Turkish Studies

Language and Literature

Volume 14 Issue 2, 2019, p. 571-582

DOI: 10.29228/TurkishStudies.22729

ISSN: 2667-5641

Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY

INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

EXCELLENCE FOR THE FUTURE
IBU.EDU.MK

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info / Makale Bilgisi

✍ *Received/Geliş:* 15.02.2019

✓ *Accepted/Kabul:* 10.06.2019

✍ *Report Dates/Rapor Tarihleri:* Referee 1 (26.02.2019)- Referee 2 (24.02.2019)

This article was checked by iThenticate.

YAHYA KEMAL'İN 'NEŞÂTÎ'NİN GAZELİNİ TAHMİS'İ ÜZERİNDEN YAHYA KEMAL VE NEŞÂTÎ'Yİ OKUMAK*

İsa IŞIK**

ÖZ

Yahya Kemal Beyatlı, 20. yüzyıl Türk edebiyatının, kültür ve düşünce dünyasının önde gelen aydınlarından. O, çok yönlü bir kişiliktir. Şair, yazar ve aynı zamanda bir siyasetçidir. Onun manzum eserlerinin yanında mensur eserleri de bulunmaktadır. Şiirlerinde iki farklı şiir dili görülür. Bu anlamda iki şiir kitabı ön plana çıkar. Bunlardan birincisi *Kendi Gök Kubbemiz* ikincisi ise *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adını taşır. Bunun dışında *Rubailer* adlı bir eseri de bulunmaktadır. *Kendi Gök Kubbemiz* onun yeni tarzda yazdığı modern şiirlerden oluşurken *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı kitabı ise divan şiirinin etkisiyle yazılmış şiirlerden müteşekkildir. Bu iki kitap özellikle dil, üslup ve kullanılan nazım biçimleri bakımından birbirlerinden ayrılırlar. *Kendi Gök Kubbemiz*'de sade bir Türkçe kullanan Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı eserinde divan şiirinin 20. yüzyıldaki temsilcisi gibidir.

Bu çalışmada *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı eserin "Musammatlar" bölümünde geçen "Neşâtî'nin Gazelini Tahmis" başlıklı şiir incelenmiştir. Bilindiği üzere "tahmis" bir şairin gazel yahut kasidesinin her beytinin önüne üç mısra eklenmesiyle oluşturulur. İki farklı şairin mısralarının bir araya gelmesiyle oluşturulan tahmiste amaç şiirde konu bütünlüğünü sağlamaktır. Tahminin güzelliği tahmisi yazan şairin başarısına bağlıdır. Bu çalışmada divan şiirinin başarılı şairlerinden Neşâtî'nin "-ı bile" redifli meşhur gazeline Yahya Kemal'in yazdığı tahmis tetkik edilmiştir. Bu çalışmada mezkûr tahmisten yola çıkılarak hem Yahya Kemal hem de Neşâtî'nin sanatından söz edilmiş, her iki şairin

* Bu makale, 27-29 Eylül 2018 tarihleri arasında Üsküp'te düzenlenen Uluslararası Türk Kültürü ve Dili Sempozyumu'nda sunulan "Yahya Kemal'in 'Neşâtî'nin Gazelini Tahmisi'" başlıklı sözlü bildirinin genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş biçimidir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, E-posta: i.isik@alparslan.edu.tr

kaleminden ve düşünce dünyasından süzülerek bir araya gelen tahmise istinaden bazı tespitlerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal Beyatlı, Eski Şiirin Rüzgârıyla, Neşâtî, Tahmis, Mukayese.

READING YAHYA KEMAL AND NEŞÂTÎ IN THE CONTEXT OF YAHYA KEMAL'S POEM 'NEŞÂTÎ'NİN GAZELİNİ TAHMİS'

ABSTRACT

Yahya Kemal Beyatlı is one of the leading intellectuals of the 20th century Turkish Literature, culture and thought world. He is a versatile personality. He is a poet, a writer and a politician. He has both prose and poetical works. Two different poetry languages are seen in his poems. In this respect, he has two outstanding books. The first one is called *Kendi Gök Kubbemiz* and the second one is *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. There is also a poem book of his called *Rubailer*. *Kendi Gök Kubbemiz* is a collection of modern poems written in his new style while *Eski Şiirin Rüzgârıyla* is composed of poems written under the influence of divan poetry. These two books differ especially in terms of the language used. Yahya Kemal, who uses simple Turkish in *Kendi Gök Kubbemiz* is like a representative of divan poetry in the 20th century in his poem *Eski Şiirin Rüzgârıyla*.

In this study, the poem titled "Neşâtî'nin Gazelini Tahmis", which is in the "Musammatlar" section of the book *Eski Şiirin Rüzgârıyla* has been examined. As is known, tahmis is created by adding three lines to the front of every beyit of a poet's gazel or kasida. The purpose of the tahmis formed by the coming together of the verses of two different poets is to ensure the integrity of the subject in poetry. The beauty of tahmis depends on the success of the poet. In this study, the tahmis written by Yahya Kemal for a gazel of Neşâtî (one of the most successful poets in divan poetry) with the redif "-ı bile" was examined. In the study, the art of both Yahya Kemal and Neşâtî were mentioned in terms of the tahmis mentioned and some inferences were made according to the tahmis formed by gliding from the two poets' pens and the worlds of thought.

STRUCTURED ABSTRACT

Derived from the word "hams", tahmis is an Arabic word and means quintet. It is formed by adding three verses in the same meter or rhyme for each couplet of an ode or eulogy. While tahmis works written in Turkish literature have been generally written for odes, the ones written for eulogies are comparatively less. When a poet writes tahmis for the poem of another poet, it means that the poet who writes tahmis likes that poet's poem and is influenced by this poem. The phrase collective poem can be used for tahmis. In a way, tahmis is to raise the structure which was founded by couplets; thus, while poets are creating quintets from two-verses couplets, they aim to enhance and introduce the poem in a wider semantic world. The poet who writes tahmis

admires and appreciates the poet to whom tahmis is written. Tahmis works are important poems which sheds light upon the history of literature in terms of presenting which poets are influenced by which poets.

In this study, the tahmis which was written by 20th century poem Yahya Kemal for 17th century poem Neşâtî was analysed and inferences were made for the art of both poets. The mentioned tahmis is an important poem in terms of literature history. The tahmis written for the poem of Neşâtî was not written by a divan poet but by a poet who was influenced by old poems; because Yahya Kemal is a modern poet who knows Western poetry very well. However, he established his poetry on the basis of past and traditions. In this sense, the work called *Eski Şirin Rüzgârıyle* is a reflection of his wish to appreciate and praise divan literature tradition.

