

**DİVAN ŞİİRİNDE MAHLAS KULLANMA GELENEĞİ VE
BU GELENEĞİN MODERN ŞİİRE YANSIMALARI****M. Halil ERZEN*****Geliş Tarihi:** 02.11.2016**Kabul Tarihi:** 05.01.2017**Öz**

Şairin, mizacına uygun bir takma isim edinmesi ve bu ismi yazdığı şiir metninde kullanması şeklinde ortaya çıkan “mahlas” kavramı, Divan şiirinde İran tesiri ile başlamış ve bir gelenek halini almıştır. Edebiyatımızda XIII. yüzyıldan itibaren görülen mahlas kullanımı, bazı şairlerde birden fazla mahlasın benimsenmesi bazılarında ise farklı dönem ve divanlarda mahlas değişikliği şeklinde yer edinmiştir. Aynı geleneğin modern şiirde de zaman zaman devam ettirildiği görülür. Tanzimat döneminde başlayan edebiyatta ve sanatta Batılılaşma rüzgârı, her ne kadar Klasik şiir zevkine kopuş ve şiir anlayışında köklü bir değişim ile sonuçlanmış olsa da geleneksel unsurların tamamen kaybolduğunu söylemek mümkün değildir. Eski-yeni tartışmasında klasik şiirden yana tavır sergileyen şairler, bu geleneği devam ettirmek yolunda çaba harcamış, hatta batılı edebiyattan yana olan sanatçılarla sonu gelmez tartışmalara girişmişlerdir. Klasik şiiri yaşatma çabası sonuçsuz kaldığı ve batılı şiir zevki yerleştiği halde, şiir sanatında geleneksel değer ve motifler, arka planda varlığını sürdürmüştür. Yalnızca geleneksel değerlerin muhafazası konusunda ısrarcı olan sanatçıların değil, tamamen batılı şiiri benimsemiş şairlerin eserlerinde de geleneksel unsurlara rastlanabilmektedir. Bilhassa şairin şiir metninde kendi ismine yer vermesi şeklinde tezahür eden bir çeşit mahlas kullanımına modern şiirde sıklıkla tesadüf edilir. Bu çalışmanın amacı, mahlas ve isim kullanma geleneğini izah ederek bu geleneğin modern şiirdeki izlerini örneklendirmektir.

Anahtar Sözcükler: Edebiyat ve Gelenek, Divan şiiri, Mahlas, Modern Türk Şiiri

**TRADITION OF USING THE PSEUDONYM IN DIVAN POETRY AND
IT'S REFLECTION TO MODERN POETRY****Abstract**

That the poet acquires a nickname according to his temperament and the concept of "pseudonym" that the poet used that name in the text of the poems that he wrote has started under the influence of Iran in the Divan poetry and has become a tradition in. The use of pseudonym seen in our literature since XIIIth century has placed in the form of adoption in some poets, however in others it has appeared in the form of pseudonym changes in different period and in the divans. It is seen that the same tradition has continued in modern poetry from time to time. Although the wind of Westernization starting in literature and art during the Tanzimat period has resulted in a break away from classical poetry enjoyment and a drastic change in the conception of the poetry, it is not possible to say that the traditional elements has completely disappeared. The poets who exhibited an attitude in favor of the classic poem in the old-new debate have made efforts to continue this tradition and even

* Yrd.Doç.Dr.; Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk-İslâm Edebiyatı Ana Bilim Dalı, halilerzen@gmail.com

have taken part in the endless discussion with the artists in favor of western literature. Even though the efforts to keep alive the classic poem has been fruitless and western poetry enjoyment has settled, the traditional values and motives in the art of poetry has perpetuated its presence in the background. The traditional elements may be found not only in the works of the artists who have insisted on the preservation of traditional values but also in the works of poets who fully embraced the western poetry. A kind of the use of pseudonym which manifests that the poet gives a place to his own name in the text of the poem is often encountered in the modern poetry. The purpose of this study is to illustrate the traces of this tradition in modern poetry by explaining the tradition of pseudonym and the use of name.

Key Words: Divan poetry, Pseudonym, Tradition, Modern Turkish Poetry.

Giriş

"Mahlas" kelimesinin açılımıyla ilgili olarak lügat ve ansiklopedik sözlüklerde hemen hemen birbirinin aynı olan ifadeler görülür: "1. Bir kimsenin ikinci adı. 2. Şairlerin eserlerinde kullandıkları takma ad." (Parlatır vd. 1998: 1486), "1. Kurtulacak yer. 2.ed. Bir şairin şiir sanatında kullandığı takma ad. 3. Bazı kimselerin asıl adına ek olarak kullandığı ikinci bir ad" (Parlatır 2011: 995), Kamûs-ı Türkî'de "1. Şairin şiirde ittihâz ettiği isim ki gazelin nihâyetinde zikri 'âdet olmuştur. 2. Herkesin ismine ilâveten zammolunan ikinci isim ki bir sıfatdan 'ibâretidir." (Şemseddin Sâmî 2007: 1310), "Divan şairlerinin şiirlerinde kullandıkları takma ad. Mahlâs, şiirlerin başka şiirle karışmasını önler." (Pala 2013: 294).

Mahlas, şairin belli bir yaşa erişmesi ve şiir yetisine ulaşmasıyla beraber çevre, mizaç, psikoloji gibi faktörlerin de etkisiyle bilinçli bir şekilde seçtiği ve şiirlerinde kullandığı isimdir. Edebiyatımızda mahlas kullanımı İran edebiyatının tesiriyle ortaya çıkmış ve ilk olarak Şeyhî tarafından başlatılmıştır (İsen 1989: 22).

Mahlas kullanım geleneğinin ilk olarak Arap edebiyatında ortaya çıktığı yaygın düşünce olmakla birlikte tam olarak ne zaman mahlas kullanımının bir gelenek halini aldığı bilinmemektedir. Cahiliye Dönemi seçkin şiirlerinde mahlas veya herhangi bir takma ada yer verilmemesi de bu durumu işaret eder. Abbasiler'in egemen olduğu döneme kadar yazılan bazı eserlerde aynı adı taşıyan şairlerle onların şiirleri hakkında malûmât verildiği görülür. Yine bu eserlerin bazısında biyografileri ve isimleri karıştırılmaya müsait şairlerin tespit ve ayırımı çalışmaları, bu geleneğin ortaya çıkışında önemli bir etkidir. Mahlas, Fars ve Türk edebiyatında bir gelenek özelliği taşıırken Arap edebiyatında böyle bir özelliğe sahip değildir. Arap şairler şiirlerini çoğunlukla isim veya künye ile söylemişlerdir (Yıldırım 2006: 12-13).

Divan şiiri içerisinde şairin gerçek isminin yerine geçecek kadar önemli bir yere sahip olan mahlas kullanma geleneğinin kökenleri Eski Türk şiirine kadar götürülebilir. İlk dönem dinî nitelikli eserlerin bazısında şairin ismini kullanması ve yine İslâmiyet'in kabulünden sonra eser

veren Yusuf Has Hâcib ve Ahmed Yesevî gibi şahsiyetlerin, isimlerini eserlerinde zikretmeleri (Yıldırım 2006: 13-15), Türk edebiyatında bu geleneğin ilk örneklerinin Divan şiiri öncesinde görüldüğü şeklinde değerlendirilebilir.

Mahlas ve müstear ad kavramları arasındaki münasebet ve bunların ayırımı konusu, çoğunlukla birbirine karıştırılmış, tamamen farklı olmakla birlikte birbirinin yerine kullanılmış olmaları nedeniyle, üzerinde durulması gereken önemli bir meseledir. Takma veya müstear adlar genellikle bir gizlenmeyi amaç edinmekle birlikte bazen başka sebeplerle de kullanılmıştır. Özellikle Türk şiirinin Batı etkisine girmesiyle birlikte yaygınlık gösteren müstear ad kullanımı kimi zaman edebî kaygıların bir sonucu olarak da ortaya çıkmıştır. Divan şiiri alanında söz sahibi olan kişiler tarafından bile bu kavramların karıştırıldığını söyleyen Nazir Akalın, bu konudaki eleştirilerini sıraladığı yazısında (Akalın 2003: 129-131) müstear, mahlas ve laedri kavramlarının ne olduğunu ve birbirinden ayrılan noktalarını tespit eder. Müstear, takma ada karşılık gelir ve kullanılma sebebi olarak gizlenme, saklanma isteği gösterilebilir. Mahlas, geleneğin sonucu olarak ortaya çıkar ve şairin ismine eklenen bir sıfat niteliği taşır. O, bir takma ad değildir ve şair, kemâle erdiğini ispatlamaya başladığı zaman mahlas alır. "Lâedri" ise bu iki kavramdan tamamen farklı bir özellik taşımakta olup yaratıcısı bilinmeyen eserlerin altına eklenerek söyleyeninin bilinmediğini vurgulayan bir kayıt özelliği taşımaktadır.

Divan Şiirinde Mahlas Geleneği

Divan şairinin, genellikle şiirin son beytinde yer verdiği, onun imzası niteliğinde olan ve şiirin kendisine ait olduğunu ortaya koyan isim şeklinde tanımlayabileceğimiz mahlaslar, aynı zamanda şairin mizacı, tabiatı, duruşu ve zevki hakkında ipuçları da sunmaktadır. Divan şairleri genellikle isimlerinin sonuna nispet î'si eklemek şeklinde mahlas elde etmişlerdir. Ancak şairin mahlas seçimi her zaman bu şekilde olmamıştır. Aynı mahlasların çokça kullanılması özellikle 18. yüzyıldan sonra şairleri farklı mahlas kullanmaya (Nedîm, Gâlib, Leylâ gibi) yöneltmiştir. Bunun yanında Divan şairinin mahlas seçiminde en çok tercih ettiği yollar kendi ismini kullanma, icra ettiği mesleğe binâen mahlas seçme, ustası tarafından seçilen mahlası kullanma, yaşadıkları memleketin isminden hareketle mahlas oluşturma, kendi fiziksel özelliklerini yansıtan isimleri mahlas kabul etme, mensup olduğu tarikatın adını mahlas seçme şeklinde sıralanabilir.

Divan şairi mahlası sadece kendi kimliğinin bir yansıması olarak ele almaz, seçtiği mahlas, şiirde sanat yapmasına olanak sağlayacak anlamlar yüklenerek şairin maharet göstermesini de sağlar. Şairin taç beyti veya makta beytinde söylediği mahlası sanatsal bazı oyunlar gözeterek ele almasına hüsn-i tahallüs denir. Hüsn-i tahallüs, şairin genellikle hem mahlasın taşıdığı isim değerini hem de mahlasın içerdiği mânâyı işaret edecek şekilde tevriyeli kullanılmasıyla ortaya çıkar:

“Âvâzeyi bu ‘âleme Dâvûd gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş”

(Bâkî 2011: 234)

Dönemin biyografik nitelik taşıyan eserleri olarak zikredebileceğimiz tezkireler, mahlas konusunda tezkire yazarının çıkarımlarını ihtivâ etmenin yanında Divan şiiri geleneğinde şairlerin mahlas seçiminde rol oynayan etmenler, mahlasın Divan edebiyatındaki yeri ve önemini de gösteren en önemli kaynaklardır. Tezkirelerin yanı sıra şairin şiir içinde mahlasını değerlendirmesi şeklinde daha ziyade dar bir kullanım olarak tanımlayabileceğimiz değerlendirmeler ve mahlas seçiminde etkili olan düşüncelerin daha geniş olarak işlendiği dîbâceler, yine mahlasın Klasik şiirimizdeki yerini ortaya koymak açısından önemli bilgi kaynaklarıdır.

