hazer hüsnine hâmûş it nazar
(Fehîm, TZ V/7-3, s. 274)

Lehce-i Nef'î ile olsa kelâmum n'ola bir
Cevher-i ferd degül kâbil-i neng-i taksîm
(Neşatî, K 9/31, s. 33)

Göreydi cevher-i tîğ-i zebânum bu letâfetle
Elin sunmazdı Nef'î bir dahı şemşîr-i da'vâya
(Neşati, K 10/41, s. 36)

Benüm kim her sözüm bir câm-ı pür-sahbâ-yı ma'nâdur
N'ola mest itse rûh-ı pâk-ı Nef'î-yi suhan-dânı
(Neşati, K 13/31, s. 45)

Dinle bu matla'-ı garrâyile vasf-ı dili kim
Âherîn gofte-i Nef'î-i sühan-ârâdur
(Neşati, K 22/9, s. 72)

Medhettiği kişilere Nef'î'nin bazı beyitlerini uygun gören ve bunu açıkça belirten Arpaemînizâde Sâmî[24] ve Nef'î'nin bir kasîdesini tahmis eden Gâlib de, ondan saygıyla bahseden Hint üslûbu şairleridir. Ancak bunlardan en ilginci bir müzeyyel gazeline "müzeyyel der-medh-i üstâd-ı hod Sultânü'ş-şu'arâ Nef'î Efendi" başlığını atan Nâilî'dir. Bu gazelin zeyl kısmında şair, Nef'î'yi şöyle över:

Vahy-perdâz-ı suhan Nef'î-i sâhir ki olur
Her sözü âyet-i mu'ciz gibi dil-hâh bize

Cevher-i rûh-ı suhan kim görünür mertebede
Sâha-i arşda Cibrîl ile hem-râh bize

Tengnâ-yı dü-cihân râh-zen olmaz etse
Himmetin pîş-rev ol ârif-i bi'l-lâh bize
(Nâilî, G 303/8-10, s. 414)

Öte yandan Nef'î, metinsel anlamda, özellikle kasîdelerinde, Sebk-i Hindî anlayışına uygun örnekler verir. Aşağıda, onun şiirlerinden alınan beyitler, içerdiği tezadlarla karışan gülüv derecesinde mübalağalar ve

[24] Arpaeminizâde Sâmî, **Divan**, (nşr. Fatma Sabiha Kutlar), Ankara, 2004, K. 9/27, s. 149.

muhayyilenin uç noktalarına uzanan hayaller sayesinde, Hint üslûbu niteliği taşır.

Âferîn şest-i hümâyûnuna kim oklarının
Mûmdan olsa yine taşı deler peykânı
(Nef'î, K 4/17, s. 52)

Sözüm şâhid yeter isbât-ı isti'dâd için bana
Ne lâzım dâm-ı tezvîr eylemek tefsîr-i Kur'ânı
(Nef'î, K 12/44, s. 83)

Erdi bir gâyete te'sîr-i hevâ kim bir mûr
Bir dem-i germ ile eyleridi deryâyı serâb
(Nef'î, K 32/2, s. 150)

O terkîb ile beş bin yıl mukaddem gelse dünyâya
Acep çoban olurdu gusfend-i kavm-i Âd üzre
(Nef'î, K 44/16, s. 192)

O, Fehîm, Nâilî ve Şeyh Gâlip kadar olmasa da, yer yer Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinden alınan yeni-orijinal kavramlar ile somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmaları, şiirlerinde kullanan bir şairdir. Şu beyitlerdeki "tehî-dest" yeni-orijinal kavramlara, "kafes-i dâniş" ve "çemen-i ma'nâ" ifadeleri, somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalara örnektir.

Ol rind-i tehî-deste hased kim bu zamânda
Gamhânesi işret-gede-i sîm-berândır
(Nef'î, K 10/6, s. 72)

Tab'ım kafes-i dânişe bir tûti-i gûyâ
Hâmem çemen-i ma'niye bir serv-i çemândır
(Nef'î, K 10/56, s. 75)

Nef'î zaman zaman konuşma diline yer verme ve âmiyâne tabirler kullanmak gibi ikinci dereceden önem taşıyan Sebk-i Hindî özelliklerine de şiirlerinde yer verir. Ayrıca "benim" redifli fahriye ile başlayan meşhur kasîdesi, Hint üslûbunda "ben dili" özelliğine ideal bir örnektir[25].

[25] Nef'î**, Divan**, (nşr. Metin Akkuş), Ankara, Akçağ Yay., 1993, K. 13, s. 84.

Sanman ki felek devr ile şâmı seher eyler
Her vâkı'anın âkıbetinden haber eyler

Bir düş gibidir hak bu ki ma'nâda bu âlem
Kim göz yumup açınca zamânı güzer eyler
(Nef'î, K 11/1-2, s. 76)

Sarîr-i hâmemi gûş eyleyince şevk-i medhinle
Safâsından olur kerrûbiyân-ı nüh felek ser-sem
(Nef'î, K 39/44, s. 176)

Bütün bunlar Nef'î'nin, en azından kasîdelerinde Sebk-i Hindî'nin önemli hususiyetlerini gösteren bir şair olduğunu ispatlamaktadır. Ancak acaba sayılan bu nitelikler onu bütünüyle Sebk-i Hindî şairi saymamıza yeterli midir? Öncelikle Nef'î'nin şiirlerindeki Sebk-i Hindî özellikleri, büyük oranda, sadece kasîdelerindedir. Ayrıca metinsel anlamda Nef'î'yi Sebk-i Hindî şairi saymamıza aykırı durumları da görmek mümkündür. Örneğin onun şiirlerindeki genişletilmiş tamlamaların ekseriyeti yapı bakımından, izâfet-i maktû ve izâfet-i maklûb içermemek bakımından Sebk-i Hindî'deki genişletilmiş tamlamalar anlayışına uygun değildir.

Ukde-i ser-rişte-i râz-ı nihânîdir *sözüm*
Silk-i tesbîh-i dür-i seb'a'l-mesânîdir *sözüm*
(Nef'î, K 1/1, s. 45)

Bezm-i Ceme revnak veremez olmayıcak tâ
Cârûb-ı der-i meygede perr-i küleh-i mest
(Nef'î, G 21/4, s. 291)

Ayrıca Nef'î, girift ve ince anlamlara dayalı mazmun anlayışıyla şiirler yazan Sebk-i Hindî'nin ifrâtî koluna mensup şairleri de eleştirmektedir. Zira onun etkilendiği Örfî, Sebk-i Hindî'nin "mutedil" kolunu temsil etmektedir.

Çeke mazmûnunu fehm etmede bir nükte-şinâs
Ne kadar dikkat ederse o kadar renc-i elîm

Kendi fehm etse de bin fikr ile bir nüktesini
Nutku âciz kala yârâne edince tefhîm

Böyle sâhib-suhenin bundadır a'lâlığı kim
Sözü pest iken olur kendisi mağrûr u zâ'im

Özü makbûle geçer yine garâbet bunda
Gûş-ı insâf ile ger dinlese bir fehm-i selîm
(Nef'î, K 8/10-14, s. 66)

Nef'î, etkilendiği kaynaklar bakımından da çeşitlilik gösteren bir şairdir. O, divanındaki övgülerden de anlaşıldığı gibi, sanatının ilk dönemlerinde Hafız, Enverî Muhteşem-i Kâşânî gibi Sebk-i Irakî şairlerini takip etmiştir. Ancak daha sonraları Örfî benzeri Sebk-i Hindî şairlerinin etkisinde kalmıştır[26]. Hatta ortaya çıktığı coğrafyayla anılan bu üslûbun şairlerini tanıdığını açıkça söyler.

Sözlerim oldu hased-kerde-i yarân-ı Irâk
Belki reşk-i suhan-i Muhteşem-i Kâşânî
(Nef'î, K 4/47, s. 54)

Öte yandan onun Bâkî aracılığıyla Klasik üslûba bağlılığı çok açık bir şekilde görülmektedir. Türk şairleri arasında Nef'î'nin en çok meşgul olduğu şair, Bâkî'dir. Söyleyişte Bâkî'ye çok yakınlaşır. Anlama uygun kelimeler seçerek gök gürültüsüne benzer tonlu sesler yakalaması, Bâkî'nin seslenişlerini andırır. Şiirinde kullandığı bu tarz ve bazı mazmun benzerlikleri, "Bâkî'den mazmun aşırdığı" şeklinde yorumlanmıştır. Mutantan söyleyişte Bâkî ile birleşir, fakat abartılı söyleyiş ve açık ifade Nef'î şiirini farklılaştırmıştır. Şiirlerinde kendini beğenmiş kişiliğinin açığa çıkması Nef'î'nin uygulamada Bâkî'den ayrılmasını sağlar. Bâkî'nin Nef'î'ye asıl etkisi, şiirlerinde yüksek perde, debdebeli anlatım, tınlamalı ses ahengidir[27]. Kendinden başkasını kolay kolay beğenmeyen Nef'î, Bâkî'nin şiirini açıkça övmüş, Kanûnî'ye yazdığı kasîdeleri beğendiğini söylemiş ve ondan açıkça alıntı yaptığını belirtmiştir.

[26] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 140.
[27] Nefî, **a.g.e.**, s. 23.

Haşre dek âb-ı hayat-ı suhan-ı Bâkî'dir
Andırıp zinde kılan nâm-ı Süleymân Hânı
(Nef'î, K 3/43, s. 54)

Tavâfa Ka'be-i kûyun be-kavl-i Bâkî-i merhûm
Derûn-ı dilde niyyet âb-ı zemzemden musaffâdır
(Nef'î, K 48/46, s. 205)

Daha önce de belirttiğimiz gibi bazı araştırmacılar Nef'î'yi mübalağa ve muhayyile kuvvetiyle Sebk-i Hindî'ye yakın bulurken hayalde incelik, mana hakimiyeti ve derinliği, îcâz ve orijinal mazmunlar gibi yönlerden İsmetî, Fehîm, Nâilî ve Gâlib gibi şairlere eşit görmediklerinden, Sebk-i Hindî şairi saymazlar[28]. Bu durum Nef'î'nin, gerçek Sebk-i Hindî sayılan bu üslûbun Hint koluna uzak bir şair olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla edebiyatımızda asıl etkili olan Sebk-i Hindî'nin Hint koluna ait niteliklerin, Nef'î'nin şiirlerinde daha az olduğu görülmektedir. Bu yüzden olsa gerek Gibb de onun, Hint-Acem tesirinin Türk edebiyatına intikalinde, geçiş dönemi rolü üstlendiğini belirtir[29].

Öte yandan Divan edebiyatının mekteplerini inceleyen hemen bütün araştırmacıların birleştikleri nokta, Nef'î'nin asıl itibarıyla, 17. asırda Bâkî mektebini tekrar dirilterek özellikle kasîdede daha orijinal bir tarz oluşturup yıllarca kendi adıyla anılan hususî bir mektebin üstadı olduğudur[30]. Ayrıca Nef'î'de görülen "ben dili" gibi önemli bir Hint üslûbu niteliğinin, Osmanlı şiirinde duygu ve düşüncenin anonim olmaktan çıkması ve "ferdileşme"ye başlamasıyla[31] ilişkilendirilmesi yani ondaki değişimlerin şiirimizin tabii gelişimine bağlanması, Nef'î'yi geleneğe, dolayısıyla da Klasik üslûba daha çok yaklaştırmaktadır.

---

[28] Haluk İpekten, **Nâ'ilî-i Kadîm Hayatı ve Edebî Kişiliği**, Ankara, MEB Yay.,1973, s. 75-76; Ali Alpaslan, "Gazel Şerhi Örnekleri I", **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 248.
[29] E. J. Wilkinson Gıbb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, III-IV. C., (terc. Ali Çavuşoğlu), Ankara, Akçağ Yay., 1999, s. 177.
[30] İbrâhim Necmî, **Eski Edebiyatımızın Tarihine Seri Bir Nazar**, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1338/1920, s. 134-135; Vasfi Mahir Kocatürk, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, 1970, s. 443; Fuat Köprülü, **Divan Edebiyatı Antolojisi**, (nşr. Ahmet Mermer), Ankara, Akçağ Yay., 2006, s. 336.
[31] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 145.

İşte bütün bu nedenlerden dolayı Nef'î'yi kasîdeleri, özellikle de kasîdelerindeki mübalağa, tezad ve zengin muhayyile gibi niteliklerden dolayı Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini şiirlerinde ön plana çıkaran ancak bütün şiirleri göz önüne alındığında, Klasik üslûp ile Sebk-i Hindî arasında yer alan bir geçiş dönemi şairi saymak daha doğru olacaktır kanaatindeyiz.

Nâbî de bazı niteliklerinden dolayı başlı başına bir Sebk-i Hindî şairi mi yoksa "hikemî" tarz adında edebiyatımızda orijinal bir mektebin temsilcisi mi olduğu konusu tartışılan şairlerdendir. Çalışmamızın II. bölümünün başında da belirttiğimiz gibi onun Sebk-i Hindî'nin Sâib ve Şevket ile temsil edilen kolunun Türk edebiyatındaki temsilcisi olduğunu söyleyenler olduğu gibi[32] ince hayaller ve anlaşılmaz muzmûnlarla yazılmış şiirleri eleştirmesinden dolayı tam tersine, Sebk-i Hindî'nin Şevket ile temsil edilen kolunu eleştirdiğini söyleyenler de vardır[33]. Ayrıca O, kendisinden sonra yaşayan iki Sebk-i Hindî şairinden Gâlib tarafından olmasa da, Arpaemînizâde Sâmî tarafından saygıyla anılan bir şairdir.

Ankâ-nazîr hazret-i Nâbî efendi kim
Sânîsi yokdur ideli nev'-i beşer zuhûr
(Arpaemînizâde Sâmî, G 38/11, s. 477)

Ne mümkin pey-rev olmak Nâbî-i üstâda ey Sâmî
Sevâd-ı nâ-be-câdur meşk-i şi'ri kilk-i etfâlün
(Arpaemînizâde Sami, G 74/9, s. 508)

Nâbî'nin şiiri ve onun Tebrizli Sâib ile ilişkisi üzerine geniş bir çalışma yapan Bilkan, Nâbî'yi özetle; sade Türkçe ile beraber bazen de genişletilmiş terkiplerle dolu bir dil kullanması, günlük hayata dair tabirler ve âmiyâne söyleyişlere sık sık başvurması, mazmunlarını teşkil ederken sosyal hayat ile eşyaya yönelmesi, gazellerinde muhteva, kelime kadrosu ve anlamlandırma sınırını genişletmesi, İranlı çağdaşı Hint üslûbu şairi Sâib ile hayatında ve psikolojisindeki benzerlikler ile onun gibi Hikemî tarza yönelmesi, şiirlerinin

[32] Ali Fuat Bilkan, "XVII. Yüzyılda Gelişen Hikemî Tarz ve Nâbî'nin Hayrinâmesi", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 742.
[33] Fuat Köprülü, **a.g.e.**, s. 379.

redifleri arasındaki benzerlikler, her iki şairin de şiirle öğüt verip dış dünyayı manalandırmak suretiyle tecrübelerini aktarmak gibi nedenlerden dolayı, Sebk-i Hindî'nin Sâib ile temsil edilen kolunun Türk şiirindeki temsilcisi sayar[34].

Nâbî'nin şiirlerine Sebk-i Hindî'nin özelliklerine metinsel anlamda baktığımızda da Sebk-i Hindî'nin bazı temel özelliklerine seyrek de olsa rastlamak mümkündür. Örneğin aşağıdaki beyitlerde geçen "fetîl-i lutf", "cerahat-i eyyâm", "gûşe-i bâm-ı visâl", "ham-ı kemend-i emel" ve "küngüre-i recâ" tamlamaları, kuvvetli birer somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmadır. Aynı zamanda "çîre-dest-i kazâ" tabiri de zengin bir teşhis içerir.

Fetîl-i lutf ile cerrâh-ı çîre-dest-i kazâ
Kodı cerâhet-i eyyâma merhem-i kâfûr
(Nâbî, K 7/7, s. 39)

Çıkardı gûşe-i bâm-ı visâle dil ammâ
Ham-ı kemend-i emel küngür-i recâda degül
(Nâbî, G 495/3, s. 835)

Onun şiirlerinde "pâ-der-gil" örneğinde olduğu gibi, Hint-İran sahasından alınan hazır yeni-orijinal kavramlara, "sabahın gece kargasını avlamak üzere içinde altın kanatlı bir avcı kuş yani güneşi beslemesi" şeklinde orijinal hayallere ya da aşağıda üçüncü beyitte görüldüğü gibi temsilî teşbihlere rastlamak da mümkündür.

Nedendür cilve-i ma'nîye çıkmaz hayli müddetdür
Aceb Nâbî kümeyt-i hâme pâ-der-gil mi kalmışdur
(Nâbî, G 171/5, s. 589)

Zâğ-ı şebi sayd itmek içün perveriş eyler
Bir tâ'ir-i zerrîn-per ü bâli kafes-i subh
(Nâbî, G 43/2, s. 487)

[34] Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 154-176.

Bezm-i safâya sâgar-ı sahbâ gelür gider
Gûyâ ki cezr ü medd ile deryâ gelür gider
(Nâbî, G 219/1, s. 624)

Ancak Nâbî'nin şiirlerine dikkatle eğildiğimizde, Sebk-i Hindî'nin ikinci derecede önemli olan hususiyetlerinden, konuşma dili özellikleri, avâma ait tabirler ve halk hikmetinden faydalanma, yer yer sadeleşme eğilimi, teşbihlerde ve mazmunlarda eşya ve tabiata yönelme, gazelde insanın iç dünyasına yer verme ve hayattan şikayet[35] gibi özelliklerin, temel özelliklerden daha ileride olduğu görülmektedir.

Ne bu tertîb-i hikem cümle benî âdem iken
Birisi hâne yapar birisi olmış ırgâd
(Nâbî, K 2/14, s. 12)

Bu devrânda safâ-yı hâtıra nâ'il mi kalmışdur
Felekden dâğ-ber-dâğ olmaduk bir dil mi kalmışdur

Ne devr eyler tehî nüh âsyâ cûy-ı vücûd üzre
Meger kim kiştzâr-ı dehrde hâsıl mı kalmışdur

Meh-i âlem-fürûzı bedr iken gördüm hilâl olmış
Cerâhat-yâb-ı noksan olmamış kâmil mi kalmışdur

Necât ümmîdi yokdur çâresi girdâba ric'atdür
Misâl-i mevc rû-mâl itmedük sâhil mi kalmışdur

Nedendir cilve-i ma'nîye çıkmaz hayli müddetdür
Aceb Nâbî kümeyt-i hâme pâ-der-gil mi kalmışdur
(Nâbî, G 171, s. 589)

Bir devrde geldük ki azîzân unudulmış
Tutmış yirini hurd ü büzürgân unudulmış

Gitmiş nemeki mâ'ide-i hân-ı vefânın
Âlemde hukuk-ı nemek ü nân unudulmış

Nâ-pâk yatur dest-i kerem dâmen-i ismet
Has-pûş kalup çeşme-i hayvân unudulmış
(Nâbî, G 345/1-3, s. 714)

[35] Örneğin bir kasîdesinin, *"Şikâyet Ez-Gam Bâ-Sitâyiş-i Musâhib Mustafa Pâşâ-yı Ekrem Rahimehullahi"* başlığını taşıması ve girizgahta şairin iç dünyasına yönelmesi gibi. Bkz.Nâbî, **Dîvân**, (nşr. Ali Fuat Bilkan), İstanbul, MEB Yay., 1997, s. 56-63.

Nâbî'nin şiirlerinde Sebk-i Hindî'nin ikinci derecede önemli özelliklerinden en fazla görülüleni üslûb-ı muâdeledir. Şiirlerinde fikirlerini, irfân ve halk hikmetine dayanan veciz ifadeler, ata sözleri ya da hikmetli söyleyişlerle destekleyen Nâbî, bir de bu üslûp özelliğinin Hint-İran sahasındaki en önemli temsilcisi Sâib'i kendisine örnek alınca, belki de şiirimizdeki üslûb-ı muâdelelerin en güzel örneklerini vermiştir.

Hayâlinden gelir gam hâtıra cânâneden gelmez
Sitem hep âşinâlardan gelür bîgâneden gelmez
(Nâbî, G 279/1, s. 666)

İden hep reng ü bûy-ı bâtınîdür cilve zâhirde
Anunçün kışrı her sâde dırahtun dârçîn olmaz
(Nâbî, G 303/7, s. 684)

Çok da mağrûr olma kim mey-hâne-i ikbâlde
Biz hezârân mest-i mağrûrun humârun görmişüz
(Nâbî, G 319/2, s. 696)

İkinci derecede Sebk-i Hindî özelliklerini daha çok ön plana çıkaran Nâbî, Sebk-i Hindî'nin temel özelliklerini de Nâilî, İsmetî, Fehîm ve Şeyh Gâlib kadar işlememiştir. Örneğin yer yer tamlamalarla dolu bir şiir dili oluştursa da bu tamlamalar yapı bakımından fazla sayıda izâfet-i maktû' ve maklûb içermez.