İstanbul and Paris have a special place in the life of Yahya Kemal who was born in Skopje. He is a poet who admires İstanbul. Paris, on the other hand, is a city which responds to his years of quest. Receiving his education in Parish, Yahya Kemal is influenced by famous historian Albert Sorel in this city. Albert Sorel has a great contribution in the creation of the consciousness of history in Yahya Kemal. He is also influenced by French men of letters such as Verlaine, Mallarmé, Moreas, and Baudelaire. Yahya Kemal is a man of many parts. As well as being a man of politics and culture, he is also an important person for Turkish literature. He brings precious literary works in genres of poetry and prose. In poems of Yahya Kemal, two different types of language are visible. While he prefers using a plain language in his poetry book called *Kendi Gök Kubbemiz*, he is in the attitude of a divan poet in his work called *Eski Şirin Rüzgârıyle*. In this work, as well as using the language and poetic themes used by divan poets, he is also like a modern poet with his dreams and tone. When the mentioned work of Yahya Kemal was analysed, it is seen that he acts like a poet of Lale Devri (Tulip Era). However, he is influenced by many divan poets and perceives divan poetry as the foundation of new poetry. While *Kendi Gök Kubbemiz* was written in a plain Turkish which is the language of his period, in the work *Eski Şirin Rüzgârıyle*, the poet used poetry types and language of divan poetry; he acted like a divan poet. While such attitude of him reveals his admiration to divan poetry and traditions, it also reflects his consciousness of history. His admiration to the history of Ottoman Empire reflects itself in the body of admiration to Ottoman poetry. The work called *Eski Şirin Rüzgârıyle* can be evaluated as the admiration of modern perspective to the classical one and as the way modern perspective shapes the classic. Although Yahya Kemal seems more like a Lale Devri (Tulip Era) poet in his mentioned poetry book, it is also seen that the poet is influenced by different periods and different people. In this sense, one of the important poems in the work called *Eski Şirin Rüzgârıyle* is the tahmis written by Yahya Kemal for Neşâtî who is one of the poets of 17th century.

Yahya Kemal shows his admiration to Neşâtî by the tahmis he wrote for Neşâtî's "-ı bile" rhymed ode. Neşâtî is among the important poets of 17th Century. He was Mevlevî. He also became a sheik of Mevlevî in his last years. Being skilful especially in odes, his real name was Ahmet and he used the pen name of Semendî for some time. He is

also among the important representatives of Sebk-i Hindî movement. He also influenced many poets who lived after his era.

In this study, Yahya Kemal's "Neşâtî'nin Gazelini Tahmisi" (Tahmis of Neşâtî's Ghazal) was analysed as a model poem. In the evaluation made about tahmis, each part of tahmis was analysed rhyme by rhyme. While rhymes of tahmis were analysed, first Neşâtî's verses were analysed and then verses added to Neşâtî's couplets by Yahya Kemal were analysed. In this way, the compliance of the written tahmis with the poem was discussed.

The tahmis written by Yahya Kemal for the ghazal of Neşâtî shows that Yahya Kemal likes Neşâtî's poetry. Although tahmis writing psychology and nazire (similar) writing psychology is similar to each other, they also have different aspects. Although the poet who writes nazire aims to write as good poem as the poet who writes the base poem, the poet of nazire also wants to go beyond the base poem. However, in tahmis, it is more important to write in the best way to fit to the base poem, and to get the mood of the poet who writes the base poem; because since tahmis is a collectively written poem, in a way, the one who writes tahmis should match with the one who is written tahmis for. If it does not occur, verses added to the poem later will seem like a prosthesis as the phrase goes. It is possible to say that tahmis is a poem which is created with the cooperation of two poets. While one poet establishes a well-based poem, the other poet seeks for improving the poem which fits to that base. In short, it can be stated that in the tahmis written by Yahya Kemal for the ghazal of Neşâtî, Yahya Kemal creates his tahmis by successfully using the language and poetic themes used by divan poets. As a matter of fact, in some parts, possible ambiguities that the reader can come across in the base poem are understood better through verses of Yahya Kemal.

Keywords: Yahya Kemal Beyatlı, Eski Şiirin Rûzgârıyla, Neşâtî, Tahmis, Comparison

Giriş

Yahya Kemal 20. yüzyılın önemli simalarından biridir. Onun şiirlerinde dil, üslup ve kullanılan nazım biçimleri bakımından farklılıklar görülmektedir. *Kendi Gök Kubbe* şairin yaşadığı dönemin diliyle ve sade bir Türkçeyle yazılmışken *Eski Şiirin Rûzgârıyla* adlı eserde şair, divan şiirinin nazım biçimlerini ve dilini kullanmış, bir divan şairi gibi hareket etmiştir. Onun bu tavrı divan şiirine ve geleneğe hayranlığını ortaya koyarken kendisinde bulunan tarih şuurunun da dışavurumudur. Onun Osmanlı tarihine duyduğu hayranlık, Osmanlı şiirine duyulan hayranlık şeklinde tezahür etmiştir. *Eski Şiirin Rûzgârıyla* modern bir bakışın klasik olana hayranlığı ve onu şekillendirmesi şeklinde de değerlendirilebilir, Yahya Kemal bu şiir kitabında daha çok bir Lale Devri şairi görünümündedir. Buna rağmen şairin farklı dönemlerden ve simalardan etkilendiği de görülür. *Eski Şiirin Rûzgârıyla* adlı eserde bulunan önemli şiirlerden biri Yahya Kemal'in 17. yüzyıl şairlerinden Neşâtî'ye yazdığı tahmistir. Bu çalışmada şairin 'Neşâtî'nin Gazelini Tahmisi' adlı şiir üzerinden iki şairin sanatıyla ilgili bazı tespitlerde bulunulmuştur. Tahmisi incelemeye geçmeden önce Neşâtî ve Yahya Kemal ile ilgili bazı bilgiler vermek faydalı olacaktır:

Neşâtî, Mevlevî'dir. Ömrünün son yıllarında Mevlevî şeyhliği de yapmıştır. Özellikle gazel nazım biçiminde üstad olarak kabul edilen Neşâtî'nin asıl adı Ahmet olup bir dönem Semendî mahlasını da kullanmıştır. Dönemin şeyhülislamı, sonradan kendisine Neşâtî mahlasını vermiştir

(Çapan 2005: 595). Edirne Mevlevîhânesi'nde şeyhliğe kadar yükselmiştir. O, bu görevde iken hayata gözlerini yummuştur. (Ünver 1986: 8).

