

**ÖMR-İ MUHAYYEL ŞİİRİNE BİR NAZİRE YA DA YENİDEN YAZMA DENEMESİ:
BİR Şİ'Rİ MUHAYYEL... BİR ÖMR-İ HAYÂLİ...**

*An Imitative Poem To Ömr-i Muhayyel Or Attempt Of Rewriting:
Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî...*



Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL

Siirt Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Yeni Türk Edebiyatı ABD., Siirt, Türkiye, ulasedebiyat@gmail.com



Dr. Öğr. Üyesi Enser YILMAZ

Siirt Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Yeni Türk Edebiyatı ABD., Siirt, Türkiye, enseryilmaz@siirt.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Bilgisi

Geliş/Received:
23.05.2021

Kabul/Accepted:
24.06.2021

Sayfa/ Page:
47-62

Öz

Öteden beri edebiyatçılar, önceden var olan bir metinden değişik tekniklere başvurmak yoluyla faydalanmaktadırlar. Günümüzde metinlerarasılık kuramı, metinler arasındaki etkileşime, edebiyatçıların birbirinden beslenme yollarına ve bir metindeki başka metinden alınmış malzemelere odaklanır. Metinlerarasılık yeni bir kuram olmasına rağmen metinlerarasılık olgusu oldukça eskidir. Özellikle Klasik Türk şiirinde başta nazire olmak üzere birçok unsurun metinlerarasılık çerçevesinde değerlendirilebileceği aşikârdır. Nazire geleneğinin Cumhuriyet Dönemi Türk şiirine kadar gelmiş olması bu konu üzerinde durmayı ve onu metinlerarasılık kuramındaki yeniden yazma kavramı çerçevesinde değerlendirmeyi gerektirir. Birçok açıdan yeniden yazma kavramını hatırlatan nazire yazma geleneğini birçok şair sürdürmüştür. İsmi Fecr-i Ati Topluluğu ile anılan Tahsin Nahid de Tevfik Fikret'in Ömr-i Muhayyel şiirine Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ... başlıklı bir nazire yazmıştır. Fakat Tahsin Nahid, bu şiirde yer yer nazire geleneğinin dışına çıkmıştır. Bu şiirin doğrudan bir nazire olarak değerlendirmek yerine yeniden yazma denemesi şeklinde ele almak daha uygundur. Bu çalışmada Tahsin Nahid'in Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ... başlıklı şiiri bir yeniden yazma denemesi olarak ele alınıp Fikret'in Ömr-i Muhayyel şiiri ile mukayeseli bir şekilde incelenecektir. Ayrıca yeniden yazma denemeleri için bir tahlil yöntemi sunulacaktır.



10.32579/mecmua.941239

Anahtar Kelimeler: Tahsin Nahid, Tevfik Fikret, Nazire, Yeniden Yazma.

Abstract

Litterateurs have benefited from a pre-existing text by using different techniques since before now. Today, intertextuality theory focuses on interaction between texts, the ways of litterateurs fed on from each other, materials from another text in a text. Despite intertextuality is a new theory, the phenomenon of intertextuality is very old. Especially poetry imitative poem and others genres in classical Turkish poetry can be handled pursuant to intertextuality. Because of writing imitative poem (nazire) reach up to Republic Period, it must be handled imitative poem pursuant to rewriting. Imitative poem tradition that it reminds rewriting in many aspects is maintained by many poets. Tahsin Nahid, whose name is mentioned Fecr-i Ati community, writes an imitative poem, its name is Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ..., about Tevfik Fikret's Ömr-i Muhayyel poem. But, Tahsin Nahid digresses from partly imitative poem tradition in his poem. This poem must be handled a rewriting because of going out of imitative poem. In this study, Tahsin Nahid's poem is investigated as an imitative poem and this poem is compared with Tevfik Fikret's poem. Also, investigate method about rewriting will be presented.

Keywords: Tahsin Nahid, Tevfik Fikret, Imitative Poem, Rewriting.

Atıf/Citation: BİNGÖL, U., YILMAZ E. (2021). Ömr-i Muhayyel Şiirine Bir Nazire Ya Da Yeniden Yazma Denemesi: Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî... MECMUA - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi ISSN: 2587-1811 Yıl: 6, Sayı: 12, Sayfa: 47-62.

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.

Çatışma Beyanı/Conflict Statement: Makalenin yazar/yazarları bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkileri bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan ederler.

Giriş

Gök kubbe altında söylenmedik hiçbir sözün kalmadığını, söylenenlerin kendinden önce söylenenlerden beslendiğini ileri süren metinlerarasılık kuramı, farklı iki edebiyatçıya ait eseri mukayeseli bir biçimde okumayı olanaklı kılar. Bu okuma biçimi sanatçıların varsa birbirinden etkilenmelerini ortaya koyduğu gibi eserlerde kullanılan ortak veya benzer imge, simge, konu ve temaların da gözler önüne serilmesine olanak tanır. Bu yönüyle edebî eserin üretim süreci hakkında önemli veriler sunan metinlerarasılık, edebiyat araştırmalarında son dönemlerde başvurulan önemli kuramlar arasında yer alır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve sonrasında önemli bir tesir alanı oluşturan metinlerarasılık, bugün en fazla başvurulan metin tahlilleri yöntemlerinden biridir. Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Gerard Genette ve Laurent Jency gibi isimlerin katkısıyla geliştirilen “metinlerarasılıkta her metnin kökeninde başka bir metnin var olduğu kabul edilir. Okuyucu, bu yorumlayan göstergelerden hareketle kaynak metni, gönderilen metni saptamaya çalışmalıdır.” (Uçan, 2006:67) Edebî metin tek başına anlamsal açıdan var olsa da onu meydana getiren malzemelerin izlerini başka metinlerde bulmak mümkündür. Bazen bilinçli bir şekilde bazen farkında olmadan yazar, farklı metinlerden yararlanarak eserini inşa eder. Metinlerarasılık kuramı farklı iki metin arasındaki malzeme alışverişinin boyutunu ortaya koymakla birlikte edebî üretim faaliyetinde metinler arası etkileşimin kaçınılmaz olduğuna da vurgu yapar. Metinlerarasılık kuramının temel düşüncesi “hiçbir metin başka metinlerden yalıtılmış bir biçimde üretilmez; metin tek başına bir varlık değildir ve diğer metinlerden bağımsız okunamaz.” (Beaugrande- Dressler, 1981: 182 akt. Bulut, 2018: 7) ifadesi ile özetlenebilir.

Bir edebî metnin başka metinlerden bağımsız değerlendirilemeyeceği ve metinselliğin bir noktada metinlerarası ilişkilere dayandığını iddia eden görüşlerin yanında metinlerarasılığı daha dar anlamda kullananlar da var. Örneğin “Genette, metinlerarasılığı metinler arasındaki her tür alışveriş olarak değil, iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı olarak tanımlar” (Aktulum, 2000: 83). Buna göre bir metinlerarasılık ilişkisi kurulabilmesi için iki farklı metnin doğrudan birbirinden beslenmesi gerekir ve sadece benzer imgeler ya da konuların işlenmesi metinlerarasılık ilişkisi kurmaya yetmez.

Klasik Türk edebiyatında nazire geleneği iki metin arasındaki ortak birlikteliği gözleme adına önemli bir kaynaktır. Şairlerin kendi seslerini bulabilme adına beğendikleri şairlerin şiirlerini merkeze alarak kaleme aldıkları şiirler metinler arası ilişki kurmaya oldukça elverişlidir. Sadece nazire değil tehzil ve tanzim de metinler arası ilişkiler çerçevesinde ele alınıp incelenir. Klasik Türk edebiyatında önemli bir yeri olan nazire geleneği Tanzimat, Servet-i Fünûn ve hatta Cumhuriyet Dönemi'nde devam etmiştir. Yeni Türk şiirinin doğasının anlaşılmasında nazire geleneğinin incelenmesi oldukça ehemmiyetlidir. Fakat yazılan nazirelerin aynı zamanda bir yeniden yazma örneği olması, konuya daha geniş bir perspektiften yaklaşmayı ve yorumlamayı gerektirir.

Servet-i Fünûn şiirinin en önde gelen şairi Tefvîk Fikret (1867-1915), yaşadığı dönemde ve sonrasında birçok şaire tesir etmiştir. Nitekim o henüz hayattayken şiirlerine nazireler kaleme alınmıştır. Onun üslubu, kullandığı imgeler ve işlediği konular birçok şaire yol göstermiştir. Fikret'in tesirinde kalan şairlerden biri de Tahsin Nahid'dir (1887-1919). Onu şiirlerinde Fikret'ten mülhem birçok imgeye rastlamak mümkündür. Ayrıca Fikret'in *Ömr-i Muhayyel* şiirine *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî...* başlıklı bir nazire kaleme alır. Tahsin Nahid'in söz konusu şiiri belagat ilminin öne sürdüğü kavramlara göre bir *nazire* örneğidir ama metinlerarasılık kuramının ileri sürdüğü kavramlara göre bir *yeniden yazma* örneğidir.

Bir yeniden yazma örneği olarak *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ...* şiirini incelerken şu yolu takip edeceğiz: 1. Şairler arası etkileşim, 2. Dil, Üslup ve Biçim Açısından Beslenme, 3. Tema ve

Konu Açısından Beslenme, 4. Ortak ve Benzer İmgeler, 5. Ayrışma. İncelemeye geçmeden önce nazirenin neden aynı zamanda bir yeniden yazma olarak ele alınması gerektiği üzerinden duracağız.

