

Şİ'R-İ NEV İLE Şİ'R-İ SEFÎD ARASINDA: ÇAĞDAŞ FARŞADA ŞİİR, GARİP VE TÜRKÇE ŞİİRDE FARŞA ETKİSİ MESELESİ*

Efe Murat BALIKÇIOĞLU**

Öz: Nîmâ'nın "Efsâne" şiiriyle başlatılan *şî'r-i nev* (yeni şiir), klasik Farsça şiirdeki vezin ve kafiyenin tahakkümüne karşı çıkmış ve gene *şî'r-i nev*'in ikinci ve üçüncü devrelerinde Ahmed-i Şâmlû'nun başı çektiği *şî'r-i sefîd* (Beyaz şiir) tarzıyla tam anlamıyla serbest, *bî-âheng* bir şiire yönelmiştir. *Şî'r-i nev*'in çıkış yıllarına bakıldığında Garip'le, *şî'r-i sefîd*'in de İkinci Yeni'yle dönemdaş olduklarını görüyoruz ama tek bir farkla: ilk devre *şî'r-i nev*, Garip'le dönemdaş olduğu halde şiirde yaptığı yenilik bakımından Tevfik Fikret'in "serbest müstezât"ıyla benzerlik gösterirken, erken dönem *şî'r-i sefîd* şairleri, İkinci Yeni'yle dönemdaş oldukları halde, Farsça şiire yaptıkları etki bakımından ancak Garip'le kıyaslanabilirler. Bunun nedenlerinden biri, her ne kadar Nîmâ ve Şâmlû içerik, vezin ve kafiye bazda yenilikler getirmiş olsa da hiçbir zaman Garip'in tabiriyle "eda", "şairânelik" ve "istiare"den, Şâmlû'nun tabiriyle de *âheng*'ten şiirlerini arındırmamışlardır. Yani çağdaş Farsçada şiir, *şî'r-i nev* ve *şî'r-i sefîd* le şiir dilinden konuşma diline yönelmiş olsa da, hiçbir zaman "eda"-yı şiirinden atmamıştır. Çağdaş Farsça ve Türkçe şiirdeki değişikliklerin birbirinden bağımsız olduğunu söyleyebiliriz, ama her iki şiirin çıkışında 19. yüzyıldaki toplumsal değişiklikler ve Avrupa kültürüyle olan yakın ilişkiler önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, Divan şiirinin klasik Fars şiiri etkisindeki bir taklitten ibaret olduğu da tartışmalı bir konudur. Bu makale, Türkçe şiirdeki yenilikleri de göz ardı etmeden, *şî'r-i nev* ve *şî'r-i sefîd*'in tam ortasında duran Fereydûn-i Muşîrî'yi merkeze alarak çağdaş Farsçada şiirin gelişimini biçim ve estetik açıdan inceleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Farsçada şiir tarihi ve tarihyazımı, vezin-kafiye, *âheng/eda*, Türkçe şiirde Farsça etkisi, Fereydûn-i Muşîrî.

* Muşîrî ve *şî'r-i nev* konularında bana kaynaklar öneren New York Üniversitesi Ortadoğu ve İslam Çalışmaları öğretim görevlisi Profesör Muhammad Mehdi Khorrami, Divan şiirinde Farsçanın etkisi hakkında benimle fikirlerini paylaşan Washington Üniversitesi öğretim görevlisi Profesör Selim Sırrı Kuru ve bu yazının son halini okuyup düzelttilerde bulunan Harvard Üniversitesi öğretim görevlisi Prof. Dr. Cemal Kafadar ile *Duvar* dergisi editörü Ali Çakmak'a yardımlarından dolayı çok teşekkür ederim. Bu yazı, **Fereydûn-i Muşîrî'den Seçme Şiirler (1955-1997)** adlı kitabın önsözü "Ahenk, Gerçeküstücü İfade ve Muşîrî"de yer alan fikirlerin genişletilmesidir.

**Doktora Adayı, Harvard Üniversitesi Tarih ve Ortadoğu Çalışmaları, (eбаликcioglu@fas.harvard.edu)

**BETWEEN *SHE^cR-E NOW* AND *SHE^cR-E SEPİD*:
CONTEMPORARY POETRY IN PERSIAN, GARİP,
AND THE QUESTION OF PERSIAN INFLUENCE IN
TURKISH POETRY**

Abstract: The *she^cr-e now* (new poetry) movement, having started with Nīmā’s celebrated poem “Afsānah,” went against the strict use of meter and rhyme in classical Persian poetry. In later stages of *she^cr-e now*, the *she^cr-e safīd* (white poetry) poets, of which Ahmad-e Shāmlū was the leading figure, moved towards a new type of free verse-like poetry, totally disregarding the importance of poetic harmony overall. When we look at *she^cr-e now*’s initial years of activity, we see that this movement is contemporaneous with *Garip* in Turkey; and similarly, *she^cr-e safīd* was also active during the same years that the *İkinci Yeni* (second new) poets produced their first books. Yet being contemporaneous with *Garip*, the innovation that *she^cr-e now* brought to poetry in Persian could be an equal of Tevfik Fikret’s “serbest müstezāt” convention (a type of free verse popularized during the Tanzīmāt era). In a similar fashion, that of *she^cr-e safīd* would be an equal of the innovation that *Garip* brought to twentieth-century poetry in Turkish by breaking all the classical rules of previous conventions. One of the main reasons for this is that even though Nīmā and Shāmlū broke away with meter and rhyme, they were not able to break away completely from what *Garip* poets directed their criticism at: the notions of *şairānelik* (poeticity), *eda* (concord or manner), and *istiare* (metaphor) in poetry. Shāmlū went against *āhang*, a Persian word denoting poetic harmony, but *āhang* was never negated completely. Though both *she^cr-e now* and *she^cr-e safīd* tried to use spoken Persian a lot in their poetry, they were never able to abandon the harmony of written Persian completely in comparison to their contemporaries writing in Turkish. These two contemporaneous developments seem to be independent from one another, but we can still say that certain sociopolitical changes during the nineteenth century as well as the European influence were important factors in the development of twentieth-century poetry in Persian and Turkish. I will further assess the historical developments of twentieth-century poetry in Persian with a specific focus on the works of Faraydūn-e Moshīrī, who found the middle ground between *she^cr-e now* and *she^cr-e safīd* in terms of both form and aesthetics.

Keywords: Contemporary Iranian poetry and historiography, meter-rhyme, *āhang* vs. *eda*, the question of Persian influence in Turkish poetry, Faraydūn-e Moshīrī.

1. Çağdaş Farsçada şiir: *şîr-i nev* ile *şîr-i sefid*

Bu yazıda, kısaca Farsça şiir tarihinden, yani *İnkılâb-ı Meşrûta*'tan ikinci ve üçüncü kuşak *şîr-i nev* şairlerine çağdaş Farsça şiirdeki evrelerden bahsedip *şîr-i nev* ve *şîr-i sefid* şiirlerinin özelliklerine değineceğim. Nîmâ ve Ahmed-i Şâmlû gibi şairlerin şiir hakkındaki düşüncelerini anlatıp *şîr-i nev* ve *şîr-i sefid* arasında bir geçiş özelliği gösteren Fereydûn-i Muşîrî'yi, birkaç şiirine düştüğüm kısa şerh ile ele alacağım. Yazının üçüncü ve dördüncü bölümleri, Türkçe şiirde Farsça etkisi ve Garip Akımı hakkında olacak. Tarihsel olarak birebir temasları olmasa da Garip şiiri, *şîr-i nev* ve *şîr-i sefid*'den önce vezin ve kafiyeyi tamamen atmış, *şîr-i nev*'den farklı, *şîr-i sefid*'le kısmen benzer bağlamlarda şiirde eda (Farsçasıyla *âheng*), istiare¹ (en genel tanımıyla bir kelimenin şiirde *figüratif* kullanımı anlamında ve bu bağlamda Farsça şairleri *meçâz* terimini kullanmaktadır), müzikalite (Farsçasıyla *mûsiki*) ve şairâneliğe savaşa açılmıştı. *Şîr-i sefid*, söz sanatlarından farklı konuşma diline yönelmekle Garip'le benzer eğilimler göstermektedir ama gene de şiirin kulağa hoş gelmesi, müzikalite ve *meçâz* kullanımı bakımından, her ne kadar *şîr-i sefid*, *bî-âheng*'e yöneldiğini iddia etse de Garip'e kıyasla gene de şairânedir.

1.1. *İnkılâb-ı Meşrûta*'tan *şîr-i nev*'e çağdaş Farsçada şiir

İran edebiyat tarihyazıcılığı, şiirsel akımları hem yaşanan önemli siyasi olaylar hem de on yıllık bölümler halinde tasnif eder. İlk üç dönem siyasi olaylarla anılırken, daha sonraki hareketler sosyo-politik olayların ötesinde, daha çok onlu yıllarda gerçekleşen şiirdeki yeniliklere göre bölümlenmiştir.

Bahsi geçen siyasi dönemler, İran siyasi gücünün Kâçâr Hanedanlığından Pehlevîlere geçiş döneminde gerçekleşen bazı olayları kapsamaktadır. Bu dönemin en önemli olaylarından biri, hem tüccar sınıfının hem de Kâçâr dönemindeki entelektüel çevrelerin, yani *ukelâ*'nın savunduğu Meşrutiyet inkılâbıdır². Nâsiruddîn Şâh Kâçâr'ın (1831-1896), 1848'den 1895'e kadar olan saltanatı, Osmanlı'daki II. Abdülhamîd dönemiyle bazı benzerliklere sahiptir. Eğitim, haber,

¹ İstiare, benzeyen ve benzetilenden sadece birinin kullanımıyla gerçekleştirilen bir söz sanatı; *meçâz* ise, bir kelimenin kendi anlamı dışında *meçâzen*, yani kendi birincil olarak işaret ettiği mana dışında kullanılması anlamına gelmekte. Burada Farsça şairleri istiareden bahsetmek yerine en genel anlamıyla mecazlı kullanımı yazılarında sorunsallaştırıyorlar. Garipse daha ziyade istiare ve teşbihe odaklanarak bu iki söz sanatının döneminin şiirindeki işlevsizliğini konu ediniyor ve bu iki söz sanatının miadını doldurduklarından bahsediyor.

² Mangol Bayat, *Iran's First Revolution: Shi'ism and the Constitutional Revolution of 1905-1909*, New York, Oxford University Press, 1991, s. 34-52.

ulaşım ve basın konusunda yapılan yeniliklerin yanında, Nâsıruddîn Şâh merkeziyetçi ve otoriter eğilimler sergiler. Bu dönemde Avrupa ülkelerine, bilhassa İngiltere, Rusya ve Fransa'ya bazı ayrıcalıklar tanır. İran'ın tütün üretimi İngilizlerin tekeline verilerek, ilk defa yabancı sermayenin Kâçârlar'da söz sahibi olması sağlanır. Bu anlamda, "İslâmlık"ı öne çıkaran bir siyasetten çok, bir İran ulusu siyaseti güderek çağdaş İran'daki "ulus-devlet" anlayışının doğması gene Nâsıruddîn Şâh'ın uzun yönetimi döneminde gerçekleşmiştir. Tütün tekelinin İngilizlere geçmesi ayrıca Kâçâr Hanedanlığına karşı tepkileri de artırmaya başlar. Âyetullâh Mîrzâ Huseyn Şîrâzî'nin verdiği bir fetvayla çoğalan tepkiler, kendini 1890-1892'de İngilizlerin tütün tekeline (Talbot tekeline)³ karşı bir ayaklanmayla belli eder⁴. Bu aynı zamanda tüccar sınıfının İran'da yavaş yavaş güçlendiğini, siyasi ve ekonomik alanlarda söz sahibi olduğunu göstermektedir⁵.

Nâsıruddîn Şâh'a karşı ilk siyasi tepkiler, tamamen otoriterleşen idaresinin son yirmi yılında gerçekleşmiştir. Bu konuda, hem dönemin entelektüelleri ve sarayla yakınlığı bilinen ulema olsun hem de yeni yükselmeye başlayan tüccar sınıfı, bilhassa İngiliz ve Rus sermayesinin İran'ı ekonomik olarak yabancı sermayeye bağımlı hale getirmesine karşı çıkarak, anayasal parlamenter düzene geçilmesini ister. Bu anlamda, İran'ın son yüzyılının siyasi tarihi, önce İngiltere (tütün, petrol), Rusya (petrol) ve daha sonra gene petrol hususunda Amerika'nın tekeline karşı çıkan çeşitli millileşme yanlısı yapılarla yabancı sermayeye karşı çıkmayan monarşik yapılarla olan mücadelenin bir tezahürüdür adeta. Monaşiyeye ve yabancı sermayeye karşı çıkan gruplar, yirminci yüzyılın başlarında birleşmeye başlar. Bu yabancı sermaye ve monarşi karşıtı gruplar içinde, sadece entelektüeller ve ulema değil, *bâzergân* ve orta-alt sınıf esnaf da yer almaktadır. Kâçârlar'ın politikalarına izin verdiği İngiliz ve Rus sermayesine karşı, 1890'larda bazı dini gruplar ayaklanmış olsa da Meşrutiyet inkılâbından sonra hem Kâçâr monarşisine hem de İngiliz ve Rus sömürgeciliğine karşı 1914-1921 yılları arasında gerçekleşen Mîrzâ Kuçek Hân'ın başı çektiği Gilân'daki Cengel hareketi ve benzer sebeplerle çıkan şehir ayaklanmaları⁶ tam bir "millileşme" çabasıdır. Bu bağlamda, Mîrzâ Kuçek Hân'ın bir bölümünün başını çektiği Cengel Hareketi, hem ideolojik etki hem de dış güçlerden aldığı yardımlar açısından çeşitlilik

³ Tütün Hareketi için: Stephen C. Poulson, *Social Movements in Twentieth-Century Iran: Culture, Ideology, and Mobilizing Frameworks*, New York, Lexington, 2005, s. 85-102.

⁴ Janet Afary, *The Iranian Constitutional Revolution: 1906-11*, New York, Columbia University Press, 1996, s. 29-32.

⁵ a.g.e.

⁶ a.g.e., s. 33-4.

gösterir⁷. Medrese çıkışlı olan Mîrzâ Kuçek Hân (İran'daki aynı dönemde çıkan birçok siyasi oluşumun başında Osmanlı'dan farklı olarak, İran'daki ilk sosyalist partinin lideri Hasan Takizâde'de olduğu gibi, asker yerine hep medrese kökenli liderler bulunur⁸), hareketinin ilk döneminde İslâmlığı savunur. Birinci Dünya Savaşı sırasında İtilaf kuvvetlerine karşı Türk ve Almanların kısmi yardımlarıyla kuzeyde kurulan kuvvetlere İslam Ordusu adı verilir⁹. Kökeninde halkçı, sosyalist bir İslâmlık anlayışdır bu, çünkü Leninizm Ekim Devrimi'nden sonra 1918'e kadar İslâmlıkla herhangi bir sorunu olmamıştır¹⁰. Ancak 1918 sonrasında bu erken dönem İslâmlık söylemini bırakarak sosyalist ve demokrat (bu arada aynı dönem İran Demokratlarının da kısmen Panislamist bir söylem takındıklarını not etmeliyiz) bir söylem kazanır. Ancak 1918'den sonra Cengeli hareketi İngilizlere karşı Bolşevizmin etkisi altına girer ve 1920'deki Gilan'da bir Sovyet Cumhuriyeti kurma girişimiyle bu etki doruğa çıkar¹¹. Bu dönemde, Cengeliler denilince çoğulcu ve toprak reformuna dayalı bir sosyalizmi savunan millileşme hareketi düşünülmelidir.

Benzer bir millileşme hareketini, 1940'ların sonlarından itibaren İran Ulusal Cephesi'ndeki liderliğiyle Muhammed Musaddık'ın üstlendiğini, İngiltere'ye verilen petrol haklarının millileştirilmesi için başlayan bu harekete karşı olarak Amerikan istihbaratının İran'daki petrol işletmelerine hakim olma amacıyla Pehlevî'yle işbirliğinde bulunarak, Musaddık'a darbe gerçekleştirdiğini göreceğiz. Bu anlamda, İran'daki siyasi mücadele Nâsıruddîn Şâh'dan Pehlevî'ye kadar bir millileşme, yabancı sermayeden bağımsızlaşma hareketi olarak okunabilmektedir.

1896'da oğlu Muzafferiddîn Şâh Kâçâr'ın tahta geçmesiyle başlayan anayasal parlamenter hareketliliğin baş nedenlerinden biri, Kâçârlar'ın gitgide İngiltere ve Rusya'ya bağımlı hale gelmesidir¹². *İnkılâb-ı Meşrûta* dönemi, 1905-1907 yılları arasında İran parlamentosunun kurulduğu ve Kâçârlar'ın siyasi gücünün yavaş yavaş azaldığı bir dönemi kapsar¹³. 1925'te Rızâ Şâh Pehlevî'nin meclis kara-

⁷ Pezhmann Dailami, "Reşt Popülistleri: Panislamizmin ve İttifak Devletleri'nin Rolü", **İran ve 1. Dünya Savaşı: Büyük Güçlerin Savaş Alanı**, ed. Touraj Atabaki, çev. Özlem Durmaz, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010.

⁸ a.g.e., s. 167.

⁹ a.g.e., s. 161-3.

¹⁰ a.g.e., s. 164.

¹¹ a.g.e., s. 166.

¹² Janet Afary, **The Iranian Constitutional Revolution: 1906-11**, s. 17-22.