Neşâtî, özellikle gazellerindeki samimi ve içten duyguları anlatmaktaki ustalığı ile dikkat çekmiştir. Sebk-i Hindî üslubunun bir kolundan tutunan ve bu üslubun imkânlarından faydalanmaya çalışan Neşâtî, bu alanda zaman zaman başarılı olsa da gelenek zincirlerini fazla kıramamıştır. Buna rağmen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi Neşâtî hazır kelimeler ve mazmunlarla farklı duygu ve hayaller, imgeler oluşturabilmiş ve bazı şiirleri ile de ölümsüzleşmiştir (Erkal 2009:231). Neşâtî, her ne kadar Sebk-i Hindî'nin etkisinde kalsa da günlük konuşmadan ve halk dilinden alınma diyebileceğimiz kültürümüzü taşıyan söz kalıplarını, içinde bulunduğu edebiyat anlayışının imkânları içinde şiirlerinde yansıtmaya çalışmıştır (Savran 2007: 1336).

Esrâr Dede, Neşâtî'nin Anadolu üstâdlarının üstâdı olduğunu söylerken (Genç 2000: 484) onun hocaların hocası olduğuna dikkatleri çeker. Tezkire-i Mûcib'de Neşâtî'nin Nef'î'nin muakkiplerinden olduğu söylenir. Mûcib, onun şiirlerinin güzel olduğunu ifade ederken sözlerinin irfan ehline hitap ettiğini belirtir (Altun 1997: 59). Sağlam bir dili vardır, aynı zamanda zarif bir üslûba sahiptir. Onun şiirlerinde titiz bir sanatkârın derinliği görülür ve hissedilir (Kaya 2007: 18). Gazellerindeki hayal gücü, orijinal benzetmeler, mübalağalı ifadeler, mecazlar ve yeni anlamlar onun Sebk-i Hindî ile olan ilgisini gösterir (Şentürk ve Kartal 2009: 439). Divan, Şehrengiz, Hilye-i Enbiya, Şerh-i Müşkilât-ı Örfî, Kavâid-i Deriyye, Tuhfetü'l-Uşşâk ve Mektub'u vardır (Kaplan 2014). Şehrengiz'i mesnevi nazım biçimiyle yazılmış olup Divan'ı içinde neşredilmiştir (Kaplan 1996; Kaplan 2014). Hâsılı, Neşâtî eserleriyle Türk edebiyatının yetiştirdiği müstesna şairler arasına girmeyi başarabilmiştir.

Üsküp doğumlu olan Yahya Kemal'in hayatında İstanbul ve Paris'in de önemli yeri vardır. O, İstanbul hayranı bir şairdir. Paris ise onun arayış yıllarına cevap veren bir şehirdir. Paris'te eğitim gören Yahya Kemal burada ünlü tarihçi Albert Sorel'in etkisinde kalmıştır. Yahya Kemal'de tarih şuurunun oluşmasında Albert Sorel'in büyük katkısı olmuştur.

Yahya Kemal, tarihi edebiyatın en sağlam ve doğru bir nevi olarak kabul eder. Bizim tarihi yaptığımızı fakat yaşatamadığımızı söyler. Ona göre bu, milletçe önemli bir eksikliğimizdir. Bu eksikliğimiz yüzünden, tarihimizin hatıraları zamanla savrulup kaybolmuştur (Özbalcı 1996: 225). Yahya Kemal, içinde bulunduğu ıstırap verici zamandan, hayran olduğu ve hasretini duyduğu maziye yönünü dönmüş, kurduğu zaman ve mekân aşan köprü ile geçmişle kopan kültür bağlarını yeniden kurarak edebiyata tarih şuurunu kazandırmıştır (Şenler 1997: 160). Yahya Kemal'in Klasik Türk şiirine duyduğu ilgiyi de bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Yahya Kemal, eski-yeni, doğu-batı, geçmiş-gelecek gibi kutupları buluşturan ve birleştiren bir entelektüeldir. (Aktaş 2010: 32). O, divan şiirindeki dil, şekil ve söyleyiş özelliklerini klasik şiirden günümüze taşıyan bir kişiliktir (Aktaş 2010: 32- 33).

Yahyâ Kemâl, geleneğinden kopan Türk şiirini tekrar geleneğe bağlayabilen bir sanatkârdır (Enginün, 1994: 55). Şiirlerinde klasik şiir estetiğini ihmal etmeyen Yahya Kemal, gelenekten aldığı anlam zenginliğini, yenide buluşturarak Türk kültür hayatının zevk ve estetiğini dil boyutunda yaşayan bir sanatçı olmayı başarmıştır (Deveci 2011:717) O, gelenekten yararlanırken bunu olduğu gibi tekrarlamaktan kaçınmıştır. Eskinin esintileri onun şiirinde şairin fikirleriyle özdeşleşmiştir. Yahya Kemal yeni bir imge dünyası kurarak eskiyi modernize etmiş ve özgün şiirler yazabilmiştir. Onun şiirinde divan şiirindeki mazmunlar, gerçek dışı tasvirler, kelime oyunları birebir olduğu şekliyle kullanılmamış, soyut olan değil somut olan anlatılmıştır (Karaca 2012: 341). Yahya Kemal, şiirlerinde bir yandan kendi geleneğinden beslenirken diğer taraftan Batı gelenekli şiirin tesirinde kalmıştır (Aydemir 2009: 2). O, şiirinde geleneksel şiirin değer ve imkânlarını Batılı şiirin modern açılımlarıyla birleştirebilmiştir (Şahin 2016: 101). Bu anlamda Yahya Kemal'in şiirleri sadece birer divan şiiri yahut modern şiir olarak algılanmamalı; gelenekle modernizmin imtızacı olarak görülmelidir.

Yahya Kemal'in 'Neşâtî'nin Gazelini Tahmis'i

Tahmis “hams” kökünden türemiş Arapça kökenli bir kelime olup beşleme anlamına gelir. Bir gazelin yahut kasidenin her beytinin üzerine aynı vezin ve kafiyede üç mısra eklenmesiyle oluşturulur. Türk Edebiyatı'nda yazılmış tahmisler, genel olarak gazellere yazılmışken kasidelere yazılanlar gazellere nispeten azdır. Bir şairin başka bir şairin şiirini tahmisi, tahmis yazan şairin tahmis yazılan şairin şiirini beğendiğini ve bu şiirinden etkilendiğini gösterir. Tahmis için müşterek şiir tabiri kullanılabilir. Tahmis, bir nevi temelleri beyitlerle kurulmuş bir yapının yükseltilmesidir, nitekim şairler iki mısralı beyitleri beşlerken temel şiire duyulan hayranlıkla şiiri anlam dünyasında zenginleştirmek ve tanıtmak amacını da taşır. Tahmis yazan şairin tahmis yazılan şaire bir hayranlığı ve takdiri söz konusudur. Tahmisler, özellikle hangi şairlerin hangi şairlerden etkilendiğini sunması açısından edebiyat tarihine de ışık tutacak önemli şiirlerdir.

