

FARS VE TÜRK EDEBİYATLARINDA HİNT ÜSLUBUNA GENEL BAKIŞ

Sait OKUMUŞ*

Özet: Bu makalenin amacı, asıl itibarıyla Fars edebiyatında Hint üslubunun (Sebk-i Hindî) ortaya çıkışı, üslubun belli başlı özelliklerini genel hatlarıyla ortaya koymak ve önde gelen şairlerin şiir üslubu hakkında bilgi vermektir. Türkiye’de yeterince araştırılmamış olan Hint üslubu, Safevîler döneminde (1501-1735) İran ve Hindistan’da Farsça şiir söyleyen şairlerin takip ettikleri edebî üslubun adıdır. Hindistan’da teşekkül eden Hint üslubunun ortaya çıkış nedenleri, özellikleri, bu üslup üzerine yapılan incelemeler ve değerlendirmeler, Asya ve Türk edebiyatlarını da büyük bir oranda etkilediğinden, Fars edebiyatı araştırmacılarını olduğu kadar, Türk edebiyatı ile ilgilenenleri de ilgilendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fars Edebiyatı, Klasik Türk edebiyatı, Hind Üslubu (sebk-i Hindî),

GENERAL LOOKING TO INDIAN... AT PERSIAN AND TURKISH LITERATURES

Summary:

Keywords: Persian Literature, Classical Turkish Literature, Hind Literary Style (sebk-i Hindî),

FARS EDEBİYATINDA HİND ÜSLUBU

Edebiyat araştırmacılarına göre, İran edebiyatında yedi edebî üslup¹ tesbit edilmişse de, bunların sadece dördü etkili ve kalıcı olmuştur². Bu üsluplar ve dönemler aşağıda gösterilmiştir:

* Yrd.Doç.Dr., T.C. Nevşehir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. saitokumus@yahoo.com

¹ İran’ın son dönem edebiyat araştırmacılarından Sîrûs-i Şemîsâ, Fars edebiyatındaki üslupları sekiz dönemde ele almaktadır: Horasan üslûbu (IX. yüzyılın ilk yarısı, X. yüzyıl ve XI. yüzyıllar), Ara Dönem (Sebk-i Hadd-i Vâsit) veya Selçuklular Dönemi üslûbu (XII. yüzyıl), Irak Üslûbu (XIII-XV. yüzyıllar), Ara Dönem veya Mekteb-i Vukû’ ve Vâsûht Üslûbu: XVI. yüzyıl), Hind Üslûbu (XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyılın ilk yarısı), Geriye Dönüş (Devre-i Bâzgeşt) Üslûbu (XVIII. yüzyılın ortalarından XIX. yüzyılın sonuna kadar), Ara Dönem veya Meşrutiyet Dönemi Üslûbu (XX. yüzyılın ilk yarısı), Yeni Üslûp (Sebk-i Nov) (XX. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar) *Sebk-şinâsî-i şî’r*, s. 12-13.

² Mehmet Vanlıoğlu - Mehmet Atalay, *Edebiyat Lügatı*, s. 262.

1- Horasan üslubu (Sebk-i Horasânî): IX. yüzyılın ilk yarısı, X. ve XI. yüzyıllar.

2- Irak Üslubu (Sebk-i Irâkî): XIII-XV. yüzyıllar.

3- Hint Üslubu (Sebk-i Hindî): XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyılın ilk yarısı.

4- Tanzimat Dönemi Üslubu: XX. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar.

Azerbaycan üslubu (Sebk-i Âzerbâycânî, IX. yüzyıllar), Geriye Dönüş üslubu (Sebk-i bâzgeştî-i edebî, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından XIX. yüzyılın sonuna kadar) ve Hint üslubuyla aynı dönemdeki Herât üslubu (Sebk-i Herâtî), ancak kısa sürelerle varlık gösterebilmişlerdir.

Üslubun değişmesine neden olan siyasal ve sosyal dönüşüm, şii dünya görüşüne sahip bulunan Safevî sülalesinin iktidarı ele geçirmesidir. Mezhebin değişmesi ve şiiliğin geçer akçe olması, düşünce ve beyanın, yani üslubun değişmesinde önemli etkenlerden biridir. Kuşkusuz bu şekilde Safevî dönemi edebiyatının salt dinî bir edebiyat olduğunu sanmamak gerekir. Zira sosyal ve kültürel meselelerde sebep-sonuç ilişkileri dağınık, ayrıntılı ve genellikle dolaylıdır. İran, Safevîler zamanında yeniden hayata dönmüş ve ekonomik refaha kavuşmuştur. Hint üslubu, Fars edebiyatında XVII. yüzyılın başlarından XVIII. yüzyılın sonlarına dek, yüz elli yıl kadar varlığını sürdürmüştür³.

Hint üslubunun nerede ve nasıl ortaya çıkıp şekillendiği konusu incelenip tahlil edildiğinde, bu üsluba Hindî, İsfahanî ve Safevî isimlerinin verilmesinin doğru olup olmadığı ve ne şekilde isimlendirilmesi gerektiği sorunu gündeme gelmektedir. Fars edebiyatındaki bütün üslupların isimlendirilmesi tartışmalı olduğu gibi, bu üslup üzerinde de birçok tartışmalar yapılmış ve değişik isimlendirmeler ortaya çıkmıştır.

Bir kesim, üslubun Sebk-i Hindî diye isimlendirilmesinin galat-ı meşhur olduğunu, Safevîler döneminde şiir ve edebiyat merkezinin İsfahan olması nedeniyle o dönemde ortaya çıkan bu üslubun önemli temsilcilerinin çoğunun bu şehirde yetiştiklerini ve daha sonra Hindistan'a gitmeden önce bu üslupla eserler verdiklerini vurguladıktan sonra, buna Sebk-i İsfahanî denmesinin daha doğru olacağını belirtmiştir⁴. Bu görüşün en önde gelen savunucusu, Emîrî-i Fîrûzkûhî'dir. Bazıları, üslubun Hindistan'da doğup geliştiğini düşünerek

³ Sîrûs-i Şemîsâ, *Sebk-şinâsî-i şî'r*, s. 284.

⁴ Abdu'l-vehhâb Nurânî-i Visâl, "Sebk-i Hindî ve Vech-i Tesmiye-i Ân", *Sâib ve Sebk-i Hindî* (der. Muhammed Resûl-i Deryâgeşt), s. 283-295.

bu üslubu, Hint üslubu diye isimlendirmiştir. Bazı araştırmacılar da bu üslubun, bir şehir veya ülkede ortaya çıkmayıp iki kültürün yani Fars şiirinin ve Hint zevkinin biraraya gelmesiyle bir sentez olduğunu ileri sürmektedir. Bu arada bu üslubun yaygın olduğu dönemde Anadolu başta olmak üzere, İran, Afganistan ve Hindistan'da Türk asıllı sülalelerin hüküm sürdüğü, sözkonusu hükümdarlar ve emirleri altındaki çoğu Türk asıllı devlet adamlarının bu üslupta yazılmış eserleri beğeniyle karşıladıkları ve eser sahiplerini destekledikleri bilinmektedir. Buna bir de, bu üsluba yön veren Sâib-i Tebrîzî, Şevket-i Buhârî, Bîdil-i Azîmâbâdî (ölm. 1720-21) ve son büyük temsilcisi Mirzâ Esedullah Hân Gâlib (ölm. 1868) gibi şairlerin çeşitli Türk kavimlerine mensup bulunmaları ve bu şahısların yaşadıkları çevrelerde Türk dil ve kültürünün belli oranlarda etkili olduğu eklendiğinde, bu üsluba Türk üslubu denilebilmesi için birçok sebep bulunduğu ortaya çıkmaktadır⁵. Çağdaş edebiyat araştırmacılarından Kamer Âryân ise bu üsluba Hint üslubu denmesinin uygun olmadığını, zira bu üslubun doğduğu yerin Timurlular dönemindeki Herat şehri olduğunu belirtmektedir⁶. Diğer taraftan Zebîhullah-i Safâ, uzun bir dönemde, değişik çevre ve bölgelerde sadece “Sebk-i Hindî” diye meşhur olan bir akımın değil, çeşitli üslupların mevcut olduğunu belirterek o dönemin üslubunu Hint üslubu diye isimlendirmenin doğru olmayacağını ifade etmektedir⁷.

Bu edebî tarzın bu şekildeki kavramlarla isimlendirilmesinin yanlış ve yetersiz olduğu açıktır. Her şeyden önce bir üsluba verilecek isim, o üslubun temel veya genel bir özelliğine işaret etmelidir. Sözelimi batı edebiyatında meşhur olan “Sembolizm” ekolü dikkate alındığında, ilk duyan kişi bile en azından bu edebî ekolü temsil eden şairlerde sembol, remiz ve kinayelerle karşılaşacağını anlayacaktır. Yani sözkonusu ekolün isminde, ekolün içeriğine dair işaretler vardır. Ama Fars edebiyatındaki üsluplar için aynı şey söylenemeyecektir. Önceden bilgi donanımı olmayan bir kimsenin, Irak üslubu, Horasan üslubu dendiğinde, üslubun özelliklerine ilişkin bir şeyler düşünmesi mümkün olmadığı gibi, bu üslubun da Hint üslubu, İsfahan üslubu veya Safevî üslubu diye isimlendirilmesi durumunda da aynı sonuç ortaya çıkacaktır.

Sonuç olarak Hint üslubu ne sadece İran'a ait ve ne de temelde Hindistan'a maledilebilecek bir üsluptur. Tam tersine tarih sürecinde Fars edebiyatı ve Hint sanat zevkinin senteziyle meydana gelmiş ve Safevîler döneminde tarihî bir zorunluluğa binaen ortaya çıkmış edebî bir

⁵ Halil Toker, “Sebk-i Hindî (Hind Üslûbu)”, s. 144.

⁶ Ömer Okumuş, “Hind üslûbu (Sebk-i Hindi)”, s. 107.

⁷ Zebîhullah Safa, *Târîh-i edebiyât der İran*, V/1, s. 522-523.

ekoldür⁸. Dolayısıyla bu üslup tek bir kültüre maledilemeyecektir. Üslubun adına gelince, çoğunluk tarafından kabul gördüğü veya bilindiği haliyle Hint Üslubu olarak kalması daha tabiidir.

Hint Üslubunun Ortaya Çıkış Sebepleri

İdeolojik ve mezhepçi Safevî iktidarı, şiiliği ön plana çıkarmış, övgü ve saray şiirine itibar etmediği gibi, aşıkâne ve mahallî şiire de bir değer vermemiştir. Öte yandan geleneksel irfânî öğretilerle temelde çatışma halinde olmuştur. Bu yüzden şairlerin ilgisi, ayrıntılara, öğüt, nasihat, tabii olayları niteleme ve beyan etme, eski mevzuları yeni mazmunlara dönüştürme ve gerçekte eski temsilleri yeni bir dilde yeniden inşa etmeye yönelmiştir. Şiirin saraydan çıkması ve eski ve geleneksel anlamıyla saraydaki şairler sınıfının ortadan kalkması, bütün sınıflara şairlik iddiasında bulunma hakkı vermiştir. Artık şiir ve şairlik, özel bir sınıfın tekelinde değildi. Arap ve Fars edebiyatında, şair olmanın erdem ve bilgi kabilinden özel şartları yoktu. Bu yüzden bu dönemin şairlerinin isimlerinde meslek türleriyle karşılaşmak mümkündür: Kassâb-ı Kâşânî, kasab; Ali Nakî-i Kummî, yapı ustası; Şâhpûr-i Tehrânî, çiftçi; Zekî-i Hemedânî, nalbant idi. Molla Şükûhî ve Mîr İlâhî-i Hemedânî gibi bazı şairler de bizzat kahveci idi⁹.

Övgü (medih) şiirinin bir getirisinin olmayışı, şairlerin geçim veya servet elde etme endişesiyle Hint saraylarına yönelmesine neden olmuştur. Zira kaside ve medih orada hala eski şekliyle revaçtaydı. Şairler, para talebiyle, Nizâmî-i Arûzî'nin dediği gibi "inticâ" (ihsan, bağış) ümidiyle Hindistan'a gidiyorlar, saraylarda 'meliküşşuarâ' makamına ulaşıyorlar ve genellikle şöhret ve servet elde ettikten sonra tekrar İran'a dönüyorlardı. Son tahlilde Hintlilerin kültür ve düşünceleriyle tanışma olayı da, üslubun değişmesinde bir dereceye kadar etkili olmuş olabilir¹⁰.

Bu dönemde İran kültürünün Hint kültürüne nisbetle daha iyi bir kültür, Hint kültürünün ise sosyolojik kaidelere göre daha alt bir kültür olduğu gerçeği, üzerinde durulması gereken bir konudur. Yani Hint kültürü, İran kültüründen etkileniyordu. (Kaçar döneminde durum tersine dönmüş ve İran kültürü, diğer kültürler, özellikle de batı kültürü karşısında alt kültür konumuna düşmüştür. Bunun yansımaları, İrec Mirzâ, Meliküşşuarâ Bahâr gibi batılı kavram ve imgeleri şiirlerine taşıyan şairlerde görülmektedir.) Fars dilinde eser vermek, şiir söylemek ve Fars kültürüne vakıf olmak, Hindistan edipleri için gıpta konusuydu.

⁸ Şems-i Lengrûdî, *Sebk-i Hindî ve Kelîm-i Kâşânî*, s. 42-47.

⁹ Şemîsâ, *Age*, s. 284-285; krş. Abdu'l-Hüseyn-i Zerrînkûb, *Nakd-i edebî*, I, s. 255.

¹⁰ Şemîsâ, *Age*, s. 285.

Hint Gürgân şahlarının hemen hepsi Farsça konuşuyorlardı. Günümüzde Amerikalılar ve Avrupalılar, Asya veya Afrika ülkelerinin birinde bir kaç yıl kalabilir, buna rağmen onların dil ve kültürlerini öğrenemeyebilirler. Oysa Asyalı ve Afrikalı, batıya gitmediği halde batının dil ve kültürünü tanıma hevesindedir. Sözkonusu dönemde bu durum, İran kültürünün zararıyla sonuçlanmıştır. Hint sarayında bulunan şairlerin hiçbirinde, Ebû Reyhân-ı Bîrûnî'nin tecessüsü yoktu. Bilakis parlak Sanskrit edebiyatından ve derin Hint maarifinden bir kaç ıstılah ve sınırlı konu dışında Fars edebiyatına bir şey katmamışlardır. Her ne kadar o devirde (özellikle Ekber Şah devri) Sanskritçeden bir takım kitaplar çevrilmiş, kültürler ve dinlerin uyuşması yönünde bir kısım çalışmalar gerçekleştirilmişse de, bunların Fars şiirinde pek o kadar etkisi olmamıştır¹¹.

Şairlerin ve ediplerin başkenti ve toplanma merkezi olan İsfahan, görülmeyen bir gelişme kaydetmiş ve bir metropol kenti haline gelmiştir. Hatta denebilir ki İsfahan o dönemde bir sanat şehri olup çeşitli halı dokuma, camcılık, seramik v.s. atelyeleri işleyişteydi. Sâib-i Tebrîzî bir şiirinde,

Der kârhânehâyî ki nedânend kadr-i kâr

Ez kâr her ki dest keşed kâr-dânterest

(İşin kadrinin bilinmediği atelyelerde, işten el çeken daha işbilirdir.)

