T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

BÂKÎ VE FUZÛLÎ DİVANLARINDA MEKÂN TASAVVURU

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Sevim BİRİCİ

HAZIRLAYAN
Mahmut GİDER

ELAZIĞ-2017

T.C.

FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

BÂKÎ VE FUZÛLÎ DİVANLARINDA MEKÂN TASAVVURU

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Sevim BİRİCİ

HAZIRLAYAN

Mahmut GİDER

Jürimiz, 04/12/2017 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. **Prof. Dr. Hasan KAVRUK**
2. **Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK**
3. **Prof. Dr. Ali YILDIRIM**
4. **Prof. Dr. Şener DEMİREL**
5. **Yrd. Doç. Dr. Sevim BİRİCİ**

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ..... tarih ve .....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Doktora Tezi

Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Mekân Tasavvuru

Mahmut GİDER

Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Elazığ-2017, Sayfa: XVI+459

Klasik Türk şiiri, zengin bir kültürel mirastan beslenmiş, belirli dönemlerde muhteva ve üslup konularında bazı küçük farklılıklara uğrayarak tekâmül sürecini tamamlamıştır. Düz yazıdan ziyade, şiir alanında varlığını hissettiren klasik Türk edebiyatının en önemli özelliği, ele alınan konunun estetize edilerek anlatılmasıdır.

Bu çalışmada maddî kültürün önemli unsurlarından biri olan mekânın, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında tasavvur edilme biçimi ele alınmıştır. Önce mekân hakkında genel bilgiler verilip mekânın edebî eserlerdeki işlevi üzerinde durulmuş, daha sonra Bâkî ve Fuzûlî divanlarında geçen mekân adları taranmış, bunların kullanıldığı beyit ve bentlerden konuyu yansıtacak olanlar seçilmiştir. İncelemeye tabi tutulan şiirlerin yeni yazıya aktarımı birebir yapılmamıştır. Şiirin anlam bütünlüğü esas alınarak klasik şiir geleneğinin belirlediği sınırlar çerçevesinde söz konusu mekânlar şerh edilmeye çalışılmıştır. Böylece insan/şair için büyük bir öneme sahip olan mekânın tasavvur edilme biçimi ortaya konularak, Bâkî ve Fuzûlî'nin yanı sıra klasik Türk şiiriyle ilgili yapılacak tematik çalışmalara az da olsa katkı sağlanacağı umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Divan, Bâkî, Fuzûlî, Mekân, Tasavvur.

ABSTRACT

Doctorate Thesis

The Envision of the Space in Bâkî and Fuzûlî Divans

Mahmut GİDER

Fırat University
Institute of Social Science
Department of Turkish Language and Literature
Old Turkish Literature Branch
Elazığ-2017, Page: XVI+459

Classical Turkish poetry is nourished by a rich cultural heritage, and in certain periods it completes the process of evolution by experiencing some minor differences in content and style. The most important feature of classical Turkish literature, which makes its presence felt in the field of poetry rather than plain writing, is to be aesthetized and explained.

In this study, the way the space - one of the most important elements of the material culture-envisioned in Bâkî and Fuzûlî divans is discussed. First, general information about the space was given and the function of the space in the literary works was emphasized, then the names of the spaces in Bâkî and Fuzûlî divans were scanned and the ones that reflect the theme from the couplets and bends used were selected. The transfer of the poems under review to the new writing is not done one-to-one. Based on the totality of poetic meaning, attempts have been made to comment on spaces within the boundaries defined by the tradition of classical poetry. Thus, it is hoped that the way of conceiving the space with a great prescription for the human / poet will be put forward and it will contribute to the thematic works to be done about the classical Turkish poetry besides Bâkî and Fuzûlî.

Keywords: Classical Turkish poetry, Divan, Bâkî, Fuzûlî, Space, Envision.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **II**
ABSTRACT ..... **III**
İÇİNDEKİLER ..... **IV**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **XII**
GRAFİKLER LİSTESİ ..... **XIII**
ÖN SÖZ ..... **XIV**
KISALTMALAR ..... **XVI**
GİRİŞ **1**
I. ÇALIŞMANIN KONUSU, AMACI, KAPSAMI VE YÖNTEMİ 1
I.1. Çalışmanın Konusu 1
I.2. Çalışmanın Amacı 1
I.3. Çalışmanın Kapsamı 2
I.4. Çalışmanın Önemi 3
I.5. Çalışmada Takip Edilen Yöntem 3
II. GENEL OLARAK MEKÂN 5
II.1. Mekân-Varlık İlişkisi 5
II.2. Mekân-Zaman İlişkisi 7
II.3. Mekân-İnsan İlişkisi 8
II.4. Edebî Metinlerde Mekân 11
II.4.1. Göstermeye Dayalı Metinlerde Mekân 12
II.4.2. Anlatmaya Dayalı Metinlerde Mekân 12
II.4.3. Coşku ve Heyecana Dayalı Metinlerde (Şiir) Mekân 15
II.4.3.1. Klasik Şiirde Mekân Tasavvuru 18

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BÂKÎ VE FUZÛLÎ DİVANLARINDA DOĞAL MEKÂNLAR **24**
1.1. Deniz 24
1.1.1. Aden Denizi 36
1.1.2. Bahr-ı Muhît 36
1.1.3. Bahr-ı Ummân 36
1.1.4. Kızıldeniz 37

1.1.5. Deniz ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 37
1.2. Dağ 40
1.2.1. Bîsütûn Dağı 44
1.2.2. Kaf Dağı 47
1.2.3. Tûr Dağı 49
1.2.4. Dağ ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 49
1.3. Çöl 52
1.3.1. Çöl ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 58
1.4. Çimenlik (Çemen, Mergzâr, Sebz, Sebzezâr, Râğ) 60
1.4.1. Çimenlik ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 65
1.5. Orman (Bîşe) ve Dikenkik (Hârzâr) 67
1.5.1. Orman ve Dikenlik ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 68
1.6. Vadi 69
1.6.1. Vadi Sözcüğünün Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 72
1.7. Belirsiz Bir Yeri Karşılayan Mekânlar (Mekân, Yer, Mahal, Zemîn, Câygâh, Berr, Tabi‘at) 73
1.7.1. Belirsiz Bir Yer ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 82

İKİNCİ BÖLÜM

2. BÂKÎ VE FUZÛLÎ DİVANLARINDA YAPAY MEKÂNLAR 85
2.1. Barınma Mekânları 85
2.1.1. Ev (Beyt, Hâne, Hân-mân, Âşiyân, Yuva, Külbe) 85
2.1.1.1. Uyku Odası (Hâbgâh, Şebistân) 92
2.1.1.2. Harem, Harîm 93
2.1.1.3. Mutfak (Matbah) 96
2.1.1.4. Balkon (Şeh-nişîn) 96
2.1.1.5. Mahzen (Nihânhâne) 97
2.1.1.6. Köşe (Gûşe/Kûşe, Künc, Bucak) 99

2.1.1.7. Eşik (Âsitân, Dergâh, Südde) 105
2.1.2. Oturma Yeri (Mesken, Neşîmen) 116
2.1.3. Sığınma Yeri (Penâh, Melâz, Me‘âz Me’vâ, Melce’) 118
2.1.4. Menzil 121
2.1.5. Saray (Bârgâh, Tahtgâh) 126
2.1.6. Konak (Kasr, Kaşâne, Kâh, Gurfe, Merhâle) 131
2.1.7. Çadır (Otağ, Çetr, Hayme, Hargâh) 134
2.1.8. Bina (Bünyâd, Bünye) 136
2.1.9. Harabe (Harâb-abâd, Virane, Köhne-serâ) 141
2.1.10. Sevgilinin Mahallesi (Kûy) 143
2.1.11. Barınma Mekânlarıyla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 152
2.2. Korunma Mekânları 167
2.2.1. Kale (Hisâr, Hısn) 167
2.2.2. Korunma Mekânlarıyla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 172
2.3. Savaş Yeriyle İlgili Mekânlar (Rezmgâh, Leşkergâh, Ma‘reke, Mesâf) 174
2.3.1. Tuzak Yeri (Dâmgeh) 176
2.3.2. Savaş Yeriyle İlgili Mekânların Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 177
2.4. Dinî ve Tasavvufî Mekânlar 179
2.4.1. Dinî Mekânlar 180
2.4.1.1. İslâm İle İlgili Dinî Mekânlar 180
2.4.1.1.1. Kutsal Mabedler 180
2.4.1.1.1.1. Kâbe, Beytu’llâh, Beytü’l-Harâm 181
2.4.1.1.1.2. Beytü’l-Ma‘mûr 185
2.4.1.1.1.3. Mescid-i Aksâ 185
2.4.1.1.2. İbadet Mekânları 187
2.4.1.1.2.1. Mescid, Câmi 187
2.4.1.1.2.1.1. Minber 190
2.4.1.1.2.1.2. Mihrap 191
2.4.1.1.2.1.3. Secdegâh 192
2.4.1.1.2.1.4. Mabet 193

2.4.1.1.2.1.5. Musalla (Namazgâh) 194
2.4.1.2. Diğer Dinlerle İlgili İbadet Mekânları 195
2.4.1.2.1. Manastır (Deyr) 195
2.4.1.2.2. Puthâne (Büt-hâne/Bütkede, Sanem-hâne) 197
2.4.1.2.3. Âteş-hâne, Âteşgâh 198
2.4.2. Tasavvufî Mekânlar 199
2.4.2.1. Tekke (Tekye) 200
2.4.2.2. Hânkâh 201
2.4.2.3. Zâviye 202
2.4.2.4. Halvet-sarây/Halvetgâh 203
2.4.3. Dinî ve Tasavvufî Mekânlarla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 205
2.5. Kültürel Mekânlar 213
2.5.1. Okul (Mektep, Debistân) 213
2.5.2. Medrese 214
2.5.3. Muallimhâne 216
2.5.4. Kütüphâne 216
2.5.5. Kültürel Mekânlarla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 217
2.6. Eğlence Mekânları 220
2.6.1. Meclis (Bezm, Bezmgâh) 221
2.6.2. Meyhâne (Meygede, Hârâbât, Ayşhâne, Humhâne, Şarâbhâne, İşretâbâd/‘İşrethâne/‘İşret-sarây/‘İşretgâh) 242
2.6.3. Mahfil 251
2.6.4. Mecmâ‘ 252
2.6.5. Gezinti Yeri (Nüzhetgâh, Cevlângeh) 253
2.6.6. Görünme ve Seyretme Yeri (Cilvegâh, Temâşâgâh, Nazargâh) 254
2.6.7. Bayram Yeri (‘Îdgeh) 256
2.6.8. Eğlence Mekânlarıyla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 257
2.7. Ulaşım Yerleriyle ile İlgili Mekânlar 263
2.7.1. Yol (Râh, Târik, Minhâc, Güzer/Güzergâh, Reh-güzâr, Şâh-râh) 265
2.7.2. Sokak (Kûçe) 276

2.7.3. Köprü (Pül) 277
2.7.4. Ulaşım Mekânlarıyla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 277
2.8. İş ve Ticaret Hayatıyla İlgili Mekânlar 281
2.8.1. İş Yeri (Kâr-hâne/Kârgâh) 282
2.8.2. Han (Ribât) 283
2.8.3. Değirmen 283
2.8.4. Çarşı ve Pazar Yeri (Bâzâr, Çâr-sûy, Çâr-sû) 285
2.8.5. Dükkân 288
2.8.6. İş ve Ticaret Hayatıyla İlgili Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 289
2.9. Sağlık ve Temizlik ile İlgili Mekânlar 292
2.9.1. Şifâhâne (Dârüşşifâ) 293
2.9.2. Hamam 295
2.9.3. Şadırvân 297
2.9.4. Sağlık ve Temizlik ile İlgili Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 298
2.10. Suyla İlgili İnşaî Mekânlar 300
2.10.1. Çeşme 301
2.10.2. Havuz 305
2.10.3. Set (Sedd) 306
2.10.4. Mecrâ 308
2.10.5. Kuyu (Çâh/Çeh) 308
2.10.6. Suyla İlgili İnşaî Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 309
2.11. Değerli Maddelerin Korunduğu Mekânlar 313
2.11.1. Hazine (Genc, Gencîne, Define, Künûz) 313
2.11.2. Değerli Madenlerin Korunduğu Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 319
2.12. Cezalandırma Mekânları 321
2.12.1. Zindan ve Hapishane 321
2.12.2. Sıkıntı Çekilen Yer (Mihnet-sarây/Mihnet-serâ, Mihnethâne, Mâtem-serâ, Zulmet-sarây, Mazîk, Mezbele) 324

2.12.3. Cezalandırma Mekânlarının Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 326
2.13. Ölüyle İlgili Mekânlar 329
2.13.1. Mezar (Kabr, Merkad, Gûr, Lâhd, Meşhed, Medfen, Makbere) 329
2.13.2. Türbe ve Ziyâretgâh 335
2.13.3. Ölüyle İlgili Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 335
2.14. Coğrafî Mekânlar 338
2.14.1. Memleket (Diyâr, Kişver, Buk'a, Vatan, İklîm, Hıtta ve Mülk) 338
2.14.1.1. Acem ve İran 349
2.14.1.2. Azerbaycan 351
2.14.1.3. Bahreyn 351
2.14.1.4. Bedahşân 352
2.14.1.5. Berberistân 353
2.14.1.6. Cezayir 353
2.14.1.7. Çin 353
2.14.1.8. Frengistân 355
2.14.1.9. Habeş 356
2.14.1.10. Hicaz 356
2.14.1.11. Hind (Hindistân) 357
2.14.1.12. Horasan 358
2.14.1.13. Irak 358
2.14.1.14. Kâfiristân 359
2.14.1.15. Ken'ân 360
2.14.1.16. Kırım 361
2.14.1.17. Kızılelma 361
2.14.1.18. Maçin 361
2.14.1.19. Mısır 362
2.14.1.20. Rum 363
2.14.1.21. Tataristân 364
2.14.1.22. Türkistân 364
2.14.1.23. 'Osmânî 365
2.14.1.24. Yemen 365

2.14.1.25. Zengibâr 366
2.14.1.26. Zulümât Ülkesi 366
2.14.1.27. Memleket ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 367
2.14.2. Şehir (Vilâyet/Vilâyât, Eyâlet, Belde/Bilâd, Mahrûsa, Ma'mûre) 373
2.14.2.1. Aden 380
2.14.2.2. Bâbil 380
2.14.2.3. Bağdat (Darü's-Selam) 381
2.14.2.4. Basra 382
2.14.2.5. Buhârâ 382
2.14.2.6. Hama 383
2.14.2.7. Huten (Hatâ) 383
2.14.2.8. Isfahân (Sıfahân) 384
2.14.2.9. İstanbul (Sıtanbûl) 384
2.14.2.9.1. Galata 385
2.14.2.10. Kazvîn 385
2.14.2.11. Kerbelâ 385
2.14.2.12. Medine 386
2.14.2.13. Mekke 386
2.14.2.14. Necef 387
2.14.2.15. Semerkant 387
2.14.2.16. Şâm 388
2.14.2.17. Şirvân 388
2.14.2.18. Tebriz 389
2.14.2.19. Şehir ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 389
2.14.3. Gurbet 394
2.15. İmâret 397
2.15.1. İmâret Sözcüğünün Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 398
2.16. Bahçe (Bağ, Ravzâ/Riyâz, Hadîka, İrem, Bûstân) 399
2.16.1. Gül Bahçesi (Gülzâr, Gülsitân, Gülşen) 412
2.16.2. Lâle Bahçesi (Lâlezâr, Lâlesitân) 422
2.16.3. Çiçek Bahçesi (Şükûfezâr) 424

2.16.4. Sümbül Bahçesi (Sünbülzâr) 425
2.16.5. Menekşe Bahçesi (Benefşezâr) 425
2.16.6. Bahçe ve Bahçe Çeşitleriyle İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi 426
SONUÇ 432
KAYNAKÇA 440
EKLER 458
Ek 1. Orjinallik Raporu 458
ÖZ GEÇMİŞ 459

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Deniz ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 38
Tablo 2: Dağ ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 50
Tablo 3: Çöl ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 58
Tablo 4: Çimenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 65
Tablo 5: Orman ve dikenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 68
Tablo 6: Vadi sözcüğünün divanlarda kullanım sayısı 72
Tablo 7: Belirsiz bir yer ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 82
Tablo 8: Barınma mekânlarıyla iligili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 153
Tablo 9: Korunma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 173
Tablo 10: Savaş yeriyle ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 178
Tablo 11: Dinî ve tasavvufî mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 206
Tablo 12: Kültürel mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 218
Tablo 13: Eğlence mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 258
Tablo 14: Ulaşım mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 278
Tablo 15: İş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı..... 289
Tablo 16: Sağlık ve temizlikle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı..... 298
Tablo 17: Suyla ilgili inşâî mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı..... 310
Tablo 18: Değerli madenlerin korunduğu mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı..... 320
Tablo 19: Cezalandırma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı.. 327
Tablo 20: Ölüyle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı. 336
Tablo 21: Memleket ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı..... 368
Tablo 22: Şehir ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı 390
Tablo 23: Gurbet sözcüğünün divanlarda kullanım sayısı..... 396
Tablo 24: İmâret sözcüğünün divanlarda kullanım sayısı 399
Tablo 25: Bahçe ve bahçe çeşitleriyle ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı .. 427
Tablo 26: Doğal mekânların toplam kullanım sayısı..... 432
Tablo 27: Yapay mekânların toplam kullanım sayısı 434

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1: Deniz ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 38
Grafik 2: Dağ ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 50
Grafik 3: Çöl ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 59
Grafik 4: Çimenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 66
Grafik 5: Orman ve dikenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 69
Grafik 6: Vadi sözcüğünün divanlarda kullanım oranı 72
Grafik 7: Belirsiz bir yer ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 83
Grafik 8: Barınma mekânlarıyla iligili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 154
Grafik 9: Korunma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 173
Grafik 10: Savaş yeriyle iligili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 178
Grafik 11: Dinî ve tasavvufî mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 207
Grafik 12: Kültürel mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 218
Grafik 13: Eğlence mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 259
Grafik 14: Ulaşım mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 278
Grafik 15: İş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 290
Grafik 16: Sağlık ve temizlikle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 299
Grafik 17: Suyla ilgili inşâî mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 310
Grafik 18: Değerli madenlerin korunduğu mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 320
Grafik 19: Cezalandırma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı . 327
Grafik 20: Ölüyle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 336
Grafik 21: Memleket ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 369
Grafik 22: Şehir ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı 391
Grafik 23: Gurbet sözcüğünün divanlarda kullanım oranı 396
Grafik 24: İmâret sözcüğünün divanlarda kullanım oranı 399
Grafik 25: Bahçe ve bahçe çeşitleriyle ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı.. 427
Grafik 26: Doğal mekânların toplam kullanım oranı 433
Grafik 27: Yapay mekânların toplam kullanım oranı 434

ÖN SÖZ

Bu çalışmada, klasik Türk şiirinin 16. yüzyıldaki iki önemli ismi olan Bâkî ve Fuzûlî'ye ait Türkçe divanlarda mekân tasavvuru ele alınmıştır. Aynı yüzyılda yazılmalarına rağmen farklı sahaların (Anadolu/Azerî) eserleri olan Bâkî ve Fuzûlî divanları, klasik şiir alanında yapılmış çalışmalar içinde büyük bir önem taşıdıkları için araştırma konusu olarak seçilmişlerdir. Bu divanlarda mekânın tasavvur edilme biçiminin parça-bütün ilişkisi bağlamında klasik Türk şiirine yüklenebileceği veya klasik şairlerin mekân tasavvuru hakkında fikir vereceği düşünülmüştür.