Harf-i teslîm-i rızâdur meşreb-i mestân-ı aşk
İtmez aslâ lâ-nüsellimden leb-i peymâne bahs
(Nâbî, G 33/4, s. 478)

Nâbî, gazelin muhtevasını zenginleştirmiştir. Nâbî'nin gazeli, klâsik tanımın dışında, dönemin kültürel, ekonomik ve sosyal yönünü yansıtan bir ifâde vasıtası niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla gazellerinin konusunu sosyal hayattan seçmiştir. Sosyal hayatı sadece yansıtmakla kalmayan ve aynı zamanda yorumlayan şair gazellerinde, kendisinden öncekilerden farklı olarak "tarihî ve sosyolojik" değerlendirmeler yapmıştır. Bu bakımdan Nâbî'nin gazelleri, birer tarihî ve sosyal arka planı olan "belge şiir"

niteliğindedir[36]. Dolayısıyla gerçekliğe, Sebk-i Hindî şairlerinden daha yakın olan Nâbî'yi bu yönüyle, Sebk-i Vukû şairi saymak daha doğrudur[37]. Metinsel anlamda da hem devrinin pek çok sosyal ve siyasal olaylarına şahitlik eden tarihleri hem de Sebk-i Vukûnun bir türü sayılan "Vâsûht"[38] özellikleri taşıyan gazelleri, bu durumu teyid etmektedir.

Bir devlet içün çerhe temennâdan usandık
Bir vasl içün ağyâra müdârâdan usanduk

Hicrân çekerek zevk-i mülâkâtı unutduk
Mahmûr olarak lezzet-i sahbâdan usanduk

Düşdük katı çokdan heves-i vuslata ammâ
Ol dâ'iye-i dağdağa-fermâdan usanduk

Dil gamla dahî dest ü girîbândan usanmaz
Bir yâr içün ağyâr ile gavgâdan usanduk

Nâbî ile ol âfetün ahvâlini nakl it
Efsâne-i Mecnûn ile Leylâ'dan usanduk
(Nâbî, G 395, s. 756)

İşte bütün bu nedenlerden dolayı, onu, sadece Sâib ile ilgili Sebk-i Hindî özelliklerini ön plana çıkaran, Sebk-i Hindî'nin ikinci derecede önemli özelliklerini başarıyla işleyen ve bunun da ötesinde, bir Sebk-i Vukû ve Vâsûht şairi saymak daha doğru olacak kanaatindeyiz. Ayrıca Nâbî, bir çok kaynağın görüş birliğine vardığı gibi, eski edebiyatımıza yeni bir ifade tarzı, yeni bir anlayış getirmiş ve daha hayattayken ün kazanmış olan, Divan şiirinin büyük temsilcisidir. O, hikemî şiir ekolünün kurucusu ve en usta şairi olarak bilinir[39].

Son olarak Nedîm, bazı edebî nitelikleriyle Hint üslûbu şairi sayılmıştır. Onun, Örfî, Nazîrî ve Sâib gibi bazı Sebk-i Hindî şairlerini saygıyla anmasını,

[36] A. Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **a.g.e.**, s. 166.
[37] Sebk-i Vukû' için bkz. I. Bölüm, s. 39-43.
[38] Vâsûht için bkz. I. Bölüm, s. 43.
[39] Mine Mengi, **Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, Ankara, AKM Yay., 1991, s. 33.

bu üslûba yakınlığına bağlayanlar vardır[40]. Bazı araştırmacılara göreyse onun şiirlerinde, anlamda ve hayallerde derinlik ile incelik, yeni mazmunlar, mübalağa sanatı, dilde zerafet ve genişletilmiş tamlamalar kullanma gibi özellikler bulunmakla birlikte bu üslûbun önemli özelliklerinden olan ıztırap ve tasavvuf yoktur[41]. Ancak Nedim'de zarif bir senteze ulaşan bu üslûp, daha çok Sebk-i Hindî öncesi, yani Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ gibi şairlerin elinde ifadesini bulan, şairlerin "kudemâ tarzı" dediği Klasik üslûptur[42].

Nedîm kendisinden sonraki Sebk-i Hindî şairlerinden sadece, bir nazire dolayısıyla Gâlib tarafından anılır. Ancak Gâlib, onun tarzını kendisine yakıştırmaz. Nedîm ise Sâib ve Rüknâ gibi şairleri, Doğu Türkçesi'ndeki Nevâî'ye eşit görür.

Sâlik-i tavr-ı Nedîm oldun bu düşmezdi sana
Hem-zebân olmaz mısın Gâlib suhan-gûlarla sen
(Gâlib, G 278/5, s. 790)

Lehçe-i Tâtârda kalmaz Nevâyîden pesîn
Fârisî söylerse söyler Sâ'ib ü Rüknâ gibi
(Nedîm, K 18/43, s. 72)

Nedîm ve onun Türk şiirine getirdiği yenilik üzerine geniş bir çalışma yapan Hasibe Mazıoğlu Nedîm'in şiirlerinde, dilde sadeleşme, mazmun teşkilinde eşya ve tabiata yönelme, günlük hayat tecrübelerinden faydalanma, ince ve nazik hayallerle yeni mazmunlar gibi Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerinin ön plana çıktığını tespit etmiştir. Buna göre Nedîm'deki his unsurlarını iki gurupta toplamak mümkündür: 1)Aşk duyguları 2)Çevreye ve tabiata ait duygular[43]. Dolayısıyla Nedîm'in muhayyilesinin ilham kaynakları, tabiat, hayat ve orada yaşayan güzellerdir. Hisleri gibi hayalleri de onun şair mizacı, hayat ve tabiat görüşü ile sıkı sıkıya bağlıdır. O, duygularını ve eşyayı

[40] Fuat Köprülü, **a.g.e.**, s. 379.
[41] Cem Dilçin, *"Divan Şiirinde Gazel"*, **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 189.
[42] Osman Horata, "Lâle Devri'nden Tanzimata Türk Edebiyatı", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 576.
[43] Hasibe Mazıoğlu, **Nedîm'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik**, Ankara, KTB Yay., 1957, s. 37.

ifade ederken, ince ve renkli hayaller yaratmak suretiyle şiirlerinde bir orijinalite ve yenilik göstermiştir[44]. Görüldüğü gibi bunlar onun Şiirinde Hint üslûbuna uygun örneklerdir.

Nâz u şîveyle ki âgûşuma cânâne gelir
Sîneye kalbi delip tâ harem-i câne gelir

Yâd-ı hatınla neş'e-i hayret derûnuma
Çün seyl-i nev-bahâr hurûşân olup gelir
……

Hadden geçmiş nezâket yâl u bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana

……...
Meğer fevvâreden âb-ı letâfet sıçramış çıkmış
O rütbe kâmet-i bercesten ey şûh-ı cihân vardır

Sandım olmuş ceste bir fevvâre-i âb-ı hayât
Böyle gösterdi bana ol kadd-i müstesnâ seni

Nedîm; Nâilî, Neşâtî ve Nedîm-i Kadîm gibi, mazmun oyunu ve kelime tasarrufu ile bir takım yeni hayaller de ortaya koyar. Onun şiirlerinde "bûy-ı hâb", "gül-efsûn-ı nâz", "reng-i tebessüm" ve "sünbül-i hâb-ı tegâfül" benzeri[45], somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar da yer alır. Nedîm'de zeka oyunlarına dayanan çeşitli mübalağalara da rastlanır ancak geleneğin bir devamı gibi görülen bu mübalağalar, Nedîm'in usta kaleminin kolaylıkla yaptığı söz hünerleridir. Mübâlâya zaman zaman yer veren Nedîm, kasîdelerinin tegazzüllerinde çeşitli tasvirler yaparak yahut bir vakayı anlatarak aşırı mübalağalardan kaçınmıştır[46]. Onun Sebk-i Hindî benzeri mübalağalarına şu beyit bir örnektir:

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni
(Nedîm, G 154/3, s. 355)

[44] Hasibe Mazıoğlu, **a.g.e.**, s. 67.
[45] Hasibe Mazıoğlu, **a.g.e.**, s. 70
[46] Hasibe Mazıoğlu, **a.g.e.**, 73-74.

Metinsel anlamda Nedîm'in şiirlerinde görülen Hint-İran sahasına ait yeni-orijinal kelime ve kavramlar, şairin bu sahayı ciddiyetle takip ettiğini göstermektedir.

__Ser-der-hevâ__-yı aşkı idi diller olmadan
Bâd-ı sabâya kâkül-i cânâne âşinâ
(Nedîm, G 1/3, s. 273)

Degil saf-ı müje gâretgerî-i câna gelir
Gürûh-ı __pâ-be-rikâb__ân-ı eşheb-i âşûb
(Nedîm, G 8/4, s. 277)

Öte yandan Nedîm'in Çağatay Türkçesi ile bir gazel kaleme alması[47] ve şiirlerinin çeşitli yerlerinde, Türkçe ve Farsça kelimelerin gramer hususiyetlerinde yaptığı "ağladıcı, meşrebce, âşüftelenip, zevklendik, râz-dâş" gibi örnekler[48], Hint üslûbunun ikinci derecede özelliklerinden dilsel sapmalar hususiyetine benzemektedir.

Şiirlerinde Hint üslûbuna uygun genişletilmiş tamlamalar, hayal atlaması ve çağrışım zenginliği, tasavvufî muhtevanın işlenişi ve kurbân, girdâb ve bîrengî gibi Sebk-i Hindî anlayışında önemli sayılan kavramlara rastlanmayan Nedîm, daha çok Vakâgûyî/Sebk-i Vukû özelliklerini ön plana çıkarır. Onun ilhamını yaşadığı hayattan alması ve günlük aşk intibalarını yansıtması[49], bu düşünceyi güçlendirmektedir. Ayrıca metinsel anlamda da şiirlerinde Vakâgûyî akımını açıkça görmek mümkündür.

Köy göçdü de destârın alup destine kasdâ
Öldürdü beni dal ki arak-çînle o kâfer
(Nedîm, K 33/16, s. 106)

Soydum o mehin câmesini bûsesin aldım
Vakt oldı müsâ'id günümü yaza düşürdüm
(Nedîm, G 86/3,s. 318)

[47] Nedim, **Divan**, (nşr. Muhsin Macit), Ankara, Akçağ Yay., 1997, G. 10, s. 278.
[48] Hasibe Mazıoğlu, **a.g.e.**, s. 120.
[49] Hasibe Mazıoğlu, **a.g.e.**, s. 135.

Onun bazı gazellerinde, Vâsûht örneği sayılabilecek nümuneler de vardır. Aşağıda bazı beyitlerini aldığımız gazeli, bunlardan biridir.

Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgû Han mısın kâfir
Aman dünyâyı yakdın âteş-i sûzan mısın kâfir

Kız oğlan nâzı nâzın şeh-levend âvâzı âvâzın
Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir

Sana kimisi cânım kimi cânânım deyü söyler
Nesin sen doğru söyle can mısın cânân mısın kâfir
(Nedîm, G 41/1-2 ve 5, s. 294)

Nedîm'i doğrudan bir Sebk-i Hindî şairi saymamızı engelleyen en büyük nedenlerden biri, onun Türk şiirine getirdiği bir çok yeniliğin yanında, gelenekle olan sıkı bağlantısıdır. Eski şiirimizde, 15. asırda Necâtî'den beri şehir Türkçe'sinin nazım dili olarak işlendiğini görürüz. İstanbul Türkçe'sini şiire muaffakiyetle sokan Bâkî ve Şeyhülislâm Yahyâ, sözde nezakete, üslûpta akıcılığa, hayalde inceliğe ve güzelliğe dikkat ederek, Nedîm'in yetişmesini sağlayan bir zemin hazırlamışlardır[50]. Nedîm'in, başta Fuzûlî olmak üzere birçok şaire naziresi vardır. Özellikle ilk kasîdelerinde Nef'î etkisine sonuna kadar açık olan Nedîm, gazelde de kendisini Bâkî'nin mirasçısı sayar[51]. O, özellikle Bâkî ve Nef'î etkisinde kaldığını gizlemezken zamanla onları geçtiğini söyleyerek, yeni bir tarzın mucidi olduğunun farkındadır.

Bana mîrâs kalmışdır benimdir şi'ri Bâkînin
Aceb mi beytini tazmîn edüp hiç anmasam anı

Velîkin devletinde ihtiyâcım yok o mîrâsa
Dür-i nazmımla pürdür hâmemin ceyb ü girîbânı

Senin gibi veliyy-i ni'metim varken cihân içre
Gelüp Nef'î vü Bâkî benden umsun lutf u ihsânı
(Nedîm, K 23/22-24, s. 89)

[50] Hasibe Mazıoğlu, **a.g.e.**, s. 132-133.
[51] Nedim, **a.g.e.**, s. XXII.

Ayrıca onda görülen bazı Sebk-i Hindî özelliklerinin hangi sebepten kaynaklandığı da tartışma konusudur. Mazıoğlu, Nedîm'de görülen yeniliklerin bir kısmını, şahsiyeti ve sanat dehasına bağlarken, bir kısmını da şuurlu bir edebî harekete bağlı kalmaksızın geleneksel İstanbul Türkçesi etkisiyle yetişmesine bağlar[52].

Bütün bu sebepler, Nedîm'i, şiirlerinde bazı Hint üslûbu özelliklerini, özellikle de ikinci derecede dil özelliklerini şiirlerine yansıtan bir şair olarak görmemizi gerektirmektedir. Aslında o özellikle gazellerinde, Sebk-i Vukû ve Vâsûht akımlarına daha yakın bir noktada durmaktadır.

C. HİNT-İRAN SAHASI VE OSMANLI SAHASI SEBK-İ HİNDÎ ŞİİRİNİN MUKAYESESİ

Farklı iki sahada, benzer özelliklere sahip iki edebî akım, aynı özellikleri gösterse de, yakın ya da farklı nedenlerle ortaya çıkmış olabilir. Ayrıca değişik sahalar, farklı edebî yapılara sahiptir. Her ikisine de sirayet eden benzer özellikler, bire bir aynı sonuçları doğurmaz. Çünkü her edebî bünyenin, hazım ve cevap verme yapısı birbirinden farklıdır.

Türk ve İran edebî havzaları İslam medeniyetinin ürünüdür. İkisi arasındaki yapısal benzerlikler ve sürekli iletişim, çok tabii bir durumdur. Türk ve İranlıların İslamiyet'e girişinden, 20. yüzyılın başına kadar da hep böyle olmuştur. Fakat buna rağmen tarihin hiçbir döneminde, millî kültürün ve yaşanan coğrafyanın kalıcı tesirleri inkar edilemez. Bugün Orta Asya, İran ve Anadolu'da aynı dine ve aynı ırka sahip Türk toplulukları yer almasına ve aralarındaki çok önemli benzerliklere rağmen, bunların oluşturdukları mimarî, müzik ve şiir gibi sanat faaliyetlerinin birer bir aynı olduğunu iddia etmek imkansızdır.

---

[52] Hasibe Mazıoğlu, **a.g.e.**, s. 134 ve 128.

İşte Sebk-i Hindî şiiri de Osmanlı sahasına geçerken benzer oluşum nedenlerine sahip olsa da, genelde farklı yollarla etkili olmuştur. Ayrıca Hint üslûbu Osmanlı sahasına ulaştığında, zaten millî bir karaktere ve üstat sayılan şairlere sahip olduğundan, söz konusu üslûbu kısa zamanda bünyesine adapte ederek ona millî bir şekil vermeyi başarmıştır. Şimdi bu iki sahada Hint üslûbunu, oluşum şartları ve edebî nitelikler bakımından karşılaştıracağız.

1. Oluşum Şartları Açısından

Osmanlı sahası Hint üslûbu ile Hint-İran, özellikle de bu coğrafyanın İran kısmı Hint üslûbu (Sebk-i Isfahanî/Mutedil Hint Üslûbu) arasında, oluşum açısından bazı temel farklılıklar vardır.

Öncelikle Osmanlı sahası ile Hint üslûbunu felsefik ve estetik açıdan şekillendiren Hint arasında, doğrudan coğrafî bağlantı yoktur. Bu yüzden kültürel ve edebî, her türlü karşılıklı etki, İran süzgecinden geçerek taraflara ulaşmaktadır. Bu sebepten Osmanlı sahası Hint üslûbu üzerinde, Hint dil, kültür ve coğrafyasının, İran'da olduğu gibi doğrudan bir etkisinden söz edilemez.

İkinci olarak İran sahası Hint üslûbu şairleri, kendileri bizzat Hindistan'a giderek orada, Sebk-i Hindî'nin müfrit kolunu incelemek suretiyle şahsî tarzlarını geliştirmişlerdir. Bu arada hem etkilendikleri şairlerle hem de etkiledikleri şairlerle yüz yüze görüşmek suretiyle, karşılıklı edebî değerlendirmeler yapma imkanı bulmuşlardır. Oysa Osmanlı sahası Hint üslûbu şairleri, Hindistan'da söz konusu üslûba öncülük eden Örfî, Tâlib, Kelîm, Feyzî ve Şevket gibi şairleri, ancak İstanbul'a ulaşan eserleri vasıtasıyla tanıyabilmişlerdir. Bu yüzden söz konusu şairlere tarzları hakkında soru sorma gibi bir şansları olmadığından, bütün edebî değerlendirmelerini, şahsî tasarruflarıyla oluşturmuşlardır.

Bu edebî eserlerin İstanbul'a nasıl geldiği konusunda son zamanlarda yapılan bir araştırmaya göre, Sultan IV. Murad döneminde, Hindistan'da hüküm süren Türk sülalesi Gürkanlılar'dan Şah Cihan tahta çıktıktan sonra, amcazadesi Baysungur'u taht mücadelesi yüzünden ülkeden uzaklaştırması ve onun da Osmanlı devletine sığınarak İstanbul'a yerleşmesi son oldukça etkili olmuştur. Ancak şehzade, İstanbul'a yalnız gelmemiş, nedimlerini, şairlerini ve çevresindeki alimleri de beraberinde getirmiştir. Bu sebepten, Baykara meclisine benzer bir meclis de İstanbul'da teşkil edilmiştir. İstanbul şairlerinin Hint-İran sahası şairleriyle ilk ciddi temasları burada olmalıdır. Bu arada Osmanlı devleti, Şah Cihan ile de ilişkilerini kesmemiş, Seyyid Hacı Mehmed (ö.1653) ve Kaim Bey (ö.1656) gibi elçiler haber ile mektupların yanında edebî ürünleri de İstanbul'a taşımışlardır. Dolayısıyla Sebk-i Hindî'nin ilk kuvvetli dalgası Osmanlı ediplerini bu şekilde doğrudan etkilemiştir. Ancak Şâh Cihan'ın ölümüyle bu rabıta gevşemiş, söz konusu üslûba ilgi, İran sahasına yönelerek devam etmiştir[53].

İran sahası ile Osmanlı sahası Hint üslûplarının oluşum açısından bir miktar birbirine benzeyen tek bir yönü vardır: Her iki sahada da Hint üslûbunun ortaya çıkışı sırasında görülen inançla ilgili taassup. Daha önce de bahsettiğimiz gibi bazı edebiyat tarihçileri, 16. asrın başında İran'da Safevî Türk sülalesinin iktidarı ele geçirip Şîa mezhebini Safevî ülkesinin resmî mezhebi haline getirince, her türlü edebî faaliyetlerin ve bütün şairlerin bu mezhebe hizmet etmesini istediklerinden, şairler, kendilerini koruyan Hint sarayına ve hükümdarlarına sığındığını söylemişlerdir. Buna göre, İran'da kalanlarsa özellikle beşerî aşka dair duygu ve düşüncelerini sembolik bir dille ve girft mazmunlar arkasında anlatmak zorunda kalmıştır.

Buna bağlı olarak Osmanlı sahasında da, Hint üslûbunun ortaya çıktığı yıllarda, İstanbul ve saray çevresinde etkili olan Kadızadeliler hareketinin şairler üzerinde de etkili olup olmadığı düşünülebilir. Bilindiği gibi bu harekete

[53] M. Kayahan Özgül, **Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle**, Ankara, Hece Yay., 2006, s. 366-377.

İstanbul'da, Kadızâde Mehmed Efendi (ö. 1045/1635) adında, vaizlik vazifesi yapan bir zatın fikirlerinden hareketle başladığı için adına izafeten "Kadızadeliler Hareketi" denilmektedir. Dinde tasfiye şeklinde ortaya çıkan bu hareket, IV. Murat (1623-1640) zamanında başlamış ve IV. Mehmed (1648-1687) devrinin ortalarına kadar devam etmiştir. Kaba bir bakışla İslam dinini, Kur'ân ve sünnet İslâm'ına, bir başka ifade ile dine sonradan ilave edilen bid'atların dinden temizlenmesi maksadına yönelmiş "Selefî" hareketlerden biridir[54].

Bazı konularda Kadızâde'nin padişah ve devlet adamları üzerinde etkili olduğu görülür. 1043 Saferinde (Ağustos 1633) İstanbul'da Cibali'de çıkan büyük yangın sonrasında Kadızâde'nin telkiniyle IV. Murad İstanbul'daki bütün kahvehaneleri yıktırmış, tütün yasağına uymayan çok sayıda kişiyi katlettirmiştir[55]. Kadızâdeliler "Sivasîler" adında tasavvuf kökenli bir hareketten fikrî mukavemet gördüklerinden, devlet üzerindeki nüfuzlarını kullanarak bu dönemde İstanbul'daki tarikatlara baskı yapmaya çalışmışlardır. Bu yolla Kadızâdeliler, tekkeleri yıkarak yerine medrese kurmaya çalışmışlardır. Kadızâdeliler bununla da yetinmemişlerdir. Sivasîlerden Abdüahad Nuri'nin bir müridinin anlattığına göre, 1651 yılında, vaiz Ahmed, Ayasofya Camii'ndeki Şeyh maksurelerini yıkmış, aynı gün Sultan Ahmed Camii imamı da dövülerek camiden atılmıştır. Bu yıllarda tarikat üyeleri sokakta gezemez olmuştur. Ayrıca Kadızâdeliler, tasavvuf ehlinin özellikle Sivasîlerin, dinî ibadet tezahürü olan zikir, sema ve devranı küfür, hatta irtidat (dinden çıkma) saymaktaydılar[56]. Tarihçi Nâimâ'ya göre Kadızâdeliler, sadece Halvetîler, Mevlevîler ve diğer tarikatlara mensup olan dervişleri değil, onların tekkelerine giden halkı da küfürle suçluyorlardı[57].

