

## AHMED-İ ŞAMLU'NUN ŞİİRİNİN OLUŞMASINDA NAZİM HİKMET'İN ETKİSİ

### Özet

Nazım Hikmet Türk edebiyatına şekil ve içerik açısından önemli yenilikler getiren Cumhuriyet Dönemi'nin önemli bir şairidir. Onun şiirinde alışlagelmiş uyak düzeni kalkmış, yerini iç uyak denilen bir ses düzeni almıştır. Bu iç uyak düzeninde, benzer sesler veren sözcükler, şiirin içine –belli bir mimari gerekliliğe göre- serpiştirilir.

1967 yılından itibaren İran'da eserleri Farsçaya çevrilmeye başlanan Nazım Hikmet'in şiiri, İran modern şiirinin önde gelen şairi Ahmed-i Şamlu'nun dikkatini çekmiştir. İran modern edebiyatının önde gelen birkaç şairinden biri olan Ahmed-i Şamlu, Nazım Hikmet'in şiirini ilk kez dinlediğinde, Türkçe bilmemesine rağmen, şiirden oldukça etkilenir. Şamlu, Semin Bağçeban'dan Nazım'ın şiiriyle ilgili açıklamaları dinledikten sonra onun şiirinin özelliklerini daha net anlamaya başlar. İranlı şair, Nazım Hikmet'in şiirini tanıdıktan sonra kendi dilinin özelliklerini keşfetmeye başladığını itiraf etmektedir.

Çalışmada Nazım Hikmet'in şiirinin Ahmed-i Şamlu'nun şiirini ne şekilde etkilediği ortaya konulmaya çalışılacak ve her iki şairin şiiri şekil açısından karşılaştırılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Nazım Hikmet, Ahmed-i Şamlu, Şiirde Şekil Unsurları, İçerik ve Biçim Uyumu.

## THE IMPACT OF NAZİM HİKMET ON THE FORMATION OF AHMED-İ SHAMLOO'S POEM

### Abstract

Nazım Hikmet who broke new ground to Turkish literature in terms of form and theme is one of the important poems of Republic Period. In his poem, the customary rhyme scheme disappeared, and internal rhyme scheme has replaced it. In this internal rhyme scheme, the words which are giving similar sounds - according to certain architectural necessity- are interspersed throughout poem.

The poems of Nazım Hikmet whose works were begun to translate into Persian since 1967 attracted the attention of Ahmad Shamloo who is the prominent poets of Persian modern poetry. Ahmad Shamloo, who is one of the few pioneers poets of Modern Persian Literature, impressed deeply when he hears Nazım Hikmet's poem firstly, although he does not know Turkish. Shamloo began to understand the features of Nazım's poem after he listened the explanations about Nazım's poem by Samin Baghcheban. The Persian poem confesses that he had begun to explore his own language's characteristic better when he met Nazım Hikmet's poem.

In the study, it will be put forwarded how Nazım Hikmet's poem impacted Ahmad Shamloo's poem and the poems of the both poets are compared in terms of form.

**Keywords:** Nazım Hikmet, Ahmad Shamloo, Formation Concepts in the Poetry, Content and Form Harmony.

## Giriş

Ahmed-i Şamlu, Hariri ile yaptığı söyleşide, şiirini oluşturan asli unsurlardan biri olan kelimelerin akustiğini, aruz vezninin yerine nasıl kullandığına değinirken, Nazım Hikmet'in şiirleriyle ilk defa nasıl karşılaştığını şöyle anlatmaktadır:

“Semin Bağçeban (Nazım Hikmet'in şiirini İran'da ilk çeviren mütercim) beni Nazım Hikmet'in şiirini dinletmek üzere evine götürdü. ‘Hazar Denizi’, ‘Orkestra’ ve ‘Yangın’ adlı üç harika şiiri ilk duyduğum anda gerçekten çok şaşırdım. Duyduğum şey henüz anlamını bilmediğim hâlde benim için oldukça açıktı. Daha sonra Semin, şiiri tercüme ettiğinde bazı ipuçları yakaladım.

Nîma Yûsiç'in daha önce bana verdiği ön bilgi sayesinde şiirin musikisinin kendi içinden coşup çıkması gerektiği sonucuna varmıştım. Elbette burada bahsettiğimiz şey vezin değil, bizzat şiirdeki musiki. Yani kastedilen, önceden belli bir kalıba göre dikilen ve öylece giyilen ya da giyerken daraltılıp genişletilen, bedene uygun olmayan bir elbiseye benzeyen klasik aruz vezni değil, şiirin beyan edilmesini sağlayan kelimelerin akustik özellikleridir. Şiirde aruz vezni, bir dış unsur olup bazen sadece tesadüfen zoraki şeklinden kurtulup şiirin tabii ve ayrılmaz bir parçası hâline dönüşebilmektedir.

Hazar Denizi adlı şiirde ‘çıkıyor kayık’, ‘iniyor kayık’ mısralarının sonlarındaki hecenin tek bir hece kalıncaya dek sürekli eksilmesiyle, kayığın gözden kaybolması açık ve çok güzel bir şekilde beyan edilmektedir:

Çıkıyor kayık  
İniyor kayık  
İniyor ka  
Çıkıyor  
İniyor  
Çık  
İN  
Çık...