Şairlerin mekân tasavvurları ortaya konulurken yalnızca bu iki eserle yetinilmenin temel nedeni, bu eserlerin şairlerin sanat kabiliyetlerini büyük oranda yansıtacak edebî değere sahip olmasıdır. Tez konusu olarak da "mekân"ın seçilmesinin temelinde, hayatiyetin devamı konusunda ihtiyaç duyulan en önemli maddî unsurlardan birinin mekân olması ve şairlerin imkân ve olanaklar konusunda birbirlerinden farklı özellikler taşıyan coğrafyalarda yaşamalarının, mekân tasavvurlarını nasıl etkilediğini tespit etme düşüncesi vardır.

Tezin "Giriş" kısmında, çalışmanın konusu, amacı, kapsamı ve çalışmada izlenecek yöntem hakkında bilgi verildikten sonra, genel olarak mekân hakkında bilgi verilmiştir. Mekân-varlık, mekân-zaman, mekân-insan ilişkisi daha çok teorik düzlemde açıklanmış, edebî metinlerde mekânın ele alınma biçimi hakkında bilgi verilmiştir.

Olaya dayalı metinlerin yapısal unsurlarından biri olan mekân, olayların tezahür yeri olduğu için büyük bir öneme sahip olup roman, öykü ve masal gibi metinlerde olay kahramanı gibi bazen destekleyici bazen de engelleyici bir rol üstlenir. Şiir metinlerinde duygu ve hayâllerin tasvirinde araç olarak kullanılan mekân, klasik şiirde ise genellikle tasavvufî ve soyut kavramlarla ilişkilendirilerek estetik bir unsur veya metafor olarak değerlendirilir.

Çalışmanın "Birinci Bölümü"nde doğal mekânların tasavvur edilme biçimi ele alınmıştır. Doğal mekânlar, insanın kendisini içinde bulduğu ve fazla müdahale edemediği mekânlar olduğu için büyük bir öneme sahiptir. Doğal mekânların Bâkî Divanı'nda hem daha fazla kullanıldığı hem de Fuzûlî Divanı'na göre daha çok çevresel mekân anlayışı ile değerlendirildiği görülmüştür. "İkinci Bölüm"de ise yapay mekânlar değerlendirilmiştir. Maddî kültürün en önemli unsurlarından biri olan yapay mekânlara her iki şairin fazla iltifat ettiği ve bu mekânların geleneğin etkisiyle estetik bir unsur ve

yer yer şairlerin psikolojik hâllerinin yansıtılmasında araç olarak kullanıldığı görülmüştür.

Yapay ve doğal mekânların kullanım sayısı ve oranıyla ilgili olarak alt başlıkların altına istatistikî veriler eklenerek şairlerin, hangi mekânlara daha fazla iltifat ettikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu veriler ışığında şairlerin, maddî kültürün cüzü olan mekânları eserlerine yansıtma hususundaki hassasiyetleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Büyük bir çaba ve emek ile tamamlamaya çalıştığımız tezimizin hata ve eksiklerinin olduğunu biliyor, bu eksiklerin hoş karşılanacağını umuyoruz. Akademik çalışma hazırlamanın zorluğunu benimle birlikte yaşayan aileme manevî desteklerinden dolayı teşekkürü borç biliyor; tezin hazırlanma sürecinde özellikle metnin tashihinde katkılarını gördüğüm Okt. Erhan TAŞ, Yrd. Doç. Dr. Sıtkı NAZİK ve Doç. Dr. Abdullah AYDIN'a teşekkür ediyorum. Gerek tez konusunun tespitinde gerekse çalışmamızın hazırlanma sürecinde maddî ve manevî desteklerini esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Sevim BİRİCİ'ye; öneri ve değerli görüşleriyle tezin şekillenmesine büyük katkı sağlayan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Ali YILDIRIM ve Prof. Dr. Şener DEMİREL'e şükranlarımı sunarım.

ELAZIĞ-2017 **Mahmut GİDER**

KISALTMALAR

C. : Cilt
DİB : Diyanet İşleri Başkanlığı
Çev. : Çeviren
E.T. : Erişim Tarihi
G. : Gazel
Haz. : Hazırlayan(lar)
Hz. : Hazret-i
K. : Kaside
Kt. : Kıt‘a
MEB : Millî Eğitim Bakanlığı
Mh. : Muhammes
Mk. : Mukattaât
Mr. : Murabba
Ms. : Musammat
Msd. : Müseddes
Mst. : Müstezad
Mt. : Matla
R. : Rubai
S. : Sayı
s. : Sayfa
snb. : Sayfa Numarası Belirsiz
TDK : Türk Dil Kurumu
TDV : Türkiye Diyanet Vakfı
Trc. : Terci-i Bend
Ter. : Tercüman
Trk. : Terkib-i Bend
Th. : Tahmis
Thk. : Tahkik eden
tsz. : Tarihsiz
vb. : ve benzeri
vd. : ve diğerleri

GİRİŞ

I. ÇALIŞMANIN KONUSU, AMACI, KAPSAMI VE YÖNTEMİ

Çalışmanın temelini oluşturan bilgilerin aktarıldığı bu kısımda tezin içeriği hakkında ayrıntılara girilmeden konusu, amacı ve kapsamıyla alakalı genel bilgiler verilmiş, tezin işlenişinde takip edilen yöntem üzerinde durulmuştur.

I.1. Çalışmanın Konusu

Modern Türk şiiri ve halk şiirinde daha gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınan mekânın; mecaz, metafor ve mazmunlarla yüklü olan klasik Türk şiirinde ele alınma biçimi merak konusu olmuştur. Bu bağlamda klasik Türk şiirinin iki önemli eseri olan Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekânın nasıl ele alındığı hususu, bu çalışmanın konusunu oluşturmuştur. Çalışmada mekân, genel olarak doğal ve yapay mekân olmak üzere iki ana başlıkta değerlendirilmiştir. Ana kaynakları din, tasavvuf, mitoloji ve millî kültür olan; muhteva ve şekil estetiğinin geleneksel anlayış ile sınırlandırıldığı bir şiir disiplini içinde Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekân tasavvuru yorumlanmaya çalışılmıştır.

Tezin konusu belirlenirken bazı araştırmalardan sonra "Fuzûlî'nin Türkçe Divanı ile Bâkî Divanı'nda Meclis Algısı" tez adı olarak uygun görülmüştü. Ancak "meclis" konusunun doktora çalışması için sınırlı kalacağı düşünülerek "meclis" kavramını da kapsayan kavramlardan "mekân" seçilmiş, tezin adı da "Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Mekân Tasavvuru" olarak değiştirilmiştir. Tezin isimlendirilmesinde "Bâkî" adının "Fuzûlî"den önce kullanılmasının nedeni, alfabetik sıranın esas alınmasıdır.

I.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın yapılmasındaki amaç, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekân tasavvurunu ortaya koymaktır. Roman, öykü ve mesnevi gibi olay merkezli metinlerin en önemli yapısal unsurlarından biri olan "mekân"ın, şiirde de büyük bir önem taşıdığı düşünülür.

Bu çalışmayla klasik Türk edebiyatının önemli iki şairi olan Bâkî ve Fuzûlî'den hareketle klasik şairlerin mekân tasavvuru hakkında bilgi sahibi olma amacı güdülmüştür. Güçlü ve köklü bir gelenek ile kuralcı bir anlayış temelinde şiir

tasavvurları şekillenen Bâkî ve Fuzûlî, aynı yüzyılın şairleri olsalar bile imkânlar ve coğrafî özellikler bakımından birbirlerinden farklı yerlerde yaşamışlardır. Bâkî'nin ömrünün büyük bir kısmı merkezde (İstanbul) maddî rahatlık içinde geçerken, Fuzûlî'nin ömrünün tamamı taşrada (Irak-ı Arap) sıkıntı içinde geçmiştir. Mekânın, şairin tasavvur ve tahayyül âlemi üzerindeki etkisi önemli olduğu için tezimiz, "Klasik şiir geleneği ve içinde yaşanılan coğrafyanın, şairlerin mekân tasavvurları üzerindeki etkisi bilinen bir gerçektir." şeklindeki teoriyi ispat etmeye yöneliktir.

I.3. Çalışmanın Kapsamı

Klasik Türk edebiyatı, geniş bir coğrafyada, dil özellikleri bakımından birbirlerinden farklı sahalarda (Çağatay-Azeri-Osmanlı) birçok eserin kaleme alındığı zengin bir edebiyattır. Dolayısıyla herhangi bir konu üzerine tematik bir çalışma (mekân, meclis, cennet…) yapıldığında, çalışmanın saha, yüzyıl ve eser açısından sınırlandırılması zorunluluk arz eder.

Bu çalışmada, aynı yüzyılda yaşayan şairlerden Bâkî'nin "Divan"ı, Fuzûlî'nin "Türkçe Divanı" seçilmiştir. Fuzûlî'nin "Türkçe Divanı"nın dışında Türkçe, Arapça ve Farsça şiir kitapları vardır. Çalışılan konu, mekân/mekânsal unsurlar olup geniş bir sözcük kadrosunun incelenmesini zorunlu kıldığı için Fuzûlî'nin diğer eserleri, kapsam dışında tutulmuş ve şairlerin mekân tasavvurlarının anlaşılması konusunda klasik Türk şiirinde büyük bir öneme sahip olduğu düşünülen bu iki eserle yetinilmiştir. Çalışmada doğal ve yapay mekân özelliği taşıyan unsurlar, incelemeye dâhil edilirken -dipnotlarda belirtildiği üzere- farklı araştırmacılar tarafından "Kozmik Mekânlar"[1] ve "Varlığına İnanılan/Muhayyel Mekânlar"[2] ile ilgili tez çalışmaları yapıldığı için bu mekânlar teze dâhil edilmemiştir.

---

[1] Kenan Erdoğan (1989), *Fuzûlî Divanı'nda Kozmografya ve Tabiat,* Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Adana (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi); Mümtaz Caran (2003), *15, 16, 17 ve 18. Yüzyıl Şairlerinden Ahmet Paşa, Necati Bey, Fuzuli, Baki, Nef'i, Na'ili, Nedim ve Şeyh Galib'in Kasidelerinde Kozmik Unsurlara Bakış ve Kozmik Unsurları Kullanış Tarzlarının Karşılaştırılması*, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

[2] Sıtkı Nazik (2015), *Klasik Türk Şiirinde Cennet ve Cehennem,* Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ (Basılmamış Doktora Tezi)

I.4. Çalışmanın Önemi

Mekân, insanın hayatını idame ettirdiği alan olduğu için şiir metinlerinde en fazla iltifat edilen unsurlardan biridir. Şairlerin karakterlerini dahi etkileyen bu unsurun algılanma veya tasavvur edilme biçiminin ortaya konulması, şairin hayatı okuma ve anlamlandırma biçimi hakkında fikir vereceği için önem arz etmektedir. Ana kaynaklarının din, mitoloji ve yerli malzeme olduğu, kuralcı ve güçlü bir geleneğin etkisinde şekillenen bir edebiyatta mekânın tasavvur edilme biçiminin öğrenilmesi, faydalı olsa gerektir. Bu bağlamda Bâkî ve Fuzûlî divanlarının taranması sonucunda mekân ile ilgili tespit edilen beyit/bentlerin değerlendirilmesiyle şairlerin mekân tasavvurunun anlaşılmasına ışık tutulacaktır. Bu çalışmanın, "klasik Türk şiirinde mekânın kullanılma biçimi" ile ilgili yapılacak diğer çalışmalara ve klasik Türk şiirinin daha iyi anlaşılması hususunda yapılacak tematik çalışmalara az da olsa katkı sağlayacağı, ilim âlemine faydalı olacağı umulmaktadır.

I.5. Çalışmada Takip Edilen Yöntem

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekân tasavvurunun ele alındığı bu çalışmada, belirli bir "mekân"ı karşılayan sözcükler, divanlar okunmak suretiyle tespit edilmiş, bilgisayar ortamında taranmış, elde edilen beyitler, fişlenme usulüyle konularına göre tasnif edilmiştir. Mekân adları, belirli bir başlık altında gruplandırılırken öncelikle sözcüklerin, sözlük anlamı esas alınmış, aynı veya yakın anlamlı sözcükler bir başlık altında değerlendirilmiştir. Mekân adı, beyit/bent içinde yorumlanırken klasik şiir geleneğine bağlı kalınmaya çalışılmıştır. Her konu başlığının sonunda tespit edilen mekân adları, alfabetik sıralamaya göre tabloda belirtilmiş, bu sözcüklerin niceliği hakkında "tablo" ve "grafik"lerle istatistikî bilgiler verilmiş ve bu bilgilerden hareketle bazı çıkarımlar elde edilmeye çalışılmıştır

Tez, "Giriş" kısmı ve iki bölümden oluşmaktadır. "Giriş" kısmında tezin konusu, amacı, kapsamı ve yöntemi hakkında bilgi verildikten sonra mekân-varlık, mekân-zaman ve mekân-insan ilişkisi açıklanmıştır. Bunun yanı sıra, edebî metinlerde mekânın işlenme biçimi ve klasik şiirde mekân tasavvuru hakkında teorik bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler, tezin daha iyi hazırlanması konusunda ihtiyaç duyulan temel bilgilerdir.

Çalışmanın odağını oluşturan "Birinci Bölüm"de doğal mekânlar "İkinci Bölüm"de ise yapay mekânlar tahlil edilmiştir. Yapay mekânlar, alt başlıklarına göre

tasnif edilirken Nahid Aybet'in "Fuzûlî Dîvânı'nda Maddî Kültür" isimli çalışmasından yararlanılmıştır. Şairlerin mekân tasavvurları ortaya konulmaya çalışılırken önce ele alınan mekân adı hakkında teorik bilgiler verilmiş, daha sonra bu mekânın klasik şiirde tasavvur edilme biçimi kısaca açıklanmıştır. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında geçen mekânlar ise ayrıntılarına inilmek suretiyle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca başlıklarla belirlenen konuların sonunda yer yer karşılaştırmaya dayalı değerlendirmeler yapılmıştır.

Tez konusunun kapsamı, iki divanla sınırlı tutulsa da değerlendirmelerde, Bâkî ve Fuzûlî'nin mekân tasavvuru genel olarak yansıtılacak şekilde ele alınmıştır. Divanlarda geçen mekân adlarının değerlendirilmesinde beyit bütünlüğü esas alınsa da bazı genel kanaatlere varılıp çıkarımlar elde edilmeye çalışılmıştır.

Tezin birinci ve ikinci bölümlerinde değerlendirmeye tabi tutulan konularla ilgili örnek beyitler/bentler divanlardan seçilmiş, dolayısıyla örneklendirme yönteminden yararlanılmıştır. Beyitlerin anlamının birebir karşılığı yerine, değerlendirilmeye çalışılan "mekân/mekânsal unsur"un metinde ne anlam ifade ettiğine değinilmiş; beyit, söz konusu edilen mekânın kullanımı bağlamında şerh edilmeye çalışılmıştır.

Mekânın ilişkilendirildiği kavramla ilgili genel bir ifade kullanıldıktan sonra Bâkî ve Fuzûlî divanlarında nasıl değerlendirildiği açıklanmaya çalışılmıştır. Şiirlerde geçen mekân adı, aynı hususla alakalı tasavvura konu edilmişse genellikle -arka arkaya sıralanmış- farklı paragraflarda işlenmek suretiyle yorumlanmıştır. Yer yer şairlerin yaklaşımlarındaki ortak ve farklı yönlere değinildiği için açıklama tekniğinin yanında karşılaştırma tekniğinden yararlanılmıştır. Açıklamalardan sonra şiir örnekleri verilmiş ve sonraki tasavvura geçilmiştir.