¹³ Hâlâ *İnkılâb-ı Meşrûta* hakkındaki en önemli kitaplardan biri: Ahmed-i Kesrevî, **Târîh-i Meşrûta-yi İrân**, 2 cilt, Tahran, Emîr Kebîr, 1363/1984. Osmanlı'daki anayasal hareketin öncülerinden ve *Mecelle* eleştirisiyle bilinen Hersekli Ârif Hikmet ile Ahmed-i Kesrevî arasında bazı ilginç benzerlik ve farklılıklar var. İkisi de ana-

ryla monarşinin başına geçmesine kadar uzatılan *İnkılâb-ı Meşrûta* döneminden sonra, iki dünya savaşı arasındaki döneme tekabül eden 1925-1941 yılları arasındaki Rızâ Şâh Pehlevî yönetimi, *şîr-i nev*'in, yani Nîmâ okulunun ilk devresine tekabül ederken, 1941'de Rusya'nın işgal tehditiyle millileştirme hareketiyle başbakan koltuğuna oturan Musaddık'ın 1953 yılında İngiltere ve Amerikan merkezi istihbarat teşkilatının milleşme hareketine ve İran'daki *Tudeh* sonrası Rus etkisine karşı düzenlediği darbeye indirilmesine kadar geçen dönem, hem *şîr-i nev*'in ikinci devresi hem de Ahmed-i Şâmlû'nun *şîr-i sefid*'inin çıktığı dönem olarak gösterilir. Bu iki dönem, çağdaş Farsça şiirin şu anki haliyle şekillendiği devrelerdir de.

Meselâ, yakın dönem Farsça şiir tarihi hakkında araştırmalarda bulunmuş Şemîsâ ve Yâhakkî gibi edebiyat tarihçileri daha sosyo-politik bir çizgi izlerken, Lengerûdî ve Hukûkî çağdaş şiiri, bilhassa Musaddık sonrası dönemi onluk birimler halinde ele almıştır. Bu nedenle, birçok edebiyat tarihçisi, Meşrutiyet'in ilanıyla Kâçârlar'da olan siyasi ve sosyal değişimleri *şîr-i nev*'in çıkışındaki başat etkenlerden biri olarak görmektedir. Hakikaten Nîmâ'nın eğitimi ve Fransız edebiyatına olan ilgisi düşünüldüğünde, İran'da *İnkılâb-ı Meşrûta* döneminin getirdiği toplumsal yeniliklerin *İnkılâb-ı Meşrûta* sonrası dönemin edebiyatını birçok anlamda etkilediği hemen göze çarpıyor¹⁴. Nâsıruddîn Şâh dönemi başvekilî Abbâs Mîrzâ'nın da etkisiyle, Batı kültürünün İran'a yavaş yavaş girdiği, bir sürü öğrencinin Avrupa'da okumaya gönderildiği, ilk gazetenin çıktığı, 1852'de ilk Dârü'l-fünûn'un açılıp ilk matbaanın kurulduğu, Şemîsâ'nın dünya çapında bir yenilenmenin (*teceddüd-i cihânî*) gözlemlendiğini söylediği, en önemlisi de İran'ın parlamenter monarşik sisteme geçtiği dönemdir¹⁵. *İnkılâb-ı Meşrûta* döneminin bir diğer özelliği ise, daha insancıl ve insanı merkeze alan (*merdumî*) ko-

yasaya dayalı parlamenter sistemi savunurken, tasavvuf geleneği konusunda ayrılığa düşmektedirler. Tasavvuf bu anlamda *vahdetü'l-vücûd* anlayışıyla Hersekli Ârif Hikmet için anayasal düzende tevdi edilen eşit temsilin (farklı mezheplerin eşit temsiline de içeren) temel düşüncesini oluşturur ve Hersekli Ârif Hikmet'e göre Ahmet Cevdet Paşa'nın Hanefî fikhına göre düzenlediği *Mecelle*, tüm mezhepleri eşit olarak kapsamalıdır. Rıdvan Özdiñç, *Osmanlı Modernleşmesi ve Hersekli Ârif Hikmet: Mecelle'nin Bazı Mevâddına Dâir İntikadnâme*, İstanbul, Kitabevi, 2012, s. 30 ve 79. Buna karşın Ahmed-i Kesrevî, tasavvufu fakir bir düşünce olarak yorumlar. Tasavvuf ve Hâfız hakkındaki makalelerinde tasavvufu tembellik, isyankârlık, ahlaksızlığı temeli olarak nitelendirir: Ahmed-i Kesrevî ve tasavvuf için: Lloyd Ridgeon, *Sufi Castigator: Ahmad Kasravi and the Iranian Mystical Tradition*, New York, Routledge, 2011. Tasavvuf hakkındaki makalesi için Lloyd Ridgeon, *Sufi Castigator*, s. 65 ve Hâfız makalesi için: s. 160.

¹⁴ Bu konuya değinen bir makale: İsmail Hâkimî, "İran Meşrutiyet İnkılabı ve Edebiyata Tesiri", çev. Şadi Aydın, *Nüşa*, İstanbul, Güz 2003, sa. 3.11, s. 83-99. Meşrutiyet inkılabı hakkında söylenen birçok nokta Şemîsâ'nın *Sebkşinâsi-yi Şîr* adlı çalışmasıyla uyuyor.

¹⁵ Dr. Sîrûs-i Şemîsâ, *Sebkşinâsi-yi Şîr*, Tahran, İnteşârât-ı Firdovs, 1374/1995, s. 339-40.

nuların şiire girmesi, günlük hayatın klasik Farsçadaki şiirle karşılaştırıldığında daha çok bu insan-merkezciliğin şiirin içeriğinde yer etmiş olmasıdır¹⁶. Sadece Arapça ve klasik Farsça değil, Fransız ve İngiliz şiiri İran’da etkisini göstermeye başlar ve Arapçanın tahakkümünün azalmasıyla dilde sadeleşme olur, yani Farsça kelimeler ağırlık kazanır¹⁷. Çağdaş anlamda, Farsça şiirdeki eleştiri kültürünün *şerh*’ten *intikâd*’a evrilmesi gene bu döneme rastlamaktadır¹⁸.

Hemen *İnkılâb-ı Meşrûta*’dan sonra çağdaş Farsça şiirde *şîr-i nev*’in ilk devresi diye de anılan erken dönem Pehlevî iktidarı (1925-1941), bugünkü İran tarihyazıcılığında çağdaş şiirin biçim ve içerik bakımından ilk nüvelerinin verildiği dönem diye anılır¹⁹. *İnkılâb-ı Meşrûta*’nın son yıllarında, Hâkimî üç şair grubunun olduğunu söyler: zamanın olaylarını dile getirenler (Seyyid Eşrefuddîn Huseyin Gîlânî (Nesîm-i Şimâl), Ârif-i Kazvînî ve Işkî), klasik kalıplara daha sadık kalanlar (İrec Mîrzâ, Bahâr, meşhur dilci Dihhodâ, Edîbü’l-Memâlik) ve aralarında bir dönem İstanbul’da bulunan ve 1921’de kaçtığı Moskava’da vefat eden komünist şair Ebu’l-Kâsım Lâhûtî’nin²⁰ ve Nîmâ Yûşic’in bulunduğu toplumsal konuları farklı kalıplarla irdeleyerek *şîr-i nev*’i oluşturacak olan şairler.

Nîmâ’nın “Efsâne”si ilk devre *şîr-i nev*’in (1925-1941) en önemli şiiridir.²¹ Bu şiiri Yâhakkî, bir “tağazzül” (gazelleme, içinden geldiği gibi okuma, lirizm) olarak nitelendirmektedir. Daha çok serbest müstezât gibi her dizesi vezinli ama vezinlerin uzunlukları farklı ve herhangi bir kafiye düzeni gözetilmemiş şiirlerdir bunlar²². Bu şiirler, muhavere eder gibi yazılmış, eşyaların şairâneliği ve âtifâ-

¹⁶ a.g.e., s. 340.

¹⁷ Ali Nihat Tarlan, *İran Edebiyatı*, İstanbul, Remzi, 1944, s. 141-2.

¹⁸ a.g.e., s. 341.

¹⁹ Nimet Yıldırım, benzer bir devre tasnifini büyük çoğunlukla Yâhakkî’nin çalışmasına dayandırarak yapıyor. Ben burada Lengerûdî, Şemîsâ, Hukûkî ve Yâhakkî’nin tasniflerini karşılaştırarak ilerleyeceğim. Bu noktada, bu üç edebiyat tarihçisinin farklılaştığı noktalar, *şîr-i sefid*’in bazı şairlerini Nîmâ şiirinin ikinci ya da üçüncü devrelerine farklı zamanlarda koymalarından ibaret. Onun dışında İran’da meydana gelen sosyo-politik olaylarla yapılan karşılaştırmalar tüm bu edebiyat tarihçilerinde büyük benzerlikler gösteriyor. Bahsi geçen Türkçe kaynak için: Nimet Yıldırım, “Fars Şiirinde Nîmâ Çağının Devreleri”, *İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul, 2011, sa. 19, s. 143-169. Rızâ Şâh Pehlevî’nin İran’ın başına geçmesiyle Nîmâ şiirinin ilk devresini başlatan birçok edebiyat tarihçisi, bu birinci dönemin özelliklerini şuralarda sıralıyorlar: Muhammed Ca’fer Yâhakkî, *Çûn Sebû-yî Teşne: Târîh-i Edebiyât-ı Mu’âsır-ı Fârsî*, Tahran, Ustâd-ı Dânişgâh-ı Firdovsî, 1374/1995, s. 86-87 ve Dr. Sirûs-î Şemîsâ, *Sebkşinâsî-yi Şîr*, s. 343. Lengerûdî’nin dört ciltlik *Târîh-i Tahlîl-i Şîr-i Nev*’indeki her bir cilt yukarıda bahsi geçen devrelere tekabül ederken ve Hukûkî’nin iki ciltlik *Şîr-i Nev: Ez Âğâz Tâ Emrûz (1301-1350)* adlı çalışması çağdaş Farsça şiiri yedi onlu döeme ayırıp incelemektedir. Lengerûdî ve Hukûkî, sosyo-politik dönemlerden çok, çağdaş Farsçadaki şiirin gelişimini onlu yıl tasniflerinden okutuğunu burada tekrar belirtmeliyim.

²⁰ Nimet Yıldırım, “Ebu’l-Kâsım-ı Lâhûtî (1266-1336 HŞ./1887-1957)”, *Nûsha*, 11.3, 2002, s. 17-35.

²¹ Hâkimî, “İran Meşrutiyet İnkılabı ve Edebiyata Tesiri”, s. 86.

²² Yâhakkî, *Çûn Sebû-yî Teşne: Târîh-i Edebiyât-ı Mu’âsır-ı Fârsî*, s. 94.

neliğe (müşfikliğe) açıldığı ve serbest (*âzâd*) bir tahayyülle yazılmış şiiirlerdir²³. Nîmâ ancak 1937’de yazacağı “Kuknüs” şiiiriyle vezni ve kafiyeyle tamamen şiiirden atar²⁴. Bu şiiir, Nîmâ şiiirinin ikinci devresinde çok etkili olacaktır.

Şîr-i nev’in ikinci devresi (1941-1953), İkinci Dünya Savaşı sırasında İran üzerinde Rus tehditinin artmasından Mordâd ayı ayaklanmasına kadar geçen zamandır. Bu devre, İngiltere’nin de baskısıyla Rızâ Şâh Pehlevî iktidarı oğlu Muhammed Rızâ Pehlevî’ye devrettiği dönemdir. Bu dönemde, sosyalist ve demokrat siyasi hareketlerin ilk başlarda yaygınlık kazandığını ama Rus Komünist Partisi destekli²⁵ öğrenci, işçi ve köylü hareketlerinin tezahürü olan Tudeh Partisinin kapatılmasıyla Pehlevî iktidarına karşı olan muhalefetin baskıyla karşılaştığını, ama bu dönemde gene siyasi muhalefet olarak İran Ulusal Cephesi’nin şekillendiğini görüyoruz.

Nîmâ’nın “Kuknüs”üyle vezinsiz ve kafiyesiz, serbest bir şiiire geçildiğini söylemiştik. Bu dönemde, klasik şiiirden farklı, yeni bir tarzda (“Kuknüs”ten esinlenerek) şiiirler kaleme alan şairler görüyoruz. Ahmed-i Şâmlû’nun *şîr-i sefid*’i günümüz İranlı edebiyat tarihçilerince gene bu dönem içinde ele alınmıştır²⁶. Nîmâ’nın vezinsiz ve kafiyesiz “Kuknüs”ünden sonra, ikinci bir yenilik olarak Ahmed-i Şâmlû, şiiirden ahengi atmıştır²⁷. İkinci devreyle beraber, eski şiiirin muktedir yapılarından uzak, tamamen serbest, yeni bir şiiir çıkmıştır. *Şîr-i sefid*, bu anlamda, vezin, kafiye ve ahengin tamamen şiiirden atıldığı, şairin hür tahayyülüne kalan bir şekilde dizelerini kâğıda istediği gibi dökebildiği topyekûn serbest bir şiiirdir.

Şîr-i nev’in üçüncü devresi (1953-1963), İran Ulusal Cephesi’ne karşı 1953’te yapılan Muhammed Musaddık darbesinden, Amerikan emperyalizmine ve Pehlevî monarşisine karşı Hordâd ayı halk ayaklanmasına kadar geçen dönemdir²⁸. Bu dönemde siyasi olaylar şiiirde görünürlük kazanmış ve Vietnam savaşı en çok işlenen konulardan (Muşîrî’nin “Göç” şiiirinde olduğu gibi) biri olmuştur²⁹.

²³ a.g.e., s. 95.

²⁴ a.g.e., s. 96.

²⁵ Amir Hassanpor, “The Nationalist Movement in Azerbaijan and Kurdistan”, *A Century of Revolution: Social Movements in Iran*, ed. John Foran, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, s. 88-9.

²⁶ Ahmed-i Şâmlû’nun eserleri hakkında Türkçe bir makale: Nimet Yıldırım, “Ahmed-i Şâmlû ve Şîr-i Sepid”, *İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul, 2012, sa. 20, 2012, s. 115-144.

²⁷ Yâhakkî, *Çün Sebû-yi Teşne: Târîh-i Edebiyât-ı Mu’âsır-ı Fârsî*, s. 98.

²⁸ a.g.e., s. 115.

²⁹ a.g.e., s. 117.

1.2. Nîmâ şiirinin düşüncesi

Nîmâ'yle birlikte çağdaş Farsça, Türkçe'de de olduğu gibi, savaşı ve vezin ve kafiyenin zorunlu kabulüne karşı verir³⁰. Yukarıda da bahsettiğim gibi, Nîmâ ilk döneminde (1925-1941) vezin ve kafiyeyi tam olarak kırmaz. Sadece şiirdeki kafiye ve vezin kullanımlarına dizeler arasında çeşitlilik getirir. Bu Türkçe şiirde serbest müstezâta tekabül eder (daha sonra Nâzım Hikmet'in de şiire getirdiği bir yeniliktir). Ancak Nîmâ şiirinin ikinci devresinde (1941-1953), kafiye ve veznin kimi şairlerce tamamen (Ahmed-i Şâmlû'nun *şîr-i sefid*'i), kimi şairlerce de kısmen (Nîmâ, Nîmâ'nın *şîr-i nev*'ini takip eden şairler, Mehdî Ehevân-Sâlis'te) atıldığını görüyoruz. Hatta Nîmâ, *Harfhâ-yı Hemsâye*'nin 25. mektubunda, artık kafiyelelerin yerlerini değiştirmenin ya da dizeleri uzatıp kısaltmanın kâfi olmadığını, doğal konuşmaya uygun yeni bir üsluba gerek olduğundan bahsediyor³¹. Fereydûn-i Muşîrî'ye kimi şiirlerinde kafiye ve vezni tamamen atarak *şîr-i sefid*'e yakın bir yerde dursa ve çoğu şiirinde tüm dizeleri aynı uzunlukta olmasa da, vezin kullanır ya da en azından şiirinin bir bölümünde düzensiz de olsa kafiye yer verir.

Nîmâ şiirinin ikinci döneminde içerikte bir farklılaşma görüyoruz. İçerikteki farklılaşma, zamanın sosyal (*içtimâî*) olaylarının şiire dâhil edilmesi ve hatta yaşayan (*zîsten*) değerlerin ve durumların şiire yansımalarıdır (*mün°akis*)³². Ayrıca tekrar eden ve konvansiyonel (*karârdâdî*) mefhumlardan, kalıplaşmış (*kâlibî*) biçimlerden (*sûrethâ*) uzaklaşmak bu şiirin diğer bir özelliğidir³³.

1.3. *Şîr-i sefid*'in düşüncesi

Şîr-i sefid, 1950'li ve 1960'lı yıllarda, önce Farsçada Nîmâ'nın açtığı yoldan ilerleyen yeni tarzın şairleri için kullanılan ve daha sonra 1990'lara kadar serbest ölçüde yazılmış kısa, lirik şiirlere kadar uzatılan çok genel bir tabir³⁴. Nîmâ, Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), Tefîk Fikret (1867-1915) gibi geç dönem Tanzîmât şairlerinde gördüğümüz bir tavırla, şiirdeki söz kalıplarını ve ölçüyü tamamen kırmadan (Tefîk Fikret örneğindeki serbest müstezâta olduğu gibi),

³⁰ Yâhakkî, *Çûn Sebû-yi Teşne: Târîh-i Edebiyât-ı Mu°âsır-ı Fârsî*, s. 100.