1. Nazire mi? Yeniden Yazma mı?

Nazire ile yeniden yazma arasındaki paralellik daha çok yeni bir metnin ortaya çıkma biçimi ile ilgilidir. Yeniden yazma veya nazirede, kaynak metin ile ortaya çıkan yeni metin arasındaki organik bağ şekil ve anlam boyutları yönünden değerlendirilebilir. Nazirede malzeme alışverişinin sınırları daha net belirtilmiş ve kaynak metinden ayrılmama adına birtakım ilkeler ileri sürülmüştür. Yeniden yazmada ise kaynak metinden ne derece etkileneceği ve ne kadar malzeme alınacağı hakkında herhangi bir sınır yoktur. Nazire ile yeniden yazma arasındaki paralelliği daha iyi kavrayabilme adına iki kavramı yakından incelemek faydalı olacaktır.

Klasik Türk şiirinin önemli yapı taşlarından olan nazire geleneğinin kökenleri Arap edebiyatına dayanır. Türkler, İslamiyet'i kabul etmeleri ile birlikte etkisine girdikleri Fars edebiyatı vasıtasıyla nazireyle tanışmışlardır. Divan şiirinde şairin kendi sesini bulması için başka bir şairin eserine nazire yazması âdeti yazılı olmayan bir kural haline gelmiştir. Nazire, “bir şairin şiirine başka bir şairce aynı ölçü ve redifte yazılan benzerine denir. Divan şairlerince bir şairin şiirinin tanzir etmek, ona karşı bir saygı duyduğunu ve onun şiirinin ve üslûbunun beğenildiğini anlatmak içindir.” (Dilçin, 2005: 269) Kemal Yavuz'a göre edebiyatta şairlerin yetişmesi için güzel şiirlerin taklit edilmesi ve sanatçının kendini her yönüyle geliştirerek ortaya özgün eserler koyması nazireler yoluyla sağlanmıştır. Bu bakımdan nazirelerin büyük bir itici güç olduğunu belirtmek gerekir. (2013: 360) Nazireden söz edebilmek için üç temel özelliğin var olması gerekir: 1. Örnek alınan şiirle, yani zemin şiirle veya model şiirle vezin birliği, 2. Zemin / model şiirle kafiye, varsa redif birliği, 3. Zemin / model şiirle söyleniş (eda), anlam ve hayal benzerliği. (Köksal, 2006: 11)

Nazirede anahtar sözcük taklittir fakat bu kaba bir kopya manasında taklit değildir. Şair, büyük bir şairin sanatkarlığından feyz almak ve onun sanatına yaklaşma adına nazireye başvurur. Cihan Okuyucu'nun da ifade ettiği üzere klasik sanatlarda evvelkilerini takip ve taklit etmek esastır. Takip ve taklidin yollarından biri olan nazire önceden yazılmış bir şiire şekil ve muhteva olarak benzeyen yeni bir eser yazmak olarak değerlendirilir. (2006: 106) Bu bağlamda nazire geleneğinde kaba taklit yerine önceden yazılmış bir şiirin daha ustaca yazılabileceği düşüncesi öne çıkar.

Divan şiirinde nazire geleneğinin oldukça yaygın olmasının temel sebebini Mustafa İsen, Divan şiirinin konuca fazla değişkenlik göstermemesine bağlar. Divan şiirinde şairler konu bakımından yenilik getiremeyince aynı konuyu daha güzel işleyebilenin yollarını aramışlardır. (1981: 24) Nazire geleneği şairlerin yeni konular peşinden koşmak yerine var olan konuları yeniden işlemeye yönelmesi ile yerleşmiştir. Nitekim nazire mecmualarının fazlalığını bu açıdan değerlendirmek yanlış olmaz.

Metinlerarasılık kuramının temel kavramlarından biri olan yeniden yazma kimi zaman bütünüyle metinlerarasılık yerine kullanılır. Kubilay Aktulum'un açıklamasına göre metinlerarasılık bir yeniden yazma faaliyetidir. “Yeniden-yazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır.” (2000: 236) Metinlerarasılığı yeniden yazma ile eş görmek mümkün olmakla birlikte yeniden yazmayı metinlerarası ilişkilerin bir alt bölümü olarak değerlendirmek de mümkündür. Yeniden yazma “bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, bir gönderge metnini, bir alt metni (hypotexte) yeniden yazması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle, yeni erklerle dönüştürmesi işlemidir.” (Gariper-Küçükcoşkun, 2007: 667) Pastiş, parodi, alıntı, gizli alıntı gibi yöntemler vasıtasıyla var olan bir metin başka bir metinde farklı bir bağlamda yeniden vücut bulabilir. Var olan metinden yeni üretilen metne geçiş yapan malzemeler ister istemez birtakım dönüşümlere uğrar. Yaşanan anlamsal dönüşümler, yeni ortaya çıkan metnin, var

olan metnin kaba taklidi olmaktan çıktığını gösterdiği gibi edebî malzemenin yeni bir bağlamda kullanılabileceğini ifade eder. Genel anlamda yeniden yazmayı şöyle tarif etmek mümkündür:

Bir çeşit yazma eylemi olan yeniden yazma, önceden oluşturulmuş bir metnin, özellikle de aynı dil içerisinde, farklı ifadelerle yeniden oluşturulmasıdır. Yeniden yazma sürecinde değişen sadece biçimsel özellikler, ifadeler, sözcükler, kısacası dilsel ve yapısal öğelerdir. Bu aşamada iki metin söz konusudur: ilk metin (ya da orijinal metin) ve yeniden yazılmış metin. İki metin arasında alışveriş durumu söz konusu olan yeniden yazma süreci başka bir deyişle iki metin arasında metinlerarası bir ilişki kurma yoludur. (Dindar, 2020: 76)

Nazireyi metinlerarasılık kuramda sözü edilen yeniden yazma kavramına yaklaştıran hatta yeniden yazma çatısı altında değerlendirmemizi mümkün kılan, nazirenin var olan bir metni yeniden vücuda getirmiş olmasıdır. Nitekim Gencay Zavotçu, nazireyi eski şiirin benzer ifade veya farklı sözcüklerle yeniden yazılması olarak tanımlar. (2009: 370) Nazirede, yukarıda da değinildiği üzere birtakım ortak unsurların (vezin, kafiye, redif) varlığı zorunluluk olarak kabul edilir. Buna mukabil yeniden yazmada kesin olarak sınırları belirtilmiş ortaklıklardan söz edilmez fakat yeni metnin bir önceki metinden beslenmesi genel bir kuraldır. Bir metnin nazire olduğunu tespit etmek, söz konusu ortak unsurların varlığından ötürü daha kolaydır. Oysa yeniden yazmada okuyucu ancak kültürel birikimi ile metnin başka bir metinden malzeme aldığını fark edebilir. Bazı yeniden yazma örneklerinde alınan malzeme açıkça ortadadır fakat bazı metinlerde gizli göndermeler ve gizli alıntılar nedeniyle örtük bir yeniden yazma söz konusudur.

Yeniden yazma ile nazire geleneği arasındaki önemli bir fark da yeniden yazmanın sınırlarının daha geniş olmasından kaynaklanır. Nazirede, başka bir şairin şiirinin takip edilmesi ve kullanılması esas iken yeniden yazmada yazar daha önce kaleme aldığı kendi metinlerini farklı bir bağlam ve üslupla yeniden yazabilir. Aktulum'un da söylediği üzere yeniden yazmayı başka yazarlara ait metinlerin, o metinlere ait kesitlerin yeni bir metinde dönüştürme işlemiyle sınırlamamak gerekir. Yeniden yazma bir yazarın kendi metinlerinden birisini yeniden yazması, yazılan bu metnin yeni versiyonu olarak da tanımlanır. Bir yazar, düzeltmek derinleşmek amacıyla kendi yapıtlarından birini de yeniden yazabilir. (2000: 236)

Birtakım ayrımlara rağmen nazire ile yeniden yazma arasında güçlü ortaklıkların olduğu görülür. Her şeyden önce hem nazirede hem yeniden yazmada var olan bir metin başka bir metinde tekrar ortaya çıkar. Nazire yazımında uyulması gereken belli ilkelerin varlığına rağmen tıpkı yeniden yazmada olduğu gibi malzeme alıntılanması oldukça fazladır. Bu bağlamda konuya yaklaşıldığında, nazire geleneğini metinlerarasılık kuramındaki yeniden yazma çerçevesinde ele almak yanlış değildir.

2. Yeniden Yazma Örneği Olarak *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ...*

Tahsin Nahid'in, Tevfik Fikret'in *Ömr-i Muhayyel* şiirine nazire olarak yazdığı *Bir Şi'ri Muhayyel...Bir Ömr-i Hayâlî ...* şiirini daha iyi anlama adına yeniden yazma kavramından hareket edeceğiz. Takip edeceğimiz yol aynı zamanda yeniden yazma denemeleri için bir tahlil yöntemi önerisidir. Tahlile geçmeden önce iki şiir metninin de verilmesi uygun olacaktır.