Şairler, genellikle gazelin makta' adı verilen son beytinde yer verdikleri mahlasları hakkında şiirde veya Divan dîbâcelerinde çeşitli açıklama ve yorumlar yapmışlardır. Şiirde geçen "mahlas" terimi genellikle fiziksel açıdan yer edinmiş bazen de mahlasın önemine ve şairin şiirdeki kimliğinin yerini tutmasına vurgu yapılmıştır. Şiirin sonuna mahlasını ekleyen Necâtî, bu haliyle onu, yemekten sonra kişiye lezzet veren helva tatlısına benzetmiştir:

“Şîrîn-ter eyle mahlâsı şî‘rin Necâtî’yâ
K’olur ta‘âm sonına helvâ-yi ter leziz”

(Necatî Beg 1992: 174)

Nedîm ise mahlas kullanmayı aslında bir ihtiyaç görmeyecek kadar iyi bir şairdir. Şiirden anlayanların hemen fark edebileceği bir üslûba sahip olduğunu kendisi de şiir içerisinde vurgular:

“Ma‘lûmdur benüm sühânım mahlas istemez
Fark eyler anı şehrimüzün nükte-dânları”

(Nedîm 1997: 355)

Şair Ahî'nin mahlas konusundaki görüşü, şiirde mahlasın şairin adının önüne geçtiği şeklindedir. Onun şöhreti mahlası üzerindedir, adı üzerinden değil:

“Sana mahlas yiter Âhî kim ider adunı yâd
Her gazel kim okına defter ü divânımdan”

(Âhî 1994: 159)

Kânî ise mahlas yerine söz güzelliğini koyar; güzel, etkileyici şiir söylemek şaire mahlastır der:

“Tahallus itmek isterseñ sözüñ hüsni yeter mahlas
Miyân-ı ehl-i dilde olsa da bahş-ı suhandânı”

(Kânî 2010: 671)

Şairlerin genellikle divanlarında bazı beyitlerde yüzeysel olarak önemine veya yerine vurgu yaptıkları mahlas kavramının kullanım ve seçimi konusunda malûmât veren şairler de olmuştur. Meselâ Fuzûlî *Farsça Divan*'ının dîbâcesinde mahlas seçimiyle ilgili bilgi verir (Karahan 1996: 156'dan aktaran Yıldırım 2006: 26-27).

Latîfî de tezkiresinde seçtiği mahlasla ilgili açıklamalar yapan diğer bir şairdir. O, kullandığı mahlasın kaynağına ilişkin şu açıklamalara yer verir: “*Adım Abdüllatîf olduğu için Latîfî mahlasını kullandım. Adımdaki nisbet "yâ"sı Cenâb-ı Allah'a yöneliktir. Çünkü Latîf adı Allah'ın isimlerinden, onun zâtî adlarındandır. 'İsimler gökten iner.' Sözü gereği, söz güzelliği bu fakir yazara Allah vergisidir, ne bir ustanın öğretmesi ve ne taklit ile dir.*” (İsen 1990: 277-278).

Tezkireler, şairin mahlasından hareketle kendisi hakkında detaylı bilgilere ulaşabildiğimiz kaynakların başında gelir. Şairler tezkirelerde, mahlas kullanımının önemini ortaya koyacak şekilde, mahlaslarına göre yer almışlardır. Mahlastan sonra şairin adına ve varsa lakabına yer verilmiştir. Ancak şairin mahlası, onun adı ve lakabının önüne geçtiğinden bazı tezkirelerde sadece mahlasların zikredilmesi yeterli bulunmuştur. Bu hâliyle mahlas, Divan şiiri geleneği içerisinde bir takma isim değil, şairin toplumda tanınmasını sağlayan bir kimlik değeri görmüştür. Şairlerin mahlas alımında etkili olan neden ve kriterlerle ilgili birçok bilgiye de tezkireler vasıtasıyla ulaşmaktayız (Kalpaklı 2001: 254-255). Yine belirtmek gerekir ki “*Mahlasın mânâsı, mâhiyeti, seçimi, kullanılış gâyesi vs. üzerine yapılan açıklamalarda rastlanılan çeşitli münâsebet, sebep ve gerekçelerden bazıları da şairin kendi mesleği, ses güzelliği, hattatlık, ressamlık, güzellik, vücut özellik ve arızaları, psikolojik hal ve vasıflar; dinî-tasavvûfî faaliyet ve bağlılıklar; şairin başından geçen herhangi ilginç bir olayla ilgili hal ve durumlara dayanır.*” (Tolasa 2002: 234).

Mesela *Sâlim Tezkiresi*'nde Kâtib için onun bu mahlası almasına sebep olarak kâtiplik mesleği gösterilirken, Mustafa adlı bir şairin Na'tî mahlasını seçmesine sebep olarak na't yazma hususundaki temayülü gösterilir:

“*Bunların da nâmı Mustafâ'dır. Mahrûse-i Burûsâ'dan olup Medîne-i merkûmede Harâmeynü's-Şerîfeyn evkâf-ı şerîfi kitâbeti hizmetinde olduklarından mahlas-ı merkûmu ihtiyâr etmişlerdir.*”, “*Nâmı Mustafâ'dır. Nu'ût-ı nebeviyye 'aleyhi efzâlü's-salâti ve ekmelü't-tahiyyeye kemâl mertebe selîkası düşüp ol vâdide pür-istihzâr olmagla mahlas-ı merkûmu teberrük edip ihtiyâr etmişler idi.*”

(Sâlim Efendi 2005: 593, 673).

Hasan Çelebi Tezkîresi'nde, mesleği ayakkabı tamirciliği olduğu için şairin Huffî mahlasını kullandığı belirtilir: “*Edirnedendür. Erbâb-ı hırefden haffâf olduğu takrîble Huffî tahallus itmişdür.*” (Kınalızâde Hasan Çelebi 1989: 344-345).

Âşık Çelebi, Duhânî mahlasının kullanım sebebi olarak şairin kimya ilmine merakını gösterir: “*Nâmı Ahmed'dir. Kuloğullarındandır. Kimyâgerlik töhmetiyle mütehhem olduğu ecilden Efşancı-ı merhum ve Kara Bâlizâde odasına varup dūd-ı âteş gördükçe senün mahlasun Duhânî olsun dir imiş.*” (Kılıç 1994: 252).

Latîfi ise Kandî mahlası iki şairden bahsederken onların bu mahlası kullanmalarına sebep olarak şekerli olmalarını gösterir:

“Nisbet-i türâbiyyede Sirozîdür. Sultân Cem şâi'rlерinden ve Sa'dî ve Sa'idî mu'âşırlandır. Nahlbend ü kânnâd ve şan'at-ı kânnâdide üstâd olduğu münâsebetle Kandî tahalluş iderdi”, “Burûsevîdür. Bu devr şu'arâsındandır. Bu dahî şeker-rîz ü kânnâd olduğu ecilden Kandî tahalluş itmişdür.”

(Latîfi 2000: 449-450).

Yukarıda zikredilen birkaç örneğin yüzlercesine tezkirelerde tesadüf etmek mümkündür. Tezkire yazarı, mahlas edinirken şair üzerinde tesiri olan sebeplere değinmenin yanı sıra zamanın şiir münekkitlerinden biri olarak tercih edilen mahlasla ilgili bazen eleştiri niteliğinde düşünceler oraya koymaktan geri kalmaz (Yıldırım 2006: 40). Tezkire yazarı, mahlasla ilgili bilgi verirken kesin ifadeler kullandığı gibi bazen de ihtimaller ve kendine has yorumlamalar neticesinde şairin mahlas alımında etkili olan etmenlere ulaşmış olur. Mesela Haffî mahlasını kullanan şairin bunu kullanım sebebi olarak hem Hasan Çelebi, hem de Latîfi tezkiresinde icra ettiği mesleğin ayakkabıcılık olması gösterilir: “*Edirnedendür. Erbâb-ı hırefden haffâf olduğu takrîble Huffî tahallus itmişdür.*” (Kınalızâde Hasan Çelebi 1989: 344-345), “*Edirnevîdür. Şu'arâ-yı selefden ve erbâb-ı hırefden haffâf olduğu münâsebetle Haffî tahalluş itmişdür. Ba'zılar zamm-ı hâ ile Huffî okurlar.*” (Latîfi 2000: 249). Âşık Çelebi, Rahîkî adlı şairin bu mahlası kullanım sebebini ele alırken net ifadeler kullanmaz; konuya ihtiyatlı yaklaşır ve iki ihtimal üzerinde durur: “*Rahîkî tahallusına sebep şarâbâtuluğı dahi olsa olur harâbâtuluğı dahi olsa olur.*” (Kılıç 1994: 754).

Tezkirelerde şairlerin mahlas değiştirmelerine de değinilir ve bunun en önemli nedeni olarak mahlas ortaklığı meselesi işaret edilir. Birden fazla mahlas kullanımı, yine tezkirelerde üzerinde durulan konular arasındadır. Mahlas değiştirme sebepleri olarak tezkirelerde genellikle mahlasın alay konusu olması, sonradan değişen şiir zevki ve algısıyla doğru orantılı olarak beğenmeme duygusunun galebe çalması, başkasının mahlasıyla benzerlik veya ortaklık göstermesi, mahlasın ihtiva ettiği mânânın beğenilmemesi neticesinde şair üzerinde etkili olan biri

tarafından değiştirilmesi ve başka bir şairin aynı mahlası bilinçli kullanarak onun şiirlerini kendine mal etmeye çalışması başta gelen sebepler olarak sıralanabilir.

Tezkirelerden hareketle denebilir ki; mahlas değiştirme nedenleri arasında yer alan "mahlas benzerliği veya ortaklığı", şairi mahlasını değiştirmeye yöneltten en önemli etkidir. Şair, şiirinin aynı adı kullanan başka şairlerin şiiriyle karışmasından endişe eder. Üstelik şöhret olmuş bir şairle bilinçli olarak aynı mahlası seçen ve onun ününden istifade etmek isteyen şairlerin mevcudiyeti söz konusu ise mahlasın değişimi için daha güçlü bir gerekçe doğar. Bu konuyla ilgili Âşık Çelebi'nin aktardığı, aynı mahlası kullanarak Zâtî'nin şöhretinden istifade etmek isteyen Zâtî Hallac'ın Necâtî tarafından azarlanıp kınanması hikâyesi (İsen 1989: 28-29) şairlerin endişe duymaktaki haklılığını özetler niteliktedir.

Divan şairinin mahlas değiştirmesi ve bunun nedenleri, tezkirelerde sık değinilen bir husustur. Bu nedenle tezkirede mahlas değişikliğinin nasıl ele alındığını somut bir örnekten hareketle göstermek yerinde olur. Mesela Arşî'nin mahlas değişikliği ve bunun nedeninin şairin kendisince bir beyit içinde anlatılması Hasan Çelebi tezkiresine şu şekilde yansımıştır:

*“Rûmilinde Yenibâzâr-ı rûzgârda metâ‘-ı i‘tibârı pür-revâc olan
şehrnâmdârdandır. Nâmı Mahmûd'dur. Evvel mahlası Çâkî idi.
Ba‘dehû ‘Arşîye tebdîl idüp bu beyti dimiş idi:*

*Gulgul-i şî‘r-i men be-‘arş resîd
Zân sebeb şud tahallusem ‘Arşî”*

(Kınalızâde Hasan Çelebi 1989: 621).

Bazı şairler de çeşitli sebeplerden ötürü veya keyfi bir şekilde birden çok mahlas kullanma yoluna gitmişlerdir. Mahlasla alay edilmesi, şairin içine düştüğü durumu açıklamak istemesi, hamîsi veya intisap ettiği bir şeyh / üstâd tarafından kendisine yeni bir adın tahallüs edilmesi, sebepler arasında sayılabilir. Bazı şairlerin, mahlas seçimini, yazdıkları esere göre belirledikleri de bilinmektedir. “*Bunların bir kısmı, Türkçe şiirlerinde başka, Farsça şiirlerinde başka mahlas kullanmışlardır. Mesela Şeydâyî, bu mahlasını Türkçe şiirlerinde, Şeydâ'yı ise Farsça şiirlerinde kullanmıştır. Aynı şekilde bir başka şair de Meyyâl'i Türkçe, Şehlâ'yı Farsça şiirlerinde mahlas olarak kullanır.*” (Açıkgöz 1989: 62).

Şaire, üzerinde etkisi olan şahsiyetler tarafından mahlas verilmesi sık rastlanan bir durumdur. Hatta bu şekilde mahlas verilmesi "mahlasnâme" adında bir türün ortaya çıkışını sağlamış; mahlasnâmelerle bu olay ilân edilmiştir. Önceleri Esad mahlasıyla şiirler söyleyen Şeyh Gâlib'e, Neş'et tarafından Gâlib mahlası verilmiş ve bununla ilgili bir mahlasnâme kaleme alınmıştır. *Neş'et Hoca Divanı* başka birçok şair için de yazılmış mahlasnâme örnekleriyle doludur (Akün 1994: 395).