³¹ Muhammed-i İstîlâmî, *Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme*, çev. Mehmet Kanar, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s. 141.

³² Yâhakkî, *Çûn Sebû-yi Teşne: Târîh-i Edebiyât-ı Mu°âsır-ı Fârsî*, s. 101.

³³ a.g.e.

³⁴ Bir sonraki bölümde *şîr-i sefid* ve Garip hakkında söyleyeceklerimden daha evvel M. Âzâd'ın seçme şiirlerine yazdığım önsözde bahsetmiştim. Nîmâ'nın çağdaş Farsça şiirine getirdiği yenilik ve Türk şiiriyle karşılaştırılması için gene Fereydûn-i Muşîrî'nin seçme şiirlerinin önsözüne ek olarak bakınız: Efe Murad, "Beyaz Şiir, Gelenek ve M. Âzâd", M. Âzâd, *Seçme Şiirler (1956-1999)*, çev. Efe Murad, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010.

1920’lerde Farsça şiirin içeriğini genişletmişti. Daha sonraki kuşaklardaysa, sadece klasik Fars şiirinin biçimlerini kullanmak yerine Nîmâ şiirini serbest nazıma yaklaştıran bazı *şîr-i nev* şairleriyle karşılaşırız. Ahmed-i Şâmlû, Mehdi Ehevân-Sâlis (1928-1990), Fereydûn-i Muşîrî, Sohrâb-i Sepehrî (1928-80), Nâdir-i Nâdirpûr (1929-2000) ve Furûğ-i Ferruhzâd (1935-1967) gibi şairler Nîmâ şiirinin alanını genişletmekle kalmayıp bugün sık sık Beyaz şairleri diye anılan Sîmîn-i Behbehânî (1927-), Bîcân-i Celâlî (1927-), Menûçehr-i Âteşî (1931-2005) ve M. Âzâd (1934-2006) gibi şairlere de yol açmışlardır.

Yalnız unutulmaması gereken bir nokta, Beyaz şairi tanımının hem çok geniş bir grubu, hem de adı geçen şairlerin ancak bir bölüm (serbest nazıma yaklaşan) şiirlerini kapsıyor oluşudur. Bu şairlerin büyük bir kısmı çok uzun bir süre boyunca şiir yayımlamışlardır. Meselâ, Beyaz şairi diye adlandırılan M. Âzâd ve genellikle *şîr-i nev* şairi diye tanınan ama ancak bir kısım şiiri için gene *şîr-i sefid* tabiri kullanılan Fereydûn-i Muşîrî, 1950’lerden 1990’ların sonuna kadar durmadan şiir yayımlamışlar ve yayımladıkları bu şiirler, sadece *şîr-i sefid* tabir edilen, serbest ölçüde yazılmış kısa ve lirik işleri kapsamamakta, gazel formunda yazılmış aruzlu şiirlerden rubailere³⁵ kadar birçok farklı şiir türünü de içermektedir. Yani tüm bu şairleri genel bir şiir tahayyülüyle özetlemek edebiyat tarihçileri için ciddi bazı sorunlar taşımaktadır.

Garip’in şiir anlayışına benzer bir şekilde Nîmâ, Farsça edebiyata şiirin aslen “teknik”ten azade bir “öz” olduğu inancını getirmişti (Selahattin Hilav, “Lautréamont ve Ötekiler” adlı yazısında Garipçiler’in “şiiriyet”ten kaçarak buldukları “eda”nın, “şairânelik” manasında eda değil de aslen “şiirin özüne sığınmak” olduğunu savunmaktadır). Bu anlamda artık Nîmâ’ya göre, şiirin temel tekniğini oluşturan vezin ve kafiye gibi sanatlar, o şiirsel özü taşıyıcılıklarını kaybetmiş ve buna karşın, adeta kendilerini şiirin “asıl” özünün yerine koymuşlardır. Bunun nedeni, tekniğin ya da şiirsel sanatın, şairlerin aslen kendilerini meşrulaştırdıkları bir araca dönüşmüş olmasından çok, içeriğin derinleşebilme ve farklı açılardan kendisini ifade edebilme özelliğini yitirmesinden kaynaklanmaktadır. Yani, Nîmâ suçu biçimin iktidarlaşmasından çok içeriğin sığlaşmasında bularak, şiirdeki yeniliği önce sadece vezin ve kafiyeyi atarak değil, içeriğin anlamını genişleterek gerçekleştirmiştir. Böylelikle içeriğin ifadesindeki değişiklikler, klasik formları sadece içeriden kırmakla kalmayacak; aynı zamanda, vezin ve kafiyenin taşıyıcı-

³⁵ M. Âzâd’dan hazırladığım seçme şiirlerde “Yalnız ve Huzursuz” ve “Destan” gibi şiirlere ek olarak, Fereydûn-i Muşîrî seçkisindeyse “Rüzgâr ve Yağmur” adlı şiire gazel formuna yaklaşan örnekler bağlamında bakılabilir. Aynı şekilde, Fereydûn-i Muşîrî “Ağaç” ve “Perişan” gibi şiirlerde rubai formuna yaklaşmıştır.

cılıklarını, tekniksel ifadelerini de rahatlatacak, yeniden kuracaktır. Bu anlamda, Beyaz şairleri, Farsça şiir geleneğinden – Nîmâ’ya kıyasla – daha derin bir kopuş ifade etmektedirler: iç sesin, düz beyaz kâğıda ferahça, istenildiği gibi kaleme alınması, duyguların en basit halleriyle nasıl ifade edilmesi isteniyorsa vezin ya da kafiye başvurmadan öyle aktarılması ancak bizi şiirin asıl özüne ulaştırır.

2. Çağdaş Farsça şiirde Fereydûn-i Muşîrî

Fereydûn-i Muşîrî’nin (1926-2000) yayımladığı ilk şiir kitabı **Teşne-yi Tûfân**’ın 1955 tarihli olduğu düşünülürse Muşîrî’nin İkinci Yeni şairleriyle aynı dönemde ilk şiirlerini yayımladığını söyleyebiliriz. Bu, aynı zamanda Fereydûn-i Muşîrî’nin de aralarında bulunduğu *şîr-i nev* (yeni şiir) ve hemen sonrasında gelen *şîr-i sefid* (Beyaz şiir) şairlerini İkinci Yeni’yle dönemdaş yapıyor ama tek bir farkla: Nîmâ Yûşic (1896-1960) çıkışlı *şîr-i nev* ve erken dönem *şîr-i sefid* şairleri, İkinci Yeni’yle dönemdaş oldukları halde, çağdaş Farsçadaki şiire yaptıkları etki bakımından ancak Garip’le kıyaslanabilirler.

Muşîrî, her ne kadar Ahmed-i Şâmlû’nun (1925-2000) yaşça akranı sayılsa da tam olarak bir Beyaz şairi değil, *şîr-i nev* de denen “Nîmâ şiiri” ile *şîr-i sefid* arasındaki geçişte geleneğe yakın durmayı seçmiş bir şair, hatta *şîr-i nev* taraftarları arasında eski şiiri savunanlardan olduğu söyleniyor³⁶. Bu nedenle, Muşîrî’yi daha çok Nîmâ’nın şiirde içerik ve biçime getirdiği yenilikleri benimseyen, ama klasik Farsça şiirin kapalılığına da tam olarak karşı çıkmayan muhafazakâr kesim içinde ele almalıyız. Fakat şu da bir gerçek ki Nîmâ sonrası ikinci ve üçüncü dalga yenilikçi şairler arasında (bilhassa 1950’li ve 60’lı yıllarda) genç kuşağı en çok etkileyen şairlerden biri, gene ilk üç kitabıyla (**Teşne-yi Tûfân**, **Gonâh-i Deryâ**, **Ebr u Kûçe**) Fereydûn-i Muşîrî’dir. Yazının bu bölümünde, yeni şiirin yapısı ve şiir anlayışını Muşîrî’yle bağlantılandırarak, çağdaş Farsça edebiyattaki yenilikçi akımları dönemdaş Türkçe şiirdeki yenilikler dahilinde ele almaya çalışacağım.

2.1. *Şîr-i nev* ile *şîr-i sefid* arasında Muşîrî

Türkçede Fereydûn-i Muşîrî hakkında çok sayıda çalışma bulunmamaktadır³⁷. Lengerûdî, Fereydûn-i Muşîrî’yi *şîr-i nev*’in yeni inkılapçı romantik şairleri ara-

³⁶ Şems-i Lengerûdî, *Târîh-i Tahlîl-i Şîr-i Nev*, cilt 2, Tahran, Neşr-i Merkez, 1370/1992, s. 639.

³⁷ Fereydûn-i Muşîrî’nin eserlerinden hazırladığım seçki için: Fereydûn-i Muşîrî, **Seçme Şiirler (1955-1997)**, çev. Efe Murad, İstanbul, Pan Kitap, 2012. Fereydûn-i Muşîrî’nin şiirini tanıtan iki kısa makale için: Nimet Yıldırım, “Fereydûn-i Muşîrî ve Şiiri” **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Erzurum, 1998, sa. X, s. 47-63; Derya Örs, “Çağdaş İran Şiirinin Öncülerinden Fereydûn-i Muşîrî”, **Nüsha**, Bahar 2001, sa.

sında ele alır³⁸. Kendisine *nev-kadimâ*, yani “yeni-eski”lerden benzetmesinde bulunarak Muşîrî’yi klasik şiir formuna yakın duran bir *şîr-i nev* şairi olarak nite-ler³⁹. Lengerûdî’ye göre Muşîrî hem duygusal (*ihsâsâtî*) hem de sadeden hoşlanan (*sâdepesend*) bir şairdir⁴⁰. Lengerûdî’ye yakın tabirlerle, Hukûkî de Muşîrî’nin şiirinin kolay anlaşılabilir (*kâbil-fehm*) olduğunu söyler ve başat unsurunun da sadelik (*sâdegî*) olduğunu söyler⁴¹.

Berâhenî, **Tilâ Der Mis** adlı şiir incelemesinde, Nîmâ şiirinin ikinci ve üçüncü devresinde çıkan *şîr-i sefid* tarzı yenilikçi şiiri, Ahmed-i Şâmlû ve Nâdir-i Nâdirpûr’u merkeze alarak inceler. Onun deyimiyle bu yeni şiir, adeta “bakırdaki (saklı) altın”dır, hamuru garbın sürrealizmiyle şarkın irfanındandır⁴². Muşîrî’yi de bu iki isimle birlikte, *şîr-i sefid* tarzında şiirler yazmış ikinci ve üçüncü devre *şîr-i nev* şairlerinden sayarsak, Berâhenî’nin dediği gibi *şîr-i sefid* tarzındaki ki-lit tasvirlerin sürrealizm menşeli olduğunu, bu şairlerin konuşma diline ve insanî istiarelere yöneldiklerini söyleyebiliriz (buna karşın Garip istiareyi tamamen atı-yor)⁴³. İlk defa şiir, onlarla “kuvveden fiile” geçen bir güç, sadece mecâzî âleme hapsolmemiş dünyevî işaretler bütünüdür⁴⁴. Berâhenî bu şairlerin getirdiği yeni-liklerden bahsederken, gene yeni şiirin iki biçimsel özelliğinin olduğu kanısındadır: 1) istendiği zaman atılabilen, çoğunlukla düzensiz olarak kullanılan vezin ve kafiye; 2) şiirin ahengi ve sedası, yani kelimelerin zahiri hareketi⁴⁵. Bu anlamda, ikincisini düşündüğümüzde, Berâhenî’nin bahsettiği sedanın, bu şairlerin eşya ile ilişkilerinde farklılaştığını görmekteyiz. Bu anlamda, Farsça şiirdeki ahengin, sedanın hiçbir zaman atılmadığından bahsetmiştik. Berâhenî’nin bahsettiği ve bu şairlerin Farsça şiirin ahengine getirdiği yenilik, kalıplaşmış mecâzlardan öte, salt etrafa, eşyaya, yani günlük hayata bakıp zihnî bazı benzetmelerde bulunma-larıdır⁴⁶. Bu, ikinci ve üçüncü devre şairlerin kendilerine has sürrealizmdir.

1.1., s. 86-95. Şiir çevirileri için: Nimet Yıldırım aynı makalesinde “Sutûh”, “Tarih Geçidinde Bir Damla Göz-yaşı”, “Barış Diyarından Bir Esinti”, “Sokak”, “Misafir”, “Dünya Geçidinde” adlı şiirler. Ayrıca, “Çarşıdaki Mesih” ve “Tarih Güzergâhında Bir Gözyaşı”, çev. Mehmet Kanar, **Modern İnan Şiiri Antolojisi**, İstanbul, Şule Yayınları, 1999, s. 49-53.

³⁸ Lengerûdî, **Târîh-i Tahfîl-i Şîr-i Nev**, cilt 3, s. 558.

³⁹ a.g.e., s. 557.

⁴⁰ a.g.e.

⁴¹ Muhammed-i Hukûkî, **Şîr-i Nev: Ez Âğâz Tâ Emrûz (1301-1350)**, Tahran, 1357/1979, s. 29.

⁴² Rezâ-i Berâhenî, **Tilâ Der Mis (Der Şîr ve Şâîrî)**, “Tilâ Der Mis”, Tahran, 1344/1965, s. 199.

⁴³ a.g.e.

⁴⁴ a.g.e., s. 200.

⁴⁵ Berâhenî, **Tilâ Der Mis (Der Şîr ve Şâîrî)**, “Şekl-i zihnî der şîr”, s. 32.

⁴⁶ Berâhenî, **Tilâ Der Mis (Der Şîr ve Şâîrî)**, “Şîr ve eşyâ”, s. 5-31.

Lengerûdî ve Hukûkî'den farklı olarak Şefâ'î, Muşîrî'yi *şîr-i nev* şairlerinin arasında saysa da şiire getirdiği biçim özellikleri bakımından *şîr-i sefid*'e yakın bulur. Muşîrî'nin ilk kitabı **Teşne-yi Tûfân**'da kafiyesiz şiirlere rastlarız⁴⁷ ve aynı şekilde klasik Farsça şiirden farklı olarak iki türlü yeni unsur bu kitapta karşımıza çıkar: hem *tasvîr* (betimleme) hem de *sûrhiyâl* (bu Farsça tabir genel anlamda imgeleme için kullanılır, teşbih ve istiareyi içine alır) burada şairin salt zihnine dayanır, bilindik kalıpların dışındadır⁴⁸. Bilhassa *Gonâh-i Deryâ* kitabındaki şiirler düşünüldüğünde, Muşîrî burada daha önce klasik şiirde olmayan bir duygu dünyasına dayanarak, son tahlilde, yaratıcılık (*âferîni*) üzerinden kurduğu bağlantılarla (*peyvend*) şiirini kurar⁴⁹. Şiiri tamamen duygulara bırakarak, eski mazmunlara dayalı olmadan, yeni bir *tasvîr* ve *sûrhiyâl*'le şiirini kurar.

Burada tam olarak Şefâ'î, yeni *tasvîr* ve *sûrhiyâl*'in ne olduğunu bize söylemiyor ama Muşîrî'nin *tasvîr* ve *sûrhiyâl*'inin vezin ve kafiyeden öte yeni, yaratıcı bir ahenk yakaladığından, bu ahengin bir tür "kelâmın musikîsi"⁵⁰ olduğundan bahsediyor⁵¹. Bu anlamda, Farsça şiirde vezin ve kafiyeden gelen ve aynı zamanda şairâne söyleyişin ön plana çıkarılmasından doğan şiirsel bir ahengin varlığını kabul etmeliyiz. Bu tür bir *âheng*, Garip'in "eda" olarak nitelendirdiği, "istiare"-yi eleştirirken kullandığı bir şairâneliktir de. Yani, Farsça şiir *bî-âheng* olduğu söylenen *şîr-i sefid*'de bile şiirdeki kelimelerin musikîsini atamamış, Garip de olduğu gibi her zaman söyleyiş güzelliğine yaslanmıştır.

Şîr-i nev, sonuçta şiirin ahengine karşı çıkmaz. Sadece Ahmed-i Şâmlû'nun erken dönem *şîr-i sefid* şiirlerinin *şîr-i nev*'den ayrıldığı nokta *bî-âheng* olusudur⁵². *Bî-âheng*'lik çağdaş Farsça şiirin temel sorunu değildir. Çoğu *şîr-i nev* şairinin, *şîr-i sefid*'in *bî-âheng*'ine yaklaşan şiirleri vardır ama bu tam bir kopuşu imlemez. Bu bağlamda, Garip'le karşılaştırıldığında, *şîr-i nev* ve *şîr-i sefid*'in şairâneliğe karşı çıktığını söyleyemeyiz. Çağdaş Farsçadaki şiir akımları, şairâneliğe topyekûn karşı çıkmak yerine sadece yeni şairânelikler getirmektedir. Şiirinden tamamen vezni, kafiyeyi ve ahengi atmayan Muşîrî'nin,

⁴⁷ Muhammed 'Alî Şefâ'î, *Ez Kûçe Tâ Pervâz: Tahlîl ve Güzide-i Şîr-i Fereydûn-i Muşîrî*, Tahran, Pâyâ, 1380/2001, s. 35.

⁴⁸ a.g.e., s. 36.

⁴⁹ a.g.e., s. 40.

⁵⁰ Burada bahsi geçen "kelâmın musikîsi"nin "derûnî âhenk"le bağlantısı olabilir mi? Bu referans için Profesör Engin Sezer'e teşekkür ederim. "Derûnî âhenk" için: Yahya Kemal, "Derûnî Âhenk ve Öz Şiir", *Edebiyâta Dâir*, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti, 1971, s. 20-22.