Metin ve şiir alıntılarında parantez içi dipnot sisteminin (APA) kullanıldığı bu çalışmada, şiir alıntılarında sırasıyla önce şairin mahlası (Bâkî/Fuzûlî), sonra kısaltmalı olarak şiirin nazım şekli (G./Trk.), sıra numarası (1,2/I,II) ve eğik çizgiden sonra beyit ya da bent numarası (3,4) verilmiştir. Beyit numaraları normal rakam ve sayılarla gösterilirken, bent numaraları Romen rakamlarıyla gösterilmiştir. Divanlarda bentlerden yapılan alıntılarda bendin tamamı yerine, anlatılmak isteneni karşılayan mısralar "1-2-3" şeklinde numaralandırılmak suretiyle gösterilmiştir. Divanların künyeleri "Kaynakça"da verilirken, önce şairin mahlası, sonra eseri, ardından divanı yayına hazırlayanın adı, divanın yayın yılı, yayın yeri ve yayınevi gösterilmiştir.

Yeni yazıya aktarılmış divanlar üzerinde gerçekleştirilen bu çalışmada, vâv-ı ma‘dûle dışında (ˇ) herhangi bir transkripsiyon işareti kullanılmazken, veznin doğru okunması için uzatma (^) işareti, hemze (’) ve ayn (‘) harfleri gösterilmiştir. Fuzûlî Divanı’[3]ndan iktibas edilen şiirlerde bazı yazım hatalarıyla karşılaşılmış, düzenli bir metnin ortaya konulması maksadıyla tezde kullanılan beyitler, Fuzûlî’nin “Türkçe Divanı”yla alakalı yapılmış başka bir çalışmayla[4] karşılaştırılarak düzeltilme yoluna gidilmiştir. Ayrıca divanlarda son ek mahiyetinde olup kısa çizgi ile yazılan -gede, -sitân, -şen, -zâr gibi isimden isim yapan ekler, kısa çizgi (-) kullanılmadan yazılmıştır.

II. GENEL OLARAK MEKÂN

Edebî eserlerde mekânı anlama ve anlamlandırma çabasının temelinde, insan ile mekân arasında söz konusu olan maddî ve manevî ilişkinin anlaşılmasına katkı sağlama düşüncesi vardır. Mekân, *“olma, varlık, vücut”* (Devellioğlu, 1996:513) anlamlarına gelen “kevn” kökünden türemiş bir sözcük olup *“ikâmet edilen yer; ait olunan sınırlı alan, yapı; yaşantının belli bölümlerinin üretildiği/tüketildiği hacimsel çerçeve*” (Yıldırım, tsz:50)*, “insan varoluşunun konumlandığı”* (Korkmaz, 2007:399), *“yazgısının yansıdığı yer”* (Korkmaz, 2007:409) anlamlarını taşır. Canlı, cansız tüm varlıkları mahiyetlerine göre fiziksel açıdan kuşatan, hayatiyetin inşasına sahne olan ve onların var olma mücadelelerine katkı sağlayan yer olduğu için mekânın hayatî bir öneme sahip olduğu düşünülür.

II.1. Mekân-Varlık İlişkisi

Varlığın ana rahmi olan mekân, varlıkların vücut bulduğu zemin ve imkân alanı olarak tasavvur edilir. Mekân, varlığın oluşması sürecinde saf hâliyle hareket etmez, mümkün olan tüm varlık kodlarına sahip olduğu gibi, varoluş sürecini başlatacak etkiyi alana kadar bu kodları muhafaza edebilecek yapıya da sahiptir (Demir, 2013/a:snb). Mekân, varlıkların varoluş sürecinden sonra mahiyetlerini muhafaza ve hayatlarını idâme etme konularında sığındıkları veya kendilerini içinde buldukları yerdir. Mekân ve varlık, birbirlerini tamamlayan iki unsur olduğu için aralarındaki ilişki zorunluluk arz eder.

---

[3] Fuzûlî, *Fuzûlî Divanı*, Haz. Kenan Akyüz vd. (1990), Ankara: Akçağ Yayınları
[4] Fuzûlî, *Fuzulî Türkçe Divan*, Haz. İsmail Parlatır (2012), İstanbul: Akçağ Yayınları

Varlık, daha çok evrenin/kâinatın kaynak ve mahiyetinin anlaşılması konusunda bazı tartışmalara konu edilmiştir. Bu meyanda muhtelif görüşler/modeller ileri sürülmüş, bu görüşlerden iki tanesi kabul görmüştür: *"'Yaratılış modeli' şuurlu bir varlık tarafından yaratılan, sürekli genişleyen, mekân yönünden bizce sonu görülmeyen, zaman yönünden öncesi olan (hâdis: sonradan olan) ve sonlu olan, yani zamanca sınırlı olan bir evren tasavvurunu" savunurken; "evrim (tekâmül) modeli, yaratılışa dayanmayan, varolma nedenselliğini kendi içinde bulan, mekân ve zaman yönünden sınırsız (kadîm ve ezelî olan) bir evren tasavvurunu savunur."* (Aydın, 2012:42). Müslümanlar "yaratılış modelini" benimsedikleri için kâinatı daha çok Mutlak Varlık'ın eseri olma ve geçici bir mekân olma özellikleriyle ön plana çıkarırlar.

Varlık felsefesinin en önemli konularından birini teşkil ettiği için Yaratıcı-varlık, Yaratıcı-kâinât ilişkisinin irdelenmesi gerekir. Kâinatta maddî veya manevî anlamda varlığı kabul edilen her şeye belli bir mekân izafe edilir. Semavî dinler veya din kaynaklı inanışlar, yalnızca Allah'ı mekândan münezzeh bir varlık olarak kabul ederler (Özarslan, 2010:15). Sonradan yaratıldığı (hâdis) veya âraz olduğu için varlık mesabesinde bile görülmeyen kâinat ve cüzlerinden gökyüzü, arş gibi mekânların konumlanma yeri olarak doğrudan Allah'a izafe edilmesi, itikadî anlamda da büyük bir sorun teşkil etmektir.

İslâm'ın varlık anlayışıyla alakalı muhtelif nazariyeler ileri sürülmüştür. Klasik şairlerin şiirlerinde kullandığı vahdet-i vücut nazariyesine göre mutlak ve tek varlık Allah'tır. Varlık olarak telakkî edilen diğer unsurlar, Allah'ın anlaşılması konusunda sonradan yaratılmış tecelli, ayet veya emârelerdir.

Mutlak Varlık'ın ilişkilendirildiği ilk muhit/mekânlardan biri "elest meclisi"dir. Ruhların Mutlak Varlık ile ünsiyet kurdukları yer olarak düşünülen bu aşkın/müteal mekânın "nerede olduğu" ve "mahiyetinin ne olduğu" konularıyla alakalı muhtelif görüşler ileri sürülmüştür. Bu mekânın *"cennet", "gökyüzü", A'raf yakınında olan "Nu'man" veya Hindistân'da bulunan "Dehnâ"* bölgesi olabileceği ileri sürülmüştür. Üzerinde durulan görüşlerden biri de "ruhânî varlıkların hazır bulunduğu bir ortam olduğudur." (Işık, 2003:164).

Birbirlerini tamamlayan iki unsur oldukları için mekân ile varlık arasındaki ilişki son derece önemlidir. Zira *"dünyada olmak, bir yerde olmak, bedende olmak kaçınılmaz olarak belirli bir mekân boyutunu gerektirir."* (Durgun, 2013:7). Ayrıca canlı veya cansız varlıkların olmadığı, hayata dair emarelerin görünmediği yerlerde,

mekânın anlamsızlaşması/değersizleşmesi de kaçınılmazdır. Bu bağlamda *"varlık veya cismin bulunmadığı bir yerde mekândan bahsedilmesi düşünülemez, mekân ancak bir varlık ya da cisim söz konusu olduğunda gündeme gelmektedir. Bunu büyük ölçüde olgu ile mekân arasındaki ilişki belirlemektedir."* (Karadaş, 2009:32).

II.2. Mekân-Zaman İlişkisi

Zaman mefhumu, *"bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit"* (Akalın vd., 2011:2641) anlamına gelir. Tanımıyla alakalı kesin görüşlere varılmayan mefhumlardan biri zamandır. *"Aristo, Farabî ve İbn-i Sînâ, zamanı Büyük Feleğin (el-Felekü'l-A'zâm) hareketinin miktarı şeklinde tanımlarken, Ebü'l-Berâkât el-Bağdâdî, zamana varlığın uzayıp gitmesinin miktarı şeklinde bir tanım getirir."* (Karadaş, 2009:36).

Sonsuz/sürekli bir akış hâlinde olan, olay ve olgularla çerçevesi belirlenen zaman kavramını, Ahmet Hamdi Tanpınar, "*yek pâre geniş bir an"* ve "*parçalanmaz bir bütün*" (2006:135-136) ifadeleriyle açıklar. Tanpınar'ın zaman tasavvurunu da yansıtan bu tasvirî tanımla anlatılmak istenen şudur: *"Kimi zaman izlenimci, somut imgelerde kübist bir nitelik taşıyan zaman, sert bir nesne gibi bölünür, parçalanır ve bu parçalar yeniden buluştuğunda zaman olgusuna yeni bir görünüm ve boyut katar."* (Korkut, 2009:127).

Zamandan -mekânla birlikte- en fazla etkilenen varlık insandır. Mekânın insan üzerindeki etkisi veya insanın mekânı dönüştürmesi, belli bir zaman diliminde gerçekleştiği için zaman ve mekân, birbirleriyle anlam bulan iki gerçeklik olarak değerlendirilir. Yapay mekânlar, belli bir zaman diliminde inşa edildikleri için geçmişi günümüze taşımakla kalmayıp, geçmiş ile an arasında tarihî yolculuklar yapma imkânını sağlar. Doğal mekânlar veya dış âlem; duygu, hayâl ve düşünce zemininde değerlendirildiğinde, dünü bugün ile mukayese etme imkânını sağladığı için, zaman ve mekân birlikteliğini, etkileşimini kaçınılmaz kılar (Özarslan, 2010:96). *"İnsan dünyada zamansal olarak vardır; zaman, hayatı, davranışları, hareketleri, devamlılığı, durağanlıkları, dinamizmleri, süreçleri, etkileşimleri ve olayları ifade eder; hayat yoksa zaman da yoktur."* (Okumuş, 2010:122).

Başı ve sonu belli olmadığı için değişkenlik arz etmeyen zaman, insanlar tarafından yıl, ay, gün, saat gibi dilimlere bölünerek değişken bir varlık hâline getirilmiştir (Narlı, 2002:92). Varlık âleminde meydana gelen her faaliyet, muayyen bir

zaman diliminde gerçekleştiği için zaman, varoluşun olmazsa olmaz boyutu olarak değerlendirilir.

Mekân varlığın malzemesi ve zemini ise zaman varlığın muhtevası ve varoluş sürecidir. Kâinatta varoluş veya değişimin zaman sayesinde gerçekleştiği düşünülür. Zamanı enerji veya cevher olarak telakki eden anlayışa göre *"kâinatın genişlemesi devam ettiği müddetçe yeni varlıkların ortaya çıktığı ya da çıkacağı (yaratılacağı) vakidir. Yeni varlıkların ortaya çıkma süresi zamanın varoluş amili olarak devamına bağlıdır. Zaman muhtevasında ne miktar varlığın gerçekleşmesine yetecek cevheri taşıyorsa, o noktaya kadar kâinatın genişlemesi devam edecektir."* (Demir, 2013/b: snb).

Özellikle olaya dayalı metinlerde kişi ve mekân gibi temel unsurlarla adeta somutlaşan zaman; gün, ay, yıl, mevsim gibi kullanımlarla nesnel nitelik taşıdığı gibi, muayyen bir varlığın doğumu, ayrılığı, vuslatı ve ölümü bağlamında değerlendirilerek öznel nitelikler de taşıyabilir. *"Varlığa verilmiş olan zamanın tüketildiği zemin"* (Bayrak, 2013:17) olarak bilinen mekân, *"'çağrışım' yoluyla, daha önce yaşanan olay ve hatıralara göndermede bulunarak okuyucunun 'aynı anda birden fazla zamanı' hissetmesine olanak sağlar."* (Furrer, 2000:28).

II.3. Mekân-İnsan İlişkisi

Varlık olarak telakki edilen her şeyin mekân ile bir ilişkisinin olduğu bilinir. Hacimsiz varlıklara bile bir yer, bir mekân izafe edildiği düşünülürse, etkin bir varlık olan insanın her türlü faaliyetini gerçekleştirdiği, varlığını idame ettirdiği alan olan mekânın insan ile olan ilişkisinin anlaşılması önemlidir (Özarslan, 2010:18).

Varlık âlemindeki unsurların insan ile ilişkisinin belirlenmesinde esas alınan ölçüt, söz konusu varlığa duyulan ihtiyaçtır. İnsanoğlunun, maddî ve manevî ihtiyaçlarını gidermek, hayatının her alanında varlığını etkin bir biçimde sürdürebilmek için ihtiyaç duyduğu unsurların başında mekân gelir. Mekân ve insan, birbirlerini tamamlayan iki önemli unsur olduğu için biri diğerinden ayrı düşünülemez. *"İnsanların mekânları inşâ etme, dönüştürme ve deforme etme özelliklerine paralel olarak mekânlar da insanların yaşam biçimini etkileyen ve bireyin yaşam karşısındaki yönelimlerini biçimlendiren bir özelliğe sahiptir."* (Kanter, 2013:7).

Mahlûkâtın en şereflisi olarak yaratılan, özelde belirli mekânların, genelde tabiatın emrine âmâde kılındığı insanoğlunun *"sosyal, politik ve kültürel varlığının,*

zamanı ve mekânı biçimlendirdiğini söylemek doğru olduğu kadar, zaman ve mekân olarak iç içe girmiş bir sürecin, insanoğlunun sosyal, politik ve kültürel varlığını oluşturduğunu söylemek de doğrudur." (Narlı, 2007:13). Bu durumda, insanın kendi varlığını idame ettirme noktasında bütünün asli parçaları veya tamamlayıcı unsur olarak gördüğü *"özel ya da kamusal, bireysel ya da toplumsal bütün yaşanılan yerler, kutsal, siyasal ya da kültürel simgeleri olan bütün yerler, mekânsal bütün imgeler, insan-mekân ilişkisinde bütüncül çözümlemelerin birer parçası olarak düşünülmektedir."* (Narlı, 2007:14).

İnsanoğlu belli bir mekânda varlık kazanıp dönüşümünü gerçekleştirdiği için mekân, *"ontolojik anlamda bireyin evrendeki yansıma alanı ve varlığının kanıtı"* (Bayrak, 2013:19) olarak değerlendirilmelidir. İnsan hayatına sağladığı katkı nedeniyle, mekân, maddî ve manevî bir değer olarak görülür, insan benliği ve belleğinin ayrılmaz bir parçası hâline gelir (Demir, 2011/a:132). Bütünün parçası hâline gelmek, psikolojik veya fizyolojik açıdan etkileşimi ve hatta özdeşleşmeyi kaçınılmaz kılar. Öncelikle mekâna, mana ve hayatiyet kazandıran varlığın insan olduğu bilinmelidir. Zira boş veya insandan arındırılmış bir mekân, *"sıradanlaşır, değerini ve manasını yitirir"* (Özarslan, 2010:165), "*hayatiyetini sürdüremez, ölür."* (Özarslan, 2010:85).

İnsan ile mekân arasındaki psikolojik bağ, fiziksel ve sosyal çevrelerde oluştuğu için insan-mekân etkileşimi, "mekânsal davranışların" (Göregenli, 2013:17) oluşmasına da zemin hazırlar. *"İnsanların fiziksel çevreyi nasıl algıladıkları ve şekillendirdiklerinin ilkeleri bilinebilirse, bireyin çevresel davranışları daha iyi anlaşılabilir; insanlar için daha algılanabilir, temsil edilebilir ve nihayet yaşanabilir mekânlar yaratılabilir."* (Göregenli, 2013:18-19).

Yapay veya doğal mekânlar, atfedilen değer nedeniyle maddî bir unsur olmaktan kurtulup yeni bir hüviyete bürünürler. *"Bir mekân, bir değer hâline gelir gelmez büyür. Değerlendirilmiş mekân bir eylemdir; büyüklük içimizde olsun, dışımızda olsun hiçbir zaman bir nesne değildir."* (Bachelard, 1996:215). Örneğin, "Leyla vü Mecnûn" mesnevisinde uçsuz bucaksız bir genişliğe sahip olan çöl, kaderine/kederine terk edilmiş âşık için bir sığınak, eman bulma yeri olarak tasavvur edildiği gibi, âşığı fiziksel açıdan daraltan, yıpratan onun çöküşünü hızlandıran bir inkıraz mekânı olarak da tasavvur edilebilir.

Uzun süre değişmeyen iklim şartları nedeniyle mekânın/coğrafyanın, milletlerin fizyolojik ve psikolojik yapıları üzerinde etkili olduğu düşünülür (Kaplan, 1974:175).