Şairlerin mahlas seçimi ve kullanımı üzerinde durulduğu kadar olmasa da kimi divan şairlerinin mahlas kullanmaması ve bunun altında yatan nedenler de tezkire yazarlarının dikkatinden kaçmayan önemli bir konu gibi görünmektedir. Çünkü;

“Divan şairleri içinde kendine bir mahlas almamış, başka bir deyişle şiirlerinde -kimilerinin bazı şiirleri müstesnâ- herhangi bir mahlas kullanmamış 'tahallüsten azâde' şairler de vardır. Bunlar arasında Kadı Burhaneddin, Ebusuud Efendi, Tazarruât sahibi Sinan Paşa'nın babası ve aynı zamanda Fatih'in ilk İstanbul kadısı olan Hızır Bey gibi meşhur simâlar varsa da -diğer vasıflarının yanı sıra- şiiriyle şöhret bulmuş olanı, İbn-i Kemâl ve Kemal Paşaoğlu olarak da anılan ünlü Osmanlı şeyhülislâmı Kemâlpaşazâde'dir.”

(Köksal 2005: 41)

Kemâlpaşazâde gibi şairler, tezkire yazarları tarafından “kayd-ı tahallusdan âzâd” tabiriyle anılırken bu durum daha çok şiir ve şairliği önemsemeyiş, umursamayış şeklinde yorumlanmıştır (Tolasa 2002: 236). Latîfi'nin "Kemâlpaşazâde Ahmed Çelebi" maddesindeki ifadeleri, bu bakışın özeti niteliğindedir:

“Cümle 'ulûm tab'ınuñ olmuş müsahharı şâmil-i cemî-i fenne evzân-ı pür-iktidâr ve fenn-i nazm u inşâda dahî yek-fenn olanlar kadar kudreti ve ibdâ'-i bedâyi'-i nazm u nesrde bi't-tamâm mahâreti vardı. Ammâ bu fenden müstağnî olmağın 'âdet-i şu'arâ üzre kendülere tahallus ta'yîn itmemişlerdür. Belki bî-mahlaslığı mahlas idinmişlerdür.”

(Latîfi 2000: 160)

Mahlas kullanımı ile ilgili belirtilmesi gereken hususlardan biri de bu geleneğin yalnızca klâsik Türk şiirinde değil, Türk halk şiirinde de önemli yer tuttuğudur. Bu durum, mahlas geleneğini üreten mantığın sözlü edebiyat olgusuyla sıkı bir ilişki içerisinde olmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Nitekim sözlü kültürde edebî ürünler kayda geçirilmeden, söylene söylene varlığını devam ettirir ve tam da bu yüzden bir şiirin kime ait olduğunun bilinmesi için mahlas kullanımı adeta gereklilik arz eder. Halk edebiyatında "tapşırma" adıyla anılan mahlas seçimi ve kullanımı, ayrı bir çalışmanın konusunu teşkil edebilecek önem ve kapsamda olup burada ayrıca üzerinde durulmayacaktır.

Modern Türk Şiirinde Mahlasın İzleri

XVIII. yüzyıldan itibaren ilk olarak siyasî ve askerî açıdan Batı etkisinin yaşandığı Osmanlı toplumunda, edebiyatın Batılılaşması da kaçınılmaz hale gelmiştir. Nitekim Tanzimat dönemiyle birlikte edebiyatın mahiyeti ve nasıl olması gerektiği sorgulanmaya başlar. Tanzimat döneminin önde gelen sanatçılarından Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Recâizâde Mahmut Ekrem gibi şairlerin sanat ve edebiyatta "batılılaşma"yı esas alan fikir ve uygulamaları, bu

yöndeki ilk gayretler olarak gösterilebilir. Ancak neredeyse altı asırlık köklü bir şiir geleneğinin birdenbire yok olması ve bu gelenekten tamamen bağımsız bir şiire geçiş yapılması, elbette mümkün değildir. Zira sanat-edebiyat üzerine gerçekleştirilen tartışmaların birçoğunda şiirin merkezde yer alması ve şiire ilişkin polemiklerin yalnızca Tanzimat devriyle sınırlı kalmayıp geniş bir zaman dilimine yayılması, şiirdeki değişimin birdenbire gerçekleşmediğini açıkça ortaya koyar. Tam aksine söz konusu değişim, yavaş ve sancılı bir süreçten sonra şekillenebilmiştir. Buna rağmen Türk edebiyatını konu alan çalışmalarda ve edebiyat tarihlerinde çoğu kez kesin sınırlar çizilmiş; devamlılık içerisinde gelişim göstermesi kaçınılmaz bir olgunun ele alındığı göz ardı edilmiştir. Talât Sait Halman'ın net bir şekilde ifade ettiği gibi;

"Türkiye'de şimdiye kadar yapılan tartışmalarda bunlar kategorik olarak düşünülür. Hep dönemler üzerinde durdu edebiyat tarihlerimiz. Tanzimat'ta 1839'da belirli bir kültür ve edebiyat bitti, yepyeni bir edebiyat başladı gibi 1923'te. Bunu siyasal tarih yorumlarıyla izah etmeye çalışıyoruz, halbuki bütün bunların üstünde, ötesinde, altında bazen açık seçik görülebilen ama çoğu zaman gayet ince etkiler yapan bir süreklilik vardır. Divan şiiri de, halk şiiri de Cumhuriyet şiirinde çok değişik biçimlerde sürmüştür, sürmektedir."

(Halman vd. 1999: 20).

Batılı edebiyatların tesirinde kalan Tanzimat sanatçılarının ve onların açtığı yolu takip eden şairlerin eserlerindeki geleneksel unsurlar, modern Türk şiirinin divan şiirinden bağımsız düşünülemediğini işaret eden önemli göstergeler arasındadır. Bu çerçevede içerisinde yer alan ve divan şiirinin modern şiir metinleri üzerindeki etkisini örneklendiren unsurlardan biri olarak "mahlas kullanımı", mercek altına alınmaya değerdir.

Divan şairlerinin, içinde buldukları şiir geleneğinin bir parçası olarak benimsedikleri ve bu anlayışa uygun şekilde şiirlerinde yer verdikleri mahlaslara benzer bir kullanımın Türk şiirinin ilerleyen dönemlerinde mevcut olup olmadığı veya ne ölçüde yaygın olduğu, cevaplanması gereken bir sorudur. Bu doğrultuda yapılacak çözümler, gelenek-yenilik çatışması üzerine inşa edilen modern Türk şiiri için olduğu kadar miadını tamamlamış bir şiir olduğu iddiasına sıklıkla başvuru yapılan divan şiirine bakışta da belirleyici olabilir. Mahlas kullanımının modern şiirde nasıl bir görünüme büründüğünü görmek içinse Tanzimat'tan bu yana Türk edebiyatında yer edinmiş şairlerin eserlerine bakmak ve bu şiir metinlerinin sağlayacağı örneklerden hareket etmek daha doğru olacaktır.

Tanzimat dönemi sanatçıları, eski şiir geleneğine daha vâkıf oldukları için geleneğin tesirleri onların şiirlerinde varlığını daha güçlü devam ettirmiştir. Bu dönemin temsilcilerinden eski ve yeni arasında kalan, her ne kadar eskiyi savunsa da şiirinde yeni sayılabilecek bazı

değişikliklere yer veren Muallim Nâcî, yazdığı gazellerin çoğunda mahlas olarak kendi adını benimsemiştir. O sadece gazellerinde değil başlıkla adlandırdığı ve bu yönüyle yeni tarza yakın olan kimi şiirlerinde de "Nâcî" mahlasına yer verir. Bu şiirlerdeki mahlas kullanımında göze çarpan yenilik, Muallim Nâcî'nin, mahlasını devamlı olarak şiirin son beytinde kullanmayı tercih etmemesidir. Mesela şair, "Tasvîr-i Cânân" başlıklı, yeni tarza yakın bir şiirinde Nâcî mahlasını 38 beyitlik şiirin 34. beytinde;

"Cânân o ise necât heyhat!

Nâcî ben isem hayât heyhat!" (Muallim Nâcî 1997: 127)

"Nağme" şiirinde ise 16 beyitlik şiirin 14. beytinde zikretmiştir:

"Rûh-ı Nâci renginin bir âşık-ı yek-rengidir

Aşk birleştirdi âhengin onun âhengidir"

(Muallim Nâcî 1997: 132)

Birçok Tanzimat şairinde görüldüğü üzere R. Mahmud Ekrem de biçim olarak daha çok geleneksel çizgiye bağlı kalmayı sürdürmüş ancak muhteva bakımından tamamen yeni şiirler yazmıştır. Biçimde benimsemiş olduğu klasik anlayışı aynen uygulamakla yetinmemiş olan şair, bir yenilik unsuru olarak şiirlerine isim vermiştir. Tanzimat devrinde yeni şiirin önemli bir savunucusu olan, bu yolda şiir yazan genç şairlerin üstâd kabul ettiği Ekrem'in şiirine divan şiirinden miras kalan bir öge de mahlas kullanımınıdır. O da tıpkı Muallim Nâcî'de olduğu gibi kendi ismini mahlas seçmiştir:

"Ağladıkça ben olur Ekrem alev-rîz âteşim

Sînede bilsem ne türlü sûz u tâbım var benim?"

(*"İftirâk-ı Sûrî"*), (Recaîzâde Mahmud Ekrem 1997: 299)

"Sadâkatle yaranmak olmadı imkânda ol mâha

Beni me'lûf kıldı firkatıyla âh u evvâha

Giriftâr oldum Ekrem nâle-i şâm u seher-gâha

Bu ye's-i tamm ile kaldı işim min-ba'd Allâh'a

Yıkıldı hâtırım şimdengeri âlem harâb olsun"

(*"İnkisâr"*), (Recaîzâde Mahmud Ekrem 1997: 306-307)

Şiirde biçimi tamamen değiştirip muhtevayı da yeniliklerle kuşatan Abdülhak Hâmid'de bile yer yer mahlas kullanımına tesadüf edilmektedir. Şairin kendi ismini kullanarak oluşturduğu ve serbest şekilde şiirin istediği herhangi bir dizesinde yer verdiği bu yeni tip mahlasa bakıldığında denilebilir ki; bilhassa Abdülhak Hâmid'le beraber mahlas kullanımı, amaç olarak da gelenektekenden tamamen farklı bir noktaya kaymıştır. Muallim Nâcî ve Recâizâde'de de görülen "isim kullanmak suretiyle mahlas oluşturma" anlayışı, Hâmid'in geleneksel şiirin sınırlarını

zorlamakta mahsur görmeyen şiirleri ile daha aykırı bir görünüme bürünmüştür. Şairin “Tehlîl” ve “Makber” şiirlerindeki mahlas benzeri isim kullanımı, bu duruma ayna tutmaktadır:

*“Allah deyip çıkınca Hâmid
Ben ten kalırım zeminde câmid
Gökten düşerek olur o ber-ter
Her secdede hâk ile beraber”*

(Tarhan 1991: 179)

*“Ey necm-i kebûd, bir hitâb et,
Hâmid’le şu kırdâ mâhtâb et.
Olmaz mı kemikler etse feryâd?..
Yok mu bana bir peyâmın ey bâd?..
Ey bâd, bu cismi âsiyâb et,
Ey ebr, şu kabre incizâb et.
Bu sûziş-i fikri hallet ey nehr,
Teşrîh-i kazıyye-i türâb et.”*

(Tarhan 1997: 90)

Esasen Tanzimat devri ve sonrasında, şiir türünün yaşadığı değişimde önemli rolü bulunan ve artık klasik şiirin kaideleri dışında bir şiirin yer edindiğine çok açık bir misal teşkil eden sanatçı, Abdülhak Hâmid Tarhan’dır. İlhan Berk’in, *Poetika*’sında işaret ettiği üzere “*Abdülhak Hamit’in Divan şiirinin yapısını kırdığı açıktır (kırp geçirmediği ne kalmıştır ki? Bir ormana dalar gibi elinde baltayla dalmıştır o yazın dediğimiz ormana!)*” (Berk 2007: 38). Fakat bu yenilikçi tavrına rağmen Hâmid’in de şiirini klasik şiir geleneğinden tam anlamıyla soyutlamasının mümkün olmadığı görülmektedir. Yukarıda alıntılanan şiir parçalarından da anlaşılacağı üzere şair, söyleyişte yeni imkânlar ararken şiirinin kıyasına geleneğin taşıdıklarını da değerlendirmek ve belki de yeniliği gelenekten yararlanarak yakalamak durumunda kalmıştır.