⁵¹ Şefâ'î, *Ez Kûçe Tâ Pervâz: Tahlîl ve Güzide-i Şîr-i Fereydûn-i Muşîrî*, s. 151-160.

⁵² Yâhakkî, *Çün Sebû-yi Teşne: Târih-i Edebiyât-ı Mu'âsır-ı Fârsî*, s. 98.

bu bağlamda *şîr-i nev* ile *şîr-i sefid* arasına sıkışmış bir şair olduğunu söyleyebiliriz.

2.2. Yeni Şiirin ve Klasik Farsça Şiirle İlişkisi

Öte yandan, çağdaş Farsça şiirde *şîr-i nev* ile *şîr-i sefid* le gelinen bu “ferahlama”yı, Farsça şiirin süregelen ahenginden bir uzaklaşma olarak almamak gerekir. Zaten çağdaş Farsça şiirde, Beyaz şairlerinin bir türlü kıramadıkları şey, her ne kadar klasik sanatları tasfiye edebilmiş olsalar da, “klasik söyleyiş”in ötesine geçememeleridir. Bu anlamda, çağdaş Farsça edebiyattaki Nîmâ şiiri ve *şîr-i sefid* gibi yenilikçi akımlar, İkinci Yeni’nin getirdiği “derinleşebilme” yetisini gerçekleştirmekten öte, Garip’in bir kerere yaptığı “şiiri yüklerinden arındırma” devrimini ancak kademeli olarak başarabilmişlerdir. Yani, her ne kadar yenilikçi Beyaz şairleri, Hilav’ın Garip için söylediği “şiiriyet”i ya da kalıplaşmış söz sanatlarını kırmış olsalar da, üstüne eski şiirin ahenginden farklı olarak yeni bir ifade birimi getirememişlerdir. Klasik Farsçadaki *âheng* sadece ismen “kelâmın musîkîsi”ne dönüşmüştür. *Şîr-i sefid*’in ahenksizliği de gene bir ahenktir; oysa Dada’daki anlamıyla bir yapıbozum, *şîr-i sefid* de bile yoktur.

Benim burada *âheng*’ten kastettiğim şu: klasik şiirin teknik olarak kalıplaşmış sanatından öte ahenk, o şiiri hangi geleneğe referansla söylediğinle, bir bakıma o şiirin edası ve söyleniş biçimiyle alâkalı. Yani Ahmed-i Şâmlû’nun, her ne kadar şiirini hiçbir kalıba bağlı kalmadan ferahça kâğıda yayabildiğini söyleyebilesek de, o şiiri, ifadesi ya da ahengi bakımında Farsça edebiyat geleneğinden farklı kılabilirdiğini de kolayca iddia edemeyiz. Kanımca, bu ahengi en çok Furûğ’un zorladığını, hattâ varoluşu iliklerine kadar yaşamış biri olarak en çok Furûğ’un kırmaya çalıştığını söyleyebilirim. Bu anlamda, 20. yüzyıl Farsça edebiyatın en yenilikçi hareketi olan *şîr-i sefid*’de bile bir “kakofoni” ya da “atonalite”ye rastlanılmaz; ifadesi ve şiirin söyleyiş biçimi, yani ahengi bakımından bu şairler, klasik Farsçadaki şiirin çok da ötesine geçemezler.

2.3. Yeni Farsça şiir ve Muşîrî’de mecâz, *âheng* ve sürrealizm

Yirminci yüzyılda sadece Türkçe ve Farsçadaki şiirde değil, dünya şiirinde⁵³ de en çok tartışılan konularından başında önce vezin-kafiye tartışmaları ve sonra-

⁵³ Ezra Pound’un öncülüğünde, Mart 1913 tarihinde *Poetry* dergisinde yayımlanan İmgeci Manifesto, İngilizce şiirde maniyerizmi savunan Ön-Rafaelloculuk’a karşı bir eleştiridir. İmgeci şiire bağlı şairlerin şiirlerinin toplandığı *Des Imagistes* (1914) adlı antolojideki şiirlere göre, şair duyumsamadığı, birinci elden tecrübe etmediği hiçbir benzetmeyi şiirine almayacaktır. Mecâzın her zaman gerçek dünyada bir tezahürünün olması gerekir,

sında da mecâz meselesi gelmektedir (*Garip* genel olarak mecâza saldırmak yerine özellikle söz sanatları teşbih ve istiareye karşı çıkıyor). *Garip*'in 1941'deki önsözüne baktığımızda, Orhan Veli'nin, döneminin şiirinde vezin ve kafiyeyi salt işlevinin ötesinde (yani kolayca dizeleri hatırlayabilmek için) kullanıldığından bahsettiğini görüyoruz⁵⁴. Kafiye ve vezin şiirdeki işlevinin ötesinde artık bir hüner ya da ustalık olarak algılanmaktadır. Yani, bu iki kalıplaşmış sanat, şiir dilini nahiv olarak genişletmiş, çeşitlendirmiş, ama *Garip*'e göre, aynı zamanda şiiri sunileştirmiş ve günlük konuşma dilinden uzaklaştırmıştır⁵⁵. Bu anlamda, *Garip*'in ve çağdaş Farsça şiirdeki benzeri olan *şîr-i sefid*'in, konuşma diline yaklaşabilmek için, kafiye ve vezni tamamen attığını söyleyebiliriz.

Kafiye-vezinden sonra Orhan Veli'nin şairânelikle eşleştirdiği mecâz meselesi gelmektedir. Burada genel anlamıyla mecâzdan kastım, *Garip*'in önsözünde bahsi geçen istiare, teşbih, mübalağa ve bunların birleşiminden ortaya çıkan en genel anlamıyla hayal zenginliğidir⁵⁶. *Garip*, tüm bu söz sanatlarının tahayyül edilen dünyaya açılan hülyalarını, hep kaçınılması gereken bir açgözlülük olarak okur. Aynı şekilde, Türk şiirinde, Nâzım Hikmet'in vezin-kafiye meselesi gibi ("biçimi içerik belirler" düsturu) en başta karşı çıktığı konulardan biri de mecâzdır. O da *Garip* gibi mecâzı, kolay şairânelik olarak görür⁵⁷. Mecâz kelimesi *Garip*'le birlikte bir köşeye itilirken (dediğim gibi en genel anlamıyla mecâz yerine *Garip* daha çok açık açık istiareye saldırıyor), İkinci Yeni'yle birlikte İlhan Berk'in Fransızcadaki *image*'ı karşılık olarak kullanıp yaygınlaştırdığı "imge"-nin mecâzın yerini aldığını görüyoruz. Yani, Nâzım Hikmet ve *Garip*'le köşeye itilen mecâz-istiare, İkinci Yeni'yle birlikte *imge* adıyla iktidar olur.

Farsça şiir de Nîmâ'yla birlikte vezin ve kafiyenin zorunluluğu meselesine konu edinmiş; vezin ve kafiye getirdiği sınırlamalardan sonra, *şîr-i sefid*'le birlikte klasik Farsçanın mecâzından farklı bir mecâz anlayışına yönelmiştir. Bu mecâz, estetik bakımdan *Garip*'in önsözünde bahsi geçen sürrealist imgelemele

yani kolay şairânelik mecâzdan koparılacaktır. Buradaki imge kavramı, aslında nesnellikten ibarettir ve İkinci Yeni'nin muğlak imgesinden tamamen farklıdır. Kaynak için: F. S. Flint, "Imagisme", **Early Writings: Poems and Prose**, Ezra Pound, New York, Penguin Books, 2005, s. 209-210.

⁵⁴ Orhan Veli, **Garip: Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat ve Orhan Veli'den Seçilmiş Şiirler**, İstanbul, Resimli Ay Matbaası, 1941, s. 5-6.

⁵⁵ a.g.e., s. 6.

⁵⁶ a.g.e., s. 6-7.

⁵⁷ Nâzım Hikmet'in şiir üzerine düşünceleri için: Nâzım Hikmet, **Sanat ve Edebiyat Üstüne**, haz. Aziz Çalışlar, İstanbul, Bilim ve Sanat, 1987.

yakından alâkalıdır. Bu anlamda, hem Ahmed-i Şâmlû'nun⁵⁸ hem de Garip'in⁵⁹ benzer yıllarda bilhassa Paul Éluard'dan etkilendiklerini, sürrealizm estetiğini taklit etmeseler de, sürrealizmde gördükleri yeni imgeciliği kendi şiirlerinde yeniden dönüştürdüklerini görüyoruz⁶⁰.

Âheng ise, kafiye-vezin ve mecâzın doğru kullanımlarından ortaya çıkan şiirsel sestir. Çağdaş Farsça şiirin kafiye-vezin ve mecâz gibi konulara getirdiği eleştirilerin, yukarıda tam olarak aynı olmasa da, sürrealist imgeleme benzerlik gösterdiğini görüyoruz. Farsça şiir, Türkçe şiir gibi vezin ve kafiyeyi tamamen atmamış, bazı şiirlerinde kullanmasa da vezin ya da kafiyeye dayalı dizelerin yer aldığı şiirler oluşturmuştur. Bu anlamda Farsça şiir klasik ahenkten Türkçe'deki Garip'in yaptığı gibi tam bir kopuşu gerçekleştirmez, sadece bir farklılaşmayı imler.

Âheng ya da *şîr-i nev* ve *şîr-i sefid*'in terimleştirmesiyle klasik Farsça şiirdeki "kelâmın musîkîsi", yenilikçi şairlerin her ne kadar yeni bir şiiri arzulasalar da klasik Farsça şiire ne kadar sadık kaldıklarını gösterir. Aynı şekilde, günümüz Farsça şiirde, klasik şiirle bir sürü metinlerarasılık söz konusudur (Şâmlû'nun Rûmî'si, Ehevân-Sâlis'in Firdevs'i ve M. Âzâd'ın şiirlerindeki Hâfiz alıntıları gibi). Bu metinlerarasılık klasik şairleri yadırgamak yerine daha çok olumlamaktadır. Garip'te, bilhassa Orhan Veli'nin Garip sonrası şiirlerinde de metinlerarasılık görürüz ama bu metinlerarasılık kendinden önce gelen şiiri alaya alır, yerer ve Farsça şiir gibi yüceltmez.⁶¹

Nîmâ'nın ve benzer şekilde Muşîrî'nin de sürrealizmden etkilenecek şiirdeki imgenin imkânlarını zorladıklarını biliyoruz. Ama unutmamız gereken, Nîmâ'nın gerçeküstücü eğilimlerinin ya da yer yer tezatlı imge kullanımıyla ulaştığı şiir-

⁵⁸ Nimet Yıldırım, "Ahmed-i Şamlû ve Şîr-i Sepid", s. 129. *Şîr-i sefid* ve Fransız Sürrealizmi etkisi için: Muhammed Rızâ Şefîî Kedkenî, *Edvâr-i Şîr-i Fârsî: Ez Meşrûfiyet Tâ Sukût-i Saltanat*, Tahran, İnteşârât-ı Tûs, 1359/1980, s. 64-69.

⁵⁹ Orhan Veli, *Garip: Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat ve Orhan Veli'den Seçilmiş Şiirler*, s. 11-12.

⁶⁰ 1954 yılının Haziran ayında Cenevre'den yola çıktıktan yaklaşık altı ay sonra Tahran'a, ressam Thierry Vernet'le birlikte varan İsviçreli seyyah Nicolas Bouvier, Tahran'daki edebiyat çevrelerinin Fransız edebiyatıyla ilişkilerinden bahsederken, Paul Bourget'nin dinsel içerikli romanlarıyla karşılaşmak yerine, Bergson, Proust, Larbaud'nun eserleri ve hatta Lâlezâr Sokak'ta Henri Michaux *La nuit remue* adlı kitabıyla karşılaştığını şaşkınlıkla ifade eder. Tahran'daki edebiyat çevreleri ve entelektüeller son dönem Fransız edebiyatını yakından tanımaktadırlar: Nicole Bouvier, *The Way of the World*, London, Eland, 1992, s. 185-6.

⁶¹ Engin Sezer, Orhan Veli şiirindeki, Haşim'e, Mehmed Âkif'e ve Tanpınar'a yapılan hicvedici metinlerarası göndermelerden bahseder. Orhan Veli, Haşim'in "Göllerde bu dem bir kamış olsam" a hicven "Rakı şişesinde balık olsam", Tanpınar'ın "Mimarilerin en ilahisi" lafına karşı "Lapınaların en harelisi"ni kullanır ve "Anlatamıyorum" şiiri Mehmed Âkif'in *Safahat* dibacesindeki "Ağlarım, ağlatamam; hissederim söyleyemem" dizesine bir göndermedir. Orhan Veli'de metinlerarası göndermeler için: Engin Sezer, "Şiir Kültürümüzde Orhan Veli", *Granada*, İstanbul, Nisan-Mayıs 2014.

sel absürtlüğün bizim kıta Avrupası eksenli algıladığımız sürrealizmden ya da absürtlükten farklı oluşudur. Bunun asıl nedeni, Farsça şiirin hiçbir zaman salt zekâyâ ve zihne dayalı olmayışı, en temelinde söyleyiş zenginliğine ve ahenge bağlı oluşuyla ilgili. Fransız Sürrealistlerine, Lettristlere ya da İtalyan Hermetiklerine baktığımızda, Farsça şiirin yenilikçi akımlarında söyleyiş zenginliğini yadığayan, hücum eden bir taraf göremiyoruz. Hatta aksine, biçim ve içeriğe getirdikleri yeniliklere rağmen klasik söyleyişi yeni şiir içerisinde tekrar olumladıklarını, yeniden ifadeye yöneldiklerini görüyoruz.

Örnek olarak yeni akım şairi, “pencerenin öfkesi” tabirini kullandığında, burada klasik Farsça şiirin önceden kalıplaşmış mazmunlarından farklı olarak birbirleriyle alâkası olmayan iki kelimeyi ya da kavramı bir araya getirmektedir⁶². Bu “bir araya getirme”, karşımıza daha çok cansız maddelerin kişileştirilmesi, onlara insan payesi yüklenmesi olarak çıkıyor; ama Beyaz şairlerinin bu bütünleştirmeyi gerçeküstücü ifadelerle genişlettiklerini, hattâ daha da karmaşıklaştırdıklarını görüyoruz: Muşîrî’de geçen *su sevgisinin afiyet gülücüğü* (“Kır”), *jetlerin uykusu* (“Gözyaşı Salkımı”), *senin beyaz saçının hürmeti* (“Göç”) ve *kuruntu âleminin kıyasızlığı* (“Etkisiz Büyü”) gibi tabirler, yenilikçi şairlerin anlamı genişletmek ve klasik edebiyatın teşbih geleneğine yaslanmadan söyleyişi muğlâklaştırmak için, ama gene de Farsça edebi anlayışa ya da ahenge uygun kullandıkları gerçeküstücü ifadeler olarak alınmalıdır. İranlı yenilikçi şairlerin sürrealizmden anladıkları, birbirleriyle bağdaşması mümkün olmayan kelimelerin (farklı olarak klasik şiirdeki metaforik kullanımda hem kelimeler arasında bir bağdaşma mümkün olmakta, hem de zaten daha evvelden mitolojiye ya da dini anlatılara dayanan kalıplar, mazmunlar arasında uyum aranmaktadır) bir araya gelip gene ahengi bozmadan şiirleşebilmesidir. O nedenle, çoğu yerde İkinci Yeni’nin söyleyişe ya da şiirsel ahenge doğrudan zıt giden daha zihinsel tabirlerine alışmış Türk okuyucusuna, sadece mecâza dayalı gerçeküstücü bir ifade kurmayı amaçlayan yenilikçi çağdaş İranlı şairleri daha az “cesur” gelebilir.

Ancak şimdi, Farsça şiirde ahengin değişmezliğinden ve gerçeküstücülüğün retorik bir araç olarak alındığından bahsettikten sonra, Muşîrî’nin şiirini Farsça edebiyattaki yenilikçi akımlar düşünüldüğünde bir yere oturtabiliriz.

Muşîrî, diğer yenilikçi şairlerden farklı olarak Farsça şiir geleneğinin söyleyiş biçimini klasik kalıpların içerisinde devam ettirmekte: Muşîrî’nin yeri geldiğinde gazel formuna yaklaşmakta olan (“Rüzgâr ve Yağmur”, “Simya”); yeri geldiğinde

⁶² Muhammed-i İsti’lâmî, *Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme*, s. 142-143.

de rubaiye (“Perişan”, “Ağaç”, “Masal”) ya da klasik söyleyişe yaslanan (“Güneşe Tapan”, “Ay ve Taş”) şiirlere yatkın olduğunu görüyoruz. Benzer şekilde, hem şiir bölümleri arasındaki bağlantının asgari derecede tutulduğu daha serbest şiirlere (“Sır”, “Suskunluğun Feryatları”, “Üç Güneş”), hem de klasik *şîr-i sefid* formunda ilerleyen ama ilk ağızdan çıktığı gibi duran, işlenmemiş şiirlere de (“Servi”, “Göç”, “İnan İlkyaza”) rastlıyoruz⁶³. Bu anlamda, Muşîrî’yi yenilikçi akımlarla gelenek arasında bırakan, şiirlerindeki ahengin ve gerçeküstücü ifadenin Farsça söyleyişinin devamında yatmasıdır: yeni şiirde, klasik şiirdeki söyleyişin ve ahengin mütemadiyen tekrarlanması.

