

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ
FARS DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOHRÂB SEPEHRÎ VE FURÛĞ FERRUHZÂD'IN
ŞİİRLERİNİN İMGE AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Arzu TANRIVERDİ

2501130215

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. Ali GÜZELYÜZ

İSTANBUL - 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ARZU TANRIVERDİ Numarası : 2501130215
Anabilim Dalı / DOĞU DİLLERİ VE
Anasanat Dalı / Programı : EDEBİYATLARI/FARS DİLİ VE
EDEBİYATI/YÜKSEK LİSANS Danışmanı : PROF.DR.ALİ GÜZELYÜZ
Tez Savunma Tarihi : 08.05.2018 Saati : 14:00
Tez Başlığı : "Sohrâb Sepehrî ve Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinin İmge Açısından Değerlendirilmesi"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. ALİ GÜZELYÜZ		Kabul
2- PROF. DR. MEHMET ATALAY		Kabul
3- PROF. DR. MUSTAFA ÇİÇEKLER		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖGR. ÜYESİ GÜLLER NUHOĞLU		
2- DOÇ. DR. ÜMRAN AY		

ÖZ

SOHRÂB SEPEHRÎ VE FURÛĞ FERRUHZÂD'IN ŞİİRLERİNİN İMGE AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

ARZU TANRIVERDİ

Bu tezin ana hedefi, Sohrâb Sepehrî ve Furûğ Ferruhzâd'ın şiirinde imge unsurunu incelemeyi amaçlamaktadır. Teorik olarak giriş bölümünde imge incelenmiş; felsefe, sanat, şiir gibi alanlarda imgenin ne anlama geldiği üzerinde durulmuştur. Diğer bölümlerde iki şairin şiirlerinde dil ve imge incelenmiştir. Son bölümde karşılaştırmalı olarak iki şairin imgeye yaklaşımları ve şiirlerinde imgeyi nasıl ele aldıkları ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışma imgeli şiir akımına sahip Modern İran şiirinin iki büyük şairinin neden imgeye yöneldikleri ve bu yönelişi şiirlerinde nasıl gösterdikleri sorunsalı üzerinedir. Tezin temel önermesi; iki şairin de modern dönemde imgeli şiir akımında şiir yazmaları ve farklı yönelişlerle zengin imge örnekleri sunmalarıdır. Şiirdeki temel unsurun imge olması bakımından iki şairin şiirlerindeki imgelerin incelenmesi, şiirlerinin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır. Çalışmanın kapsamı, iki şairin son dönem yazdıkları kitapları içine almaktadır. Çalışmanın metodolojisi, teorik literatür araştırması, mevcut literatüre referanslı benzer örneklerin karşılaştırmalı analizine dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İmge, sanat, şiir, ifade, tabiat, Sohrâb Sepehrî, Furûğ Ferruhzâd

ABSTRACT

THE EVALUATION OF IMAGE IN THE POEMS OF SOHRAB SEPEHRÎ AND FURUG FERRUHZAD

ARZU TANRIVERDÎ

The main aim of this dissertation is to analyze the use of imagery in the poetry of Sohrâb Sepehrî and Furûğ Ferruhzâd. In the introduction part, imagery and its meanings in various fields such as philosophy, art and poetry are examined theoretically. In other chapters, the language and imagery are studied in the poetry of two poets. In the last chapter, both poets' approaches to imagery and how they handle imagery in their poems are comparatively revealed. This study is about the problematic of why these two great poets from the Imagist Movement of Modern Iranian Poetry turn to usage of imagery and how they express it in their poems. The basic proposal of this thesis is that of two poets' writing in the Imagist Movement of modern poetry and their presenting a rich image examples with different inclinations. For the reason of imagery's being the main element in the poetry, it is important to examine imagery in these poet's poems to understand their writing. The scope of this study includes the books written by these two poets in their last period. The methodology of the study is theoretical literature search, comparative analysis of similar examples with references to the current literature.

Key Words: imagery, art, poetry, expression, nature, Sohrâb Sepehrî, Furûğ Ferruhzâd

ÖNSÖZ

Tez sürecinin her aşamasında imgenin ne olduğunu kavrama çalışmam devam etti. Bu yüzden tezi yazma sürecinde farklı disiplinlerde de imge üzerine yapılmış çalışmaları inceledim. İmge konusu özellikle modern dönem yazılan şiirlerin temelini oluşturmaktadır. İmge, hayal gücü ve şairin özel yaratım süreci ile şairin zihninde tasarladığını okuyucunun somut bir şekilde hissedebilmesi için dilin değişime uğratılarak aktarılmasıyla oluşur. Bu açıdan şair düz anlamla ifade edemeyeceği durumu imgeli bir dil kullanarak okuyucuya aktarır. Modern İran şiirinde imge konusuna öncelik veren, bu konuda hassasiyet gösteren iki şair Sohrâb Sepehrî ve Furûğ Ferruhzâd olarak bilinmektedir.

Giriş bölümünde imgenin ayrıntılı tanımı ve farklı alanlarda ne anlama gelebileceği üzerine durdum. Birinci ve ikinci bölümde iki şairin şiirini incelerken çıraklık döneminden daha çok son dönemde yazdıkları şiirleri inceledim. Bu yüzden dillerinin gelişmiş halini veren son kitaplarına odaklandım. Yöntem olarak genel imge araştırmalarında uygulanan Rene Wellek'in sınıflandırmasına göre imgeleri inceledim. Son bölümde yoğun okumalarım sonucunda oluşan benzerlikler ve şairlerin yöneldiği konular üzerinden imgeleri bölümlere ayırdım.

Son olarak tez boyunca karşılaştığım zorluklarda yol gösteren ve yardımcı olan danışmanım Prof.Dr. Ali Güzelyüz'e teşekkür ediyorum. Tezin bölümlenmesinde ve içerikte yardımcı olan yazar, eleştirmen Hasanali Yıldırım'a ayrıca teşekkürlerimi sunarım. İran'dan kitapları getirtmemde bana yardımcı olan arkadaşlarım Seyit Hüsrovsah, Bahar Abdi, Ferşad Sumbulzade ve Meryem Vahedmeniş'e sonsuz minnettarım.

İstanbul – 2018
Arzu TANRIVERDİ

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ	1
1.Sanatta İmge.....	4
1.1..Sanatta İmgenin Oluşumu	5
1.2.Sanatta İmgenin İşlevi.....	8
2.Şiirde İmge	9
2.1.Şiirde İmgenin Oluşumu	11
2.2.Şiirde İmgenin İşlevi	17
3.İfade.....	18

BİRİNCİ BÖLÜM

SOHRÂB SEPEHRÎ

1.1.Hayatı ve Düşüncelerine Bakış	21
1.2.Sohrâb Sepehrî'nin Şiirlerinin Konusu	24
1.3.Sohrâb Sepehrî'nin Şiirlerinde Dil.....	30
1.4.Sohrâb Sepehrî'nin Şiirlerinde İmge.....	36
1.4.1.Sohrâb Sepehrî'nin Şiirlerinde İmgelerin Oluşma Şekli.....	38
1.4.2.İmgelerde Tabiatın Etkisi.....	38
1.4.3.Ütopya Kurma Aracı Olarak İmge	40
1.4.4.Şairin Ressamlığının İmgelerine Etkisi.....	41
1.5. Sohrâb Sepehrî'nin Şiirinde İmgeler ve Yapıları.....	42

İKİNCİ BÖLÜM

FURÛĞ FERRUHZÂD

2.1.Hayatı ve Düşüncelerine Bakış	66
2.2.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinin Konusu	71
2.3.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinde Dil.....	77
2.4.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinde İmge	82
2.4.1.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinde İmgenin Oluşma Şekli.....	84
2.4.2.Duygulu Ruh Hallerini Aktarma Aracı Olarak İmge	86

2.4.3.Geçmiş Günler ve Yaşamı İfade Aracı Olarak İmge	86
2.4.4.Toplumsal Konuları İfade Etme Aracı Olarak İmge.....	87
2.4.5.Sinemanın Etkisi	89
2.5.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinde İmge ve Yapısı	90

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKİ ŞAİRİN ŞİİRLERİNDEKİ İMGELERİN KARŞILAŞTIRMALI

İNCELEMESİ

SONUÇ.....	164
KAYNAKÇA	169



GİRİŞ

Latince imago sözcüğünden gelen "image" sözcüğü taklit, öykünme, kopya anlamına gelmektedir. Türkçede:

"1.Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya 2. Genel görünüş, izlenim, imaj 3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj (psikoloji) 4. Duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj (psikoloji)"¹

anlamlarına gelmektedir. İmge-imaj, **Türk Dil Kurumu Sözlüğü**'nde geniş anlamlara sahiptir. İlk anlamında imge; hayal, muhayyile, tahayyül etmekle bağlantılı açıklanmıştır. İmge, sanat, felsefe, psikoloji, mimari, edebiyat gibi farklı alanlarda kullanılan bir terim olduğu için kavranması bu alanlardaki anlamlarını da dikkate almayı gerektirir. İmgenin hayal boyutu özellikle dikkate alınırsa **İslam Ansiklopedisi**'nde hayal, uyku ya da uyanıklık halinde insana gözüken surettir. Sözü edilen gerçeğin kendisi değil, timsalidir; gerçeğe benzetilenin görüntüsü olarak da geçer. Tahayyül ise nesnenin zihinde canlandırılmasıdır. Farâbî'den yapılan aktarımda da mütehayyile beş duyuya uygun düşecek imajları benzetme yoluyla tahayyül edebilir. Mütahayyile yoluyla insan soyut gerçekliği somut imajlara dönüştürebilir. İbn Sînâ'dan yapılan alıntıda ise hayalî idrağın bir nesnenin imajını o nesnenin nitelik, nicelik, yer ve konum gibi bağlantılarını koruyarak soyutlamasıdır.²

Sanat Ansiklopedisi'nde daha çok somut, gözle görülen araçları ifade eden bir alanı diğer alanlardan ayıran araç(terim)leri şeklinde imge tanımı yapılmıştır. İmge:

"(Os.Timsal, remz.) Bir şeyin alâmeti ve remzi olan şekil ve arma. Meselâ ressamlığın imgesi bir *palet*'le *fırçalar*, sanayiın imgesi bir *dişli çark* ve *çekici*, ziraatınki ise bir *orak*, adaletin de *terazi* dir. Heykeltıraşlığın imgesi ise bir *taşçı kalemi* dir. Alâmet-i farika tâbiri de bu mânaya kullanılmakta ise de bunu fabrika markaları ve *ticaret alâmet-i farikaları* hakkında istimal ederek

¹ **Türkçe Sözlük**, TDK Yayınları, Ankara, 1998, s.1076

² Ali Durusoy, "Hayal", **İslam Ansiklopedisi**, C:17, İstanbul,1998, s.1-3

remzî bir mahiyeti olan alâmetleri *imge* tâbiriyle bundan ayırmak daha münasib olur. Fr. *Emblème, image*."³

şeklinde geçmektedir. İmgenin bir alanın ayırıcı alâmet ve remzleri gösterdiği vurgulanmıştır. Felsefe Ansiklopedisi'nde "imge", "(Os.Hayâl, Sûret, Resim, Timsâl, Misâl, Şebeh, Sûreti aklîye, Sûreti zihnîye, Sûreti mahsusa, Sûreti hayalîye, Sûreti ihsâs, Tahayyül; Fr.İng. İmage, Al. Bild, Vorstellung; İt. Imagine) Duyulur bir kaynaktan gelen her tasarım."⁴ şeklinde ilk anlamında hayali ve zihni tasarılar şeklinde açıklanmıştır. İmge, Fars edebiyatında ilk dönemlerden itibaren "hayal; tasvir, perhib, şebah, gölge gibi yakın ve benzer anlamlarda kullanılmıştır."⁵İmgenin Arapçadaki karşılığına vurgu yapan Orhan Koçak, imgeyi görüntü-görünüş olarak tanımlamıştır. Arapçadaki tanımlar bunu daya iyi açıklar. İmge hem hayal hem de misl olarak geçer. Birinci tanım, Romantizm ve Modernizmin kendine özgü yaratma yetisine dayanır; hayalgücü, imgelem. İkinci tanım ise imgenin yapısındaki asıl-suret ikiliğini belirten terimlerdir: misal, emsal, masal, mesel, temsil, temessül. Hepsinde "benzemek", "gibi olmak" bir başkasının sureti olma anlamı vardır.⁶

Sanat araştırmalarının öncelikli konusu olan imge, felsefe alanında da incelenmiştir;

"İnsan bilgisinin ilk aşaması, duyuların getirdiği imgelerdir. *İmge* sadece gözle elde edilmez; işitme imgesi, dokunma imgesi, koklama imgesi, tatma imgesi de vardır. Duyularımızın doğrudan doğruya nesnelerden etkilenecek bilinçte gerçekleştirdikleri bu *edimsel imgeler*'den başka, eskiden edinilmiş imgelerin çağrılmalarıyla bilinçte gerçekleşen *çağrılmış imgeler* de vardır. İmge ancak bilinçte gerçekleşir, bilinç dışında kalmış birçok duyularımız imge meydana getirmezler. İmge, duyuların bilinçteki izidir. Bu iz, aslının tümüyle aynı değil, az çok eksik bir kopyasıdır. Atomculuğun babası Demokritos, bu bilinçsel izlere *Yu.eidolôn* demişti ve bunların nesnelerden kalkan atomların vücudumuza girmesiyle oluştuklarını ileri sürmüştü. Eytışimsel ve tarihsel özdekçiliğin kurucularından Engels, *Al.Abdilder* deyiimiyle dilegetirdiği *imge*'yi «nesnel gerçekliğin ansal tasarımı» olarak tanımlar. Lenin de aynı anlamda *kopya, fotoğraf, yansı* deyimlerini kullanır."⁷

³ **Sanat Ansiklopedisi**, Haz. Celâl Esad Arseven, C: II, 5c., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965

⁴ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi**, C: III, 9 c., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985, s.74-75

⁵ Muhammed Rızâ Şeffî Kedkenî, **Suver-i Hayâl Der Şî'r-i Fârsî**, Tahran, İntişârât-i Âgâh, 1350/1971, s.12

⁶ Orhan Koçak, **İmgenin Halleri**, İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s.51

⁷ Hançerlioğlu, **a.g.e.**, s.74-75

Felsefede genellikle imgenin çağrışım yönü üzerinde durulmuş, imgenin bilinçle bağlantısı üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Duyuların dış dünyayla etkileşimi sonucu, bilinçte gerçekleştirdikleri izler imgeyi oluşturmuştur.

Durand' a (d.1921-ö.2012) göre bilinç dünyayı tasavvur etmek için iki yol kullanır. Biri doğrudandır; eşya bu durumda algıda ve normal duyuda olduğu gibi zihinde gözüktür. Diğer yol ise dolaylıdır. Çocukluk anılarımızda, Mars gezegeni manzaralarını hayal ederken, atomik bir çekirdeğin etrafındaki elektronları düşünürken veya ölüm ötesi bir dünyayı tasavvur ederken eşyanın zihnimizde canlı bir biçimde görünmemesinde ortaya çıkar. Bahsedilen dolaylı bilinç durumlarında var olmayan nesne, bilince bir imge aracılığıyla sunulur.⁸

Bergson'a (d.1859-ö.1941)göre yaşamayı düşünmek üzere oluşan canlı varlıklar dünyasında ölüm doğanın bu tabii eğilimini bozar. Bu yüzden akıl ölümün kaçınılmazlığına karşı zihne ölüm sonrası imgesini yerleştirir. Bu şekilde imge olayları düzene sokar. Dengenin sarsılmasını engeller. Böyle düşünüldüğünde aklın zihinde oluşacak dengesizliği dengelemek üzere imgeler ürettiği söylenebilir. Yokluktan kaynaklanan açığı imge kapatır. Burada iki tür imgeden söz edilebilir. Dokunsal imge bedenin kendiyken; görsel imge sadece dokunsalın varlığını bildirir. Ölümden sonra devam edecek görünen bedendir, dokunulan beden buradadır, hareketsizdir ve çürüyecektir. Oysa görünen yüzey herhangi bir yere sığabilir ve canlılığına devam eder.⁹ Ölümden doğacak yokluk korkusu imge ile giderilmiştir. Dolayısıyla imgenin yokluğu aşmak için insanın ürettiği bir savunma biçimi olduğu söylenebilir. Ölüm karşısında hissedilen korkunun öteki dünya imgesi yaratması gibi, Bergson'a göre "...içgüdünün baskısı, zekânın içinde, masal yaratma işlevi olan imgelem biçimini yaratmıştır."¹⁰

Sartre (d.1905-ö.1980) masanın üzerinde duran beyaz kâğıdın varlık biçiminin kendinde bir varlık olduğunu ve eylemsizliğini belirtir. Kâğıt masanın üzerinde bir kendiliğindenlik olarak ortaya çıkar. Eylemsizlikleri onları kollar,

⁸ Gilbert Durand, **Sembolik İmgelem**, İstanbul, İnsan Yayınları, 1998, s. 7

⁹ Henri Bergson, **Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı**, Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2004, s. 117,119

¹⁰ A.e., s.147

özerkliklerini korur. Eylemsiz oldukları için bilincin egemenliğinden korunurlar. Ama kafasını beyaz kâğıttan çevirdiğinde; şekli, rengi ve konumu ile kâğıt yeniden belirir. Bunun biraz önce gördüğü kâğıt olduğunu bilir ama bu yaprak hem o kâğıdın aynısı hem değildir. İki yaprak da yani kendisinde beliren ve orada masanın üzerinde duran yaprak da aynı öze sahiptir. Ama varoluş açısından farklıdırlar. İşte bu ikinci kâğıt fiilen değil, imge olarak var olur. İmgeler ortaya çıktıkları andan itibaren orada fiilen var olandan başka şey olarak kendilerini gösterirler. İmge olarak varoluş güçlülükle elde edilecek varlık durumudur. Fizik varoluşu kuran alışkanlığın dışında bir tutumla bu varlık durumuna yaklaşılmalıdır. İmge bir şeydir ama imgeliği nedeniyle tasarımı yaptığı şeye göre metafizik bir alt düzeyde yer alır. İmge kendi varoluşunda sahip daha az şeydir ve bilince kendisini herhangi bir şeymiş gibi sunar ve tasarımı yaptığı şeyle dışsal ilişkiler sürdürür. İmgesi olduğu şeye göre aşağılık bir durum içerisinde ve iyi tanınmamış haldedir¹¹. Sartre için imge, gerçekliğin bir kopyası, taklidi değildir. Sanat eseri aracılığıyla gerçekliğin kendi kendine oluşturulmasıdır. "Sartre'ye göre 'imgelem', bir bilinçtir, var olmayan şeye yönelmenin bilincidir. Bilincin statüsü de zaten budur, çünkü o bir yönelmişliktir, bir intensiyonalityedir, yani var olmama kipinde yer almaz."¹² Deleuze'de de aynı şekilde, imge bir kopya, düşünsel bir taklit değildir, maddenin bir türü ve gerçek bir harekettir. İmge bir şeyin temsili değildir, bütün bir gerçekliği kendi içinde barındırır. İmge, düşünceyi duygu boyutunda etkiler. Sanat düşündüren imgeler ortaya çıkarır. İmgeler sözel bir anlama indirgenemezler. Sözel olmayan bir duyumun mantığına sahiptir. İmge gerçekliktir, bilincin betimlemesi ya da nesnenin temsilcisi değildir. İmge bir titreşim, hareket gibi kendi içinde vardır.¹³ Yani imge yeniden tasarlama, biçimleme değil, gerçek bir işlemdir.

1.SANATTA İMGE

Sanatta "imge" renk, çizgi, ses, sözcük, ton ile yapılır. Ressam için imge görsel tasarımıdır. Heykel ve sinemanın da kendi dilinde imge kurulumu bunlara örnektir. Bu imgeler doğanın aynısı, birebir kopyası değildir ama onun yerini

¹¹ Jean-Paul Sartre, **İmgelem**, Çev. Alp Tümertekin, 2.bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2009, s.7-11

¹² Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Bursa, Asa Kitabevi, 2000, s. 271

¹³ Anne Sauvagnargues, **Deleuze ve Sanat**, Çev. Nurten Sarıca, Ankara, De Ki Yayınları, 2010, s. 30-31

alabilecek bir şeydir. Çünkü sanatçı dünyadaki gerçeklikleri yeniden yaratarak eserinde gösterir. Bu yaratımda kendi değerlendirme, yorum ve duyarlılığını da katar. Bu yaratımda orijinali olduğundan daha büyük oranda ya da daha küçük oranda gösterebilir. Bir duygunun anlatımını keskin ifadelerle sunabilir. Düşüncenin algılanmasını karmaşıklaştıran bir yapı kurabilir. İfadeyi pekiştirip, zayıflatarak görmemizi istediği şeyi önümüze koyar. Sanatçı dünyada bir arayış halindedir, çünkü;

"..kural olarak, bir sanatçı, yaşamın somut görünüşleri içinde kendi aradığı ölçüde tipikliği, güzelliği, büyüklüğü, ya da hiçliği, komikliği bulamaz. Onun içini kendisince gerekli gördüğü imgeyi, yaşamın çeşitli görünüşleri içinden bulup çıkardığı tikel öğelerden «inşa etmek» zorundadır. "¹⁴

Gerçek dünya sanatçıyı sınırladığı; aradığı ya da yaşamak istediği dünyayı orada bulamadığı için sanatçı imgeler yolu ile kafasındaki dünyayı anlatmaya çalışır. İmge ile gerçekliği yeniden kurar. Üzerine yeni bir şeyler ekleyerek, azaltarak, bozarak yeni bir yaratımla yeniden sunar. Bir sanat eserinde yer alan "nesne" sanatçının gerçek bir nesnenin herkes tarafından fark edilmeyen yönlerini göstermesiyle de "imge" şeklini alır. Gerçek nesne sanatsal bir imgede dönüşüme ve değişime uğrar.

Sanatsal imge, malzemesini gerçek nesnelerden alır. Bu yüzden bu nesnelere bağlıdır. Sanatçının yaşantısından, gözlemlerinden yola çıkılarak kurulur. Bir eserde, sanatsal imge, hayalgücü ve tasarımlama ile yaratılır. Sanat gerçekliği öylece olduğu gibi sunmaz, "sanatta hayalgücü, düşünceyle birlikte etkinliği içinde, yaratıcı imgeler ortaya koyar; daha önce bilinmeyen, yeni'yi yaratır."¹⁵ İmge, gerçekliği bütünleyen, tamamlayan bir yapıdadır. Sanatçı, gerçekliği doğrudan sunmaz, nesneleri tanınır ve bilinir kılarak, onları kendi gerçek şekilleriyle sunar. Gerçekliğin belli bir görünümünü sunar, bu da bir somutlaştırma, dışlaştırma sürecidir.

1.1.Sanatta İmgenin Oluşumu

¹⁴ Kagan Mossej, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çev: Aziz Çalışlar, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982.s. 294

¹⁵ A.e., 298.s

Sanatta imge belli bir gözlem ve soyutlamanın sonucunda zihnin, duyu ve algının da katılımıyla gerçekliğin yeni bir şeklinin yaratılmasıdır. Hayalgücü ve yaratmanın sonucunda gerçekliğin zihinsel yansıması, çağrışımı sonucunda ortaya çıkar. Okuyucu, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanan "nesnel dünyanın düşünsel (ideal) bir tablosudur."¹⁶ İmge, gözün görebileceği şeyleri ifade edeceği gibi gözün asla göremeyeceği şeyleri de ifade edebilir. Örneğin bir tabloda doğrudan göreceğimiz imgeler olabileceği gibi, gözün görmediği ama orada olduğunu bildiği imgeler de olabilir. Bir perde arkasında neyin olabileceğini bize hissettiren tablolar gibi. Burada imge kasıtlı olarak bir şeyi açıyor ve diğer şeyi gizliyor olabilir. Daha aydınlık veya daha karartılmış olarak da gözümüze görünebilirler.

Langer'e (d.1895-ö.1985) göre herhangi bir nesne işlevleri, kullanımı ile değil de sadece "görüntüsü" ile sunulduğunda imgeleşir. Görsel olarak temsil edilmeyen nesneler bir sanat yapıtında imgeleşemezler. Sadece görsel olarak kavradığımızda maddi varlığından uzaklaştırmış oluruz. Kendi gerçekliğinden uzaklaşıp sadece bir imge olur. Yani imge tamamen görsel-sanal bir nesnedir. Başka bir varlığı yoktur, sahip olduğu tek varlık görselliğidir. Örneğin gökkuşağı da sanal-görseldir ve çarpıcı olmasının nedeni ele gelmemesi ama görselliğidir. Langer' e göre imge, görme duyusuna neredeyse ayrılmaz bir şekilde yapışıktır. İmge sadece algılanmak için var olan; gerçek fiziki ve işlevsel yapısından soyutlanmış, sanatçı yaratısıdır.¹⁷

Her imge bir görünüştür ve olmayının varlık kazanması. Bunun için nesne duyu verilerini kullanarak renk, koku, ses, tını varoluş kazanır, görünür. İmge, açıklayan, yorumlayan bir yapı değildir. Burada olmayanı, buraya getirir ve görünür kılar. Leppert'e göre imgelerin temsil ettiği şeyler gerçek dünyada olmayabilir, sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında da bulunabilir. Tabii dünyaya dâhil olan bir nesne olarak imge vardır. İmgeler, görsel bir çeviriden öte,

¹⁶ Avner Ziss, **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik**, Çev: Yakup Şahan, İstanbul, De Yayınevi, 1984, s.73

¹⁷ Susanne K.Langer, "Benzerlik", Çev: M.H.D., **Kitap-lık İmge Özel Sayısı**, Sayı: 74, Yıl:11, Temmuz-Ağustos, 2004, s.95

belli bir bilincin görsel dönüşümüdür. İmgeler bize bir şey söylemekten öte, bir kısım yapılarla ifadesi zor olan alanı önümüze koyar.¹⁸

Avner Ziss' e göre imge hem gözlemden hem de soyutlamadan kaynaklanır, olayların özlerini kavrar ve derindeki anlamını gün yüzüne çıkarır. Sanatçı ilgisini çeken olayı, onun özünü görünür kılan rastlantısalardan veya parçasından kurtarır, olayın canlı ruhunu insanlara yansıtır. Sanatçı gerçekliği mantıksal tasarımlarla değil, canlı tablolarla tasavvur eder. İmge bir somutluktur; sanat insanı somut olgu, olay ve duygularla karşı karşıya getirir. Örneğin sanatçı, kahraman anlayışını açıklamak isterse, çözümlemeye, mantık yoluyla özünü açıklamaya kalkışmaz, Achilleous'u ya da insanların mutluluğu için tanrılardan ateş çalan Prometheus'u bize gösterir. Michel Angelo' nun yaptığı gibi taşın içinden David' i yontup çıkarır. Tabi bu yontup çıkarmaya kendi özneliğini katar. Eğer sanatçı gerçek olguları yaratıcılıkla yansıtmadan, yaşamda olduğu gibi bize sunsaydı, insanlar sanata ilgi duymak yerine gerçek yaşama yönelirlerdi. Sonuçta, ilk önce sanatçının bilincinde özel bir dünya oluşur, bu dünya, gerçekliğin belli yanlarını sanatsal imgelerle kaplar. Dışarıya maddesel bir yapı olarak nesnelleşerek çıkar ve bu göstergesel bir nitelik kazanır. Bu göstergesel yapı, estetik duygulanıma açıktır. Coşkusal ile ussal, duyulur ile düşünsel; bu yapıda geçişme halindedir.¹⁹

Jacques Rancière'e (d.1940)göre imge oluşturmak, düşünceleri ve duyguları en yüksek duyusal ifadelerine ulaştırmaktır. İmge bir düşünce ya da duygunun kodlanmış ifadesi değildir. Bir ikiz ya da çeviri değil, nesnelere ait susma ya da konuşma tarzıdır. Nesnelerin dilsiz sözüdür ya da susup hiçbir mesaj vermediğinde bir şey söyler. Dilsiz söz iki yönde anlaşılabilir. Birincisi, imge nesnelerin doğrudan bedenlerine yazılı görülebilir imlemdir, dildir. Örneğin Balzac bizi doğrudan duvar çatlakları, çapraz kirişler ve yarı harabe tabelanın karşısına yerleştirir. Dilsiz söz burada bedeninin tarihi tarafından işlenmiş izleri sergileme yeteneğidir. İkinci tarzda,

¹⁸ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.16-19

¹⁹ Ziss, **a.g.e.**, s. 74-112

nesnelerin dilsiz sözü tam aksine onların kararlı sessizliğidir. Bu imleri tam olarak aktaramamayı sanat kendi gücü olarak gösterir.²⁰

1.2.Sanatta İmgenin İşlevi

Sanatsal imge aracılığıyla nesneler yeniden "göz önüne" getirilir, yorumlanır, değerlendirilir, sezdirilir, duyumsatılır. Sanatsal imge yaşamı yorumlamaz, doğrudan anlatmaz; ona dokundurur, hissettirir, sezdirir. Çünkü "yaşam duygusunu vermek, nesneleri hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır."²¹

Sanatsal imge ile nesnelerin derin kavrayışına sahip olunur. Nesneleri özel bir yönüyle; sanatçının, evreni "yeniden okuması" ile görmek mümkün olur. Sanatsal imgeyle nesneler yeniden canlanır. Örneğin Gombrich bir kedi imgesinden bahseder. Bir tümce olarak kediye anlattığımızda, tümce çocuğu etkilemeyecektir. Ama onun resmini çizdiğimizde var olan imge çocuğu neredeyse "canlıymış" gibi sevindirecektir. Onun yerine bir oyuncak kedi konulduğunda çocuk neredeyse gerçek bir kedi gibi alıp okşayacaktır. Bu da imgelerin duygu-heyecanları harekete geçiren etkileme gücünü gösterir.²² Nesnenin görünen yüzü dışında görünmeyen anlamına da dokunulur. Bu tek taraflı değildir. Bakan kişi de derin bir görme gücü edinir. Gombrich'in ifade ettiği gibi imgeler "gerçekten de her zaman deneyimimizde var olan görsel ve duygusal bir etkiyi tanımayı ve belirlemeyi öğretebilirler bize".²³ Bu öğrenme sonucunda, dünyayı sanatçının gözlerinden bir kez daha görürüz. Daha önce hiç görmediğimiz yönlerini fark ederiz.

Sanata gerçekliğin imgeler vasıtasıyla yeniden üretilmesi olarak bakan Ziss' e göre sanat, imgelerle düşünme yoludur. Sanatçı sürekli düşünür ve bunu imgeler aracılığıyla gerçekleştirir.²⁴ Sanatta imge, nesneye yeni anlamlar yüklenmesini sağlar.

²⁰ Jacques Rancière, **Görüntülerin Yazgısı, Duyuların Paylaşımı**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Versus Kitap, 2008 s.16, 43

²¹ Tzvetan Todorov, **Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul 1995, s.72

²² E.H.Gombrich, **İmge ve Göz: Görsel Temsil Üzerine Yeni İncelemeler**, Çev: Kemal Atakay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.138.

²³ **A.e.**, s.214

²⁴ Ziss, **a.g.e.**, s. 71

Nesnenin özüne inerek, var olan anlamına yeni anlamlar katarak, yeni bir görme edinilmesine yardımcı olur.

2.ŞİİRDE İMGE

Şiir birçok bileşenden oluşan bir yapıdır. Konu, tema, biçim, öz, düşünce bu bileşenlerden bazılarıdır. Bunlardan en önemlisi imgedir. Çünkü "imge/hayal, şiir cevherindeki asli unsurdur."²⁵ Şiirde imge sözcüklerle yapılır. Şiir dili düz yazı dilinden farklıdır. Düz yazıda aktarılacak istenen düşünce, duygu, durum açık bir şekilde ifade edilir. Bir düşünceyi anlatmanın birçok yöntemi vardır; değiştirilip yeniden yazılabilir, başka şekilde ifade edilebilir. Kendine has mantıksal bir yapı söz konusudur. Bu yüzden "çözülmesi, yorumlanması, tartışmaya açılması ve yeniden yazılması söz konusu mantığın imkânları ve şartları ile"²⁶ mümkündür. Şiirde ise anlatılmak istenen sadece bir şekilde ifade edilir ve değiştirilemez. Çünkü şiirin kendisi değiştirilemeyen bir bütündür.

Şiirde dil imgelidir. İmgeliliği, düz yazıdaki kolay, basit yapıların üstünde bir dil olduğunu gösterir. Kısacası, şiir; "güç, dolambaçlı bir söylem olarak tanımlamaya"²⁷ müsaittir. Düz yazıda akla gelen bir düşünce, nasıl geldiyse o şekilde doğrudan ifade edilebilir. Şiir dili ise "işlenmiş söylemdir."²⁸ Düz yazıda, kullanılan sözcükler çağrışıma ve çoklu anlama sahip olmayan, basit sözcüklerdir. İmgeli dile sahip olan şiirde ise, "sözcük, sözlük anlamından uzaklaşır, anlam genişler, yayılır, derinleşir ve çoğalır."²⁹ İmge, kalıpları, klişeleri kırar, şiirde sadece kendi olarak özgür yapısını kurar.

Gerçekliğin şairin anlam dünyasını ifadede yetersiz kaldığı yerde, şair düz yazıdan uzaklaşır ve imgeli bir dil seçer. İmgeli dilin seçilmesinin nedeni de "mevcut dil ve nesne düzeninin onun hayallerini karşılayacak bir biçimde zengin olmaması ve şairin tanrısal bir özentiyle kendisine ait bir dil ve evren yaratma dileğidir."³⁰ Yaratılan yeni dünya, gerçek dünya gibi somut olarak hissedilir. Bu yüzden, imgede

²⁵ Kedkenî, a.g.e., s.9

²⁶ Hakan Arslanbenzer, **Üç Sütun: Şiir, Hikâye, Eleştiri**, İstanbul, Okur Kitaplığı, 2013, s.12

²⁷ Todorov, a.g.e., s.81

²⁸ Todorov, a.g.e., s.81

²⁹ Alâattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, 3.Bs., Ankara, Hece Yayınları, 2013, s. 399

³⁰ Tarık Özcan, **Şair ve Sözü Mahşeri: Oktay Rifat**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s.396

dil gerçek kullanımının dışında yeni gerçeklikler yaratır. Bunun sağlanabilmesi için de karşıtlıklar, benzerlikler yeni dilin yaratımına sunulur. Gerçeğin kendisi yeni bir dil için aradan çekilir. Yeni bir dünya, anlam, ifadenin oluşabilmesi için;

"..dil, şeyleri bizim için canlı biçimde var kılar, ancak bunu öylesine başarıyla yapar ki biz ile onlar arasında kendi hantal kütesini yerleştirmeyi bırakması gerekir. Yani şiirsel dil, dil olmayı bütünüyle bıraktığı zaman mükemmel haline ulaşır."³¹

Gerçekliğin değişmeyen, katı, durgun yapısını şair kelimelerle aşmaya çalışır. Çünkü gerçeklikte anlam çoklu değil, tektir ve bu şairin özgürleşmesini engeller. Kendisine yeni bir dünya kuran şairin şiirinde imge; "sözcüklerin herkesleşerek kaybolan anlamını, yaratıcı bir özle yeniden kurmaktır."³²

Gerçekliğin durgun yapısını dil ile aşmaya çalışan şair, gerçekliğe kendini uyarlamaktan kaçınır, gerçeğin dönüştürücü işlevinden uzaklaşarak "düşleme"ye sığınır. Bachelard'a göre düşleme, insanı ruhunun doğduğu hale sokar. Yaşamı deşip, yaşamın derinliğini artırır. Düş-kuranın düşündeki nesne kendisini yaşamda tutar. Düş-kuran her şeyi başka bir gözle görür. Şairin düşlemesinde dünya doğrudan hayal edilmiştir. Kozmik hayal ile şair parçayı değil, bütünü elinde tutar. Basit bir nesne, bir çiçek bir meyve yanı başında hayal kurulup düşünülerek insanın yoldaşı derecesine ulaşmalarına yardım etmemizi ister. Poetik düşlemede dünyaya gelen çiçek, şairin kendi varlığıdır. Şiirdeki bir bahçe dünyadaki bütün bahçelere egemendir.³³

Kedkenî' de hayal/imge kavramında sözün normal mantığının yer almayacağını söyler. Şairin kendine has bakışı ve insanın tabiatla irtibatı konusunda bilinçli olması bizi başka bir dünyaya çeker. Bu dünya ve onun içindekiler insana tanıdık gelse de, şairin insan ve tabiat arasındaki bağlantıya bakışı yani hayali yenidir. Bu irtibatın nasıl olduğu üzerine ayrıntılı bilgi veren Kedkenî ekler;

"Normal kavramlarda ve insanın tabiatla ya da tabiatın tabiatla olan irtibatında, şairin zihninin işleyişi bildiğimiz gibi bu bağlantılar karşısında onun bir tür uyanışının sonucudur. Şairin zihni, bu tarz bağlantıları

³¹ Terry Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur**, Çev. Kaya Genç, İstanbul Agora Kitaplığı, 2011, s.221

³² Ramazan Korkmaz, **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002, s.274

³³ Gaston Bachelard, **Düşlemenin Poetikası**, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2012, s.18,164, 166,187

hissetmede uyanık olacak tek zihindir. Bu bağlantılar sonsuzluğa kadar yayılmıştır; tabiat genişliğinde, insanın hayatı genişliğinde ve beşerin kültürü ve tarihi genişliğinde;... İnsan yaşamının her bir köşesi tabiatın bir köşesiyle binlerce bağ ve irtibat içindedir ve çeşit çeşit bağlantılar içerisinden şairin zihni bazen birisini bazen diğerini hisseder; ona karşı bilinçlenir ve bu bilinçlenmenin sonucu kendisini bize gösterir. Şiir, şairin insanla tabiat, tabiatla tabiat veya insanla insan arasındaki bağlantıları kavrayışını gösterme çabasından doğar."³⁴

Kedkenî'nin belirttiği gibi, şairin bu duruşu şiirsel dilde kendisini gösterir. Şiirsel dilde, düz yazıdaki yapı ve mantığın, bir şeyi anlatmak için aracı olma durumunun, doğrudan ve kolay ifadelerin yer almaması, şiirin dile sağladığı bir imkândır. Çünkü "dil, günlük konuşmanın ve düz yazının kendisine zorla yüklediği kimlikten şiir yoluyla kurtularak o ilk oluş ve özgünlüğüne geri döner."³⁵ Duralmadan kurtularak; yaratıcı, ilerleyen, canlı bir yapı kazanır.

2.1.Şiirde İmgenin Oluşumu

Şiirde sözcüklerin en önemli fonksiyonlarından biri imge oluşturmalarıdır. Bir şiirde birçok imge bulunabileceği gibi şiirin tamamı da imge olabilir. Bu anlamda dil imgeye dönüşürken şairin zihninde çeşitli süreçlerden geçer. Dil, kendini aşar, ortadan kalkar, yeni bir oluşumda ortaya çıkar. Şairin zihninde oluşan her yapıya imge denilemez. Her türlü anlamsız benzetme, eğretileme de imge olarak tanımlanamaz. Belli bir süreçten geçmesi, yeni bir anlam yaratması gerekmektedir. Şiirin imgesel bir dil için geçtiği evrelere bakarsak; "birincisi şiir öncesi duyarlılığı, ikincisi bu duyarlılığın yarattığı imge, üçüncüsü imgenin ozanın ussal ve eleştirel gücüyle sınırlanıp şiirleşmesi"³⁶ şeklinde bir yapı ortaya çıkar. Yani imge akla ve dile değinerek bütün bir şekilde kendini sunar. Şair dıştaki nesneleri öncelikle duyu organları ile algılar, sonra bu algılar belli bir değişikliğe uğrar. Bu değişimin sonucunda ortaya çıkan şey nesnenin yorumunu, açıklamasını yapmak değildir "nesnenin özel bir algılanışını yaratmaktır, tanınmasını sağlamak değil de görüntüsünü yaratmaktır."³⁷ Sonuç olarak şiirde imge, belli bir duyumsama,

³⁴ Kedkenî, a.g.e., s.2

³⁵ Oktavia Paz, **Yay ve Lir Şiir Nedir?**, Çev. Ömer Saruhanlıoğlu, İstanbul Era Yayıncılık, 1995, s. 20

³⁶ İsmet Özel, **Çenebazlık**, 3.bs., İstanbul, Şûle Yayınları, 2006, s.19

³⁷ Todorov, a.g.e., s.77

kavrama, algılama ve görmenin sonuncunda meydana gelen "görüntünün" dille aktarılmasıdır.

Kedkenî'ye göre imge belli bir tecrübenin duygu ve coşkunun eklenmesi sonucunda oluşur;

"..'hayal' ya da 'imge', 'tecrübe'nin sonucudur ve genellikle duygu alanıyla birliktedir... Hayaller, yani hissi tercübeler, duygusal tecrübelerin taşınma aracıdır; zira gam ve sevinç gibi her türlü duygu insanda ortaktır; herkes mutlu olur ve herkes üzüdür. Hayret ve şevk ya da nefret ve hüznün sadece şairlerin tekilinde olan bir şey değildir. Onlar, başkalarının da bu konuda kendileriyle ortak olduğu şeylerden bahseder ama olaylar karşısında bilinçli olmaları yani zihni tecrübeleri, her zaman ayırdetmeyi ve seçkin kılmayı beraberinde getirir. Böylece biz kendi duygularımızı onların şiirsel tecrübelerinde daha iyi görürüz."³⁸

İmge, benzerlik, eğretilme, aktarım, karşılaştırma, somutlaştırma, anıştırma, öykünme, taklit etme, kopya, suret, yansıma, temsil yoluyla bir şiirde meydana gelebilir. İmge, yaşantılar, anılar ya da görünen dünya üzerinden tasarlanabileceği gibi var olmayan, hayalî, zihnin ürettiği gerçek olmayan şeylerin bir tasarımı olarak da ortaya çıkabilir. Gerçek ve gerçek olmayan dışında Rene Wellek bir de aralardan söz etmiştir. Zihnin gerçek bir olgu karşısında önceden zihininde oluşturduğu hayalî olgusunun karşılaşması denilebilir. İmgenin karmaşık yapısı "aralan" durumuna izin vermektedir. Sonuç olarak şiirde;

"..bir uça, biçim, şekil, görüntü gibi en elle tutulur ve maddesel yönleriyle, duyuları (özellikle görmeyi); öteki uça ise, hayal, düş, hülya, mecaz gibi en soyut ve maddesellikten uzak yönleriyle, zihinsel süreçleri –düşünme, anımsama gibi- temel alan anlamlar. Bir de, sanki bu iki uç arasında bir aralan, bir başka deyişle imgenin öykünme, benzerlik, örnek alma-örnek olma ve eğretilme gibi anlamlarını içeren bir 'geçiş bölgesi' var"³⁹

Octavia Paz'a (d.1914-ö.1998) göre imge karşıt, ilgisiz veya birbirinden uzaktaki gerçeklikleri birbirine yaklaştırır. Paz, örnek olarak hafif kuş tüyleri ve kayaları verir. İmgesel süreçteki indirgeme ile bu iki nesne türdeş birimler olur. Kayalar ve kuş tüyleri asıl doğalarını terk ederek; bağımsızlıklarını, kendine özgü özelliklerini kaybetmişlerdir. Kayalar kuş tüyüdür. İmgenin bileşenleri kendi tekil ve

³⁸ Kedkenî, a.g.e., s.17

³⁹ Rene Wellek-Austin Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Çev: Ahmet Edip Yüksel, Ankara, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, s.67

somut özelliklerini yitirmemişlerdir. Kayalar kaya olmaya devam eder; kuş tüyleri, o hafif kuş tüyleridir. Ağır olan aynı zamanda hafiflemiştir. Kayalar ve kuş tüyleri üçüncü bir gerçeklik uğruna ortadan kalkmıştır, artık ne kaya ne de kuş tüyü vardır, ortaya çıkan başka bir şeydir. "Kısacası imge hem diyalektiğe karşı bir meydan okuma hem de düşüncenin yasalarına karşı bir saldıridir."⁴⁰ Şiirin herhangi bir nesne, duygu ya da durumu tanımlamak amacı gütmeyişi direk kendisinin o "şey" olduğunu anlatırken Paz; şiirin, örneğin sandalyeyi tanımlamayacağını, onu bizim önümüze koyacağını vurgular. Sandalye kavrayış anında olduğu gibi, karşıt nitelikleriyle, taşıdığı anlamların hepsi ile önümüze konur. Sandalye birçok anlamda kullanılır, aynı şekilde diğer sözcükler de çoğul anlamlarını kazandıklarında kayıp anlamlarını ve değerlerini de elde ederler. Öyleyse imge, kavrayış anını yeniden üretir ve okuyucuyu bir zamanlar algılanmış olduğu nesneye geri dönmeye çağırır. İçinde bulunduğumuz gerçekliği imge yeniden yaşar ve yeniden oluşturur. Bu şekilde şiir bize unuttuklarımızı hatırlatır, bir zamanlar biz olduğumuz şeyi.⁴¹ Nesnenin aslını hatırlamak dışında, şairin zihninde var olmayandan yola çıkarak kurduğu imgeler de mevcuttur. Bu tür imgelerin amacıysa "nesneyi alışlagelmiş algılanış biçiminden yeni bir algılama alanı içine aktarmaktır"⁴²

Bir imgenin nasıl ortaya çıktığı okuyucu tarafından anlaşılıp sezilebileceği gibi, okuyucuya örtük olan durumları da vardır. Kedkenî'ye göre imgenin ortaya çıkış sırrı ve yaratılışı okuyucu tarafından bilinmediğinde ve onun için örtük olduğunda bu o imgenin güzelliğini ve başarısını gösterir.⁴³

İmgeler hem psikolojinin hem de edebiyatın alanına girer. Sınıflandırma yapılacakken de bu iki alan özellikle dikkate alınır. İmge sadece görme duyusuyla ilgili değildir. Estetikçiler ve psikologlar imgeleri farklı şekillerde sınıflandırmıştır. Tatma duyusu (gustatory), koklama(olfactory) duyusuyla ilgili imgeler olduğu gibi sıcaklık, soğukluk, dokunma, basınç duyularına dayanan imgeler de vardır. Hareketsizlik ve durgunluk imgeleri, hareketlilik imgeleri de vardır. Renk imgeleri, sinestetik imgeler yani seslerin renk imgelerini canlandırması gibi, bir duygunun

⁴⁰ Paz, a.g.e., s.112

⁴¹ Paz, a.g.e., s.110,111, 121

⁴² Todorov, a.g.e.,s.80

⁴³ Kedkenî, a.g.e., s.194

diğer duyguyu başka bir duygu durumuna getirme şeklinde imgeler de vardır. Bir diğer sınıflama da bağlı ve serbest imgelerdir. Bağlı imgeler işitme ve adale imgeleri gibi belli bir anlama yetisine sahip olan her okuyucunun aynı şekilde zihninde canlandıracağı imgelerdir. Serbest imgeler ise görme ve diğer duygulara dayanan ve her insan için farklı şekilde canlandırılacak imgelerdir. Rene Wellek, Henry Wells'e dayandırarak farklı bir sınıflamadan daha bahsetmiştir. Süsleyici imgeler (**the decorative**), batık imgeler (**the sunken**), şiddetli imgeler (**the violent veya fustian**), radikal imgeler (**the radical**), yoğun imgeler (**the intensive**), geniş veya yaygın imgeler (**the expansive**) ve coşkun veya zengin imgeler (**the exuberant**).⁴⁴ Bunlar imgenin elle tutulur taraflarıdır; bir de hayal, düş gibi maddesellikten uzak soyut yönü vardır.

-Yaygın-geniş İmgeler (**The Expansive Image**)

En güçlü imge çeşidi bu sınıflamada bulunmaktadır. Yaratıcılık üst düzeydedir. Yaygın imge güçlü duyguların ve farklı düşüncelerin imgesidir. Bu imge türünde benzetilen özellik hayal gücünü yaygın-geniş bir şekilde etkiler ve başka bir özelliği somut olarak akla getirir.⁴⁵ Korkmaz, the expansive image terimini yayılğan-gelegen şeklinde tercüme etmiştir. Çünkü tam olarak ifade etmek istediği üzerinde durdukça derin anlamlarına ulaşma imkânını içinde taşıyan imgelerdir. "Zira bu tür imgeler, durgun suya atılan bir taşın etrafa yaydığı dalgalar gibi, yorumlandıkça açılan, çoğalan ve bir değer duygusuna doğru genişleyen anlam dizgeleri oluştururlar."⁴⁶ Bu imge türünde benzeyen ve benzetilen tamamen bir değişime uğrar. Anlamdan daha fazla metnin genelindeki edindikleri değer önemlidir. Bu değer bitmiş bir durum değil sürekli derinleşen, verimli bir yaratıcılığa dayanır. Yaratıcılık derin ve kapalı bir düzlemde genişler-yayılır. Bu imge türünde, dekoratif imgedeki gibi görsellik ön planda değildir. Entelektüel ve duygusal unsurların heyecanla sunulduğu şiddetli imgelerden de farklıdır. Sözü değiştirirken kendi de değişime uğrayan radikal imgelerden ayrıdır. Bu tarz imgede benzeyen ile benzetilen arasındaki bağlantı doğrudandır, kurgusal bir özellik taşımaktadır. Hem duyuş, hem

⁴⁴ Wellek, Warren, **a.g.e.**, s.271

⁴⁵ Wellek, Warren, **a.g.e.**, s.276

⁴⁶ Korkmaz, **a.g.e.**, s.276

sezgi hem soyutlamaya dayanır. Genişlemeyi içinde barındıran bir iç içe geçmişlik söz konudur.⁴⁷

-Batık İmgeler (**The Sunken Image**)

Batık imgeler daha çok klasik dönemin imgelerinin özelliklerine sahiptir. Bu imgeler edebi anlama sahiptir, daha çok göze hitap etme dışında, insanları kurdukları metaforlarla düşünmeye sevk eder. Batık imge, tam görüşün alanın altında yer alan imgedir. Tam açıklık sunmadan, görüleni, duyulana, dokunulana zihne getirir. Tek boyutlu olması, felsefi düşünme imkânını da sağlar. Shakespeare'nin şiirinden örnek verilirse;

Men must endure

Their going hence, even as their coming hither;

Ripeness is all.

İnsanlar katlanmalıdırlar,

Bu dünyaya gelişlerine de gidişlerine de;

Mesele olgun bir insan olmaktır.

"Ripeness" (olgunluk) herhalde meyva bahçelerinden alınmış batık bir imajdır. Bu imajlar insanın hayatının dönemleriyle bitkilerinki arasında benzerlik olduğu düşüncesini akla getirmektedir.⁴⁸

Bu imge türünde daha çok insan ve doğa arasındaki benzer unsurlar ön plana çıkarılır. İnsanın yaşamındaki ve bitkilerin yaşamındaki benzer evreler üzerinde durulması felsefi düşünmeyi sağlar. Ramazan Korkmaz'a göre batık imgeler, yayılğan imgelerden sonra estetik değeri yüksek ikinci imge türüdür. Nesnelere ait formlar yansıtma kuramının dışında ama tamamen bir soyutlama yapılmadan verilir. Benzeyen ve benzetilen arasındaki bağlantı, tam anlamıyla kişileştirme veya tablolaştırma değildir. Bunun yerine çekinik kalan görüntü yapılarının sezdirilmesine dayanır. Belirsiz görüntülerin sezdirilmeleri zihinsel imgeleri ortaya çıkarır.⁴⁹

-Radikal İmgeler (**The Radical Image**)

⁴⁷ Korkmaz, a.g.e., s277

⁴⁸ Wellek, Warren, a.g.e., s.274

⁴⁹ Korkmaz, a.g.e., s. 289

Benzeyen ve benzetilen doğrudan birbirine benzetildiği, nesre uygun imge türüdür. Benzeyen öğeleri kökten birleştirir. Teknik ve basit bir yapısı vardır. İçinde heyecan ve coşku barındırmaz. Düz bir tanıma yakın yapısıyla şiire pek de uymaz. Konu olarak dağları, nehirleri ve denizleri kapsayabilir.⁵⁰Radikal imge, aşırı zıtlıkları karşılaştırarak da şiirsel metafor oluşturur; bu yüzden düşünsel çatışmaları ifade etmeye uygundur. Sözcüklerin kurulumu doğaldır, sade bir dil kullanılır ve geniş kelime hazinesini gerektirir.⁵¹

-Yoğun İmgeler (**The Intensive Image**)

Yoğun imgeler ortaçağların yaldızlı resimlerle bezeli elyazmalarını hatırlatır. Bu tarz imgeler minyatür gibi özellik gösterirler. Ayrıca belli bir sembolik değeri de bulunmaktadır. Herkesin ortak malı olmuş imgelerdir. Şiir diline yerleşmiş belli imgeler söz konusudur.⁵²Bu imge türünde, imge resimdeki gibi yoğun bir değere sahiptir.

Yoğun imgelerin görsel yanı ağır basar, herhangi bir edebiyat türünde sembolik değer taşıyan öğeler, görsellik sunduğu gibi, üzerinde uzlaşmış bir anlam da taşır. Bir resim tablosunu andıran bir yapı sunar. Korkmaz'ın Cahit Sıtkı Tarancı'dan verdiği mısralar bu imge türüne güzel bir örnektir:

*Ve şehrin şenliğine karşılık
Susar servileriyle mezarlık*

Bu şiirde "servi" hem görsel özellik taşır hem de geleneksel anlamdaki ölümcül yapıyı taşır. Dolayısıyla sembolik değeriyle birlikte yoğun imgeyi oluşturur.⁵³

-Süsleyici(**The Decorative**), Coşkun ve Bayat (**The Exuberant Image**) İmgeler

Süsleyici imgeler, estetik açıdan en kaba imge türüdür. Zorlayarak üretilmiş, suni imgelerdir. Bu tarz imgeler edebiyat sayılmayacak biçimlerde her dönemde ortaya çıkabilir. Genelde sübjektif unsurdan yoksundur, dış dünya ile iç dünya arasında bir bağlantı kurmak yerine, maddi bir imge ile diğeri arasında bir bağlantı

⁵⁰ Wellek, Warren, **a.g.e.**, s.276

⁵¹ Korkmaz, **a.g.e.**, s.294

⁵² Wellek, Warren, **a.g.e.**, s.273

⁵³ Korkmaz, **a.g.e.**, s.296

kurar. Bu bağlantılar çoğu zaman birbirinden kopuktur.⁵⁴ Süsleyici imgelerin estetik açıdan çok değeri yoktur. Benzeyen ile benzetilen arasındaki doğrudan nicelik benzeşmesine dayanır. İki öge de zıtlığı içinde taşıyan iki ayrı maddi değerdir. Zorlama yapıları onları iğreti kılar. Cahit Sıtkı Tarancı'dan örnekle;

Ne bağlandın kömür saca? (Kuyu)

Benzeşme yönleri arasında maddi görünümüne dayalı bir bağlantı söz konudur. Bu imge türünde benzeyen, benzetileni benzetme yönü ve benzetme edatı hepsi bir arada bulunabilir. Bu imge türü hayal gücü göz önünde bulundurulmadığından teknik olarak fazla kabul edilmez.⁵⁵

Coşkun imge, geniş ve hayal gücü bakımından değerli iki özelliği yan yana getirmekle meydana gelir. Bu imgeler geniş ve düzgün iki yüzeyi üst üste koymadır. Basit değerlendirmeleri içinde taşıyan zayıf zıtlıklara dayanır. Robert Burns'un şiirinden örnekle; "Sevgilim kıpkırmızı bir gül gibidir"⁵⁶ Bayat imgeler önceden sembolik değer kazanmış kelimelerin şiirde kullanılmasına dayanır. Genel olarak geleneksel edebiyattaki sembolik sözcüklere başvurulduğundan özgün değillerdir. Gül-bülbül, bahçe-bahar terkiplerine dayanırlar.⁵⁷

2.2.Şiirde İmgenin İşlevi

Şiirde imge herhangi bir bilgiyi, düşünceyi, anlamı iletmek için yer almaz. Fakat tamamen anlamdan ve düşünceden uzak şeklinde de düşünülmemelidir. Çünkü şiirde "alttan akan bir düşüncenin (anlamın ya da bilincin) varlığı"⁵⁸ söz konusudur. Şiirde düşünce, doğrudan ve bilimdeki kavramlar gibi bulunmaz, imge yapısında, imge olarak canlı bir şekilde ortaya çıkar. İmge şiiri bütünleyen, tamamlayan bir öge olarak düşünülebilir. Bu yüzden her zaman kendi başına değerlendirmek doğru değildir. Şiirin bütünü ile bir "anlam" teşkil edebilir.

⁵⁴ Wellek, Warren, a.g.e., s.272

⁵⁵ Korkmaz, a.g.e., s.298

⁵⁶ Wellek, Warren, a.g.e., s.272

⁵⁷ Korkmaz, a.g.e., s.299

⁵⁸ Özel, a.g.e., s.17

İmge, gerçekliğin yapısının en çok bozulduğu, insana temas eden ve "insanın birçok kesimlerini durmadan deşen, açığa vuran"⁵⁹ bir yapıdadır. Bu yüzden düşündürücüdür. Ama bu düşünme, bilimdeki düşünmeden farklıdır.

Şiirde imgenin bir görevi de çok anlamlılığı sağlamaktır. İmgedeki sözcükler imge dışında tek anlama sahipken imge ile çoklu bir anlamı meydana getirirler. Bu anlamlar birbirine karşıt ya da birbirini destekleyen anlamlar olabilir. Bu anlamlar düşünceyi harekete geçirmek maksadıyla vardır. İmgeye sadece ele aldığı nesnelerle yaklaşmak, içerisindeki anlamı boşaltmaktır. Çünkü imge, "doğal nesneleri göstermekten öte, özel bir anlam taşıyan ve bu anlamın bilinmesi için bazı kavramların bilinmesini de gerektiren motiflere"⁶⁰ denir. Bir imgede yer alan sözcükler çoğu zaman imge içerisinde asıl anlamlarını ve varlıklarını terk eder. Yeni bir anlamın ve duyunun oluşması için aradan çekilirler.

İmgeler düşünce, duyu dışında sadece duyu organlarına da hitap edebilir. Ancak duyu organlarının aşan imgeler daha güçlüdür. İmgeler anımsamak, hissetmek, bir nesnenin örneğin toprağın topraklığını duyurmak için de şiirde yer alır.

Paz'a göre, anlam imgenin içinde oluşur. İmgeler herhangi bir açılma ya da yorumla tanımlanamazlar. Anlam ve anlam-dışılık şiirde bir arada bulunur. Çünkü sözcük ve nesne arasındaki uzaklık azalmış ve tamamıyla ortadan kalkmıştır. Bu yüzden bir "köprü" olan anlamda aradan çekilmiştir. Ortaya çıkan şey ne anlamdır ne de anlamsızlık. İmgenin kendisidir. Sonuç olarak "imgenin anlamı imgenin kendisidir"⁶¹ Dil bu süreçte anlamlar döngüsünü aşar ve söyleyemez olanı söyler.

3.İFADE

Sanatçı, şair; şeylerin özünü, kendine has bir "ifade" ile ortaya çıkarır. Şeylerin öz doğasına geri dönmek için "ifade" bir araçtır. Sırf sözcükleri ya da resimde boyayı olduğu gibi kullanarak sanatçı ulaşmak istediği öze varsaydı, ifadeyi

⁵⁹ Özel, a.g.e., s.17

⁶⁰ Bedrettin Cömert, *Sanat-Edebiyat Üzerine*, Ankara, Damar Yayıncılık, 1991, s.124

⁶¹ Paz, a.g.e., s.125

araç olarak kullanmazdı. Ama bu şekilde her sözcük ya da bir araya getirilmiş boyalar bir "ifade" sayılırdı. Sanatçı, şair belli bir sezgi sonucu bir "ifade"ye ulaşır.

İfade, bir ressamın, şairin dilidir, üslubudur. Bu dil, bir görüntü, ses, çizgi olarak ortaya çıkar. Çünkü sanatçı dış dünyayı, nesneyi kavrar ve bir "ifade" ile yorumunu sunar. Bir sanat eserinin oluşumunda çeşitli aşamalar vardır;

"Bir, maddi özelliklerin algılanması-renkler, sesler, hareketler ve birçok karışık ve tanımlanmayan fiziki dış tepkiler; iki, bu gibi algıların hoşla giden biçimler ve kalıplara dökülmesi. Estetik kaygının bu iki işlem ile bittiği söylenebilir. Fakat üçüncü bir basamak da olabilir, o da algıların düzenlenmesinin daha önceden var olan bir duygu veya heyecan durumuna uydurulmasıdır. O zaman duygu ve heyecan ifadesini bulmuştur. Bu anlamda sanat, ne eksik ne de fazla ifadedir demek doğru olur."⁶²

Bu yüzden ifade son aşamada büyük bir önem taşır ve aracı işlevi görür. İmge, ifade aracılığıyla dış dünyada görüntü kazanır. "İmge nesnesini "dışarıdan" tanıtır; tanıttı veya "ortaya koyuş biçimi, imgenin konumudur." Bundan dolayı, imge, nesnesini "doğru veya yanlış" olarak ortaya koyar. Bununla birlikte, imge kendisini "anlatma biçiminin dışına koyamaz."⁶³ Kısacası ifade olmaksızın bir imge kendini gösteremez. Somutlaşacak olan her duygu, imge, düşünce ifade aracılığıyla amacına ulaşır. İfade edilen her duygu ile sanat eserinin kendine has dili meydana gelir.