Servet-i Fünûn şairleriyle aynı dönemde yazmış olmasına rağmen onlara kıyasla şiirde geleneğe; bilhassa halk şiiri geleneğine daha ılımlı yaklaştığını gösteren Rıza Tevfik’in birtakım şiirlerinde divan şiirindeki söyleyişi anımsatan ifadelerle de rastlanır. Fakat divan şiiri etkisi, onun şiirlerinde söyleyiş benzerliğiyle sınırlı kalmaz. Bilinçli bir şekilde yahut yalnızca şiirin imkânlarından kendi anlayışına uygun şekilde yararlanma düşüncesinin bir getirisi olarak başvurulan geleneksel unsurlar, Rıza Tevfik şiirinde geniş yer tutar. Onun şiirlerine bakıldığında, bu unsurlar arasında mahlas kullanımının da yer aldığı dikkatlerden kaçmayacaktır. Elbette bu kullanımı, mahlasın aynı zamanda Türk halk şiiri geleneğinin de bir parçası olduğunu unutmamak

şartıyla değerlendirmek gerekir. Şekil ve söyleyişteki halk şiiri etkisine dikkat edilirse aşağıdaki dizeler, bu duruma iyi bir örnek meydana getirir:

"Hey Rıza, kederin başından aşkın,
Bitip tükenmiyor elem-i aşkın!
Sende -deryâ gibi- dâima taşkın,
Dâima çalkanır bir gönül vardır..."

("Uçun Kuşlar"), (Bölükbaşı 2005: 42)

Rıza Tevfik'in şiirlerinde mahlas geleneğiyle bağlantılı kullanımlara ilişkin örnekler çoğaltılabilir. Şairin, devrinde baskın olan şiir anlayışlarından etkilendiği kadar Türk şiirinin geleneksel yapısına da hâkim olduğu ve bu geleneğin sunduğu imkânlardan yararlanmakta mahsur görmediği anlaşılmaktadır. Melankolik bir ruh hâlinin ürünü olan ve bu yönüyle *Servet-i Fünûn* şairlerinin marazî hassasiyetini anımsatan "Bir Meçhûleye" başlıklı şiirinde Rıza Tevfik, son dörtlükte kendi ismini sarf ederek yine mahlas geleneğinin bir uzantısı olarak değerlendirebileceğimiz bir kullanıma başvurur:

"Mâtem-i hicrana saldın Rıza'yı,
Bilmezsün çektiğim cevr ü ezâyı!
Ben sana nakledip o mâcerâyı
Dizinde ağlasam, âh!. Ağlasaydım!."

(Bölükbaşı 2005: 11)

Türk şiirinin Cumhuriyet devri ve sonrasındaki görünümüne bürünmesinde önemli bir merhale olarak kabul edilen şairlerden biri de "*edebiyatımızın 'eski ve yeni' diye birbirine zıt iki ana kategoride değerlendirilmesinin yanlışlığı*"na (Doğan 2005: 35) dikkat çeken Yahyâ Kemâl'dir. Onu devrinin diğer şairlerinden ayıran, şiirde yenileşmeyi eski şiirin topyekûn reddi olarak algılamamasıdır. O, her ne kadar şiire ilgi duymaya başladığı ilk gençlik yıllarında -bilhassa devrin hâkim şiir anlayışından etkilenerek- divan şiirine karşı mesafeli durmuş olsa da gerçek manada şair kimliğinin şekillendiği yıllarda divan şiirini dikkatli bir gözle okuma ve değerlendirme girişiminde bulunur. Bilhassa Paris yıllarında klasik Türk şiiri üzerine yaptığı okumalar (Yetiş 1998: 126-127) onun hem şiir hem de medeniyet algısını şekillendirir. Üstelik Yahyâ Kemâl, sadece divan şiirine ilişkin okumalar yapıp fikir yürütmekle kalmaz; aynı zamanda eski tarzda şiirler de kaleme alır. Onun divan şiirine yaklaşımını olduğu kadar bu şiirdeki bilgi ve becerisini de ortaya koyan eski tarz şiirlerinin yer aldığı *Eski Şiirin Rüzgârıyla* isimli eseri, bu bağlamda dikkate değerdir (Mazıoğlu 2014: 615-630). Bu kitaptaki şiirlerinde şair, divan şiirinin özelliklerinden biri olarak mahlası da kullanır:

"Kemâl Kasr-i Cinân içre ser-be-ser bir şeb
O muğbeçeyle tanıştımdı Lâle Devri 'nde"

(Bir Sâkî), (Beyatlı 1993: 32)

"O şuhu nazm ile tasvîr müşkil oldu Kemâl
Suhan rekâbeti meydân-ı imtihân olalı"

(Söz Meydanı), (Beyatlı 1993: 38)

"Böyle beş beyti bu gûyende redif üzre Kemâl
Nâilî söylese bir âlem-i mânâ söyler"

(Söyler), (Beyatlı 1993: 84)

Hececi şiirin önemli temsilcilerinden olmakla birlikte Faruk Nafiz'in de zaman zaman klâsik tarzda şiirler kaleme aldığı görülür. "Sanat" başlıklı ünlü şiirinde, edebiyatta hem muhtevanın hem de yapının halkın kavrayışına göre belirlenmesi yönünde radikal bir çıkış yaptığı ve bu itibarla eski şiire mesafeli durduğu hatırlanacak olursa şairin klâsik nâzım şekillerinin etkisinde şiirler yazması daha da ilgi çekici hâle gelir. Şairin 1930'lu ve 1940'lı yıllara ait "Gazel" başlıklı şiirleri, klâsik nazım ile yenilikçi söyleyişin iç içe geçtiği örnekler olup bu şiirlerde geleneğe ait bir unsur olarak mahlas kullanımının sürdürüldüğü dikkat çeker:

"Hazân ermek değil Fârûk fasl-ı zemherîr olsa
Kapanmaz şerhalaradır çâk çâk olmuş giribanlar"

(Çamlıbel 1990: 157)

"Benzer cihanda bâğ-ı emel kasr-ı cennete
Fârûk onun da bâbını miftâh-ı cân açar"

(Çamlıbel 1990: 189)

Cumhuriyet döneminde çizgi dışı sanat anlayışıyla dikkat çeken ve gerçek anlamda yenilikçi, orijinal şiirler kaleme alan Asaf Hâlet Çelebi, gelenekten de büyük ölçüde beslenen bir isimdir. Onun birçok şiirinde geleneğin izlerini yakalamak mümkün olduğu gibi klâsik formda şiirler yazdığı da bilinmektedir. Bunlar arasında yer alan ilk döneme ait gazellerinde şairin "Asaf" mahlasını kullandığı dikkat çeker:

"Hicâb mâni-i vasl-ı nigâr imiş Asaf
Çekip piyâle-i serşârı bi-hicâb olalım"

(Çelebi 2001: 95)

"Yok bir nedim-i hoş-gû Asaf bizimle hayfâ
Farz et ki gül açıldı hem geldi devr-i lale"

(Çelebi 2001: 95)

Yenileşme dönemi Türk şairlerinin gazel formunda kaleme aldığı şiirlerden söz etmişken, Cumhuriyet yıllarında da örneklerine rastlanan, nazire ve tehzil gibi klâsik Türk şiirinin uzantısı metinleri unutmamak gerekir. Şairlerin bir şiiri -herhangi bir nâzım şekli sınırlaması olmamakla birlikte genellikle gazelleri- esas alarak aynı vezin, kafiye ve/ya redifle yeniden yazması esasına dayanan; söyleyiş gücü bakımından tanzir edilen şiiri geçme iddiası taşıyan ve bu itibarla şairlere azim, edebiyata ise genişleme kazandıran (Yavuz 2013: 359-363) nazireler, doğal olarak geleneğin devamlılığını da sağlayan bir tür olmuştur. Daha ziyade eleştiri amacıyla kaleme alınan tehziller ise nazirelerin alt dalı görünümünde olup "*şekil bakımından değerlendirildiğinde nazireden farksız olmasına rağmen işlenen konunun tamamen asıl şiirden ayrı ve mizahî olması şartı dolayısıyla*" (Köksal 2006: 50) nazireden ayrılır. Tehziller, Cumhuriyet devri mizah edebiyatında örneklerine sıklıkla rastlanan şiirlerdir. Hem nazireler hem de tehziller klâsik formlara bağlı olduğu için mahlas kullanımına bu şiirlerde de çoğu kez tesadüf edilir.

Yaratıcı zekâ ve seviyeli mizahın ürünü olmasına rağmen genellikle devrin dergileriyle gazetelerinde yayımlandığı için unutulmuş tehzillere yönelik araştırmalar, hem bu tür şiirlerin kimler tarafından kaleme alındığı hususunda bilgi vermekte hem de birtakım örnekler sunmaktadır. İskender Pala'nın konuyla ilgili yazısına bakıldığında Hüseyin Kâmi, Tâhirü'l Mevlevî (Tahir Olgun), Halil Nihat Boztepe, Fazıl Ahmet Aykaç gibi isimlerin tehzil yazdığı; yine Türk mizah edebiyatının önemli simalarından Yusuf Ziya Ortaç'ın "Çimdik", Orhan Seyfi Orhon'un "Fiske", Osman Cemal Kaygılı'nın "Balta", Faruk Nafiz'in "Çamdeviren", Necdet Rüştü Efe'nin "Cımbız", daha eski bir isim olan Hüseyin Suat Yalçın'ın ise "Gâve" mahlasıyla bu türe katkıda bulunduğu öğrenilmektedir (Pala 1996: 366). Tehzille ilgili yazısında kavramın daha geniş bir açılımını yapan Ali Şükrü Çoruk ise bu türe katkıda bulunan isimler arasında Şair Eşref'i, Refik Halit Karay'ı, Abdülbaki Fevzi Uluboy'u, İbrahim Alâaddin Gövsa'yı, Hüseyin Rıfat Işıl'ı ve Ümit Yaşar Oğuzcan'ı zikreder. Yeni Türk şiirindeki tehzil örneklerinin genel hususiyetlerini de ortaya koyan Çoruk, bilhassa *Divançe-i Fâzıl der Vasf-ı Efâzıl* isimli eserinde tehzillerini toplayan Fazıl Ahmet Aykaç'ın mizahta yenilik arayışı sonucunda bu türün güçlü örneklerini verdiğini belirtir (Çoruk 2008b: 483-487). İkinci Meşrutiyet'ten bu yana kaleme alınan tehzillerde mahlas kullanımının bazen takma isimlerle bazen de şairin kendi ismiyle sağlandığı dikkat çekmektedir. Bu şiirlerdeki mahlas kullanımını örneklendirmek gerekirse, Yusuf Ziya Ortaç'ın, sosyal adaletsizliği ve yoksulluğu eleştirmek üzere Şeyh Galib'in "düştü" redifli gazelini tehzil ederken "Çimdik" mahlasını kullanması;

"Yine tekne-i maîşet kırılıp kenâre düştü

Dayanır mı dar gelir bu yem-i ihtikâre düştü

(...)