Bu çalışmada Yahya Kemal'in Neşâtî'ye yazdığı tahmis incelenerek her iki şairin sanatıyla ilgili bazı tespitlerde bulunulmuştur. Mezkûr tahmis edebiyat tarihi açısından önemli bir şiirdir. Neşâtî'nin şiirine yazılan tahmis bir divan şairi tarafından değil, eski şiirin rüzgârında kalan bir şair tarafından kaleme alınmıştır. Zira Yahya Kemal, Batı şiirini iyi bilen modern bir şairdir. Fakat o şiirinin köklerini maziye ve geleneğe yaslamıştır. Bu anlamda *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı eser şairin divan edebiyatı geleneğini takdiri ve yaşatmak isteğinin tezahürüdür. Bu bağlamda Yahya Kemal'in Neşâtî'nin Gazelini Tahmisi bir model şiir olarak incelemeye tabi tutulmuştur. Tahmis üzerinde yapılan değerlendirmede tahmisin her bölümü bent bent incelenmiştir. Tahmisin bentleri incelenirken önce Neşâtî'nin mısraları değerlendirmeye tabi tutulmuş sonra Yahya Kemal'in Neşâtî'nin beyitlerine eklediği mısralar incelenmiştir. Böylece yazılan tahmisin zemin şiirle uyumu tartışılmıştır. Mezkûr tahmisin ilk beşliği şöyledir:

Ye'se gark etti felek külbe-i ahzânı bile
Âteşim geçti cehennemdeki nîrânı bile
Cûş edüp söndüremez gözyaşı tûfânı bile
Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile¹

Felek hüznler kulübesini bile üzüntüye batırdı. Ateşim cehennem ateşini bile geçti. Gözyaşı tufanı bile dalgalanıp (bu ateşi) söndüremez. Gittin; ama cânı bile hasret ile bıraktın. Sensiz olan dostların sohbetini bile istemem.

Tahmisin beşliklerini incelerken öncelikle Neşâtî'nin mısralarını tetkike tabi tuttuğumuzu söylemiştik. Neşâtî'nin şiirinin ilk sözcüğü şiirle ilgili birçok veri sunmaktadır. “Gittin” sözcüğü bir eylemin ifadesidir. Bu eylem, sıradan bir eylem olmayıp şairin hayatından birçok şeyi alıp götürmüştür. Maşukun gidişi hicranın başlangıcı olmuştur. Maşuk gidince âşık hicran ateşine tutuşmuştur. Bu ateş şairin ruh halini alt üst etmiş, onun psikolojisini derinden etkilemiştir. Artık şair, “git-“ eyleminden önceki kişi değildir. Onun benliği bir dönüşüme uğramıştır. Hicran onda “hasret”i uyandırmıştır. Maşuka hasret kalan şair bütün ruh u canıyla hasreti hissetmiştir. Nitekim şair, maşukun “cânı bile hasret ile bıraktığını” söyler. “Cânın bile hasret ile kalması” dikkat çekicidir. Bu ifade şairin çektiği aşk acısının şiddetini nazarlara sunar. İnsanoğlu beden ve ruh olmak üzere iki temel unsurdan oluşur. Beden, Yunus Emre'nin tabiriyle insanın ete kemiğe bürünmüş halidir. Beden, şehâdet âleminde gözle görünür ve somuttur. “Cân” ise insanı ayakta tutar ve soyuttur. Cân, ölümle bedenden ayrılan ruhtur ve o, bedenden ayrılınca beden bir kıyafet misali dökülür. Divan şiiri geleneğinde cânı

¹ Bu çalışmada incelenen şiir, 2000 yılında İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları tarafından neşredilen *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı eserden alıntılanmıştır.

ayakta tutan ise genellikle cânândır. Neşâtî'nin mısralarında cânânın gidişiyle cânın sıkıntıya düştüğü görülür. Neşâtî öyle bir hicran ve hasret haline düşmüştür ki bunu tabiri caizse iliklerine kadar hissetmiştir. Şairin cânı bile hasret kalmıştır. Maşukun gidişi adeta şairden ruhun çekilişi gibi olmuştur. Çünkü sadece şairin bedeni değil, ruhu bile maşuka hasret kalmıştır. Neşâtî'nin sıkıntısı onun insanlara bakış açısını da değiştirmiştir. Daha önce keyif alınan "sohbet-i yârân" bile artık ona ağır gelmektedir. Dostlar meclisi, insanın kendisine yakın bulduğu bir mekân iken şair, öyle bir ruhi dönüşüm yaşamıştır ki artık dost sohbetlerinden bile mutlu olamamakta, bu meclislerde bulunmayı istememektedir. Görüldüğü üzere maşuk bir başına varlığıyla her şeyin görünüşüne farklı ve pozitif anlamlar yüklerken, onun yokluğu her şeyi negatife çevirmiştir. Şiirin ikinci mısrasında geçen "istemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile" ifadesinde "bile" sözcüğü de dikkate değerdir. Bu sözcük şairin hiç kimseyle görüşmek istemediğinin dışavurumudur. O, bırakın alelade bir insanı dostlarıyla bile görüşmeyi istemez. Velhasıl maşukun "git-" eyleminden önce çevresindeki insanlardan özellikle dostlardan ve onların sohbetinden keyif alan şair, "git-" eyleminden sonra yalnızlaşmış daha doğrusu yalnızlığı ister hale gelmiştir.