Croce'ye (d.1866-ö.1952) göre estetiğin hedefi, ifadesel etkinliğin dilini bulmaktır. Gerçek sezgi ve tasarım, ifadedir. Bir ifadede nesneleşmeyen nesne ne sezgidir ne de tasarımdır. Çünkü ruh ancak yaparak, biçim vererek sezgiler. Eğer geometrik bir figürün imgesine, bir kâğıda ya da karatahtaya hemen çizecek kadar açıkça sahip değilseniz, onun sezgileyemeyiz. Duygular ve izlenimler ifade sayesinde ortaya çıkar. Bu yüzden ifade olmayan bir imge düşünmek de imkânsızdır. İfade edilmeyen bir imge, resim, çizgi, sözcük, ezgi, heykel, mimarî olmayan bir imge var olmayan bir şeydir. Varlığı doğrulanamaz çünkü bunun tek yolu ifade ile kendini ortaya koymasıdır. Sanatsal hayalgücü her zaman cisimleştirir. İmgeler kendilerine

⁶² Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, Ankara, Türkiye İş Bankası, 1960, s.14

⁶³ Onur Bilge Kula, **Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı II**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012, s.59

has açıklığa ve netliğe ancak kendilerine uygun "ifade edilmeleriyle" ulaşırlar. Croce'ye göre ancak ifade edilmiş duygular sanal olabilir.⁶⁴

İmgeler ancak ifade edilme yoluyla görünür olurlar ve ortaya çıkarlar:

"..bilgisel bir soyutlamayla, imgeleri veya sezgileri, her türlü kavramsal ilintiden yalıtılmış tasarımsal veriler olarak, kendinde ve kendi için düşünelim; kuşkusuz, herbirinin bir olumluluğu, yok edilemeyen bir varlığı vardır, ama 'ortak sözlüksel (ve dilbilgisel) adlandırıcılar aracılığıyla' onlara kaçınılmaz bir biçimde anlamlarının veya kavramlarının eklenmesi, onların imge olarak (duyusal veya maddesel) varlıklarını ortadan kaldırmadıktan başka, bu varlığı açıklayıp yükseltir, çünkü imgeler, kendilerine özgü belirginliğe, açık-seçikliğe; yalnız ve yalnız, karşılıkları olan (uygun) 'sözcük'lerle ve 'sözcük'lerle 'ortak' kılındıkları an, başka bir deyişle, herşeyden önce 'iletilmeleri' demek olan 'ifade edilmeleri'yle kavuşurlar."⁶⁵

İmgelerle düşünülen sanat, aradığı öze, ide'ye ya da gerçekliğe ancak ifade aracılığıyla ulaşabilir. Çünkü ifade ile somutlaşan o öze, ide ya da gerçeklik duyular için görünür, kavranabilir duruma gelir.

⁶⁴ Bedrettin Cömert, **Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı Ve İfadenin İletimi Sorunu**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979, s.37,54,55,60,74,113

⁶⁵ A.e., s.113

BİRİNCİ BÖLÜM

SOHRÂB SEPEHRÎ

1.1.Hayatı ve Düşüncelerine Bakış

Sohrâb Sepehrî, Kaşan şehrinde 7 Ekim 1928 tarihinde dünyaya gelmiştir. Eğitimini aynı şehirde tamamlamıştır. Öğretmen okulundaki ilk eğitimden sonra öğretmenlik yapmıştır. Sonrasında Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ressamlık bölümünü okumuştur. 1953 yılından sonra aktif olarak resme, şiire yönelmiş, Asya ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerini gezmiştir. Kendi dönemindeki birçok yenilikçi gibi dörtlük ve Nîmâ şiiri üslubunda, Tevellelî ve Nîmâ'dan etkilenerek şiir alanına girmiştir. Sanatla, irfanla, Doğu bölgelerinin dinleri ve mitolojisi ile derin tanışıklığı; Batı'nın modern sanat ve şiiri ile tanışması; onu yeni ülkelere çekmiştir. Özellikle İran'da sürrealist şiirin kurucusu Hûşeng Îrânî'nin şiirlerinden etkilenmesi (1973) zihnen ve dil bakımından, çağdaşlarına göre bağımsızlık kazanmasına vesile olmuştur. Sepehrî'nin ilk şiir kitapları; **Merg-i Reng (Rengin Ölümü)**(1951), **Zindegî-yi Hâbhâ (Rüyaların Yaşamı)** (1953), **Âvâr-i Âftâb (Güneşin Göçüğü)** (1961) mecmualarıdır. **Şark-ı Enduh (Üzüntünün Doğusu)** (1961) mecmuasında Budist edebiyatından, Mevlâna'nın gazellerinden etkilenerek, sufilerin şathiyatına benzer ifadeye yönelmiştir. Bu yönelme ilk eserlerinde belirgin bir şekilde görülmez. Sepehrî'nin bakış açısı, **Sedâ-yi Pâ-yi Âb (Suyun Ayak Sesi)** (1964) ve **Mosâfir (Yolcu)** (1965) manzumeleri ve **Hacm-i Sebz (Yeşil Hacim)** (1967) ile zirve noktasına ulaşmış ve modern şiirin önemli isimlerinden biri olmuştur. Bu eserlerde Sepehrî şiirinin en belirgin özellikleri yenilik, şeffaflık, tabiata yönelme, duygu ve düşünceleri arifane bir içerikle modern üslupta sunmasıdır. Sepehrî son kitabı **Mâ**

Hîç Mâ Nigâh (Biz Hiç Biz Bakış) şiir mecmuasını **Heşt Kitâb (Sekiz Kitap)** (1977) içinde yayınlamıştır.⁶⁶

Sepehrî, 1961-1970 döneminde M.Âzâd, Furûğ Ferruhzâd, Ahmed Şâmlû, Mehdî Ehevân Sâlîs gibi şairlerle birlikte anılır. Bu dönemdeki şiirin en belirgin ismi Furûğ Ferruhzâd'dır. Romantizm eski etkisini kaybetmeye başlamıştır. Sosyal sembolizmin etkisi ise eserlerde görülür. Şairler tabiata yönelirler. Şiirlerde şairin ruhsal çöküntüsü hissedilir. İslam tasavvufu dışında, Uzakdoğu'nun tasavvufunun etkisi şiirde gözlemlenir. Bu tarz şiirin temsilcisi Sohrâb Sepehrî'dir.⁶⁷ Ayrıca bu döneme has imgeli şiir akımı ortaya çıkar. Şiirlerde imge en belirgin özellik olarak göze çarpar.

Sohrâb Sepehrî'nin şiiri tasavvufî özellikler taşır. Ama bu özellik geleneksel İran arifane şiirindeki terim ve tasavvufî kelimelere dayanmaz. Sepehrî'nin şiiri İran'ın geleneksel İslam irfanı yerine, Uzakdoğu'nun tasavvufuna dayanır. Özellikle Budizm'e yönelmesi, Japonca öğrenmesi ve şiirde tabiata yönelmesi delil olarak gösterilebilir. Ama bütün bu savlarla beraber, elinden Bidil'in Divan'ını düşürmemesi, Şems ve Saib'in Divanlarını okuması, İran İslam tasavvufunu da dikkate aldığını gösterir.⁶⁸ Ayrıca derin okumalar yapması, sadece bir kaynaktan beslenmediğini birçok kaynağa yönelerek şiir yazdığını belgeler. Sepehrî, İran modern dönemi şairidir. Bu bakımdan sadece dilde değil, düşüncede de yenilik yapmıştır. Bunu şiirinde "başka türlü bakmak" ile tanımlamıştır. Bu bakımdan tasavvufa da eskiler gibi yaklaşmamış, geleneksel dönemdeki tasavvufî terimleri şiirinde kullanmamıştır. Kendi özel şiir dilini kurmuştur. Tek bir kaynağa dayandığı söylenemeyecek Sepehrî, kendi özel seyr ü sulûkuna sahiptir;

"Sepehrî batınî süluka sahip bir şairdir. Onun batınî süluku yaşam seyrinde; ergenlik döneminden gençliğe, olgunluğa sonra yaşlılığa kadar dıştaki deneyimlerden daha çok içsel tecrübelerine bağlıdır. Bu yüzden Sepehrî'nin şiirinin bizim edebiyatımızın bir dönemindeki bütün şiirlerinden farklı bir yüzü vardır ve bugünün Fars şiirinin genel akımından ayrılarak kendi yolunu

⁶⁶ Muhammed Rızâ Rûzbeh, **Edebiyyât-ı Mu'âsir-i Irân (Şi'r)**, 5.bs, Tahran, Neşr-i Rûzgâr, 1389/2010, s.225

⁶⁷ Sohrâb-ı Sipihrî, **Sekiz Kitap**, Çev: Mehmet Kanar, İstanbul, Şûle Yayınları, 1999, s.14

⁶⁸ Kâmyâr, Âbidî, **Ez Mosahebet-i Âftâb: Zindegî u Şi'r-i Sohrâb Sepehrî (Te'mmülât Ve Costecuhâyî Der Şi'r-i Sohrâb Sepehrî)**, Tahran, Neşr-i Rivâyet, 1375/1996, s.29

gitmiştir. Sepehrî şiirinin özelliği, dıştaki âlemlerden kopup doğrudan içteki âlemlere bağlanmasındadır."⁶⁹

Kendi sülukunda yeni bir bakış kazanan Sepehrî, "güzel"i ve "çirkin"i, "iyi"yi ve "kötü"yü yeniden tanımlamıştır;

من نمیدانم
که چرا میگویند: اسب حیوان نجیبی است, کبوتر زیباست.
و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست.

"Bilmiyorum

Ki neden derler: at necip bir hayvandır,

Güvercin güzel

Ve neden kimsenin kafesinde akbaba yoktur" (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.291)

Mısralarda da geçtiği gibi insan geçmişin var oluşa yüklediği bakıştan, anlamdan sıyrılarak yeniden bakmalıdır. Bu anlamda "an"da yaşamalı, geçmişin şaibelerinden ve ön yargılarından uzak, temiz bir idrake sahip olmalıdır. Geçmişten miras kalan bakış ortadan kaldırılmalıdır. Çünkü bu şekilde baktığımızda at necip ve güzel bir hayvanken, akbaba çirkin bir hayvandır. Sîrûs Şemîsâ, bu konuda Sepehrî'nin Hindistan'ın çağdaş arifi Krishnamurti'nin (d.1895-ö.1986) inancına ve düşüncesine aşinalığını belirtir. Krishnamurti'nin düşüncesinde her bakışta üç etken vardır; bakış, bakan kişi ve bakılan. Bu anlamda bakan ile bakılan arasında fasıla ortadan kaldırılmalıdır. Fasıla kendi ön yargılarımızdan kaynaklanır. Geçmişten miras kalan bakışla bakarsak, varlığı olduğu gibi göremeyiz. Önemli olan kişinin kendisinin "bakış" olmasıdır. Bu şekilde bakan ile bakılan arasında birlik oluşur. Kötü ve iyi, bakan kişiden kaynaklanır.⁷⁰

Bakılan varlık değişmemiştir elbette, bakanın ona yüklediği anlam değişmelidir ve şiirde yeniden ele alınmalıdır;

"Dağ, vadi, ova, deniz ve tabiatın diğer öğeleri, hemen hemen bin yıl öncesi ile aynıdır. Ama bugünün şairi bin yıl önce yaşayan kişi değildir. İçsel ve dış dünya ile onun bağlantısı ölçülemeyecek kadar değişmiştir. Şair bu bağlantıyı, kendi şiirinin yapısındaki yeni bir tecrübeyle yansıtabilir."⁷¹

⁶⁹ Dâryûş Âşûrî, "Sepehrî Der Sulûk-i Şî'r", **Bâğ-ı Tenhâyî**, Haz: Hamîd siyâhpûş, 2.bs, Tahran, Neşr-i Suheyl, 1373/1994, s.11

⁷⁰ Sîrûs Şemîsâ, "Mosâfir-i Çûn Âb", **Bâğ-ı Tenhâyî**, s. 121-122

⁷¹ Abdulalî Destğayb, **Gerayeshâ-yi Mutezâd Der Edebiyyât-i Mu'âsır-ı İrân**, Tahran, Neşr-i Hunyâ, 1371/1992, 36.s.

Natüralist bir şair olarak bilinen Sepehrî, felsefî düşünce olarak resimde empresyonizm akımına bağlıdır. Bu akımın hedefi, geleneksel bakış açısından resmi kurtarmak ve onu anlık etkilenme üzerine kurmaktır. Empresyonistler, resmi atölyelerden tabiatın taze havasına taşınmışlardır. Bu resimlerin temel özelliklerinden bir diğeri, ışığın yansımaları ve parlamalarını göstermektir. Empresyonizm mektebinin felsefesi, Sepehrî'nin şiirlerinin temelinde de yer alır. Özellikle **Sedâ-yi Pâ-yi Âb** ve **Mosâfir**'de bu mektepte konu olan özellikler görülebilir: anın idrak edilmesi, mavi rengine yönelme, güneşin doğuşu, ışığın parlaması, farklı ışıklarda eşya, tamamlanmamış ama canlı şekil, taze hava gibi.⁷²

Sepehrî, felsefî düşüncede romantizm akımına bağlıdır. Romantiklerin en belirgin özellikleri tabiatı övmeleridir. Romantiklerin eserlerinde tabiat bir mabet gibi tasvir edilir. Romantikler eserlerinde çocukluk dönemine yönelirler. Sepehrî de şiirinde tabiatı över, onun için kıble: kırmızı gül, çeşme: namaz, mühür: nurdur, kır: seccadedir, müezzin: rüzgârdır.⁷³ Sepehrî, **Merg-i Reng** eserinde, modernizmi ve romantizmi savunur, realizmi eleştirir. Şehrin makineleşen hayatından kaçan, o hayattan incinen şair romantizme ve onun en çok kendini gösterdiği tabiata sığınır. Sepehrî'nin şiirinde tabiat merkezdedir. Klasik tasavvuftaki "mutlak"la bütünleşme yerine, Sepehrî tabiatla bütünleşmeyi-birleşmeyi önceler." Sepehrî, ilahi aşkı müphem bir şekilde şiirinde açıklar, ona göre Tanrı, tabiatla ve onun göze görünen güzelliğindedir."⁷⁴Sepehrî'nin irfanında Tanrı da tabiat ile kendini gösterir.

1.2. Sohrâb Sepehrî'nin Şiirlerinin Konusu

Sohrâb Sepehrî'nin Heşt Kitab'ı (Sekiz Kitap) belirli bir seyri takip eder. Şairin arayışlarının yön değiştirmesi ve merhaleleri kitaplara yansır. Kitaplarda belli bir süluk takip edilir;

İlk şiir defteri **Merg-i Reng (Rengin Ölümü)** dır. Yirmi yaşındayken yayınladığı bu kitapta gençliğin ilk dönemlerini ve duygusal şiirin etkisini geride bırakmıştır. O dönemdeki en gelişmiş dil olan Nîmâ'nın dilinden etkilenmiştir. Bu

⁷² Sîrûs Şemîsâ, **Nigâhî Be Sepehrî**, Tahran, Neşr-i Sedâ-yi Mu'âsir, 1382/2003, s.28-29

⁷³ Sâlih Huseyni, **Nilûfer-i Hâmûs: Nazarî Be Şî'r-i Sohrâb Sepehrî**, 5.bs., Tahran, İntişârât-i Nilûfer, 1379/2000, s.10-13

⁷⁴ Âbidî, **a.g.e.**, s. 213

kitaba birbirinden ayrı iki bölüm gibi bakılabilir. Çârpâre kısmı, o yılların romantik havasına sahiptir; “müstezat” gibi şiirler kısa ve uzun şiirlere bağlanır. Bu kitapta, Sepehrî’nin **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**’da kendini gösteren asıl diliyle, birkaç mısra dışında karşılaşılmaz. Ama ressam Sepehrî’nin “çehre”si, hem bakış açısı hem resim araçlarını kullanması bakımından görülür. Özellikle “renk”, “nakış”, “tasarım” ve renklerin özel isimleri **Merg-i Reng**’de görülebilir. Bu kitapta, **Morğ-i Muammâ** (Muamma Kuşu) çârpâresi dışında, müstezat türünde **Sepîde** (Ağartı) o yılların romantik şiirinin numunesi gibidir. **Rû Be Gurûb** (Gurûba Doğru) ve **Merg-i Reng** (Rengin Ölümü) bir ressamın gözüyle yazılmış şiirlerdir. **Cân Girifte** (Canlanmış) ve **Derre-yi Hâmûş** (Suskun Vadi) gibi kıtalar, Nîmâ’nın şiirine ilk yönelişi gösterir.⁷⁵

Zindegî-yi Hâbhâ’yı (Rüyaların Yaşamı) otuzlu yılların başında yazmıştır. Bütün şairlerin kendinin dışına çıkıp, o yılların öfkeli toplumuna bağlandığı yıllarda, Sepehrî toplumdan uzaklaşır ve kendine döner. Nîmâ’nın toplumsal şiirlerini bırakıp, kendi ferdi şiir dilini bulur. Resim sanatının etkisinde kalarak, **Merg-i Reng**’de dıştaki dünyayı tasvir etmişken, bu kitapta kendi iç dünyasını tasvir eder. **Merg-i Reng**’deki tabiatla gelen uyanışlar, **Zindegî-yi Hâbhâ**’da uykuya, rüyaya ve kâbusa dönüşür. İlk kitapta uyanışa doğru yol alıyorsa, bu kitapta uykuda yürür ve kâbuslarından bahseder. Bu defterdeki şiirler arasında **Yâdbûd** (Anı)’ un vehimli bir havası vardır, **Gol-i Kâşi** (Çini Çiçeği) şiiri sonradan Sepehrî adıyla “büyük çocuk” olacak “küçük çocuk” un inceliklerini gösterir. **Lûlû-yi Şîşehâ** (Camların Öcüsü) şiiri korkudan korkuya atlarken, çocukluğun vehimlerini gösterir. Pencerenin camı kırılır ve gerçekte kendisinin camdaki yansıması olan öcü mahvolur. **Lehza-yi Gomşode** (Kaybolmuş Lahza) da bir şeyin ya da birisinin peşinde olan arayış hâlindeki bir gencin bir an beliren sonra kaybolan hayallerini, vehimlerini anlatır. **Bâği Der Sedâ** (Sesteki Bahçe) ruh arayışındaki avareliğini gösterir. **Nilûfer** (Nilüfer) şiiri sonraki yılların bol nilüferlerinin gösterileceği şiirlerin çıkış noktasıdır. **Sefer** (Sefer) şiiri, şairin cevap arayışındaki caddesidir.⁷⁶

⁷⁵ Muhammed Hukûkî, **Şîr-i Zemân-i Mâ: Sohrâb Sepehrî**, 20.bs., c:3, Tahran, İntişârât-i Nigâh, 1391/2012, s.57-58

⁷⁶ A.e., s.84

Âvâr-i Âftâb (Güneşin Göçüğü) üçüncü şiir kitabıdır. Bu kitapta şair **Zindegî-yi Hâbhâ**'daki uykudan uyanır. **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**'daki dilden izler bulunur. Sepehrî'nin diğer kitaplarından daha çok bu kitabında tabiatla bütünleşme ve birleşme şevki görülür. Zihninin seyir hâli diğer kitaplardan daha çok göze çarpar. Şiirler içinde, en iyi çârpâre sayılan **Rûzneyî Be Reng** (Renge Bakan Pencere) ve vezinsiz yazılmış hikâyemsi şekliyle **Zindegî-yi Hâbhâ**'daki rüyaları takip eden **Şâsûsâ** (Şasusâ) şairin kendini keşfe çıktığı ilk şiirlerdir, diğer şiirler **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**'ı duymaya hazırlık gibidir. Sadece **Sâyebân-i Ârâmeş-i Mâ, Mâyîm** (Huzurumuzun Gölgeği Biziz) şiiri **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**'dan sonraki düşünsel hareketlerinin kaynağı gibidir. **Âvâ-yi Giyâh** (Bitkinin Sesi), **Miyve-yi Târîk** (Karanlık Meyve), **Niyâyîş** (Yakarış), **Nezdîk Ây** (Yaklaş) ve **Hâbî Der Heyâhû** (Hayhuy İçinde Bir Uyku) her biri çeşitli arayışların karanlık alanıdır ve sonradan **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**, **Mosafîr** ve **Hacm-i Sebz**'de ortaya çıkar. Eşyanın adlandırılmadan önceki zamanına yönelme, şairin cihanın tanınmasına özel daveti, Tanrı'ya yakarışı, "dost"un ilk cilvesi, eşyaya derinlemesine nüfuz eden bakışlar, tabiatın görünüşü yanında toprağın altından çıkan bitkinin büyüme sesinin duyulması, belirsiz Tanrı tasvirinin üstüne çıkma, bu kitabın özelliklerindendir.⁷⁷

Sepehrî, Hûşeng Îrânî şiiri ve düşüncesi ile tanıştıktan sonra Budizm'e ve irfana yönelmiştir, sonucunda **Âvâr-i Âftâb**'ı yazmıştır. Bu kitapta, Îrânî'nin düşüncelerinden etkilenmesi belirgin olsa da, Sepehrî'nin huzur arayan ruhu, **Âvâr-i Âftâb**'ı Îrânî'nin tufanlı şiirlerinden ayırır. **Âvâr-i Âftâb**, Buda'nın cümlesiyle başlar. Asyalı vahdeti içeren düşüncelerin savunulduğu bir giriş içerir.⁷⁸

Şark-ı Enduh (Üzüntünün Doğusu), Sepehrî'nin dördüncü kitabıdır ve 1340/1961 yılında basılmıştır. Bu kitapta hareketli, raks edere benzer vezinlerin sesi ve şiirin ilk tasavvufi cilveleri duyulur. Bu iki özellik şairin şiirlere koyduğu başlıklarda da görülür: **Nâ** (Yok), **Hâyî** (Hey), **Pâdme** (Nilüfer), **Torâv** (Sızma), **Vîd** (Az). Bu kitaptaki şiirlerin hepsi şairin "Şems'in Divanı"nı okuduğu dönemde yazılmıştır. Hem vezin açısından, hem kâfiyelerin tekrar etmesi ve coşkulu bir hâl

⁷⁷ A.e., s.107-108

⁷⁸ Muhammed Şems Lengurûdî, **Târîh-i Tahlil-i Şî'r-i Nov**, C: II, 4c., Tahran, Neşr-i Merkez, 1377/1998, s.643

alması bakımından benzerlik görülür. Görünmeyen hakikatin aranması ve şairin maksadı olan tanrının aranması, ilk defa bu kitapta hissedilir. **Hâyî** şiiri, harekete çağırır ve şüphe gecesinin sonundan bahseder. **Nâ** ve **Torâv** adlı iki şiirde, tanrı hissi anlatılır. **Çend** (Birkaç) şiirinde, aynı hissin kesinliği sunulur. **Şekpûyî** (Gece Duyulan Ayak Sesi), **Ne Be Seng** (Taşa Değil), **Şûrem Râ** (Coşkumu), **Hâyî** şiirlerinde, konu irfan, yaşamın hoşluğu ve şairin coşkusudur. **Bodhi** (Bodhi) de şairin Budistçe huzuru görülür. **Torâv** yeni şiir ve sükut bilgisine doğru manzardır. **Vîd** şiiri ve **Ve Şikestem**, **ve Devîdem**, **ve Fotâdem** (Ve Kırıldım ve Koştum ve Düştüm) şiirinde dile ait cilteler ve şairin gelecek şiirlerinin atmosferi bulunur. **Gozâr** (Rapor) kısa şiiri gelecek üzerine manzaralardır.⁷⁹

İki uzun şiir, **Sedâ-yi Pâ-yi Âb** ve **Mosâfir** beşinci ve altıncı kitaptır. **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**'da şair kendi hâlini açıklar; çocukluk, ilk gençlik günlerinden ve rüyalarından sonra gençlik ve olgunluk dönemiyle dünya misafirliğine gider. Yolcu geçmiş ve gelecekte kopmuş; "hâl"e âşıktır. Her şeyiyle dünya o kadar güzeldir ki şair tapmaktan başka çare bulamaz. Yolcu hâlindeki şair, sanki her şeyi kameraya alır. Bakmadan geçmez. **Mosâfir** şiiri için aynısı söylenemez. Bu şiirde yolcu olan şair, kendisi ve ev sahibi arasındaki kısa bir konuşmadan sonra zihnindeki seferlere geçer. Seferlerde farklı dönemlere ait coğrafi bölgelerden geçer ve zihinsel gidiş-gelişlerle şiire şekil verir. Coğrafi yer isimleri, çehre ve kitap isimleri geçer. Zihinsel bir yolculukta, bazı terkipler ve tasvirler zihnin üretimidir. Şüphe köşesi, mezhep basamağı, irfan bahçesi gibi.⁸⁰

Sedâ-yi Pâ-yi Âb şiirinde "su" şairin kendisini temsil eder. Şiir, şairin şimdiki hâlini anlattığı dört mısrayla başlar. Bu mısralar, şairin yaşamdan razı olduğunu gösterir. Şiirin geri kalanı da bu bakışa nasıl ulaştığını gösterir. Sepehrî bu dört mısra dışında kendinden pek bahsetmez. Geçmiş ve gelecekte değil, bugündür. Çünkü "bugün"de her şey güzelleşebilir. Bunun şartı da başka türlü bakmaktır. Kelimeleri yıkamaktır. Beşinci mısradan sonra, nasıl bir ailede doğduğunu, babasının kim olduğunu, çocukken felsefesiz su içişini, bilgisiz dut toplamasını, her hareket için bir sebep sunmadığını anlatır. Kaşan'da doğmuştur ama onun şehri Kaşan

⁷⁹ Hukûkî, a.g.e., s.133-134

⁸⁰ Hukûkî, a.g.e., s.155

değildir. Şehri kaybolmuştur. Onun evi yeryüzünde; şu tabiatın kendindedir. Ruhu etraftaki eşyada akar. Evi şu gündelik hayatta kaybolmuştur ve onda bulunmalıdır. Bulmak için de hayatın süsünü atıp, yerin tazeliğine bakmalıdır. Bahsedilen yerde insan elma kokusu ile mutludur. Ölüm de diğer her şey gibi canlıdır. Bu anlamda **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**, felsefî ve arifane bir şiiirdir.

Mosâfir şiiri bekleyiş ile başlar. Akşamüzeridir. Yolcu gelir dura dura eve doğru hareket eder. Eve gelir, avluda sandalyenin üzerinde geceye dönerek sohbete başlar. Yolun uzunluğundan, yalnızlıktan, yol boyunca gördüğü şeylerden bahseder. Gözü bir elmaya takılır. Onun için yaratılışı çağırıştırır. Elmalar üzerinden ev sahibi ile felsefî bir bahse tutuşurlar. Gece olur. Yolcu kalkar ve uyumak için odasına çekilir. Yalnızlıkta, sükût içinde düşünceye dalar. Kendi kendine tek taraflı bir konuşmaya dalar. Bütün hayatın sonu olmayan hiçe yönelik bir sefer olduğunu keşfeder.⁸¹

Mosâfir manzumesi **Sedâ-yi Pâ-yi Âb** dan iki yıl sonra yazılır. Daha az bilinir çünkü zor bir şiiirdir. Farklı gibi dursa da önceki öğretilere dayanır ve anlaşılması **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**'daki öğretilerin bilinmesine bağlıdır. **Mosâfir**, **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**'ın sonundan başlar. Ama bu sefer şair hakikatin sesi değil, kendisi peşindedir. Kırmızı çiçeğin sırrı anlaşılabilir mi diye düşünür. Asla anlayamayacağı sonucuna varır. Çünkü her zaman bir mesafe vardır. Bu yüzden başlangıç noktasına döner. En iyisi kırmızı çiçeğin efsununda yüzmektir. **Mosâfir** bir semboldür, bir noktada bir merhalede kalmayan birisinin sembolüdür. Hakikatle arasında mesafe olduğu için hüznüldür. Arada bir örtü vardır ve vahdete ulaşamaz. Eşya olduğu gibi görülemez çünkü bakan kişi kendi bakışını dünyaya yansıtır.⁸²

Hacm-i Sebz (Yeşil Hacim) de yirmi beş şiir bulunur. 1341/1962 ile 1346/1967 yılları arasında yazılmıştır. Bu kitaptaki şiirler üç bölümde ele alınabilir. İlk grup yedi şiirden oluşur; **Ez Rû-yi Pilk-i Şeb** (Gecenin Gözkapağı Üzerinden) şiirinden **Ğurbet** (Gurbet) şiirine kadar olan kısımdır. İkinci bölüm kitaptaki diğer on şiiri kapsar; **Peyğâm-ı Mâhîhâ** (Balıkların Mesajı) ndan **Varak-ı Rûşen-i Vakt** (Vaktin Aydınlık Sayfası) na kadar. Üçüncü bölüm son yedi şiiri kapsar; **Âftâbî**

⁸¹ Lengurûdî, a.g.e., C: III, s.309-310

⁸² Şemîsâ, **Bâğ-ı Tenhâyî**, s.129-132

(Güneşlik) şiirinden **Tâ Nabz-ı Hîs-i Sobh** (Sabahın Islak Nabzına Kadar)dır. İlk bölümde Sepehrî'nin düşünceleri açıktır. Rahattır, tasası yoktur, hayatı odasının sınırlarında geçer. Canı sıkıldığında Veda okur, bazen de bir taş, bir kuş, bir bulut çizer. Bu dönemde Sepehrî'nin kapalı-içedönük- bir düzeni vardır. İçinde kin, düşmanlık olmayan saf köylü sıfatları kullanır. Gelecek için program yapar. Kendisine yalnızlığını unutmamayı telkin eder. Avludaki suyla, balıkla, yeşillikle meşgul olmalı; mehtaplı aydınlık gökyüzünde tanrıyı seyretmelidir. İkinci bölümde şiirler sürrealist bir yapı kazanır. Eşyalar daha yüce anlamları ortaya çıkarmak için kendi gerçek tabiatını geri çekmiştir. Bu bölümde yüksek bir bilince sahiptir. İdeal-hayalî şehri daha zor ve ulaşılmaz bir hâl almıştır. **Hacm-i Sebz**'in en iyi şiirleri üçüncü dönemde yazılmıştır. Şair kendi uzletinde hamlıktan olgunluğa geçer. Artık kendini yalnız ve halka yabancı görmez.⁸³

Hacm-i Sebz, Sepehrî'nin olgunlaştığı kitabıdır. Şair artık tozlu camların ardından dünyaya bakmaz. Belirsizlik yoktur; imgeler ve sözcüklerin örtüsü kalkmıştır. Bakışlar şeffaftır, aydınlıktır. Dünyası saftır. Artık tanrı bile görülür. **Mosâfir** şiirinin sonu gibidir. Artık arayışlar sona ermiştir. Sanki bütün sorularının cevabını bulmuş, hakikate ermiştir. Bu kitapta şairin keşfedilmiş yeryüzündeki istediği dünyası, aracısız ve çıplak hissedilir. Bütün kelimeler ve anlamlar gerçekte şairin yeryüzü ayetleridir. Hatta onun görülen tanrısı da. **Hacm-i Sebz**'de, **Hemîşe** (Hep) ve **Tâ Nabz-ı Hîs-i Sobh** (Sabahın Islak Nabzına Kadar) iki şiir dışında, şiirler **Mâ Hiç Mâ Nigâh** (Biz Hiç Biz Bakış) ın fezasına giriş kapısı gibidir. Sepehrî'nin sade dili **Sâde Reng** (Sade Renk), **Rûşenî**, **Men**, **Gol**, **Âb** (Aydınlık, Ben, Çiçek, Su), **Âb** (Su) ve **Der Golistâneh** (Gülistane'de) şiirlerinde görülür. **Conbeş-i Vaje-yi Zîst** (Yaşam Sözcüğünün Ayaklanması), **Nidâ-yi Âğâz** (Başlangıcın Nidâsı), **Be Bâğ-ı Hemseferân** (Yoldaşların Bağına), **Ve Peyâmî Der Râh** (Yolda Bir Mesaj) şiirleri, özellikle son şiir, insanî mesaj taşıması ve şairin coşkulu geri dönüşü nedeniyle, onun özel şiirlerindendir. **Dûst** (Dost) bugünün şiirinin iyi mersiyelelerindenidir. **Vâheyî Der Lahza** (Anda Bir Vaha), **Poşt-i Deryâhâ** (Denizlerin Ardı), **Perhâ-yi Zemzemeh** (Mırıltı Tüyleri), **Peyğâm-i Mâhîhâ** ve

⁸³ İsmâil Nûrî 'Alâ, **Suver Ve Esbâb Der Şî'r-i İmrûz İrân**, Tahran, Sazman İntişârât-ı Bamdâd, 1348/1969, s. 286-294

Ğurbet daire gibi yapısıyla; **Nişânî** (Adres) teşekkülü ve örnek akıcılığı ile iyi şiiirlerdendir.⁸⁴

Mâ Hîç Mâ Nigâh (Biz Hiç Biz Bakış), Sepehrî şiiirinin sekizinci ve son kitabıdır. **Hacm-i Sebz**'in dilinden daha karmaşıktır ve Yedullâh Ru'yâyî şiiirinin dilindeki hitaplar bulunur. Bu kitapta şair üzüntülüdür. Ama bu Sepehrî tarzındaki "renkli bir ümitsizlik"tir. Şairin hastalığını bilmesi ve duraklamaktan korkması nedeniyle, seyreden hareketin sonundaki duruş bu kitapta bir tavır kazanır. Şair bu kitapta diğer kitapların aksine temaşa seferinde değil, düşünme hâlinindedir. Sepehrî'nin sevdiği ezeli feza, burada ortaya çıkmıştır. Bu şiiirlerde beyan şekli daha çok "hitap" şeklindedir. Kendisini bekleyen ölüm nedeniyle korkuya dayalı hitaplar vardır. Bir kez daha hızlıca çocukluktan ölümün eşiğine kadar hayatını gözden geçirir. Ama bunu farklı bir dille yapar. **Hacm-i Sebz**'de karanlık ortamları, -ışığı sade bir dil olan- hayali bir lamba ile aydınlatırken, **Mâ Hîç Mâ Nigâh**'da aydınlık yerleri dolambaçlı bir dille karartır. Bu kitabın şiiirlerinden, işaret edilen özellikleri daha çok gösterenler; **Vakt-i Latîf-i Şın** (Kumun Latif Vakti)dir, üzüntüsünün renkliliği, şaire önceki coşkulu hareketi izin vermez. **Metn-i Kadîm-i Şeb** (Gecenin Kadim Metni) zor bir dile sahiptir. **Tenhâî-yi Manzara** (Manzaranın Yalnızlığı), **Mâ Hîç Mâ Nigâh** önceki sakin şairin özel bir görünümüdür. **Tâ İntihâ-yi Huzûr** (Huzurun Sonuna Kadar) sabahın sabah kelimesinde doğmasıyla, dünyanın isimlendirilmesiyle başlar. **Semt-i Hayâl-i Dust** (Dostun Hayal Semti) Sepehrî'nin bakışının en şeffaf aynasıdır, son olarak, **Nezdîk-i Dûrhâ** (Uzakların Yakını) nın farklı bir atmosferi vardır, kadın her zamanki bedeni ile oradadır ve şairi yanlışlara iter.⁸⁵

1.3.Sohrâb Sepehrî'nin Şiiirlerinde Dil

Sepehrî ilk dönem şiiirlerinde Nîmâ dilinden etkilenmiş ama Nîmâ şiiiri tarzından vazgeçip Nîmâ üstü bir dile ulaşmıştır. Sepehrî'nin şiiiri hissi ve akıcıdır. O dönem için yeni olan imgeli bir dile yönelmiştir. "Sohrâb Sepehrî, önceki nesildendir, çok sıkıntı çeker ve Nîmâ şiiirinde yeni bir tarz-yöntem geliştirir, buna

⁸⁴ Hukûkî, a.g.e., s.205-206

⁸⁵ Hukûkî, a.g.e., s.246-247

“imgeli dil” adını veriyoruz.”⁸⁶Nîmâ şiirinden sonra oluşturulmuş yeni dilde Sepehrî’nin katkısı büyüktür. Hem imgeli şiiri hem irfana eğilimli şiiri oluşturmuştur;

“Merg-i Reng (1330/1951) ve Zindegî-yi Hâbhâ (1332/1953) da Sohrâb Sepehrî yeni Nîmâi şiiri ‘arayanlar’ grubunda yer alır. Sepehrî, Âvâr-i Âftâb (1340/1961) ile ‘imgeciler’ mektebinin temelini atmıştır ve sonuçta Sedâ-yi Pâ-yi Âb (1344/1965) ve Hacm-i Sebz (1346/1967) ile ‘irfan eğilimli şiir’ mektebini ortaya çıkarmıştır.”⁸⁷

İrfan eğilimli şiir yazması dilden daha çok muhtevada gerçekleşmiştir. Sepehrî şiirinde her ne kadar Nîmâ’nın etkisi görülse de o her zaman kendi dilini aramıştır. Kendi özgün dil ve üslubunu bulmuştur. Daha sonra Nîmâ dilini bırakıp Hûşeng İrânî’nin diline yönelir. Son üç kitabında artık Nîmâ dilinin etkisi görülmez.

Sepehrî ilk dönem şiirlerinde çârpâre- dört mısralı- türünde şiirler yazmıştır. Kafiye önemi vermiştir. Nîmâ şiiri kalıbında şiirler yazmıştır. Sepehrî şiirinin samimi, sade, “konuşur gibi”, yumuşak, dolaysız, karışık olmayan, kendine has bir dili vardır. Sepehrî dilin sınırlarını zorlamış, aşmış, kendine has bir üslup ve dile ulaşmıştır. Şiirinde en önemli diğer özellik, gündelik dilin kullanılmasıdır. Şairane cümlelerden uzak, samimi bir dil kullanmıştır. Nesir üslubunu ve mantığını şiire uygulamıştır. Fars Edebiyatı’nın genel edebi dilinin dışına çıkması ve düz ifadeler kullanması ona fayda sağlamıştır. Sepehrî, edebi bir dile ulaşayım derken zekâ ürünü ifadelerle dolu ama bir şey anlatmayan mısralar kurma hatasına düşmemiştir:

“Sepehrî’nin kelimeleri süssüzdür. Ama bu onun işinin kusuru değildir, hatta onun işinin imtiyazıdır. Sözdeki dolaşık-karışıklıklardan kaçması, manayla doğrudan kurulmuş tenasübü ulaştırmak istediğini gösterir. Bugün şiirimizde derin anlam az bulunur ama sözün dolaylı sunumu çoktur ya da daha doğrusu kelimelerle oynama cambazlığı. Eğer bu karışıklık dilin oyunu ve edası değilse, dilsiz bir şey konuşmak istiyordur.”⁸⁸

Sepehrî şiirinin derin, anlaşılması çok zor, iç içe geçmiş bir yapısı yoktur. İçerisinde karmaşık bir yapı barındırmaz. Önceden üzerinde düşünülmüş ve bu düşünüş durumunu şiirde gösteren zorlama bir yapısı yoktur. Bazen karşısındaki ile

⁸⁶ Nûrî ‘Alâ, a.g.e., s.158

⁸⁷ Nûrî ‘Alâ, a.g.e., s.286

⁸⁸ Dâryûş Âşûrî, “Seyyâd-i Lahzahâ: Geştî Der Hevâ-yi Şîr-i Sohrâb Sepehrî”, **Peyâmî Der Râh: Nazârî Be Şîr u Nakkâşî-yi Sohrâb Sepehrî**, 4.bs. Tahran, Ketabhâne-yi Tahuri, 1371/1992, s.17

sohbet ediyor gibi bir dil kullanır. Muhatap kendisini Sepehrî'nin karşısında bulunuyormuş gibi hisseder. Bu şekilde bir yapı, Fars Edebiyatı Terimlerinde "sözlü şiir" (حرفی) olarak geçer. Konuşma diline yakın bir dil kullanması Fars Edebiyatı'nda kendine has üslubu yakalamasını sağlamıştır. Mısraların kurulumunda ve geçişlerde bütünlüğün hissedilmediği şiirleri vardır. Mısralar birbirinden kopuk, bağımsız, kendi başına bir yapı teşkil edecek şekildedir. Dil herkesin anlayabileceği şekilde sadedir. Sohrâb'ın şiirlerinin;

"..bazen derin bir yapısı, geometrisi ve mimarisi yoktur. Bu şiirler genellikle 'dağınık kıtalar'la şekillenmiştir. Zihni ve duygusal sıçramaların yansımasıdır. Bu yüzden onun şiiri söz söyleyen-imgeli (yapısal değil) şiir olarak sayılmalıdır; ayrı ve müstakil imge salkımlarından her biri 'hayko' nun derin mantığından yararlanmıştır."⁸⁹

Hayko türündeki şiirler, serbest şiir tarzında kısa ve sıkıştırılmıştır. Şair duygusal bir tecrübesini etkili ve derli toplu bir iki imgenin yapısında ifade eder. Şiirin tasarımı "hayko" türüne çok benzer. Hayko; beş, yedi, beş heceden oluşan üç mısralı kısa Japon şiiridir. Genelde şairin ansızın tabiattan bir şeyle karşılaşmasına dayanır. Haykoda şair içindeki hissini eşyaya yansıtır. Sepehrî'nin şiirinin birçok bendi "hayko" mantığı ile yazılmıştır.⁹⁰

Sepehrî'nin şiiri daha çok sözlü bir şiirdir, yapılı değildir. Müstakil ve kafiyesiz mısralar; vezinle birbirine bağlamıştır. Dil akıcıdır. Hukûkî'ye göre dilin akıcılığı, okuyucunun mısralar üzerinde durmadan ilerlemelerine neden olmuştur. Gerçek okuyucu mısraları okuyunca üzerinde durur; sadece hissetmez aynı zamanda mısraları anlar. Genel okuyucu ise sadece duygusal bir bağ kurar. Tek tek mısraları geride bırakır. Sonunda elinde birkaç duygu dışında bir şey kalmaz. Şiirin "konuşur" yapıda olması, bu sonucu doğurmuştur. "Yapısal" şiir ise hissedilmek dışında, anlaşılma ve kendisiyle bağ kurulmasına da ihtiyaç duyar. Sepehrî'nin şiirinin okuru satır satır şiirleri okuyup ilerler, şiirleri düz bir çizgi gibidir. Bu yüzden mısralar birbiri içine geçmez, imgelerin mesiri haline gelir. İmgeler arasında durak yoktur. Mısralar arasında dikey bir ilişki kurulmaz, birbirleri etrafında dönmezler ve yatay yapılarını korurlar. Kısacası Sepehrî'nin şiiri Hukiki'ye göre güzel bir tabiat

⁸⁹ Rûzbeh, a.g.e., s.227

⁹⁰ Rûzbeh, a.g.e.,s.22

ortasından geçen cadde gibidir. Caddenin kendisi temaşa edilemez. Bu durum Nîmâ şiirinin tam aksinedir. Nîmâ okuyucuyu menzillerde, yol arasında durdurur, döndürür, yavaş yavaş arada bir bağ kurar ve okuyucuya gizli bir ilgiye çağırır. Kısacası, Sepehrî'nin **Sedâ-yi Pâ-yi Âb** ve **Mosâfir** şiiri okuyucu su ve yolcu ile götürür, Nîmâ'nın şiirleri okuyucuyu düşünmeye sevk eder. Sepehrî'de hissetme ve ilerleme vardır, Nîmâ'da ise durmak ve düşünmek.⁹¹

Sepehrî samimi bir dil kullanır. Tabiattaki bitki, hayvan, nehir şiirinde çok fazla geçer. Tabiata uzaktan bakmaz. Doğal bir bakışı vardır; tabiatın yakınındadır. Tabiattaki canlılarla iç içe geçmiştir, onların duygu ve dillerini ifade eden mısraları vardır:

"Sepehrî tabiata ve varlığa bir köylü gibi bakar. Samimidir ama şiirlerinde bu anlamda bir kelime kullanmaz ve bunu gösterecek bir işaret de bulunmaz. Başkalıysa samimi, samimiyet, necip, köylülük, köy, çiftçi gibi kelimeleri tekrar edip kullanarak kendilerini öyle göstermek isterler."⁹²

Sepehrî resim sanatında kullandığı tasvirlerden kopmamıştır. Ressamlığa ait tabirler şiir diline de yansımıştır. Öncelikle resimde renklerin kullanıldığı gibi şiirinde de renkler fazlasıyla geçmiştir. Ayrıca palet, fırça gibi resme ait araçlar da şiirinde yer alır:

پیشہ ام نقاشی است
گاه گاهی قفسی می سازم با رنگ ، می فروشم به شما

"İşim resim yapmaktır:

Bazen boyayla bir kafes yapar, size satarım" (**Sedâ-yi Pâ-yi Âb**, s.273)

Sepehrî şiirinin bir diğer dil özelliği de Hint üslubunda yazan Bidil'in dilinden etkilenmiş olmasıdır. Sepehrî, Bidil'in Divanı'nı hiç elinden düşürmez.

"Eğer şiirde Nîmâ 'dan sonra Fars şiirinin bilinen üsluplarını incelemek istersek; kesin olarak Sohrâb Sepehrî'nin şiiri, zarif uygulaması, geniş hayal gücü, zihnin resim yaratıcılığı, dilin dolaylılığı itibarıyla Hint üslubu şiirine bağlıdır. Sepehrî'nin Buda felsefesinden ve Hint bakış açısından etkilenmesi dışında şiirinin dili Hint üslubu şiirinin birçok özelliğini gösterir ve bu etkilenme Sepehrî'nin edebi yaşantısında yukarı doğru çıkan bir yükselti eğrisine sahiptir."⁹³

⁹¹ Hukûkî, a.g.e., s.29

⁹² Şeffî, a.g.e., s.543

⁹³ Huseynî, a.g.e., s.56

Bidil, Hint üslubunu felsefe ve irfanla birleştirerek daha derin ve karmaşık mefhumların hizmetine sokmuştur. Bidil'in bütün çabası Hint üslubu diliyle Irak üslubunun mefhumlarını sunmaktır. İrfanın derin mefhumlarını, Hint üslubunun çetrefilli diliyle birleştirmiştir. Hint üslubunda, şiirin en önemli özelliği "hayal" dir. Hatta bu konuda şairler ifrata kaçmış ve şiirleri hayal izdihamına dönüşmüştür. Bu üslup ile hayal görünmeyen şeyleri görünür kılar. Şair, Hz. Süleyman gibi ya da ondan daha üstte bütün varlığın dilini anlar, bütün varlıkların da onun dilini anlamaya gücü yeter. Hint üslubunda bir sözcüğün, bir şeyin, bir hayvanın, bir görüngünün farklı yönleri şairin dikkatinden kaçmaz. Varlığın inceliklerini görmek, manevi yönlerinden faydalanmak bu üslubun özelliğidir. Mesela kılıcın bir özelliği de parlak olmasıysa- su verilmiş metal-, Hint üslubunda yazan şair kılıcın bu suyunda yüzer. Şair kendi yansımasını bu suda görebilir. Şair tabiatın ve hayvanların özelliklerini çok iyi bilir. Hint üslubunda şair kelimelerle oynayarak da mizahlı, yeni bir mazmun oluşturur. Bu şekilde kelimelerle oynama-kurcalama-uğraşma, kelimelerin çağrışımlarından ilginç ve mizahlı anlatım çıkarmaya edebiyatta yeni bir isim verilmiştir: Karikelimatur. Bazen bu oynama-kurcalama cümlede bulunur. Buna da karicümletur denir. Sepehrî'de de bu karikelimatur ve karicümletur çok fazla görülür. Mizahlı dile örnek;

مرد بقال از من پرسید: چند من خربزه میخواهی؟
من از او پرسیدم: دل خوش سیری چند؟

"Bakkalcı bana sordu: benden ne kadar kavun istiyorsun?"

Ben ona sordum: seyretmek ne kadara?"

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb,

s.275)

Bu üsluptaki bir diğer özellikse, "teşhis-kışileştirme" sanatıdır. Cansız varlıklara canlıların özelliklerini verme bu üslubun asli unsurlarındandır. Yenilik peşinde olan Bidil, dilin ve anlamın dokunulmamış alanlarını ele geçirerek, kışileştirme sanatını en üst seviyeye çıkarmış ve karmaşık kılmıştır. Örneğin, mumun sebepsiz ağlaması-gözyaşı dökmesi mumu rezil eder. Şairin ağlamasıyla gözünden dökülen yaşlarla ölü arzuların cenazesi yıkanır.

"..Sepehrî Hint üslubunun teknikleri arasında en çok "teşhis-şahsiyet atfetmek"i öncelmiş ve bu sanata bağlılığı -Sepehrî' nin şiirinde kullanımı suni değildir- o derecede ki çok az şiirde bu sanatı kullanmadığı görülür."⁹⁴

Sedâ-yi Pâ-yi Âb şiirinde bu sanat çok yönlü kullanılmıştır. Şiirin adı da bu sanat üzere konulmuştur. **Sedâ-yi Pâ-yi Âb** şiirinde "yalnızlık", "şevk" ve "fikir" kelimelerinin insani özellikleri vardır, samimi davranışlar içinde insan gibi tavır alırlar. "Aydınlık" ara sıra başı kesik bir kuş gibi kanat çırpıp bazen ruhun maiyetinde öksürür. Şair "süsen çiçeği" ile konuşur ve ona "siz" zamiri ile hitap eder. Bazen "bahçe"nin nefes alıp verme sesi duyulur. "Su" hapşırır. "Yalnızlık" şarkı söyler ve ne zaman canı yalnızlıktan sıkılırsa sokağa çıkar ve bazen bir şey de yazar. **Mosâfir** şiirinde kişileştirme sanatı **Sedâ-yi Pâ-yi Âb** 'dan daha fazla görülür, daha karmaşık ve soyut olarak kullanılır. Yeni olgunlaşmış meyvelerin şamatası-gürültüsü burada ölüme doğru akar. Zihin, çiçeğin aydınlık yüzeyinden yapılmış yelpazeyi eline alır. "Söz" ün damarlarında ve atardamarda mahzun ve taze bir kan dolaşmaya çıkar. Karadut kendine has zevkiyle mevsimin derisinin üzerine hatıra yazar ve tırmalanmış suratıyla his " yeşil ispinoz" merhemiyile onarılır. Aynı şekilde **Mosâfir** şiirlerinden sonra kişileştirme sanatı farklı iniş çıkışlarla teşhis edilebilir. Buharlaştırmanın fiziki görüngüsünü havuzdaki balıklarla şairane sohbetinde tefsir eder ve meydan manavındaki meyvelerin şarkısının sesine kulak verir. Kendi hayali gözüne taktığı arifane "lens" in yardımıyla narın nasıl kendi kırmızı renginin hükümet sahasını zahitlerin toprağına kadar yaydığını görür. Kar sükûnun omzuna oturur ve yasemin çiçeği, bu letafetin mazharı, omurgası vardır ve zaman ona yaslanmıştır. "Yalnızlık" savaş alanında mutsuzluğun generali gibi gece baskını hacminin öngörüsüyle aciz kalmıştır.

Huseynî'ye göre de Sepehrî genetik bakımdan Hint üslubuna bağlıdır. Bu üslubun en iyi temsilcilerinden Bidil ile bir diğer ortak noktası ikisinin de sürrealizme sığınmasıdır. Bidil Hint üslubu dilini geliştirmiş, manada vahdet-i vücutçu ve gelişmiş sürrealizmi kullanmıştır. Sepehrî de Hint üslubunun özellikleri ile manada vahdeti vücudu ve gelişmiş sürrealizmi kullanmıştır. Bidil mazmunları gündelik anlamlarından kurtarıp, felsefi ve irfani anlamlar yüklemiştir. Her iki şair de gerçeklerin rutin şeklinden uzaklaşıp, her şeye 'makul olmayan' bir pencereden,

⁹⁴ Huseynî, a.g.e., s.56

hayal gücüyle bakmışlardır. Her iki şair de "vahdet-i vücud"çu dünya görüşleriyle sürrealizmi şiirlerinde kullanmışlardır. Sepehrî'nin sürrealizmi ayrıca dünyadaki şiir akımlarına, Fransız sembolistleri, sürrealistleri ve Eliot'un şiirine aşinalığından da kaynaklanır.⁹⁵

Synaesthesia sanatı yani birleşik his- birleşik duyum sanatı da Sepehrî'de görülür. Renkleri duymak, şekilleri tatmak gibi, duyguların birbirine aktarıldığı beyitler yazmıştır. Kedkenî, Sepehrî'nin şiir özelliklerini anlatırken, "onun üslubu sinestezi –synaesthesia- kullanımını çoğaltmaktır; daha çok kelime anlamında, yani kelime ailelerini-gruplarını- birbirine karıştırmak..⁹⁶ demiştir. Kedkenî'nin üzerinde durduğu bir diğer özellik de Sepehrî'nin şiirinde mizahlı bir dil kullanmasıdır. Mizahı öyle bir sunar ki şaka ve ciddiyet birbirinden ayırt edilemez. Çünkü ikisinin arasındaki sınır kaybolmuştur.⁹⁷

1.4.Sohrâb Sepehrî'nin Şiirlerinde İmge

Sepehrî düz nesir dili yerine imgeli dili tercih etmiştir. Şair gerçekliği imgeli bir dil kullanarak değişime uğratmıştır. Her şair gibi gerçekliği olduğundan farklı yorumlayan Sepehrî, bu yorumları imgeler aracılığıyla ifade etmiştir. Farklı dilsel tecrübelerle, şiirde imgeli bir yapı kurmuştur. Dilde edindiği kazanımlar; dilin sıradan kullanımının üzerine çıkmakla vardığı sonuçlar olmuştur. Sepehrî, şehir yaşamının gerçekliğinden kaçmasını da imgeli dil kullanarak okuyucuya aktarmıştır.

Gerçekliği farklı yorumlayan Sepehrî'nin kendine has bir dünya görüşü vardır. Dünyada "vahdet" olduğuna inanır. İnsan, bitki, hayvan ve cansız varlıklar arasında bir mesafe, uzaklık yoktur. Sepehrî şiirinde bu uzaklıkların gerçek olmadığını gösterme çabasıdadır. Bu yüzden cansız bir şey canlılara verilen bir özelliğe sahip olabilirken tersi de şiirde görülür. Bu şekilde bir birliği ifade etmenin en iyi yolu da şiir dilidir.⁹⁸ Sepehrî'nin kendi gerçeklik algısını şiirsel bir dilde imgelerin imkânı ile göstermiştir.

⁹⁵ Huseynî, a.g.e., s.68-74

⁹⁶ Muhammed Rızâ Şeffî'î Kedkenî, **Musikî-yi Şî'r**, Çap-ı Yazdehom, Tahran, İntişârât-ı Âgâh, 1389/2010, s.20

⁹⁷ A.e., s.543

⁹⁸ A.e.,s.74-80

İmge, burada olmayan bir şeyin görsel olarak zihne getirilmesi şeklinde tanımlanırsa, Sepehrî'nin şiirlerinin geneli bir tabloyu çizer ve bir görüntü verir. Bu anlamda bazı şiirlerinin tamamına imge denilebilir. Bunun dışında bir de özel iki öğenin birleşimi sonucu zihinde yeni bir görüntünün yaratılması olarak elde edilmiş imgeler bulunmaktadır. Genel olarak Sepehrî şiiri söz konusu edilecekse "şiiri imgelere yaslanır"⁹⁹ ifadesi kullanılmış "imge Sepehrî'nin şiirinde çok zengindir"¹⁰⁰ şeklinde vurgulanmış, hatta bazen ifrata kaçtığı "şiiri bazen imgelerin trafik ve izdihamına duçardır"¹⁰¹ gibi betimlemelerle belirtilmiştir. Sepehrî şiirde kelimelerle bir tablo çizer. Bir tabloyu akla getirecek doğaya ait görüngüleri ve renkleri kullanır. " Bu irfani manzumede (**Mosâfir** ve **Hacm-i Sebz** gibi) her yerde ifade imgelidir; şair konuşmaz, gösterir ve resmeder."¹⁰² Mesela çocuğun büyümesiyle ilgili der ki:

طفل پاورچین پاورچین دور شد کم در کوچه سنجاقک ها

Çocuk ayaklarının ucuna basa basa uzaklaştı yusufluklar sokağından (**Sedâ-yi Pâ-yi Âb**, s.276)

Sepehrî'nin şiirleri okunur olduğu gibi görülesidir. Bir tabloyu betimler gibidir. Şiirde imgelerin bulunuş şekline "art arda gelen imgelerin toplamı"¹⁰³ gibi tanımlarsak, nicelik olarak **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**'da şair **Mosâfir** şiirine göre daha çok imge kullanmıştır. **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**'da;

"..şair dümdüz bir caddede hareket eder, kendi özel gözlüğünün arkasından ne kadar manzara varsa bakmadan geçmez. Sanki her şeyi kameraya alır. Zihninin kamerası bütün bu imgelerden ve çeşitli terkiplerden müstakil ve yapısal olarak bir eser telif edecek yönetmen gibi ya da en azından "düzenleme" açısından başarılı olacaktı gibidir."¹⁰⁴

Abdulâlî Destğayb'e göre, Sepehrî'nin ilk kitaplarında imgeler yaşamsal deneyimlere ya da sosyal ortama dayanmaz. İmgeleri teknik bir maharete dayanır. Budistlerin yazdığı metinleri, Japon ve Çin şiirlerini okuduğu ve bu düşünceye sahip olduğu için imge yapısını kavrar. Bu imgeler, müphem izafeler ve terkiplerle beyan edilir. Bazen okuyucu için de anlaşılması zordur. Zorluk bu imgelerin derinliğinden değil, yeterince doğal bir yapıda olmamasından kaynaklanır. Sepehrî sonradan bu tür

⁹⁹ Aşûrî, **Bâğ-i Tenhâyî**, s.26

¹⁰⁰ İsmâîl Hâkimî, "Lahzehâ-yi Şeffâf, Zebân-i Şeffâf", **Bâğ-i Tenhâyî**, s. 83

¹⁰¹ Rûzbeh, **a.g.e.**, 226.s.

¹⁰² Sîrûs Şemîsâ, "Mosâfir-i Çûn Âb", **Bâğ-i Tenhâyî**, s.128

¹⁰³ Âydîn Ağdâşlû, "Gorîzân Ez Cidâl Bâ Cihânî-i Meğşûş", **Bâğ-i Tenhâyî**, s. 217

¹⁰⁴ Hukûkî, **a.g.e.**, s.156

imgelerden kaçınır, **Sedâ-yi Pâ-yi Âb** ve **Hacm-i Sebz** kitaplarında imgeler sosyal ortamdan uzak olsa da, sade, açık, dokunulur ve gerçek tecrübelerin ürünüdür.¹⁰⁵

1.4.1.Sohrâb Sepehrî'nin Şiirlerinde İmgelerin Oluşma Şekli

Sepehrî şiirinde imgelerin görsel boyutu ön plandadır. İmgeler üzerinde bir derecelendirme yapılırsa; şiiri bütünleyici, şiirin normal dilde kendisini ifade edemediği yerde başvurulmuş imgeler ve genel olarak şiirin tamamının yaslandığı imge sıralamaları bakımından şiiri bütünleyici durumda olan imgeler güçlü ve toparlayıcı bir etki sunarlar. Sepehrî şiirinde, anlamı bütünleyici bir yapıda olan imgeler çok nadir görülür. Şiirlerin çoğu peş peşe dizilen imgelerden oluşur.