*Reh-i inzivâda Çimdik, düşe kalka oldu sâlik
Karaborsa ağniyası yine itibâre düştü"*

(Pala 1996: 371)

Orhan Seyfi Orhon'un, Nedîm'in "kâfir" redifli ünlü gazeline yazdığı "Falih Rıfkı Atay'a Gazel" başlıklı tehzilde "Fiske" mahlasını kullanması;

*"Biraz tok söyler ammâ Fiske dâim eski dostundur
Fakat bilmem nesin sen dost musun düşman mısın kâfir"*

(Pala 1996: 373)

ve Hüseyin Suat Yalçın'ın, Râsih'in "üstüne" redifli gazeline tehzil olarak yazdığı şiirinde "Gâve" mahlasını kullanması hatırlanabilir:

*"İrtikâbı varsa şâyed çehre-i nâ-pâkine
Sen de ey Gâve tükür balgam balgam üstüne"*

(Pala 1996: 376)

Belirtilmesi gereken hususlardan biri de bu tür şiirlerde mahlas olarak bazen de sanatçının kendi ismine yer verdiğidir. Orhan Seyfi Orhon'un, Fuzûlî'nin "Su Kasidesi"ne tehzil olarak yazdığı şiirde "Seyfi"; Halil Nihat'ın, Hayalî'nin "bilmezler" redifli gazeline tehzili sırasında "Nihâd"; Fazıl Ahmet'in ise Nedim'in "değil" redifli gazeline ve Yahya Kemal'in kendisine ithaf ettiği "geçer" redifli gazele tehzil olan şiirlerinde "Fâzılâ" mahlasını kullanması bu durumu örnekler:

*"İçmemiştir neylesin şampanya ya şerbet değil
Sâki-i bahtın elinden Seyfi-i bîçâre su"*

(Pala 1996: 376)

*"Nihâd etrâfa bak zîrâ acâibdir bu insanlar
Hakaret zannederler nükteyi alayı bilmezler"*

(Pala 1996: 377)

*"Fâzılâ biz anladık pek vâzihen efkârını
Sözlerin mestûr-ı ibhâm olsa da mâni, değil"*

(Pala 1996: 378)

*"Allah Allah Fâzılâ tîr-i beyânım şimdi bak
Sansörün destindeki on katlı kalkandan geçer"*

(Çoruk 2008a: 398)

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde Türk şiirindeki değişim artık kesinleşmiş gibidir. Mizah gibi spesifik bir alanda yeni ifade imkânları yakalamak için yazılan şiirler hariç tutulmak ve gelenekten yararlanarak orijinal bir söyleyişe varmak gayesi çerçevesinde divan şiirini yeniden değerlendiren şairlerin üretimi ayrı değerlendirilmek kaydıyla; bu dönem sonrasında aruz vezninin kullanıldığı, klâsik nâzım şekilleriyle yazılan şiirleri görmek pek mümkün olmayacaktır. Artık tüm şairler için geçerli bir şiir tarzı kalmamıştır. Üstelik nasıl bir şiir anlayışının kabul edilmesi gerektiği hususunda devrin şairleri arasında ortak bir tutum bulunmadığı için birçok farklı şiir anlayışının ve bu anlayışların ürünü olan şiirlerin bir arada bulunması da kaçınılmaz hale gelmiştir. Siyasî ve sosyal düzende; dolayısıyla sanatta yaşanan değişimin klâsik şiirin izlerini gitgide sildiği aşikârdır. Hatta Hilmi Yavuz'un belirttiği üzere "*Cumhuriyetin ilk yıllarında, yani 1930'lar ve 1940'larda resmi edebiyatın Divan şiirini dolaşıma sokmamak konusunda özel bir çabası olduğu*" (Halman vd. 1999: 6) sezilir. Fakat bu durum, yazılan yeni şiirlerin divan şiirinden tamamen bağımsız olduğu anlamına gelmez. Öyle ki söz konusu şiir metinleri üzerinde yapılacak dikkatli bir okuma, gelenekten devralınan mirastan beslenen şairler ve şiirler bulunduğunu kanıtlayacaktır. Mahlas kullanımı da bu mirasın bir parçası kabul edilerek Cumhuriyet sonrası Türk şiirine bakıldığı zaman şairin şiirde ismine yer vermesi çerçevesinde çok sayıda örnekle karşılaşılır.

Cumhuriyet devri Türk düşünce dünyasının da önemli simalarından biri olan Necip Fâzıl Kısakürek, şiirleri ve poetik görüşleriyle son asır Türk şiirinin temel taşlarından biri olarak kabul edilir. Saf şiir anlayışıyla hareket ederek kendine özgü bir şiir tarzı yakalayan Necip Fâzıl, hece veznini ve kafiyeyi şiirin iç mimarisini kurma yolunda daha elverişli bulmuş (Kısakürek 1997a: 481-485); aruza rağbet göstermemiştir. Esasen onun şiirlerinde divan şiirindeki söyleyiş özelliklerini yakalamak da pek mümkün değildir. Ama onun da diğer birçok sanatçı gibi divan şiiri geleneği ile ilişkilendirilebilecek bazı kullanımları mevcuttur. Şiirlerinde zaman zaman ismine yer vermesi, bu çerçevede ele alınabilir:

*"Durun kalabalıklar,bu cadde çıkmaz sokak!
Haykırsam, kollarımı makas gibi açarak;
Durun, durun, bir dünya iniyor tepemizden,
Çatırdılar geliyor karanlık kubbemizden,
Çekiyor tebeşirle yekûn hattını âfet;
Alevler içinde ev, üst katında ziyâfet!
Durum diye bir laf var, buyrunuz size durum;
Bu toprak çirkef oldu, bu gökyüzü bodurum!*

*Bir şey koptu benden, şey, her şeyi tutan bir şey,
Benim adım Bay Necip, babamınki Fazıl Bey;"*

(Destan), (Kısakürek 1997b: 406)

*"Bahçemde Yusufçuk adlı kuş
Öter hep; Necipcik, Necipcik!
Bir iğne, kalbime sokulmuş,
Başımda küt diye bir dipçik."*

(Garipcik), (Kısakürek 1997b: 179)

*"Necipcik, Necipcik, dem çekiyor kuş;
Yokuşlar iniştir, inişler yokuş;
Bir yokluk, bir varlık; ne değiş-tokuş!
Bir şu yan, bir bu yan, gidip gelmeler..."*

(Külhan Yeri), (Kısakürek 1997b: 307)

Yukarıda alıntılanan dizelerde Necip Fazıl'ın -divan şiirinde mahlasın son beyitte kullanılmasının aksine- ismine şiirin başında, ortasında veya sonunda yer verebildiği görülmektedir. Üstelik Muallim Nâcî'nin "Nâcî"yi, R. Mahmud Ekrem'in "Ekrem"i, Abdülhak Hamid'in "Hamid"i, Rıza Tevfik'in "Rıza"yı, Yahyâ Kemâl'in "Kemâl"i tercih etmesine mukabil Necip Fâzıl, ismini "Bay Necip" ve "Necipcik" gibi alışılmadık şekilde vurgulamıştır. Bu durum, isim kullanımını ilgili şiirlerin anlamı ve söyleyiş özellikleriyle bir arada değerlendirmeyi de gerekli kılar. Fakat kesin olan şey, Cumhuriyet devriyle birlikte yeni şiirde klasik mahlas kullanımı etkisinin sonlandığı ve şairlerin yazdıkları şiire uygun biçimde, daha serbest bir anlayışla isimlerine yer verdiğidir. Elbette ki bu durum yalnızca Necip Fâzıl'la sınırlı değil; tam aksine, Cumhuriyet'ten günümüze eser veren birçok önemli şair için geçerlidir.

Şiirlerini Necip Fâzıl ile neredeyse aynı dönemlerde kaleme alan ve onun gibi Türk şiiri için büyük önem arz eden Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de mahlas kullanımına benzer bir isim vurgusuna rastlamak mümkündür. Rusya'da bulunduğu yıllarda öğrendiği farklı şiir anlayışlarından etkilenen ve bilhassa Mayakovski'nin şiir tekniğinden ilham alan Nâzım Hikmet, aslında o dönemde Türkiye'de yazılan şiirden farklı bir noktadadır. Aruza veya hece veznine bağlı bir şiir yerine kendi tarzını inşa eden şairin klasik Türk şiirinden bihaber olduğunu söylemek ise tamamen yanlış olur. Onun divan şiirini de halk şiirini de bildiğini görmek için şiirlerindeki âhenk ve edayı incelemek yeterli olacaktır. Tamamen yenilikçi bir şiir yapısı içerisinde geleneğin imkânlarından yararlanmak ise herhalde Nâzım Hikmet şiirini önemli kılan niteliklerin başında gelmektedir. Klasik Türk şiir geleneğiyle bağlantılı düşünüldüğünde; mahlas kullanımının bir yansıması olarak onun da şiirlerinde kendi ismine yer verdiğini görmekteyiz. Şiir formundaki

yenilik ve başkalık içerisinde bir ayrıntı gibi duran bu kullanımın eski şiirden tamamen bağımsız olduğunu iddia etmek pek gerçekçi olmayacaktır:

*"Ölüm
 Bir ipte sallanan bir ölü.
 Bu ölüme bir türlü
 razı olmuyor gönlüm
 Fakat
 emin ol ki sevgili;
 zavallı bir çingenenin
 kıllı, siyah bir örümceğe benzeyen eli
 geçirecekse eğer
 ipi boğazıma,
 mavi gözlerinde korkuyu görmek için
 boşuna bakacaklar
 Nâzıma!"*

("Karıma Mektup"), (Ran 1995: 168)

Mahlas kullanımının modern Türk şiirine yansımaları bahsinde belki de en ilginç verilerden birini Orhan Veli şiiri sunar. Bu ilginçlik, şiirden veya şiirde ismin kullanılmasındaki bir yenilikten değil şairin şiir anlayışından kaynaklanmaktadır. Bilindiği üzere Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in yayımladığı *Garip* isimli ortak kitap ve Orhan Veli'nin bu kitaba yazdığı manifesto niteliğindeki önsöz, yeni Türk şiirinde büyük bir kırılmayı gerçekleştirmiş oluyordu. "Garip Hareketi", kendisinden önce şaire sınır çizen tüm kaidelere başkaldırıyor; nazım şekillerine, vezinlere, kafiyeye, edebî sanatlarla ve şairaneliğe savaş açıyordu. Şiirde yapıya olabildiğince serbestlik vaat eden bu anlayış, muhtevayı genişletiyor hatta daha önce şiirlerde yer verilemeyecek basit söylemleri dahi şiire taşıyordu. Bu tavrıyla Garip Hareketi, kendisinden önceki şiir birikimine karşı bir redd-i miras üzerine temellenmişti. Garip şairlerinin genel temayülü, divan şiirinin birtakım ortak ve katı kurallar etrafında şekillenen, aynı edebî sanatların tekrar edilmesinden ibaret olan, yüksek zümrenin beklentileri doğrultusunda gelişen durağan ve kısır bir gelenek olduğu yönündeydi (Sazyek 1999: 102-105). Hatta Orhan Veli'nin divan şiiriyle alay eden "Kitabe-i Seng- Mezar" adlı şiiri ve şiirde sanatsal söyleme ya da muğlaklığa ironik bir tutumla yaklaşan şiirleri, bu anlayışın canlı örnekleri olarak hatırlanabilir. Ancak Türk şiir geleneğinden olabildiğince bağımsız ve yenilikçi bir şiir peşinde olan Orhan Veli'nin şiirlerinde dahi divan şiiri ile ilişkilendirilebilecek bazı unsurlar bulunduğunu görmek, bizi tekrar yeni şiirin eski şiirden bağımsız düşünülemediği gerçeğine götürür. Bu durum, "yeni bir yol belirleme

endişesini taşıyan pek çok yazar ve şair[in], kendini divan edebiyatıyla hesaplaşmak zorunda hisset[mesiyle]" (Macit 2001: 295) de ilgilidir:

*"İstanbul'da, Boğaziçi'nde,
Bir fakir Orhan Veli'yim;
Veli'nin oğluyum,
Târihsiz kederler içinde."*

("İstanbul Türküsü"), (Kanık 1998: 66)

Erken Cumhuriyet devrinin bir başka önemli şairi olan ve Fransız edebiyatındaki "saf şiir" anlayışından hız alan şiiirleriyle bilinen Cahit Sıtkı Tarancı'nın da Divan şiirinin bir yansıması olarak mahlas geleneğinden etkilendiği düşünülebilir:

*"Haydi Abbas, vakit tamam;
Akşam diyordun işte oldu akşam.
(...)
Katıp tozu dumana,
Var git,
Böyle ferman etti Cahit,
Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş'tan;
Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan."*

("Abbas"), (Tarancı 1993: 156)

