

MAHMUD EROL KILIÇ

# SUFİ VE ŞİİR

OSMANLI TASAVVUF ŞİİRİNİN  
POETİKASI



SUFİ  
KİTAP



**SUFİ VE ŞİİR**  
**Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikasi**

*Mahmud Erol Kılıç*

# I. BÖLÜM

## GENEL GİRİŞ

Hemen hemen bütün sanat tarihçilerinin üzerinde ittifak ettikleri konulardan biri de tüm sanatların gerek ontolojik temelinde gerekse tarihsel tezahürünün arkasında “din” ve “mâneviyat” gerçeğinin yattığı tezidir. Sanatçı, içine doğmuş olduğu bu dünya sınırları dâhilinde faaliyet gösteren kişidir. Sanatı ise kendine yapışık olarak verilen bir yetenektir.

Bir sanat eserinin nesnesi dış dünyada daha evvel konulmuş, yaratılmış bir obje olunca sanatçının eylemi de gerek zihinde gerekse dış dünyada verili bu objenin tasvir ve taklidi üzerine dayalı olacaktır. Üstelik sanat eserinin öznesi olan sanatçının bizatihi kendisi de aslında verili yani yaratılmış bir gerçekliktir. Üstelik sanatçının bu eylemini açığa çıkarırken kullandığı yeteneği de -ki kendisine *sanatçı* ismini kazandıran fiil de budur zaten- o verili gerçekliğin içine konmuş Tanrı vergisi, dâd-ı İlâhî bir kabiliyettir. Yani insan nokta-i nazarından bakıldığında sanat eylemi bir tür “verilenler”in azamî buluşmasında ortaya çıkar. İşte sanatın bu “verilmiş” karakteri üzerinde durulması, özellikle Kutsal Sanat anlayışında çok hayati bir yer işgal eder ve “alınma” esaslı, “kesbilik” esaslı yaklaşımlardan temelde ayrılır. Aslında bu konu “bilginin”, “bilmenin” mahiyeti etrafında dönen epistemolojik tartışmalarla

da irtibatlı bir konudur. “Bilgi” alınan, kazanılan bir şey mi yoksa verilen bir şey midir? Mistikler ile rasyonalistleri bilginin mâhiyeti açısından birbirinden ayıran en önemli fark burada yatmaktadır.

Öncekilere göre esas bilgi varlık bilgisidir, yani ilâhî bilgidir. İnsan da yaratılışı itibarıyla tanrısal emanetlere sahip bir varlık olduğu için bilgi onda mümdemiçtir. Bu bilgi, süjesinden ayrı olmadığı için bilen ve bilinen birliğinde ortaya çıkar. Bilgi insan-da zaten verilmiş konumdadır fakat kendisinin açığa çıkmasını engelleyen unsurların ortadan kaldırılmasını beklemektedir. Diğer taraftan bu kimseler, kazanılan (kesbî) bilgiyi de inkâr etmezler fakat onu “bilgi”ye giden yolda hazırlık çalışmaları olarak görürler. Ve ancak vehbî bilgiye götürdükleri oranda faydalı yoksa kişinin yolunu saptırmaktan başka işe yaramayan bir şey olarak düşünürler. Işık olmaları gerekirken onu örten perdelerden bir perde de kendileri olurlar. Rasyonalistlere göre ise tam tersine bilgi tartışarak, denenerek, tez, anti-tez ve sentezlemeler yapmak sûretiyle ilerleyerek elde edilecek bir şeydir.

Tanrı’nın kutsal kitaplarda kendisini tanımlarken kullandığı isimlerden seçilen şu örneklerle baktığımız zaman, gözümüzün önünde bir Muhteşem Sanatçı canlanmaktadır:

“Gücü yeten (Muktedir)”, “Kendinden emin (Metîn)”, “Sabırlı (Sabûr)”, “Kendine yeterli (Ganî)”, “Bizâtihi güzel (Cemîl)”, “İncelik sahibi (Latîf)”, “Adaletle muamele eden (Muksit)”, “Her şeyi tek tek sayan (Muhsî)”, “Döndüren (Muîd)”, “Toplayıp düzenleyen (Câmî)”, “Kontrol eden (Rakîb)”, “Bir modelden kopya çekmeden özgün eser ortaya koyan (Bâri)”, “İlk defa oluşturan (Mübdi)”, “Bir şekil veren (Musavvir)”, “Güzelce ortaya koyan (Bedî)”, “Yaratan (Hâlık)”, “Yaptığı işte benzeri olmayan (Vâhid).”

İşte bu isimlerin sahibi, yukarıdaki isimler de dâhil olmak üzere bütün isimlerini yalnızca “insana” talim ettiğini söyler. Yine bu Büyük Sanatkâr, “*Ben gizli bir hazine idim, bilinmeye iştîyak duydum ve bunun üzerine yarattım,*” derken ilk ortaya koyduğu sanat

eseri “insan” olmaktadır. Yine bazı metinlerde yer alan, “*Onun hamurunu kendi elleriyle kardı,*” ve “*Onu kendi sûreti üzere yarattı,*” (imago dei) ve sonra “*Ona kendi rûhundan üfledi,*” gibi sözleri sırf teolojik tartışmalara hasretmeyerek sanatsal yorumu da açtığımız zaman, tam manasıyla hârikulade bir eser ile karşı karşıya kalırız. Âlemde gördüğümüz bütün diğer varlıklar ise hep bu asıl nüshadan (nüsha-yı kübrâ), bu prototipten kopya edilecek, her şey o insan-ı hakîkinin açılımından ibaret olacaktır.