---

[54] Mehmet Karagöz, "Osmanlı Fikir Hayatında Kadızâdeliler", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 141.
[55] Semiramis Çavuşoğlu, "Kadızâdeliler", **İslam Ansiklopedisi**, C. 24, İstanbul, 2001, s. 101.
[56] Lokman Doğmuş, Türkiye'de XVII. Yüzyıldaki Dinî Çatışmalara Sosyolojik Bir Bakış (Kadızâdeliler ve Sivasîler), BYLT, DEÜSBE, İzmir, 2002, s. 77 ve 85.
[57] Semiramis Çavuşoğlu, a.g.m., s. 101.

Bütün bunlara rağmen Kadızâdeliler'in, şairler üzerinde doğrudan baskı oluşturduklarına dair herhengi bir delile sahip değiliz. Ancak Nâilî gibi Halvetî tarikatine yakın olduğu sanılan bir şairin, Şeyhülislâm Mehmed Emin Sunizâde Efendi'ye sunduğu bir kasîdede -ki onun Şeyhülislâmlığı 1661 tarihidir- sürgün hayatında olduğuna dair bazı işaretler vardır[58]. Ayrıca şairin, ömrü boyunca devlet kademelerinden umduğu yardımı bulamaması ve uğradığı sürgünün sebebi de biyografik kaynaklarda açık olmadığına göre bu konuda Kadızâdelilerin gizli bir etkisi olduğu düşünülebilir. Ancak bu doğru dahi olsa istisnâî bir durum olmalıdır. Çünkü bu durum dışında başka hiçbir Sebk-i Hindî şairimizin hayatında benzer bir vakaya rastlamamaktayız. Tam aksine özellikle Şeyh Gâlib ve Arpaeminizâde Sâmî'nin, devlet kademelerinden kuvvetle destek gördükleri bilinen bir gerçektir.

Öte yandan İran'daki Safevî hareketi, yeni bir devletin kurulması ve yeni bir mezhebin baştan başa bir ülkede kabul edilmesiyle, geniş bir kültürel hareket olarak değerlendirilebilir. Oysa Kadızâdeliler hareketi nitekim mahdut bir çevrede, aynı din ve mezhep içindeki farklı bir yorumun tutuculuğundan ibarettir. Bu yüzden iki hareketin süresi, etki alanı ve sonuçları arasında büyük farklılıklar görülmektedir.

2. Edebî Özellikler Bakımından

Oluşum şartları açısından küçük bazı benzerlikler dışında fazla yakınlık göstermeyen Osmanlı ve İran Hint üslûbu, edebî özellikler ve edebî seyir bakımından, Osmanlı şairlerinin o sahayı örnek almasından dolayı, daha geniş bir benzerliği sahiptir.

Bu konuda dikkat çeken ilk benzerlik, her iki sahada, söz konusu üslûbun seyri ve kolları üzerinde görülen benzerliktir. Bu konuda yapılan geniş bir araştırmaya göre, İranlı üslûp bilimcilerin kendi sahalarındaki Sebk-i

[58] Haluk İpekten, **Nâ'ilî-i Kadim-Hayatatı ve Edebî Kişiliği**, Ankara, MEB Yay., 1973, s. 19.

Hindî'yi Sâib ve Şevket esaslı iki kola ayırmalarına dayanarak, Türk edebiyatında da "Sâibâne" ve "Şevketâne" denilen iki Hint üslûbu kolundan söz edilebileceği söylenmiştir. Buna göre Fehîm, İsmetî, Neşâtî veya Nâilî, Şeyh Gâlib ve hatta bazı gazelleriyle Nedîm, "Şevketâne" tarzın Türk şiirindeki temsilcileridir. Nâbî ve takipçileri ise "Sâibâne" tarzın Türk şiirindeki temsilcileridir[59].

Türk ve Fars edebiyatlarında Sebk-i Hindî'yi, birebir karşılaştırdığımızda, böyle bir eşleştirmeyi yapmak hemen hemen mümkün ve doğrudur. Ancak bazı araştırmacılar, bire bir yapılan eşleştirmenin sakıncalarına dikkat çekerek, bunun, Türk edebiyatını Fars edebiyatıyla tam olarak özdeşleştirmek olacağını belirterek sonuçta böyle bir özdeşleştirmenin, Türk şiirinin orijinalitesini ve tabii gelişimini yok farz etmek olacağını söylemişlerdir[60]. Ayrıca Sâib'deki "hikemî" tarzı oluşturan sosyal ve siyasal nedenlerle Nâbî'deki "hikemî" tarzı oluşturan sosyal ve siyasal nedenler oldukça farklıdır. Ayrıca her iki şairin kendilerinden önceki geleneği yansıtışı ve geleneğe bağlılık derecesi de başka başkadır.

Edebiyatımızda "Sâibâne" tarzda Nâbî ile sürdürülen bir Sebk-i Hindî kolu olup olmadığını anlamanın bir yolu da her iki sahada, Sâib ve Nâbî'ye, kendilerinden sonra gösterilen ilgi ve tepkidir. Sâib'ten iki asır sonra, İran'da klâsik ekole yani Sebk-i Irakî'ye yöneliş olarak geriye dönüş anlamında "Bâzgeşt-i Edebî" adlı bir üslûp ortaya çıkmış ve bu üslûbun temsilcileri başta Sâib olmak üzere Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şairlerine şiddetle saldırmışlardır[61]. Oysa Nâbî, kendisinden sonra tarzı, özellikle "hikemî" anlatımıyla, iki asır daha üstat kabul edilmiş, hatta Ziya Paşa tarafından dahi saygıyla anılmıştır. *Bu yüzden bir önceki bölümde de incelediğimiz gibi Nef'î, Nâbî ve Nedîm'i eğer Hint-İran sahası ile doğrudan karşılaştıracaksak, çeşitli*

[59] Ali Emre Özyıldırım, "Sebk-i Hindî'nin Türk Edebiyatındaki Seyri Üzerine Notlar", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 145-146.
[60] Cafer Mum, "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 120.
[61] Bâzgeşt-i Edebî için bkz: Ahmed Hatemî, **Târîh-i Edebiyât-ı Îrân Der-Devre-i Bâzgeşt-i Edebî**, Tahran, Çâphâne-i Ahmedî 1380/2001.

şiir özelliklerinden dolayı Sebk-i Vukûya daha yakın sayabiliriz. Ancak Nâbî'nin "hikemî" tarzının, şiirimizde müstakil bir ekole sahip olduğu ve Nedîm'in "mahallî" tarzının da şiirimizin tabii gelişiminin bir sonucu olduğu söylenebilir.

Edebî hususiyetler bakımından genel anlamda her iki sahaya baktığımızda, şekil ve ahenge dair hemen hiçbir husûsiyetin Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirini Klasik tarzdan ayıramamasına mukabil, İran sahasında zengin redifli gazeller (özellikle bir kelime bir ek ve fiillerin olumlu-olumsuz çekimleriyle teşkil edilenler) Sebk-i Irakî'den farklı bir biçim olarak algılanmıştır.

Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiirinde "üslûb-ı muâdele" (örneklemeli beyit) sistemi çok önemli ve belirleyici bir hususiyet olarak değerlendirilmiştir. Bu hususiyet, söz konusu üslûbun özellikle Hint kolu için ayırıcı bir kıstas olarak öne sürülür. Ayrıca bu özellik bizim şiirimizde muhteva özelliği olarak değerlendirilebileceği halde, İranlı araştırmacılar onun, şekil özelliği olduğunu söylemişlerdir. Yine Hint-İran sahasında bir şekil ve tür özelliği olarak kasîdenin revaçtan düşmesi ve gazelin ön plana çıkması söz konusu edilirken, Osmanlı sahasında böyle bir durum görülmemiştir.

İran sahasında, nazireciliğin ve şehrengizin artması Sebk-i Hindî'nin etkisine bağlanmıştır. Oysa bizim şiirimizde Sebk-i Hindî'den önce de söz konusu türlerde bir çok edebî ürün ortaya konularak kendi geleneğini oluşturmuştur.

Her iki sahada da konuşma diline ait özelliklerin ve avâma ait tabirlerin şiirde kullanılması Sebk-i Hindî'ye ait bir nitelik addedilmiştir. Ancak bu durum, İran sahasında Sebk-i Hindî ile yaygınlık kazanırken, Osmanlı sahasında şiirin tabii gelişiminin sonucu olmuştur. Ayrıca bu tür özellikler İran sahasında sırf yeni mazmunlar oluşturmak için bir vasıta olarak kullanılmıştır.

Lafza dikkat etmeme, lafızda ta'kîd ve ibhâm, Hint-İran Sebk-i Hindî sahası şiirinin en belirgin özelliğidir. Bu durum, Farsça'nın İran dışında yaygınlaşması ve ana dili Farsça olmayan kişilerin de Farsça şiirler yazmasına bağlanmıştır. Osmanlı sahasında ise, ana dilini mükemmel kullanan Sebk-i Hindî şairlerimizin, en az mana kadar lafız kullanımında da başarılı oldukları görülmektedir. İki sahanın ayrıldığı bir diğer nokta ise, ayet ve hadislere daha seyrek atıfta bulunmak Hint-İran sahasında ayırıcı bir özellik iken Osmanlı sahasında böyle bir durum görülmemektedir.

Her iki sahada ortak olan diğer hususiyetler ise; mecâz, teşbîh ve istiârelerde yenilik ve garâbet, mübalağalı anlatım (özellikle iğrak ve gulüv), kelimelerle oynama (kârıkelimator), yeni manalar peşinde koşma (mânâ-yı bîgâne) ve aklın sınırlarını zorlayan hayaller, mazmun kurarken günlük tecrübeler, halk hikmeri, eşya ve tabiattan faydalanma, teşhis ve tecsim, hayattan şikayet, ıztırap ve bedbinlik, şahsi duyguların anlatılması ve ben dilidir.

İki saha arasındaki en önemli farklardan biri de, Osmanlı sahasında tasavvufî muhtevanın işlenişi ile tasavvufa bağlı önemli kavram ve imajlar, bir üslûp belirleyicisi olarak ön plana çıkarken, Hint-İran sahasında tasavvuf ve ona ait muhteva, belirleyici değildir.

Öte yandan Osmanlı sahasında Farsça'dan gelen, genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar, yeni-orijinal kelime ve kavramlar, dilsel sapmalar ve Farsça dil unsurlarının Türkçe dil unsurları yerine kullanılması gibi hususiyetler, yabancı bir dille girilen ilişkinin neticeleri olarak ortaya çıkan özellikler olmasına rağmen, Farsça'nın tabii unsurları olan bu özellikleri, Hint-İran sahası Sebk-i Hindî şiiri için birer üslûp özelliği olarak sayamayız.

SONUÇ

Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu), Klasik Türk Şiiri araştırmalarında oldukça önemli, bir o kadar da spekülatif değerlendirmelere tabi tutulan bir konudur. İşte bu şiir tarzını inceleyen ve giriş ile üç ana bölümden oluşan çalışmamızda ulaştığımız neticeleri şöyle özetleyebiliriz:

Batı dünyasında "style" adıyla anılan üslûp kavramı Şark'ta, "sebk, reviş, tarz, siyak, tarîk" gibi, söz konusu kavramın farklı yönlerine işaret eden isimlerle anılmıştır. Üslûp, tarih boyunca bütün sanat ve ilim dallarında kullanılırken zamanla, şiir ve şairliğe münhasır kılınmıştır. Öte yandan üslûp bilimi hakkında en önemli gelişmeler, 19. asırda Avrupa'da, bilhassa Fransa'da gerçekleşmiştir. Bu bakımdan 19. asır Fransa'sının meşhur üslûp bilimcisi Buffon, modern üslûp biliminin kurucusu sayılır.

İslâm aleminde üslûp bilimi hakkında ilk çalışmalar, Kur'ân ve peygamberin hadislerini anlamaya yönelik araştırmalarla başlamıştır. İbni Kuteybe, bu konuda öncü bir rol oynamıştır. Bizim klasik edebiyat anlayışımızda ise, lafz ve lafızla ilgili değerlendirmelere fazla yer verilmemesine bağlı olarak eski nazariyat kitaplarında, müstakil bir üslûp bahsine rastlanmaz. Yalnızca sade, müzeyyen (süslü) ve âlî (yüksek, yüce) şeklinde bir sınıflandırmaya gidilir. Şuarâ tezkirelerimizde de bu konuda doyurucu bir bilgi yoktur. Ağırlıklı olarak şairlerin kişilik özellikleri üzerinde durulur. Üslûp bilimciler üslûbu, üç açıdan tanımlamışlardır: 1)Üslûba bakış açısına göre yapılan tanımlar. 2)Farklı kelime ve ifade seçimini esas alan tarifler. 3)Genel dil özelliklerinden sapmayı esas alan tarifler. Ayrıca üslûba ait nitelikleri, ahenk/ses, şekil (kullanılan nazım birimi ve sistemi), dil unsurları, mana ve muhteva nitelikleri gibi gruplar halinde incelemek, modern üslûp biliminde gelenek haline gelmiştir.

Üslûp bilimciler, edebiyatın konusu olan edebî üslûbu, ferdî ve devir üslûbu olarak inceler. İşte Sebk-i Hindî de, bir tür devir üslûbudur. Üslûp

bilimcilerin üslûbun tanımı ve niteliği hakkında ittifakla vardıkları en mühim görüş ise, bir edebî niteliğin belirli bir tekrar sıklığıyla metinde yer almak suretiyle üslûp niteliği sayılabileceğidir.

Fars şiirinin üslûpları hakkındaki değerlendirmeler, İslamiyet sonrası döneme aittir ve ilk defa İranlı üslûp bilimci Melikü'ş-şuarâ Behâr tarafından yapılmıştır. Bu üslûplar, coğrafî bölgeler ya da kültürel katmanlar esasına göre belirlenmiştir. Bu gün kabul gören sınıflandırma, coğrafî bölgeler ve kültür merkezlerini mihver kabul eden sınıflandırmadır. Buna göre Fars şiirinin ana üslûpları, Sebk-i Horasânî veya Türkistânî, Sebk-i Irakî, Sebk-i Hindî ve Bâzgeşt-i Edebî'dir. Ara üslûplar ise, Selçuklular dönemi üslûbu (Sebk-i Beynâbeyn), Azerbaycan üslûbu ve Sebk-i Vukû'dur.

Hint-İran coğrafyasında Sebk-i Hindî'nin ortaya çıkışını, İran ve Hint'in tarihî, kültürel ve edebî ilişkileri, İran'da millî bir devletin kurulması ve Şîa taassubu, İranlı şairlerin Hint'e göçüşü ile Hint hükümdarlarının Fars şiiri ve şairlerini himaye etmesi, Hint dil, kültür ve coğrafyasının etkisi gibi sosyo-kültürel âmiller hazırlamıştır.

Araştırmacılar, Sebk-i Hindî'nin menşei ve buna bağlı olarak adlandırılmasını şu dört teoriye dayandırırlar: 1)Sebk-i Hindî'yi İran kültürü ve şiiri kaynaklı gösteren teori. Buna göre söz konusu üslûbun adı, Sebk-i Isfahanî, Sebk-i Azerbaycanî ya da Sebk-i Figanî olmalıdır. 2)Sebk-i Hindî'yi, Hint kültür ve inançlarının ürünü olarak gören teori. Buna göre, bu üslûbun İran kolu Sebk-i Isfahanî olarak adlandırılmalıdır. Çünkü Sebk-i Hindî adıyla bilinen üslûp, ondan oldukça farklıdır. 3)Sebk-i Hindî'yi İran ve Hint edebî havzasının ortak ürünü olarak gören teori. Buna göre "Hindî" adı bu üslûbu tam olarak karşılamasa da değiştirilmesine gerek yoktur. 4)Sebk-i Hindî'yi Herat edebî havzasının etkilerine bağlayan teori. Buna göre bir yandan, Hint üslûbunun ortaya çıktığı dönemde İran, Hindistan ve Osmanlı sahasında Türk devletleri ile kültürünün hakim olması ve şairlerin Türk hükümdarlarınca korunması; öte yandan Ali Şir Nevâî'nin Herat edebî havzasına şekil vermesi

gibi nedenlerden dolayı ona, *Sebk-i Türkistânî* denmelidir. Son zamanlarda ağırlıklı olarak kabul gören teori de budur.

İranlı üslûp bilimciler ve İran'da kaleme alınan üslûp bilimi kitapları, Sebk-i Hindî'nin üç kol halinde teşekkül ettiğini öne sürmüşlerdir. Bunlar: 1)Sebk-i Vukû ile oluşan İran kolu. 2)İran'dan Hint'e göçen şairlerce oluşturulan kol (Isfahan kolu). 3)Hintli şairlerce oluşturulan kol (ifratî kol). Ayrıca söz konusu araştırmacılar ve üslûp bilimine ait çalışmalar, Sebk-i Hindî'ye ait üslûp özelliklerini, şekil ve tür özellikleri, dil ve lafız özellikleri, mana ve muhteva özellikleri gibi farklı gruplar halinde incelemişlerdir.

Sebk-i Hindî doğu ve batı dünyasında, sembolizm, sürrealizm, ekspresyonalizm ve bilhassa da Barok gibi farklı edebî akım ve üslûplarla karşılaştırılıp aynîleştirilse de, bunların hiçbirinin Sebk-i Hindî ile felsefik ya da estetik kaynak müşterekliği ispatlanamamıştır.

Türk edebiyatında Hint üslûbuna gelince; yakın zamanlara kadar bu üslûp üzerine ülkemizde yapılan çalışmalar, maalesef bire bir metin üzerinde gerçekleşmemiş olup, devir üslûbu incelemelerinden çok uzaktadır. Genelde âfakî değerlendirmeler içerir ve birbirinin tekrarı niteliğindedir.

Bizim yedi önemli Hint üslûbu şairinin divanlarına dayanarak yaptığımız çalışmaya göre, bu üslûbun özellikleri, yine Hint-İran sahasında olduğu gibi, şekil ve ahenk, dil-lafız ve mana-muhteva şeklinde ayrıma tâbi tutulmuştur. Buna göre şekil ve ahenge ait hiçbir nitelik, bir Sebk-i Hindî şairini Klâsik üslûp şairinden ayıramaz. Yine de şekle ait hususiyetlere baktığımızda; bugüne kadar bilinenin aksine Hint üslûbu şairlerinin divanlarında gazel, nazım şekillerinin ekseriyetini teşkil etmez. Klasik üslûp şairlerinin divanlarına nispetle dengeli bir dağılımı vardır. Nazım şekillerindeki en dikkate değer artış müstezad, musammat ve rübâîlerdedir.

Hint üslûbu şairleri, vezin konusunda, önemli bir değişikliğe gitmemişlerdir. Redif üzerinde, redifli şiir sayısında önemli bir artışa giden Hint üslûbu şairleri, şiirde ahenk bakımından en yüksek değeri taşıyan ek+kelime ve kelime/ek grubu rediflerini kullanmışlardır. Rediflerinde orijin bakımından, Arapça-Farsça orijinlilerde, Türkçe orijinli rediflere nispetle bir miktar artış görülür. Kafiyelerde sırasıyla, tam, zengin ve yarım kafiyeyi (revi ortaklığına dayanan kafiye) kullanan Hint üslûbu şairlerinin bu tercihi, Klasik şiirimizdeki genel uygulamayla hemen hemen aynıdır. Ayrıca bu üslûpta redif, şiirde anlam şebekesi ve mazmun teşkilini sağlayan bir unsur haline gelmiştir.

Şekil konusunda Hint üslûbu şiirimizde en dikkat çeken noktalardan birisi de, redd-i matla sayısının artmasıdır. Bu durum, kısa lafızla çok şey anlatma, anlam yanında şekilde de yenilik arayışları, redifle sağlanan konu bütünlüğünü pekiştirme ve matlada dile getirilen yoğunlaştırılmış ana fikrin, tekrarla vurgulanması gibi nedenlere bağlanabilir.

Sebk-i Hindî şiirinde geniş ses ve söz tekrarlarından ziyade, daha küçük ses ve söz tekrarlarına yer verilmiştir. Ancak bu Hint üslûbunun varlığına bağlı olmayıp, Klasik şiirimizin tabii gelişiminin sonucudur.

Sebk-i Hindî şiirimizin dil ve lafız, hatta mana ve muhteva özellikleri, şairlerin esas aldıkları iki anlayışa dayanır: 1)Yeni ve söylenmemiş bir anlamı keşfetmek. 2)Böyle bir anlamı keşfetmek için, yeni bir dil unsuru oluşturmak veya eski bir dil unsurunu terk etmek.

Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin dil ve lafız özellikleri hakkında yaptığımız incelemenin sonuçlarına bakarsak: Öncelikle bu şiir dilinin, karışık ya da tek yapılı genişletilmiş tamlamalarla örülü olduğunu görürüz. Bize göre böyle bir şiir dilinin oluşmasında Hint-İran sahası şairlerinin şiir dilinin, bazen bire bir örnek alınması sebebi dışında, şairlerin, ayrıntılı bir anlatım yolu sağlayarak, ele alınan kavramları ya da düşünceleri, daha teferruatlı tasvir

edebilme gayesi rol oynamıştır. Yani Sebk-i Hindî'nin şiir dili, tahkiye edici Klasik üslûbun tersine, tasvir edicidir. Sebk-i Hindî'nin iki unsurlu tamlamalarında ise, izâfet-i maktû ve izâfet-i maklûb sayısında ciddi bir artış görülür. Bunun nedeni, söz konusu tamlama türlerinin, lafzı kısaltması ve birleştirdiği unsurlara yeni anlamlar katmasıdır.

Hint üslûbu şiir dilinin en önemli özelliklerinden biri de, Hint-İran sahasının meşhur Sebk-i Hindî şairlerinden alınan hazır kavramlar ve tamlamaların sıklıkla kullanımıdır. Yeni ve orijinal kelime ve terkipler, Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin belki de en önemli ve onu en çok anlaşılmaz kılan özelliğidir. Sebk-i Hindî şairlerinde "anlaşılmayan ifade ve terkipler" denince ilk akla gelen bu ifade ve terkiplerdir. Çünkü bu ifade ve terkipler kullanıldıkları dönemde, Farsça için de çok yeni olup, kuvvetli bir ihtimalle önemli bir bölümü Hintçe ve Çağatay Türkçesi'nden çeviridir. Söz konusu ifadeler İran'da yazılan tarihî Farsça sözlüklerde de yer almaz. Bunların tespiti ile anlamlandırılması ancak, 16 ve 17. yüzyıllarda Hindistan'da, ana dilleri Çağatay Türkçesi ya da Hintçe olan ama Farsça şiirler de yazabilen müellifler tarafından kaleme alınan lügatlerden ya da bu lügatleri esas alan çağdaş Fars şiiri araştırmacılarınca yazılan sözlüklerden mümkün olmaktadır.

Somutlaştırma ve alışılmamış bağdaştırmalar da bu üslûbun öne çıkan dil-lafız özelliklerindendir. Soyut-somut ya da olumlu-olumsuz kavramları bir araya getiren bu özelliğin teşkilinde, tasavvuf önemli bir rol oynamıştır. Öte yandan şiirde manayı derinleştirip lafzı kısaltan yani îcâz tarzını kullanan Hint üslûbu şairleri, bunu en fazla genişletilmiş tamlamalar, izâfet-i maktû/maklûb ve telmihler vasıtasıyla sağlamışlardır.

Hint üslûbu şiir dilinde rastlanan diğer önemli hususiyetler ise, dilbilgisel sapmalar (bilhassa gramatikal), kinâye ve tevriye ile sağlanan çok anlamlılık, ad aktarmalarının (mecâz-ı mürsel) sıklıkla kullanımı ve tensîkü's-sıfât yani

sıfatların sıralanmasıdır. Zikredilen özelliklerin dışında, Sebk-i Hindî şairlerine has olmayan ancak sıklıkla kullanılan daha başka özellikler de vardır.

Mana ve muhteva özellikleri hakkında ulaştığımız sonuçlara gelince: Bu konuda Hint üslûbu şairleri öncelikle, Klasik üslûp şairlerinin kullandıkları teşbih ve istiâre mekanizmasında bazı önemli değişikliklere gitmişlerdir. Teşbihte benzetme yönünün hususiyetine göre, sade ve âmiyâne teşbihlere başvuran Klasik üslûp şairlerimize mukabil Hint üslûbu şairleri, tahayyülî ve temsilî teşbihlere yer vermişlerdir. Teşbih unsurlarının bulunup bulunmamasına göreyse, Klâsik üslûp şairleri mufassal ve mücmel, Hint üslûbu şairleri beliğ teşbihleri tercih etmiştir. Bu değişimlerin nedeni lafzı kısaltarak hayal esasına dayanan soyut anlamları desteklemektir.

İstiâre tercihlerinde ise müfred, açık, mübtezile ve tahkîkiyye türünde istiâreleri tercih eden Klasik üslûp şairlerine mukabil Hint üslûbu şairleri, mürekkeb/temsilî, kapalı, gâribe/hâsıyye ve hayalî istiâreleri daha çok tercih etmişlerdir. Bunun nedeni, yine teşbih sistemindeki değişikliklerin nedeniyle aynıdır.

Hint üslûbu şairleri manayı derinleştirip muhtevayı zenginleştirmek ve şiirde yaratıcılıklarını ortaya koymak için ayrıca, ince hayaller ile yeni mazmunlar (mânâ-yı bîgâne) teşkil etme ve hayal atlaması yollarına özel bir önem atfetmişlerdir. Sebk-i Hindî şiirinin asıl orijinalliği, yaratıcılığı ve zenginliği, bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Bu üslûpta diğer önemli mana ve muhteva özellikleri ise, kelime ve ifadelere yeni anlamlar katma, üslûb-ı muâdele (örneklemeli beyit sistemi), tezat ve paradoks, teşhis, mübalağa ve aşırı hayalciliktir. Bunlardan tezat ve paradoks ile üslûb-ı muâdele üzerinde, tasavvuf ile Kur'ân ve hadislerin hususî bir etkisi vardır. Diğer mana ve muhteva özellikleri, Sebk-i Hindî'ye has olmayıp Türk şiirinin tabii gelişiminin neticeleridir. Dolayısıyla devrin hemen bütün şairlerinde görülür.

Sebk-i Hindî'deki tasavvufî muhtevaya gelince; sanıldığının aksine bu üslûpta tasavvufun etkisi azalıp tasavvuf bir araç haline getirilmemiş, aksine şiirin ana mihverine konmuştur. Ancak tasavvuf Hint üslûbunda, başka mana ve mazmunların arkasına saklanarak dolaylı anlatım yoluyla dile getirilmiştir. Böylece Hint üslûbu şiiri çoklu okuma ve anlamlandırmalara daha elverişli bir hale gelmiştir. Ayrıca bu üslûpta özellikle tasavvufî muhtevayı destekleyen ateş, hayret, Tûr-Mûsâ-Tecellî, kurbân (bismil), girdâb, vahşet ve bîrengî (renksizlik) gibi önemli imaj ve kavramlar ön plana çıkmıştır.

Ülkemizde, Sebk-i Hindî konusunda uzun süre, hemen hemen ilk ve tek kaynak sayılan Haluk İpekten'in bu üslûp konusundaki tespitleri ve bizden önce Hint üslûbu konusunda yapılan çalışmalarda ulaşılan sonuçları, bizim çalışmamızda elde edilen neticelerle karşılaştırdığımızda, şu farklılıklara rastlarız:

Bizden öncekilerin vurguladığı gibi, Hint üslûbunda mana hususiyetleri, dil ve lafız hususiyetlerinin önündedir. Ancak, muhtevadaki değişiklikler de, mana hususiyetlerini kuvvetle desteklemektedir. Buna bağlı olarak, söz mana karşısında ikinci planda olmasına mukabil, şiirimizde Sebk-i Hindî'nin dil ve lafız hususiyetlerindeki zenginlik, sözün değerini fazla düşürmemiştir.

Önceki araştırmacılar, Hint üslûbu şiirinde hayal unsurlarına baş vurulmasını, şiirin yöneldiği temel amaçlardan olduğunu iddia etmişlerdir. Oysa biz bu unsurların, yeni mazmun, istiâre ve teşbih oluşturmak maksadına hizmet ettiğini tespit ettik.

Bu üslûpta, mübalağa ve tezat sanatlarının ön plana çıktığı doğrudur. Ancak söz konusu sanatların Sebk-i Hindî'ye has sayılabilmesi için, mübalağaların genelde iğrak ve gulüv şeklinde oluşturulup, yeni teşbih ve istiârelere neden olması gerekir. Keza bu üslûpta tezadın da, paradoksal şekilde teşkil edilip yine yeni teşbih ve istiârelere vasıta olması icap eder.

Hint üslûbunda “insan ruhunun derinliklerindeki acı ve ıztırabın dile getirildiği” konusunda geçmişteki tespitler kesinlikle doğrudur. Fakat bu durum çoğu kez, tasavvuftaki “hayret” makamını geçememek ve dünyayı özde terk edememek gibi menevî/soyut değerlerden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Hint üslûbu şiirimizde, öncekilerin iddia ettiği gibi tasavvuf araç olmayıp, Sebk-i Hindî şiirinin dayandığı temel direklerden biri olmuştur. Ancak tasavvufî unsurları dile getirme araçları dolaylıdır.

Bu üslûpta yeni mazmun ve hayalleri oluşturmanın da şiirin/şairin temel hedeflerinden biri olduğu bir vakıadır. Ancak yeni mazmun ve hayallerin vücuda gelmesinin tek nedeni onun, şiirin/şairin ana hedeflerinden biri olması değildir. Bu konuda Sebk-i Hindî’de şairlerin, “üslûbu muâdele” gibi kullandıkları bazı edebî tekniklerin önemli rolü de göz ardı edilemez.

Sebk-i Hindî şairlerimiz şiir dilinin kelime kadrosunda önemli değişikliklere giderek kelime kadrolarını genişletmişlerse de, şiirde kullanılan kelimeleri orijin bakımından daha da yabancılaştırmışlardır.

Bizden önceki araştırmacılar, Sebk-i Hindî’nin az sözle çok şey anlatma (îcâz) hususiyetini, sadece dil ve lafızdaki değişimlere bağlarken biz, bu hususiyetin vücuda gelmesinde, mana ve muhtevadaki değişimlerin daha fazla etkili olduğunu düşünmekteyiz.

Hint üslûbu şiirinin, Osmanlı sahasındaki örneklerinin, genişletilmiş tamlamalarla örülü olduğunu söyleyen önceki araştırmacılar, hangi tür genişletilmiş tamlamaların, Sebk-i Hindî’ye has olduğu konusunda, bir yargıda bulunmamışlardır. Oysa bizim tespitimize göre, her genişletilmiş tamlama, Sebk-i Hindî’ye has olmayıp bunların, ilgili kısımda belirttiğimiz gibi hususî tamlama türlerinden olması ve çoğu kez, izâfet-i maktû ve maklûb gibi birleşik yapılarla desteklenmesi gerekir.

Klasik Türk şiirinde bir şairin Sebk-i Hindî şairi sayılabilmesi için, zamansal, dil ve lafız, mana ve muhteva, şairin Sebk-i Hindî'ye bilinçli yaklaşımı neticesinde ona ait hususiyetleri, özel isimleri ve edebî nitelikleri dile getirmesi gibi farklı boyutlar vardır. Bu boyutlara uygun olmayan, örneğin 17. asırdan önce yaşayan bir Divan şairinde rastlanan Sebk-i Hindî'ye ait nitelikler, bireysel tasarruflar olarak değerlendirilmelidir.

Sebk-i Hindî'ye dair tespit ettiğimiz bütün özellikler, sadece Hint üslûbu şairlerince kullanılan, Hint üslûbu şairlerince ilk defa kullanılmamakla beraber belirli bir tekrar sıklığıyla yer alanlar ve yer yer fonksiyonel olarak görülenler diye üç gruba ayrılabilir. Birinci grupta yer alan yani: 1)Genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılar. 2)Yeni-orijinal kelime ve terkipler. 3)Somutlaştırma, alışılmamış bağdaştırmalar ve duyumlar arası geçiş içeren ifadeler (hiss-âmîzî). 4)Şiir dilinde sapmalar (özellikle dilbilgisel sapmalar. 5)İnce hayaller ve yeni mazmunlar (mânâ-yı bîgâne). 6)Hayal atlaması ve çağrışım zenginliği. 7)Tasavvufî muhtevanın işlenişi 8)Kurbân, girdâb ve bîrengî gibi kavram ve imajların ön plana çıkması gibi nitelikler, bir Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şairinde mutlaka aranan özelliklerdir. Özel isimler ve edebî değerlendirmelere ait niteliklerse, ele alınan şairin, bu üslûba ne kadar şuurla yaklaştığını gösterir.

Klasik şiirimizde yedi şair, yani İsmetî, Fehîm-i Kadîm, Nâilî-i Kadîm, Şehrî, Neşâtî, Arpaeminizâde Sâmî ve Şeyh Gâlib, yukarıdaki yedi asgarî şartı, şiirlerinde barındıran şairlerdir. Nef'î, Nâbî, Nedîm, Tecellî ve Vecdî gibi şairlerse, türlü nedenlerle Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini şiirlerine yansıtan şairlerden sayılır. Bunun dışında Hint üslûbunun münferit özelliklerine 17 ve 18. asrın herhangi bir Osmanlı sahası şairinde görülebilir. Ancak bu durum, o şairi Sebk-i Hindî şairi saymamıza gerektirmez.

Sebk-i Hindî'nin asgarî şartlarına şiirlerinde yer veren yedi şairi, bu özellikleri yansıtmaları bakımından değerlendirdiğimizde şu neticeye ulaşırız: Sebk-i Hindî'nin dil ve lafız özelliklerine daha fazla ağırlıkla yer veren İsmetî,

Şehrî ve Sâmî, mana ve muhteva özellikleri konusunda vasat bir edebî tavır sergilemişlerdir. Nâilî ve Şeyh Gâlib ise, bunun tam tersine, Sebk-i Hindî'nin mana ve muhteva özelliklerine şiirlerinde daha fazla yer verirken, dil ve lafız özellikleri konusunda vasattır. Fehîm-i Kadîm, Sebk-i Hindî'nin hem dil ve lafız hem de mana ve muhteva özelliklerini, aynı derecede başarıyla kullanan yegane Hint üslûbu şairimizdir. Neşâtî ise, her iki grupta yer alan özellikleri, orta derecede kullanan bir şairdir.

Hint-İran sahası ve Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirini, oluşum şartları ve edebî nitelikler bakımından karşılaştırdığımızda; oluşum şartları açısından ciddî bir benzerlik göstermeyen iki sahanın, edebî nitelikler bakımından daha yakın olduğunu görürüz. Ancak bu, Osmanlı sahası Hint üslûbu şiirinin, orijinal özellikleri olmadığı manasına gelmez.

Kısacası Sebk-i Hindî (Hint üslûbu), Klâsik Türk şiirine son döneminde dahil olmuş dış kaynaklı bir üslûptur. Bu üslûp dil açısından şiirimizin tabii gelişimine zarar vermesine rağmen, kısa sürede Türk şiirinin bünyesine uyum sağlayarak Divan şiirine, yok oluştan önceki en parlak mana ve muhteva dinamizmini kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

ABÂDİYÂN, Mahmûd; **Derâmedî Ber-Sebk-Şinâsî Der-Edebiyât**, Tahran, İntişârât-ı Âvâ-yı Nûr, 1372/1991.

AÇIL, Berat; "Hüsn ü Aşk'ta Anlatıcı Olarak Gelenek", **Kitaplık** , sayı 107, Temmuz-Ağustos, 2007, s. 101-104.

AFÎFÎ, Rahîm; **Ferhengnâme-i Şi'rî** Tahran, İntişârât-ı Sürûş, 1376/1997.

AHMAD, Aziz; **Târîh-i Tefekkür-i İslâmî Der-Hind**, (Farsçaya tercüme Naki Lütfî-Muhammad Cafer Yâhakî), Tahran, İntişârât-ı Keyhân, 1367/1988.

AHMAD, Aziz; "Peydâyiş-i Sebk-i Hindî", (çev. Muhbûbe Ulvî), **Kitâb-ı Pâj**, Tâbistân 5, Tahran,1381/2002, s. 97-108.

Ahmed Paşa; **Ahmet Paşa Divanı**, (nşr. A. Nihat Tarlan), Akçağ Yay., Ankara, 1992.

AKALIN, L. Sami; **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1984.

AKAY, Ali; **Kur'ân'da Temsîlî Anlatım**, BDT, HAÜSBE, Şanlıurfa, 2003.

AKSAN, Doğan; **Anlambilim**, Ankara, Engin Yayınevi, 1999.

AKSAN, Doğan; **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara, Be-TA Basım Yayım, 1993.

AKSOY, Ömer Asım; **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I-III. C.**, Ankara, TDK Yay., 1981.

AKSOYAK, İ. Hakkı; *"Feyzullah Efendi'nin Mesâiri İle Lutfî'nin Ferdî'nin Bilâdiyesine Zeyli"*, **GEF Dergisi Abdülkerim Abdülkadiroğlu Özel Sayısı**, Ankara, 2007.

AKTAŞ, Hasan; **Klasik Türk Şiirinde Edebî Sanatlar***,* Edirne, Yort Savul Yay. 2004.

AKTAŞ, Şerif; **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002.

AKÜN, Ömer Faruk; "Divan Edebiyatı", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, IX. C, İstanbul, 1994, s. 389-427.

ÂLÂŞTÎ, Hüseyin Hasanpûr; **Tahavvül-i Sâhtâr-ı Gazel Ez-Câmî Tâ Sâib**, BDT, Dânişgâh-ı Tahran, Tahran, 1379/2000.

ALPASLAN, Ali; “Gazel Şerhi Örnekleri I”, **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 248-259.

Arpaeminizâde Mustafa Sâmî, **Dîvân**, Ankara, (nşr. Fatma Sabiha Kutlar), Özel Basım, 2004.

ÂRYÂN, Kamer; “Fars Şiirinin Seyri İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslûbun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri”, (çev. İsrafil Babacan), **Nüsha**, C. V, sayı 18, Yaz, Ankara, 2005, s. 86-98.

AYDEMİR, Yaşar; **XVII. Yüzyıl Türk Edebiyatında Kaside**, BYLT, GÜSBE, Ankara, 1994.

AYNUR, Hatice-ÇAKIR, Müjgan-KONCU, Hanife (Yayına Hazırlayanlar); **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006.

AYTAÇ, Gürsel; “Üslûp Bilgisi (Stilistik)”, **Cumhuriyet Kitap**, sayı 431, Mayıs, 1998, s. 16-17.

AYVAZOĞLU, Beşir; **Aşk Estetiği***,* İstanbul, Ötüken Yay., 2000.

AYVAZOĞLU, Beşir; **Kuğunun Son Şarkısı**, İstanbul, Ötüken Yay., 1999.

Bâkî; **Bâkî Dîvânı**, (nşr. Sabahattin Küçük), Ankara, TDK Yay., 1994.

BANARLI, Nihad Sâmi; **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, I. C., İstanbul, MEB Yay., 1987

BEHÂR, Muhammed Takî; **Sebk-Şinâsî**, C. I, Tahran, Kitâbhâ-yı Perestû, 1349/1970.

Behiştî; **Behiştî Dîvânı**, (nşr. Yaşar Aydemir), Ankara, MEB Yay., 2000.

BEHNÂMFER, Muhammed; “Mukâyese-i Sebk-i Barok ve Sebk-i Hindî”, **Mecelle-i Dânişgâh-ı Firdevsî-i Meşhed**, Tâbistan, Meşhed, 1382/2002, s. 51-63.

Bîdil-i Dehlevî; **Külliyât-ı Bîdil**, (nşr. Ekber Behdârvend-Pervîz Abbâsî-i Dâkânî), İntişârât-ı İlhâm, Tahran, 1376/1997.

BİLKAN, A. Fuat – AYDIN, Şadi; **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, İstanbul, 3F Yayınları, 2007.

BİLKAN, Ali Fuat; “Sebk-i Hindî”, **Hindistan Türk Tarihi Araştırmaları**, sayı 1, Ocak-Haziran, 2001, s. 161-168.

BİLKAN, Ali Fuat; "XVII. Yüzyılda Gelişen Hikemî Tarz ve Nâbî'nin Hayrinâmesi", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 742-747.

BİLKAN, Ali Fuat; **Hindistan'da Gelişen Türk Edebiyatı**, Ankara, Kültür Bak. Yay., 1998.

BROWN, Edward; **Târîh-i Edebiyât Der-İran**, III. C., Çev. Fethullâh Müctebâî, Tahran, İntişârât-ı Murvârid, 1369/1990.

CAFERÎ, Seyyid Muhammed Yunus; **Şerh-i Ahvâl ve Sebk-i Eş'âr-ı Sâib**, BDT, Tahran Üniversitesi, 1343/1964.

CEBECİOĞLU, Ethem; **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Ankara, Rehber Yay., 1997.

CENGİZ, Halil Erdoğan; "Divan Şiirinde Musammatlar", **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 291-429.

COŞKUN, Menderes; **Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar**, İstanbul, Dergâh Yay., 2007.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed; "Divan Şiiri", **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, Ankara, 1986, s. 1-16.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed; **Necatî Bey Divanı'nın Tahlili**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2001.

ÇAVUŞOĞLU, Semiramis; "Kadızâdeliler", **İslam Ansiklopedisi**, C. 24, İstanbul, 2001, s. 100-102.

ÇENDBEHÂR, Lâletîk; **Behâr-ı Acem**, (nşr. Kâzım Zerfûlyân), Tahran, İntişârât-ı Tılâye, 1380/2001.

ÇETİN, Nihad M; "Ahmed Haşim'in Kaynakları Hakkında Bir Değerlendirme", **Türkiyat Mecmuası**, C. 9, İstanbul, 1954, s. 183-212.

DÂD, Sîmâ; **Ferheng-i Istılâhât-ı Edebî,** Tahran, İntişârât-ı Murvârîd, 1380/2001.

DEHHUDÂ, Ali Ekber; **Lugatnâme-i Dehhudâ**, C. IX, Tahran, Çâphâne-i Dânişgâh-ı Tahrân, 1377/1998.

DEMİREL, Şener; "17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şâirlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 34-89.