Hem Türk resim sanatına çok önemli katkılarda bulunmuş bir sanatçı hem de yalın, doğal, rahat söyleyişleriyle dikkat çeken bir şair olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, her iki alanda da halk sanatının yoğun tesiri altındadır. Her fırsatta Anadolu'yu ve halk kültürünü yücelten Bedri Rahmi, şiir dili ve tekniğini de bu doğrultuda kurmuştur. Günümüz sanatçısının halk kültürünü idrak edip bu geleneğe kişiliğini katarak üretmesini, sanat ve edebiyattaki tikanıklığın önünü açacak biricik imkân olarak gören şair, "*halk sanatını daima sağlam bir kaynak olarak*" (Eyüboğlu 1987: 136) kabul etmiştir. Onun, mensup olduğu nesil itibarıyla klâsik Türk şiirini de öğrendiği tahmin edilebilir. Ancak şiirlerinde böyle bir etkiden söz etmek pek mümkün değildir. Öte yandan mahlas kullanımının yalnızca divan şiirine değil, halk şiirine de ilişkin bir unsur olduğu göz ardı edilmemeli ve Bedri Rahmi'nin şiirlerinde de mahlas geleneğinin uzantısı sayılabilecek özgün söyleyişlerin bulunduğu dikkate alınmalıdır. Bu doğrultuda anılması gereken bir kullanım, Eyüboğlu'nun, halk arasında "Yedi Uyurlar" olarak da bilinen "Ashâb-ı Kehf" kıssasından hareketle "Mernuş" ismine sıklıkla yer vermesidir. Onun kimi zaman Mernuş'u, seslendiği orta halli vatandaş olarak kurguladığı söylenebilir. Ancak Mernuş, daha ziyade gerçek kişilere karşılık gelmektedir. "*Mernuş, çoğu kez Sabahattin Amcam, bazen de Bedri Rahmi'nin kendisidir.*"

(Eyüboğlu 1989: 7) diyen Mehmet Eyüboğlu, babasının bu ismi, kendini ifade etmenin bir aracı olarak seçtiği gerçeğini işaret eder. İlgili şiir örneklerine bakıldığında Mernuş isminin geçtiği şiirlerde otobiyografik çizgiler bulunduğu fark edilir ki bu durum, Mernuş'un Bedri Rahmi'yi temsil ettiğini gösterir. Dikkatli bir gözle müşahede edildiğinde görülür ki "*Mernuş, şairin adeta söylemeye korktuğu, sakıncalı bulduğu, tepki çekeceği konularda*" ve anlarda söz alan "*dublör*"ü; yani "*ikinci ben'i*"dir (Erzen 2007: 319). Örneğin yaşadığı aşklardan söz açtığı bir şiirinde bu tavır sezilebilir:

*"Telgrafın tellerini arşınlamalı
Yâr üstüne yâr seveni kurşunlamalı
Tam beş defa
Kurşuna dizildi Mernuş
Ya kurşunu sıkın YÂR değildi
Ya kurşun kurşun değildi
Ya Mernuş Mernuş değildi"*

("Telgrafın Tellerini"), (Eyüboğlu 2006: 420)

Şairin masalsı bir hava taşıyan "Petekkıran" şiirinde "*Bir varmış bir yokmuş / Bundan otuz beş sene evvel, / Beş yaşında bir memur çocuğu: Mernuş / Şarkışla'dan geçiyormuş.*" (Eyüboğlu 2006: 279) derken söz ettiği kişi de aslında kendisidir. Çünkü onun çocukluk yılları, babasının memuriyetinden ötürü Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde geçmiş (Erzen 2007: 8); çocukluğunda gördüğü Şarkışla köylerinde yıllar sonra dolaşırken duygulanarak bu şiiri yazmıştır (Eyüboğlu 1975: 12-13).

Şairin Mernuş ismine yer verdiği "Üç Dil" adlı ünlü şiirine bakıldığında onun bu isimle yalnızca kendisine değil yurdunun insanına da seslendiği anlaşılmaktadır. Bu şiir aynı zamanda şairin niçin özellikle böyle bir ismi seçtiğine dair ipucu da verir. Yedi Uyurlar diye anılan kıssanın kişilerinden biri olan Mernuş, arkadaşlarıyla beraber sığındığı mağarada çok uzun süre boyunca (300 küsur yıl) uyuyakalmış ve uyandığında arkadaşları gibi o da bunu fark etmemiştir. *Kur'ân-ı Kerîm*'de de ("Kehf Sûresi"nde) değinilen bu kıssanın özü, içinde buldukları toplumun kötülüklerinden kaçarak Allah'a sığınan gençlerin bir mucize yaşamaları ve ölmeden, bedenleri çürümeden gelecek zamana kalmalarına dayanır. Şair ise burada söz konusu kıssaya tamamen farklı bir açıdan gönderme yaparak "uyumak" filini "geride kalmak" manasında yorumlamıştır. Bu vurguyla toplumun eksikliklerini işaret ederek eleştirel bir tutum sergileyen şairin gözünde Mernuş uyuyakalmış, diğer bir deyişle "otobüsü kaçırmış"tır:

*"En azından üç dil bileceksin
En azından üç dilde"*

*Ana avrat dümdüz gideceksin
En azından üç dil
Çünkü sen ne tarih ne coğrafya
Ne şu ne busun
Oğlum Mernuş
Sen otobüsü kaçırmış bir milletin çocuğusun."*

("Üç Dil"), (Eyüboğlu 2006: 258)

"İnsan Kasidesi" adlı şiirini "1950 senesinde Mernuş / Bu şiiri böyle söylemiş" (Eyüboğlu 2006: 175) dizeleriyle bitirerek kendine özgü bir mahlas kullanımını örnekleyen Bedri Rahmi, "Çil Çil" şiirinde "Mernuş der ki:" (Eyüboğlu 2006: 180) ifadesiyle yine bir çeşit mahlas kullanımına yönelir. Bu ifadenin taşıdığı eda, onun şiirlerinde halk edebiyatı geleneğinin daha baskın olduğunu da açıkça ortaya koymaktadır.

Halk şiirinin imkânlarından yararlanarak yeni bir şiir oluşturan ve bu itibarla Cumhuriyet devri Türk şiiri içerisinde kendine has bir yer edinen Cahit Külebi'nin de şiirde yeniliği Türk şiir geleneğinden bağımsız düşünmediği söylenebilir. Çünkü o da mahlas kullanımını anımsatan bir söylemi bazı şiirlerinde sürdürmüştür:

*"Cebeci köprüsünün korkulukları
Kara boyalı,
Daha böyle köprülerden geçersin çok
Cahit Külebi!"*

Köprüsü"), (Külebi 1994: 61)

*"Sade bunlar mı Cahit Külebi!
Doğup büyüdüğün Niksar'da
Kadınlar görmedin mi?
Kaybolur gider sanırdın
Tarla çapalarken güneş altında;
Karanlık odalarda tütün dizerken
Yanıp sönerdi ıslak ıslak
Yeşil tütün renginde gözleri."*

("Kadınlar"), (Külebi 1994: 73)

Cumhuriyet dönemi şairlerinden Arif Nihat Asya, geçmişten devreden bir miras olarak şiir birikimini önemseyen ve bu doğrultuda gelenekten yararlanan isimlerdendir. Onun, şiirlerini zaman zaman divan şiiri nâzım şekillerinden esinlenerek kaleme aldığı bazen de mahlas gibi

klâsik şiir geleneğine ait unsurların uzantısı olarak değerlendirilebilecek isim kullanımlarına başvurduğu görülür:

*"Söyle, ey Adacık neden
Yerle gök, duman içinde?"*

*Nerdedir geçmiş gelecek;
Olan olmuş ân içinde!*

*Ağla Arif Nihat, ağla
Ağlayamayan için de!"*

("Kıbrıs, Kanlar İçinde"), (Asya 1990a: 194)

*"Haberdâr olmasın halk
Veyâ olsun haberdâr:
Bilir Ârif, ki sen halk
Edilmişsin ziyâdan!"*

("Âzâde"), (Asya 1990b: 283)

*"Ne çıkar, ortada şâirmiş adı:
Okur Ârif Nihad, Ârif Nihad'ı!"*

("Okumak"), (Asya 1990b: 196)

Türk edebiyatında Hisarcılar veya Hisar Grubu diye bilinen ve şiirde yenilik adına geleneğin tamamen reddedilmesine karşı çıkan edebiyat hareketine yakın duran isimlerden Bekir Sıtkı Erdoğan'ın şiirlerine bakmak da geleneğin bir uzantısı olarak mahlas kullanımının yeni şiirdeki bazı yansımalarını yakalamaya imkân tanır. Sanat anlayışında eski şiir geleneğine önemli bir yer ayıran, yeni tarzda şiirler yazarken bir taraftan da hem aruz hem de hece veznini sürdürmeye çalışan Erdoğan'ın aşağıda örnek olarak sunulan şiirinde ismine yer verme usulünün divan şiirinden ziyade halk şiirindeki mahlas kullanma geleneğiyle benzerlik taşıdığı fark edilir:

*"Senin ufkun irak iller;
Mekân tutmaz garip kullar!
Bekir Sıtkı 'm bütün yollar
Çıkar Mevlâya Mevlâya"*

("Mevlâya Mevlâya "), (Erdoğan 1996: 46)

Modern Türk şiirinin gelenekle irtibatı ve/ya kavgası noktasında en dikkat çekici çıkışlardan birini yapan şüphesiz ki Attilâ İlhan'dır. O, aynı nesilden olduğu birçok şairin aksine yenilik davası güderken geleneği reddetmemiş; Türk şiir geleneğinin yeni şiire sunabileceği

katkıları hususunda hem kafa yormuş hem de şiirlerini bu çerçevede kaleme almıştır. Gençlik yıllarında, Abdülbâki Gölpınarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabının da etkisinde kalarak "*küçümseyici*" bir bakışla yaklaştığı (İlhan 2003: 158-159) ve "tarz-ı kadim" adlı şiirinde iflâs ettiğini ileri sürdüğü divan şiirine karşı tutumu sonraki yıllarda değişen, bu şiirin milliliğine vurgu yapan, hatta divan şiirini anlamayan bir kimsenin yeni Türk şiirine katkıda bulunamayacağını ileri süren İlhan'ın (2004: 13-14) şiir türündeki üretimi de onun divan şiiri ve Türk halk şiiri geleneğinden büyük ölçüde yararlanan isimlerden olduğunu ortaya koyar. Gazel formunu, eski şiir dilini ve âhenk unsurlarını esas alarak yazdığı şiirleri, söyleyiş özellikleri bakımından halk şiirini çağrıştıran şiirleri ve hem şekil hem de içerik açısından tamamen yeni, özgün tarzlarda kaleme aldığı şiirleri dikkate alındığında, onun geleneği yeni şiirde devam ettiren; şiirini gelenek-yeni geçişimi noktasında kuran bir sanatçı olduğu anlaşılır. Attilâ İlhan'ın modern şiirde mahlas kullanımının yansımaları olarak tanımlanabilecek bir anlayışla şiirlerinde ismine yer vermesi çok sık karşılaşılan bir durumdur. O, bunu sadece divan şiiri etkisinin açıkça hissedildiği hatta gazel, kaside gibi klâsik nazım şekillerine öykünerek yazdığı şiirlerinde değil, tamamen yeni form ve temalar üzerine kurduğu şiirlerinde de uygulamıştır. Bu çeşitliliği görmek adına onun kendi ismine yer verdiği birkaç şiirine bakmak, faydalı olacaktır:

*"kanlı hesapları vardır
kıyamete kadar sürecek
ölümle şairlerin
kim bilir nerden bilecek
ne çığlıklar geçer daha dünyadan
attilâ ilhan gibi"*
("gibi redifli gazel"), (İlhan 2003: 66)

Bu şiirde İlhan'ın, "*divan şiirindeki gazellerin redifleriyle isimlendirilmesi geleneğine 'gibi redifli gazel' başlığını vererek uy[ması] ve mahlasını da genellikle son bölümde kullanmaya çalış[ması]*" (Aksu 2008: 118) ayrıca dikkat çekicidir.