Bu yüzden bir sanatkâr eserini varlığa getirirken aslında çok da bağımsız değildir. Çünkü ister bunun farkında olsun ister olmasın, kendinde meknûz, içinde gizlenmiş bu tanrısal kabiliyetlerle hareket etmektedir. Bu durumda sanatçının kreasyonu da bir bakıma Tanrı’nın âlemi yaratma eyleminin bir taklidi olmaktadır. Sanatın kökeninde taklit etme (imitation) yeteneğinin bulunduğunu birçok sanat tarihçisi söylemektedir. Lakin bunun için önceden taklit edilecek olan bir şeyin mevcut olması gerektiği hususu gözden kaçır. Mevcûdâtın esası zaten bir taklittir. Asıl olanın bir yansımasıdır. Bu durumda asıl olan ile yansıması arasındaki irtibat ancak yansıtmaya dayalı olarak kurulabilir. Bir diğer ifadeyle, yaratılmış âlem semboller, remizler âlemidir. Sembollerin, remizlerin asılla- rıyla irtibatları, bir işaret eden-işaret edilen irtibatıdır. Bu açıdan kutsal sanat sembolizme dayalıdır. Sanatın dili de bu bakımdan Tanrı’nın kendini ifade etme biçimlerinden biri olur.

Peki o zaman gerçekten nedir bu şiir denilen şey? Varlıktaki yeri neresidir. Şiir, Baudelaireci anlamda bizâtihi kendisine mi işaret etmektedir? Yoksa sadece bir söyleyiş tekniği midir? Şüphe yok ki geleneksel ve modern şiir teorisyenlerinin bu sorulara verecekleri cevaplar farklı farklı olacaktır. Geleneksel filozoflara ve sûfilere göre “görünürler âlemi” (âlem-i şehadet), halk şairinin dilinde ise “yalan dünya” adını alan şu içerisinde bulunduğumuz maddî varlık planı özün, mananın bir biçime, bir sûrete büründüğü, için dış ile, enfüsün âfâk ile, dikeyin yatay ile buluştuğu yer olarak tasav-

vur edilmektedir. “Zuhûr âlemi”, “tezâhûr âlemi”, “imkân âlemi” gibi muhtelif adlarla da anılan bu muayyen yerde, bâtın zâhir ile âşikâr olurken ruh da içine üflendiği beden ile elle tutulur, gözle görülür olmaktadır. Kadîm bilgelerin varlık mertebelerine dair böylesi görüşlerini edebî sanatlara tatbik ettiğimizde ise bu sefer ruh veya canın “mana”, bedeninin ise “kelimeler” kisvesi altında arz-ı endam ettiğini görürüz. Sanatın dalları içerisinde tesiri ve yaygınlığı bakımından edebî sanatlar merkezî bir konumdadır ve edebî sanatların tarihi de birçok bakımdan dinler tarihi ile kesişmektedir. Edebî sanatların bir alt dalı olan şiirin -ki bu çalışma münhasıran bu dalın ontolojisine yöneliktir- din tarihi ile çok yakın bir alaka içerisinde bulunduğu kadîm çağlardan günümüze gelinceye kadar bütün dinî metinlerde ve ritüellerde oynadığı aktif rolden anlaşılmaktadır.<sup>1</sup>

Türkçeye Arapçadan geçmiş olan “şi’r” kelimesinin önce o kültür havzasındaki tekâmülüne şöyle bir göz atmamız, bu kelimenin müteakip kültür havzalarında alacağı şekil için bize faydalı ipuçları sunacaktır. Ayrıca bu kelimenin ait olduğu “edebiyat” üst sahasının da Arapçada “edeb” masdarından geliyor olması ve bunun manasının “manevî güzel ahlak ve fiillere sahip olma melekesi” olarak açıklanması, bu kitaptaki dil-düşünce irtibatı hususunda hatırd tutmamız gereken bir noktadır.<sup>2</sup> Konuya zâviyesinden bakmaya çalıştığımız sūfilığın kökende bir dinî yorum ekolü olmasından dolayı biz Arap şiirinin doğrudan İslâm dini içerisindeki tarihine bakarak kelimenin semantik tarihine girebiliriz.

İslâm dininin kutsal metni olan Kur’ân-ı Kerim’de altı yerde şiire ve şairlere temas edildiği görülür. Ayrıca yüz on dört süreden birinin ismi müstakil olarak “Şairler” (Şuarâ) süresidir. Ne var ki

1 Bkz. J. Robert Barth, “Poetry: Poetry and Religion”, *The Encyclopedia of Religion* (Editör: Mircea Eliade), New York 1987, c. VII, s. 370-373; M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları* 1, s. 49-130.

2 İbn Manzûr, *Lisânü’l-Arab*, c. 1, s. 206-207.

sürenin genel yapısına bakıldığında bu özelliğe sahip kimselerin tenkit edildiği görülmektedir.

*“Şairlere gelince: Onlara sapmışlar uyar... Görmüyor musun onları, nasıl şaşırmış bir vaziyette dolanırlar... Ve onlar yapmayacak[dık]ları şeyleri söylerler...”<sup>3</sup>*

O zaman Kur’ân semantiği içerisinde şairin kim olduğuna, şair diye kime denildiğine bir bakmak gerekmektedir. Kur’ân’ın “şairler”i, bir nevi kâhinler ve büyücüler grubu içerisinde yer alan kimselerdir, “şiir” de onların büyü sözleri olmakta ve kategorik olarak “yalan” sayılmaktadır. Buradan Kur’ân’ın nâzil olmaya başladığı dönemde ve o coğrafyada şiirin tamamıyla din-dışı hatta din karşıtı (contra-initiation) bir hâle gelmiş olduğu sonucunu çıkarıyoruz. İnsanlar mütemadiyen Kur’ân’ın sözleri ile şairlerin sözlerini karıştırmamaları konusunda uyarılmaktadırlar. Yani vahiy ve ilham ile o şiirler arasında daha temelden epistemolojik farklılık olduğu keskin çizgilerle belirtilmektedir. Zira biri hak söz, diğeri ise bâtıl ve yalan söz olarak görülmektedir.