"*İnsanın yaşadığı yere benzediğini ya da yaşadığı yeri kendine benzettiğini söylerler. Hangisinden başlarsanız sizi diğerine götüren bu ilişkide önce insan yaşadığı yere, o yerin havasına, suyuna, taşına, toprağına benziyor. Sonra havasını, suyunu, taşını toprağını kendine benzetiyor"* (Göka, 2001:9). Bu benzeşim, fizyolojik olduğu kadar, mizaç ve davranış noktasında da kendini gösterir. İbn-i Haldun, ılıman iklimlerde yaşayan insanların mutedil bir mizaca sahip olduklarını, soğuk iklimlerde yaşayan insanların ise kişilik noktasında itidalden uzak olduklarını söyler (2005:259-260). İnsan-tabiat etkileşimini açıklayan birçok Müslüman filozof da İbn-i Haldun gibi *"mikro kozmos olan insanın, makro kozmos olan evrene benzediğini"* söyler (Turgut, 2013:176).

İnsan ile mekân arasında doğal şartlar nedeniyle belli bir etkileşim/ilişki söz konusu olduğu gibi, yapay şartların veya ihtiyaçların zorlaması nedeniyle kültürel ilişkiler de söz konusu olmuştur. İnsanın yıllarca süren hayat hikâyesi, belli mekânlarda gerçekleştiği için bu mekânların üzerlerinde inşa edilen miras, insanın yansıma alanı veya insana şahit olabilecek bir varlık formuna dönüşür. Toplumun geçmişini kayıt altına alması ve hatırlatması nedeniyle böyle mekânlar "kültürel bellek mekânları" olarak değerlendirilir (Aydemir, 2012:358). Mekân, *"bireyin hem şahsi hem de toplumsal tarihinin temel sahnesidir. İnsanlar ve eylemler geçip gitse de mekân oradadır ve tarihselliğiyle bütün yaşanılmışı hatırlatacak, muhafaza edecek niteliklere sahiptir."* (Demir, 2011/a:14).

İnsan-mekân ilişkisini daha ileri boyutlara taşımanın göstergelerinden biri de insan vücudunu teşkil eden kimi maddî unsurlar ile doğal mekânlar arasında benzerlik ilgisi kurmaktır. Bu bağlamda insanın yüzündeki yedi delik gökyüzündeki yedi gezegen, eti toprak, kemikleri kaya, damarları nehre benzetilir (Kahramanoğlu, 2006:23). İnsan bedenini küçük bir âlem olarak gören İmâm-ı Gazâlî de âlemde yaratılan her şeyin insanda bir numunesinin olduğunu düşünür ve insanın kemiklerini dağa, damarlarını yağmura, kıllarını ağaçlara, beynini gök yüzüne, duygu azalarını ise yıldızlara benzetir (1975:38).

Mekân, sıradan bir insan için hayatın idame ettirildiği alan olarak tasavvur edilirken, *"coğrafyayı kader"* (Tanpınar, 2006:78) olarak tasavvur eden şair için hayatî bir önem arz eder. Bu bağlamda doğal ve yapay mekânlar, şair için *"tedâî mahşeri"* (Özarslan, 2010:144) ve yeni ilhamlara kapı aralayan kaynak olarak görülür. "*Sanatkâr*,

duyguyu ya kendi benliğinden hâsıl eder, ya da kendi dışındaki varlık veya durumlardan ilham, intiba yahut tesir yoluyla edinir." (Özarslan, 2010:16).

Sanatkârın asıl çabası, yeni bir duygu veya hayâli ortaya çıkarmaktan ziyade, ortak kabul ve anlayışı en ideal/kusursuz biçimde ifade edebilmektir (Aktaş, 2009:83). Bu bağlamda mekân, -özellikle doğal mekânlar- kusursuz özellikleriyle kuşatıcı ve koruyucu olup şairler için hem malzeme teşkil eder hem de ilham zemini olarak değerlendirilir. Nasıl ki doğallığıyla *"tabiat, insan zekâ ve muhayyilesinin ilk ilham kaynağı, ilk kudret menbaı"* (Elçin, 1993:7) olarak kabul ediliyorsa, yapay mekânlar da hassas ruhlu insanlar/sanatkârlar için aynı etkiye sahiptir. *"İman, tesir, intiba ve ilham gibi hususlarda sanatkârların duygu ve düşüncelerine tesir eden mekân, ilhamın ve intibaların kaynağı, sanatın malzemesi işlevlerini de görür."* (Özarslan, 2010:15).

Gökyüzünün derinliği, denizlerin enginliği, dağların heybeti, çöllerin haşyeti, insanı/şairi her an etkileyen canlı ve kudretli ruhî varlıklar olarak tasavvur edilir (Elçin, 1993:5-8). Mekânın şair üzerindeki etkisi, ilham kaynağı olmanın yanı sıra, şairin duygu, hayâl ve düşünceleriyle aynileşecek düzeye ulaşır. *"Ferdin ferdiyetinden kurtulan ruhu, an gelir, içine karıştığı tabiatın eb'adını alır, onun azametine, onun derinliğine denk olur ..."* (Elçin, 1993:16).

Şairi etkileyen ve hatta şairin tasavvur ve tahayyül âleminde başkalaşan mekân, yeni bir bağlam içerisinde değerlendirilerek farklı bir kişilik veya kimlik kazanır. *"Yaşadığı devrin epistomolijisi yani bilgi nazariyesinin dışına çıkamayan"* (Kahramanoğlu, 2006, 33), düşünce dünyası belli bir gelenek ve zihniyet çerçevesinde şekillenen şair ise metafor veya imgelere konu ettiği mekânı, kendi tasavvur âlemine göre değerlendirir, yeniden yorumlar, özgün bir mekân ortaya çıkararak esere damgasını vurur.

II.4. Edebî Metinlerde Mekân

Anlatıcının duygu ve düşüncelerinin dile getirildiği, alıcıda estetik duygular uyandırmayı hedefleyen dil ürünlerine edebî metin adı verilir. Anlatıcı; açıklama, tasvir, karşılaştırma, soyutlama gibi anlatım tekniklerini; mecaz, teşbih, istiare gibi söz sanatlarını kullanmak suretiyle kurmaca bir âlemi özgün bir üslup ile estetize ederek anlatır. Edebî bir eserde işlenen dünya, belli noktalarda gerçeklik arz etse bile, *"gerçek hayatı farklı bir ölçekte yeniden kuran, "gerçeğimsi" (fiction) bir dünyadır."* (Elçin, 1993:3). *Edebî bir metinde güdülen amaç,"dış dünyayı resmetmek değil, eldeki*

parçaları değişik şekillerde birleştirerek, bu parçaların birlikte gizledikleri ilk şekli değişmeyen ve değişmeyecek olanı bulmaktır." (Ayvazoğlu, 2013:244).

Gerek coşku ve heyecana dayalı (şiir), gerekse anlatma (roman, hikâye) ve göstermeye (orta oyunu, tiyatro) dayalı edebî metinlerde, üzerinde en çok durulan yapısal unsurların başında mekân gelir. Edebî metinlerde bazen fotoğraf gerçekçiliğiyle işlenen mekânın bazen de anlatıcının dünyası ve eserin iç yapısına göre yeniden kurgulandığı, hayâlî bir zeminde işlendiği görülür (Yılmaz, 2007:19). Edebî eserlerde geçen mekânsal unsurların incelenmesi sayesinde anlatıcının tabiat ve düzenlenmiş çevre karşısındaki tavırlarının anlaşılmasına katkı sağlanır (Elçin, 1993:3).

II.4.1. Göstermeye Dayalı Metinlerde Mekân

Orta oyunu ve tiyatro gibi göstermeye dayalı edebî metinlerde olayı canlandırma durumu söz konusu olduğu için mekân daha çok; sahne, *"dekor, tablo"* (Yılmaz, 2007:18) işlevlerini görmekte olup muayyen ve gerçekçidir. Olay, anlatı ve ana fikrin neredeyse aynı oranda önemli görüldüğü bu edebî metinlerde ikinci planda kalan mekân, olayların canlandırılması/sahnelenmesi için ihtiyaç duyulan zemin olarak tasavvur edilir.

Tiyatroda mekân, daha çok canlandırma ve iletişim ortamı olarak tasavvur edildiği için, sahne tasarımı son derece önemlidir. Oyunun başında, gerçek anlamı dışında herhangi bir anlam ifade etmeyen mekânın veya mekânsal unsurların oyun ilerledikçe farklı anlamlara büründüğü görülür. *"Örneğin oyun başlamadan önce sahnede görülen bir tapınak dekoru, sadece ikonik bir işleve sahiptir. O gerçek hayattaki bir tapınağa benzeyen göstergedir. Ama oyun ilerledikçe bu tapınağın örneğin aşkın sembolü olduğu ortaya çıkabilir. Bu tamamen dramatik aksiyonla ve bunun biçimlendirilişiyle ilgilidir. Sahne tasarımının bu anlamda hem mekânsal hem de zamansal boyutunun olduğu söylenebilir."* (Aybar, 2003:68).

II.4.2. Anlatmaya Dayalı Metinlerde Mekân

Mekânın yapısal unsur olarak görüldüğü ve en fazla kullanıldığı metinlerin başında anlatı metinleri gelir. Anlatı metinlerinde mekânın somutlaşması, anlamlandırılması için başvurulan en önemli anlatım tekniği tasvirdir. "*Teşbihe muhtaç olmaksızın, hayâlde zuhur eden bir sureti veya vicdanda hâsıl olan bir hissi göz önüne getirmek"* (Ayvazoğlu, 2013:247) şeklinde tanımlanan veya sözcüklerle resim yapma

sanatı olarak bilinen tasvir, *"insanın çevresinde bulunan, canlı-cansız tüm varlıkları olduğu gibi veya görmek istediği gibi anlatmasıdır."* (Çınar, 2004:149). Tasvir sayesinde zihinde canlandırılamayan nesneler belirginleşir (Yılmaz, 2007:20), reel veya kurgusal dünya canlanır, somutlaşır. Özellikle romanlarda sık sık kullanılan tasvir, "*insan, yazar veya kahramanın dış dünya ile olan ilişkilerindeki önemi ifade eder. Romancı bu dış dünyadan kaçar, yerine başka bir dünya getirir, bu dış dünyayı tanımaya, anlamaya ve değiştirmeye koyulur."* (Gümüş, 1989:114).

Geleneksel anlatı türlerinden masal, efsane, halk hikâyesi gibi olay merkezli metinlerde, macera/olay daha fazla önemsendiği için mekân ikinci planda kalır. Mekân, daha çok olayların üzerinde veya içinde tezahür ettiği "çevre"dir. *"Çevre; işlenmemiş, anılaştırılmamış, dönüştürülmemiş bir yer'dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliğine görülmez, kişi ve/ya olayı derinden etkimez. Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçmezler. Anlatımın veya olayın akışındaki hız, mekânın veya karakterlerin görülmelerine pek imkân tanınmaz."* (Korkmaz, 2007:402). Yani mekân, fonksiyonel olmaktan ziyade, olayın gerçeklik boyutunun anlaşılmasına katkı sağlayan statik bir levha olarak kurgudaki yerini alır (Yılmaz, 2007:18).

Geleneksel bir anlatı türü olan masallarda olağanüstü olaylar, olağanüstü güçler taşıyan kişilerin etrafında gelişir. Zaman ve mekânın belirsiz olduğu bu türde, yazar, maceraya büyük bir önem atfettiği için mekâna anlam yükleme veya mekânı fonksiyonel kılma çabası içine girmez. Masallarda "engelleyici veya destekleyici" bir unsur olarak görülmeyen mekânın, olağanüstü özellikler taşıması ve belirsiz olması, onun hayâlî/mücerret bir varlığa dönüşmesini kaçınılmaz kılar. Bu durumdan dolayı masallarda yer alan "Hindistân, Türkistân, Yemen, Çin, İstanbul, Mısır" gibi gerçek memleket isimlerinin bile bu yerlerle doğrudan/gerçek bir ilişkisi yoktur (Yüceer, 2012:97).

Milleti derinden sarsan savaş, göç, kuraklık gibi olayların anlatıldığı geleneksel anlatı türlerinden destanlarda mekân, durulan, oturulan yer değil, aşılan yerdir (Balkaya, 2008:154). Millî olmaları hasebiyle destanlarda işlenen mekân ile milletin yaşam biçimi arasında paralellik vardır. "Oğuz Kağan Destanı"na baktığımızda, fetih ruhuyla hareket eden Türklerin; mücadeleci, savaşçı, dışa dönük özelliklerinin Oğuz Kağan'da temerküz ettiğini görmekteyiz. *"Oğuz Kağan Destanı"nda 'dört bir taraf' ya da 'dört bir köşe'*

ile kastedilen mekân kâinattır." (Balkaya, 2008:155). Destanlarda kâinat, sınırları belirlenmemiş memleket olarak tasavvur edilir.

Destandan romana geçişte ara dönem işlevi gören halk hikâyelerinde mekân, destana göre daha gerçekçi olsa bile sınırlar belirsizdir, yani mekân yeryüzüdür. Masal ve efsaneden farklı olarak mekâna, destekleyici veya engelleyici olma vasıfları yüklenir. Mitolojik özellikler taşıyan Türk destan ve halk hikâyelerinde mekân, *"bizimkilerin mekânı ve düşman mekânı diye ikiye ayrılır. Bizim yaşadığımız mekânda her şey olağandır. Ama düşman mekânı karanlıktır. Ve düşman mekânındaki her varlık bizim yaşantımıza terstir. Mekân, yatay veya dikeydir. Bazen derya ötesi, bazen de yeraltıdır."* (Bayat, 1993:43).

Mehmet Kaplan, *"İki Destan İki İnsan Tipi"* adlı makalesinde destan ve halk hikâyelerinde geçen kahramanlardan hareketle eski Türk insanın mekân tasavvurunu şöyle açıklar: *"Oğuz Kağan ve Dede Korkut kahramanları ile kendisini idealize eden eski Türk insanı tamamıyla dışa dönük, mekânda genişlemek isteyen ve maddî kuvvete inanan bir insandır. Yunus'un ortaya koyduğu insan tipi ise iyiye dönük, ruhlara derinleşen, manevî varlığı yüksek tutan, Tanrı'ya ulaşmayı gaye bilen bir velidir…. Alp tipi için dünya fethedilecek bir yer, diğer insanlar galebe çalınacak, tabi kılınacak düşmanlardır. Velî tipi için dünya değersizdir. Madde ve mekân değersizdir. Diğer insanlar düşman değil, dosttur. Çünkü onların içinde aynı İlahî ruh vardır."* (1952:415-416).

Yaşanmış ya da yaşanabilir olayların, kişi, yer, zaman gibi unsurlarla ayrıntılı bir biçimde işlendiği yazı türü olan romanda işlenen dünya, kurgusal olsa bile mekân, zaman ve kişi unsurlarının gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınması, olayların yaşanmış ya da yaşanabilir olması, roman türüne gerçekçilik hüviyetini kazandırır.

Romanın en önemli yapısal unsurlarından biri mekândır. *"Diğer romanlık unsurlar gibi romanda 'mekân' da kurmacadır*." (Sağlık, 2002:143). Romanda mekânın; olayların yaşandığı, kahraman veya kişilerin davranışlarını sergilediği (Bilge, 2013:38), hayat gerçeklerinin sezdirilmesi veya yansıtılmasına yönelik bir atmosferin oluşturulduğu (Yılmaz, 2007:18), aksiyonun oluşması ve şekillenmesinde etkili olduğu, özne kadar yönlendirici ve yol gösterici olduğu (Narlı, 2004:469) düşünülür.

Romanda mekân-kişi ilişkisine baktığımızda, mekânın yalnızca sahne olarak değerlendirilmediği; işlevsel, fonksiyonel özellikler taşıdığı görülür. Roman kişilerine bir tür "rahimlik" görevi (Korkmaz, 2007:415) üstlenen mekânın; kişilerin psikolojik

durumlarını etkileme (Bilge, 2013:57), kişiliklerinin oluşmasına katkı sağlama (Bilge, 2013:49), engelleyici veya destekleyici özelliklerinden dolayı kişi/kahraman formunda görülme, yansıtılan psikolojik etkiden dolayı kişiyle aynileşme gibi işlevlere sahip olduğu düşünülür. Böylece mekân-kahraman ilişkisinin tahlil edilmesi büyük bir önem arz eder. Zira *"kahramanların yaşadıkları çevrelerin tasvir edilmesi, aslında o kişilerin ruhsal durumlarının kodlarının çözülmesidir."* (İçli, 2012:1307).

Romanın en önemli unsuru olay örgüsüdür. Mekân-olay örgüsü ilişkisine baktığımızda, mekânın, *"vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi"* (Aktaş 1991:142), *"panoraması, peyzajı ve dekoru"* (Aktaş, 1991:147) konumunda olduğu görülür. Romanda mekân, işlevsel bir yapıya sahip olduğu için mevcut konumuyla birlikte olaylar zincirinin gelişimine müdahale edecek şekilde işlenir. Zira olay örgüsünün şekillenmesinde olayların tezahür edeceği mekân ve mekânın dönüştürdüğü kahramanın/kişinin katkısı yadsınamaz. *"Mekân etkin kurucu bir değer olarak üzerindekileri etkiler, onları tinsel doğuş ve oluşlara hazırlar."* (Korkmaz, 2007:400).

II.4.3. Coşku ve Heyecana Dayalı Metinlerde (Şiir) Mekân

İnsan, duygusal bir varlıktır. Hayatının belli dönemlerinde yaşadığı gelgitler nedeniyle psikolojik bir tazyikin etkisinde kalır, böylece duygularını paylaşma ihtiyacı hisseder. Şiirin de söz konusu coşku ve heyecanın dile getirilme ihtiyaç ve isteğinden oluştuğu düşünülür (Aktaş, 2009:26). Bu durum nedeniyle coşkuya dayalı metin denildiğinde akla gelen tür şiirdir. Anlatıcı belli bir "düşünce"yi öğretme çabası içinde ise düzyazı; belli bir "duygu"yu hissettirme çabası içinde ise "şiir" kaleme alır. Şiir, Türk edebiyat tarihinin en önemli türlerinden biridir. Özellikle klasik edebiyatta, edebî eser/edebî metin denildiğinde akla gelen ilk tür şiirdir.