şeklinde buna atıfta bulunmaktadır. Çiftçilerin ve feodallerin birçoğu, servet veya daha iyi bir hayat elde etmek için şehre geliyordu. Böylelikle yavaş yavaş erdemi de içine alan eski eşraf terbiyesine sahip olmayan, bunun için de eski edebî eserlerden faydalanamayan burjuvanın yeni çekirdek sınıfı meydana gelmiştir. Bu yeni sınıfın halk edebiyatına veya anlaşılır edebiyata ihtiyacı vardı. Bu yüzden sözkonusu dönemde romancılık gelişerek geleneksel edebiyatın konu ve mazmunlarının birçoğu günün dil ve ifadesine yeniden taşınmıştır. Nitekim bu devrenin şiirlerinde, eski eserlerde yer alan düğümlü bir dil ve ifadeyle söylenmiş çoğu ahlakî ve irfânî konular o dönemin gündelik sade dilinde görülmektedir¹².

İsfahan'dan başka İran'ın öteki şehirleri de büyüyüp gelişme ve kalkınma göstermiş ve hareketlilik kazanmıştır. Sözelimi Kâşân, şairlerin, sanatçıların ve ilim adamlarının önemli merkezlerindendi. Safevî döneminin kervansarayları, köprüleri, medreseleri ve yollarından günümüze kadar hala bir şeyler kalmıştır. İktisadî büyüme ve

¹¹ Şemîsâ, *Age*, s. 285-286.

¹² *Age*, s. 286.

kentleşmenin zirvesi, Şah Abbas-ı Kebîr dönemidir. Safevîler zamanında halkın iktisadî açıdan refaha kavuşması, İran şehirlerinin kalkınması, ticaretin canlılığı (dış ticaret, finansal ilişkiler, ithalat ve ihracat), iş ve kazanç, bütün insanlara kendi çapında, özellikle edebiyat ve şiir gibi kültürel işlerle ilgilenme imkânını vermiştir. Bu döneme ait tarih kitapları ve sefernameler, şairlerin toplanıp karşılıklı şiirler söyledikleri, münazara ve edebî eleştirilerle iştigal ettikleri ve bazan Şah'ın da katıldığı mahfiller tertip ettikleri İsfahan kahvehanelerinden sözetmektedir¹³.

Türk dilinin İran'daki nüfuzunda her ne kadar Safevî şahlarının büyük payları olsa da, Fars dilinde de az çok kitap yazmışlar, şiir söylemişler veya edebiyat ile bir şekilde ilgilenmişlerdir. Safevî şahları, tarikat şeyhliği ve önderliği makamına sahipti. Aynı zamanda mezhep önderleriyle yakın temasları da vardı. Diğer yandan onların Osmanlı padişahları ve Hindistan şahları gibi kültürel meselelere ehemmiyet veren rakipleri de vardı. Bu etkenler genel olarak şiir, sanat ve mimarinin ilgi odağı olmasına sebep olmuştur. Halı dokumacılığı, çömlekçilik, camcılık, nakkaşlık, tezhib ve hüsn-i hat gibi sanatlar Safevîler döneminde çok gelişmiştir. Behzâd (Şah İsmail zamanı) ve Rıza Abbâsî (Şah Abbâs zamanı), sanatın övücüdürler¹⁴.

Hint Üslubunun Önde Gelen Şairleri

Hint üslubunun Baba Figânî-i Şirâzî'ye (ölm. 1516, 1517) dayandığını ifade eden görüşler bulunmaktadır. Figânî, kendinden önceki üstadları ve onların şiir üsluplarını aşmaya yönelik, bu yolda da kendine has bir şiir tarzını yakalayan bir şairdir. Bu yüzden yeni mazmun arayışı, taze ve işlenmemiş konular bulma ve daha çok mana ve hayali ön plana çıkarma gibi özellikleriyle, Sebk-i Hindî'nin temelini atan kişi olarak kabul edilmektedir. İbrahim Han Halil "Suhuf-i İbrahim" adlı eserinde "belağat ve fesahat ilminde üstad olan Muhteşem-i Kâşanî (ölm. 1587), Nazirî-i Nişaburî (ölm. 1612), Örfî-i Şirâzî (1556-1591), Zamîrî-i İsfahanî (ölm. 1563), Vahşî-i Bafkî (ölm. 1583), Hakim-i Ruknâ Mesih-i Kâşi (ölm. 1655) gibi şairlerin tamamının Baba Figânî'nin mukallidleri olduğunu ya da bir şekilde onun etkisinde kaldığını belirtmektedir¹⁵. Fakat bir kısım araştırmacılar Baba Figânî'nin Hint üslubunun kurucularından olduğunu reddediyor, onun şiir üslubunun ruhsal hallerin beyanından ibaret olduğunu, aslında bu üslubun temellerinin XII-XV. yüzyıllardaki Irak üslubunda aranması gerektiğini¹⁶; Baba Figânî'nin Irak

¹³ Şemisâ, *Age*, s. 287.

¹⁴ *Age*, s. 287.

¹⁵ Safâ, *Age*, V/1, s. 526-528; krş. Şiblî-i Nu'mânî, *Şi'ru'l-Acem*, III, s. 22-25.

¹⁶ Abdu'l-Vehhâb Nûrânî-i Visâl, *a.g.m.*, s. 287-290.

üslubu ile Hint üslubu arasındaki ara dönem şairi olup onun Hâfız, Sâib ve Kelîm arasında bir şair olduğunu¹⁷ düşünmektedirler.

Mîrzâ Sâib-i Tebrîzî (İsfehânî, ölm. 1669): Sâib-i Tebrîzî, Fars edebiyatında en çok gazeli olan meşhur Hint üslubu şairidir. Fazıl bir insandı. Geçmiş şairlerden özellikle Hâfız ve Mevlânâ'nın şiirleri üzerinde yeterince durur ve çağdaşlarının şiirleriyle de ilgilenirdi. Şiir ve üslup, özellikle Hint üslubu konusunda diğer şairlerden daha çok şey söylemiştir. Üslubun önemine oldukça vakıftır. Şiirin üslup demek olduğuna inanır¹⁸. Ona göre bir şair, kendine özgü üslubuna ulaşmadıkça şair olamaz:

Meyân-i ehl-i sohen imtiyâz-i men Sâ'ib

Hemî besest ki bâ tarz-i âşînâ şodeem

(Sâib, benim söz ehli arasındaki imtiyazım, bizzat tarza aşına olmamdır, o kadar.)¹⁹

“İran’da şiir ve şairlik, Rûdekî ile başlamış, Sâib ile sona ermiştir.”²⁰ diyen Şiblî-i Nu’mânî, Sâib-i Tebrîzî’nin Fars edebiyatındaki yerini de ortaya koymaktadır.

Sâib-i Tebrîzî, Hint üslubunun diğer birçok şairinin aksine dil, fesâhat ve belâğata önem vermiştir. Hâfız’a ilgi bakımından Sâib-i Tebrîzî, Hint üslubunun diğer şairlerinin tersine bedî’ ile, yani kelimeler arasındaki müzik ve anlam ilişkisine önem verir, Hâfız gibi şeyh ve zâhid üzerine hicvi kullanırdı²¹. Dîvân’ında birçok gazeller aynı vezin ve kafiyede olup, bu şekilde olan gazellerde birçok beyitler, bir kelime değişikliği ile aynen tekrar edilmiştir. Gazelde riâyet edilmesi lazım gelen 7 beyitten az ve 14 beyitten çok olmaması hususuna pek uyulmadığı, beyit sayısının 4-23 arasında değiştiği görülmektedir. Gazellerinin özelliklerinden biri de kafiyelerin tekrarı ve beyitler arasındaki fikir devamsızlığıdır. Her beyitte farklı bir mana vardır. Edebi sanatlara fazla yer verilmemiştir. Mutedil yapısına rağmen şiirlerinde aşırı derecede mübalağa görülmektedir. Çoğu Senâî, Attâr, Kâsım-ı Envâr, Evhadî, Sa’dî, Hâfız gibi 50’ye yakın şaire nazire olan gazellerinde aşk, tasavvuf, nasihat ve hikmet ile ilgili konuların işlendiği görülmektedir. Azerî şivesiyle yazılmış ve şiir sanatı açısından önemli olan Türkçe Dîvân’ı vardır²².

Kelîm-i Kâşânî (ölm. 1650): Kelîm-i Kâşânî, Şah Cihân’ın saray meliküşşuarâsıydı. Bu şairin şiirleri, tamamen mutedildir. Hint

¹⁷ Şemisâ, *Age*, s. 269.

¹⁸ *Age*, s. 294-295.

¹⁹ Safâ, *Age*, V/1, s. 547.

²⁰ Nu’mânî, *Age*, III, s. 158.

²¹ Şemisâ, *Age*, s. 295.

²² Tahsin Yazıcı, “Sâib”, *İslâm Ansiklopedisi (İA)*, X, s. 76.

üslubundan çok Irak üslubunda gazeller söylüyordu. Kelîm-i Kâşânî'nin de, Sâib-i Tebrîzi gibi, Hint üslubunun öteki şairlerinin aksine dil, fesâhat ve belâğata ilgisi vardı. Şiblî-i Nu'mânî onun hakkında "Şairlik, birçoğuna göre sırf tahayyül gücünden ibarettir; bu söz doğru ise Kelîm-i Kâşânî serâpâ şairdir"²³ şeklinde değerlendirmede bulunmaktadır. Kelîm-i Kâşânî'nin meşhur gazeli, şu matla' ile başlar:

Pîrî resîd u mevsim-i tab'-i cevân guzeşte

Tâb-i ten ez tahammul-i retl-i gerân guzeşte

(Yaşlılık geldi ve gençlik mevsimi geçti, bedenin kudreti artık büyük kadehe tahammülden geçti.)

Kâşânî, daha çok mübâlağa, kapalılık, hayalin letafeti ve yeni mazmuna dayanır. Ama Hint üslubunda bir takım mutedil gazelleri de vardır. Şu örnek onun gazellerinden biridir:

Ne hemîn mî remed ân nov gul-i handân ez men

Mî keşed hâr derîn bâdiye dâmân ez men

(Bizzat o yeni gülümseyen (açan) gül benden ürkmez, bu çölde diken benden etek silker.)²⁴

Abdu'l-Kâdir Bîdil-i Dihlevî (1644-1720): Dihlevî, Farsça şiir söyleyen büyük Hint şairlerinden biridir. Şiirleri, zor anlaşılır. Gazelleri, âşikâne gazele yakın olan Hint üslubu şairlerinin gazellerinin çoğunun aksine, irfânî özellikler taşır. Yani kendi mazmun yaratma alanlarını irfân ve mana üzerine oturtmuştur. Son yıllarda yeni şiirin önem kazanması ve yenileşme zevkinin yerleşmesi nedeniyle, onun şiirleri ilgi görmüştür. Gazellerine bir örnek aşağıdaki matla ile başlar:

Hem-'inân-i âhem âşûb-i cihân h'âhem şoden

Peyrov-i eşkem muhît-i bî-kerân h'âhem şoden

(Âh'ın dizgindaşyım cihana karışacağım, gözyaşımın peşinden kıyısız okyanus olacağım.)²⁵

Hint üslubunun diğer meşhur şairleri, Tâlib-i Âmulî (ölm. 1626-27), Muhammed Tâhir Ganî-i Keşmîrî (ölm. 1678), Celâlüddîn Muhammed b. Bedrüddîn Örfî-i Şîrâzî (1556-1591), Şevket-i Buhârî, Ümmîdî-i Tehrânî (ölm. 1519), Ehlî-i Turşîzî (ölm. 1535), Hilâlî-i Coğtâî (ölm. 1528), Feyzî-i Dekenî (1547-1595), Feyzî-i Hindî (ölm. 1595-96), Cûyâ-yi Tebrîzî (ölm. 1706), Nâzîrî-i Nişâbûrî (ölm. 1612), Zülâlî-i Hânsârî (ölm. 1615), Şeyh Behâuddîn Muhammed-i Âmilî (ölm. 1620), Şerefüddîn Hasan (ölm. 1628), Sihâbî-i Esterâbâdî (ölm. 1601), Zuhûrî-i Turşîzî (ölm. 1615), Mirzâ Ebu'l-Kâsım-ı Findiriskî (ölm. 1640), Âferîn-i Lâhorî (ölm. 1741), Girâmî-i Keşmîrî (ölm. 1743), Ganîmet-i Keşmîrî

²³ Nu'mânî, *Age*, III, s. 184.

²⁴ Şemîsâ, *Age*, s. 293-294.

²⁵ *Age*, s. 295.

(ölm. 1745), Bîdil-i Azîmâbâdî (ölm. 1720-21), Şeyh Ali Hazîn (ölm. 1766) ve benzeridir.

Hint Üslubunda Farklı Yönelişler

Hint üslubu şairleri genellikle iki gruba ayırılır:

Birinci gruba, Sâib-i Tebrîzî, Kelîm-i Kâşânî ve Şeyh Ali Hazîn gibi bu üslubun üstadı olan şairler oluşturur. Öncelikle, bu şairlerin beyitleri anlaşılırdır. Başka bir ifadeyle ma'kûl ve mahsûs mısra arasındaki teşbîh ilişkisi (mevzûnun mazmuna dönüşmesi), ölçülü ve latiftir. İkincisi, bunların beyitleri, önceki şairlerin üslubuyla irtibatlıdır. Nitekim Sâib-i Tebrîzî, beyitlerin ayrımını (fâsıla), manaya değil, şekle bağlı bir ayırım olarak kabul etmektedir:

Mâ ez tu cudâyîm be sûret ne be ma'nâ

Çun fâsile-i beyt buved fâsile-i mâ

(Biz senden mana olarak değil suret olarak ayırırız, zira bizim ayrılığımız beytin fasilası gibidir.)

Üçüncüsü, Hint üslubunun yapısını taşıyan beyitlerin tekrarı, onların şiirinde çok fazla değildir. Yani kendi üretimlerinin mahsulü beyitlere de sahiptirler. Dördüncüsü, onların dili yerli yerinde ve akıcı bir dildir. Bu şairler, aslında Hâfız-ı Şîrâzî ve Baba Figânî-i Şîrâzî'den (ölm. 1519) sonra gazel geleneğini devam ettiren şairlerdir. Hint üslubu, onların eserlerinde zirveye ulaşır.

Diğer grup, kendilerine hayâlbend (hayalci) ve hayal tarzının yolcuları denen şairlerdir. Bunlar, çoğunlukla meşhur olmayan ama Hint üslubunu yok olmaya sürükleyen şairlerdir. Öncelikle onların şiirinin temeli tek beyit üzerindedir. İkinci olarak, onlarda beyitlerin tekrarı had safhadadır. Üçüncü olarak, onların beyitlerinde iki mısra arasındaki ilişkiyi anlamak zordur. Dördüncü olarak, dilde dikkatsiz ve lâubâldirler. Mîrzâ Celâl Esîr-i Şehrîstânî, Kudî, Muhammed Kulî Selîm ve Bîdil-i Dihlevî, bu grub şairlerdendir²⁶.