Burada tarihsel manada şiirin vahiy üstü bir konuma çıkarılması ve şairlerin de peygamber seviyesinde görülme ihtimalinin yol açacağı kaosa atıf yapılmaktadır. Bu dinî düşüncenin fıkha doğru uzantısında da ortaya bir “helal şiir-haram şiir” ayrımı çıkar. Din bilginlerinin bu konudaki görüşlerinin özeti, şiirin tek başına ne haram ne de helal olacağı noktasındadır. Onlara göre caiz olup olmaması onun muhtevası ve işlevine göre değişiklik gösteren bir durumdur.<sup>4</sup> Kur’ân’ın şairlere bakışının bir benzerini Platon’da ve bilahare mutasavvıflarda görmemiz Geleneğin devamlılığını göstermektedir. Dinî kaynaklarda şiirin mâhiyetinin tartışılması, “Bizim ona öğrettiğimiz şiir değil, onun buna ihtiyacı da yok,”<sup>5</sup> âyeti ile “şüphesiz şiirin bazısında hikmet...” ve “...bazısında sihir vardır,”

3 Şuara, 26/224, 225, 226.

4 Bu konu için bkz. Nasrullah Purcevâdi, *Can Esintisi: İslam’da Şiir Metafiziği*, s. 131-152.

5 Yâsîn, 36/69.



nebevî hadisleri<sup>6</sup> sarkacı boyunca salınır. Yani kaynağı ilham-ı Rabbânî olan şiir hikmet taşırken, kaynağı nefsânî arzular olan şiirde sihir özelliği vardır. İnsanların gözlerini boyar, zihinlerini etkiler ama hakikate götürmez çünkü karşılığı yoktur. Antropolojik olarak büyü'nün tarihine baktığımız zaman bu görüşü destekler tespitlerle karşılaşırız. Rakamsal değerleri sadece büyücü tarafından bilinen bazı harflerden oluşan kelimeleri bir maksatla peşisıra dizip özel bir vurgu ile telaffuz ederek fizik üzerinde tesir, canlılar üzerinde de teshîr icrâ etme sanatı olan söz büyü'sünde, bir tür şiir kullanılmaktadır. Eski zamanlardan günümüze gelinceye kadar birçok büyü celselerinde birtakım kelime dizilişleriyle bu tür negatif tesir oluşturmak süretiyle majik çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. İşte İslâm ilahiyatına göre böyle bir şiir sihir, şair de sâhir yani büyücü olmaktadır.<sup>7</sup>

Ziya Gökalp'in, "Şaman raks, musiki ve şiir sanatlarının sihri kuvvetleriyle nüfûz-ı manevîlerini tesir ettirirlerdi," sözleri tam bu manadadır.<sup>8</sup>

Sûfî şairlerin, "Şairlerin en belîğ olanı, yani sözü en fazla süsleyen en yalancısıdır," sözünün işte bu dinî bakış açısından doğduğu bellidir. Hatta Fuzûlî gibi bir usta şairi;

*Şi're heves etme kim yalandır*

*Yahşi deseler ana yamandır*

dedirtecek kadar şiirden bezdirir bu yalancı şairler. Ona göre şairlerin sözleri hep yalandır ve zamanla geliştirdikleri üslûp ile söz cambazı olmuşlardır. Oyuncakları kelimeler olan bu üslûp ustaları okuyucuyu şaşırtmak, zorlamaktan ayrı bir zevk alırlar. Belki de "tevriye" gibi, "cinas" gibi birtakım şiir sanatları dahi onların bu

6 Ebu Davud, *es-Sünen*, c. V, s. 276, 277; Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, c. III, s. 456; c. V, s. 125.

7 Harun Tolasa, *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası*, s. 6.

8 Bkz. Mahmut R. Gazimihal, "Büyü Büyölemek, Söz Söylemek", *Türk Folklor Araştırmaları*, s. 146 (Eylül 1961).

oyunları için geliştirdikleri tuzaklarıdır. Bu açıdan bakıldığında Fuzûlî'ye göre bu şairler aslında oldukça zeki ve kurnaz kimse-lerdir, çok da saf olduklarını söylemek doğru olmaz.

Şiirin tenkit edilen ve “yalan” ile eş tutulan bu negatif şeklinin Müslüman ferdin arketipler âlemini oluşturan semboller arasında da yer aldığını görüyoruz. Şöyle ki rüya tâbirleri kitaplarına bakıldığında rüyada şiirle alakalı semboller görmenin yorumları ilginçtir:

“Şiir söylediğini gören kimse, yalan yere şahitlik yapar... Şiir dinleyen, doğru söz söylenmeyen bir mecliste bulunur... Rüyada şiir söylemek bâtil söz demektir... Rüyada şiir söylemek veya ezberlemek, rütbesinin gitmesine ve dindeki noksanlığına delâlet eder... Bir insanı hicvetmek gibi çirkin bir şiir söyleyen kimse, namuslu kimseye iftira eder. Rüyada medhiye söylediğini gören kimse zengin ise fakir olur.”

Bazen de küllî bir red yerine Hz. Peygamber'in “iyi şiir-kötü şiir” ayrımının rüya yorumlarına yansıtıldığı görülür. Mesela, “Bir kimse bir şiir dinlese ve onu ezberlese, bunun tâbiri, o şiirin manasından çıkarılır. Eğer o şiir hikmete ve Allah'ı anmaya dairse hayırdır, değilse değil.”<sup>9</sup> Burada kıstas şiirde “mana” olmaktadır.