2.1.Şairler Arası Etkilenme

Burada üzerinde durulması gereken husus, metni yeniden yazan şairin önceki metnin şairinden ne derecede etkilendiğini ortaya koymaktır. Bu şekilde şairi, yeniden yazmaya iten amiller daha iyi anlaşılır. Özellikle şairlerin mizaçları arasındaki benzerlikler, aynı dönemde yaşamış olmaları, benzer sanat anlayışlarına sahip olmaları aralarındaki etkileşimi belirleyen öğeleridir. Bu bağlamda Tevfik Fikret ile Tahsin Nahid arasındaki etkilenmeyi bu çerçevede değerlendireceğiz.

Servet-i Fünûn şiirinin en önemli ismi olarak karşımıza çıkan Tevfik Fikret, sanatıyla bilhassa kendi sesini bulmaya çalışan şairlere tesir etmiştir. Hamid ve Ekrem ile başlayan yeni şiir anlayışını eserleriyle bir adım daha ileri taşıyan şair, gerek şiirin biçimsel özelliklerinde giriştiği denemeler gerek

<i>Ömr-i Muhayyel</i>	<i>Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ...</i>
<i>Bir ömr-i muhayyel... Hani gülbünler içinde Bir kuşçağızın ömr-i bahârîsî kadar hoş; Bir ömr-i muhayyel... Hani göllerde, yeşil, boş Göllerde, o sâfiyet-i vecd-âver içinde Bir dalgacığın ömrü kadar zaîl ü muğfel Bir ömr-i muhayyel!</i>	<i>Bir şehper-i sehhâr ile yıldızlara doğru Yükselmeliyiz mâi bulutlarla hem âgûş, Yükselmeliyiz eyleyerek arzı ferâmûş; Bir rûh-ı semâvî gibi sevdâ ile memlû, Bir rûh-ı semâvî gibi mesrur u müzehher, Bir şi'r-i muhayyel!...</i>
<i>Yalnız ikimiz, bir de o: Ma'bûde-i şi'rim; Yalnız ikimiz, bir de onun zıll-ı cenâhî; Hâkîlere bahş eyleyerek hâk-i siyâhî Düşünde beyaz bir bulutun göklere âzim.</i>	<i>Lazım bana bir şi'r-i muhayyel; evet, artık; Zira beni öldürdü hayâtın sademâtı ... “Hâkîlere bahş eyleyerek hâk-i siyâhî” Pervâz edelim çünkü bu feyzâdan usandık.</i>
<i>Her sahn-ı hakîkatten uzak, herkese mechûl; Bir safvet-i masûmenin âgûş-ı terinde, Bir leyle-i aşkın müteennî seherinde Yalnız ikimiz sayd-ı hayâlât ile meşgul.</i>	<i>Bak bak bu gece sâkin ü mahmur semâlar; Gehvâre-i eşcâra yatıp leyle-i sevdâ Bir hâb-ı muganni ile sallanmada güya, Bir hâb-muganni ile okşamada ezhâr.</i>
<i>Savtındaki eş'ar-ı pür-âhenk ile mâlî, Şi'rimdeki elhan-ı muhabbetle nagam-saz, Ah istiyorum, göklere âmâde-i pervâz Bir lâne-i âvârede bir ömr-i hayâlî...</i>	<i>Bir şehper-i sehhâr ile yıldızlara doğru Yükselmeliyiz mâi bulutlarla hem âgûş, Yükselmeliyiz eyleyerek arzı ferâmûş; Bir rûh-ı semâvî gibi sevdâ ile memlû, Bir, rûh- semâvî gibi her yerde nihânî “Bir ömr-i hayâlî” (Tahsin Nahid, 2016: 282)</i>
<i>Bir ömr-i hayâlî... Hani gülbünler içinde Bir kuşçağızın ömr-i bahârîsî kadar hoş; Bir ömr-i hayâlî... Hani göllerde, yeşil, boş Göllerde, o sâfiyet-i vecd-âver içinde Bir dalgacığın ömrü kadar zaîl ü hâlî Bir ömr-i hayâlî! (Tevfik Fikret, 2012: 142)</i>	



konuları işleyişi bakımından yenilik taraftarı kesimler tarafından takdir edilmiş ve kollanmıştır. II. Abdülhamit İstibdadı’na denk gelen Servet-i Fünûn Dönemi’nde kaleme aldığı şiirlerinde hayata ve hakikate karşı oldukça kötümser yaklaşan Fikret, bir anlamda kendi neslinin duygu tercümanlığını yapmıştır. Mehmet Kaplan, hayat karşısından genellikle bedbin olan Servet-i Fünûn neslinin eserlerinde derin bir melankolinin olduğunu ifade eder. Ona göre realiteden kaçan Servet-i Fünûn şairleri, ruhlarını tabiat, aşk ve hayal ile avutmaya çalışırlar. Mizacı dolayısıyla Fikret bu kötümserliği hepsinden daha kuvvetli duyar ve şiirlerinde anlatır. (1998:106) Kendine has karakteri, yaşadığı devirde şahit olduğu kötü olaylardan hemen etkilenmesine neden olduğu gibi huzuru ve mutluluğu doğaya, hayallere sığınarak aramasına zemin hazırlamıştır. *Ömr-i Muhayyel* şiirini bu özelliğinin bir meyvesi olarak değerlendirmek pekâlâ mümkündür.

Edebî kimliğinin yanında sporcu kişiliği ile yaşadığı devirde birçok ünlü simanın sevgisini kazanmış olan Tahsin Nahid hassas bir mizaca sahiptir. Şiirlerinin büyük bir çoğunluğunu yazdığı Büyükkada, onun sanatına yön vermiş, deniz ve kadın şairi olarak nam salmasına katkıda bulunmuştur. Uzun dönem insanlardan uzaklaşıp Büyükkada’da kalması ve birçok şiirini burada kaleme alması, onun şairliğinin önemli yönlerini teşkil eder. Sakin ve dingin bir yaşama arzusu olan Tahsin Nahid’in bu noktada mizacının Fikret’inkiyle benzerlik gösterdiği görülür. Fikret de “çocukluğundan beri uzlet ve sekinete meftun idi. Mektepte de evde de aynı meftuniyeti gösterir, kendini sine-i huzuruna atacak sakin bir köşe, sessiz bir bucak bulur, şefkatinden ayrıldığı nine kucağını telafiye çalışırdı. Kendini hakkıyla tanıyan arkadaşları mektep hayatında da yalnızlığı, tabiatla baş başa yaşamı sevdiğini söylüyorlar.” (Ertaylan, 1963: 10) Benzer şekilde Tahsin Nahid de hassas bir ruha sahiptir, dış dünyadan hemen etkilenmeye müsait olan yapısı ve kalbi titreşimlerinin oldukça kabarık olması Rıfat Necdet Evrimer’in de belirttiği gibi onun şiirini anlamamıza yardımcı olur. (1961: 51)

Şiire ilk başladığı dönemlerde Ahmet Haşim’in tesirinde olan Tahsin Nahid’in şiirleri umumiyetle ferdî ve enfüsî karakter taşır, ona melâl şairi demek mümkündür. (Evrimer, 1961: 33). Sadece bir şiir kitabı (*Rûh-i Bî-Kayd*) yayımlayan Tahsin Nahid, birinci derecede bir şair olmasa da güzel şiirler kaleme almış ve bu yönüyle de takdir edilmiştir. Aşk, kadın, yalnızlık, akşam ve gece başlıca işlediği konulardır. Servet-i Fünûn şiir estetiği doğrultusunda işlenen kadın ve gece imgelerini onun şiirlerinde görmek mümkündür. *Zühre-i dilber, menekşe ruhlu kız* gibi imgeler başta olmak üzere şiirinin temel imgeleri Servet-i Fünûn şiirinden iktibastır. Bazen kullandığı zavallı ve hasta kadın imgesi de yine daha önce Fikret’in veya Cenap’ın kavram dünyasından fırlamış gibi durur. Yine daha önce Hamid’in şiirlerinde gördüğümüz ve daha sonra Servet-i Fünûn şiir estetiğinin anahtar kavramlarından biri hâline gelecek olan tabiat ile bütünleşen kadın imgesi, Tahsin Nahid tarafından da işlenir.

Tahsin Nahid, kendi sesini bul[a]madan henüz otuz iki yaşındayken hayatını kaybeder. *Rûh-ı Bî-Kayd* eseri daha çok başka şairlerin tesiri ile kaleme alınmış şiirlerle doludur. Nitekim Ahmet Haşim, bu kitap ile ilgili şu yorumu yapar: “*Rûh-ı Bî-Kayd*’ı teşkil eden parçaların büyük bir kısmı devr-i tereddüd ve tecrübeye aittir. Bunlarda şairin şahsiyet-i mümtâzesini aramayınız. Orada bilakis dünkü üstatların tesirâtı ıyândır.” (1326: 291) Başta Fikret olmak üzere Servet-i Fünûn şairlerinden gelen tesiri, Tahsin Nahid’in eserinde gözlemlenmek mümkündür.

