TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

2

Editörler
Talât Sait Halman (Genel editör)
Osman Horata (Genel editör yardımcısı)
Yakup Çelik
Nurettin Demir
Mehmet Kalpaklı
Ramazan Korkmaz
M. Öcal Oğuz

TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI

© T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
3106-2

Kültür eserleri dizisi: 403

ISBN 978-975-17-3292-7 (takım)
ISBN 975-975-17-3295-8 (2.cilt)

www.kulturturizm.gov.tr
e-posta: yayimlar@kulturturizm.gov.tr

Türk edebiyatı tarihi / Editörler Talat Sait Halman ... [v.b.].-2. bsk.
- Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.

...c.<> ; 24 cm. - (Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları ; 3106-2. Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü kültür eserleri dizisi ; 403)
ISBN 978-975-17-3292-7 (tk.)
ISBN 978-975-17-3295-8 (2.c.)

I. Halman, Talat Sait. II. Seriler.

810.09

Editörler
Talât Sait Halman (Genel editör)
Osman Horata (Genel editör yardımcısı)
Yakup Çelik
Nurettin Demir
Mehmet Kalpaklı
Ramazan Korkmaz
M. Öcal Oğuz

Kitap tasarımı
Ersu Pekin

Yazım-düzeltme
Süer Eker
Beyhan Uygun Aytemiz

Yazışma
Rumeysa Çavuş
Demet Güzelsoy Chafra

Baskı
Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi
No: 3 34408 Kağıthane, İstanbul
Tel: 0212 294 10 00
e-posta: info@masmat.com.tr

Genişletilmiş ve Gözden Geçirilmiş 2.baskı
2000 adet

Basım yeri, tarihi
İstanbul, 2007

Özel teşekkürler
Yazıların incelenmesinde hakem olarak katkıda bulunan öğretim üyelerine; kaynakların ve alıntıların kontrolünü titizlikle gerçekleştiren Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü öğrencileri Alphan Akgül, M. Sıla Arlı, Yalçın Armağan, Günil Özlem Ayaydın-Cebe, Fırat Caner, Murat Cankara, Hülya Dündar, Tuba İsen-Durmuş, İrfan Karakoç, Sevim Kebeli, Nilay Özer, Ali Serdar, Reyhan Tutumlu, Seda Uyanık'a; Türk Edebiyatı Kronolojisini hazırlayan Firdevs Canbaz ve Emine Tuğcu'ya; yazışma ve düzeltmelerdeki katkıları için Ceyda Akpolat, Ela Şengündüz, Seçil Aybay Bıyıklı, Songül Sezen ve Çiğdem Gürbüzer, Murat Kazancı ve Fazilet Çöplüoğlu'na teşekkürler...

Sebk-i Hindî

Cafer Mum

SEBK-İ HİNDÎ, 17. ve 18. yüzyıllarda klasik Fars ve Türk şiirine hâkim olan yeni üslubun adlandırılmasında kullanılan bir terimdir.[1] İlk defa Hindistan'da ortaya çıkması sebebiyle sonraki dönemlerde "Hindî" adıyla anılan bu üslup, Hindistan'ın yanı sıra kısa sürede İran ve Osmanlı edebî havzalarını da etkisi altına almıştır.

Sebk-i Hindî, 18. yüzyıl ortalarından itibaren İran'da güç kaybetmeye başlamış ve yerini, kudema tarzına yani Horasan ve Irak üsluplarına dönmeyi savunan *Bâz-geşt-i Edebî* hareketlerine bırakmış; fakat son dönemlere kadar Hindistan, Pakistan, Tacikistan ve Afganistan'daki şiiri etkilemeye devam etmiştir. Türk şiirinde ise Sebk-i Hindî, 17. ve 18. asırlarda en verimli dönemini yaşamış; 19. yüzyılda da bazı divan şairleri üzerinde etkisini sürdürmekle birlikte Galip'ten sonra önemli bir temsilci yetiştirememiş ve klasik şiirle aşağı yukarı eş zamanlı olarak edebiyat tarihindeki ömrünü tamamlamıştır.

[1] Sebk-i Hindî terimi, üslup konusunda çalışan İranlı araştırmacılar tarafından ilk defa 20. yüzyıl başlarında kullanılmaya başlanmıştır (Me'anî 1364: I/XI). Fakat 18. yüzyıl divan şairi Halepli Edip, Nabi hakkında eleştiride bulunurken onun kumaşının; dolayısıyla üslubunun Hindî değil Urfevi olduğunu söyler (bk. Mum 2004: 176). Buradan Sebk-i Hindî teriminin yeni olmasına karşılık, bu üslubun Hindî olarak adlandırılmasının daha eskilere gittiği anlaşılmaktadır. Bu isim etrafında özellikle İran'da bazı tartışmalar yürütülmekte, çeşitli coğrafyalarda iki yüzyıl boyunca sürdürülen bir üslubun belli bir coğrafyaya atfedilmesindeki yanlışlık dile getirilmektedir. Aynı tartışmalarda çok haklı olarak bu adın, söz konusu üslubun özelliklerini ve üslup içindeki çeşitliliği yansıtmaktan uzak olduğu da vurgulanmaktadır (Safâ 1371: 697-699; Okumuş 1989; Toker 1996). İsme karşı çıkanların genellikle herhangi bir öneri getirmedikleri; öneride bulunanların ise, adlandırmada yine birtakım yer veya kavim adları kullanarak benzer bir yanlışa düştükleri görülmektedir. Bu üslubun temsilcisi olan şairler, kendi üsluplarından bahsederken daha çok yeni sıfatını kullanmaktadırlar. Yenilik, önceki üsluplara kıyasla gündeme gelen ve şairlerce sık sık kullanılan bir kavram olmakla birlikte, edebiyat araştırmacılarının da vazgeçemediği bir terimdir. Fakat bu terimin de maksadı ifade etmekten uzak olduğu açıktır.

Edebiyat tarihinde Sebk-i Hindî yeni bir şiir türünün değil, yeni bir üslubun adıdır. Üslup değişikliği ise, klasik şiir estetiğinin kendi içinde bir dönüşüm geçirerek yeni bir terkibe ulaşmasıdır. Edebiyat tarihinde gerek kişisel gerekse belirli bir döneme hâkim olan dönemsel üsluplar, ancak *karşılaştırma* yöntemiyle tespit edilebilir (bk. Kedkenî 1368: 37). Belli bir şahsiyetin veya belli bir dönemin edebî ürünleri kendi içinde karşılaştırıldığında, sürekli öne çıkan ve sıklıkla tekrarlanan bazı *ortak özelliklerin* var olduğu görülür. Aynı karşılaştırma, farklı şahsiyetler veya dönemler arasında yapıldığında ise bu defa *farklı özellikler* ile karşılaşılır. Kişisel ve dönemsel üslupların belirlenmesinde belirleyici olan da farklılıklardır. Fakat klasik Fars ve Türk şiirindeki dönüşümler *doğrusal* değil genellikle *sarmal* niteliktedir. Bu nedenle şairler veya dönemler arasındaki farklılıkların tespit edilmesi, onların ortak özelliklerinin belirlenmesi kadar kolay olmamaktadır. Bu durumda başka bir kritere daha ihtiyaç duyulur; o da herhangi bir özelliğin *kullanım sıklığıdır*. Çünkü kullanım sıklığında karşılaşılan farklılıklar da üslupların belirlenmesinde temel bir ölçüdür. Örneğin, başka bir dönemde zayıf ve dağınık damarlar hâlinde görülebilen herhangi bir özellik, belli bir dönemin eserlerinde daha fazla yer alarak o dönemin belirleyici ve ayırt edici bir üslup özelliği olabilmektedir. Aynı şey kişisel üsluplar için de geçerlidir.

Edebiyat tarihinde dönemsel üsluplar bir anda değil, daima belli süreçlerden geçerek ve zaman içinde tekâmül ederek ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerde yaşamış bazı şairlerin şiirlerinde zayıf ve dağınık bir hâlde belirmeye başlayan birtakım farklı ve yeni özellikler, daha sonra gelen şairler tarafından geliştirilerek zenginleştirilir ve başka dönemlere nazaran çok daha fazla kullanılarak zamanla dönemsel bir üsluba dönüşür. Dönemsel üslupların değişik coğrafyalarda kısa zamanda yayılmasında ve çok sayıda şair arasında hemen kabul görmesinde, hem o şairlerin yeni oluşan üslubun özelliklerine kısmen de olsa önceden aşina olmaları, hem de klasik estetiğin kendi doğası gereği farklı coğrafyalarda, hatta farklı edebiyatlarda birbirine benzer dönüşümler yaşaması etkili olmaktadır. Edebiyat tarihinde hiçbir üslup aniden ortaya çıkmadığı gibi, önceki üsluplar da bir anda ortadan kalkmamakta; dağınık özellikler ve zayıf damarlar hâlinde olsa bile sonraki dönemlerde de yaşamaya devam etmektedir. Hatta bazı şairlerin, genelde eski üslubu sürdürme çabası içinde oldukları ve yeni üsluba pek ilgi duymadıkları da görülebilmektedir.

Dönemsel üslupların belirmeye başlamaları, zamanla gelişerek özgün bir yapıya kavuşmaları ve nihayet ömürlerini tamamlamaları, hep doğal bir seyir hâlinde gerçekleşir. Çünkü bu üsluplardan hiçbirinin önceden vazedilmiş kuralları olmadığı gibi, her şairin mutlaka uymakla yükümlü olduğu değişmez ve standart özellikleri de yoktur. Aslında her şair kendi kişisel üslubunu oluşturma çabası içindedir. Zaten üslup dediğimiz şey de her şeyden önce kişisel bir olaydır. Hemen her şairin iyi veya kötü kişisel bir üslubu vardır (Şemîssâ 1374: 75). Fakat başkalarını da etkileyecek orijinal bir üslup geliştirme konu-

sunda sadece büyük şairler başarılı olurlar. Diğerleri ise çoğunlukla bu büyük şairlerin üsluplarını takip etmekle yetinirler. Bu işleyiş nedeniyle, dönemsel üslupların her zaman yekpare bir görüntüsü olmamakta, aynı üslup içinde farklı yönelişler ortaya çıkabilmektedir. Büyük şairlerin kişisel üsluplarında görülen bazı farklı özellikler ve bu özelliklerin diğer şairler arasında yarattığı birbirinden farklı yönelişler; aynı dönemin genel üslubu içinde bir çeşitliliğe yol açmaktadır (üslupların oluşması ve belirlenmesi konuları için bk. Şemîssâ1374: 70-84; Ferşîdverd 1373: 669-695; Mu'temen 1371: 442-443; Mîr Sâdıkî 1376: 124-127).