Sepehrî'nin şiirinde imge iç içe geçmiş, sıkıştırılmış bir kompozisyon şeklinde değil; imge dengeli ve birbirine paralel hareket eder. Şiirde zorunluluk sonucu doğmuş imge yerine, düzenli ilerleyen imgeler söz konusudur. İmgelerin birbirine düzenli sıralanışı dışında "imgeler şiirinde canlı, çok hareketli ve çok renkli"¹⁰⁶dir. Sepehrî şiirinde imge, resimlerdeki gibi renklidir. Ağdaşlı da şiirin kıta kıta tasvirlerle bölünebileceğini belirtmiştir. Ayrıca her imge kendi içinde kemale erer, dokunulur ve tasavvur edilir.¹⁰⁷

1.4.2.İmgelerde Tabiatın Etkisi

Sepehrî geçmiş şiir geleneğinden ve kültürden kopunca, tabiat çıplak bir şekilde gözünün önüne gelir. Eski şiire yüklenmiş tabiat anlayışından uzaklaşır. Bu yüzden tabiatı yeniden keşfetme sürecine girer. Tabiat herkesin mülkü olarak, herkesin aynı anlamlar çıkardığı ve aynı şekilde ondan faydalandığı başka hiçbir bağlantısı olmayan bir şey olarak algılanmamalıdır. Tabiatın en gizli köşeleri keşfedilmelidir.¹⁰⁸Bu yüzden Sepehrî imgelerini kurarken tabiat unsurlarından faydalanmış, üzerinde düşünülmeyen yönleri ile tabiatı gözler önüne sermiştir. Tabiat eski edilgen halinden çıkmıştır. Sepehrî şiirinde tabiat "nefes alır". Sepehrî tabiatı normalde anlaşıldığından farklı bir şekilde hisseder; " tabiatı iyi tanır, su, toprak,

¹⁰⁵ Abdülâî, Destğayb, "Tasvîr Der Şî'r", **Negîn-Mecmûa Makâlât-i Dehe-yi 40**, no: 16-174, Şehrîver-1345/1966-Dey-1358/1979, s.23

¹⁰⁶ Ca'fer Hamîdî, "Tefekkur-i İctimayî ve Zebân-yi Şî'r-i Sohrâb Sepehrî", **Bâğ-ı Tenhâyî**, s.63

¹⁰⁷ Ağdaşlı, **Bâğ-ı Tenhâyî**, s.216

¹⁰⁸ Huseyn Ma'sûmî Hemedânî, "Sepehrî ve Muşkil-i Şî'r-i İmrûz", **Bâğ-ı Tenhâyî**, s.35-41

bitki, ağaç ve yeşillik, sahra, dağ, kır onun şiirinde canlanır ve hareket eder.”¹⁰⁹ Bu farklı anlayışı şair nesir dilinde izah etmez, çünkü nesir dilinin imkânlarına sığmayacak bir dil gereklidir. Bu da ancak imgeli şiir dili ile gerçekleşir. Gulâm Huseyn Yusufî’nin belirttiği gibi, Sepehrî’nin şairane ve latif ruhu her şeyi kendine has bir mânâ ile tanır. Keskin hayal gücü eşyaya her bakışında daha da inceler. Sonuç olarak, onlardan canlı ve hassas bir imge yaratır.¹¹⁰

İmge, dıştaki unsurların şairin zihninde dönüşüme uğrayıp yeni bir görüntü olarak sunulmasıdır. Sepehrî dış dünyayı tabiattaki unsurlardan almış ve imgeli bir dilde değişime uğratmıştır. İmgenin insan ve tabiat arasındaki benzeşme yönüne bakılırsa Sepehrî’nin imgeyi kullanma şekli daha iyi anlaşılır:

“..imge insan ve tabiat arasındaki bir çeşit benzerlikten ortaya çıkar ve insanların tabiatla ve dünya ile ilişkisini bir dereceye kadar yeniden yaratan-tanımlayan şair imge yoluyla, zihnin dışavurumunu ve ruhsal düğümleri çözmeye el atar; kendi hayal gücünün aracılığıyla nesnel-görünen dünyayı kendi zihinsel dünyasının hücrelerine yansıtmaya çabalar.”¹¹¹

Bu bakımdan hayal gücünü kullanan Sepehrî, iç dünyasındaki duyarlılıklarını tabiat üzerinde gösterirken imge yaratımına başvurmuştur. İmge, şairin tabiatı hissediş biçimine, tabiatı imgeye başvurarak düşünmesine ve idrak etmesine dayanmıştır. İmgeyi kurarken en büyük role sahip hayal gücü, tabiattan esinlenmiştir.

Zerregâni’ye göre imge açısından şairlerin tabiatla karşılaşması dört özelliğe dayanır: tabiat unsurlarının şiirsel betimlemesi, tabiat unsurlarının kişileştirilmesi, tabiat unsurlarının sembolleştirilmesi, insanla tabiat arasındaki mesafenin ortadan kaldırılması. Bu anlamda Sepehrî bu dört özelliği de şiirlerinde kullanmıştır. Şiirde tabiatın bütün görünüşleri; çiçek, bitki, yağmur, şebnem betimlenerek yaşamdan bahsedilir.¹¹² Tabiatı insana önceleyen ve insanı tabiata yaklaştırmaya çalışan Sepehrî için tabiattan anlık halleri yakalamada imge önemli yer edinmiştir. İmgelerinin yardımıyla insanlar tabiata sadece bir manzara olarak değil, yaşayan, canlı bir organizma olarak bakabilmiştir. Tabiatı görmek dışında, duymak için ve içinde

¹⁰⁹ Hamîdî, **Bâğ-ı Tenhâyî**, s.60

¹¹⁰ Gulâm Huseyn Yusufî, **Çeşme-yi Rûşen: Dîdâr Bâ Şâirân**, Çap-ı Devazdehom, Tahran, Neşr-i İlmî, 1388/ 2009, s.563

¹¹¹ Berâhenî, **a.g.e.**, C: I, s.117

¹¹² Seyyid Cevâd Zerregâni, “Tecellî-yi Şâirâne-yi Tabiat Der Şîr-i Nîmâ Yûşic, Sohrâb Sepehrî ve Şeffî’î Kedkenî”, **Du Faslnâme-i Tahassusi-yi Ulûm-i Edebi**, No:6, 1386/2007, s.171-196 s.172-179

gerçekleşen incelikleri hissettirmek için imgeli ifade ile şair yeni bir boyutta tabiatı gösterir. Kısacası; " ..şair bir an tabiatı gördüğü durumu kaydetmeye çalışır."¹¹³ ve kaydetmeyi imgenin yardımı ile gerçekleştirir.

1.4.3.Ütopya Kurma Aracı Olarak İmge

Sepehrî şiirinde imgelerin yoğun bir şekilde bulunmasının bir diğer nedeni, onun hayali şehrini kurmasına ve betimlemesine aracılık yapmalarıdır. Sepehrî şiirlerinin genelinde zihninde kurduğu başka bir dünya gözlemlenir. İçinde bulunduğu dünyadan çıkan, burayı bir nevi eleştiren şair, şiirinde başka bir dünyadan bahseder. Bu dünyayı kurmak için de imgelerden yardım alır. Sepehrî'nin hayali dünyasında, insanlar belki bir güvercin su içer diye suyu kirletmez. İnsanlar burada tabiatı karşı daha duyarlıdır. Bu başka dünya-ütopya en iyi örnek **Post-i Deryâhâ** (Denizlerin Ardı) şiiridir;

"Sepehrî de Denizlerin Ardı şiirinde ideal şehrini arar. O, Başlangıcın Nidâsı şiirinde mevcut dünyadan bahseder ve şikâyet eder, Denizlerin Ardı şiirinde vaat edilen dünyadan bahseder ve onunla övünür. Ama genel olarak iki şiirin de özü tektir: kendi zihnindeki ideal ve gökyüzüne ait yerlere doğru yolculuk."¹¹⁴

Sepehrî'nin ideal ülkesinde aşk, adalet, marifet ve güzellik belirleyici özelliklerdir. Kendi toplumundaki adaletsizlik, ahlaksızlık, huşunet ve karışıklıktan acı çeken şair, eserlerinde kendi ideal dünyalarını kurar. Bu sığınılan ideal dünya ile şair, sermayenin egemen olduğu şehir yaşamından kaçmıştır. Şehir yaşamında fitratın doğallığı ve tabiat bozulmuş, tabiatın yapıcı özelliğine karşın insanların yıkıcı yapısı hâkim olmuştur.¹¹⁵

Bu anlamda Sepehrî'nin bütün şiirlerinde ideal şehirden izler bulunur. Gerçek dünyadan kaçış şiirinde hem içerik hem de dilin imgeli bir yapıya dönüşmesi olarak yer alır. İçerik olarak başka bir dünya söz konusudur, dilde ise düz nesir dilinden uzaklaşıp imgeli şiir dilini seçmiştir.

¹¹³ Hemedânî, **Peyâmî Der Râh**, s.65

¹¹⁴ Rûzbeh, **a.g.e.**, s.414

¹¹⁵ Fârûk Nî'metî, "Der Costecu-yi Nâ Kocâ Âbâd: Berresî-yi Tatbiki-yi Ârmân Şehr Der Şi'r-i Cobran Halil Cobran ve Sohrâb Sepehrî", **Faslnâme-i İlmî Pejuheşi ve Edebi-i Fârsî- Dâneşkede-yi Edebiyyât Ve Zebânâ-yi Hâricî-yi Dâneşgâh-i Âzâd-i İslâmî Vahed-i Senendec**, Sâl-i Çehârom, Şomâre 12, Pâyiz 1391/ Sonbahar 2012, s.152-156

1.4.4.Şairin Ressamlığının İmgelerine Etkisi

Sepehrî'nin şiirinde imge kullanmasının diğer nedeni onun aynı zamanda ressam olmasıdır. Resimde imgeleri ve renkleri kullandığı gibi şiirinde de bu özellikler belirgin bir şekilde mevcuttur. Şair, kelimelerle resim çizer. Şiiri okurken okuyucunun gözünde tabiattan bir manzara canlanır. Bunun için Sepehrî, şiirde görsel bütün imkânlardan faydalanır. Görsel yapıya en uygun olarak da imgeli dili tercih eder. İmge basit bir görüntü dışında görüntünün tamamen hissedilmesine olanak sağlar. Sepehrî resim çizerken dış dünyayı gözlemler, şiirde de bu "bakma" hali fark edilir. İmge "yazınsal tablo"¹¹⁶ olarak tanımlanırsa, Sepehrî bütün yönleriyle şiirde işleme koymuştur.

Âteşî'ye göre Sohrâb "görmek" için yolculuk yapar ve kavrayışı görseldir. Gizemli ruhu bakışına özel bir anlam katar. Yani Sohrâb sadece ressamdır ve onun için sadece "görülenler" önemlidir. Şiirinde de bu "görme" durumundan ayırt edilemez. Bu yüzden imgeye ve renge eğilimli bir şiir yazmıştır.¹¹⁷

Sepehrî, resimde çizgileri, renkleri, lekeleri gerçek olguları ve gerçekliği cisimleştirmek için kullanmaz. Yeni bir gerçeklik için bu unsurlardan yararlanır. Şiirde de gerçek dünyayı betimlemek için imgeleri kullanmaz, yeni bir dünya oluşturur. İnsan âlemin merkezinde bir varlık olarak yer almaz. İnsan merkeziyetçilikten kaçış vardır. Bu da imgelerin tabiattan doğrudan alınmasını sağlar. İnsan da varlığın bütünündeki bir parçadır. Bu yüzden insan eşyanın tabiatında ona karışmış, ona sarınmış olarak vardır. Tabiattan ayrı değildir. Zaman ve mekân renk ve çizgi ile silinir. Şehir insanın kurduğu bir yapı olduğu için Sepehrî resimde şehirden kaçır, tabiatın ve bitkinin hacmine, rengine, şekline dalar. Bitkilerin, hayvanların, güneşin, rüzgârın, toprağın; kokusu ve tadı, hareketi kaydedilir.¹¹⁸ Şiirde de resimdeki gibi tabiatın farklı yönleri imge aracılığı ile sunulmuştur.

¹¹⁶ Kula, a.g.e., s.67

¹¹⁷ Menûçîhr Âteşî, **Sohrâb Şâir-i Nakşhâ**, Tahran, İntişârât-i Amitis, 1382/2003, s.12-23

¹¹⁸ Muhsin Taher Nûkende, "Sohrâb Sepehrî: Nakkâş-ı Bedîhe Nigâr", Muhsin Taher Nûkende, **Tarhhâ ve Etûdhâ: Sohrâb Sepehrî**, Tahran, Neşr-i Nov, 1369/ 1990, s.7-14, Aktaran: Kâmyâr Âbidî, Ez Musâhabet-i Âftâb, s.91

1.5. Sohrâb Sepehrî'nin Şiirlerinde İmgeler ve Yapıları

Sohrâb Sepehrî'nin şiirlerindeki imgeleri giriş bölümünde ayrıntılı incelenen Rene Wellek'in¹¹⁹ sınıflandırmasına göre incelemek, imgelerin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Üç şiir kitabı: **Sedâ-yi Pâ-yi Âb**, **Mosâfir**, **Hacm-i Sebz**'de bu sınıflandırmaya uygun örnekler bulunmaktadır.

-Yaygın-geniş İmgeler (The Expansive Image)

Sohrâb Sepehrî'nin üç şiir kitabında da yaygın-geniş imgeler yer almaktadır. Şair bir imge yapısında hem duyuş, hem sezme hem de soyutlamayı içinde barındırır. Derin anlamları içinde barındıran bu imgeler yaratıcı bir sürecin sonucudur. İmgeler her yorumlamada genişleyen- derinleşen yapıdadır.

کودکی دیدم ماه را بو می کرد
ققسی بی در دیدم که در آن روشنی پرپر می زد
نردبانی که از آن عشق می رفت به بام ملکوت

"Bir çocuk gördüm, ayı kokluyordu.

Kapısız bir kafes gördüm, onda aydınlık kanat çırpıyordu.

Bir merdiven ki, ondan aşk melekût damına çıkıyordu."

(Sedâ-yi Pâ-yi

Âb, s.277)

Normalde ay uzaktan seyredilir ve görme duyusu üzerinden betimlenirken, burada çocuk bir çiçek gibi ayı koklar. Aydınlığa hareketli bir yön katılmış bir kuş gibi kanat çırpıtığı ifade edilmiştir. Aşk da hareket unsuru katılarak, canlı bir varlığa benzetilmiştir. Bu tarz imgeler insan tasavvurunda yeni anlamlar oluşturur. Sıradan mantığın üstüne çıkan farklı bir yapı inşa eder. İlk başta mantığı zorlasa da derin anlamlara yol açar.

بره ای دیدم ، بادبادک می خورد.
من الاغی دیدم، ینجه را می فهمید.

"Bir kuzu gördüm, uçurtmayı yiyordu.

Bir eşek gördüm yoncayı anlıyordu".

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.278)

Kuzunun uçurtma yemesi, eşeğin yoncayı anlaması farklı algılama unsurlarının devreye girmesiyle oluşturulmuş, zihinde derin anlamlar üreten imge türüdür. Şair, kuzuların normalde yediği üründen farklı bir ürünü kullanarak imgesini

¹¹⁹ Wellek, Warren, a.g.e., s.272-276

inşa etmiştir. Anlayışsız olarak bilinen eşeğe, anlama özelliğinin verilmesi, bir insanı değil bir yoncayı anlaması geniş anlamlı bir imge oluşturmuştur.

من در این خانه به گم نامی نمناک علف نزدیکم.
من صدای نفس باغچه را می شنوم.
و صدای ظلمت را ، وقتی از برگگی می ریزد.
و صدای ، سرفه روشنی از پشت درخت،
عطسه آب از هر رخنه سنگ ،

"Ben bu evde bitkinin nemli kayboluşuna yakınım.

Bahçenin nefes alıp verişini duyuyorum.

Ve bir yapraktan düştüğünde karanlığın sesini.

Ağacın arkasında aydınlığın öksürük sesini,

Taşın her deliğinde suyun aksırmasını"

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.286)

Bu mısralar, organik, kinetik ve işitme duyusuna bağlı imgelere dayanır. Şair bu tarz imge ile tabiatın dilini anladığını göstermiştir. İnce ayrıntılarda doğayı hissedecek kadar doğa ile bütünleştiğini gösterir. Aynı şekilde, doğaya insani özelliklerin katılması ile özdeşlik kurulma amaçlanmış ve aslında doğanın bize yakın olduğu, imge ile göstermek istemiştir. Eğer düz bir dil kullansaydı, okuyucuda aynı etkiyi oluşturamazdı.

و صدای صاف ، باز و بسته شدن پنجره تنهایی.
و صدای پاک ، پوست انداختن مبهم عشق،
متراکم شدن ذوق پریدن در بال
و ترک خوردن خودداری روح.
من صدای قدم خواهش را می شنوم
و صدای ، پای قانونی خون را در رگ،

"Ve açıp kapanan yalnızlık penceresinin saf sesini.

Ve temiz sesini, müphem aşkın deri değiştirmesinin.

Uçmak zevkinin kanatta toplanmasını,

Ruhun kendini tutarken çatlamasını.

Ben isteğin ayak seslerini duyuyorum.

Ve damardaki kanın kanunun sesini işitiyorum."

(Sedâ-yi Pâ-yi

Âb, s.286)

Bu mısralarda da işitme, kinestik ve görsel imgeler kullanılmıştır. Alışılmış dilden koparak, yalnızlığı farklı türde gösteren şair, işitme imgesi eklemiştir. Aşkın deri değiştirmesinin sesini duyar. Aynı şekilde, uçmanın verdiği lezzeti en iyi ifade edecek imgeyi kurmuştur. Çatlama da görsel bir imge kurulmuş ve son iki mısra da duyu algısına dayanan imgeler kurulmuştur. Sohrâb bu imge türleri ile normalde üzerinde düşünülmeyen yönden varlığa bakılmasını sağlamıştır. Bu tarz imgeler bu

yüzden düşündürücüdür. Varlığı anlamının bir yolu da onu kendine yaklaştırmak, onun diline kendini indirgemektir. Onunla aynı hızda konuşmak kendi ifadesinde doğayı yeniden yaşatmakla duyulur, görülür bir şekle dönüştürmektir. Sohrâb'a göre tabiat canlıdır, insanla bir bütündür.

تپش قلب شب آدینه،
جریان گل میخک در فکر،
شیبه پاک حقیقت از دور.
من صدای وزش ماده را می شنوم
و صدای ، کفش ایمان را در کوچه شوق.
و صدای باران را، روی پلک تر عشق،
روی موسیقی غمناک بلوغ،
روی آواز انارستان ها.
و صدای متلاشی شدن شیشه شادی در شب،
پاره پاره شدن کاغذ زیبایی،
پر و خالی شدن کاسه غربت از باد.

*"Cuma gecesinin kalp atışını,
Düşüncede karanfil çiçeğinin akışı
Hakikatin, uzaktan açık kişnemesi.
Ben maddenin uçuş sesini duyuyorum.
Ve şevk sokağında iman ayakkabısının sesini.
Ve aşkın ıslak gözkapakları üstündeki yağmurun sesini
Ergenliğin gamlı müziğinin üstündeki,
Narlıkların türküsü üstündeki.
Ve geceleyin neşe şişesinin kırılma sesini,
Güzellik kâğıdının parçalanmasını
Gurbet kâsesinin rüzgârla dolup boşalmasının sesini."* (Sedâ-yi Pâ-yi Âb,
s.287)

Mısralarda daha çok işitsel imge kullanılmıştır. Cuma gecesinin kalp atışının sesi, düşüncede karanfil çiçeğinin akışının sesi, hakikatin kişnemesinin sesi ve bu şekilde devam eden mısralarda, insani bir özellik katılarak duyma imgesine bağlanmıştır. "Aşkın gözkapakları üstündeki yağmurun sesi" mısrasında görsel imge duyma imgesi ile birleştirilerek bütün mısralar geniş-yayılan anlamlar oluşturmuştur. Sohrâb imgelerinde görselin içine duymayı katar. Bu şekilde genişleyen anlamlara imkân sağlar.

مثل بال حشره وزن سحر را می دانم.
مثل یک گلدان ، می دهم گوش به موسیقی روییدن.
مثل زنبیل پر از میوه تب تند رسیدن دارم.
مثل یک میکده در مرز کسالت هستم.
مثل یک ساختمان لب دریا نگرانم به کشش های بلند ابدی.

*"Bir böcek kanadı gibi, seherin ağırlığını biliyorum.
Bir saksı gibi, yeşermenin musikisini dinliyorum.
Bir sepet meyve gibi, olgunlaşmak için acele ediyorum.
Bir meyhane gibi bitkinliğin sınırındayım.
Deniz kenarındaki bir yapı gibi sonsuzluğun uzun çekişlerinden bakıyorum."
(Sedâ-yi Pâ-yi Âb,*

s.288)

Buradaki imgeler de okuyucuya tabiatı yeniden yorumlamak için imkân sunar. Hayal dünyasını çok geniş anlamda etkiler. Böcek kanadı gibi seherin ağırlığını bilmek, yeşermenin musikisi, olgunlaşmak için acele etmek ve diğer mısradaki imgeler, çok titiz bir şekilde ve çok olağan kurulmuştur. İnsana ait zihinsel unsurlar tabiata eklenmiş ve bu evreleri şair duyduğunu ifade etmiştir. Genel olarak yine görsel imgeler duyu imgesi ile birleştirilmiş, güçlü ve çok anlamlı yaygın imge oluşturulmuştur.

صدای هوش گیاهان به گوش می آمد.
"Bitkilerin akıl sesi kulağa geliyordu." (Mosâfir, s.304)

Burada bitkinin insan gibi akli olması duyu imgesine dayandırılarak etkin kılınmak istenmiştir. Sohrâb'ın genel dünya görüşündeki Budizm'den etkilenmesinden de kaynaklanan doğa ile yakınlık birçok imgede kendini gösterir. Bitkilere akıl özelliğinin katılması ve bunun sesinin duyulması, önce kişileştirme özelliği katarak sonra bu özelliğin sesi üzerinden çok anlamlı geniş imge kurulmuştur.

و اسب، یادت هست،
سپید بود
و مثل واژه پاک، سکوت سبز چمنزار را چرا می کرد.

*"Ve hatırlarsın at,
Beyazdı
Ve temiz bir sözcük gibi, çimenliğin yeşil sükûtunu otlanıyordu." (Mosâfir, s.305)*

Bazı imgelerde de görünen kelimelerin ardındaki aslında şiirde söylemediği şeyi zihinde canlandırarak görsel imge kullanmıştır. At temiz bir sözcük gibidir, yeşil bir sükûtu otlanması soyut bir unsurla somut bir unsurun birleşmesini gösterir. Ama otlanma kelimesinin somut etkisi ağır basarak görsel imgeye izin verir.

سرود زنده دریا نوردهای کهن را
به گوش روزنه های فصول می خوانم

*"Eski denizcilerin canlı marşını
Mevsimlerin küçük penceresinin kulağına okuyacağım"* (Mosâfir, s.310)

İşitsel imgeye dayanan bu mısralarda, mevsimlerin küçük penceresinin olması görsel bir imge oluşturur. Aynı şekilde insani bir özellik katılıp kulağın eklenmesi çoklu imgeli yapıyı oluşturarak, okuyucuda her okuduğunda yayılan genişleyen anlamlara neden olur.

به نرمی قدم مرگ می رسد از پشت
و روی شانه ما دست می گذارد
و ما حرارت انگشتهای روشن او را
بسان سم گوارایی
کنار حادثه سر می کشیم.

*"Ve arkadan ölümün yumuşak adımı ulaşıyor
Ve bizim omzumuzun üzerine elini koyuyor
Ve biz onun parlak parmaklarının hararetini
Sanki lezzetli bir zehir gibi
Olayın yanında kafaya diyoruz."* (Mosâfir, s.314)

Bu mısralar dokunsal imgelere dayanmaktadır. Aynı şekilde kinetik ve tat imgesi üzerine de kuruludur. Sohrâb'ın genelde varlığa insan özellikleri katarak insanlara yaklaştırması, bütün imgelerinde az çok görülen bir özelliktir. Bu imgelere hareket unsurunu katar, parmaktaki hararetin içilmesi de tada dayalı bir imge oluşturmuş, ölüm en etkili şekilde okuyucuda canlandırılmıştır. İnsan ölümü hem kendine yakın hisseder, hem de bir insan elinden zehir içiyormuş gibi dehşete kapılır.

و بوی چیدن از دست باد می آید
و حس لامسه پشت غبار حالت نارنج

*"Ve rüzgârın elinden koparma kokusu gelir
Turuncun tozu arkasından dokunma hissi"* (Mosâfir, s.320)

Mısralar, hareket, koku imgesi ve dokunma imgesi üzerine kuruludur. Rüzgâra kişileştirme özelliği katılmış, sertçe esmesi ve bu arada bazı otların yerinden sökülmesi sanki rüzgârın eli tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu olay olağan bir durummuş gibi kokusu gelir.

خواهم آمد, پیش اسبان, گاوان, علف سبز نوازش خواهم ریخت.
"Geleceğim, atların, ineklerin önüne okşayışın yeşil otunu"

Dökeceğim."
Sebz, s.340)

("Ve Peyâmî Der Râh", **Hacm-i**

Dokunma imgesi ve görsel imge birlikte sunulmuştur. Dokunmaya ait bir öğenin görsel bir unsur gibi atın ineğin önüne atılan ota dönüşmesiyle güçlü bir imge oluşturulmuştur. Geniş imgeye verilecek en iyi örneklerden biridir.

روی این مهتابی، خشت غربت را می بوم.
"Bu mehtabın üzerinde, gurbetin kerpisini kokluyorum." ("Gurbet", **Hacm-i Sebz**, s.353)

Görsel imge ile koklama duyusuna ait imge birleştirilerek çok yönlü bir imge oluşturulmuştur. Böylece verilmek istenen duygu daha etkili ve düşündürücü yaygın bir imgeye dönüşmüştür. Gurbetin kerpisinin olması görsel bir imge oluşturmuş, ayrıca koku özelliği katılmıştır.

قطره ها در جریان،
برف بر دوش سکوت
و زمان روی ستون فقرات گل یاس.

"Damlalar olayın içinde(akmakta!)
Kar sükûatun omuzuna konmuş
Ve zaman yasemin çiçeğinin omurları üzerine."
("Conbeş-i Vâje-yi Zîst", **Hacm-i Sebz**,
s.387)

Görsel, kinetik, dokunma üzerine kurulu imgeler yaygın imgeyi oluşturmuştur. Somut bir öge soyut bir ögeye dayandırılmış, son mısradan da soyut bir öge somutun üzerine kondurulmuştur.

من در این تاریکی
ریشه ها را دیدم
و برای بتۀ نورس مرگ، آب را معنی کردم.

"Ben bu karanlıkta
Kökleri gördüm
Ve ölümün yeni yeşermiş çalısı için, suyu mânâladım."
("Ez Sebz Be Sebz", **Hacm-i Sebz**,
s. 389)

Karanlıkta köklerin görülmesi, görsel bir imge sunmaktadır. Ölümün yeni yeşermiş çalısı da görsel imgedir ama bunun için suyun mânâlanması, suya zihne ait bir yapının eklenmesidir ki çoklu düşünmeyi sağlar.

بوی هجرت می آید:
بالش من پر آواز پر چلچله هاست.

"Hicretin kokusu geliyor:
Yastığım kırlangıçların kanat sesiyle dolu." ("Nidâ-yi Âğâz", **Hacm-i Sebz**, s.391)

Hicret kelimesi duyularla belirtilecek bir kelime değildir. Bir gidişi çağırıştırır. Koku imgesinin katılması çok yönlü düşünmeyi sağlar. Yastık pamuk, yün gibi somut öğelerle dolacakken, kanat sesi ile dolması görsel ve duyu imgesinin iç içe geçmesine güzel bir örnektir. Yaygın imgenin en güçlü örneği bu mısra da bulunmaktadır.

شمعدانی ها
و صدادرترین شاخه فصل، ماه را می شنوند.

"Sardunyalar
Ve mevsimin en sesli dalı, ayı duyuyorlar." ("Şeb-i Tenhâi-yi Hûb", **Hacm-i Sebz**, s.372)

Sardunyalar ve mevsimin en sesli dalına duyu özelliği katılmıştır. Ayrıca ay da duyulabilen bir canlı olarak betimlenmiştir. Sesli dal derken de ayrıca dala ses ögesi katılmıştır. Bütün bu oluşturulan imgeler, çoklu anlama neden olarak geniş imgeyi oluşturmuştur.

-Batık İmgeler (**The Sunken Image**)

Batık imgeler belirsiz bir görüntü sunar. Tam bir resim vermese de sezdirir. İnsan yaşamının evreleri ile bitkilerin hayatındaki evlerin benzetilmesi asıl özelliği olan batık imgeler Sohrâb Sepehrî'nin şiirinde çok fazla bulunur. Sepehrî'nin şiirinde canlılar insana ait özelliklerle betimlenir. Bu da merkezde insanın değil tabiatın olmasından kaynaklanır. Sepehrî'ye göre insan, tabiatın dilini anlamalıdır. Bu şekilde tabiat ile bütünleşince olgunlaşacaktır. Merkezde tabiat olsa da, insan gerçekliklerini bitkiler dünyası ile imgeleştirerek sunduğu şiirler bulunmaktadır. Genel olarak imgelerin tabiattaki nesnelere dayandırarak kuran Sepehrî şiirinde batık imge örnekleri çoktur:

من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن.
من ندیدم بیدی، سایه اش را بفروشد به زمین.
رایگان می بخشد، نارون شاخه خود را به کلاغ.
هر کجا برگری هست، شور من می شکفت.
بوته خشخاشی، شست و شو داده مرا در سیلان بودن.

*"Ben iki çamı birbirine düşman görmedim.
Ben bir söğüdün gölgesini toprağa sattığını görmedim.
Karşılıksız bağışlar, karaağaç kargaya dalını.
Nerede bir yaprak varsa, coşkum filizlenir.
Bir haşhaş çalılığı, varoluş seyelanında beni yıkamıştır."*

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.288)

Batık imgeye dayalı bu mısralarda, ilk mısralarda bitkilere insana ait özellikler verilmiştir. İnsanların dünyasında görülen "düşmanlık" ve çıkar amaçlı "satma" eylemi bitkilerin yaşamında yoktur. Karaağaç, karganın konacağı dalını ona karşılıksız bağışlar. Şair bu mısralarda toplumda gördüğü çirkin davranışları eleştirmiştir. Son iki mısra batık imgenin tam tablolaşmamış yapısını sunar. Bitkilerdeki filizlenme özelliği şairin coşkusu betimlenirken kullanılmıştır. Yaprığın olduğu yerde huzur bulan şair, sevincini ve coşkusu göstermek için bitkilere ait "filizlenmek" eylemini kendi gerçekliği için kullanmıştır. Aynı şekilde haşhaş çalılığını gören şair dünyaya yeniden bakar, kendini temiz hisseder.

مثل یک گلدان ، می دهم گوش به موسیقی رویدن.
مثل زنبیل پر از میوه تب تند رسیدن دارم.

*"Bir sakı gibi, yeşermenin musikisini dinliyorum.
Bir sepet meyve gibi, olgunlaşmak için acele ediyorum."*

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.288)

Batık imgenin en iyi örneği sayılan bu mısralarda, ikinci mısrada meyvelere ait bir özellik şair kendi halini açıklamıştır. Bilindiği gibi "olgunlaşmak" eylemi meyveler için kullanılır. Şair bu eylemi kullanarak tam belirgin olmayan bir görüntü ile imgesini oluşturmuştur.

چه اهمیت دارد
گاه اگر می روید
قارچهای غربت؟

*"Ne önemi var
Bazen büyürse
Gurbetin mantarları?"*

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.291)

Bu mısralar da insana ait bir gerçekliğin bitkilerin dünyası ile güzel bir betimlemesine örnektir. Gurbet insanın doğup büyüdüğü yerden uzaklığını gösterir. Mantar nemli ortamlarda büyür ve aniden her yerde yetişebilir. Genelde tasarlamanın dışında ortaya çıkışları zorluk ya da engel gibi görülmelerine neden olabilir. Aynı

zamanda gereksiz yer kaplamalarını da zihinde çağrıştıracaktır. Burada gurbetle yana getirilmesi mantarın negatif yönü üzerinden anlaşılmalıdır. Bu anlamda gurbetin mantarla betimlenmesi anlamlıdır. Okuyucuda çoklu anlam oluşturur.

و سطح روح پر از برگ سبز خواهد شد؟

"*Ve ruhun yüzeyi yeşil yapraklarla dolacak?*" (Mosâfir, s.311)

عبارتی که به بیلاق ذهن وارد شد:

"*Bir ibare, zihnın yaylasına girdi*" (Mosâfir, s.319)

ولی هنوز قدم گنج انشعاب بهار است

"*Ama henüz baharın dallanmış şaşkın adımlarıdır*" (Mosâfir, s.319)

Bu mısralarda da batık imge insana ait özelliğe bitkilere ait özelliklerin yana getirilmesi ile oluşturulmuştur. Ruh yüzeyi olan bir mekân gibi düşünülmüş ve yapraklarla dolmuştur. Bildiğimiz gibi genelde bir ağacın bulunduğu toprak yüzeyi yapraklarla kaplanır. Sepehrî'nin burada vurguladığı şey, tabiatın öğeleri ile ruhun betimlenmesi ve aslında ruhun paklığının bu şekilde sağlanmasıdır. İkinci mısradaki da zihin yaylaya benzetilmiştir.

مادرم صبحی می گفت: موسم دلگیری است.

من به او گفتم: زندگانی سیبی است، گاز باید زد با پوست.

"*Annem sabah 'kırgın bir mevsim' diyordu*

Ben ona 'yaşam bir elmadır, kabuğuyla birlikte ısırılmalı' dedim."

("Sâde Reng", Hacm-i Sebz,

s.343)

Hacm-i Sebz kitabında batık imge örnekleri daha çoktur. Yaşamın bir elmaya benzetilmesi, soyut bir unsurun somut bir unsurla betimlenmesi açısından tamamlanmış bir görüntü vermez. Sepehrî, insan hayatına ait bir unsuru bitkiler dünyası ile görüntü ögesi katarak imgeleştirmiştir. Tat imgesinin eklenmesi, kabuğunun ayrıca belirtilmesi hissetmek bakımından güçlü bir imge yaratmıştır. Kabuğun belirtilmesi görselliği güçlendiren bir ayrıntıdır.

من اناری را می کنم دانه به دل می گویم

خوب بود این مردم دانه های دلشان پیدا بود

"*Bir narın tanelerini çıkartıyorum, içimden diyorum ki:*

Bu halkın içindeki taneler görünse iyi olurdu." ("Sâde Reng", Hacm-i Sebz,

s. 343)

Halk nara benzetilmiştir. Batık imgenin iyi bir örneğidir. Halk ve narın benzetilmesi tam bir görüntü vermese de halkın kalabalık insan topluluğunu çağrıştırmayı, narın da çok taneli olması güzel bir imge örneğidir. Ayrıca halkın iyi olduğu içlerindeki tanelerin gözükmemesi yani samimi olmaları anlamında verilmiştir. Bütün bu anlamlar imge üzerinden şiirde verilmiştir.

در طبقها، زندگی روی کمال پوستها خواب سطوح
جاودان می دید.

"Tabaklarda, yaşam kabuklarının olgunluğunda ebedi yüzeyin
Rüyasını görüyordu." ("Sedâ-yi Dîdâr", **Hacm-i Sebz**, s. 370)

Yaşamın kabuklarının olması, insanın hayatına ait bir ögenin meyveler gibi kabuklu olduğu belirtilerek imgeyi oluşturmuştur. Ayrıca bu kabukların olgunluğunun da belirtilmesi, imgeyi daha güçlü göstermiştir.

صدای تو سبزینه آن گیاه عجیبی است
که در انتهای صمیمیت حزن می روید.

"Sesin o tuhaf bitkinin yeşil pigmentidir
Hüznün samimiyetinin sonunda yeşeriyor." ("Be Bâğ-i Hemseferân", **Hacm-i Sebz**, s.395)

İnsana ait öge olan ses, bitkilerin yeşil pigmenti ile betimlenmiştir. İkinci mısra da hüznün yeşermesinde de insana ait bir ruh durumu bitkilerin yeşerme eylemi ile betimlenmiştir. Tam bir görüntü verilmese de çok anlamlılığa yol açmıştır.

و او به شیوه باران پر از طراوت تکرار بود.
و او به سبک درخت
میان عاقبت نور منتشر می شد.

"Ve o yağmur tarzında tekrarın taravetiyle doluydu.

Ve o ağaç üslubunda

Işığın afiyeti ortasında yayılırdı." ("Dûst", **Hacm-i Sebz**, s.400)

İnsan dünyasının yağmurdaki gibi tekrarlarla tanımlanması, ağaç stilinde ışığa karşı yayılması batık imgeyi oluşturmuştur. Sepehrî tabiata ünsiyetinin sonucunda insani özellikleri de bitki cinsinden açıklamıştır. İki yönlü imge oluşturmuştur. Bazen bitkilerin yaşamını insani özelliklerle betimlemiş bazen de tersini yapmıştır. Batık imgelerde bir nevi bitki dilinde şiir yazmıştır. İnsan yaşamı bitki türünde betimlenince bunun nasıl olacağını göstermiştir.

-Radikal İmgeler (**The Radical Image**)

Nesir diline yakın olan bu imgede, heyecan unsuru çok yoktur. Metafizik konulara uygundur. Zıtlıklar üzerine kuruludur. Karşıt ruhsal tecrübeler sonucunda imgeye uygun ifadeler oluşur. Çatışan öğeler insanın derin düşünmesine neden olabilir.

و خدایی که در این نزدیکی است:
لای این شب بوها، پای آن کاج بلند.
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه.

*"Ve bu yakınlarda olan Huda:
Bu şebboyların arasında, şu uzun çamın dibinde.
Suyun bilincinde, bitkinin kanununda."* (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.272)

Mısralarda verilen zıtlık, okuyucuda düşünmeye neden olur. Genel olarak insan zihni Tanrıyı yükseklerde tasavvur eder. Bu mısralarda ise Tanrı şebboyların arasında hatta uzun çamın dibindedir. En önemli zıtlık burada ortaya çıkar. Ayrıca su ve bitkilere yaklaşması da bir zıtlık oluşturur.

حجر الاسود من روشنی باغچه است.

"Benim 'Hacerü'l-Esvedim bahçenin aydınlığıdır" (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s:273)

Hacerü'l-Esved, parlak siyah bir taşken, bahçenin aydınlığı benzetmesinde geçmiştir. Radikal imgenin karşıtlık üzerine kurulu yapısına güzel bir örnektir. Siyah bir taşın aydınlık olarak tanımlanması düşündürücüdür.

من به ایوان چراغانی دانش رفتم.
رفتم از پله مذهب بالا.
تا ته کوچه شک ،
تا هوای خنک استغنا،
تا شب خیس محبت رفتم.

*"Ben bilginin ışıklı eyvanına gittim
Din basamağından yukarı çıktım.
Şüphe sokağının sonuna kadar,
Doygunluğun serin havasına,
Muhabbetin ıslak gecesine kadar gittim."* (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.277)

Mısralarda din sözcüğü geçmiştir, eminliği çağırır. Ama şair hem din basamağından yukarı çıkıyor hem de dinin kabul etmeyeceği şüphe sokağının sonuna kadar gidiyor. Dinin ve şüphenin bir arada verilmesi, radikal imgeyi oluşturmuştur.

من قطاری دیدم ، روشنایی می برد.

من قطاری دیدم ، فقه می برد و چه سنگین می رفت.
من قطاری دیدم، که سیاست می برد (و چه خالی می رفت).
من قطاری دیدم، تخم نیلوفر و آواز قناری می برد.

"Bir tren gördüm, aydınlık götürüyordu.

Bir tren gördüm, fıkıh taşıyordu ve nasıl da ağır gidiyordu.

Bir tren gördüm, siyaset götürüyordu. (ve ne boş gidiyordu)

Bir tren gördüm, nilüfer tohumu ve kanarya şarkısı götürüyordu."

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb,

s.279)

Birinci zıtlık trenin götüremeyeceği türde şeyleri götürmesidir. Zihnimizin yük taşıyacağına alıştığı tren, aydınlık götürür, fıkıh taşır, siyaset götürür, nilüfer tohumu ve kanarya şarkısı götürür. Diğer bir zıtlık da bu götürülen şeylerin ağır ya da hafif olarak düşünülmesidir. Fıkıh taşırken ağır, siyaset götürürken boş gider. Metafizik şairlerin bu imge türünü daha çok kullandığı bu mısralarda da belirgindir.

زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ،
پرشی دارد اندازه عشق.

*"Yaşamın ölüm genişliğinde kolu kanadı vardır,
Aşk ölçüsünde sıçrayabilir."*

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.290)

Yaşam ve ölüm kelimesi tamamen birbirine zıt iki olgudur. Şair yaşamı ölüm cinsinden tanımlar. Bu şekilde karşıtlığa dayalı imge aşına olunmayan bir ifade şeklini gösterir ve okuyucu da düşünmeye neden olur.

به دوش من بگذار ای سرود صبح «ودا»ها
تمام وزن طراوت را

*"Ey Vedaların sabah marşı benim omzuma koy
Taravetin bütün ağırlığını"*

(Mosâfir, s.321)

Taravetin ağırlığı şeklinde bir imge de zıtlık üzerine kuruludur. Taravet tartılabilir cinsten bir şey değildir. Taraveti ağırlık cinsinden ifade etmek düşündürücü bir imge kurmuştur.

نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می آرد.

"Merdiven, yüksek duvarın tepesinden sabahı yere indiriyor."

(*"Rûşenî, Men, Gol, Âb", Hacı-i*

Sebz, s.336)

Yüksek duvar ve yer birbirine karşıtlığı çağrıştırır. Sabahın yüksek duvarın tepesinden yere inmesi karşıtlık üzerine kurulu farklı bir imge oluşturmuştur. Merdivenin canlı gibi düşünülmesi ve sabahı aşağı indirmesi zıtlık üzerinden düşündürücü bir ifade sunmuştur.

«خانه دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکتی کرد.
رهگذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی تنها
بخشید.

"Dostun Evi Nerede?' diye sordu tan vakti atlı.

Gökyüzü durakladı.

Yolcu ağzında taşıdığı ışık demetini, kumların karanlığına

Bağışladı."

("Nişânî", **Hacm-i Sebz**, s.359)

Işık demetinin kumların karanlığına bağışlanması mısraı karşıtlık üzerine kuruludur. Işık ve karanlık zıt sözcüklerdir. Birbiri ile yan yana gelmeyecek sözcükler bir imgede yan yana getirilmiş böylece farklı çağrışımlara uygun bir ifade kurulmuştur.

تا نسیم عطشی در بن برگی بدود،
زنگ باران به صدا می آید.

"Bir yaprağın dibine susuz bir meltem koşarsa

Yağmur zili çalar."

("Vâheyî Der Lahza", **Hacm-i Sebz**,

s.361)

Susuz kelime ve yağmur birbirine zıt unsurlardır. Şair zihninde susuz bir meltemin yağmuru yağdırmak için zilin çalınmasına neden olacağını bir imge aracılığıyla vermiştir. Bu şairin iyi niyetliliği ve isteğinin sonucunda ortaya çıkan bir tablodur.

من در این تاریکی
فکر یک بره روشن هستم
که بیاید علف خستگی ام را بچرد.

"Ben bu karanlıkta

Aydın bir kuzunun düşüncesiyim

Ki gelip yorgunluk otumu yesin."

("Ez Sebz Be Sebz", **Hacm-i Sebz**,

s.389)

Karanlık ve aydın kelimeleri birbirine zıttır. Karanlıkta kalan şair, o halden çıkmak için aydın bir kuzunun düşüncesi olmak ister. Bunu da karşıt ifadeleri kullandığı radikal imge ile şiirde verir.

-Yoğun İmgeler (The Intensive Image)

Yoğun imge sözcüklerle bir tablo çizilmesidir. Bu imgede görsel yön ön plandadır. Ayrıca bir resimdeki gibi unsurlar "sembolik" anlam da taşırlar.

کار ما نیست شناسایی «راز» گل سرخ،
کار ما شاید این است
که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم.

*"Kırmızı gülün "sırrını" bilmek bizim işimiz değil,
Bizim işimiz belki de
Kırmızı gülün "büyüsü"nde yüzmektir."*

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.298)

Kırmızı gül, varlığın sembolü ve hakikatin zatıdır. Güzelliğin zirvesi ve tanrının zatıdır. Kırmızı gül Fars edebiyatında güzelliğin sembolüdür. Kırmızı gül "maşuk" için kullanılan bir istiareddir.¹²⁰

من مسلمانم.
قبله ام یک گل سرخ.
جانمازم چشمه، مهرم نور.
دشت سجاده من.

*"Ben Müslümanım,
Kiblem kırmızı bir güldür.
Namaz kıldığım yer çeşme, mührüm nur.
Seccadem kır."*

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.272)

Bu mısralarda da kırmızı gülün önemi kible şeklinde betimlenerek gösterilmiştir. Kırmızı gül herkesi kendine çektiğinden dolayı ve herkes ona yöneldiği için kibleye benzetilir. Namaz kılınan yer temiz olmalıdır ve su temizliği gösterir. Sembolik yönünden dolayı ve imge yapısında görüntü sunduğundan dolayı yoğun imgedir.

پله هایی که به قانون فساد گل سرخ
و به ادراک ریاضی حیات،
پله هایی که به بام اشراق،

*"Kırmızı gülün fesat kanununa giden basamaklar
Ve hayat matematiğinin idrakine,
Aydınlanma damına giden basamaklar."*

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb,

s.280)

¹²⁰ Mehdi Şerîfiyân, Yusuf Dârbîdi, "Berresî-yi Sembolha-yi Sîb, Kebûter, Gol-i Sorh Ve Nilûfer Der Eş'âr-ı Sohrâb Sepehrî (İlmî- Pejuheşi)", **Neşriye-yi Dâneşkede-yi Edebiyyât Ve Ulûm-i İnsânî Dâneşgâh-i Şehîd Bâhuner Kirmân**, Dovreyi Cedîd, Şomâre 21 (Peyapeyi 18), Bahâr, 1386/ 2007, s. 70

Sepehrî bu mısralarda çeşitli basamaklardan bahsetmiştir. Yaşanan hayat güzellikleri örtüp kırmızı gülün fesadına neden olabilir. Burada da kırmızı gül hakikatin sembolü olarak geçmiştir. Resim sanatındaki gibi görüntü vermesi ve sembolik öğenin kullanılması anlamında yoğun imgedir.

کار ما شاید این است
که میان گل نیلوفر و قرن
پی آواز حقیقت بدویم.

*"Bizim işimiz belki de
Nilüfer çiçeği ve asır arasında
Hakikat şarkısının peşinden gitmektir."* (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s. 299)

Nilüfer; irfanın, ruhi tecellinin, ilahi esintinin, uyanışın ve manevi dünyanın sembolüdür. Nilüfer güneşe gözünü diker, ona doğru hareket eder ve sanki güneşe tapar. Nilüferin, Eski İran şiirinde özel bir yeri vardır. Ayrıca Eski İran ve Hint efsanelerinde de sembol olarak geçmiştir. Budist irfanında da nilüferin ayrı bir yeri bulunur. Buda eserinde nilüferi, irfani hakikati anlatmak için kullanmıştır.¹²¹ Bu yüzden tasavvufta sembolik bir değeri vardır. Bu mısralar zihinde bir görüntü oluşturduğu ve sembolik değeri olduğu için de yoğun imgeye örnek olmuştur.

اگر چه منحنی آب بالش خوبی است
برای خواب دل آویز و تردد نیلوفر،
همیشه فاصله ای هست.

*"Suyun eğrisi güzel bir yastıksa da.
Nilüferin sevgi dolu ve gevrek uykusu için
Fasıla her zaman vardır."* (Mosâfir, s.308)

Bu mısralar da nilüfer çiçeğinin sembolik yönü ile yoğun imgeye örnek olmuştur. Nilüfer kemale doğru hareket eden salık ve arifi temsil eder. İnsan nilüfer gibi pak olmalıdır çünkü nilüfer suda biter ve suyun yüzeyine yayılır. Ayrıca güneş altında yaprakları açılır. Nilüfer bu anlamda temizliğin ve saflığın sembolüdür.¹²²

کتاب فصل ورق خورد
و سطر اول این بود:
حیات، غفلت رنگین یک دقیقه «حوا»ست.

*"Mevsim kitabının sayfası çevrildi
Ve ilk satır şuydu:
Hayat, Havva'nın bir dakikasının renkli gafletidir."* (Mosâfir, s.313)

¹²¹ A.e., s.72-73

¹²² A.e., s.79

Buradaki mısralarda da Havva isminin sembolik bir değeri vardır. Âdem ve Havva hikâyesinde ikisinin de cennetten düşmesine sebep olarak Havva'nın hatası gösterilmiştir. Dolayısı ile resim diline benzer bir anlatım sunularak, mısralar yoğun imgeye örnek oluşturmuştur.

– و در کدام زمین بود
که روی هیچ نشستم
و در حرارت یک سیب دست و رو شستم؟

*"Ve hangi zemindeydi
Hiçin üzerine oturduk
Ve bir elmanın hararetinde elimizi yüzümüzü yıkadık?"* (Mosâfir, s. 326)

Hiç, mekânın olmadığı, bu dünyanın coğrafyasına ait olmayan bir yeri gösterir. Yeryüzüne inmeden önceki âleme işaret ediliyor olabilir.¹²³ Ayrıca elma, bilginin ve bilinçlenmenin sembolü olduğu için burada hem bir tablo oluşturulmuş, görsel öge verilmiş hem de sembolik değeri bulunan unsur kullanılarak farklı anlamlara açık bir imge oluşturulmuştur.

در رگها، نور خواهم ریخت.
و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پر خواب! سیب
آوردم، سیب سرخ خورشید.

*"Damarlara nur dökeceğim.
Ve bağıracığım: ey sepetleriniz uykuyla dolu!
Elma getirdim, güneşin al elmasını."* ("Ve Peyâmî Der Râh", **Hacm-i Sebz**, s. 339)

Elma; bilincin, uyanmanın ve bilginin sembolüdür.¹²⁴ Genel olarak elma, Âdem ve Havva hikâyesine göndermede bulunur. Tam olarak bilinemese de kutsal kitaplarda geçen yasak meyve elma olarak tanımlanmış birçok şiirde, romanda ve diğer yazın türlerinde sembol olarak kullanılmıştır. Sembolik değerinin olması ve minyatür resmini andıran bir figürasyonunun içinde yer alması yoğun imgeye örnektir.

زندگی خالی نیست:
مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست.
آری
تا شقایق هست، زندگی باید کرد.

¹²³ A.e., s. 66

¹²⁴ A.e., s.63

*"Hayat boş değil:
Sevgi var, elma var, inanç var.
Evet
Şakayık olduğu sürece yaşamak gerekli."* ("Der Golistâneh", **Hacm-i Sebz**, s.350)

Elma bu mısralarda geleneksel sembolik anlamı ile kullanılmıştır. Bilgi, bilinç, uyanış anlamındadır. Sevgi ve inanç gibi soyut öğelerin arasında somut elma yer almıştır. Okuyucunun elmaya sembolik değeriyle bakması istenmiştir.

و رفت تالاب هیچ
و پشت حوصله نورها دراز کشید
و هیچ فکر نکرد
که ما میان پریشانی تلفظ درها
برای خوردن یک سیب
چقدر تنها ماندیم.

*"Ve gitti hiçin kıyısına kadar
Ve nurlar havsalasının ardına uzandı
Ve hiç düşünmedi
Biz kapıları telaffuz etmenin perişanlığı ortasında
Bir elma yemek için
Ne kadar yalnız kaldık."* ("Dûst", **Hacm-i Sebz**, s.401)

Bu şiirde de elma sembolik olarak kullanılmıştır. Elma bilincin ve bilginin sembolüdür. Sepehrî, bu şiiri Furûğ Ferruhzâd'a yazmıştır. Burada Sepehrî, Havva yani Ferruhzâd olmadan bilgiye ulaşamayacağını, hangi kapıdan girilmesi gerektiğinin bilinemeyeceğini vurgulamıştır.¹²⁵ Anlam belli bir imgesel görüntü içerisinde verilmiş, elma da sembolik değeri ile yoğun imgeyi oluşturmuştur.

آدم اینجا تنها است
و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاری است.

*"İnsan burada yalnızdır
Ve bu yalnızlıkta, nar ağacının gölgesi ebediyete kadar akar."*
("Vâheyî Der Lahza", **Hacm-i Sebz**, s.361)

Bu mısra da nar ağacının gölgesinin ebediyete kadar akması ile minyatüre özgü bir resim sunulmuştur. Nar ağacının sembolik değeri vardır. Hem mitolojide hem de Budizm irfanında özel bir yeri bulunur. Mitolojide, çok taneli yapısından dolayı çoğalma, bereket, doğum, üreme, dişilik, sonsuzluk ve ölümsüzlük ağacı,

¹²⁵ A.e., s.67

yasak ağaç ve iyiliği-kötülüğü bilme ağacı olarak da geçmiştir. Budizm’de, hayatın iyi taraflarının özü ve hastalıkları iyileştiren bir meyve olarak bilinir.¹²⁶

گاه مجهولی میان تابش به ها شنا می کرد.
هر اناری رنگ خود را تا زمین پارسایان گسترش می داد.

"Bazen meçhulün biri ayvaların parıltısı arasında yüzüyordu.

Her bir nar rengini dindarlar beldesine kadar yayıyordu."

(*"Sedâ-yi Dîdâr", Hacı-i Sebz,*

s.370)

Bu mısralarda da narın rengini yayması minyatür görüntüsü vermiş aynı zamanda narın kendisinin sembolik değerinden dolayı yoğun imge oluşmuştur.

من نمازم را وقتی می خوانم
که اذانش را باد ، گفته باد سر گلدسته سر.
من نمازم را پی "تکبیره الاحرام" علف می خوانم،
پی "قد قامت" مو.

"Ben namazımı

Rüzgâr, servi topluluğunun başında ezan okuduğunda

Otun ihram tekbirinden sonra okurum,

Dalganın kametinden sonra."

(*Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.273*)

کعبه ام مثل نسیم ، می رود باغ به باغ ، می رود شهر به شهر.

"Kâbe'm meltem gibi bahçeden bahçeye, şehirden şehire gider."

(*Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.273*)

من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن
من ندیدن بیدی، سایه اش را بفروشد به زمین.

"Ben iki çamı birbirine düşman görmedim.

Ben bir söğüdün gölgesini toprağa sattığını görmedim." (*Sedâ-yi Pâ-yi Âb,*

s.288)

و با شستن یک سار روی شاخه یک سرو
کتاب فصل ورق خورد

"Ve bir servinin üzerine sığircığın oturmasıyla

Mevsim kitabının sayfası çevrildi"

(*Mosâfir, s.312*)

و چند بریط بی تاب

به شاخه های تر بید تاب می خوردند.

"Birkaç yorgun ud

Söğüdün ıslak dallarından kayıyorlardı" (*Mosâfir, s.316*)

¹²⁶ H.Hande Duymuş Florioti, "Eski Yakınoğlu'da "Nar" Sembolizmine Dair: Bir Derleme Çalışması", **Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, Tarih Okulu**, Yıl: 8, Sayı: XXII, İzmir, Haziran-2015, s.33-34

Bu mısralarda servi, meltem, söğüt gibi sembolik değeri olan unsurlar bulunmaktadır. Fakat Sepehrî bilinen geleneksel anlamlarından uzaklaştırarak yeni anlamlar yüklemiştir. Selvi ağacının geleneksel edebiyattaki sevgilinin uzun boyunu temsili ya da mezar başlarına dikilmesi burada varsa da örtük anlamlıdır. Yoğun imgenin söz ettiği belirginlik yoktur.

-Süsleyici(The Decorative), Coşkun (The Exubereant Image) İmgeler

Süsleyici imgeler, estetik açıdan çok güçlü değildir. Benzeyen ve benzetilen arasında doğrudan niceliğe dayanan bir ilişki vardır. Benzeyen ve benzetilenin ikisi de somut bir varlığı gösterir. Ama imgesel bir etki uyandıracak şekilde bir karşıtlığı da gösterirler.

من مسلمانم
قبله ام یک گل سرخ.

"Ben Müslümanım.

Kıblem kırmızı güldür." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.272)

کعبه ام مثل نسیم ، می رود باغ به باغ ، می رود شهر به شهر.

"Kâbem meltem gibi bahçeden bahçeye, şehirden şehre gider."

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb,

s.273)

Bu mısralarda benzeyen ve benzetilen somut öğelere dayanır. Kâbe, kutsal bir mekân olarak, merkezde, sabit ve hareketsiz bir yapıdır. Meltem ise hareketli bir rüzgârdır. Belli bir mekânda durmaz. Durgun bir yapı hareketli bir unsurla birlikte verilerek, karşıtlık temel alınarak imge oluşturulmuştur.

جنگ زیبایی گلابی ها با خالی یک زنبیل.
جنگ خونین انار و دندان.

"Armutların boş bir sepetle güzel savaşı.

Narın dişle kanlı savaşı." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.283)

Bu mısralarda da armutlar ve sepet somuttur, narla dişler de somuttur. Bu öğelerin karşılaştırılması ile somut bir görüntü zihinde oluşur. Armutlar bir doluluğu gösterirler.

حمله باد به معراج حباب صابون.
حمله لشکر پروانه به برنامه «دفع آفات».
حمله دسته سنجاقک، به صف کارگر «لوله کشی».

حمله هنگ سیاه قلم نی به حروف سربی.
حمله واژه به فک شاعر.

"Sabun köpüğünün yükselmesine rüzgârın hamlesi.
Kelebek ordusunun 'afetleri önleme' programına hamlesi
Yusufluk grubunun kanal işçilerine hamlesi.
Kamış kalem taburunun kurşun harflere hamlesi.
Şairin çenesine kelimenin hamlesi." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.283)

Somut değerlerin çatışması direk gösterilmiş, bu şekilde zihinde görüntü yönü ağır basan imge oluşmuştur.

نبض گل ها را می گیرم.
آشنا هستم با ، سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت.

"Çiçeklerin nabzını tutuyorum.
Suyun ıslak yazgisına, ağacın yeşil alışkanlığına aşınayım." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.287)

Çiçek ve nabız somut değerlerdir. Fakat ikisinin bir arada sunulması bir karşıtlık, ilk başta okuyucunun aşına olmadığı bir yapı kurarak süsleyici imge oluşturulmuştur.

و نخوانیم کتابی که در آن باد نمی آید
و کتابی که در آن پوست شبنم تر نیست
و کتابی که در آن یاخته ها بی بعدند.
و نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت ببرد.

"İçinde rüzgâr esmeyen kitabı okumayalım
Ve içinde yüzeyi nemli şebnem olmayan kitabı
Ve boyutsuz yosunların olduğu kitabı.
Ve sineğin tabiatın parmak ucundan uçmasını istemeyelim."
(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.294)

و چند بریط بی تاب
به شاخه های تر بید تاب می خوردند.

"Birkaç yorgun ud
Söğüdün ıslak dallarından kayıyorlardı" (Mosâfir, s.316)

Ud ve söğüdün ıslak dalları somut değerlerdir. Udların bu dallardan kayması, zihinde güzel bir imge oluşturur.

باد می رفت به سر وقت چنار.
من به سر وقت خدا می رفتم.

"Rüzgâr çınarla buluşmaya gidiyordu.
Ben tanrıyla buluşmaya gidiyordum." ("Peyğâm-i Mâhîhâ", Hacı-i Sebz, s.357)

Rüzgâr ve çınar iki somut öğedir. İkisinin buluşması görsel bir imgeye yol açmış ve süsleyici imgeyi oluşturmuştur.

پشت هیچیستان رگهای هوا، پر قاصدهایی است
که خبر می آرند، از گل واشده دورترین بوته خاک.

*"Hiçistanın ardında, havanın damarları, ulakların kanadıdır.
Toprağın en uzak çalısında açmış çiçekten, haber getirirler."*

("Vâheyî Der Lahza", **Hacm-i Sebz**,

s. 361)

Havanın damarlarının olması, farklı bir görüntü oluşturmuştur. Normalde zihninin kabul etmeyeceği bir birleşme bulunmaktadır.

تا نسیم عطشی در بن برگی بدود،
زنگ باران به صدا می آید.

*"Bir yaprağın dibine susuz bir meltem koşarsa
Yağmur zili çalar"* ("Vâheyî Der Lahza", **Hacm-i Sebz**, s.361)

Yaprağın dibine meltemin koşması, yağmurun zille birlikte verilmesi süsleyici imgeye güzel bir örnektir.

در گشودم: قسمتی از آسمان افتاد در لیوان آب من.
آب را با آسمان خوردم.
لحظه های کوچک من خوابهای نقره می دیدند.
من کتابم را گشودم زیر سقف ناپدید وقت.

"Kapıyı açtım: su bardağıma gökyüzünden bir parça düştü.

Suyu gökyüzüyle içtim.

Ufak anlarım gümüş rüyaları görüyordu.

Vaktin görünmez çatısı altında kitabımı açtım."

("Varak-ı Rûşen-i Vakt", **Hacm-i**

Sebz, s.381)

Su bardağı ve gökyüzü de algıda görsel bir tablo oluşturmuştur.

چیزهایی هم هست، لحظه های پر اوج
مثلا شاعره ای دیدم
آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت.

"Bazı şeyler de var, doruk dolu lahzalar

Mesela bir şaire gördüm

Fezayı seyretmeye öyle dalmıştı ki gözlerine

Gökyüzü yumurta bıraktı." ("Nidâ-yi Âğâz", **Hacm-i Sebz**, s.392)

Göz ve yumurta ikisi de somuttur, yumurta bırakılması da güçlü bir imge oluşturmuştur.

Coşkun imgeler, süsleyici imgelerin az incelmış şekilleridir. Basit değerlendirmeler ve zayıf zıtlıkları içinde barındırır. Sepehrî'nin şiirinde çok fazla bulunmaz.

بارش شبنم روی پل خواب.
پرش شادی از خندق مرگ.