Hindistan'da yazılan Ferheng-i Ânenderâc'ın "Fâris ve Fârsî" maddesinde şunlar kaydedilmektedir: "Mîrzâ Muhammed Ali Sâib-i Tebrîzî, Ebû Tâlib Kelîm-i Kâşânî, Hâcî Muhammed Cân-ı Kudî ve Muhammed Kulî Selîm'in hayatta oldukları Şah Cihan Pâdişah devrinde, söz sarayına yeni bir temel atıldı (Burada itâdalcilere işaret ediliyor)... Hacı Mîrzâ Celâl Esîr-i Şehrîstânî, Kâsım-ı Meşhedî ve Şevket-i Buhârî (ölm. 1695-96) gibi bazı yoksullar ve onların muasırları (kastedilen, ifratçılar grubudur), başka bir yolun başını çekip buna tarz-ı hayâl adını vermişlerdir. Nezâket'i (hayal inceliği) öyle bir noktaya getirmişlerdir ki bunların bazı şiirlerinde, mananın güzelliği ancak hayal aynasında görülebilmektedir."²⁷

²⁶ Şemîsâ, *Age*, s. 292-293.

²⁷ Muhammed Pâdşâh, *Ferheng-i Ânenderâc*, IV, s. 3085.

Bu ikinci grubun daha çok Hindistan'da okuyucusu vardı veya kendileri bizzat Hindistanlı idiler. Hiç bir zaman da İranlıların beğenisini kazanamamışlardır. Hatta Bîdil-i Dihlevî bile İran'da ancak şu son zamanlarda şöhret bulmuştur. Bilindiği gibi Hazîn, “İran'a tekrar dönersem, dostlar eğlensin diye, Nâsır Ali'nin Dîvân'ını yanımda götüreceğim!” demişti. Bu Nâsır Ali-yi Sehrendî (ölm. 1696), Hindistan'da doğmuştu ve hiç kimse Sâib-i Tebrîzî ve Bîdil-i Azimâbâdî'ye bile kıymet vermiyordu²⁸.

Hint Üslubunun Özellikleri

Dil: Belirtildiği üzere çeşitli halk katmanlarından edebi tahsilleri olmayan insanların şiire yönelmesi, çarşı-pazar dilinin şiire girmesine sebep olmuş ve bu yüzden de şiir diline farklı bir canlılık kazandırmıştır. Bir taraftan şiir kelime ve kavramlarının çerçevesi genişlemiş, diğer taraftan eski edebî lezzetlerden birçoğu şiir sahnesinden silinmiştir. O kadar ki Hint üslubu şiir dilinin Farsçanın yeni dili olduğunu ve artık eski dilin özellikle Horasan üslubunun özelliklerinin onda yeri olmadığını söylemek mümkündür. Bu üslupta nezâket, kâlî (halı), şîşe (cam, şişe, sürahi), kârvân (kervan), pol (köprü), dâğ (çok sıcak, dağlama, üzüntü), sefâl (sefillik), sipend (nazar otu), sürme, semender, falâhen (sapan), mehmel (kadife), rengîn (renkli, güzel)... gibi kelimeler, zamîrlar (zamir, iç, içyüz), sa'terî (cömert), îdûn (böyle, böylesine, şimdi), îder (burada, işte), derûne (yay)... gibi kelimelerin yerine kullanılmıştır. Eski dilin üslup özelliklerinin yok olmasının nedenlerinden biri, bu dönemde gerçekleşen Moğollar, Timurlular, Özbekler gibi yabancı güçlerin peyderpey İran'a özellikle de doğu bölgelerine yönelik saldırılarıdır. Bu saldırılar, kütüphanelerin yok olmasına ve eski eserlerin ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Ediplerin artık eski eserlerle ve neticede eski dille bir ünsiyeti kalmamıştı. Bu dönemin fâzıllarından şair ve münşî Mîr Findiriskî, yâ'nın türlerinin eski üslupta kullanılmasını bilmiyor ve hiç şüphesiz yâ'nın türlerinin fiillerin sonuna getirilmesini estetik açıdan zannediyordu. Nitekim meşhur kasidesinde yâ'yı fiilin sonuna yersiz bir şekilde eklemiştir:

Çarh bâ in ahterân nazg u hoş u zîbâstî

Sûretî der zîr dâred ân çe der bâlâstî

(Felek bu yıldızlarla latif, hoş ve güzeldir, aşağıda bir sureti vardır o ne yüksektedir.)²⁹

Eskilerin şiirlerine büyük oranda bağlı olan Sâib-i Tebrîzî gibi şairler bile yine eski dili kullanmaktan sakınıyordu. Zira şiir, bir süredir artık medreseden pazara çıkmıştı. Kullanılan dil, bizzat çağın insanların diliydi. Neticede eskilerin şiir dilinden istifade etmemeyi

²⁸ Şemîsâ, *Age*, s. 293.

²⁹ Şemîsâ, *Age*, s. 295-296.

Hint üslubunun büyük şairlerinden bazısının seviyesizliğine bağlamak gerekmez. Tabii bir süredir Moğollar, Bağdat hilafet alanlarını geçmiş ve artık Arapça bilen katiplere bir ihtiyaç kalmamıştı. Timurlular ve Özbeklerin saldırıları, Türkçe kelimelerin önem kazanmasına ve Fars dilinin zayıflamasına yarıyordu. Safevî sultanları dahi sarayda Türkçe konuşuyor ve Şah İsmail, Türkçe şiir söylüyordu. İşin ilginç, bu sırada Osmanlı sultanları kendi saraylarında Farsça konuşuyorlardı! İran'da Şiiliğin yerleşmesinden sonra Arab şii alimleri İran'a göç etmişler ve teliflerinde ana dilleri olmayıp sonradan öğrendikleri bir dil olduğu için özellikle Fars diline darbe indirmişlerdir. Bilindiği gibi hiciv şairleri, alaylı bir şekilde Şeyh Bahâî hakkında "Arab ediplerine göre Şeyh'in Farsça şiiri, Arapça şiirinden daha iyidir ama Acem ediplerine göre Şeyh'in Arapça şiiri, Farsça şiirlerinden daha hoş düşmüştür." diyorlardı³⁰.

Hint üslubu şiirinde kullanılan bazı kelime ve kavramlar, *Ferheng-i Ânenderâc*, *Behâr-ı Acem*, *Mustalahâtu's-Şu'arâ* gibi bu döneme ait sözlüklerde nakledilmiştir. Ama hala bu alanda araştırılacak konular bulunmaktadır. Hint üslubunun dilini realist bir dil saymak gerekir. Zira o dönem insanların hakiki dili olmuştur. Sözelimi bu dönemde İran-Frenk ilişkilerinin genişlemesi nedeniyle, *frenğ*, *frenğ-işve*, *frenğ-cilve*, *frenğî-tal'at* gibi kavramlar Hint üslubu şiirinde göze çarpar³¹.

Düşünce: Şiirde genel olarak iki hakim unsur bulunmaktadır: Mana ve Lafız. Bu unsurlar, birbirinin olmazsa olmaz şartıdır. Fakat zaman içinde sözkonusu unsurlardan biri diğerine tercih edilmiş ve bazan lafız, bazan da manaya daha fazla ehemmiyet verilmiştir.

Hint üslubunun şiiri, şekle değil, manaya önem veren bir şiirdir. Şairler dilden çok anlam'la ilgilenirler. Bir edibin deyişle dünyada Sâib-i Tebrîzî'nin şiirlerinde geçmemiş mazmun ve mana yoktur. O, *gul-i kâlî*, *tondbâd-ı beyâbân* ve *tebhâl* gibi kelimelerden mazmun çıkarmıştır. Bu üslubun şairleri, mazmun çıkarmak uğruna tabiat ve zihin dünyasındaki her şeyden istifade etmişlerdir. Ama bunlar hep yüzeyseldir. Firdevsî'nin *Şehname*'si, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si, Attâr, Senâî ve Nizâmî'nin eserleri gibi manalı büyük yapıtların çıkmasına sebep olmamıştır. Hint üslubu edebiyatı, minyatür edebiyattır. Anlam'ın uzunluğu bir beyitten öteye geçmez. Ötesi, methetme ve kötüleme teması bir beyit düzeyinde işlenir ve neticede bir deftere not alınmasına, ezberlenmesine, güzel bir yazıyla yazılıp kahvehane duvarlarına veya beyaz sayfalara resmedilmesine neden olur. Hint üslubu şairlerinin yaptığı, geçmişlerin felsefî, irfânî ve gınâî (lirik) konularını Hint

³⁰ Age, s. 296-297.

³¹ Age, s. 297.

üslubunun ifade biçimine tercüme etmekte. Sonuçta müphem şekline rağmen o konular, daha anlaşılır ve daha özet hale getiriliyordu. Hint üslubu şairlerinin çabası, mazmun bulmak ve özel hayali ve göz alıcı manayı, başka bir ifadeyle cüz'î fakat yeni, söylenmemiş ve ifadesi hayret verici bir düşünceyi göstermektir. Belirtilen konuların işlendiği bazı örnekler:

Mî nihem der zîr-i pâ-yi fikrî kursî ez sipihr

Tâ be keş mî âverem yek ma'nî-i berceste râ (Kelîm-i Kâşânî)

(Bir mâ'nâ-yı berceste'yi ele geçirmek için, düşüncenin ayağı altına felekten bir kürsü koyuyorum.)

Ma'nî-i rengîn be âsânî nemî âyed be dest

Der telâş-i matla'î zed gûta ez hûn-i âftâb (Sâ'ib-i Tebrîzi)

(Mâ'nâ-yı rengin kolayca ele geçmez, bir matla' telaşıyla güneşin kanına daldı.)

Zulf-i muşkîn-i tu yek 'omr te' emmul dâred

Ne'tvân serserî ez ma'nî-i piçîde guzeşte (Sâ'ib-i Tebrîzi)

(Senin misk kokulu zülfünü bir ömür düşünmek mümkün, mâ'nâ-yı piçîde'yi üstünkörü geçmek mümkün değildir.)

Zi çendîn musarra'-i rengîn yekî Sâ'ib hoşem âyed

Be her şâh-i gulî ser der neyâred 'andelîb-i men (Sâ'ib-i Tebrîzi)

(Sâib, bir kaç musarra'-ı rengînden sadece birisi hoşuma gider, benim bülbülüm her gülün dalına konmaz.)

Telh kerdî zindegî ber âşinâsân-i sohen

În kadr Sâ'ib telâş-i ma'nî-i bîgâne çîst (Sâ'ib-i Tebrîzi)

(Hayatı söze aşına olanlara zehir (acı) ettin, bu kadar mâ'nâ-yı bîgâne telaşı nedir Sâib?)

Be fikr-i ma'nî-i nâzik çu mû şodm bârik

Çe gam zi mûy-şikâfân hurde-bîn dârem (Sâ'ib-i Tebrîzi)

(Mâ'nâ-yı nazik düşüncesiyle kıl gibi inceldim, ne gam kırk kırk yaranlardan daha ince elerim.)³²

Hint üslubu şiiri, mevzû şiiri değil, mazmun şiiridir. Ama resmî edebî mevzûların düzeyi düştüğünden, edebiyatta her mevzû söz konusu edilebilir. Neticede bu durum, Fars edebiyatının yararına sonuçlanmıştır. Bu dönemin şiirinde ilgi çekici bir husus, Hintlilerin mezheb, âdet ve gelenekleri ile ilgili düşünce ve kavramların girmesidir. Konu, pek o kadar göz alıcı olmasa da, ciddî bir şekilde mütalaa edilmesi yerinde olur³³.

Edebiyat: Hint üslubunda bedî' ve beyân'a pek önem verilmemiştir. Tabii teşbîh, Hint üslubunun esasıdır. Fakat diğer bedî'î ve beyânî hususlar, ancak doğal ve rastlantısal bir şekilde yer almaktadır.

³² Şemîsâ, *Age*, s. 297.

³³ Şemîsâ, *Age*, s. 298.

Zira Hint üslubu şiiri, vurucu mazmunlar ve garib ilgiler vücuda getirme şiiridir. Şiiri büyük bir bilgi kabul eden bilgi kuramına (*Information*) göre, bu tür şiirlerin ilgi çekme yönünde edebî süslere bir ihtiyacı yoktur. Nitekim hamâsî (epik) şiir de böyleydi. Firdevsî gibi şairler, o kadar edebî gösterişlere düşmemiştir; dönemi bunu gerektirdiği halde. Büyük şairlik makamının yanında aynı zamanda Hint üslubunun teorisyeni sayılan Sâib-i Tebrîzî şöyle der:

Der husn-i bî tekelluf ma'nî nizâre kon

Ez reh merov be hâl u hatt-i isti'ârehâ

(Güzellikte tekellüfsüzce manaya bak, istiarelerin ben ve ayva tüyüne takılıp kalma!)

Fakat bu şiirlerin dili, her zaman kinaye, teşbih, isti'âre ve Sâib-i Tebrîzî'nin deyişiyle işaretlerden arî değildir:

Sâ'ib nazar-i siyâh nesâzed be her kitâb

Fehmîdeest her ki zebân-i işârehâ

(Sâib, nazar her kitabı karalamaz, işaretlerin dilini anlayan anlamıştır.)³⁴

Diğer sanatların hepsinden öte, mazmun yapmada etkin bir rolü bulunan ve işin malzemeleri olabilecek telmîh, bu dönemin şairlerinin ilgisini daha çok çekmiştir. Ama elbette bu şairler, revaçtaki telmîhlerden istifade ediyorlardı. Garip ve nadir telmîhler bulunmuyordu. Bu dönemin şiirinde, özellikle de Sâib-i Tebrîzî'nin şiirinde *ma'nâ-yı bigâne* (yabancı mana), *mazmûn-i rengîn* (renkli mazmun), *ma'nâ-yı berceste* (gözde ma'na), *ma'nâ-yı diğer* (diğer anlam), *mazmûn besten* (mazmun bağlamak), *tarz-ı hayâl* (hayâl tarzı), *tarz-ı tâze* (yeni tarz), *rengînî-yi fikr* (düşüncenin renkliliği), *ma'nâ-yı pîçîde* (girift anlam), *musarra'-ı bülend* (uzun mısra), *zemîn-i gazel* (:kâfiye, redif ve vezin)... gibi üslup-bilimi ve edebî eleştiriye ait ıstılahların bolluğu, önemli bir husustur. Bu ıstılahlar derlenip üzerine bir risale yazılabilir. Bu devirde hakim nazım şekli, görünürde gazeldir. Ama öyle bir gazeldir ki haddi hududu yoktur, sözgelimi kırk beyite kadar ulaşır ve kâfiye tekrarı normal bir iştir. Bunun sebebi şudur: Hint üslubu şairi, gerçekte tek beyit söyler, yani gerçek kalıp müfredâtır; sonunda şair, kâfiye ve redif sırasına göre beyitleri birbirine bağlamıştır. Sâib-i Tebrîzî, aşağı matlai verilen altı beyitlik gazelinde iki kez “melâmet” kâfiyesinden ve üç kez de “kıyâmet” kâfiyesinden istifade etmiştir:

Muheyyâ şov dilâ der 'ışk envâ'-i melâmet râ

Ki seng kem nemî baş ed terâzû-yi kıyâmet râ

(Ey gönül! Aşkta melametın türlerine hazırlıklı ol, zira kıyâmet terazisinin taşı az olmaz.)³⁵

³⁴ Age, s. 298-299.