Neşâtî'nin mısralarında maşukun gidişinin öncesiyle ilgili pek bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat gidişin sonucu şairde yeni bir ruh halinin başlangıcı olmuştur. Yahya Kemal'in Neşâtî'nin ilk beytine eklediği üç mısraya bakıldığında da "maşukun gidişinin" öncesine dair pek bilgi verilmemektedir. Bu üç mısra da sevgilinin gidişinin verdiği ıstırap çerçevesinde inşa edilmiştir. Yahya Kemal bu bölümü inşa ederken iki alternatifte sahipti. O, ya maşukun gidişine kadarki geçen zaman diliminden bahsedecek ya da Neşâtî'nin şiirindeki mevcut ruh halinin devamı niteliğinde şiirini yazacaktı. Şair, eğer birinci alternatif seçseydi birinci beşlik daha hareketli bir hal alabilirdi. Bu durum bir manzumede bir olay anlatımı şeklinde tezahür etmiş olurdu. Fakat Yahya Kemal burada bir olay anlatmaktansa Neşâtî'nin kurduğu durumun tasvirini daha da genişletme yoluna gitmiştir. Yahya Kemal'in ilk iki mısraya yazdığı üçlük Neşâtî'nin ilk iki mısradaki çizdiği karamsar tabloyla paralellik arz eder. Şair ilk mısradaki felektten şikâyet ederek feleğin "külbe-i ahzânı" bile üzüntüye gark ettiğini söyler. "Külbe-i ahzan" Hazreti Yakup'un bir nevi yalnız başına kalarak Hazreti Yusuf için yas tuttuğu ve ağladığı mekânın ismi olup divan şiirinde kullanılan mazmunlardan biridir. Yahya Kemal ilk mısradaki hüznün kulübesinin bile ye'se yani üzüntüye gark olduğunu söyler. Hüznün kulübesi, bir hüznün mekânı olmasına rağmen burada bizzat hüznülenen konumda tasvir edilmiştir. "Külbe-i ahzan" ister taş duvarlardan isterse çadırdan kurulmuş bir mekân olsun ruhsuz ve cansız bir yapıdan müteşekkildir. Fakat şairin acısı o kadar büyüktür ki şairin hissettiği ıstırap adeta cansız olan külbe-i ahzana da sirayet etmiştir. Külbe-i ahzan da şair gibi üzüntüye gark olmuştur. Külbe-i ahzanın bile üzüntüye batmış bir şekilde resmedilmesi şairin üzüntüsünün şiddetini daha iyi hissettirmek içindir. Tahmisin ikinci mısrası bir nevi ilk mısranın açıklaması gibidir. Şair, ateşinin cehennem ateşini geçtiğini söyleyerek gulûv derecesinde bir mübalağa yapar. Hâsılı şair cehennem ateşinden daha fazla yandığını ima eder. Onun mekânı da "külbe-i ahzan"dır. Şairdeki cehennem ateşini geçen hararet hâli, şairle beraber şairin içerisinde bulunduğu mekânı da etkilemiştir. İlk mısradaki "külbe-i ahzanın bile" üzüntüyle dolmasının sebeplerinden biri budur. Bu öyle bir ateştir ki şairin ifadesiyle "gözyaşı tufanı bile" bunu söndüremez. Çizilen tablo bu derdin devasız olduğuna işaret eder. Çünkü tufanın ateşi söndürememesi normal şartlarda imkân dâhilinde değildir.

Düşde gördüm gece endâmını pîrâhensiz

Nûrdan rûh-ı musaffâ idi gûyâ tensiz

Gam değil kalsa da iklim-i çemen gülşensiz

Devr-i meclis bana girdâb-i belâdır sensiz

Mey-i zehrâb-i sitem sâgar-i gerdânı bile

Gece vaktinde, rüyada boyunu posunu gömleksiz gördüm. Sanki tensiz nurdan saf bir ruhtu. Yeşil diyarlar gül bahçesiz olsa da gam değil. Sensiz meclisin dönüşü bana belâ girdabıdır. Cefânın zehirli şarabı ve dönen kadehi de (belâ girdabıdır).

Neşâtî'nin negatife evrilen ruh hali, Neşâtî'ye ait olan sonraki mısralarda da devam etmektedir. Şairin her daim keyif alarak gittiği meclis, şairin gözüne bela girdabı gibi görünür. Hâlbuki divan şiirinde meclis eğlencenin, zevk ve safanın mekânıdır. Fakat şairin ruh halinden dolayı mekân, sanki insanların üzerine bela getirecek bir girdab gibi görünür. Meclise dair bu benzetmenin sebebi her iki unsurun da dönüyor olmasıdır. Şairin meclisin dönüşünü girdabın dönüşü gibi görmesi onun ruh halindeki yaranın büyüklüğünü gözler önüne sermektedir.

Divan şiirinde “meclis” kavramını iki şekilde değerlendirmek gerekir: 1. Eğlence meclisi. 2. Tasavvuf/ tarikat meclisi. Eğlence meclisi genellikle dostlardan müteşekkildir. Yuvarlak bir dizayna sahiptir. Herkes yanyana durup bu meclisi oluşturur. Sâkînin şarap sunmasıyla meclistekiler kendilerinden geçerler. Kendinden geçiş baş dönmesi şeklinde zuhur edebileceği gibi meclistekilerin kendi çevresinde dönüş şeklinde de gerçekleşebilir. Divan şiiri geleneğinde tarikat meclisleri de yuvarlaktır. Ortada mürşid-i kâmil bulunur. Müritler bir halka kurarak mürşid-i kâmilin telkinleriyle kendilerinden geçip zikre dalarlar. Meclistekiler kendilerinden geçtiklerinden şevkleri artar ve meclisin dönüşü “hây u hû”larla ve aşkla devam eder. Dervişler zikre dalarken mürşid-i kâmilin telkinlerine uyarak Allah'ı zikr ü tefekkür ederek kendilerinden geçerler. Bu bağlamda tefekkür de zikir de oldukça önemlidir. Mürid, Allah'ın büyüklüğünü tasavvur ve tefekkür ettiğinde cezbeye kapılarak kendinden geçer. Bu da meclisteki hareketi ve dönüşü artırır.

Neşâtî'nin şiirindeki meclis kavramı bize her iki meclisi de tasavvur ettirmektedir. Meclis kavramı olarak pozitif özelliklere sahip olmasına rağmen Neşâtî için artık anlamsız görünmektedir. Hatta anlamsızın ötesinde buradaki dönüş şair için içinden çıkmaz bir durum arz eder. Şair bu dönüşlerin bir girdap gibi çevresindeki şeyleri yutacağını ve belki de yok edeceğini düşünür. Neşâtî'nin bu beyitte mekâna bakışı, genelden özele doğrudur. Şair, sadece meclisi değil, meclisin her unsurunu; şarabı ve kadehi de dönüşe iştirak eden birer girdap olarak algılar. Neşâtî'nin bu görüşü onun meclisin bir parçası olması ve aşk sarhoşu olmasındandır. Şair meclise daha geniş bir açıyla baktığında meclisi bir girdap olarak görürken daireyi küçültüp daha küçük açılardan baktığında da aynı hali görmektedir. Şairin nazarında kadehin mecliste elden ele dolaşmasının yanında kadehin içindeki şarap da aşk sarhoşlarının ellerinde dolup boşaldıkça meclisin dönüşüne iştirak eder. Kadehin içindeki şarabın da bela girdabı olarak görülmesi şairin kadehin içine odaklandığını ve bir süre bu odak noktasının etkisiyle adeta hipnoz olarak o noktaya kilitlendiğini gösterir. Şairin psikolojisi hicranı ve hasreti yaşadığından meclis ve içindekiler de onu olumsuz etkilemiştir. Tahminsin ikinci beşliğinin ilk üç mısramda yani Yahya Kemal tarafında ise şair gördüğü bir düştən bahseder. Bu rüyada Yahya Kemal maşuku gömleksiz, tensiz ve nurdan bir ruh şeklinde algılamıştır. Şairin rüyada müşahade edip tasvir ettiği sevgili tipi cennet hurilerine benzer. Bu sevgili, pirahensiz yani gömleksiz olsa da bedeninin görünen yönlerinden çok görünmeyen yönleriyle dikkati çeker. Gömlek yoktur; fakat ten de yok gibidir. Maşuk nurdan saf bir ruh şeklindedir. Yahya Kemal'in düşü hayırlı bir düş gibi görünse de şiirin devamı pek de ümit vermemektedir. Yahya Kemal, dış mekânla çok fazla ilgilenmez. “İklîm-i çemen” gülşensiz/ gül bahçesiz olsa da onun için gam değildir; fakat maşukun olmayışı meclisin görünüşünü değiştirir. Şayet sevgili mecliste yoksa meclis ve içindekiler her unsuruyla şair için bela girdabı olarak algılanır.