*"Şebnemin rüya köprüsünün üzerine yağışı.
Neşenin ölüm hendeğinden atlayışı."* (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.282)

Neşe ve ölüm burada zayıf bir zıtlık içerisinde bir arada sunulmuştur. Güçlü bir imge olmamakla beraber okuyucunun zihninde karşılaştırmaya dayalı zayıf bir görüntü sunar.

جنگ "نازی" ها با ساقه ناز.
جنگ طوطی و فصاحت با هم.
جنگ پیشانی با سردی مهر.

*"Nazilerin naz çiçeğinin sapıyla savaşı
Papağanın fesahetle savaşı
Alnın mühür taşının soğukluğuyla savaşı."* (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.283)

Papağan konuşma özelliği ile bilinen bir hayvandır. Ama bu konuşma genelde birkaç kelimeyi tekrara dayanır. Fesahat ise düzgün, sarih konuşmadır. Alın secdeye doğru giderken mühür taşının soğukluğu ile karşılaşabilir. Mühre genelde Şii mezhebindekilerin namazda kullandıkları bir taştır. Dolayısı ile burada da alının mevcut sıcaklığı ile mührenin soğukluğunun karşıtlığı coşkun imge oluşturmuştur.

و بکاریم نهالی سر هر پیچ کلام.
و بپاشیم میان دو هجا تخم سکوت.

*"Her sözün kıvrımına bir fidan ekelim.
Ve iki hecenin arasına sükût tohumunu saçalım."* (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.293)

İki hece ile kurulmuş bir sözcük insanın zihninde sesi yönünü de çağırıştırır. Bu anlamda sözcüklerin kurulumu ve ifade edilmesinde sükûtu da göz önüne getirmek, düşünmeyi doğurur. Sepehrî bu şekilde uzak çağrışıma dayalı iki zıtlığı bir arada sunmuştur.

مرگ گاهی ریحان می چیند.
مرگ گاهی ودکا می نوشد.

گاه در سایه است به ما می نگرد.

"Ölüm bazen reyhan toplar.

Ölüm bazen votka içer.

Bazen gölgede oturmuş bize bakar." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.296)

Bu imgenin oluşturulmasındaki zıtlık, ölümün canlı bir varlık olan insanın özelliklerine sahip olmasıdır. Ölüm kendisine zıt eylemlerde bulunur. İlk bakışta ölüm üzerinde düşünülen hareketsizliğin ötesinde bir eyleme sahiptir.

در آن مجادله زنگدار آب و زمین
که وقت از پس منشور دیده می شد

"Suyun ve yerin o paslı mücadelesinde

Ki vakit bildirinin ardından görülür" (Mosâfir, s.314)

Su ve yer bu mısra da aralarında bir zıtlık var gibi düşünülerek, bir mücadele içerisinde bulundukları vurgulanmıştır. Coşkun imgeye uyacak zayıf zıtlık unsurlarını içinde barındırır.

تا سواد قریه راهی بود.
چشمهای ما پر از تفسیر ماه زنده بومی،
شب درون آستین هامان.

"Köyün karartısına kadar daha yol vardı

Gözlerimiz, yerli zinde ayın tefsiriyle dolu.

Gece yenimizde." ("Tepeş-i Sâye-yi Dûst", Hacı-i Sebz, s.367)

Köyün karartısı ve ay arasındaki bağlantı zıtlığa dayanır. İki karşıt unsur bir araya getirilerek oluşturulmuş bir imgedir.

می گذشتیم از میان آبکندی خشک.
از کلام سبزه زاران گوشها سرشار،
کوله بار از انعکاس شهرهای دور.
منطق زبر زمین در زیر پا جاری.

"Geçiyorduk, kuru su çukurunun ortasından.

Kulaklar yeşilliklerin kelamıyla dolu.

Çantamız uzak şehirlerin yansımasıyla dolu.

Yerin üst mantığı ayağın altında akıyor"

("Tepeş-i Sâye-yi Dûst", Hacı-i

Sebz, s.367)

Kuru su çukuru ifadesinde kuru ve su arasında zayıf bir karşıtlık vardır. Su çukuru yerine sadece çukur kelimesi kullanmak yerine, şair kuru ve suyu yan yana getirilerek zayıf bir zıtlık oluşturmuştur. Ayrıca yerin üst mantığının ve ayakaltı

arasında da zıtlık vardır. Basit zıtlıklara dayanan, okuyucunun zihninde zıtlıktan yola çıkarak oluşturulmuş imgedir.

من در این تاریکی
فکر یک بره روشن هستم
که بیاید علف خستگی ام را بچرد.

*Ben bu karanlıkta
Aydın bir kuzuyu düşünüyorum
Ki gelip yorgunluk otumu yesin.*
Sebz, s.389)

("Ez Sebz Be Sebz", **Hacm-i**

Karanlık ve aydın kelimeleri karşıtlığı oluşturur. Coşkun imgenin güzel bir örneğidir.



İKİNCİ BÖLÜM

FÜRÛĞ FERRUHZÂD

2.1.Hayatı ve Düşüncelerine Bakış

Furûğ Ferruhzâd, 4 Ocak 1935 tarihinde, Tahran’da yarı geleneksel bir ailede dünyaya gelmiştir. İlk dönem öğreniminin ardından, resim ve dikiş öğrenir. 16 yaşında modern sanatçı Pervîz Şapûr ile evlenir ve üç yıl sonra Kamyar adını verdiği çocuğunun dünyaya gelmesinden sonra eşinden ayrılır. Furûğ Ferruhzâd ilk gençlik yıllarında şiire yönelir. İlk tecrübeleri **Esîr** (Tutsak) (1331/1952), **Dîvâr** (Duvar) (1335/1956) ve **Îsyan** (İsyan) (1336/1957) şiir kitaplarını kapsar. Bu kitaplar; çârpâre ve romantik yeni şiirlere dayanır. İlk dönem şiirlerinde yeterince olgunlaşmamış konular, duygular ve içgüdüsel bir eğilim görülür: yalnızlıktan kaçış, günaha meyilli olma, geleneğin çizdiği kalıplardan kurtulma, ferdi ve toplumsal ahlak. Tevellelî, Nâdirpûr ve Muşîrî gibi şairlerin etkisi bu dönemdeki eserlerinde açıkça görülür. Furûğ sanatın dokunulmamış alanlarını ele geçirir ve dilin sınırlarını zorlar. Sonuç olarak, **Tevellodî Dîger** (Bir Başka Doğuş) (1342/1963) ve **Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Fasl-ı Serd** (İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına) (1374/1973) kitaplarını yayınlırlar.

Olgunlaşma sürecinde; yenilik arayışında olma, geleneği kırma, her alanda belirlenmiş sınırların üzerine çıkma, Furûğ şiirinin en belirgin özelliğidir. Furûğ’un, İbrâhîm Golistân ile çalışması-hikâyeci ve modern yenilikçi film yapımcısı- sinema alanlarındaki faaliyetleri, Avrupa’ya seyahatleri, onun şiirle, modern düşünce ve sanatla daha fazla tanışmasını sağlamıştır. Furûğ, 13 Şubat 1967 tarihinde trafik kazası sonucu hayatını kaybetmiştir.¹²⁷

Furûğ Ferruhzâd’ın hayatında ve şiirlerinde iki farklı dönem görülür. Birinci dönemde orta halli, yarı burjuva bir ailenin içindedir: babasının evi ve eşinin evi. O, bu ailede özgürlüğü arar. Furûğ bu dönem şiirlerinde şair değil, daha çok topluma

¹²⁷ Rûzbeh, a.g.e., s. 214-215

düzen vermeye çalışan kişidir ve kadının özgürlüğü peşindedir. Sonradan Furûğ özgürlük isteğini derinleştirir, özgürlük karakterinin bir parçası haline gelir. Şiirde de kendi diline sahip olması gerektiği fikriyle ayrı bir dile yönelir. **Tevellodî Dîger** ve **Îmân Beyâverîm**’ de bu dil görülür. Bu anlamda Furûğ, Nîmâ kadar önemlidir. Nîmâ, eski şiir anlayışını bozup, şiirde yeni zihnin dilini yaratmışsa, Furûğ’da İranlı kadının kendi özel dilini oluşturmuştur.¹²⁸

Furûğ orta halli burjuvazi bir ailenin kültürü içinde yaşamıştır. Bu kültürde insanlar tutucu bir tablo sunarlar. İkiyüzlülük bu tabakaya hâkimdir. Halkın dediği çok fazla dikkate alınır. Furûğ şiirleriyle iki kez bu tabakanın temel değerlerine karşı çıkar. İlk ayaklanması **Esîr**, **Dîvâr** ve **İsyân** kitaplarında ortaya çıkar. Bu sınıf için kadın da yasaklardan sayılır. Furûğ bu sınıfın değerlerine " Günah işledim, lezzetlerle dolu bir günah" mısraıyla karşı çıkmıştır. İsyân ile burjuvazinin temel değerlerine darbe vurmuştur. Toplum özgür bir cinsiyet düşüncesini kaldırmaya hazır değildir. Bu yüzden bu kitap büyük bir ayaklanmadır. Furûğ, içinde bulunduğu esaret durumunu genelleştirir ve bir insanlık durumu olarak şiirlerinde ifade eder. **Tevellodî Dîger** ile ilk dönem sona erer. Artık kendi sınıfının değerlerine akıllıca karşı çıkar ve beşeriyetin üstün değerlerini bu sınıfın üstüne koyar.¹²⁹

Furûğ’un şairliğinin ilk dönemi 1953’den 1961’e kadar olan zamandır. Bu dönemde romantiklerin ve toplumsal sembolistlerin arasında Furûğ’un şiiri yeni bir sestir. Bu döneme hâkim konular ölüm, yas ve ümitsizliktir. 28 Mordad yenilgisinden sonra aydınlar da afyona ve sarhoşluğa sığınma görülür. Diğer bir konu da toplumdaki ahlakçılarla çatışmadır. Şairler klasik dönemde görülen genel ve belirsiz maşuk tipini bırakırlar. İki insan arasındaki daha belirgin aşka yönelirler. Eliot, Boudelaire, Rimbaud, Éluar, Aragon’nun etkisi bu dönemin şiirinde görülür. Furûğ’un asıl sesini duyurduğu dönem 1961’den 1970 yılına kadar olan dönemdir. Bu dönemin önemli isimleri: Menûçîhr Âteşî, Sohrâb Sepehrî, M.Âzâd, Şâmlû, Ehevân-i Sâlis ve Muşîrî’dir. Artık romantiklerin sesi duyulmaz. Furûğ bu dönemin şiirinin merkezindedir. Bu dönemde toplumsal konular açısından zengin olmayan bir natüralizm türü görülür. Sohrâb’ın tasavvuf temalı şiirleri dikkati çeker. Önceki

¹²⁸ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.598-599

¹²⁹ Berâhenî, a.g.e., C: II, s.1067-1071

dönemde tarihsel kırılmanın sonucu gelenekten kopuşa karşı duygusal ve öfkeli bir hal varken, bu yeni dönemde gelenekle bütün bağlar koparılır. Furûğ da bu kopuş, "sarsılma" şeklinde kendini gösterir. Furûğ, son kırk elli yılın edebiyatının öncü aydınının sembolüdür. Bir aydınının sahip olduğu iyi ve kötü özelliklere sahiptir. Bu dönemde görülen diğer bir özellik Nîmâ ile başlayan klâsik dönemin aksine mahalli dilin şiire girmesidir. Şairler toplumsal sorunlara çözüm bulmaya çalışırlar. Toplum eleştirisi Furûğ'un ve Şâmlû'nun şiirlerinde görülür. Klâsik dönemin normları ve klişeleri kırılır.¹³⁰

Furûğ Ferruhzâd şiirlerini lirik türde yazar. Duygularını ve heyecanlarını içinden geldiği gibi coşkulu bir şekilde şiire aktarır. Lirik bir zihin yapısıyla, her düşüncüyü bu zihinsel işleyişinden geçirerek sunar.¹³¹Furûğ'un bütün şiirlerinde içsel bir hararet ve coşku görülür. Şair, şiddetli heyecanlarla karışmış duygularla ya geçmişten bir anıyı seçer ya da gelecekle ilgili bir durum üzerine duygularını aktarır. Furûğ sürekli bir anı, bir acıyla kendini coşturur. Bu anlamda, Berâhenî'ye göre, Furûğ ilk üç kitabındaki romantizmi bırakmış ve temeli sağlam, zengin bir lirizme yönelmiştir. Lirik şiire uygun coşkularını göstereceği alan olarak şiirlerinin konusu aşk, güzellik (sevgili) ve ölümdür. Furûğ, şiirini ölümsüzleştiren bu üç konuya zamanının giysisini giydirir ve bu üç konuda derinleşir. Furûğ'un şiiri, lirik zihinsel yapısı ile bazen toplumsal bazen felsefi bir nitelik kazanır.¹³²Furûğ'un şiirindeki kelimelerin yayılımını inceleyen Hukûkî'ye göre, Furûğ ilk dönem içgüdüsel duygu ve eğilimlerini yansıtacak aşk, kalp, heves, ümit, kafes, öpücük, kucak, günah, rüya gibi sözcükleri kullanmıştır. Bu kelimeler içerisinden aşk ve gece şairliğinin hem ilk döneminde hem de ikinci döneminde şiirde en çok geçen kelimelerdir.¹³³Kelimelerin yayılımına bakıldığında da duygusal durumlarını ifade etmeye yardımcı kelimeler seçtiği görülür.

¹³⁰ Muhammed Rızâ Şefî'î Kedkenî, **Edvâr-i Şî'r-i Fârsî Ez Meşrutîyyet Tâ Sukût-i Saltanat**, Tahran, Neşr-i Sohen, 1380/2001, s. 58-76

¹³¹ Muhammed Muhtârî, "Sedâ-yi Sohen-i Işk", **Zenî Tenhâ: Yâdnâme-yi Furûğ Ferruhzâd**, Be Kuşes-i Hamîd Siyâhpûş, Tahran, Muessese-yi İntişârât-ı Nigâh, 1376/1997, s. 47

¹³² Berâhenî, **a.g.e.**, C: II, s. 1064-1073

¹³³ Muhammed Hukûkî, **Şî'r-i Zemân-i Mâ: Furûğ Ferruhzâd**, Çâp: 11, C:4, Tahran, İntişârât-i Nigâh, 1393/2014, s.13-22

Furûğ duygusal bir dille kendi özel tecrübelerini şiire aktarmıştır. İlk kez Fars şiirinde görülmemiş konuları şiirinde işlemiştir. Eski şairler kendi hayatlarından çok nadir bahseder, Furûğ'un şiiri ise otobiyografi gibidir. Onun şiirde bahsettiği konular ve onun dünyaya ve meselelere kadınsı bakışı, diğer kadın şairlerin şiirinde görülmemiştir. Furûğ kendi kocasından, babasından, oğlundan ve sevgilisinden bahsetmiştir. Aynı şekilde dikiş makinesinden, süpürge, mutfaktan, çamaşır yıkamadan da bahseder ve bu konular edebiyatta yenidir.¹³⁴ Ayrılcı lirik şiir yapısına uygun olarak şiirinde yalnızlık, ıstırap, kadınsı hüzn, yok olma hissi gibi duygular görünür. Kedkenî'ye göre Furûğ'un duygularında geleneğin durağanlığı ve emin bakışı hakim değildir, daha çok bakışına "avare, dağınık, ıstıraplı, geçici, karışık, rengi kaçmış, belirsiz, değersiz, uçucu, uzak, perişan, düzensiz, umursamaz, beyhude, titrer, dilsiz, başboş, kaybolmuş, bilinmeyen, şüpheli, anlamsız, asi.." ¹³⁵ ruh halleri yansımıştır. Bütün bu özellikler şiirine lirik bir yapı kazandırmıştır.

Furûğ Ferruhzâd, şiir ve şairlik üzerine çeşitli dergilerde yazdığı yazılar ve söyleşilerle fikirlerini beyan etmiştir. Furûğ form, vezin, içerik gibi şiir teknikleri üzerine görüşlerini bildirmiştir. Bu anlamda kendi "poetikasına" sahip bir şairdir. Furûğ, dönemindeki yeni şiirin eski şiirle farkı üzerine: "Bugünün şiirini dünün şiirinden ayıran ve ona taze bir şekil veren şey deyim yerindeyse bugünün yaşamıyla dününki arasında bulunan maddi ve manevi formları arasındaki farktır." ¹³⁶ demiştir. O dönemde çok fazla üzerinde durulan şiir form mudur yoksa içerik mi gibi sorunlar üzerine de "Bir şiirde söz konusu olan form ve kalıp değildir, içeriktir, eğer bir şiirin içeriği benim kendi dönemimde onunla irtibat kurabileceğimi hissettiğim bir içerik ise yüzde yüz şiirdir." ¹³⁷ şeklinde görüşünü bildirmiştir. Diğer bir konu da şiirde kadınsı bir dili kullanması ve kadınsı bakış açısıdır:

"..benim şiirim kadınsı bir haletseyse bu normaldir çünkü ben kadını. Bir kadının, cismani, duygusal ve ruhu şartları dolayısı ile bir adamın

¹³⁴ Sîrûs Şemîsâ, **Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd**, Çâp-ı Sevvom, Tahran, İntişârât-i Morvârîd, 1376/1997, s.16-17

¹³⁵ Muhammed Rızâ Şeffî'î Kedkenî, **Bâ Çerâğ u Âyine Der Costecu-yi Rişehâ-yi Tehavvul-i Şî'r-i Mu'âsır-ı Îrân**, Çâp: 4, Tahran, İntişârât-i Sohen, 1392/2013, s. 568

¹³⁶ İrec Girgîn, "Goftugû Bâ Furûğ", **Zenî Tenhâ**, s.141

¹³⁷ **A.e.**, s.144

ilgilenmediği konulara ilgi göstermesi doğaldır ve erkekten farklı olarak sorunlara kadınsı bir ‘bakış’la bakar.”¹³⁸

Furûğ vezin üzerinde de düşüncelerini bildirmiştir. M.Âzâd ile yaptığı söyleşide demiştir ki;

“Vezin yeniden kurulmalı ve vezni oluşturan ve onu idare eden şey –geçmişin aksine – dildir. Dil hissi, kelimelerin içgüdüğü ve onların doğal ifadesinin ahengi.”¹³⁹

Furûğ, dönemindeki sade, gündelik dildeki hiç kullanılmayan kelimeleri şiirinde kullanmıştır. Bu konuda hassas olan şair “Şiirimizin bir miktar yeni kelimeye ihtiyacı var ve onları sığdırma cesaretini kendinde bulmalı.”¹⁴⁰ diyerek eleştirisini dile getirmiştir. Furûğ bir şairin dünyasının nasıl olması gerektiği üzerine de fikirlerini söylemiştir:

“Yani eğer şair olmak istersen, kendini şiire feda et. Birçok hesabı bırak. Birçok sade ve tatmin edici mutluluğu bırak. Kendi etrafına bir duvar ör ve bu duvarın içerisinde dünyaya gelmeye sıfırdan başla ve şekillenmeye, düşünmeye, farklı anlamları keşfetmeye yeniden başla.”¹⁴¹

Furûğ Ferruhzâd, toplumsal meselelere duyarlı bir şairdir. Bu anlamda toplumcu şairlerden sayılır. Şiirlerini toplumcu bir anlayışla ve bilinçle yazmıştır. Toplumun bütün tabakalarını içeren sorunları hassas bir bakış açısıyla ve eleştirel bir şekilde sunması dışında, ilk olarak kadınların özgürlüğü için çabalamıştır. Kadınların da erkekler gibi rahatça sevgililerinden bahsetmesi gerektiği düşüncesiyle, şiirlerinde ayrıntılı bir şekilde sevgilisini betimlemiştir. Kadınların aleyhine olan kanun ve örflerle çatışır. Baskıcı toplum dışında, zengin akşam yemeklerinde halkın sıkıntılarından bahseden aydınları eleştirir. M.Âzâd’a göre **Tevellodî Dîger**’den sonra Furûğ’un şiirinde sert, derin ve etkileyici toplumsal bir dil görülür. Şiirinde önyargı yoktur, slogan atmaz ve bir sonuca varmaz. **Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed** (Bahçeye Üzülüyorum) şiirinde zarif bir mizah ve kinayeli bir ifadeyle o zamanın toplumsal ortamını gösterir: hasta bir toplum. Hasta hastaneye götürülmelidir. Furûğ bir şeye cevap vermek istemez. O soru sorar ve düşündürür. **Îmân Beyâverîm**

¹³⁸ A.e., s.146

¹³⁹ Mahmud Moşerref Âzâd, “Musâhebeî Bâ Furûğ Ferruhzâd”, **Perîşâdoht-i Şî’r: Zindegî u Şî’r-i Furûğ Ferruhzâd**, Tehrânî, Neşr-i Sâlis, Tahran, 1384/2005, s. 248

¹⁴⁰ Furûğ Ferruhzâd, “Nigereşî Ber Şî’r-i İmrûz”, **Perîşâdoht-i Şî’r**, s. 234

¹⁴¹ Furûğ Ferruhzâd, “Hâtîrât-i Sefer-i Avrupa”, **Perîşâdoht-i Şî’r**, s. 229

şiiirinde Furûğ Ferruhzâd, toplumumuzun içine sarmış faciadan bahseder. Kimse de bu uyarıyı dikkate almaz: Bahçe (toplumumuz) patlamak üzere. Ne varsa umursamazlık, yalan ve hiledir. **Îmân Beyâverîm** siyasi ve toplumsal ifadeye sahip bir şiirdir. Çünkü siyasi-toplumsal deneyimleri kendi içsel yaşamıyla deneyimlemiştir.¹⁴²

Furûğ Ferruhzâd şair olmasının yanında aynı zamanda sinemacıdır. Ömrünün son sekiz yılını sinema mahfillerinde ve Golistân Film Kurumu'nda geçirir. Birkaç belgesel film çekmiş İbrâhîm Golistân'ın bitmemiş uzun ve kısa filmlerinde oyunculuk yapmıştır. **Hâne Siyâh Est** (Ev Siyahtır) onun en tanınmış filmidir. Bu belgeselle Furûğ'un ismi İran Belgesel Sineması tarihinde kalıcı olmuştur. **Hâne Siyâh Est**, "sinemasal şiir"dir. Şiir ve sinema birleştirilmiştir ama iki sanatın kendine has özellikleri birbirinden ayırt edilecek gibi değildir. Bu filmde Furûğ hem şairdir hem de sinemacı. **Yek Âteş** (Bir Ateş) filmini Furûğ düzenlemiştir. **Hâne Siyâh Est** Furûğ'un şiir ve sinemayı buluşturduğu ilk denemesidir ve bu film onun sinemaya şairane bir yaklaşımının bir temsilidir. Furûğ'un şairane kavrayışı ona imgeleri seçiminde uyarıda bulunur ama onun telaşı imge ve kelimeler-şiir ve sinema arasındaki hassas dengeyi sağlamada göze çarpar. **Tevellodî Dîger**'deki birçok şiiri Furûğ **Hâne Siyâh Est**'i çekerken yazılmıştır.¹⁴³

2.2.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinin Konusu

Furûğ Ferruhzâd, kısa ömrü boyunca beş şiir kitabı yayınlamıştır. Genç yaşta şiir yazan Furûğ, kitaplarının isimlerini de hayatındaki dönemlerle bağlantılı olacak şekilde seçmiştir. Furûğ'un şiirinin motifleri; ölüm, zeval, çürümeden korkmadır. Ümitsizlik, yas ve karamsarlık genel olarak şiirlere hâkimdir. Geçmişe hasret duyulur. Bir kadın olarak kanunlar karşısında mazlumdur. Yaşamda yalnızdır ve sık sık şiirinde "yalnız kadın" ifadesiyle bunu belirtir. Normal bir hayata, aile hayatı olan kadınlara ve onların gündelik işlerine hasret duyar. Sürekli kadınların evdeki işlerinden; dikiş, çamaşır yıkamak, çamaşır asmak, süpürmek, çocuk bakmaktan bahseder. Geçmişte böyle bir hayatı tecrübe etmiştir ve ondan özlemle bahseder.

¹⁴² Tehrânî, "Çerâğhâ-yi Râbita Târîk Est", **Zenî Tenhâ**, s.90

¹⁴³ Abbâs Bahârlû, Gölâm Heyderî, "İsyân Der Serzemîn-i Merg", **Şenâhtnâme-yi Furûğ Ferruhzâd**, Girdâvarende: Şehnâz Murâdî Kûçî, Çâp: 2, Tahran, Neşr-i Katreh, 1384/2005, s.479-505

Kendi hayatını normal kadınların hayatıyla kıyaslar ve onlara gıpta eder. Sadelik, hemen inanma ve güvenme, evlilik, ilkokul dönemindeki dersler ve çocukluk oyunları diğer konulardır.¹⁴⁴

Esîr, Furûğ'un ilk kitabı 1952 yılında yayınlanmıştır. Furûğ, 18 yaşındadır. Henüz Nîmâ şiirinin etkisi görülmez. **Esîr** kitabı adında da geçtiği gibi belli bir ruhsal durumu temsil eder. Şair kendini, geleneğin ve taassubun yer aldığı dünyada bir "esir" gibi hisseder. Furûğ yıllarca ruhunun avareliğini ve perişanlığını gösteren birbirine zıt duygularının kapalı dairesinde tutsak kalmıştır. Söyledikleri içgüdüsel ve bu içgüdüsel kargaşanın ardında düşünce yoktur. Ev ortamında kendini hapisanede hisseder: ne kurtulma ümidi kalmıştır ne de kaçma. Bu yıllarda Furûğ gençtir ve olgunlaşmamıştır. Ne istediğini bilmez. Özgürlük hakkında tam bir tasavvuru yoktur. Ailevi sorumlulukların ortasında kalakalmıştır. Tek istediği şiir yazmaktır. Ama **Esîr** genel bir temsil olduğu için Furûğ'un şiirini canlı ve dokunulur kılan hassasiyetlerden uzaktır. **Esîr** kitabındaki çoğu şiir, konuşma dilindedir. Bir şair dertlerini nazma döker. **Esîr**'deki şiirler, içgüdüsel duyguları ifade etmenin şiddetinden sakın bir yöne doğru, yüzeysellikten derinleşmeye doğru hareket eder.¹⁴⁵Sözler ve duygular; sade ve açıktır. **Esîr** kitabındaki şiirlerin başlıkları da dertlerini anlatır niteliktedir: **Vedâ'** (Veda), **Dîdâr-i Telh** (Acı Görüşme), **Râz-ı Men** (Benim Sırrım) gibi. Kitap boyunca sınırlı kelimeler sürekli kullanılır: heves, kalp, aşk, ümit, hasret, bakış, kucak gibi. O yılların bilinen ama eski romantik terkipleriyle, mehtabın goncası- busenin kokusu-dudakların kadehi-busenin şarabı- ümit harmanı-hayalin eli-yıldızların bakışı-kalbin çocuğu-ümit camı-tenin kokusu gibi örneklerle kolayca ve rahatça ifade edilen sözcükleri kullanır.¹⁴⁶ **Esîr**, coşkulu ve hisli şiirlerinin düşüncesi, gençliğin coşkusu ve sabırsızlığıdır; kadının esaretine karşı ayaklanma, içgüdülerin ifadesi ve gençliğin sert ve öfkeli hislerinin ifadesidir.

Dîvâr (Duvar), Furûğ Ferruhzâd'ın ikinci kitabıdır. 1956 yılında yayınlanır. **Dîvâr**, etrafını duvarlarla çevrili, kendine yabancı bir dünyada bulan, geleneğin bütün sınırlamalarını yıkmak isteyen birinin durumunu anlatır. Bu kitaptaki şiirlerde,

¹⁴⁴ Şemîsâ, **Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd**, s.133-144

¹⁴⁵ Tehrânî, **Perîşâdoht-i Şî'r**, s. 77-96

¹⁴⁶ Hukukî, **Şî'r-i Zemân-i Mâ(4): Furûğ Ferruhzâd**, s.62

Esîr'deki gençliğin coşkulu, duygulu ve sabırsız hâli görülmez. Bu dönemde Furûğ'un şiirindeki temel eksiklik düşüncedir. Romantik duyguların belirsiz ifadesi ister istemez anlamsız kelimeler seylanına neden olur. **Dîvâr**'daki şiirlerde içgüdüsel ifade kaybolur, şiirlerin çoğu küçük bir kızın duygularının dilidir. Bununla birlikte şairin yeni fezaları keşfetme çabası, açıkça hissedilir. Veznin çeşitliliği, hayal gücünün kullanımı, tema yaratma ve esnek vezinler kullanma şairin titizliğini gösterir.¹⁴⁷ **Dîvar** kitabındaki bazı şiirler, **Esîr**'dekilerle aynı düzeydedir. Örneğin **Rû'yâ (Rüya)** şiiri, kendi yaşındaki kızların tanışmasından bahseder, beyaz atıyla prens gelir, sokaktaki, pazardaki kızların gözleri önünden geçer ve şairin evine varır. Aşk ve günah dışında artık ölümü de düşünür. İsyankâr benliği de içinde alevlenmeye devam eder. **Esîr** şiirindeki kadınları sorunları **Dîvâr**'daki şiirlerde de görülür. Bu sorunlar **Esîr**'deki gibi romantik bir dille çârpâre kalıbında yazılır ve bilinen terkipler bu kitapta da kullanılır: gamın kokusu, arzunun yaprakları, üzüntü çiçeği, buse şulesi, buse camı, zan ağacı, buse elması, üzüntü tanesi gibi.¹⁴⁸

İsyân (İsyan), Furûğ Ferruhzâd'ın 1957 yılında yayınlanmış üçüncü kitabıdır. **İsyân** kitabı iki bölümden oluşmuştur: bir bölüm uzun **İsyân** şiiridir ve diğer bölüm kısa şiirler. Furûğ, **İsyân**'da insanın, şeytanın hüviyeti, felsefenin temel meselesi insan davranışının önceden belirlenmesi ve insanın seçimi gibi konulara değinmiştir. Eğer kaderimiz önceden yazılmışsa bizim suçumuz nedir şeklinde soru sorar. Şeytan sadece tanrının kendisine verdiği görevi yerine getirir. Çirkin görümlü ve insanları günaha davet eden şeytan aslında mutsuzdur. Furûğ, günah ve kirle dolu bir dünya yarattığı için tanrıyı suçlar. Eğer kendisi tanrının yerinde olsa, insanları özgür bırakıp güzellikle dolu bir dünya yaratırdı. Furûğ bu kitapta bütün dinlere isyan eder. Genel olarak felsefi ve düşünsel bir derinlikten yoksun, köksüz bir isyandır. Yaratılmışlığın günahsızlığı temel vurgudur. **İsyân**'ı yazdığı dönemde Furûğ, Hayyam'dan etkilenmiştir. **İsyân**'daki şiirlerin tek iyi yönü, kendi şahsi dertlerinden uzaklaşma çabasıdır. Yalnızlık hissi, gurbet, boşluk-anlamsızlık hissi bu şiirlerin temel konusudur.¹⁴⁹ Şiirin sonunda bütün sorular cevapsız kaldığı için şair tanrıya teslim rıza gösterir. Tanrıdan günahlarının affedilmesi ve temizlik isteğinde bulunur. Kitap

¹⁴⁷ Tehrânî, **Perişadoht-i Şî'r**, s. 105-111

¹⁴⁸ Hukukî, **Şî'r-i Zemân-i Mâ: Furûğ Ferruhzâd**, s. 101-102

¹⁴⁹ Tehrânî, **Perişadoht-i Şî'r**, s. 51-53

boyunca en çok "hûda" kelimesi kullanılır. Şair kadınsı içgüdüleri ve duygularını ifade etmeyi bırakmıştır. Ölüm düşüncesi aşka teveccühün yerini alır. Bu kitaptaki şiirler de **Esîr** ve **İsyân** kitaplarındaki gibi daha çok nesir mantığının diliyle ve yaygın çârpâre kalıbındadır. Romantik ve duygusal terkiplerin türüne daha az rastlanılır ve onların yerini; düşüncelerin nehri, düşünce tanesi, gökyüzü kasrı, bakışın gökyüzü, bakışların dehlizi, sükûtun çimentosu, suskunluğun tanesi ve öğlenin küresi gibi örnekler alır.¹⁵⁰

Tevellodî Dîger (Bir Başka Doğuş) Furûğ Ferruhzâd'ın dördüncü kitabıdır. 1963 yılında yayınlanmıştır. Furûğ, **Tevellodî Dîger**'le başka bir şaire dönüşür ve zamanın Nîmayî büyük şairleri arasında -Ehevân ve Şâmlû gibi- yerini alır. Bu kitapta Furûğ diğer üç kitabın aksine daha az duygusaldır. Şair önceki kitaplarında daha çok kadınsı heveslerini dile getirmişken, **Tevellodî Dîger**'de hem kendi özel hayatını hem de çevresini kadınsı bir bakışla betimler. Kendisini, eşyaları ve çevresindeki insanların varlığını hisseder. Hatıralar arasında gezerek, çocukluğunu, ilk gençlik yıllarını ve hayatının bütün anılarını yeniden keşfeder. Kişisel tecrübelerinden kendine has bir dil ve renkle bahseder.¹⁵¹

Tevellodî Dîger, Furûğ'un şairliğinin ilk doğum yılıdır. Kitap konu ve içerik bakımından önceki üç kitaptan tamamen farklıdır. Furûğ, ilk üç kitapta Nîmâ şiirinden hiç etkilenmeden, çârpâre türünde, kısa ve uzun şiirlerde kendi isyanlarını ifade etmiştir. 1963 yılında **Tevellodî Dîger**'in basılması o günün şiiri için önemli bir olaydır. Bu kitapta, Furûğ kapısı kilitli bir evde göremeyeceği başka dünyalara giriş yapmıştır. Kendi toplumuna ve dünyaya güvenmeyi bırakmış; yok olma vahşetini, kaygıyı, derin isyanını farklı bir kavrayışla ifade etmiştir. Bütün bu konular, sohbet dilinde, akıcı bir şekilde, o zamana kadar hiçbir şairde görülmemiş imgelerle beyan edilmiştir. Bu kitabın 35 şiirden, **Gozerân** (Geçerek), **Âftâb Mî-şevêd** (Güneş Doğuyor), **Rû-yi Hâk** (Toprağın Üstünde) ve **Şi'r-i Sefer** (Sefer Şiiri) gibi birkaç kıta dışında, hepsi önceki şiirlerin atmosferinde yazılmıştır. **Be Alî Goft Mâdereş Rûzî** (Ali'ye Dedi Annesi Bir Gün) ve **Ey Merz-i Por Govher** (Ey Mücevher Dolu Sınır) da çok başarılı olmayan iki şiirdir. Mesnevi türünde yazılmış **Âşıkâneh**

¹⁵⁰ Hukukî, **Şi'r-i Zemân-i Mâ: Furûğ Ferruhzâd**, s.143-144

¹⁵¹ Berâhenî, **a.g.e.**, C: II, s. 1043-1052

(Âşıkâne) ve **Mordâb** (Bataklık) kendi içlerinde dikkate değer şiirlerdir. Kitabın tek gazeli olan ve sadece bir parlak beyte sahip **Ân Rûzhâ** (O Günler) şiiri, her kıtası bir düzeyde olmasa da Furûğ'un kendine has dilinin, hissinin, fikrinin, tarzının dünyasına açılan bir kapıdır. Bu dilin en önemli özdekliliklerini, **Bâd Mâ Râ Bâ Hod Hâhed Bord** (Rüzgâr Bizi Götürecek), **Deryâft** (Algı), **Vasl** (Kavuşma) **Arûsek-i Kûkî** (Kurmali Bebek), **Der Ğurûb-i Ebedî** (Sonsuz Bir Günbatımında), **Ma'sûk-i Men** (Sevgilim), **Cum'a** (Cuma), **Âyehâ-yi Zemînî** (Yeryüzü Ayetleri), **Hediyeh** (Hediye), **Dîdâr Der Şeb** (Gece Görüşmesi), **Vehm-i Sebz** (Yeşil Kuruntu), **Feth-i Bâğ** (Bahçenin Fethi) şiirlerinde hepsinden daha önemlisi **Tevellodî Dîger** (Bir Başka Doğuş) daha çok görülür. Bu şiirlerden bazıları kendi özel çizgisinde bugünün en iyi şiiri olarak sayılır.¹⁵²

Kitaba ismini veren **Tevellodî Dîger** şiiri beş bölümden oluşur: genel hatlarıyla yaşamın açıklaması, şairin kendi yaşantısına girişi, çocukluk ve gençlik anılarını gözden geçirme, insan anıları düşünen bir hayvandır konusu, son olarak şimdiki zamana dönüş, sürekli geçmiş ve şimdi arasında hareket halinde olan kendi hayatını açıklamasıdır. Şair, bu şiirde kendisini "peri" şeklinde adlandırır. Peri, okyanusun tekinde inzivada, yalnız bir halde yaşar. Şiirde değindiği nükte, insanın geçmişte yaşayabileceğidir. Ama bu o kişinin ölmesi anlamına gelir. Eğer insan geçmişin yolculuklarından dönebilirse canlı kalır. Şair de kendi geçmiş anılarının tehlikeli yolculuğundan şimdiki zamana döner.¹⁵³

Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Fasl-ı Serd (İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına) Furûğ Ferruhzâd'ın beşinci ve son kitabıdır. 1973 yılında yayınlanmıştır. Bu kitap, hem yapı hem de dilin, ifadenin ve düşüncenin olgunlaşması anlamında, **Tevellodî Dîger**'deki şiirlere kıyasla daha gelişmiştir. Kitapta sadece yedi şiir bulunur ve bu şiirler şairin hayal gücünün ve tefekkürünün zirvesini gösterir. Bu kitapta, şair kendi ruh halini ilk şiirin ilk mısralarında resmeder:

و این منم
زنی تنها

¹⁵² Hukukî, **Şî'r-i Zemân-i Mâ: Furûğ Ferruhzâd**, s. 181-182

¹⁵³ Semîsâ, **Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd**, s.150-151

*Ve bu benim
Yalnız kadın
Soğuk mevsimin eşiğinde*

Kitabın tamamı bu satırların anlamının açıklaması gibidir. Büyük bir pencerenin kenarında sürekli dünyayı temaşa eden birisinin kırılgan beyanıdır. İçinin derinliklerine çöken yaşadıklarını, gördüklerini, duyduklarını, anılarını ve okuduklarını içsel patlamalarla ve gür bir sesle dışarı çıkarır. Şair artık kendi maksadına erişemeyeceğini bilir. Bu yüzden sürekli geceden, karanlık, zulümden bahseder. Penceresinin kenarında inzivaya çekilir. Işıkla olan ilişkisinde yenik düşer. Onu güneşe tanıtacak kimse yoktur. Kurtarıcısının ismini aynaya sormaktan başka çare bulamaz.

Bu şiirde, şair karlı bir kış gününde kendi kendine sayıklar. Hatıralara göz gezdirdiği için yapı, anlam ve dil açısından tekrar vardır. Cümleler ve kelimeler sürekli tekrar edilir, aynı şekilde anılar zihinde tekrar edilir. Şiir, bir kadının ümitsiz vasfı ile başlar, soğuk bir mevsimin eşiğinde durmuş olan kadındır. Kış mevsimi (Ocak ayı) ölümün, yokluğun ve perişanlık ve viran olmuşluğun sembolüdür. Elleri çimentolu ve yoksundur ve onu kurtaracak olan kendi ruh hali mezarda yatmıştır. O çiçeklerin çiftleşmesini düşünür yani kışın sonunu ve baharın başlangıcını ama bu bahar gelecekte değildir, geçmişindedir. O aslında kendi geçmişini düşünür (onun geleceğinde bir şey yoktur) hızlıca bir adamı hatırlar: ıslak ağaçların yanından (ağlamaklı anı) geçer ve ilginç bir şekli vardır. **Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Fasl-ı Serd** manzumesi Şemîsâ'ya göre üç bölümden oluşur: İlk bölüm, ilk mısradan "Giden günden arta kalanı içine çekiyor" mısraına kadardır. Bu ilk bölümde, şiir karlı bir öğle sonrasında sonra (saat 4, Ocak ayı) başlar ve gece başlarken sonra erer. Bu bölüm şiirin en ayrıntılı bölümüdür; geçmiş hatıralar geçmiş zamanda gözden geçirilir. İkinci bölüm, "Nereden geliyorum ben? Nereden geliyorum/ Ki böylesine gecenin kokusuna karışmışım?" dan başlar, "Anneme söyledim artık bitti/ Söyledim..." e kadar devam eder. Bu bölüm geçmiş hatıralara başka bir göz atmadır. Kısadır, macera bittiği zaman ve deyim yerindeyse ortalık sütlüman olunca, şair yıllar sonra huzur bulmuştur. Üçüncü bölüm "Selam ey yalnızlığın garabeti" inden başlar,

şairin hitabı kendine ve kendi yenedünyasıdır. Tamamen yasa ve soğukluğa gömülmüştür ve onun için artık ümit yoktur.¹⁵⁴

Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Fasl-ı Serd kitabındaki en iyi şiirlerden bir tanesi **Tenhâ Seda Est Ke Mî-mâned** (Sadece Ses Kalacak) dır. Bu şiir Furûğ şiirine yeni bir bakış getirmiştir. Bu şiirde Furûğ aydın bir dünya görüşüyle, beşeriyetin birliğine ümit eder. Adetler ve kanunların, dünyayı insana zindan ettiğini görerek sınırlardan kurtulmuş bir dünyanın müjdesini verir. **Kesî Ke Misl-i Hîç Kes Nîst** (Kimseye Benzemeyen Kimse) ve **Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed** (Bahçeye Üzülüyorum) derin, mizahi ve çarpıcı ifadelerle, Furûğ şiirinin toplumsal yönünü gösterir. Furûğ Ferruhzâd, **Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed** şiirini yazdığı zaman, petrolü millileştirme hareketinin yenilmesinden bir on yıl geçmiştir. Önceki neslin idealist aydınları kaybetmeye öfkeli, kendi içlerine sığınmışlardı. Huzur ve sakinliğin içinde bir hareket başlamıştı. **Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed**'de toplumsal zıtlıklar, kişilerin ahlakında ve davranışında, ailede ortaya çıkar: Anne ve kız kardeş, ifrat ve tefrite dayalı iki zıtlıktır; biri geleneksel diğeri modern: ikisi de takıntılıdır. Biri gûnahtan kaçınma konusunda, diğeri de fakirliğe bulaşmama konusunda takıntılıdır.¹⁵⁵

2.3.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinde Dil

Furûğ Ferruhzâd, modern dönem İran şiirinin diline sahiptir. Nîmâ şiirinden etkilenip, sade formlarda, çârpâre türünde şiirler yazmıştır. Ama şiir yazmada ehlileşip, dilde kendisini geliştirdikçe bu formların "duygusal ve düşünsel enerjisini taşıyamayacağını anlayarak, Nîmâ türünde yapı ve müziği kullanmayı bırakıp, daha özgür ve esnek formlarda"¹⁵⁶ şiirler yazmıştır. Kendi isyankâr duygularını daha iyi ifade edebileceği, şiirde kendine has müziğini bulmuştur. Furûğ Ferruhzâd'ın kendisi bu durum için "şiir formları ve dil açısından onun (Nîmâ) çıkarımlarını kullanıyorum... diyebilirim ki nasıl bakacağımı ondan öğrendim...Nîmâ gözlerimi açtı, bak dedi ama bakmayı kendim öğrendim." demiştir.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Şemîsâ, **Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd**, s.25-29

¹⁵⁵ Tehrânî, **Perişâdoht-i Şî'r**, s. 62, 173, 195, 202

¹⁵⁶ Rûzbeh, **a.g.e.**, s.216

¹⁵⁷ Tehrânî, **Perişâdoht-i Şî'r**, s.242

Furûğ'un şiirinde yapıyı, vezni, müziği, onun anlam dünyası ve duyguları belirlemiştir. Bu yüzden onun şiiri için "muhteva şiiridir, form değil"¹⁵⁸ şeklinde tanım getirilebilir. Bu anlamda, konuşma diline yakın dil, Furûğ'un hem veznini hem şiirinin yapısını oluşturmuştur. Kullandığı kelimelerin içsel yapısı da bu konuda etkili olmuştur. Diğer bir ifadeyle Furûğ;

"Vezni, sözün tabiatına yaklaştırmıştır ve kadınsı doğal bir vezin icat etmiştir. Farsça aruz vezninin sadece temelini alıp orada durmadan dilin değişken, renkli, özgür ve akıcı ruhunu fark etmiştir."¹⁵⁹

Bu şekilde dile getirdiği yenilikle Fars Edebiyatı'nda seçkin bir yer kazanmıştır. Furûğ Ferruhzâd'ın dili sade, akıcı ve günlük dile yakındır. Çoğu zaman birisiyle sohbet ediyormuş gibi bir dil kullanır. Bir kadının gündelik tecrübelerinden samimi bir dille şiirde bahsetmiştir. Örneğin;

زندگی شاید
یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از آن میگذرد
*"Yaşam belki de uzun bir sokaktır
Ve bir kadın her gün sepetiyle oradan geçer"* (**Tevellodî Dîger**, s.300)

Furûğ Ferruhzâd, duygularının ve düşüncelerinin yoğunluğuna uygun bir dil oluşturmuş ve dilin var olan imkânlarını ve sınırlarını zorlamıştır. Şeffî'î Kedkenî' de Furûğ'un Nîmâ gibi kendine has bir dile sahip olmasına dikkat çeker ve "ilk olarak dilde sadelik ve konuşma diline yakınlığı, ikinci olarak kişisel edinimlerini yorumlama ihtiyacına bağlı olarak sözcük seçimindeki özgür yaklaşımı ve kelimeleri sunmadaki eksiksiz kudreti ve üçüncü olarak vezin konusundaki gelişimi."¹⁶⁰ gibi özelliklerin altını çizer. Furûğ Ferruhzâd'ın kendisi de bu konuya değinmiş, gündelik dilin kullanılması gibi dilde yeniliğe gitme araçlarını göstermiştir:

"Sadece dilde fasih olmak yeterli değil, bugünün şiiri canlı bir dille sohbet etmeli. Çıplak, merhametsiz ve bugünün yaşamının anlarına uygun akıcı bir dil...Eğer dil temelini yaşamdan alıyorsa, yaşam gibi kendisine can veren bazı çirkinliklere ve kuralıslıklara sahiptir."¹⁶¹

¹⁵⁸ Tehrânî, **Perişâdoht-i Şî'r**, s. 215

¹⁵⁹ Berâhenî, **a.g.e.**, C: II, s. 1059

¹⁶⁰ Kedkenî, **a.g.e.**, s.566

¹⁶¹ Furûğ Ferruhzâd, "Çend Nevişte u Goft u Şunud-i Perâkende Der Şî'r ve Şâiri", **Şenâhtnâme-yi Furûğ Ferruhzâd**, s. 287-288

Furûğ Ferruhzâd dile büyük önem vermiş, özellikle "sözcük" kullanımı üzerinde durmuştur. Bazı kelimelerin şairler tarafından çirkin ve şairane olmadıkları gerekçesiyle şiirde kullanılmamasına itiraz etmiştir. Zamanın değiştiğini, dilin sokak ve pazardaki dile yaklaşması gerektiğini savunmuştur. Dil yaşamın çirkinliklerini de yansıtmalıdır. Yaşam değiştiği gibi buna bağlı olarak dil de değişmiştir:

"Ben şiirimde, her şeyden daha çok 'dil'i kullanmaya çabalarım, çünkü ben bu eksikliği şiirimizde görüyorum, adına kelime yoksunluğu denilebilecek bir eksiklik. Bizim şiirimiz geleneği takip eder, bazı kelimeler şiirde düzenli olarak takip edilir. Bunlar kendi anlamlarını kaybetmemişlerdir ama bizim kulağımızda anlamları gerçek etkisine sahip değildir. İkinci olarak geleneksel bir süreci peşlerinde getiren kelimeler bugünün şiiriyle uyumlu değil, çünkü bizim hayatımız değişti ve bize yeni duyguları veren yeni meseleler söz konusu edildi ve biz bu hisler dolayısıyla şiirde bu zamana kadar olmayan ve kullanılması sorun olan bir miktar yeni kelimeye ihtiyaç duyuyoruz.¹⁶² Ben kelimelerin ve şeylerin şiirsel geçmişine bakmam. Bu zamana kadar hiçbir Fars şairinin 'patlama' kelimesini kullanmaması beni ilgilendirmez. Ben sabahdan akşama kadar nereye baksam bir şeyin patladığını görüyorum."¹⁶³

Furûğ kelime seçimine önem vermiş bu anlamda bazı kelimeleri ön plana çıkarmıştır. Diğer şairler tarafından "yüzüne bakılmayan" kelimelere yeni anlamlar yükleyerek onları terk edilmişlikten kurtarmıştır. Değersiz sayılan bu kelimelerin içine büyük bir mana ve duygu yükleyerek şiir yoluyla yaşamalarını sağlamıştır. Sîrûs Şemîsâ'nın ifade ettiği gibi bazı özel kelimeler sürekli tekrar edilerek şiirde karakter kazanmışlardır. Bunlara örnek olarak el, ayna, saç, hacim verilebilir. Hacim kelimesini Fars şiirine ilk defa Furûğ kullanmıştır. Kısacası Furûğ, büyük şairler gibi kendi sözcük terminolojisine sahiptir. Kendisi kelime üretmemiştir, bazı kelimelere farklı bir zihinsel tavırla yaklaşmıştır. Bu kelimeler sembolik bir anlam kazanmışlardır.¹⁶⁴

Furûğ şiirinde dilin diğer özelliği tekrardır. Tekrar hem sözcükteki musikinin yükselmesini sağlar hem de anlamı pekiştiren unsurlarındandır. Bazı kelimeler art arda dizilir ve tekrar eden mısralarda aynı art arda ifadeler kullanılır. Bu bazen bir sözcüğün ya da fiilin tekrarıdır. Hukûkî'ye göre tekrarın oluşması Furûğ'un kendi çehresini tasvir ederken ki acelesine, kendi sözlerine inanma konusundaki ulaştığı

¹⁶² Hasan Hünermendî, "Goftegû Bâ Furûğ", *Zenî Tenhâ*, s.150-151

¹⁶³ M.Âzâd, "Goftegû Bâ Furûğ", *Zenî Tenhâ*, s.158

¹⁶⁴ Şemîsâ, *Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd*, s.195

kesinliğe ve bırakmak istediği etkiye dayanır. Bazen biliyorum, geliyorum, üryanım, olmalı gibi kelimeler tekrar edilir bazen de özel bir satır.¹⁶⁵ Tekrarın geçtiği şiirlere örnek:

صدا، صدا، تنها صدا
صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن

"Ses, ses, sadece ses
Suyun akmak için çıkardığı şeffaf istek sesi"
("Tenhâ Sedâ Est Ke Mî-mâned", **Îmân Beyâverîm**, s.350)

دستهایم را در باغچه می کارم
سبز خواهم شد، می دانم، می دانم، می دانم

"Ellerimi bahçeye dikiyorum
Yeşilleneceğim
Biliyorum, biliyorum, biliyorum" (Tevellodî Diger, s.302)

من از کجا می آیم؟
من از کجا می آیم؟
که این چنین به بوی شب آغشته ام؟

"Nereden geliyorum ben?
Nereden geliyorum?
Ki böylesine gecenin kokusu üzerime sindi?"(**Îmân Beyâverîm be Âğaz-ı Fasl-ı Serd**, s.317)

Furûğ bu şekilde bazı kelimeler üzerinde daha fazla durarak ve tekrar ederek farklı bir dil yapısı oluşturmuştur. Kelimelere karakter kazandırarak, onları dokunulur ve hissedilir kılmıştır. Furûğ, kelimeyi "şey"leştirmiştir.¹⁶⁶ Furûğ, cümle kurmak için kelimeyle karşılaşmaz ya da şiir yazmak için cümle kurmaz. O kelimelerin içgüdüsünü, içindeki ahengini ve ruhunu ortaya çıkarır. Kelime, Furûğ için tabiattaki ot, ağaç gibi bir şeydir. Furûğ'un "gece"ye yaptığı gibi derisine el sürülür. "Gecenin çekik bedenine elimi sürüyorum"¹⁶⁷ şiirinde gecenin şeyleşmesi gibi.

Furûğ'un dili imgeye dayalı bir dildir. Furûğ söylemez, bir anlamda gösterir. Dil ve imge, şiirinde yeni ve somut bir atmosfer oluşturur. Eşyadan uzaklaşmadan onunla aynı hislere sahip olma mertebesine ulaşmaya çalışır.¹⁶⁸ Şiirleri görsel bir bakışla yazmıştır. Bu anlamda sözcükler çok farklı bir tahayyülün sonucu olarak

¹⁶⁵ Hukukî, **Şî'r-i Zemân-i Mâ: Furûğ Ferruhzâd**, s.51

¹⁶⁶ Muhammed Hukûkî, "Ez Serçeşme Tâ Musib", **Şenahtnâme-yi Furûğ Ferruhzâd**, s.79

¹⁶⁷ Furûğ Ferruhzâd, **Dîvân-ı Kâmil**, Tahrân, İntişârât-ı Sepehr-i Edeb, 1385/2006, s. 352

¹⁶⁸ Rûzbeh, **a.g.e.**, s.215

şiiirde yer alırlar. Sohbet eder gibi bir dille şiirlerini yazsa da, Furûğ hayatının gösterilebilecek anlarını şiirinde sunar.

Furûğ kendi ferdiyetine dayanarak toplumundan ilerideydi. Bu anlamda acelesi, sürati, sabırsızlığı, heyecanı ve her türlü fikirsel düzenden ve belirgin düşünceden uzak durması yüzünden bir mimar ya da mütefekkir gibi oturup plan yapma fırsatı bulamamıştır. Bu açıdan şiirine "yapılı" şiir denmesini sağlayacak bir plan mevcut değildi. O bir tufan gibi eser ve bütün eşyaları kendi şiirine göre saçar. Bu anlamda dağınık ve slogan tipi ifadeler şiirinde görülür. Anlamsal bir bağ dışında şiirlerde organik yapısal bir bağa sahip değildi. Bu yüzden şiirlerine "harfî"-sözlü-şiir denilir. Şiir sadece müstakil bir çizgide ilerler. Ama bazen ortaya çıkan çukurlarla okuyucuyu derinine çeker. Özellikle bir kıtadaki kendi özel imgelerinin yardımıyla diğer bir müstakil kıtaya görsellik katar.¹⁶⁹

Şiir kitaplarında kullandığı dil sırayla açıklanacak olursa, *Esîr* kitabında dil hamdır. Genç şair duygularını ifade etmeye çalışır. Kelimeler arasında mantıksal bir bağ yoktur. Romantik metinlerin klişe ifadelerine rastlanılır. Kitabın son şiirlerinde dil daha sakın ve sadedir, kelimeler arasındaki bağlantı daha mantıksaldır. Furûğ'un dili ne kadar fasih olursa, vahşilik ve özgürlük hissini kaybeder. **Dîvâr** ve **İsyân**'da dikkati çeken şey, şairin dile vakıf olmasındaki çabasıdır. Bu dil çalışması sürecinde, hissin kaybolması normaldir; ama **Esîr**'deki şiirlerin ham dili hem düşüncelerin beyanında hem de yeni konuların beyanında güçsüz kalır. **Dîvâr** şiirlerinde Ferruhzâd'ın dili düzenli ve derli topludur ama şiirinin beyanında genellikle kalıp ifadeler ve klişeler yer alır. **İsyân** defterindeki şiirler konusunda en önemli nükte, Furûğ Ferruhzâd'ın müstakil bir dile ulaşmak için dil yaratmada-işlemedeki başarısıdır.¹⁷⁰

Tevellodî Dîğêr ' in sondaki şiirlerinin ve **Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Fasl-ı Serd** ' deki şiirlerin dili sehl-i mümteni dilindedir. Onları taklit etmek çok zordur. Furûğ'un dili bu kitapta da halkın konuştuğu sohbet dilindedir. İfadeler gelişmiştir ve özel hayatı da içine alır. **Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Fasl-ı Serd** genel özellikleri aynı zamanda Ferruhzâd şiirinin genel özelliğidir:

¹⁶⁹ Hukukî, **Şî'r-i Zemân-ı Mâ: Furûğ Ferruhzâd**, s.57

¹⁷⁰ M.Âzâd, **Perişâdoht-i Şî'r**, s. 78,89, 90, 106, 124

"1)Zahiri şekli nazım ve nesir arasında muallaktır. 2) Şiirin, tezyini kelimelerden ve edebi kararlaştırılmış sanayîden uzak olması 3) Şiirin, seslerin gösterişli hareketine dayanmaması ve kafiyein bulunmaması 4) Şiiri, genel olarak şiirin genel ruhuna yakındır 5) Şiiri yenidir, böyle bir şiir Ferruhzâd'dan önce yoktur, şunda tamamen yenidir. 6) Şiiri, o toplumun ortaya çıkardığı kişilerden biri olan Ferruhzâd'ın sosyal çevresiyle ilgilidir."¹⁷¹

Sonuç olarak, Furûğ'un beş kitabında da dil; sade, samimi, günlük konuşma diline dayanır. Furûğ'un özgür, vahşi, duygulu, coşkulu ruhsal durumlarını ifadeye mümkün bütün kelimeler şiirinde, şiirsel olup olmadıkları göz önüne alınmadan yer alır.

2.4.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinde İmge

Furûğ Ferruhzâd, Modern Fars Şiirinde Sohrâb Sepehrî ile birlikte imgeli şiir akımının öncülerindendir. Sade, akıcı ve sohbet dilinde şiir yazmasıyla birlikte Fars şiirinde benzeri görülmemiş imgeleri kullanmıştır. "Ferruhzâd'ın şiirleri birçok bakımdan, en mümtaz özellikleriyle şiirsel imgelere sahiptirler."¹⁷² Bu durum, onun yenilik arayışı içinde olmasına, yaratıcılıkta sınır tanımamasına ve zengin hayal gücüne dayanır. Furûğ şiirinde imgelerin temelinde insan vardır. Furûğ, şiirin bütünlüğüyle uyumlu, onu güçlendiren, kullanmadığında şiirin anlamının eksik kalacağı yerlerde imge kullanmıştır. Bu konuda Destğayb'ın dediği gibi:

"Furûğ'un şiiri, istiareler ve imgelerden rengini alır, bazen bir kıta tamamen imgelidir ve bu imgeler sadece onun zihninin tasavvurları değildir, gerçekle derin bir bağı vardır. Furûğ şiirini soyut düşünceler ve duygulara doğru sürüklemey ve gerçekliği bazen açıkça bazen yeni bir güzellikle sunar."¹⁷³

Bu anlamda insana ve insanın yaşantısına dayanmayan imgeli şiirleri Furûğ'un kendi de eleştirmiştir. "Hiçbir hedef taşımadan, amacı olmadan, sözü ve derdi olmadan, bir miktar imge ve bir miktar güzel betimleme kullanılıyor, sadece bir şekil çiziyorlar ve halkın eline veriyorlar."¹⁷⁴Furûğ bunun tam aksine, coşkulu duygularını, varlığa karşı hissettiği derin kaygı ve vahşet durumlarını imgelerin yardımı ile okuyucuya aktarabilmiştir. Bu konuda imgeler dekoratif bir malzeme

¹⁷¹ Berâhenî, a.g.e., C: III, s. 1445

¹⁷² Berâhenî, a.g.e., C: II, 1044

¹⁷³ Abdulâlî Destğayb, "Cenbehâ-yi Dugâne Işk ve Bim-i Zevâl Der Şi'r-i Furûğ", **Şenâhtnâme-yi**

Furûğ, s. 130

¹⁷⁴Hünermendî, **Zenî Tenhâ**, s. 153

olmaktan daha çok, şiirin vazgeçilmez ögesi olarak yer almıştır. Bu anlamda, Destğayb'ın imgeli şiir yazarlar için yaptığı açıklama Furûğ'un şiirine birebir uyar: "İmajistler, varlığımızın temellerini altüst etmek isterler ve bizi varlıksal bir etkisi olan bir manzara ile karşı karşıya getirmek isterler."¹⁷⁵

Furûğ Ferruhzâd, her zaman somut ve hissedilen konuları ifade etmeye eğilim göstermiştir. İmgeli dilin gereklerine uygun olarak bir gerçekliğin gösterilmesi ve hissettirilmesi açısından bu durum Furûğ'un şiirinde sık sık görülür. Furûğ, pencere, gece gibi kendi anlam dünyasında yoğunlaşan belirli kelimeleri şiirinin merkezine yerleştirir ve çeşitli imgeler bu kelimelere göre şekillenir. Hukûkî'nin "şeyleştirme" olarak tanımladığı bu durum gereğince, örneğin;

به ایوان می روم و انگشتانم را
بر پوست کشیده ی شب می کشم

*"Eyvana gidiyorum ve parmaklarımı
Gecenin gergin derisine sürüyorum"* ("Perendeh Mordenî Est", s.352)

Mısralarında "gece", "deri", " gergin" kelimelerini bir arada kullanarak bir cümleyi "bir şey" haline dönüştürmüştür. Bu şekilde okuyucuya görülen, hissedilen ve parmakla dokunulacak bir yapı sunar. Kelimelere sadece kelime olarak değil şey olarak bakar.¹⁷⁶Görülür, somutluk hissinin oluşturulması, şiirinin imgeli olma özelliğidir.