DEMİREL, Şener; “Divan Şiirinde Redd-i Matla (redd-i mısra) Kullanımı ve Klâsik Çizgi İle Sebk-i Hindî Şairleri Arasında Bir Karşılaştırma”, **SÜSBE Dergisi**, sayı 8, Konya, 2002, s. 99-114.

DEMİREL, Şener; **17. Yüzyıl Şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi) Hayatı, Sanatı, Divanının Tenkitli Metni ve Tahlili**, BDT, FÜSBE, Elağzı, 1999.

DENİZ, Sebahat; “Türk Edebiyatında Sebk-i Hindî”, **Osmanlılar**, IX. C., Ankara, 1999, s. 939-948.

DEŞTÎ, Ali; **Nigâhî Be-Sâib**, Tahran, İntişârât-ı Esâtîr, 1364/1985.

DİLÇİN, Cem; “Divan Şiirinde Gazel”, **Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı**, sayı 415-417, Ankara, 1986, s. 78-247.

DİLÇİN, Cem; **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara, TDK Yay., 1997.

DOĞMUŞ, Lokman, **Türkiye’de XVII. Yüzyıldaki Dinî Çatışmalara Sosyolojik Bir Bakış (Kadızâdeliler ve Sivasîler)**, BYLT, DEÜSBE, İzmir, 2002.

El-İSLÂM, Riyâz, **Târîh-i Revâbıt-ı İran ve Hind**, Tahran, İntişârât-ı Emîr Kebîr, 1373/1994.

EMÎRÎ, Kiyumers; **Zebân ve Edeb-i Fârsî Der-Hind**,Tahran, 1374/1985.

Emrî; **Emrî Dîvânı**, (nşr. M. Yekta Saraç), İstanbul, Eren Yay., 2002.

ENÛŞE, Hasan (editör); **Ferhengnâme-i Edeb-i Fârsî**, C. I, Sâzmân-ı Ferheng ve İrşâd, Tahran, 1376/1997.

EREN, Şadi; **Kur’ân’da Teşbih ve Temsiller**, İstanbul, Ensar Neşriyat, 2002.

Esrar Dede; **Tezkire-i Şu’arâ-yı Mevleviyye**, (nşr. İlhan Genç), Ankara, AKM Yay., 2000.

FÂRUKÎ, Şemsürrahmân; **Şehirdeki Yabancı**, (çev. Ali Fuat Bilkan-Özgür İldeş), Ankara, Bizim Büro Basımevi, 2007.

Fehîm-i Kadîm; **Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Divan’ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi**, (nşr. Tahir Üzgör), Ankara, AKM Yay., 1991.

FELÂH, Gulâm Fârûk; **Mevc-i İctimâî-i Sebk-i Hindî**, Meşhed, İntişârât-ı Terâne, 1376/1997.

FERŞİDVERD, Husrev; **Derbâre-i Edebiyât ve Nakd-i Edebî**, C. II, Tahran, 1382/2003.

Fuzûlî; **Fuzûlî Divanı**, (nşr. Kenan Akyüz vd.), Ankara, Akçağ Yay., 2000.

FÜTÛHÎ, Mahmûd; **Nakd-i Hayâl**, Tahran, Neşr-i Rûzgâr, 1379/2000.

GİBB, E. J. Wilkinson; **Osmanlı Şiir Tarihi**, III-IV. C., (çev. Ali Çavuşoğlu), Ankara, Akçağ Yay., 1999.

GULÂMRIZÂÎ, Muhammed; **Sebk-Şinâsî-i Şi'r-i Pârsî**, Tahran, Kitâbhâne-i Tahûrî, 1377/1997.

Güftî, **Teşrîfâtü'ş-Şu'arâ**, (nşr. Kâşif Yılmaz), Ankara, AKM Yay., 2001.

GÜLERYÜZ, Ali; "Sebk-i Irakî İle Sebk-i Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslûbu: Mekteb-i Vukû", **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2006, s. 102-107.

GÜRER, Abdülkadir; "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", **Türkoloji Dergisi**, XII. C., sayı 1, Ankara, 2000, s. 99-108.

HADRÂÎ, Emîn; **Ferhengnâme-i Emsâl ve Hikem-i Îrânî**, Şiraz, İntişârât-ı Nevîd-i Şîrâz,1382/2003.

Hafız-ı Şîrâzî, **Dîvân**, (nşr. Muhammed Kazvînî), Tahran, İntişârât-ı Esâtîr, 1367/1988.

HAMÎDİYÂN, Said; "Muhaceret-i Şu'arâ Der-Asr-ı Safeviyye", **Mecelle-i Vâhid**, sayı 9, Yaz, 1347/1968, s. 972-976.

HÂNLERÎ, Pervîz Nâtil; **Vezn-i Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Tus, 1373/1994.

HÂTEMÎ, Ahmed; **Pejuhişî Der-Sebk-i Hindî ve Devre-i Bâzgeşt-i Edebî**, Tahran, Çâphâne-i Ahmedî, 1371/1992.

Hayâlî Bey; **Hayâlî Dîvânı**, (nşr. A. Nihat Tarlan), Akçağ Yay., Ankara, 1992.

HORATA, Osman; "Şeyh Galib'in Esrar Dede Mersiyesi veya Bir Şairin Serenadı, **Edebiyat ve Dil Yazıları-Mustafa İsen'e Armağan**, Ankara, 2007, s. 283-290.

HORATA, Osman; "Lâle Devri'nden Tanzimata Türk Edebiyatı", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, 573-592.

HÜMÂYÎ, Celâleddîn; **Fünûn-ı Belâgat ve Sanâ'at-i Edebî**, Tahran, Neşr-i Hümâ, 1383/2004.

HÜSEYNÎ, Hasan; **Bîdil, Sipihrî ve Sebk-i Hindî**, Tahran, İntişârât-ı Surûş, 1376/1997.

HÜSREVÂN, Muhammed Hüseyin, **Evc ve İnhitât-ı Sebk-i Hindî**, BDT, Dânişgâh-ı Firdevsî-i Meşhed, Meşhed, 1363/1984.

İbrâhim Necmî; **Eski Edebiyatımızın Tarihine Seri Bir Nazar**, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1338/1920.

İLAYDIN, Hikmet; **Türk Edebiyatında Nazım**, Ankara, Akçağ Yay.,1997.

İPEKTEN, Haluk; **Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz**, İstanbul, Dergah Yay., 1997.

İPEKTEN, Haluk; **Na'ilî-i Kadîm Hayatı ve Edebî Kişiliği**, Ankara, Sevinç Matbaası, 1973.

İPEKTEN, Haluk; **Şeyh Gâlib-Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Ankara, Akçağ Yay., 2000.

İSEN, Mustafa; **Acıyı Bal Eylemek Türk Edebiyatında Mersiye**, Ankara, Akçağ Yay., 1994.

İsmetî; **İsmetî Dîvânı**, (nşr. Haluk İpekten), Baylan Matbaası, Ankara, 1974.

İZ, Fahir; **Eski Türk Edebiyatında Nazım**, II. C., Ankara, Akçağ Yay., 1995.

İZ, Mâhir; **Tasavvuf**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2000.

JUBEL, M.H; "Cünbiş-i Gazel-sürâî ve Asr-ı Bîdil", **Mecelle-i Edeb**, sayı 3-4, Kabil, 1347/1968, s. 139-169.

KAFİLEBAŞI, Seyyid Halil; **Miğnatîs-i Aşk**, Tahran, 1373/1993

KANAR, Mehmet; **Büyük Farsça-Türkçe Sözlük**, Birim Yayınları, İstanbul, 1998.

KAPLAN, Mahmut; "Sebk-i Hindî Şâirlerinden Fehîm, İsmetî, Nâ'ilî ve Neşâtî'nin Divanlarına Göre Şair ve Şiir Hakkındaki Görüşleri", **Hece**, sayı 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz, 2001, s. 272-281.

KARAGÖZ, Mehmet; "Osmanlı Fikir Hayatında Kadızâdeliler", **Türkler**, XI. C., Ankara, 2002, s. 141-152.

Karamanlı Aynî; **Karamanlı Aynî ve Divanı**, (nşr. Ahmet MERMER), Ankara, Akçağ Yayınları, 1997.

KÂRGER, Yahyâ; **Berresî-i Te'sîr-i Sebk-i Hindî Ber-Şi'r-i Emîr Firûzkûhî, Hâdî-i Rencî, Halil Sâmânî ve Rehî Muîrî**, BYLT, Dânişgâh-ı Terbiyet-i Müderris, Tahran, 1376/1997.

KÂŞÂNÎ, Abdürrezzâk; **Tasavvuf Sözlüğü**, (çev. Ekrem Demirli), İstanbul, İz Yayıncılık, 2004.

KEDKENÎ, M. Rıza Şefî; "Edebiyât-ı İran Ez-Rûzgâr-ı Câmî Tâ Be-İmrûz", **Târîh-i Edebiyât-ı İran**, Tahran, Neşr-i Gosterde, 1380/2001.

KEDKENÎ, M. Rıza Şefî; **Suver-i Hayâl Der-Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Âgâh, 1366/1987.

KEDKENÎ, M. Rıza Şefî; **Şâir-i Âyînehâ**, Tahran, İntişârât-ı Âgâh, 1379/2000

KEDKENÎ, Muhammed Rızâ Şefî; **Musikî-i Şiir**, Tahran, İntişârât-ı Âgâh, 1381/2002.

KEDKENÎ, Muhammed Rızâ Şefî; **Şâirî Der-Hücûm-ı Müntekidân**, Tahran, İntişârât-ı Âgeh, 1375/1996.

Kelîm Hamedânî; **Dîvân-ı Kelîm-i Hamedânî**, (nşr. Muhammed Kahraman), Meşhed, Müessese-i Çâp ve İntişârât-ı Âstân-ı Kuds-i Rezevî, 1369/1990.

KERÎMÎ, Emîrbanu; **Divist ü Yek Gazel-i Sâib**,Tahran, İntişârât-ı Zevvâr, 1379/2000.

KILIÇ, Filiz; **XII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şâir ve Eser Üzerine Değerlendirmeler**, Ankara, Akçağ Yay., 1998.

KOCAKAPLAN, İsa; **Açıklamalı Edebî Sanatlar**, İstanbul, MEB Yay., 1992.

KOCATÜRK, Vasfi Mahir, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, 1970.

KORTANTAMER, Tunca; "Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişiminin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler I", **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Ankara, Akçağ Yay., 1993, s. 273-336.

KÖPRÜLÜ, Fuat; **Divan Edebiyatı Antolojisi**, (yay. haz., Ahmet Mermer), Ankara, Akçağ Yay., 2006.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat;, **Edebiyat Araştırmaları II**, Ankara, Akçağ Yay., 2004, s. 51.

KURNAZ, Cemal; **Hayâlî Bey Dîvânı'nın Tahlîli**, İstanbul, MEB Yay., 1996.

KURNAZ, Cemal; **Osmanlı Şiir Okulu**, Ankara, Birleşik Yayınları, 2007.

KUTLUK, İbrahim; "Nâ'ilî-i Kadîm'in Sanatı ve Kişiliği", **Belleten**, sayı 234, Ankara,1963, s. 269-305.

KUTUB, Seyyid; **Kur'an'da Edebî Tasvîr(et-Tasviru'l-Fennî fi'l-Kur'ân)**, (Çev. Kâmil M. Çetiner), İstanbul, Hikmet Neşriyat, 1997

KÜLEKÇİ, Numan; **Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar,** Ankara, Akçağ Yay., 1999, s. 125-126.

LENGERÛDÎ, M. Şems; **Girdâbâd-ı Şûr-ı Cünûn**, Tahran, 1366/1985.

LEVEND, Agah Sırrı; **Divan Edebiyatı**, İstanbul, Kitabevi Yay., 1984.

MACİT, Muhsin; **Divan Şiirinde Ahenk Unsurları**, Ankara, Akçağ Yay., 1996.

MAHCÛB, Muhammed Cafer; **Sebk-i Horasânî Der-Şi'r-i Fârsî**, Meşhed, İntişârât-ı Firdevs, 1350/1971.

MARİK, Jean; "Edebiyat-ı Fârsî Der-Hind", **Târîh-i Edebiyât-ı İrân Ez-Âgâz Tâ İmrûz**, (çev. Yakub Ajand), Tahran, İntişârât-ı Güstere, 1380/2001.

MAZIOĞLU, Hasibe; **Nedîm'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik**, Ankara, İş Bankası Yay., 1957.

MEÂNÎ, Ahmed-İ Gulçîn; **Ferheng-i Eş'âr-ı Sâ'ib**, Tahran, İntişârât-ı Emîr Kebîr, 1381/2002.

MEÂNÎ, Ahmed-i Gulçîn; **Kârvân-ı Hind**, I. C., Meşhed, İntişârât-ı Âstân-ı Kuds-i Rezevî, 1369/1990.

MEÂNÎ, Ahmed-i Gulçîn; **Mekteb-i Vukû Der-Şiir-i Fârsî**, Meşhed, İntişârât-ı Dânişgâh-ı Firdevs, 1374/1985.

MECDÎ, Muhammed; **Sebk-i Edebî-i Sâib Bâ-Teveccüh-i Hâs Be-Terkîbât-ı Teşbîhî ve İstiârî-i Bedîî**, BDT, Tahran Üniversitesi, Tahran, 1353/1974.

MENGİ, Mine; "Divan Şiirinde Teda'iden Tenevvü'e Ya da Çağrışımdan Çeşitlemeye", **İlmi Araştırmalar**, sayı 11, İstanbul, 2001, s. 75-88.

MENGİ, Mine; **Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, Ankara, AKM Yay., 1991.

MENGİ, Mine; **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, Akçağ Yay., 1995

MERMER Ahmet-KESKİN Neslihan K.; **Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Akçağ Yay., 2005.

MERMER, Ahmet; “Sebk-i Hindî ve Hayal Atlaması”, **Yedi İklim**, sayı 2, Mayıs, 1992, s. 26-27.

MERMER, Ahmet; vd.; **Eski Türk Edebiyatına Giriş**, Ankara, Akçağ Yay., 2006.

Mesîhî; **Mesîhî Dîvânı**, (nşr. Mine Mengi), AKM Yay., Ankara, 1995.

MÎLÂNÎ, Ali; **Şevket-i Buhârî ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Tesiri**, BDT, İstanbul Üniversitesi Türkoloji Enstitüsü, İstanbul, 1961.

MÎRSÂDIKÎ, Meyment; **Vâjenâme-i Hüner-i Şâirî**, Tahran, Kitâb-ı Mihnâz, 1373/1994.

Muallim Nâcî, **Sâ’ib’de Söz**, İstanbul, 1886.

Muhammed Hüseyin Bin Halef-i Tebrîzî; **Burhân-ı Katı**, (nşr. Muhammed Muîn), Tahran, İntişârât-ı Emîr Kebîr, 1357/1979.

Muhammed Pâdişâh, **Anadrec: Ferheng-i Câmi-i Fârsî**, C. III, (nşr., Debîr Siyâkî), Tahran, Çâphâne-i Haydarî, 1363/1984.

MUHAMMEDÎ, Hüseyin; **Fânûs-ı Hayâl**, Tahran, İntişârât-ı Âgâh, 1375/1996.

MUHAMMEDÎ, Muhammed Hüseyin; **Bîgâne Misl-i Manâ**, Tahran, Neşr-i Mitrâ, 1374/1995. .

MUÎN, Muhammed; **Ferheng-i Fârsî**, C. II, Tahran, İntişârât-ı Emîr Kebîr, 1371/1992.

MUM, Cafer; *“Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama”*, **safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2006, s. 108-141.

MUM, Cafer; **Halepli Edîb Dîvânı, İnceleme-Tenkitli Metin-Cinaslar Sözlüğü**, BDT,HÜSBE, Ankara, 2004.

Mustafa Safâyî Efendi; **Tezkire-i Safâyî**, (nşr. Pervin Çapan), Ankara AKM Yay., 2005.

MUTEMEN, Zeynelabidîn; **Tahavvül-i Şi’r-i Fârsî**, Tahran, Kitâbhâne-i Tahûrî, 1371/1992.

Mütercim Âsım Efendi; **Burhân-ı Katı**, (nşr. Mürsel Öztürk-Derya Örs), Ankara, TDK Yay., 2000.

Nâ'ilî-i Kadîm; **Nâ'ilî-i Kadîm Divânı**, (nşr. Haluk İpekten), İstanbul, MEB Yay., 1970.

Nâbî; **Nâbî Dîvânı**, (nşr. Ali Fuat Bilkan), İstanbul, MEB Yay., 1997.

NÂSIRÎ, S. Hüseyin Sâdât; "Der-Bâb-ı Sebkhâ-yı Fârsî ve Sebk-i Hindî", Röpörtaj: A. Ekber Han Muhammedî, **Kitâb Der-Harem-i Dost**, Tahran, 1370/1991, s. 207-211.

NecâtÎ Beg; **Necatî Beg Dîvânı**, (nşr. Ali Nihat Tarlan), MEB Yay., İstanbul, 1997.

NECEFÎ, Ebulhasan; **Ferheng-i Fârsî-i Âmiyâne**, Tahran, İntişârât-ı Nilüfer, 1378/1999.

Nedîm; **Nedîm Divanı**, (nşr. Muhsin Mâcit), Ankara, Akçağ Yay., 1997.

Nef'î; **Nef'î Divanı**, (nşr. Metin Akkuş), Ankara, Akçağ Yay., 1993.

Neşâtî; **Neşâtî Divanı**, (nşr. Mahmut Kaplan), İzmir, Akademi Kitabevi, 1996.

Niyâzî-i Mısrî; **Niyâzî-i Mısrî Dîvânı**, (nşr. Kenan Erdoğan), Ankara, Akçağ Yay., 1998.

NUMÂNÎ, Şiblî; **Şi'rü'l-Acem**, III. C., (çev. M. Takî-i Gilânî), Tahran, Dünyâ-yı Kitâb, 1363/1984.

NÛRÂNÎVİSÂL, Abdülvehhab; "Sebk-i Hindî ve Vech-i Tesmiye-i Ân", **Sâib ve Sebk-i Hindî**, Tahran, İntişârât-ı Merkezî, 1354/1974, s. 212-225.

OCAK, Fatma Tulga; "Nef'î ve Türk Edebiyatındaki Yeri", **Ölümünün Üç Yüz Ellinci Yılında Nef'î**, Ankara, AKM Yay., 1991, s. 1-44.

OCAK, Fatma Tulga; "XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Divan Edebiyatı ve Sebk-i Hindî", **Türkler**, 11. C., Ankara, 2002, s. 733-741.

OKUMUŞ, Ömer; "Hind Üslûbu (Sebk-i Hindî)", **Atatürk Üniv., Fen-Edb. Fak., Edebiyat Bilimleri Araştırma Dergisi**, sayı 17, Erzurum, 1989, s. 107-116.

ONAY, Ahmet Talat; **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, yay. haz. Cemal Kurnaz, İstanbul, MEB Yay., 1996.

Örfî; **Külliyât-ı Örfî-i Şîrâzî**, (nşr. Elhak Ensârî), Tahran, İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahrân, 1377/1998.

ÖZGÜL, M. Kayahan; **Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle**, Ankara, Hece Yay., 2006.

ÖZKAN, Ömer; **Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı**, İstanbul, Kitabevi Yay., 2007.

ÖZKIRIMLI, Atilla, "Üslûp", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. IV, İstanbul, 1987, s. 1192-1193.

ÖZTEKİN, Özge; **XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri-Divanlardan Yansıyan Görüntüler**, Ankara, Ürün Yay., 2006.

ÖZÜNLÜ, Ünsal; **Edebiyatta Dil Kullanımları**, İstanbul, Multılıngual Yay., 2001.

ÖZYILDIRIM, Ali Emre; "Sebk-i Hindî'nin Türk Edebiyatındaki Seyri Üzerine Notlar", **Safaseh,** İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2006, s. 142-153.

PALA, İskender; "Sevdaya Gizlenmiş Aşk: Sebk-i Hindî", **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, sayı 245, Ocak, 2003, s. 51-53.

PALA, İskender; **Divan Edebiyatı**, İstanbul, Ötüken Yay., 1998.

PALA, İskender; **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken Yay., 1998.

Râmiz; **Âdâb-ı Zurefâ**, (nşr. Sadık Erdem), Ankara, AKM Yay., 1994.

RÂSTGÛ, Seyyid Muhammed; **Îhâm Der-Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Sürûş,1379/2000.

Recâizâde Mahmûd Ekrem, **Tâlim-i Edebiyât**, İstanbul, 1299/1882.

RİPKA, Yan; **Târîh-i Edebiyât-ı İran**, (çev., İsâ Şehâbî), Tahran, İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1381/2002.

Sabûr, **Âfâk-ı Gazel-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Pedîde, ty.

SADÎK, Hüseyin Muhammedzâde; **Şerh-i Gazelhâ-yı Sâib-i Tebrizî**, Tahran, İntişârâtî-i Elest, 1370/1990.

SAFÂ, Zebîhullâh; **Târîh-i Edebiyyât Der-İran**, IV. C., Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1369/1990.

Sâib-i Tebrizî; **Dîvân-ı Sâib**, (nşr. Emîr Firûzkûhî), Tahran, 1336/1951.

Sâib-i Tebrizî; **Dîvân-ı Sâib-i Tebrizî**, (nşr. Muhammed Kahraman), Tahran, İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1364/1985.

SARAÇ, M. A. Yekta; **Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, İstanbul, Gökkubbe Yay., 2004.

SARAÇ, M. A. Yekta; **Klasik Edebiyat Bilgisi Ölçü-Biçim-Kafiye**, İstanbul, 3F Yayınları, 2007.