3. Türkçe şiirde Farsça etkisi meselesi

İlk devre *şîr-i nev*, Garip’le dönemdaş olduğu halde şiirde yaptığı yeniliklerle Tevfik Fikret’in “serbest müstezat”ıyla benzerlik gösterirken, erken dönem *şîr-i sefid* şairleri, İkinci Yeni’yle dönemdaş olduğu halde, Farsça şiire yaptığı etki bakımından ancak Garip’le kıyaslanabilir olduğunu söylemiştik. Bunun nedenlerinden biri, her ne kadar Nîmâ ve Şâmlû, içerik ve vezin-kafiyeye bazı yenilikler getirmiş olsalar da hiçbir zaman Garip’in tabiriyle “eda”, “şairânelik” ve “me-câz”dan, Şâmlû’nun tabiriyle *âheng*’den şiirlerini arındırmamışlardır. Farsça şiir, *şîr-i nev* ve *şîr-i sefid*’le şiir dilinden konuşma diline yönelmiş olsa da, hiçbir zaman edayı şiirden atmamıştır. Çağdaş Farsça ve Türkçe şiirdeki değişiklikler birbirinden bağımsızdır ama her iki şiirin çıkışında, 19. yüzyıldaki toplumsal değişiklikler ve Avrupa kültürüyle olan yakın ilişkiler önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, bu iki dildeki çağdaş şiirin benzer sosyal faktörler eşliğinde ama bağımsız olarak çıktığını söyleyebiliriz (19. ve 20. yüzyılda İstanbul’a gelmiş öğrencilerin Tanzîmât sonrası şiirle olan ilgileri başka bir yazının konusu olabilir).

Türkçe-Farsça ilişkisi bağlamında, Osmanlıca şiirin Farsça şiirin bir taklidi olduğu tartışması var. *Şîr-i sefid*’in Garip’le olan benzerliklerinden bahsetmeden önce, Selahattin Hilav’ın (ve aynı terimle olmasa da benzer tanımlamalarla Orhan Burian’ın)⁶⁴ Garip şiiri için kullandığı “eda” tabirini⁶⁵ hatırlatmak istiyorum:

⁶³ Burada bahsi geçen şiirler için: Fereydûn-i Muşîrî, *Seçme Şiirler (1955-1997)*, çev. Efe Murad, İstanbul, Pan Kitap, 2012.

⁶⁴ Orhan Burian, şairâneliğe karşı Orhan Veli ve arkadaşlarının Türk şiirine duygunculuğu (*sentimentalisme*) getirdiğini ama şiirlerinin gene de zihni (*cérébral*) olduğunu söyler. Burian’a göre Garip, insancılığı, hikayeciliği ve canlılığı Türk şiirine getirmiştir. Burian’ın burada söyledikleri, yukarıda Lengerüdü’nin Muşîrî, Berâhenî’nin de Şâmlû hakkında söyledikleriyle benzerlik taşır. Bknz. Orhan Burian, “Kanık-Anday-Rifât Üçlüsüne Son Bakış”, *Denemeler Eleştiriler*, haz. Vedat Günyol, İstanbul, Cem Yayınevi, 1993, s. 92-96.

⁶⁵ Buradaki “eda”yı çağdaş Farsça şiirde terimleştirdiğim “âheng”le benzer anlamlarda olduğunu söyleyebiliriz.

“Eda”, sadece şairin “iç sesi”ni açık eden şiirdeki salt yalınlık ve samimiyet değil, aynı zamanda klasik Farsça şiirin etkisinde kalmış Türkçe şiirin de (burada Fuad Köprülü’nün terimleştirmesiyle bugün bizim Halk Şiiri diye genelleştirdiğimiz Âşık Edebiyatını⁶⁶ bir kenara koyuyorum) diğer şiirlerin (yani, Arap ve Fars şiirlerinin) hegemonyasından kurtuluşunun ve Yahya Kemal’in “derûnî âhenk”⁶⁷ dediği Türkçenin kendi iç sesini buluşunu anlatan bir ibare.

Divan Edebiyatı, hem söz dizimi ve kullandığı Farsça kökenli kelimeler olsun hem de şiir içindeki kavramlaştırmaları, yani mazmunları olsun, Farsça şiire *bakan* bir şiirdi⁶⁸. Divan şiirinde, klasik Farsça şiirin erken dönem Arapça şiirden aldığı vezin birimi olarak *aruz* (Farsçasıyla *beher*), şiir birimi olarak *beyit*, şiir formu olarak *kaside*, *gazel* ve *mesnevi* gibi bazı başat biçimsel özelliklere rastlıyoruz. 13. yüzyıldan bu yana Anadolu Türkçesinde etkisini gösteren Arapça ve Farsça, önce kendini bürokratik yazışmalarda ve buna binaense edebiyatta (erken dönem yazılı Arap kültürü dahilinde *âdâb*⁶⁹ dediğimiz *belles-lettres* geleneği ekseninde) kendini Anadolu’daki ilk yazılı Türkçe kaynaklarda göstermektedir⁷⁰. Bu anlamda, Anadolu Selçuklularının devlet lisanının Farsça olduğunu düşünürsek, tüm yazılı kültür alanlarında (münşeat mecmuaları ve tarihyazımında vs.) etkisini gösteren Farsçanın Osmanlı Divan edebiyatının teşekkülünün tam merkezinde yer aldığını savunabiliriz:

1) 15. yüzyılla birlikte Anadolu Türkçesinde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin sayıca arttığını görüyoruz⁷¹. Yabancı kelimelerdeki bu artış, bilhassa Farsça tabirlerin 15. yüzyılda, Gibb’in deyiimiyle bir saray diline dönüşen “Osmanlıca”nın doğrudan Arapça ve Farsçadaki tüm kelimeleri içine aldığını, Türk-

Farsça şiir her ne kadar vezin ve kafiyeyi atmaya çalışırsa çalışsın, şairin ahengine, edasına karışmaz. Garip, şairin edasına, şaireneliğine de karşı çıkar, onu şiirden tamamen atar. Farsçanın *şîr-i nev* şairleri sadeliğe önem verir, yoksa romantiklik ve şairânelikten tamamen vazgeçilmez. Selahattin Hilav, “Lautréamont ve Ötekiler”, **Edebiyat Yazıları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

⁶⁶ Köprülüzade Mehmed Fuad, “Türk Edebiyatında Âşık Tarzının Menşei ve Tekamülü Hakkında Bir Tecrube” **Millî Tetebbular Mecmuası**, İstanbul, Mart-Nisan 1331, sa. 1.1, s. 4-46.

⁶⁷ “Derûnî âhenk” için: Yahya Kemal, “Derûnî Âhenk ve Öz Şiir”, **Edebiyâta Dâir**, s. 20-22.

⁶⁸ Fars şiirinin Divan şiiri üzerindeki etkisi için erken kaynaklardan biri: E. J. W. Gibb, “Introduction”, **Ottoman Literature: The Poets and Poetry from Turkey**, London, M. Walter Dunne, 1901, s. 4-8.

⁶⁹ Tarif Khalidi, **Arabic Historical Thought In the Classical Period**, “The Rise of Adab”, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, s. 83-9.

⁷⁰ Anadolu Türkçesinin yazıya geçişi ve en eski elyazmalar konusunda: Mecdut Mansuroğlu, “The Rise and Development of Written Turkish in Anatolia”, **Oriens**, Leiden, 1954, sa. 7.2, s. 263-4.

⁷¹ Geoffrey Lewis, **The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success**, “Ottoman Turkish”, New York, Oxford University Press, 1999, s. 7.

çedeki yapım ve çekim ekleri aracılığıyla rahatlıkla Osmanlı Türkçesinin doğal bir parçasıymış gibi kullanıldığı sonucunu çıkarıyor⁷².

2) Klasik Farsça şiir, ortaya etrafındaki sosyal bağlamdan bağımsız olarak çıkmış bir edebi kültür değil, Tîmûrluların son döneminde oluşan yerel şehir devletlerindeki saray kültürünün de bir ürünüdür. Bilhassa Yıldırım Bâyezîd ve daha sonra Fâtih Sultan Mehmed dönemlerinde, hep bu saray kültürünün uzantısı olan himaye geleneğine öykünölmüş, saraydaki şairlerde kendilerini bu himaye kültürü bağlamında yetişen, ürünler veren *Îrânzemîn* şairleriyle kıyaslamışlardır. Bu bağlamda, sadece dil özellikleri açısından değil, bir sosyal olgu olarak *Îrânzemîn* himaye kültürü, Osmanlı Divan Edebiyatının (sadece Osmanlı'yla sınırlı kalmadan Gaznevilerden Germiyanoğulları Beyliğine kadar) birebir öykündüğü bir gelenektir⁷³.

Osmanlı Divan şiirinde kullanılan bu biçimsel öğeler, şairin şiirde söylemek istediğini bu öğelere aktarmasını ve ancak bu öğeler üzerinden söylemesini zorunlu kılıyordu. Burada, Divan şiiri, klasik Farsça şiirin salt bir *taklidiydi* demek istemiyorum, çünkü Türklerin Anadolu'ya gelişiyle birlikte daha evvel Hıristiyan-Helenistik kültürün yaygın olduğu "Rûm ili"nde "İslâmlık"ın başat kültür olmaya başladığını ve bununla birlikte Türkçenin yaygınlaştığını görüyoruz. "Rûm ili"nde gerçekleşen bu yeni kültür bileşeninin sonucu olarak ortaya çıkan Osmanlı saray kültürü ve adabı, aslında her ne kadar kökenini *Îrânzemîn* saray kültüründen almış olsa da, Prof. Selim Sırrı Kuru'nun deyişiyle "Rûm ili"ne ait yeni bir dil (Osmanlı Türkçesi) ve yeni bir edebiyattır da (Divan Edebiyatı)⁷⁴.

⁷² a.g.e.

⁷³ Himaye kültürünün Divan Edebiyatının teşekkülünde yer aldığı rol hakkında: Halil İnalçık, "The Poet and the Patron: A Sociological Treatise upon the Patrimonial State and the Arts", çev. Arif Nihat Riley, **Journal of Turkish Studies**, Cambridge, 2005, sa. 2, s. 9-70. Bu tür bir himaye kültürünün, bilhassa Hüseyin-i Baykara'nın Herat'taki meşhur şair ve âlimler topluluğu olan "Baykara meclisi"ni örnek aldığını biliyoruz. "Baykara Meclisi" hakkında: Maria E. Subtelny, "The Poetic Circle at the Court of the Timurid, Sultan Husain Baiqara and Its Political Significance", Ph.D. thesis, Harvard University, 1979. İnalçık, *Îrânzemîn* saray adabını 10. yüzyıla kadar çekerken Germiyanoğullarının gelişmiş saray adabı hakkında şu makalesinde önemli bilgiler veriyor: Halil İnalçık, "The Origins of Classical Ottoman Literature: Persian Tradition, Court Entertainments and Court Poets", trans. Michael D. Sheridan, **Journal of Turkish Literature**, Ankara, 2008, sa. 5, s. 5-75.

⁷⁴ Selim Sırrı Kuru, "The Literature of Rum: The Making of a Literary Tradition (1400-1650)", **Cambridge History of Turkey**, ed. Suraiya Faroqhi and Kate Fleet, cilt 2, New York, Cambridge University Press, 2013, s. 556-9. Kuru'nun "Rûm ili"ne ait yeni bir dil savının geçerliliği konusunda Fuzûlî'nin Farsça ve Türkçe divanının ya da Âşık Çelebi, Latîfî gibi tezkirelerin önsözlerine bakıldığında İslam geleneğinde şiirin herhangi bir dile indirgenmediğini, Arapça, Farsça ve Türkçe arasında şiir söyleyiş açısından bir fark gözetilmediğini ya da karşılaştırma yapılmadığını, bu anlamda kullanılan Arapça ya da Farsça kökenli kelimelerin sıklıkla kullanılmamasının bilinçli olarak yadrganmadığını görüyoruz. Bu bize "Rûm ili"nde Arapça, Farsça ve Türkçe arasında kolayca iç içe geçen ve içeriden bakıldığında tek bir lisan olarak algılanan bir şiir dilinin oluştuğunu görüyoruz. Fuzûlî, Türkçe divanına yazdığı önsözde "Rûm belîğleri"nden bahsetmektedir ve bu anlamda "Rûm"un bir

Yani, Gibb'in iddia ettiğinden farklı olarak Divan Edebiyatı, Farsça şiirin bir taklidi değil, onun yeniden dönüştürülmesidir⁷⁵. Divan şiiri kendi sesini klasik Farsça şiire *bakarak* (önce Hâfız, Sa'âdî, Câmî etkisinde ve daha sonrasında Sebki-Hindî bağlamında) kurmuş; cümle yapısı ve söz dizimi dahil olmak üzere şiir tasavvuru ve ifadesini Farsça şiir üzerinden dönemin "Rûm ili" Türkçesinde söylemişti.

Kuru'nun yeni bir terkip olarak aldığı bu dilin, aslında tam olarak bir klasik Arap ve Fars şiiri taklidi olduğunu ağır ithamlarla erken dönem çalışmalarında savunan Abdülbâki Gölpınarlı'dır⁷⁶. Gölpınarlı, Divan Edebiyatı dilinin Arapça-Farsça kelime ve kaidelerle kaynaşmasından meydana geldiğinden, gerçek hayattan tamamen kopuk olduğundan ve Divan Edebiyatının (Gölpınarlı'nın satıhta kalan genelleştirmesiyle) Roma-Yunan ve İran-Hint kültürüne dayalı bir medeniyetin ölü bilgisinden beslendiğinden bahsetmektedir⁷⁷. Divan Edebiyatı'nın doğrudan Fars dili ve kültürünün bir taklidi olduğu konusunda Tanzîmât'tan sonra büyük tartışmalar olmuştur. Bu tartışmaların ana eksenini sadeleşmekte olan Türkçe, Ziyâ Paşa'nın önce övdüğü ve sonra *Harâbât*'ta Divan Edebiyatına kıyasla daha alt bir konuma yerleştirdiği Halk Şiiri, mazmunların gerçek-dışılığı ve Divan Edebiyatının ahlakî bir yönünün olmadığı gibi temel meseleler oluşturmaktadır⁷⁸. Bu temel meselelerin yanında, bilhassa taklitçilik merkezde olmak

sosyal tip olduğunu burada zikretmeliyiz. Mehmet Kalpaklı, "Türkçe Divan'ın Mukaddimesi", **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, İstanbul, YKY, 1999, s. 15.

⁷⁵ Gibb'in "Divan şiiri Fars şiirinin bir taklidiydi" tezi için: Gibb, **Ottoman Literature: The Poets and Poetry from Turkey**, s. 12. Selim Kuru bahsi geçen kitap bölümünde Divan Edebiyatının İslam dünyasının yeni toprakları "Rûm ili"nin kendine özgü bir edebiyatı olarak algılanması gerektiğini savunuyor. Burada geçen Rûm kimliği tabiri için: Salih Özbaran, **Bir Osmanlı Kimliği: 14. - 17. Yüzyıllarda Rûm/Rûmi Aidiyet ve İmgeleri**, İstanbul, Kitap, 2004.

⁷⁶ Abdülbâki Gölpınarlı, **Divan Edebiyatı Beyanındadır**, İstanbul, Marmara Kitabevi, 1945.

⁷⁷ Daha sonra Nedim ve Fuzûlî divanlarının edisyonlarını hazırlayan Gölpınarlı'nın Divan Edebiyatı hakkındaki bu düşüncelerini geri aldığını biliyoruz. Moda Sahaflar Çarşısındaki Şems Sahaf'ın sahibi Abdülbâki Gölpınarlı'nın mirasçısı Yüksel Bey'in aktardığına göre Gölpınarlı bu kitabının bir daha basılmamasını vasiyetinde bildirmiştir. Bu üç sav, Gölpınarlı'nın yukarıda adı geçen kitabında sırasıyla şu bölümlerde bulunmaktadır: "Türkçe ve Divan Edebiyatı" (s. 95), "Hayat bağlantısı ve Divan Edebiyatı" (s. 38), "Divan Edebiyatı ölü bilgiye dayanır" (s. 100). Gölpınarlı'ya mazmunluk konusuna cevaben Nurullah Ataç, 16 Nisan 1945 tarihli **Ulus** Gazetesinde "Mektup-Abdülbâki Gölpınarlı'ya" adlı bir yazı kaleme almıştır. Aynı şekilde, daha öncesinde Nâmık Kemâl'in de sözünü ettiği Divan Edebiyatındaki mazmunluk tartışmalarına cevaben Latîfî'nin **Tezkîre-i Şu'arâ'**'sının önsözünde "mecâz"ın gerçek olarak alınmaması gerektiğinden, bu nedenle şiirin "te'vil"e açık olduğundan bahsedilmektedir.

⁷⁸ Divan Edebiyatı tartışmaları Ziyâ Paşa'nın "Şi'r ve İnşâ'" (**Hürriyet**, 1285/1868, sa. 11) adlı makalesiyle, **Harâbât** (İstanbul, Matba'a-yı Âmirî, 1291-2/1874-5) adlı şiir antolojisindeki tezat görüşlerine Nâmık Kemâl'in **Tahrîb-i Harâbât**'taki (İstanbul, Matba'a-yı Ebûzziya', 1303/1885) eleştirileriyle başlar. Bu tartışma daha sonra Nâmık Kemâl'in Osmanlıcanın Arapça ve Farsçanın birleşimi olduğunu iddia etmesiyle devam eder ve bu tartışmalar için: Halil Onan, **Nâmık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi**, (Ankara,

üzere mazmunculuk, sunilik, gayr-i insanilik, monotonluk, mahbupçuluk, darlık ve dalkavukluk gibi Divan Edebiyatına, Arap ve Fars kültürü etkisinde olduğu gerekçesiyle bazı suçlamalar sunulmuştur.