*"yine akşam oldu Attila İlhan
üstelik yalnızsın sonbaharın yabancısı
belki paris'te maria missakian
avuçlarında bir çarmih acısı
gizlice bir sefalet gecesi
çocuğunu boğarmış gibi boğup paris'i
sana kaçmayı tasarlar her akşam"*
("maria missakian"), (İlhan 1996: 62)

*"elimi tutuyorlar ayağımı
yetişemiyorum ardından"*

*hevesim olsa param olmuyor
param olsa hevesim
yaptıklarını affettim
seninle gelemeyeceğim attilâ ilhan
beni koyup koyup gitme
ne olursun"*

("ağustos çıkmazı"), (İlhan 1995: 50)

*"utanmasam
gözlerimi damla damla kadehime damlatarak
kendimi yani şu bildiğin attilâ ilhan'ı
zehirleyebilirim" ("istanbul ağrısı"),*

(İlhan 1995: 12)

Türk şiirindeki ikinci büyük kırılma sayılan İkinci Yeni hareketine bakmak da yeni Türk şiirinin gelenekle irtibatı noktasında ilginç verilere ulaşmayı sağlayacaktır. Alışıldık söyleyişi reddeden, imge ağırlıklı şiirlerle okuyucunun algısında bir şok yaratmayı hedefleyen bu yenilikçi hareket, esasen modern batı şiirinden hız alan bir anlayışa yaslanır. Ancak İkinci Yeni şairlerinin, gelenekten yararlanma hususunda bir önyargıdan yola çıkmadıkları söylenebilir. Nitekim İkinci Yeni şiiri, Garip şiirinde olduğu gibi kapılarını geleneğe kapatmamış; modern şiir yolunda böyle bir adım atmak gerektiği iddiasında bulunmamıştır.

Hem kaleme aldığı şiirlerle hem de poetikasıyla aykırı bir noktada duran ve İkinci Yeni şiirinin önemli bir yönünü temsil eden İlhan Berk'in şiirlerinde geleneksel unsurların dikkate değer bir yer tuttuğu görülür. Yalnızca mahlas kullanımıyla irtibatlandırılacak isim kullanımlarının sayısı dahi dikkate değerdir. Şairin "Hikâye", "22 Temmuz 1950", "Bozoklu Dünyada Kardeşlik Esastır Diyor", "Kıyı", "Aşkane" başlıklı şiirleri mahlas kullanımının modern Türk şiirindeki yansımalarını örnekler mahiyettedir:

*"İlhan Berk köprüye geldiği vakit
Ortalık henüz ağarıyordu
Bir kuş delicesine uçuyordu
Bir kadın durmuş ona bakıyordu
(...)
Sabahın içinden bir pencere açıldı
Gökyüzü bir kat daha güzelleşti
Şimdi dünyanın en güzel göğü altındaydılar*

Kadın, kuş, İlhan Berk"

("22 Temmuz 1950"), (Berk 2001: 103-105)

Bu şiirlerin bazılarında şairin, divan şiiri nâzım birimi olan "beyit"i hatırlatırcasına ikili dize yapısını kullanması da ayrıca dikkate değerdir:

"En başta, başıboş atlar gibiydi nehirler

Bu şiire girmeden önce

Her şey yerini alıyordu sırası geldikçe

İlhan Berk bütün bunları görüyordu."

("Hikâye"), (Berk 2001: 95)

"Yaprağım sığığım beyaz som gülüm

Aşkım kıyım yenim İlhan Berk'im sen"

("Kıyı"), (Berk 2001: 330)

"Durup bir yıkık aşk dedim İlhan Berk bir yıkık

aşk Şimdi o şiirlerde senden kalan ancak"

("Âşıkane"), (Berk 2001: 329)

İkinci Yeni şiiri içerisinde gösterilen fakat sanat anlayışını, İslam medeniyetinin yeniden "diriliş"i fikri üzerine inşa eden Sezai Karakoç'un yapıtına bakıldığında mahlas geleneğine ilişkin özgün bir kullanıma rastlanır:

"Öküzün gözü veya dananın kuyruğu

Kadifekale veya Sen nehri

Ha Sezai ha pingpong masası

Ha pingpong masası ha boş tüfek"

("Pingpong Masası"), (Karakoç 1990: 84)

Sezai Karakoç'a yakın bir çizgide yer alan ve Maveria ekibi olarak bilinen sanatçılar arasında önemli yeri bulunan Cahit Zarifoğlu'nun "Sultan" adlı şiiri de mahlas kullanımı açısından son derece ilginç ve özgün bir örnek sunmaktadır. Bu şiirde şair, direkt olarak ismini kullanmak yerine isminin (Abdurrahman Cahit Zarifoğlu) baş harflerini bir araya getirerek elde ettiği "acz" kelimesi üzerine bir mana âlemi inşa eder. Bu kelime, hem şairin kimliğini belirleyen hem de onun ruh halini özetleyen bir anahtar olarak şiirin merkezine oturtulur:

"Seçkin

Bir kimse değilim

İsmimin baş harfleri acz tutuyor

Bağışlamamı dilerim

Sana zorsa bırak yanayım

Kolaysa esirgeme

Hayat boş bir rüyaymış

Geçen ibadetler özürlü

Eski günahlar dipdiri

Seçkin bir kimse değilim

İsmimin baş harflerinde kimliğim

Bağışlanmamı dilerim"

("Sultan"), (Zarifoğlu 1989: 491)

Entelektüel birikimiyle son dönem Türk yazınına mühim katkılarda bulunan Hilmi Yavuz, aynı zamanda 1950'lerden bu yana üreten bir şairdir. Onun klâsik Türk edebiyatını ciddiye alan ve şiirinde bu gelenekten yararlanan bir sanatçı olduğu, henüz ilk kitabından itibaren fark edilir. Yavuz, *Bakış Kuşu* (1969) kitabındaki -asında Abdülbâki Gölpınarlı'nın 1945 tarihli *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabına cevap mahiyetinde kaleme aldığı anlaşıl- aynı isimli şiirinden bu yana net tutumunu ortaya koyar. Ayrıca konuyla ilgili yazılarında, üzerine kurullu olduğu mazmun ve mecazları gerekçe gösterip de divan şiirinin dünya gerçekliğinden kopuk olduğu iddiasında bulunanlara karşı çıkar. Bu çıkışıyla devrin popüler kabulünün dışında duran Hilmi Yavuz, edebiyatın gerçeği taklit etme gibi bir zorunlulukla sınırlandırılmayacağını belirtir; "edebiyatla hayat arasında tam olarak örtüşmesi gereken bir bağıntının varlığına olan yanlış inancın" (Yıldız 2010: 331) sakıncalarına dikkat çeker. Söz konusu şiirinde de bu konuya ilişkin fikirsel düzlemdeki görüşlerini sezdirenen şair, söyleyişteki eda, kelime seçimi ve mahlas kullanımı gibi hususiyetler itibarıyla sanatındaki divan şiiri etkisini, yani geleneğin payını açığa vurur:

"hilmi anladı gizini

giderdi hep hava üzre

bakış mülkünce osmanlı

ıssızlığı bir elinde

öbür elinde divânı

geçmiş bir gül saatinde

okunur azala azala"

("divân edebiyatı beyanındadır"), (Yavuz 2006: 41)

Kıt'a nâzım şeklinde kaleme aldığı ve "kaside" başlığını koyduğu şiirinin son beytinde (Yavuz 2006: 42) yine "hilmi" mahlasını kullanan Yavuz'un bir başka şiirinin her bendinde "hilmi diyor ki" ifadesiyle başlaması dikkat çekicidir:

*"hilmi diyor ki yeminler
bana çeşmeleri hatırlatır
tabut kalın ciltli bir kitaptır
senin de çocukluğun bir ceviz tabut muydu
usulca bırakılan denize?"*

("hilmi'nin çocukluğu"), (Yavuz 2006: 16)

Hurufî Şiirler (2004) kitabında yer alan "harfler ve hilmi" adlı şiirde, şairin bu kez ismini virgüllerle harf harf ayırarak kullandığı görülür ki böylelikle kelimenin içerdiği harflerin ses ve anlam hususiyetlerine gönderme yapılmak istendiği sezilir:

*"kendi adımları andım da ne oldu?
hüzünler: h,i,l,m,i... h,i,l,m,i...
âh, fuzulî şu harflerden
bir kurtarsam, dedim, dil'im
sözlerim gizlerde kalsın..."*

(Yavuz 2006: 427)

Hilmi Yavuz'un başka şiirlerinde de mahlas geleneğiyle benzerlik taşıyan yenilikçi kullanımlara başvurduğu görülmektedir. Bu şiirlerin bazılarında şair, hem ismine hem de soy ismine yer verir:

*"bense bu şiiri yazdım da ketebe
el fakîyr hilmi yavuz, kendisi
ve n'si düşmüş kedisıyla yaşad,
yalnızlığı baştanbaşa be te be..."*

("harfler ve şairler"), (Yavuz 2006: 421)

Şairin kendi ismini andığı şiirlerde bazen ikinci bir kişi gibi kendine seslendiği de dikkat çeker. Hatta bu şiirlerden birinin yer aldığı *Ayna Şiirleri* kitabının başına "*Hilmi'ye: yitik bir ben için sonnet'ler*" ibaresini ekleyerek yazdıklarını kendine ithaf ettiği görülür ki bu yaklaşım, şairin benliğini dışarıdan bir bakışla idrak etme girişimi olarak yorumlanabilir.

*"benim yüzümdür işte, mağrur, kalın, şizofren;
unutmak ve aynayla, aşklarla azalmada;
ben gideli beridir hilmi yavuz ile ben
bazen burdayız işte, bazen de ürkünç oda
içimize kapanan kapısıyla bugün de
bir ben'e açılıyor; âh, yaldızlı ve çorak*

bir çökelti gibiyim ben kendi belleğimde..."

("ben için sonnet"), (Yavuz 2006: 243)

*"uzun etme artık, şiirinden çık
acı ve düzyazıyla lânetlenmiş
olmadan önceki günlerine dön
hilmi yavuz*

(...)

şiir, hilmi yavuz, mühür-

lenir ve gömülür!"

("mühür"), (Yavuz 2006: 136)

Tanzimat döneminden itibaren sorgulanmaz kaideler olmaktan çıkarak eski geçerliliğini yitiren mahlas gibi divan şiirine ait kullanımların, şekli hususiyetler olmaktan öte bir anlam taşıdığı unutulmamalıdır. Nitekim yeni şiirde eskiye ait birçok unsura artık yer verilmiyor oluşu, edebiyat anlayışındaki kırılmayı olduğu kadar değişen dünya algısını da açığa vurur. Bu durumda gelenekten uzaklaşma sürecinin başladığı XIX. yüzyıldan itibaren sanatsal tercihlerdeki değişimin arka planına da bakmak gerekir. Mesela "*mahlas, klâsik şiirde kurgusal bir dünyanın gerçekle mesafesini belirten önemli bir araçken yenileşme yolundaki şiirde artık mesafe ortadan kaldırılıyor ve şair düpedüz bu dünyanın gerçeğinin içinden konuşuyor*"dur (Örgen 2010: 43). Öte yandan mahlas geleneğini anımsatan kullanımların ilerleyen dönemlerde diğer bazı geleneksel unsurlar gibi şiirde yeniden görülmeye başlamasını, bir zihniyetin geri dönüşü saymak yanıltıcı olacaktır. Çünkü söz konusu olan, geleneğin dönüşü değil dönüşümüdür. Bilhassa Cumhuriyet sonrası Türk şiiri göz önüne alındığında, bu durum daha iyi anlaşılır.

Yukarıda üzerinde durulan örneklerle bakıldığında mahlas geleneğinin yenileşme dönemi sonrasında farklı kullanımlar -bilhassa şairin gerçek ismine yer vermesi- çerçevesinde tezahür ettiği söylenebilir. Hatta bu konuda gösterilebilecek ve üzerine konuşulabilecek örneklerin bir makalenin sınırlarını aştığı görülmektedir. Elbette mahlas kullanımının yansımaları geleneğin dönüşümünü ortaya koyan göstergelerden yalnızca biri olup klasik Türk şiir geleneğinin yapı,

muhteva ve üslûp bakımından yeni şiirde nasıl sürdürüldüğü sorusu çeşitli unsurlardan hareketle geniş bir çerçeveye yayılarak irdelenmeye muhtaçtır. Üstelik geleneğe ilişkin unsur ve kullanımların modern şiirinde tuttuğu yer somut örneklerle gösterildikçe Türk edebiyatını bütünlüklü ve doğru şekilde algılamamızın önündeki büyük engellerden biri de bertaraf edilmiş olacaktır. Nitekim hem bir kaynak hem de bir etki alanı olarak klâsik şiirin ve halk şiirinin modern Türk şiiri için önemi ortadadır. O halde Türk toplumuna ve dolayısıyla edebiyatına da "*Tarihinde kültür şoku yaşayan toplumlarda gelenek bilinci zayıflar; ancak, en köklü devrimlerin yaşandığı toplumlarda bile geleneğin izleri büsbütün silinemez.*" (Macit 2005: 6) uyarısını dikkate alarak yaklaşmak zaruridir.