³⁵ Şemîsâ, Age, s. 299.

Görüldüğü gibi şair, tek beyit yapmakta ve onu uygun olan bir gazele yerleştirmektedir. Bu yüzden gazelin beyit sayısının azaltılıp çoğaltılması şiire bir zarar vermez. Sâib-i Tebrîzî'nin Divân'ının çeşitli nüshalarında bu durum önemli bir yer tutmaktadır. Bir yerde gazel on iki beyittir, bir yerde yedi beyittir. Bir nüshada filan gazelin içinde yer alan beyit, öteki nüshada başka bir gazelin içerisinde yer almaktadır. Bazan ilk mısra, çeşitli gazelerde tekrar edilmiş ve gözde mısralarla tamamlanmıştır. Bazan da tam tersine çeşitli gazelerdeki bir gözde mısra için çeşitli ilk mısralar yapmıştır. Uzun, hoş ahenkli ve söylenmemiş rediflere eğilim, revaçtadır (*hâhem şoden, mî-şevved peydâ, mî-bored merâ* vb.). Tek beyitlerin irsâlü'l-mesel özelliği vardır. Bunun için temsîl, bu dönem şiirinin en önemli unsurudur. İrsâlü'l-mesel özelliği nedeniyle beyit ağızdan ağıza dolaşır ve şairin adı unutulur. Öyle ki beytin meşhur ve şairin meçhul olmasının, Hint üslubu şiirinin hususiyetlerinden biri olduğu söylenebilir³⁶!

Zebihullah Safâ'nın da belirttiği gibi, Timurular devrinde sadece birkaç şair, kendilerinden önceki şairlerin izinden gidiyor ve onları taklit ediyordu. O dönem şairlerinin tamamına yakını, geçmiş şairlerin üslubundan farklı, yeni ve özel bir üslup ve âhenge sahipti. Bu şairlerin eserlerinde söz ve düşünce inceliği ve yeni mazmun arayışı hemen göze çarpar. Aynı zamanda önceki şiir üstadlarını taklid etmek ayıp sayılıyordu. Kâtibî, bu duruma şöyle işaret etmektedir:

Şâ'ir nebâşed ânkû hengâm-i beyt goften

Zi şâ'irân-i ûstâdân âred hiyâl dirhem

Her hâneyi ki û râ ez huşt kohen sâzend

Mânend-i hâne-i nov nebved binâş muhkem

(Beyit söylerken üstadların şiirlerinden dirhem hayal getiren, şair olmaz; eski kerpiçten yapılan evin binası, yeni ev gibi sağlam olmaz.)³⁷

Safevî dönemi şairleri de bu yolun gerçek devam ettiricisi konumundadırlar. Kelîm-i Kâşânî bu hususta şöyle der:

Çigûne ma'nî-i gayrî borem ki ma'nî-i h'îş

Dubâre besten dozdiest der şerî'at-i men

(Benim şeriatimde, kendi manamı bile ikinci defa kullanmak hırsızlık iken, başkasına ait bir manayı nasıl kullanırım?)³⁸

³⁶ Şemîsâ, *Age*, s. 300.

³⁷ Zebihullah-i Safâ, *Târîh-i tahavvul-i nazm u nesr-i Pârsî*, s. 94.

³⁸ Lengrûdî, *Age*, s. 64.

Hint Üslubunda Beyitlerin Yapısı

Hint üslubunun edebî özelliklerinde de belirtileceği gibi, Hint üslubunda şiirlerin kalıbı, gazel değil, tek beyittir. Önce beyitler inşa edilmiş ve daha sonra bu beyitler, kâfiye ve redif bağıyla birbirine bağlanarak gazel şeklini almıştır.

Hint üslubunun beyit yapısı şöyledir: Bir mısrada *ma'kûl* (subjektif, enfüsî, öznel, akledilir) bir konu söylenir. Yani bir şiar bahis konusu edilir (eleştiri açısından buna şiir denemez) ve diğer mısrada o konu, temsil, karşılıklı leff ü neşr ilişkisi (T.S.Eliot'un *Objective correlative* ıstılahını andırıyor) veya teşbih-i mürekkeb ile *mahsûs* (objektif, âfâkî, nesnel, hissedilir) kılınır. Şairin bütün hüneri, bu son mısrada, yani *ma'kûl*'ü *mahsûs* kılması gereken mısradadır. Her ne kadar iki mısra arasındaki ilişki daha sanatlı ve daha insicamlı olsa da, beyit daha gönül alıcıdır. Sâib, bu mısranın ehemmiyetine tekrar tekrar işaret etmiştir. Böylelikle Hint üslubunun en önemli konusu, gerçekte beyit bile değil, mısra olmaktadır. *Ma'kûl* musarra, yani bir şî'ârın verildiği musarra (onların deyişiyle:pîş-musarra) bir tekrar, bir taklid olabilir. Fakat *mahsûs* mısra, yani şiarı şiire dönüştüren mısranın, ilk ve yeni olması gerekir. Hint üslubunda büyük şair, zihni sürekli *ma'kûl* ve *mahsûs* arasında taze ilişkiler kurabilen şairdir³⁹. Bu yüzden bazan birine, sanatsal denkleştirme yeteneğini görmek için, imtihan amacıyla bir mısra önerilirdi. Kaydedilenlere göre, Râkim mahlaslı bir öğrenci Sâib'i denemek istemiş ve *Ez şîşe-i bî mey mey-i bî şîşe taleb kon* (Şarapsız kadehten kadehsiz şarabı taleb et!) şeklinde kendince anlamsız ve saçma bir mısra söyleyerek Sâib'ten devamını getirmesini ister. Sâib ise eşdeğer bir mısra ile onu anlamlı bir beyit haline dönüştürür: *Hak râ zi dil hâlî ez endîşe taleb kon* (Düşünceden halî olan gönülden ise hakkı taleb et!)⁴⁰

İki mısra arasındaki ilgi, her halukarda bir teşbih olmalıdır ve çaba, vech-i şebeh'in yeni olması doğrultusundadır. İşte bu konu, yavaş yavaş açık ve anlaşılır vech-i şebehlerin sona ermesine, şairlerin günden güne daha uzak ve daha karmaşık ilgi ve vech-i şebeh'lerin peşinde koşturmalarına, mısralararası ilişkinin zor anlaşılır ve hatta anlaşılmaz beyitlerin söylenmesine neden oldu. Hint üslubunda beytin *ma'kul* konusunun, her şey olabilen konu olduğu ve *mahsûs* mısradaki konunun ise, mazmuna dönüştüğünü söylemek mümkündür. Bunun zarif, sanatlı ve teşbihli olması gerekir. Bu bakımdan Sebki Hindî şairlerinin mazmuncu oldukları, yani aslında basit ve edebî olmayan bir konuyu, zarif ve sanatlı bir konuya dönüştürdükleri söylenir. İşte bir kaç örnek:

³⁹ Şemîsâ, *Age*, s. 287-288.

⁴⁰ Nu'mânî, *Age*, III, s. 166-167.

Sebukrov câ-yi hod vâmî koned der seng eger bâşed

Çu âb uftâde der reh cûybârî mî şevved peydâ (Sâib-i Tebrîzî)

(Hızlı kimse taş üstünde dahi kendi yerini açar, su yola koyulunca bir ırmak peydah olur.)

Sahfî resed ez çarh be nâzik-sohenân biş

Bâ seng ser u kâr buved şîşe-gerî râ (Sâib-i Tebrîzî)

(Felekten daha çok nâzik sözlülere zorluk ulaşır, bir camcının işi taş iledir.)

Zi yârân kîne hergiz der dil-i yârân nemî mâned

Be rûy-i âb cây-i katre-i bârân nemî mâned (Vahîd-i Kazvînî)

(Dostların gönlünde asla dostlara kin olmaz, su üstünde yağmur damlasının yeri olmaz.)⁴¹

Bu örneklerin hepsinde birinci mısra, *ma'kûl* ve ikinci mısra *mahsûs*'a benzerdir. Tabii birinci mısranın *mahsûs* ve ikinci mısranın *ma'kûl* olduğu örnekler de vardır. İfade edildiği gibi, iki mısra arasındaki ilişki, temelde daha ince bir şekilde türlere ayrılabilen teşbihtir. Sözelimi Sâib'in aşağıdaki beytinde temsil veya teşbih ilişkisi bedel yapmak suretiyle sağlanmıştı:

Zi hâl-i gûşe-i ebrûy-i yâr mî tersem

Ez ân sitâre-i dunbâledâr mî tersem

(Yârin kaşının köşesindeki benden korkuyorum, bu kuyruklu yıldızdan korkuyorum.)⁴²

Bedelin istiâre ile yapılması raslantı sonucu adet olmuştu. Fakat konuyu tam aksine daha zor bir hale getirse de, herhalukarda esas, gerçekte konunun tekid, ifade ve izah yönü olan temsildir. Toplumun farklı sınıfları bu türden beyitleri yapmaya kalkıştıkları için, kendi kültür ve deneyimlerine genellikle *mahsûs* mısrada yer veriyorlardı. Örneğin aşağıdaki beyitten şairin, köy terbiyesine sahip olduğu ve ziraat işlerinden anladığı hemen tahmin edilebilir:

Uftâdegî âmûz eger tâlib-i feyzî

Hergiz nehor âb-i zemînî ki bulendest

⁴¹ Şemîsâ, *Age*, s. 288-289.

⁴² *Age*, s. 289-290.

(Eğer feyzi talep ediyorsan düşkünlüğü öğren, asla yüksek olan yerin suyunu içme!)⁴³

Pîş-musarra ve Musarra’-ı Berceste: Belirtilen konular, Sebk-i Hindî şairleri arasında Sebk-i Hindî beytini yapma yöntemi olarak biliniyordu ve sözkonusu şairler bu yöntemle inceden inceye vakıftılar. Bunun için bu konuda bir takım ıstılahları vardır:

Onlar önemli olmayan *ma’kûl* mısraya “pîş-musarra”; sanatlı olması gereken *mahsûs* mısraya “musarra” diyorlardı. “Musarra” açık ise “musarra’-ı berceste” adını veriyorlardı. O dönemlerin tezkirelerinden anlaşıldığı gibi şair, genellikle “musarra’-ı berceste”nin peşindeydi. Onu bulduktan sonra mükemmelleştirmek için bir “pîş-musarra” yapıyor ve düzenlemek suretiyle “pîş-musarra”a ulaştırıyordu. Meselâ nakledildiğine göre, Sâib yoldan geçerken bir köpeğin oturduğunu görür, köpeğin oturduğu zaman başını kaldırdığını, ayağa kalktığı zaman da başını eğdiğini farkeder; işte o anda aklına şu mısra gelir: *Seg-i nişeste zi istâde ser ferâzterest*.

Bu mısrayı daha sonra da “pîş-musarra”a ulaştırır:

Şeved zi gûşe-neşînî fuzûn ru’ûnet-i nefis

Seg-i nişeste zi istâde ser ferâzterest

(Münzevilikte, nefsin gösterişi fazla olur, oturan köpeğin başı ayaktakinden daha diktir.)⁴⁴

Kanatimizce önce söylediği mısra (musarra’-ı berceste), *mahsûs* mısra; ikinci mısra (pîş-musarra) ise *ma’kûl* mısradır. Gerçekte Sâib, “*füzûnî-i ra’ûnet-i nefis*” mevzuunu, “*ez gûşe-nişînî*” ile köpeğin oturup kalkışındaki halini nitelemek suretiyle mazmuna dönüştürmüştür⁴⁵.

Önceden de işaret edildiği üzere bazan şairin maharetini, “musarra’-ı berceste”yi orta yere söyleyip “pîş-musarra”ı getirmesini isteyerek ölçüyorlardı. Ya da bizzat şair, gücünü göstermek için bir “musarra’-ı berceste”yi “pîş-musarra”a ulaştırırdı. Nitekim Sâib’in öğrencilerinden Mirzâ Hâdî bir gün görünürde manasız olan *Devîden reften istâden nişesten hoften u morden* mısrasını okur. Sâib ise hemen peşinden,

Be kader-i her sukûn râhat buved be’nger tefâvut râ

Devîden reften istâden nişesten hoften u morden

⁴³ Şemîsâ, *Age*, s. 290.

⁴⁴ Nu’ mânî, *Age*, III, s. 167.

⁴⁵ Şemîsâ, *Age*, s. 290-291.

(Her sükûnun kaderinde rahat var farklılığa bak, koşmak, gitmek, kalkmak, oturmak, uyumak ve ölmek.) şeklindeki “pîş-musarra” ile devamını getirip, onun mısrasını filozofça manalı bir mısraya dönüştürür⁴⁶.

Aynı şekilde bu dönemdeki şairlerin şiir halkalarından, bazan birincinin aksine bir “pîş-musarra” üzerinde yoğunlaştıklarını ve daha sonra da ona bir “musarra’-ı berceste” inşa ettiklerini anlamak mümkündür:

Ez tu kabîle’î be nikûyî mesel şevved

Çun pîş-musarra’î ki zemîn-i gazel şevved

(*Zemîn-i gazel*⁴⁷ olan pîş-musarra gibi, bir kabile seninle iyiliğe mesel olsun.) Ama Sâib tür olarak farklıdır. O, *mahsûs* mısraya dayanır:

Mısra-i berceste-i Sâ’ib bî niyâz ez mısra’est

Bâ kiyâmet yâr râ hemdûş dîden muşkilest

(Sâib’in musarra’-ı bercestesi musarra’a muhtaç değildir, kıyametle yâri omuz omuza görmek müşküldür.)

Musarra, “musarra’-ı berceste”ye karşılık geldiği için manaca “pîş-musarra”dır. İfade edildiği gibi, iki mısranın ilişkisi temsilidir. Yani mısralardan biri, diğer mısranın temsilidir. Ali Hân Ârzu, *Mecma’un-Nefâis*’inde buna “meselbendî” adını verir⁴⁸.

Hint Üslubunda Kapalılık (İbhâm): Daha önce de ifade edildiği gibi, iki mısranın arasında teşbih yoluyla anlam ilişkisi olmalıdır. Bunun şartı ise, sözkonusu ilişkinin yani vech-i şebeh’in (veya leff ü neşr ilişkisinin) olabildiğince yeni ve taze olmasıdır. Bu dönemde edebiyat eleştirmeni hüviyetine sahip kişiler vardı. Bir şair bir beyit okuduğunda, onun mazmunculuğunun geçmişini, ilgiyi kuruluşunu veya vech-i şebeh’i söylüyorlar ve şairi sirkat ya da taklid ile itham edyorlardı. Nitekim *Mir’âtü’l-hıyâl* tezkiresi gibi bazı tezkirelerde nakledildiğine göre, Sâib-i Tebrîzî, bir gün Zafer Hân’ın meclisinde şiir okur ve insanlar da ona tezahüratta bulunur. Keşmirli bir genç “Önceki şairler, bu mazmunların hepsini en güzel üslupta söylemişlerdir. Bu dönemin şairleri ise sadece onların lafızlarını değiştirip dönüştürmekle meşgul olmaktadır.” der. Bunun üzerine Sâib, tebessüm ederek irticâlen şöyle der:

⁴⁶ Nu’ mânî, *Age*, III, s. 167.