Fars şiirinde Sebk-i Hindî

Klasik Fars şiirinde, coğrafi terimlerle isimlendirilen belli başlı üç dönemsel üslup hâkim olmuştur. Bunlar sırasıyla Horasan, Irak ve Hint üsluplarıdır. Asıl konumuz olan Sebk-i Hindî'ye geçmeden, önceki üsluplara kısaca bir göz atmak yerinde olacaktır. Fars şiirinde, 9. yüzyılın ortalarından 11. yüzyılın sonlarına kadar *Sebk-i Horasanî* olarak adlandırılan üslup hâkim olmuştur. Bu üslupta, kitabi bir dil değil, doğal, sade ve akıcı günlük konuşma dili hâkimdir. Bu dönemin şiiri, genellikle dış âlemi anlatır, şairin iç âlemiyle fazla ilgilenmez. Şiirin öncelikli görevi memduhu methetmek, sonra da içki meclislerini ve sevgiliyi vasfetmektir. Şairler, coşkularını, içki ve eğlence meclislerini, saray hayatını ve savaş alanlarını yalın ve gerçekçi bir tarzda dile getirirler. Sevgili, âşık karşısında üstün bir konuma sahip değildir; hatta bazen çok düşük konumdadır. Sevgili bazen erkek bazen de kadın olabilmektedir. Şairler, ayrılıktan değil kavuşmaktan söz ederler. Övgüde de hicivde de itidal vardır; sonraki dönemlerde olduğu gibi abartıya fazla başvurulmaz. Hamasi ruh hâli, bu dönem şiirinin hâkim rengidir. İslamiyet öncesi hükümdarlara ve tarihî kahramanlara telmihte bulunulur. Bu dönemin şiirinde İslami ilimlere, ayet ve hadislere pek atıf yapılmaz; var olan atıflar da derinlikten yoksundur. Şiirde öğüt ve nasihate yer verilir. Fakat bu öğütler genellikle pratik ve sade bir özellikte olup eski İran büyüklerinin öğütlerini hatırlatır. Bu üslupta, en fazla itibar gören nazım şekli kasidedir. Terim anlamıyla gazel bu dönemde oldukça azdır; rubai ve mesnevi ise revaçtadır, musammat ve terci-bentler de görülmektedir. Bedii sanatlardan yararlanma bu dönemde oldukça sınırlıdır. Bu dönemin şiirinde iham çeşitlerine herhangi bir yönelme yaşanmamıştır. Şiirde sadelik ve açıklık, sonraki dönemlerin aksine bu dönemin geçerli fesahat anlayışıdır. Mısralar arasındaki paralelliklere büyük önem verilir, bu da şiiri secilerle doldurur. Horasan üslubunda kafiye ve redif de, şiirin genel yapısına uygun olarak çok sadedir. Uzun ve alışılmamış rediflere rastlanmaz. Şairler, bitki, kuş, bağ, bahçe, şarap, çalgıcı, kar, at, keman gibi tabiata ve sosyal çevreye ait unsurları tasvir etmede çok maharetlidirler. Tasvirlerindeki en önemli araçları ise kuşku-

suz teşbihtir. Teşbihler ise genellikle somut nesnelerin birbirine benzetilmesine dayanan, tafsilî teşbihlerdir. Belli bir düzeyde istiare sanatı da kullanılır (Şemîssâ1378: 64-75). Sebk-i Horasanî'de, şairlerin imaj ve hayalleri, tabiatın ve tabiat unsurlarının tasvir edilmesiyle sınırlı kalır. Onlar, soyut ve zihnî kavramlarla daha az ilgilenir; şiirlerinde çağrışım ve imajlardan yeterince yararlanmazlar. Bu nedenle Sebk-i Horasanî şiiri, tabiatı olduğu gibi yansıtan berrak bir aynaya benzetilir (Bihdârvend vd. 1376: I/12).

12. yüzyılda yaşanan ara dönemden sonra, 13. yüzyılın başından itibaren Fars şiirinde *Sebk-i Irakî* dönemi başlar ve 15. yüzyılın sonuna kadar devam eder. Bu dönemde Horasan üslubundaki arkaik özelliklerin çoğu ortadan kalkar ve Fars dili birtakım yeni nitelikler kazanır. Sürdürülen kimi arkaik özelliklerin kullanımı ise, eski ile kıyaslanamayacak kadar düşük orandadır. Bu dönemin şiirinde Farsça kelimeler de ciddi boyutta azalmış ve onların yeri Arapça kelimelerle doldurulmuştur. Horasan ve Hint üslupları arasında yer alması nedeniyle Irak üslubunda şiir dili, hem eski hem de yeni özellikler taşımaktadır. Bu üslupta, şiir eğer âşıkane ise sevgilinin makamı Horasan üslubundaki gibi düşük değil, aksine bir mabudun makamı kadar yüksektir. Eğer şiir tasavvufi ise, o zaman da öğüt ve nasihatte bulunmak, güzel ahlak kazandırmak gibi amaçların çok ötesinde ve daha derinlikli tasavvufi konular işlenmiştir. Horasan üslubuna kıyasla Irak üslubunda, aklın yerini aşk, mutedilliğin yerini mübalağa, hamasi düşüncenin yerini âşıkane düşünce, sevinç ve neşenin yerini gam ve keder, kavuşmanın yerini ayrılık, dış âlemin yerini iç âlem, hamasi konuların yerini İslami ilimler, istek ve iradenin yerini kaza ve kader, gururun yerini tevazu almıştır. Bu dönemin en fazla öne çıkan nazım şekli gazeldir. Gazel, beyit sayısı ve mahlas kullanma bakımlarından zaman içinde belli bir standarda kavuşmuştur.

Şiirde bedi ve beyan ilimlerine yoğun bir ilgi vardır. Horasan üslubunda yer almayan çok sayıda yeni sanat kullanılmaya başlanmıştır (Şemîssâ 1378: 258-261). Irak üslubu, Horasan üslubuna nazaran yeni unsurlarla daha güçlü hâle gelmiş ve zenginleşmiş bir üsluptur. Şairlerin, felsefi-tasavvufi düşüncelerini ve kendi iç dünyalarını şiirde ön plana çıkarmaları bu üslup için ayırt edici bir özellik olmuştur. Onlar, kendi hayal güçlerini çeşitli tasavvufi kavramları anlatmanın hizmetine vermişlerdir. Bu üslupta da Horasan üslubunda olduğu gibi tabiatın tasvir edilmesine önem verilmiş; fakat tabiat tasvirinden soyut kavramlara doğru bir yöneliş yaşanmıştır. Soyut kavramların çerçevesi bu dönemde genişlemiş ve soyut şiire daha fazla yaklaşılmıştır. Ama hem Horasan hem de Irak üslubunda imajlar, henüz çok sade ve basittir. Karmaşık ve girift imajlar, Irak üslubunda da pek fazla görülmemektedir. Halkın günlük yaşamı ile şiir arasında, henüz belli bir mesafe vardır ve dönemin şiiri, toplumsal sorunlara karşı genelde soğuk ve ilgisizdir. Bu boşluk, daha sonraki yüzyıllarda ancak Sebk-i Hindî ile doldurulabilmiştir (Bihdârvend vd. 1376: I/12-13).

Fars şiirinin *klasik dönemi* olan Sebk-i Irakî, Molla Câmî'nin 1495'te vefat et-

mesiyle sona ermiştir (Ethe 1977: 189). Fars şiiri, klasik dönemi takiben kendi içinde bir dönüşüm yaşayarak yeni bir terkibe gitmiştir. Bu yeni terkip, bir başka deyişle yeni üslup *Sebk-i Hindî* olarak adlandırılmıştır. Bu üslubun ortaya çıkması uzun zaman almış; yeni üslubun kendi özgün yapısıyla Fars şiirine egemen olması neredeyse yüz yılı bulan geçiş döneminden sonra mümkün olmuştur (bk. Şemîssâ 1378: 269). Sebk-i Hindî, bu geçiş dönemindeki arayışların bir sonucudur. 17. yüzyıl başlarında özgün yapısına kavuşan Sebk-i Hindî'nin ilk belirtileri, 14. yüzyılın iki büyük şairi Emir Husrev-i Dihlevî (ö. 1325) ve Hâfız-ı Şîrâzî'nin (ö. 1389) şiirlerinde görülmeye başlanmıştır. Irak üslubu içinde yer alan bu şairler, kendilerinden önceki şairlerin klişeleşmiş teşbih ve istiareleriyle yetinmeyerek, yeni teşbih ve istiareler bulmak için özel bir çaba sarf etmişlerdir. Onların yeni mazmun ve hayaller bulma çabaları, ileride Sebk-i Hindî ile sonuçlanacak yeni bir sürecin başlatıcısı olmuştur. Bu sebeple, Sebk-i Hindî'nin ilk temellerinin Hindistan'da Emîr Husrev-i Dihlevî, İran'da ise Hâfız-ı Şîrâzî tarafından atıldığını söylemek mümkündür. Bu şairlerde görülen yeni üslup özellikleri, daha sonraki dönemlerin birçok şairi tarafından da devam ettirilmiştir. Irak üslubundan sonra ortaya çıkan ara dönemde şairler arasında yeni üslup arayışları başlayınca, söz konusu özellikler bu şairler için yol gösterici olmuş ve bir çıkış yolu olarak görülmüştür (bk. Safâ 1374: 139-140, 188; Safâ 1373: 74-76, Mu'temen 1371: 443-444, Türkmen 1989: 53-76).

Geçiş döneminin başlarında yaşayan ve aynı dönemin şairlerine önderlik eden Baba Figânî-i Şirâzî (ö. 1521), yukarıda adı geçen şairler ile Sebk-i Hindî şairleri arasında önemli bir köprü vazifesi görmüştür. Baba Figânî'nin *Küçük Hâfız* olarak adlandırılmış olması da, onun üstlendiği vazifenin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Hindistan'da Örfî-i Şirâzî (ö. 1593) ve Nazirî-i Nişaburi (ö. 1615), İran'da ise Muhteşem-i Kâşânî (ö. 1590) ve Şifayî-i Isfahânî (ö. 1614) gibi şahsiyetler Baba Figânî'nin yolunda gitmişlerdir. 16. yüzyıl şairlerinin neredeyse bütünü aslında bir şekilde onun takipçisi sayılırlar (Şemîssâ 1378: 269-270). Baba Figânî, daha önceki şairlerden devraldığı mirası, folklorik unsurlardan ve halk kültüründen beslenen sanat anlayışıyla birleştirerek yeni bir terkibe ulaşmıştır. Tabiat tasvirlerinde Horasan üslubunun, aşk ve tasavvuf şiirlerinde ise Irak üslubunun etkisi altında kalan Figânî, hayal ve mazmun yaratmadaki başarısıyla şiirdeki çağrışım alanını alabildiğine genişletmiştir. Onun açtığı bu çığır, zaman içinde tekâmül ederek Sebk-i Hindî ile sonuçlanmıştır (Bihdârvend vd. 1376: I/13). Baba Figânî'nin açtığı yola giren şairler, onun tarzını takip ederek, şiirde yeni alanlar keşfetmişlerdir. Onların bütün çabası, önceki şairlerin tecrübelerinden yararlanmakla birlikte, şiire yeni mazmun ve hayaller kazandırmak noktasında yoğunlaşmıştır. Bu özelliklere önceki şairlerde de rastlanmakla birlikte, Figânî'nin takipçileri şiirde mazmun ve imaj alanını mümkün olabildiğince genişletmeye, imaj dünyalarını şiirin asli unsuru hâline getirmeye çalışmışlardır. İmajlarda da soyuta doğru bir yöneliş içinde olmuşlardır. Neticede akli kavramlar ve on-

ları anlatmakla vazifeli imajlar, soyut ve muhayyel bir özellik kazanmıştır (Bihdârvend vd. 1376: I/11-12). İmajlarda soyuta yöneliş, Sebk-i Hindî için çok önemli bir zemin hazırlamıştır. İmajların tarihî gelişimine bakmak, aslında söz konusu üslubun doğru anlaşılması için önemli ve faydalı bir yöntemdir. Daha önce de ifade edildiği üzere, Horasan üslubunda her şey genellikle göründüğü gibi ve dolaysız anlatılır. Irak üslubunda ise biçimsel uyum imajın temel ilkesi hâline gelir. Fakat Hint üslubuna yaklaşıldıkça imajlarda soyuta doğru bir kayma görülür. Artık soyut ve somut kavramlar birbirine benzetildiği, soyut kavramlar somutlaştırılmaya çalışıldığı için, hayal unsuru yoğun olarak devreye girer ve imajlar klasik saflığını yitirerek karmaşık bir yapıya bürünür (bk. Holbrook 1996).