Özelliklerinden hareketle şiirin birçok tanımı yapılmıştır. Şerif Aktaş'a göre *"okuyucuda yoğun duygu ve heyecan uyandıran, söyleyiş ve ahenkle kendisini meydana getiren parçaları birleştiren, çağrışım ve duygu değerleriyle yeni ve farklı anlamlandırmalara imkân yaratan, yan anlam bakımından zengin metne"* (2009:27-28) şiir adı verilir.

Şiirde *"gerçeğimsi" (fiction) bir dünya"* (Elçin, 1993:3) sembolik bir dil ile işlenir. Üst bir dil ile yazılan şiirin dilsel boyutunun *"görünen yönü, bilincimize; görünmeyen yönü ise bilinçaltımıza hitap eder."* (Yıldırım, 2007/b:1050). Şiirin bilinçaltımıza hitap eden yönü, ana duyguyu da belirleyen unsur olarak bilinen imgedir.

"Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayâl, hülyâ" (Akalın vd., 2011:1182) anlamlarına gelen imge, sanatçının çeşitli duygularla algıladığı özel, özgün bir görüntünün öznel bir yorumlamaya tabi tutulması olarak bilinir (Aksan, 2005:32). Şiirin asıl malzemesi olan imge, *"şair/sanatçı muhayyilesinin yaratıcı yönü"* (Demirel, 2007:140) "*reel olana sığmama*" (Lekesiz, 2006:20), muhayyel, üst/ideal bir âlem oluşturma çabası olarak da değerlendirilir. İmgeler sayesinde mekânsal unsurların muhayyel ve soyut yönleri gerçek ve somut bir varlığa dönüşür. *"Şiirin, soyut bir tasarının imgeler yoluyla somutlanması olduğunu düşünürsek, mekân ve mekândaki nesneler karakterin zihinsel deneyiminin bir tezahürü olarak işlev kazanır."* (Bayramoğlu, 2012:2). Sembolik dil ve imgelerle soyutlaşan, zengin çağrışım ve anlam katmanlarına kapı aralayan şiirde amaç, belli bir gerçeklikten hareketle ideal ve kusursuz olanı oluşturmak ve bunu okuyucunun tasavvur âlemine sunmaktır.

Mekân, anlatı metinlerinde yapısal/aslî bir unsur olduğu için, mekân incelemeleri daha çok anlatı metinlerinde yapılır. Şair, üzerinde yaşadığı, ontolojik ve algısal anlamda etkilendiği ve aynı zamanda etkilediği mekânı, şiirlerinde farklı işlevlerde kullanır. Şiir ile mekân arasında *"şiirsellik, imge, metafor ve dil"* ortak payda işlevi görür. Şair mekânı oluşturma yeteneğine sahip olduğu gibi, şairin duygu ve düşünsel âlemini etkileme noktasında belirleyici olması nedeniyle mekân da şiir üretme gücüne sahiptir (Öztepe, 2007:121-127). Şiir ile mekân arasındaki bu etkileşim ve organik bağ, kendisini şairin şiir dünyasında farklı tasavvur ve tahayyüllerle gösterdiği için, şiirde mekânsal unsurların incelemesine gerek duyulmuştur. Eliuz, mekânın öznel yorumlara tabi tutulmasını şöyle açıklamaktadır: *"İnsan yaşadığı her duyguyu, her düşünceyi, her yönelişi çevresine ve çevresindeki varlıklara aktarır/yansıtır. Doğaya kendi içsel bakış açısından bakar, onlara yeni ve kendine özgü/özel bir varlık alanı kazandırır."* (2001:654).

Gaston Bachelard'ın mekânı, şair veya kahraman için *"dışarıdaki içerdelik"* (1996:230) olarak görmesi veya kişiyi *"dışarısının fenomenolojisine"* (1996: 215) ait bir varlık olarak telakki etmesi, mekânın "*fiziki çevrenin ve fiziki gerçekliğin yansıtılması için değil; derindeki iç gerçekliğin ortaya konulması için kullanıldığını"* (İçli, 2012:1307) gösterir. Kurmaca bir dünyanın işlendiği roman, hikâye, şiir gibi metinlerde kullanılan mekânsal unsurlar, anlatıcı veya kahramanın bilinçaltındaki âlemin anlaşılmasına katkı sağlar. Şiirde işlevsel bir biçimde kullanılan mekân, şairin

doğal ve yapay mekânlar karşısındaki tavrını gösterdiği (Elçin, 1993:3) gibi, mekânın *"işlevsel bir karaktere*" (Şengül, 2010:537) bürünmesini kaçınılmaz kılar.

Düzenlenmiş veya doğal mekânları estetize eden türlerin başında şiir gelir. *"Şiirin coğrafyaya yüklediği anlam, öykü ve romandan daha derinlikli ve daha felsefîdir."* (Aktaş, 2003:42). Şiirde amaç, alıcıda estetik duygular uyandırmaktır. Mekânı estetize etme, okuyucuda farklı his ve heyecanlar uyandırma, okuyucunun duygu ve çağrışım dünyasını harekete geçirme konusunda şiir, tetikleyici bir güç olarak da görülebilir.

Diğer türlerde mekân, sahne işlevi gördüğü için muayyen ve çevreseldir. *"Gerçek dünya mekânları ile hayâlî dünya mekânları iç içedir."* (Çetin, 2004:95-101) Şiirde ise *"öznel ve düşsel bir uzam ve zaman yaratılmıştır."* (Korkut, 2009:121). Mekân şiirde temsilî ve izâfî olup öznel bir bakış açısıyla şairin psikolojik dünyasını yansıtacak şekilde ele alınır. Şiirde *"mekânın 'mutlak bir alan'a değil, farklı öznellikler içeren ve imgelem tarafından yeniden inşa edilebilen bir yapı olduğuna işaret edilmektedir. Edebiyatın kurmaca mekânlarının da, bu noktada, temsilî mekânla ilişkilendirilebileceği düşünülebilir."* (Şişmanoğlu, 2003:14).

Şiirde olgusal ve işlevsel bir biçimde işlenen mekânsal unsurların somutlaştırılabilmesi için başvurulan en önemli anlatım tekniği tasvirdir. Yazarın anlatı metinlerinde mekân tasvirlerine başvurmasının nedeni; olaylara canlılık katmak, mekânları belirli bir forma dönüştürmek iken, şiirde mekân tasvirlerine başvurulmasının nedeni, "*teşbihe muhtaç olmaksızın, hayâlde zuhur eden bir sureti veya vicdanda hâsıl olan bir hissi göz önüne getirmektir."* (Ayvazoğlu, 2013:247).

Şiirde yapılan mekân tasvirleri sayesinde; somutlaştırma, anlamlandırma, anlaşılma gibi önemli durumlar aşılarak şairin psikolojik durumunun, kâinatı algılama biçiminin anlaşılmasına katkı sağlanır. *"Mekânın ayrıntılı bir tasviri (tiyatro hariç) bize,* o *mekânda* yaşayan *insanın karakteri, sosyal ve kültürel kimliği ile ilgili pek çok ipuçları verir."* (Çetişli, 2009:78). Hâsılı mekân tasvirleri, *"kişilerin düz değişmeceli ya da eğretilemeli dışavurumları olarak görülebilir. İnsanın yaşadığı ev, kendisinin bir uzantısıdır. Evini betimlemekle o kişiyi betimlemiş olursunuz."* (Wellek vd., 2011:261).

Şiirde son derece önemli bir işleve sahip olan tasvir ile alakalı muhtelif tasnifler yapılmıştır. Kazım Yoldaş, mekânların soyut kavramlara benzetilmesi suretiyle oluşan tasvire "dolaylı tasvir"; kâinatta görülen iç ve dış mekânların sanatlı bir biçimde tasvir edilmesine ise "dolaysız tasvir" adını vererek mekân tasvirini iki gruba ayırır

(2004:331). Gerek modern, gerekse klasik şiirde hem dolaylı hem de dolaysız tasvire sıkça başvurulmuştur.

II.4.3.1. Klasik Şiirde Mekân Tasavvuru

Klasik şiir, hakikatten ziyade hayâl ile kodlandığı için birçok konuda olduğu gibi mekânın algılanma biçiminde de "gerçeklik kriziyle" (Öztürk, 2010:9) karşı karşıya kalır. Gerçek üstü hayâl ve tasavvurlarla ilişkilendirilen mekânlar, doğallıktan uzaklaşarak (Öztürk, 2010:9) "itibârî" (Aktaş, 1991:15) veya "tecrîdî" (Aktaş, 1991:142) bir anlayış ile tasavvur edilir. Örneğin, *" 'Hüsn ü Aşk' mesnevisinde 'mâna mesiresi' tanıtılmaktadır. Burası haricî âlemde mevcut hiçbir yeri ne hatırlatır, ne de düşündürür. Okuyucu, söz konusu mahal tasvirinden hareketle gönlünce güzel bir yer yaratma imkânına sahiptir. 'Mâna mesiresi'ni anlatan satırlarda, resim terbiyesinin ve dış dünyayı taklit endişesinin değil varlık âlemine has intibanın hareket noktası olarak seçilmesi; okuyucuya, güzel mekân fikri verecek unsurların bir araya getirilmesine imkân vermiştir."* (Aktaş, 1991:142). Bu yaklaşım, klasik şiirde mekân veya mekânsal unsurların aynı türden birçok varlığı karşılayacak "zihinsel bir varlık" olarak tasavvur edildiğini ortaya koyar. *"Ağaç herhangi bir ağaç değil, genel olarak ağaçtır* (…)*; âlemin nesneleri, tümeli yansıyacak şekilde klişe olarak kullanılır."* (Ayvazoğlu, 2014:90).

İçerikten ziyade biçim mükemmelliğini esas alan klasik şairlerin tabiat ve çevre tasavvurlarında da ideali yansıtma çabası vardır. Klasik şiiri *"hayâl-âmîz" ve "tasannu'"* sözcükleriyle tavsif eden Halil İnalcık, söz konusu şiirde ideal güzelliği yansıtma konusundaki çabayı şöyle açıklar: *"Batı natüralizmi ve realizminde olduğu gibi, doğal, açıkça ifade edilmiş çıplak insanî duyguları ve tasvirleri değil; hayâl ve sembolizm, ustalık ve zarâfet libası içinde gizlenmiş ince güzelliği arar."* (2011:36).

Mekân tasavvurları, bazı noktalarda halk ve modern Türk şairleriyle benzerlik arz eden klasik şairler, sahip oldukları köklü ve kuralcı şiir geleneğinin belirlediği çerçeve nedeniyle birçok noktada farklılaşmışlardır. Söyleyiş güzelliğini ve özgünlüğü, içerikten daha fazla önemseyen *"Osmanlı şairi, sınırları çizilmiş bir hayâl dünyası içinden kendi kabiliyeti ve meşrebine uygun, orijinal hayâller üretebilmek için sözcükleri ve klişeleri çeşitli kombinasyonlarla bir araya getirmiştir."* (Şenödeyici, 2014:9). Klasik şiirde sıkça kullanılan ve nicelik noktasında kayda değer bir yekûn teşkil eden mekânsal unsurlar, aynı sınırlar/çerçeve içinde değerlendirilmiştir.

Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatında olaya dayalı metin denildiğinde akla gelen en önemli türler, roman ve hikâye iken, klasik Türk edebiyatında olaya dayalı metin denildiğinde akla gelen tür mesnevidir. Roman ve hikâyeden farklı olarak şiir biçiminde yazılan mesnevi; halk hikâyesi, masal, efsane gibi geleneksel anlatı türleriyle benzerlik noktasında ilişkilendirilebilir. Mesnevi, belli özellikleriyle bu türlerle ilişkilendirilse dahi, mesnevide işlenen olay, muhayyel ve kurgusal olduğu için çevre/mekân da muhayyeldir. Mesnevilerde Hindistân, Çin, İstanbul gibi gerçek; dağ, deniz, ırmak gibi doğal mekânlardan bahsedilse bile bu mekânlar, aslî özellikleriyle yansıtılmaz, soyutlanarak farklı bir formda işlenir. Mesnevide mekân, *"görme duyusundan çok, hayâl gücüne hitap edecek şekilde kurgulanmıştır."* (Bilge, 2013:44). *"Üzerinde yaşanılan ve geçilen veya engel olarak görülen çevresel bir alan olarak karşımıza çıkar. Mekân unsuru, kurguyu diri bir şekilde desteklemekten uzaktır… Sürükleyicilik unsuru çerçevesinde, sanatsal kaygılardan ziyade, etkileyicilik unsurunu ön plana alan bir yapıya sahiptir."* (Şengül 2010:530).

Mesnevide mekân, çevre/sahne işleviyle kullanılsa bile mekân-kahraman ilişkisinde farklılıklar söz konusudur. *"Kahramanın değişim, gelişim ve olgunlaşması mekânın değişmesi ya da mekân değiştirmekle gösterilir. Bu durumda, eserdeki mekânlar; dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerler mahiyetine bürünür. Mesnevideki mekân topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir."* (İçli, 2008:344). Bu bağlamda mekân, sahne işlevinin yanı sıra, kahramanla bütünleşen bir unsur olarak değerlendirilir. Ferhat denilince dağın, Mecnûn denilince çölün, Musa denilince deniz ve sandığın, Yusuf denilince kuyu ve zindanın, Yakup denilince "Külbe-i Ahzân"ın akla gelmesi, kişi-mekân özdeşliğinin bir göstergesidir (İçli, 2008:345).

Klasik şiirde, mekân veya çevre denildiğinde akla ilk olarak doğal mekânlar/tabiat gelir. Zira *"bazı sanatkârlar için asıl mekân dış dünyadır, bizzat tabiattır."* (Özarslan, 2010:20). Bu durum en eski Türk şiiri için de geçerlidir. *"İlk şiirler, ilk tasvir ya da öyküler, insanlar arası yaşantılardan çok, insanın doğal çevre içindeki yerini anlatırlar."* (Narlı, 2007:31). Klasik şairlerin doğal mekânları diğer unsurlarla ilişkilendirerek yoğun bir biçimde işlemeleri, onların çevreye olan düşkünlüğüyle izah edilebilir (Sefercioğlu, 2000:67-86).

Tabiatın yaratılması ve işleyişindeki düzen, varlık felsefesinin en önemli problemlerinden/konularından biridir. Klasik şairlerin varlık tasavvuru, İslâm'ın temel

kaynakları olan "Kur'ân-ı Kerim", "Hadis" ve İslâm'ın farklı bir yorumu olarak bilinen "tasavvufa" göre şekillenmiştir. Allah'ın varlık ve birliğinin doğru bir biçimde anlaşılabilmesi için insanların kâinattaki muntazam düzeni ve işlenişi tefekkür etmesi gerekir. Zira Allah, kâinatı; gücünün, varlığının delili olarak gösterir, insanın tasavvur ve tahayyül zeminine sunar: *"Evet, göklerin ve yerin yaratılışında, gece ve gündüzün birbiri ardınca gelişinde, insanlara yararlı şeylerle yüklü olarak denizde yüzen gemilerde, Allah'ın gökten su indirip onunla ölü yeryüzünü diriltmesinde ve orada her türlü canlıyı yaymasında, rüzgârların değişmesinde, gökle yer arasında emre hazır bekleyen bulutta, elbette akıllı bir halk için göstergeler vardır."* (Kur'ân-ı Kerim: Bakara, 2/164) [5].

Kutsi hadis olarak bilinen *"Ben gizli bir hazine idim. Bilinmeyi murad ettim. Bilineyim diye mahlukatı yarattım."* (Aclûnî, 2001:132) sözü, kâinatın/tabiatın klasik şairler tarafından*"insanı Mutlak Varlık'a götüren semboller âlemi… Mutlak Varlık'ın bir tezahürü"* (Ayvazoğlu, 2013:87), *"tecelli zemini"* (Özarslan, 2010:190), *"Allah'ın yaratıcı kudretinin çok genel bir ifadesi"* (Haydar, 1991:128) olarak tasavvur edilmesini sağlamıştır.

"Vahdet-i vücûd" nazariyesini şiirlerinde kullanan mutasavvıflar ve klasik şairler, "Lâ mevcûde illâ Hû" düsturu gereği, Mutlak Varlık (Allah) dışındaki hiçbir şeyi hakikî varlık olarak telakki etmezler, kâinatı da Mutlak Varlık'a göre; "vehim", "hayâl", "aynadaki yansıma" ve "gölge" sıfatlarıyla zikrederler (Tosun, 2009:185). Kâinatın yok olacağına inandıkları için ona bağlanmayı hakirlik olarak görürler.

İslâm'ın en temel ilkesi tevhittir. Tevhit ilkesi bağlamında kâinat, Mutlak Varlık'ın tecellisi olarak değerlendirilir. Tasavvur ve tahayyül âlemi, tevhit ilkesi doğrultusunda şekillenen klasik şair, tabiatı parça olarak tasvir etmez. Tabiat tasvirlerinde mahallî renklere itibar etmez. Onun tasvir ettiği tabiat, toptan tabiat olduğu gibi, tabiatı parça parça görmesi günah addedilir (Elçin, 1993:11). *"Divân şairi tabiatı, bir mutasavvıfın gözü ile görür. Nazarında tabiat, bütün çiçek, su ve rüzgârıyla, vahdaniyetten nişânedir. Her manzara, hüsn-i mutlakın bir tecellisidir."* (Elçin, 1993:10).