⁴⁷ “*Zemîn-i gazel*”, şiirin konusu manasında kullanılan bir ıstılahdır. Amaç, şiirin kelimelerini ve anlamlarını etkisi altında bulunduran vezin, kâfiye ve rediftir.

⁴⁸ Şemisâ, *Age*, s. 291.

Ehl-i dâniş cumle mazmûnhâ-yi rengîn besteend

Hest mazmûn nebeste bend-i tonbân-i şomâ

(Ehl-i daniş renkli mazmunların hepsini kullanmıştır, kullanılmamış tek mazmun senin kisbetinin bağıdır.)⁴⁹ Bu beyitte o gencin hallerine de bir ta'riz olduğu için, Zafer Hân'ın övgüsüne mazhar olur ve Sâib'e değerli bir hediye verir⁵⁰! Kelîm-i Kâşânî (ölm. 1650), bu tür kişilere işaret ederek “Dili söz söylemeye aşına etmedikçe, tevârüd ilacını yapamam; benim şeriatimde kendi manamı dahi iki defa kullanmak hırsızlıktan, başkasının manasını nasıl alırım.” der. Tabii mahsûs mısra yeni olmalıdır. Yoksa Sâib'in dediği gibi, mevzû veya ma'kul mısra çoğu yerde bir tekrardan öteye geçmez:

Yek 'omr mî tevân sohen ez zulf-i yâr goft

Der bend-i in mebâş ki mazmûn nemândeest

(Yârin zülfünden bir ömür söz etmek mümkündür, buna takılıp kalma, zira mazmun kalmamıştır.)⁵¹

Bütün bunların yanında, şair mevzuyu yeni bir mazmunla karşılayabilmeli, bedel yapabilmelidir. Şairin yeni ilgiler kurma imkânı, gün geçtikçe daha sınırlı bir hal almış, şairler daha uzak ilgiler kurma arayışına girmişler, neticede teşbîh, garâbete (garib veya uzak teşbih: *conceit*) dönüşmüş ve şairler düğümleme, kapalılık ve giriftlik batağına saplanmışlardır. Bu türden şiirlerin bolluğu, Bîdil-i Dihlevî şiirinin üslup özelliğidir. Önceki şairlerin şiirlerinde varolan fesahat ölçütünün terkedilip başka ölçütlerin keşfedildiğini de belirtmek gerekir⁵².

Şu halde Hint üslubu, kendi özelliklerini, eski üslubu taklitten kaçınıp yenilik arayışından almıştır. Şimdi konunun daha iyi anlaşılması için, bu üslubun belli başlı diğer özelliklerine de bazı başlıklar altında işaret etmek yerinde olacaktır:

1. Günlük Olaylara Nüfûz: Bu üslupta şairlerin gerçek devrimi, günlük hayatta tahayyül unsurlarını bulup bu unsurlara hayat vermededir. Bu olgu, İran toplum hayatının değişmesi ve farklı hayat şartlarından şair ve sanatçıların çıkmasından ileri gelmektedir. Mekteb-i Vukû'da^(*)

⁴⁹ Nu'mânî, *Age*, III, s. 168-169.

⁵⁰ Zerrînkûb, *Age*, I, s. 259.

⁵¹ Şemîsâ, *Age*, s. 291-292.

⁵² Safâ, *Târih-i Edebiyât*, V/1, s. 522.

(*) *Mekteb-i vukû'*, XVI. asrın ilk çeyreğinde şekillenen, ikinci yarısında zirveye ulaşan ve takriben XVII. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eden edebî bir üslûbdur. Bu üslûbun temel özelliği, gerçekçiliğidir. Bu dönem şairleri, eski gazelin vazgeçilmez unsuru olan âşık-ma'şûk olayını dönüştürüp gerçek hayattan almak amacını taşımışlardır. Ma'şûk'tan

benzer özellikler olsa da, Hint üslubunda hayat ve olaylara dikkat daha derin ve daha kapsamlıdır. Hint üslubunun şairi, gerçekliğe iç hâli beyan etmek için bakar. Pervîz Nâtil Hânleri'nin deyişiyile⁵³, tabiatı derûnîleştirmek ve “şairdeki tabiatı” bulmak için bakar. Önemli olan şey, dış âlemde vaki olan olaylar değil, bu olayların şairin zihninde vücuda getirdiği hallerdir. Bu durum, Hint üslubunu Avrupa realizminden ayırmaktadır. Realizm, ârifâne bir şekilde nefsi anlatmanın ve hâli nitelemenin karşısında yer almaktadır. Hint üslubu ise günlük gerçeklikleri, nefsi anlatmak ve yeni dünyayı bulmak için istemektedir. Gerçekçilik, daha önce Horasan üslubunda da öne çıkan bir unsurdu. Fakat ondaki durum ayrı bir özellik taşımaktadır. Horasan üslubundaki gerçekçilik, temelde teşbîh, isti'âre, îhâm...dan aşırı yararlanmadan sade bir şekilde dış gerçekliği nitelemektir. Oysa Hint üslubunda gerçek münasebetler, şairin zihninde temelden değişip daha bir giriftleşerek garip bir anlam kazanmaktadır (bu açıdan sürrealizme benzemez).⁵⁴

2. Eşyânın Kişileştirilmesi: Üslubun diğer özelliği, eşyâya şahsiyet vermek yani kişileştirmektir. Eşyâ, bu üslubun şairlerinin şiirlerindeki kadar hiç bir edebî üslupta hüviyet ve şahsiyet kazanmaz. Abbâs Zeryâb-ı Hûî'nin ifade ettiği gibi, Hint üslubunda bu özelliğin oluşmasının nedeni, bir yandan kaynağı Hindistan'da olan, diğer yandan İbn-i Arabî gibi âriflerin ortaya çıkmasıyla genişleyen ve temelini vahdet-i vücûd'dan alan irfânî düşüncenin felsefî düşünceyle sentezidir. Bu vahdet-i vücûd inancı, her şeyi canlı ve insan gibi görmelerine, cansız tabiata can vermelerine, bitki ve cansızları da insan gibi duygulu kabul etmelerine neden olmuş olabilir. Ganî-i Keşmîrî şöyle der:

Dest ki gîrende nîst beher sahî hancerîest

Pençe-i mercân koned der ciger-i bahr hûn

(Alıcı olmayan el cömertlik için bir hançerdir, denizin ciğerinde mercana pençe atmak, kan akıtır.)⁵⁵

Sâib-i Tebrîzî, Baba Figânî-i Şîrazî'nin,

bir kadın hüviyetiyle sözetmek o çağın şartları açısından mümkün olmadığından, şairleri, erkek ma'sûk olgusuna itmiş ve şiirlerde gerçek kahranlar kullanılmıştır. Örneğin Muhteşem-i Kâşânî, Kâşân'da gerçek bir keşe olan ve herkesin tanıdığı, kendi ma'sûk'u Şâtır Celâl hakkında şiir söylemiştir. Bu olay, sözkonusu çağda erkek erkeğe aşk konusunda ahlâki fesâdi yaygınlaştırmıştır. Sonraki çağlarda da, özellikle Kâşân, Yezd ve İsfahân gibi İran'ın merkezi bölgelerinde devam etmiştir. Lisânî-i Şîrazî (ölm. 1562), Mekteb-i Vukû'un kurucusu sayılır. Mîrzâ Şeref-i Cihân-ı Kazvîni'nin şiirleri, bu ekolün ideal örnekleri kabul edilir. Diğer önde gelen şairler ise Vahşî-i Bâfkî ve Muhteşem-i Kâşânî'dir (*Sebk-şinâsî-i şî'r*, s. 270-271).

⁵³ Pervîz Nâtil Hânleri, “Yâdi ez Sâib”, *Sâib ve Sebk-i Hindî* (der. Abdu'l-Vehhâb Nurânî-i Visâl), s. 279.

⁵⁴ Lengrûdî, *Age*, s. 65-67.

⁵⁵ Lengrûdî, *Age*, s. 67-68.

Be-bûyet subhdem nâlân çu bulbul^() çemen reftem
Nihâdem rûy ber rûy-i gul u ez h^vîştên reftem*

(Sabah vakti senin kokunla **bülbül gibi inleyerek** çimene gittim, yüzüme gülün yüzüne koydum ve kendimden geçtim.) şeklindeki meşhur şiirini,

*Be-bûyet subhdem giryân çu şebnem çemen reftem
Nihâdem rûy ber rûy-i gul u ez h^vîştên reftem*

(Sabah vakti senin kokunla **şebnem (kırağı) gibi ağlayarak** çimene gittim, yüzüme gülün yüzüne koydum ve kendimden geçtim.) şeklinde değiştirilerek⁵⁶ kişileştirme sanatını icra etmiştir. Şebnem teşbihi ile, şiirine bir ruh vermiştir.

3. Ayrıntılara Ağırlık Vermek: Eşyâyı kişileştirmek, ayrıntılara eğilip onu ön plana çıkarmayı beraberinde getirmiştir. Hint üslubunun şairlerinin yeni bakışı ve ayrıntılara dikkat kesilmeleri, bazan gerçekten hayret verici olan ince, zarif ve parlak şiirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Şevket-i Buhârî şöyle der:

*Zi sâye moje-i çeşm mûr best kalem
Çu mî keşîd musavver-i dehân-i teng-i tû*

(Kalem senin dar ağzının tasvirini yapınca, gözün kirpikleri gölgeden pas tuttu.)⁵⁷

4. Yabancı Mana (Ma'nâ-yı Bigâne) Arayışı:

*Mî nihem der zîr-i pâ-y-i fikrî kursî ez sipihr
Tâ be kefmî âverem yek ma'nî-i berceste râ (Kelîm-i Kâşânî)*

(Bir mâ'nâ-yı berceste'yi ele geçirmek için, düşüncenin ayağı altına felekten bir kürsü koyuyorum.)

Yabancı anlam veya özel anlam arayışı, Hint üslubunun en bariz özelliklerinden biridir. Bu tarzın şairlerinin en büyük çabası, tahayyülü, tasavvurları, yabancı ve garib manayı gösterebilmek için, sanat araç-gereçlerinden farklı açılardan yararlanmak olmuştur. Bu yolda Fars şiirinin en yüksek mevkiine ve en parlak manzaralarına da ulaşılmıştır.⁵⁸

Ganî-i Keşmîrî:

*Husn-i sebzî be hatt-i sebz merâ kerd esîr
Dâm-i hemreng-i zemîn buved giriftâr şodem*

“Yeşilliğin güzelliği beni ayva tüyüne esir etti, yerle hem-renk olan tuzağa takıldım.”⁵⁹

(*) “Çu bulbul” ibaresi, Nu'mânî'nin eserinde yanlışlıkla “be-gulgeşt” şeklinde geçmiştir. (Lengrûdî, *Age*, s. 58.)

⁵⁶ Nu'mânî, *Age*, III, s. 167.

⁵⁷ Lengrûdî, *Age*, s. 68-69.

⁵⁸ Lengrûdî, *Age*, s. 69.

⁵⁹ Safâ, *Age*, V/1, s. 571.

Lakin her zaman böyle olmamıştır. Bazan şairler, bu uğurda uzak hayal çölüne öyle dalarlar ki kendileri bile işin içinden çıkamayacak duruma düşerlerdi. Kelîm Kâşânî der ki:

*Zi devr gerdî câyî revem be deşt-i hiyâl
Ki gum şevved reh tay kerde gâh ric 'at-i men*

(Hayal çölünde döndüğümde, tozun çevrimiyle katettiğim yolun kaybolduğu bir yere gidiyorum.)⁶⁰

Şiblî-i Nu'mânî, bu minvalde “manacılık ve hayalcilik istilası ve galebesi” der: “Şairleri, dilden yani lafızlardan uzaklaştırmıştı. Nitekim Nâsır Ali, Ganiyy ve Bîdil bu daireye düşüp dilin lütfundan bîgâne kalmışlardır.”⁶¹. Bu kayboluş ve derbederlik, bazan kısa sürede anlaşılan, bazan da okuyuculara ebediyyen yabancı kalan kapalı ve garib şiirlerin meydana gelmesine sebep olmuştur. Nâsır Ali-yi Sehrendî:

*Ne tenhâ ustuhvânem âb şod ez germî-i tebhâ
Ki dendân zîr-i leb-i tebhâle şod ez cûş Yâ Rabhâ*

(Ateşlerin hararetinden sadece kemiklerim erimedim, “yâ rabb!”ların cûşundan uçuklayan dudak altındaki dişler de eridi.)⁶²

Şevket-i Buhârî:

*Şevket zi lâgerî neşevî sayd-i hîçkes
Mujgân-i çeşm-i halka-i fetrâk-i h'îş bâş*

(Şevket! Cıvıllıktan hiç kimsenin avı olamıyorsun, bari kendi terkinin halkasındaki gözün kirpiği ol!)⁶³

5. İğrâk*: Hint üslubu şairlerinin şiirlerinde iğrâk ve şaşırtıcı iddialar çokça göze çarpmaktadır. Bu durum, sözkonusu şairlerin yeni mefhum ve tasvirler bulma ve de yabancı mana arayışının sonucudur. İşaret edildiği üzere Kelîm-i Kâşânî, Keşmîr'in çok rutubetli havasını görünce, latif bir iğrâkla şöyle der:

*Hevâ çendân ter ez ebr-i behârest
Ki hemçun âb ezû 'aks âşikârest*

(Hava, bahar bulutundan öyle nemlidir ki su gibi, ondan yansıma âşikardır.)

Sâib-i Tebrîzî ise şöyle dile getirir:

*Nezâket ân kadr dâred ki hengâm-i hırâmiden
Tevân ez puşt-i pâyêş dîd nakş-i rûy-i kâlî râ*

(Salınarak yürürken öyle bir nezaket vardır ki, ayağının arkasından bir halı üzerindeki nakışı görmek mümkündür.)

⁶⁰ Lengerûdî, *Age*, s. 70.

⁶¹ Nu'mânî, *Age*, III, s. 188.

⁶² Lengerûdî, *Age*, s. 71.

⁶³ Safâ, *Age*, V/1, s. 570.

* Bedî' tabirlerindedir. Mübâlağa, eskiden “teblîğ”, “iğrâk” ve “gulûv” diye üçe ayrılır; birincisi makbul, ikincisi makbulce ve üçüncüsü gayr-i makbul sayılırdı (Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügati*, s. 105).