16. yüzyıldaki geçiş dönemi şiirinde, birbirinden farklı iki ana eğilim göze çarpmaktadır. Bunlardan biri Baba Figânî'nin şiiri gibi fasih, akıcı şiirdir. Bu, yukarıda da izah edildiği üzere, Hâfız'ı Sebk-i Hindî'ye bağlayan şiirdir. İkincisi ise, şairlerin üslup değişikliği ve taklitten kurtulma bağlamında bir çare olarak düşündükleri ve aslında toplumsal yaşamın doğal bir yansıması olan *Mekteb-i Vuku* şiiridir (Şemîssâ 1378: 270). Geçiş döneminin en önemli olaylarından biri, 16. yüzyıl başlarında Herat'ta ortaya çıkan ve aynı yüzyıldaki Fars şiirinin geneline damgasını vurmakla birlikte, daha çok Şiraz ve İsfahan'daki edebî havzaları etkisi altına alan bu *Mekteb-i Vukû* hareketidir. Bu hareketin en önemli özelliği olan *vuku-guyi*, yani *gerçekçilik*, aşk konusu ile sınırlı bir gerçekçilik olup kısmen de olsa, çok daha önceleri Emîr Husrev ve Hâfız'ın şiirlerinde görülen bir özelliktir (Zerrînkûb 1363: 137-138). Baba Figânî-i Şirâzî'nin şiirinde görülen birtakım özelliklerin başlattığı ve daha sonraları Hilâlî-i Çağatayî (ö. 1532), Lisânî-i Şirâzî (ö. 1536-1537), Ehlî-i Şirâzî (ö. 1538) ve Vahşî-i Bafkî (ö. 1559) gibi şairler tarafından geliştirilip temsil edilen bu hareket, Irak üslubunun gerçekçilikten uzaklaşarak tamamen zihnî ve hayalî bir yapıya bürünmesine, şairlerin kendilerinden öncekileri tekrar ve taklit etmelerine bir tepki olarak doğmuş, sürekli *yenilik* vurgusu yaparak bir yandan *vuku-guyi*, yani aşk ile ilgili konularda *şiirde gerçekçilik* yolunu açmış, diğer yandan da şairler arasında *yeni mazmunlar yaratmak* modasını başlatmıştır. Bu harekete mensup şairlerin kullanmış oldukları şiir dili, içinde amiyane kelime ve tabirlerin de bol miktarda yer aldığı sade ve akıcı bir dildir. Şiirde lafzi ve manevi sanatların sadece basit, sıradan ve klişeleşmiş olanları kullanılmış, ötekilere pek fazla yer verilmemiştir. Sosyal çöküntünün bir sonucu olarak, bu dönemde şairler kendi iç dünyalarına yönelip duygularını anlatma yolunu tutmuşlardır. Şiirde işlenen aşk, halkın sıradan ve doğal yaşamında karşılığı bulunan gerçekçi bir aşktır. Anlatılan sevgili ise soyut değil, hayatta bizzat var olan bir sevgilidir (bk. Rebi'iyan vd. 1381: 795, Mîr Sâdıkî 1376: 130). Hatta bazen sevgili bir erkek de olabilmektedir (Şemîssâ 1378: 270-271).

Vahşî-i Bafkî gibi bazı şairler, *Mekteb-i Vukû* içinde bir süre sonra ortaya çıkan tıkanıklığı aşmak üzere, geleneksel âşık-sevgili ilişkisinde köklü bir de-

ğişiklik yaparak, öteden beri âşık karşısında daima üstün bir konuma sahip olan sevgiliye bu defa daha aşağıda konumlandırmışlardır. Âşık, sevgilisi konusunda duyarsız, özensiz ve umursamaz bir tavır içine girmekte; ona artık eskisi kadar değer vermemektedir. Hatta bazen âşığın kendi sevgilisinden yüz çevirerek başkasına yöneldiği bile görülmektedir. Âşık-sevgili ilişkisinde ortaya çıkan bu yeni durum, üslup araştırmacılarınca *Vâ-sûht* olarak adlandırılmış[2] ve Mekteb-i Vuku'dan ayrı değil, onun içinde farklı bir kol sayılmıştır (bk. Rebi'iyan vd. 1381: 795; Şemîssâ1378: 270-281; Mîr Sâdıkî 1376: 130). "Vuku-guyi", yani aşk ile ilgili konularda gerçekçilik, şiirin hem dilini hem de muhtevasını halka daha fazla yaklaştırmış; halkın günlük konuşma dilinin ve sıradan yaşamının şiire taşınmasına imkân sağlamıştır.

[2] *Vâ-sûht* sözcüğü, "nesûhten", yani *yakmamak, tutuşturmamak* anlamındadır. Fakat burada mecazen *yüz çevirmek* anlamında kullanılmıştır (Rebi'iyan vd. 1376: 468). Şemîssâ ise, *vâ-sûhten* fiilinin Hint Farsçasında yüz çevirmek anlamında kullanıldığını söylemektedir (1378: 272).

Geçiş döneminin ikinci ve sonuçları bakımından en önemli olayı ise, İran'da Safevilerin iktidara gelmesidir. Bu olay İran'daki Fars edebiyatının kaderini kötü yönden etkileyecek yeni bir süreç başlatmıştır. Çünkü İran'daki Fars edebiyatı Safevi iktidarıyla beraber ciddi anlamda zayıflamaya başlamıştır (Rypka 1370: 424; Ferîver 1341: 307; Çiftçi 2002: 351-352). Safeviler iktidarı ele geçirince Şiilik, İran'ın resmî mezhebi hâline gelmiş ve kısa zamanda sarayın yanı sıra medreseleri de etkisi altına almıştır. Bu dönemde devlet, mezhepçi bir siyaset takip ederek saraya ve medreselere ağır bir mezhep taassubunu hâkim kılmış, Şii olmayan âlim ve şairlere karşı ayrımcı ve düşmanca tavır takınmıştır. Bu gelişmeler, saray ve medresenin edebiyatla olan ilişkilerinde de köklü bir değişikliğe yol açmıştır. Çünkü mezhep taassubunun hâkim olduğu saray ve medreseler, sadece mezhep uluları için yazılan methiye ve mersiyelere değer vermiş, fakat klasik şiir estetik çerçevesindeki diğer şiirleri dışlamıştır. Örneğin Muhteşem-i Kâşânî başlangıçta methiye ve gazel söyleyen bir Mekteb-i Vuku şairi iken (Şemîssâ 1378: 279), daha sonra bizzat Şah Tahmasb'ın isteği ve yönlendirmesiyle dinî şiirler ve mersiyeler söylemeye, kendi sanat kudretini bu alanda ortaya koymaya başlamıştır (Ferîver 1341: 307-308, 314; Çiftçi 2002: 352). İran'da yaşanan bu gelişmeler, şiirin geleneksel form ve içeriği ile eser veren şairlerin, dolayısıyla şiirin bizzat kendisinin saray ve medrese çevresinden uzaklaşması sonucunu doğurmuştur (Şemîssâ1378: 284-285; Rebi'iyan vd. 1381: 795-796).

Saray ve medrese ehlinin desteğini kaybeden şairler, ayakta durabilmek için çeşitli çareler aramaya koyulmuşlardır. Bu dönemde bazı şairler İran'da kalarak şiirlerini halkın genel zevk ve beğenisine yaklaştırma yolunu tutmuş; bu şekilde ayakta durmaya çalışmışlardır. Bu grupta yer alan şairler için şiirin yeni muhatap kitlesi çeşitli halk kesimleri olmuştur. Çünkü saray ve medreseden uzaklaşan şiir, bu defa sokak ve pazara, yani halkın sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamının sürdüğü mekânlara girmiştir. Muhatap kitlesi değişince, doğal olarak şiirin de kendi içinde bir değişim geçirerek halkın kolay an-

layacağı, okurken veya dinlerken zevk duyacağı, kendi yaşamından birtakım izler yakalayacağı yeni bir nitelik kazanması gerekiyordu. Nitekim öyle de olmuş; halkın diline, anlayışına, zevkine en fazla yaklaşan şiir, dönemin en fazla beğeni ve kabul gören şiiri olmaya başlamıştır. Bu da başta günlük konuşma dili olmak üzere, halka ait pek çok yeni unsurun şiire girmesine yol açmıştır (bk. Zerrînkûb 1375: 445-446; Şemîssâ1378: 286-287).

16. yüzyılda, eskisinden farklı yeni bir şair tipinin ortaya çıktığı da görülmektedir. Herhangi bir bilgi birikimi ve şairlik donanımı bulunmayan birtakım sıradan insanlar, bu dönemde şiir yazmaya, hatta divan tertip etmeye başlamışlardır. Bu şairlerin ortaya çıkmasında, İran'ın İsfahan gibi bazı merkezlerinde yaşanmakta olan köyden kente göçün yarattığı yeni sosyo-kültürel ortamın etkisi büyüktür. O sıralar bazı toprak sahiplerinin daha iyi yaşam koşullarına sahip olmak amacıyla gelip şehirlere yerleştikleri ve bu şehirlerde yeni bir burjuva sınıfı ortaya çıkardıkları görülmektedir. Klasik dil ve estetiğin ürünü olan şiirleri anlamakta güçlük çeken bu yeni sosyal tabaka, zamanla kendi şiirini ve kendi şairini de ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde yetişen şairlerin arasında bakkallık, kasaplık, marangozluk, dericilik, ayakkabıcılık ve bahçıvanlık gibi çeşitli mesleklerde çalışan ve şiir konusunda herhangi bir donanıma sahip olmayan çok sayıda şair vardır. Bu şairlerin şiiri, doğal olarak hem dil hem de estetik zevk bakımından daha amiyane bir özellik göstermektedir (bk. Zerrînkûb 1363: 138-139; Şemîssâ1378: 286; Çiftçi 2002: 321-322). Bu dönemde halkın hem günlük konuşma dili, hem bireysel ve sosyal yaşamı, hem de örf ve alışkanlıkları bütün şairler için çok cazip olmaya başlamıştır. Şiir konusunda donanım sahibi ve medrese ilimlerine az çok aşina olan Örfî-i Şirâzî gibi şairler bile, kendilerini bu cazibenin etkisinden uzak tutamamış; dönemin şiir modasına uymayı, çok iyi bildikleri kudema tarzına tercih etmişlerdir (Zerrînkûb 1375: 445-446).

Şairlikten başka herhangi bir geçim kaynağı bulunmayan çok sayıda şair ise, yeni durum karşısında, ülkelerini terk ederek şairlerin korunduğu, klasik sanat estetiğinin kabul gördüğü Hindistan ve Osmanlı edebî havzalarına yönelmişlerdir (Rebi'iyan vd. 1381: 795-796; Şemîssâ1378: 285-286; Ferîver 1341: 306; Çiftçi 2002: 356-358). Çünkü Osmanlı ve Babür hükümdarları, kendi başkentlerini aynı zamanda birer sanat ve şiir merkezi hâline getirebilmek için özel çaba içindeydiler. Babür Şah, Hindistan'da devletini kurduğunda, saray geleneğine uyarak sarayda vazifeli şairler bulundurmuş, öteden beri devam edip gelen *melikü'ş-şuaralık* müessesini tesis etmiş ve şairleri eski tarz üzere şiir söyleme konusunda teşvik etmiştir (Safa 1373: 74). Kendileri de aynı zamanda birer şair olan Babür Şah, Hümayun, Ekber Şah, Cihangir, Şah Cihan ve Dara Şükuh gibi Babür hükümdarları, hem bu saray geleneğini sürdürmüş hem de İran'dan göç eden şairlere kucak açmışlardır (bk. Zerrînkûb 1363: 118-121). Özellikle Ekber Şah'ın Fars şiirine çok büyük katkıları olmuş, hatta "Fars şiiri Ekber Şah'ın sarayında yeniden doğmuştur." (Ethe 1977:

193). Babür hükümdarları gibi Osmanlı padişahları da, İran'dan göç edip gelen şairlere kucak açmış ve onları himaye etmişlerdir. Bu şairlerin bir kısmı İran seferinden dönen Yavuz Sultan Selim ile beraber Anadolu'ya gelmiş; diğer bir kısmı ise, hacca gitmek üzere İran'dan ayrılmış, fakat memleketlerine dönmek yerine İstanbul'un yolunu tutmuşlardır (bk. Riyâhî 1995: 177-187). İran'daki sarayın ve medreselerin şiire bakışında yaşanan değişiklikten rahatsızlık duyarak Hindistan'a ve Anadolu'ya göç eden şairler, kendi ülkelerindeki şiirin *vuku-guyi*, yani aşk ile ilgili konularda gerçekçilik özelliğini de yanlarında götürmüşlerdir. Göç eden şairler tarafından taşınan söz konusu nitelikler, bu ülkelerdeki edebî ortamlarda daha önceden var olan veya yeni ortaya çıkan bazı şiir özellikleriyle birleşerek Sebk-i Hindî'nin oluşması için gerekli olan uygun zemini hazırlamıştır. Bilhassa Hindistan'daki edebî havzalarda bu yeni üslubun gelişmesi için çok elverişli bir ortam vardı. Bu bağlamda, Sebk-i Hindî'nin bazı nitelikleri kendisine dayandırılan Emîr Husrev-i Dihlevî'nin bu ülkede yaşamış bir şair olduğunun hatırlatılmasında yarar vardır (bk. Türkmen 1989: 53-76).