‘Yangın’ adlı şiir, bir ressamın renkleri sert kalem darbeleriyle art arda çizdiği bir tablo gibi hızlı okunması gereken bir şiirdir. Şiir, hasta bir toplumda meydana gelen inkılabı bir hastanenin yanışı şeklinde anlatan temsili bir şiirdir:

Gece siyah, yol siyah  
Ev beyaz, bembeyaz

Fener sarı!

Siyah

Beyaz

Sarı...

Harfler kelimeleri, kelimeler ise şiirin şekil, beyan ve diğer unsurlarını oluşturmaktadır. Şair, şiirde 'hissî' bir şekilde sesli ve sessiz harfleri, diğer kelimeleri oluşturan harflerin uyum ve ahengini konuya 'mütenasip' olarak tezat ve karşıt kelimeleri 'ihtiyaca' binaen müteradif kelimeler arasından seçerek şiirin şekil ve mefhumunun ses özelliğinin göstergesi olan, ses mecmuasını oluşturabilir. Böylece şiir, vezin kalabalığından kurtulacaktır. Kelimelerin ses uyumu, aruz veznine alışkın kulaklarda dahi veznin yerini alacaktır. Ses akustiğinin veznin yerini alması, hatta kelime terkiplerinin vezinli olması durumunda dahi kelimelerin akustiğinin baskın oluşu, veznin uyumsuzluğunun ve yıkıcı özelliğinin dinleyici tarafından fark edilmemesine yol açar. Dış unsur olan vezin, tesadüfen kelimelerin ses bütünlüğü ile uygunluk sağladığı takdirde, şiirin ses değeri dereceli olarak artacaktır. Bu olay bizzat Nazım Hikmet'in 'Orkestra' adlı şiirinde ortaya çıkan harika hadisedir. Şiirin konusu başlığından da anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi Türk halk müziğinde sazın durduğu ve tef'in tek başına çalındığı an heyecanın doruğa çıktığı andır. Bu kısım bizzat şiirin değiştiği ve kelimelerin birkaç kez farklı duraklarla kesilerek devam ettiği yerdir. Kelimeler mana yükünü taşıdığı hâlde, dağ gibi dalgalarla ve dalgalı dağlarla ilgili konuşurken aynı seslerin sürekli tekrarı tef'in tek sesliliğini hatırlatmaktadır:

Dağlarla dalgalarla

Dağ gibi dalgalarla

Dalga gibi dağlarla

Hey hey

Başladı orkestram

'a' sesli ve 'l' sessiz harflerinin bolca kullanılması, deniz dalgalarının aşağı yukarı iniş çıkışını, harflerin oluşturduğu seslerin şeklini ve dağların tepesindeki çizgiyi anımsatırken bir taraftan da 'g' ve 'ğ' sessiz harflerinin bolca kullanılması tef'in kuru sesini yansıtmaktadır. Aynı zamanda 'dağ' ve 'dalga' kelimelerindeki ses benzerliğini birbirinden ayırtılmaktadır. Bu ses mecmuasının son iki satırında 'hey' terkinin iki kez tekrarı ve 'o' sesli harfinin tek başına gelmesiyle seslerin uyumunun sağlanmasında en iyi biçim ortaya konulmuştur.

Görüldüğü gibi kelimelerin anlamları bilinmezken dahi şiir kendini göstermiştir. Böyle bir şiiri sağlam bir şekilde çakılmış çiviye benzetebiliriz. Çünkü bu şiiri başka bir dile çevirmek onu bozmak ve değersiz kılmaktan başka bir şey değildir. Zira kelimelerin, sessiz harflerin art arda getirilerek kendine özgü bir vezin oluşturulması, onun tercüme edilmesini imkânsız bir hâle getirmektedir. Burada şiiri oluşturan asıl unsur vezni ayrıntı hâline getiren ve onu kendine tabii kılan kelimelerin akustiğidir. Şiiri başka bir dile, mesela Farsçaya çevirerek bunu ispat etmek hiç de zor değildir:

Ba kuhha ba movcha	با کوه ها با موج ها
Kohvar movcha	کوه وار موج ها
Movcvar kuhha	موجوار کوه ها
Hey hey	هی هی
Orkestram agaz şod	ارکسترم آغاز شد

Her kelimeyi müteradifi ile değiştirebilirsiniz. Mesela ‘dağ’ yerine ‘tepe’, ‘dağlar’ ve ‘dalgalar’ yerine istediğiniz herhangi bir müteradif kelime koyabilirsiniz. Her hâlükârda bu boş bir çaba olacaktır. O hâlde boşuna kendimizi yormayalım zira bu şiirin akustik yapısı Türkçe dışında başka bir dilde anlaşılmayacaktır”(Hariri 1385: 166-171).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da dediği gibi şiir, yazıldığı lisanın malıdır ve yazıldığı lisanda okunmak şartıyla onun güzelliklerine varılabilir. Dilin özü olan şiir, aynı dilde başka bir şekilde tekrar edildiğinde dahi kendisi olmaktan çıkar (Tanpınar 1969: 38).

Ahmed-i Şamlu'nun başarısı, hiç Türkçe bilmediği hâlde Nazım Hikmet'in şiirini oluştururken Türkçeyi etkili ve yetkin bir şekilde kullanıp şiirde biçim-içerik uyumunu sağladığını fark etmesindeydi. Bu gerçeği fark etmesi onu Letrizm'in tuzağına düşmekten kurtarmış, aynı zamanda İran modern edebiyatında hatırı sayılır bir yerde olmasını sağlamıştır.