İkinci bir nokta ise, genel olarak Türkçe şiirin biçim ve içerik ilişkisi hakkında: Garip'e gelene kadar Türk şiiri, söylenmek istenenin vezne ve söz sanatlarına uygulanmasından ibaretti. Hatta Divan şiirinde çoğunlukla söylenmek istenen, veznin ve söz sanatlarının el verdiği ölçüde şekilleniyordu. Garip'in kafiyeyi, klasik Arap ve Fars şiiri etkili vezni ve söz sanatlarını tamamen atması, sadece Türkçenin kendi "eda"sını, iç sesini bulmasına yardımcı olmadı; aynı zamanda, biçimin içerik üzerindeki tahakkümünü de ortadan kaldırdı.

Sonuç olarak, Garip şiirinin Türkçe şiir için iki öneminin olduğunu görüyoruz: 1) klasik şiir biçimlerinin Türkçe üzerindeki gücünü azaltmış ve böylece Türkçenin kendi söz dizimi ve cümle yapısının esnekliğini ortaya çıkarmıştır; 2) biçimin tahakkümünü azaltarak içeriğin, yani şiirde "söylenmek istenen" in ön plana çıkarılmasına yardımcı olmuştur. Cumhuriyet dönemindeki tartışmalara baktığımızda Divan şiirinin Arapça ve Farsça kültürün hücumuna uğramış bir edebiyat türü olarak algılandığını görüyoruz. Oysa bir kültürün hücumundan ya da tahakkümünden çok Divan şiirini meydana getiren sosyal ve siyasi coğrafyanın çokdilli ve çokkültürlü olduğunu unutmadan, Arapça ve Farsça etkisinde olduğunu söyleyebiliriz⁷⁹. Bu anlamda, bir taklitten çok orjinaliteden bahsetmek daha mantıklı⁸⁰. Oysa tüm edebiyat tarihi, Aristoteles'in *Poetika*'sından bu yana kavramlaştırılan "mimesis" ini de unutmadan taklitler ya da nazireler tarihinden başka bir şey de değildir⁸¹.

Osmanlılar ne Arap-İran kültürüne hayran olduklarından ne de "İslâmlık" ın birebir müdahalesi sonucunda çokdilli bir şiir oluşturmuşlardır. Çünkü zaten so-

Kültür Bakanlığı, 1950) ve Nâmîk Kemâl, "Edebiyât Hakkında Ba'zı Ma'lûmâtı Şâmildir" (*Tasvîr-i Efkâr*, 1283/1866, sa. 416, s. 16). Bu tartışmaların tarihi ve benzer tartışmalar için: Yard. Doç. Dr. Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, (İstanbul, Beyan, 1996) ve gene tezkire ve divan önsözlerinden örnekler için Mehmet Kalpaklı, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, (İstanbul, YKY, 1999).

⁷⁹ Victoria R. Holbrook, "Concealed Facts, Translation, and the Turkish Literary Past", *Translations: (Re)shaping of Literature and Culture*, İstanbul, Boğaziçi University Press, 2002, s. 82-6.

⁸⁰ Divan şiirinin orjinalliği konusunda: Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatları –yahut- Frenk'ten Türk'e Dönüş", *İnsan*, İstanbul, 1938, sa. 1, s. 36 ve Ali Nihat Tarlan, "Şeyhî'nin Dili Hakkında", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul, 1934, sa. IV, s. 49.

⁸¹ Walter G. Andrews, "Starting Over Again: Some Suggestions for Rethinking Ottoman Divan Poetry in the Context of Translation and Transmission", *Translations: (Re)shaping of Literature and Culture*, İstanbul, Boğaziçi University Press, 2002, s. 36.

yut bir Arap-İran kültüründen çok, Rum kimliği⁸² düşünülürken burada Oğuz Türkçesiyle iç içe geçmiş bir Arapça ve Farsçadan bahsediyoruz. Yoksa, Arapça ve Farsça verilen eserlerde zaten etnik olarak çok farklı taifelerden kişilerin bu dillerde ürün verdiklerini biliyoruz. Bu anlamda, Cumhuriyet tarih yazımı özcü⁸³ bir yaklaşımla “İslâmlık”tan önce varolan bir Türk şiiri hayal etmiş ve bu bağlamda da Türkçenin diğer kültürler tarafından sindirilmesinden bahsetmiştir. Oysa Divan şiirinin üç dilden beslenmesinin nedeni çok basit bir şekilde çokdilli coğrafyanın ve Osmanlı’nın beylikten imparatorluğa geçerken meşrulaştırılan “İslâmlık” (hatta Fâtih’in *kayser-i Rûm* elkâbıyla Romanlaşan, Bizanslaşan) tarihinin bir sonucudur. Bu anlamda, Arapça ve Farsçanın Anadolu’da konuşulan Türkçeden kültürel olarak sanki bağımsız eksenlermiş gibi algılanması ne kadar hatalıysa, saray kültüründe Türkçenin dilbilgisi ve söz dağarcığı bakımından bilinçli bir şekilde Arapça ve Farsçadan ayrılmış olduğu da doğru değildir. Önce Tanzîmât’la kısmen ve Cumhuriyet’le birlikte topyekûn bir devlet politikası olarak işlenen dilin Türkçeleştirilmesi-sadeleştirilmesi, Garip şiiri düşünülürken kendi sosyal ve siyasi pratiğini buluyor: her ne kadar Orhan Veli’nin tabiriyle Türk dilinin edasını bulması Garip’le gerçekleşmiş olsa da, Divan şiirindeki Arapça ve Farsça terkip ve kelimeler coğrafya, ilim ve siyasetin kendince oluşturduğu organik bir bütündür de.

Bu anlamda, Garip’ten bir on beş-yirmi sene kadar sonra Farsça şiirde temayüz etmiş olan İkinci Yeni’yle, *şîr-i sefid*’in benzer özellikler taşıdığını görüyoruz. Her nasıl Garip şiirde kullanılagelen söz sanatlarını elemiş olup Türkçeyi konuşulan Türkçeye yaklaştırmışsa, kısmen *şîr-i nev* ve sonrasında da *şîr-i sefid* de Farsça için benzer bir işlev görmüştür. *Şîr-i sefid*, en basit tanımıyla, şiirin düz beyaz kâğıda şairin içinden geldiği gibi, vezne, kafiyeye ya da herhangi bir maz-

⁸² Cemal Kafadar, “A Rome of One’s Own: Reflections on Cultural Geography and Identity in the Lands of Rum”, *Muqarnas*, Cambridge, 2007, sa. 24, s. 7-25.

⁸³ Özcü yaklaşım bağlamında iki okuma mevcut: ilkinde göre, Türkçe, Arapça ve Farsçanın müdahalesiyle kendisine sunilemiş; arı-duru Türkçeden uzaklaşmıştır (İsmet Zeki Eyuboğlu, *Divan Şiiri*, cilt 1, İstanbul, Say, 1994, s. 13). İkinci okumaya göre sabit bir Türk kimliği ve milli şuur vardır ve Arap-Fars kültürü bunu unutturmuş (Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı*, İstanbul, Bürhaneddin Matbaası, 1941, s. 340-1) ya da bu kimlikle kaynaşmıştır (Cemal Kurnaz, *Divan Edebiyatı ve Türk Kimliği*, Ankara, Kurgan, 2011, s. 12-4). Bu ikinci okumadaki sorun, her zaman sabit ve bilinçli bir Türk kimliğinin olduğunun sanılması, bu sözde kimliğin aslında coğrafya, siyaset ve iktisadi ilişkilerle değişen bir şey olduğunun göz ardı edilmesidir. Bu zihniyetin benzer bir tezahürü, gene bazı edebiyat tarihçilerinin Arapça ya da Farsça yazılan her şeyi, yazan kişinin dinine, etnik geçmişine bakmadan Arap ve Fars olarak sınıflandırmasıdır. Arap ve Fars gibi milliyetçi ya da etnik bir adlandırmadan çok Arapça ve Farsça gibi dilbilimsel bir yakıştırma daha uygun gibi görünmektedir. Meselâ, bu eleştirim bağlamında gene sorunlu olduğunu düşündüğüm bir yaklaşım: Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, cilt I, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973, s. VI.

muna ya da klasik şiirin söz sanatına öykünmeden şiirini yayması anlamında. Bu bağlamda, Garip’de de olduğu gibi, *şîr-i sefid*, Farsça şiir için biçimin tahakkümünden arındırılması, şiirin rahatlaması ve şiirde söylenmek istenenin herhangi bir biçimsel öge tarafından kısıtlanmadan istenildiği gibi kısa ve lirik bir şekilde söylenmesi anlamına geliyor.

Osmanlıca ve Türkçe şiirin tarihsel olarak Farsça şiirin bir taklidi olduğu meselesi, hâlâ geçerliliğini koruyan sorulardan birisi. Her ne kadar Divan şairleri, Hâfız’dan Câmî’ye birçok Farsça şiir yazmış klasik dönem şairine öykünseler de, kullandıkları Türkçe-Farsça-Arapça karışımı dil ve yazdıkları Rûm kimliği, onları farklılaştırmış, asıl etki alanları İran asıllı şairler olmuş olsa da, onları biricikleştirmiştir. Zaten Farsça şiirin Osmanlı Divan Edebiyatındaki etkisi hemen Farsçadaki olan gelişmelerle aynı zamanda değil, araya onluk dönemler ya da yüzyıllar girerek olmuştur. Divan şiiri, Farsçadan tarihsel olarak etkilenmiş olsa da farklı bir şiirdir. Bu aynı şekilde, benzer özellikler gösteren iki bağımsız hareket olan *şîr-i nev* ve Garip için de geçerlidir.

4. Garip ve çağdaş Farsçada şiir

Orhan Veli, *Garip’in* önsözünde eski şiire olan eleştirilerini sıralar. Öncelikle formun düşünülmeden, ihtiyaç dışında kullanıldığını savunur. Bu nedenle, hatırdaki şiirin kolay kalmasına yardımcı olan, yüzyıllardır şiirin ayrılmaz bir bütünü olmuş vezin ve kafiyenin artık sahiciliği ve samimiyetinin kalmadığını söyler. Veznin ve kafiyenin şiiri plastikleştirip halktan uzaklaştırdığını savunur. Şiirin eski söz sanatlarından ve katı yazı dilinden uzaklaştırılması gerektiğini söyler. Garip için konuşma dili esastır.

Bu bağlamda düşünürsek, Garip için şiirde müzikalite sadece süs ve yapaydır (Orhan Veli, burada isim vermeden Yahya Kemal’e göndermede bulunuyor olabilir)⁸⁴. Şiirde disiplinlerarasılık ya da bugünün tabiriyle metinlerarasılık, entelektüel bir laf ebeliğinden ibarettir⁸⁵. İlginçtir ki tüm bu noktaları Garip şairleri, dönemdaşları Sürrealistlerin şiirlerine (Breton, Éluard) bakarak yakalamışlardır. Orhan Veli, kendi şiirlerinin bilinçaltını (*tahtai’ş-suur*) kaynak aldığını, kendi

⁸⁴ Orhan Veli, *Garip: Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat Orhan Veli’den Seçilmiş Şiirler*, s. 9. Sürrealizmin gerçek tanımıyla Türkiye’deki şiir ortamında ne kadar etkili olduğunu bilemiyoruz. Ahmet Oktay, Sürrealist metinlerinin çoğunun adam gibi çevrilmediğini, ancak Türkiye’de şairlerin gerçek anlamıyla Sürrealizm’le tanışmasının 60’ların sonunda Selahattin Hilav, Onat Kutlar ve Ertem Eğilmez’in iki ciltlik *Gerçeküstücülük* kitabından sonra olduğunu söylüyor. Erhan Altan, *Sanatımızda Bir Dönemeç: 50’li Yıllar*, Ankara, İstanbul, Edebi Şeyler, 2014, s. 23.

⁸⁵ a.g.e., s. 7.

deyimleriyle ruhi otomatizmin (otomatik yazının) şiirlerinin yazım süreçlerinde önemli bir rol aldığını söyler⁸⁶. Yalnız Garip şiiri tam anlamıyla sürrealist bir şiir değildir, çünkü 1) bilinçaltında olanı hakikatmış gibi göstermez, 2) amaçları şiirde ve söylediklerinde saflık (*safiyet*) ve basitliğe (*besaret*) ulaşmaktır⁸⁷. Günlük dili en basit haliyle, bilinçaltımızdaki gibi saf olarak ortaya koymak ister. Önsözün son bölümünde Orhan Veli, vezin ve kafiyenin yanı sıra, “eda”ya savaş açtığını söylüyor. Eda ya da başka bir deyişle şairânelik, şiir okuyucusunun aradığı en temel unsur olmuştur⁸⁸. İnsanlar kelimelerin ne anlatmak istediklerinden, yani anlamlarından çok, sadece “eda”larını önemser olmuşlardır. Bu nedenle, bu şiirler, Orhan Veli’nin deyişiyle garipsenmiştir.

Garip’in önsözü ve *şîr-i nev-şîr-i sefid* düşüncelerinde bazı benzerlikler gözlemliyoruz. *Şîr-i nev*, Garip gibi vezin ve kafiye kullanımında bazı değişiklikler öngörüyor ve kimi şiirlerinde bu iki biçim özelliğini tamamen atıyor. Yalnız, *şîr-i nev* günlük dile öykünse de hiçbir zaman edaya (Farçadaki en yakın terimleştirilmesiyle *âheng*) ve şairâneliğe tamamen karşı çıkmıyor. Buna karşın vezin ve kafiyeden tamamen uzaklaşan *şîr-i sefid*, kısmen edaya ve şairâneliğe karşı çıkıyor diyebiliriz. Başka bir ilginç özellikse hem Garip’in hem de *şîr-i nev* ve *şîr-i sefid*’in Fransız sürrealistlerinden (bilhassa Éluar’dan) etkilenmiş olması, ama son kertede *şîr-i sefid*’de otomatizmin etkisini bilmiyoruz. Gene aynı şekilde, İranlı şairlerde şairâneliğe karşı açılmış büyük bir savaş yok. Metinlerarasılık iki şiir için de önemli ama Farsça şairleri klasik şiiri yadederken, Orhan Veli Garip sonrası şiirlerinde neo-klasik şiiri alaya alıyor.

4.1. “Yaşama” mı “yaşam” sevinci mi?

Bu bölümde Fereydûn-i Muşîrî’nin şiirlerinden örnekler vererek Garip ve *şîr-i nev/şîr-i sefid* çizgilerindeki ortak noktalara ve farklılıklara dikkat çekmek istiyorum. Öncelikle, bu iki şiirin en temel benzerlikleri, ikisinin de ana temasının yaşama sevinci olması. Yaşama sevinci, sıradan bir genelleme olarak görülebilir ama her iki şiirde de her iki dilin tüm kalıplardan kurtulup kendi iç sesini bulmasının verdiği bir rahatlama bu yaşama sevincinin izlerine kolaylıkla rastlanabilir (burada Mehdî Ehevân-Sâlis, Ahmed-i Şâmlû ve Furûğ-i Ferruhzâd’ın melankolik şiirlerini bir kenara koymam gerekiyor). Yalnız fark edilmesi gereken bu iki şiirin bahsettiği yaşama sevincinin birbirinden tamamen farklı oluşudur.

⁸⁶ a.g.e., s. 11.

⁸⁷ a.g.e., s. 12.

⁸⁸ a.g.e., s. 15.

Meselâ, Garip (bilhassa Orhan Veli) yaşama sevincini günlük hayattan çıkarır. Gene günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz Süleyman Efendi, Montör Sabri, Dalgacı Mahmut gibi tipler vardı⁸⁹. Sonuçta yeni kurulmuş, tarihini sil baştan almış bir Cumhuriyetin şiiRIDIR Garip. Etrafa bakar ve etraftaki canlı yeni hayatı gözlemler. Yeni ulusun günlük yaşantısını sevinçle seyir halindedir. Ayrıca, *Garip* kitabının 1941 tarihli Resimli Ay Matbaası baskısında sadece Orhan Veli'nin değil, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın şiiRLERİ de vardır. Bu iki şairin neredeyse tüm şiiRLERİ, Orhan Veli'yle karşılaştırıldığında ilginç olarak ölüm hakkındadır. Ama gene buradaki ölüm teması da günlük verilere, gözlemlere dayanır. Soyutlamacı değildir. Hatta Oktay Rifat'ın bu kitaptaki "Kuzu" adlı şiiRI, adeta İbn Arabî tarzı tasavvufa dair düşünceler⁹⁰ taşıdığı halde (aslında her şeyin *vahdetü'l-vücûd* misali bir bütünün parçaları olduğu genel düşüncesini kastediyorum), bu şiiRİN mistik ya da ontolojik bir öNGÖRÜSÜ yoktur. Bu gözlemler, salt günlük detaylardan ve hayatın doğal döNGÜSÜNDEN çıkarılmıştır. ŞiiR tonu olarak *şir-i nev* ve *şir-i sefid* gibi iyimserdir, ama şiiRLER hayattan somut verilere ilerler. ŞiiRDEKİ örneklemeler mazmun ve sembollere dayanmaz. Buna karşın, *şir-i nev* ve *şir-i sefid* tarzı şiiRLERDE Garip'ten daha derin bir tasavvufî öNGÖRÜYE rastlarız. Garip ile dönemdaş bu İranlı şiiRLERİN birçok şiiRİNDE hep tasavvufa göndermeler vardır.