Sanskritçe edebî metinlerin de yeni üslubun oluşmasındaki katkısı göz ardı edilmemelidir. Çünkü birçok Sanskritçe edebî metin bu dönemde Farsçaya tercüme edilmiştir. Babür hükümdarları, söz konusu metinlerin tercüme edilmesiyle yakından ilgilenerek himayelerinde bulunan şairleri görevlendirmiş ve teşvik etmişlerdir. Sanskritçe metinlerle ülkedeki edebî faaliyetlere önemli kazanımlar sağlayan bu hükümdarlar, bununla aynı zamanda ülkedeki farklı dinî topluluklar arasında ortak bir kültür oluşturmayı da amaçlıyorlardı (Ethe 1977: 194). Buraya göç edip gelen İranlı şairlerin ve Fars diliyle şiir yazan Hindistanlı şairlerin, saray tarafından tercüme ettirilen bu Sanskritçe metinlerden ve yine saray tarafından oluşturulmak istenen söz konusu *ortak kültür*den etkilenmemiş olmaları düşünülemez (bk. Bilkan 2001: 161-162). Bu şairlerin üsluplarıyla İran'da yaşayan ve Hindistan'la herhangi bir münasebeti bulunmayan diğer Sebk-i Hindî şairleri arasında üslup bakımından belli bir farklılığın oluşmasında (Mîr Sâdıkî 1376: 131), söz konusu metinlerin ve buradaki kültürel ortamın önemli bir katkısı vardır. Fars şairlerinin gittikleri ülkelerin sosyo-kültürel yapısından değişik boyutlarıyla etkilenmiş olmaları, Osmanlı edebî havzalarına göç eden İranlı şairler için de geçerlidir. Söz konusu havzalarda farklı ve özgün hiçbir özelliğin bulunmadığı iddia edilemeyeceğine göre, buraya gelen İranlı şairlerin de buradaki şiirin özelliklerinden belli bir dereceye kadar etkilenmiş olmaları gerekiyor.

16. yüzyıldaki geçiş döneminin ardından, 17. yüzyıl başından itibaren Sebk-i Hindî ilk defa Hindistan'da ve aşağı yukarı eş zamanlı olarak İran'da kendi özgün yapısıyla ortaya çıkmış, kısa zamanda yayılarak Osmanlı şairlerini de etkisi altına almıştır (Rebî'iyan vd. 1381: 795-796; Mîr Sâdıkî 1376: 130-131). Hint üslubunun Fars şiirindeki en önemli temsilcileri, Örfî-i Şirâzî (ö. 1593), Feyzî-i Dekenî (ö. 1598), Tâlib-i Âmûlî (ö. 1629), Kelîm-i Kâşânî (ö. 1653),

Ganî-i Keşmirî (ö. 1671), Sâib-i Tebrizî (ö. 1672), Şevket-i Buhârî (ö. 1699) ve Bîdil-i Dihlevî (ö. 1723)'dir. Bunların hepsi Sebk-i Hindî şairi kabul edilmekle birlikte, üslupları her bakımdan birbirinin aynı değildir. Bu nedenle bazı araştırmacılar İran'da yaşamış ve Hindistan'la herhangi bir münasebeti olmamış şairler ile Hintli veya Hindistan'a göç etmiş şairleri birbirinden ayrı değerlendirmişlerdir (Rebi'iyan vd. 1381: 796; Safâ 1371: 498-499). Bu, coğrafyaya bağlı üslup farklılığını esas alan *yatay bir tasnif*tir.

Bazı araştırmacılar ise, zamana ve üsluptaki gelişmeye bağlı farklılıkları esas alan *dikey bir tasnif* geliştirerek iki ayrı dönemden söz etmişlerdir. Hatta bazıları 16. yüzyıldaki geçiş dönemini de işin içine katarak,[3] Sebk-i Hindî'deki gelişimi üç ayrı döneme ayırmışlardır. Buna göre ilk dönem, şiirin gerek dil gerekse muhteva bakımından halka fazla yaklaştığı, halka ait pek çok unsurun şiire girmeye ve çeşitli mesleklerde çalışan, fakat şiir konusunda herhangi bir donanıma sahip olmayan birtakım şairlerin boy göstermeye başladığı, eğitimli şairlerin bile aynı unsurlara büyük önem verdiği 16. yüzyıldaki ara dönemdir. Bu dönemde yaşayan eğitimli şairler ile şiir konusunda herhangi bir donanımları bulunmayan diğer şairlerin üslupları arasında belli bir fark elbette vardır (Zerrînkûb 1363: 139-140). İkinci dönem, şiirin gerek dil gerekse muhteva bakımından belli bir seviyenin üzerine çıktığı, eski şairlerin şiiriyle ilişkisini koparmadığı, fakat bununla beraber günlük konuşma diline ve günlük yaşama ait unsurların şiirde yer almaya devam ettiği, gazelde hikmet başta olmak üzere hemen her konunun çok yoğun olarak işlendiği, yeni mazmunlar yaratma konusunda şairlerin âdeta birbirleriyle yarıştığı, örneklendirme tekniğini esas alan belli bir beyit yapısı içinde *berceste mısra*lar söylemenin yaygınlık kazandığı dönemdir. Bu dönemin en önemli temsilcisi Sâib-i Tebrizî'dir (Sâib'in üslubu için bk. Yûsufî 1373: 289-308; Zerrînkûb 1363: 136-137). Üçüncü ve son dönem, Sebk-i Hindî'nin özel beyit yapısının devam ettirildiği, fakat mısralar arasında ilişki kurmanın neredeyse imkânsız hâle geldiği, hayal unsurunun her şeyden daha fazla öne çıktığı, şiirde paradoksal imajların ve çoklu duyulamaların fazlaca yer aldığı, zihinden uzak birtakım teşbih, istiare ve mazmunların kullanıldığı, bu nedenle, biraz da tasavvufun etkisiyle şiirin, çözülmesi neredeyse imkânsız bir muammaya dönüşmeye başladığı dönemdir. Bu son dönemin en önemli temsilcisi ise Bîdil-i Dihlevî'dir (Mîr Sâdıkî 1376: 130-131; Me'ânî 1364: I/XI; Şemîssâ 1378: 292-293; Bîdil'in üslubu için bk. Kedkenî 1368: 37-80).

[3] 16. yüzyılın da Sebk-i Hindî içerisinde değerlendirilmesi, hem bu yüzyılın adı geçen üslubu hazırlayan bir dönem olması, hem de Örfî-i Şirâzî (ö. 1593) ve Feyzî-i Dekenî (ö. 1598) gibi önemli Sebk-i Hindî temsilcilerinin bu yüzyılda yaşamış olması sebebiyle yerinde bir yaklaşımdır.

Fars edebiyatındaki tarihî seyrine bakıldığında, Sebk-i Hindî şiiri, başlangıçta gerek dil gerekse muhteva bakımından son derece sade, anlaşılır ve gerçekçi bir şiir olarak ortaya çıkmıştır. Fakat şairlerin yeni mazmunlar bulmaya ve yeni hayal imajları yaratmaya aşırı düşkünlüklerinin bir sonucu olarak, zihinden uzak birtakım teşbih ve istiareler şiire girmeye başlamış ve onu başlangıçtaki özelliklerinden uzaklaştırarak son derece ağır ve anlaşılması güç

yeni bir yapıya büründürmüştür (Zerrînkûb 1363: 139; Zerrînkûb 1375: 443; Şemîssâ 1378: 292-293). Nitekim 18. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve kudema tarzına, yani Horasan ve Irak üsluplarına dönmeyi savunan *Baz-geşt-i Edebî* hareketleri, Sebk-i Hindî şiirinin bu ağır ve anlaşılması zor biçimine bir tepki olarak doğmuştur (bu hareketler için bk. Mîr Sâdıkî 1376: 30-31; Rebi'iyan vd. 1381: 796-799).

Türk şiirinde Sebk-i Hindî

Sebk-i Hindî, Türk edebiyatında belirgin bir şekilde 17. yüzyılın ilk yarısında Nef'i'de görülmeye başlamıştır (bk. Ocak 1991: 18; Horata 2002a: 576; İsen 2002: 564). Daha sonraki yıllarda birçok şair bu üslubun etkisi altında şiir söylemiştir. Fehim-i Kadim, Naili-i Kadim, Arpaeminizade Sami, Halepli Edip ve Şeyh Galip, Sebk-i Hindî'nin divan edebiyatındaki en önemli temsilcileridir. Neşati, Vecdî, Şehrî, İsmetî de aynı üslup içinde değerlendirilebilir. Nedim ve Nabi de yoğun bir şekilde Hint üslubunun etkisi altında kalan şairlerdendir. Bunların dışında, Sebk-i Hindî 17. asırdan itibaren bütün divan şairleri, bilhassa Nabi takipçileri üzerinde farklı ölçülerde etkili olmuştur.

Sebk-i Hindî temsilcisi Fars şairlerinde olduğu gibi, aynı üslubu takip eden divan şairlerinde de, çeşitli yönleriyle birbirinden farklılaşan iki ayrı eğilimin mevcut olduğunu görüyoruz. Bir yanda şiirlerinde ahlaki, hikemî, irfani ve içtimai konulara fazla yer veren, şiirin dilinde sadeliği gözeten; halkın günlük konuşma dilinden yararlanan, tabiat ve sosyal yaşam gibi çevre unsurlarından faydalanarak birtakım yeni teşbih, yeni istiare ve mazmunlar yaratmaya önem veren, fakat bunu anlamda kapalılığa yol açabilecek boyutlara kesinlikle vardırmayan Sâib-i Tebrizî'nin tarzı (Safâ 1371: 495-496; Yûsufî 1373: 289-308; Zerrînkûb 1363: 136-137) ile paralellik gösteren Nabi ve onun yolunu sürdüren şairler vardır. Diğer yanda ise, hayal unsurlarına her şeyden daha fazla ağırlık veren, karmaşık ve girift hayaller geliştiren, tasavvufun da etkisiyle zihinden uzak birtakım teşbih, istiare ve mazmunlarla anlamda kapalılığa yol açan Şevket-i Buhârî ve Bîdil-i Dihlevî gibi bazı Fars şairlerinin tarzlarıyla benzerlik gösteren Na'ilî ve Şeyh Galip gibi şairler bulunmaktadır. Halepli Edip ise, şiirlerinde her iki tarafın belli başlı niteliklerine yer vermesi ve *gayr-ı me'nus* yabancı kelimelerle dolu ağır bir şiir dili kullanması gibi özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır (Mum 2004: 143-178).[4]

Nedim'e gelince, o daha çok İstanbul halkının günlük konuşma dilinden ve bu dilin kalıplarından yararlanması, şiirlerinde devrinin yaşantısına ve içinde yaşadığı çevreye ait unsurlara bolca yer vermesi, aşk konusunda cismani / somut bir sevgili portresi çizme-

[4] Ali Milani'nin doktora tezi olarak hazırladığı *Şevket-i Buhari ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Etkisi* adlı çalışma (1961), Türkiye'de Sebk-i Hindî konusundaki çalışmalara önemli katkılar sağlamıştır. Ancak aynı çalışma, bu üslubun sadece Şevket'teki biçimiyle anlaşılması ve diğer biçimlerin yeterince dikkate alınmaması gibi olumsuzluklara da sebebiyet vermiştir. Hâlbuki divan şairlerimiz, Şevket'le beraber Örfi, Sa'ip ve diğer Sebk-i Hindî şairlerinin de isimlerini anmakta, onların tarzlarıyla da paralellikler ortaya koymaktadırlar.

si gibi realist yönleriyle dikkat çekmektedir (Mazıoğlu 1992: 55-70, 117-127). Nedim, aslında daha önce Necati Bey ile başlayıp Bakî ve Şeyhülislam Yahya gibi önemli şahsiyetlerde devam edip gelen divan şiirindeki *mahallî / folklorik* bir damarı temsil etmektedir (bk. Macit 1997: XX-XXI). Onun bu özellikleri, esas kaynağını Lale Devri'nden, yani sosyal ve kültürel çevresinden almakla birlikte; 16. yüzyıl Fars şiirindeki vuku-guyi (aşk konusunda gerçekçilik) ile Sebk-i Hindî'nin halkın günlük konuşma dilinden yararlanma, devrin sosyal yaşantısını ve çevre unsurlarını şiire taşıma gibi birçok niteliğiyle de benzerlik göstermektedir. Fakat Sebk-i Hindî'de, gerek konuşma dilinden alınan yapılar, gerekse tabiat ve sosyal çevre gibi unsurlar, bazı yeni anlamların, soyut kavramların ve girift hayallerin ifadesinde, orijinal ve şaşırtıcı birtakım yeni imajların yaratılmasında bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu ise Nedim'in yukarıda anlatılan üslup özelliklerinden çok farklı bir durumdur. Ama Nedim'de, Sebk-i Hindî'nin örneklendirme tekniği üzerine kurulu beyit yapısı ve çoklu duyulama gibi birçok niteliği de kolaylıkla görülebilmektedir (Mum 2005).