### **Nazım Hikmet'in Şiiri**

Nazım Hikmet'in ilk şiirlerini uzunlu kısıtlı dizelerle oluştururken, ses özelliklerinden de yararlandığı görülür. İçinde bulunduğu dönemin kabul gören şiir özelliklerini başarıyla uygulayan Nazım Hikmet, şiirindeki içerik ve biçim değişikliğini 1921'de Anadolu'ya geçerek Kurtuluş Savaşı ortamında edindiği tecrübe ve 1922'den itibaren Moskova'da tanıştığı yeni anlayışlarla oluşturmuştur. Nazım Hikmet'in biçim konusundaki kaygıları doğrudan doğruya içeriğe bağlıdır. Çünkü şair içerik-biçim uygunluğunun bulunması gerektiğini çıraklık döneminde fark etmiştir. Şairin 1921–

1922 yıllarında elde ettiği tecrübeler, Sovyetler Birliğine gittiğinde karşılaştığı ve bu ülkenin şiirini etkisi altına alan Rus fütürizminin, yeni bir içerik ve biçime geçişinde büyük payı vardır. 1922 yılında Batum'da bir gazetede Mayakovski'nin bir şiirini gören şair, henüz Rusça bilmediği için şiiri yalnızca görsel olarak değerlendirir. Gördüğü bu şiirin kırık dizelerin merdiven basamakları gibi dizilişi, şaire “müstezat” çağrışımı yaptırır. Böylece bir Rus fütürizminin şiiri ile şiirimizin geleneksel bir kalıbının bileşiminden ortaya çıkan yeni şiir biçiminde, ahenk ve uyak da söz konusuydu.

Nazım, kendine özgü serbest nazımda şiirinde özellikle ahenk aramaktadır. Bu ahenk bir çalgılar topluluğundan, bir orkestradan çıkan ses gibi olmalıdır. Şiirdeki biçim ses öğeleri, aruz ve hece ölçüsünün şiire getirdiği olanakları kullanarak (ses benzeşmeleri, tekrarlar, yakın sesli kelimeler, sesin uzamasını sağlayan harf tekrarları gibi) ele alınan kelimeler ve yine bu anlayış doğrultusunda kısalı-uzunlu, kırık dizeler şeklinde kendini gösterir (Canberk 1994: 57-58).

Nazım, artık hecenin tek sesli kalıplarını bırakacak, şiiri dizelerle değil, sözcüklerle yazmaya başlayacaktır. Dize birim olmaktan çıktığında uyak da kalmayacak ve dize sonlarında ses benzerliği kurma işlevini yitirecektir. Bu tarz şiirde sözcükler birer nota gibi işlev görür. Alışlagelmiş uyak düzeni kalkmış, onun yerini iç uyak denilebilecek bir ses düzeni almıştır. Bu iç uyak düzeninde, benzer sesler veren sözcükler, şiirin içine, –belli bir mimari gerekliliğe göre- serpiştirilirler. Hatta araya zaman zaman ses yansımaları karıştırılır (makine sesleri gibi). Nazım Hikmet'in tek sesli müzikten, çok sesli müziğe geçiş sürecinde tekdüze, süslemeci, dokunaklı, belagate dayalı, çarpıcı imgelerden uzaklaşarak canlı, etkin, açık ve aydınlık anlatımı yakalamasında Rus şairlerin etkisi olmuştur (Timuçin 1978: 31–32).

Nazım Hikmet'in “salkım söğüt” adlı şiiri, biçim açısından yaptığı yeniliğin en iyi gözlemlenebileceği şiirlerinden biridir. Şiirde atlıların uzaklaştığı bölüm en dikkat çekici sahnelerdendir. Zira bu sahnede şair, düştüğü yerden arkadaşlarının ardından bakakalan kızıl süvarinin, atlıların hem seslerinin hem de silüetlerinin gözünün önünden kayboluşunu biçime dönüştürerek vermeye çalışır (Kolcu 2007: 189):

Atlılar atlılar kızıl atlılar,  
Atları rüzgâr kanatlılar!  
Atları rüzgâr kanat...  
Atları rüzgâr...  
Atları...  
At,..

Nazım Hikmet şiirdeki durakları yazış tekniğiyle belirler. Salkımsöğüt, Bahri Hazer, Makineleşmek gibi birçok şiiri bunun belirgin örneklerindedir. Şair şiirde ritmi hızlandırır ve anlatılan tarihsel döneme uygun dil, vezin ve yapı kurar, bunun için de gerektiğinde halk ve divan şiirlerinden yararlanır.

Gerek Türk ve gerekse dünya okurları yönünden alırsak Nazım Hikmet'in şiiri, etkisini hâlâ sürdürmektedir. Özellikle politik koşulların toplumsal ve ekonomik bunalımlara yol açtığı tıkanma dönemlerinde, Nazım'ın şiiri daha çok etik ve coşkulu bir tavır olarak ortaya çıkar:

Ben yanmasam  
Sen yanmasan  
Biz yanmasak,  
Nasıl  
Çıkar  
Karan-  
-lıklar  
Aydın-  
-lığa..