Aynı şekilde iğrâk'a eğilimin sebebi hakkında, Şeffî-i Kedkenî şunları söylemektedir: “Bazı çağdaş eleştirmenler, iğrâk eğiliminin şii olmanın bir sonucu olduğunu kabul etme uğraşındadır. Hâlbuki şia inançları, “gulûv” çerçevesindedir. Eğer böyle ise, şiiiliğin ve şii inançların yayılmasını, Fars dilinde mübâlağa ve iğrâkın yayılmasının etkenlerinden biri saymak mümkündür.”⁶⁴ Herhalukarda Hint üslubunun bu özelliği de genel ifrat ve tefrit gerçeğinin dışında kalmamış ve bazan bu tarzın şairleri, beğenilmeyen iğrâklar yapmışlardır⁶⁵. Şevket-i Buhârî:

Ten-i men bes ki peykânâ zi zahm-i tîrhâ dâred

Şikest ustuh'ânem nâle-i zencîrhâ dâred

(Benim bedenimde okların darbesinden dolayı yeterince ok başları vardır, kemiklerim kırıldı, zincirler gibi şingirdar.)⁶⁶

6. İsti'âre, Teşbîh ve Mecâzdan Aşırı Derecede Yararlanma:

Tabii olarak bu tür iğrâkları ve ilginç-garib iddiaları dile getirmek için, isti'âre, teşbîh ve mecaza öncekinden daha fazla başvurmayı zorunlu kılmaktadır. Tâlib-i Âmulî der ki:

Sohen ki nîst der û isri'âre nîst melâhet

Nemek nedâred şî'ri ki isti'âre nedâred

(İçerisinde istiare olmayan sözde letafet yoktur, istiare bulunmayan şiirin tuzu yoktur.)⁶⁷

Gerçekten bu görüşe göre birçok hayretengiz ve parlak isti'ârelere de ulaşılmıştır. Ancak bazan tuzun ölçüsü feveran etmiştir. Kelîm-i Kâşânî der ki:

Be her nigînî kez nâm-i û girifte şereş

Ham-i tevâzu' der hâtem-i Suleymânest

(Onun ismiyle şereflenmiş olan her yüzük kaşı iyidir, tevazu eğrisi Süleyman'ın yüzük kaşındadır.)⁶⁸

Ganî-i Keşmîrî:

Zi sevdâ harf-i merdom gûş kerdên şod ferâmûş

Zi huşkî magz-i ser gerdîd âhir penbe der gûşem

(Sevdadan insanların sözüne kulak vermeyi unuttum, ahmaklıktan başım döndü, sonunda kulağıma pamuk tıkadım.)⁶⁹

7. İcâz ve İhâm:

Her ne kadar her zaman icâz ve ihâmın bundan önce de şiirde tartışılmaz bir rolü olsa da, bu üslubun şairleri, söz konusu unsurları öyle bir şekilde kullanmışlardır ki bazan şiir, içine

⁶⁴ Şeffî-i Kedkenî, *Suver-i hıyâl der şî'r-i Fârsî*, s. 138.

⁶⁵ Mansûr-i Restgârfesâî, *Envâ-i şî'r-i Fârsî*, s. 594-595.

⁶⁶ Lengrûdî, *a.g.*, s. 72-73.

⁶⁷ Safâ, *Age*, V/1, s. 559.

⁶⁸ Lengrûdî, *a.g.*, s. 74.

⁶⁹ *Age*, s. 74-75.

girilemeyecek derecede daralıp kısalmıştır. Meselâ Kelîm-i Kâşânî der ki:

Gayr ez leb-i kem-harf-i tû sâkî neşenîdem

Câyî ki meyân-i mey u sâgar şekerâbest

(Sâkî! Senin az sözlü (az konuşan) dudağından başka bir dudağı dinlemedim, kadehle şarap arasında bir yerde, hafif kırgınlık vardır.)

Bu şiirde *leb*, *sâkî*, *mey*, *sâğër*, *şeker* ve *âb* tek grupta düşünölmüştür. Âb, mey, harf bir tarafta ve leb, sâğër, şeker diğër taraftadır. Şair diyor ki: “Senin dudaklarının kadehinden söz şarabı dışarı dökölmüyor. Öyle ki dudaklarının kadehi ile söz şarabın arasındaki tasavvura sanki ihtilaf ve ayrılık düşmüştür.” Burada ‘Şekerâb’ kavramı da aynı amaçla ve hafif kırgınlık ve soğukluk anlamında gelmiştir. Fakat aynı zamanda *şeker leb’e*, *âb harf’e* dönüşmektedir. Vahîd-i Kazvînî der ki:

Goftend harîfân sohen ez pâkî zâhid

Goftîm ki huşkest çerâ pâk nebâşed

(Rakipler zahidin paklığından sözettiler, kurudur niçin pak olmasın dedik.)

Bu beyitlerde îcâz ve îhâm makuldür. Fakat Hint üslubu şairleri bu konuda da ifrata gitmişlerdir.⁷⁰

8. Mu’âdele Üslubu: *Mu’âdele üslubu* kavramını ilk kez Şeff-i Kedkenî kullanmıştır. Kedkenî, bununla irsâl-i mesel’i kastetmektedir. Ona göre, darb-ı mesel ve irsal-i mesel kavramlarını kullanmak, Hint üslubu şairlerinin ilgilendikleri boyut için münasıptir. Darb-ı mesel, Lügatname-i Dihhodâ’da şöyle tanımlanmaktadır: “Etkisi başka bir şey üzerinde görölen bir şeyin zikredilmesinden ibarettir. İşin başında beyan edilen şey, ikinci bir yerde darb-ı meselin konusu olmuş, sonra isti’âreler yolunda hâl, efsâne veya hayret içeren ilgi çekici bir sıfat için kullanılmıştır... Meselleri beyan ve iradda meselin aslında bir değıştirme yapılmaması, bilakis mesel aynen irad edilmesi gerekir.”⁷¹ Bu tanımda bir kaç önemli nokta göze çarpmaktadır: 1. Etkisi kendisi dışında görölen bir şeyin zikredilmesi. 2. İşin başında beyan edilen, ikinci bir yerde darb-ı mesel olan şey. 3. Meselleri iradda meselin aslına sadık kalınması gerekir⁷².

Göröldüğü gibi Hint üslubuna uygun gelen, yukarıdaki üç husustan birincisidir. Bu tarzın şairi, bir musarra yazar, bir iddia öne sürer, Rypka’nın deyimiyle “bir hükmü bir musarra’da dile getirir”⁷³, daha sonra o hükmü isbat için günlük hayattan bir mu’âdil alıp ikinci

⁷⁰ Lengrûdî, *Age*, s. 75-77.

⁷¹ Ali Ekber-i Dihhodâ, *Lugatnâme*, XXIV, s. 37.

⁷² Lengrûdî, *Age*, s. 78.

⁷³ Jan Rypka, *History of Iranian Literature*, s. 296.

mısrada ortaya koyar. Yani şair, etkisi kendisinden başka bir şeyde (birinci musarrada) görülen bir şey zikreder. Fakat bu şey, hemen hemen hiç bir zaman ikinci bir yerde görülmesi sözkonusu değildir. Bilakis bizzat şair tarafından yaratılır. Yani şairin bir mısrada yarattığı şey, ikinci mısrada darb-ı mesel olmaktadır. Bu nedenledir ki Hint üslubunun, darb-ı mesel tanımındaki üçüncü hususla bir ilgisi yoktur. Darb-ı meselin aslını koyan zaten şairin kendisidir. İstedığı gibi değişikliğe gidebilir. Örneğin toplumun daha önce sahip olmadığı “Kebâbın gözyaşı, ateşin tuğyanına sebep olur” şeklindeki darb-ı meseli Sâib-i Tebrîzî ortaya koymuştur:

Izhâr-i ‘acַz pîş-i sitemger zi eblehî est

Eşk-i kebâb bâ’is-i tугyân-i âteş est

(Zalimden önce acziyet göstermek eblehliktendir, **kebabın gözyaşı ateşin tuğyanına sebep olur.**)⁷⁴

Hint üslubu, bu özelliğini, avam felsefesinden ve çarşı-pazar insanının istidlâl yeteneğinden almıştır. Dışsal (zâhirî) meseller, bir iddianın isbatı için canlı ve sağlam bir belge niteliğindedir. Meselâ dünyanın bin yerinde, bin cami ve mihrab bile olsa kible tektir. Başka deyişle adres çok da olsa, hedef tektir. Kelîm-i Kâşânî, bu gerçekliği alıp genel bir kurala dönüştürmüştür:

Ger nişân besî baş ed nîst gayr-i yek maksad

Kible cuz yekî nebved ger hezâr mihrâb est

(Eğer adres çok ise, maksat birden fazla değildir: Bin mihrab olsa bile, birden fazla kible yoktur.)

Nîk u bed râ imtiyâzî nîst der bâzâr-i dehr

Mî şevved der terâzû seng bâ govher taraf (Ganî-i Keşmîrî)

(Zamane çarşısında iyi ve kötünün birbirine üstünlüğü yoktur, her terazide taşla cevher yanyana olur.)⁷⁵

9. Sokak Kültüründen İstifade-Günlük Deneyimlerden İlham

Alma: Hint üslubunu diğer üsluplardan ayıran özelliklerinden biri de, çarşı-pazar dilinden şairâne olmayan birçok kelimenin şiire girmesidir. Bundan önce şairler bu tür kelimeleri şiirlerine alıyorlar, fakat genellikle şiirlerinin düzeni bu kelimelere uymadığından, sözkonusu kelimeleri şiirlerinden çıkarıyorlardı. Neticede şiirleri zayıflıyordu. Bu nedenle onlar, bu kelimeleri daha çok hezel ve hiciv şiirlerinde kullanıyorlardı. Ama Hint üslubunda bu kelimelerden istifade etmek, birincisi usulden, ikincisi işin alımlı boyutlarındandır.

Müdde’î ger taraf-i mâ neşevved sarfe-i ûst

Zişt ân bih ki be âyîne berâber neşevved (Kelîm-i Kâşânî)

(Müddei, bizim tarafımızda olmazsa kendi yararınadır: Çirkin, ayna karşısına çıkmadıkça güzeldir.)

⁷⁴ Lengrûdî, *Age*, s. 79.

⁷⁵ Lengrûdî, *Age*, s. 80-81.

Pîr râ hirs du bâlâ şevêd ez reften-i 'omr
Bîşter germ koned custen gû çovgân râ (Sâib-i Tebrîzî)

(Ömrün ilerlemesiyle birlikte yaşının iki hırsı yükselir: Topu sıçratmada ve çevganda daha aceleci olur.)⁷⁶

10. Âyet ve Hadislerden Yararlanmaktan Kaçış: Şairler saray ve hükümet merkezlerinden çıkmak, günlük hayattaki gizli-âşîkar unsurları keşfetmek, istilâhlar, darb-ı mesellerden ve canlı halk kültüründen istifade etmek için, önceki edebî üsluplarda özellikle Irak üslubu şairlerinde bolca göze çarpan, âyet ve hadislerden istişhaddan vazgeçmişlerdir. Asıl güçlerini daha önce belirtilen diğer unsurlara harcamışlardır. Önceki şairler, kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmede ne kadar âyet, hadis ve anonim hikayelere başvurmuşsa, Hint üslubu şairleri bundan o kadar kaçınmıştır. Bu unsurların kullanımı, Kelîm-i Kâşânî'nin şiirlerinde bir elin parmaklarını geçemez. Onlar da artık çok anonimleşen Süleyman, Musâ ve Karınca gibi hikaye ve masallardır⁷⁷.

11. Edebî Sanatların Bir Kısımına İlgisizlik: Gidilmeyen yol her zaman için engebeli ve acıdır, denmişti. Engibeli yolda da yalpalamadan yürümek zordur, özellikle de Hint üslubu şairleri gibi kimseler için. Çünkü Safevî devrinden önceki şairler, medrese, tekke şairleri, meslek şairleri idiler. Yani onların meslekleri şairlikti. Bu yüzden bütün vakitlerini edebiyat dersi ve meşkle geçiriyorlardı. Safevî devri şairlerinin birçoğu ise çarşı-pazar insanlarından olup bakkaliye, attârlık, inşaatçılık gibi meslekleri vardı. Meselâ Âgehî-i Tebrîzî iğneci, Zarîfî-i Tebrîzî hırdavatçı, Fenâî yemci, Yemînî köşker, Vaslî çalgıcı ve Bezmî kunduracı idi. Doğal olarak bu şairlerin klasik Arab ve Fars edebiyatını inceliye edebî incelikleri bulmak için yeterli zamanları ve fırsatları yoktu⁷⁸. Bu şairlerin birçoğu geçmiş şairlerin iyi yönlerini de, kötü yönlerini de bir çırpıda silip atıyor, medrese ve medrese ile ilgili her şeye tepki gösteriyorlardı. Nakledilenlere göre, Sâib-i Tebrîzî,

Serv-i men tarh-i nov endâhteî ya'nî çe

Câme râ fâhteyî sâhteî ya'nî çe

(Benim servi'm yeni tarza bürünmüşsün, ne yani, elbiseye guguk kuşu yapmışsın, ne yani.)⁷⁹ matla' beytini söylediğinde, bir talebe bunu duyar, "Redif yanlış, çünkü "ya'nî çe" gâib sigasıdır, şair onu muhatab için kullanmıştır" der; bu durumu dostlarından biri Sâib-i Tebrîzî'ye

⁷⁶ Age, s. 85-87.

⁷⁷ Lengerûdî, Age, s. 88.

⁷⁸ Zerrînkûb, Age, s. 255.

⁷⁹ *Dîvân-i Sâib*, 6613. gazel, V, s. 3207.

bildirir. Sâib-i Tebrîzî, büyük bir kırgınlıkla “Benim şiirimi medreseye kim götürdü?” diye itiraz eder⁸⁰.

12. Muammâ Geleneğinin Terk edilmesi: Bazıları muammâcılığın da Hint üslubunun özelliklerinden biri olarak zikretmektedir. Hâlbuki Hint üslubunun gelişmesiyle birlikte muammâcılık önemini yitirmiş ve kullanılmamıştır. Şihâb-ı Muammâî, Nizâm-ı Muammâî, Refî-i Muammâî gibi muammâcılıkla ünlenmiş olan şairlerin hepsi, Hint üslubunun henüz önem kazanmadığı dönemlere rastlamaktadır. Hint üslubunun şairlerinin çalışmalarında muammâlar pek az göze çarpmaktadır. Muammâlar daha çok çarşı-pazar şairlerinden önceki acı çekmemiş ediblerin şiir mecmualarında görülmektedir⁸¹.

13. Yenilgi, Üzüntü ve Ümitsizliğin Dile Getirilişi:

Dârûy-i ye's bâ heme derdî muvâvikest

Zîn yek devâ hezâr maraz r3a devâ konem (Kelîm-i Kâşânî)

(Ümitsizlik ilacı her derde iyi gelir, sadece bu deva ile bin hastalığı iyileştiririm.)

Hint üslubu şairlerinin büyük bir çoğunluğunun şiirleri ye's ve ümitsizlik temaları ile doludur. Bu açıdan Avrupa romantikleriyle büyük bir benzerliği vardır. Romantiklerin şiiri de yenilmişlik, ümitsizlik, amaçsızlık ve acı ile yoğrulmuştur. Bu benzerliğin sebebi, dünya şairlerinden bu iki kanatın hayat şartlarının birbirine yakın olmasıdır. Hint üslubunun İngiliz metafizik şiiriyle benzerlikleri olduğu da kabul edilmektedir⁸². Safevî dönemi, İran'da burjuvazinin ilk nüvelerinin atıldığı bir dönemdir. Safevî devri şairleri bizzat ticaretle iştigal ediyorduyorsa, romantik şairler de en azından bu sosyal sınıfın duygularına tercüman idiler. Hint üslubu şairleri, kahvehanelere ve çarşı-pazara yönelen ve toplumun avam dilinden yararlanan ilk şairlerdir. Romantikler de sarayları ve salonları terkedip tabiata yönelen ve halk dilinden istifade eden ilk şairlerden oluşuyordu⁸³. Aşağıdaki şiirlerde de bu durum açıkça görülmektedir:

Nusha-i maglût-i 'âlem kâbil-i islâh nîst

Vakt-i hod zâyî' mekon ber tâk-i nisyâneş guzer (Sâib-i Tebrîzî)

(Âlemin hatalı nüshası ıslah edilemez, zamanını zayi etme, onu nisyan tavanına bırak.)⁸⁴

Eger neşv u nemâyî resîdeîm înest

Ki hâr pây-i devânîde rîşe tâ kemrem (Kelîm-i Kâşânî)

⁸⁰ Nu'mânî, *Age*, III, s. 169.