SAVRAN, Ömer; **Neşâtî Divanı Tahlili**, BDT, PÜSBE, Denizli, 2003.

SCHİMMEL, Annemarie; **İslamın Mistik Boyutları**, yayıma haz. Mustafa Köpüşoğlu, İstanbul, Kabalcı Yay., 2004.

SEBZVÂRÎ, Rıza Mustafavî; "Sîmâ-yı Hind Der-Sebk-i Hindî", **Âşinâ**, sayı. 21, İsfend, 1373/1994, s. 39-44.

SECCÂDÎ, Seyyid Cafer; **Ferheng-i Istılâhât ve Tabîrât-ı İrfânî**, Tahran, Kitâbhâne-i Tahûrî, 1375/1996.

SEFERCİOĞLU, M. Nejat; **Nev'î Divanı'nın Tahlîli**, Ankara, Akçağ Yay., 2001.

SERVET, Mansûr; **Ferheng-i Kinâyât**, Tahran, İntişârât-ı Suhan, 1379/2000.

Seyyid Rıza; **Tezkire-i Rıza**, Tıpkıbası, (nşr. M. Sadık Erdağı), Ankara, 2002

SİYÂSÎ, Muhammed; "Temsil Der-Şi'r-i Sâib", **Sâib ve Sebk-i Hindî**, Tahran, İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahrân, 1354/1975, s. 82-165.

Şâh İsmâil; **Şâh İsmail Hatâ'î Külliyatı,** (nşr. Babek Cevânşîr-Ekber N. Necef), İstanbul, Kaknüs Yay., 2006.

ŞAHİNOĞLU, Nazif; **Farsça Grameri-Sarf ve Nahiv**, İstanbul, Kitabevi Yay., 1997.

ŞEMÎSÂ, Sîrûs; **Sebk-Şinâsî-i Şi'r**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1381/2002

ŞEMÎSÂ, Sîrûs; **Külliyât-ı Sebk-Şinâsî**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1378/1997

ŞEMÎSÂ, Sîrûs; **Seyr-i Gazel Der-Şi'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1376/1997.

Şevket-i Buharî; **Dîvân-ı Şevket-i Buharî**, (nşr. Sîrûs Şemîsâ), Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 1382/2003.

Şeyh Gâlib; **Hüsn ü Aşk**, (nşr. Muhammet Nur Doğan), İstanbul, Yelkenli Kitabevi, 2006.

Şeyh Gâlib; **Şeyh Gâlîb Dîvânı**, (nşr. Muhsin Kalkışım), Ankara, Akçağ Yay., 1994

Şeyh Gâlib; **Şeyh Gâlib Dîvânı,** (nşr. Naci Okçu), Ankara, KTB Yay., 1993.

Şeyhî; **Şeyhî Divanı**, (nşr. Cemal Kurnaz-Mustafa İsen), Ankara, Akçağ Yay., 1990.

Şeyhülislâm Yahyâ; **Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı**, (nşr. Hasan Kavruk), Ankara, MEB Yay., 2001.

Tahir-ül-Mevlevî; **Edebiyat Lügatı**, (nşr. Kemâl Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul, 1994.

Tâlib-i Âmulî; **Külliyât-ı Eş'âr**, (nşr. Tahirî Şehâb), Tahran, Kitâbhâne-i Senâî, ty.

TARLAN, Ali Nihad; *"Şehrî"*, **İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, II. C., sayı 3-4, Mayıs, 1948, s. 223-229.

TARLAN, Ali Nihat; **Edebiyat Meseleleri**, İstanbul, Ötüken Yay., 1981.

TARLAN, Ali Nihat; **Şeyhî Divanı'nı Tetkik**, İstanbul, İÜEFB, 1964.

TAYLAN, Necip; **İslâm Felsefesi**, İstanbul, Ensar Neşriyat, 1991.

Tecellî, **Tecellî Dîvânı**, (nşr. Sabahat Deniz), İstanbul, Kuşak Matbaası, 2005.

TECLÎL, Celîl; **Me'ânî ve Beyân**, Tahran, İntişârât-ı Sipihr-i Kohen, 1376/1997.

TİMURTAŞ, Faruk K.; **Osmanlı Türkçesi Grameri**, İstanbul, Alfa Yay., 1991.

TOKER, Halil; "Sebk-i Hindî: Hint Düşünce Tarzının Edebiyata Yansıması ve Urdu Dilindeki Sebk-i Hindî", **Safaseh** İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 154-171.

TOKER, Halil; "Sebk-i Hindî", **İlmî Araştırmalar**, sayı 2, İstanbul, 1996.

TOLASA, Harun; **Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyâsı**, Ankara, Akçağ Yay., 2001.

TOLASA, Harun; **Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2000.

TUĞLACI, Pars; **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, II. C., İstanbul, Pars Yay., 1972.

UĞUR, Nizamettin; **Sözcüğün Anlam Açılımı**, Ankara, Doruk Yay., 2003.

ULUDAĞ, Süleyman; **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Marifet Yay., 1999.

ULUDAĞ, Süleyman; **Tasavvufun Dili**, I-II. C., İstanbul, Mavi Yayıncılık, 2007.

ULUTÜRK, Veli; Kur'ân'da Temsilî Anlatım, İstanbul, İnsan Yay., 1995.

ÜLKEN, Hilmi Ziya; **İslâm Felsefesi**, İstanbul, Ülken Yay., 1983.

ÜNLÜ, Osman; **Şerh-i Divan-ı Sâib-i Tebrizî'den Elif Harfli Gazeller**, BYLT, CBÜSBE, Manisa, 2001.

ÜNVER, İsmail; "Divan Edebiyatında Şiir Dili", **Türk Bilig**, sayı 3, Nisan, 2002, s. 225-232.

ÜNVER, İsmail; **Neşâtî**, Ankara, KTB Yay., 1986.

Üslûp, **Ana Britanica**; 21. C., İstanbul, s. 481.

Üslûp, **Yeni Türk Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul, 1985, s. 4531.

ÜSTÜNER, Kaplan; **Divan Şiirinde Tasavvuf**, Ankara, Birleşik Yay., 2007.

VÂRESTE, Siyâlkûtimel; **Mustalahâtu'ş-Şu'arâ**, (nşr, Sîrûs Şemîsa), Tahran, İntişârât-ı Firdevs, 138072001.

Vecdî; **XVII. Yüzyıl Divan Şâiri Vecdî ve Dîvânçesi**, (nşr. Ahmet Mermer), Ankara, MEB Yay., 2002.

VURAL, Mehmet; **İslâm Felsefesi Sözlüğü**, İstanbul, Elis Yay., 2003.

WELLEK, R. –WARREN, A.; **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (çev.: A. Edip Uysal), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983.

Yahya Bey; **Yahya Bey Dîvân**, (nşr. Mehmed Çavuşoğlu), İstanbul, İÜEF Yay., 1977.

YARSHATER, Ehsan; "Sebk-i Hindî Ya Da Tarz-ı Safavî: İlerleme mi, Gerileme mi?", (çev., Barış Karacasu), **Safaseh**, İstanbul, Turkuaz Yay., 2006, s. 192-235.

YENİTERZİ, Emine; **Divan Şiirinde Na't**, Ankara, TDV Yay., 1993.

YETİŞ, Kazım; “Bir Araştırma Konusu Olarak Üslûp ve Mehmet Kaplan”, **Türk Kültü Araştırma Dergisi Zeynep Korkmaz Armağanı**, sayı 32, 1994, s. 377-388.

YETİŞ, Kazım; **Talim-i Edebiyat’ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasına Getirdiği Yenilikler**, Ankara, AKM Yay., 1996.

YILDIZ, Cemal; **Üslûp ve Üslûp İnceleme Metotları**, BYLT, MÜSBE, İstanbul, 1991.

YÜKSEL, Sedit; **“Şeyh Gâlip Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri**, Ankara, İş Bankası Yay., 1980.

ZERRÎNKÛB, Abdülhüseyin; **Şi’r-i Bî-Dürûğ-Şi’r-i Bî-Nikâb**, Tahran, İntişârât-ı Câvidân, 1367/1988.

ZİPOLİ, Riccardo; **Çerâ Sebk-i Hindî Der-Dunyâ-yı Garb Sebk-i Barok Hânde Mî-Şeved?** (Sebk-i Hindî Batı Dünyasında Niçin Barok Üslûbu Olarak Adlandırılıyor), Tahran, 1363/1984.

EK 1: Sebk-i Hindî Şâirleri ve Diğer Bazı Önemli Şâirler Grubundan Alınan Yüzer Gazelde Kavramlar ve Tekrar Sıklıkları Dizini

Sebk-i Hindî Grubu

Âb (14)
Âbâd
Âbdâl
Âbdâr
Abes (2)
Âb-nâk
Âb-rû
Âbyâr
Âciz
Ad
Adem (4)
Âdem (2)
Adû (2)
Âfet (4)
Âfitâb (6)
Âgâh (3)
Âgâz
Âgûş (2)
Ağyâr
Âh (22)
Ahbâb (2)
Âhiret-harâb
Âhû (3)
Akl (9)
Aks (5)
Âl (3)
Alâyık
Âlem (20)
Âlem-âşnâ
Âlem-tâb
Alev
Alî
Altun
Âlûde-leb
Âlüfte
Âmâc-zîb
Âmâde
Anber-feşân
Ankâ (2)
Arak (2)
Ârâm
Ârif (2)
Arş
Arûs
Ârzû (6)
Asâlet
Âsmân
Âsûde
Âşık/uşşâk (27)
Âşinâ (3)
Aşk/Işk (56)
Âşûb (3)
Âşûb-hîz
Âşüfte (4)
Âşyân
Âteş (18)
Âteş-fürûz
Âteş-hâne
Âteş-hû
Âteş-hurûş
Âteşîn
Âteş-nevâ
Âteş-ruh
Âvâre (5)
Âvâz (3)
Ayağ
Ayb
Âyîne (9)
Ayn
Ayş (2)
Âzâd (3)
Âzâde
Âzâr (2)
Azîz
Bâd (2)
Bâdâm
Bâde (6)
Bâdiye
Bâdiye-peymâ
Bâğ (12)
Bahâr (3)
Bahr
Bahşâyiş
Baht (15)
Bârân
Basîret
Baş
Bâtıl
Bâzâr
Bâzû
Bed
Bed-ahter
Bed-bîn
Bedîd
Bed-mest (2)
Belâ (8)
Belâ-fersûd
Belâ-perver
Bender-gâh
Benefşe
Ber-âb
Ber-bâd
Ber-ceste
Berehmen (2)
Berg (2)
Berk (8)
Beste (3)
Beyâbân
Beyân (2)
Beyâzid (ö)
Beytü'l-hazen
Beyzâ
Bezm (9)
Bezmgâh (2)
Bî-bâk
Bî-bâr
Bî-behre (2)
Bîçâre (3)
Bîçûn (ö)
Bîd (2)
Bîdâd (3)
Bîdâr
Bî-derd
Bî-emân
Bîgâne (5)
Bî-hakîkat
Bî-hengâm
Bihişt (2)
Bî-hûde
Bî-hûde
Bî-hûş
Bî-karâr
Bî-kayd
Bîmâr (2)
Bî-mezheb
Bî-nihâyet
Bî-niyâz
Bî-rahm
Bî-rengî
Birhemen (ö)
Bisât
Bî-semer
Bismil (4)
Bismil-geh (3)
Bister
Bîsütûn (ö) (3)
Bîşe
Bî-tâb
Bîzâr (2)
Burc
Bûse (3)
Bûse-dih
Bûy/bû (4)
Bü'l-heves (6)
Bükâ-engîz
Bülbül (7)
Bülend (2)
Büt (4)
Büt-hâne
Büt-perest

Câdû-fen
Câh (2)
Câm (10)
Câme (2)
Cân (25)
Cânân (6)
Cân-fezâ
Câvid (2)
Cebîn (2)
Cebr
Cefâ (2)
Cem (3)
Cemâl (6)
Cemşîd
Cenâh-bâz
Cennet
Ceres (2)
Cevher (3)
Cevr (3)
Ceyhûn (ö)
Cezbe
Cibrîl (5)
Ciger
Ciger-hûn
Ciger-rîşe
Ciger-sûz
Cihân (5)
Cihân-dîd
Cilâ-senc
Cilve (3)
Cilve-feşân
Cilvegâh (3)
Cinân
Cism (4)
Cur’a (3)
Cûy (4)
Cüdâ
Cünbiş (6)
Cünûn (9)
Cünûn-pîşe
Cürm
Çâh (2)
Çâk (7)
Çâre (5)
Çarh (7)
Çâr-ümmühât
Çâşnî
Çehre (2)
Çemen
Çengel
Çerâ-gâh
Çerâğ (4)
Çerh-güdâz
Çeşm (41)
Çeşme
Çeşme-sâr
Çevgân (2)
Çîn
Çîn (ö)
Çirk
Çûb
Dâd
Dâd-hâh
Dagal
Dâğ (10)
Dağdağa
Dahme
Dâm (4)
Dâmân (13)
Dâniş (2)
Dâr (2)
Dâver (ö)
Dehân (10)
Dehr (5)
Dem (11)
Dem-sâz
Dendân
Der (2)
Derd (8)
Derd-nâk
Derk
Der-kâr (3)
Der-kemend
Der-miyân
Derûn (8)
Deryâ (4)
Deryâ-bâr
Deryûze (2)
Deryûze-ger
Dest (11)
Destâr
Dest-geh
Dest-res
Dest-yâr
Devâ
Devlet (4)
Devr (5)
Devrân
Deycûr
Deyr
Dırahşân
Dîdâr (2)
Dîde (11)
Dîdebân
Dil (87)
Dil-ârâ
Dil-ber (7)
Dil-beste (2)
Dil-cû (3)
Dil-dâde
Dil-dâr (3)
Dil-güşâ
Dil-hâh
Dil-harâb
Dil-haste
Dil-keş
Dil-nevâz (2)
Dil-rübâ (2)
Dilşâd
Dil-şiken
Dimâğ (5)
Dîn
Dîvâne (4)
Diyâr
Dost
Dûd (4)
Duhter
Dûn
Dûr (2)
Dûzah
Dûzah-nişîn
Dü-cihân (2)
Dükkân
Düldül (ö)
Dünyâ (2)
Dürr (2)
Düşmân (3)
Düzdîde
Ebkem
Ebr (3)
Ebrû (5)
Ecel (2)
Edeb
Efkâr
Eflâk (3)
Efsûn (2)
Efşürde
Efzûn
El
Elem
Elest
Elfâz
Elmâs (3)
Emel (3)
Emvâc
Encâm (3)
Encüm
Encümen
Endâm
Endîşe (5)
Endûh
Engüşt
Enîs
Envâr (2)
Esîr (2)
Esrâr (4)
Eş’âr (4)
Eşk (5)
Eşyâ
Etvâr
Evc (2)
Evhâm
Evrâk
Eymen (ö)
Eyvân
Ezel (2)
Ezelî
Fâ’ide
Fakr (3)
Fânûs
Fark

Fâss
Fazl
Fehm (2)
Felâtûn
Felek (6)
Felek-nişest
Fenâ (3)
Ferağ (4)
Ferdâ
Ferhâd (7)
Ferş
Feryâd (4)
Fesâd
Fettân (2)
Feylesof
Feyz (11)
Feyz-bahş
Feyzgâh
Fezâ
Fıtrat
Figân (3)
Fikr (5)
Firâk
Firengistân
Firîb (2)
Firîfte
Firkat (2)
Fîrûze
Fitne (4)
Fitne-fesân
Fitne-sâz
Fülfül
Fülk
Fürûz
Füsûn
Füsûn-kâr
Füsûn-sâz
Gabgab
Gâfil
Gaflet
Galat (2)
Gâlibiyet
Gam (27)
Gammâz
Gamze (25)
Ganî-dil
Garaz (2)
Garîb
Garîk (2)
Gark
Gark-âb
Gavgâ
Gavta-hor (2)
Gavvâs
Gâye
Gayr (2)
Gayret (3)
Gazab (3)
Gazâl
Gazâl-çeşm
Gazûb
Gedâ
Gedâ-meşreb
Genc (2)
Gencîne
Gerd (2)
Gerdân
Gerdiş (3)
Gerdûn (3)
Germ (2)
Germ-hîz
Germ-rev
Gevher (3)
Gevher-cûş
Gırre
Gil
Girân
Gird-âb (8)
Gird-bâd
Girîbân (7)
Giriftâr
Girih (2)
Girîve
Girîzân
Giryân (4)
Girye (4)
Gîsu (4)
Giyâh (2)
Gonca (8)
Gönül (10)
Göz
Gubâr (3)
Gulgule
Gurbet (2)
Gûristân
Gurûr
Gûş (5)
Gûşe (7)
Gûy (2)
Güftâr
Güher (2)
Güher-meşhûn
Gül (21)
Gül-berg
Gül-bûse
Gül-bün (2)
Gül-çîn (2)
Gül-deste
Gül-endâm
Gül-fürûş
Gül-geşt (2)
Gül-gonca (2)
Gül-gûn (3)
Gülistân (2)
Gül-reng
Gül-rû
Gülsitân
Gülşen (4)
Gülü-gîr
Gülzâr (5)
Güm-kerde
Gümüş
Gün
Güneh
Güneh-kâr
Gürizgâh
Güstâh (2)
Güvâh
Hâb (3)
Habâb (3)
Habbezâ
Haber
Hâce (2)
Haclet
Haclet
Hadeng (2)
Hafr
Hâhiş (2)
Hâk (7)
Hâk-bâz
Hâk-bîn
Hâk-cûy
Hakîkat (3)
Hâkister (2)
Hâk-nişîn
Hâk-sâr
Hâlet
Hâlet-fezâ
Halhal
Halîl
Ham
Hâme (2)
Ham-geşte (2)
Hamîr
Hamûş (2)
Hamyâze-rîz
Hân
Hançer (4)
Hançer-keş
Handân (4)
Hande
Hâne-ber-endâz
Hânkâh (2)
Hâr (6)
Harâb (3)
Harâbât (3)
Hâr-best
Harf (2)
Hârût (ö)
Hârzâr
Hâsiyet
Hasret (21)
Hasret-keş
Hassâd
Haste
Hâtır (6)
Hatt (22)
Havâ (2)
Havf (4)
Havrâ

Hayâ
Hayâl (10)
Hayber
Hayf (3)
Hayrân (3)
Hayret (10)
Hayret-efzâ
Hayret-zede
Hayvân (2)
Hazîn
Hecr (3)
Helâk (3)
Helâl
Hem-dem
Hem-râz
Hem-sâye
Hestî (2)
Hevâ (7)
Hevâ-dâr
Hevâ-dâr
Hevâyî (2)
Heves (5)
Heyûla
Hezâr
Hıdmet
Hırâm (2)
Hırâmân
Hırâş
Hıred (7)
Hırka
Hırmân (2)
Hısn
Hızâne
Hızr (2)
Hicâb
Hicrân
Hidâyet
Hikmet (3)
Hîle-bâz
Himmet (7)
Hindû
Hirâsân
Hîre
Hired
Hîre-dimâğ
Hirmân
Hod-ârâ (2)
Hod-perest
Hûb (5)
Hudâ (5)
Hulk
Humâr (8)
Hûn (9)
Hûn-âb
Hûn-hâr
Hunîn (5)
Hun-rîz (4)
Hurrem
Hurşîd (18)
Hurşîd-veş
Hurûş
Husrev (ö)
Hûşyâr (2)
Hutût
Huzûr
Hücûm (2)
Hükm (4)
Hümâ (5)
Hümâ-sayd
Hürrem
Hüseyn
Hüsn (19)
Hüveydâ
Iyân
Iyd/Îd (4)
Iyş
Iztırâb (2)
İ'câz (3)
İ'tibâr (2)
İbrâm
İcrâ
İctihâd
İctinâb
Îdgeh
İdrâk
İfşâ
İftikâr
Îhâm
İhsân
İhtirâk
İhtirâz
İkbâl (5)
İksîr
İllet
İlm
İltifât
İmdâd (2)
İmsâk
İmtihân
İnâyet (3)
İncilâ
İnfisâl
İnkâr
İnkisâr
İnsirâf
İrfân
İrşâd
Îsâ (3)
İstiğnâ (5)
İstihkâr
İstimdâd
İşrâb
İşret (2)
İştibâh
İşve (3)
İşve-bâz
İşveger
İşve-sâz
İtâb (3)
İttihâd
İzhâr (3)
Jâle (3)
Jeng (2)
Jeng-bâr
Ka'be (3)
Kabûl (2)
Kadd (2)
Kader
Kafes (2)
Kafes-perverde
Kâfir (3)
Kâfûr (3)
Kâğıd-hâne
Kahr (2)
Kâkül (3)
Kalb (2)
Kalem (2)
Kâm
Kamer
Kâmil
Kan (2)
Kâr (5)
Kara
Karanfil
Kâr-âşinâ
Kârgeh
Kârûn (2)
Kârzâr
Kâtil
Katre (2)
Kays (5)
Kazâ (8)
Kebûd
Keder
Keder-yâb
Kef (3)
Kefen-be-dûş
Kejdüm
Kelâm
Kelîm (5)
Kelle
Kem
Kemâl (2)
Kemend-efgen (2)
Kemer
Kemîn (3)
Kerem (4)
Kesâd
Keşf (4)
Kevkeb (3)
Kıyâmet (2)
Kibâr
Kilîm
Kilk
Kimyâ (3)
Kîş
Kişver (3)
Kudsî (3)