Gerek Fars gerekse Türk şiirindeki Sebk-i Hindî içinde görülen farklı yönelişler, kesin ve kalın çizgilerle birbirinden ayrılan yönelişler değildir. Çünkü bunların birinde gösterilen herhangi bir özelliği diğerinde de göstermek mümkündür. Aralarındaki fark bu hususların kullanım sıklığından kaynaklanmaktadır (bk. Kedkenî 1368: 41-42). Divan şairlerindeki Sebk-i Hindî'yi bütünüyle Fars şairlerinin etkisine bağlamak da çok doğru bir yaklaşım değildir. Aslında klasik Fars şiiri ile divan şiirinin gelişimleri, başından beri birbirinden bağımsız olarak değil, birbiriyle irtibatlı olarak yaşanmıştır. Bu nedenle onların kendi içinde yaşadıkları dönüşümler de birbirine benzer, paralel ve aşağı yukarı eş zamanlı olmuştur. Öyle görülüyor ki divan şiiri, kendi içinde Fars şiirine paralel birtakım dönüşümler geçirerek yeni üsluba hazırlanmış, sonra da Örfî-i Şirâzî, Sâib-i Tebrizî, Şevket-i Buhârî ve Bîdil-i Dihlevî gibi önemli Fars şairlerinden de etkilenerek Sebk-i Hindî sürecini yoğun bir biçimde yaşamıştır.

Sebk-i Hindî'nin kısa zamanda Osmanlı topraklarına kadar yayılarak taraftar bulması, Hindistan ve İran'dakine benzer dönüşümlerin burada da yaşanmış olduğunu ve yeni üslup ile kolayca uyum sağlayacak uygun bir ortamın önceden hazırlandığını göstermektedir. Sebk-i Hindî'nin, aslında çok daha evvel Sebk-i Iraki içinde Emîr Husrev-i Dihlevî ve Hâfız-ı Şirâzî tarafından başlatılan bir sürecin zaman içinde tekâmül etmesi sonucu ortaya çıktığı (Mu'temen 1371: 443-444) ve bu iki şairin 15. ve 16. yüzyıl divan şairleri üzerinde ne kadar etkili isimler olduğu gerçeği dikkate alınırsa, divan şiirinin de Fars şiirine paralel bir dönüşümü kendi içinde yaşadığı ve yeni üslubu kolaylıkla benimseyebilecek bir alt yapıya önceden sahip olduğu daha kolay görülecektir. Necati Bey'den başlayarak Nedim'e kadar uzanan *mahallî / folklorik* unsurlardan yararlanma bağlamında, günlük konuşma diline ait çeşitli atasözü, deyim ve ifade biçimlerinin şiirin diline, çevreye ait bazı unsurların şiirin muhtevasına girmeye başlaması da, divan şiirinde Sebk-i Hindî için uygun

bir zemin hazırlamıştır. Yeni üslubun Türk asıllı Babür hükümdarlarının sarayı etrafında toplanan şairler arasında ortaya çıkması, Farsça şiir söyleyen şairlerin önemli bir kısmının ana dillerinin Türkçe olması, bu üslubun oluşmasında Türk dilinin ve Türklerin estetik zevkinin çok ciddi bir katkısı olduğunu gündeme getirmektedir. Nitekim bazı çalışmalarda Sebk-i Hindî şiirinde Türkçe kelimelerin fazlalığı dile getirilmiştir (Temîmdârî 1379: 113-114; Şemîssâ 1378: 296-297). Sebk-i Hindî'nin en önemli temsilcilerinden biri olan Sâib-i Tebrizî'nin Türk asıllı bir şair olduğu ve Türkçe şiirler de yazdığı dikkate alınırsa, bu üslubun oluşmasında Türklerin estetik zevkinin katkısı çok daha kolay görülecektir. Aynı üslubun divan şairleri arasında kısa zamanda kabul görmesinde de bunun etkisi inkâr edilemez.

Sebk-i Hindî, 18. yüzyıl ortalarından itibaren İran'da güç kaybetmeye başlamış ve yerini, kudema tarzına, yani Horasan ve Irak üsluplarına dönmeyi savunan *Baz-geşt-i Edebî* hareketlerine bırakmıştır. Bu hareketler, söz konusu üslubun iyiden iyiye kapalılığa bürünen ve anlaşılması âdeta içinden çıkılmaz bir hâl alan son biçimine bir tepki olarak doğmuştur. Fars edebiyatı tarihinde bu dönem, *Devre-i Baz-geşt-i Edebî* olarak adlandırılmıştır (Zerrînkûb 1363: 144-154). Bu hareketler, yeni bir üslup geliştirmek yerine, kudema tarzını, dolayısıyla edebiyat tarihinde daha önce var olan üslupları yeniden canlandırmayı tercih etmişlerdir. Onun için edebiyat tarihinde *Baz-geşt-i Edebî*, yeni ve özgün bir üslup sayılmamaktadır (Mîr Sâdıkî 1376: 31). İran'daki edebî havzalarda bu hareketler boy gösterirken; Hindistan, Pakistan, Tacikistan ve Afganistan'daki Farsça şiir söyleyen şairler, sonraki dönemlerde de Sebk-i Hindî'yi devam ettirmişlerdir (Mîr Sâdıkî 1376: 132). Türk şiirinde ise Sebk-i Hindî, Şeyh Galip ile 18. yüzyılın sonlarına kadar güçlü bir şekilde sürdürülmüştür. Söz konusu üslup, 19. yüzyılda da sayıları az olmakla birlikte bazı divan şairlerini, bilhassa şiirde yeniliği Hint üslubuna dönmekte arayan Leskofçalı Galip, Hersekli Arif Hikmet ve Üsküdarlı Hakkı gibi *Encümen-i Şuara* temsilcilerini farklı düzeylerde etkilemeye devam etmiştir (bk. Horata 2002b: 153). Örneğin Şeyhülislam Arif Hikmet (ö.1859) bir Farsça beytinde, "Bîdil, bundan yüz yıl önce Hikmet'ten himmetin feyzini istedi" diyerek Sebk-i Hindî'nin Fars şiirindeki son büyük temsilcisi Bîdil-i Dihlevî ile olan ilişkisini açıkça ifade eder. Bir başka beytinde ise şöyle demektedir: "İbret kulağı, eğer kebap kokusundan kendisine sürekli inleme sesi ulaşmıyorsa meclisin sıcaklığından sağırdır." (Şeyhülislam Arif Hikmet 1283: 79, 81). Burada şair çok girift bir hayal oluşturmuştur. Şairin ibret gibi soyut bir kavrama kulak gibi somut bir duyu organı atfetmek suretiyle bir izafet-i itibari oluşturup kullanması, kebabın kokusundan inleme sesini duymaktan söz ederek çoklu duyulama yapması açık birer Sebk-i Hindî özelliğidir. Bu ve bunun benzeri etkilere rağmen söz konusu üslup, 19. yüzyıl Türk şiirinde ciddi bir varlık gösterememiş, Şeyh Galip'ten sonra kayda değer herhangi bir temsilci çıkaramamış ve divan şiiri ile aşağı yukarı eş zamanlı olarak edebiyat tarihindeki ömrünü tamamlamıştır.

Sebk-i Hindî'nin özellikleri

1) Sebk-i Hindî şiirinde birçok bakımdan yeni bir şiir dili kullanılır. Yenilik, hem günlük konuşma diline ait çeşitli kelime ve ifade biçimlerinin, hem de daha önceki dönemlerde şairler tarafından pek kullanılmamış birtakım yabancı kelimelerin şiirde yoğun olarak yer almaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Mekteb-i Vuku hareketinin aşk konusunda öne çıkardığı *vuku-guyi*, yani gerçekçilik şiirin diline de yansımıştır. Çünkü söz konusu dönemde şairlerin kullandıkları şiir dili, halkın günlük konuşma diline dayanan ve oradan beslenen bir dildir. Geçiş dönemi şairlerinden birçoğunun eski şiir diline vâkıf olmaması, vâkıf olanların bile ona pek fazla ilgi göstermemesi, yeni bir şiir dilinin oluşmasını zorunlu hâle getirmiştir. Saray ve medresenin nüfuz sahasından halkın ve çarşı pazar esnafının nüfuz sahasına kayan Fars şiirinde, eski şairlerin kullandığı birçok kelime terkedilmiş ve bunların yeri günlük konuşma dilinden alınanlarla doldurulmuştur. Şairler hayatta ve tabiatta var olan hemen her şeyden mazmun yarattıkları için, daha önce şiirde hiç yer almamış kelimeler ve çeşitli mesleki terimler, Sebk-i Hindî şiirinde boy göstermeye başlamıştır. Şairlerin her geçen gün biraz daha artan yeni mazmun, anlam ve hayaller bulma çabası, yerli ve yabancı birçok kelimenin şiir diline girmesine sebep olmuştur. Özellikle değişik coğrafyalarda yaşayan ve anadilleri birbirinden farklı olan çeşitli şairlerin Farsça şiir söylemeleri, şiir dilinin farklı yörelerin ve farklı dillerin kelimeleriyle zenginleşmesine yardımcı olmuştur. Bu bağlamda birçok Türkçe kelime de Farsça şiir diline girmiştir (Şemîssâ 1378: 295-297; Yûsufî 1373: 305-307; Rebi'iyân vd. 1381: 796). Divan şiirinde ise, Fars şairlerinin güçlü tesirinin yanı sıra, önceki asırlardan beri süregelen iç dönüşümler, *mahallî / folklorik* eğilimler ve bu asırlardaki yenilik arayışları, şiir dilinin değişmesinde etkili olmuştur. Fars şiirinde olduğu gibi, Türk şiirinde de şairlerin yeni anlam, mazmun ve hayal bulma telaşına düşmeleri sonucu, şiir dili önemli oranda yenilenmiş ve zenginleşmiştir. Yer isimlerinden çeşitli mesleki terimlere kadar pek çok yeni kelimenin bu dönem şiirinde yoğun olarak yer alması bu üslubun ayırt edici bir dil özelliğidir. Bazı şairler, daha önceki meslektaşları tarafından pek kullanılmamış çeşitli yabancı kelimelerle dolu, ağır ve külfetli bir şiir dili geliştirmeye çalışmışlardır. 18. yüzyılın ilk yarısında Halepli Edip, bu ağır ve külfetli dilin ifrat düzeyine varan bir biçimini kullanmıştır (Mum 2004: 150-152). Fakat bu ağır ve külfetli şiir dili, şiirlerin anlaşılmasını zorlaştırmış ve Nabi'nin "Ey şi'r miyânında satan lâfz-ı garîbi / Dîvân-ı gazel nüsha-i kâmûs degildir" (Bilkan 1997: 1/587) sözleriyle eleştirilmeyi hak etmiştir. Şairlerin sözü kısaltmak ve anlamı yoğunlaştırmak amacıyla uzun tamlamalara çok sık başvurmaları da Sebk-i Hindî'nin şiir dili için ayırt edici bir üslup özelliğidir (İpekten 1973: 75).