⁸¹ Lengrûdî, *Age*, s. 90-91.

⁸² Sa'îd-i Erbâb-ı Şîrânî, “Mazmûn-sâzî der şi'r-i Sebki Hindî”, *Sâib ve Sebki Hindî* (der. Muhammed Resul-i Deryâgeşt), s. 287-290.

⁸³ Lengrûdî, *Age*, s. 91-93.

⁸⁴ *Dîvân-i Sâib*, 4574. gazel, IV, s. 2204.

(Eğer neş vü nemayı bulmuşsak, kökümünden belime kadar diken kaplamış demektir.)

Ber rûy-i zemîn hiçkes âsûde nebâşed

Gencî buved ârâm der zîr-i zemînest (Ganî-i Keşmîrî)

(Yeryüzünde hiç kimse rahat değildir, huzur, yerin altında (saklı) olan bir hazinedir.)⁸⁵

TÜRK EDEBİYATINDA HİND ÜSLUBU

Fars edebiyatında Hint üslubu ile şiir yazan özellikle Sâib-i Tebrîzî, Feyzî-i Hindî, Örfî-i Şîrâzî, Şevket-i Buhârî gibi şairler, XVII. yüzyıl Osmanlı Türk şairlerinden Nefî, Nâilî, Neşâtî, Nâbî gibi şairleri ve XVIII. yüzyılda da Şeyh Galib’i etkilemiştir⁸⁶. Bundan dolayı bu dönem Türk şairlerinin daha önceki şairlerden farkının anlaşılması için hiç şüphesiz Hint üslubunun ne olduğunun iyi bilinmesi gerekmektedir.

Devletşâh Tezkiresi’ni genişleterek tercüme eden Süleyman Fehim Efendinin Sefinetü’ş-Şu’arâ adlı eserinde Örfî-i Şîrâzî, Sâib-i Tebrîzî, Şevket-i Buhârî gibi Hint üslubunda şiir söyleyen şairlere önemli bir yer verilmiştir. Özellikle Şevket-i Buhârî bahsinde bu tarz şiiri pek güzel tasvîr eden bir de şiir manzumesine yer verilmiştir. Yine Safevî devrinde Hindistan’da kurulan Türk saltanatı, Fars dili ve edebiyatına büyük bir ehemmiyet vermiştir. O zaman Bâbur Şah, Hümâyun Şah, Ekber Şah ve Cihangir, bu edebiyata o kadar kıymet vermişlerdir ki şairler, İran’dan Hindistan’a akın etmeye başlamışlardır⁸⁷.

Belirtildiği gibi, İran, Hindistan ve Afganistan’da revaç bulan Hint üslubu, XVII. yüzyılda Türk edebiyatına girerek şairler arasında yayılmıştır. Çağdaşları gibi Türk şairlerinin birçoğu da bu üslupla şiirler yazmışlar, kendi hayal zenginliklerini, düşüncelerini, duygularını bu üsluba uygun olarak mübalağalı bir tarzda şiirlerine yansıtmışlardır. Bu dönem Türk şairlerinin şiirleri genellikle Farsça kelime ve terkiplerle dolu olduğundan ağıdalı bir hal almış, bu ağıdalı dilin ince ve nazik hayallerle birleşmesi onların anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Hint üslubunda; sözden çok anlama, gerçekten çok hayale önem verildiğinden, yeni mazmunlar (bikr-i mazmun) bulmaya, zincirleme tamlamalarla ince istiare, teşbîh ve kinayeler yapmaya, mürâat-ı nazîr, mübâlağa ve tezdad sanatlarını çokça kullanmaya dayanıldığından, Türk şairleri de, bu üslubu eski mazmunları tekrarlamamak ve şiire yeni bir söyleyiş tekniği

⁸⁵ Lengrûdî, *Age*, s. 94-95.

⁸⁶ Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nazım*, s. XLVIII.

⁸⁷ Ali Nihat Tarlan, *İran Edebiyatı*, s. 119

getirmek amacıyla yönelmiştir⁸⁸. Örfî-i Şîrâzî, Feyzî-i Dekenî, Talib-i Âmulî, Kelîm-i Kâşânî, Sâib-i Tebrîzî ve Şevket-i Buhârî gibi Hint üslubunun önde gelen şairleri, Türk şairleri tarafından örnek alınmıştır. Bu şairler arasında özellikle Şevket-i Buhârî, İran ve Hindistan'dan çok Osmanlı topraklarında tanınmış ve o dönemin şairleri üzerinde büyük bir etkisi olmuştur⁸⁹.

XVII. yüzyıl boyunca Hint üslubu ile eser veren Türk şairleri arasında Şeyhülislâm Yahya (1522-1643), Nâilî-i Kadîm (ölm. 1666), Nâbî (1642-1712), Neşâtî (ölm. 1674), Vecdî (ölm. 1660), Fehîm-i Kadîm (1627-1648), Sabrî (ölm. 1645), Şeyhülislam Bahâyî (1595-1653), Cevrî (ölm. 1654), Nedîm-i Kadîm (ölm. 1670), Riyâzî (1573-1644), Rasih (ölm. 1699), Sâbit (1650-1712) ve İsmetî (ölm. 1664) gibi isimler anılabilir⁹⁰.

Bu üslupla şiir inşa eden şairlerde, Fars edebiyatında olduğu gibi, gazel, beyitlerle yazılır. Divan şiirinde beyitlerle kurulan nazım biçimlerinin tek kâfiyeli olanları arasında yer alır. Birinci beyti *musarrad*dır, yani her iki dizesi birbiriyle kâfiyelidir. Öteki beyitlerin ikinci dizeleri, başka deyişle çift sayılı dizeleri birbiriyle ve birinci beyitle kâfiyelidir. İlk beyitten sonraki beyitlerin birinci dizeleri de serbesttir, yani kâfiyesizdir. Buna göre beş beyitlik gazelin kafiye düzeni şöyle gösterilir: aa-xa-xa-xa-x⁹¹. Nâilî-i Kadîm, XVII. yüzyıl Türk edebiyatının en tanınmış gazel şairlerindedir. Hint üslubunun Divan edebiyatındaki en büyük üstadıdır. Kasidelerinde Nef'î'nin etkisinde kalmış olan Nâilî, gazellerinde kendine özgü sanatçı kişiliğini tam olarak vermiştir. Nâilî, Nedîm ve Şeyh Gâlib üzerinde etkili olmuş, bu etki Tanzimat döneminde Divan şiiri geleneğini devam ettiren Leskofçalı Gâlib, Hersekli Ârif Hikmet, Yenişehirli Avni'ye kadar ulaşmıştır⁹².

Nâbî, Divan şiirinde, duygu ve hayalden çok düşünceye yer veren gazelleriyle hikemi tarzı getirmiştir. Nâbî, Nedîm ve Şeyh Gâlib'in dışında Sabit, Râmî Mehmet Paşa, Samî, Müverrih Raşit, Seyyid Vehbi, Çelebizade Asım, Koca Râgıb Paşa gibi birçok şair üzerinde de etkili olmuştur. Nâbî ve Sâbit, eski Türk edebiyatında en çok darb-ı mesel kullanan üstadlardandır⁹³. XVII. yüzyıl Türk edebiyatının en ileri gelen şairlerinden biri olan Nef'î, Divan şiirinde kaside üstadı olarak

⁸⁸ Cem Dilçin, “*Divan Şiirinde Gazel*”, Türk Şiiri özel sayısı II (Divan Şiiri), s. 81, 144, 176-178.

⁸⁹ Ali Milâni, *Şevket-i Buhârî, Hayatı ve Divân'ından Seçmeler*, s. 5.

⁹⁰ Dilçin, a.g.m., s. 178-179.

⁹¹ a.g.m., s. 81.

⁹² a.g.m., s. 180-181.

⁹³ Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*, s. 70.

tanınmakla birlikte, çağındaki şairlerden geri kalmayacak nitelikte gazeller söylemiştir⁹⁴. Şeyh Gâlib, Divan şiirinin son büyük gazel ustası olup Nâilî ile başlayıp gelen Hint üslubunun da son güçlü şairlerinden biridir. Öz açısından Mevlânâ'dan ilham alan Gâlib, İran şairlerinden Hâfız-ı Şîrâzî, Tâlib-i Âmulî, Kelâm-i Kâşânî, Sâib-i Tebrîzî, Örfî-i Şîrâzî, Emir Hüsrev-i Dihlevî, Bîdil ve özellikle de Şevket-i Buhârî'nin etkisinde kalmıştır. Hatta bu yüzden tezkireciler tarafından Şevket-i Rûm diye nitelendirilmiştir.⁹⁵

İran Hint üslubu şairlerinin Türk edebiyatına etkileri, XVII. yüzyıl başından itibaren görülmeye başlamıştır. Bu üslubun özelliklerinden birini veya hepsini, o yüzyılın bütün şairlerinde görmek mümkündür. Zarif bir eda, nazik, ince bir dil, hayal kuvveti, tasavvuf ve ıztırap halleri pek çok şiirde vardır. Mesela Örfî'nin etkileri hissedilen Nef'î'nin kasidelerinde mübalağa ve muhayyile kudreti, gazellerinde zarafet, Farsça şiirlerinde ıztırap ve tasavvuf görülür. Fakat hiç bir zaman Nef'î'nin bir Hint üslubu şairi olduğu söylenemez. Bu yüzyılda Divan şiirinde Hint üslubunun gerçek temsilcileri olarak, Şehrî, Nâ'îlî, İsmetî, Neşâtî ve Fehîm-i Kadîm'i sayabiliriz. XVIII. yüzyılda ise iki büyük şair, Nedim ve Şeyh Galib görülür. Nedim hariç tutulursa, bu şairlerde Hint üslubunun bütün özellikleri kendini gösterir. Mana ve hayallerin inceliği ve derinliği, insan ruhuna eğilme, ıztırap, tasavvuf ve mübalağa, yeni mazmunlar arama gayreti, dilde zarafet, uzun terkipler bütün şairlerin ortak özellikleridir. Yalnız Nedim'de ıztırap ve tasavvuf yoktur. Nedim, dış âlemlerle daha çok ilgilenmiş, hayatı daima neşeli taraflarıyla görmüştür. Fakat diğer özellikler onun da şiirlerinde yer alır⁹⁶.

Nâilî için bütün kaynaklar yeni bir çıkış açtığını, yeni bir üslup getirdiğini söylerler. Bu yeni tarz, şüphesiz Hint üslubundan başka bir şey değildir. İran Hint üslubu şairlerinin Nâilî üzerinde pek derin etkileri olmuştur. Yüzyılın diğer şairlerinde de bazı özellikler görülmekle birlikte Nâilî bu üslubun en büyük temsilcisi kabul edilebilir.

Hint üslubunun temel özelliği olan mananın lafızlara hâkim olması, Nâilî'nin bütün şiirlerinde, hemen ilk bakışta göze çarpar. Bu, son derece ince, derin ve içiçe geçmiş manadır. Beyitlerin mana derinliklerine inmek bir hayli zordur. Fakat bu, ibhâm (kapalılık) değil, beyit manasını anlayabilmek için okuyucunun bazı güçlüklerle hazırlıklı olmasından ileri gelebilir.

Cülûs edince hamel taht-gâhına hurşîd

⁹⁴ Dilçin, *a.g.m.*, s. 181.

⁹⁵ *a.g.m.*, s. 190-191.

⁹⁶ Haluk İpekten, *Nâilî-i Kadîm, Hayatı ve Edebi Kişiliği*, s. 76.

Berât-ı işret-i rindânun oldu hep tecdid

Nâîlî, bu beytinde bir padişahın tahta oturması ve beratlar dağıtmasını tasvir ediyor. Güneş hamel burcuna Nevruzda girer. Nevruz, şemsî yılbaşı olup 9 Mart tarihine rastlar. Aynı zamanda ilkbaharın başlangıcıdır. Yılbaşlarında beratlar yenilenir. Beyitteki cülûs etmek, taht, hurşid, rindan kelimeleri Cemşid mazmunu verir. Cemşid, Nevruzda tahtına oturunca güneş gibi parladı. Rivayete göre Cemşid şarap da içen bir padişahı. İslamda haram olduğundan içkinin beratı olmaz, lakin Cemşid müslüman biri olmadığı için bu tabiidir. Şair bu beytinde ilkbaharın geldiğini, bütün tabiatte olduğu gibi ruhlarda da bir uyanıklık halinin başladığını ve rindlerin yeniden işrete başladıklarını anlatıyor⁹⁷.

Hint üslubunun diğer bir özelliği olan geniş ve derin hayallerin şiire taşınması, fikir yerine muhayyilenin geçmesi Nâîlî'nin de belli başlı özelliklerindedir. Çok geniş bir hayal gücü olan Nâîlî, konularını dış âlemden ziyade kendi muhayyilesinden almıştır. Hayaller derinleştikçe beyit anlaşılabilir olur. Zira hayaller soyut kavramlarla kurulmuş, bunlar da somut kavramlar üzerine bina edilmiştir. Dolayısıyla bu tür hayallerin insan zihninde canlandırılması son derece zor olmaktadır. Nâîlî, Divanındaki ilk gazelinde,

Yem-i âteş-hurûş-i dilde oldukça sükûn peyda

Eder her dûğ-ı hasret tende bir girdab-ı hûn peydâ

(Gönlün ateş coşturan denizinde sükûnet meydana geldikçe, her hasret yarısı vücutta bir kan girdabı meydana getirir.)

matla'ma ilk bakışta anlam vermek güçtür. Bu beyitte soyut bir kavram olan gönül, somut bir varlık olan denize benzetilmiştir. Gönül dalga dalga ateşler coşturan bir denizdir. Denizin dalgalanması durunca, yani sakinleşince, vücutta kan girdabı meydana geliyor. Girdab, dalgalı denizde görülmez, ancak sakin denizde farkedilir. Dalgalanma, döğünme ve ıztıraptır. Vücutta görülen kan girdapları ise renkleri ve biçimleri itibarıyla açılan yaralardır. Beyitte gönül ıztırabından vücutta yaralar açıldığı beyan ediliyor. Yani manevi olan gönül ıztırabını insanın maddi varlığı çekiyor. Bu beyit, Hint üslubunun birçok unsuru görülmektedir: Mübalağa, uzun tamlamalarla soyut ve somut kavramların birleştirilmesi, huşu ile sükûn tezdâ, teşbih ve nihayet tasvvufî anlam vs. Beyitteki hasret, Allah hasreti, fenâfillah'a duyulan hasrettir. Nâîlî'nin bunda başarılı olamadığı ve ancak hasretini duyduğu anlaşılıyor. Gönlün çektiği

⁹⁷ İpekten, Age, s. 76-77.