Hayal gücüyle çeşitli cümlelerin şeyleştirilerek imge olarak sunulması dışında, Furûğ kelimeleri o zamana kadar herkes tarafından bilinmeyen, alışılmamış bir sıfat terkihi içerisinde sunarak, onlara farklı bir yönden bakılmasını sağlamıştır. Okuyucunun zihnindeki alışılmış kalıpları bu anlamda da kırarak, belli bir imge oluşturmuştur;

"Batakılık-su birikintisi-gölet' için 'sıkıştırılmış çehre' sıfatını kullanan bir şairdir ve 'bahar' için 'beyaz-ak' sıfatını (baharda açan tomurcuklar bakımından) ve 'buse' için 'suskun' ve 'koku' için 'avare' sıfatını ve 'saçlar' için bazen 'beyhude' ve bazen 'mustarip' (şairin beyhude ve ıstıraplı durumlarda bulunması açısından) sıfatlarını kullanmıştır, ve yenilikçi bakışı 'ay' ı 'sarı bahçe' de görür ve zulmün dalgalarını teşhis etmek için" "karanlığın dalgaları"ndan bahseder ve sıfat ve mevsuf kemalinde ,

¹⁷⁵ Destğayb, **Negîn**, s.23

¹⁷⁶ Hukukî, **Şi'r-i Zemân-i Mâ: Furûğ Ferruhzâd**, s. 325-326

‘yıldızları’, ‘beyaz sessizliklerinde’ seyreder ve aynı kelime ‘sükut’ (derinlik ve ağırlığın olduğu yerde) istemeden ‘kurşun’ kelimesini aklına getirir ve ‘kurşunun sükutu’ teribini kurar ve..ve..ve..bu çeşit yeni terkiplerdi. Her biri en baştan onun yaratıcı ve canlı zihnini gösterir. Hiçbir zaman başkalarının imgelerini örnek alma veya kurma iznini kendine vermemiştir.”¹⁷⁷

Furûğ bu şekilde, alışılmamış yönleriyle kelimelere yaklaşmış, onların farklı bir yönüyle düşünülmesini, zihinde tasavvur edilmesini sağlamıştır. O zamana kadar Fars şiirinde benzeri görülmemiş imgelerle, eşyaya farklı bir boyut katmıştır. Bu açıdan Berâhenî "Ruh aracılığıyla, insan şeylerdeki mevcut maneviyatı keşfeder ve kendi manevi kapasitesini etrafındaki şeylere yükler."¹⁷⁸ açıklamasıyla bir anlamda Furûğ’un imge oluşturma şekline de ışık tutmuştur.

Furûğ için şiirde imge bir amaç değil araçtır. Şiirdeki unsurları sadece imge kurmak için kullanmaz. Bu anlamda şiir dilinde çok fazla imge bulunsa da, anlamsız imge sevelanı gibi bir durum taşımaz. İmgeleri daha çok şiirin içsel şeklini oluşturmada kullanır. Rûzbeh’nin de ifade ettiği gibi: "Onun şiirinde dil ve imge; genellikle yeni, dokunulan, şehirli bir atmosfer yaratır. O imge yapıcı bir şair olmadan önce atmosfer kurucu bir şairdir."¹⁷⁹ Furûğ herhangi bir duyguyu doğrudan ifade etmek yerine onu gösterir. Bu anlamda ortamı hazırlayan etkenler olarak da imge şiirde yer alır.

2.4.1. Furûğ Ferruhzâd’ın Şiirlerinde İmgenin Oluşma Şekli

Furûğ Ferruhzâd şiirinde imgeler belli bir kompozisyonu tamamlayıcı öge olarak yer alırlar. Art arda sıralanmazlar, işlevlerine göre bazen bir atmosfer oluşturuu, bazen bir şeyin hissedilmesi ve somut bir şekilde şiirde aktarılması için yer alırlar. İmgelerin sadece görsel boyutu yoktur, aynı şekilde duyulma, dokunma gibi yönleri de çok güçlüdür. Gerçeklik ögesini hissettirme amacı da bu noktada önemli rol oynar. İmgeye duygu, düşünce, tecrübe gibi farklı etmenlerin kelime aracılığıyla bir noktada birleşmesi olarak bakılırsa;

"İmgede, görünüm açısından kelimeler, batın açısından duygular ve düşünceler, daha sıkışık bir hal alırlar. Bu şekilde farklı dünyalar birbirine

¹⁷⁷ A.e., s.37

¹⁷⁸ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.150

¹⁷⁹ Rûzbeh, a.g.e., s. 215

bağlanır..Bu yüzden imgenin okuyucu üzerinde etkisi şiirin diğer kısımlarından daha fazladır.¹⁸⁰ (Furûğ'un şiirinde) Küçük ve büyük tasvirler genelde sıkı bir şekilde sıkıştırılmış haldedir."¹⁸¹

Furûğ'un şiirinde imgeler anlamsız, birbirinden kopuk değildir. Birbirlerini tamamlayıcı bir yapı sunarlar. Berâhenî de bu konuda: "Furûğ' un ve Ehevân'ın şiirinde genel olarak imgeleri birbirinin etrafında toplanmış görebilirsiniz."¹⁸² şeklinde açıklamada bulunmuştur. İmgelerin kopuk olması durumunda, resim sergisinde geziliyor hissi oluşturulur. Eğer kompozisyon olarak birbirinden bağımsız belli bir konuda birleşmemişlerse okuyucu için bir anlamı olmayacaktır.

Berâhenî'nin belirttiği diğer önemli nokta imgelerin Furûğ şiirinde abartılı olmadıklarıdır. Sıradan gözükmek için haddinden fazla şeffaf değildir. Aynı şekilde anlaşılmamış gözükmek için de belirli bir belirsizlik ölçüsünü aşmazlar.¹⁸³ Bu anlamda, Furûğ imge kurulumuna dikkat eder, şiirin kıvamını ve içsel harmonisini bozmamayı göz önüne alır. Şiire ek gibi duran, sonradan eklenmiş hissi veren imgelere rastlanılmaz.

Furûğ Ferruhzâd, yeni bir bakışla yaşamdan ve tabiattan aldığı unsurlarla imgeler üretir. Rüzgâr, güneş, su, yaprak gibi unsurlar bir imgeyi oluşturmak üzere şiirde yer alırlar. **Dîvâr**'daki şiirlere kadar Furûğ, kendisi ve başkası için tabiat ortamı oluştururdu ama bu kitapla birlikte artık Furûğ sadece bu tabii dünyadan geçmişe, başkalarına ve şehre bakar.¹⁸⁴ Furûğ şiirinin tabiiliğini bu şekilde bulur. Furûğ, topraktan, yıldızdan, bahçeden bahseder. Hakikati bahçede bulur, tabiatın dilini çözer ve onla aynı düşünür.¹⁸⁵

2.4.2.Duygulu Ruh Hallerini Aktarma Aracı Olarak İmge

Furûğ Ferruhzâd, duygusal bir şairdir. Şiirdeki bütün öğeler şairin şiddetli duyguları ve ruhsal hallerine göre değişim göstermiştir. İlk dönem şiirlerinde kadınsı

¹⁸⁰ Berâhenî, a.g.e., C: I, s. 124,

¹⁸¹ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.81

¹⁸² Berâhenî, a.g.e., C: I, s.605

¹⁸³ Berâhenî, a.g.e., C: II, s.1044

¹⁸⁴ Nûrî'Alâ, a.g.e.,s.492

¹⁸⁵ Tehrânî, **Perişadoht-i Şî'r**, s.132

içgüdülerine eğilim, coşkulu, öfkeli ve duygu dolu bir dil hâkimdir. Duygu her zaman şiirinin merkezinde yer almıştır. Duygu, Furûğ'un şiirinde ilk olarak kendini "ben" şeklinde göstermiştir. Zamanla duyguları eğitilmiş ve sonuç olarak "başkası" için "ben"den vazgeçme şeklinde görünmüştür. Duygusallığın kaynağı kadın olmasıdır aynı zamanda ve şiirine rengârenk bir özellik katar.¹⁸⁶ Sonuç olarak, imgeler de bu konuda aracı görevi görmüştür. Bu konuda Berâhenî **Telâ Der Mes** kitabında açıklamada bulunmuştur:

"Furûğ Ferruhzâd'ın 'Tevellodî Dîger' kitabındaki şiirlerin çoğunda ve o kitaptan sonraki bazı şiirlerinde, zihin şekli şairin duygusal ruh durumuna tamamen bağlıdır. Küçük büyük imgeler genel olarak sıkı bir şekilde iç içe geçmiştir ve düşünceleri duyguların borusundan içeri atar. Sevgi dolu, üzgün, samimi ve rahat dünyada şairi buluruz; tek tek tam bir kudretle içinden dışarı dökülen her bir tecrübe için kelimeleri seçer. Bu yüzden, burada, zihin şekli duygusal haliyle doğrudan bir bağlantı içindedir ve düşünceler kısa ama derin, tecrübeli bir kadının sınanmış özel duygularının kırılğanlığını bulur ve iç içe geçmişlik bütün duygusal duruma hâkimdir."¹⁸⁷

Özetle, Furûğ Ferruhzâd şiirindeki her ögenin tahlilinde duygu faktörü göz önünde bulundurulmalıdır. Furûğ coşkulu, acı dolu ruhunu, öfkelerini okuyucuya en iyi hissettirme yolu olarak imgelerden faydalanmıştır. Değişik ruhsal durumları birebir düz bir ifadeyle değil de imgeli bir dille ifade etmiştir. Çoğu zaman kendisi için bile tanımlanması mümkün olmayan duygu durumları ancak imge ile ifade imkânı bulmuştur. Bu anlamda, Furûğ'un karışık ruh halini düz bir ifade kaldıramazdı. Berâhenî' ye göre, "şair imge yoluyla, zihninin dışavurumunu ve ruhsal düğümlerini çözmeye el atar."¹⁸⁸

2.4.3.Geçmiş Günler ve Yaşamı İfade Aracı Olarak İmge

Furûğ'un şiirinde imgeler çocukluk dönemine duyulan özlemi ifade etmek için bir araçtır. Furûğ hayatının en acımasız zamanlarında, çocukluğunun temiz ve sade günlerine sığınır. **Ân Rûzhâ** adlı şiirinde geçmişe duyduğu özlemi farklı imgelerle betimlemiştir. Furûğ çektiği acılar yüzünden hayatından razı değildir ve o günlere sığınır:

¹⁸⁶ Ahmed Şâmlû, "Derbâre-yi Şi'r-i Furûğ", **Perişâdoht-i Furûğ**, s.348-350

¹⁸⁷ Berâhenî, **a.g.e.**, C: I, s.82

¹⁸⁸ Berâhenî, **a.g.e.**, C: I, s.117

آن روزها رفتند
آن روزهای خوب
آن روزهای سالم سرشار

"O günler gitti
O iyi günler
O salim dopdolu günler" (Ân Rûzhâ, **Tevellodî Dîger**, s. 180)

Şiirin tamamında o eski günlerin özellikleri belirtilir. O dalların kirazla dolu olduğu, damlarda uçurtma uçurulan, akasya kokularıyla dolu sokaklar, sobanın etrafında ödev yaptığı, her şeyin gizemli olduğu o günler artık geçmiştir. Bu anlamda o günlere duyduğu özlemin etkisini gösterebileceği tek alan imgelerin gücüdür:

"Furûğ'un imgelerinin çoğu, asil ve tecrübe edilmiştir. Geçmiş yaşamından ve akasya kokusundan mest olduğu köşedeki apartmanların penceresinden, perdelerden, ışıklardan, aynalardan ve onun çocukluğunun hurafeler dünyasından (dedikoducu kargalar ve benzeri) ve sokakların öğleden sonraki hayatından özünü alır."¹⁸⁹

Berâhenî'ye göre tecrübe edilmeyen şey zihinde yaratılamaz. Bu yüzden tecrübe imge için çok önemlidir.¹⁹⁰ Bu anlamda Furûğ, yaşamdan ve tabiattan edindiği tecrübelerini imgeye dönüştürür. Bu tecrübeler genelde uzak bir geçmişe aittir. Hatıraları yeniden zihninde canlandırarak imgelerini oluşturur. Bunun dışında yaşadığı zamanı betimleyen imgelere de yer verir. Şairin içinde bulunduğu durumu, etrafındaki insanları ve dünyayı imgenin yardımıyla farklı bir açıdan hissettirir.¹⁹¹ Sonuç olarak Furûğ kendisi de bu konuda " Şiir diğer her sanat gibi bir tür ifade ve sonuçta yaşamın yeniden yaratılmasıdır"¹⁹² demiş ayrıca "...şiir yaşamdan oluşur, güzel olan her şey ve büyüeyebilen her şey yaşamın sonucudur."¹⁹³ demiştir.

2.4.4. Toplumsal Konuları İfade Etme Aracı Olarak İmge

Furûğ Ferruhzâd toplumsal gerçekçi bilince sahip bir şairdir. Etrafında gördüğü sorunlara, duyarlı ve eleştirel bir dille yaklaşır. Kadınların zararına olan kanun ve örfle çatışır. Furûğ, kendileri dışında hiçbir şey görmeden bilinçsizce oradan oraya giden halkı eleştirir. İnsanlar işe gitmek için otobüs kuyruklarında

¹⁸⁹ Mihrdâd Samedî, "Derbâre-yi Şî'r-i Furûğ Ferruhzâd", **Şenâhtnâme-yi Furûğ**, s.107

¹⁹⁰ Berâhenî, **a.g.e.**, C: I, s.136

¹⁹¹ Berâhenî, **a.g.e.**, C: II, s.1045

¹⁹² Muhammed Tekî Sâlihîpûr, "Goftugû Bâ Furûğ", **Zenî Tenhâ**, s.147

¹⁹³ Musâhebeî Sîrûs Tâhbâz Bâ Furûğ Ferruhzâd, **Perişâdoht-i Şî'r**, s.266

bekler ve maaşlarını çürük meyve almak için harcar. Döneminin aydınlarını da eleştirir. Akşam yemeği masasında halkın açlığıyla ilgili nutuklar çeken aydın kesimi. Zengin tabakayı eleştirir, kendisi de fakirlik çekmiştir. Hurafeleri, üfürükçüleri kınamış, ayrıca siyasi meselelere de şiirinde değinmiştir.¹⁹⁴ Şamlu'nun belirttiği gibi, şiirinde geçmişin hikâyesi, acıları, istekleri ve İranlı kadının hayal kırıklıkları vardır. Sonradan Furûğ'un şiiri sadece bir kadını değil, bütün bir toplumun sorunlarını kuşatır.¹⁹⁵ Sonuç olarak imgeler de bu toplumcu bakışa göre şekillenir:

"Furûğ Ferruhzâd'ın ve Şamlu'nun şiirindeki imgeler daha canlı ve toplumsal tecrübelerle doludur. Bu imgeler şiiri güzelleştirmek için orada değildir, varlığın anlarının ve toplumsal yaşamın asıl idrakinin sonucu olarak vardır. Bu şairlerin şiirindeki imgelerde, çirkinlik ve güzellik, gölge ve aydınlık birbirine geçmiştir."¹⁹⁶

Örneğin Furûğ Ferruhzâd **Tevellodî Dîger** şiirinde:

سهم من،
آسمانیست که آویختن پرده ای آنرا از من می گیرد
سهم من پایین رفتن از یک پله متروکست
و به چیزی در پوسیدگی و غربت و اصل گشتن

*"Bana düşen budur
Asılan bir perdeyle benden alınacak
Bir gökyüzüdür
Bana düşen terkedilmiş basamaktan aşağı inmektir
Ve çürümekte ve gurbette bir şeye ulaşmaktır"* (Tevellodî Dîger, s.302)

Bu şiirde toplumsal hayata dair yeni bir bakış ortaya konmuştur. Güzelliği ve temizliği temsil eden gökyüzü şaire kapalıdır. Bir perde onu örtmüştür. Terkedilmiş basamaklardan aşağı inip gurbete ve çürümeye ulaşmalıdır. Şair etrafındaki acıyı gösteren bir imge sunmuştur. Kendi gurbetten ve çürümeden kaçma arzusunu bir imgede cisimleştirmiştir. Destğayb'e göre şair toplumsal hayatın iyi ve kötü yönlerini imgelerinde yansıtmalıdır. İmgeler sadece görsel duyuya hitap eden sadece zevk verici bir unsur olmamalıdır. İmgeler yüksek tabakanın oyunlarına gelmeden,

¹⁹⁴ Şemîsâ, **Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd**, s.169-183

¹⁹⁵ Şamlû, **Perişadoht-i Şî'r**, s.350

¹⁹⁶ Destğayb, **Negîn**, s.23

toplumsal hayatın gerçeklerini resmetmelidir. Bu duruma uygun imgeleri şiirinde kullanan şairlerden biri de Furûğ Ferruhzâd'dır.¹⁹⁷

"Ama Furûğ şiirinin güçlü kıtaları, sarıh bir çizgide çok sayıda imgeyle başlar ve hoş bir şekilde son bulur. Şair kendi etrafına bakar, yeni bakışını ifade etmek ve bugünün yaşamının gerçeklerini betimlemek için tabiattan ve yaşamdan imge borç alır. Bu imgeler soyut, kuru ve boş değildir; varlık düşüncesiyle doludur."¹⁹⁸

Furûğ'un şiirinde imgeler sadece şiiri tezyin edici, dekoratif bir yapı sunmaz. Toplumsal hayatta karşılaşılan zorluklar, yoksunlukları da gösterme görevini yüklenir.

2.4.5. Sinemanın Etkisi

Furûğ Ferruhzâd'ın sinemacı olması da şiirinin dilini etkilemiştir. Sinema sanatında ana yapı görsellik üzerinden ilerler. Belli bir hikâye görsel öge olan sahneler aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Şiirde ise imge aracılığıyla okuyucunun zihninde görsel bir yapı oluşturulur. Furûğ'un şiirinde imge kullanımı üzerine Hamîd Musaddık;

"Furûğ'un şiiri sinemaya ait çeşitli imgelere sahiptir. Onda hareket dalgalanır... Sinema tekniklerini de bildiği için onları çok rahat bir şekilde şiirinde de kullanır."¹⁹⁹

Furûğ'un son dönem yazdığı şiirlerin yapısı onun sinemacı olarak konumunu gösterir. Şiirinde sinemaya dair yönler ve belirtiler vardır. M.Âzâd'da Furûğ'un "Sinemasal Şiirler"ini incelediği yazısında, şiirde onun sinemasal özel bakışını gösterir. Örneğin **Dîdâr Der Şeb** şiirinin ilk kısımları görsel bir bakışla yazılmış imgelerle doludur. Bu imgeler kişiliğin yıkılışı ve toplumsal çöküşü gösterir. Bu açıdan **Dîdâr Der Şeb**' in ilk kıtaları sonraki unsurları açıklar yoksa bu imgeleri anlamak zorlaşacaktır. Bu imgelerde sinemasal bir seyri görmek mümkündür.²⁰⁰

آینه ها به هوش می آیند
و شکل های منفرد و تنها

¹⁹⁷ Destğayb, **Negîn**, s.23-25

¹⁹⁸ Abdulâlî Destğayb, **Ez Deriçe-yi Nakd: Defter-i Sevvom**, Tahran, Muessese-yi Hâne-yi Kitâb, 1391/2012, s.2146

¹⁹⁹ Hamîd Musaddık, **Zenî Tenhâ**, s.368

²⁰⁰ M.Âzâd, **Şenâhtnâme-yi Furûğ Ferruhzâd**, s. 476

خود را به اولین کشاله بیداری
و به هجوم مخفی کابوسهای شوم
تسلیم میکنند

"Aynalar ayılırlar,
Ve tek tük suretler
Kendilerini uyanmanın ilk gerinmesine
Ve uğursuz kâbusların gizli hücumuna
Bırakıyor." ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**, s.260)

M.Âzâd'a göre bu şiirin sondaki imgeleri soyut ve şekilsel olsa da bütün şiirin en belirgin imgeleridir. Şair uyanma üzerine bir imge sunar, kâbusla dolu bir hayatta uyanmaya dair imgelerdir. Muhammed Hukûkî de Furûğ'un şiiri için sohbet eder gibi yazılmış bir şiir olsa da belirtilen bazı anların tamamen gösterilebilir olduğuna değinmiştir. İki kulağına astığı aynı anda doğmuş iki kirazdan bahseder, tırnaklarına yapıştırdığı yıldız çiçeği örneğin. Bu imgeleri kamera gösterme kapasitesine sahiptir. Ama örneğin "Gecenin gergin derisine elimi sürüyorum" mısraını kamera anlatamaz. Bu anlamda her sanatın kendi dili vardır ve diğer sanatın dilinden ayrılır. Eşyaya karakter verme kameranın yapabileceği bir iş değildir. Sinema ve şiirin her biri imge sunumunda, kendine has ifadeye sahiptir. Şiirde imge yaratımı daha üstün bir yaratıcılık bekler. Sinemada imge-imaj fotoğraf çekimi gibi dış dünyanın gerçekliğinden alınabilir.²⁰¹

2.5.Furûğ Ferruhzâd'ın Şiirlerinde İmgeler ve Yapıları

Furûğ Ferruhzâd'ın şiirlerindeki imgeler giriş bölümünde ayrıntılı incelenen Rene Wellek'in imge sınıflandırmasına göre incelenecektir. Furûğ'un iki kitabı, **Tevellodî Dîger** ve **Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Fasl-ı Serd** kitaplarındaki imgeler, kitaptan alınan örneklerle incelenecektir.

-Yaygın-geniş İmgeler (**The Expansive Image**)

Furûğ Ferruhzâd'ın iki şiir kitabında da yaygın-geniş imgeler yer almaktadır. Şair bir imgenin içerisinde farklı duyuları göz önüne alarak imgesini oluşturmuştur. Güçlü bir yaratıcılık sonucu kurgusal özelliklere dayanan bu imgeler zengin hayal gücünün göstergesidir. Duygu ve düşünce yaratıcılıkla birbirine bağlanmıştır. İmgeler her yorumlamada derin, genişleyen anlamlara sahiptir.

²⁰¹ Şehnâz Murâdî Kûçi, **Şenahtnâme-yi Furûğ Ferruhzâd**, s.475-477

گوش کن
وزش ظلمت را می شنوی؟

"Dinle
Karanlığın esişini duyuyor musun?"

("Bâd Mâ Râ Hâhed Bord", **Tevellodî Dîger**,

s.198)

Şair çoklu anlamları doğuracak farklı bir imge oluşturmuştur. Normalde rüzgâr hareketli bir unsurdur ve rüzgârın esişi hissedilir, sesi duyulur ya da hareket ettirdiği cisimlerle görülür. Yaprakların, yerdeki cisimlerin rüzgârın etkisiyle uçması, sürüklenmesi buna örnek verilebilir. Furûğ, rüzgâr yerine karanlık kelimesini kullanmıştır. Karanlık, şairin geçmiş, gelecek veya şimdi üzerine ruh halinden kaynaklanan bir durum olabileceği gibi dış dünyadaki ekonomik, toplumsal, siyasi sorunlardan kaynaklanan bir nedene bağlanarak da ifade edilmiş olabilir. Karamsar bir durum vardır ve şair bunun esişinin duyulmasını ister. Aramızda dolanan bu sorunu duyan var mı? Hisseden var mı? İmge kurulumunda yaratıcılıkla üzerine düşünülmesini, hissedilmesini istemiştir. Üzerine düşündükçe farklı anlamlar bulunacağından geniş imgedir.

تمام شب آنجا
ز شاخه های سیاه
غمی فرو می ریخت
کسی ترا می خواند
هوا چو آواری
به روی او می ریخت

"Bütün gece orada

Siyah dallardan

Bir üzüntü boşalıyordu

Biri seni çağırıyordu

Hava bir göçük gibi

Onun üzerine çökmüştü" ("Miyân-i Târîkî", **Tevellodî Dîger**, s.208)

Geniş imgenin kurgusal yapısına uygun olarak, siyah dallardan üzüntünün boşalması, farklı bir boyut katarak okuyucuyu düşündürür. Siyah dallar şairin saçları da olabilir. Bir ağaç da olabilir. Çağırın kişinin belirsizliği ve havanın üzerine çökmesi, aslında doğrudan daralmak, boğulmak yerine şairin seçtiği yaratıcı bir imgedir. Üzerine çöken ağırlık altında şair nefessiz kalmıştır. Bu durumu da en iyi

şekilde geniş imge ile ifade etmiştir. Mısraların üzerinde durdukça derinleşen, genişleyen anlamlar ortaya çıkar.

داشتم با همه جنبشهایم
مثل آبی را کد
ته نشین می شدم آرام آرام
داشتم
لرد می بستم در گودالم

*"Bütün hareketlerimle
Durgun bir su gibi
Yavaş yavaş dibe çöküyordum
Çukurumda tortuya dönüşüyordum"* ("Deryâft", **Tevellodî Dîger**, s.213)

Furûğ kendi ruhsal durumunu resmederken genel olarak "çökmek" fiilini çok fazla kullanır. Ruhsal bir durumun bu şekilde dibe doğru çöken su gibi ifade edilmesi, okuyucunun zihninde farklı boyutlarda hissetmeyi ve düşünmeyi sağlar. Hem su, hem çökerken ki hareketin yavaşlığı, dip kelimesinin okuyucuda uyandırdığı karanlık feza ve dipteki tortulaşma zengin bir hayal gücünün oluşturduğu kurguya dayanır.

و میل دردناک جنایت
در دستها یشان متورم می شد

*Dertli cinayet meyli
Ellerinde şişiyordu* ("Âyehâ-yi Zemînî", **Tevellodî Dîger**, s.250)

Cinayet isteğinin bu şekilde elde ortaya çıkması gibi bir tasavvurla sunulması, yaratıcı, ayrıntılı bir kurguyu doğurmuştur. Okuyucunun zihnini zorlar ve düşündürmeye sevk eder. Cinayet isteğinin sanki şişerek kendisini göstermesi, istenmiş ama gerçekleşmemiş cinayetlerin kendilerini, eldeki bir izle göstermesi hayal gücünün zenginliğini gösterir.

آه، ای صدای زندانی
آیا شکوه یأس تو هرگز
از هیچ سوی این شب منفور
نقیی به سوی نور نخواهد زد؟

*Ah, ey mahkûmluğun sesi
Acaba senin yaslı iniltin
Bu iğrenç gecenin boşluğundan
Işığa doğru bir tünel açmayacak mı?* ("Âyehâ-yi Zemînî", **Tevellodî Dîger**, s.252)

Işık çıkışın olduğunu gösterir. Furûğ bir mahkûm için doğrudan çıkışı, kurtuluşu söylemek yerine, onun iniltilerinin kendisini kurtarıp ona bir yol gösterip göstermeyeceğini sorar. Bu anlamda ilk anlamda değil, üzerinde düşündükçe okuyucu için yeni anlamları doğurduğu için geniş imgedir.

آیا شما که صورتتان را در سایه ی نقاب غم انگیز زندگی مخفی نموده اید
گاهی به این حقیقت یأس آور اندیشه می کنید
که زنده های امروزی چیزی بجز تفاله ی یک زنده نیستند ؟

"Acaba
Yaşamın üzgün peçesinin gölgesinde
Yüzlerini gizleyen sizler
Bazen bu yaslı hakikati
Bugünün hayatta kalanlarının
Bir canlının posasından başka bir şey olmadıklarını
Düşünüyor musunuz?" ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**, s.258)

Furûğ bu mısralarda birçok anlamı sıkıştırarak imgeli bir şekilde sunmuştur. İnsanların bir posaya benzetilmesi, bunun bir hakikat olarak sunulması derin anlamlara sahiptir. Bir meyvenin ya da besinin posasında su bulunmaz. Suyu alınan besinlerin kalan artığı posadır. Bu anlamda çok zengin bir imgeyle Furûğ şuan yaşayanların bir posa gibi cansız, susuz, sindirilemez yani cansız, yaşamadığını vurgulamıştır. Basit bir cümleyle insanların yaşamdan uzak olduğunu değil, suyu sıkılmış meyveler gibi bir posaya dönüştüklerini geniş imgeyle, zengin bir kurguyla sunmuştur.

تنم به پبله تنهاییم نمی گنجید
و بوی تاج کاغذیم
فضای آن قلمرو بی آفتاب را
آلوده کرده بود

"Bedenim yalnızlığımın kozasına sığmıyordu
Ve kâğıttan tacımın kokusu
O güneşsiz beldenin havasını
Kirlletmişti" ("Vehm-i Sebz", **Tevellodî Dîger**, s.263)

Furûğ, yalnızlığının verdiği acıyı çok farklı bir imgeyle hissettirir. Yalnızlığını saran korunağa artık sığamaz, yani acısı artık taşmıştır. O koza artık onu koruyamaz. Furûğ'un dolaylı anlatımı, zengin bir imge oluşturmuştur. Kendisine verilen taç, kâğıttandır. Yani gerçek değildir. Bu Furûğ'un şair olarak şöhreti de olabilir, kadın olarak eriştiği özgürlük de olabilir. Furûğ, şah dönemindeki kadının

özgürlüğünü eleştiriyor da olabilir.²⁰² Ona gösterilen her türlü övgü sahtedir ve kâğıttan tacı o beldeyi kirletir.

زمان گزشت
زمان گزشت و شب روی شاخه های لخت اقاقی افتاد
شب پشت شیشیه های پنجره سر میخورد
و با زبان سردش
ته مانده های روز رفته را به درون میکشید

*"Zaman geçti
Zaman geçti ve gece akasyanın çıplak dallarına bırakıverdi kendini
Pencere camlarının ardında kayıyordu gece
Ve soğuk diliyle
Giden günün kalıntılarını içine çekiyordu"* (Îmân Beyâverîm, s.317)

Bu geniş imgede, gece adı konulmamış bir canlı gibi düşünülmüştür. Gece korkutucu hareketlerde bulunan bir hayalet gibidir. Kendini dallara bırakır, pencere camlarından kayar, diliyle günden kalanları içine çeker. Bu Furûğ'un bir günün ardından, gece başına gelenler de olabilir. Günün muhakemesini yaparken yaşadıkları, bir günün sonunda yalnız kaldığında hissettikleri de olabilir. Güçlü bir imgeyle, gece kişileştirilmiştir. Bir günden geriye kalanlar, kalıntı kelimesi ile ifade edilerek derin bir imge oluşturulmuştur.

و مغز من هنوز
لیریز از صدای وحشت پروانه ایست که او را
در دفتری به سنجاقی
مصلوب کرده بودند.

*"Ve kafam hâlâ
Defterin tekinde çengelli iğneyle çarmıha gerdikleri
Bir kelebeğin feryadıyla dolu"* ("Pencereh", Îmân Beyâverîm, s.330)

Furûğ bu imgede kelebeği Hz.İsa'ya benzetmiştir. Masum ve günahsız bir şekilde çarmıha gerilmesi ile bağdaştırmıştır. Bu açıdan, kurutulmuş ve bir deftere yapıştırılmış bir kelebeği masumlüğün temsili olarak görmüş ve ona uygulanan bu işlemi çarmıhla özdeşleştirmiştir. Doğrudan bir kelebek düşünmeden, kendi duyguları için de kelebek imgesini kurmuş olabilir. Kelebek kendisini ve kendi masum duygularını temsil ediyor olabilir. Bu anlamda farklı düşünceleri içinde barındırması dolayısıyla geniş imgeye örnektir.

وقتی که چشم های کودکانه ی عشق مرا

²⁰² Berâhenî, a.g.e., C: I, s.601

با دستمال تیره ی قانون می بستند
و از شقیقه های مضطرب آرزوی من فواره های خون به بیرون می پاشید
وقتی که زندگی من دیگر چیزی نبود ، هیچ چیز بجز تیک تاک ساعت دیواری
دریافتم ، باید، باید ، باید
دیوانه وار دوست بدارم.

*"Aşkımın çocuksu gözlerini
Kanunun kara beziyle
Kapattıklarında
İstiraplı şakaklarımdan arzularım
Kan fiskiyeleleri gibi dışarı fıskırıyordu
Yaşamım artık
Duvardaki saatin tik takından başka bir şey değilken
Anladım
Delicesine sevmeliyim"* ("Pencereh", **Îmân Beyâverîm**, s.331)

Furûğ, aşkını kişileştirmiş, masumluğunu ve temizliğini çocuksu diyerek göstermiş, yasaların, çevresinin baskısını da kara beze benzetmiştir. O çocuksu gözler kapatılsa da arzuları gözlerinin üst kısmı olan şakaklarından dışarı fırlar. Yaşamı bir saatin tik takları gibi sıradan olsa da sevmekten vazgeçmemelidir. Aşka bakışını, aşktan vazgeçmeyişi kurgusal boyutu olan güçlü bir imgeyle göstermiştir.

اکنون نهال گردو
آنقدر قد کشیده که دیوار را برای برگ های جوانش معنی کند

*"Şimdi ceviz fidanı
O kadar büyüdü ki
Duvarı genç yapraklarına tanımlayabilir"* ("Pencereh", **Îmân Beyâverîm**, s.331)

Ceviz ağacı, meyvelerinin sert kabukları ile çetin, güçlü ve sağlamlığı zihne çağırıştırır. Şair kendisini ceviz fidanına benzetmiştir. Artık büyümüştür ve deli gibi coşkulu, istekleri olan yani ergenliği temsil eden yapraklarına engelleri yani duvarın var olduğunu anlatabilir. Bu imgede de derin düşünceler sıkıştırılmış bir halde sunulmuştur.

کسی نمی خواهد
باور کند که باغچه دارد می میرد
که قلب باغچه در
زیر آفتاب ورم کرده است
که ذهن باغچه دارد آرام آرام
از خاطرات سبز تهی می شود
و حس باغچه انگار
چیزی مجردست که در انزوای باغچه پوسیده ست

"Kimse inanmak istemiyor

*Bahçe ölüyor
Bahçenin kalbi güneşin altında şişmiştir
Bahçenin zihni yavaş yavaş
Yeşil hatıralarını bırakıyor
Ve bahçenin duygusu
Sanki soyut bir şeydir ki
Bahçenin kuytululuğunda pörsümüştür."*

("Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed", **Îmân Beyâverim**,

s.334)

Bahçe otopsisı yapılmış bir kişi gibidir. Kalbi, zihni, hatıraları, duyguları ölmüştür. Bahçe Furûğ'un kendisi olabileceği gibi, duygularının, umudunun, hayallerinin bir temsili de olabilir. Furûğ, bahçe ölüyor dedikten sonra, değişik imgelerle ölümünü farklı boyutlarda göstermiştir. Normalde insan bedeni ölünce dıştan şişmiş görünür. Furûğ kalbin şişmesinden bahsetmiştir. Duyguların pörsümesinde de bir bitkiye benzetilerek eski canlılığın artık olmadığı gösterilmiştir. Düşündükçe derinleşen geniş imgedir.

و نا امیدیش
آن قدر کوچک است که هر شب
در ازدحام میکده گم میشود

*"Ve ümitsizliği
O kadar küçüktü ki her gece
Meyhanenin kalabalığında kaybolurdu". ("Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed",*

s.338)

Bu imgede de farklı bir kurgu sunulmuştur. Meyhanede ümitsizliğin geçtiğini doğrudan değil, ümitsizliği küçük bir varlığa benzeterek imge kurmuştur. Kalabalık ümitsizliği kaybettirir. Dikkat edilirse Furûğ, "yok eder" fiilini kullanmamıştır. Yani ümitsizlik durur, hâlâ vardır. Sadece kaybolmuştur. Her gece yeniden meyhaneye kadar taşınacaktır.

و روز وسعتی است
که در مخیله ی تنگ کرم روزنامه نمی گنجد

*"Ve gün bir genişliktir
Gazete kurtçuğunun dar hayal gücüne sığmaz" ("Kesî Ke Misl-i Hîç Kes
Nîst", **Îmân Beyâverîm**, s.348)*

Bu imgede de geniş anlamlar bulunmaktadır. Günün içinde var olanlar, her türlü haber gazetede mevcuttur. Gazete kurtçuğu gazeteyi yese de ne olup bittiğini

bilmeyecektir. Zengin hayal gücüne dayalı, farklı anlamlar barındıran geniş imge örneğidir.

به ایوان می روم و انگشتانم را
بر پوست کشیده ی شب می کشم

"Sofaya çıkıyorum ve parmaklarımı

Gecenin gergin bedenine sürüyorum" ("Perendeh Mordenî Est", **Îmân**

Beyâverîm, s.352)

Gece kişileştirilmiştir. Furûğ, geceyle karşılaşmasını ve kendinde oluşturduğu hisleri en iyi onu somutlaştırarak sunmuştur. Bu anlamda gece sanki korkulacak, ürkütücü bir yaratıktır. Furûğ burada korkusuzluğunu, ürkmesini ifade ediyor olabilir. Gecenin kendisine çağrıştırdığı, getirdiği her şeye dokunacak kadar onlarla yüzleşmiştir. Bu imge, kurgusal yapısı açısından farklı düşünceleri ve duyguları içinde taşımaktadır dolayısı ile geniş imgedir.

-Batık İmgeler (**The Sunken Image**)

Batık imgelerde görüntü tamamen belirgin değildir. Görüntüler sezdirme aracılığıyla okuyucuya aktarılır. Bu tarz imgede insan hayatı bitkilerinkine benzetilir. Furûğ Ferruhzâd da imgelerini oluştururken tabiattaki öğeleri kullanmıştır. Furûğ tabiattaki unsurları kışkırtıcı bir şekilde; filizlenmek, yeşillenmek, dikmek gibi fiillerle imgelerinde sunmuştur. Farklı boyutlardan kendisini bir bitki gibi sunmuş, bazen de karşısındaki insanın bedenini bir bitkiye benzetmiştir. Bu açıdan Furûğ'un şiirinde batık imge örnekleri çoktur:

آن روزها مثل نباتاتی که در خورشید می پوسند
از تابش خورشید ، پوسیدند
و گم شدند آن کوچه های گیج از عطر افاقی ها

"O günler

Güneş altında solan bitkiler gibi

Güneş aydınlığından soldular

Akasya kokularından serseme dönmüş sokaklarda kayboldular"

("Ân Rûzhâ", **Tevellodî Dîger**,

s.186)

Günler bitkiye benzetilmiştir. O günlerin geride kalması, güzelliklerinin kalmaması bitkilerin solmasına benzetilmiştir. Solgun bir bitki nasıl artık cansız, rengi gitmiş ve pörsümüştü, günler de artık eskisi gibi değildir. Günlerle bitki arasında kurulan irtibat açısından batık imge oluşturulmuştur.

روی خاک ایستاده ام
با تنم که مثل ساقهء گیاه
باد و آفتاب و آب را
می مکد که زندگی کند

*"Toprağım üzerinde dikildim
Bitki sapı olan bedenimle
Rüzgâr ve güneş ve suyu
Yaşamak için emen"* ("Rû-yi Hâk", **Tevellodî Dîger**, s.193)

Şair doğrudan kendisini bir bitki gibi düşünmüştür. Bir bitkinin ihtiyacı olan unsurlara ihtiyacı varmış gibi kendisi de beklentiyle toprağın üzerinde durur.

شاید مرا از چشمه می گیرند
شاید مرا از شاخه میچینند
شاید مرا مثل دری بر لحظه های بعد می بندند

*"Belki de beni çeşmeden alacaklar
Belki de beni daldan koparacaklar
Belki de beni bir kapı gibi sonraki anların yüzüne kapayacaklar"*
("Der Âbhâ-yi Sebz-i Tabistân", **Tevellodî Dîger**,

s. 205)

Furûğ bu imgede kendini bir bitki gibi görmüştür. Bir daldan koparılma meyveyi çağırıştırır. Tam bir görüntü vermez. Doğrudan ne olduğunu söylemeden, koparılmasından meyveyi zihne getirir. Bu anlamda hayal gücü bitkilerle ilgili ince bir ayrıntı üzerinden imgeyi oluşturmuştur.

ما بر زمینی هرزه روییدیم
ما بر زمینی هرزه می باریم

*"Biz boş bir arazide bittik
Biz boş bir araziye yağdık"* ("Der Âbhâ-yi Sebz-i Tâbistân", s.205)

Boş bir arazide bitki tesadüfi olarak rüzgârla tohumların dağılması üzerinden biter. Bu anlamda boş bir arazide öylesine gür bir şekilde biten bitkiler özel bir bakımdan yoksun olsa da daha özgür daha başıboş bir görüntü sunar.

در تمام طول تاریکی
شاخه ها با آن دستان دراز
که از آنها آهی شهوتناک
سوی بالا می رفت

*"Karanlık boyunca
O uzun elleriyle dallar
"Şehvetli bir ah ile
Yukarı doğru yükselirdi"* ("Tenhâ-yi Mâh", **Tevellodî Dîger**, s.230.s.)

Bu imgede de dalların elleri var gibi düşünülmüş ve ona insana ait bir özellik yüklenmiştir. Furûğ kendi ruh halini bir ağaç üzerinden anlatır. Dallar yukarı doğru uzanan eller gibi düşünülmüştür.

من به یک خانه می اندیشم

و تنی پر خون، چون خوشه ای از انگور

"Ben bir evi düşünürüm

....

Ve bir üzüm salkımı gibi kanlı bir bedeni (düşünürüm)"

("Der Ğurûb-i Ebedî", **Tevellodî Dîger**, s.239)

Furûğ bir insan bedenini düşünürken onu üzüm salkımı gibi dolgun düşünmüştür. Kanlı demesi siyah üzüm olduğunu çağrıştırır. Dolayısı ile doğrudan insan bedeni bitkiye benzetilmiştir.

و گیسوان نرم و درازش

که جنبش نهانی شب می ربودشان

و بر تمام پهنه ی شب می گشودشان

همچون گیاههای ته دریا

در انسوی دریچه روان بود

"Denizin dibindeki bitkilere benzeyen

Ve yumuşak ve uzun saçlarını

Gecenin gizli kımiltısı çalıyordu

Ve gecenin bütün genişliğine yayıyordu

Pencerenin öte tarafında akıyordu"

("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**,

s.255)

Bu batık imgede, saçlar deniz dibindeki saçaklı bitkilere benzetilmiştir. Suyun dalgalandırması, yayması da sonraki mısrada genişliğe yayılması ile ifade edilmiştir. Furûğ uzun saçları deniz dibindeki bitkiye benzeterek zengin çağrışımlı bir imge kurmuştur.

دستهایم را در باغچه می کارم

سبز خواهم شد، می دانم، می دانم، می دانم

"Ellerimi bahçeye dikiyorum

Yeşilleneceğim, biliyorum, biliyorum, biliyorum" (**Tevellodî Dîger**, s.302)

Batık imge türüne en iyi örneklerden biri bu mısralardadır. Furûğ doğrudan yeşilleneceğim diyerek kendini bitkiye benzetmiş ve onların özelliklerini taşıdığını göstermek istemiştir.

شاید حقیقت آن دو دست جوان بود ، آن دو دست جوان

که زیر بارش یکریز برف مدفون شد
و سال دیگر ، وقتی بهار
با آسمان پشت پنجره همخوابه میشود
و در تنش فوران میکنند
فواره های سبز ساقه های سبک بار

*"Belki de gerçek o iki genç elden ibaretti
Hani durmadan yağan karın altında gömülen iki el
Ve bir sonraki yıl, bahar vakti
Pencerenin arkasındaki gökyüzüyle
Yattığı zaman
Ve gövdesinden fışkırıyor
Naif yeşil dalların fiskiyeleleri"* (Îmân Bîyâverîm, s.323)

Mısralarda bahçeye gömülen iki el ve ondan fışkıran yeşil dallar ile insan bitkiye benzetilmiştir. Bu imgede ayrıntı da verilmiş ve bahar vakti, gökyüzüyle ilişkisinin sonucunda yeşil dallar ortaya çıkacaktır.

من از سلاله ی درختانم
تنفس هوای مانده ملولم می کند

*"Ben ağaçların soyundanım
Artık kalmış havayı teneffüs etmek beni bezdiriyor"*

("Tenhâ Sedâ Est Ke Mî-mâned", Îmân Beyâverîm, s.350)

Bu batık imge de Furûğ kendi soyunu ağaçlara dayandırarak doğrudan kendisini bir bitki gibi sunmuştur. Bir ağacım demek yerine, soyunu ağaçlara dayandırması güçlü imge kurmasına bir örnektir.

من خوشه های نارس گندم را
به زیر پستان می گیرم
و شیر می دهم

*"Ben yetişmemiş buğday başaklarını
Göğsümün altına tutar
Ve onlara süt veririm"* ("Tenhâ Sedâ Est Ke Mî-mâned", s.350)

Furûğ'un güçlü duyguları ve merhameti olgunlaşmamış buğday başaklarını kendisine bir çocuk gibi göstermiştir. Bu açıdan insan ve bitki arasında kurulan bu zengin hayal gücü batık imgeyi meydana getirmiştir.

-Radikal İmgeler (The Radical Image)

İmge değeri açısından çok yüksek değildir. Metaforik gücü nedeniyle metafizik konulara daha uygundur. Çağrışım açısından güçlü olan bu imgede zıtlıklar

üzerine kurulu sade bir dil vardır. Birbirine zıt öğelerin bir arada sunulması düşünmek için uygun ortamı sağlar. Furûğ Ferruhzâd metafizik konulu şiirler yazmasa da kendi coşkulu ruh hallerini ifade etmek için bu tarz imgeleri yaratmıştır.

تنها تر از یک برگ
با بار شادیهای مهجورم
در آبهای سبز تابستان
آرام می رانم
تا سرزمین مرگ
تا ساحل غمهای پائیزی

*"Bir yapraktan daha yalnız
Kovulmuş sevinçlerimin yüküyle
Yazın yeşil suları üzerinde
Yavaşça koşturuyorum
Ölüm diyarına kadar
Kış acılarının sahiline kadar"* ("Der Âbhâ-yi Sebz-i Tabestân", **Tevellodî**

Dîger, s.202)

Şiirin tamamında zıtlıklardan oluşan teknik bir yapı bulunmaktadır. Şair yazdan kışa doğru koşturmaktadır. Dolayısıyla "sevinç-acı", "yaz-kış" gibi zıtlıklar içerisinde sunulan imge yapısı radikal bir özellik taşımaktadır.

در حباب کوچک خود
روشنائی خود را می فرسود
ناگهان پنجره پر شد از شب
شب سرشار از انبوه صداهاى تهی
شب مسموم از هرم زهرآلود تنفس ها
شب...

*"Küçük kabarcıkta
Bir aydınlık kendini söndürüyordu
Ansızın pencere geceyle doldu
Gece kof seslerin üzüntüsüyle dolu
Gece nefes almaların zehre bulanmış hararetiyle zehirli
Gece..."*

("Deryâft", **Tevellodî Dîger**,

s.212)

Furûğ'un ruhunda görülen çatışma hâli şiire de yansımıştır. Furûğ iki zıt unsuru imge içerisinde kurarak üzerinde düşünülecek çarpıcı imge kurar. Küçük bir kabarcıkta, aydınlık kendini söndürür ve "gece" ortamı kaplar. İki karşıt unsur arasında yok sayılabilecek "kabarcık" unsuru bulunur. Bu küçük unsurla değişimin olması imgeyi daha da güçlendirir.

دیدم که بر سراسر من موج می زند
چون هرم سرخگونهء آتش
چون انعکاس آب

چون ابری از تشنج بارانها
چون آسمانی از نفس فصلهای گرم
تا بی نهایت
تا آنسوی حیات
گسترده بود او

*"Baktım baştan sona bende dalgalanıyordu
Ateşin kızıl gibi harareti gibi
Suyun yansıması gibi
Yağmurların sarsıntılarında bir bulut gibi
Sıcak mevsimlerin nefesinden bir gökyüzü gibi
Sonsuza kadar
Hayatın öbür tarafına kadar
Yayılmıştı"* ("Vasl", **Tevellodî Dîger**, s.216)

Şiirde art arda bir arada bulunması düşünülmeyecek aynı safta yer almayan zıt unsurlar yer alır: "ateş-su, yağmur-sıcak mevsim." Karşıt unsurların aynı şeyi nitelmesi radikal imgeyi oluşturmuştur.

و به گوری کوچک، کوچک چون پیکر یک نوزاد

*"Ve küçük bir mezarı, küçük, bir yeni doğanın bedeni gibi
(Düşünürüm)"* ("Der Ğurûb-i Ebedî", **Tevellodî Dîger**, s.239)

Şiirde yer alan zıtlık doğrudan değildir ama okuyucu karşıtlığı hisseder. "Mezar" ve "yeni doğan" karşıtlığı oluşturur. Yeni doğan birisi için mezar çok uzak, düşünülmeyecek bir şeydir. Furûğ'un bir mezarı düşünürken yeni doğan bir bebeğin bedeniyle nitelendirmesi karşıtlık üzerinden çarpıcı bir imge sunmuştur.

زنهای باردار
نوزادهای بی سر زبیدند
و گهواره های از شرم
به گورها پناه آوردند

*"Yüklü kadınlar
Başsız çocuklar doğurdular
Ve beşikler utançtan
Mezarlara sığındılar"* ("Âyehâ-yi Zemînî", **Tevellodî Dîger**, s.247)

Bu şiirde de radikal imgenin özelliği olan "beşik" ve "mezar" arasında bir zıtlık üzere kuruludur. Beşiğe yeni doğan birisi konulurken mezara ölü konulur. Buradaki imge kurulumunda daha derin olarak beşiklerin mezarlara sığınması üzerinden çarpıcılık ve güçlülük sağlamıştır.

گویی که کودکی

در اولین تبسم خود پیر گشته است

"Sanki bir çocuk
İlk gülümsemesinde yaşlanmıştır" ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**,
s.258)

Bir çocuğun ilk gülümsemesi onun yeni doğan döneminde olduğunu gösterir. Gülümsemek olumlu çağrışımları olan bir eylemken, çocuk daha ilk gülümsemesinde yaşlanır. Dolayısı ile "çocuk" ve "yaşlanmak" gibi karşıt unsurlar, hassas bir ayrıntı üzerinden birleştirilmiştir.

آنینه ها به هوش می آیند
و شکل های منفرد و تنها
خود را به اولین کشالهء بیداری
و به هجوم مخفی کابوس های شوم
تسلیم می کنند.

"Aynalar ayılıyorlar
Ve tek tük şekilleri
Kendini uyanıklığın ilk gerinmesine
Ve uğursuz kâbusların gizli saldırısına
Bırakıyorlar " ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**, s.260)

Şiir karşıt unsurlar üzerine kurulmuştur. Aynalar ayılır ve kendisini "uyanıklık" ve "kâbuslar" a bırakır. Karşıt unsurlar bir yerde toplanarak radikal imge oluşturulmuştur.

همهء هستی من آیهء تاریکیست
که ترا در خود تکرار کنان
به سحرگاهان شکفتن ها و رستن های ابدی آه کشیدم ، آه
من در این آیه ترا
به درخت و آب و آتش پیوند زدم

"Benim bütün varlığım karanlık bir ayettir
Seni kendinde tekrarlayarak
Sonsuz yeşermenin ve büyümenin sabahlarına götüreceksin.
Ben bu ayette sana ah ettim, ah
Ben bu ayette seni
Ağaca, suya ve ateşe bağladım." (**Tevellodî Dîger**, s.300)

Şiirde iki zıt unsur "su" ve "ateş" bir arada sunulmuştur. Furûğ, "Ben bu ayette seni" dediği kişiyi iki zıt unsura da bağlar. Bu anlamda karşıt unsurların düşündürücülüğü üzerine kurulu radikal imge oluşur.

پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه میمیرد

و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد

*"Üzgün küçük peri
Geceleri bir öpücükle ölen
Sabahları bir öpücükle dünyaya gelecek olan"* (Tevellodî Dîger, s.304)

Bu şiirdeki imgede de iki karşıt unsur "ölüm" ve "dünyaya gelmek" bir eylemle "öpücük" le birbirine bağlanır. Diğer bir zıtlık da "gece" ve "sabah"tır. Ama asıl zıtlık diğer unsurlardadır.

چه روشنایی بیهوده ای در این دریچه مسدود سر کشید

*"Şu karanlık pencereden
Nasıl beyhude bir ışık
Başını çıkardı"* (Îmân Biyâverim, s.315)

Bu mısralarda Furûğ'un kendisi de karşıt iki unsurun bir yerde bulunmasına şaşırmıştır. Karanlık bir pencereden beyhude de olsa bir ışık gözüktür.

و مرگ ، آن درخت تناور بود
که زنده های اینسوی آغاز
به شاخه های ملولش دخیل می بستند
ومرده های آن سوی پایان
به ریشه های فسفریش چنگ می زدند

*"Ve aslında kocaman bir ağaçtı ölüm
Başlangıcın bu tarafının canlıları
Bıkkın dallarına çaput bağlıyorlardı
Ve bitişi o taraftaki ölüleri
Fosforlu bağlarına el atmıştı"*

("Ba'd Ez To", Îmân Beyâverîm,

s.327)

Şiir birçok zıtlık üzerine kurulmuştur: "başlangıç-bitiş", "canlı-ölü". Bu zıt unsurlar kocaman bir ağaç olan ölümün iki tarafında yer alırlar. Birbirinden uzak, uzlaşmayacak unsurlar radikal imge ile birleştirilmiştir.

برادرم شفای باغچه را
در انهدام باغچه می داند.

*"Kardeşim bahçenin şifasını
Bahçenin çökmesinde bilir."*

("Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed", Îmân Beyâverîm,

s.337)

Furûğ bu imgede normal kabullerden uzak ifadeleri birleştirerek çarpıcı bir yapı sunmuştur. Normalde bahçenin şifasının onun çökmesinde, yok olmasında görülmesi karşıt, uzlaşılacak bir düşüncedir.

او خانه اش در آن سوی شهر است
 او در میان خانه مصنوعیش
 با ماهیان قرمز مصنوعیش
 و در پناه عشق همسر مصنوعیش
 و زیر شاخه های درختان سیب مصنوعی
 آوازهای مصنوعی میخواند
 و بچه های طبیعی می سازد

*"Onun evi şehrin öteki tarafındaydı
 O suni evinin ortasında
 Kırmızı suni balıklarıyla
 Ve suni eşinin aşkına sığınmış
 Ve suni elma ağaçlarının dalları altında
 Suni şarkılar söylüyor
 Ve tabii çocuklar doğururdu"* ("Dilem Berâ-yi Bağçe Mî-sûzed", s.338)

Bu şiirde de normal akışta, her şey suniye, çocukların da suni olacağı düşünülmüştür. Ama Furûğ şaşırtıcı bir şekilde zıt unsurları imgede birleştirmiştir.

مرا به حرکت حقیر کرم در خلاء گوشتی چکار
 مرا تبار خونی گل ها به زیستن متعهد کرده است

*"Bir etin boşluğunda kurtçuğun zavallı hareketinden bana ne
 Beni çiçeklerin kanlı yok oluşu yaşamaya yeminli etti"*
 ("Tenhâ Sedâ Est Ke Mî-mâned", **Îmân Beyâverîm**, s.351)

Bir canlının yok oluşu diğerini yaşama azmettirir. Düşünce olarak çatışan unsurlar bir arada verilmiştir. Bu yüzden de radikal imgenin temel özelliğini gösterir.

-Yoğun İmgeler (**The Intensive Image**)

Yoğun imge şiirdeki unsurların resim sanatındaki gibi ifade edilmesidir. Kelimelerle resim çizmektir. Bu imgede görsellik yoğun bir şekilde hissedilir. Ayrıca metaforlar sembolik bir değer taşır. Ama gelenekteki gibi kullanılmaz, şair yeni anlamlar yüklemiş ve farklı bir boyutu ile şiirine almıştır.

آن بام های بادبادک های بازیگوش
 آن کوچه های گیج از عطر اقای ها
 آن روزها رفتند

*"O çatıları afacan uçurtmalar olan
 O akasya kokusundan serseme dönen
 O günler artık yok"* ("Ân Rûzhâ", **Tevellodî Dîger**, s.180)

Bakıldığında bir tabloyu andıran bu imgede, "akasya" geleneksel şiirde kullanıldığı anlamda kullanılmamıştır. Günler akasya kokusundan serseme dönebilir. Akasya kokusu klasik anlamında değil günleri sersemletmek için vardır. Çatılarda uçurtmalar ve akasyaların olduğu sokak zihnimizde bir tablo çizer.

بر گیسوان کاج های پیر
و فکر می کردم به فردا ، آه

*"Yaşlı çam ağaçlarının saçlarını
Ve yarını düşünürdüm, ah"* ("Ân Rûzhâ", **Tevellodî Dîger**, s.182)

Çam ağacı geleneksel edebiyatta adı sıkça geçen bir ağaçtır. Ama burada eski anlamından uzak, saçları varmış gibi görsel yönüyle bir minyatürü andırır.

در اجتماع ساکت و محجوب نرگس های صحرایی
که شهر را در آخرین صبح زمستانی
دیدار می کردند

*"Sahra nergislerinin sessiz ve mahcup toplantısında
Kışın son sabahında şehri
Görmeye gitmişlerdi"* ("Ân Rûzhâ", **Tevellodî Dîger**, s.184)

Nergis, geleneksel edebiyatın önemli çiçeklerinden biridir. Ayrıca mitolojik boyutu da vardır. Ama şair burada o anlamlarının yanında farklı bir tablo sunmuştur. Okuyucu nergisleri bir arada bir toplantıda gibi düşünür.

در شب اکنون چیزی می گذرد
ماه سرخست و مشوش
و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است
ابر ها، همچون انبوه عزاداران
لحظهء باریدن را گوئی منتظرند

*"Gece şimdi bir şeyler dönüyor
Ay kızıl ve dağınık
Ve her an çökme korkusu içinde olan bu damda
Bulutlar, cenaze topluluğu gibi
Sanki yağma anını bekliyorlar"* ("Bâd Mâ Râ Hâhed Bord", **Tevellodî Dîger**, s.199)

Bu imgede gece, ay, bulutlar, yağış genel bir manzara resmini oluşturmak için bulunur. Geleneksel bir boyutu olsa da burada şairin hayal gücünde yeni bir imge kurmak için bulunurlar. Bu anlamda zihinde oluşan tabloda bu kelimeler sembolik anlamı dışında yeni bir görünüm de oluşturur.

روی زنیق تنم
بر جدار کلبه ام که زندگیست
یادگار ها کشیده اند

*"Yaşam olan kulübemin duvarına
Aşkın siyah hattıyla
Anılar çizmişler"* ("Rû-yi Hâk", **Tevellodî Dîger**, s.194)

Aşk da sembolik değeri olan bir kelimedir. Ama bu imgede zihinde oluşturulan tabloda rol alan bir unsur olarak da bulunmaktadır. Mısralar, yoğun imgenin temel özelliğini taşır.

آه، چه آرام و پر غرور گذر داشت
زندگی من چو جویبار غریبی
در دل این جمعه های ساکت متروک
در دل این خانه های خالی دلگیر

*"Ah, ne sakın ve gururla geçiyordu
Garip bir nehir gibi benim hayatım
Bu sakın ve terk edilmiş Cuma'ların ortasından
Bu boş ve kırgın evlerin ortasından"* ("Cum'a", **Tevellodî Dîger**,
s.225)

Furûğ kendi ömrünü bir nehre benzetmiştir. Bu anlamda nehir geleneksel edebiyatta da olduğu gibi ömre benzetilir. Ama nehrin geçtiği yerler açısından güçlü bir imge kurulmuş, zihinde yeni bir tablo oluşturulmuştur.

شبها که می چرخد نسیمی گنج
در آسمان کوتاه دلتنگ
شبها که می پیچد مهی خونین

*"Geceleri sersem bir nesim kıvrılır
Kısa daralmış gökyüzünde
Gece kanlı ay dolandığında"* ("Der Âbhâ-yi Sebz-i Tabistân", **Tevellodî Dîger**, s.203)

Nesim ve ay, geleneksel boyutta anlama sahip kelimelerdendir. Buradaki yoğun imgede zihindeki tabloda sembolik anlamlarıyla birlikte var olurlar.

ترانه ای غمناک
چو دود بر می خاست
ز شهر زنجره ها
چون دود می لغزید
به روی پنجره ها

*"Üzgün bir türkü
Duman gibi kalktı
Zincir gibi şehirden
Duman gibi süzüldü
Pencerelerin üzerine"* ("Miyân-i Târîkî", **Tevellodî Dîger**, s.207)

Yoğun imgenin resim sanatına has özelliği bu imgede görülmektedir. Geleneksel sembolik değerleriyle birlikte, türkü, duman, pencere kelimeleri bir manzara oluşturmuştur.

– عشق؟

تنهاست و از پنجره ای کوتاه
به بیابان های بی مجنون مینگرد

"-Aşk mı?

-Yalnızdır ve kısa bir pencereden

Mecnun 'suz çöllere bakar "

("Der Gurûb-i Ebedî", **Tevellodî Dîger**,

s.238)

Bu imgede Mecnun geleneksel anlama sahip, sembolik bir isimdir. Ancak burada bu kazandığı anlamla birlikte bir görsellik sunar.