Ya da artık ne yazık ki yittiği görülen insancı niteliklere bir özlem vardır:  
Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür  
Ve bir orman gibi kardeşçesine,  
Bu hasret bizim (Hızlan 2007:178)...

### **Ahmed-i Şamlu'nun Şiiri**

İran klasik edebiyatını, aruz vezninin tahakkümünden kurtarmaya çalışan İran modern şairlerinin girişimleri, aşamalı olarak gerçekleşmiştir. Öncelikle Nîma Yûşic eski edebiyatta mısralardaki eşitliği sağlayan aruz vezninin sayı birliğini yıkararak beyitlerin uzunluğu ve kısalığını şairin tercihine bırakmıştır. Yani bu yeni anlayışa göre şiirin başından sonuna kadar devam eden aynı aruz bahrine rağmen, artık mısralardaki aruz vezninin sayısı aynı olmak zorunda değildi. Nîma'nın şiirinde kafiye de rolünü değiştirmiş, sadece mısra sonlarında zorunlu olarak art arda gelmek yerine, şairin ihtiyacına binaen kullanılmış ve gerek görülmediği yerde terk edilmiştir. İran'da Nîma Yûşic'in oluşturduğu bu yeni şiir şiir-i âzâd “شعر آزاد” olarak adlandırılmıştır. Nîma'dan sonra İran modern edebiyatının önde gelen ismi Ahmed-i Şamlu, aruz vezin kalıplarını tamamen yıkararak nesre yakın olan ve kendi içinde kelimelerin tabii ahengine dayanan yeni bir şiir ortaya koymuştur. Bu şiirin tam anlamıyla vezinsiz olduğu söylenemez.

Kendisi bu şiiri şiir-i sepîd "شعر سپید" olarak adlandırmıştır. Şiir-i sepîd, aruzun devamı olmadığı gibi, Nîmaî şiirin devamı da değildir (Kırlangıç 2010: 12-15).

Ahmed-i Şamlu'nun şiirini, kendisinin edindiği tecrübeler ve verdiği beyanatları doğrultusunda incelerken, "Şiir-i Sepîd" olarak adlandırdığı şiirini Nazım Hikmet'in şiiri ile karşılaştırıldığımızda birçok ortak özelliğinin olduğunu tespit ettik. Her iki şairin şiirinde de nesre yakın bir dil kullanılmakla birlikte kelimelerin doğal ses akustiğinden faydalanılmıştır. Şairler şiirde konuya bağlı ve kişisel tercih olarak vezin ve kafiye unsurlarını kullanmaktan çekinmemişlerdir.

Şiir-i Sepîd'de artık aruz vezninin kullanılmaması, aynı sese sahip kelime ve heceleri, ses terkipleri ve her satırın kendinden önceki ve sonraki satırların yapısı arasındaki ilişki şiirin tamamı üzerinde açıkça müşahede edilemeyen bir düzen oluşturarak eseri bütün olarak mimari bir boyuta büründürmektedir. Bu mimari, şiirin her kıtasında farklı bir şekil almakta ve şiiri alışılmaz, her defasında tekrar keşfedilecek bir hâle getirmektedir.

Aruz vezni kullanılmayan Şiir-i Sepîd'de kelimelerin musiki işlevi önem kazanır. Daha önce denenmemiş olan bir vezin şekli olarak kelimelerin akustik özelliği aruz vezninin yerini alır. Mısralardaki vezin eşitliği yerine her kıtanın oluşturulmasında kelimelerin terkip oluşturma özelliği, kelime ve hecelerin uyumu esas alınır. Her satırda kelimelerin hareket ve terkip oluşturma özelliği, aruz bahirlerinin dış etkisine dayanmak yerine, şiirin asli unsuru olan şairin his dünyasına dayanmaktadır. Şairin tecrübe ve zihin dünyasındaki şekillerin uyumu, kelimelerle intikal eden mana ve şekillerin korunması her kıtada kelimelerin devamını zorunlu kılmaktadır.

Kelimelerin satırlarla ve şiirin yapısıyla olan irtibatı şiirde farklılık yaratmaktadır. Şiirdeki bu kompozisyon bazen matematiği ve bazen de mimariyi anımsatmaktadır. Şiirin kıtaları üzerindeki bu kompozisyon ile hece ve seslerin tımsı kelimelere şekil vermektedir.

Serbest şiirde şairin hayal ve düşünce âlemi, dilin kapasitesini hiçbir engel tanımadan zorlamaktadır. Düşünce ve hayallerden oluşan şairin zihni, dünyadaki gelişmeleri kendi yaratıcılığıyla yeniden şekillendirmekte ve şiir olarak ortaya koymaktadır (Mocabi 1381: 81-88).