Sanırım çarh siyâh atlasa yer yer bürünür

Âh edüp bâd-ı seher yollara düşmüş sürünür

Ne mükedder çıkılır seyre ne mahzun yürünür

Bâğa sensiz bakamam çeşmüme âteş görünür

Gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile

Dünya/ gökyüzü sanırım yer yer siyah atlasa bürünür. Sabah rüzgârı âh edip yollara düşmüş sürünür. Seyre ne kederli çıkılır ne de hüznü yürünür. Bağa sensiz bakamam; (bağdaki) gülen gül değil, salınan servi bile gözlerime âteş görünür.

Tahmisin üçüncü beşliğinin Neşâtî'ye ait mısralarında şairin karamsar tavrı devam etmektedir. Canı hasrette kalan, dostlarının sohbetini bile istemeyen şair bu bölümde en güzel mekânlardan bile zevk alamaz hâle gelmiştir. Bağa maşuk olmadan bakamayacağını söyleyen şair, bağın en güzel ve estetik unsurlarına bile bakmaktan imtina eder. Bağın kendisi, bağın unsurlarından gül ve servi ağacı bile Neşâtî'ye âteş olarak görünür. Şairin burada da mekâna bakışı genelden özeleddir. Bağ genel ve bir bütün olarak da içindeki unsurlarıyla da şairi rahatsız etmektedir. Her şey şairin gözüne ateş gibi yansımaktadır. Neşâtî'ye ait bu mısralarda hâkim renk kırmızıdır. Bu kırmızılık, şairin psikolojisiyle ve bakış açısıyla ateş renginde görünmektedir. Neşâtî'nin bağdaki her şeyi ateş olarak algılaması oldukça ilginçtir. Normal şartlarda bağdaki ağırlıklı renk tonları yeşil ve kırmızıdır. Bağ; çemeni ve içindeki ağaçlarla yeşil renge sahip iken bağdaki güllerin ve varsa bazı çiçeklerin renkleri kırmızıdır. Fakat Neşâtî'nin bu bölümdeki mısralarının neredeyse tamamında hâkim renk kırmızıdır. Şairin her şeyi kırmızı renkli olarak algılaması, onun aşk ve ayrılık ateşiyle yanmasındandır. Divan şiirinde kanlı gözyaşı dökme geleneği çerçevesinde bu bölüme bakıldığında Neşâtî'nin gözlerinin gözyaşlarıyla dolduğu ve dünyaya bu gözyaşlarının arkasından baktığı için her şeyi kırmızı gördüğü de söylenebilir. Bu öyle bir bakıştır ki gülü değil, serviye bile kırmızı olarak gösterir. Gül zaten kırmızıdır, şiirde etkili olan gülün renginin ateş renginde olması değil, yeşil renkli servinin bile kırmızı ve ateş renginde görülmesidir.

Tahmisin iki şairin inşa ettiği bir yapı olduğunu söylemiştik. Tahmisi yazan şair tahmis yazılan şairi iyi anlamalı, iki mısra üzerine inşa edilen üç mısra zemin şiirle tam bir uyum ve ahenk içinde olmalıdır. Zaten tahmisin başarısı da burada gizlidir. Aslında tahmisi yazan şairin mısraları bir nevi tahmis yazılan şairin mısralarını şerh eder nitelikte ve zemin şiirde müphem kalan bazı yerleri aydınlatabilecek tarzda yazılmalıdır. Yahya Kemal de burada gökyüzünün yahut dünyanın renginin değişmesi çerçevesinde şiiri değerlendirir. Çünkü "çarh" sözcüğü, hem dünya hem de gökyüzü anlamına gelir. Yahya Kemal'e göre dünyanın rengi yer yer siyah atlasa bürünmektedir. Dünyanın siyah atlasa bürünmesi, dünyanın yas tuttuğuna işarettir. Çünkü siyah renge bürünmek yas tutmayı temsil eder. "Çarh" sözcüğü gökyüzü anlamıyla düşünüldüğünde "gökyüzünün yer yer siyaha bürünmesi" şafak vaktini hatırlatır. Şafak vakti iki şekilde anlaşılabilir: 1. Hava kararırken ufukta oluşan kızılalık. 2. Hava karanlıktan gündüze doğru evrilirken ufukta oluşan kızılalık. Yani havanın gündüzden geceye ya da geceden gündüze doğru evrilmesi şafak vaktini ifade eder ki her iki durumda da ufukta bir kızılalık belirir. Yahya Kemal ikinci mısra da seher yelinin yollara düşüp süründüğünü söyler ki bu ifade, ilk bakışta vaktin geceden gündüze döndüğünü hatırlatır. Çünkü seher yelinin esme zamanı sabah vaktidir. Fakat Neşâtî'nin ifadeleri vaktin daha çok gündüzden geceye döndüğü yönündedir. Şairin karamsarlığı tabiatın renk dönüşümüyle paralel düşünüldüğünde sevgilinin varlığı gündüzü, yokluğu geceyi hatırlatır. Çünkü gündüz umudun, gece ümitsizliğin sembolüdür. Tahmisin incelenen mezkûr beşliği bir bütün olarak düşünüldüğünde şiirin rengi, Yahya Kemal'in ifadelerinde siyah iken Neşâtî'nin mısralarında kırmızıya dönmüştür.

Mihr ü mâhımdı bu âlemde huzûrun dahi dün

Gittin eyvâh cihan zulmete gark oldu bugün

Küskünüm tâli'-i nâsâze gönülden küskün

Sîneden derd ile bir âh ideyin kim dönsün

Aksine çarh-ı felek mihr-i dırâşânı bile

Dün bu âlemde bana verdiğin huzur güneşim ve ayımdı. Gittin. Eyyâh cihân bugün karanlığa battı. Küskünüm uygunsuz/aykırı talihe gönülden küskün. Gönülden dert ile bir âh çekeyim ki feleğin çarkı da parlak güneşi de tersine dönsün.