İran'daki *şir-i nev* ve *şir-i sefid*'e baktığımızdaysa, Garip'in günlük hayatın küçük ve basit güzelliklerinden çıkardığı *yaşama* sevinci yerine, bir *yaşam* sevincinden bahsedebiliyoruz. "Yaşama"nın değil, "yaşam"ın fitratında yatan bu sevinç, hayatın her zerresine dağılmış iyiliğin, sevginin, aşkın da tasavvuru. Burada bahsedilen ve kainatın her zerresinde içkin olduğu söylenen aşk, basit genelgeçer bir histen öte, felsefî ve mistik altyapısı Sühreverdi, İbn Arabî, Hâfiz, Mollâ Câmî, Mevlânâ ve hatta Mollâ Sadrâ'dan gelen hem İŞRÂKİ⁹¹ hem de

⁸⁹ Prof. Engin Sezer'in deyiimiyle Garip, kalıplaşmış mecâzî ve şiiRDE karşı çıktığı şairâneliği, şiiRİNE ironi ve kısa hikayelerle soktuğu konuşan personalarla kırar: Engin Sezer, "Orhan Veli'nin şiiRİNDE imaj, ironi ve konuşan personalar", *Yasak Meyve*, İstanbul, sa. 28, s. 92-101.

⁹⁰ "Kuzu" şiiRİNİN ilk döRTLÜĞÜ: "Sade biz mi sığır ve domuz yeriz? /Ağaçlar da ölülerle beslenir. /Bir geyik veya ceylan kalbidir /Baş ucumda kimıldayan yaprak." Aynı şekilde, Oktay Rifat'ın bu kitapta yer alan son şiiRI "Tecelli"nin başlığı düşündürücü: belki biraz spekülasyonla burada Oktay Rifat'ın ima ettiği "tecelli"yi ironik bir *tecelli* olarak okuyabiliriz. Bilhassa "Kuzu" şiiRİNDE tasavvufa benzer bir gönderme olduğu söylenebilir ama bu tasavvuf değildir, sadece yakın bir benzetme olarak alınabilir. Çünkü Oktay Rifat'ın ima ettiği "her şeyin her şeye olan içkinliği"nin arkasında metafiziğe dair sabit bir doktrin yoktur ve zaten en basitinden, et yemek bilhassa, *vahdetü'l-vücûd*'un önemli bir doktrin sayıldığı Orta Asya ve *İrânzemin* Nakşilerinde kaçınılması gereken bir şeydir. Burada yalnız, Oktay Rifat'ın ölüm ve çürüme üzerinden yaptığı bir dünyaya içkinlik hissi söz konusu olabilir. Bunu da zaten çok basit benzetme ve yalın gözlemlere dayandırarak yapıyor.

⁹¹ KâTİB ÇELEBİ, her ne kadar *Süllemü'l-vusûl ilâ Tabâkati'l-fusûl*'a (ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul, İR-CICA, 2010) eklediği Arapça biyografisinde kendisinin *meşrep* olarak İŞRÂKİ olduğunu söylese de Osmanlı dü-

tasavvuf temelli bir düşüncenin tekamülüdür⁹². Garip'teki *yaşam*ın her anında fark edilen bu somut mutluluk, Fars şiirinde *yaşam*ın soyut ve genel sevincine dönüşüyor. Çağdaş Farsça şiirdeki bu anlayış, canlı olmanın verdiği içkinlik his-sine dayanan, güneşin ışımından nefes alıp vermemize kadar hayatın içindeki o güzel yekpare ulvî dürtünün bir anlatımı; dahası, hâlâ klasik Fars şiirinin “ışık”, “sevgi” ve “aşk” gibi mazmunlarına dayanan bir şiir düşüncesidir.

4.2. Çağdaş Farsça şiirde aşk tasavvuru: Muşîrî'ye şerhler

İşte Fereydûn-i Muşîrî'nin şiirlerine bu bağlamda baktığımızda karşımıza gelenekle bütünleşen ama gene de çağdaşlığını koruyan şiirler ortaya çıkıyor. Muşîrî'de geçen *yaşam sevinci*, Garip'ten farklı ama diğer yeni Farsçanın şairleriyle ortak bir şekilde, günlük hayatın basit ve sıradan detaylarına hapsolmamıştır: Garip küçük detaylara, konuşmalara, anlık yaşanmışlıklara ne kadar öykünürse öykünsün, yeni Farsçanın şiir akımları yaşamdan eda ve şairâne bir ulvilik çıkarma derindedir. Muşîrî yaşamın tüm bu detaylarının üstüne çıkmakta ve şiirlerinde adeta asıl gerçeği, yani her şeyin güneş ışınlarına ve aslen aşka mündemiç olduğu gerçeğini ifşa etmektedir. “Suskunluğun Feryatları” adlı şiire baktığımızda şairin basit bir deniz imgesinin çok ötesine geçtiğini görüyoruz: her ne kadar deniz, su zerrelere bir toplamından oluşmuş olsa da yukarıda bahsettiğim aşk tasavvuru, yani her şeyin özünün aşk parçacıklarından oluştuğu gerçeği, tüm denizin sudan değil, ateşten varolduğunu söylüyor. Gene aynı şekilde, “Üç Güneş” adlı şiirde de benzer imgelere rastlıyoruz. İlk bölümde Muşîrî, anlatmak istediği durumun koordinatlarını veriyor, fonksiyonunu tanımlıyor: “ay-

şüncesinin İsrâkîliğe kapılarının kapalı olduğunu söyleyebiliriz. İsmâ'îl Ankaravî'nin Sühreverdî'nin **Heyâkil el-nûr**'u için yazdığı şerh istisnaî olması açısından önemlidir ama Osmanlı âlimleri doğrudan Sühreverdî'yi almak yerine Ankaravî'de de olduğu gibi daha çok Mevlevîler aracılığıyla ve İbn Arabî'nin felsefî süzgeciyle Sühreverdî'ye nüfuz etmişlerdir. Daha da ilginç Kâtib Çelebi'nin çağdaşı olan ve daha hayattayken *İrânzemîn*-de çok iyi bilinen Mollâ Sadrâ'nın eserleri ne Kâtib Çelebi'nin **Keşfu'z-zunûn**'da (ed. Şerefettin Yaltkaya ve Kılıslı Rifat Bilge, İstanbul, Maarif Matbaası, 1941-1955) geçmekte ne de daha sonraki yüzyıllarda Osmanlı âlimleri arasında okunup tartışılmaktadır. Bu konu için Harun Küçük, “Natural Philosophy and Politics in the Eighteenth Century: Esad of Ioannina and Greek Aristotelianism at the Ottoman Court”, **Osmanlı Araştırmaları Dergisi**, İstanbul, 2013, sa. 41, s. 141. Ayrıca Ankaravî'nin **Heyâkil el-nûr** şerhi için: Bilal Kuşpınar, **İsmâ'îl Ankaravî on the illuminative philosophy: his İzâhu'l-hikem: its edition and analysis in comparison with Dawwânî's Shawâkil al-hür, together with the translation of Suhrawardî's Hayâkil al-nûr**, Kuala Lumpur, International Institute of Islamic Thought and Civilization, 1996.

⁹² Bu şiir tasavvuru, Osmanlı Divan Edebiyatına en güzel Hâfiz ve Câmî etkisinde yerleşmiştir, ama yaşamın ve kainatın her zerresine içkin bu aşk anlayışı, Anadolu'ya çok daha önce Mevlânâ'nın formüleştirmesiyle girmişti. Mesnevî'nin mukaddimesinden: *âteş-e eşk est kender-e ney futâd / şoreş-e eşk est kender-e mey futâd* (aşkın ateşidir ki neyin içine düşmüş / aşkın kargaşası (Osmanlıcasıyla *şürîş*: karışıklık, kargaşa) ki şarabın içine düşmüş).

neydi su.” Böylelikle biz biliyoruz ki “üç güneş”ten kastettiklerinden birisi sudan gelen “yansıma”yla ilgili. Benzer bir şekilde, ikinci bölümde Muşîrî, sevgilisi ve güneşten aynı anda bahsederek (ayrıca güneşin suya yansıması ve sevgilinin aynaya ya da deniz yüzeyine bakması arasında bir ilişki kurarak) “üç güneş”ten tam olarak ne kastettiğini anlatmış oluyor. Şiirde sevgilinin denize akseden görüntüsü ayna etkisi yaparak güneşin denize ışımasıyla birleşiyor ve bir anda sevgili, deniz ve güneş birleşiyor, tek oluyor, hepsisinin özünün aynı olduğu, yani ışık olduğu gerçeği ortaya çıkıyor.

Muşîrî’nin çevirmesi ve anlaşılması en zor şiirlerinden “Şefkatli Bir Bakış” adlı şiirde de benzer bir şiir tasavvuru yatıyor diyebiliriz: her şeyin özünün sevgi olduğunu söyleyenlere bakan “ayık” biri, bu sözün ancak gözleri aşklarından başka hiçbir şey görmeyen deli âşıkların yanlış sanısı olduğunu düşünebilir. Ama bu “ayık” kişi, içindeki şefkati biraz aralasa (ki İbn Arabî’ye göre ve bu kanaldan Mevlânâ, Konyevî ve hatta Şeyh Bedrettin’e⁹³ kadar *şefkat* yalnız insanın değişmez, gerçek özü değil, aynı zamanda aşkın da bir bakıma en doğru tanımıdır) ya da şiirdeki haliyle *şefkatli bir bakışta* bulunabilirse o zaman bu deli âşıkların dediklerinin doğru olduğunu anlayacak. “Şefkat” sözcüğünün burada geçen Farsçası *mihribân* ve bu sözcüğün içinde gene Farsçada sevgi ve güneş anlamlarına gelen *mihir* sözcüğü yer alıyor: benzer bir düşünceyle, şefkatin ve her şeyin özü, güneş ve sevgiye çıkıyor.

“Tuzak” şiirini Muşîrî, Bertrand Russell’a adamış. Russell, dönemin İngiliz İdealistlerine ampirik bir eleştiri getirmiş ama gene felsefeyi sadece dile hap-solmuş “oyun”lara (Wittgenstein) indirgmeden ampirik bir akılcı uğraş olarak görmüştü. Belki de felsefe içi bir eleştiriden öte, peki Muşîrî, Russell’ı sadece döneminin zirve düşünürlerinden biri olarak görüyor ve sadece felsefeyi en genel anlamıyla şiirle karşılaştırıp eleştiriyor olabilir mi? Bütün bunların hepsi, Muşîrî günlüklerine bakılmadığı sürece sadece öznel okumalar olur ama kanımca şiirden şu çıkarılabilir gene de: Muşîrî kuş olmadığı halde, her şeyin özünün aynı olması sebebiyle hayatın ve dünyanın her birimiyle bütünleşebiliyor. Bu, akli tamamen aşan, bir çiçeğin açmasından duaların sevincine kadar büyüeyebilen şiirsel bir öngörü. Bu nedenle, bir şair olarak Muşîrî’nin filozof Bertrand Russell’a bu şiiri

⁹³ Şeyh Bedrettin’in *Vâridât*’ında geçtiği üzere, Allah’ın doksan dokuz adından tek gerçek olanı *Rahman*’dır, çünkü gene Şeyhü’l-Ekber, yani İbn Arabî’ye göre şefkat dışarı taşan sevgi, yani aşkın bir tasavvurdur. Benzer bir düşünce, İbn Arabî düşüncesini “dolaylı” yoldan etkilemiş olan ve Hristiyan mistizmini yeniden yorumlayan, Hıristiyanlıkla Antik Yunan paganizminin uyumlu olduğunu savunan geç dönem Yeni-Eflâtuncularından Sahte-Dionysos’ta da bulunmaktadır.

adaması çok manidar durabilir. Bu, öznel tecrübenin önemsendiği şiirin rasyonel düşünceyle olan çok eski çatışmasına götürüyor bizi.

“Etkisiz Büyü”, kanımca klasik Fars şiirinin değişmez mazmunu olan şarabı çok ilginç bir şekilde kullanıyor. Aslında şarabın insanda uyandırdığı aşk hissinin sınırlı ve sahte olduğunu söyleyen Muşîrî, şiirin sonunda gene “doldur maşrapayı” diyor: çünkü her ne kadar şarap, sarhoşluğa sürükleyerek insanı sahte bir âleme sürüklese de, her şeyin özünün aşk olması dolayısıyla şarap aslında aşka açılan bir kapı ya da kapılardan bir tanesidir Muşîrî’ye göre.

Son olarak, “Gülbank” şiiriye bir dua, ama Arapça’daki anlamıyla bir “dua”, yani bir “yakarış” ya da daha doğrusu bir “çağrı”. Şair burada Hâfız ve Câmî’de de birçok kez tekrarlanan bir gerçeği, yaşamın ve kainatın asıl gerçeğini çıkarıyor: yaşamı tamamen güneşe bağlı olan insanın damarlarında kan yerine ışık (burada Farsçasıyla *nûr*) aktığı, yani her şeyin (şarabın, denizin, kuş ve balığın) ışıktan, tek ışık kaynağından yayılan feyzden olduğu gerçeği.

Makalede Bahsi Geçen Fereydûn-i Muşîrî Şiirleri⁹⁴**Çeviren: Efe Murad****Suskunluğun Feryatları**

deniz, – sabırlı ve ağırca –

okuyor ve yazıyordu:

–“...ben uykuda değilim!

suskun olabilirim,

ancak bataklık değilim!

haykırdığım ve zinciri kırdığım gün

anlaşılacak ki ateşim ben, su değilim!”

Üç Güneş...

aynayı su.

denizin kıyısızlığından, güneş aydınlanıyordu.

güzelim çiçeklenmemin görkemini

gökyüzünde ve aynada görüyordu.

işte:

üç güneş!

⁹⁴ Bu şiir çevirileri, hazırladığım şu seçkiden alınmıştır: Fereydûn-i Muşîrî, **Seçme Şiirler 1955-1997**, çev. Efe Murad, İstanbul, Pan Kitap, 2012.

Şefkatli Bir Bakış

hizmeti ve sevgiyi
yani bu iki şerefli zevki
sevginin yaratıcısı,
insan yaratılışının özü olarak tanımıştır.

bir yolcu bunu duymuş ve şöyle söylemiş:
“bu ancak sırlıslıkam âşıkların işi olabilir!”
ve ben de dedim: “ey bu yolun yoldaşı!
en azından şefkatli bir bakışta bulunabilirsin.”

Tuzak

“Bertrand Russell”ın hatırasıyla

ne kartalım ne de güvercin, ama
usandığımda toprağın gurbetinde
şiirin büyülü kanadı
aşkın düşsel kanadı
ulaştırır beni göğün tabakalarına

doruğa çıkıyorum, doruğa
uzaklaşıyorum bu aşamadan, uzak
gidiyorum bir dünyaya doğru, içinde
tüm musiki candır ve ışığın çiçek saçması,
tüm gülbank sevinç...
o coşkun dalga beni nerelere götürürse

bir kanat çırpmamışken, o yüksek damın ucunda
kafeste tutsak kuşların anısı
çekiyor yine beni toprağa doğru!

Etkisiz Büyü

doldur maşrapayı,
çünkü bu alevli su,
uzun zamandır harap halime yol bulamıyor!

–ardı ardına boşalan– şu kadehler
kendi ağzıma döktüğüm ateş deryasıdır,
kasırğa çalıyor fakat su götürmüyor beni!

ben, şarabın yabani ve büyülü küheylanı,
kuruntu âleminin kıyısızlığına kadar gitmişim
sıcak düşüncelerin yıldız dolu ovasına kadar
hayatın ve ölümün tanınmadık sınırına kadar
koşar adım anıların bahçeli sokağına kadar,
hatıraların şehrine kadar...
artık şarap da
yatağımın başucundan başka yere götürmüyor!

haydi ey aşkın kartalı!
ücre sisli tepelerin doruğundan
uç ömrümün kederli ovasına
beni şarabın götürmediği yere götür...!

kartalın beni götürmediği o yıldızsızım!

yaşam yolunda,
bütün bu çaba, yakarış ve susuzluğa rağmen
“su... su...” diye gönülden inilti koparıyorsam da
artık hile de beni seraba taşımıyor!
doldur maşrapayı...

Gülbank

seher çağının lacivert renkli saydamlığında,
tatlı uykularından uyanmadan önce,
kuş ya da balık;

ben evimin verandasında yorgun,
susuz bir yaralıya benzerim tam da:
uykunun kuruntu dolu çöllerinden canını kurtarmış,
gece devlerinin pençesinden bedenini dışarı çıkarmış,
yüzyıllarca ve yüzyıllarca uzak kalmış güneşten!

gözümün önünde gökyüzü mücevher yüklü bir deniz,
hayat bağışlayan şaraptan dopdolu,

kollarımı açıyorum, daha fazla açıyorum,
bir kadeh gibi gökyüzünü elime alıyorum,
ve bu som saydamlığı dikiyorum,
dikiyorum,
son damlasına kadar...!
aydınlıktan doymuş oluyorum!

ışık, şimdi ışık benim damarlarımda akmakta.
eğer bu çılgınlığım bu evden sokağa ya da geçide kadar gitseydi,
o zaman şöyle bağıırırdım:
“ey, siz uyumuşlar!
bu, uyanış çağıdır!”