Serbest şiirde kafiye birbirine bazen yakın bazen de uzak mesafede yer almaktadır. Şair bazı durumlarda şiirde kafiyeye hiç gereksinim duymazken bazı durumlarda ise iç kafiyeye başvurmuştur. Kelimelerin vezinli bir şekilde tekrarı, kafiyenin musiki değerini diğer tekrar şekillerine nispeten artırmaktadır. Zira bir kelimenin aynen

tekrarı, onun musikisinin de bir tür tekrarı anlamına gelmektedir. Ama kafiyede musiki, iki kelimenin tezat ve farklı sesinden başlamakta ve nihayetinde aynı şekil ve ahenge bürünmektedir. Bu olay bizzat şiirde bir kelimenin musiki boyutunun genişlemesi olayıdır. Aynı şekilde kafiyenin satır ya da mısra sonlarında yer alması, son musiki darbesini şiire vurmuş olmasını sağlamaktadır. Zira kelimenin ya da harfin kendinden sonra kafiyeye sesinin musikisini içinde eriteceği ya da muhatabın zihninden sileceği başka bir kelime ve harf yoktur. Böylece satıra son damgasını kafiyeye vurmaktadır. Önce iki kelime aynı türden olmayan birkaç musiki darbesiyle başlamakta ve daha sonra son heceler sese iştirak etmektedir. Yani çeşitlilik ve bütünlük içeren bir musiki kafiyeye kelimelerinde birleşerek kafiyenin serbest şiir üzerindeki musiki değerini gözler önüne sermektedir (Roşan 1384: 86).

Ahmed-i Şamlu'nun şiirdeki vezin ve musiki anlayışı, diğer İran şairlerine göre farklılık arz etmektedir. Şair şiir tutkusunu tatmin edilmemiş müzik duygusuna bağlar ve “Şiire yönelmem müziğe olan aşırı ilgimden kaynaklanmıştır. Bugün benim şiirime hâkim olan unsur musikidir.” der.

Ahmed-i Şamlu, dil ve edebiyatı nazım-nesir olarak ikiye ayıran eski edebî anlayışın aksine, şiirde musiki alanını genişletti, nazım ve nesir arasındaki sınırları ortadan kaldırarak dil ve dilin kökenini önemsemiştir. Belli ölçüde dilin tabii ahengine yakın olan nesrin ahenginden faydalandı. Manzum şiirlerde kelimelerin musiki değerine daha az dikkat edilmektedir. Şiiri doğru anlayabilmek için veznini ararken şiirin heceleri bölündüğünde kelimeler birbiri içine girer, sıkıştırılır, kısaltılır ve bazıları da atılır. Bu tarz dilsel ve şairsel tercihler sayesinde kelimelerin musiki kabiliyeti, dış ve şekilsel görüntüsü ortadan kalkar. Böylece kelimenin musiki değeri, vezin ve ahengi üzerindeki vurgusu bağımsız olmaz. Fakat nesirde kelimelerin musikisine, ahenk, etki ve intikaline daha fazla dikkat edilmektedir. Nesir kendi içinde belli bir musikiye sahiptir. Elbette bu musiki sıkıcı bir tekrara dayanmaz, aksine değişken ve farklı bir müzikten beslenir. Musiki çeşitliliğe dayandığı takdirde olay ve beklenti yaratacaktır. Belki nesirdeki vezni, harmonisi tamamen değişebilen senfoni müziğine benzetebiliriz. Klasik müzikte harmonilerin tekrarı açık ve net bir şekilde teşhis edilebilir. Başka bir açıdan baktığımızda ise nesirde çeşitli seslerin musikisinden, dilin ses ve tür özelliklerinden faydalanarak musikinin zenginleştirilmesi mümkündür. Nesir, ahengini manadan almakta olup mananın değişmesiyle ahenge ruh ve hareket bağışlamaktadır. O hâlde mana değiştiğinde ses, ahenk ve musiki de ona göre değişmektedir (Roşan 1384: 62-63).



Şairin ilgisine, müteakip konu ve anlamlar üzerindeki te'kit ve vurguyu sağlayan tekrarlar serbest şiirde bir tür ritim ve düzen oluşturmaktadır (Pûrnâmdârîyân 1381: 378).

Bu bölümde şiirde musikiyi sağlayan tekrar unsurlarını Nazım Hikmet ve Ahmed-i Şamlu'nun şiirinde inceleyeceğiz.

### **Nazım Hikmet ve Ahmed-i Şamlu'nun Şiirinde Kafiye ve Redif Örneklerinin Karşılaştırılması**

Kafiye, şiirin biçimi konusunda incelenecek önemli unsurlardan biridir. İki veya daha çok mısra arasındaki (bilhassa) mısra sonlarında bulunan ses benzerliği olan kafiye; şiirdeki ahenk gücünün artmasına, şairin kafiye kılavuzluğu ile yeni buluşlar yapmasına, şiirin hafızalara, daha kolay yerleşmesine ve her mısranın ahenkli bir durgu ile kesilmesine yardım etmektedir. Redif ise mısra sonlarında (veya mısra hâlinde) aynen tekrar edilen takılar, kelimeler veya kelime gruplarıdır. Redif sayılan parçaların yapı ve anlam yönünden benzer olması gerekir. Kafiyeler her zaman redifin ardında bulunur (Kaplan 2008: 642-646).

Akar suyun sesi dindi.

Gölgeler gölgelendi

renkler silindi

siyah örtüler indi

mavi gözlerine

sarktı salkımsöğütler

sarı saçlarının

üzerine

ağlama salkımsöğüt

ağlama,

kara suyun aynasında el bağlama!

el bağlama!

ağlama (Hikmet 2011: 31)!