و هیچکس نمیدانست
که نام آن کیوتر غمگین
کز قلبها گریخته ، ایمانست

"Ve kimse bilmiyordu

Kalplerden kaçmış

O üzgün güvercinin adı

İmandır "

("Âyehâ-yi Zemînî", **Tevellodî Dîger**, s.252)

Güvercin kelimesi de sembolik değeri olan kelimelerdendir. Ancak burada yeni bir yapı içerisinde sunulmuştur. İmanın kalpten kaçmış üzgün bir güvercin olarak sunulması, okuyucu için çok yeni, derin bir anlam sunar.

آن کلاغی که پرید
از فراز سر ما
و فرو رفت در اندیشهء آشفتهء ابری و لگردد
و صدایش همچون نیزهء کوتاهی . پهنای افق را پیمود
خبر ما را با خود خواهد برد به شهر

"O başımızın üzerinden uçan

Ve başıboş bir bulutun dağınık düşüncesine dalan

Ve sesi kısa bir mızrak gibi ufkun genişliğini aşan karga

Bizden haber götürecek şehre"

("Feth-i Bâğ", **Tevellodî Dîger**, s.268)

Bu mısralarda da bulut ve karga sembolik anlamlarıyla birlikte yeni bir görüntüde yer alırlar. Bulutların dağılması yerine başıboş bir bulutun dağınık düşünceleri ifadesi yeni bir görünüm sunar. Karganın sesinin keskinliği de mızrağa benzetilerek görsel bir boyuta taşınmıştır.

به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد
به جویبار که در من جاری بود
به ابرها که فکرهای طویل بودند
به رشد دردناک سپیدارهای باغ که با من
از فصل های خشک گذر میکردند
به دسته های کلاغان

که عطر مزرعه های شبانه را
برای من به هدیه میآورند

*"Güneşe yeniden merhaba diyeceğim
Bedenimde akan ırmaklara
Uzun boylu düşüncelerim olan bulutlara
Benimle kuru mevsimlerden geçen
Bahçenin acıyla büyüyen akkavaklarına
Gece tarlalarının kokusunu
Bana hediye eden
Kargaların ellerine"* ("Be Âftâb Selâmî Dobâre Hâhem Dâd", **Tevellodî**

Dîger, s.297)

Mısralarda yer alan güneş, ırmak, bulut, mevsim, bahçe, akkavak, gece, karga kelimeleri sembolik değer taşır. Bununla birlikte bir görüntü sunarak da yoğun imgeye örnek teşkil ederler.

و در کنار جویبارهای تو ، ارواح بیدها
ارواح مهربان تیرها را میبویند
من از جهان بی تفاوتی فکرها و حرف ها و صداها میآیم
و این جهان به لانه ی ماران مانند است

*"Ve senin derelerinin kenarında, söğütlerin ruhları
Baltaların şefkatli ruhlarını kokluyorlar
Ben düşlerin, sözlerin ve seslerin farksız olduğu dünyadan
Geliyorum
Ve bu dünya yılanların yuvasına benziyor."* (**Îmân Beyâverîm**, s.313)

Mısralardaki dere, söğüt, ruh, dünya, yılan kelimeleri geleneksel anlamlarıyla birlikte sembolik değer taşır. Bir tabloya bakılıyormuş gibi zihne görsellik sunan bu mısralar yoğun imgeyi oluşturur.

و من به آن زن کوچک برخوردم
که چشمهایش، مانند لانه های خالی سیمرغان بودند

*"Ve ben o küçük kadına rastladım
Hani gözleri, Simurgların boş yuvası gibi olan"* (**Îmân Beyâverîm**, s.315)

Simurg kuşu diğer adıyla Zümrüd-ü Anka, mitolojik değeri de olan bir kuştur. Bu imgede kadının gözleri Simurg'un boş yuvasına benzetilerek görsel boyutta ifade edilmiştir.

و در شهادت یک شمع
راز منوری است که آنرا
آن آخرین و آن کشیده ترین شعله خوب می داند.

*"Ve bir mumun şehadetinde
En son ve en uzun alevin çok iyi bildiği
Parlak bir sır var."* (**Îmân Beyâverîm**, s.322)

Mum ve alev sözcükleri geleneksel anlama sahiptir ve defalarca Klâsik Edebiyatta kullanılmıştır. Ama burada sembolik değeriyle birlikte bir görsellik sunar.

و ماه، ماه، ماده ی مهربان، همیشه در آنجا بود
در خاطرات کودکانه ی یک پشت بام کاهگلی

"*Ve ay, ay, şefkatli madde, hep oradaydı*
Sıvalı bir damın çocukça hatıralarında" ("Ba'd Ez To", **Îmân Beyâverîm**, s.328)

Ay sözcüğü de sembolik değeriyle birlikte Furûğ'un şiirinde çok farklı bir betimleme ile okuyucuya sunulur: şefkatli madde. Ayla dam arasında kurulan bağlantı çok güçlüdür. Ay ve dam bir tabloda birlikte sunulur. Şair sözcüklerle aslında bir tabloyu betimler ve bunu çok güçlü hayal unsuruyla imge ile gerçekleştirir.

-Süsleyici(**The Decorative**), Coşkun (**The Exubereant Image**) İmgeler

Süsleyici imgeler, estetik açıdan zayıftır. Benzeyen ve benzetilen arasındaki bağlantı niceliğe dayalıdır. Benzeyen ve benzetilenin ikisi de somut bir öğeyi gösterir. Ama imgesel bir etki uyandırmak için içlerinde karşıtlık da barındırırlar.

پاکیزه برف من، چو کرکی نرم،
آرام می بارید

"*Benim pakize kar taneciğim, yumuşak bir tüy gibi*
Yavaşça yağardı" ("Ân Rûzhâ", **Tevellodî Dîger**, s.181)

Kar taneciği benzetme edatı olan "gibi" ile yumuşak tüye benzetilmiştir. Hayal gücünü pek zorlamadığı, doğrudan okuyucuya sunulduğu için süsleyici imgeyi oluşturmuştur.

صراحی سیاه دیدگان من
به لای لای گرم تو
لبالب از شراب خواب می شود

"*Gözlerimin siyah sürahisi*
Senin sıcak ninninle
Uykunun şarabıyla doluyor" ("Âftâb Mî-şevêd", **Tevellodî Dîger**, s.192)

Furûğ, gözbebeklerini sürahiye benzetmiştir. İçi suyla doldurulması bakımından, gözleri dolmak, sürahiden suyun boşalması açısından da ağlamakla

bağlantı kurmuştur. Gözbebeği ve sürahi somut olduğu için süsleyici imge ortaya çıkmıştır.

تمام هستی من
چو یک پیاله شیر
میان دستم بود

*"Benim bütün varlığım
Bir bardak süt gibi
Elimin arasındaydı"* ("Miyân-i Târîkî", **Tevellodî Dîger**, s.207)

Şair doğrudan benzeyen, benzetilen ve benzetme edatını vererek, çok fazla düşünmeye neden olmadan, iki tarafı da somut öğelere dayanan imge kurmuştur.

که آرزوی دور دست تحرک
در دیدگان کاغذیش آب می شود

*"Ki hareketin uzak arzusu
Kâğıttan gözlerine erir"* ("Ber u Bebahşâyîd", **Tevellodî Dîger**, s.209)

Benzeyen ve benzetilen, ikisi de somut değerlere dayanır. Gözlerin kâğıttan olması belli bir aykırılığı, mantık dışılığı oluşturmuştur.

می توان چشم ترا در پیله قهرش
دکمه بیرنگ کفش کهنه ای پنداشت

*"Senin gözünü yok olma kozasında
Eski bir ayakkabının renksiz düğmesi sanabilirsin"*
("Arûsek-i Kûkî", **Tevellodî Dîger**, s. 228)

Göz, eski bir ayakkabının renksiz düğmesine benzetilerek doğrudan benzeyen ve benzetilenin somut değerler taşıdığı imge sunulmuştur.

با عبور دو کبوتر در باد
چون دو تابوت سپید
و صداهایی از دور، از آن دشت غریب،
بی ثبات و سرگردان، همچون حرکت باد

*"Rüzgârda geçen iki güvercinle
Beyaz iki tabut gibi
Ve uzaktan sesler, o garip ovadan
Dayanaksız ve başıboş, rüzgârın hareketi gibi"* ("Der Gurûb-i Ebedî", **Tevellodî Dîger**, s.236)

İki güvercin, benzetme edatı da verilerek iki tabuta benzetilmiştir. Bu açıdan iki somut değer taşıdıkları için süsleyici imgedir.

من، من که هیچ گاه
جز بادبادکی سبک و ولگرد

بر پشت بامهای مه آلود آسمان
چیزی نبوده ام

"Gökyüzünün sisli damlarında
Hafif ve başıboş bir uçurtmadan
Başkası değildim" ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**, s.254)

Şair kendisini doğrudan bir uçurtmaya benzetmiştir. Kendisi ve uçurtma somut değerler oldukları için süsleyici imgeyi oluşturmuştur.

و میوه های نقره ای کاج را هنوز
می دیدم، آه، ولی..

"Ve gümüş çam kozalaklarını
Görüyordum, ah, ama o..." ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**, s.255)

Çam kozalaklarının gümüş olarak nitelendirilmesi, çok kullanılmayan bir benzetmeyi oluşturmuştur. Hem gümüş hem de çam kozalağı somut olduğu için süsleyici imgedir.

و رقص بادکنکها
که چون حبابهای کف صابون
در انتهای ساقه ای از نخ صعود می کردند

"Ve uçurtmaların dansı
Sabun yüzeyindeki kabarcıklar gibi
İpten bir sapın bitiminden yükseliyorlardı" ("Vehm-i Sebz", **Tevellodî Dîger**, s.264)

Sapı niteleyen sözcük iptir, ikisi de somut değerlerdir. Pek alışık olunmayan bir benzetme ile süsleyici imge kurulmuştur. İçerisinde güçlü bir kurgu yoktur ve hayal gücünü zorlamaz.

سلام ای شب معصوم!
سلام ای شبی که چشم های گرگ های بیابان را
به حفره های استخوانی ایمان و اعتماد بدل میکند

"Selâm olsun sana ey masum gece!
Çöldeki kurtların gözlerini
İman ve güvenin kemikli çukurlarına dönüştüren
Sana selâm olsun ey gece!" (**Îmân Beyâverîm**, s.313)

Çukur ilk başta zihne toprağın kazılması ile oluşan bir çöküklüğü çağrıştırır. Yani kemikli bir yapı düşünülmez. Burada Furûğ kemikli çukur diyerek hem gözü akla getirir hem de daha geniş anlama da yol açar. Göz çukuru ve onu niteleyen kemik somut olduğu için süsleyici imge meydana gelir.

و آن ستاره های مقوایی
به گرد لایتناهی می چرخیدند

"Ve o kartondan yapma yıldızlar
Sonsuzluğun etrafında dönerlerdi"

(Îmân Beyâverîm, s.318)

Yıldızların kartondan yapılmış olması, ilk başta çok kullanılmayan, alışılmadık bir niteleme ile imgede uyumsuz bir durum varmış gibi gösterir. Her iki öge de uyumsuzluğa dayalı somut değerler oldukları için süsleyici imgeyi oluştururlar.

بعد از تو ما به هم خیانت کردیم
بعد از تو ما تمام یادگاری ها را
با تکه های سرب ، و با قطره های منفجر شده ی خون
از گنجگاه های گنج گرفته ی دیوار های کوچه زدودیم.

"Senden sonra biz birbirimize ihanet ettik
Senden sonra biz bütün hatıraları
Kurşun parçalarıyla ve kanın patlamış katreleriyle
Köşedeki duvarların sıvalı şakaklarından çıkardık" ("Ba'd Ez To", Îmân

Beyâverîm, s.325)

Bu imgede birçok açıdan farklı niteleme bulunmaktadır. Öncelikle köşedeki duvar için kişileştirme sanatı kullanılmıştır. Duvar bir insan gibi düşünülmüştür. Sıvalı şakaklar da süsleyici imgeyi oluşturur. Çünkü şakağın sıvalı şeklinde düşünülmesi aykırılığı içinde taşıyan somut öğeleri gösterir.

من از دیار عروسکها می آیم
از زیر سایه های درختان کاغذی
در باغ یک کتاب مصور

"Ben oyuncakların diyarından geliyorum
Bir çizgi roman bahçesindeki
Kâğıt ağaçların gölgesinden"

("Pencereh", Îmân Beyâverîm, s. 330)

Ağacın kâğıttan olması düşünceye ters düşen bir yapıdadır. Kâğıt da ağaç da somut değerler taşıdıkları için, estetik açıdan çok güçlü değillerdir. Bu açıdan süsleyici imgenin genel özelliğine uyar.

Coşkun imgeler, süsleyici imgelere benzer ama daha zayıf zıtlıkları içinde barındırır. Furûğ'un şiirinde diğer imge türlerine göre daha az bulunur.

چگونه سایه سیاه سرکشم
اسیر دست آفتاب می شود

"İsyankâr siyah gölgem, nasıl
Güneşe esir oluyor"

("Âftâb Mî-şevad", Tevellodî Dîger, s.190)

Güneş aydınlıktır, ışık saçar. Gölge ise karanlıktır. Bu anlamda basit bir zıtlık üzerinden imge kurulmuştur.

در اضطراب دستها پر،
آرامش دستان خالی نیست

*"Istirapta eller dolu,
Huzurun elleri boş değil"* ("Der Âbhâ-yi Sebz-i Tabestân", **Tevellodî Dîger**, s.203)

Ellerin dolu ve boş olması, iki zayıf nitelikli zıtlık üzerinden imgenin kurulduğunu gösterir. Bu açıdan coşkun imgenin genel özelliğine uyar.

در آسمان ملول
ستاره ای می سوخت
ستاره ای می رفت

*"Bezgin bir gökyüzünde
Bir yıldız yanıyordu
Bir yıldız gidiyordu"* ("Miyân-i Târîkî", **Tevellodî Dîger**, s.206)

Aynı gökyüzünde bir yıldız yanıyorken, diğeri gider. Gitmesi aydınlığının da uzaklaşması anlamındadır. Zayıf bir zıtlıkla imge kurulmuştur.

دیدم که حجم آتشی‌م
آهسته آب شد

*"Baktım ateşli hacmim
Yavaşça eridi"* ("Vasl", **Tevellodî Dîger**, s. 217)

Bir maddenin hem ateşli olması hem erimesi ilk bakışta zayıf bir karşıtlığı içinde barındırır. Çünkü kendisi ateşli olan şey, belli bir harareti ve hareketi çağırıştırır. Aynı zamanda erimesi uygunsuz gibi gözükür.

می توان در گور مجهولی خدا را دید
می توان با سکه ای ناچیز ایمان یافت

*"Meçhul bir mezarda tanrıyı görebilirsin
Değersiz bir sikkeyle iman edebilirsin"* ("Arûsek-i Kûkî", **Tevellodî Dîger**, s.228)

Tanrının bilinmeyen bir mezarda görülmesi, değersiz bir sikkeyle iman edilmesi karşıtlık sunar. Coşkun imgeye uygun karşılaştırmalı anlam bulunur.

و عشق و میل و نفرت و دردم را
در غربت شبانه قبرستان
موشی به نام مرگ جویده ست.

*"Ve aşkımlı, hevesimi, nefretimi ve derdimi
Mezarlığın geceki gurbetinde*

Ölüm adında bir fare kemirmiştir." ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**, s.255)

Aşk, heves, nefret, dert gibi karşıt, farklı sınıflamada yer alacak değerler tek bir unsura bağlanmıştır. Hepsini, hem aşkı hem nefreti ölüm adlı fare kemirir. Zayıf zıtlıkları taşıdığından coşkun imgedir.

انسان پوک
انسان پوک پر از اعتماد

*"Boş insan
Güvenle dolu boş insan"* (**Îmân Beyâverîm**, s.316)

Boş ve dolu sözcüklerinin zayıf karşıtlık değeri üzerinden imge kurulmuştur. Güvenle dolu olması bir değer gibi gözükecekken insanın boş olduğu ifade edilerek paradoksa dayalı bir imge kurulmuştur.

تو از طنین کاشی آبی تهی شدی.
و من چنان پرم که روی صدایم نماز میخوانند...

*"Sen mavi çininin sesinden boşaldın.
Ve ben öyle doluyum ki
Sesimin üzerinde namaz kılarlar..."* (**Îmân Beyâverîm**, s.320)

Boşalmak ve dolu olmak fiillerinin zayıf karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Coşkun imgenin genel özelliğini taşır.

وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود.

*"Asılıyken güvenim
Adaletin zayıf halatından"* ("Ba'd Ez To", **Îmân Beyâverîm**, s.331)

Güven gibi önemli bir değerın adaletin zayıf halatına bağlanması, zayıf zıtlıklar, uyumsuzluklar üzerinden imge kurulduğunu gösterir.

مادرم تمام زندگیش
سجاده ایست گسترده
در آستان وحشت دوزخ

*"Annemin hayatı
Yayılmış bir seccadedir
Cehennem vahşetinin eşiğinde"*
(**"Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed"**, **Tevellodî Dîger**, s.336)

Seccade Müslümanların namaz ibadetini gerçekleştirmek için kullandıkları halı ya da kumaştan yapılan parçaya denir. İbadetler insana daha çok cennetle

bağlantılı bir çağrışım oluşturur. Burada ise Furûğ, seccadenin cehennem vahşetinin eşiğine yayıldığını söyleyerek zayıf zıtlığa dayalı imge kurar.

همسایه های ما همه در خاک باغچه هاشان به جای گل
خمپاره و مسلسل می کارند

*"Komşularımızın hepsi bahçelerinin toprağına çiçek yerine
Havan mermisi ve makinalı tüfek ekiyorlar"*
("Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed", s.339)

Zıt unsurlar doğrudan mısralarda ifade edilmiştir. Bahçeye çiçek ekilmesi gerekiyorken, havan mermisi ve makinalı tüfek ekilir.

و بچه های کوچی ما کیف های مدرسه شان را
از بمبهای کوچک
پر کرده اند

*"Ve bizim sokağın çocukları okul çantalarını
Küçük bombalarla
Doldurdular"* ("Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed", s.340)

Normalde bir çocuğun çantası kitap, kalem, defter gibi eşyalarla dolmalıdır. Ama bu mısralarda çantalar bombalarla dolar. Mantık dışı bir unsur sunularak karşıtlık oluşturulmuştur.

من خواب آن ستاره ی قرمز را
وقتی که خواب نبودم دیده ام

*"Ben o kırmızı yıldızın rüyasını
Uykuda değilken görmüştüm"*
("Kesî Ke Misl-i Hîç Kes Nîst", **Îmân Beyâverîm**,
s.341)

Rüya uyurken görülür ama şair bunun böyle olmadığını göstermek için ikinci mısradaki uyanırken gördüğünü vurgulamıştır. Mısralar coşkun imgenin genel özelliğini gösterir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKİ ŞAİRİN ŞİİRLERİNDEKİ İMGELERİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Sohrâb Sepehrî ve Furûğ Ferruhzâd, imgeli şiir akımına mensuptur. Aynı dönemde Nîmâ'dan sonra Modern İran Şiiri'ni, hem dil hem de içerik olarak geliştirmişlerdir. İki şair de o zamana kadar benzeri görülmemiş bir üslupla ve imgelerle şiirde yeni imkânların varlığını göstermiştir. Şiirleri samimi ve gündelik dilin özelliklerini taşır. Zengin imge örnekleri bütün şiirlerine yayılmıştır. Sohrâb'ın resimle ve Furûğ'un sinemayla ilgilenmesi de şiirlerinde görsel yapıyı kuvvetlendirmiştir ama açık bir şekilde imge kurma yapıları arasında farklar bulunmaktadır. Bu konuda Destğayb;

"Elbette şairin sunduğu imge onun yaşama şeklini gösterir. Sanatçılar kendi toplumlarının kültürel ve sosyal yaşama şartlarına ve kendi çevrelerine bağlıdır, bu açıdan kurdukları imge, onların çevresini açıkça gösterir."²⁰³

Bu açıdan bakılırsa Sohrâb'ın ve Furûğ'un kurduğu imgeler aynı dönemde olsalar da kendilerine has bir dünyaya işaret eder. İki farklı şairin imgeleri incelenirken kendi dünyalarının imgelere yansıyan yönü ele alınacaktır. Wellek de imge incelemesinde imgelerin kaynakları ile nasıl kullanıldığının araştırılmasının ayrı faaliyetler olduğunu vurgular. Belli şairlerin imgeleri üzerine çalışmalar birinci türdendir. Bu incelemelerde bir şairin metaforlarının tabiat, sanat, sanayi, şehir gibi konulardan daha çok hangisi ile ilgilendiği incelenir. Bir şairi din, ölüm, uçak gibi konulardan hangisinin daha çok ilgilendirdiği onun şiirlerindeki imgeler sınıflandırılarak araştırılabilir. Daha da önemlisi şairin ruhsal durumunu gösteren imge gruplarını bulmaktır. Şairin ruhunda derin bir yer kaplayan imgeleri tespit etmek önemlidir.²⁰⁴

Sonuç olarak, bir şairin imgeleri onun dünyasını yansıtır. İmgeleri bu anlamda incelemek, şiiri anlamaya da yardımcı olacaktır. Görsel temsil olan imge, bir yaşam tarzına, gerçek ya da hayali bir yaşam şekline uymayı bilinçli ya da

²⁰³ Destğayb, **Negîn**, s. 23

²⁰⁴ Wellek, Warren, **a.g.e.**, s.283

bilinçdışı olarak amaçlayan bir eylemin sonucunda ortaya çıkar. Bu anlamda Sohrâb ve Furûğ'un imgelerini incelemek, onların dünyasını anlamayı ve ona yaklaşmayı sağlayacaktır.

1.Sepehrî tabiatı edilgen bir şekilde gözlemleyerek imge kurar. Furûğ doğrudan tabiatla bütünleşir. Bu yüzden Furûğ'un imgeleri daha çarpıcı, afallatıcıdır.

Şiirde gerçeklik olduğu gibi verilmez. İmgeler aracılığıyla bir dönüşüme uğrar. İmgelem ve duyarlılığın desteğiyle gerçeklik, sanatın mantığına göre seçilir, düzeltilir ve değiştirilir. Gerçeklik, uygun bir üslup ve nesnel bir ifadeyle yeniden kurulur. Yani gerçeklik yaratıcı imgelemle sanatsal bir hale dönüşür. Şiir, gerçekliğin aynısını değil, yansıtılmış halini verir. Yani, "olmakta olan"ı değil, "olabilir olan"ı verir. Gerçekliği kopyalamaz, taklit etmez, temsilini sunar ve duyurur. Bu yüzden seçici bir şekilde kendi üslubunu oluşturmak için öze, önemliye, sürekliye, tümele dikkat eder ve estetik bir şekilde vermeye çabalar. Bunu genel olarak imge aracılığıyla yapar. İmge, duygusal, ussal, düşünsel öğeleri özgül bir bütünlük içinde yoğurur. Bu açıdan, gerçeklik imge aracılığıyla kendine sanat eserinde yol bulmuştur. Şiir, edebiyat, sanat eseri "imgelerle düşünme" şeklinde tanımlanmıştır. Gerçeklik imgelerle nesnelleşir. Soyut düşünceler somutlaşabilir ve somutlar da soyutlaşabilir. Nesnel gerçekliğin zihinde bulunan duyum ve tasarımıdan yeni düzenler yaratılır. Benzetme-değiştirme, ekleme-çıkarma gibi çeşitli yollarla yeni bileşimler meydana gelir. Yaratıcı süreç, sonuç olarak imgeye varır.²⁰⁵

İmgenin kazandığı dış görüntü daha çok tabiatdaki unsurlarla gösterildiğinden, bir şairin imge kurarken gerçeği dönüştürme yaklaşımına bakılırken, doğadaki unsurlara yaklaşımı ele alınmalıdır. Bu konuda Berâhenî'nin açıklaması önemlidir;

"..imge insan ve tabiat arasındaki bir çeşit benzerlikten ortaya çıkar ve insanların tabiatla ve dünya ile ilişkisini bir dereceye kadar yeniden yaratan-tanımlayan şair imge yoluyla, zihnin dışavurumunu ve ruhsal düşümlerini çözmeye el atar ve kendi hayal gücünün aracılığıyla nesnel-görünen dünyayı kendi zihinsel dünyasının hücrelerine yansıtmaya çabalar.²⁰⁶ Bir imge ya da imge grubu, yaşama alanına ihtiyaç duyar, bir kuş ya da kuş grubu gibi ki

²⁰⁵ Asım Bezirci, **Nurullah Ataç**, 1.bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1998, s.53-56

²⁰⁶ Berâhenî, **a.g.e.**, C: I, s.117

eğer gökyüzü ve yer arasında bir alan olmasa, uçuşlarını nasıl yapacakları ve nerede yapacakları belli değildir. İmge ya da imge grubu hücreler ve mikroplar gibi kıvamlarını bulup yaşamaya devam etmek için yaşama alanına ihtiyaç duyarlar. O zaman bir şiirde de ilk önce imgenin yaşaması için bir ortamın olması gerekir.²⁰⁷ ...hayal gücü, imge yaratma gücünün merkezidir ve tabiatın maddi yaşamından kaynaklanan his ve hissetmeden faydalanır."²⁰⁸

Bu anlamda, şair imgenin yaşam alanı bulması için tabiattan unsurları seçer. İmgenin kendini gösterebileceği en uygun ortam tabiattır. Çünkü hayal gücü dış dünyadan özellikle de tabiattan ilham alır.

Sepehrî'nin imge kurma mantığı ve tabiata yaklaşımı bütün şiirlerde edilgen, gözlemci bir tavrı gösterir. Bu yüzden gerçeği dönüştürmesi ve yeniden kurma şekli şiirinde belli bir üslubu doğurmuştur. Sepehrî bir ressam gibi "nesnelere" bakar ve onlardan edindiklerini şiire aktarır;

و روی میز، هیاھوی چند میوه نوبر
به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود.

*"Ve masanın üzerinde, birkaç yeni olgunlaşmış meyvenin hayhuyu
Ölüm idrakinin müphem semtine doğru gidiyordu."* (Mosâfir, s.304)

Sepehrî, tabiatta gördüğü her şeyi tefekkürle izler. Tabiat karşısında hissettiği hayretle, bitkilerin yaşamında insanların fark etmediği ayrıntılara dikkat eder. Genel olarak, Sepehrî'nin tabiata yaklaşımı bir "görme" eylemidir. İmgeleri de bu eylemin sonucunda ortaya çıkar. Sepehrî'nin bütün eserlerinde;

"..kavrayışı görseldir, gizli ve bilinmeyen ruhu bu bakışlara özel anlamsal bir yön ve bu gizemli ruhun özelliğini katardı. Diyebiliriz ki Sohrâb sadece bir ressamdı ve gizemli ruhunun etkisinde onun için sadece kendinin 'görmeleri' önem kazanmıştı ve o eserlerde de insanın olmaması aşikardı..²⁰⁹

Sepehrî **Mâ Hîc Mâ Nigâh** şiirinde de insanın bir bakıştan fazlası olmadığını vurgulamıştır. Sepehrî, tamamen bir göze dönüşmüş ve tabiatı izlemiştir. Ayrıca tabiata kulak da vermiştir;

بوی هجرت می آید:
بالش من پر آواز پر چلچله هاست.

"Hicretin kokusu geliyor:

²⁰⁷ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.123

²⁰⁸ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.135

²⁰⁹ Âteşî, a.g.e., s.12

Yastığım kırlangıçların kanat sesiyle dolu." ("Nidâ-yi Âğâz", **Hacm-i Sebz**, s.391)

Bitkilerin iç konuşmasına şahit olmuştur. Kertenkelenin sürünme sesini, çiçeğin büyüme sesini, kuşun uçuş sesini, taşın sessizliğini ve esinti sesini anlamıştır;

با سبد رفتم به میدان، صبحگاهی بود.
میوه ها آواز می خواندند.

*"Sepetle meydana gittim, sabah vaktiydi.
Meyveler şarkı söylüyorlardı."* ("Sedâ-yi Dîdâr", **Hacm-i Sebz**, s.369)

Sepehrî her şeye yeniden bakmayı dener. Dikkatle ve hayretle, ezmeden ve incitmeden tabiatı dinler ve seyreder;

شمعدانی ها
و صدا دارترین شاخه فصل، ماه را می شنوند.

*"Sardunyalar
Ve mevsimin en sesli dalı, ayı duyuyor."* ("Şeb-i Tenhâi-yi Hûb", **Hacm-i Sebz**, s.372)

Ayrıca gözlemlediği şeylerin kokusunu da imge aracılığıyla okuyucuya ulaştırmaya çalışır;

"Ve rüzgârın elinden koparma kokusu gelir" (**Mosâfir**, s.320) و بوی چین از دست باد می آید

Sonuç olarak da imgelerini okuyucuya "göstermeye" ve "duyurmaya" çalışır. Bu yaklaşımı tabiat karşısında olabildiğince "edilgen" bir tavidir. Çünkü başka türlü bir tavır tabiata zarar vermeye dönüşebilir. Örneğin;

من در این خانه به گم نامی نمناک علف نزدیکم.
من صدای نفس باغچه را می شنوم
و صدای ظلمت را، وقتی از برگگی می ریزد.
و صدای، سرفه روشنی از پشت درخت،
عطسه آب از هر رخنه سنگ،

*"Ben bu evde bitkinin nemli kayboluşuna yakınım.
Bahçenin nefes alıp verişini duyuyorum.
Ve bir yapraktan düştüğünde karanlığın sesini.
Ağacın arkasında aydınlığın öksürük sesini.
Taşın her deliğinde suyun aksırmasını."* (**Sedâ-yi Pâ-yi Âb**, s.286)

Örnekde de görüldüğü gibi Sepehrî, tabiatı gözlemlemiş, onların fitratında olabilecek olguları imge olarak şiirinde sunmuştur. Sepehrî gerçeklik karşısında

edilgen bir tavır takınmış ve onu dönüştürürken, bozmamış, tabiatı olduğu gibi kabul edip, duymaya, anlamaya ve görmeye çalışmıştır. Bu açıdan tabiattaki şeyleri anlamak için onlarla özdeşlik kurarak onların hareketlerini de tasavvur etmiştir;

سفر دانه به گل.
سفر پیچک این خانه به آن خانه.
سفر ماه به حوض.

*"Tanenin çiçeğe yolculuğu.
Sarmaşığın evden eve yolculuğu.
Ayın, havuza yolculuğu."*

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.282)

Sepehrî tabiatla kurduğu özdeşlik ile evrendeki birliği göstermek istemiştir. Kendisini meyvenin, rüzgârın, ağacın, taşın yerine koymuş ve içlerindeki sesi duymaya çalışmıştır. Kendisi özdeşlik kurmak dışında, varlıklar arası özdeşlik de şiirinde görülmüştür. Verilen örnekte "Ve mevsimin en sesli dalı, ayı duyuyor" mısraındaki gibi.

"Sepehrî'nin şiiri mesafeleri, şimdi, geçmiş ve gelecek arasındaki, insan, hayvan, bitki ve cansız varlıkların arasındaki uzaklığı kaldırma çabasıdır. Daha iyi ifade edersek, Sepehrî'nin şiiri böyle uzaklıkların gerçek olmadığını gösterme çabasıdır ve bu iddiasını savunmak için şiirden başka vesilesi yoktur. Şiiri bu vahdeti ifade etmek ve göstermek için çabalar."²¹⁰

Hemedânî'nin cümleleri Sepehrî'nin gerçekliğe bakışını ifade etmiştir. Şemîsâ da bu konu üzerinde durmuş, Sepehrî'nin geçmişin ön yargılarından uzak, temiz bir idrak ile varlığa bakmaya çalıştığını belirtmiştir. Bu anlamda Sepehrî bakan ile bakılan arasındaki fasılayı kaldırmaya çabalamıştır. Çünkü eskilerin varlığa yüklediği bir anlam vardır. Bu da bir fasıla oluşturmaktadır; güvercini güzel, akbabayı çirkin görmek gibi. Öyleyse önemli olan, kişinin kendisinin bir "bakış" olmasıdır. Bu şekilde bakan ile bakılan arasında bir birliğe varılır.²¹¹ İnsan bakışa dönüştüğünde, şeyleri olduğu gibi görür;

مثل بال حشره وزن سحر را می دانم.
مثل یک گلدان، می دهم گوش به موسیقی رویدن.
مثل زنبیل بر از میوه تب تند رسیدن دارم.

*"Bir böcek kanadı gibi, seherin ağırlığını biliyorum.
Bir saksı gibi, yeşermenin musikisini dinliyorum."*

²¹⁰ Hemedânî, *Peyâmî Der Râh*, s.80

²¹¹ Şemîsâ, *Bâğ-ı Tenhâyi*, s.121-122

Bir sepet meyve gibi, olgunlaşmak için acele ediyorum." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.288)

Furûğ gerçekliği dönüştürürken Sohrâb gibi edilgen "görme" eyleminde bulunmaz. Furûğ bu konuda bir adım ileri adım atmış ve bir açıdan tabiatı deneyimlemiştir. Furûğ, dış dünya karşısında edilgen bir tavır takınmaz. Her şeyi tecrübe etmeye çalışır ve bunun önemini vurgular. Furûğ'un kendisi bu konuda;

"..sonuç olarak, şiir yaşamdan meydana gelir, güzel olan her şey ve büyüeyebilen her şey yaşamın sonucudur. Düşünüp inkâr edilmemeli. Gidip tecrübe edilmeli. Hatta en çirkin ve en acı anlarını...Yaşamla temas etme her sanatçı için olmalı. Bunun dışınla neyle dolacak?"²¹²

Şeklinde belirtmiştir. Hayata karşı bu tutumu imgelerine de yansımış ve birçok imgenin içine kendisini de katmıştır. Furûğ'un bu tavrı şiir tanımındaki deneyimleme tavrıdır:

"Ben şiirle bir çocuk gibi tanıştım. Bahçede kırmızı bir leke gören çocuk gibi; ilerler ve ona dokunur; onu yumuşak ve latif bulur; çiçek yaprağıdır, kokuludur, başka yaprakları da vardır-çiçektir, bir dalda ve dal bir sapta ve sapın kökü bir çiçektir. Ve o zaman çocuk arayışından döner ve anlar ki başka koku ve renklerde başka çiçekler de vardır."²¹³

Şair hayatında karşılaştığı her şeyi deneyimlediği gibi şiiri de bu yolla öğrenmiştir. Furûğ şiirine kendi kişiliğini, iç dünyasını, içgüdülerini ve duygularını da katmıştır. Furûğ'un şiirinde baskın olan duygusal "ben" sonuç olarak imgelerini de etkilemiştir. Furûğ dışardan gözlem yaparak, edindiği izlenimleri edilgen bir şekilde sunmaz. İmgelere kendini de karıştırarak aktif bir yapı sunar. Örneğin;

دستهایم را در باغچه می کارم
سبز خواهم شد، می دانم، می دانم، می دانم

*"Ellerimi bahçeye ekiyorum
Yeşereceğim, biliyorum, biliyorum, biliyorum."* (Tevellodî Dîger, s.302)

Bu mısra da Furûğ'un gerçekliği dönüştürme şeklini gösterir. Furûğ dış dünyaya katılmaktan korkmaz. Bu anlamda İbrâhîm Mukellâ'da Furûğ'un "bitkisel hayatı" tanımlamasını kullanarak örnek vermiştir²¹⁴;

روی خاک ایستادم

²¹² Musahebe-yi Sirûs Tâhbâz, *Perişâdoht-i Şi'r*, s.266

²¹³ İbrâhîm Mukellâ, "Furûğî Dîger Der Tevellodî Dîger", *Perişâdoht-i Şi'r*, s.372

²¹⁴ A.e., s.372

با تنم که مثل ساقه گیاه
باد و آفتاب و آب را
می مکد که زندگی کند

*"Toprağın üzerinde dikildim
Bitki sapı olan bedenimle
Rüzgâr ve güneş ve suyu
Yaşamak için emen"* ("Rû-yi Hâk", **Tevellodî Dîger**, s. 193)

Örneklerde de belirgin olduğu gibi Furûğ tabiatı edilgen bir şekilde gözlemleyerek imge kurmamış, tabiatla bütünleşmiş kendisini de katmıştır. Bu konuda Berâhenî, Furûğ'un Tevellodî Dîger'deki şiirleri için "bir kişi yaşamdan ve tabiattan edindiği tecrübelerini ve etkilenmelerini imge oluşturmada kullanır."²¹⁵ şeklinde belirterek Furûğ imgeleri oluşturmadaki "tecrübe" konusunu vurgulamıştır. Çarpıcı bir imgeye diğer örnek de **Der Âbhâ-yi Sebz-i Tabestân** şiirindeki şu mısradadır;

شاید من را از چشمه می گیرند
شاید مرا از شاخه می چینند
شاید مرا مثل دری بر لحظه های بعد می بندند

*"Belki de beni çeşmeden alacaklar
Belki de beni daldan koparacaklar
Belki de beni bir kapı gibi sonraki anların yüzüne kapayacaklar"* (s.205)

Furûğ bu mısra da kendini şeylerin yerine koymuştur. İkinci mısra da bir meyve gibi daldan koparılacağından bahsetmiştir. Rûzbeh bu konuda, Furûğ'un imgeli şiir yazmasını belirttikten sonra Furûğ;

"kadınısı zatını eşyaya üfler ve bu şekilde, etrafındaki dünyanın derin idrakine ulaşır. O eski şair ve ediplerin aksine, şeylerin âleminden uzaklaşmaz hatta onlarla aynı histe olma mertebesine ulaşmaya çalışır."²¹⁶

Cümleleriyle açıklamıştır. Diğer bir örnek;

من خوشه های نارس گندم را
به زیر پستان می گیرم
و شیر می دهم

*"Ben yetişmemiş buğday başaklarını
Göğsümün altına tutar
Ve süt veririm"* ("Tenhâ Sedâ Est Ke Mî-mâned", **Îmân Beyâverîm**, s.350)

²¹⁵ Berâhenî, a.g.e., C: II, s.1045

²¹⁶ Rûzbeh, a.g.e., s.215

Bu mısralarda da Furûğ kendisi ile bir bitki arasında normal insanlar arasında olabilecek bir davranışla yaklaşmış, kendisi ile bitki arasında fark görmemiştir. İsmail Nuriâla'ya göre, imgelerdeki insan ve tabiatın bu yönde bir ilişki içerisinde bulunması insan ve varlık arasındaki aşka ve birliğe dayanır. Furûğ bu anlamda şairliğinin ilk yıllarında kullandığı imgelerde dünya ile arasında olan mesafeyi hissettirir. Bu yüzden ilk dönem şiirlerinde benzetme edatı "gibi" yi kullanır. Sonraları bu edat kalkar, yani "ben gökyüzü gibiyim" den, "ben gökyüzüm" şekline dönüşür. Daha sonraları **Selâmî Dobâre** ve **Tevellodî Dîger**'de Furûğ'un fikirlerindeki değişim görülür. Şair artık bitki ve kendi arasında fark görmez, varlığın içine dalar.²¹⁷

من از سلاله ی درختانم
تنفس هوای مانده ملولم می کند

"Ben ağaçların soyundanım
Artık kalmış havayı teneffüs etmek beni bezdiriyor"

("Tenhâ Seda Est Ke Mî-mâned", s.350)

Furûğ bu imge ile kendi soyunu ağaca dayandırmıştır. **Ba'd Ez To** şiirinde de " Ben etçil bitkilerin kökündenim"²¹⁸ diyerek yine başka bir imge ile bitkilerle olan birliğini göstermiştir. Bu konuda diğer çarpıcı bir örnek de **Der Ğurûb-i Ebedî** şiirindeki şu mısralardır:

من دلم می خواهد
که ببارم از آن ابر بزرگ

"Canım istiyor ki
O büyük buluttan yağayım" (s.241)

Doğrudan kendisinin bir yağmur olduğunu söylemeden, çarpıcı ve dikkatli bir bakışla bir buluttan yağmak istediğini yazmıştır. Bütün bu imge örnekleri, Furûğ'un gerçekliği dönüştürürken kendisini de içine katarak "deneyimlediğini" göstermektedir. Furûğ korkusuzca yaşamın üzerine gitmiştir.

2.Sohrâb imgelerinde tabiat merkezdedir ama Furûğ'da "ben-kendisi" merkezdedir.

Sohrâb Sepehrî'nin kurduğu imgelerin merkezinde tabiat bulunur. Her düşünce, her duygu tabiata göre şekillenir. Bu anlamda imgelerde de asıl konu

²¹⁷ İsmâîl Nûrî Alâ, "Be Âftâb Selami Dobâre...", **Şenâhtnâme-yi Furûğ Ferruhzâd**, s. 188-193

²¹⁸ Ferruhzâd, "Ba'd Ez To", **Dîvân-ı Kâmil**, s.330

tabiattır. Sepehrî'nin tabiata bu derece yönelmesinin nedeni makinelerin hâkim olduğu şehir hayatından incinmesi, dünya görüşü, içinde yaşadığı çalkantılardır. Bütün bunlar onu insan kimliğinden uzaklaştırıp, tabiata yaklaştırmıştır. Çünkü tabiatta insan davranışlarındaki haksızlıklar ve adaletsizlikler görülmez;

من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن.
من ندیدم بیدی، سایه اش را بفروشد به زمین.
رایگان می بخشد، نارون شاخه خود را به کلاغ.

"Ben iki çamı birbirine düşman görmedim.

Ben bir söğüdün gölgesini toprağa sattığını görmedim.

Karşılıksız bağışlar, karaağaç kargaya dalını." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.288)

Sepehrî, tabiata sığınmış, kendi düşüncelerinin en iyi ifadesini bulacağı Budizm dininin kaynaklarına yönelmiş ve bu kaynakları İslami kaynaklarla birleştirmiştir. Sepehrî, Buda gibi tabiatın ortasında riyazete başlamış ve tabiatı keşfe dalmıştır.²¹⁹ Bu anlamda Sepehrî şiirinde bütün imgeler tabiattan bir manzara gibidir. *Sedâ-yi Pâ-yi Âb* şiirinde;

من مسلمانم.
قبله ام یک گل سرخ.

"Ben Müslümanım.

Kiblem kırmızı güldür." (s.272)

Mısrayla, tabiatın kendisi için ne kadar önemli olduğunu göstermiştir. Bu açıdan insan Sepehrî şiirinde pek görülmez. İnsan saygılı, hassas bir şekilde tabiattaki hiçbir şeye zarar vermeden onla bütünleşmeye çalışmalıdır. Yaşamı tabiattan öğrenmelidir. Bu şekilde tabiatı överek; **"Sedâ-yi Pâ-yi Âb, Mosâfir ve Hacm-i Sebz** kitapları ile tabiata tapan Sepehrî, kendi aydınlanmasının zirvesine çıkar; kendine has şairane bakışını ve felsefî bakışını ya da daha iyi ifade ile hekimane bakışını gösterir."²²⁰ Bu arifçe bakışta, tabiat cansız tapılan bir nesne değildir; tabiatın canı vardır. Aynı şiirde tabiatın önemini vurgulamak için;

من نمازم را وقتی می خوانم
که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدسته سرو.
من نمازم را، پی «تکبیرة الاحرام» علف می خوانم،
پی «قد قامت» موج.

"Ben namazımı

²¹⁹ Âbidî, a.g.e., s.183

²²⁰ Âşûrî, *Bâğ-ı Tenhâyî*, s.24

*Rüzgâr, servi topluluğunun başında ezan okuduğunda
Otun ihram tekbirinden sonra okurum,
Dalğanın kametinden sonra." (s.273)*

Mısralarında kullandığı imgeyle, namaz kılma vaktini tabiata göre ayarladığını, müezzin olarak rüzgârı gördüğünü belirtmiştir. Bu aşırıya kaçan ifadeler, onun tabiatın önemini insanlara anlatma çabasıdır. Sepehrî, insanın yıkıcı taraflarını gördükçe de tabiatın sürekli doğuran, yapıcı tarafına sığınmıştır.

Sâlih Huseynî'ye göre Sepehrî'nin tabiatı övmesi, onun romantik şiir akımında şiir yazmasından kaynaklanır. Bu romantizm, ırfana yönelmiş, natüralist ve bedeviliğe yönelme anlamdadır. En belirgin özelliği tabiatı övmesidir. Romantiklerin eserinde tabiat mabet gibi betimlenir ve sevgilinin yani Hüda'nın resminin tecelli ettiği kadeh gibidir. Tabiata yaklaşan ve medeniyetten uzaklaşan biri şeffaf bir göz bebeğine dönüşür ve her şeyi görür. Bu anlamda romantizm tabiat ayinine katılmaya davettir. Bu anlamda Sepehrî'nin şiirinde de kible kırmızı bir güldür. Müezzin, rüzgârdır. Hayata çok alışmış olan kişiler bu mabede giremezler.²²¹ Tabiatın mabet olarak algılanması ve Tanrı'nın tecellisi gibi düşünülmesi diğer bir mısra da gösterilmiştir;

و خدایی که در این نزدیکی است:
لای این شبیوها، پای آن کاج بلند.
روی آگاهی آب، روی قانون

*"Ve Hüda şuracıktadır:
Bu şebboyların arasında, şu uzun çamın dibinde.
Suyun bilincinde, bitkinin kanununda." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.272)*

Klasik ırfanda insanın mekân üstü bir Tanrı'ya ulaşması söz konusuysen, Tanrı'nın yeri belirsizken, Sepehrî, tanrının hemen şu şebboyların arasında olduğunu vurgulayarak, tabiatı ön planda tuttuğunu göstermiştir. Bu konuda diğer bir mısra da **Ez Rû-yi Pilk-i Şeb** şiirinde geçen "Vadi mehtapla kaplı ve öyle aydınlık ki dağ, Tanrı görünüyordu."²²² mısraıdır.

²²¹ Huseynî, a.g.e., s. 10-13

²²² Sohrâb Sepehrî, **Heşt Ketâb**, Çâp: 22, Tahran, İntişârât-ı Tahûrî, 1387/2008, s.334

Tabiatı merkezde gösteren imgelere bir diğer örnek de insanın tabiattaki bir bitkiye secde ettiğini belirttiği mısralarda görülür. Sepehrî düşüncesini güçlendirmek ve desteklemek için bu tarz imgelere de başvurmuştur:

و شاعران بزرگ
به برگهای مهاجر نماز می بردند

"*Ve büyük şairler
Muhacir yapraklara secde ediyorlardı.*" (Mosâfir, s.318)

Tabiata asalet verme düşüncesini bu mısra ile üst noktaya çıkarmıştır. Buna benzer diğer bir mısra da insanın konumu tabiat karşısında ona secde eder pozisyonunda verilmiştir:

و سپوری که به یک پوسته خربزه می برد نماز.

"*Ve çöpçü, kavun kabuğuna secde ediyordu.*" (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.278)

Tabiatı şiirinin ve dolayısı ile imgelerinin merkezinde olan Sepehrî, kutsal bir saygıyla tabiattaki hiçbir şeyi ezmez, kırmaz, her şeye hayretle bakar, koklar, dokunur ve yerine koyar. Şair hiçbir çiçeği koparmaz, ağacı kesmez, kuşa zarar vermez. Kutsal bir mekânda olduğunun bilinciyle tamamen saygılı bir tutum geliştirir;

شاعری دیدم هنگام خطاب، به گل سوسن می گفت: «شما»

"*Bir şair gördüm, konuşurken,
Zambağa 'siz' diye hitap ediyordu.*" (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.278)

Sepehrî'ye göre tabiattaki her şey güzeldir. Varlıklar arasında sınıflandırmaya gitmez. En küçük varlık değerlidir ve en küçük varlık keşfedilmelidir. Sepehrî'nin tabiata bakışı hakkında Dâryûş Âşûrî;

"Onun şiirleri, her biri sanki Çinli bir ressamın elinden çıkmış bir tablo gibidir. Onda tabiat manzaraları; her taş, her yaprak, her yusufçuk, her çalı ve bitki dikkatle, şaşırma, övgü ve tapma ile resmedilmiştir. Bu manzarada bir kayanın yanında bir adam oturmuştur. Kendinden geçmiş bir halde, vücudu bu görüntüleri düşünmekle meşguldür ve bu keşifte ve murakabede bir şey vardır, sadece özdeşlik kurarak ve sessizlikte ona ulaşılır."²²³

Açıklamalar, Sepehrî'nin tabiat karşısındaki tutumunu ifade etmiştir. Sepehrî tabiattaki en küçük bir bitkiyi, böceği bile tapınılası bir canlı gibi resmetmiş ve imgelerinde sunmuştur. Bu konuda Sedâ-yi Pâ-yi Âb şiirinde "Ve eğer kurtçuk

²²³ Âşûrî, Peyâmî Der Râh, s.29

olmasaydı, yaşamda bir şey eksik kalacaktı."²²⁴ imgesini sunmuştur. Sepehrî bu keşiflerinde tabiata karışma ve onla birleşme heyecanı içerisindeydi. Tabiatın en gizli köşesini bile keşfetmeye çalışır.

Sepehrî, insanların iyiliğinden bahsedecekse de ancak tabiata has bir özellikleri varsa insanların iyi olabileceğini vurgulayarak bu konuda da tabiatı öncü kılmıştır:

من اناری را، می کنم دانه، به دل می گویم:
خوب بود این مردم، دانه های دلشان پیدا بود.

"Bir narın tanelerini çıkartıyorum, içimden diyorum ki:

Bu halk iyiydi, içlerindeki taneler görünürdü." ("Sâde Reng", **Hacm-i Sebz**, s. 343)

Furûğ'un imgelerinin merkezinde Sohrâb'ın aksine bütün şiirlerine yayılmış "ben" bulunur. İmgelerin çoğu bu "ben" i açıklar gibidir. İmgeler bu "ben" in duyguları, sevinçleri, özlemleri, hayal kırıklıkları etrafında döner. Hukûkî, Furûğ şiirindeki düşünce ve içeriği şu şekilde belirtir;

"..o sadece kendi özel 'ben'inin etrafında dönmüştür. Aynı 'ben' ki bütün eserlerinde görülür. Şöyle denilebilir ki 'Furûğ' en baştan, 'ben'i için yazan bir şairdi ve şiirleri bu 'ben'i açıkça anlatma ve tanıtmadan ileri geçmezdi. Bireysel, kişisel ve İranlı 'ben' sonraları şairliğinin ikinci döneminde gelişir ve toplumsal, umumi ve dünyasal bir 'ben'e dönüşür."²²⁵

Şiirindeki imgeler de bu "ben" i tanımlamak için aracı konumundadır. Furûğ'un kendini gösteren bu "ben" duygusaldır. İlk dönem şiirlerinde "ben" dili, içgüdüleri ifade eder. Bu "ben" lirik bir dille bir kadının tecrübelerini, aşk hayatını anlatır. Sohrâb'ın bitkilere secde eden insanının aksine, Furûğ'un imgelerinde tabiattaki unsurlar sözü geçen "ben" i yani şairin kendisini övmek için vardır;

بارور ز میل
بارور ز درد
روی خاک ایستاده ام
تا ستاره ها ستایشم کنند
تا نسیمها نوازشم کنند

"İstekle yüklü
Dertle yüklü
Toprağın üzerinde dikildim
Yıldızlar beni övsün diye

²²⁴ Sepehrî, a.g.e., s.294

²²⁵ Hukukî, **Şi'r-i Zemân-i Mâ: Furûğ Ferruhzâd**, s.37

Nesimler beni okşasın diye ("Rû-yi Hâk", **Tevellodî Dîger**, s.194)

Şair bir bitki sapı gibi toprağın üzerinde dikilir. Tabiattaki diğer unsurların kendisini övmesini bekler. Furûğ diğer bir imgede kendisine âşık kanaryalardan bahsetmiştir;

دانه های زرد تخم کتان
زیر منقار قناریهای عاشق من می شکنند

*"Keten tohumunun sarı taneleri
Bana âşık kanaryaların gagasının altında kırılıyorlar"*

("Der Gurûb-i Ebedî", **Tevellodî Dîger**, s.

237)

Bu imgede de Sohrâb'ın imgelerinin içinde yer alan düşüncenin aksi ifade bulunur. Şair merkezdedir ve kanaryalar ona âşıktır. Şamlu, Furûğ'un şiirinin merkezinde yer almasıyla bağlantılı olarak, duygularının konuşan bir kadını yani "ben" i gösterdiğine değinir. Ayrıca Furûğ, daha ilk şiirlerinde "kendi ben olmasının 'esiri'dir".²²⁶ Ayrıca kadın olması da imgeleri duygusal bir "ben" le doldurur. Hâkim "ben" dili diğer bir şiirdeki imgede ortaya çıkar;

به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد
به جویبار که در من جاری بود
به ابرها که فکرهای طویل بودند
به رشد دردناک سپیدارهای باغ که با من
از فصلهای خشک گذر می کردند
به دستههای کلاغان
که عطر مزرعه های شبانه را
برای من به هدیه می آوردند

*"Güneşe yeniden merhaba diyeceğim
Bedenimde akan ırmaklara
Uzun boylu düşüncelerim olan bulutlara
Benimle kuru mevsimlerden geçen
Bahçenin acıyla büyüyen akkavaklarına
Gece tarlalarının kokusunu
Bana hediye eden*

Kargaların ellerine" ("Be Âftâb Selâmî Dobâre Hâhem Dâd", **Tevellodî Dîger**, s.296)

Bu şiirdeki imgede de kendisi bir merkezdir ve tabiat onu betimleme aracıdır. Furûğ'un ilk dönem şiirlerinde apaçık, düz, içgüdülerin esiri bir "ben" varken sonraki

²²⁶ Ahmed Şâmlû, "Derbâre-yi Şi'r-i Furûğ", **Perişâdoht-i Şi'r**, s.350

şiiirlerde bu "ben" gelişmiştir. Berâhenî de bu konuda; "Bakınız Ferruhzâd' da bir "ben" vardır, her şeye hakimdir, aşık bir bendir, bazen başını toplumdan çıkarır, bazen felsefe..²²⁷belirterek bütün şiiirlerindeki içeriğe hâkim değişmeyen "ben"e işaret etmiştir.

Mahmud Nikbaht'a göre Furûğ'un şiiiri otobiyografiktir. Furûğ'un "ben" i şiiirinin yapısını oluşturur ve şiiirlerinin çoğu bu "ben" in etrafında şekillenir. Bütün şiiirlerinin temel özelliği "beni bulma" ve "beni anlatma" dır. Kendi hayatını anlattığı şiiirlerde de Furûğ, şiiiri kendi kaybolmuş "ben"ini bulma ve yeniden yaratmak için vesile olarak görür.²²⁸Bu anlamda Furûğ, kendisini ve yaşantısını betimlediği imgelere de yer vermiştir;

می آیم، می آیم، می آیم
با گیسویم: ادامه بوهای زیر خاک
با چشمهایم: تجربه های غلیظ تاریکی

"Geliyorum, geliyorum, geliyorum
Yeraltı kokularının devamı olan saçlarımla
Karanlığın galiz tecrübesi olan gözlerimle"
("Be Âftâb Selâmî Dobâre Hâhem Dâd", **Tevellodî**

Dîger, s.297)

Şair, kendi fiziksel özelliklerini imgelerle sunmuştur. Bütün şiiirlerinde "ben" farklı görünümle kazanarak ortaya çıkar. *Esîr* kitabından başlayıp son kitabı **Îmân Beyâverîm be Âğaz-ı Fasl-ı Serd**'de de, her şiiirde "Furûğ'un içsel kişiliği bulunur."²²⁹Diğer bir şiiirde de doğrudan kendi varlığını betimlemiştir;

تمام هستی من
چو یک پیاله شیر
میان دستم بود

"Benim bütün varlığım
Bir bardak süt gibi
Elimin arasındaydı" ("Miyân-i Târîkî", **Tevellodî Dîger**, s.207)

Kendi kişiliği ve fiziksel durumunu doğrudan ifade ettiği bu imge dışında hayatını da betimlemiştir;

آه، چه آرام و پر غرور گذر داشت

²²⁷ Berâhenî, a.g.e., C: II, s.1073

²²⁸ Mahmûd Nîkbaht, "Nakabî Be Sû-yi Nûr", **Zenî Tenhâ**, s. 74

²²⁹ Tehrânî, **Perîşâdoht-i Şî'r**, s.215

زندگی من چو جویبار غریبی
در دل این جمعه های ساکت متروک
در دل این خانه های خالی دلگیر

*Ah, ne sakın ve gururla geçiyordu
Garip bir nehir gibi benim hayatım
Bu sakın ve terk edilmiş Cuma'ların ortasından
Bu boş ve kırgın evlerin ortasından* ("Cum'a", **Tevellodî Dîger**, s.225)

Şair, kendi hayatını duygusal bir şekilde betimleyerek, kendisi üzerine düşündürür. Diğer bir mısra da şair kendi durumunu doğrudan ilk satırlarda belirtmiştir. Şiirin tamamı bu ilk mısraların açıklaması gibidir.

و این منم
زنی تنها
در آستانه ی فصلی سرد
در ابتدای درک هستی آلوده ی زمین

*"Ve bu benim
Yalnız kadın
Soğuk mevsimin eşiğinde
Toprağa bulanmış varlığı anlamının başlangıcında"* (**Îmân Beyâverîm**, s.307)

Bu mısra da görüldüğü gibi Furûğ'un imgelerinin merkezinde içerik Furûğ'un kendisidir. Furûğ'un bütün şiirleri şairin otobiyografisinden bir parça gibidir. Özel hayatını, eşini, babasını, oğlunu, sevgilisini şiirlerinde duygulu "ben" diliyle anlatır. Ayrıca gündelik hayatta yaptığı işlerden, kullandığı dikiş makinesi, süpürge, mutfaktan da bahseder. 'Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Fasl-ı Serd' manzumesinde bir kadının yani kendisinin karamsar vasfını dile getirir. 'Nereden geliyorum ben? Nereden geliyorum/ Ki böylesine gecenin kokusuna karışmışım?' mısraları ve 'Anneme söyledim artık bitti/ Söyledim...' mısraları bir günlükte kurulacak öznel ifadelerle yazılmıştır. Şiirin son kısımlarında doğrudan kendisine hitap eder.²³⁰ Furûğ'un doğrudan kendi tanımını verdiği imgeler;

همه هستی من آیه تاریکیست
که ترا در خود تکرار کنان
به سحرگاه شکفتنها و رستنه های ابدی خواهد برد

*"Benim bütün varlığım karanlık bir ayettir
Seni kendinde tekrarlayarak
Sonsuz yeşermenin ve büyümenin sabahlarına götürecekt."* (**Tevellodî Dîger**, s.300)

²³⁰ Şemîsâ, **Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd**, s. 16-29

Sohrâb tabiatı gözlemleyip, edilgen bir şekilde tabiatı merkeze koymuşken, Furûğ imge kurarken kendini yani kendi ruhsal ve fiziksel durumlarını dikkate almıştır. Furûğ dil olarak da lirik ve öznel bir söyleme sahiptir. Sazyek bu konuda, lirik söylemin öncelikle "ben"i ya da "insanın evrensel özellikleri"ni kavrayıp yansıtmak şeklinde kendisini belirttiğini ifade etmiştir. Şair, kendi "ben"ini izlek olarak işler ve okura benimsetir. Bu açıdan psikolojik evrenin okuyucuyla paylaşım yoğunluğu çok önemlidir. Bunu sağlayacak öge de imgedir.²³¹

من مثل حس گمشدگی وحشت آورم
اما خدای من
آیا چگونه می شود از من ترسید؟
من، من که هیچ گاه
جز بادبادکی سبک و ولگرد
بر پشت بامهای مه آلود آسمان
چیزی نبوده ام

*"Ben kaybolmuşluk hissi gibi korkuncum
Ama tanrım
Benden nasıl korkulur?
Ben, ben hiçbir zaman
Gökyüzünün sisli damlarında
Hafif ve başıboş bir uçurtmadan
Başkası değildim"* ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**, s.254)

Bu mısralarda da doğrudan kendisini tanımlamıştır. Şair imgelerle kendini yeniden oluşturur, kurar, yapar, söker ve tanımlar.

3.Sohrâb Sepehrî ütopyasını betimleyecek imgeleri kullanır ve daha çok gelecek için yazar. Furûğ ise geçmiş günler için imgelerini kurar.

Sepehrî şiirinde imgelerin diğer bir işlevi de şairin ütopya kurmasına aracılık etmektir. Onun burada olmayan şehirini betimlemek amacıyla birçok şiirde bu şehre ait imge kurulmuştur. İçinde bulunduğu dünyayı eleştiren, bu dünyadan rahatsız olan şair zihninde kurduğu dünyayı imgeleriyle okuyucuya sunar.