Tahmisin dördüncü beşliği maşukun gitmeden önce sunduğu huzurdan ve gittikten sonra şairde oluşan huzursuzluktan bahseder. Neşâtî'nin mısraları, içerisinde bulunmuş olduğu halden memnuniyetsizliğini dile getirmiştir. Şair mevcut halin değişmesini istemektedir. Şairin hâlihazırdaki durumu feleğin ona sunduklarıdır. Felek şairin re'yince dönmekte adeta ona işkence yapmaktadır. Neşâtî, bu halden kurtulmak ister; fakat o çaresizdir, elinden pek bir şey gelmez. Onun yüreği aşk ateşi ve sitemle doludur. Sitemi, çark-ı feleğedir. Şairin gönlü dert ile dolunca feleği ve güneşi tehdit eder. Şairin silahı âhıdır. Âhın merkezi ise şairin gönlüdür. Şair, feleği ve güneş sistemini gönülden bir âh çekerek tersine çevirebileceğini söyler. Şairin feleğin dönüşünü, dönüş yönünün aksine çevirme isteği, feleğin istediği gibi dönmemesindendir. Felek tersine dönünce şairin talihi belki de tersine dönecektir. Şairin söyledikleri fizik kurallarına aykırıdır. Bunun bir an için gerçekleştiğini düşünürsek bu durum aslında dünyanın sonunu getirecek bir durum olacaktır. Feleğin aksi yönde dönüşü dünyayı kendi yörüngesinden çıkaracak feleğin sonunu getirecektir. “Güneşin doğudan değil batıdan doğması” kıyametin en büyük alametlerinden birisi olarak gösterilir. Bu hâl feleğin ters döndüğüne işarettir. Neşâtî, feleği bu anlamda kendisine yaptıklarından dolayı tehdit eder. Şair, bunu yaparken âhın gücüne inanır. Çünkü âh divan şairinin güçlü bir silahıdır. Zira mazlumun âhının yerde kalmayacağı bir darb-ı meseldir. Neşâtî'nin buradaki tehdidi sadece feleğe değil, aynı zamanda güneşedir. O, âhıyla feleği de güneşi de tersine döndüreceğini söyler. Burada güneşi tersine çevireceğini söyleyen şairin asıl hedefi sadece güneş değil, güneş sisteminin kendisi olmalıdır. Nitekim feleğin, güneşin yahut güneş sisteminin tersine dönüşü de kıyameti hazırlayacak sebeplerdendir. Tahmisin bu beşlikte Yahya Kemal'e ait olan mısralara bakıldığında Neşâtî'nin tavrının sebepleri görülür. Yahya Kemal, sevgilinin daha düne kadar “mihr ü mâhı” olduğunu söyler. Mihr (güneş) gündüzü; mâh (ay) geceyi aydınlatır. Yani şairin daha düne kadar gecesi de gündüzü de aydınlıktır. Bu pozitif hal, maşukun gidişiyle tersine dönmüştür. Sevgili gidince şair için cihân zulmete gark olmuş yani karanlıklara boğulmuştur. Çünkü maşukun gidişi, şairin hem güneşini hem de ayını kaybetmesi anlamına gelir. Güneşin ve ayın dünyadan çekilmesi kâinatın karanlığa bulanması anlamına gelir. Görüldüğü üzere şair için ışık kaynağı güneş ve ay değil, bizzat sevgilinin kendisidir. Yahya Kemal'in ikinci ve üçüncü mısraına bakıldığında onun Neşâtî'nin feleğin dönüşünü niçin tersine çevirmek istediğine dair fikri anlaşılır. Yahya Kemal'e göre cihan karanlığa bürünmüştür. Çünkü ona göre felek, uygunsuz ve aykırı dönmektedir. Şair âh ile bunun dönüşünü değiştirirse felek belki de muvafık ve düzleminde dönebilecektir. Fakat şairin asıl kastı feleği tehdittir.

Şeb-i yeldâda görünsün mü vücûdun bana tayf

Geçse eyyâm-ı şitâ gelse bahâr olsa da sayf

Güle bakmak ele câm almak için kalmadı keyf

Hâr-ı firkatle Neşâtî-i hazînün vâhayf

Dâmen-i ülfeti çâk oldu girîbânı bile

En uzun gecede vücudun bana hayalet olarak görünmez mi? Kış günleri geçse, bahar ve yaz da gelse güle bakmak ve ele kadeh almak için keyfim kalmadı. Hüzünlü Neşâtî'nin maalesef ayrılık dikeniyile dostluk/muhabbet eteği hatta elbise yakası yırtıldı.

Tahmisin son beşliğinin Neşâtî'ye ait olan mısralarında “Neşâtî-i hazînün” ayrılık dikeniyile muhabbet eteğinin hatta gömleğinin yakasının yırtıldığı söylenir. Neşâtî, hüzünlüdür. “Hâr-ı firkat” onu yaralamıştır. Onun muhabbet eteği ve yakası bile ayrılık dikeniyile yırtılmıştır. Buradaki ayrılık dikenini aslında somut bir diken değil, ayrılığın vermiş olduğu acıdır. Bu paralelde “dâmen-i ülfet” yani dostluk/ muhabbet eteği de somut değildir. Şairin “dâmen-i ülfet”inin yırtılması şairin maşuka karşı