SUMMARY
BETWEEN *SHE^cR-E NOW* AND *SHE^cR-E SEPÎD*:
CONTEMPORARY POETRY IN PERSIAN, GARÎP,
AND THE QUESTION OF PERSIAN INFLUENCE IN
TURKISH POETRY

Efe Murat BALIKÇIOĞLU*

The recent historiography of modern Iranian literature has classified the twentieth-century poetry movements in Persian either in their relation to the important political events of the time or in decades. The first three periods of twentieth-century poetry in Persian have been named after the sociopolitical events, whereas the later periods are classified according to the innovations in poetry: the socio-economic developments during the time of *Enqelâb-e Mashrûtah* is considered to be a forerunner of the innovations in this region. Even though the constitutional revolution in Iran has been from 1905-1907, this period is generally stretched back to the long reign of Nâser al-Dîn Shâh, who ruled the country from 1848 to 1896, due to the primary social changes that he brought to the Qājār society. It was during this time that a first university in the modern sense was founded (as opposed to the *madrassa* education of the Islamic curricula), the first newspaper started to be printed and the serious ties between the Qājārs and the West were also established. However, the most well-known literary historians from Iran still regard early twentieth century as a period that we know call *Enqelâb-e Mashrûtah*.

The first stage of *she^cr-e now* is considered to be the period from the fall of the Qājār dynasty (1925) to the end of the rule of Rezā Shāh Pahlavī (1941). This period is when Nīmā published his “Afsānah.” The second stage of *she^cr-e now* is from 1941 to 1953, ending with the coup d’état that the US secret service supported causing the removal of Prime Minister Musaddiq due to his attempt to nationalize Iranian oil. This period is when Nīmā published his “Qoqnūs” and Shāmlū wrote his first *she^cr-e safîd* poems. While the third stage is considered to be the period that ends with the Hordād rebellion, and similarly, the fourth stage is the time when the Islamic revolution happened, these stages are also classified in many different ways such as the changes in poetic conventions as well as the influential books that were published to change the course of twentieth-century poetry in Persian.

*PHD candidate, Harvard University, History and Middle East Studies, (ebalikcioglu@fas.harvard.edu)

In this context, the *she^r-e now* (new poetry) movement, having started with Nīmā's celebrated poem "Afsānah", went against the strict use of meter and rhyme in classical Persian poetry; and during the second and third stages of the *she^r-e now*, the *she^r-e safīd* (white poetry) poets, of which Ahmad-e Shāmlū was the leading figure, moved towards a new type of free verse-like poetry, totally disregarding the importance of poetic harmony overall. When we look at *she^r-e now*'s initial years of activity, we see that this movement is contemporaneous with *Garip* in Turkey; and similarly, *she^r-e safīd* was also active during the same years that the *İkinci Yeni* poets produced their first books of poetry. Yet being contemporaneous with *Garip*, the innovation that *she^r-e now* brought to poetry in Persian could be an equal of Tevfik Fikret's "serbest müstezāt" convention (a type of free verse popularized during the Tanzīmāt era); and in a similar fashion, that of *she^r-e safīd* would be an equal of the innovation that *Garip* brought to twentieth-century Turkish poetry by breaking all the classical rules of previous conventions. One of the main reasons for this is that even though Nīmā and Shāmlū broke away with meter and rhyme, they were not able to break away completely from what *Garip* poets directed their criticism at: the notions of *şairānelik* (poeticity), *āhang* (concord), and *majāz* (metaphor) in poetry. Shāmlū went against *āhang*, a Persian word denoting poetic harmony, but *āhang* was never negated completely. Though both *she^r-e now* and *she^r-e safīd* tried to use spoken Persian a lot in their poetry, they were never able to abandon the harmony of written classical Persian completely, in comparison to their Turkish contemporaries. These two contemporaneous developments both in Persian and Turkish poetry seem to be independent from one another, but we can still say that certain sociopolitical changes during the nineteenth century as well as the European influence were important factors in the development of twentieth-century Persian and Turkish poetry.

Historically speaking, the Ottoman Dīwān poetry has been considered as an offshot of classical Persian poetry. In *A History of Ottoman Poetry*, E. J. W. Gibb was one of the first scholars to raise the question of the imitation of Ottoman Dīwān poetry in its relation to the Persianate tradition. However, recent scholarship debunks this statement by arguing that the Ottoman poets and scholars of the time considered themselves as *Rūmī*, a new sort of identity that was popularized by the Ottoman Empire. In a similar fashion, as Prof. Kuru claims, it is better to consider the achievements of Ottoman Dīwān literature within the context of the

Rūmī identity, a sort of geographical and cultural designation that Prof. Kafadar claimed to be used as a distinct social type after the thirteenth century onwards. Another important argument for the imitative nature of Ottoman Dīwān poetry is by the scholar Abdūlbāki Gölpınarlı, who accused the topics in Dīwān poetry being totally removed from the lives of the common man and criticized its conventions from the Marxist point of view. It is interesting to note that Gölpınarlı has been known to be sympathetic towards the *Garip* poets; and similar to his claims, we see that the *she^cr-e now* poets also criticized the strict forms and use of content of classical poetry in the same vein. The question of Persian conventions in Ottoman and Turkish poetry is still a contentious issue. Current readings not only take Dīwān poetry as a separate movement (as a distinct *Rūmī* style), but also consider its development independent from classical Persianate poetry, solely because the most of Persian influence was not instantaneous, but stretched to an extended period of time, even centuries.

The questions of “meter-rhyme” and “harmony” in poetry have been two of the main problems of twentieth-century poetry in Persian and Turkish. Both of these modern movements mostly eliminated the strict use of meter and rhyme, even though most of modern poets in Persian (nearly without an exception) produced poems with meter and rhyme on the side, along with their more less conventional works that they composed. However, when we look at early twentieth-century poetry movements in Turkish, we see that it is rarely that groups like *Garip* and *İkinci Yeni* penned poems relying on a strict meter or a rhyme scheme. In contrast to their Iranian counterparts, Turkish poetry movements were more radical in their abandoning of the past conventions of classical poetry, such as the same old use of metaphor, harmony of words and poeticity. Both, in this regard, aim to extend the use of daily language in their poetry (as opposed to the strict written Persian of the classical ages); however, it is only the Turkish *Garip* that totally breaks away from the written language by abandoning any sort of past convention including poeticity, whereas the poets in Persian are more hesitant to give *āhang* away. In this context, Faraydūn-e Moshīrī was one of the main representatives of a generation of Iranian poets, who did not completely leave meter and rhyme along with *āhang*. There are various types of poems that he had composed ranging from totally free *she^cr-e safīd* poems to those that are closer to certain classical forms of poetry such as *rubā^cī* (quatrain) and Hāfez imitations. Faraydūn-e Moshīrī was a figure betwixt and between. Not disregarding the de-

velopments in Turkish poetry, I will further assess the historical developments of twentieth-century poetry in Persian with a specific focus on the works of Faray-dün-e Moshîrî, who was caught in between *she'r-e now* and *she'r-e safid* in terms of both form and aesthetics.

KAYNAKÇA

Abdülbâki Gölpınarlı, **Divan Edebiyatı Beyanındadır**, İstanbul, Marmara Kitabevi, 1945.

Agâh Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı**, İstanbul, Bürhaneddin Matbaası, 1941.

---, **Türk Edebiyatı Tarihi**, cilt I, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973.

Ahmed-i Kesrevî, **Târîh-i Mesrûta-yi İrân**, 2 cilt, Tahran, Emîr Kebîr, 1363/1984.

Ali Nihat Tarlan, “Şeyhî'nin Dili Hakkında”, **Türkiyat Mecmuası**, İstanbul, 1934, sa. IV, s. 4-61.

---. **İran Edebiyatı**, İstanbul, Remzi, 1944.

Amir Hassanpor, “The Nationalist Movement in Azerbaijan and Kurdistan”, **A Century of Revolution: Social Movements in Iran**, ed. John Foran, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

Bilal Kuşpınar, **Ismâ'îl Ankaravî on the illuminative philosophy: his İzaḥu'l-ḥikem: its edition and analysis in comparison with Dawwānî's Shawākil al-ḥūr, together with the translation of Suhrawardî's Hayākil al-nūr**, Kuala Lumpur, International Institute of Islamic Thought and Civilization, 1996.

Cemal Kafadar, “A Rome of One's Own: Reflections on Cultural Geography and Identity in the Lands of Rum”, **Muqarnas**, Cambridge, 2007, sa. 24, s. 7-25.

Cemal Kurnaz, **Divan Edebiyatı ve Türk Kimliği**, Ankara, Kurgan, 2011.

Derya Örs, “Çağdaş İran Şiirinin Öncülerinden Fereydûn-i Muşîrî”, **Nüşa**, Bahar 2001, sa. 1.1., s. 86-95.

E. J. W. Gibb, **Ottoman Literature: The Poets and Poetry from Turkey**, “Introduction”, London, M. Walter Dunne, 1901.

Engin Sezer, “Orhan Veli'nin şiirinde imaj, ironi ve konuşan personalar”, **Yasak Meyve**, İstanbul, sa. 28, s. 92-101.

- , “Şiir Kültürümüzde Orhan Veli”, **Granada**, İstanbul, Nisan-Mayıs 2014.
- Erhan Altan, **Sanatımızda Bir Dönemeç: 50’li Yıllar**, Ankara, İstanbul, Edebi Şeyler, 2014.
- Ezra Pound, ed., **Des Imagistes**, London, Charles and Albert Boni, 1914.
- F. S. Flint, “Imagisme”, **Early Writings: Poems and Prose, Ezra Pound**, New York, Penguin Books, 2005.
- Ferîdün-i Muşîrî, **Seçme Şiirler 1955-1997**, çev. Efe Murad, İstanbul, Pan Kitap, 2012.
- Geoffrey Lewis, **The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success**, “Ottoman Turkish”, New York, Oxford University Press, 1999.
- Halil İnalçık, “The Poet and the Patron: A Sociological Treatise upon the Patrimonial State and the Arts”, çev. Arif Nihat Riley, **Journal of Turkish Studies**, Cambridge, 2005, sa. 2, s. 9-70.
- , “The Origins of Classical Ottoman Literature: Persian Tradition, Court Entertainments and Court Poets”, trans. Michael D. Sheridan, **Journal of Turkish Literature**, Ankara, 2008, sa. 5, s. 5-75.
- Halil Onan, **Namık Kemal’in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1950.
- Harun Küçük, “Natural Philosophy and Politics in the Eighteenth Century: Esad of Ioannina and Greek Aristotelianism at the Ottoman Court”, **Osmanlı Araştırmaları Dergisi**, İstanbul, 2013, sa. 41, s. 125-158.
- İsmail Hâkimî, “İran Meşrutiyet İnkılabı ve Edebiyata Tesiri”, çev. Şadi Aydın, **Nüsha**, İstanbul, Güz 2003, sa. 3.11, s. 83-99.
- İsmet Zeki Eyuboğlu, **Divan Şiiri**, cilt 1, İstanbul, Say, 1994.
- Janet Afary, **The Iranian Constitutional Revolution: 1906-11**, New York, Columbia University Press, 1996.
- Kâtib Çelebî, **Keşfu’z-zunûn**, ed. Şerefettin Yaltkaya ve Kilisli Rifat Bilge, İstanbul, Maarif Matbaası, 1941-1955.
- , **Süllemü’l-vusûl ilâ Tabâkati’l-fusûl**, ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul, IRCICA, 2010.
- Köprülüzade Mehmed Fuad, “Türk Edebiyatında Âşık Tarzının Menşei ve Tekamülü Hakkında Bir Tecrîbe” **Milli Tettebbular Mecmuası**, İstanbul, Mart-Nisan 1331, sa. 1.1, s. 4-46.

Lloyd Ridgeon, **Sufi Castigator: Ahmad Kasravi and the Iranian Mystical Tradition**, New York, Routledge, 2011.

M. Âzâd, **Seçme Şiirler (1956-1999)**, çev. Efe Murad, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010.

Mangol Bayat, **Iran's First Revolution: Shi'ism and the Constiitutional Revolution of 1905-1909**, New York, Oxford University Press, 1991.

Maria E. Subtelny, "The Poetic Circle at the Court of the Timurid, Sultan Husain Baiqara and Its Political Significance", Ph.D. thesis, Harvard University, 1979.

Mecdut Mansuroğlu, "The Rise and Development of Written Turkish in Anatolia", **Oriens**, Leiden, 1954, sa. 7.2, s. 250-264.

Mehmet Kalpaklı, **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, İstanbul, YKY, 1999.

Yard. Doç. Dr. Mehmet Kahraman, **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**, İstanbul, Beyan, 1996.

Mehmet Kanar, **Modern İnan Şiiri Antolojisi**, İstanbul, Şule Yayınları, 1999.

Muhammed °Alî Şefâ'î, **Ez Kûçe Tâ Pervâz: Tahlîl ve Güzîde-i Şi'r-i Fe-reydûn-i Muşîrî**, Tahran, Pâyâ, 1380/2001.

Muhammed Ca°fer Yâhakkî, **Çûn Sebû-yi Teşne: Târîh-i Edebiyât-ı Mu°â-sır-ı Fârsî**, Tahran, Ustâd-ı Dânişgâh-ı Firdovsî, 1374/1995.

Muhammed-i Hukûkî, **Şi'r-i Nev: Ez Âğâz Tâ Emrûz (1301-1350)**, Tahran, 1357/1979.

Muhammed-i İsti°lâmî, **Bugünkü İnan Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, çev. Mehmet Kanar, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Nâmık Kemâl, "Edebiyât Hakkında Ba°zı Ma°lûmâtı Şâmildir", **Tasvîr-i Ef-kâr**, 1283/1866, sa. 416.

---, **Tahrib-i Harâbât**, İstanbul, Matba°a-yı Ebûzziya°, 1303/1885.

Nâzım Hikmet, **Sanat ve Edebiyat Üstüne**, haz. Aziz Çalışlar, İstanbul, Bilim ve Sanat, 1987.

Nicolas Bouvier, **The Way of the World**, çev. Robyn Marsack, London, Eland, 1992.

Nimet Yıldırım, “Fereydûn-i Muşîrî ve Şiiri” **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Erzurum, 1998, sa. X, s. 47-63.

---, “Ebu’l-Kâsım-i Lâhûtî (1266-1336 HŞ./1887-1957)”, **Nüsha**, 11.3, 2002, 17-35.

---, “Fars Şiirinde Nimâ Çağının Devreleri”, **İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası**, İstanbul, 2011,

sa. 19, s. 143-169.

---, “Ahmed-i Şamlû ve Şi’r-i Sepîd”, **İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası**, İstanbul, 2012, sa.

20, 2012, s. 115-144.

Orhan Burian, “Kanık-Anday-Rifat Üçlüsüne Son Bakış”, **Denemeler Eleştiriler**, haz. Vedat Günyol, İstanbul, Cem Yayınevi, 1993, s. 92-96.

Orhan Veli, **Garip: Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat ve Orhan Veli’den Seçilmiş Şiirler**, İstanbul, Resimli Ay Matbaası, 1941.

Pezhmann Dailami, “Reşt Popülistleri: Panislamizmin ve İttifak Devletleri’nin Rolü”, **İran ve 1. Dünya Savaşı: Büyük Güçlerin Savaş Alanı**, ed. Touraj Atabaki, çev. Özlem Durmaz, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2010.

Rezâ-i Berâhenî, **Tilâ Der Mis (Der Şi’r ve Şâ’irî)**, Tahran, 1344/1965.

Rıdvan Özdiñç, **Osmanlı Modernleşmesi ve Hersekli Ârif Hikmet: Mecelle’nin Bazı Mevâddına Dâir İntikadnâme**, İstanbul, Kitabevi, 2012.

Sabahattin Eyüboğlu, “Yeni Türk Sanatları –yahut- Frenk’ten Türk’e Dönüş”, **İnsan**, İstanbul, 1938, sa. 1.

Salih Özbaran, **Bir Osmanlı Kimliği: 14. - 17. Yüzyıllarda Rûm/Rûmi Aidiyet ve İmgeleri**, İstanbul, Kitap, 2004.

Selahattin Hilav, “Lautréamont ve Ötekiler”, **Edebiyat Yazıları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Selim Sırrı Kuru, “The Literature of Rum: The Making of a Literary Tradition (1400-1650)”, **Cambridge History of Turkey**, ed. Suraiya Faroqhi and Kate Fleet, cilt 2, New York, Cambridge University Press, 2013.

Şems-i Lengerûdî, **Târîh-i Tahlîl-i Şi’r-i Nev**, cilt 2, Tahran, Neşr-i Merkez, 1370/1992.

Dr. Sîrûs-i Şemîsâ, **Sebkşinâsî-yi Şî'r**, Tahran, İnteşârât-ı Firdovs, 1374/1995.

Stephen C. Poulson, **Social Movements in Twentieth-Century Iran: Culture, Ideology, and Mobilizing Frameworks**, New York, Lexington, 2005.

Tarif Khalidî, **Arabic Historical Thought In the Classical Period**, “The Rise of Adab”, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Walter G. Andrews, “Starting Over Again: Some Suggestions for Rethinking Ottoman Divan Poetry in the Context of Translation and Transmission”, **Translations: (Re)shaping of Literature and Culture**, İstanbul, Boğaziçi University Press, 2002.

Victoria R. Holbrook, “Concealed Facts, Translation, and the Turkish Literary Past”,

Translations: (Re)shaping of Literature and Culture, İstanbul, Boğaziçi University Press, 2002.

Yahya Kemal, “Derûnî Âhenk ve Öz Şiir”, **Edebiyâta Dâir**, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti, 1971.

Ziyâ Paşa, “Şî'r ve İnşâ” **Hürriyet**, 1285/1868, sa. 11.

---, **Harâbât**, İstanbul, Matba'ca-yı Âmîre, 1291-2/1874-5.