ıztırabın vücudu yaralaması, hala ten kaydından çıkamadığını gösteriyor⁹⁸.

Yukarıdaki beyitte de görüldüğü gibi, ıztırab, Nâilî'nin bütün şiirlerinde hâkim unsurdur. Hint üslubunun da bariz özelliklerinden biridir. Fakat Nâilî'deki ıztırab, yalnız bir unsur değil, aslında gerçek hayatının da ayrılmaz bir parçasıdır. Hint üslubu şairlerinde şiir unsuru olan ıztırab, Nâilî'nin tabii halidir. Nâilî'de aşağıdaki beyit gibi, aşırı bir ümitsizlik ve ıztırab yanında mübalağa, tasavvuf, hayal gücü, gece ve gündüz tezadı vs. birçok unsuru ihtiva eden sayısız örnekler bulmak mümkündür:

Şeb-i firâkda baht-ı siyahımızdır hep

Eden bizi eser-i subh-gâhdan nevmîd

Nâ-ümîd ol haste-i cân-der-guluyum kim kazâ

Baht-ı bimarî tabîb-i çare-sâz eyler bana

Şair o kadar ümitsizdir ki kendisini tedavi edecek bahtı da, kendisi gibi hastadır⁹⁹.

Hint üslubunun unsurlarından mübalağa, Divan edebiyatında ilk yüzyıllardan itibaren kullanılagelen bir sanattır. XVII. yüzyılda ise mübalağanın derecesi artırılmıştır. Nâilî, mübalağa sanatında çokça yoğunlaşmış ve bu alanda iyi örnekler vermiştir:

Olur sabâ reh-i pür pîç ü tâb-ı hayretde

Nişân-ı aşık-ı güm-kerde râhdan nevmîd

Tezad sanatının çok kullanılması da Nâilî şiirinin bir özelliğidir. Divan edebiyatında tezad sanatı, genellikle zıt anlamlı iki kelimeyi bir beyitte biraraya getirmek şeklinde anlaşılmış ve şairlerin çoğunda bu şekilde kullanılmıştır. Nâilî ise tezad sanatını gerçek anlamında, yani birbirine zıt kavramları müşterek bir noktada birleştirmek suretiyle icra etmiştir. Nâilî'de, bu tür tezad kullanımlarına sıkça rastlanır:

Sûr-ı safây-ı vuslata olmaz firifte

Halvet-güzîn-i hecrün olan mâtem-âşinâ

Burada sûr, safâ ve mâtem, ayrıca vuslat ve hecr bir kişi üzerinde birleşmiş tezadlardır¹⁰⁰.

⁹⁸ Age, s. 77.

⁹⁹ İpekten, Age, s. 78.

Hint üslubu şairlerinin şirin konusunu değiştirmeleri, hayalin akla, mananın söze hakim olması ve insan ruhu üzerinde durmaları nedeniyle, yeni mazmunlar aramaları gerekmiştir. Nâilî, en alışılmış mazmunları da kullanmakla beraber onlara birçok ilaveler yapmıştır. Divan edebiyatında gözün sarhoş, mahmur olması, çok kullanılan bir mazmun olmuştur. Nâilî'nin, bunu Hint üslubunun diğer unsurları içinde eriterek yeniden kullandığına şahit olunmaktadır:

Mahşer de olsa çâre mi var söyleşilmege

Geh ser-giran-ı nâzdur o gamze gâh mest

Göz, edebiyatta nergise benzetilmiş, nergis ise hayretle açılmış bir gözü ifade eder. Aynı zamanda haşhaşgillerden olması hasebiyle sarhoş edici özelliği de vardır. Nâilî, gamzenin naz uykusuna daldığını yahut sarhoş olduğunu ve mahşere kadar ayılmayacağını, bu sebeple onunla konuşulmayacağını büyük bir mübalağa ile anlatıyor. Çünkü mahşerde bütün ruhlar uyanacak fakat gamze uykuda kalacaktır. Nâilî'nin şiirlerinde bakış'ın şarkı söyleyip saz çalması gibi daha önce kullanılmayan yeni mazmunlar da göze çarpar:

Leb-i şûh-ı nigâh-ı çeşmün oldukça terennüm-sâz

Eder her cünbiş-i müjgânı bir nakş-ı füsûn peydâ

Bu şekilde yan bakış, aynı zamanda kişileştirilmiş de olmaktadır¹⁰¹.

İran Hint üslubu şairleri, bazı halk kelime ve deyimlerine şiirlerinde yer verdikleri halde, Nâilî bu yola hiç başvurmamıştır. İfade etmek istediği yeni mazmunlar ve derin hayalleri, eski kelimeler karşılamadığı zaman, lügatlere veya daha önce kullanılmamış yahut şiirlerde ender olarak görülen kelime ve kavramlara başvurmuştur. Bu sıkıntı, bir de uzun tamlamalar yapmak suretiyle giderilmeye çalışılmıştır. Doğal olarak bu da anlaşılması zor şiirlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Şiirde şüphesiz az sözle çok manaları ifade etme gücü vardır. Cinas, aks, îade gibi söz sanatlarını hiç kullanmamıştır. Bunlar sözü uzatan ve sözün güzelliğine önem veren şairlerin bolca kullandığı sanatlardır. Nâilî'de ise teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel, hüsn-i ta'lil, tezat, kinaye ve telmih sanatları ön plana çıkar. Bu arada İran Hint üslubu şairlerinin kullandıkları irsâl-i mesel sanatı Nâilî'de görülmez. Nâilî'de edebi sanatlardan kinaye ve bilhassa telmihe çok rastlanır. Telmih, sözü kısaltıp manayı kuvvetlendiren sanatlardan biridir. Bir

¹⁰⁰ Age, s. 79.

¹⁰¹ İpekten, Age, s. 80-81.

kelimelik bir telmihle uzun bir hikaye yüzyıllardır söylenegelmiş bir macera bütünüyle beytin içine girer.

Tarîk-i fâkada hem-kefş olup Senâ'îye

Cenâb-ı Külhânî-i Lâyhâre dek giderüz

Bu beyitte İran'ın mutasavvıf şairlerinden Senâî'nin Külhânî-i Lâyhâr ile olan macerasına telmih yapılmıştır. Nailî'nin söze fazla önem vermemesi ve söz sanatlarını kullanmaması, şiirinde bir ahenksizlik tehlikesini ortaya çıkarmışsa da, şair, bu üslubun diğer şairleri gibi ahenk eksikliğini şiirlerinde kafiye yerine redif kullanarak giderme yoluna gitmiştir¹⁰².

Nâbî, sözü edilen Fars edebiyatındaki düşünce ve tefekkür ağırlıklı Hint üslubuna dayanan hekimane söyleyiş tarzının Türk edebiyatındaki temsilcisidir. Bu tarzda öyle ilerlemiştir ki “Nâbî gibi söylüyor” darb-ı meseli ortaya çıkmıştır¹⁰³. Bizde Nâbî ile birlikte Sâbit ve Seyyid Vehbî gibi yaşadıkları devirde oldukça şöhret kazanmış zamanın üstad şairleri başta olmak üzere, sonraki yıllarda yaşayan sanatkârları da gittikçe artan bir oranda etkilemiş ve eski edebiyatımızın ekseriyetle kendini gösterdiği şiir alanında kalıcı ve silinmez bir iz bırakmıştır. Hikemiyatın yaygınlık kazanması, Osmanlı devletinin gerilemesi ve çözülmesiyle doğru orantılıdır. Bu durum Nâbî'nin şiirlerinde bariz bir şekilde görülürken, diğer şairlerin şiir metinlerinde yer yer rastlanmaktadır¹⁰⁴.

Nâbî, şiirde lafızdan çok manaya ve mesaja önem verir. Şairin kendisi de bir beyitinde şiir anlayışını açıkça dile getirir:

Hikmet-âmiz gerekdir eş'âr

Ki me'âli ola irşada medâr¹⁰⁵

Ayrıntılardan kaçınmak ve öz konuşmanın gerekliliğine inanan Nâbî, şöyle der:

Fursat düşerse hâlini arz etmeğe gönül

Tafsîl'den sakın sözünü ihtisara çek¹⁰⁶

Nâbî, Hint üslubu şiirinde olduğu gibi mısra'-ı ber-cesteye arayışını sürütürdüğü görülmektedir:

Bin safсата bir mısra'-ı bercesteye değmez

İndimde esâtîr-i Felâtün hezeyândır¹⁰⁷

¹⁰² İpekten, *Age*, s. 82-84.

¹⁰³ Hüseyin Yorulmaz, *Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü*, s. 26.

¹⁰⁴ *Age*, s. 13.

¹⁰⁵ *Age*, s. 25.

¹⁰⁶ Yorulmaz, *Age*, s. 31.

¹⁰⁷ *Age*, s. 30.

Aşağıdaki beyitler de Türk edebiyatındaki bazı şairlerin Hint üslubunun özelliklerini taşıyan şiirlerine örnek oluşturmaktadır:

Şevkız ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız
Hûnuz ki dil-i gonca-i hamrâda nihanız (Neşâtî)

Etme lebin küşâde ehl-i niyâza amma
Her bir suâle gamzen hazır-cevâb göster (Vecdî)

Garîk-i lücce-i aşkım fenâ nedir bilmem
Ümîd-i sâhil için âşinâ nedir bilmem (Fehîm-i Kadîm)

Gözümde âb değil cûy-bâr-ı hasrettir
Tenimde şerha değil reh-güzâr-ı hasrettir (Cevrî)

Ne berg-i güldür o leb çiğnesem şeker sanırım
Ne goncadır o dehen koklasam şarab kokar (Nedîm)¹⁰⁸

Şeyh Galib de Hint üslubuna yönelenlerden biridir. Artık eskiyi yinelememek, kendi deyişiyile “hâyîde edâya el sunmak” ama gene de kendinden önce gelen Türk şairlerden hiçbirine benzememek düşüncesi Şeyh Gâlib’i Hint üslubuna yönelmeye itmiştir. Galib, daha çok Kelîm-i Kâşânî, Saib-i Tebrizî, Tâlib-i Âmulî ve Şevket-i Buharî’den etkilenmiştir. Şiirlerinde onlardan övgüyle bahseder ve onlarla yer yer boy ölçüşmek ister. Şiirlerinde anlamı ön plana çıkarır ve kendisi de buna bir beytinde işaret etmektedir:

Mefhûm-i çeşm ü cân gibidir dinle Pertev’i
Ma’nadır Es’âdâ suhânın güldüren yüzün

Niçin ma’na-yi rengîn lafzı ateşlendirir bilmem
Surâhîyi mey-i gül-renk ser-keşlendirir bilmem¹⁰⁹

Şeyh Gâlib’in Türk edebiyatında Hint üslubunun en güçlü şairi olduğu da kabul edilmektedir¹¹⁰.

KAYNAKÇA

¹⁰⁸ Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiiri Bilgisi*, s. 114-116.

¹⁰⁹ Sedit Yüksel, *Şeyh Gâlib*, s. 95-97.

¹¹⁰ Abdülbaki Gölpınarlı, “*Şeyh Gâlib*”, İA, XI, s. 464.

- Dihhodâ, Ali Ekber, *Lugatnâme-i Dihhodâ*, I-L, Tahran 1337-1345hş.
- Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara 1992.
- Dilçin, Cem, “Divan Şiirinde Gazel”, *Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, TDK, Ankara 1986.
- Erbâb-ı Şirânî, Sa’îd, “Mazmûn-sâzî der şî’r-i Sebki Hindî”, *Sâib ve Sebki Hindî*, der. Muhammed Resul-i Deryâgeşt, Tahran 1371hş.
- Gölpınarlı, Abdulkaki, “Şeyh Gâlib”, *İA (=İslâm Ansiklopedisi)*, XI, İstanbul 1993.
- Hânlerî, Pervîz Nâtil, “Yâdî ez Sâib”, *Sâib ve Sebki Hindî*, der. Muhammed Resûl-i Deryâgeşt, Tahran 1371hş.
- İpekten, Haluk, *Nâilî-i Kadîm, Hayatı ve Edebî Kişiliği*, Ankara 1973.
- İz, Fahir, *Eski Türk Edebiyatında Nazım*, İstanbul 1967.
- Kedkenî, Şefî’î, *Suver-i hıyâl der şî’r-i Fârsî*, Tahran 1358hş.
- Lengrûdî, Şems, *Sebki Hindî ve Kelîm-i Kâşânî*, Tahran 1372hş.
- Milânî, Ali, *Şevket-i Buharî, Hayatı ve Divan’ından Seçmeler*, İstanbul 1961.
- Nurânî-i Visâl, Abdu’l-vehhâb, “Sebki Hindî ve vech-i tesmiye-i ân”, *Sâib ve Sebki Hindî*, der. Muhammed Resul-i Deryâgeşt, Tahran 1371hş.
- Okumuş, Ömer, “Hind Üslûbu (Sebki Hindî)”, *Atatürk Üniv. Araştırma Dergisi*, sayı: 17, Erzurum 1989.
- Restgârfesâî, Mansûr, *Envâ-i şî’r-i Fârsî*, Tahran 1372hş.
- Rypka, Jan, *History of Iranian Literature*, nşr. Karl Jahn, Dordrecht-Hollanda 1968.
- Sâib-i Tebrîzî, *Dîvân-i Sâib-i Tebrîzî*, nşr. Muhammed Kahramân, I-V, Tahran 1370hş.
- Safâ, Zebîhullah, *Târîh-i edebiyat der İran*, I-V, Tahran 1372hş.
- Safâ, Zebîhullah, *Muhtasarî der târîh-i tahavvul-i nazm u nesr-i Pârsî*, Tahran 1331hş.
- Şemîsâ, Sîrûs, *Sebki-şinâsî-i şî’r*, Tahran 1374hş.
- Şiblî-i Nu’mânî, *Şî’ru’l-Acem - Târîh-i şu’arâ ve edebiyât-i İran*, trc. Seyyid Muhammed Takî-i Fahr-i Dâî-i Geylânî, I-V, Tahran 1368hş.
- Tâhirü’l-Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*, İstanbul 1973.
- Tarlan, Ali Nihat, *İran Edebiyatı*, İstanbul 1944.
- Toker, Halil, “Sebki Hindî (Hind Üslûbu)”, *İlmî Araştırmalar Dergisi*, sayı: 2, İstanbul 1996.
- Vanlıoğlu, Mehmet-Atalay, Mehmet, *Edebiyat Lügatı*, Erzurum 1994.
- Yazıcı, Tahsin, “Sâib”, *İA*, X, İstanbul 1993.

Yorulmaz, Hüseyin, *Dîvân Edebiyatında Nâbî Ekolü -eski şiirde hikemiyat*, İstanbul 1996.

Yüksel, Sedit, *Şeyh Galip, eserlerinin dil ve sanat değeri*, Ankara 1980.

Zerrînkûb, Abdu'l-Hüseyin, *Nakd-i edebî*, I-II, Tahran 1373hş.