Hz. Peygamber'in şiire karşı tutumuna baktığımızda ise onun yukarıda naklettiğimiz, “bazısında hikmet vardır” sözünü Kur'an'ın ilgili âyetlerini mutlaklık ve genellik anlamından çıkarıp izâfî ve özel anlamda yorumladığını görürüz. Yani bazısı sihirdir, kötüdür ama bazısı iyidir, hikmet içerir. Hz. Peygamber'in şiirin bir de olumlusunun olabileceğine kapı açması ve üstelik bu ikinci türden şiir icrâ edenleri değil tenkit etmek, Hassan b. Sâbit örneğinde olduğu gibi teşvik dahi etmesi, İslâm kültürü içerisindeki dinî şiirin gelişmesinde ilk önemli âmil olmuştur.

Bütün gelişmeler tarihî süreç içerisinde Müslümanlar tarafından şiirin *eḫrâdını câmî*, *ağyârını mânî* bir tarifinin yapılmasını

9 Abdülganî en-Nablûsî, *Te'tiru'l-enam fi Ta'biri'l-menam (İslâmî Rüya Tâbirleri Ansiklopedisi)*, s. 867.

artık zorunlu hâle getirecektir. Bu ihtiyacın sonucunda, önce şiiri daha çok lafız ve biçim yönüyle tarif etmeye çalışan aruzcular ve dildiler ile onu mantığın bir rûknü gören mantıkçıların tarifleri ortaya çıkar.<sup>10</sup> Bunların peşinden bu tariflere “bir mana ifade etme” şartının da ilave edilmesini söyleyenler çıkar ki bizce şiir poetikalarında önemli bir dönüm noktası burası olacaktır. Bu şartın tam olarak neye işaret ettiği uzun yıllar tartışılır ve gerekli bulanlar olduğu gibi saçma bulanlar da olur. Gereksiz bulanlara göre her şiir kelimelerle yapılır ve kelimeler yan yana gelmişse muhakkak bir mana ifade ederler. Manasız şiir olması zaten mantıken muhaldir, mümkün değildir. Bunun üzerine tartışmalar dilbilimin sınırlarından semantiğe doğru sıçrayarak “mana” etrafında, “anlam” etrafında odaklanmaya başlar. Bunun faydası “nazım” ile “şiirin” birbirinden ayırt edilmesini sağlamak olur. Nazım vezinlidir, kafiyelelidir, ölçülüdür fakat bir duygu, bir mana taşımaz. O hâlde nedir bu şiirdeki duygu veya mana?

Mamafih “mana”yı tanımlamak da pek o kadar kolay olmaz. Bu noktada ilahiyat ve felsefe imdada yetişerek dilbilimin yetersiz kaldığı açıklama modellerini sunar. IV. yüzyıl Arap dildilerinden İshak b. İbrahim’in (v. 372/982) şairden bahsederken onun diğer insanlar tarafından hissedilemeyen mana derinliklerini hissedip onları anlatan kişi olduğu için bu adla anıldığını söylemesi, ortaya, şairin özel yetenekli bir kişi olduğu tezini çıkarır. Zira ona göre bu vasıflara sahip olmayan kimse, ölçülü ve kafiyele söz söylese bile “şair” değil belki “nâzım” olabilir.<sup>11</sup> Onun, mana derinliklerini hisseden şair tarifi ile Aristo’nun şairi bir “kâşif”, “keşfi açık kişi” olarak görmesi arasındaki benzerlik dikkat çeker.

Daha önce Kur’ân’ın şiire karşı tutumu ile Platon’un görüşleri arasındaki benzerliğe dikkat çekmiştik. Burada ise Hz.

10 Deborah L. Black, *Logic and Aristotele’s Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, s. 211.

11 İbn Haldun, *Mukaddime*, s. 538.

Muhammed'in şiire karşı tutumu ile Aristo'nun bakışı arasındaki benzerlik dikkatten kaçmaz. Aristoteles'e göre antik çağ şairleri Tanrı'nın habercileri olmakta ve şiirleri de ikincil bir ilahiyat olmaktadır. İlk teologlar kozmogoni şairleridir, ona göre. Fakat Aziz Thomas dönemine, Orta Çağ'a gelince bu sefer şair kelimesinin taşıdığı anlamın değiştiği, Kur'an'ın kastettiği gruba girdiği görülecektir. Çünkü ona göre şairler tanrısal gerçekliği bilemezler. Atasözünde de denildiği gibi onlar yalan söylerler: "Mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari."<sup>12</sup> Genel olarak sanatın ve özel olarak da şiirin "sahte" ile özdeşleştirilen cinsinin tarihini günümüze doğru ilerletirsek çağımızın İskenderiyeli meşhur şairi Kafavis'in (v. 1933) ölümünden sonra bulunan gizli notları arasındaki şu itirafları çağlar sonra aynı gerçeği dile getiren sözler olarak karşımıza çıkar:

"Ne büyük aldatmacadır sanat, içtenlikten söz ettiğinde. Oturup kimi sorunlar üstüne yazmaya başlarsınız -çoğu kez düşgücünüzle- sonra zaman geçer, acaba yanıldım mı, diye sorarsınız kendi kendinize. Yaşlılık konusunda *Mumlar*'ı, *Yaşlıların Ruhları*'nı ve *Yaşlı Adam*'ı yazdım. Şimdi yaşlılığa doğru ilerlerken ya da en azından olgunluk yaşlarında, bu son şiirin hiçbir doğru yanı olmadığına farkına vardım. *Yaşlıların Ruhları* şimdilik doğru görünüyor ama yetmiş yaşına geldiğimde onu da bir o kadar yanlış bulmayacağımı kim söyleyebilir? Ya *Mumlar*, o doğrudur umarım! Betimleyici şiir... Daha güvenli belki. Ama o da zavallı ve kısa ömürlü!"<sup>13</sup>

\* \* \*

Tekrar "şiirin" Arapçadaki gelişimine geri dönecek olursak, Arap düşünörlere göre şiirin ıstılahta, hikmetli bir mana, mükemmel bir istiâre ve benzetme içeren bir söz olarak anlaşıldığını görürüz. Bunlar gerçekleşmez ise sahibi sadece vezinli söz söyle-