Bütüncül bir kâinat tasavvuruna sahip olan klasik şairler, Mutlak Varlık'ın tecellileri olarak tasavvur edilmeleri nedeniyle, insan ile kâinatı birbirinden ayırmadığı

[5] Tezde kullanılan ayet mealleri, Muhammed Hamidullah'ın "*Aziz Kur'an Çeviri ve Açıklama"* adlı eserinden alınmış olup eserin künyesi kaynakçada belirtilmiştir.

gibi (Ayvazoğlu, 2013:89), her iki unsur arasında analojik ilişkiler kurar. Klasik şiirde ideal sevgiliyi tasvir etme çabası söz konusu olduğu için güzelliği, işlevselliği ve diğer ulvî özellikleriyle tabiat, aşk bağlamında değerlendirilir, sevgiliyle özdeşleştirilir ve hatta sevgili formunda görülür. Sevgilinin güzellik unsurları, ideal güzelliği yansıtacak unsurlardan seçildiği için tabiat yoğun bir biçimde kullanılır. Sevgilinin yanağı güle, ağzı goncaya, saçları sümbüle, yüzü gül bahçesine, boyu serviye benzetilir. *"İçinde yaşadığı çevreyle, hatta evrenle olan çok yakın ilişkisi ve ünsiyetinden dolayı şair, tabiatı edalı bir sevgili gibi görür."* (Yoldaş, 2004:333). "*İnsan şekil ve şemailinde" "canlı", mücerret bir mefhum* (Elçin, 1993:12) olarak tabiatı yansıtır.

"Divan şairi, hassasiyet ve muhayyilesini tabiata tabi kılmaz, şiirini yalnız ona, münhasıran ona râm etmez; bilakis tabiatı kendi felsefesine, kendi dünya görüşüne bağlar ve onu muhayyiresinin bir bahçesi hâline getirir." (Elçin, 1993:10). Klasik şiirde, "*mazmunlara vesile olmak için kullanılan"* (Narlı, 2007:39), şairin duygu ve düşünce dünyasına göre yeniden yorumlanan mekânlar, "*musikileştirilerek"* (Elçin, 1993:20) veya *"üsluplaştırılarak"* (Ayvazoğlu, 2013:26) bambaşka bir bağlam içerisinde, şairin hayâl ve "*fikir âlemini aksettirecek"* (Elçin, 1993:20) şekilde kullanılır.

Klasik şiirin nazım şekillerinden kaside ve tarih metinlerinde mekân nispeten daha gerçekçidir. Şiirlerinin temel mekânı İstanbul olan Nedîm, İstanbul'u çeşitli olayların tezahür ettiği, çeşitli tiplerin canlandırıldığı, hayatla ilişkisi hissedilen somut/gerçek bir mekân olarak tasavvur eder (Kortantamer, 1993:339-340). İstanbul'u "*iktidarın zamanını süsleyen estetik bir değer"* (Narlı, 2007:37) olarak görülür.

Klasik şiirde, "*uçsuz bucaksız bir âlemin toptan ve aynı zamanda mücerret bir sembolü"* (Elçin, 1993:18) olarak değerlendirilen mekân/tabiat, halk şiirinde daha çok sahne ve çevre işleviyle kullanılır. Canlı, cıvıl cıvıl, doğal ve yapay gerçekliği büyük oranda yansıtan (Ayvazoğlu, 2013:26) mekânları halk şairi, *"çocuk masumiyetiyle, bir donanma gecesini seyrediyormuş gibi temaşa eder ve bu şehrayinin karşısında ruhunun coşkunluğunu gizleyemez… O tabiatı insanlaştıracağı yerde kendini tabiatlaştırır ve baharda serhadde giden yolların kıvrımını, sel altında kalan kayaların suya doyuşunu, hep kendi içinde duyar. Belli ki o, dağa, yola, kayaya, sele ve nihayet kadına hep tabiat içinde yaşamış, daima tabiatla hemhâl olmuş bir ruhun gözü ile bakmaktadır."* (Elçin, 1993:16-17). Halk şairi yaptığı betimlemelerle aşk, acı, neşe, keder gibi hisler ile mekânlar arasında analojik ilişkiler kurar. Sadece görüntüsü itibariyle doğayı ele almaz,

doğa ötesi bir durumu anlatmak için doğal mekânları araç olarak görür (Wannıg, 1982:437).

Mutlak Varlık'ın nişanesi olarak tasavvur edilen doğal mekânlar, mutasavvıf şairler tarafından âşığı Mutlak Varlık'a götüren araç olarak görülür ve kutsanır. Bu bağlamda tekke-tasavvuf şairleri, bazı dinî öğretileri öğretme/anlatma çabası içinde oldukları için kevnî ayetler olarak tasavvur ettikleri doğal mekânları, duygusal bir yaklaşımdan ziyade düşünsel bir zemin içinde tasvir ederler.

Türk şiirinin farklı dönemlerinde, gelenek ve zihniyetten dolayı şairlerin mekân tasavvurlarında farklılıklar oluşsa bile, aynilik ve ortaklıkların azımsanmayacak oranda olduğu düşünülür. Mekânı, klasik şairler, ruhçu, topyekûncu, sembolleştirilmiş, insan/sevgili formunda değerlendirilmiş bir anlayışla ele alırken (Elçin, 1993:19); halk şairleri, doğal ve yapay gerçekliği büyük oranda yansıtan, şairin duygusal ve düşünsel coşkunluğuna araç olabilecek bir biçimde işlemektedir. Modern Türk şiirinde ise sahne, engelleme, yönlendirme, sığınak gibi birçok işlev ve fonksiyonlara gelecek biçimde kullanılan mekânlar, "*gazel ve minyatür estetiğinden çıkarak, geniş ve canlı"* (Narlı, 2007:39) bir çerçeve içerisinde değerlendirilir.

Şiirde, çevresel veya olgusal açıdan kullanılan mekânların, şairin tasavvur ve tahayyül âlemini büyük oranda yansıttığı düşünülür. Bu durum, mekân çözümlemelerinin gerekliliğini ve önemini ortaya koyar. Özellikle anlatı metinlerinde, yapısal unsur olduğu için mekân çözümlemelerine sıkça başvurulurken, coşku ve heyecana dayalı metinlerde bu durum daha sınırlıdır. Çözümlemenin sağlıklı bir biçimde yapılması için şairin anlam ve işlev yükleyerek kullandığı mekânların doğru bir biçimde tasnif edilmesi gerekir.

Mekânın edebî metinlerde kullanımıyla alakalı muhtelif tasnifler yapılmıştır. Mehmet Narlı'nın "Şiir ve Mekân" adlı çalışmasında yaptığı tasnifin son derece önemli olduğu düşünülür. Narlı şiirde, mekânları ana hatlarıyla şöyle gruplandırır:

- *Düzenlenmiş yerler: Şehirler, evler, odalar, oteller, hapishâneler, parklar, sokaklar, mahalleler, semtler, ülkeler*
- *Doğal yerler: Dağlar, denizler, nehirler, göller*
- *Kozmik yerler: Gökyüzü, güneş, ay, yıldızlar*
- *Mitolojik yerler: Kaf Dağı, Olimpos Dağı*
- *Varolduğuna inanılan kutsal yerler: Cennet, cehennem, sırat, ahiret*
- *Hayâl edilen yerler* (2007:14-15).

Topografik veya çevresel olmanın yanı sıra mekânlar; anlam üreten, anılaştırılmış, dönüştürülmüş, kişilerle aynileşmiş, onların iç dünyalarının anlaşılmasına katkı sağlayan değer olarak tasavvur edildiği için olgusal mekân olarak görülür (Korkmaz, 2007:403). Ramazan Korkmaz, "Romanda Mekânın Poetiği" adlı makalesinde olgusal mekânlarla alakalı yaptığı tasnifte mekânları, algılanma biçimlerine göre şöyle gruplandırır:

- *Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar*
- *Sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar* (2007:403).

Klasik şiirde ideal güzelliği yansıtma çabası söz konusu olduğu için mekânın genellikle gerçeküstü bir yaklaşımla estetik bir unsur olarak tasavvurlara konu edildiği görülür. Özellikle doğal mekânlar, şiire *"canlı, gerçek, dinamik bir şekilde ve realitede olduğu gibi nüfuz edememiştir."* (Karahan, 1980:57). Başka bir deyişle tabiat, daha çok tabiiliğini yitirerek bir sahifeye bin bir renk ile çizilen bir resim (Gölpınarlı, 1999:92) veya rengârenk şekillerle bezenmiş motif olarak tasavvur edilir. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında da bu anlayış fazla değişmez. Özellikle gazel nazım şekliyle yazılan şiirlerde "olgusal mekân" anlıyışı yaygın iken, kaside nazım şekli ve musammat biçiminde yazılan şiirlerde "çevresel mekân" anlayışı göze çarpar.

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında kullanılan yapay ve doğal mekânların değerlendirilmesinde istatistikî verilerden yararlanıldığı için divanlarda yer alan sözcüklerin toplam kullanım sayısının önem arz ettiği düşünülmektedir. Bu konuyla alakalı yapılan araştırmada, Bâkî Divanı'nda toplamda 49.299, Fuzûlî Divanı'nda 54.264 sözcüğün kullanıldığı tespit edilmiştir (Yağcıoğlu, 2009: 551). Bu veriler, Fuzûlî Divanı'nda kullanılan sözcük sayısının Bâkî Divanı'ndan (4.965) fazla olduğunu gösterir. Fuzûlî Divanı'nda kullanılan bazı mekân adlarının fazla çıkmasında, bu farkın belirleyici olabileceği göz önüne alınmalıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BÂKÎ VE FUZÛLÎ DİVANLARINDA DOĞAL MEKÂNLAR

1.1. Deniz

Doğal mekânlar, insanoğlunun varlık mücadelesini sürdürdüğü yer olduğu için büyük bir öneme sahiptir. Bu mekânlar içinde "deniz"in ayrı bir yeri vardır. Yeryüzünü kaplayan büyük su kütlesi olarak bilinen deniz; uçsuz bucaksız görüntüsü, derinliği, enginliği, dalgalanışı, kıymetli madenlerin ve bazı canlıların barınağı oluşu gibi özellikleriyle tasavvur ve imgelere konu edilir. Yeryüzünün büyük bir kısmını teşkil eden bu doğal mekânın/unsurun birikinti hâlinde oluşu ve hammaddesinin su oluşu değerini daha da arttırır. Zira su, din ve mitolojilerde hayatın kaynağı, ilk maddesi olarak görülür (Burckhardt, 1994:140).

Gerek Kur'ân-ı Kerim'e gerekse tasavvufî eserlere bakıldığında denizin Mutlak Varlık'ın kozmik ayetlerinden biri olarak telakki edildiği görülür. *"Yeryüzündeki her ağaç kalem olsaydı, deniz de, arkasından yedi deniz daha, mürekkep olsaydı yine de Allah'ın kelimeleri tükenmezdi. Evet, Allah güçlüdür, bilgedir."* (Kur'ân-ı Kerim: Lokman, 31/27) şeklindeki ayetin mealinde, Allah'ın yüceliği ve kudreti nazara sunularak, büyük su kütlesi olan denizin enginliğine vurguda bulunulmuş; deniz, İlahî ilmin sınırsızlığı ve sonsuzluğunun delili olarak görülmüştür.

Tasavvufta özellikle vahdet-i vücut nazariyesi açıklanırken deniz, *"mutlak varlık olan Allah'ı, onun sonsuz zat makamını ve vahdeti temsil eder. Sûfîler varlığın bir olduğunu, kesretin görünürde kaldığını anlatmak için, daha ziyade deniz imgesini kullanmışlardır."* (Üstüner, 2008:285). Böylece*"hakikat ehli, Allah'ı bir deniz, kâinatı* - masiva olması hasebiyle- *denizin dalgaları olarak görür."* (Pala, 1995:137).

Şairler, hassas yapılarıyla birçok şeyi ilham kaynağı olarak telakki ederler. Tabii (doğal) bir unsur olarak deniz, anafor ve dalgalarıyla şairlerin tasavvur âleminde çeşitli çağrışımlara kapı aralar. Bu bağlamda deniz, gark etme, helak etme gibi özellikleriyle olumsuz durumları çağrıştıran imgelere konu edilirken; durgun ve sessiz hâliyle *"huzurun, rahatın ve sükûnetin sembolü"* (Özarslan, 2010:66) olarak görülür. Bazı doğal özellikleriyle deniz, âşığın yaşadığı karşıt hâller, duygusal gelgitlerle ilişkilendirilir. *"Sakin hâliyle huzur veren, duyguların ve hayallerin sığınağı olan deniz; taşkın hâliyle insanda tedirginlik yaratan bir özelliğe sahiptir."* (Bayrak, 2013:85).

Önemli bir doğal mekân olduğu için insanların kültür ve inanışını etkileyen deniz, insanlığın ortak hafızası olarak telakki edilen birçok atasözü ve deyime de konu edilmiştir. Çaresizlik nedeniyle sergilenen istemsiz tavır, "Denize düşen yılana sarılır."; elde edilemeyen bir varlık üzerinde yapılan tartışma ve bu tartışmadan duyulan rahatsızlık, "Denizdeki balığın pazarlığı olmaz." (Püsküllüoğlu, 2004/a:64) atasözleriyle anlatılırken; büyük zorlukları yenip küçük ve önemsiz sebeplerden dolayı başarısızlığa uğrama durumu, "denizden geçip çayda boğulmak" (Püsküllüoğlu, 2004/b:269); insanın çaresizlik, umutsuzluk hâli, "dört yanı deniz kesilmek" (Püsküllüoğlu, 2004/b:296) deyimleriyle anlatılır.

Yaygın konuları aşk, tabiat, insan ve tasavvuf olan klasik şiirde, bazı imgeler açıklanırken kullanılan mekânsal unsurlardan biri denizdir. Deniz; sahil, dalga ve girdabıyla hakikî ve mecazî aşkın tavsifinde kullanılır. Tasavvufî bir metafor olarak deniz, vahdeti temsil ederken; dalga ve girdap, tecellileri ve kesreti temsil eder. *"Büyüklük, genişlik, sonsuzluk, derinlik, bolluk"* (Pala, 1995:137) gibi özellikleri olan deniz, mecazî aşk bağlamında ise âşığın *"duygusal gelgitlerini, gönlünü"* (Aytekin, 2005:90) karşılar.

Klasik şiirde deniz yaygın olarak; gözyaşı, gam, gönül, aşk, cömertlik, kerem, rahmet, ilim, mana, şiir" (Mutlu, 2012:91-111) gibi sözcüklerle benzerlik noktasında ilişkilendirilerek tasavvur edilir. Bâkî Divanı'nda deniz; gönül, aşk, gam, belâ, güzellik, ilim, hayret, olgunluk (kemâl), istiğnâ, mağfiret, şairlik yeteneği, incinin kaynağı olma, otorite övgüsü gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda gönül, aşk, gam, delilik (cünûn), gözyaşı, marifet, riyâ, yokluk (adem), kararsızlık, incinin kaynağı olma, Hz. Muhammed'in merhameti, Hz. İlyas'ın gezinti yeri olması, Hz. Musa'nın asasıyla Kızıl Deniz'in yarması, memdûhun cömertliği gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Gönül, aşkın tezahür ve tahassüs mekânıdır. Dolayısıyla ana konusu aşk olan klasik şiirin en önemli mekânıdr. Aşk duygusunun ve İlahî tecellîlerin zemini olan gönül *"çok yönlü ve hassas bir yapıya sahiptir. Sevgili ilgi göstermediği zaman viran olan bu mekân, yine sevgiliden gelen eza ve cefa taşlarıyla mamur olur."* (Yıldızhan, 1997:9). Birçok açıdan deniz ile ilişkilendirilir. Gönlün, kanlı dalgalarıyla med cezir görüntüsü oluşturduğu (Fuzûlî, K.14/7) düşünülür. Ayrılığın verdiği ızdıraptan dertlenen gönül, dalgaları kabarmış bir deniz olarak tahayyül edilir. Âşığın dert denizinin dalgalanmasının temelinde arzu ve hevâ hasseleri vardır. Bu yaklaşımla

hevânın gönülde, havanın denizde oluşturduğu etki arasında benzerlik ilişkisinin oluşturulduğu düşünülür:

Hevâdan mevce gelmiş bahr-ı derdim şâhid-i hâlim

Dil-i pür-ızdırâb u nâle-i bî-i'tidâlimdir (Fuzûlî, G.101/6)

Klasik şiir anlayışına göre sevgilinin âşığa reva gördüğü cevr ve cefa, alın yazısı olarak görülür. Âşığın başına gelen musibetler, kader olarak telakki edilir ve kadere rıza dışında başka bir tavır sergilenmez. Fuzûlî, âşığın gönlünün, gözyaşı dalgalarıyla çırpınan bir deniz gibi göründüğünü, gönül denizinin feryat ve figanının, gözyaşı dalgalarının gerçekleştireceği vuslat ile sona ereceğini ifade eder. Fuzûlî'nin bu yaklaşımıyla vuslatı gerçekleştirme konusunda verilmek istenen mücadeleyle deniz dalgalarının hareketliliği arasında benzerlik ilişkisi oluşturduğu düşünülür:

Mevc ile gönlümü ey eşk kopar yanımdan

Nâle ile başım ağrıtdı bu bîmâr benim (Fuzûlî, G.207/5)

Tasavvuf ehli Allah dışındaki hiçbir şeyi hakikî varlık olarak kabul etmez. Muhayyel bir mekân olan gönlü, genişliği ve kuşatıcılığıyla Mutlak Varlık'ın tecelligâhı olarak tasavvur eder. Bu bağlamda Bâkî, tecelli zemini olması ve ayrılık acısından ızdırap duyması nedeniyle gönlü hakikat denizine ulaşma aracı olarak görür:

Dildür ol bahr-ı hakîkatden vücûdun mülkine

Şol derûnun 'âleminde mevc uran deryâya bak (Bâkî, G.239/2)

Klasik şiirde Mutlak Varlık'ın benzetileni olarak görülen ve varlığının anlaşılması konusunda tecelli olarak düşünülen denizin ilişkilendirildiği konuların başında aşk gelir. Dolaysıyla klasik şair, âşık rolünü aslî kimliğini gölgede bırakacak düzeyde benimser. *"Şair, şiirinde başka duygu ve düşüncelere iltifat etmese bile mutlaka âşık görünmek mecburiyetindedir; velev ki özel hayatında bu duyguyu hiç tatmamış olsun. O, ister yaşlı ister genç, ister erkek ister kadın yahut gerek hükümdar gerekse fakir olsun hiç fark etmez; vasıfları belirlenmiş bir sevgiliye âşık olmakla yükümlüdür."* (Okuyucu, 2010:195-196). Şair, âşık gözüyle mekânları yorumladığı için aşk, gerçek veya hayalî birçok mekânın tasvirinde mihver duygu olarak telakki edilmiştir. Klasik şiirin ana konularından biri olmasının yanı sıra, tasavvufî anlayışın etkileyici ve dönüştürücü gücünden yararlanılarak kullanılan aşk duygusu, edebiyat ve medeniyetlerle adeta özdeşleştirilmiştir. Bu bağlamda Doğu medeniyeti, aşk medeniyeti olarak tasavvur edilmiş, yaratılış bile aşk ile izah edilmeye çalışılmıştır (Şenödeyici,

2014:189). *"Aşk, evrenin özünde vardır ve bütün şey'lerdeki ilk hareket ettiricidir; her şeyi 'en güzel'in 'mutlak güzel'in elde edilmesine yöneltir."* (Ayvazoğlu, 2014:56).