Şiirin iki, dört, beş, altı ve sekizinci mısraları hece vezninin 7'li kalıbıyla yazılmıştır. İlk dört mısrada “dindi”, “gölgelendi”, “silindi” ve “indi” kelimelerindeki “n” harfi yarım kafiye, “di” rediftir. Beşinci ve sekizinci mısralardaki “gözlerine” ve “üzerine” kelimelerindeki “er” ler tam kafiye, “ine” ler rediftir. Dokuzuncu mısranın başında “ağlama” ve on birinci mısranın sonundaki “bağlama” kelimelerinde geçen “ağlama” tunç kafiye dir.

karanlıklarda  
çatırdayan deniz böğründen vurulmuş  
bir orman gibi.  
Biz içerde susuyoruz,  
susuyor zindan  
kan içine akan  
yaralı bir hayvan gibi (Hikmet 2011: 191).

“çatırdayan”, “orman”, “zindan”, “akan” ve “hayvan” kelimeleri mısraların başında, ortasında ve sonunda karışık kullanılmıştır. “an” harfleri tam kafiye ve “gibi” rediftir..

Bugün aklıma  
yazısız ve çizgisiz  
bir resim geldi, Taranta-Babu!  
Ve benim birdenbire  
yüzünü değil,  
gözünü değil,  
senin sesini göresim geldi, Taranta-Babu;  
“Mavi Nil” gibi serin,  
yaralı bir kaplan gözü gibi derin  
sesini senin (Hikmet 2011: 458)!

3 ve 7'nci mısralarda “resim” ve “göresim” tunç kafiye ve “geldi” rediftir. 5 ve 6. mısralarda “yüzünü” ve “gözünü” kelimelerinde “z” kafiye harfi “ünü değil” ise rediftir. 8 ve 9. mısralarda “derin” ve “serin” kelimelerinde “erin” harfleri ve “derin” bir sonraki mısradaki “senin” kelmesindeki “in” harfleriyle kafiyelidir.

Ahmet Şamlu'nun şiirinde de kafiye ve redif kullanılarak şiirde ahenk oluşturulmaya çalışılmıştır:

تکیده  
زبان در کام کشیده،  
از خود رمیدگانی در خود خزیده  
به خود تپیده،

خسته  
نفس پس نشسته

به کردار از راه بازماندگان (Şamlu 1389: 550)

İlk dört mısra sonundaki "تپیده", "خزیده", "کشیده", "تکیده" kelimelerinde "ی" harfleri kafiye ve "ده" ise rediftir. 5 ve 6. mısralardaki "نشسته", "خسته" kelimeleri arasında "س" kafiye, “

ته " rediftir. Görüldüğü gibi "خود" kelimesi 3 kez tekrar edilerek şiirde ahenk oluşturulmaya çalışılmıştır.

Şiirin dış yapısını oluşturan kafiyeler belli ölçüde şekilden de anlaşılmaktadır. Kafiye aynı zamanda şairin şiirde kelimelere ve edebî sanatlara hâkim olduğunun bir göstergesidir:

daimi güneşler arasında güzelliğin demir atmaktır bakışın zulumün mağlubiyetidir ve gözlerin bana dediler ki yarın başka bir gündür <sup>1</sup>	میان آفتاب های همیشه زیبایی تو لنگریست. نگاهت شکست ستمگریست. و چشمانت با من گفتند که فردا روز دیگر است. (Hukuki 1389: 25)
---	--

3, 5 ve 8. mısralarda tekrarlanan "گر" kelimelerindeki "لنگریست", "ستمگریست", "دیگریست" harfleri kafiye harfleri olup "ست" harfleri ise rediftir. 4. mısradaki "شکست" ve "ستمگریست" kelimelerinde "ست" yine kendi arasında iç kafiye sahiptir. Aynı zamanda mısralar boyunca "ا" (a) harfinin 8 defa tekrar edilmesiyle şiirde ayrı bir uyum sağladığı dikkat çekmektedir.

çölü, baştanbaşa, sis bürümüş köyün ışığı saklı çölün kanında sıcak bir dalga var çöl, yorgun dudak, suskun nefes tükenmiş sıcak hezeyanında sis, yavaşça ter döküyor bütün eklemlerinden	بیابان را، سراسر، مه گرفته ست. چراغ قریه پنهان است موجی گرم در خون بیابان است بیابان، خسته لب بسته نفس شکسته در هزیان گرم مه، عرق می ریزدش آهسته از هر بند (Şamlu:1389: 114)
---	---

Şiirde "پنهان", "بیابان", "هزیان" kelimelerinde "ان" harfleri kafiye harfleri ve "است" ve "آهسته" ve "شکسته", "بسته", "خسته" harfleri ise rediftir. Yine 4, 5, 6 ve 7. mısralarda "س" (s) harfleri kafiye harfleridir.

<sup>1</sup> Farsça şiirlerin tercümei tarafımızdan yapılmıştır.

## Harf Tekrarı

Şiirde art arda gelen mısralarda ünsüz seslerin tekrarlanmasına “aliterasyon” denir. Ünlü sesler tekrarlandığında ise ortaya çıkan sanata “asonans” denir. Fakat bu iki sanatı birbirinden ayırmak pek mümkün değildir. Çünkü çoğu zaman hecelerde ünlü ve ünsüz sesler bir arada bulunurlar. Dolayısıyla aliterasyon ve asonans sanatı aynı anda meydana gelir. Kelimelerin mana değil, söz özelliklerine dayandığı için söz sanatlarındandır. Şairin ahengi düşünerek bu yola başvurması, yani fikri bir çaba sarf etmesi dolayısıyla fikre bağlı sanatlardandır (Kocakaplan 2008: 22-23).