12 Umberto Eco, *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, s. 165.

13 Konstantinos Kafavis, *Sanat Her Zaman Yalan Söylemez mi?*, s. 20.

miş olur o kadar.<sup>14</sup> Arapça lûgatte ise şiir kelimesinin manasının; “şuûrunda olmak”, “fehmetmek”, “hissetmek” ve “sezişle bilmek” gibi anlamlara gelmesi, “şiir” ile “şuur” arasında doğrudan irtibat kurulmasını sağlar.<sup>15</sup> Kelimenin taşıdığı bu anlam mirasının kültür tarihimizde zaman zaman, “Bize şiiriyûndan ziyade şuûriyûn lâzım”<sup>16</sup> gibi serzenişlere de yansımış olması, şiirin gerçeğini aramanın yüzyıllar boyu her yerde en önemli konu olduğunu gösterir.<sup>17</sup>

Tasavvufî din anlayışının tercih edildiği İslâm toplumları arasında İran ve Türk toplumlarının baş sırayı aldıklarını görmekte beraber Arap, Urdu, Kürt, Arnavut, Boşnak ve Malay vs. edebiyatlarının da hepsinin birden yüzdüğü ortak anlam havuzunun yine “tasavvuf” olduğu tespiti, ilgili bölgelerin edebiyatları üzerine çalışan araştırmacıların kanaatidir. Mesela Hint kıtasının Farsça yazar şairlerinden Abdülkadir Bidil (v. 1721) ile Malay takımadalarının Malayca yazar şairi Hamzah Fansuri (v. 1590) ve Anadolu’nun Türkçe yazar şairlerinden İbrahim Hakki Erzurumî’nin (v. 1780) şiirlerinin tematik mukayesesinin yapıldığı bir akademik çalışmayı gösterebiliriz. Bu çalışmayı yapan yazar, birbirlerinden mesafe olarak hayli uzak diyarlarda yaşayan ve farklı dillerde yazan bu üç Müslüman şair arasında inanılmaz tematik benzerlikler bulunduğunu söyler. Bu üç şairi birleştiren ortak noktanın tasavvufî dünya görüşü ve onun vahdet-i vücûd teolojisi olduğunu özellikle altını çizer.<sup>18</sup> Diğer taraftan Dante ve Goethe gibi Orta Çağ şairlerinden başlayarak günümüze gelinceye kadar pek çok Batı şiirinde de tasavvuftan derin tesirler bulunduğu, söz konusu şairler üzerine çalışan edebiyat eleştirmenlerinin yazılarında dile getirilir.

14 Ahmed eş-Şayib, *Usûlu’n-nakdi’l-edebî*, s. 296.

15 İbn Manzûr, *age.*, c. IV, s. 409 vd.

16 Muallim Naci, *Intikad*, s. 27.

17 Burada “şiir” kelimesinin Türkçedeki manası esas alınacaktır. Kavramın Batı dillerindeki Grekçe “Poiesis” kökünden gelişi ve bunun çağrışımları başka bir felsefî zemin açmaktadır ki biz buna da son bölümde kısaca temas edeceğiz.

18 Hacı Muhammed Bukhari Lubis, *The Ocean of Unity: Wahdat al-Wujud in Persian, Turkish and Malay Poetry*, s. 310-314.

Tasavvufî din felsefesinin husûsen Türk şiir tarihine olan yansımalarının ana esaslarını çıkarmak istediğimizde “Osmanlı” esas yoğunlaşacağımız dönemimiz olacaktır. “Şiir” kelimesi bütün tedâileri ile beraber Türkçeye geçmeden evvel Arapçadan Farsçaya geçmiştir. Dolayısı ile onun Türkçedeki nihâî şekillenmesinde Arapçanın yanında Farsçadaki ikametinden de tesirler bulunduğunu düşünüyoruz. Bu iki zengin kültürden tekâmül ederek gelen “şiir”in Osmanlı zihninde kazandığı tarif, adeta klasik şiir anlayışımızın vardığı son nokta olmuştur. Türk dilinin teknik husûsiyetlerine Farsçanın daha yakın olmasından dolayı ise bu lisanın tesirleri hem üslûp hem de Türk şiirinin sembolizm hazinesinin genişlemesi yönünde olmuştur. Hatta tarihte bazı Türkler bile şiirlerini zaman zaman Farsça yazacak kadar bu dille özdeşleşmişlerdir. Emir Devletşâh’ın Farsça yazdığı meşhur şairler *Tezkire*’sinin girişinde şiiri tanımlarken kullandığı adeta manzûm olmayan şiir sayılabilecek şu ifadeler, hem mana yönünden hem de üslûp yönünden konumuzla yakından alakalıdır:

“Ârif ve fâzıl kimseler garîb manaları ve latîf bilgileri bir gelin gibi tasavvur etmişlerdir. Bunların nazma çekilmesini de fikir gelinlerinin süsü olarak görmüşlerdir. Bir güzelin güzelliği ve letafeti süssüz de kâfi gelir fakat şunu da unutmamalı ki ödağacı tütsüsü buhurdana girip yanmadan kıymeti bilinemez. Fikir gelinlerinin süsleyicileri ve nefis sırların sarrafları büyük şairlerdir. Bunların dalgıç gibi olan mükerrem tabiatleri ve bir yüzgeç gibi olan sâlim zihinleri bir anda mekânsızlık (lâmekân) denizinden binlerce mana incisini varlığın kıyılarına çıkarır, hatta mana ehlinin başlarından aşağıya saçarlar.”