Aşk mecazî ve hakikî olmak üzere iki şekilde incelenir. Mecazî aşk, hakikî aşkın bir basamağı olarak da görülür. İnsanın varlık amaçlarından biri bu duyguyu telezzüz etmektir. *"İnsanın, daha geniş bir ifade ile kâinatın yaratılış sebebi, mutasavvıflara göre aşktır. Allah bir gizli hazine olan varlığını tanıyacak göz, sevecek gönül, sanat eserlerini takdir edecek bir akıl dilemiş, evreni ve bütün güzellikleri idrak melekesiyle donanmış insanoğlunu yaratmıştır."* (Kaplan, 2008:153). Bâkî, aşk denizinin sahilinin bulunmadığını (Bâkî, G.211/3), ummana bırakılan gönül kayığının Allah'ın yardımıyla belâ girdabından korunduğunu söyleyerek denizi; büyüklük, derinlik, kuşatıcılık ve aşılmasının zorluğu bakımından aşkla ilişkilendirir. Aşk denizinde doğru yolun Allah'ın yardımıyla bulunabileceğini düşünür. Böylece denizi tehlikelerle dolu ve aşılması zor bir imtihan alanı olarak tasavvur eder:

Allâh onara düşmeye gird-âb-ı belâya
'Aşkunda gönül zevrakı 'ummâne salındı (Bâkî, G.510/6)

Fuzûlî, aşk denizinin dalga ve girdaplarının gark ettiği insanın, helak olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını (Fuzûlî, G.224/1); aşk denizine düşenin maddî lezzetleri unutması gerektiğini söyleyerek aşkı, manevî açıdan tekâmüle ulaşma ve çetin bir imtihan aracı olma hususlarında deniz ile ilişkilendirir:

Bahr-i aşka düşdün ey dil lezzet-i cânı unut
Bâliğ oldun gel rahimden içdiğin kanı unut (Fuzûlî, G.45/1)

Gam, aslî vatan ve Mutlak Varlık'tan ayrı kalan âşığın madde âlemindeki yazgısı olarak görülür. Yazgıyı değiştirmek, içine düşülen bir denizi aşmak veya o denizden kurtulmak kadar imkânsız olduğu için gamın denizle ilişkilendirildiği düşünülür. Bâkî, aşk gamından oluşan denizin sahili yoktur (Bâkî, G.233/2) diyerek aşkın verdiği gamdan kurtulmanın imkânsızlığıyla denize düşen kişinin sıkıntı çekmeden kurtulmasının imkânsızlığı arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Ayrıca âşığın aşk derdinden döktüğü gözyaşlarının, deniz mesabesinde olduğunu, sevgilinin, âşığı gam denizine gark edip başka denizlere saldığını ifade ederek gamın sembolü olarak bilinen gözyaşlarını, çokluğu ve özellikleri (su ve tuzlu oluşu) bakımından denize benzetir. Denizi; coşup taşma, sınırsız olma ve gark etme özellikleriyle aşk gamıyla ilişkilendirir:

Bâkî-sıfat virdün elem itdün gözüm yaşını yem

Kıldun garîk-i bahr-ı gam deryâlara saldun beni (Bâkî, G.531/5)

Gam denizinde düşünülen âşığın, sevgilinin mahallesine sığınmak istemesinin nedeni, engelleriyle sıkıntının kaynağı olan bir ortamdan kurtulmak istemesidir. Fuzûlî, menzil mesabesinde görülen sahilin bile âşığı gam denizinin dalgalarından kurtarma konusunda şüphe içinde olduğunu "Kurtarır mı?" ifadesiyle anlatmaya çalışır. Böylece vuslatın gerçekleştiği yer olarak bilinen kûy'u, sahile; âşığın sıkıntılarından kurtulma konusunda verdiği çabayı ise denizin dalgalı hâline benzetir. Bu yaklaşımıyla dalgalı denizden kurtulmanın imkânsızlığına işaret eden Bâkî, aşk uğruna çekilen gamın kanıksandığını dolayısıyla âşığın bu durumunun değişmeyeceğini düşünür:

Kurtulam gamdan derim kûyunda ammâ bilmezem

Kurtarır mı bahr-i gam mevcinden ol sâhil beni (Fuzûlî, G.291/7)

Sevgili uğruna dökülen gözyaşları, âşıklığın emarelerinden biridir. Çekilen acı ve yaşanan çaresizliğin göstergesi olan gözyaşı, *"sevgili için akıtılan bir gönül suyudur, onun güzellik bahçesine hayat verir. Aşkın şiddetinin ve büyüklüğünün göstergesi olarak, damla iken yağmur olur, sele dönüşür; nehirler, denizler ve okyanuslar meydana getirir."* (Özerol, 2012:2027). Bâkî, âşığın âhından çıkan kıvılcımların yer ve göğü yakacak kadar etkili olduğunu, gözyaşı dalgalarının ise bu durumu engellediğini ileri sürerek âşığın âhını, yakıcı olması nedeniyle ateşe, gözyaşlarını ise ateşi söndürme özelliğine sahip olduğu için denize benzetir:

İrmese bir dem eger mevc-i sirişküm her yana

Şu'le-i âhum zemîn ü âsmânı hark ide (Bâkî, G.461/4)

Klasik şiirde sevgili, güzellik bakımından idealize edilirken onun bazı özellikleri, denizle ilişkilendirilir. Deniz, gümüş suyu rengiyle sevgilinin yüzü (Bâkî, G.433/2), med cezirin meydana geldiği yer olması bakımından sevgilinin saç ve kaşlarının belli aralıklarla görünmesi durumuyla benzerlik noktasında ilişkilendirilir (Bâkî, G.43/3). Ayrıca denizde meydana gelen girdaplar, varlıkları gark etme özelliğine sahip olduğu için tehlike arz eder. Bâkî, güzellik denizinin girdabına düşen aşk ehline ait gönül kayığının kurtulamayacağını söyleyerek gönlü, kayığa; İlahî güzellikleri, deniz girdabına benzetir. Böylece denizi engelleyen, kuşatıp yutan bir varlık olarak tasavvur eder ve İlahî güzelliklerin karşısında iradenin hükmünün söz konusu dahi olamayacağına işaret eder:

Düşer fülk-i dil-i ehl-i mahabbet ana kurtılmaz

Cemâli bahrinün gird-âba dönmişdür miyânında (Bâkî, G.448/4)

"Bilmek, tanımak" anlamlarına gelen marifet, tasavvuf terminolojisinde, *"İlâhî esrar ve hakikatlere, nefsin niteliklerine, varlıkların durumuna ve gayb niteliğindeki bazı hususlara ilişkin bilgiyi karşılar."* (Uludağ, 2003:54). Marifet; gaybî bilgi olduğu için müphemlik ve sınırsızlık konularında denizle ilişkilendirilir. Deniz, birçok varlığın yaşama alanı olup gizemli bir yapıya sahiptir, marifet gibi ancak tecrübî ilimle öğrenilir. Deniz aynı zamanda inci, mercan gibi değerli madenlerin vücut bulduğu yerdir. Fuzûlî, insan (şair) bedenini sadefe benzetir. Sözü (şiiri) de inci değerinde gördüğü için marifet denizinin inci arayıcısı olmayan kişinin ârif olarak telakki edilemeyeceğini ifade eder. Böylece marifet ilmini, derinlik ve değerlilik konularında denizle irtibatlandırır:

Olmayan gavvâs-ı bahr-i ma'rifet ârif değil

Kim sadef terkîb-i tendir lü'lü'-i şeh-vâr söz (Fuzûlî, G.119/6)

İlim ile deniz arasında kurulan benzerlik ilgisinin temelinde denizin ilim misali derinlik, sınırsızlık, kapsayıcılık gibi özelliklere sahip olması düşüncesi vardır. Bâkî, ilim deryasında inci arayıcısı olanların, dönemin yöneticileri tarafından korunduğunu söyleyerek ilmi, taşıdığı değer konusunda içinde inci bulunan bir deniz, kendisini ise ilim denizinin inci arayıcısı olarak tasavvur etmiştir:

Deryâ-yı 'ilme dür gibi gavvâs olanlara

Virdi zamâne hidmeti silkinde intizâm (Bâkî, K.23/23)

Fuzûlî, ilmi, deniz; aklı ise ilim denizinin inci arayıcısı olarak tasavvur eder. Aklın aracılığıyla ilim denizinde gerçekleşen her öğrenmenin veya şahit olunan her tecellinin insanı hayran bıraktığını düşünür. Böylece ilim denizini, Mutlak Varlık'ın kozmik âlemdeki tecellilerinin anlaşılması konusunda araç olarak görür:

Akl kim gavvâs-i deryâ-yı kemâl-i ilmdir

Cevher-i zâtın tasavvur eylese hayrân olur (Fuzûlî, K.7/27)

Gösteriş için yapılan amellerin Allah katında herhangi bir kıymeti yoktur. İslâm inancında riyakârlık, kerih görüldüğü için riyayı yaşam biçimi hâline getiren insanlar eleştirilir. Bu bağlamda Fuzûlî, riyakâr sofinin semâ'sını, riya denizinin üzerinde dönen çöpe benzeterek sofiyi çöp; riyayı deniz olarak tasavvur eder. Bu yaklaşımıyla riyakârın değersizliğini, riyanın çokluğunu anlatır:

Zerk deryâsında bir hâşâkdır kim çizginir

Sûfî-i şeyyâd kim devrân tutup eyler semâ' (Fuzûlî, G.142/3)

Deniz girdabının üstünde sürüklenen çer çöp ile kuş yuvası arasında biçimsel açıdan benzerlik ilişkisi oluşturulur. Fuzûlî, Mecnûn'un başındaki çer çöplerin kuş yuvası olarak değil, delilik (cünûn) denizindeki girdabın topladığı çer çöp olarak görülmesi gerektiğini ifade eder. Böylece kuşların Mecnûn'un başında yuva yaptığına dair imgeye telmih yapar. Ayrıca Fuzûlî'nin bu yaklaşımıyla Mecnûn'un başının kalabalık/gaileli hâliyle girdap arasında benzerlik ilişkisinin oluşturulduğu düşünülür:

Kuş yuvası sanma kim ser-geşte Mecnûn başına

Hâr ü has cem' eylemiş girdâb-ı deryâ-yı cünûn (Fuzûlî, G.230/5)

Deniz; belâ, hayret, olgunluk (kemâl), yokluk, istiğna, fena, mağfiret gibi dinî ve tasavvufî terimlerle ilişkilendirilerek tavsif edilir. Bâkî'ye göre halk, fena ırmağından birer ikişer geçerken; tecrit ehli, belâ denizinden yüzerek geçer (Bâkî, G.134/1). Bâkî, bu yaklaşımıyla dünyevî kaygılardan arınmanın menzile ulaşmayı kolaylaştıracağını düşünür. Menzil/vahdet ile yolcu/inci arayıcısı arasında bazen engelleyici durumlar tezahür edebilir. Bâkî, gönül dalgıcının, hayret denizinin derinliklerine dalmakla biricik inciyi bulacağına dair düşüncesinde yanıldığını, zira hayrette kalan kişinin bu hazineye ulaşamayacağını ifade eder. Kesret vasıtasıyla vahdete ulaşmak mümkündür. Önemli olan kesrette kalmamak, kesret bataklığında boğulmamaktır:

Talup gavvâs-ı dil kaldı derûn-ı bahr-ı hayretde

Sanur arayı arayı bulam ol dürr-i yek-tâyı (Bâkî, K.15/8)

Bâkî, ayrıca olgunluk (kemâl) denizine ulaşabilmek için akarsu gibi toprak içinde -sürünerek- ilerlemek gerektiğini ileri sürerek (Bâkî, G.289/4) alçak gönüllülüğün insanı kemale ulaştırdığını, kanaat sayesinde insanın istiğna denizine dönüştüğünü (Bâkî, G.468/3), günahının çokluğuna mukabil Allah'ın insanlık âlemini mağfiret deryasına gark ettiğini düşünür. Bu yaklaşımıyla İlahî rahmetin çokluğunu, kuşatıcılığını anlatır:

Görme ey zâhid günâhum çoklugın şol 'âlemi

Magfiret deryâsına gark eyleyen Gaffârı gör (Bâkî, G.71/6)

Fuzûlî; dünyayı, yokluk (adem) denizine akan sel suyuna; âşığı ise sel suyuna düşmüş ve avare bir şekilde dönen çer çöpe benzetir. Sel suyu ve üstündeki çer çöpün yokluk denizine ulaşmadan bir nefeslik rahatlığa ulaşamayacağını ifade eder. Böylece denizi *"psikolojik olarak kişinin bütünde birleşme ve yok olma özlemini mükemmelen simgeleyen"* (Schimmel, 2001:208) bir araç olarak görür:

Dehr bir seyl-âbdır mülhak adem deryâsına

Biz ki ser-gerdânız ol seyl-âba düşmüş hâr u has

Çizginir hâr u has ol seyl-âb oldukça revân

Yetmeden deryâya râhat mümkin olmaz bir nefes (Fuzûlî, Mk.15/1-2)

İffetsizlik, özelde namusa, genelde ahlak kurallarına aykırı hareket etmek demektir. Fuzûlî, "ter-dâmen" sözcüğünü denize atfederek hem deniz sahilinin ıslaklığına hem de toplumda vuku bulan gayriahlakî davranışlara işaret eder. İncinin kaynağı olarak bilinen denizin sahili, ıslak; suyu, tuzlu ve acıdır. Bu gerçekliği Fuzûlî, mecazî bir bağlam içinde ele alır. "İnci uğruna eteği ıslak (iffetsiz) deniz gibi ağız tadını acılaştırma." diyerek dünya malına olan düşkünlük nedeniyle insanı iffetsizlikle suçlar. Böylece denizi, insana; inciyi, insanın uğruna iffetsizliğe düştüğü dünyevî arzulara benzetir:

Dâmenin doldursa gerdûn dürr ile dök ebr tek

Dürr için telh etme kâmın bahr-ı ter-dâmen kimi (Fuzûlî, G.286/5)

"Tasavvuf anlayışında deniz, Bir'in yani vahdetin simgesidir." (Yıldırım, 2012:2708). Fahreddin-i Irakî, vahdet-i vücut nazariyesini açıklarken Mutlak Varlık'ı deniz metaforuyla anlatır. Deniz, bütünü temsil ettiği için dalga, damla ve diğer unsurlarından farklı olarak vahdeti karşılar. Irakî'ye göre, denizden sudur eden buharın; bulut, yağmur, sel, ırmak, nehir gibi hâllere büründükten sonra vasıl olduğu menzil yine denizdir (Mermer vd., 2007:37). Devir nazariyesine göre Allah'tan gelen kul, madde âlemindeki seyr-i sülûkunu tamamladıktan sonra vasıl olacağı varlık Allah olduğu için katreyle kul; deniz ile İlahî birlik (vahdet) arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Küçüklük, acizlik ve bütünün parçası olma noktasında katre, insanı; karşıt özellikleriyle de deniz vahdeti sembolize eder. İhtiyaçlarını karşılama noktasında kendisini aciz bir varlık olarak gören Fuzûlî, sonsuz rahmet ve nimetin sahibi olduğu için Mutlak Varlık'ı ummana, kendisini ise değersiz bir damlaya benzetir:

Miskîn Fuzûlîyim ki sana tutmuşum yüzüm

Ya bir kemîne katre ki ummâna yetmişim (Fuzûlî, G.187/5)