Nazım Hikmet'in şiirinde en çok kullandığı sanatlardan olan harf tekrarı, daima şiirin muhteva ve üslup arasındaki uygunluğu göze alınarak icra edilmiştir. Şair şiirinde bir fikri, bir duyuş tarzını ifade etmekle kalmaz, şiirinin şekil ve üslubu ile şiirdeki mefhumu etkili bir şekilde yansıtmayı hedefler. Bunu dil vasıtasıyla dış dünyadaki sesleri taklit ederek okuyucunun zihninde istediği mefhumu canlandırarak yapar. “Makineleşmek” adlı şiirinde görüldüğü gibi sesler makinenin hareketine uygun olarak sert, katı ve monotondur:

Trrrrum

Trrrrum,

Trrrrum!

Trak tiki tak!

...

Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor

Damarlarımda kovalıyor

Oto dirizinlerin lokomotifleri!

Karnıma bir turbin oturtup

Kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

Şiirin devamında şair, kelimelerden çoğunu aynı sese uydurulmak için seçmiştir. Mısraların başlarında, orta ve sonlarında r, k, t konsonlarını ihtiva eden kelimeler şiirin dokusunu vücuda getirmektedir (Kaplan 2012: 343-344).

“Hazar Denizi” adlı şiirde:

Ufuklardan ufuklara

Ordu ordu köpüklü mor dalgalar koşuyordu;

Hazer rüzgârların dilini konuşuyor balam,

Konuşup koşuyordu!

Kim demiş “çört vazmi”

“o”, “a”, “u” sesli ve “k”, “l”, ve “d” sessiz harflerinin tekrar edilerek şiirdeki coşku, hız ve hareket yansıtılmaya çalışılmıştır.

Ahmed-i Şamlu da aşağıdaki örnekte görüleceği gibi, şiirin konusuna uygun olarak kelimelerin zihindeki yansımalarını hatırlatacak terkipler kullanmıştır:

hep dertmişim dertmişim ben. dedin, “kabuk gibi derde dayanıklı davul gibi boş ve inleyen” kim içimi kazıdı beni beni dertle doldursun diye	من درد بوده ام همه من درد بوده ام. گفتی پوسواره یی استوار به دردی، چو نان طبل خالی و فریادگر درون مرا که خراشید تام تام از درد بینبارد
--	---

Son iki mısradaki “tam” ve “tam” yani “(تا مرا) ” anlamındaki “beni” kelimelerini birleştirerek “tam tam” şeklinde ardı ardına okunmasını sağlayarak davulun sesini yansıtmaya çalışmıştır (Behbehani 1388: 476-477).

Aynı zamanda ikilemeye de örnek olan “tam tam” sesleri, anlamı kuvvetlendirmek amacıyla kullanılan bir söz sanatıdır. İkilemede aynı kelimenin aynen veya zıt anlamlı olarak ya da eş anlamlı biçimlerde tekrar edilmesiyle şiire zengin bir ses, ritim ve ahenk katılıp mana pekiştirilerek ses-anlam bütünlüğü oluşturulur (Aydemir ve Çeltik 2009: 80). Nazım Hikmet’in şiirlerinde ikilemelere sık sık rastlanır:

Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz  
Ben bir ceviz ağacıym Gülhane parkında,  
Budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz  
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

Şamlu, şiirinde ahenk oluşturmak ve aynı zamanda hislerini daha etkili ifade edebilmek için sesli ve sessiz harflerin tekrarından oldukça fazla faydalanmıştır. “ş” (ش) ve “ç” (چ) seslerinin tekrarıyla şiirde bir tür gürültü ve karmaşa ortamı oluşturmaktadır (Pûrnâmdârîyân 1381: 428):

ateşin serin yelesi gibi kıvrıla kıvrıla çölde bir rüzgar esti, şimşek çaktı ve yağmur yükü	ابری رسید پیچان پیچان چون خنگ یالش آتش، بر دشت. برقی جهید و موکب باران
---	--

susuz çölden çabucak geçti

از دشت تشنه تازان بگذشت. (باغ آینه)

### Mısra Tekrarı

Nazım Hikmet, “Asya-Afrika Yazarlarına” adlı şiirinde ilk altı mısraı yer yer şiirin sonuna dek tekrar ederek şiirde ahenk oluşturmaya çalışmış ve zihnindeki konuyu böylece tekit etmiştir:

Kardeşlerim

bakmayın sarı saçlı olduğuma

ben Asyalıyım

bakmayın mavi gözlü olduğuma

ben Afrikalıyım

ağaçlar kendi dibine gölge vermez benim orda

sizin ordakiler gibi tıpkı

benim orda arslanın ağzındadır ekmek

ejderler yatar başında çeşmelerin

ve ölünür benim orda ellisine basılmadan

sizin ordaki gibi tıpkı

bakmayın sarı saçlı olduğuma

ben Asyalıyım

bakmayın mavi gözlü olduğuma

ben Afrikalıyım

okuyup yazma bilmez yüzde sekseni benimkilerin

şiirler gezer ağızdan ağıza türküleşerek

şiirler bayraklaşabilir benim orda

sizin ordaki gibi

kardeşlerim

sıksa öküzün yanına koşulup şiirlerimiz

toprağı sürebilmeli

pirinç tarlalarında bataklığa girebilmeli

dizlerine kadar

Ahmed-i Şamlu'nun şiirinde de kıta tekrarı oldukça fazla görülmektedir. Şair, ilk kıtanın sonda tekrarı ile zihnindeki tabloyu vurucu ve etkili bir şekilde beyan etmektedir (Şamlu 1389: 138):