2) Sebk-i Hindî şairleri, düşünce ve hayallerinde incelikten ve detayları öne çıkarmaktan hoşlananırlar (Rebi'iyan vd. 1381: 796). Bir karıncanın kirpiğinin gölgesinden bile söz edebilecek kadar bu işi ilerletmişler; böylece düşünce ve

hayale bir zarafet ve bir incelik getirmişlerdir. Nedim'in "Nâ-tüvânım şöyle kim mecrûh olur cismim Nedîm / Geçse zîr-i sâye-i müjgân-ı çeşm-i mûrdan" (Macit 1997: 329) beyti buna güzel bir örnektir. Bu, aynı zamanda Sebk-i Hindî şairlerinin mübalağaya ne kadar çok düşkün olduklarını da göstermektedir. Çünkü aşırılıktan, abartıdan fazla hoşlanan ve hemen her konuda kendisini gösteren bir ruh yapıları vardır. Şairlikleriyle övünürken, kendi zayıflık ve güçsüzlüklerini dile getirirken, sevgili karşısında müstağni tavırlar takınırken, sevgilinin saçının ne kadar siyah, ağzının ne kadar küçük, boyunun ne kadar düzgün ve yüzünün ne kadar güzel olduğunu anlatırken hep abartıya başvurmuşlardır. Bu nedenle incelik ve detaycılığın yanı sıra, mübalağa ve iğrak sanatlarının çok kullanılması da bu üslubun ayırt edici özellikleri arasında yer almaktadır (Rebi'iyan vd. 1381: 796; Mu'temen 1371: 449-450).

3) Bu üslubun temsilcileri, şiirlerinde, kendilerini çevreleyen tabiata ve toplumun sosyal yaşantısına fazla yer vermişlerdir. Tabiat unsurlarına aşırı ilgi göstermek ve bunların özüne nüfuz etmeye çalışmak, bu üslubun temel özelliklerinden biridir. Fakat onların tabiatı ve sosyal yaşamı anlatmaları, gördüklerini olduğu gibi aktarmaları şeklinde olmamıştır. Anlattıkları, aslında gördükleri şeylerin kendi zihinlerindeki birer yansımasıdır. Çünkü bu şairler, somut ve görünen gerçekliğin özüne nüfuz ederek daima başka bir gerçekliği açığa çıkarma çabası içinde olmuşlar; duygu ve düşüncelerini anlatmak için sosyal hayatı ve tabiatı adeta bir araç olarak kullanmışlar; daima girift ve karmaşık hayallerin gölgesinde ilerlemişlerdir. Bu da hayal unsurlarından fazlaca yararlanmayı, Sebk-i Hindî şiirinin önemli özelliklerinden biri hâline getirmiştir. Tabiat, şairin duygu ve düşüncelerini anlatma görevini üstlenince, hemen her şey ister istemez kişileşmiş ve ruh sahibi birer varlığa dönüşmüştür. Şairin gözünde tabiattaki hemen her şeyin bir ruhu vardır ve insani özellikler taşımaktadır. Bu da Sebk-î Hindî üslubunun önemli özelliklerinden biri sayılan teşhis sanatının çok kullanılması sonucunu doğurmuştur. (Zerrînkûb 1375: 447; Mîr Sâdıkî 1376: 131; Rebi'iyân vd. 1381: 796; Kedkenî 1368:60-61).

4) Irak üslubunda duygu daha ön planda olduğu hâlde, bu üslupta akıl öne geçerek duyguyu geri plana itmiştir (Rebi'iyân vd. 1381: 796). Bu özelliğin bir sonucu olarak, gücünü şairlerin kendi şahsi gözlemlerinden ve hayat deneyimlerinden alan *hikmet*, asıl konusu aşk ve rintlik olan gazelin asli konularından biri hâline gelmiştir. Başlangıçta asıl konusu duygu, yani aşk olan gazel, daha sonraları Sa'dî-i Şirâzî ile mev'ize ve nasihat, Hâfız ile de tasavvuf gibi konuları içine alarak muhteva bakımından bir değişim geçirmiştir. Sebk-i Hindî şairleri ise, bunlarla yetinmeyip gazelde hemen her konuya yer vermeye başlamışlar; çeşitli konular hakkındaki şahsi gözlem, deneyim ve düşüncelerini anlatmak üzere gazeli bir araç olarak kullanmışlardır. Bu da gazele sosyal bir boyut kazandırmıştır (Mu'temen 1371: 447). Fars şiirinde Sâib-i Tebrizî, Türk şiirinde ise Nabi ve Halepli Edip bu hikemî tarzın en önemli uygulayıcıları ol-

muşlardır. Feyzî-i Dekenî, Bîdil-i Dihlevî, Nailî, Neşati ve Şeyh Galip gibi bazı şairlerin şiirlerinde tasavvufi damarlar da vardır. Fakat bu şairlerin şiirlerindeki tasavvuf, mutasavvıf şairlerin şiirlerindeki derinliğe sahip değildir. Çünkü bu şairlerde tasavvuf şiirin ana konusu değildir. O daha çok şiirde bir araç olarak görev üstlenmiştir. Bu nedenle Sebk-i Hindî gazeline *tasavvufi gazel* denilmesi doğru bir tanımlama değildir (bk. Zerrînkûb 1375: 446-447).

5) Sebk-i Hindî şiirinin en önemli nazım şekli kuşkusuz gazeldir. Fakat bu üsluptaki gazel, kafiye ve redif bağlarıyla birbirine bağlanan *tek beyit*lerden oluşmaktadır. Anlatılan konu tek beyitte tamamlanmakta ve bir beyitte anlatılan konu diğer beyitlere kesinlikle sarkmamaktadır (bk. Şemîssâ 1378: 287, Rebi'iyân vd. 1381: 796). Beyitler arasında konu bütünlüğü bulunmayınca, doğal olarak gazelde *merhun beyitler* de fazla yer almaz. Beyitleri birbirine bağlayan tek şey gazelin vezni ve kafiyesidir. Hatta kafiye konusunda bile gerekli titizlik gösterilmemiş, aynı gazel içinde kafiye tekrarı yapmak normal görülmüş, kusur sayılmamıştır. Fakat Sebk-i Hindî şairleri, beyitlerin anlam bakımından birbirinden bağımsız olmasının yol açabileceği ahenksizliği, çok redif kullanarak, özellikle de uzun rediflerle engellemeye çalışmışlardır (Mu'temen 1371: 448-449; Yûsufî 1373: 301).

6) Sebk-i Hindî'de gazeli meydana getiren tek beyitlerin de özel bir yapısı vardır. Kedkenî tarafından *üslub-ı muadele* olarak adlandırılan bu özel yapı, beyti oluşturan mısraların gerek gramer gerekse anlam bakımından birbirinden tamamen bağımsızlığını esas almaktadır (1368: 63-64). Cümleyi ve cümledeki anlamı tek bir mısraya sıkıştırmaya çalışan Sebk-i Hindî şairleri, ister istemez az sözle çok şey anlatmak zorunda kalmış; bunun için de, uzun isim ve sıfat tamlamalarından, sözü kısaltan teşbih, istiare ve telmih gibi sanatlardan fazla yararlanmışlardır. Fakat sözün kısalması, kelimelerin taşıdığı anlam yükünün ağırlaşmasına, beyitlerin kolay kolay anlaşılamamasına ve şiirde ibhamın yani kapalılığın oluşmasına neden olmuştur.

Sebk-i Hindî'nin beyit yapısı, bir mısrada dile getirilen herhangi bir soyut düşüncenin, diğer mısrada gözlem ve deneyime dayanan başka somut bir bilgiyle örneklendirilmesine de imkân sağlamaktadır. Örneklendirme tekniğinde de mısralar gramer ve anlam bakımından birbirinden bağımsızdır. Fakat bu genel kurala rağmen yine de şairlerin bazen *çün, ki, zira ki, çünki* gibi gramatikal yapıları kullandıkları görülmektedir. Mısralar arasındaki ilişki genellikle manevi ve gizlidir. Burada teşbih, istiare, leff ü neşr, tenasüp ve hüsn-i ta'lil sanatları devreye girerek mısraları birbirine bağlamaktadır. Bunlar aynı zamanda Sebk-i Hindî şiirinde en fazla kullanılan sanatlardır. Özellikle mısralar arasında teşbih ilişkisinin bulunması her zaman zorunludur. Buna göre her hâlükârda soyut düşüncenin anlatıldığı mısra *müşebbeh*, yani benzeyen; somut bilginin verildiği diğer mısra ise daima *müşebbehün bih*, yani benzetilen olmaktadır. Teşbihte *vech-i şebeh*in, yani benzetme yönünün mutlaka yeni ve orijinal olması da işin gereklerindendir. Genellikle ilk mısra,

soyut düşünce, ikinci mısra ise somut bilgi için kullanılmakla birlikte, bazen bunun tersi de görülebilmektedir. Bu beyit yapısında soyut düşünce için kullanılan mısraın sanat bakımından fazla bir değeri yoktur. Hatta bu mısra taklit veya tazmin yoluyla başka bir şairden alınmış da olabilir. Fakat şairin kendi sanat kudretini ortaya koyduğu diğer mısraın her hâlükârda yeni, orijinal ve sanatlı olması gerekmektedir.

Soyut düşüncelerin somut bilgilerle örneklendirilmesi, okuyucu veya dinleyiciyi ikna etmeye yarayan, aslında halkın genel zevkini yansıtan ve halka ait olan bir anlatım tekniğidir (bk. Zerrînkûb 1375: 446). Bunun *irsal-i mesel* sanatı ile de belli bir benzerliği vardır. Fakat *örneklendirme* tekniğinde şairler, atasözlerini veya başkaları tarafından daha önce söylenmiş sözleri kullanmazlar; bunun yerine, kendi gözlem ve deneyimlerinden yararlanarak yeni ve orijinal sözler söylerler. Bu bağlamda tabiat âlemi, sosyal hayat, toplumdaki örf ve âdetler, çeşitli iş kollarındaki gözlem ve deneyimler, şair için şiirde kullanılmaya elverişli birer malzemeye dönüşmektedir. Şairler tarafından daha önce hiç kullanılmamış çeşitli konuların, birtakım yeni mazmunların, yeni teşbih ve istiarelerin şiire girmesine imkân sağlayan bu anlatım tekniği, aynı zamanda halkın günlük konuşma diline ve çeşitli meslek dallarına ait çok sayıda yeni kelime ve terimin de şiir diline girmesini beraberinde getirmiştir. Sebk-i Hindî şairlerinin örneklendirmeye fazla ilgi göstermelerinin en önemli sebebi, bu anlatım tekniğinin yeni mazmun yaratmaya çok elverişli olmasıdır. Bu yolla şairler eski mazmunları kullanmak mecburiyetinden kurtulmuş, hayatta karşılaştıkları ve kendi çevrelerinde gördükleri hemen her şeyi yeni mazmun yapmada bir araç olarak kullanma imkânına kavuşmuşlardır.

Somut bilgi içeren mısraların lafız olarak kısa, anlam bakımındansa dolgun olmaları, onların hemen her kesimden insan tarafından çok kolay ezberlenebilmelerine ve çeşitli konuşmaların uygun yerlerinde örneklendirme amacıyla kullanılabilmelerine imkân sağlamıştır. Bu da söz konusu mısraların kendi bağlamlarından koparak atasözleri gibi dilden dile dolaşmalarını, yani *berceste mısra* özelliği kazanmalarını sağlamıştır (geniş bilgi için bk. Şemîssâ 1378: 287-292; Yûsufî 1373: 297-298; Mum 2005). Bu özellikte yazdıkları yüzlerce beyitleriyle klasik Fars şiirinde Sâib-i Tebrizî, divan şiirinde ise Halepli Edip, söz konusu örneklendirme tekniğini en fazla kullanan şairlerdir. Nabi'de de bu özellikteki beyit sayısı az değildir. Fakat başta hikemî tarzı benimseyen şairler olmak üzere, hemen her Sebk-i Hindî şairinde aynı özellikte beyitler göstermek mümkündür (Mum 2004: 169-173). Aşağıdaki beyitler, Sebk-i Hindî şiirindeki beyit yapısı, bu beyit yapısı içinde uygulanan örneklendirme tekniği ve söylenen berceste mısra için güzel örneklerdir:

Nabi'den: "Sirişk-i çeşmine ehl-i nifâkun i'timâd etme / Esâsında binânun reşh-i âb olsa metîn olmaz" (Bilkan 1997: II/684). Halepli Edip'ten: "Sütûr-ı âsiyâ ikdâm ile tayy-ı mekân etmez / Keselden farkı yokdur iltizâm-ı sa'y-ı bî-sûdun" (Mum 2004: 569). Koca Ragıp Paşa'dan: "Miyân-ı güft-gûda bed-me-

niş îhâm eder kubhun / Şecâ'at arz ederken merd-i Kıptî sirkatin söyler" (Demirbağ 1999: 231).