Tahsin Nahid, Tefik Fikret’in hayranıdır, öyle ki *Rübâb-ı Şikeste*’yi baştan sona ezberlemiştir.¹ Aynı zamanda özellikle ilk şiirlerinde Fikret’in tesiri altına giren şair, onun şiirlerindeki sesi yakalamaya çalışmış ve onu birçok kez müdafaa etmiştir.² Tahsin Nahid’in şiirlerinde sık sık görülen insanlardan

¹ Ali Süha, Tahsin Nahid’in muazzam bir hafızasının olduğunu söyler. bk. Ali Süha (1324). Temaşa Tenkidatı: Jön Türk. *Aşyan*. 1 (5): 144.

² Tahsin Nahid, Fikret’in *Doksan Beşe Doğru* şiirini tenkit edenlere karşı gelerek onun elmaştan bir namus güneşi olduğunu ve bazı yarasaların ondan rahatsız olduğunu dile getirir. bk. Tahsin Nahid (1327). Tefik Fikret Hakkında. *Servet-i Fünûn*. Nr. 1078, s. 266.



uzaklaşıp tabiata sığınma motifinin kaynağının Fikret olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yine *Küçüklere Bayram Hediyesi* adlı şiirinde “tıpkı Tevfik Fikret gibi bayramda yaşanan umumi sevinci, özellikle çocukların sevincini anlatır.” (Koçak, 2016: 128) Yine Tahsin Nahid, Fikret gibi sanatı insanı vecde getiren bir sığınak olarak gördüğü gibi sanat faaliyetinde huzuru yakalar. Fikret’in *Heykel-i Giryân* şiirinde sanat hakkında dile getirdiği düşüncelerinin benzeri, Tahsin Nahid’in *İdeal* şiirinde görülür. *Benim Ruhum*, *Hazin* şiirleri yine Fikret’in sanat karşısındaki tutumunu hatırlatır.

Tahsin Nahid’in tabiata yaklaşımı birçok açıdan Fikret’i anımsatır. *Bir Bütün Yaz* şiirinde sevgiliyle birlikte tabiata kaçan şair huzuru ve dinginliği bulur. Bu şiir birçok açıdan Fikret’in *Seninle* şiirini hatırlatır:

Seninle gel, bu hıyâban-ı vahdet-ârâmın

İlelebet koşalım sebzi-i zalâmında (2012: 136)

Tahsin Nahid’in Fikret’in sanatından etkilenmesi yukarıda belirtildiği gibi oldukça derin ve çok yönlüdür. *Rübâb-ı Şikeste* şairinin mizacını ve sanatını kendine yakın hisseden Tahsin Nahid’in onu takip etmesi sanat açısından ve estetik açıdan gayet doğaldır. Bir yeniden yazma denemesi olan *Bir Şi’ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* şiirini, Tahsin Nahid’in Fikret’ten etkilenmesinin bir meyvesi olarak değerlendirmek gerekir.

2.2. Dil, Üslup ve Biçim Açısından Beslenme

9 Mart 1321’de kaleme alınan *Bir Şi’ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* şiirinin dil, üslup ve biçim açısından *Ömr-i Muhayyel* şiiri üzerine inşa edildiği görülür. Şiirin yeniden yazma olarak kaleme alınması, doğal olarak böyle bir durumla karşılaşılmasına doğrudan etki etmiştir. Bununla beraber Tahsin Nahid’in Servet-i Fünûn şiir estetiğine bağlı kalmış olması ve Fikret’i takip etmesi böyle bir durumun ortaya çıkmasında daha çok etkili olmuştur. Nitekim sadece bu şiirde değil, şairin diğer şiirlerinde de Fikret’i dil ve üslup açısından taklit ettiğini görmek mümkündür. Nurullah Çetin’in de ifade ettiği üzere Tahsin Nahid, Servet-i Fünûn edebiyatında olduğu gibi konuşma dilinden ziyade eski kelimelerin bolca kullanıldığı ağıdalı bir tercih eder. “Şair, genellikle tabîi unsurlara esrarlı bir hava veren, onlara müphem duygular yükleyen, yumuşak, romantik bir üslup kullanır. Ancak duygularını derinleştiremediği için tahlilî üsluptan ziyade tasvirî üslûba bağlı kalmıştır.” (Çetin, 1993: 27)

Fikret’in *Ömr-i Muhayyel* şiirine genel olarak bakıldığında metnin Servet-i Fünûn şiir estetiğine bağlı kalınarak ağıdalı bir dille kaleme alındığı görülür. Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaların oldukça fazla olduğu Servet-i Fünûn şiirinde temel gaye sanat olduğundan dilin yansıtma özelliği yerine daha çok etki bırakma özelliği üzerinde durulmuştur. Ayrıca anlatılmak istenen düşünce ve duygu tasvirler ile olabildiğince sanatkârane işlenir. Kelimelerin ses değerini önemseyen Servet-i Fünûn şairleri biçim güzelliğine önem vermiş ve noktalama işaretlerini şiirin musiki değerine yardımcı olabilecek bir unsur olarak kullandıkları gibi anlamın tesirini güçlendirmek için noktalama işaretlerinden yararlanmışlardır.

Tahsin Nahid’in *Bir Şi’ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* şiirinde yeniden yazma denemesine girişirken olabildiğince *Ömr-i Muhayyel* şiirinin dil ve üslup yönüne bağlı kaldığı görülür. *Ömr-i Muhayyel*’deki Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerin yoğun bir şekilde kullanımının *Bir Şi’ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî*’de de tekrar edildiği fark edilir:

Bir şehper-i sehhâr ile yıldızlara doğru

Yükselmeliyiz mâi bulutlarla hem âgûş,

Yükselmeliyiz eyleyerek arzı ferâmûş;



*Bir rûh-ı semâvî gibi sevdâ ile memlû,
Bir rûh-ı semâvî gibi mesrur u müzehher,
Bir şi'r-i muhayyel!...*

Yukarıdaki bölümde geçen *şehber-i sehhar, mâi, ferâmuş, rûh-ı semâvî, memlû, mesrur u müzehher, şi'r-i muhayyel* gibi kelime ve terkipler metnin dilsel olarak *Ömr-i Muhayyel*'e yaklaşmasına hizmet eder. *Ömr-i Muhayyel*'de geçen *ömr-i muhayyel, ömr-i bahârîsî, sâfiyet-i vecd-âver, zaîl ü muğfel, ma'bûde-i şi'rim, zill-ı cenâhı, safvet-i masume, âgûş-ı ter, sayd-ı hayâlât, hâk-i siyah, eş'ar-ı pür-âhenk* gibi metnin hem anlam evrenine hem musiki boyutuna büyük katkı sağlayan terkipler dikkat çekicidir. Tahsin Nahid, yeniden yazma denemesinde söz konusu terkiplerin oluşturduğu anlatım özelliğini yakalamaya çalışarak benzer şekilde terkiplere sık sık yer verir. Ayrıca Fikret gibi kelimelerin ses değerlerinden faydalanarak şiirin musiki yönüne kuvvet vermeye gayret gösterir.

Fikret'in şiirlerinde öne çıkan bir husus da anlamın beyitin esaretinden kurtarılıp şiir metninin bütününe yayılmasıdır. Anjambman olarak da bilinen bu hususun Türk şiirindeki ilk temsilcisi Abdülhak Hamid'dir. Hamid'den etkilenen Servet-i Fünûn şairleri bilhassa Tevfik Fikret, hemen hemen bütün şiirlerinde anjambmana başvurur. *Ömr-i Muhayyel*'in bu özelliğinin *Bir Şi'r-i Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* şiirinde de devam ettirildiği görülür.

Tevfik Fikret, anlatmak istediklerini güçlü tasvirlerle müşahhas hale getiren bir şairdir. Bizzat resim sanatı ile uğraşması ve Fransız parnasyen sanatçıların tesirinde kalmış olması onun şiirlerinde âdeta kelimelerle tablo haline gelmiş parçaların önemli bir yer tutmasını sağlamıştır. Tahsin Nahid de üstadının yolunu takip ederek genel anlamda şiirlerinde tablo oluşturacak nitelikteki tasvirlerle sıkça yer verir. *Bir Şi'r-i Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* şiirinde de *Ömr-i Muhayyel*'de tasvir edilen ütopyik beldenin benzeri sema üzerinden gözler önüne serilir. Şairin tercih ettiği kelimelerin daha çok görüntüye yönelik olması yine dikkat edilmesi gereken bir ayrıntıdır:

*Bak bak bu gece sâkin ü mahmur semâlar;
Gehvâre-i eşcâra yatıp leyle-i sevdâ
Bir hâb-ı muganni ile sallanmada güya,
Bir hâb-muganni ile okşamada ezhâr*

Şair hem işitsel hem görsel öğelerden faydalanarak arzuladığı ve içinde yaşamak istediği tabiat manzarasını çizer. *Ömr-i Muhayyel*'de yine görsel ve işitsel öğelerin örgütlenmesi ile meydana getirilen tablo, şairin hayalini kurduğu beldeyi tasvir eder.