Bu ifadelerdeki mana derinliği ve sembolizm adeta okuyanın başını döndürmektedir. Devletşâh’ın bir de “iyi şair-kötü şair” ayrımı için söylediği sözleri vardır ki ileride Osmanlı şiiri özel sahasında göreceğimiz şairlerin ayrımlarına bizi önceden hazırlaması açısından önemlidir:

“...Fakat bu zamanda bahsi geçen zümrenin [ârif ve fâzıl şairler] kadir ve kıymeti azalmış ve aşağılara inmiştir. Bunun sebebi de birtakım ehliyetsiz ve şairlik iddiasında bulunmaları doğru olmayan kimselerin bu işle uğraşmalarıdır. Hangi tarafa kulak versen bir şair sesi işitirsin, ne tarafa baksan şair adını taşıyan birtakım insanlar görürsün. ‘Çok olan bir şey aşağılık olur,’ demişlerdir. Onlar sanıyorlar ki şiirden maksat yalnızca nazımdır. Ve bilmiyorlar ki, bu bâkirelerin odalarının perdesi altında ne sırlar ve bu temiz kadınların hücrelerinin içinde ne fikirler vardır. Biz bu husustaki şikâyetlerimize şeyh Ârif-i Azerî’nin bir kıt’asıyla son verelim ve bu zümreyi muktedir olabildikleri ve bilebildikleri [ancak bu kadar olabilen] şeyler hatırına hoş görelim:

Bütün şairler şiir söylemek hususunda söz meclisinde [elest bezmi] bir kadehten sarhoş oldular. *Lâkin bazılarının şarabına sâkinin nazarının tesiri de karışmıştır.* Mana âleminin dili ile konuşan bu şairlerin ağızları, şiir söyledikleri zaman, sûret âlemine karşı kapalıdırlar. Bunlar hakikat denizine ağ atmış olgunluk deryâsı dalgıçlarıdır. Sen bunları öteki zümre ile bir tutma. Zira bunların şiirlerinde şairlikten başka senin anlamadığın bir şey daha vardır.”<sup>19</sup>

Ârif-i Azerî’nin “şairlikten başka bir şey daha var” dediği o şeyi -artık anlar mıyız anlamaz mıyız bilemiyoruz fakat- biz Türk şiiri ekseninde aramaya devam edelim. 462/1069 yılında yazdığı *Kutadgu Bilig*’te;

Dilim söyledi, elim de bunu yazdı  
Ey temiz kalpli insan, unutma benim bu elim ve dilim fânîdir  
Ey zeki insan, dilden ve elden kalan nişâne  
İşte sana yazıp bırakmış olduğum bu kitabın manasıdır

19 Devletşâh, *Tezkire-i Devletşâh*, s. 11-22.

diyerek şiirde dil husûsiyetlerinin fânî ama mananın kalıcı olduğunu vurgulayan ilk Türkçe şairlerden Yusuf Has Hacib'ten,<sup>20</sup> şiirin "hüner ve marifet göstermek"ten ibaret sayılıp fikrin ikinci plana atıldığı bir dönemde:

*Nazmda hem asl anga ma'nî durur  
Bolsun anıng sûreti her ni durur*

*Nazm ki ma'nî anga mergûb imes  
Ehl-i ma'nî kaşıda hûb imes*

*Nazm ki hem sûret irür hoş anga  
Zımnında ma'nî dağı dil-keş anga*

diyen Ali Şir Nevâî'den (v. 906/1501),<sup>21</sup> "Şiir kalpten geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecellî edişidir; hissin birdenbire lisan oluşudur... Şiir bir nağmedir... Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir âlettir,"<sup>22</sup> diyen Yahya Kemal'e (v. 1958) kadar uzanan çizgide, sanki "şairlikten başka" olan o şeyin "mana" olduğu yönünde ipuçları bulunduğunu görür gibiyiz ki biz de işte aralanan bu kapıdan girerek araştırmamızı sürdüreceğiz.

Kimi araştırmacılar tarafından Osmanlı edebiyatının tarihsel kaynakları konusunda ileri sürülen, "İran edebiyatının tesirinde kalma" probleminin çözümünde bütün dikkatlerin sadece siyasal yapıların yahut dil formlarının tesirine hasredildiği ve tasavvufî görüşün evrenselliği gerçeğinin hesaba katılmadığının görülmesi, bize göre meselenin anlaşılmasını daha da zorlaştırmaktadır. Oysa, "Anadolu'da yetişen Türk şairlerinin eserleri tetkik edilirse, bu sanatkârların tasavvufu İran mutasavvıflarının kullandıkları remizlerle terennüm ettikleri görülecektir."<sup>23</sup> Yani Osmanlı şiiri eğer İran şiirinden etkilenmişse bu büyük çapta Farsça sûfi şiirden

<sup>20</sup> Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig*, s. 466.

<sup>21</sup> Agah Sırrı Levend, *Ali Şir Nevai*, c. I, s. 212.

<sup>22</sup> Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 48.

<sup>23</sup> Ali Nihad Tarlan, *Şeyhî Divânını Tetkik*, s. 12.



dolayıdır ki bu da aynı ruh hâlini yakalamış, aynı zevk derecesine ermiş kimselerin farklı diller altında, bir hiss-i müşterek olarak aynı hakikati terennüm etmelerinden başka bir şey değildir.<sup>24</sup> Bu, sosyal, siyasal ve dilsel tesirlerin hiç olmadığı anlamına gelmez fakat rûhî tesirlerin bütün bunların üzerinde olacağını da bilmek gerekir. Zira Hâfız-ı Şirâzî, Şirin-i Mağribî, Feridüddîn-i Attâr, Kemâl-i Hocendî, Abdurrahman-ı Câmî gibi kimi Osmanlı şairlerinin ilham aldıkları Farsça yazan şairlerin hemen hepsinin birer sûfî, hem de “mürşid” derecesinde birer sûfî olmaları gözden ırak tutulmamalıdır. Gibb bunu şu sözleriyle açıklar:

“Acem şiirinin... birinci devresi geçip gittikten sonra, şiir bir buçuk asır boyunca sûfilerin elinde kaldı. Bunlar kendi istekleriyle dünya ile alakalı şeylerden yüz çeviriyorlar ve aşk diliyle konuşuyorlardı. Rûhun Allah için aşkla hasret çekmesini seleflerinden tevârûs etmişlerdi. İşte bu zamanlarda İran'ın tasavvufî-felsefî sistemi, şiir sistemi gibi tamamen işlenmiş ve organize edilmişti. Türkler bu iki sistemi (şiir ve tasavvuf) tamamen inkişâf etmiş buldular ve her ikisini de bütünüyle kabul ettiler. Bundan da öte her iki sistemin yakın bir uyuşma içerisinde bulunduğunu gördüler.”<sup>25</sup>

Zaten müstakil olarak İran edebiyatı üzerine çalışan eski ve yeni<sup>26</sup> araştırmacıların ortak kanaatleri, İslâmî dönem İran edebiyatının arkasında büyük oranda tasavvufî düşüncenin yattığı yönünde olmuştur.<sup>27</sup> Mesela klasik Fars ve Türk edebiyatları üzerinde uzman

24 Tasavvufun Fars şiiri üzerindeki tesirleri için bkz. Seyyid Hüseyin Nasr, *Tasavvufî Makaleler*, s. 191-207.

25 E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiiri Tarihine Giriş*, s. 25-26.

26 Jan Rypka, *History of Iranian Literature*, s. 82; Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, s. 288; Nasrullah Purcevâdî'nin adı geçen eseri de Fars şiirinin tasavvufî arka planını göstermesi açısından kıymetli bilgiler ihtiva etmektedir.

27 Konumuz tasavvufî şiir olduğu için mazmunlar manasında olumlu tesirlerinden bahsettiğimiz Farsçanın tam bu noktada lisan açısından zaman zaman yol açabildiği bazı olumsuzluklara da dikkat çekmek isteriz. Farsçanın o ihtişamlı ifadelerinin sınırsız mübalağa, abartma ve dalkavukluk yapmaya çok elverişli bir dil olduğu düşünülecek olursa, bu durumda bu üslûbun sade-dil şairleri rahatsız edeceğini de

olan Rypka, şairlerin sultanı (sultanu’ş-şuarâ) ünvânıyla anılan Bâkî üzerine olan incelemesinde, “Şu tartışılmaz bir gerçektir ki eski şairlerin hemen hepsi tâbir caizse tasavvuftan emdikleri sütle büyümüşlerdir. Onların bütün şiirleri bu sütten tesirlenmiştir, binaenaleyh tasavvufu bilmeden onların şiirlerinden pek bir şey anlamının mümkünâtı yoktur,” demesi, bir gerçeğin tespitidir.<sup>28</sup>

*Âmâk-ı Hayal* yazarı Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi de (v. 1914) aynı kanaati paylaşır:

“İran’da zuhûr eden mutasavvıfların hemen hepsi şair olup, tasavvufî fikirleri en ziyade nazımla ifade etmişlerdir. Vâkıa, şiir ile tasavvuf hiçbir vakit ayrılmamış iseler de, bunun en müfrid tezâhürü İran’da görülmektedir. Oradan da Osmanlılara intikal etmiştir. Öyle ki, tasavvuf İran ve Osmanlı edebiyatının esaslı bir rûknü hükmüne girmiş olup her şair mutasavvıf görünmek, mutasavvifâne şiirler yazmak zorunda kalmıştır.”<sup>29</sup>

---

unutmamak gerekir. Şiirde tasannû yapma, kelime canbazlığı yapma, aşırı süsleme gibi taktiklerde hep Farsça terkiplerin kullanılması tesadüf olmasa gerektir. Divân edebiyatına yönelik tenkitlerin arkasında, Farsçanın bahsettiğimiz bu dil hususiyetlerinden kaynaklanan tesirlerin yattığı da görülmelidir. Binaenaleyh Osmanlı mutasavvıf şairleri ile Divân şairleri arasında bu Farsça kelime ve terkipleri kullanış niyet ve biçimlerinden neşet eden bir farklılaşma da var gibidir. Mesela;

*Manzume-i Fârisî-veş ebyât*  
*Bilcümle tetâbû’-ı izafât*

diyen Şeyh Gâlip bize göre bu kaygıyı dile getirse gerektir.

28 Jan Rypka, *Baqi*, s. 92.

29 Şehbenderzâde Ahmed Hilmi, *İslam Tarihi*, s. 322.

## TASAVVUFÎ DÜNYA GÖRÜŞÜ VE OSMANLI ŞİİRİ

Buraya kadar tarihî çerçevesini netleştirmeye çalıştığımız konunun şimdi “Osmanlı şiiri” husûsî alanına tatbikine geçebiliriz. Bunun için ilk önce Osmanlı insanının şiir biçiminde kendini ifade edişini, düşünce-dil dünyasının karşılıklı tesirleşimi içerisine oturtarak anlamaya çalışmalı diye düşünüyoruz. Yani “Osmanlı şairi” denilen insanın zihniyet dünyası üzerinde adeta Webergil bir arkeolojik çalışma yaparak işe koyulmamız, bize o insanın değerler hiyerarşisini, önceliklerini, hayallerini, hislerini, duyularını, sevdiklerini, yerdiklerini anlamamıza yardımcı olması açısından önemlidir. Bu bize şairin hangi hâlet-i rûhiye içerisinde şiirini vücûda getirdiğine dair çok önemli ipuçları sunacaktır.