7) Sebk-i Hindî şairlerinin şiirde en fazla öne çıkardıkları konulardan biri ıstıraptır. Onlar, elem ve sıkıntılarını mübalağalı bir biçimde dile getirmede ifrata kaçmışlardır. Bu nedenle ıstırap, Sebk-i Hindî şiirinin önemli ve ayırt edici bir özelliğidir. Fakat bu, her şairin şiirinde aynı biçimde ve aynı yoğunlukta yer almamıştır. Çünkü bu, daha çok şairlerin kendi özel durumlarıyla ilgili bir husustur. Bazı araştırmacılar ıstırabın Sebk-i Hindî şiirinde fazla yer almasını, Hindistan'daki tekkelerle ilişkilendirerek izah etmeye çalışmışlardır. Fakat bu, ıstırabı tek başına açıklayıcı bir sebep olmadığı gibi, Hindistan'la herhangi bir münasebeti olmamış şairler için de mantıklı bir yaklaşım değildir. Üslubun genel nitelikleri dikkate alındığında, Sebk-i Hindî şairlerinin soyut kavramlara karşı özel bir ilgileri olduğu görülmektedir. Istırabın da soyut bir kavram olması, şairleri ister istemez bu kavrama yöneltmiş ve onu söz konusu üslubun en önemli unsurlarından biri hâline getirmiştir (bk. Zerrînkûb 1363: 139, Rebi'iyan vd. 1381: 796, İpekten 1973: 73). Halepli Edip'in bir müseddesinden alınan aşağıdaki mısralar, bu üslubun temsilcisi olan şairlerin ıstırap motifini ne kadar abartılı bir biçimde anlattıklarını gösteren güzel örneklerdir:

Cihânda kimsenin derdi degil efzûnter benden
Meserret şöyle dursun gam dahi nefret eder benden

Nifâk üzre ehibbâ ehl ü evlâdım kaçar benden
Ten ü cânım usandı çekmeden renc ü keder benden

Kanı bir haste-i gam kim şifâ ümmîdin etdikçe
Felek benden biter bin dürlü derde mübtelâ eyler
(Mum 2004: 1165).

8) Sebk-i Hindî şiiri biçimden ziyade içeriğe, dilden ziyade anlama önem ve öncelik veren bir şiirdir. Bu da şiirin biçimsel özelliklerinin fazla önemsenmemesine ve bedii sanatlara fazla ilgi gösterilmemesine neden olmuştur. Buna rağmen Sebk-i Hindî şairleri teşbih, istiare, teşhis, telmih, kinaye, leff ü neşr ve hüsn-i ta'lil sanatlarını çok kullanmışlardır (Rebi'iyan vd. 1381: 796).

9) Sözü mümkün olabildiğince kısa tutmak ve az sözle çok şey anlatmak, Sebk-i Hindî şiiri için önemli ve ayırt edici bir özelliktir (Rebi'iyan vd. 1381: 796). Bu üslupta şairler, anlamın tamamını yalnızca bir beyitte, hatta bir mısrada toplayabilmek için sözü uzatan lafzi sanatlardan uzak durmuşlar; fakat teşbih, istiare, telmih ve kinaye gibi sözü kısaltma özelliği bulunan sanatları fazla kullanmışlardır. Lafzi sanatların az kullanılması, şiirde söz ahenginin azalmasına, sözün kısalması ise kelimeler üzerindeki anlam yükünün ağırlaş-

masına ve ibhamın, yani kapalılığın oluşmasına neden olmuştur. Daha önce de işaret edildiği üzere şairler, ahenk eksikliğini çoğunlukla uzun redifler kullanarak gidermeye çalışmışlardır (Şemîssâ 1378: 297-299; Temîmdârî 1379: 113; İpekten 1973: 75).

10) Sebk-i Hindî şairlerinin en önemli hedeflerinden biri yeni mazmunlar ve yeni hayaller yaratmak olmuştur (Rebi'iyan vd. 1381: 796). Kudema tarzında kullanılan klişeleşmiş mazmunları büyük oranda terk eden şairler, bunların yerini alacak yeni mazmunlar yaratabilmek için olağanüstü bir çaba sarf etmişlerdir. Şairlerin yeni mazmun arayışları onların dikkatlerini kendilerini çevreleyen tabiata ve topluma çevirmiştir. Bunun bir sonucu olarak da, hayattaki hemen her şey, mazmun olarak kullanılmak üzere, çok yoğun bir biçimde şiire girmeye başlamıştır. Bir köpeğin otururken başını dik tutması, ayağa kalkınca aşağı indirmesi; kuyu suyunun sıcak havalarda soğuk, fakat soğuk havalarda tam tersine sıcak olması; göğe doğru yükselen tozların sonunda yere mutlaka inmesi; temelinde su sızıntısı bulunan binanın sağlam olmaması; padişahların huzuruna silahla çıkılamaması; şeker ikramının ardından konuklara kahve sunulması gibi daha önce şiirde pek yer almamış binlerce gözlem ve deneyim, Sebk-i Hindî şairleri tarafından kolaylıkla birer mazmuna dönüştürülmüştür. Aynı mazmun arayışı şiirin dilini de önemli oranda değiştirmiştir. Çünkü yeni mazmunlar yaratmak yeni kelimelerin kullanılmasını gerektirmiştir. Daha önce şiirde pek yer almamış birtakım yeni konular mazmun yapımında kullanılınca, bunlarla ilgili kelimeler de doğal olarak şiir diline girmiştir.

Sebk-i Hindî şairlerinin örneklendirme tekniğiyle berceste mısra söylemeye çok düşkün olmalarının en önemli sebebi de, onun yeni mazmun yaratmaya çok elverişli bir yol olmasıdır. Eski teşbihlerin yerine yeni teşbihlerin kullanılması da şairlere yeni mazmun yaratma imkânı sağlamıştır. Örneğin Nabi'nin, "Sâbûn-ı mehle lekke-i şeb nâ-bedîd olur" (Bilkan 1997: I/621) mısraında, ayın sabuna benzetilmesi büyük bir olasılıkla yeni ve orijinal bir benzetmedir. Sabunun lekeleri gidermesi olayı, bu yeni teşbih sayesinde yeni bir mazmun olarak şiire girmiştir. Çeşitli soyut kavramların somutlaştırılmasında görev üstlenen *izafet-i itibari*lerin, özellikle bu dönemde çok kullanılmasında da yine şairlerin bu yeni mazmun yaratma çabaları etkili olmuştur (bk. Mu'in 1363: 142-143; Çavuşoğlu 1986: 15).

Şairlerin yeni mazmunlar ve yeni hayaller yaratma konusunda ifrata kaçmaları, alışılmamış ve zihinden uzak birtakım teşbih ve istiarelerin şiire girmesine ve Sebk-i Hindî şiirinin başlangıçta sahip olduğu sadelik ve kolay anlaşılırlık özelliklerinden gitgide uzaklaşarak zamanla ibhama, yani kapalılığa düşmesine yol açmıştır (Zerrînkûb 1375: 443).

11) Sebk-i Hindî şairleri paradoksal imajlara da çok büyük önem vermişlerdir (Rebi'iyân vd. 1381: 796). Aralarında karşıtlık ilişkisi bulunan farklı kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadede bir araya getirerek yeni fakat çelişkili bir

kavrama ulaşmak şeklinde yaratılan paradoksal imajlar, kudema tarzında da görülmekle birlikte hiçbir zaman bu dönemdeki kadar fazla kullanılmamıştır (Kedkenî 1368: 45-60). Sebk-i Hindî'nin Fars şiirinde özellikle Bîdil-î Dihlevî tarafından temsil edilen ve hayal unsurlarına büyük önem veren kolunda bu özellik daha çok öne çıkmaktadır. Divan şiirinde ise paradoksal imajın en güzel ve en başarılı örneklerini Şeyh Galip vermiştir (bk. Gürer 2000). Ama aynı türden örnekler Sebk-i Hindî temsilcisi olan diğer bazı divan şairlerinde de mevcuttur. Sebk-i Hindî'nin belli bir kolunda ayırt edici bir özellik olan paradoksal imajlar, şairlerin aynı beyit içerisinde zıt anlamlı kelimeler kullanması ile karıştırılmamalıdır. Çünkü önemli olan, zıt anlamlı kelime kullanılması değil, şairin bu kelimeleri kullanarak yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşması, yani paradoksal bir imaj yaratmasıdır (Mum 2005).

Halepli Edip, "Gönül çün oldu gark-ı tâb-ı ruhsâr-ı arak-rîzin / Düşüp kalsa o *âteşdân-ı âb-efşân*a olmaz mı" (Mum 2004: 1066) beytinde, ter döken yanağın hararetini anlattıktan sonra bunu "âteşdân-ı âb-efşân", yani "su saçan mangal" diye nitelendirmektedir. Şair burada çok başarılı bir paradoksal imaj oluşturmuştur. Tamlamada yer alan ateş ve su kavramları arasında çok açık bir karşıtlık ilişkisi vardır. Fakat şair bu kavramlarla ilgili kelimeleri aynı tamlamada bir araya getirerek "su saçan mangal" gibi yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmakta, paradoksal bir imaj yaratmaktadır. Şeyh Galip'in bir şiirinde kullandığı "huşk-i ter", yani "ıslak kuru" veya "taze kuru" nitelemesi de çok ilginç bir paradoksal imajdır: "Sad-berg-i leb-i teşne ile dîde-i pürhûn / Bustân-ı kanâ'atde biter *huşk-i ter*imdir"(Kalkışım 1994: 295). Şair, ilk mısrada sözünü ettiği susuzluktan çatlamış dudak ile kanlı göz kavramlarını ikinci mısrada "huşk-i ter" tamlamasında birleştirerek yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmakta, paradoksal bir imaj yaratmaktadır. Neşatî'nin şarap için kullandığı "nâr-ı âb-pûş" yani "su ile örtünmüş ateş" imajının da anılmasında yarar vardır (bk. Kaplan 1996: 101).

12) Bazı Sebk-i Hindî şairlerinde görülen *çoklu duyulamalar* da bu üslubun önemli ve ayırt edici özelliklerindendir. İranlı üslup araştırmacıları tarafından *hiss-âmizî* diye adlandırılan ve bizim Türkçede *çoklu duyulama* olarak karşıladığımız şey, farklı duyu organlarının birbirinin yerini alması, herhangi bir duyu organına ait fonksiyonların başka bir duyu organına verilmesi veya farklı duyu organlarını ilgilendiren çeşitli kavramların aynı ifadede iç içe girerek bir tür duyu karışıklığına yol açmasıdır (Kedkenî 1368: 41; Şemîssâ 1374: 297). Bazı araştırmacılar, bunun farklı duyuların birbirine karıştırılması yoluyla elde edilen bir tür mecaz olduğu görüşündedirler (Dad 1375: 112).

Çoklu duyulama, nörolojide *sinestezi* (synaesthesia) terimiyle karşılanmış ve nörologlar tarafından, bilinçli zihinsel olayların tetiklemesiyle ortaya çıkan bilinçli bir duyusal deneyim olarak tanımlanmıştır. Farklı harflerin veya bunların ses karşılıklarının farklı renkler olarak deneyimlendiği olgularda harfler ve sesler tetikleyici, deneyimlenen renkler ise eşlenik olarak adlandırıl-

mıştır. Sinestezinin çeşitli biçimleri vardır. Beş duyu ile on farklı sinestezi eşleşmesi gerçekleşebiliyor. Sinestezinin bir hastalık mı yoksa bir meziyet mi olduğu hususu ise nörologlar arasında tartışmalı bir konudur (bk. Tarlacı 2001: 61-62). Şiirdeki sinestezi ile nörolojideki sinestezi arasında önemli bir fark vardır. Nörolojik vakıalarda sinestezi, ilgili kişiler tarafından bizzat yaşanan bir deneyimdir. Şairin ise çok büyük bir ihtimalle böyle bir deneyimi yoktur. Ama şair, böyle bir deneyim yaşamamış olsa bile, elindeki dil malzemesini kullanarak anlam ve hayal ortamlarında çeşitli sinesteziler oluşturabilmektedir.