hislerinde bir yırtılma ve kırılma olduğunu gösterir. Yani şairin muhabbetine pozitif hislerin dışında kırılma ve maşuka küsme gibi negatif duygular da karışmıştır. Bu beyitte geçen “dâmen-i ülfet” ve “gırîbân” sözcüklerini bir an için gerçek anlamıyla düşünelim. Şair eteği ve yakası yırtılmış perişan bir halde görünür. Şairin “dâmen-i ülfet”inin dikenle yırtılması olağan bir şey olarak görülebilir. Çünkü şairin aşkı yolunda gidip yürürken “dâmen-i ülfet”i dikene takılıp yırtılmış olabilir. Asıl ilginç olan ve dikkat çeken şairin yakasının da ayrılık dikeniyiyle parçalanmış olmasıdır. Şairin ayrılık dikeniyiyle yırtılan muhabbet eteği ve yakası birbirine uzak iki noktadır. Biri başa, diğeri ayağa yakındır. Hâsılı, âşık baştan ayağa ıstırap çektiğini anlatmak istemiştir. Neşâtî'nin ifadelerinden şairin perişan bir halde olduğu görünmekte iken giden maşukun döneceğine dair bir emare de görünmemektedir. Yahya Kemal'in mısraları da bu çerçevededir. Yahya Kemal, sevgilinin “şeb-i yeldâ”da bir hayalet gibi de olsa kendisine görünmesini temenni eder. Şairin özellikle “şeb-i yeldâ” vurgusu, onun maşuka olan hasretini nazarlara sunmaktadır. Zira şair sevgilinin sıradan bir gecede kendisine görünmesinden bahsetmez. Onun maşuku görmek istediği zaman “şeb-i yeldâ” yani yılın en uzun gecesidir. Yahya Kemal'in mısralarında zamanla ilgili bazı ifadeleri ilginçtir. O, sevgiliden ayrı düşmüş ve buna çok üzülmiştir. Onun üzüntüsü onun zamana bakış açısını değiştirmiştir. Mevsim kış, bahar ya da yaz da olsa şairin güle bakmak ve kadeh tutmak gibi bir eğlencesi kalmamıştır. Ona her mevsim sanki zemheridir. Yahya Kemal'in mısralarından yola çıkarak onun sevgilinin gitmeden önceki yaşantısına dair bazı izler bulunmaktadır. O, önceleri belli ki hem güle bakmaktan hem de şarap içmekten hoşlanan bir tiptir. Fakat maşukun gidişiyle beraber bu eğlencelerden de mahrum kalmıştır. Güle bakmak da ele kadeh almak da şaire göre maşuk varken güzeldir.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatı 18. yüzyıla kadar birçok şair yetiştirir. Şeyh Galib klasik şiirin son büyük temsilcisidir. 19. yüzyılda toplumda meydana gelen zihniyet değişimiyle beraber şiirde yeni arayışlara girilmiş, divan şiiri yer yer keskin ifadelerle eleştirilmiştir. Hatta birçok şair klasik şiire sırtını dönmüştür. 20. yüzyıla kadar süregelen böyle bir edebî ortamda Yahya Kemal, klasik olana dönüş yapmıştır. Bu tavır onu neoklasizmin Türk edebiyatındaki en büyük temsilcilerinden biri hâline getirmiştir. Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı eserinde bir divan şairi tavrındadır. O, bu yapıtında divan şairlerinin kullandığı dili ve mazmunları kullanmasının yanında hayalleri ve üslubuyla aynı zamanda modern bir şair edasındadır. Yahya Kemal'in zikredilen eserine bakıldığında genellikle bir Lale Devri şairi gibi hareket ettiği görülür. Fakat o, birçok divan şairinin etkisinde kalmış ve divan şiirini yeni şiirin temeli olarak görmüştür. Şairin etkilendiği divan şairlerinden birisi de 17. yüzyıl şiirinin önemli simalarından Neşâtî'dir. Nitekim Yahya Kemal Neşâtî'ye olan hayranlığını onun “-ı bile” redifli gazeline yazdığı tahmis ile ortaya koymuştur.

Tahmis ve nazire yazma eylemlerinin benzer ve farklı yönleri vardır. Nazire yazan şairlerin aklında daha çok zemin şiiri geçme arzusu bulunur. Fakat tahmiste zemin şiiri yazan şairin ruh halini yakalamak önemlidir. Çünkü tahmis müşterek bir şiir olduğu için tahmis yazanla tahmis yazılan şiirin bir nevi kanlarının uyuşması gerekir. Şayet bu gerçekleşmezse sonradan tahmisi yazan şairin mısraları şiirde eklenti gibi durabilir. Tahminin iki kalem mimarlığında inşa edilmiş ortak bir şiir olduğunu söylemek de mümkündür. Şiir mimarlarından biri sağlam temelli bir şiir inşa etmişken diğeri o temelle uyumlu şiiri geliştirmek peşindedir. Neşâtî'nin gazeline yazdığı tahmis de Yahya Kemal'in geleneği ne denli benimsediğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Onun bu şiiri yazması Neşâtî'ye olan beğenisinin ve neoklasik bir şair oluşunun da göstergesidir. Yahya Kemal'in tarihe ve eski şiire olan bu hayranlığı, şiirde de tarihî olana dönüşüne sebep olmuştur. Yahya Kemal, söz konusu tahmisinde klasik olanı modern bir gözle yeniden yorumlayarak divan şiirinin dilini ve mazmunlarını da başarılı bir şekilde kullanmıştır. Bu tahmisle okuyucunun zemin şiirde karşılaşacağı olası mübhemiyet Yahya Kemal'in mısralarıyla daha iyi anlaşılmış olur.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Hasan (2010). “Türk Şiirinde Bir Mühre Olarak Yahya Kemal”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research*. Volume 3 / 10, s. 32-49.
- Altun, Kudret (hızl) (1997). *Tezkire-i Mucib*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Aydemir, Yaşar (2009). “Yahya Kemal: Geleneği Geliştiren, Dönüştüren Şair”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 3, s.1-28.
- Çapan, Pervin (hızl.) (2005). *Mustafa Safâî Efendi Tezkire-i Safâî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idü'l-Eş'âr) İnceleme- Metin- İndeks*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Deveci, Mutlu (2011). “Yahya Kemal'in Süleymaniye'de Bayram Sabahı Şiirinde Zamana Diyalektik Bir Bakış”. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 6/3, s. 715-729
- Enginün, İnci. (1994). “Şiirimizin Klâsik Şairi Yahyâ Kemâl Beyatlı”. *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Yahyâ Kemâl Beyatlı*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Erkal, Abdulkadir (2009). *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*. Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Genç, İlhan (hızl) (2000). *Esrâr Dede Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kaplan, Mahmut (1996). *Neşâtî Divanı*, İzmir: Akademi Kitabevi.
- Kaplan, Mahmut (2001). “Sebk-i Hindî Şairlerinden Fehîm, İsmetî, Nâ'ilî ve Neşâtî'nin Divanlarına Göre Şair ve Şiir Hakkındaki Görüşleri”. *Hece*. 53-55.
- Kaplan, Mahmut (2014). “*Neşâtî, Ahmed Dede*”, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü I, <http://www.turkEDEBİYATIISIMLERSOZLUGU.COM/index.php?sayfa=detay&detay=2177>, Erişim Tarihi: 12.02.2019
- Karaca, Nesrin T. (2012). “Yahya Kemal'in Şiir Evrenindeki İzdüşümlerden: Lale Devri”. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri*. Adana. s. 326- 344.
- Kaya, Bayram Ali (2007). “Neşâtî”, *İslam Ansiklopedisi*. C.33. s. 18-19. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özbalcı, Mustafa (1996). *Yahya Kemal'in Duygu ve Düşünce Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Savran, Ömer (2007). “Neşâtî Divanı'nda Söz Kalıpları”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 2/4, s. 1329-1337.
- Şahin, Veysel (2016). “Yahya Kemal'in Şiirlerinin Simge Kurgusu ve Görüntü Düzeyleri”, *Journal of Turkish Language and Literature*, Volume:2, Issue: 4, (101-116)
- Şenler, Yaşar (1997). *Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemal*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Şentürk, Ahmet Atilla ve Kartal, Ahmet (2009). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ünver, İsmail (1986). *Neşâtî*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Yahya Kemal (2000). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.