Ütopya köken olarak Yunanca "topos" yani mekân ve "ou" yani olmayan, yok kelimelerinden meydana gelir. Burada olmayan, gerçeklikte olmayan hayali yer için kullanılır. Toplum için ideal bir düzeni tasarlayan her türlü düşünce için "ideal

²³¹ Hakan Sazyek, "Şiir Dili ve Lirikizm", **Sombahar**, s.8, Kasım-Aralık 1991, s.3-5

devlet" denmiştir.²³² Her ütopya mutlu bir gelecek özlemi ve yeni zamanların beklentisiyle doğmuştur. Sepehrî'nin ütopyası üzerine inceleme yapan Nimetî;

"Ütopya şairlerin ve ediplerin düşüncesinde faziletli şehir, olmayan yerdir. Orada insanların hepsi özgürdür ve saadetle yaşar, zulüm ve adaletsizlik yoktur. Bu ideal toplum rüyası romantik şairler arasında daha çok görülür. Bu şairler yalnızlık ve gurbet hissi ile kendi ideal ülkelerinin temsil etmeye başlar ve onu değişik şekillerde resmederler."²³³

şeklinde açıklamada bulunarak, Sepehrî'nin temel olarak neden ideal bir ülkeye yöneldiğini açıklamıştır. Kendi toplumundaki zulüm, huşunet, ahlaksızlık, bilinçsizlik karşısında rahatsızlık duyan Sepehrî ideal ülkesine sığınmıştır ve zihninde hayali bir ülke yaratmıştır. Sepehrî bu şekilde sermayenin egemen olduğu şehir yaşamından kaçmıştır. Sepehrî'nin ütopyasında halk arzuladığı gibi tabiata karşı son derece hassas ve saygılıdır.

Bu bakımdan, Sepehrî'nin imgeleri de bu ideal dünyayı gösterme çabasının bir sonucudur. Bu ideal dünyayı insanlara göstermek için imgeler aracı kılınmıştır. **Poşt-i Deryâhâ** (Denizlerin Ardı) şiiri Sepehrî'nin ütopyasına iyi bir örnektir. Şair imgelerle hayali bir dünya çizmiştir. Rûzbeh bu şiirin imgesel yapısıyla ilgili;

"İki kilit tabir 'o şehir' (yani mevcut ufuk) ve 'denizlerin ardındaki şehir' (yani vaat edilen ufuk), şiirin yapısındaki en temel esastır. Bütün şiirsel imgeler ve tabirler bu iki sembolün etrafında dönerler. Bu açıdan şiir rivayete ve imgeye dayalı yapısıyla, çizgisel bir hareket bulmuştur: şairin zihnindeki caddede bir hareket."²³⁴

Denizlerin ötesi, insan için hayal kurmasına yarayan ve özlem duygusu uyandıran bir yapıya sahiptir. İnsan denizin sonsuz uzaklıklarında, dünyanın sonuna bakar ve ötelerin derinliğinde dünyanın başlangıcını düşünür. Bu yüzden, mavinin sonsuz derinliğinde ya da suyun sonsuzluklarında, âlemin ezel ve ebedini hisseder.²³⁵ Sepehrî bu şiirde önce içinde bulunduğu toplumu eleştirir;

«دور باید شد دور»
مرد آن شهر اساطیر نداشت.
زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود.

'Gitmeli buralardan, gitmeli'

²³² Fârûk N'imetî, a.g.e., s.155

²³³ Fârûk N'imetî, a.g.e., s.152

²³⁴ Rûzbeh, a.g.e., s.418

²³⁵ Rûzbeh, a.g.e., s.414

*O şehrin adamının efsanesi yoktu
O şehrin kadını bir üzüm salkımı gibi dolu değildi. (s.363)*

Bu mısralarda şair geride bıraktığı şehrin insanlarının özelliklerini imgesel bir dille betimler. Önceki mısralarda da şair aşk korusunda kahramanları uyandıracak kimse yok diye toplumu eleştirir. Sonrasında kendi yaptığı kayıkla denize açılır, onun yolculuğu topraktan suya, gurbetten tanışıklığa, karanlıktan aydınlığa ve küslükten sevgiyedir. Gurbet hissi, şairin kendi halkı arasında yaşadığı bir histir. O şehirden uzaklaşmaya çalışır, bilinçaltılarında efsaneleri olmayan, kadını üzüm salkımı gibi aydınlık, sarhoşluk ve marifetle dolu olmayan o şehirden gitmelidir. Denizin ardındaki şehre ulaşmak için hızla ilerler ve ideal şehrinin manzarasından "açık imgeler"²³⁶ sunar;

پشت دریاها شهری است
که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است.
بامها جای کبوترهایی است، که به فواره هوش بشری می نگرند.

*"Denizlerin ardında bir şehir vardır
Ve onda pencereler tecelliye doğru açılır.
Damlar beşerin aklının fevvesine bakan
Güvercinlerin yeridir."*

("Poşt-i Deryâhâ", **Hacm-i Sebz**,

s.364)

Orada on yaşındaki her çocuğun eli, marifet dalıdır. Halk çite sanki latif bir rüyaya, bir şuleye bakar gibi bakar. Rüzgârın getirdiği ses bile farklıdır. Orada efsane kuşlarının kanat çırpma sesi gelir. Orada şairler de suyun, aklın ve aydınlığın varisidir.

Sepehrî'nin hayalî bir dünya için imge kurduğu diğer bir şiir **Nidâ-yi Âğâz**'dır. Bu şiirde, şair mevcut dünyadan bahseder ve şikâyet eder. Şair gaflet uykusundaki ve bilinçsiz halktan bahseder. Halk günübirlilik yaşamakta ve adetlerin penceresinden tabiata bakmaktadır. Halk ne gökyüzü hakkında konuşur ne de toprağa aşkla bakıp, hayret eder. Şair dördüncü mısradan;

مادرم در خواب است.
و منوچهر و پروانه، و شاید همه مردم شهر.

*"Annem uykudadır.
Ve Menûçîhr, Pervane ve belki bütün şehir halkı." (s.391)*

²³⁶ Rûzbeh, a.g.e., s.416

Diyerek başlamış gitmesi gerektiğini;

بوی هجرت می آید:
بالش من پر آواز پر چلچله هاست.

"Hicretin kokusu geliyor:
Yastığım kırlangıç kanatlarının sesiyle dolu." (s.391)

İmgesiyle vurgulamıştır. Diğer mısralarda doğrudan gitmesi gerektiğini söylemiştir. Şair en açık pencerelerden bu halkla konuşmuştur. Zamana dair bir söz işitmemiştir. Kimse bir bahçeyi görüp cezbese kapılmamıştır. Kimse tarlada bir kargacığı ciddiye almamıştır. Son olarak şair gitmeliyim der;

باید امشب چمدانی را
که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم
و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیدااست،
رو به آن وسعت بی واژه که همواره مرا می خواند.

"Yalnızlık gömleğim boyutundaki bavulumu
Almalıyım bu gece.
Ve gitmeliyim
Hamâsî ağaçların görüldüğü
Beni her zaman çağıran kelimesiz genişliğe." (s.393)

Bu son mısralardaki imgede de şair efsanevi cennetine işaret eder. Kendi irfani bakışına uygun, kimsenin tabiata zarar vermediği, o ideal diyarına gitmelidir. Orada çirkinlik yoktur, her şey güzeldir.

Sepehrî Âb (Su) şiirinde kullandığı imgelerle de ütopyasını kurar. Bu şiirde, belki aşağılarda bir güvercin su içer diye suyu bulandırmamayı önerir. Belki bir yolcu ekmeğini o suyla ıslatır. Nasihatle dolu mısralardan sonra Sepehrî suyun geldiği yukardaki köyü, kendisinin görmediğini söyler ama orada insanlar şakayığın nasıl bir çiçek olduğunu bilir. Bir gonca açarsa köylünün haberi olur. İnsanlar suyu anlar ve onu bulandırmaz. Ütopyasını kurucu en önemli imgelerden bir tanesi "Kuşkusuz çitlerinin dibinde tanrının ayak izi var."²³⁷ mısraıdır.

Vâheyî Der Lahza (Lahzada Bir Vaha) şiirinde de Sepehrî, farklı imgelerle yine ideal ülkesinden bahseder. "Hiçistan" dediği bir yerin ötesinde olduğunu belirtir. Kumların üzerinde zarif süvari atlarının ayak izi vardır. Sabahları şakayığın tepesine

²³⁷ Sepehrî, a.g.e., s.346

çıkarlar. Burada dilek şemsiyesi açıktır. İnsan burada yalnızdır. Bu yalnızlıkta, narın gölgesi sonsuza dek akar. Bulunduğu diyarı en iyi betimleyen imge;

پشت هیچستان رگهای هوا، پر قاصدهایی است
که خبر می آرند، از گل واشده دورترین بوته خاک.

"Hiçistanın ardında, havanın damarları, ulakların kanadıdır.

Toprağın en uzak çalısında açmış çiçekten, haber getirirler." (s. 361)

Sepehrî'nin birçok şiirinde imgeler düşler ülkesini betimler. Bazı şiirlerde doğrudan bütün konu bu ütopyanın etrafında döner. Bazı şiirlerdeyse, dolaylı bir şekilde şair yine bu ideal ülkenin özelliklerini imgelerle sunar. Örneğin **Nişânî** (Adres) şiirinde mısra "Dostun evi nerede?" soru cümlesiyle başlar. Şiir bir arayışın efsanesidir. Dostu istemek için tutulan yol önemlidir. Yolcu, atlıya cevap olarak, Tanrının düşünden daha yeşil bir bahçeyi bulup oradan yoluna devam etmesini önerir. "Dostun evi" vaat edilen diyarın temsilidir. Berâhenî bu şiir için "'Adres' şiiri imge kurma açısından ve beşerin arayış halindeki ruhunu gösterme açısından, bir şaheserdir."²³⁸ demıştır. Aynı şekilde **Sedâ-yi Pâ-yi Âb** ve **Mosâfir** şiirinde ve Sepehrî'nin birçok şiirinde bu ideal ülke bir ressamın hayalinde yaratıp çizdiği bir yer gibi şiirlerde imgesel bir dille ifade edilmiştir.

Furûğ'da, Sepehrî'nin aksine imgeler gelecekteki ideal bir dünyayı temsil etmek için orada yer almaz, imgeler daha çok geçmiş günlere özlemi ifade etme aracı olarak vardır. İmgeler geleceğe dönük değil, geçmişe dönük, geçmişi şairde en iyi şekilde canlandırma amacını taşır. Furûğ için güzel günler gelecekte değildir, geçmiştedir. Sonraki dönem şiirlerinde şimdiye dönüş yapmıştır ama Sohrâb'ın şiirindeki gibi bir gelecek asla oluşmamıştır. Furûğ şimdi ve geçmiş arasında gidip gelir. Furûğ'un geçmişi anmaya dönük şiir yazması üzerine M.Âzâd;

"Furûğ'un şiiri, çocukluk dönemine duyulan hasretin şiiridir. Hayatının en korkunç ve acımasız zamanlarında, çocukluğunun pak ve sade zamanlarına dönerdi... Öylesine çocukluk döneminin sadeliğine ve masumiyetine hayrandı ki hayalperest olduğu ilk gençlik yıllarının nostaljisi bile geçmişin o cazibesini taşımazdı."²³⁹

Açıklamasıyla Furûğ şiirinin genel özelliğine değinmiştir. Şemîsâ da Furûğ'un şiirinde ümitsiz bir dilden ve geleceğe ümidin olmadığından söz eder. "Bütün güzel

²³⁸ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.289

²³⁹ Tehrânî, **Perişâdoht-i Şî'r**, s.25

şeyler geçmişte tamamlanmıştır."²⁴⁰Furûğ hayatından razı değildir ve çocukluk, ilk gençlik yıllarına dönme arzusu şiirinde defalarca görülür. Bütün şiirlere yayılmış, ara ara bahsedilen geçmiş günler dışında doğrudan bir şiirin başlığında da belirterek bu konuyu işleyeceğini göstermiştir. Örneğin **Ân Rûzhâ** şiirinde bütün imgeler geçmişini temsil etmek amacıyla kurulmuş, geçmiş etrafında dönmüştür;

آن بامهای بادبادکهای بازیگوش
آن کوچه های گیج از عطر افاقی ها
آن روزها رفتند

*O yeşil sarmaşıkların desteğiyle birbirine yaslanmış evler
O çatıları afacan uçurtmalar olan
O akasya kokusundan serseme dönen
O günler artık yok (s.180)*

O geçmiş ve artık ulaşılamayacak günlerin özellikleri güçlü imgelerle okuyucuya hissettirilmeye çalışılır. Furûğ için yaşadığı an acı doludur. Bu acı ona geçmişteki güzel günlerini hatırlatır. Birçok şiirinde geçmişe dönme isteğinden bahsetmiş ve o günleri kutsamıştır. O günler esenlik doludur, kar yağarken dışarıyı seyre daldığı o günler geçmiştir. Sobanın başında ödev yaptığı, güneşi beklediği günler geride kalmıştır. Şair o günleri zihninde imgelerle yeniden yaratır. Sonuç olarak basit bir nostalji şiiri olmaktan çok uzaktır;

آن روزها رفتند
آن روزها مثل نباتاتی که در خورشید می پوسند
از تابش خورشید، پوسیدند
و گم شدند آن کوچه های گیج از عطر افاقیها

*"O günler gitti
Güneş altında solan bitkiler gibi
Güneş aydınlığından soldular
Akasya kokularından serseme dönmüş sokaklarda kayboldular" (s.186)*

Furûğ'un doğrudan geçmişten bahsetmek için güçlü imgeler kurduğu bir diğer şiir **Ba'd Ez To** şiiridir. Şiire "Ey yedi yaş" diye başlanmış ve "yedi yaş" kutsanmıştır. O yaştan sonra her şeyin bozulduğu ve değiştiği ifade edilmiştir. Yedi yaşından sonra her şey yok olup gitmiştir. Yedi yaştan sonra ağustosböceklerinin sesi öldürülür ve alfabe harflerinden çıkan zil sesine, silah fabrikalarından yükselen düdük sesine bağlanılır. Yedi yaştan rengi kaybedilmiştir. Her şey yitirilmiştir. Yedi

²⁴⁰ Şemîsâ, **Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd**, s.135

yaşı döneminin önemini gösterecek yaratıcı bir şekilde kurulmuş imgeyle hissettirilmiştir;

بعد از تو ما به هم خیانت کردیم
بعد از تو ما تمام یادگاری ها را
با تکه های سرب ، و با قطره های منفجر شده ی خون
از گنجگاه های گنج گرفته ی دیوار های کوچه زدودیم.

"Senden sonra biz birbirimize ihanet ettik

Senden sonra biz bütün hatıraları

Kurşun parçalarıyla ve kanın patlamış damlalarıyla

*Sokak duvarlarının sıvalı şakaklarından sildik" ("Ba'd Ez To", **Îmân***

Beyâverîm, s.325)

Furûğ'un geçmişin önemini göstermek için kurduğu imgelere örnek diğer bir şiir, **Kesî Ke Misl-i Hîç Kes Nîst** şiiridir. Bu şiirde bir kız çocuğunun dilinden konuşur. Küçük bir kız düşünde birisinin geldiğini görür, bu kişi üçüncü sınıf kitaplarındaki bütün zor kelimeleri gözü kapalı okur, yirmi milyondan bini çıkarabilir. Bakkaldan ne gerekiyorsa yazdırıp alabilir. Küçük kız neden sokaklarda kaybolacak kadar küçüğüm, diye sorar ve babasını sokaklarda kaybolmayacak kadar küçük değil, şeklinde tanımlar. Şairin kendini küçük bir kız olarak düşünmesi yine eski günleri yaşatmasına örnektir. Rüyasında gördüğü kişiyi farklı bir şekilde sunar;

کسی که مثل هیچ کس نیست، مثل پدر نیست، مثل

و قدش از درخت های خانه ی معمار هم بلندتر است

Biri geliyor,

Kimseye benzemeyen biri, baba gibi değil

....

Ve boyu mimarın evindeki ağaçlardan da uzundur.

("Kesî Ke Misl-i Hîç Kes Nîst", **Îmân Beyâverîm**,

s.342)

Küçük bir kızın rüyasını anlattığı bu mısralar dışında, **Be Alî Goft Mâdereş Rûzî** şiirinde de küçük bir erkek çocuğun rüyasından bahseder. Furûğ hem **Tevellodî Dîger**'de hem de **Îmân Beyâverîm**'de geçmiş özlemini vurgulayan şiirler yazmıştır. **Tevellodî Dîger** kitabı üzerine Berâhenî;

"Furûğ Ferruhzâd'ın şiiri, **Tevellodî Dîger**' de her muasır şairden daha çok tecrübeye dayalı ve kişiseldir. Bir kişi yaşamdan ve tabiattan edindiği tecrübelerini, etkilenmelerini imge oluşturmada kullanır. Bu tecrübeler ya nisbeten uzak olan bir geçmişe aittir (çocukluk dönemi) ve Ferruhzâd, bu

hatıralarla iç içe geçmekle ve onlarla birleşmeyle şiirini oluşturur ya da çocukluktan hareket edip buluşa doğru olan dönemdir ki Ferruhzâd, o dönem üzerine açık imgeler sunar veya bu zamana aittir. Şairin içinde bulunduğu durumuna, etrafındaki insanların ve çevresindeki dünyanın durumuna aittir. Bazen her üç durum Ferruhzâd'ın şiirinde birbirine geçer ve Ferruhzâd'ın, yaşama, topluma, yazgı ve aşka karşı genel bakışını gösterir."²⁴¹

Şeklinde açıklamada bulunarak, Furûğ'un soyut unsurlar yerine, somut yapıya dayalı, geçmiş ve şimdi üzerine imgeler kurduğunu belirtmiştir. **Tevellodî Dîger**'de de şair çocukluk ve gençlik anılarını hatırlar ve geçmişten şimdiki zamana döner. Kendisine âşık çocuklardan ve kalbinin çocukluğunun mahallesinden çaldığı sokaktan bahseder. Furûğ bu şiirde sürekli "geçmiş ve şimdi arasında hareket halindedir."²⁴² Şair şimdiye döner çünkü geçmişte kalması ölmesidir. Geçmiş zamana örnek olarak;

سهم من ،
آسمانیست که آویختن پرده ای آنرا از من میگیرد
سهم من پایین رفتن از یک پله مترو کست
و به چیزی در پوسیدگی و غربت و اصل گشتن
سهم من گردش حزن آلودی در باغ خاطره هاست

"Benim payım,
Bir perde çekilmesiyle benden alınan gökyüzüdür.
Benim payım terkedilmiş bir merdivenden aşağı inmektir
Gurbette ve çürümeye bir şeye bağlanmak
Benim payım hatıralar bahçesinde hüznü bir gezintidir" (s.302)

Furûğ için gelecek yoktur, onun payına hatıraların bahçesinde hüznle gezmek düşer. Şimdiki zamanın acı dolu anlarından geçmişe sığınan şair orada da hüznüldür. Furûğ şimdi ve geçmiş arasında gidip gelir. Konuşma diline hâkim olması, gündelik dilde konuşuyormuş gibi, gündelik dilin tabiatına uygun yazdığı için bazen ifadeleri, bir kadının itirafları gibi bir özellik kazanır ve konuşmanın hareketi şimdi ve geçmiş arasında gidip gelir.²⁴³ Furûğ'un **Îmân Beyâverîm be Âğaz-ı Fasl-ı Serd** şiirinde de imgeler geçmişi yeniden kurmak için yer alır. Furûğ geçmişi yeniden kurup, örerken kısa süreli "şimdi"den uzaklaşır ve kendini iyi hisseder. Bu şiirde sanki kendi kendine sayıklıyor gibidir. "Sanki biri gür bir sesle

²⁴¹ Berâhenî, a.g.e., C: II, s.1045

²⁴² Şemîsâ, **Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd**, s.151

²⁴³ Tehrânî, **Perîşâdoht-i Şî'r**, s.142

hatıralarını anlatır.²⁴⁴Furûğ çeşitli imgelerle hatıralarını yaşanılır ve dokunulur kılar. Kendisi ve okuyucu için geçmişi somut bir yapıya dönüştürür. Soğuk mevsimin başlangıcında durmuş, hüznle anlatır;

دیگر چگونه یک نفر به رقص برخواهد خاست
و گیسوان کودکش را
در آبهای جاری خواهد ریخت

*"Dans için kalkacak
Ve çocukluk saçlarını
Akan sulara bırakacak
(Birisi bulunur mu artık? ") (s.310)*

Şiir, bir kadının karamsar betimlemesiyle başlar. Kış mevsimi ölümün, yokluğun sembolüdür. Elleri çimentoludur ve onu kurtaracak olan mezarda yatmıştır. Şair, çiçeklerin çiftleşmesini yani baharı düşünür ama bu bahar gelecekte değildir, geçmiştedir. Aslında kendi geçmişini düşünür çünkü geleceğinde bir şey yoktur. Şair, hatıraları gözden geçirir. Şiirin sonlarına doğru kendine hitap eder, artık tamamen yasa ve soğukluğa gömülmüştür. Onun için ümit kalmamıştır.²⁴⁵Furûğ için artık zamanın geçmiştir ve gecenin her şeye hâkim olduğu çarpıcı bir imgeyle ifade bulur;

زمان گزشت
زمان گزشت و شب روی شاخه های لخت اقاقی افتاد
شب پشت شیشیه های پنجره سر میخورد
و با زبان سردش
ته مانده های روز رفته را به درون میکشد

*"Zaman geçti
Zaman geçti ve gece akasyanın çıplak dallarına bırakıverdi kendini
Pencere camlarının ardında kayıyordu gece
Ve soğuk diliyle
Giden günün kalıntılarını içine çekiyordu" (s.317)*

Sonuç olarak, Furûğ'un şiirlerinde imge geleceğe yönelik, geleceği inşa edici bir öge olarak değil, geçmişi inşa eden bir yapıdadır. Sepehrî'nin imgeleri irfana dayalı, vaat edilen, hayali bir yaşam oluşturma amaçlıyken, Furûğ geleceğe karşı umutsuzdur. Ulaşacağı iyi günler üzerine düşünmez, geçmişindeki iyi günleri hatırlayıp teselli bulur ve şimdiye döner. Furûğ'un geçmiş ve şimdi arasında gidip gelmesinin kendisinin realist bir şiir yapısına yönelmesinden kaynaklanır. İçinde

²⁴⁴ Şemîsâ, *Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd*, s.23

²⁴⁵ Şemîsâ, *Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd*, s.25-29

bulunduğu toplumu en gerçekçi ayrıntılarla gösterir. Çünkü Furûğ, " kendini bulduğunda, şairane tecrübesini dokunulabilir gerçeklik düzeyinde keşfet"²⁴⁶ miştir. Lengurûdî de Sepehrî'nin şiirinde ebediliğe ulaşmak için günlük hayattan uzak durduğunu Furûğ'un ise günlük gerçekliklere dayanarak, kişisel tecrübeler ve realist bir mesire doğru yöneldiğini vurgular.²⁴⁷ Gündelik yaşantısına örnek;

زندگی شاید
یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از آن میگذرد
زندگی شاید
رئسمانیست که مردی با آن خود را از شاخه میاویزد
زندگی شاید طفلیست که از مدرسه بر میگردد

*"Yaşam belki de
Uzun bir sokaktır
Ve bir kadın her gün pazar çantasıyla oradan geçer
Yaşam belki de
Bir adamın kendini astığı bir iptir
Yaşam belki de okuldan dönen bir çocuktur"* (Tevellodî Dîger, s.301)

Furûğ gündelik yaşantısından, o an içinde bulunduğu ortam üzerine kısacası kendi "şimdi"si üzerine çok fazla imge kurar. Dokunulan, somut konuları ifade etmeye eğilim gösterir. Sokak tasvirleri, evi üzerine yazdıkları içinde bulunduğu mekândan örneklerdir. Dikiş makinesi, süpürge, mutfak ve çamaşır yıkamadan bahsetmesi de gündelik yaptığı işleri şiirde yer verdiğini gösterir. Merdivenleri süpürmesi, camları silmesi de örnek olarak verilebilir. Bu anlamda son dönem şiirleri, örneğin **Tevellodî Dîger** "yeni imgelerle sunulur ve realizmin derin köklerine sahiptir."²⁴⁸ Çünkü Furûğ'a göre şiir yaşamdan oluşur ve yaşamın en çirkin en acı tarafları bile denenmelidir. Her sanatçı yaşama dokunarak şiirini oluşturmalıdır.²⁴⁹ Bu açıdan Sepehrî, gündelik yaşamın gerçeklerine gözlerini kapadığı için çok fazla eleştirilmiştir. Berâhenî'de vaat edilen topraklar düşüncesiyle yazılmış şiir çeşidini eleştirmiştir;

"Her çeşit tecrübe edilmiş ortamdan kaçma- ister Lut çölüne doğru, ister denize doğru, isterse kuru ve boş tekniğe kaçış-bir çeşit romantizmdir. Şu

²⁴⁶ Berâhenî, a.g.e., C: II, s.1143

²⁴⁷ Lengurûdî, a.g.e., C: III, s.107, s.430

²⁴⁸ Abdülâlî Destğayb, **Gerayeşhâ-yi Mutezâd Der Edebiyyât-ı Mu'âsır-ı İrân**, Tahran, Neşr-i Hunyâ, 1371/1992, s.51

²⁴⁹ Musahebeyi Sîrûs Tâhbâz, **Perîşâdoht-i Şî'r**, s.266

yüzden, romantizmin bir çeşidi, çevreden ideal bir çevreye kaçmadır, yani bir kere zihni olmak ve her gerçekliğe gözlerini kapamadır."²⁵⁰

Sonuç olarak Sepehrî ideal ülkesi için imge kurmuş, bir resim gibi bu ülkeyi çizmek amaçlı çaba göstermişken, Furûğ geleceğe karamsar bakmış, daha çok geçmiş zihninde yeniden kurmak için temsili imgeler oluşturmuş ve döndüğünde de realist bir bakışla şimdiye dönmüştür.

4.Sohrâb hakikat arayışı ile imge kurar, Furûğ kendi ruhsal durumlarına destek arar.

Sepehrî, bütün şiirlerinde nesnel bir yaklaşım göstermiştir. Belli bir öğretiyi takip eden ve "arayış" halinde olan şair, kendi anlık duygu durumlarını şiire yansıtmaktan kaçınmıştır. Bu konuda Hemedânî de Sepehrî'nin kendi dönemindeki şairlerden farklı olarak kendisi üzerine yazmaktan kaçındığını, kendi benliğinin sınırlarında kalmadığını belirtmiştir.²⁵¹ Hatta "Kaşan'lıyım" şeklinde başladığı kendisinden bahsettiği şiirde bile nesnel yaklaşımla, öğretilerini sunacağı zemini hazırlamıştır. Sepehrî ulaştığı hakikate dair bilgileri şiirinde göstermek amaçlı imge kurup, bu sonuçları okuyucuya yansıtmak istemiş ve kendi duygularını, ruh halini ortadan kaldırmıştır. Tabiat üzerine sorduğu bazı sorularda da, belli yargılara göre tavır almış, insanlara tabiata nasıl bakmaları gerektiğini göstermeye çalışmıştır. Belli irfani öğretiye göre kendi tecrübelerini geliştiren şair, şiirine de bu tecrübeleri yansıtmıştır;

"Sepehrî batini süluka sahip bir şairdir ve onun batini süluku yaşam seyrinde; ergenlik döneminden gençliğe ve olgunluğa sonra yaşlılığın eşiğine kadar bu yolda dıştaki her olaydan daha çok içsel tecrübelerine bağlıdır."²⁵² Suyun Ayak Sesi, Yolcu ve Yeşil Hacim kitapları ile tabiata tapan Sepehrî, kendi aydınlanmasının zirvesine çıkar. Kendine has şairane bakışını ve felsefi bakışını ya da daha iyi ifade ile hekimâne bakışını gösterir."²⁵³

Felsefî bakışını şiire yansıtan şair, şiirinde bu bakışına uygun imgeler kurmuştur. Şiirleri ulaştığı hikmetleri farklı renk ve betimlemelerle işaret etmiştir;

ریگی از روی زمین برداریم

²⁵⁰ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.148

²⁵¹ Hamedânî, *Peyâmî Der Râh*, s. 126

²⁵² Âşûrî, *Bâğ-ı Tenhâyî*, s.11

²⁵³ A.g., s.24

وزن بودن را احساس کنیم.

"Yerden bir çakıl taşı alalım
Var olmanın ağırlığını hissedelim." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.295)

Sepehrî'nin şiirlerinin çoğu belli bir öğretinin temelleri gibidir. Sepehrî kendi arifane yürüyüşündeki kazanımlarını insanlara da sunar. İnsanlar eğer tanrıyı arıyorlarsa, Sepehrî, onun yerini şiirinde göstermiştir. Bu açıdan Hemedânî, Sepehrî'nin her şiirinin, ilmi bir teoriye dönüştürülebileceğini ve yorumlanabileceğini belirtmiştir.²⁵⁴

Âbidî, Sepehrî'nin yaşamı ve şiiri üzerine yazdığı kitabında, Sepehrî'nin arayış halinde olduğuna, şairin doğruluğu aradığına değinir. Sepehrî "ebediyeti" düşünmüştür. Şair, Buda'nın ayinlerinin cezbesindeki Doğu'ya yönelmiştir. Kısacası Sepehrî, Hint felsefesi ve düşüncesine yönelmiştir. Şair hakikat, bilgilenme, marifet, peşindedir.²⁵⁵ Sepehrî'nin belli bir öğretinin izlerine taşıyan imgelerine örnek olarak;

سر بالین فقیهی نومید، کوزه ای دیدم لبریز سوال.

"Umutsuz fakihin yastığının bağında, sorularla dolu bir testi gördüm."
(s.278)

قاطری دیدم بارش "انشا"
اشتری دیدم بارش سبد خالی "پند و امثال".

"Bir katır gördüm, "yazı" ile yüklü
Bir deve gördüm yükü boş "nasihat ve misal" sepeti." (s.278)

من قطاری دیدم ، روشنایی می برد.
من قطاری دیدم ، فقه می برد و چه سنگین می رفت.
من قطاری دیدم، که سیاست می برد (و چه خالی می رفت).
من قطاری دیدم، تخم نیلوفر و آواز قناری می برد.

"Bir tren gördüm, aydınlık götürüyordu.

Bir tren gördüm, fıkıh taşıyordu ve nasıl da ağır gidiyordu.

Bir tren gördüm, siyaset götürüyordu. (ve ne boş gidiyordu)

Bir tren gördüm, nilüfer tohumu ve kanarya şarkısı götürüyordu." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.279)

Sepehrî bu mısralar ile belli alanlarla ilgili görüşlerini imgesel bir dille ifade etmiştir. Bu şekilde kendi öğretisinden izler taşıyan imgeler ve temsillerle, okuyucuya belli bir dünya görüşünü de aktarmıştır. Bu anlamda Lengurûdî;

²⁵⁴ Hemedânî, *Peyâmî Der Râh*, s. 107

²⁵⁵ Âbidî, *a.g.e.*, s. 63-125

"Suyun Ayak Sesi, sayılı yeni felsefi şiirlerdendir, felsefenin görünen kelimasına dalmakla, mananın cevherine ulaşmıştır ve bu yüzden –saflık ve vasıtasız olmasıyla- samimi, canlı, kolay gözükür ve iz bırakıcıdır..Suyun Ayak Sesi, muasır zamandaki ayakları yere basan tek irfanî şiirdir ve Fars Edebiyatı Tarihi’ nin en büyük arifane şiirleri arasında yer almıştır."²⁵⁶

Şeklinde ifade ederek, Sepehrî’nin felsefi yönde şiir yazdığını vurgulamıştır. Sepehrî kendi bireysel irfanında, tabiata saygılıdır. Varlıkta vahdeti düşünen naif bakışı bütün şiirlerine rengini katmıştır. Sepehrî, öğretisinin güzel yönlerini şiirinde tavsiye şeklinde imgelerle sunmuştur;

و نخوانیم کتابی که در آن باد نمی آید
و کتابی که در آن پوست شبنم تر نیست
و کتابی که در آن یاخته ها بی بعدند
و نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت بپرد.

*İçinde rüzgâr esmeyen kitabı okumayalım
Ve içinde yüzeyi nemli şebnem olmayan kitabı
Ve boyutsuz yosunların olduğu kitabı.
Ve sineğin tabiatın parmak ucundan uçmasını istemeyelim. (s.294)*

Mısralarda da görüldüğü gibi Sepehrî şiirinde kendine has bir felsefe oluşturmuş ve bütün kitaplarında bu felsefenin savunucusu olmuştur. **Mosâfir** şiiri de Sepehrî’nin felsefi şiirlerindendir. Şiirde, yolcu ev sahibiyle felsefi bir sohbete başlar. Yolun uzunluğundan, yalnızlıktan, yolcunun yol boyunca gördüğü şeylerden bahsederler. Yolcunun gözü bir elmaya takılır. Onun için yaratılışı çağırıştırır. Elmalar üzerinden felsefi bir bahse tutuşurlar. Şair imgesel bir dille soru ve cevap şeklinde felsefesi sorusunu sorar;

قشنگ یعنی چه؟
-قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال

*-Güzel yani ne?
-Güzel yani şekillerin âşıkane tabiri. (s.306)*

Güzellik tek başına yoktur, bakan kişinin görüşüne dayanır. Bakan kişi iç dünyasını dıştaki şeylere yansıtır. Sepehrî birçok şiirde felsefe yapmış²⁵⁷ ve sorularla kendi irfanî arayışlarından izler sunmuştur. İlk kitabından son kitabına kadar belli soruların cevabını zihinde netleştirmeye çalışan şair, bunu da imgesel bir dilin

²⁵⁶ Lengurûdî, a.g.e., C: III, s.196

²⁵⁷ Nûrî’Alâ, a.g.e., s.215

temsiliyle şiirlere yaymıştır. Örneğin iki şiiri üzerinden zihninde sürdürdüğü felsefi konuya bakılırsa;

"Yolcu, Suyun Ayak Sesi'nin sonundan yani 'Bizim işimiz şudur ki nilüfer çiçeği ve asır arasında hakikatin avazı peşinde koşalım' den başlar. Ama bu kez şair hakikatin avazı değil, hakikatin kendisinin peşindedir. Diğer bir ifadeyle, acaba kırmızı çiçeğin sırrı anlaşılabilir mi diye araştırır. Ve şu neticeye varır: asla, çünkü her zaman bir uzaklık vardır. Bu yüzden yine aynı noktaya döner. En iyisi şudur, kırmızı çiçeğin büyüünde yüzelim."²⁵⁸

Şiirler felsefi mülâhazalara bir ortam gibi düşünülmüş, şair iç dünyasında beliren soruları imgesel dille, okuyucuya güzel bir şekilde sunmuştur. Sepehrî, ilk kitabından başlayarak son kitabına kadar zihinsel bir yolculuk halindedir. Bu onun "hakikati idrak etme iştiağıyla yaşamış"²⁵⁹ olmasına bağlanabilir.

Hemedânî'ye göre Sepehrî, fasılları, şimdi, geçmiş ve gelecek arasındaki, insan, hayvan, bitki ve cansız varlıklar arasındaki uzaklığı kaldırma çabasındadır. Uzaklıkların gerçek olmadığını göstermek ve iddiasını savunmak için de şiirden başka bir vesile yoktur. Sepehrî, şiirinde bu vahdeti göstermek için çabalar. Birliği göstermek için şiirinde dünyayı yeniden kurar.²⁶⁰ Bu kurma işlemini de imgelerin yardımı ile gerçekleştirir;

من نمی دانم
که چرا می گویند: اسب حیوان نجیبی است ، کبوتر زیباست.
و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست.
گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد.
چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید.

"Ben bilmiyorum

Neden at necip bir hayvandır, güvercin güzeldir derler.

Ve neden kimsenin kafesinde akbaba yoktur.

Yoncanın kırmızı lâleden ne eksigi vardır.

Gözleri yıkamalı, başka türlü bakmalı." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, 291)

Şair bakan ve bakılan arasındaki ayrılığa değinir. Sepehrî'ye göre bir şeyi güzel görürsek o güzel olur. İnsanın bakışı, kötüyü, iyiyi, çirkin, güzeli meydana getirir. Bakan ile bakılan arasında fasıla olmamalı. Fasıla bizim ön yargılarımızdan kaynaklanır; geçmişten miras kalan bir bakışla şeylere bakmaktır. Eğer geçmişten

²⁵⁸ Şemîsâ, *Bâğ-i Tenhâyi*, s.129

²⁵⁹ Hukûkî, *Şî'r-i Zemân-ı Mâ: Sohrâb Sepehrî*, s. 42

²⁶⁰ Hamedânî, *Peyâmî Der Râh*, s.80-81

kalan bir gözle bir şeye bakarsak, onu olduğu gibi göremeyiz. Asırların ve zamanların tozunda kaybolmuş başkalarının gözüyle kötü ya da iyi görürüz. Onların bakışını şeylere yükleriz. Öyleyse önemli olan, insanın kendinin "bakış" olmasıdır, o zaman bakan ile bakılan arasında birlik oluşur.²⁶¹Şair bu konudaki görüşünü "Tecrübe tozunu bakışından yıkadılar"²⁶² mısraıyla belirtmiştir. Eski tecrübelerin, adetlerin tozu silinince vahdet ortaya çıkar;

هر چه دشنام، از لبها خواهم برچید.

"Ne kadar küfür varsa, dudaklardan toplayacağım." (s.339)

رهزنان را خواهم گفت: کاروانی آمد بارش لبخند!

"Eşkîyalara söyleyeceğim: Bir kervan geldi, tebessüm yüklü." (s.339)

من گره خواهم زد، چشمان را با خورشید، دلها را با
عشق، سایه ها را با آب، شاخه ها را با باد.

"Düğümleyeceğim, gözleri güneşle, gönülleri aşkla,

Gölgeleri suyla, dalları rüzgârla." ("Ve Peyâmî Der Râh", **Hacm-i Sebz**,

s.339)

Sonuç olarak, Sepehrî takip ettiği kendine has öğretisini bütün şiirlerine yaymış, belli bir arayışla hakikatin peşinde giderken edindiklerini, soru, tavsiye, nasihat, yargı şeklinde şiirinde paylaşmıştır.

Furûğ'da belli bir öğretinin izleri görülmez. Nesnele yakın bir şiirden daha çok öznel ve kendi ruhsal durumlarına destek amaçlı şiir yazmıştır. Furûğ'da Sepehrî'ninki gibi irfani, felsefî bir arayış değil daha çok kendini tanıma yolunda bir arayış mevcuttur. Furûğ kendi ruhsal durumlarını ve var oluşunu anlamaya çalışmış ve imgelerini kendi psikolojik durumlarına destek olarak kurmuştur. Furûğ'un hayatında kendisini çok etkileyen bazı anlar vardır. Eşinden boşanması, çocuğunu artık görememesi gibi. Şair bu acılar karşısında çaresiz kalmıştır. Sürekli kendisini ifade etme zorunluluğu hissetmiş bazen şiirinde tekrara başvurarak, güvenliksiz, tedirgin hallerinden kurtulmaya çalışmıştır. Furûğ'un "sohbet eder" gibi şiir yazması da her an yaşadığı anlık duyguları açıklamasına fırsat vermiştir. Bu anlamda M.Âzâd'a göre bu durum onun şiirde rahat konuşmasını sağlamış ve "itiraf"a dayalı

²⁶¹ Şemîsâ, **Bâğ-i Tenhâyi**, 122

²⁶² Sepehrî, "Mosâfir", **a.g.e.**, s.324

ifadede Furûğ'u en başarılı şair kılmıştır.²⁶³ Bu açıdan Furûğ'un kurduğu imgeler kendi itiraflarını ifade edecek türdedir;

نمی توانستم، دیگر نمی توانستم
صدای کوچه، صدای پرنده ها
صدای گم شدن توپهای ماهوتی

....
مرا پناه دهید ای چراغ های مشوش
ای خانه های روشن شکاک

*"Yapamıyordum, artık yapamıyordum
Sokağın sesi, kuşların sesi
Keçe topların kaybolma sesi*

....
*Beni koruyun ey perişan lambalar
Ey aydın kuşkucu evler"* ("Vehm-i Sebz", **Tevellodî Dîger**, s.265)

Furûğ bu mısralarda kötü olan ruhsal durumunu ifade etmiş sonra da sokaktaki lambalardan yardım isteyerek değişik bir imge oluşturmuştur. Furûğ'un birçok şiiri öz yaşamından bir kesit, eskiye dönme ve anlık duygularına dayanır. O an yaşadığı kötü ruh durumunu, yoksunluk hissini gidermek için imgeleri bir dayanak gibi görür. Yaşadığı halin ruhsal ağırlığını gösterir;

آه، اکنون دیر است
که فرو ریخته در من، گوئی،
تیره آواری از ابر گران

*"Ah, şimdi çok geç
Sanki içime çöktü
Yüklü bir buluttan kara bir göçük"* ("Gozerân", **Tevellodî Dîger**, s.187)

Birçok şiirde hissettiği ruhsal darlığı, üzerine çökecek bir göçük gibi tanımlanmıştır. Şair ruhsal olarak hissettiği bunaltıyı, darlık hissini, olumsuz duygu durumlarını defalarca "göçük" imgesiyle okuyucuya aktarmıştır;

ما از صدای باد می ترسیم
ما از نفوذ سایه های شک
در باغهای بوسه هلمان رنگ می بازیم
ما در تمام میهمانی های قصر نور
از وحشت آوار می لرزیم

*"Biz rüzgârın sesinden korkuyoruz
Biz şüphe gölgelerinin gücünden
Öpücük bağlarımızda rengimizi yitiriyoruz
Biz nur kasrının bütün misafirliklerinde*

²⁶³ Tehrânî, **Perişâdoht-i Şî'r**, s.136

Göçük vahşetinden titriyoruz ("Der Âbhâ-yi Sebz-i Tabestân", **Tevellodî Dîger**, s.204)

Şair bu mısra da güzel bir durumda bir göçük vahşetinden söz etmiştir. Göçükten korkmanın anlatıldığı bir diğer şiirde de;

در شب اکنون چیزی می گذرد
ماه سرخست و مشوش
و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است
ابرها، همچون انبوه عزاداران
لحظهء باریدن را گوئی منتظرند

*"Gece şimdi bir şeyler dönüyor
Ay kızıl ve dağınık
Ve her an çökme korkusu içinde olan bu damda
Bulutlar, cenaze topluluğu gibi
Sanki yağma anını bekliyorlar"* ("Bâd Mâ Râ Hâhed Bord", **Tevellodî Dîger**, s.199)

İmgesiyle vahşeti ifade etmiştir. Diğer bir şiirde hava artık göçük gibi üzerine çöker;

تمام شب آنجا
ز شاخه های سیاه
غمی فرو می ریخت
کسی تورا می خواند
هوا چو آواری
به روی او می ریخت

*"Bütün gece orada
Siyah dallardan
Bir üzüntü boşalıyordu
Biri seni çağırıyordu
Hava bir göçük gibi
Onun üzerine çökmüştü"* ("Miyân-i Târîkî", **Tevellodî Dîger**, s.208)

Furûğ'un ruhsal durumlarını üzerine çökecek bir göçük imgesiyle anlatması dışında bir de ruhsal patlamalar yaşadığı durumlar vardır;

"Her şiirde bilinçli bir şairdir, şairlik bilincinde olduğu yıllar boyunca gördüklerinden, duyduklarından, okuduklarından vücudunda dibe çökmüş bir kısmını, devamlı içsel patlamalarla dışarı çıkarır. Bu arada, 'Îmân Beyâverîm' şiiri patlamalarda en çok paya sahiptir."²⁶⁴

²⁶⁴ Hukûkî, *Şî'r-i Zemân-i Mâ(4): Furûğ Ferruhzâd*, s.258

Bu patlamaların olduğu şiirlerde daha çok coşku, hareketli vezinler, sayıklama gibi bir hal görülür. Ruhsal rahatsızlığı en üst seviyede yaşayan bir insan gibi geçmiş anılarını da delil göstererek anlatır;

نگاه کن که در اینجا
زمان چه وزنی دارد
و ماهیان چگونه گوشت های مرا میجوند
چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه میداری ؟

"Şurada zaman ne kadar ağır
Görüyor musun?
Ve balıklar etlerimi nasıl çiğniyorlar
Neden beni hep denizin dibinde tutuyorsun?" (s.312)

من سردم است و میدانم که از تمامی او هام سرخ یک شقایق وحشی
ز چند قطره خون
چیزی بجا نخواهد ماند.

"Üşüyorum ben
Ve bir yaban lalesinin kırmızı kuruntularının tamamından
Geriye birkaç damla kandan başka bir şey kalmayacak biliyorum." (s.312)

و از میان شکل های هندسی محدود
به پهنه های حسی وسعت پناه خواهم برد
من عریانم ، عریانم ، عریانم
مثل سکوت های میان کلام های محبت عریانم

"Ve sınırlı geometrik şekillerin arasından
Genişliğin duygusal yayılmalarına sığınacağım
Çıplağım ben çıplak
Sevgi sözcüklerinin arasındaki suskunluklar gibi"(Îmân Beyâverîm, s.312)

Furûğ, yaşadığı ruhsal durumun etkisini en yoğun imgelerle göstermeye çalışmıştır. Birçok şiirinde dibe çökmekten bahsetmiştir. Ayrıca, yaşadığı durumun etkisini en iyi ifade etmek için bu mısralarda kendisini bir "yaban lalesi"nin yerine koymuştur. Duygusal derinliğini gösterebilmek için yoğun, çarpıcı, şiddet içerikli imgeler kullanmıştır. Furûğ, acıları, hayal kırıklıkları, ruhsal bunalımlarına rağmen ayakta kalabilmek için yoğun imgeler içeren şiirler yazmıştır. Ruhsal bunalımları bazen çok fazla artmış ve şiddetine kendisi de engel olamadığı için "çıplağım ben çıplak" gibi tekrara dayalı ifadelerle sakinleşmeye çalışmıştır. Furûğ'un bütün bu ifadeleri için Şemîsâ;

"Sonuç olarak Furûğ ilginç bir samimiyetle kendi gerçek duygu ve hislerinden bahsetmiştir ve Fars Edebiyatı'nda takviyeye ihtiyaç duyulan samimi şiiri geliştirmiştir."²⁶⁵

Şeklinde açıklamıştır. Furûğ duygu ve hislerinden bahsederken sakin bir ruh haline sahip olmadığından, huzursuz, geçici duygulara kapılmış, içgüdülerine esir, sallantıda, perişan, bitkin, şüpheli, kaybolmuş bir ruh halini imgeleriyle resmetmiştir;

وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود
و در تمام شهر
قلب چراغ های مرا تکه تکه می کردند.
وقتی که چشم های کودکانه ی عشق مرا
با دستمال تیره ی قانون می بستند
و از شقیقه های مضطرب آرزوی من
فواره های خون به بیرون می پاشید
وقتی که زندگی من دیگر
چیزی نبود ، هیچ چیز جز تیک تاک ساعت دیواری

"Aslıyken güvenim
Adaletin zayıf halatından
Ve şehrin her yerinde
Kalbimin ışıklarını parça parça ettiler.
Aşkımın çocuksu gözlerini
Kanunun kara beziyle
Kapattıklarında
İstiraplı şakaklarımdan arzularım
Kan fışkiyeleri gibi dışarı fışkırdı
Yaşamım artık

Duvardaki saatin tik takından başka bir şey değildi" ("Pencereh", *Îmân Beyâverîm*, s.331)

Şair karamsar bir dille güvensizliğini, ışıkların söndüğünü, aşkının engellendiğini, arzularının kan fışkiyesi gibi dışarı fışkırdığını ve yaşamın bir saatin tik takı gibi basit bir tekrara dönüştüğünü beyan etmiştir.

Furûğ ruhsal durumlarını açıkça ifade etmiş, gizleme gereği duymamış samimi bir şairdir. Örneğin eski anılarına dair, yaşadığı bir durumu açıkça şiirinde imgeli bir dille sunmuştur;

نگاه کن که در اینجا
چگونه جان آن کسی که با کلام سخن گفت
و با نگاه نواخت
و با نوازش از رمیدن آرامید
به تیرهای توهم

²⁶⁵ Şemîsâ, *Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd*, s.16

مصلوب گشته است
و به جای پنج شاخه ی انگشتهای تو
که مثل پنج حرف حقیقت بودند
چگونه روی گونه او مانده ست

"Baksana şuraya!
Sözcükle konuşan
Bakışla seven
Ve okşamakla ehlileşen
Bir can
Kuruntuların çarmihına gerilmiş
Ve senin beş parmağının izi
Hakikatin beş harfî gibidir
Nasıl da kalmıştır
Yanağında." (Îmân Beyâverîm be Âğâz-ı Faslı Serd, s.319)

Bu anlamda yaşamının ve şairliğinin ilk döneminde "yaralar ve yaralanır ama bir şey hissetmezdi"²⁶⁶ denilebilir;

شاید پرنده بود که نالید
یا باد ، در میان درختان
یا من ، که در برابر بن بست قلب خود
چون موجی از تأسف و شرم و درد
بالا میآمدم

"İnleyen belki de bir kuştu
Ya da ağaçların arasında bir rüzgâr
Ya da bendim, kendi kalbimin çıkmazında
Utanç ve derdin üzüntüsüyle bir dalga gibi
Yükseliyordum" ("Dîdâr Der Şeb", Tevellodî Dîger, s.262)

Yani Furûğ bir dönem içgüdülerinin istediği gibi, sonrasını düşünmeden yaşamıştır. Aynı şekilde de şiirinde ifade etmiştir. Berâhenî bu durum için;

"Biliyorsunuz, Furûğ Ferruhzâd'da hem hayatında hem şiirinde, histerik bir hal, ansızın hücum eden, saldıran ve kontrol edilemeyen bir hal, içgüdüsel bir saldırı ve aynı zamanda romantik bir hal vardı."²⁶⁷

Şeklinde açıklamada bulunmuştur. Berâhenî'nin ifade ettiği, histerik durum şu mısralardaki imgede görülür;

تنهاتر از یک برگ
با بار شادیهای مهجورم
در آبهای سبز تابستان
آرام می رانم

²⁶⁶ Tehrânî, *Perîşâdoht-i Şî'r*, s.218

²⁶⁷ Berâhenî, *a.g.e.*, C: II, s.1072

*"Bir yapraktan daha yalnız
Kovulmuş sevinçlerimin yüküyle
Yazın yeşil suları üzerinde
Yavaşça koşturuyorum
Ölüm diyarına kadar
Kış acılarının sahiline kadar"* ("Der Âbhâ-yi Sebz-i Tabestân", **Tevellodî Dîger**, s.202)

Kısacası Furûğ duygularını samimi bir dille ifade etmiş imgelerini de bu amaçla kurmuştur. Kendisi ve varlığıyla olan çatışmayı doğrudan şiirine yansıtmıştır. Şiir onun acılarını hafifletmiş, her ifade ile anlaşılmaya yaklaştırmıştır.

5.Sohrâb'ın şiirlerinde imgeler art arda dizilir. Furûğ'un şiirinde bir kompozisyona bağlıdır.

Şiire canlı bir varlık gibi bakılırsa, zihnin bütünselliği imgelerde kendini gösterir. Eski şiirde, imge yaratımı bir beyitte gerçekleşirdi. Her beyitte bir ya da birkaç imge sunulurdu. Bazen bu imge diğer beyitlere de taşabilirdi. Ama eskilerin beyit yapısına çok önem vermesi ve kafiye'nin de sınırlayıcılığı yüzünden bir beyitteki imge diğer beyte taşmaz, taşarsa da yaratımı sona ererdi. Bu açıdan eski şiir minyatür özelliği gösterir. Zihnin duvarlarını süslemek için sözcüklerle güzel oymalar yapmaktır. Ama bugünün şiirinde bir mısraa odaklanıp diğeri görmezden gelinemez. Eğer bir mısra tekrar edilecekse şiir baştan okunur. Çünkü yeni şiir yapısında şiir bir bütündür. Bugünün şiirinde imge de bir mısrada bulunmaz, diğer bir imgeyle birleşir ya da şiirin tamamında söz konusudur. Yani şiirin tamamı bir imgeyi verir.²⁶⁸ Bu anlamda şiirde imgenin bulunuş şekli, şiiri inceleyen kişilere şiirin içyapısı bakımından bazı sonuçlar doğurur. Şiire bütünsel bir yaratım olarak bakılan modern dönemde, bu bütünselliği sağlamayan unsurlar, şiiri zayıf kılar. Bu anlamda, "Her şiirde, yerinde imge yani şiirin içsel bütünlüğü ile uyum sağlayan imgedir."²⁶⁹ İçsel bütünlük için bir orkestrada bulunan bütün çalgı aletlerinin uyumu iyi bir örnektir. Şiirdeki unsurlar da buna benzetilebilir. Bütünlüğü bozacak en ufak bir fazlalık, yoksunluk ya da diğer etmenler, bütüne de zarar verir.

²⁶⁸ Berâhenî, a.g.e., C: I, s. 294-295

²⁶⁹ Şâmlû, **Perişâdoht-i Şî'r**, s. 354

Sepehrî'nin şiirinde imgenin bulunuş şekline ve yapısına bakılırsa "imgelerin terkihi, genel olarak, çok fazla sıkışık bir kompozisyon gibi oluşmamış ve birbirine geçmiş imgelerin dolambaçlı hali yok"²⁷⁰ şeklinde bir sonuca varılır. Bu da önceki paragrafta üzerinde durulan şiirin eski şiirdeki gibi minyatürleşmiş bir yapıda olduğunu gösterir. Aynı şekilde şiirin bütünselliğini tehdit edici bir yapıdadır. Modern dönemdeki tek bir şiirin kendisinin bir hissettirme olayı olmasından uzaklaşılır.

Berâhenî'ye göre Sepehrî'nin bütün şiirleri paralel imgelerin şiiridir. İmgeler bütünsel olarak tek bir dünya kuracak yapıda değildir. Her imge diğer imgeden ayrıdır, kendine has dünyası vardır zihinsel ve duygusal olarak diğer imgeyle bağlantısı yüzeyseldir. Sonuç olarak bu ayrı ayrı imgeler bir şiirde bütün bir dünyayı sunmaz. Sepehrî bir bütün yaratmaz, yan yana koyar. Eski Fars Şiiri, farklı beyitlerin şiiriyse, Sepehrî'nin şiiri de farklı kıtaların şiiridir. **Hacm-i Sebz**'deki **Ez Sebz Be Sebz** şiirine bakılırsa;

من در این تاریکی
فکر یک بره روشن هستم
که بیاید علف خستگی ام را بچرد
من در این تاریکی
امتداد تر بازوهایم را
زیر بارانی می بینم
که دعاهاى نخستین بشر را ترکرد
من در این تاریکی
درگشودم به چمنهای قدیم
به طلایی هایی که به دیوار اساطیر تماشا کردیم
من در این تاریکی
ریشه ها را دیدم
و برای بته نورس مرگ آب را معنی کردم

"Ben bu karanlıkta
Aydınlık bir kuzunun fikriyim
Ben bu karanlıkta
Beşerin ilk dualarını ıslatan
Pazularımın ıslak uzunluğunu
Yağmurun altında görüyorum
Ben bu karanlıkta
Kadim çimenlere kapı açtım
Efsane duvarında izlediğimiz altınlara
Ben bu karanlıkta

²⁷⁰ Berâhenî, a.g.e., C: I, s. 282

Kökleri gördüm

Ve ölümün yeni bitmiş çalılığı için, suyu manaladım." (s.389)

Şiirin temel konusu ve imgesi "karanlık" tır. Birinci kıtada "aydın kuzu" ve "yorgunluk otunu otlaması", ikinci kıtada "yağmurun altındaki daha uzun pazular beşerin ilk dualarını ıslattı", üçüncü kıtada "kadim çimenlere kapı açmak, altınlara ve efsane duvarlarına", dördüncü kıtada "kökleri görmek ve ölümün yeni yeşermiş çalısı için suyu anlamlandırmak", her bir kıtada kendi imgesinin belirli kalıpta bulunur. Diğer kıtalardaki imgelerle en küçük işbirliği içinde değillerdir. Bu imgeler güzel olsalar da, bağlantı, çağrışım ve işbirliğinden yoksun bir ortamda sunulmuşlardır. "Aydınlık kuzu" ve "pazuların uzunluğu", "efsane duvarı" ve "suyun anlamı" birbirlerine bağlanmalıydı. Diğer imgeler de birbirine bağlantılı olmalıydı ki okuyucu tek parça bir şiirle karşı karşıya olsun. Şiirden bir kıta çıkarıldığında anlam bozulmadığı için bir bütünlük de söz konusu değil. Bu anlamda Sepehrî ayrık imgeleri aralarında bir bağlantı olmadan yan yana dizer.²⁷¹

Furûğ Ferruhzâd şiirinde bir bütün görülür. İmge kurmak bir amaç değil, bir araçtır. Kendi bakış açısını, düşüncesini şiirde hissettirmek için imgeleri kullanır. Bu anlamda imgeler belli bir kompozisyon içerisinde sunulur. İmgeler, birbirlerini tamamlayıcı ve bütünleyici, birbirlerine destek olma amaçlı şiirin farklı kıtalarına yayılmıştır. Furûğ'un kendisi de imgenin sadece amaç olduğu, şairin şiirinde içeriğe dikkat etmeden zekâ ürünü imgelerle dolu şiir yazmasını eleştirmiştir:

"Sanatsal çalışma imge yaratmak değildir. Sanat işi ifadedir. Bir insanın dıştaki somut -günlük hayatında bulunan bir avuç imgenin aracılığıyla varlığının ve duygu dünyasının ifadesidir."²⁷²

Furûğ'un şiirinde imge süsleme aracı olarak kullanılmaz. Bu anlamda şiirde anlatmak istediğini güçlendirecek sağlam imgeler kurmuştur. İmgeler bütünsel yapıyı bozmamış, kendileri ayrık olarak vücut bulmamışlardır. Berâhenî bu konuda önemli bir ayrıma gitmiştir;

"İmgeler bir şiirde birbirinin etrafında dönmelidir, Hafız'ın şiirinde bir beyitte bu şekildedir, Nîmâ'nın şiirinde de böyledir ama şiirin bütününde. Furûğ'un

²⁷¹ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.296-299

²⁷² Girgîn, *Zenî Tenhâ*, s.143

ve Ehevân'ın şiirinde de şiirin bütününde bu imgeleri birbirinin etrafında görebilirsiniz, ama Sepehrî'de böyle bir şeyi göremezsiniz."²⁷³

Furûğ bu şekilde şiirdeki imge unsurunu şiirinin içyapısını ayakta tutacak sağlam dayanak olarak kullanmıştır. İmge, Furûğ'un farklı bakışını ortaya çıkarmasına yardımcı olacak en önemli öğedir. Furûğ şiir yazmak için sadece kelimeleri yan yana koymaz. Şiir aracılığıyla nesnelerin hakikatine ulaşmaya çalışır. Mesela **Dilem Girifte** şiirinde kişileştirme sanatıyla geceyi canlı bir varlık gibi düşünür. Gece ile bir bağlantı kurmaya çalışır. Sadece gece kelimesini yazıp geçmez. Bu şekilde geceyi şeyleştirir. Furûğ gerçek bir şair olduğu için kelimeleri, kelime şeklinde değil şey olarak görür.²⁷⁴ Şiirde şeyleştirme gibi gerçek sanatsal bir bakış açısına sahip olması, Furûğ'un imge üretiminde parça parça dizili imgeleri değil, birbirine destek olarak şiirinin genelini bir şey gibi bütün sunacak bir yapı kazanmasını sağlamıştır. Mihrdâd Samedî bu konuda; "Şiirlerinde, şiirin amacının dışında ve müstakil bir imgeyi çok az görürsün; imgeleri aslında özeldir ama kendi özel olmalarının samimiyetinde genele varır."²⁷⁵ demiştir.

Berâhenî'ye göre, imge: nesne görüntüsünde, düşünceden, duygudan ve hayalden oluşmuş bir düğümdür; farklı zaman ve ortamlara ait nesneler, kelimelerin yardımıyla bir yerde, Pervin yıldızı gibi toplanmışlardır. Bir şiiri kasten imgelerle doldurmak yanlıştır. Eğer imgenin ardında samimi bir insan göze çarpmazsa, bir değeri yoktur. Bir imgenin hem insani değeri vardır hem de tabii. İmgede şairin hayal gücü daha güçlü ve daha sıkıştırılmış çalışır. Bu anlamda, Ferruhzâd'ın şiirleri birçok bakımdan, en mümtaz özellikleriyle şiirsel imgelere sahiptir.²⁷⁶

6. Türü bakımından Sohrâb'da ve Furûğ'da imge.

Sepehrî, Rene Wellek'in sınıflamasındaki her tür imgeyi şiirinde kurmuştur. Bu anlamda bitkilerin hayatı ve insan hayatı arasında ilişki kurması açısından şiirlerinde daha çok "batık"(the sunken image) imge yer alır. Tabiatla yoğun bir

²⁷³ Berâhenî, a.g.e., C: I, s. 605

²⁷⁴ Muhammed Hukûkî, **Murûrî Ber Târîh ve Edebiyyât-ı İmrûz-i İrân: Nazm-Şi'r**, C: II, 2c., Tahran, Neşr-i Katre, 1380/2001, s. 576-577

²⁷⁵ Mihrdâd Samedî, "Derbâre-yi Şi'r-i Furûğ Ferruhzâd", **Şenâhtnâme-i Furûğ**, s. 107

²⁷⁶ Berâhenî, a.g.e., C: II, s.1044

benzetme üzerine kurulduğu için batık imge Sepehrî'nin en çok kullandığı imge türüdür.