Fars edebiyatında çoklu duyulama, özellikle Bîdil-i Dihlevî ve kendisiyle aynı kategori içinde yer alan diğer bazı şairlerin şiirlerinde görülen bir husustur. Divan edebiyatında ise bu, en fazla Halepli Edip'in şiirinde görülmektedir. Arpaeminizade Sami de, Halepli Edip kadar olmasa bile şiirlerinde bu özelliği yansıtan şairlerdendir. Hatta bu şairler, farklı duyuları ilgilendiren çeşitli kavramları birleştirdikleri yerlerde, ilgili duyu organlarını da birleştirdikleri için çoklu duyulama konusunda Fars şairlerinden daha başarılı sayılırlar (Mum 2004: 166-169, 177).

Arpaeminizade Sami, "Gül-i izârı ki ser-şîşe-zîb-i bâsıradır / Şemîm-bahş-ı *meşâm-ı nigâh*um olmışdur" (Kutlar 2004: 474) beytinde, sevgilinin yanağını güle benzetmiş; gülde ise hem koku hem de renk bulunduğu için, bunların her ikisini bir arada duyulamak üzere, bakışa burun, yani koku alabilme özelliği de yüklemiştir. Halepli Edip de, "Dîde-dûz-ı sem'-i sîmâ-yı hadîs-i dil-berim / Çeşm-i gûş açmam ruh-ı bî-ân-ı her efsâneye" (Mum 2004: 908) beytinde, işitme duyusu alanına giren hadis ve efsane kavramlarına, görme duyusu alanına giren yüz özelliği vermiş; sonra da bunları duyulamak üzere, kulağa göz, yani görme özelliği de yükleyerek çoklu duyulama yapmıştır. Diğer birçok divan şairinde de benzer örnekler bulmak mümkündür. Fakat onlarda karşılaştığımız örneklerdeki çoklu duyulamalar daha sade ve basit biçimdedir (bk. Mum 2005).

13) Daha önce de ifade edildiği üzere, Sebk-i Hindî'de en önemli nazım şekli gazeldir. Bu üslubun özellikleri en fazla gazelde yer almakla beraber, zamanla diğer nazım şekillerine de geçmiştir (Zerrînkûb 1363: 140). Bu bağlamda Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinin anılmasında yarar vardır (Holbrook 1996). Bu üslupta gazelin yanı sıra lügaz, muamma ve tarih düşürmeye de çok büyük önem verilmiştir (Rebi'iyân vd. 1381: 796; Ferîver 1341: 312). Lügaz, muamma ve tarih düşürmenin bu yüzyıllarda şairler arasında fazla ilgi görmesinde, hem halkın zevk ve beğenisi hem de çeşitli sosyal ihtiyaçlar etkili olmuştur. Çünkü bu nazım türleri, şairlerin sanat kudretini göstermekten çok, aslında toplumdaki belli bir ihtiyacın karşılanması amacıyla yazılmış türlerdir.

Başından beri gerek kişisel üsluplar gerekse dönemsel üsluplar vasıtasıyla kendi içinde çeşitli dönüşümler geçirerek sürekli yenilenme imkânı bulan klasik Fars ve Türk şiiri, 17. ve 18. yüzyıllarda eş zamanlı ve paralel bir

dönüşüm yaşayarak klasik estetiğin yeni bir terkibi olan Sebk-i Hindî'yi ortaya çıkarmıştır. Şiirin dil, muhteva, sanat ve estetik zevk boyutlarında getirdiği yenilikleriyle Sebk-i Hindî, klasik Fars ve Türk edebiyatlarına derin bir soluk aldırmış ve onların ömrünü iki yüzyıl daha uzatmıştır. Fakat 18. yüzyılın ortalarından itibaren İran'daki Fars şairleri bu üslubu terk ederek yeniden kudema tarzına, yani Horasan ve Irak üsluplarına yönelmişler ve bu yolla klasik Fars şiirini yaşatmaya çalışmışlardır. Buna karşın Hindistan, Afganistan, Pakistan ve Tacikistan'da aynı üslup son dönemlere kadar sürdürülmüştür. Divan şairleri ise Sebk-i Hindî'yi, 18. yüzyılın sonlarına kadar güçlü, ondan sonra ise daha zayıf bir şekilde devam ettirmişlerdir. Ama klasik Fars ve Türk edebiyatları, daha sonraki yıllarda İslam dünyasının genelinde görülmeye başlanan kültür ve medeniyet değişimi karşısında fazla direnemeyip yerini Batı edebiyatının etkisinde gelişen yeni bir edebiyata bırakınca, Sebk-i Hindî de kaçınılmaz olarak varlığını sürdürememiş, ömrünü tamamlamıştır.

Kaynakça

Bihdârvend, Ekber ve Pervîz Abbâsî-i Dâkânî (1376), *Külliyât-ı Bîdil, Mevlâna Ebu'l-Me'ânî Abdulkadir Bîdil-i Dihlevî*, C. I-II, Çap-ı Evvel, Tehran.

Bilkan, Ali Fuat (1997), *Nâbî Dîvânı*, 2 C., Ankara: MEB Yay.

Bilkan, Ali Fuat (2001), "Sebk-i Hindî", *Hindistan Türk Tarihi Araştırmaları*, 1 (1): 161-169.

Çavuşoğlu, Mehmed (1986), "Divan Şiiri", *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, 415-417: 1-16.

Çiftçi, Hasan (2002), *Klâsik Fars Edebiyatında Hiciv ve Sosyal Eleştiri*, Ankara: KB Yay.

Dâd, Sîmâ (1375), *Ferheng-i Istılahât-ı Edebî*, Çap-ı Devvum, Tehran: İntişârât-ı Murvarid.

Demirbağ, Ömer (1999). *Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb*, Van: Yüzüncüyıl Ü. DT.

Ethe, Hermann (1977), *Tarih-i Edebiyat-ı Farsi*, (terceme ba-havaşi: Rıza-zade Şafak), Çap-ı Devvum, Tehran.

Ferîver, Hüseyn (1341), *Târih-i Edebiyât-ı İran ve Târih-i Şu'arâ*, Çâp-ı Devvum, yyy.

Ferşîdverd, Husrev (1373), *Der-Bâre-i Edebiyât ve Nakd-ı Edebî*, Cild-i Devvum, Tehran: Emir-i Kebir.

Gürer, Abdulkadir (2000), "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", *Türkoloji Dergisi*, XIII (1): 99-108.

Holbrook, Victoria (1996), "Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk'ın Özgünlüğü", *Defter*, 9 (27): 65-80.

Horata, Osman (2002a), "Zihniyet Çözülüşünden Edebî Çözülüşe: Lâle Devrinden Tanzimat'a Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., C.11, s. 573-592.

Horata, Osman (2002b), "Tarihî Gelişim, XVIII. Yüzyıl, XIX. Yüzyıl", *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yay., s. 133-170.

İpekten, Halûk (1973), *Nâ'ilî-i Kadim Hayatı ve Edebî Kişiliği*, Ankara: Atatürk Ü. Yay.

İsen, Mustafa (2002), "Başlangıçtan XVIII. Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., C.11, s. 532-572.

Kalkışım, Muhsin (1994), *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yay.

Kaplan, Mahmut (1996), *Neşâtî Divanı*, İzmir: Akademi Kitabevi.

Kedkenî, Muhammed Rıza Şefi'i (1368), *Şâ'ir-i Âyinehâ (Ber-resi-i Sebk-i Hindî ve Şi'r-i Bîdil)*, Çap-ı Devvum, Tehran: Mü'essese-i İntişarat-ı Agâh.

Kutlar, Fatma Sabiha (2004), *Arpaemîni-zâde Sâmi Dîvân*, Ankara: Kalkan Mtb.

Macit, Muhsin (1997), *Nedîm Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.

Mazıoğlu, Hasibe (1992), *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ankara: Akçağ Yay.

Me'ani, Ahmed Gulçin (1364-1365), *Ferheng-i Eş'ar-ı Sâib*, C. I-II, Tehran: Muessese-i Mutalaat u Tahkikat-ı Ferhengi.

Milani, Ali (1961), *Şevket-i Buharî ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Etkisi*, İstanbul: İÜ DT.

Mîr Sâdıkî [Zu'l-Kadr], Meymenet (1376), *Vâje-nâme-i Huner-i Şâ'irî*, Tehran.

Mu'in, Muhammed (1363), *İzâfe*, Çap-ı Çeharum, Tehran.

Mu'temen, Zeynulâbidîn (1371), "Devre-i Safeviye ya Devre-i Revâc-ı Sebk-i Hindî", *Sâib ve Sebk-i Hindî*, Tehran.

Mum, Cafer (2004), *Halepli Edîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Cinaslar Sözlüğü)*, Ankara: HÜ DT.

Mum, Cafer (2005), "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama", *Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî Sempozyumu*, 29 Nisan 2005, Yıldız Teknik Ü., İstanbul.

Ocak, Fatma Tulga (1991), "Nef'î ve Eski Türk Edebiyatındaki Yeri", *Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î*, Ankara: AKM Yay., s.

Okumuş, Ömer (1989), "Hind Üslûbu (Sebk-i Hindî)", *Atatürk Ü. Fen-Ed. Fak. Edebiyat Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, S. 17, Erzurum, s. 107-116.

Rebi'iyan, Muhammed Rıza ve Hummen Abbaspur (1381), "Sebk-şinâsi-i Şi'r", *Dâniş-nâme-i Edeb-i Fârsi der-Asya-yı Merkezî*, (Editör: Hasan-i Enuşe), Çap-ı Devvum, Tehran, C. 2, s. 791-800.

Riyâhî, Muhammed Emin (1995), *Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı*, (çev. M. Kanar), İstanbul: İnsan Yay.

Rypka, Jan (1370), "Tarih-i Edebiyat-ı Farsi-i Nev", *Tarih-i Edebiyat-ı İran*, (terceme-i Keyhusrev-i Kişaverzi), yyy., s. 151-494.

Safa, Zebihullah (1371), "Sâib-i Tebrizî ve Şive-i Suhanverî der-Ahd-i Safevi", *Sâib ve Sebk-i Hindî*, Tehran.

Safâ, Zebîhullâh (1373), *Târih-i Edebiyât-ı İran*, (Telhis: Seyyid Muhammed Turâbî), Cild-i Sevvum (Hulâsa-i Cild-i Çehârum), Çâp-ı Evvel, Tehran: İntişârât-ı Firdevs.

Şemîssa, Sirus (1374), *Külliyât-ı Sebk-Şinâsî*, Çâp-ı Sevvum, Tehran: İntişârât-ı Firdevs.

Şemîssa, Sirus (1378), *Sebk-Şinâsi-i Şi'r*, Çâp-ı Çehârum, Tehran: İntişârât-ı Firdevs.

Şeyhülislam Arif Hikmet (1283), *Divan*, İstanbul.

Tarlacı, Sultan (2001), "Sinestezi", *TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi*, 409: 61-62.

Temîmdârî, Ahmed (1379), *Kitâb-ı İran (Târih-i Edebiyât-ı Pârs, Mektebhâ, Devrehâ, îebkha ve Envâ'-ı Edebî)*, Tehran; İntişarat-ı Beyne'l-Mileli-i el-Huda.

Toker, Halil (1996), "Sebk-i Hindî (Hind Üslûbu)", *İlmî Araştırmalar Dergisi*, 2 : 141-150.

Türkmen, Erkan (1989), *Emir Hüsrev-i Dihlevî'nin Hayatı, Eserleri ve Edebî Şahsiyeti*, Ankara: AKM Yay.

Yûsufî, Gulâmhuseyn (1373), *Çeşme-i Rûşen-didârî bâ-Şâ'irân*, Çâp-ı Pencum, Tehran: İntişarat-ı İlmi.

Zerrînkûb, Abdulhuseyn (1363), *Seyrî der-Şi'r-i Fârsî*, Tehran.

Zerrînkûb, Abdulhuseyn (1375), *Ez-Guzeşte-i Edebî-i İran*, Tehran: İntişârât-ı Beyne'l-Milelî-i el-Hudâ.