Sonuç

Mahlas kullanımının Türk şiirindeki genel görünümünün sunulduğu; divan şiirindeki yeri ve öneminin değerlendirilerek modern Türk şiirindeki yansımalarından örneklerin değerlendirildiği bu çalışmada, söz konusu geleneğin izleri sürülürken bu unsurun yalnızca Tanzimat devrinde değil, Cumhuriyet'ten bugüne yakın dönem Türk şiirinde de farklı şairler tarafından farklı biçimlerde yorumlanmak suretiyle varlığını devam ettirdiği görülmüştür. Şiirde geleneğin önemi üzerinde duran ve geleneği bilinçli bir şekilde sürdüren sanatçılar bir yana, şiirde yeni formlar arayan ve bu itibarla sürekli olarak yenilik vurgusu yapan sanatçıların birçoğunun da altı yüz yıllık büyük bir şiir geleneğinin etkisinden bir çırpıda sıyrılmadığı bu vesileyle açıkça görülmüştür. Nitekim unutulmamalıdır ki; Türk şiirinin Tanzimat'tan günümüze doğru geçirdiği değişimde batılı sanatın yeri, yenileşen edebiyatın bir boyutunu teşkil ederken divan şiiri ve halk şiirinin bu metinlerdeki payı da diğer cepheyi meydana getirmektedir. Zira, erken bir dönem olması hasebiyle, başta Tanzimat sanatçıları olmak üzere şiire yeni bir açılım ve farklı bir soluk getirmek isteyen sanatçıların çoğu, geleneğe ait unsurları bazen bilinçli bazense oturmuş bir alışkanlık olarak yaşatmaya devam etmişlerdir. Geleneğe ilişkin bir yapı olarak tanımlayabileceğimiz mahlas kullanımının da, değişik yaklaşımlar etrafında yeniden yorumlanmakla birlikte, yeniliği esas alan şairler tarafından geniş bir kullanımla sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Her ne kadar rastlanan örneklerin çoğunda şairlerin gerçek isimlerini mahlas gibi kullanmaları dikkat çekiyor olsa da bunu geleneğin bir uzantısı olarak kabul etmek mümkündür. Bu tercihin şairlerin klâsik şiir zevkine henüz sıyrılmadığı Tanzimat döneminden itibaren belirginleşmesi de isim kullanımını mahlas geleneğiyle bağlantılı olarak ele almaya imkân tanır.

Bu araştırmanın diğer geleneksel unsurlara bakılmaksızın yalnızca mahlas kullanımıyla sınırlı tutulduğu, yine de bir makalenin kapsamını aşacak kadar örnek tespit edildiği; bundan ötürü değerlendirilen metinlerin Türk şiirinin zirve isimlerince kaleme alınmış 1980'e kadarki verimlerden seçildiği, yani her dönemden birkaç şiir örneği vermekle yetinildiği hesaba katılırsa

yeni şiirde geleneğin izleri hususunda daha geniş araştırmalara ihtiyaç olduğu fark edilecektir. Üstelik önemle belirtmek gerekir ki büyük bir gelenek vücuda getiren divan edebiyatı, yenileşme dönemi Türk şiirinde yalnızca birtakım yapısal unsurlar düzeyinde temsil edilmemiştir. Divan şiiri terminolojisinden birtakım sözcükler devşirmekle yetinen şairler bulunduğu gibi bu gelenekten muhteva bakımından etkilenen ya da üslup seçiminde ilham alan şairler de söz konusudur. Asaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Hüsrev Hatemi, Ebubekir Eroğlu ve (*Divan* adlı şiir kitabıyla) Turgut Uyar gibi isimlerin klâsik Türk şiiri geleneğini dikkate alarak giriştikleri şiir denemeleri, bu etkilenmenin niteliğini ve sonuçlarını müşahede etmek açısından ayrıca dikkate değerdir. Unutulmamalıdır ki klâsik edebiyattan yararlanan şairlerin bu yöneliminde asıl belirleyici olan, klâsik şiiri benimseyiş veya reddediş değil, sanatta geleneğin yaratıcı potansiyelini keşfetme bilincine varıştır.

Kaynaklar

- Açıkgöz, Nâmık. (Ağustos/1989). “Divan Şairlerinde Mahlas Meselesi”. *Milli Eğitim Dergisi*, S.88.
- Âhî. *Dîvân*. (1994). Haz. Necati Sungur. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akalın, Nazir. (2003). *Şairin Eldivenleri*. Ankara: Meneviş Kitaplar Yayınları.
- Aksu, Cemal. (2008). “Atillâ İlhan Şiirlerinde Klasik Türk Edebiyatının Etkileri”. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi - Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri - Bildiriler Kitabı*, C.I. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Akün, Ömer Faruk. (1994). “Divan Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.IX. Ankara: TDV Yayınları, 1994.
- Asya, Arif Nihat. (1990a). *Duâlar ve Âminler*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Asya, Arif Nihat. (1990b). *Kökler ve Dallar*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bâkî, *Dîvân*. (2011). Haz. Sabahattin Küçük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Berk, İlhan. (2001). *Eşik (Toplu Şiirler-I)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İlhan. (2007). *Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beyatlı, Yahyâ Kemâl. (1993). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bölükbaşı, Rıza Tefvik. (2005). *Serâb-ı Ömrüm ve Diğer Şiirleri*. Haz, Abdullah Uçman. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- Çamlıbel, Faruk Nafiz. (1990). *Han Duvarları*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Çelebi, Asaf Hâlet. (2001). *Bütün Şiirleri*. Haz. Selahattin Özpallabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çoruk, Ali Şükrü. (2008a). *Mizah Şairi Fazıl Ahmet Aykaç*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çoruk, Ali Şükrü. (2008b). "Yeni Türk Edebiyatında Tehzil". 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi - Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri - Bildiriler Kitabı*, C.I. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Doğan, Muhammet Nur. (2005). "Yahya Kemal Beyatlı ve Klâsik Edebiyatımız". *Eski Şiirin Bahçesinde*. İstanbul: Alternatif Düşünce Yayınevi.
- Erdoğan, Bekir Sıtkı. (1996). *Bir Yağmur Başladı*. İstanbul: Tunç Matbaacılık.
- Erzen, R. Melih. (2007). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiiri Üzerine Bir Araştırma*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. (1975). "Gezi Notları". *Tezek*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. (1987). "Gelenek ve Kişilik". *Delifışek (Sanat Yazıları)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. (2006). *Dol Karabakır Dol (Bütün Şiirleri)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eyüboğlu, Mehmet Hamdi. (1989). "Yukule-le Üzerine". [Eyüboğlu, Bedri Rahmi. *Yukule-le'ye Mektuplar*] içerisinde. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Halman, Talât Sait - Yavuz, Hilmi - Turan, Güven - Kalpaklı, Mehmet - Eroğlu, Ebubekir. (Güz/1999). "Divan Edebiyatı Hortlak Değil, Muhteşem Bir Hayalettir" (Söyleşi). *Kitap-luk Dergisi*, S.38.
- İlhan, Attilâ. (1995). *Ben Sana Mecburum*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- İlhan, Attilâ. (1996). *Yağmur Kaçağı*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- İlhan, Attilâ. (2003). *Elde Var Hüzin*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, Attilâ. (2003). *Sisler Bulvarı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, Attilâ. (2004). "Başlangıçta Diyalektik Vardı". *Kimi Sevsem Sensin*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İsen, Mustafa. (Şubat/1989). "Divan Edebiyatında Mahlasdaş Şairler". *Milli Eğitim Dergisi*, S.82.

- İsen, Mustafa. (1990). *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kalpakkı, Mehmet. (Mart/2001). "Divan Şiirinde Mahlas Üzerine". *Kitap-lık Dergisi*, S.45.
- Kanık, Orhan Veli. (1998). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Kânî. *Dîvân*. (2010). Haz. İlyas Yazar. İstanbul: Libra Yayınları.
- Karahan, Abdülkadir. (1996). *Fuzûlî, Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Karakoç, Sezai. (1990). *Körfez-Şahdamar- Sesler*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kılıç, Filiz. (1994). *Meşâirü'ş-Şu'arâ (İnceleme - Tenkitli Metin)*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Kınalızâde Hasan Çelebi. (1989). *Tezkiretü'ş-Şuarâ*, C.I-II. Haz. İbrahim Kutluk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. (1997a). "Poetika". *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. (1997b). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Köksal, M. Fatih. (Şubat/2005). "Yanıltıcı Mahlaslar yahut İbn-i Kemâl'in Etkileri". *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.376.
- Köksal, M. Fatih. (2006). *Sana Benzer Güzel Olmaz: Divan Şiirinde Nazire*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Külebi, Cahit. (1994). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Latîfî. (2000). *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*. Haz. Rıdvan Canım. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Macit, Muhsin. (Mayıs-Haziran-Temmuz/2001). "Divan Şiirinin Cumhuriyet Sonrası Türk Şiirine Etkileri". *Hece Dergisi - Türk Şiiri Özel Sayısı*, S.53-54-55.
- Macit, Muhsin. (2005). *Gelenekten Geleceğe: Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Mazıoğlu, Hasibe. (2014). "Yahya Kemal'de Eski Şiirin Rüzgârları". *Eski Türk Edebiyatı Makaleleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Muallim Nâcî. (1997). *Muallim Nâcî'nin Şiirleri*. Haz. Abdülkadir Hayber - Hüseyin Özbay. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Necafî Beg, (1992). *Dîvân*. Haz. Ali Nihat Tarlan. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nedîm. (1997). *Dîvân*. Haz. Muhsin Macit. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Örgen, Ertan. (2010). *Türk Şiirinde Gelenek*. Konya: Palet Yayınları.
- Parlatır, İsmail - Gözaydın, Nevzat - Zülfikâr, Hamza (haz). (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Parlatır, İsmail (haz). (2011). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İsmail. Ankara: Yargı Yayınları.
- Pala, İskender. (1996). "Türk Edebiyatında Tehziller ve Argo Kelimelerin Edebiyata Yansımaları". *Uluslararası Türk Dili Kongresi 1988*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Pala, İskender. (2013). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ran, Nazım Hikmet. (1995). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Recaîzâde Mahmud Ekrem. (1997). *Bütün Eserleri II*. Haz. İsmail Parlatır - Nurullah Çetin - Hakan Sazyek. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sâlim Efendi. (2005). *Tezkiretü's-Şu'arâ*. Haz. Adnan İnce. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Sazyek, Hakan. (1999). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şemseddin Sami. (2007). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. (1993). *Otuz Beş Yaş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. (1991). *Bütün Şiirleri I: Sahra/Divaneliklerim/Bunlar O'dur*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, Abdülhak Hamid. (1997). *Bütün Şiirleri II: Makber/Ölü/Hacle/Bâlâdan Bir Ses*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tolasa, Harun. (2002). *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yavuz, Hilmi. (2006). *Büyü'sün, Yaz! (Toplu Şiirler)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz, Kemal. (Bahar/2013). "Türk Şiirinde Nazire". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S.10.
- Yetiş, Kâzım. (1998). *Yahya Kemal I: Hayatı*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Yıldırım, Ali. (2006). *Divan Edebiyatında Mahlas ve Mahlas-nâmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldız, Ayşe. (Güz/2010). "Abdülbaki Gölpınarlı'dan Hilmi Yavuz'a 'Divan Edebiyatı Beyanındadır' ". *Türkbilig Dergisi*. S.20.
- Zarifoglu, Cahit. (1989). *Şiirler*. İstanbul: Beyan Yayınları.