Tahsin Nahid, *Ömr-i Muhayyel* şiirini yeniden yazarken biçimsel özelliklere bağlı kalmaya çalışır. Serbest müstezat şeklinde yazılan *Ömr-i Muhayyel*'i taklit ederek kendi şiirini de serbest müstezat biçiminde kaleme almıştır. Fikret'in tercih ettiği mef'ûlü /mefâ'ilü /mefâ'ilü /fe'ûlün veznine göre şiirini yazan Tahsin Nahid, *Ömr-i Muhayyel*'in kafiye örgüsüne bağlı kalmasına rağmen farklı redif ve kafiyeleri kullanma yoluna gider. Bu yönüyle *Bir Şi'r-i Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* şiirinde nazire geleneğinin dışına çıkıldığı söylenebilir. İki şiirin kafiye örgüsünü şu şekilde gösterebiliriz:

<i>Ömr-i Muhayyel</i>	<i>Bir Şi'r-i Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî</i>
-----------------------	--

I. Bölüm: a b b a c c	I. Bölüm: a b b a c d
II. Bölüm: d e e d	II. Bölüm: e f f e
III. Bölüm: f g g f	III. Bölüm: g h h g
IV. Bölüm: h i i h	IV. Bölüm: a b b a i i
V. Bölüm: a b b a i i	

Tahsin Nahid, Fikret’in şiirinin kafiye düzenini takip etmeye çalışır. Nitekim *Ömr-i Muhayyel* şiirinde olduğu gibi sarmal kafiyeyi dener fakat hem *Ömr-i Muhayyel* şiirinden bir bend eksik olması hem kafiyeyi tutturabilmede yaşadığı sıkıntı göze çarpar. Biçim güzelliğini daima ön planda tutan Tevfik Fikret’in şiirde mükemmeliyet peşinde olması, bilhassa kafiye ve vezin gibi unsurlar ile ilgili daha titiz davranmasını sağlar. Tahsin Nahid’in üstadının eserini yeniden kaleme alırken aynı estetik kaygılardan hareket ettiği söylenebilir ama üstadı kadar başarılı olduğu iddia edilemez.

2.3. Konu Açısından Beslenme

Sadece şiirde değil, bütün sanatlarda sanatçılar daha önce işlenmiş konuları tekrar işleyerek hünerlerini göstermeye çalışırlar. Klasik Türk şiirinde *Yusuf ü Züleyha* mesnevisi bu açıdan ele alınabilecek bir hüviyete sahiptir. Kaynağı *Kur’an-ı Kerim* olan *Yusuf ü Züleyha* anlatısı muhtelif şairler tarafından farklı zamanlarda tekrar tekrar kaleme alınmıştır. Bu ortak konunun daha önce defaatle işlenmiş olması, şairin sanat değeri eksik bir eser vücuda getirdiği anlamına gelmez. Bilhassa şair, sanatkârlığını söz konusu ortak veya benzer konuları işlerken de ortaya koyabilmektedir. Yine Alman romancı Thomas Mann da kutsal kitaplardan hareketle *Yusuf ve Kardeşleri* adlı bir roman yazar. *Dr. Faust* anlatısı yine başta Goethe olmak üzere birçok kişi tarafından kaleme alınmıştır. Ortak veya benzer konuları seçip işlemek bir kusur değildir, bilakis sanatçı konuyu farklı biçimlerde ve kendine has bir üslup ile işleyebiliyorsa takdir edilir.

Yeniden yazmanın esası, var olan bir metni yeniden inşa etmektir. Bu yüzden konu ve tema bakımından iki metin arasında sıkı bir ilişki kendiliğinden belirir ama bu, metinlerin bütünüyle birbirinin kopyası olacağı anlamına gelmez. Yazar, var olan metnin konusunu değiştirebilir, eklemeler yapabilir veya konunun bazı yerlerini atabilir. Bütün bunlara rağmen ortaya çıkan metinde, var olan metnin iskeletini gözlemek mümkündür.

Ömr-i Muhayyel şiirinin konusu şairin gerçekten uzaklaşıp tabiata sığınmasıdır. Yenileşme Dönemi Türk şiirinde en fazla işlenen konuların başında tabiat gelir. Fakat bu tabiat anlayışı birçok noktadan Klasik Türk şiirinde işlenen tabiattan farklıdır. Klasik Türk şiirinde, şairin sanat kabiliyetini ortaya koyan bir fon biçiminde kullanılan tabiat, daha çok yardımcı bir öge olarak öne çıkar. Divan şairi, bazen tabiatı duygu ve düşüncelerini daha iyi anlatabilme adına kullanır bazen de Kadir-i Mutlak’ın yüceliğini tabiat üzerinden anlatır. Bu bağlamda tabiatın kendisi ile şairin benliğinin bütünleştiği nadiren görülür. Tanzimat sonrası gelişen Türk edebiyatında değişen hayat telakkisi çerçevesinde şairlerin tabiat algılarında da büyük dönüşümler gerçekleşir. Özellikle Abdülhak Hamid’in *Sahra*’da işlediği tabiat Türk şiiri için oldukça yenidir. Benliğini tabiatla duyan Şair-i Azam, tabiatı insanın huzur bulacağı ve kaçacağı bir mekân olarak tasvir eder. Bu tabiat algısı, bilhassa Servet-i Fünûn şairlerini tesiri altına alır ve nitekim birçok Servet-i Fünûn şairi tabiatı algımlarken *Hamidane* bir anlayışı benimser.

Fikret’in şiirlerinin ana konularından biri tabiattır. Şair renkli tasvirler kullanarak âdeti bir tür tablo meydana getirir ve bu yolla insan ile tabiat arasında bütünlük kurar. *Âveng-i Şuhûr* başlığı ile çıkardığı

şairlerinde yılın on iki ayının manzaralarını anlatır. Şiirlerinde kısmen Hamid’den kısmen Fransız parnasyenlerden gelen etki ile tabiatı arzulan bir mekân olarak tasvir eder. Tabiatı işlerken beşeri öğeleri olabildiğince geri plana atan Fikret, tabiatla bütünleşmiş bir kadını da anlatır. Bu da yine Hamid’in etkisi olarak değerlendirilebilir.

Ömr-i Muhayyel, *Rübâb-ı Şikeste* şairinin tabiatı konu alan şiirleri arasında müstesna bir yere sahiptir. Hakikatin tazyikinden usanan şairin tabiat ile eş olarak gördüğü sanatı ve sevgiliyi aynı tabloda tasvir ettiği bu şiiri, bir yanıyla ütöpik bir hüviyeti haizdir. Tabiat öğelerini anlatırken onların kendi beninde oluşturduğu intibai vurgular ve bir anlamda tabiatı idealize ederek ele alır. Şair, tabiata sığınmayı bir tür zorunluluk olarak görür çünkü sevgili ve sanatı ile dolaysız bir şekilde ancak tabiatla bir araya gelir. Sevgili, tabiat ve şiir bu bağlamda *Ömr-i Muhayyel*’de bir kompozisyon oluşturacak şekilde bütünleşmiştir:

Yalnız ikimiz, bir de o: Ma'bûde-i şî'rim;

Yalnız ikimiz, bir de onun zıll-ı cenâhı;

Hâkîlere bahş eyleyerek hâk-i siyâhı

Düşünde beyaz bir bulutun göklere âzim.

Tahsin Nahid’in de şiirlerinde en fazla işlediği konuların başında tabiat gelir. Gerek şiire başladığı dönemde Servet-i Fünûn şiirinin etkili olması gerekse mizacı onun tabiata yönelmesinde belirleyici olur. Hayatının büyük bölümünü geçirdiği Adalar, şairin tabiatın güzelliğinin farkına varmasını sağlar. *Rûh-ı Bî-Kayd*’ın bir bölümünün isminin *Tabiat* olması, şairin tabiata verdiği önemin bir göstergesi olarak okunabilir. “Tahsin Nahid’in şiirlerinde tabiat dekoru olarak deniz, kumlu sahiller, ağaçlar, çiçekler ona hep bir şeyleri hatırlatır ya da ilhamına kaynaklık eder. Onun şiirlerinde tabiat, aşk duygusuyla beraber ruhunun yansıdığı bir yer olarak yer alır.” (Koçak, 2016: 96) Zaman zaman melankolik bir ruh haliyle tabiata yaklaşırsa da şairin şiirlerinde Fikret’in bazı şiirlerinde görülen kötümser atmosfer yoktur.

Tahsin Nahid’in, *Ömr-i Muhayyel* şiirini yeniden yazmaya iten veya yeniden yazmasını kolaylaştıran amillerden biri şairin tabiata olan ilgisidir, denilse yanlış olmaz. Öteden beri edebiyatçılar kendinden önce gelen birinin eserini taklit veya takip ettiklerinde kendi sanatlarına yakın buldukları metinlere daha çok yönelirler. Fikret’in en güzel tabiat şiirlerinden biri olan *Ömr-i Muhayyel*’in bu bağlamda Tahsin Nahid’i etkisi altında bırakmış olması şairin onu yeniden yazmaya itmiştir, denilebilir.

Ömr-i Muhayyel’de olduğu gibi *Bir Şi’ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* şiirinde de üç unsur karşımıza çıkar: tabiat, sanat (şiir) ve sevgili. *Ömr-i Muhayyel*’de önemli bir unsur olan sevgili Tahsin Nahid’in şiirinde tam olarak belirtilmese de şairin birlikte göğe yükselmek istemesinden sevgiliyi kast ettiği anlaşılır. İki şiirde de hayattan kaçış söz konusudur ve sanat yüce bir değer olarak ele alınır. Tahsin Nahid’in *Lazım bana bir şî'r-i muhayyel; evet, artık; /Zira beni öldürdü hayâtın sademâtı...* mısraları, Fikret’in *Yalnız ikimiz, bir de o: Ma'bûde-i şî'rim; (...)/Her sahn-ı hakikatten uzak, herkese mechûl;* mısralarında dile getirilen düşüncenin tekrarıdır.