Kûh (3)
Kûhken (ö) (3)
Kulkul
Kulzüm
Kumâş
Kumru
Kurbân (4)
Kurbân-geh
Kût
Kûtâh
Kuvvet
Kûy (4)
Küfr-efzâ
Kül
Külâh (2)
Külhân (2)
Küll (2)
Künc (4)
Künişt (2)
Küstâh
La’l (6)
Lâciverd
Lafz (3)
Laht (3)
Lâhûr (ö)
Lâhût
Lahzâ (4)
Lâl
Lâle
Lâne (2)
Le’îme
Leb (14)
Leb-teşne
Leke
Lerziş
Letâfet (2)
Leylâ (2)
Lezzet
Lîmûn
Lisân
Lu’bed-gâh
Lutf (10)
Lübb
Lücce (3)
Lüknet
Ma’ârif
Ma’cûn
Ma’den
Mâ’il
Ma’kûs
Ma’mûr (2)
Ma’na (20)
Ma’rifet
Ma’zûr
Mağz
Mâh/meh (11)
Mahabbet (7)
Mahcûb
Mahfel-nişîn
Mahfil
Mâhî (2)
Mahmil
Mahmûr (2)
Mahrem (3)
Mâh/meh-rû (4)
Mahrûm (3)
Mahsûd
Mahsûs
Mahşer
Mâh-tâb
Mahv (4)
Mahzen
Mahzûn (4)
Mahzûr
Mahzûz (2)
Maksad (2)
Maksûd (2)
Makta’
Maktûl (2)
Mâl
Mâni’
Mansûr (7)
Mâr (3)
Masrûf
Mâtem
Matla’
Matlab
Mâye (3)
Mazmûn (2)
Me’men
Mebhût
Mecâz
Meclis (5)
Mecnûn (2)
Mecnûn (ö)
Mecrûh
Meded
Mefhûm
Meftûn (3)
Meges
Mehbit
Mehcûr
Mehd
Meh-pâre (4)
Melâmet
Memnûn
Menfa’at
Menşûr
Menzil (2)
Merâm
Merdûd
Merdûd
Merdüm
Merdümek
Merg
Merhamet (2)
Merhem (2)
Mertebe (2)
Meryem
Mesîh (5)
Mesîr
Mesken (2)
Mesned
Mest (20)
Mestâne (5)
Mestûr (3)
Meşher
Meşk (2)
Meşreb (2)
Metâ’ (3)
Mevc (9)
Meveddet
Mevhûm (2)
Mevt
Mevzûn (2)
Mey (2)
Meygûn
Meyhâne (5)
Ma’mûr
Mezâyâ
Mısra’(3)
Mıstâr
Mîh
Mihmân (2)
Mihnet (3)
Mihr (16)
Mikrâz
Milk
Mînâ
Minâre
Mînâ-serây
Minnet
Mir’at
Mirrih-fesân
Mîşe
Monlâ (2)
Mu’ârız
Mu’attal
Mu’cize-perdâz
Mu’tâd
Mubâhât
Mugân
Mugaylân-zâr
Muhtâc (3)
Mûr (2)
Murg (8)
Mûsâ (2)
Mushaf
Mûsikâr
Mû-şikâf
Mutrib
Muvâfık
Mûy (2)
Mûy-miyân
Muztarib (4)
Mübârek
Mübhem (2)
Mücerred
Müdâvâ
Mühre
Müjde
Müje (2)
Müjgân (4)

Mül
Mülk
Mültemes
Mümtezic
Münakkaş (2)
Münîr
Münkesif
Münkir
Mürüvvet
Müsemmâ
Müstağnî (2)
Müşevveş
Müşgîn (2)
Müşk
Müşk-bîz
Müşkil
Müşkil-güşâ
Müttehid
Müyesser
Müzerkeş
Na’l
Na’ra
Nâb (4)
Nâdân (2)
Nâf (2)
Nâfe
Nağme (5)
Nâ-halef
Nâhid (ö)
Nahl (4)
Nahşeb (ö)
Nâhun
Nahvet-pesend
Nâka-keş
Nakd (4)
Nakş (5)
Nakş-bîn
Nâlân
Nâle (6)
Nâliş
Nâm (2)
Nâ-mahrem-âşnâ
Nâme
Nâ-murâd
Nâ-puhte
Nâr
Nasîb
Nâsûr
Nâsût
Nâ-şüstenî
Nâ-ümîdî
Nâvek
Nây/ney (3)
Nâz (17)
Nazar (8)
Nazm (4)
Nâz-perverd
Nâzük-makâl
Nâzük-rûy
Necât
Necm
Nedîm (3)
Nefes (2)
Nefha (2)
Nefs
Nehşeb (ö)
Nemek
Nemek-çeş
Nemek-pâş
Nemek-perver
Nem-nâk
Nergis
Nerrâd
Nesîm
Neş’e (2)
Neşât (2)
Neşât-efzâ
Neşve (5)
Nevâ
Nevâle-hor
Nevbahâr (2)
Nevbet
Nev-hîz
Nevmîd (2)
Nev-res
Nev-reste (2)
Nev-rûz
Nev-şâhid
Nev-zuhûr
Neyyir-nümûd
Nezâre (5)
Nezzâre-kün
Nezzâre-sıfât
Nigâh (20)
Nihâl (3)
Nihân (5)
Nihân-hâne
Nîk
Nikâb
Nikât (2)
Nikbet
Nil-gûn
Nîlüfer
Nîm
Nîm-bismil
Nîm-çîn
Nîm-şeb
Nîreng
Nisâr
Nişân (2)
Nişâne
Nişîmen
Niyâz (10)
Nizâr (2)
Nokta (3)
Nuhustîn
Nûn (2)
Nûr (9)
Nûş
Nücûm
Nüh-abâ
Nühûset
Nühüfte
Nükhet
Nükte
Nükte-perver
Nüsha
Nüzhetgeh
Özge
Pâ
Pâ-bûs
Pâ-der-rikâb
Pâdişeh
Pâk
Pâk (4)
Pâmâl (4)
Pâre (2)
Pây (9)
Pâye
Pâzâr
Pençe (3)
Pençe-zen
Per
Perde (2)
Perde-bîrûn (2)
Perde-dâr (2)
Perend
Perî
Perîde
Perî-rû
Perîşân (8)
Pertev (5)
Pervâne (6)
Pervâz (2)
Pervîn (ö)
Pes-mânde
Pest (2)
Peşrev
Peydâ (3)
Peykân
Peymâne (2)
Pîçîde (3)
Pinhân
Pîr (2)
Pîrâste
Pîrâye (2)
Pîre
Pîşe (5)
Pîşîn
Piyâle
Puhte
Pul
Pûşîde
Pür-cûş
Pür-hûn (3)
Pür-nîşter
Pür-sûz (2)
Pür-şur (3)
Ra’na (3)

Rab
Rağbet
Râh/Reh (7)
Rahne
Rahşende
Raht
Rakîb (3)
Raks
Rasad-bîn
Rast (2)
Râz (11)
Râzı
Rebâb
Ref’ (2)
Refîk
Reftâr
Reg
Reh-ber
Reh-nümâ
Remîde
Reng (6)
Rengîn (9)
Resm (3)
Restâ-hîz
Reşg-âver
Reşk
Revâ
Revâc
Revân
Revân-bahş
Rez
Rıza
Rızk
Ribât
Rif’at
Rîk
Rikâb
Rind (3)
Rindân (2)
Rîşe (2)
Rişte (2)
Riyâ (3)
Riyâ-gâh
Riyâ-pîşe
Riyâz
Ruh (18)
Rûh (2)
Rûh-Perver
Ruhsâr (4)
Ruhsâre
Ruhsat (4)
Rûm (2)
Rummâne
Rumûz
Rûşen (6)
Rûy (7)
Rûz (2)
Rûzedâr
Rûzgâr (5)
Rümûz
Rüsvâ (2)
Sa’d
Sa’dabât
Sa’îd
Sabâ (3)
Sabâh (2)
Sabun
Sadâ
Sad-çâk
Sâde
Sâde-dil
Sadef (3)
Sâf (2)
Safâ (7)
Safha (2)
Sâfî
Safîr
Safvet (2)
Sâgar (5)
Sahbâ (3)
Sâhil (2)
Sahn
Sâkî (6)
Sâlik (2)
Sâlûs
Sâmân (3)
Sanem (2)
Santûr
Sarây
Sarrâf
Satranc
Sâtûr
Sayd
Sâye (5)
Sâye-nişîn
Sayf
Saykal
Saykal-zede
Sâz (4)
Se-âmed
Sebû
Sebz (2)
Secde-gâh
Sedd
Sehâb
Seher (2)
Sehhâr
Sekte
Selâmet
Semen
Semender-fıtrat
Semender-tıynet
Semen-sâ (2)
Semenzâr
Semt (3)
Semûm
Seng (3)
Ser (10)
Ser-bâzî
Ser-be-ceyb
Ser-çeşme
Ser-girân
Ser-kâfile
Ser-keş (3)
Sermâye
Sermest (4)
Ser-nigûn (2)
Ser-rişte (2)
Ser-sebz
Serv (6)
Serv-kâmet
Setr
Sevâd (2)
Sevdâ (4)
Sevdâ-perest
Seyl
Seyl-âb
Seyr (2)
Sıdk
Sıhhat
Sımât
Sırât (ö)
Sırr (7)
Sîb
Sifâl
Sifle-perver
Sihr (2)
Sihr-sâz
Silsile (2)
Sîm (2)
Sîmâ
Sîm-ber
Sîmîn (2)
Simurg
Sîne (15)
Sipâh (4)
Sipihr (6)
Sirişk-âb
Sirişte
Sited
Sitem (6)
Sitemger
Sitîz
Sivâ
Siyâh (6)
Siyâh-kâse (2)
Siyâh-mest (2)
Siyeh-tâb
Sohbet (2)
Subh (3)
Sûd (3)
Sûdâ-ger
Suhan (6)
Sultân (2)
Sûr (ö)
Sûret (4)
Surh
Surh-pûş
Sûy

Sûz (4)
Sûziş (6)
Sübha
Sücûd
Sühan-gû
Süheyl (ö)
Sükûn
Sünbül
Sünbül-zâr (2)
Sürâhî
Sürûr
Süst
Süveydâ (3)
Şâd (5)
Şâdâb
Şâdân
Şâdî (2)
Şafak (2)
Şâh (4)
Şâhid (4)
Şâhîn-nigâh
Şâmgâh
Şâne (5)
Şarâb (8)
Şâyân (2)
Şeb (6)
Şeb-ârâ
Şebîhûn
Şebnem (4)
Şeb-pere
Şeb-tâb
Şecer (4)
Şeh-bâl
Şeh-bâz (2)
Şehîd (3)
Şehlâ-çeşm
Şeker-âlud
Şeker-hâb
Şekva-tırâz
Şem (9)
Şemm
Şemşîr
Şer’
Şerer (2)
Şerm
Şevk (5)
Şeydâ (3)
Şi’r (5)
Şifâ
Şîfte (2)
Şigüfte
Şikâf (2)
Şikâr
Şikem
Şikenc
Şikest/şikeste (5)
Şinâh
Şîr (4)
Şîrâne
Şîrâze
Şîrâze-bend
Şîre
Şîr-hâr
Şîrîn (2)
Şîrîn (ö) (2)
Şîrîn-me’âl
Şîşe (6)
Şît
Şitâ (2)
Şîve (2)
Şîve-ger
Şîvenger
Şöhret
Şu’le (14)
Şu’le-bâr
Şu’le-nûş
Şu’le-zâr
Şûh (8)
Şûr (2)
Şübhe
Şühûd (2)
Şükûfe (2)
Şütür
Ta’alluk
Ta’ammül
Tâ’at
Tâ’at-menîş
Tâ’ir
Ta’mîr
Ta’n
Tâb (4)
Tab’ (6)
Tabak
Tâb-dâde
Tâbiş (2)
Tâb-nâk
Tagayyür
Tahammül
Tahayyül
Tahkîk
Tahrîk
Taht
Tahvîl
Tâk
Tâkat
Takdîr
Takrîb (2)
Takrîr
Taleb
Tâli‘ (2)
Tâlib (2)
Tâlib-i Âmül
Tâm
Tanbur
Târ (2)
Tarab-hâne
Târâc
Târâcger
Tarahhum
Tarâvet
Tarâvet-bahş
Târem (2)
Tas
Tasavvur
Tasvîr (2)
Tâtar (ö)
Tavâf
Tavk (2)
Tazallum (2)
Tâze (2)
Tâze-gûy
Te’âkub
Te’sîr (6)
Te’sîr-bahş
Tebâh
Tebessüm (4)
Teb-lerze
Tecâhül
Tecellî (12)
Tecellî-fürûş
Tecerrüd (2)
Tedbîr (2)
Tefe’ül
Teferrüc
Tegâfül (2)
Teh (2)
Tehî
Tekellüm (2)
Teklîf
Telâtum
Telef-pezîr
Telh
Telh-kâmî
Temâşâ (2)
Temennâ (2)
Ten (3)
Teng
Teng-dil
Ten-perest
Tenük-zarf
Ter
Terahhum
Terâne
Terâzû
Tercemân
Terennüm (2)
Terennüm-sâz
Tereşşuh
Terk
Teshîr (2)
Teslîm (3)
Teşne (2)
Teşne-leb
Teşrîf
Tetebbu’
Tevekkül
Tevhîd
Tezerv

Tıfl (3)
Tılısm
Tıynet
Tîğ (9)
Tîh
Tîr (4)
Tîre
Tîre-dil (2)
Tîşe (7)
Tîşe-kâr
Tohm (2)
Tûde
Tûfan (2)
Tulû'
Tûr (13)
Turenc
Turfe
Turra (3)
Turş-rû
Tûtî (2)
Ukde
Ukûl
Ulvî (2)
Unsûr
Üftâde
Ülfet (4)
Ümîd (9
Üstâd
Üstühân (2)
Va'di
Vâ'iz (2)
Vâdî (5)
Vahdet (3)
Vahşet (2)
Vahşî
Vakf (3)
Vakt (2)
Vâlih (2)
Varak
Vârûn
Vasf (2)
Vasl (2)
Vatan
Vefâ (5)
Vefâdâr
Vefk
Veled
Vîrân/vîrâne (5)
Visâl (3)
Visâl-cûy
Vuslat
Vücûd (4)
Vüs'at
Ya'kûb
Yâd (2)
Yağma
Yâkût (2)
Yâr (16)
Yâre
Yâsemen
Yaş
Ye's (3)
Yed (3)
Yek-reng (2)
Yeksân
Yem (2)
Yemen
Yer
Yetîm
Yezdân
Yıl
Yûsuf
Za'f
Zâ'if
Zabt
Zâhid (4)
Zâhir (2)
Zahm (6)
Zahm-hor
Zâlim
Zâr (5)
Zebân (9)
Zebûn
Zehr
Zehr-âb
Zelzele
Zen
Zenbûr
Zencir (4)
Zenehdân
Zer-keş
Zerre (3)
Zerre-sân
Zerrîn
Zevk (4)
Zevk-yâb (2)
Zevrak
Zîb
Zikr
Zîr
Zîver
Ziyâ
Ziyân (2)
Zuhâl (ö) (2)
Zuhûr
Zulmet
Zûr
Zühd
Zühhad (3)
Züleyhâ (2)
Zülf (26)
Zümürrüd
Zünnâr

Diğer Şâirler Grubu

A'lâ
Âb (11)
Âb-dâr
Abîr
Acı
Âdem
Âdet (2)
Âdil
Âfet (4)
Âfitâb (6)
Afv
Ağyâr (6)
Âh (22)
Ahbâb (22)
Ahd
Âhen-dil
Ahker
Âhû (2)
Ahvâl
Akarsu
Âkıbet
Akl (2)
Aks (3)
Âl (7)
Alçak
Âlem (13)
Âlem-ârâ
Âlem-nümâ
Alev
Âlî (2)
Âlî-cenâb
Âlî-kadr
Âlî-şân
Âlûde
Amel
Anber (3)
Anber-bâr
Anber-bû
Anber-feşân
Anber-sâ (2)
Andelîb (4)
Âr
Arak-rîz (3)
Ârız (4)
Arş
Arûs
Ârz
Âsân
Âsâyiş
Âsib
Âsitân (2)
Âsiyâ-seng
Âsmân (2)
Âsûde
Âşık/Uşşâk (23)
Âşinâ (3)
Âşiyân
Aşk/Işk (39)
Âşûb
Âşüfte (2)
Âşüfte-dil
Âteş (8)
Atlâs
Âvâre (3)
Ay (4)
Ayak (4)
Ayâr
Ayb (2)
Âyîn
Âyine (9)
Ayş (5)
Ayyâş
Azâb
Âzâde
Âzer
Âzerbaycân
Azîz (2)
Bâd (7)
Bâdâm
Bâde (6)
Bâde-fürûş
Bâdiye
Bâğ (13)
Bağdâd (2)
Bahâne
Bahâr (5)
Baht (4)
Bal
Bâliş
Bâr (2)
Bârân
Bardak
Bârgâh
Bârîk
Bârû
Baş (5)
Bâtın
Bayram (2)
Bâzâr (4)
Bed-gevher
Beg (3)
Behişt (2)
Belâ (11)
Ben
Bend
Bende
Berg (9)
Berk (2)
Ber-murâd (2)
Beşâret
Beyâbân
Beyân
Beyt
Bezm (19)
Bî-bünyâd
Bî-cân
Bî-çâre (4)
Bîd (2)
Bî-dâd
Bî-dîn
Bîgâne
Bî-haber
Bî-hadd
Bî-hûş
Bî-ihtiyâr
Bî-karâr (2)
Bî-kes (2)
Bîmâr (10)
Bî-nazîr
Bî-nevâ
Bî-nûr
Bî-per
Bî-pervâ (2)
Bî-rahm (3)
Bî-sabr
Bî-sebât (2)
Bî-ser
Bister
Bî-sükûn
Bî-sütûn (ö)
Bî-tâb
Bî-vefâ (3)
Bî-zâr
Boy (4)
Bû-leheb (ö)
Burc (5)
Bûse (2)
Bûstân (2)
Bûy (2)
Bühtân
Bülbül (9)
Bülend (3)
Bürrân
Büt (2)
Câdû (2)
Câh
Câm (18)
Câme
Câmî (ö)
Cân (36)
Cânân (10)

Cânsitân
Cebrâil
Cefâ (10)
Cehîm
Celâl
Cem (2)
Cemâl (12)
Ceng (2)
Cennet (3)
Ceres
Cevân
Cevher
Cevr (6)
Ceyş
Cezâ
Ciger (5)
Cihân (19)
Cihân-ârâ (2)
Cihân-tâb (2)
Cilve
Cism (2)
Cûd
Cur'a
Cûş
Cûy
Cûy-bâr
Cünbiş
Cünd (2)
Cünûn (2)
Çâder
Çâk (8)
Çâre (2)
Çarh (4)
Çehre (2)
Çemen (4)
Çemenzâr
Çeng (3)
Çerâğ (2)
Çeşm (11)
Çeşme (2)
Çevgân
Çîn
Çîn (ö) (2)
Çizgi (2)
Çöp
Dâd
Dâğ (8)
Dâm (3)
Dâmen (4)
Dânâ
Dâniş
Dâye
Dehân (2)
Dehr
Dem (5)
Dendân
Derd (20)
Derdmend (2)
Dergâh
Der-kâr
Dermân (8)
Derûn
Dervîş
Deryâ (3)
Deryâ-sıfât
Dest (2)
Dest-âmûz
Destân
Destâr
Dest-gîr
Deşt
Devâ (5)
Devlet (7)
Devrân (5)
Deyr
Dicle
Dîdâr (5)
Dîde (2)
Dil (33)
Dil-ârâ (3)
Dil-âvîz
Dil-âzâr
Dil-ber (14)
Dil-cû (2)
Dil-dâr (2)
Dil-efrûz
Dil-güşâ
Dil-haste
Dil-hırâş
Dil-keş
Dil-rübâ
Dilsitân (2)
Dil-sûz
Dîn
Dirîğ
Diş
Dîvâne (5)
Dûd (6)
Dudak
Dûn (2)
Dûn-himmet
Dûr
Dûst (2)
Dûzah (3)
Dünyâ (15)
Dürd
Dürr (4)
Dürr-efşân (3)
Düşmen (2)
Ebr (2)
Ebrû (3)
Ebrû-kemân
Ecel (3)
Edânî
Edeb
Edhâr
Efendi
Efgân (7)
Eflâk
El (2)
Elest
Elif
Enâr
Encüm
Endîşe
Engüşt
Enîn
Erbâb
Ergavân
Esîr (3)
Esrâr (2)
Eş'âr
Eşcâr
Eşik
Eşk (9)
Eşk-bâr
Ev (5)
Evbâş
Evrâk
Ezel (2)
Fahr
Fakîr
Fakr
Fânî
Fânî-meşreb
Fâriğ (2)
Fehm
Felek (15)
Fenâ (7)
Ferhâd (3)
Fersûde
Feryâd (2)
Fesâd
Fettân (6)
Feyz
Figân (3)
Fikr
Firâk (3)
Fitne (4)
Fürkat (2)
Fürûzân
Füsûn
Gabgab
Gaddâr
Gâfil
Galtân
Gam (13)
Gamgîn
Gam-güsâr
Gam-hâr
Gamze (18)
Garrâ
Gâret
Garîb (3)
Gark
Gavgâ (2)
Gayb-bîn
Gayr (5)
Gazel
Gencîne