kapının kilidinde bir anahtar döndü dudağındaki tebessüm titredi suyun tavandaki raksı gibi  ...  kapının kilidinde bir anahtar döndü dudağındaki tebessüm titredi suyun tavandaki raksı gibi	در قفلِ در کلیدی چرخید لرزید بر لبانش لب خندی چون رقص آب بر سقف ■ بیرون رنگِ خوش سپیده دمان ... در قفلِ در کلیدی چرخید رقصید بر لبانش لب خندی چون رقص آب بر سقف
---	--

### Kelime Tekrarı

Görüldüğü gibi Nazım Hikmet dilin bütün imkânlarını kullanarak biçim ve içerik arasındaki mana ve şekil bütünlüğünü sağlamayı başarmıştır:

Dört nala gelip Uzak Asya'dan  
Akdenize bir kısrak başı gibi uzanan  
Bu memleket bizim!  
Bilekler kan içinde, dişler kenetli  
ayaklar çıplak  
Ve ipek bir halıya benzeyen toprak  
Bu cehennem, bu cennet bizim!  
Kapansın el kapıları bir daha açılmasın  
yok edin insanın insana kulluğunu  
Bu davet bizim!  
Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür  
Ve bir orman gibi kardeşçesine  
Bu hasret bizim!

Şamlu'nun ilk şiirlerinde kelime tekrarına sıkça rastlanır ( Pûrnâmdârîyân 1381: 440):

kötü bir yıl kötü bir yıl gözyaşı yılı şüphe yılı, uzun günlerin ve tutarsızlıkların yılı	سال بد سال بد سال اشک سال شک، سال روزهای دراز و استقامت های کم
---	--

gururun dilencilik yaptığı yıl

سالى كه غرور گدايى كرد

## SONUÇ

İran modern edebiyatının önde gelen ismi Ahmed-i Şamlu şiirini şekillendirirken tesadüfen karşılaştığı Nazım Hikmet'in şiirinden etkilenmiştir. Şamlu karşılaştığı bu yeni şiirin ahenk unsurlarının, dilin kendi imkânlarının kullanılarak elde edilmesi gerektiğini Nazım Hikmet'in şiiriyle tanıştıktan sonra anladı. Böylece kendi dilinin tabii özelliklerini keşfetmeye başladı. Şiirde ahengi sağlayan kafiye, redif ve ses tekrarı gibi unsurları şiirin içeriğine uygun bir biçimde uyguladı. Şamlu, şiirini oluştururken başka Batılı şairlerden de ilham alsa da Nazım Hikmet'in onun şiirinin oluşmasında yadsınamaz bir yeri vardır.

## KAYNAKÇA

TANPINAR Ahmet Hamdi, (1969), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul: Dergah Yayınları.

AYDEMİR Yaşar, ÇELTIK Halil, (2009), "Gazelde İkileme Redif ve İkileme Kafiye", **Turkish Studies**, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/2, s. 80.

BEHBEHAI Simin, (1388), **Yad-ı Ba'ze Neferat**, Tahran: İntişarat-ı Negah.

CANBERK Eray, (1994), "Nazım Hikmet'in Şiirinde Biçim Arayışları", **Nazım Hikmet Günleri**, S. 2, s. 178-179.

HARİRİ Naser, (1385), **Goft o Şenudi Ba Ahmed-i Şamlu**, Tahran: İntişarat-ı Negah.

HİKMET Nazım, (2011), **Bütün Şiirleri**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HIZLAN Doğan, (2007), "Nazım Hikmet ve Şiiri", **Hece Dergisi**, S. 121, s. 57-58.

HUKUKİ Muhammed, (1389), **Şiir-i Zemani Ma, Ahmed-i Şamlu**, Tahran: İntişarat-ı Negah.

KABAKLI Ahmet, (2008), **Türk Edebiyatı I**, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

KAPLAN Mehmet, (2012), **Şiir Tahlilleri 2**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

KIRLANGIÇ Hicabi, (2010), **Ahmed-i Şamlu ve Şiiri**, İstanbul: Ağaç Yayınları.

KOCAKAPLAN İsa, (2008), **Açıklamalı Edebî Sanatlar**, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.



KOLCU Ali İhsan, (2007), **Modern Türk Şiiri-1**, Şiir Tahlilleri, Konya: Salkımsöğüt Yayınevi.

MOCABİ Cevad, (1381), **Şinahtname-î Ahmed-i Şamlu**, Tahran: Neşr-i Katre.

PURNAMDARİYAN Takî, (1381), **Sefer der Meh**, Tahran: İntişarat-ı Negah.

ROŞAN Hasan, (1384), **Musiki-yi Şi'ri Şamluyi**, Meşhed: İntişarat-ı Sohen Goster.

ŞAMLU Ahmed, (1389), **Mecmua-ı Âsar**, Tahran: İntişarat-ı Negah.

TİMUÇİN Afşar, (1979), **Nazım Hikmet'in Şiiri**, İstanbul: Alaz Yayınları.