Ne var ki böylesi kuşatıcı bir araştırma için sadece bir edebiyat tarihi bilgisinin yeterli olmayacağı da kesindir. Onun yanı sıra din, tasavvuf, felsefe, psikoloji, sosyal, siyasal ve ekonomik tarih gibi birçok sahanın yöntemlerinin bir araya gelmesinden oluşacak disiplinlerarası bir ortak çalışmaya ihtiyaç vardır. Osmanlı dönemi şairlerinin fikrî yapıları üzerinde yapılan incelemelerde -tıpkı diğer Orta Çağ toplumlarında olduğu gibi- karşımıza birinci planda hep “dinî inanç esasları”nın çıktığından dolayı, bunlar arasında “din araştırmaları” en merkezî rolü oynar. Fakat bu noktada -özellikle

din araştırmacılarının- gözden kaçırmamaları gereken çok önemli bir ayırıcı husus bulunmaktadır. O da burada söz konusu edilen “dinî esaslar”ın işlenmemiş, yorumlanmamış, soyut bir hâlden ziyade “ârifler” denilen bir zümre tarafından işlenmiş, tefsir edilmiş ve husûsileştirilmiş bir şeklinin -ki bunun adı Tasavvufî İslâm’dır- genelde Osmanlı insanının özelde de Osmanlı şairinin dünya görüşünü belirlemedeki hâkim rolünün görülebilmesidir.

Kimi edebiyat tarihçilerinin klasik dönem edebiyatımızın köklerini belirtirken yalnızca “dinî” tâbirini kullanmakla yetinmeyerek bunu “dinî-tasavvufî” şeklinde açmak sûretiyle yazmaları, bu inkâr edilmez gerçeği gördüklerini göstermektedir.<sup>30</sup> Zira gerek tarihsel gerekse edebî bütün araştırmalarda “sûfilik” veya “tasavvuf” denilen bu din felsefesinin Osmanlı toplum yapısındaki hâkim karakterine atıf yapılmayan bir sayfa yok gibidir. Çünkü Osmanlı toplumunun bütün katmanlarında, bürokratik elite (kalemiye), aydınlar arasında (ilmiye), askerde (seyfiye) ve halkta (esnaf, çiftçi, köylü) hep bu dünya görüşünden izlerle karşılaşmak mümkündür.

Osmanlı toplum mozağinde yer alan bütün bu sosyal katmanları buluşturan ortak düşünce haritası (paradigma) olarak “tasavvuf”un ve ortak bir üst-dil olarak da tasavvufî dilin rolü çok önemli bir anahtar sunmaktadır araştırmacıya. Yani sultan ve reâyâ, köylü ve şehirli, zengin ve fakir, âlim ve câhil, sünnî ve alevî bütün karşı karşıya konabilecek toplumsal sınıfların buluşma noktalarında hep tasavvufu görmek, fantazi değil tarihsel bir gerçekliktir. Toplumsal tuğlaların arasında bir harç olan tasavvuftan izler Osmanlı dilinin içyapısını ve sembolizmini oluşturmada da kendini hissettirir. Günlük dilde bile tasavvuftan alınma yüzlerce deyim, tâbir ve deyişin yansıması tasavvufun halkın günlük yaşantısı ile ne kadar iç içe olduğunu göstermektedir.<sup>31</sup> Halk muhayyilesini

30 Mesela bkz. Abdurrahman Güzel, *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı*, Ankara 2000.

31 Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*, ilgili yerler.

tezahür ettiren nümüneler olan halk hikâyeleri, destanlar, menkıbeler, mizah türü eserlerin bile arka planında tasavvufun canlı olarak bulunduğu hissedilmektedir. Hatta tasavvufla doğrudan alakası olmayan birtakım şairlerin dahi tasavvufî mazmûnlardan yararlanma ihtiyacı hissetmeleri, şiirlerini o türden temalarla süsleyerek değerli kılmaya çalışmaları, bu doktrinin kültürel muhayyile üzerindeki kapsayıcı konumunu göstermektedir.<sup>32</sup>

Bütün bu sebepleri üst üste koyduğumuz zaman konunun bedeni “Osmanlı şiiri”, rûhunun da “tasavvuf” olacağı kendini tebellür ettirmeye başlar. Bu durumda “edebiyat tarihimiz” ile “tasavvuf tarihimiz” ruhla beden gibi birbirinden ayrılmaz iki saha olurlar. Tasavvuf metodolojisi bize görüntüde olanın, zâhirde olanın derinine inilmesi anlamında bir tür arkeolojik araştırma yöntemi sunmaktadır. Bu yöntemi izleyerek Osmanlı edebiyatı üzerine yapılacak bütün arkeolojik araştırmalarda hem bir yöntem olarak hem de bizzat bir bulgu olarak tasavvuf karşımıza çıkacaktır. E.J.W. Gibb gibi Osmanlı şiirinin tarihini yazan yabancı araştırmacıların, bu şiirin karakteri incelendiğinde büyük oranda sûfizm ile irtibatının âşikâre görüleceğini ve şairleri genellikle sûfî, sûfîleri de genellikle birer şair olarak bulduklarını söylemeleri aynı doğrultudaki tespitlerdir.<sup>33</sup> H.A.R. Gibb ve Bowen gibi Osmanlı toplumunun sosyo-kültürel yapısını tahlil eden şarkiyatçılar da Osmanlı hayatının bütün yönlerinin hatta en dünyevî gözükken yönlerinin bile içine nüfûz etmiş tasavvufun bir evrensel değerler manzûmesi olduğunu hep belirtmişlerdir.<sup>34</sup>

Diğer taraftan Osmanlı edebiyat tarihi üzerindeki çalışmalarıyla tanınan yerli araştırmacıların konu hakkındaki görüşlerine müracaat etmek istediğimizde, onların da bu edebiyatın felsefesini

32 “... Hemen her şairde hatta Nedim’de bile tasavvufî temayüller vardır.” Bkz. Abdülbaki Gölpinarlı, “Divân Edebiyatından Tasavvufî Bir Edebiyat Ayrılabilir mi?”, *100 Soruda Tasavvuf*, s. 174-175.

33 E.J. Wilkinson Gibb, *age*, s. 25-26.

34 *Islamic Society and the West*, c. I, bv. 2, s. 70-80, 179-206.