İncelediğimiz iki şiirde tabiat işlenirken birbirine yakın iki mekânın ve zaman diliminin ele alındığı fark edilir. *Ömr-i Muhayyel*’de şair gül yetişen yerde, yeşilliğin göze çarptığı bir mekânda kendini hayal ederken *Bir Şi’ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî*’de mekân tam olarak belirtilmese de şairin gökyüzünü rahat bir şekilde izlediği tabiatla olduğu anlaşılacaktır.

İki şiirde de bir kuş gibi yerden uzaklaşıp gökyüzüne ulaşmaya çalışan bir “ben”in varlığı hemen dikkat çeker. Fikret, doğrudan kuş benzetmesine başvururken Tahsin Nahid, sihirli bir kanat (şehper-i sehâr) benzetmesini kullanır. Gökyüzünün derin sonsuzluğu ve hayalin rengi olan mavi ile bütünleşmiş olması, şairlerin yerden uzaklaşarak göğe yükselme arzularını



beslemiştir. Her iki şiirde seçilen zamanın gece/akşam olması tesadüf değildir. Bilhassa tabiattaki dinginliğin gece/akşam vakti daha iyi hissedilmesi, bu zaman diliminin seçilmesinde etkili olur. Ayrıca şiirlerde nağme de tabiatla bütünleşmiş şekilde anlatılır.

Tahsin Nahid’in yeniden yazma denemesine bakıldığında aşağıda belirteceğimiz birtakım farklılıklara rağmen *Ömr-i Muhayyel* şiirine bağlı kaldığı görülür. Yeniden yazma denemesinde bir bendin eksik olması konunun daha ayrıntılı işlenmesine engel olsa da şair, oluşturduğu atmosfer ve kullandığı aksesuarlar açısından tabiat konusuna bağlı kalır.

2.4.Ortak veya Benzer İmgeler

Şiir dilinin temel özelliği olan ve aynı zamanda onu konuşma dilinden ayıran en önemli yönü imgesel olmasıdır. Söz konusu Servet-i Fünûn gibi imgeye oldukça ehemmiyet veren bir şiir anlayışı olduğunda imge konusu üzerinde ayrıca durmakta fayda vardır. Konuya geçmeden önce imge kavramı üzerinde kısaca durmak karşılaştırdığımız iki metnin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

İmgenin tanımı, muhtelif kaynaklarda farklı biçimlerde yapılmıştır. Genel anlamda imge, dış dünyadan algılanan bir nesnenin insan zihnindeki yansıması olarak değerlendirilir. Bizim üzerinde durduğumuz edebî imge ise Ömer Faruk Huyugüzel’e göre “çoğunlukla okurun kafasında zihni izlenimler, suretler oluşturmak için kullanılan tasvir edici, resmedici kelimeleri veya mecazlı dili ve bu vesileyle oluşan izlenimleri ifade eder.” (2018: 225) Bir nesnenin edebî imge olabilmesi için edebiyatçının muhayyilesinde tasarlanması ve dilsel olarak ifade edilmesi gerekir. Normad Friedman’ın dediği üzere edebî imge zihinde dille yaratılan imge düzenine göndermede bulunur ve dilseldir. (2004: 80) Şiirde duygu ve düşüncenin estetik bir etki bırakabilmesinin en kısa yolu imgelerden faydalanmaktır. İmgeler, anlama derinlik katabildiği gibi okuyucunun farklı çıkarımlarda bulunmasını sağlayan adeta büyülü dilsel yapılardır. Meyer Howard Abrams, bu büyüsül yapıların şiirle ilintili ele alındığını ve onların insan zihninde birtakım görsellerin canlanmasına yardımcı olduklarını belirtir. (1991: 121)

İncelediğimiz iki şiirde de imgeler metnin yapısal unsuru olarak önemli bir yer tutmaktadır. Tahsin Nahid, yeniden yazma denemesine giriştiğinden Fikret’in şiirinde başvurduğu imgelerin benzerini kullanır. *Ömr-i Muhayyel* şiirinde *ömr-i muhayyel, kuşçağız, göl, dalgacık, ma'bude-i şiir, zill-i cenâh, hâk-i siyâh, bulut, sahn-ı hakikat, safvet-i masume, leyle-i aşk, seher, sayd-ı hâyâl, elhân-ı muhabbet, gök, lâne-i avare* kelime ve kelime terkiplerinin imge değeri oldukça yüksektir. Ayrıca bu kelime ve kelime terkipleri metnin kurucu öğeleri olarak işlev görmektedir. Tahsin Nahid’in yeniden yazma denemesinde ise şu kelime ve kelime gruplarının imgesel değerleri oldukça yüksektir: *şehper-i sehâr, yıldız, mâi bulut, rûh- semâvî, şi’r-i muhayyel, semâ, gehvâre-i eşcâr, leyle-i sevdâ, hâb-ı muganni*. Tahsin Nahid, *Ömr-i Muhayyel*’de geçen imgelere oldukça yakın imgeler kullanır. Bu imgeleri mukayese ederek inceleyeceğiz.

Fikret’in şiirinde göze ilk çarpan imge *ömr-i muhayyel*’dir. Tahsin Nahid, bu imgeye karşı *şi’r-i muhayyel* imgesini kullanır. Hayali, muhayyilede canlandırılan ömür anlamına gelen *ömr-i muhayyel*, Fikret’in gerçekte olmayan bir hayat tasarımını karşılar. Söz konusu imge, şiirin bütününde anlatılanları içine alacak bir hüviyeti haizdir. Şairin hayalini kurduğu belde, *ömr-i muhayyel* imgesi ile zihinde canlandırılır. Buna mukabil Tahsin Nahid, *şi’r-i muhayyel* terkipleriyle bir hayali belde tasarlamaz, ulaşmak istediği şiir anlayışını dile getirir. Nitekim şairin yeniden yazma denemesinde, ütöpik bir belde tasavvurundan ziyade dış dünyanın bireyde oluşturduğu intiba işlenir. Yer yer imgesel anlatımla hakikatten kaçsa da şair yine de gerçeğe çevrilidir.

Ömr-i Muhayyel şiirinin en etkili imgelerinden biri *kuşçağız*’dır. Fikret, gamsız ve yeryüzünün kısıtlamasından kurtulabilmek adına *kuş* imgesine başvurur. Fakat aynı zamanda sevgi ve şefkat duygularını da harekete geçiren –çağız küçültme ekinde yararlanarak *kuşçağız* sözcüğünü elde eder.



Bu yolla hem hayalini kurduğu belde karşısında nahif bir tutum sergilediğini ortaya koyar hem de hayalin geçiciliğine göndermede bulunur. *Kuşçağız* imgesi aynı zamanda şiirde gökyüzüyle bütünleşmek isteyen şairin ruh halini anlatmaya uygundur. Uçma kabiliyeti sayesinde göğün sonsuzluğuna yükselen kuş, bütünüyle yeryüzüne bağlanmak zorunda değildir. Tahsin Nahid'in şiirinde *Ömr-i Muhayyel*'de geçen *kuşçağız* imgesine denk gelen imge *şehper-i sehâr*'dır. Sihirli kuş kanadı anlamına gelen *şehper-i sehâr* uçmak, kanatlanmak ve gökyüzüne doğru süzülme anlamlarını çağırır. Nitekim şair *şehper-i sehâr*'ı takarak yıldızlara doğru yükselmek gerektiğini ifade eder. Söz konusu imge şiirde oluşturulan atmosferi tamamlayan bir öge olarak öne çıkar. Nitekim semâ, yıldız, bulut gibi diğer imgeler ile bu imge bir kompozisyon oluşturur. Fikret, kurduğu hayalin saflığı ve temizliğini ifade etmek için *kuşçağız* imgesi paralelinde *dalgacık* imgesini de kullanır. Ayrıca *Ömr-i Muhayyel* şiirinde *kuşçağız* ile aynı imge alanında yer alan *lâne-i avare* terkihi kullanılır. Şair, gerçekten kopma, bağımsızlaşma adına yaşamayı arzuladığı yeri kuş yuvası olarak seçer. Fakat bu kuş yuvası sabit bir yerde değildir, avaredir. Tabiatta serbestçe dolaşmayı mümkün kılan avare yuva, şairin zihninde tasarladığı yaşamın bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Göl imgesi *Ömr-i Muhayyel* şiirinde bireyin bulunmak istediği mekânı çağırır. Göl de tıpkı deniz gibi sonsuzluğu, huzuru ve medeniyetten kaçışı imler. Şair, hayal ögesi ile aynı paralelde olan gölün maviliğine de göndermede bulunmuş olabilir. Öte yandan gölü; saflığı, temizliği getiren bir unsur olarak tahayyül etmesi şairin medeniyetten kaçma arzusu ile ilişkilendirilebilir. Bilindiği üzere romantizm ile birlikte tabiat; saf, temiz olan ve insanoğlunun kirli elinin değmediği bir yer olarak tasarlanır. Birey, gerçeklikten kaçmak için tabiata yönelir ve medeniyette bulamadığı değerleri tabiatta keşfeder. Fikret'in insanlığa sürekli kötümser bir nazar ile bakması ütopyik beldesinin *göl* imgesinden faydalanarak anlatmasına yol açmıştır. *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ...* şiirinde tabiatın içinden dış âleme bakmasına karşın öznenin tam olarak nerede bulunduğu belirsizdir. Gerçi gökyüzü, çiçekler, mavi bulutlar şiirde geçer fakat bir ormandan mı yoksa deniz kıyısından mı evrene bakıldığı ile ilgili net bir ifadeye rastlanmaz. Bundan dolayı Fikret'in kullandığı *göl* imgesinin bir karşılığının Tahsin Nahid'in şiirinde bulunmadığını söyleyebiliriz.