Bir diğer husus, Sepehrî'nin ressam olmasına da dayalı görsel ögenin ağırlıkta olduğu imgeler kurmasıdır. Sepehrî şiirinde bazen bir imge derin anlamlara sahipken, bazen sırf dekoratif bir özellik kazanmıştır. Kısacası her türdeki imge art arda sıralanmış ve belli bir manzarayı okuyucuya aktarmak için aracı olmuştur. Bu daha çok Sepehrî'nin ressam olması özelliğine dayanır. Bu anlamda imgelerin sıralı yapısı, bazı şiirlerde, şiirin bütüncül gözükmemesine engel olmuştur;

"Sepehrî'nin şiiri bütün yapısı olan bir mescit değil mesela bir duvardır. Suyun Ayak Sesi, çini işi imgelerle ve nakışlarla uzun bir duvardır. Her bölümü şekil bakımından sadece diğer bölümün parçasıdır. Sanki bir hamal sürekli, birkaç imgeyi birkaç mısra da yüklenir sonra yere koyar ve aynı şekilde tekrar ederek duvarın sonuna kadar götürür."²⁷⁷

Hukûkî'nin de belirttiği bu durum Sepehrî şiiri üzerine yazılan birçok kitapta ifade edilmiştir. Sepehrî şiirini okuyanlar sonu gelmeyen, duraksız imge sıralamaları ile karşılaşır. Bu yoğunluk, imgelerin ardında "insan" olmamasına neden olmuş ve şairi şiiriyle bir resim çiziyor şeklinde tanımlanmaya götürmüştür.²⁷⁸ Bir tabloyu özenle nakşediyor gibi şiirde imgelerin yer alması, bu imgelerin sadece dekoratif yapısının ön plana çıkmasına dolayısı ile insanla ilgili yaşamsal bir deneyimden uzakta bulunmasına neden olmuştur;

نور در کاسهٔ مس، چه نوازشها می ریزد!
نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می آرد.

"Bakır kâsede ıstık, ne okşayışlar döktürüyor!"

Merdiven, yüksek duvarın tepesinden sabahı yere indiriyor."

("Rûşenî, Men, Gol, Âb", **Hacm-i Sebz**,

s.336)

Sepehrî şiirinde imgelerin ardında insanın olmaması Berâhenî tarafından da "Sepehrî suyun ruhundan bahsediyor ama biz bir şiirin ardında insanın ruhunu istiyoruz, sadece imge değil."²⁷⁹ cümlesiyle eleştirilmiştir. Bu konuda Kerîm İmâmî de farklı bir açıdan Sepehrî'nin resimlerinde insanın hiç olmamasını incelemiştir.

²⁷⁷ Hukûkî, **Şî'r-i Zemân-ı Mâ: Sohrâb Sepehrî**, s.32

²⁷⁸ Hamîd Rahmetî, "Kûşeşhâ-yi Sâdikâne Ammâ Şikest Horde", **Bâğ-i Tenhâyî**, s.223

²⁷⁹ Berâhenî, **a.g.e.**, C: I, s.606

Resimlerinde neden çölde yaşayanların, köylü çocukların yer almamasını sorgulamıştır. Nedeni onun yalnızlığı seçen, utangaç karakterinde bulmuştur.²⁸⁰ Berâhenî imgelerin ardında insan olmaması dışında, bu tarz dekoratif özellik taşıyan imgeleri, şiir tekniği bakımından da eleştirmiştir;

"Sepehrî'nin dili güçlü bir teknikten yoksundur. İnsan şeyleri biraz değişmiş gördüğünü zannediyor, mesela insan suda balık göreceğine zannediyor ki balık suda insana bakıyor. Bu ters görme, tabiatın gören, insanın ise kör olması anlamındadır. Sonuç olarak taş bizimle konuşmaya başlıyor. İnsan burada taşla dönüşüyor. Bu onun imge yapımında kullandığı tek tekniktir."²⁸¹

دست تابستان یک بادبزنی پیدا بود.

"Yazın elinde bir yelpaze vardı"

(Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.282)

Mısraı örnek olarak verilebilir. Hukûkî'ye göre basit tekniklerle imge kurduğu için eleştirilen Sepehrî, "yapılı" bir şiir değil de, "sohbet" dilinde şiir yazdığı için, anlamsız, müphem imgelerle şiiri doldurmuştur.²⁸²

و مثل بادبزنی، ذهن، سطح روشن گل را
گرفته بود به دست
و باد می زد خود را.

"Ve zihin, yelpaze gibi, çiçeğin parlak yüzeyini
Eline almıştı

Ve kendini serinletiyordu." (Mosâfir, s.304)

قطره ها در جریان،
برف بر دوش سکوت
و زمان روی ستون فقرات گل یاس.

"Damlalar olayın içinde(akmakta!)

Kar sükkûnun omuzuna konmuş

Ve zaman yasemin çiçeğinin omurları üzerine."

("Conbeş-i Vâje-yi Zîst", Hacm-i Sebz, s.387)

Sepehrî şiirinde bu türde birçok imge bulunmaktadır. Şairin şiirinde bu tarz birçok imgenin bulunması onun ressamlığın etkisi ile şiirleri bir tablo gibi düşünmesinden kaynaklanır. Resim sanatındaki teknikleri şiirde de kullanır. Dolayısıyla bir tablodaki her çizimin bütünü tamamlayıcı özelliği olduğu gibi şiirde de imgeler şairin zihnindeki yapıyı tamamlayıcıdır. Şiirde de resimdeki gibi güzel

²⁸⁰ Kerîm İmâmî, "Ez Âvâz-ı Şekâyık Tâ Ferâterhâ: Nigâhî Be Şi'r ve Nakkâşî-yi Sohrâb Sepehrî", **Peyâmî Der Râh**, s.39-41

²⁸¹ Berâhenî, a.g.e., C: I, s.602

²⁸² Hukûkî, **Şi'r-i Zemân-ı Mâ: Sohrâb Sepehrî**, s. 27-29

anları kaydetme çabası da görülür.²⁸³ Yani Sepehrî, resimde aniden gördüğü bir treni kaydetmeye çalışması gibi, şiirde de tabiatı gördüğü bir şeyi imgelerin yardımıyla kaydetmeye çalışır. Bu durum onun çok fazla imgeli şiir yazmasına neden olmuştur.

اگر چه منحنی آب بالش خوبی است
برای خواب دل آویز و تردد نیلوفر،
همیشه فاصله ای هست.

*"Suyun eğrisi güzel bir yastıksa da.
Nilüferin sevgi dolu ve gevrek uykusu için
Fasıla her zaman vardır."*

(Mosâfir, s.308)

Sepehrî'nin anlık etkilenmelerini şiirde imgeli dille ifade etmesi, resimde empresyonizm akımına bağlı olmasından kaynaklanır. Bu akımda resimlerin temel özellikleri olan anın idraki, mavi rengine yönelme, mükemmel renkleri kullanma, ışığın parlaması Sepehrî'nin şiirinde de görülür.²⁸⁴

ققسی بی در دیدم که در آن، روشنی پرپر می زد.
نزدبانی که از آن، عشق می رفت به بام ملکوت.

"Kapısız bir kafes gördüm, onda aydınlık kanat çırpıyordu.

Bir merdiven ki, ondan aşk melekût damına çıkıyordu." (Sedâ-yi Pâ-yi Âb, s.277)

Ressam olmasının şiiri üzerindeki bir diğer etkisi de, onun "görme" duyusuna odaklanmasıdır. Hakikatin cilvelerini tabiatı gören Sepehrî, gördüklerini şiire aktarır;

"..Sohrâb sadece 'görmek' için yolculuk yapar, idraki görseldir, gizli ve bilinmeyen ruhu, bu bakışlara, özel bir anlam ve bu gizemli ruhun özelliğini katardı. Diyebiliriz ki Sohrâb sadece bir ressamdı ve onun için sadece kendinin 'görmeleri' gizemli ruhunun etkisinde önem kazanmıştı..²⁸⁵

Bu anlamda şiirde ve resimde insanın olmaması doğal kabul edilmiştir. Çünkü insan bir göz, bakan olarak orada yer alır. Zihnindekileri bir tablo gibi düşünen, tasarlayan Sepehrî, bunları okuyucuya aktarırken ona da "gören" vasfını kazandırmıştır. Şiirleri görselliği ağır basan bir yapı kazanmıştır. Bu anlamda Alîrîzâ Tabâyî;

²⁸³ İmâmî, *Peyâmî Der Râh*, s.38

²⁸⁴ Şemîsâ, *Nigâhî Be Sepehrî*, s.28-29

²⁸⁵ Âteşî, *a.g.e.*, s.12

"..Sepehrî'nin çalışmasının diğer bir özelliğine ulaşırız, okuyucu, her kıtayı okuduktan sonra kendinde özel bir duygu hisseder: ressamlık. Çok iyi bir ressam olan Sepehrî, şiirlerinde, şiir ve resim karışımını insanın önüne serer. Kelimeleri, renkleri gibi, beğenilen bir manzara ve imge icat ederler. O renkli kelimelerle, sesli tablolar resmeder. Onların fezasında nefes alınabilir ve yürünebilir."²⁸⁶

با سید رفتم به میدان، صبحگاهی بود.

میوه ها آواز می خواندند.

میوه ها در آفتاب آواز می خواندند.

در طبقها، زندگی روی کمال پوستها خواب سطوح جاودان می دید.

"Sepetle meydana gittim, sabah vaktiydi.

Meyveler şarkı söylüyorlardı.

Meyveler güneşte şarkı söylüyorlardı.

Tabaklarda, yaşam kabukların olgunluğunda ebedi yüzeyin

Rüyasını görüyordu." ("Sedâ-yi Dîdâr", **Hacm-i Sebz**, s. 370)

Furûğ şiirinde Rene Wellek'in sınıflamasına göre daha çok "yaygın-geniş" (**the expansive image**) imge bulunur. Duygu ve düşüncenin hayal gücünün yaratıcılığı ile zengin bir kurguyla sunulduğu imge türü Furûğ'un şiirlerinde çok fazladır. Bu imgeler üzerinde durdukça genişleyen, derin anlamlara sahiptir. Furûğ'da süslü, nakış türünde, dekoratif imge çok bulunmaz. Furûğ'un kendisi de bu tarz imgeleri eleştirmiştir:

"Ne yazık ki bildiğiniz gibi bugünkü şiirimizin büyük kusurlarından biri budur. Yani şairin hedefsiz olması. Bir ressam gibi bir kâğıdın üzerine biraz çizgi çeker, manzara çizer, sadece manzara çizmek için, ama başka bir ressam aynı manzarayı çizer ve tablonun her çizgisinde bir şey söylemek ister. Yani bir hedefi vardır. O manzara ve o çizgiler aracılığıyla ifade etmek ister. Elbette ben ikinci durumu tercih ederim ve böyle olması gerektiğine inanıyorum. Çünkü sanatta hedefsizlik var olamaz. Ama bugünkü şiirimiz çok fazla bu şekildedir. Eserin içinde hiç hedefi olmadan, hiç amacı olmadan, hiçbir sözü ve derdi olmadan bir miktar imaj ve güzel tasviri kullanır. Sadece bir şekil çizip halka verirler."²⁸⁷

Furûğ başka bir söyleşide de içeriğin öneminden ve o günün yaşantısıyla bağlantısının gerekliliğinden bahsetmiştir. Ardında o günün yaşantısı olmayan şiirleri dekorasyon olarak adlandırmıştır;

²⁸⁶ Alîrîzâ Tabâyî, "Sohrâb Sepehrî Şâirî Der Kalem-rû-yi İrfân", **Bâğ-ı Tenhâyî**, s.188

²⁸⁷ Hunermendî, **Zenî Tenhâ**, s.153

"Sanat işi asla imge kurmak değildir. Sanat işi ifadedir. Bir insanın varlığının, bir insanın duyu dünyasının, maddi yaşamındaki, günlük yaşamındaki var olan bir avuç imgenin aracılığıyla ifadesidir."²⁸⁸

Bu anlamda Furûğ, imgelerin ardında insan olmasını önemsemiştir. Her türlü sanat eseri ancak yaşama dayanırsa anlamlı olacaktır:

مردم ،
گروه ساقط مردم
دلمرده و تکیده و مبهوت
در زیر بار شوم جسدهاشان
از غربتی به غربت دیگر میرفتند
و میل دردناک جنایت
در دستهایشان متورم میشد

"Halk,
Halkın düşük tabakası
Kalpleri ölmüş, yıpranmış ve şaşkın
Cesetlerinin uğursuz yükü altında
Gurbetten gurbete gidiyordu
Dertli cinayet meyli
Ellerinde şişiyordu" ("Âyehâ-yi Zemînî", **Tevellodî Dîger**, s.250)

Furûğ'un şiirinde imgeler doğrudan ya da dolaylı bir şekilde gerçek yaşama dolayısıyla insana dayanır. Furûğ toplumda var olan sorunları da şiirinde imgesel bir dille beyan etmiştir. Bu anlamda imgeler sadece süs aracı olarak bulunmaz. Genel anlamda şiirinde " imgeler soyut, kuru ve boş değil, varlık düşüncesiyle doludur"²⁸⁹ve özelliklerini gerçek yaşamdan alarak şiirde yer alırlar:

آیا شما که صورتتان را در سایه ی نقاب غم انگیز زندگی مخفی نموده اید
گاهی به این حقیقت یأس آور اندیشه می کنید
که زنده های امروزی چیزی بجز تقاله ی یک زنده نیستند ؟

"Acaba
Yaşamın üzgün peçesinin gölgesinde
Yüzlerini gizleyen sizler
Bazen bu yashı hakikati
Bugünün hayatta kalanlarının
Bir canlının posasından başka bir şey olmadıklarını
Düşünüyor musunuz?" ("Dîdâr Der Şeb", **Tevellodî Dîger**, s.258)

Furûğ imgesel bir dille soru şeklinde düşüncesini dile getirmiştir. Destğayb'da Furûğ'un ilk dönem kendine dönük, kendi acılarını ifade eden şiir

²⁸⁸ Girgîn, a.g.e., s.143

²⁸⁹ Destğayb, **Ez Deriçe-yi Nakd**, Defter-i Sevvom, s.2146

dilinden sonra toplumdaki fakirlik, sığınacak kimsenin ve yerin olmaması, kendine yabancılaşma, büyük şehrin günlük yaşamındaki ıstıraplarını dile getirdiğini vurgulamıştır. Furûğ zamanındaki günlük yaşamın gerçeklerini imgeli bir dille sunar. Bu imgeler her ne kadar korkutucu, karanlık ve karamsar olsalar da saf gerçekliği sunarlar.²⁹⁰ Furûğ sadece şiire güzellik katsın diye imge kurmamıştır. Belli bir amaç doğrultusunda toplumsal bir bilinçle donanımlı olmaya dikkat etmiştir;

همسایه های ما همه در خاک باغچه هاشان به جای گل
خمپاره و مسلسل می کارند

*"Komşularımızın hepsi bahçelerinin toprağına çiçek yerine
Havan mermisi ve makinalı tüfek ekiyorlar "*
(*"Dilem Berâ-yi Bâğçe Mî-sûzed", İmân Beyâverîm, s.339*)

Bu şiirde Furûğ toplumdaki sorunları acı dolu mizahlı bir dille sunmuştur. Furûğ imge kurarken sadece şiiri güzelleştirme amacıyla değildir. Şiirinde bir varoluş savaşı verir. İlk dönemdeki yaşamla savaşımdan sonra diğer dönemlerde toplumsal bir savaş ve aydınlanma da şiirinde görülür. Bu anlamda Destğayb imgelerde yaşamın acısı da görülmeli "şair imgelerde sadece görsel duyumuza anlık bir zevk vermemeli"²⁹¹ diyerek Furûğ şiirinin toplumsal konulara her anlamda önem verdiğini vurgulamıştır. Diğer bir şiirde yine toplumsal bir bakışla imge kurarak göstermiştir;

و در هیاهوی میدان ، برای سکه های کوچک آوازه خوان
که زیرکانه به دیدار شهر آمده بودند ، دست زدیم.

.....
و همچنان که قلب هامان
در جیب هایمان نگران بودند

*"Ve meydanın kalabalığında,
Zekice şehrin ziyaretine gelen
Küçük sikkelerini alkışladık şarkıcının
.....
Ve kalplerimiz sürekli
Ceplerimizde telaşlıydı" ("Ba'd Ez To", İmân Beyâverîm, s.326)*

Toplumsal konulara dikkat etmesi, günlük hayattaki ince ayrıntılara dikkat etmesini sağlamıştır. Furûğ gerçekçi bir bakış açısıyla, yüksek bir düzeyden

²⁹⁰ Destğayb, *Ez Deriçe-yi Nakd*, Defter-i Sevvom, s.2141-2147

²⁹¹ Destğayb, *Negîn*, s.25

insanların toplumsal durumunu olduğu gibi görmüştür. Bunu da gündelik yaşantılardaki derin dikkatiyle imgelerde sunmuştur;

بازار در بوهای سرگردان شناور بود
در بوی تند قهوه و ماهی
بازار در زیر قدمها پهن میشد ، کش میامد ، باتمام
لحظه های راه می آمخت
و چرخ میزد ، در ته چشم عروسکها
بازار مادر بود که میرفت با سرعت به سوی حجم

*"Pazar başıboş kokularda yüzüyordu
Kahve ve balığın keskin kokusunda
Pazar ayaklar altına seriliyordu, yolun
Bütün anlarıyla
Karışüyordu
Ve dolanıyordu, oyuncak bebeklerin gözlerinin derinliklerinde
Pazar annemdi, süratle gider akıcı renkli hacimlere doğru"*
(*"Ân Rûzhâ", Tevellodî Dîger, s.184*)

Gündelik yaşamdan bir manzara gibi duran bu mısralarda da şair pazar yerindeki ince ayrıntılara dikkatle hem topluma ait umumi bir yer üzerine imge sunmuş hem de aslında pazarın annesini hatırlattığını vurgulamıştır.

Furûğ'un şiirindeki toplumsal unsurun Sepehrî'de olmadığını, Sepehrî'nin ebedileşmek amacıyla gündelik hayata önem vermediğini belirten Nuriâlâ, Furûğ'un şiirindeki toplumsallığın onun şiirine güzel bir dayanak sağladığını belirtmiştir.²⁹² Bu anlamda Furûğ toplumun konuşan dili olmuş ve çarpıcı imgelerle, insanın yaşamına dokunan anları şiirinde hissettirmiş, düşünmeye neden olmuştur.

²⁹² Nûrî'Alâ, a.g.e., s. 296

SONUÇ

Bu çalışmada tezin amacına uygun olarak öncelikle imge konusu ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Bunun için tez boyunca imge alanında yazılmış kitaplar, farklı alanlara başvurularak incelenmiştir. Özellikle giriş kısmını kapsayan imge konusundan sonra diğer bölümler üzerine Sohrâb ve Furûğ üzerine yazılmış kitaplar imge unsuru dikkate alınarak okumaya tabi tutulmuştur.

Giriş kısmında önce imgenin sözlük anlamı, sonra sırasıyla felsefe, sanat, şiirde ne anlama geleceği üzerine durulmuştur. Bu bölümde kavram araştırması yapılmış ve çıkarımlar sunulmuştur. Latince ‘image’ sözcüğünden gelen imge sözcüğü taklit, öykünme, kopyalama gibi anlamlara gelmektedir. Fars Edebiyatı’nda hayal, tasvir, şebek, gölge gibi anlamlarda kullanılmıştır. Arapçada ise hayal gücü, misal, masal, temsil gibi anlamlara sahiptir. İmge konusunu felsefeciler ayrıntılı bir şekilde ele almışlardır. Durand’a göre bilinç dünyayı tasavvur etmek için iki yola başvurur; birisi doğrudandır, eşyayı algımızda ve normal duyuda zihnimizde görmemiz gibi, diğer yol ise dolaylıdır. Örneğin çocukken Mars gezegenini hayal ederken zihnimizde oluşturduğumuz görüntü ya da ölümden sonrasını hayal ederken zihnimizde oluşturduğumuz görüntü diyebiliriz. Bu durumlarda var olmayan nesneler zihne imge aracılığıyla sunulur. Bergson da imge üzerine yazılarında, imgenin yokluk karşısında zihnin ürettiği görüntü olduğunu söylemiştir. Sartre kâğıt örneği verir ve masada duran kâğıttan kafasını çevirdiğinde zihninde oluşan kâğıdın imge olarak var olduğunu belirtir. Masada duran kâğıt ve zihnindeki kâğıt aynı öze sahiptir ama var oluş açısından farklıdır.

Sanatta imge renk, çizgi, sözcük, ton aracılığıyla oluşturulur. Sanatçı doğanın aynısını kopyalamaz, dünyadaki gerçeklikleri yeniden yaratarak sunar. Kendi aradığı büyüklüğü, tipikliği ya da inceliği gerçek dünyada bulamayan sanatçı onu yeniden yaratarak eserinde gösterir. Burada kendisine yardımcı unsur imgedir. İmge işleviyle değil görüntüsüyle vardır. İmge, burada olmayanın buraya getirilmesi ve görünür kılınmasıdır. Avner Ziss için imge gözlem ve soyutlama ile olayın özünü ve derinini gün yüzüne çıkarmaktır. Gombrich de bir kedi imgesinden bahseder. Bir kediye

açıkça çocuğa anlattığımızda bu onu etkilemeyecektir. Ama resmini çizdiğimizde var olan imge çocuğu sanki kedi canlıymış gibi sevindirecektir.

Şiirde de en asli unsur imgedir. Şairin gerçek dünyayı değiştirip kendi anlam dünyasını kurmasında dayandığı en önemli öge imgedir. Şairin imge aracılığıyla kurduğu yenedünya sanki gerçek dünya gibi somut olarak hissedilir. Şiirde imge belli bir duyumsama, kavrama, algılama ve görmenin sonucunda oluşan görüntünün dil aracılığıyla aktarılmasıdır. İmge bir yaşantıdan oluşabileceği gibi zihnin ürettiği gerçek olmayan hayali şeylerin bir tasarımı olarak da oluşturulabilir. İmgenin çeşitli sınıflamaları bulunmaktadır. Sadece görme duyusuyla ilgili değildir. Koklama, tatma, dokunma, duyma gibi duyulara dayalı imgeler de vardır. Rene Wellek farklı bir sınıflamadan bahsetmiştir ve imge çalışmaları bu sınıflama dikkate alarak yapılmaktadır. Süsleyici, batık, şiddetli, radikal, yoğun, geniş ve coşkun imgeler. En güçlü imge türü, yaygın imgedir. Yaratıcılık en üst düzeydedir. Yorumlandıkça derinleşen bir yapısı vardır. Batık imgede insan ve tabiat arasında bir bağlantı kurulur. Radikal imge nesir yazı türüne uygundur. Benzeyen ve benzetilen birbirine benzetilir. Yoğun imge minyatür özelliği gösterir. Sembolik değeri de vardır. Görsel yanı ağır basar. Süsleyici imge, estetik açıdan en zayıf imge türüdür, iki somut ögenin birbirine benzetilmesi ile kurulur; demir kalem demek gibi. Coşkun imge de zayıf zıtlıklara dayanır. Bütün bu sınıflamalardan yola çıkılırsa, şiirde imge bir düşüncüyü iletmek amacıyla yer almaz. Şiirde imgenin bir amacı da çok anlamlılığı sağlamasıdır. İmge anımsatır, hissettirir, düşündürür.

Giriş bölümündeki son konu ifadedir. Sanatçı ya da şair düşünce, his ve duygularını ifade aracılığıyla okuyucuya aktarır. İfade şairin kendine has dili ve üslubudur. İfade olmaksızın imge kendisini sunamaz. İmgelerle düşünülen sanat, aradığı öze ya da gerçekliğe ancak ifade aracılığıyla ulaşabilir. Çünkü ifade ile somutlaşan o öz ya da gerçeklik duyular için görünür, kavranabilir duruma gelir.

İmgenin ayrıntılı açıklamasından sonra birinci bölümde Sohrâb Sepehrî'nin hayatı, düşünceleri, imgeye yaklaşımı ve şiirinde imge incelenmiştir. Sepehrî İran modern dönemi şairlerindendir. İran modern şiirinde imajist şiirin kurucularından sayılır. Sepehrî şiirinin merkezinde tabiat yer alır. İmgeleri de tabiatın yüceliğini

ortaya koyacak şekilde tabiat unsurlarından oluşmuştur. Sepehrî imgeli ve irfanî bir şiir akımının başlatıcısı olmuştur. Hint şiir üslubunun etkisi de Sepehrî'yi ayrıntılı görsel imgelere sürüklemiştir. Sepehrî şiir dilinde şairanelikten uzak durmuş samimi akıcı bir dil kullanmıştır. Resim sanatında ürünler de veren Sepehrî'nin şiiri bazen imgelerin art arda dizilimi açısından eleştirilmiştir. İmge sergisi gibi bir yapı olduğundan anlamdan uzaklığı ve bütünselliğin yokluğu sorununa maruz kalmıştır. Sepehrî şiirinde imgelerin görsel yönü baskındır. İmgelerle tabiattan aldığı bir manzarayı çizmiş gibidir. İmgelerin her birinin kendi içinde başlayıp bittiği, imgenin şiiri tamamlayan, bütünleyen bir öge olarak orada bulunmadığı durumları çok görülür. İmgeler sıralanmış gibi bir görüntü verirler. Sepehrî, zihnindeki ideal dünyasına ulaşmak için de imgelerden faydalanır. Ütopyasını kurmak için imgeleri aracı olarak görür. Sepehrî'nin şiirinde Welles'in üzerinde durduğu imge sınıflamasının hepsi çokça bulunmaktadır. Ama en çok ardında anlamın ve insanın olmadığı dekoratif imge türü bulunmaktadır.

İkinci bölüm Furûğ Ferruhzâd şiirinde imge incelemesine ayrılmıştır. Furûğ modern dönem İran şairlerindendir. Toplumsal gerçekçi bir şairdir. Aynı zamanda şiirinde romantizmin ve lirizmin de etkisi görülür. Şiirinde o zamana kadar yazılmamış konuları yazmış ve kadınsı bir dil kullanmıştır. Furûğ aynı zamanda sinemacıdır. İmge kurulumuna sinemacı olmasının da etkisi olmuştur. Konuşma diline yakın bir dille şiir yazar. Sade bir dille kişisel edinimlerini açıklamaya ihtiyaç duyduğu kelimeleri şiirde kullanır. Furûğ kelime seçimine önem vermiştir. Diğer şairler tarafından önem verilmeyen ve kullanılmayan kelimeleri şiirlerinde kullanmıştır. Değersiz gibi görülen kelimelerin içine yeni anlamlar yükleyerek şiir yoluyla yaşamalarını sağlamıştır. Furûğ şiirinde imgeleştirme çok boyutludur. Sadece görsel boyutuyla değil, dokunulan imgeler üreterek kelimeleri şeyleştirmiştir. Furûğ da Sohrâb gibi imgeli şiir akımının öncülerindendir. Yaratıcı ve zengin hayal gücüyle güçlü imgeler sunmuştur. Furûğ'un imgelerinin temelinde insan vardır. Dekoratif bir malzeme olmaktan öteye geçmiş insanlara ait acıları gösteren imgeler sunmuştur. Furûğ, coşkuyla, yaşadığı vahşeti, duygulu ruh hallerini okuyucuya imge aracılığıyla aktarmıştır. Kadınların yaşadıkları sorunları da şiirinde aktarmıştır. Furûğ'un şiirinde en çok güçlü imgeye örnek olacak yaygın imge bulunmaktadır.

Diğer imge türleri de sık bir şekilde karşılaşılsa da, Furûğ yaygın ve batık imgeleri zayıf türdeki imgelere göre daha çok kurmuştur.

Üçüncü ve son bölümde iki şairin şiirlerindeki imgeler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İmge bir şairin hayatında esas aldığı anlamları, içerikleri belirgin bir şekilde ortaya çıkarır. Şairin dünyasını en çok gösteren unsur olarak imgeler aracılığıyla iki şairin düşünce dünyası daha iyi anlaşılmıştır. Bu bölüm bu açıdan, iki şairin şiirinin daha iyi anlaşılmasını sağlamış ve farklı çıkarımlara ulaşılmasına yol açmıştır. Bu anlamda imge aracılığıyla Sohrâb'ın ve Furûğ'un dünyasını anlayabilir ve ona yaklaşabiliriz. Bu bölümde altı başlık altında, Sohrâb'ın ve Furûğ'un imge kurarken dayandıkları, önceledikleri unsurlar ele alınmıştır. Her iki şairde imge türlerini tabiat üzerine kurarlar. Ama Sepehrî tabiat karşısında edelgen bir tavır alıp, gözlemlerini aktarır. Furûğ ise imgelerinde tabiatla bütünleşir, tabiatın bir parçası olur. Tabiatla aynı seviyeye inerek, onun özelliklerinden biri haline gelir. Bu anlamda Furûğ'un imgeleri daha çarpıcıdır. Sohrâb'ın imgelerinde tabiat merkezde yer alır. Sohrâb'ın kendisi sanki şiirde yoktur. Ama Furûğ'un imgelerinde "ben" yani kendisi yer alır. Her imge bu beni tanımlayabilmek, açıklamak için oradadır. Sohrâb genel olarak ideal şehrini tanımlamak için imge kurar. Yani gelecek günler için. Furûğ içinse gelecek yoktur. Geçmiş günleri özlemle anar ve onları yaşatmak için imge kurar. Bir diğer ayrım da Sohrâb'ın hakikat arayışlarında imge kurması ve öznel olmayan bir tavırla imge kurmasıdır. Furûğ ise kendi ruhsal durumlarına destek amaçlı imge kurar. Sıralanış açısından Sohrâb'ın şiirlerinde imgeler art arda dizilir. Furûğ'un şiirinde bir kompozisyona bağlıdır. Türü bakımından Sohrâb ve Furûğ şiirinde her tür imge örneği vardır.

Sonuç olarak, Wellek'in sınıflaması dışında, şairlerin dünyasını da ortaya çıkaran yeni bir sınıflama ortaya konulmuş, dünyaları üzerine yani imgelerinin anlamsal yoğunluğu açısından yeni bir karşılaştırma sunulmuştur. Son bölümde sunulan maddelerin hepsi araştırmacılar için ayrı bir inceleme konusu olabilir. Özellikle tabiatla karşılaşmaları ve iki şairin tabiatı yorumlayış şekilleri, kendini etkin ve edilgen görmeleri üzerinden yeniden felsefî bakışları da ele alınarak incelemeye konu olabilir. Sohrâb Sepehrî sadece imgesel bir anlatımla gördüklerini göstererek şiirinde var olabilirdi. Furûğ Ferruhzâd ise sadece imge kurarak yaşadığı

acı veren ruhsal durumları ifade edebilir, şiirini okuyanlara ancak imge aracılığıyla hissettirebilirdi. Son olarak Sohrâb edilgen bir tavırla dünyasını çizerken, Furûğ imgelerle de kendini resmetmektedir. Yoğun ruhsal durumlarını taşıyabilmek için imgeleri aracı olarak kullanmıştır. Bu anlamda yeniden araştırma yapacak kişiler, Furûğ'un şiirindeki bütün etmenlerin psikolojik yapısına destek olarak orada bulunduğunu yani şiirin Furûğ'u tamamladığı üzerine çalışma yapabilirler. Sohrâb'ın da neden tabiatı bu kadar öncelediği Budizm felsefesi üzerinde durularak da çalışma yapılabilir. Bu tez imgelerin bulunuş, yoğunluk durumu dışında bu şekilde çalışmalara da öncül olacaktır.



KAYNAKÇA

Abdî, Salâhaddîn, Ahmedî
Ezendiyârî, Muhammed:

"Berresî-yi Tatbiki-yi Tabiat Der Şi'r-i
Sohrâb Sepehrî ve Bedr Şâkir El-Siyâb",
Kaveşnâme-yi Edebiyyât-ı Tatbikî
(Mutala'ât-ı Tatbikî Miyân-i Arabî-Fârsî)
Dâneşkede-yi Edebiyyât ve Ulûm-i
İnsânî, Dâneşgâh-i Râzî, Kirmânşâh, Sâl-
i Dovvom, Şomâre 8, Zemistân 1391/Kış
2012, s.101-119

Abdumelikî, Rızâ Kanberi:

"Tahlil-i Sahtâr-ı Rivâi-yi Şi'r-i 'Mosâfir'
Sohrâb Sepehrî Ber Esâs-i Olgu-yi Rîht-
şinâsî", Faslnâme-yi Tehassusi-yi Tahlil
u Nakd-i Mutûn-i Zebân u Edebiyyât-ı
Fârsî, Dovreyi 6, Şomâre 20, Tabestân
1393/Yaz 2014, s.35-62

Âbidî, Kâmyâr: Ez Musahebet-i Âftâb:

Zindegî u Şi'r-i Sohrâb Sepehrî
(Te'mmulât u Costecuhâ-yi Der Şi'r-i
Sohrâb Sepehrî), Haz: Kerîm İmâmî,
Kâmyâr Âbidî, Tahran, Neşr-i Revâyet,
1375/1996

Ahmedî Çenarî, Alî Ekber, Ahmedî
Perisâ:

"Bâztâb-ı Ustura-yi Kahramân Der Şi'r-i
İnsângirâi-yi Yusuf Elhal ve Furûğ
Ferruhzâd", Kaveşnâme-yi Edebiyyât-ı
Tatbikî, (Mutala'ât-ı Tatbiki-yi Arabî-
Fârsî) Dâneşkede-yi Edebiyyât ve Ulûm-
i İnsânî, Dâneşgâh-i Râzî Kirmânşâh, Sâl

5, Şomâre 18, Tabestân 1394/ Yaz 2005,
s. 1-26

Aksan, Doğan:

Şiir Dili Ve Türk Şiir Dili: (Dilbilim
Açısından Bakış), Ankara,
Engin Yayınevi, 1999

Aktaş, Şerif:

Edebiyatta Üslûp Ve Problemleri
Üzerine, Ankara, Akçağ
Yayınları, 1986

Alizâde, Nâsır, Bakinejâd, Abbâs:

"Şuhud, Nemâd ve Şi'r-i Sohrâb
Sepehrî", Mecelle-yi Bustân-ı Edeb,
Dovreyi Dovvom, Şomâre 3, Peyapey
1/59, Pâyîz 1389/Sonbahar 2010, s.201-
221

Alkan, Erdoğan:

Şiir Sanatı, İstanbul, Yön Yayınları,
1995

Arat, Necla:

Estetik: Seçme Metinler, Haz. Necla
Arat, İstanbul, İ.Ü.
Yayınları, 1981

Arslanbenzer, Hakan:

Üç Sütun: Şiir, Hikâye, Eleştiri, İstanbul,
Okur Kitaplığı, 2013

Aragon, Louis:

Bir Sürekli Bahar, Çev. Bertan Onaran,
2.bs. İstanbul, Payel Yayınevi, 1999

Arseven, Celâl Esad:

Sanat Ansiklopedisi, C: II, İstanbul, Milli
Eğitim Basımevi, 1965

Âryânpûr, Yahyâ:

Ez Nîmâ Tâ Rûzgâr-ı Mâ: Târîh-i Edeb-i
Fârsî-yi Mu'âsır, Cild-i Sevvom, Çâp-ı

- Çeharom, İntişârât-ı Zevvâr, Tahran, 1382/2003
- Âşûrî, Dâryûş; İmâmî, Kerîm; Hemedânî, Huseyn Ma'sumî: Peyâmî Der Râh: Nazarî Be Şi'r u Nakkâşi-yi Sohrâb Sepehrî, Çâp:4, Tahran, Ketabhâne-yi Tahûri, 1371/1992
- Atakay, Kemal: İmge, Kitap-lık Dergisi İmge Doyası, Yıl:11, Sayı: 74, 2004, Temmuz-Ağustos, s. 67-73
- Âteşî, Menûçîhr: Sohrâb Şâir-i Nakşhâ, Tahran, İntişârât-i Amitis, 1382/2003
- Bachelard, Gaston: Düşlemenin Poetikası, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2012
- Bachelard, Gaston: Mekânın Poetikası, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 1996
- Bachelard, Gaston: Mumun Alevi, Çev. Ali Işık Ergüden, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008
- Bachelard, Gaston: Su ve Düşler, Çev. Olcay Kunal İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006
- Bayrek, Hasan Ekberî: "Berresî-yi Tatbikî Şi'r ve Endîşe-yi Furûğ Ferruhzâd Ve Sylvia Plath", Neşriye-yi Dâneşkede-yi Edebiyyât u

- Ulûm-i İnsânî, Dâneşgâh-i Tebriz, Sâl 52, Şomâre-yi Muselsel 211, Pâyîz Ve Zemistân 88/Sonbahar ve Kış 2009, s.19-44
- Berâhenî, Rızâ: Telâ Der Mes, 3c., Tahran, Kitâb-i Zemân, 1371/1992
- Bergson, Henri: Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı, Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2004
- Berk, İlhan: İnferno, İstanbul, Dünya Kitapları, 2004
- Bezirci, Asım: Nurullah Ataç, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, Kasım 1998
- Blanchot, Maurice: Yazınsal Uzam, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993
- Bozkurt, Nejat: Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa, Asa Kitabevi, 2000
- Buvend Şehriyârî, Alî Asğar, Mukâyese-yi Şi'r-i Furûğ Ferruhzâd, Ferzâneh Hocendî ve Hâlideh Furûğ Ez Manzâr-ı Nazariyye-yi Johnson, Pejuheş-i Edebiyât-ı Mu'âsır-ı Cihân, Dovre-yi 19, Şomâre 1, Bahâr Ve Tâbestân 1393/İlkbahar ve Yaz 2014, s.45-61
- Bülbül, Melik: İmgesel İletişim, Konya, Çizgi Yayınları, Mayıs 2005

- Câhid, Pervîz: "Kârname-yi Sinemâyî Yek Şâir: (Furûğ Ferruhzâd ve Sinemâ, Gulâm Heyderi)", Mecelle-yi Kitâb-ı Mâh-ı Huner, Şomâre:2, Âbân 1377/Ekim 1998, s.36-41
- Cömert, Bedrettin: Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı Ve İfadenin İletimi Sorunu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979
- Cömert, Bedrettin: Eleştiriye Beş Kala, İstanbul, Ayko Yayınları, 1981
- Cömert, Bedrettin: Sanat-Edebiyat Üzerine, Ankara, Damar Yayıncılık, 1991
- Cöntürk, Hüseyin: Çağının Eleştirisi, Birinci Kitap, Haz. Ege Berensel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006
- Cuddon, J.A.: A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory, Revised by: M.A.R.Habib, Fifth Edition, Wiley-Blackwell Publication, 2013
- Davudîmukaddem, Feride, Ehteri, Tahire: "Tecellî-yi Tecûrub-i Sufiyâne Der Şi'r-i Adonis ve Sohrâb Sepehrî", Mecelle-yi İlmî-Pejuheşi-yi Encümen-i İrânî-yi Zebân u Edebiyyât-ı Arabî, No: 26,

1392/2013, s.73-100

Deleuze, Gilles:

Sinema I Hareket-İmge, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2014

Destğayb, Abdulâlî,

Ez Derîçe-yi Nakd, Penç Defter, Muessese-yi Hâne-yi Kitâb, Tahran, 1391/2012

Destğayb, Abdulâlî:

Gerayeşhâyî Mutezâd Der Edebiyyât-ı Mu'âsır-ı Îrân, Neşr-i Hunyâ, Tahran, 1371/1992

Destğayb, Abdulâlî:

Negîn-Mecmûa Makâlât-i Dehe-yi 40, no: 16-174, 1345/1966-1358/1979

Dibâğ, Suruş:

"Hacm-i Zindegî Der Merg- Te'mmulî Der Mefhum-i Merg Der Heşt Kitâb-i Sepehrî", Mecelle-yi Buhârâ, Şomâre 85, Sâl-i Çehardehom, 1390/ 2011, s.139-147

Dibâğ, Suruş:

"Muhâtab-ı Tenhâyî Bâdhâyî Cihân-Bâdu Bârân Der Negâh-ı Sepehrî", Mecelle-yi Şehrvend, Sâl-i Çeharom, Şomâre-yi Peyapey 81, Dovreyi Cedîd Şomâre 4, 1390/2011

Durand, Gilbert:

Sembolik İmgelem, Çev. Ayşe Meral, İstanbul, İnsan Yayınları, 1998

- Durusoy, Ali: "Hayal", İslam Ansiklopedisi, C:17, İstanbul,1998
- Eagleton, Terry: Şiir Nasıl Okunur, Çev. Kaya Genç, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011
- Eliot, Thomas Stearns: Edebiyat Üzerine Düşünceler, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2007
- Ferruhzâd, Furûğ: Bir Başka Doğu, Çev: Ali Güzelyüz, 4.bs., İstanbul, Demaven Yayınları, Aralık 2017
- Ferruhzâd, Furûğ: Divân-ı Furûğ Ferruhzâd, 8.b.s, Tahran, Neşr-i Sepehr-i Edeb, 1385/2006
- Ferruhzâd, Furûğ: İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına, Çev: Ali Güzelyüz, 4.bs., İstanbul, Demaven Yayınları, Ocak 2018
- Ferruhzâd, Furûğ: Yeryüzü Ayetleri, Çev: Ali Güzelyüz, İstanbul, Demavend Yayınları, Mayıs 2013
- Firûzâbâdî, Meryemussadat Es'edî, "Kûdekânehâ Der Eş'âr-ı Sohrâb Sepehrî", Edebiyyât-ı Parsî Mu'âsır, Pejuheşgâh-ı Ulûm-i İnsanî ve Mutala'ât-ı Ferhengî, Sâl-i Çeharom, Şomâre-yi Evvel, Bahâr 1393/2014, s.1-18

Florioti, H.Hande Duymuş:

"Eski Yakındoğu'da "Nar" Sembolizmine Dair: Bir Derleme Çalışması", Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi: Tarih Okulu, Yıl: 8, Sayı: XXII, İzmir, Haziran-2015, s.33-34

Freud, Sigmund:

Sanat ve Sanatçılar Üzerine, Çev: Kamuran Şipal, 3.bs. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 2001

Friedman, Norman:

"İmge", Çev: Kemal Atakay, Kitap-lık Dergisi İmge Dosyası, Yıl:11, Sayı:74, 2004 Temmuz-Ağustos, s.80-89

Fumeşî, Behnâm Mîrzâbâbâzâdeh:

"Berresî-yi Tatbiki-yi Mazmun-i Merg Der Âsâr-ı Sohrâb Sepehrî ve John Donne", Mecelle-yi İrfâniyyât Der Edeb-i Fârsî (Edeb ve İrfân), Şomâre 26, Bahâr 1395/2016, s.11-34

Golfâm, Arslân;

Kerd Ze'feranlû Kâmbuzyâ Aliyye: "İstiare-yi Zemân Der Şi'r-i Furûğ Ferruhzâd Ez Didgâh-ı Zebânşinâsî Şenahtî", Nakd-i Edebî, Dovreyi 2, Şomara-yi 7, Pâyîz-1388/Sonbahar 2009, s.121-136

Gombrich, E.H:

İmge Ve Göz/ Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler, Çev. Kemal

- Atakay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015
- Gombrich, E.H: Sanatın Öyküsü, Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul, Remzi Yayınevi, 2014
- Hançerlioğlu, Orhan: Felsefe Ansiklopedisi, 3 c., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985
- Hemedâni, Huseyn Ma'sumî, "Sepehrî ve Muşkil-i Şi'r-i İmrûz", Keyhân-ı Ferhengî, Şomâre: 26, 1365/1986, s.23-27
- Hukûkî, Muhammed: Murûrî Ber Târîh-i Edeb ve Edebiyyât-ı İmrûz-i İrân, Nazm-i Şi'r, 2c., Neşr-i Katre, Tahran, 1380/2001
- Hukûkî, Muhammed: Şi'r-i Zemân-i Mâ: Sohrâb Sepehrî, C:3, 20.bs, İntişârât-i Nigâh, Tahran, 1391/2012
- Hukûkî, Muhammed: Şi'r-i Zemân-i Mâ: Furûğ Ferruhzâd, C:4, 11.bs, Tahran, İntişârât-i Nigâh, 1393/2014
- Huseynî, Hasan: Bidil, Sepehrî ve Sebk-i Hindî, Tahran, İntişârât-i Suruş, 1367/1988
- Huseynî, Sâlih: Nilûfer-i Hamuş: Nazarî Be Şi'r-i Sohrâb Sepehrî, 5.b.s. Tahran, İntişârât-i Nilûfer, 1379/2000

İbrâhimî, İzzet Molla; Reşidî Hadiceh; "Berresî-yi Tatbiki-yi Tabiatgerâyî Der Endîşehâ-yi Sohrâb Sepehrî ve Cobran Halil Cobran", Edeb-i Arabî, Şomâre-yi 1, Sâl 5, Bahâr Ve Tâbestân 1392/İlkbahar ve Yaz 2013, s.213-235

İnce, Özdemir: Şiir ve Gerçeklik, İstanbul, Broy Yayınları, Şubat 1985

Jameson, Fredric: Modernizm İdeolojisi, Haz. Orhan Koçak, Tuncay Birkan, Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2008

Jarrety, Michel: Poetika, Çev. İsmail Yerguz, Ankara, Dost Kitabevi, 2010

Kagan, Moissej: Güzellik Bilimi Olarak Estetik Ve Sanat, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982

Karabulut, Mustafa: Edip Cansever Şiiri: Psikanalitik Bir İnceleme, Ankara, Öncü Kitap, 2013

Karaca, Alâattin: İkinci Yeni Poetika'sı, 3.Baskı, Ankara, Hece Yayınları, 2013

Kâsımzâde, Alî, Nikûbeht, Nâsır: "Revân-şinasi-yi Reng Der Eş'âr-ı Sohrâb Sepehrî", Faslnâme-yi Pejuheşhâ-yi Edebî, Şomâre 2, Payîz ve Zemistân,

1382/2003, s.145-156

Kedkenî, Muhammed Rızâ Şeffî'î:

Bâ Çerâğ u Âyîne Der Costecu-yi Rişehâ-yi Tehavvul-i Şi'r-i Mu'âsır-ı Îrân, 4.bs., Tahran, İntişârât-i Sohen, 1392/2013

Kedkenî, Muhammed Rızâ Şeffî'î:

Edvâr-ı Şi'r-i Fârsî Ez Meşrutîyyet Tâ Sukût-i Saltanat, Tahran, Neşr-i Sohen, 1380/2001

Kedkenî, Muhammed Rızâ Şeffî'î:

Musikî-yi Şi'r, Çap-ı Yazdehom, Tahran, İntişârât-ı Âgâh, 1389/2010

Kedkenî, Muhammed Rızâ Şeffî'î:

Suver-i Hayâl Der Şi'r-i Fârsî, 6.bs., Tahran, İntişârât Âgâh, 1375/1996

Kemerhâni, Mandânâ; Kezzâzî, Mir Celâleddîn:

"Câygâh-ı Temsîl Der Halk-ı Hilâf-ı Hencârâ-yi Gazel-i Goftârî-yi Furûğ Ferruhzâd", Faslnâme-yi Tahkikât-ı Talimî ve Ğinâyî Zebân u Edeb-i Fârsî, Dâneşgâh-i Âzâd-ı İslâmî-Vahed-i Buşehr, Şomâre-yi Peyâpey: Bîst u Nohom-Payîz 1395/2016, s.97-132

Koçak, Orhan:

Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi, 2.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014

Koçak, Orhan:

İmgenin Halleri, İstanbul, Metis Yayınları, 1995

- Korkmaz, Ramazan: İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002
- Kûçî, Şehnâz Moradî: Şenâhtnâme-yi Furûğ Ferruhzâd, Çâp:2, Tahran, Neşr-i Katreh, 1384/2005
- Kula, Onur Bilge: Dil Felsefesi -Edebiyat Kuramı- II, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012
- Kula, Onur Bilge: Hegel Estetiği Ve Edebiyat Kuramı I, İstanbul, Bilgi Üniversitesi yayınları, 2010
- Kûşeş, Rahîm; Nûrî, Zehrâ: "İnzivâ-talabî Der Şi'r ve Zindegî-yi Furûğ Ferruhzâd", Neşriye-yi Bahâristân-i Sohen (Edebiyyât-i Fârsî), Dovre: 8, Şomâre: 19, Bahâr ve Tâbistân 1391/ İlkbahar ve Yaz 2012, s.67-88
- Langer, Susanne K.: "Benzerlik", Kitap-lık Dergisi İmge Özel Sayısı, Yıl: 11, Sayı: 74 (Temmuz-Ağustos) 2004, s.95-97
- Lengurûdî, Muhammed Şems: Târîh-i Tahlil-i Şi'r-i Nov, 4c., Tahran, Neşr-i Merkez, 1377/1998
- Leppert, Richard: Sanatta Anlamın Görüntüsü, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002
- Lukacs, Georg: Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Çev.

- Cevat Çapan, 5.bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2000
- Lukacs, Georg: Estetik I, Estetik II, Estetik III, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, Payel Yayınları, 1978
- Miralî, Abdullâh Hasanzâde; Âbdî, Muhammedrezâ: "Nigâhî Gozerâ Be Cilvehâ-yi Surreâlistî-yi Heşt Kitâb", Edebiyyât-ı Pârsî-yi Mu'âsır, Pejuheşgâh-i Ulûm-i İnsânî ve Mutala'ât-i Ferhengî, Sâl-i Sevvom, Şomâre-yi Evvel, Bahâr Ve Tabestân 1394/İlkbahar ve Yaz 2015, s.77-95
- Mubâşirî, Mahbube, Kiyânbaht, Zehrâ: "Vasf Der Şi'r-i Furûğ Ferruhzâd", Faslnâme-yi İlmî Pejuheşî-yi Zebân u Edeb-i Fârsî-Deneşkedeyi Edebiyyât ve Zebânâ-yi Haricî-yi Dâneşgâh-i Âzâd-i İslâmî Vahed-i Senendec, Sâl-i Çehârom, Şomre 11, Tabestân 1391/Yaz 2012, s.105-133
- Mu'minî, Feriştê: "Şîve-şenâhti-yi Sohrâb Sepehrî: Ân Cur-i Dîger", Mecelle-yi Encumen-i Zebân-şinâsî-yi Îrân, Dovre 12, Şomâre 23, Bahâr ve Tabestân 1395/İlkbahar ve Yaz 2016, s.79-97
- Muradî, Huseyn: "Hareket Der Fasile-yi Der Eş'âr-i Sohrâb Sepehrî", Faslnâme-yi Tehassusî-yi Tahlil u Nakd-i Mutûn-i Zebân u

Edebiyyât-ı Fârsî (Dehhodâ), Dovre-yi 6,
Şomâre 19, Bahâr 1393/İlkbahar 2014,
s.147-171

Müfit, Mehmet; Tanyol, Tuğrul; Celal, Poetika: Şiir sanatı ve sorunları 3,
Metin: İstanbul, Çizgi Yayıncılık, 1985

Ni'metî, Fârûk: "Der Costecu-yi Nâ Kocâ Âbâd (Berresî-
yi Tatbîki-yi Ârmân-şehr Der Şi'r-i
Cobran Halil Cobran ve Sohrâb
Sepehrî)", Faslnâme-yi İlmî Pejuheşi ve
Edebi-yi Fârsî- Dâneşkede-yi Edebiyyât
ve Zebânhâ-yi Hâricî-yi Dâneşgâh-i
Âzâd-i İslamî Vahed-i Senendec, Sâl-i
Çehârom, Şomâre 12, Pâyiz
1391/Sonbahar 2012, 151-172

Nûrî 'Alâ, İsmâil: Suver u Esbâb Der Şi'r-i İmrûz İrân,
Sâzmân İntişârât-ı Bamdâd, Tahran,
1348/1969

Nûrî'Alâ, İsmâil: Teori-yi Şi'r: Ez Movc-i Nov Tâ Şi'r-i
Işk, London, İntişârât-ı Ğazal, 1373/1994

Özcan, Tarık: Şair ve Sözü Mahşeri: Oktay Rifat,
Ankara, Akçağ Yayınları, 2005

Özel, İsmet: Çenebazlık, 3. Bs, İstanbul, Şûle
Yayınları, 2006

Pâyende, Huseyn: "Tebâyun ve Teniş Der Sâhtâr-ı Şi'r-i
'Nişânî'", Neşriye-yi Dâneşkede-yi

Edebiyât u Ulûm-i İnsanî-yi Dâneşgâh-i
Tebriz, Sâl: 47, Şomâre-yi Muselsel:
192, Pâyîz 1383/Sonbahar 2004, s.195-
212

Paz, Oktavia:

Yay ve Lir Şiir Nedir?, Çev: Ömer
Saruhanlıoğlu, İstanbul, Era Yayıncılık,
1995

Pîrûz, Golâmrızâ; Kaîmî Divkelâyî, "Târîh-gerayî'-yi Sohrâb Sepehrî Der
Adileh:

"Târîh-gerayî'-yi Sohrâb Sepehrî Der
'Merg-i Reng'", Mecelle-yi Tarîh-i
Edebiyyât, Şomâre 3, 1372/1993, s.51-70

Pound, Ezra:

"İmajizm Üzerine", Çev: M. H. D.,
Kitap-lık Dergisi İmge Dosyası, Yıl: 11,
Sayı: 74, 2004 Temmuz-Ağustos, s.93-
94

Pûrşehrâm, Sûsen:

"Pejuheşî Nov Der Şi'r-i Furûğ
Ferruhzâd", Faslnâme-yi Bahâr-i Edeb,
Sâl-i Evvel, Şomâre-yi Dovvom,
Zemistân 1387/Kış 2008, s.91-112

Rancière, Jacques:

Görüntülerin Yazgısı, Duyuların
Paylaşımı, Çev: Aziz Ufuk Kılıç,
İstanbul, Versus Kitap, 2008

Read, Herbert:

Sanatın Anlamı, Çev. Güner İnal, Nuşin
Asgari, Ankara, Türkiye İş Bankası,
1960

- Rifat, Oktay: Şiir Konuşması (Bütün Yazıları), İstanbul, Adam Yayınları, 1992
- Rûzbeh, Muhammed Rızâ: Edebiyyât-i Mu'âsır-ı Îrân (Şi'r), 5.bs, Tahran, Neşr-i Rûzgâr, 1389/2010
- Salman, Yurdanur: "Zor Yakalanır Bir Görselleştirme", Kitap-lık Dergisi İmge Dosyası, Sayı:11, Sayı: 74, 2004 Temmuz-Ağustos, s.65-66
- Samedîpûr, Cevâd: "Vijegîhâ-yi Zebân-i Şi'r-i Sohrâb Sepehrî", Edeb-i Fârsî, Yıl: 4, No: 2, 1393/2014, s. 145-161
- Sartre, Jean-Paul: İmgelem, Çev. Alp Tümertekin, 2.bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2009
- Sauvagnargues, Anne: Deleuze ve Sanat, Çev. Nurten Sarıca, Ankara, De Ki Yayınları, 2010
- Sayın, Zeynep: İmgenin Pornografisi, İstanbul, Metis Yayınları, 2003
- Sepehrî, Sohrâb: Heşt Kitâb, 22.b.s.,Tahran, İntişârât-i Tahûrî, 1387/2008
- Sepehrî, Sohrâb: Otâk-ı Âbî, Tahran, İntişârât-i Nigâh, 1382/2003
- Sepehrî, Sohrâb: Rengin Ölümü, Çev: Ali Güzelyüz, İstanbul, Demavend Yayınları, Nisan

2013

Servetiyân, Behrûz:

Sedâ-yi Pâ-yi Âb (Nakd u Berresî-yi Eş'âr-ı Sepehrî), Tahran, Müessese-yi İntişârât-i Nigâh, 1384/2005

Seyyidrezâyî, Tahireh:

"Zen Der Şi'r-i Pervîn Itîsamî, Sîmîn Behbehânî ve Furûğ Ferruhzâd", Mecelle-yi Zebân u Edebiyyât-ı Fârsî, Dâneşgâh-i Âzâd-i İslamî, Vahed-i Fesâ, Sâl-i 1, Şomâre 1, Bahâr 1389/İlkbahar 2010, s.97-123

Sipihrî, Sohrâb-i:

Sekiz Kitap, Çev: Mehmet Kanar, Şûle Yayınları, İstanbul, 1999

Siyâhpuş, Hamîd:

Bâğ-ı Tenhâyî, Çâp:2, Tahran, Neşr-i Soheyl, 1373/1994

Siyâhpûş, Hamîd:

Zenî Tenhâ: Yâdnâme-yi Furûğ Ferruhzâd, Tahran, Muessese-yi İntişârât-i Nigâh, 1376/1997

Süreya, Cemal:

"Oktay Rıfat'ın Şiir Çizelgesi", Papirüs, Sayı: 39, 1969, s.71-78

Şemisâ, Sîrûs:

Nigâhî Be Furûğ Ferruhzâd, 3.bs, Tahran, İntişârât-i Morvârîd, 1376/1997

Şemisâ, Sîrûs:

Nigâhî Be Sepehrî, Tahran, Neşr-i Sedâ-yi Mu'âsır, 1382/2003

Şerifî, Fehimeh; Şadîgû, Şehriyâr:

"Caygâh-ı Olguhâ-yi Dînî ve Mezhebî Der Şi'r-i Pervîn Îtisamî ve Furûğ Ferruhzâd", Mecelle-yi İlmî Tehassusî-yi Ulûm-i İnsânî-yi İslâmî (Sâl-i Evvel) Şomâre: 10, Cild: 6, 1395/2016, s. 289-308

Şerifiyân, Mehdî:

"Berresî-yi Ameliyyât-i Goftemân Der Manzûme-yi 'Sedâ-yi Pâ-yi Âb' Sohrâb Sepehrî Ber Esâs-ı Olgu-yi Neşâne-Ma'nâ-şenâhtî-yi Goftemân", Faslnâme-yi "Pejuheşnâme-yi Edebiyyât ve Zebân-şenâsi" Dâneşgâh-i Âzâd-i İslâmî Vahed-i Firûzâbâd, Sâl-i Evvel, Şomâre-yi Dovvom, Tabestân 1391/Yaz 2012, s. 25-51

Şerifiyân, Mehdî; Dârbidî, Yusuf:

"Berresî-yi Sembolhâ-yi Sîb, Kebûter, Gûl-i Sorh ve Nilûfer Der Eş'âr-ı Sohrâb Sepehrî (İlmî- Pejuheşi)", Neşriye-yi Dâneşkede-yi Edebiyyât ve Ulûm-i İnsânî Dâneşgâh-i Şehid Bâhuner Kirmân, Dovre-yi Cedîd, Şomâre 21 (Peyapeyi 18), Bahâr, 1386/2007, s. 59-84

Şuâyî, Hamîd:

Nâm-âverân-i Sinemâ Der Îrân: Furûğ Ferruhzâd, Cild-i Sevvom, Tahrân, Neşri-i Şirket-i Hermenikû, 1356/1977

Tehrânî, Mahmud Moşerref Âzâd:

Perişadoht-i Şi'r; Zindegî u Şi'r-i Furûğ
Ferruhzâd, Neşr-i Sâlis, Tahran,
1384/2005

Todorov, Tzvetan:

Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin
Metinleri, Çev: Mehmet Rifat-Sema
Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,
1995

Tunalı, İsmail:

Estetik, 8. Basım, İstanbul, Remzi
Kitabevi, 2004

Tunalı, İsmail:

Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi
Üzerine, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010

Türk Dil Kurumu sözlüğü, T.D.K.
Ankara, 1998

Ulağlı, Serhat:

İmgebilim "Öteki" nin Bilimine Giriş,
Ankara, Sinemis Yayınları, 2006

Wellek, René; Warren, Austin:

Edebiyat Biliminin Temelleri, Çev.
Ahmet Edip Yüksel, Ankara, Kültür Ve
Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983

Wellek, René; Warren, Austin:

Yazın Kuramı, Çev. Yurdanur Salman,
Suat Karantay, İstanbul, Altın Kitaplar,
1982

Yusufî, Gulâm Huseyn:

Çeşme-yi Rûşen: Didâr Bâ Şâirân, Çap-ı
Devazdehom, Tahran, Neşr-i İlmî,

Zerregânî, Seyyid Cevâd:

1388/2009

"Tecellî-yi Şâirâne-yi Tabiat Der Şi'r-i Nîmâ Yuşîc, Sohrâb Sepehrî ve Şefî'î Kedkenî", Du Faslnâme-yi Tehassusî-yi Ulûm-i Edebî, Dovre 4, Şomâre 6, Bahâr ve Tâbestân 1390/İlkbahar ve Yaz 2011, s. 171-196

Zerrinkûb, Hamîd:

Çeşm-endâz-i Şi'r-i Nov-i Fârsî, Tahran, İntişârât-ı Tus, 1358/1979

Ziss, Avner:

Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik, Çev: Yakup Şahan, İstanbul, De Yayınevi, 1984