Gerd
Gerdân
Gerdiş
Germ (6)
Germiyyet
Geşt
Gice (3)
Gil
Girân
Gird-âb (3)
Gird-bâd
Girîbân (3)
Girih (2)
Giryân (2)
Girye
Gîsû (3)
Gonca (11)
Gök (5)
Gönül (41)
Göz (26)
Gözgü
Gubâr (4)
Gussa
Gûş
Gûşe (3)
Güftâr
Güher (3)
Gül (25)
Gül-âb (2)
Gül-âb-efşân
Gül-berg
Gül-fâm
Gül-gûn (3)
Gülle
Gül-nâr
Gül-reng
Gül-ruh
Gül-ruhsâr
Gülsitân (2)
Gülşen (6)
Gülzâr (8)
Gümüş
Gün
Günâh
Gündüz
Güneh-kâr
Güneş (5)
Güzel (4)
Habâb (4)
Habeş
Habîb
Habs
Hacer
Hadeng (2)
Hadîs
Hafekân
Hâfız
Hâk (9)
Hakâret
Halâs (2)
Halka
Ham
Hâme
Hamîde
Hamrâ
Hançer (5)
Handân (2)
Har (5)
Harâb (3)
Harâb-âbâd
Harâbât (3)
Harîf
Harîm
Hasîs
Hasret (4)
Hasret-nâme
Hasta (4)
Haste-dil (2)
Hasûd
Haşhâş
Hatâ (5)
Hâtır (4)
Hâtır-perîşân
Hatt (7)
Havâ
Havf (2)
Hayâl (11)
Hayrân (4)
Hayret
Hazân
Hâzır-cevâb
Hecr (3)
Helâk (3)
Hem-dem (3)
Hem-derd
Her-câyî (2)
Hevâ (7)
Hevâ-dâr
Heykel
Hezâr (3)
Hınnâ
Hırâmân (4)
Hıred
Hıred-mend
Hırka
Hırka-pûş
Hırmen
Hışm
Hızr
Hicâb (2)
Hicrân (6)
Hidâyet
Hilâl (5)
Hilâl-ebrû
Himâyet
Himmet
Hind
Hod-ru
Hoş-elhân
Hoş-güvâr (2)
Hoş-reftâr (2)
Hûb (3)
Huffâş
Hulk
Hum (3)
Hum-hâne
Hummâ
Hûn (2)
Hûn-âbe
Hûn-âşâm
Hûn-bâr
Hûnîn
Hurşîd (7)
Hurûş
Husrev (ö)
Hûş-mend
Hutbe
Hükm (2)
Hümâ
Hüner (2)
Hüsn (12)
Hüsrev
Irak
İ'tibâr (2)
İ'tidâl
İ'timâd
İbrişim
İbtihâc
Îd
İdbâr
İdrâk
İhsân (3)
İhtiyâr
İkbâl (2)
İksîr
İlâc
İlâhî (ö)
İlticâ
İltifât
İmâret
İmtihân
İnâd
İneb
İnkıtâ'
İnkıyâd
İnsâf
İntizâr
Îsâ (2)
İskender
İslâm
İstiğnâ (3)
İstinâd
İşve-pesend
İt (2)
İz'ân
Jâle
Jengâr
Ka'be (4)
Kadd (7)
Kâdir (2)

Kadr
Kafes
Kâfile
Kâfir (3)
Kâğıd
Kâkül (6)
Kalb
Kalem (3)
Kallâş
Kâm-bahş
Kamer (2)
Kâmet (4)
Kâmil
Kâmkâr
Kan (23)
Kân (2)
Kand
Kapı (4)
Kara (4)
Karanlık
Karâr (3)
Kârbân
Karındaş
Kârmân
Kârûn
Kasd
Kâse
Kaş (2)
Kâşâne
Katl
Kayd
Kazâ (2)
Kebâb
Kebkeb
Kebûter
Kef
Kefen
Kel
Kelâm (3)
Kelîm (ö)
Kemâl (5)
Kemâli
Kemân-ebrû (2)
Kemend (3)
Kem-şefkat
Kerâmet
Kerem (2)
Kerîm (2)
Kesret (2)
Keştî (2)
Kevser
Kıble
Kıyâmet
Kızıl
Kirişme
Kirpik
Kişver
Kitâb
Kol
Korku (2)
Kudret
Kul (2)
Kulak
Kullâb (2)
Kumâş
Kurb
Kurbân
Kûy (9)
Küdüret
Küffâr
Külâle
Külbe
Künc (2)
La’l (16)
Lâle (8)
Lâle-reng
Lâle-ruh
Lâlezâr
Latîf
Leb (14)
Lem’a
Leylâ (2)
Libâs
Limon
Lutf (12)
Lü’lü (2)
Ma’ârif
Mâ’il
Ma’mûr
Ma’nâ (3)
Mağlûb
Mağrûr (3)
Mâh/meh (13)
Mahabbet (9)
Mahbûb (3)
Mahbûs
Mahcûb
Mâh-çihre
Mâhî
Mâhir
Mâh-likâ
Mahmûr
Mâh-rû
Mahsûd
Mahûf
Mahv (3)
Makbûl
Maksûd (3)
Mâl
Mâlik
Mangır
Mânî (ö)
Mansûr (2)
Mâsivâ
Matla’
Me’mûr
Meclis (5)
Mecnûn (ö) (7)
Mecrûh
Medh
Meftûl
Meh-likâ (5)
Meh-rû
Mekkâr (2)
Meknûn
Mekr
Mektûb
Melâl
Melâmet (2)
Melek
Melûl
Memleket
Menzil (4)
Mercân
Mercimek
Merdâne
Merdüm
Merhem
Merkad
Mesîh (2)
Mesrûr
Mest (9)
Mestâne (9)
Mestûr (2)
Meşhûd
Meşhûr (2)
Meşk
Meta’ (2)
Mevc (3)
Mey (12)
Meygede
Mey-gûn
Meyhâne (5)
Mey-hâr
Mey-perest
Micmer
Micmer
Midâd
Mihmân
Mihnet (7)
Mihr (14)
Mihrâb (3)
Mihribân
Milket
Mir’at (2)
Misk (2)
Miskîn (3)
Mu’allim
Mu’tekif
Mugaylân
Muhammed
Mû-miyân
Mûnis
Mûr
Murâd (7)
Murassa (2)
Murg (5)
Mushaf
Mûsikâr
Mustafâ
Muvâfık
Mûy (2)
Muztarib (2)
Mübtelâ (6)
Müdde’î

Müflis
Müheyyâ
Mühr
Müje (2)
Müjgân (2)
Mükedder
Mül (2)
Mülk (7)
Mümtâz
Münâsib
Münevver
Müntehâ (ö)
Müselmân
Müşg-bâr
Müşgîn (4)
Müşk-âgîn
Müşkil-güşâ
Müştâk
Müşteri (ö) (2)
Müttekâ
Na’l
Nâb (3)
Nâçâr
Nâ-dân
Nâfe (2)
Nahl (3)
Nakkâş (2)
Nakş (6)
Nâlân (3)
Nâle (5)
Nâme (2)
Nâ-murâd
Nâmûs
Nâr (3)
Nâ-tüvân (3)
Nâ-ümîd
Nâvek
Nây (4)
Nâyâb
Nâz (11)
Nazar (4)
Nâzenîn (2)
Nazm (5)
Nâzük (2)
Nâzük-beden
Nâzük-nihâl
Nebât
Necef
Necm
Nefes
Nefret
Nemed-pûş
Nemek
Nemrûd
Nergis (4)
Nesîm (3)
Nesrîn (2)
Nevâ (2)
Nevâziş
Nev-bahâr
Nev-rûz
Ney (3)
Ney-şeker
Nezzâre
Nigâh (4)
Nigâr (2)
Nigûn
Nihâl (5)
Nihân
Nikâb (2)
Nîkû
Nil-gûn (2)
Nîm-mest
Niyâm
Niyâz
Nokta
Nûş
Nükte
Ocak (2)
Od (2)
Oğlan (2)
Ok (2)
Otağ
Ömr (3)
Pâ-bend
Pâ-bûs
Pâk (9)
Pâkîze
Pâkîze-dâmen
Pây (2)
Pehlû
Pehlû
Pelenk
Penâh
Pençe
Pend
Perde
Perde-nişîn
Perî (6)
Perîşân (6)
Perî-zâd
Pervâne (3)
Pervîn (ö)
Peydâ
Peygâr
Peykân (3)
Peymân
Peymâne (2)
Pınar (2)
Pinhân (3)
Pîr
Piste-leb
Piyâle (2)
Pûlâd
Pûyân
Pür-dâğ
Pür-hûn
Pür-mâye
Pür-nem
Pür-nûr
Pür-sevdâ
Pür-şevk
Pür-şur
Pür-zûr
Ra’nâ (5)
Rab (2)
Râhat
Rahm
Rahmet
Rahşân
Rakîb (3)
Raks (2)
Redd
Ref’et
Reftâr (4)
Reh-ber (2)
Reh-nümâ (2)
Reng (3)
Rengîn
Reşk (3)
Revâ
Revân (4)
Revnak
Revzen
Reyhân (2)
Rîg
Rind (2)
Rîşe
Rişte (4)
Riyâ
Riyâz
Rîze
Ruh (9)
Ruh-bahş
Ruhsâr (10)
Rummânî
Rûşen (2)
Rûy (5)
Rûzgâr (3)
Rüsvâ (3)
Sâ’id (2)
Sâ’îd
Sa’y (2)
Sabâ (8)
Sâbit
Sabr (4)
Saç (2)
Sadâ (4)
Sad-çâk
Sadef (2)
Sâde-levh
Sâde-rû
Sâf (2)
Safâ (7)
Sâgar (5)
Sahbâ (4)
Sahîfe (2)
Sahrâ
Sâkî (7)

Salâh (7)
Sanavber (3)
Sayd
Sâye (6)
Sâz
Sebak-dâş
Sebât
Sebû
Sebz
Seccâde
Sefîh
Seg
Sehâb (2)
Seher (3)
Sehî
Sehî-kad
Selâmet (2)
Selmân (ö)
Semâ’ (2)
Semen
Semen-ber (2)
Semend (2)
Seng (2)
Seng-dil (2)
Ser (3)
Ser-bülend
Serd
Serdâr (2)
Ser-efrâz (2)
Sergerdân (2)
Ser-keş
Sermâ
Sermâye
Ser-menzîl
Sermest
Serv (17)
Serv-bâlâ
Serv-kadd
Serv-kâmet (2)
Sevâb
Sevdâ (4)
Sevgülü
Seyl (4)
Seyr (2)
Sıhhat
Sırr (2)
Sîb (2)
Sidre (ö) (3)
Sihr
Sikke
Silk (2)
Sîm
Sîm-endâm
Sîmîn (2)
Sîm-sîmâ
Sîne (10)
Siper
Sipihr (2)
Sîr-âb
Sirişk (4)
Sitem
Siyâh (3)
Siyeh-kâr
Sohbet (2)
Söz (2)
Su (7)
Su’bân
Subh (5)
Sûd (2)
Sûfî (5)
Sultân (7)
Sûret
Sûsen
Sûz (2)
Sûzân (4)
Sûznâk
Süleymân
Sünbül (8)
Sürâhî
Süreyyâ (ö)
Sürme
Süveydâ
Şâd (2)
Şafak-gûn
Şâh (7)
Şâhid (2)
Şâhîn
Şâm (2)
Şarâb (7)
Şâyeste
Şeb (2)
Şebistân (2)
Şebnem
Şeb-rev
Şefkat
Şehlâ
Şehr
Şeh-süvâr
Şeker (4)
Şeker-bâr
Şeker-efşân
Şeker-güftâr
Şeker-hâ (2)
Şeker-hâb
Şeker-leb
Şem (11)
Şems
Şemşîr (2)
Şerâr/şerer (2)
Şeref
Şerer-nâk
Şerha (2)
Şevk (17)
Şeydâ (10)
Şeyhî (ö)
Şi’r (2)
Şikâr
Şikâyet (2)
Şikest (4)
Şimşâd (2)
Şîr
Şîrâne
Şîrîn (2)
Şîrîn-suhan
Şîşe (2)
Şitâ (2)
Şîve (3)
Şîve-kâr
Şu’le
Şûh (3)
Şûr
Şûrîde (2)
Ta’alluk (3)
Ta’n (4)
Tâb (3)
Tâbân
Tabîb (4)
Tâc
Takvâ
Tal’at
Tâli
Tâlib (2)
Târâc
Tarîk (2)
Târmâr
Tasvîr
Taş (2)
Tâtâr
Tâze (4)
Teb (2)
Tecellî (2)
Tecerrüd
Tedbîr (2)
Tefrîka (2)
Tekâzâ
Temâşâ
Temennâ
Temettu’
Temkîn
Ten (3)
Tenhâ (3)
Ter (2)
Ter-dest
Terk
Tesbîh
Teshîr
Teşne-dil
Teşne-leb
Teşrîf
Teşviş
Tevâzu’
Tevbe
Tevekkül
Tevfîk
Tırnak
Tîğ (9)
Tîr (2)

Tîre
Tîr-endâz
Tolu
Top (2)
Toprak
Tûbâ (3)
Tûfân (3)
Tuğrâ
Tuğyân
Tûr (2)
Turâ
Turfa
Turra (3)
Turunc
Tûtî (3)
Tüvân
Ûd (2)
Ukbâ
Ummân (2)
Uryân
Uyku (2)
Üftâde (4)
Ümîd (2)
Üstâd (4)
Üstühân
Vâ'iz
Vâdi
Vahdet
Vâjgûn
Vâlih
Vâmık
Vasl (5)
Vedâ
Vefâ (8)
Vehm
Velâyet
Velvele
Verd (4)
Visâl
Vücûd (2)
Yaban
Yâd (2)
Yağmur
Yah
Yâkût
Yalvar
Yanak (2)
Yaprak
Yâr (24)
Yarak
Yâre
Yâsemen
Yaş (10)
Yavuz
Yegâne
Yetîm
Yılduz
Yiğit (2)
Yoldaş
Yüce
Yürek (3)
Yüz (7)
Za'f (4)
Za'if (2)
Zâ'il 82)
Zâd
Zâhid (5)
Zâhir
Zahm
Zâr (5)
Zebân
Zebûn (2)
Zehr
Zemîn
Zenahdan
Zencîr (2)
Zenehdân
Zer-keş
Zer-nigâr
Zerre (4)
Zevâl
Zevrak
Zılâl
Zîbâ (4)
Zindân
Zînet
Ziyâ
Zulm (3)
Zücâc
Zühd (2)
Zühhâd
Zülâl
Zülf (34)

EK 2: SEBK-İ HİNDÎ ŞAİRLERİNİN ŞİİRLERİNE DİL VE LAFIZ ÖZELLİKLERİNİN YANSIMASI

(İleri derecede görülen özellikler "+" ile; orta derecede görülen özellikler "x" ile; seyrek görülen özellikler "_" ile gösterilmiştir)

	İSMETÎ	FEHÎM	NÂİLÎ	ŞEHRÎ	NEŞÂTÎ	SÂMÎ	GÂLİP
Somutlaştırma, Alışılmamış Bağdaştırmalar ve Hissâmîzî	+	+	+	X	X	X	+
Yeni-Orijinal Kelime ve Terkipler	+	+	+	X	X	+	x
Dilde İncelme ve Az Sözle Çok Şey Anlatma	X	+	X	_	_	_	X
Ad Aktarmaları (Mecâz-ı Mürsel)	X	+	X	_	_	_	X
Eşadlı ve Çok Anlamlı Ögeler	X	+	+	_	_	X	_
Kelimelerle Oynama (Kârıkelimator)	_	+	X	X	X	X	X
Kelime Kadrosundaki Değişim	X	X	X	X	_	X	_
Konuşma Dili Avama A. T.	+	X	+	X	X	+	+
Şiir Dilinde Sapmalar	+	+	+	+	X	X	X

Arkaik Unsurların Terk Edilmesi	+	+	+	+	**X**	+	+
Kısa ve Eksiltili Anlatım	**X**	+	–	–	–	–	–
Yer Yer Farsça-Arapça Ağırlıklı Bir Dil	X	+	+	+	–	+	**X**
Sıfatların Sıralanması (Tensîkü's-sıfât)	**X**	+	+	**X**	–	+	**X**
Cümlede Farsça Dil Unsurlarının Türkçe Dil Unsurları Yerine Kullanılması	–	**X**	**X**	–	–	–	–
Dilde Yer Yer Sadeleşme Eğilimi	–	**X**	**X**	–	–	–	**X**
Genişletilmiş Tamlamalar ve Birleşik Yapılar	+	+	+	+	+	+	**X**
Cümle Kalıplarının Bir Anlatım Şekli Olarak Tekrarlanması	–	**X**	**X**	–	–	–	**X**

EK 3: SEBK-İ HİNDÎ ŞÂİRLERİNİN ŞİİRLERİNE MÂNÂ VE MUHTEVÂ ÖZELLİKLERİNİN YANSIMASI

(İleri derecede görülen özellikler "+" ile; orta derecede görülen özellikler "x" ile; seyrek görülen özellikler "_" ile gösterilmiştir)

	İSMETÎ	FEHÎM	NÂİLÎ	ŞEHRÎ	NEŞÂTÎ	SÂMÎ	GÂLİB
Teşbîh ve İstiâre Mekanizmasındaki Farklılıklar	+	+	+	–	–	X	+
İnce Hayaller ve Yeni Mazmûnlar	+	+	+	X	X	X	+
Hayal Atlaması veya Çağrışım Zenginliği	X	+	+	–	X	–	+
Kelimeler ve İfadelere Yeni Anlamlar Katma	X	–	X	–	–	–	–
Örneklemeli Beyit Sistemi (Üslûb-ı Muâdele)	–	X	+	–	–	+	+
Tezat ve Paradoks	X	+	+	_	_	_	+
Teşhis ve Tecsîm	X	X	X	_	_	_	X
Mübalağa ve Aşırı Hayalcilik	X	+	+	X	X	X	+
İnsanın İç Dün. Yöneliş ve Ben Dili	X	+	+	X	X	–	–
Günlük Tecrübeler, Tab., Eş. ve Halk Hikm. Faydalanma	X	+	+	–	X	+	+

Realizm (Vakâgûyî) ve Sevgiliden Yüz Çevirme (Vâsûht)	+	**X**	–	+	–	**X**	–
Tasavvufî Muhtevanın İşlenişi	–	+	+	**X**	**X**	–	+
Önemli İmajlar ve Kavramlar	–	+	+	**X**	–	**X**	+
Konu Çeşitliliği (Muhteva Sapmaları)	–	+	**X**	–	–	**X**	+

ÖZET

BABACAN, İsrafil. Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu), Doktora Tezi, Ankara, 2008.

Bu tez, 17 ve 18. yüzyıllarda, Klasik Türk Şiiri'nde, Hint üslûbu ile şiirler yazan yedi önemli şairin şiirlerinden yola çıkarak, söz konusu üslûbun ortak özelliklerine ulaşmayı amaçlamaktadır. Yani bir tür, devir üslûbu araştırmasıdır. Böylece, yaklaşık altı asır, kesintisiz devam eden Klasik Türk Şiiri'nin, kendi içinde farklı ekollere sahip olduğu görülecektir.

Çalışmamız, çağdaş üslûp bilimi metotlarına dayanmaktadır. Bu yüzden yer yer, istatistikî metotlar da kullanılmıştır. Ancak örnek alınan metinler, Klasik şiirin ürünleri olduğundan, yeri geldikçe, geleneksel belâgat terim ve metotlarından da istifade edilmiştir.

Çalışmamızda, Sebk-i Hindî'nin Klasik şiirimizde, 17 ve 18. yüzyıllarda, belli bir çevrede etkili olduğunu gördük. Ancak onun etkileri, söz konusu yüzyıllarda yaşayan bütün şairlerde görülmez. Bu üslûp Hint-İran estetiğini, Türkçe üslûbun tabii gelişimi içinde ilerletebilen şairlerce kullanılmıştır. Dil gelişimi açısından, Türkçe'nin doğal seyrinden sapma sayılabilecek bu üslûp; mana, muhteva ve estetik açısından, Klasik şiirimizi çok önemli noktalara ulaştırmıştır.

Anahtar Kelimeler:

1. Sebk-i Hindî (Hint üslûbu)
2. Üslûp
3. Klasik Türk Şiiri
4. Divan Edebiyatı
5. Estetik

ABSTRACT

BABACAN, İsrafil, Sebk-i Hindî in Classical Turkish Poetry (İndian Style), Doctorate Thesis, Ankara, 2008.

This thesis is aiming to reach to the common features of the above mentioned style on the basis of poems of seven important poets, who was written poems via İndian Style, within Classical Turkish Poetry during 17th and 19th centuries. İn other words, it is a kind of era survey. Thus, one shall be able to see that Classical Turkish Poetry, which had continued for approximately six centuries without interruptions, has different schools within it.

Our study is based on the modern stylistics methods. Therefore, from time to time, statistical methods had also been used. But, as sampled texts are products of Classical Turkish Poetry, conventional eloquence terms and methods are also employed whenever needed.

İn our study, we have seen that Sebk-i Hindî was having influence on a certain environment during 17th and 18th centuries. But effects of this can not be seen on all poets, who lived during above mentioned centuries. This style was used by the poets, who could progress İndian-Persian aesthetics within the natural improvement of Turkish style. İn connection with linguistic improvement, this style, which can be deemed as a deviation on the natural progress of Turkish language, had let our classical poetry to reach very important points in connection with meaning, content and aesthetics.

Key Words:

1. Sebk-i Hindî (İndian Style)
2. Style
3. Classical Turkish Poetry
4. Ottoman literature
5. Aesthetics