Şiir tanrıçası olarak günümüz Türkçesine çevrilebilen *ma'bûde-i şî'r* terkihi yine *Ömr-i Muhayyel*'de dikkat çekici bir imgedir. Fikret'in, şiiri de tıpkı bir doğa gibi sınırlanacak bir liman olarak değerlendirmesi, şiir sanatını idealize etmesini sağlar. Tanrı değil de tanrıça olarak şiiri tasavvur etmesi ise güzelliğin kadınla özdeşleşmiş olmasından kaynaklanır. Ayrıca söz konusu tanrıça kanatlanıp göklere uçacak şekilde tahayyül edilir. Şair bu şekilde insanlardan ve dünyadan kurtulmanın yolunun şiir sanatı olduğunu, onun kanatlarının gölgesine sığınmanın büyük bir mutluluk getirdiğini ifade eder. Bu güçlü imgenin benzerini *Şiir-i Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ...* şiirinde görmek mümkün değildir fakat Tahsin Nahid de Fikret gibi gökyüzüne doğru uçmak niyetindedir ve yeryüzünü tamamen bırakmak ister: "*Hâkilere bahş eyleyerek hâk-i siyâhî*" / *Pervâz edelim çünkü bu feyzâdan usandık.*" Fikret'in şiirinden doğrudan alıntılanmaya giderek bir anlamda onun duygu ve düşüncelerini paylaştığını ortaya koyar. *Ömr-i Muhayyel*'den doğrudan alıntılanan "*Hâkilere bahş eyleyerek hâk-i siyâhî*" mısraının anlamı ve işlevi değişme uğramamış bilhassa her iki şiirde de yeryüzünden ve hakikatten uzaklaşmak isteyen bireyin ruh vaziyetini sunar.

Kara toprak anlamına gelen *hâk-i siyâh* ile yeryüzü/dünya kastedilir. Fikret, kara toprak imgesini bilinçli bir şekilde kullanarak karamsarlığın, ıstırapın ve kederin mekânı olan dünyaya göndermede bulunur. Yeryüzüne ait olan anlamına gelen *hâkî* ifadesini de kullanarak *hâk-i siyâh* imgesi üzerindeki vurguyu da artırır. Tahsin Nahid, *hâk-i siyâh* imgesinin geçtiği mısraı doğrudan alıntılanarak imgenin anlam derinliğinden faydalanır. Yeryüzü istenmeyen, uzaklaşılması gereken yer olarak her iki şiirde de dile getirilir. Ondaki kurtulabilmenin yolu ise ancak gökyüzüne/semaya doğru uçmaktır.

Bulut imgesi her iki şiirde geçen ortak imgedir. *Bulut* imgesi *Ömr-i Muhayyel*'de ikinci bentte, *Bir*



Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ... şiirinde ise birinci bentte geçer. Her iki şiirde de göğe doğru yükselmeye çalışan bir öznenin ruh halinin işlendiğini yukarıda kısaca anlattık. Göğe yükselme arzusu şairleri gök ile ilgili unsurlara odaklanmaya iter. Yıldız, ay, güneş veya kozmik objeler gibi bulut da varlığı ile doğrudan gökyüzünü hatırlatır. Öbür yandan gerek rengiyle gerek hafifliği ve şeffaflığıyla insanda başka çağrışımlar da uyandırır. Fikret, bulutu insana benzeterek onun omuzları üzerinden göğe yükselme niyetinde olduğunu anlatır. Ayrıca bulutu, genel olarak bilinen rengi olan beyaz ile niteler. Buna mukabil Tahsin Nahid, bulutlarla kucak kucağa göğe yükselmek gerektiğini ifade eder. Onun bulutu ise alışılmışın aksine mavi renklidir. Burada Tahsin Nahid'in, hayal ögesine daha fazla vurguda bulunmak için mavi rengi seçtiği düşünülebilir.

Sahn-ı hakikat imgesi *Ömr-i Muhayyel* şiirinde öne çıkan başka bir imgedir. Fikret, yaşanan gerçekliği, görünen dünyayı bir hakikat sahnesine benzeterek tasavvur eder. Bu sahneden memnun olmayan şair, herkese meçhul bir yerde sevgiliyle birlikte hayallerinin peşinden koşmak ister. Hayallerin önündeki en büyük engel gerçeklerdir, birey gerçeğin tazyikinden kurtulabilme adına hayallere sığınır. *Sahn-ı hakikat* aynı zamanda yeryüzü/dünya olarak da değerlendirilebilir. Tahsin Nahid'in yeniden yazma denemesinde *sahn-ı hakikat* imgesine doğrudan denk gelen bir imge olmasa da *Zira beni öldürdü hayâtın sademâttü...* mısraıyla yeryüzünden uzaklaşmak istediğini ortaya koyar.

Safvet-i masume, *Ömr-i Muhayyel*'de olup da *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* ... şiirinde olmayan başka bir imgedir. Fikret, *kuşcağız* ve *dalgacık* imgelerinde olduğu gibi temizlik ve saflığı vurgulayabilme adına küçük bir kız çocuğunun kucağından söz eder. Zihninde tasarladığı beldenin temel niteliğinin gerçekliğin katı ve sert yüzünden uzak olması, şairi bu türden bir imge kullanmaya iter. Tahsin Nahid şiirinde saflık ve temizliği Fikret kadar vurgulamasa da bir çocuğun temizliğini ve saflığını çağrıştıracak *gehvâre-i eşcâr* (ağaç beşiği) imgesini kullanır.

Tahsin Nahid, *Ömr-i Muhayyel* şiirinde geçen *leyle-i aşk* terkinbine yakın bir terkip olan *leyle-i sevdâyı* kullanır. Her iki şiirde de zaman dilimi olarak gecenin seçilmiş olması, yukarıda değindiğimiz üzere dinginlik ve sessizlik ile alakalıdır. Hayatın keşmekeşinden, gürültüsünden kaçma niyetinde olan şairlerin bu zaman dilimini seçmiş olmaları oldukça önemlidir. Öte yandan aşk duygusunun öteden beri zamansal olarak gece ile bütünleşerek işlenmiş olması, metinde anlamsal bir bütünlüğün sağlanmasına katkıda bulunur. Fikret, karanlığın en keskin olduğu zaman dilimi olan *seherde* hayallere daldığını ifade ederken Tahsin Nahid, *leyle-i sevdâyı* insana benzeterek beşikte sallandığını anlatır.

Sayd-ı hayâlât, Fikret'in ele aldığımız şiirinde başvurduğu imgesel değeri oldukça yüksek bir terkiptir. Hayaller avcılığı olarak günümüz Türkçesine çevrilen bu terkip ile şair, şiirin geneline yayılmış olan hayal atmosferini pekiştirir. Öte yandan şiirde anlattığı ve tasarladığı evrenin hayali olduğunu da hissettirir. *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî...* şiirinde *sayd-ı hayâlât* terkinbinin karşılığı bulunmamaktadır.

Gök/semâ her iki şiirin imge değeri en yüksek kelimelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Yukarıda kısaca değindiğimiz gibi *bulut*, *kuş*, *kanat*, *yıldız* gökle ilgili kullanılan öğelerdir. Maviliğiyle hayali çağrıştıran, genişliği ve ölçülemez sınırlarıyla sonsuzlukla özdeşleştirilen gökyüzü, iki şairin de aktarmak istedikleri duygu ve düşünceyle mütenasiptir. İki şiirde de ifade edilen göğe yükselme arzusu, hakikatten kopma isteği ile ilişkili olarak ele alınır. Tahsin Nahid, *rûh-ı semâvî* terkinbini kullanır. Ruhun anlam derinliğine katkı sağlamak adına böyle bir terkip kuran şair, sevda ile dolu olan semavi ruhun her yerden uzak olduğunu belirtir.

Son olarak *elhân-ı muhabbet* ve *hâb-ı mugannî* terkipleri arasındaki imgesel değer yakınlığından bahsedeceğiz. Fikret, şiirinde genel anlamda bir tablo çizmesine rağmen ses unsurundan da yararlanır. Şiiri hayalini kurduğu beldenin tamamlayıcı unsuru olarak değerlendiren şair, şiirindeki nağmelerin oluşturulan kompozisyona eklendiğini belirtir. Tahsin Nahid de şiirinde genel anlamda bir tablo çizer



ama *hâb-ı muganni* ile ses unsurundan yararlanmayı ihmal etmez. Beşikteki sevdanın uyku getiren nağmelerle uyuduğunu, çiçeklerin nağmeler getirdiğini ifade eder. Bu şekilde Fikret'ten farklı olarak nağmeyi tabiattan ödünç alır. Fikret ile birlikte Cenap Şahabettin'in de etkisinde kalan Tahsin Nahid'in söz konusu terkibi Cenap'tan ödünç aldığı düşünülebilir. Cenap'ın *Riyâh- Leyâl* şiirinde geçen şu bölümünde *hâb-ı muganni* terkibi dikkat çekicidir:

Bir ninni ile rûh-ı leyâli uyutursun;
Ervâha eder dâvet o ninni
Bir hâb-ı mugannî
Bir hâb-ı mugannî ile ruhu avutursun;
Bir hâb-ı mugannîde gönüller
Rü'yâları dinler!
Ey bâd-ı muganni ki hadâikte verirsin
Her nağmeye, her sâza muâdil
Yapraklara bir dil (2015: 132)

Görüldüğü üzere burada Cenap Şahabettin, musikin tabiattaki unsurlardan kaynaklandığını ifade eder. Tahsin Nahid, Fikret'in şiirini yeniden yazmaya girişmesine rağmen başka bir şairden etkilenecek bir imge kullanması üzerinde durulması gerekir. Bu aynı zamanda şiirin bütünüyle Fikret tesiriyle yazılmadığını gösterir.

2.5. Ayrışma

Yeniden yazma denemeleri, var olan bir metin üzerinde başka bir metin inşa etmeyi öngörüyorsa da ortaya yeni çıkan metnin var olan metnin aynısı olacağı diye bir kural yoktur. Bilakis, şair/yazar var olan metindeki malzemeleri başta parodi olmak üzere birtakım tekniklerle dönüştürebilir, imgeleri ve kavramları yeni bağlamlarda kullanabilir. Bazen de önceki metinde olmayan kavram, imge ve sembollere başvurarak farklı anlamları kovalayabilir. Kimi zaman da var olan metni kısaltabilir, birtakım bölümlere yeni metinde yer vermeyebilir. Bütün bunları ayrışma kavramı çerçevesinde ele almak mümkündür.

Ayrışma olmadan yeniden yazma kaba bir taklit olmanın ötesine geçmez, yazar/şair kendi sanatkârlığını konuşturamaz ve geliştiremez. Fakat her ayrışma olumlu neticeler vermediği gibi ayrışmalar önceden var olan metnin sanat yapısını bozabilir, estetik etki olarak onun gerisinde kalmasına neden olabilir.

Tahsin Nahid'in yeniden yazma denemesi, yukarıda bilhassa imgeler kısmında gösterdiğimiz üzere birtakım farklılıklara sahiptir. Bu farklılıkların *Ömr-i Muhayyel* şiirindeki estetik etkiyi ileriye taşıdığı söylenemez. Özellikle şairin *ömr-i muhayyel* terkiibini taklit ederek *şi'r-i muhayyel* terkiibini türetmesi oldukça yavan bir söylemin oluşmasına neden olmuştur. Fikret, ütopyasını kurduğu yer için *ömr-i muhayyel* ifadesini kullanırken Tahsin Nahid, yazmak istediği şiiri ütöpik bir hüviyete büründürmeye çalışır. Bu şiir semavî ruhlar gibi sevgi ve çiçeklerle doludur. Şair gerçeklikten uzaklaşırken poetik bir düşünce geliştirir ama bu poetik düşünceyi daha fazla açıklamadan Fikret'ten doğrudan alıntılıdığı mısraı araya yerleştirir.

Ömr-i Muhayyel şiirinde tasvir edilen belde daha müşahhastır, buna mukabil *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî* ...şiirinde anlatılan yerin nerede olduğu hakkında gerekli bilgiye yer verilmemiştir. Öte yandan *Rübâb-ı Şikeste* şairi, tablo oluşturma konusunda Tahsin Nahid'den daha başarılıdır. Onun

şiiirindeki her söz her söz öbeği anlatılmak istenen duygunun resmini çizmeye hizmet eder. Gerçi Tahsin Nahid, bu konuda üstadını takip etmeye çalışır ama vermek istediği düşünce kelimelerin önüne geçmektedir. *Bak bak bu gece sâkin ü mahmur semâlar* mısralarında görüldüğü üzere vezni tutturabilmek adına *bak bak* ifadelerini biraz da zorlamayla kullanır.

Kafiye düzeni ve tercih edilen kafiyeler iki şiiirde farklılık arz eder. Bu konuyu yukarıda anlattığımız için tekrar anlatmaya gerek yoktur. *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ...* şiiirinde bir bendin eksik olması, şairin düşüncelerini ve duygularını anlatırken özetlemeye gitmesine neden olduğu gibi aktarmak istediği temel duyguyu yeterince işlememesine yol açmıştır.

Sonuç

Bir şairi, başka bir şairin şiiirine nazire yazmaya/yeniden yazmaya iten amillerin başında şairin, örnek aldığı şairin sanatında kendisini bulması gelir. Var olan şiiirde kendi heyecanını ve hislerini fark eden şair, hayranı olduğu şairin karakteri ile kendi karakteri arasında paralellikler keşfeder. Tahsin Nahid'i de Fikret'in *Ömr-i Muhayyel* şiiirini yeniden yazmaya iten sebeplerden birinin onun Fikret'in ruhunda kendini keşfetmiş olması gelir. Nitekim iki şairin mizaçları, beklentileri ve hayat telakkileri birçok noktada benzerlik gösterir.

Tahsin Nahid, *Ömr-i Muhayyel* şiiirine nazire olarak kaleme aldığı *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ...* şiiiri Klasik Türk şiiirinde kuralları belirtilmiş olan nazire geleneğinin dışına çıkar. Hem şiiirin bir bendinin eksik olması hem kafiye örgüsü hem de kullanılan kafiye olarak farklılık arz etmesinden dolayı *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî ...* şiiirini nazireden ziyade yeniden yazma denemesi olarak değerlendirmek daha uygundur. Tahsin Nahid her ne kadar Fikret'in şiiirindeki imgeleri takip etmeye çalışsa da birtakım farklı imgeler kullanmaya yönelmiş, doğrudan bir ütopya ortaya koy(a)mamıştır. Bu da şiiirin kaba bir taklit olmadığını gösterir. Şairin gerçekten uzaklaşma arzusu, şiiire tutkulu olması onu Fikret'e yaklaştırır fakat duygularını dile getirirken *Rübâb-ı Şikeste* şairinin gerisinde kalır. Sanatında mükemmeliyete önem veren Fikret'in eserlerinin seviyesine kolayca yaklaşamayacağını unutmamak gerekir. Bütün eksikliklerine rağmen *Bir Şi'ri Muhayyel... Bir Ömr-i Hayâlî...* şiiiri var olan bir metinden yeni bir metnin ortaya konabileceğini göstermesi açısından dikkat çekicidir ve üzerinde durulması gerekir.

Kaynakça

- Abrams, Meyer Howard (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle & Heinle.
- Ahmet Haşim (1326). *Rûh-ı Bî-Kayd. Servet-i Fünûn*. 38 (981): 291.
- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Ali Süha (1324). *Temaşa Tenkidatı: Jön Türk. Aşyan*. 1 (5): 141-153.
- Beaugrande, Robert Alain-Dressler, Wolfgang Ulrich (1981). *Einführung in die Textlinguistic*. Germany: Niemeyer.
- Bulut, Feyza (2018). Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi. *Edebî Eleştiri*. II (I): 1-19.
- Cenab Şahabeddin. (2015). *Bütün Şiiirleri* (haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çetin, Nurullah (1993). Tahsin Nahit'in Şiiiri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 23 (1-2): 23-32.
- Dilçin, Cem (2005). *Örneklerle Türk Şiiir Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları

- Dindar, Serhan (2020). *Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma ve Yeidenyaratma Kavramları*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Ertaylan, İsmail Hikmet (1963). *Tevfik Fikret*. İstanbul: Emekli Öğretmenler Cemiyeti.
- Evrimer, Rifat Necdet (1961). *Mehmet Behçet ve Tahsin Nahit*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Friedman, Norman, (2004). İmge. çev. Kemal Atakay. *Kitap-lık*. Temmuz (74): 80.
- Gariper, Cafer-Küçükcoşkun, Yasemin, (2007). *Murathan Mungan'ın Dumrul ile Azrail Adlı Hikâyesinde Metinlerarasılık Yenidenyazma ve Edebî Dönüştürme*. 38. ICANAS Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri (10-15 Eylül 2007) (pp.665-669). Ankara, Turkey.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İsen, Mustafa (1981). Divan Şiirinde Nazire Geleneği. *Mavera*. 54: 24-26.
- Kaplan, Mehmet (1998). *Şiir Tahlilleri 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Koçak, Ahmet (2016). *Gece ve Deniz Şairi Tahsin Nahit*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Köksal M. Fatih (2006). *Sana Benzer Güzel Olmaz Divan Şiirinde Nazire*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okuyucu, Cihan (2006). *Divan Edebiyatı Estetiği*. İstanbul: LM Kitaplığı
- Tahsin Nahid (1327). Tevfik Fikret Hakkında. *Servet-i Fünûn*. Nr. 1078: 266-277.
- Tahsin Nahid (2016). *Bütün Şiirleri*. (haz. Ahmet Koçak). İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Yavuz, Kemal (2013). Türk Şiirinde Nazire. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 10: 359-424.
- Zavotçu, Gencay (2009). *Aşk İlinden Gönül Dilinden İnciler*. İstanbul: Kültür Sanat Yayıncılık.