Hz. Muhammed, klasik şiirde merhametinin bolluğu, tebliğ ettiği dinin evrenselliği, yaratılanların en üstünü oluşu ve İslâm'ın, önceki dinleri nesh etmesi konularında deniz ve suyla ilişkilendirilir. Dünyanın yegâne incisi anlamına gelen *"dürr-i yektâ, dürr-i yekdâne"* ve sadefteki tek inci anlamına gelen *"dürr-i yetim"* (Pala, 1995:155) terkipleri, istiare ve teşbih yoluyla Hz. Muhammed'i karşılayacak

şekilde kullanılır. Bu yaklaşımın temelinde, Hz. Muhammed'e atfedilen manevî değer ve O'nun merhamet ve şefaatine mazhar olma düşüncesi vardır. Fuzûlî, Hz. Muhammed'in, abdest almak için yüzüne attığı suyun her damlasından binlerce rahmet denizinin dalgalandığını (Fuzûlî, K.3/19) söyleyerek merhametinin çokluğuna; Hz. Muhammed'in eşiğine kabul edilmediği için sabah rüzgârının kara ve denizlerde başıboş estiğini söyleyerek doğal olayların şekillenmesinde Hz. Muhammed'in rızasının önemine ve kâinatın emrine musahhar kılınışına işaret eder:

Âsitânında mukîm olmağa bulsaydı kabûl

Hak bilir olmazdı ser-gerdân-ı bahr ü ber sabâ (Fuzûlî, K.5/10)

Hz. Muhammed, son peygamber, İslâm ise evrensel ve son İlahî dindir. Hz. Muhammed, kendisinden önceki peygamberlerin tebliğ ettikleri dinleri tamamlayıp tekâmüle erdirdiği için İslâm ile birlikte söz konusu dinlerin geçerlilikleri ortadan kalkmıştır. Bu bağlamda, Fuzûlî, Hz. Muhammed'i denize diğer peygamberleri ise denizin dalgalarına benzetir. Dalga, denizin parçası olduğu için diğer İlahî dinler, İslâmiyet'in farklı zamanlardaki biçimleri/yorumları olarak tasavvur edilmiştir. Denizin durulmasıyla dalganın, İslâmiyet'in nüzulüyle diğer dinlerin hükmü kalmamıştır. Hz. Muhammed'i deniz, diğer peygamberleri ise Muhammedî denizin dalgaları olarak gören Ali Nihat Tarlan, diğer dinlerin dalgalar gibi kaybolacağını, İslâmiyet'in kıyamete kadar devam edeceğini düşünür (2009:150):

Müntehî şer'ine edyân-ı tamâmî-yi rüsül

Bahrsin sâ'ir-i erbâb-ı risâlet emvâc (Fuzûlî, G.48/2)

Hz. Muhammed, insan nev'inin efendisi, seçkin inci denizi (Fuzûlî, K.3/15) ve rahmet denizinden şefaat incilerini çıkaran dalgıç olarak tasavvur edilir. Fuzûlî'nin bu tasavvurlarının temelinde, İlahî rahmetin sınırsızlığı, kuşatıcılığı ve inananların bu rahmetten faydalanmaları konusunda Hz. Muhammed'e tanınan muazzam yetkinin olduğu düşünülür:

Zihî cevâhir-i ihsân-ı âma ma'den-i hâs

Dür-i şefâ'at için bahr-i rahmete gavvâs (Fuzûlî, G.137/1)

Halk inanışları ve mitolojik eserlerde Hz. İlyas ve Hızır'ın âb-ı hayatı içip ölümsüzlüğe kavuştukları; Hz. İlyas'ın karada, Hızır'ın ise denizde dolaşıp dara düşenlere yardımcı oldukları anlatılmaktadır. Fuzûlî, sabah rüzgârının Hz. İlyas gibi bazen denizin üzerinde dolaştığını bazen de Hz. İbrahim gibi ateşi mesken edindiğini söyleyerek âşık formunda gördüğü rüzgârın mücadelesinin büyüklüğünü ve sıkıntısının

çokluğunu anlatır. Denizi ise Hz. İlyas'ın varlık amacını gerçekleştirmek için verdiği mücadelenin zemini olarak tasavvur eder:

Âb-i deryâ üzre geh İlyâs veş seyrân eder

Gâh eyler mesken İbrâhîm tek âzer sabâ (Fuzûlî, K.5/13)

Klasik şiirde deniz ve unsurlarının birlikte zikredildiği şahsiyetlerin başında Hz. Musa gelir. İslâm inancına göre Hz. Musa, zulme uğrayan İsrailoğullarını Mısır'dan çıkarırken Kızıldeniz, bir set gibi karşılarına çıkar. -Allah'ın dilemesiyle- Hz. Musa, asasını denize vurur, deniz ikiye yarılır ve İsrailoğulları kurtulur. Bu bağlamda Fuzûlî, sevgilinin bakışını etkileyip dönüştürme noktasında Hz. Musa'nın denizi yaran asasına (Fuzûlî, G.280/2); âşığın göz pınarlarından akan gözyaşlarını ise Kızıldeniz'e benzetir. Nitekim bu teşbihin temelinde gözyaşlarının çokluğu ve kanlı oluşu düşüncesi vardır:

İki gözden revân etmiş sirişkim kâmetin şevki

Asâ-yı mu'cizi gör kim iki bölmüş bu deryâyı (Fuzûlî, G.278/2)

"Marifet iltifata tabidir." vecizesinden anlaşılacağı üzere güzeller ve güzellikler övülmeyi hak eder. *"Övülme ve beğenilme arzusu, insanın fıtratında bulunduğundan övgü şiirleri insanlık tarihi kadar eskidir."* (Durmuş, 2004:406). Klasik şiirde deniz, övülen kişinin cömertliğini ve zenginliğini sembolize eder (Aktaş, 2003:228). Özellikle kaside nazım şekliyle yazılan şiirlerde devlet büyüklerinin gönülleri, ihtiva ettiği kerem ve ihsanın bolluğu konusunda denize benzetilir. Bu yaklaşımın temelinde, onların himmetlerinden faydalanma endişesi olduğu gibi, övgüyü hakketmeleri düşüncesi vardır. Bu bağlamda Fuzûlî, memdûhu kerem deryası (Fuzûlî, K.10/4) olarak tasavvur eder. Denizin, memdûhun ihsan çeşmesinden cömertlik eğitimi aldığını (Fuzûlî, K.28/21), cömert olması hasebiyle memdûhun deniz kadar nimet dağıttığını söyleyerek denizin geçim kapısı olarak görülmesine işaret ettiği gibi memdûhun ihsan ve ikrâmının bolluğunu anlatır:

Kanı ol rütbe ki cûdıyle anun bahş ede bahr

Kanı ol havsala kim kân-i keremden ura dem (Fuzûlî, K.24/34)

Hükümdar, siyasî otoritenin temsilcisi, Mutlak Varlık'ın yeryüzündeki halifesi olarak tasavvur edilir. Hükümdarın gücü ve memleketi idare etme biçimi açıklanırken deniz, bazı tasavvurlarla ilişkilendirilir. Gerek idare etme biçimi gerekse hükmettiği coğrafyanın geniş olması hasebiyle methedilmeyi en çok hak eden hükümdarlardan birinin Kanuni Sultan Süleyman olduğu düşünülür. Bâkî, Kanuni Sultan Süleyman'ı Doğu ve Batı'nın sultanı, kara ve denizlerin en büyük şahı, dünyanın büyük ve mutlu

hükümdarı olarak görür. Kara ve deniz sözcükleri, kâinatı karşıladığı için hükümdarın cihan padişahı olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Sultân-ı şark u garb şehenşâh-ı bahr u ber

Dârâ-yı dehr Şâh Süleymân-ı kâm-rân (Bâkî, K.1/15)

Klasik şiirde metafor ve mazmunlarla yüklü sembolik bir dil kullanıldığı için şiir, kapalı ve girift bir anlatıma kavuşur. Şiirde kullanılan dilsel unsurların gerçek anlamlarının ön plana çıkarılmasıyla kısmen de olsa muhteva noktasında şiirin gerçekçiliğine katkı sağlanır, böylece şiirin anlaşılması kolaylaşır. Bâkî, bazı metafor ve mecazları açıklarken denizi muhtelif doğal özellikleriyle tasvir eder. Bu bağlamda, denize düşenin timsaha yiyecek olacağını (Bâkî, G.489/6), denizin gök cisimlerini yansıttığını (Bâkî, K.25/9), mehtapta deniz seyrinin güzel olduğunu (Bâkî, G.442/3), deniz suyunun acı ve tuzlu olduğunu (Bâkî, G.418/5), ilkbaharda çimenliğin yemyeşil bir deniz gibi göründüğünü ifade eder:

Seyr-i deryâya ne hacet dem-i sahrâ geldi

Gûyiyâ sahn-ı çemen şimdi yem-i ahdardur (Bâkî, G.175/3)

Bâkî, ayrıca menzilleri deniz olduğu için nehirlerin ona doğru akmasıyla gönüllerin sevgiliye yönelmesi veya sevgiliyi varılacak menzil olarak düşünmesi arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Mekânların doğal özelliklerini benzetme unsuru olarak kullanan Bâkî'nin, bu yaklaşımıyla klasik şiirin mecazlarla yüklü olan aşk ve tabiat anlayışını, gerçekçi bir şair hassasiyetiyle tasvir ettiği düşünülür:

Gönüllerini cihân halkınun senün 'aşkun

Akıtdı kendüye deryâ niteki enhârı (Bâkî, G.497/2)

Fuzûlî, insan tabiatının korunmasının lüzumunu ve insanın kararlılığını açıklarken havanın etkisiyle denizde meydana gelen dalga hareketliliğinin ve denizde mahsur kalan kişinin gürültüsünün önemsenmemesi gerektiğini düşünür. Böylece denizin doğal bir özelliğini, bir tasavvurun anlaşılmasında destekleyici ifade olarak kullanmıştır:

Güher tek kılma tağyîr-i tabî'at delseler bağrın

Karâr et her hevâdan olma şûr-engîz deryâ tek (Fuzûlî, G.156/6)

Ayrıca sahilde duran kişinin denizde olanın hâlinden anlamayacağını ifade ederek denizin heybet ve ürkütücülüğüne işaret eder. Böylece *"denizi, tehlike ve kaosun, sahili ise kurtulmanın, kendini emniyette hissetmenin göstergesi"* (Yıldırım, 2012:2708) olarak tasavvur eder:

Beyâban-gerd Mecnûndan gam u derdim su'âl etme

Ne bilsin bahr hâlin ol ki menzilgâhı sâhildir (Fuzûlî, G.100/2)

Deniz; *"inci, mercan, sadef gibi kıymetli madenlerin kaynağı olan bir tabiat öğesidir."* (Mutlu, 2012:22). İçerdiği kıymetli maden ve canlılar nedeniyle geçim kapısı, rahmet ve bereket kaynağı olarak tasavvur edilir. Klasik şairler genellikle âşığın gözyaşlarını, sevgilinin dişlerini, şairin kabiliyetini inciyle ilişkilendirir. Bu bağlamda Fuzûlî, içinde sevgilinin inci dişine benzer bir diş bulunmadığı için denizin, incilerini dışarı/sahile bıraktığını söyleyerek sevgilinin güzellik unsurlarından dişlerini yüceltmenin yanı sıra, denizin inci, mercan gibi değerli madenlerin kaynağı oluşuna ve içindeki maddeleri kıyıya sürükleme özelliğine işaret eder:

Ne güher bulsa beğenmez bırakır yazıya deryâ

Gâlibâ kim ana maksûd dişin kimi güherdir (Fuzûlî, G.106/3)

Klasik şairler, sanatını/kendisini överken deniz unsurunun derinlik, sınırsızlık gibi özelliklerini ön plana çıkarır. Bu bağlamda Bâkî, şairlik kabiliyetini yüceltirken divanını, incinin teşekkül ettiği yer olarak bilinen sadefe; divanını koynuna alan ârifi ise denize benzetir. Böylece şiirlerini imge zenginliği ve değerlilik konusunda inciyle; şiirlerini okuyan âriflerin ilmî ve irfânî derinliğini de denizle ilişkilendirir. Üstelik Bâkî, divanını denizde bulunan değerli bir hazine olarak gösterir:

Bir sadefdür dürr-i evsâfunla dîvânum benüm

'Ârif almış koynına mânend-i 'ummân gizlemiş (Bâkî, G.214/5)

Şairler, şiir vadisindeki kabiliyet ve üstünlüklerini anlatırken denizi ve içindeki değerli madenleri, kendi yetenekleriyle ilgili tasavvurlara konu ederler. Denizin inci ve mercan gibi değerli madenlerin kaynağı oluşuyla şiirlerin değerliliği, özgünlüğü, derin anlamlı oluşu ve şairin ilmî/irfanî derinliği arasında ilişki oluşturulur. Bu bağlamda ilmî ve irfanî derinliğini denizin sessizliğiyle (Bâkî, G.315/1) ilişkilendiren Bâkî, şiirlerini deniz sahiline sürüklenen incilere, şiir defterinin satırlarını ise deniz dalgalarına benzetir. Böylece şairlik yeteneğini över:

Kenâr-ı bahr-ı nazma yine dürler dizmiş ey Bâkî

Sütûr-ı defter-i şi'rün meger emvâc-ı deryâdur (Bâkî, G.52/5)

Fuzûlî Divanı'nda klasik şiir coğrafyasında ismi zikredilen denizlerden Kulzüm (Kızıldeniz) ve Aden; Bâkî Divanı'nda ise Kulzüm (Kızıldeniz) ve Aden'in yanı sıra Bahr-ı Ummân (Hint Okyanusu) ve Bahr-ı Muhît (Atlas Okyanusu) muhtelif özellikleriyle çeşitli tasavvurlara konu edilerek kullanılmıştır.

1.1.1. Aden Denizi

Aden Denizi, Kızıldeniz ile Hint Okyanusu arasında yer alır. Adını tarihî bir liman şehri olan ‘Aden’den alır. Aden Denizi, klasik şiirde değerli ve parlak incilerin çıkarıldığı yer olması yönüyle teşbih ve tasavvurlara konu edilir (Yeniterzi, 1999:304). Fuzûlî Divanı’nda şehir anlamında kullanılan ‘Aden, Bâkî Divanı’nda hem şehir hem de “Bahr-ı ‘Aden” formuyla deniz anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bâkî, Aden Denizi’nin sahilini çimenlik ile benzerlik noktasında ilişkilendirerek (Bâkî, K.26/7) sahili inciyle dolu bir yer olarak tasavvur eder. Ayrıca çiy tanesinin, her kenarı Aden Denizi’nin sahiline dönüştürdüğünü ifade ederek çiyin doğal mekânlarda oluşturduğu manzarayla Aden Denizi’nin sahilindeki incelerin oluşturduğu manzara arasında benzerlik ilişkisi oluşturur:

Jâle kıldı her kenârı sâhil-i bahr-ı ‘Aden
Lâle hâk-i gülşeni kân-ı Bedahşân eyledi (Bâkî, K.7/10)

1.1.2. Bahr-ı Muhît

Bahr-ı muhît, okyanus ve Atlas Okyanusu anlamlarına gelir (Pala, 1995:137). Bâkî, âşığın gönlüne ikram edilen bir yudum şarabı (Bâkî, G.84/6) ve aşk uğruna dökülen gözyaşlarını çokluğu bakımından Atlas Okyanusu olarak tasavvur eder. Gözyaşlarının okyanusa benzetilmesi veya okyanus mesabesinde görülmesi, aşk uğruna çekilen ızdırabın büyüklüğünü göstermenin yanı sıra, söz konusu ızdırabın doğal mekânlara yansıtıldığını da gösterir:

Bahr-ı muhît-i eşküme ger dil uzatmasa
Deryâ yüzine urmaz idi bâd-ı subh kef (Bâkî, G.228/2)

1.1.3. Bahr-ı Ummân

Ummân, okyanus anlamına gelirken; Bahr-ı ummân hem uçsuz bucaksız deniz (okyanus) hem de Hint Okyanusu anlamlarına gelir. Dolayısıyla bu sözcük grubu, Hint Okyanusu anlamının yanında deniz anlamına gelecek şekilde ele alınmıştır. Bahr-ı Ummân, *“Arap Yarımadası’nın güneydoğu köşesi olan geniş kıt’a ve bu kıt’anın kıyısından Hint kıyılarına ve güneye doğru uzanan açık denizdir.”* (Devellioğlu, 1996:1120). Büyük su kütlesi olması yönüyle bazı tasavvurlara konu edilmiştir. Bâkî Bahr-ı Ummân’ı büyük ve coşkulu dalgaların meydana geldiği yer olarak tasavvur etmiştir (Bâkî, 14/20). Ayrıca akarsuların Hint Okyanusu’na doğru akmasıyla insanların

şeref kaynağı olarak düşündüğü hükümdarın hizmetine talip olması arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Böylece hükümdarın himaye etme konusundaki gücünü okyanus/Hint Okyanusu'nun büyüklüğüyle aynı mesabede görür:

Şeref-i hidmetine yüz süre geldük gûyâ
Cûylar kim olalar tâlib-i bahr-ı 'ummân (Bâkî, K.2/44)

1.1.4. Kızıldeniz

Kulzüm; deniz ve Kızıldeniz anlamlarına gelir (Devellioğlu, 1996:527). Bâkî, âşığın akarsu gibi her tarafa akan gözyaşlarının denize ulaşmasıyla denizin Kızıldeniz gibi coştuğunu söyleyerek; toprak yapısı, mercan kayaları ve yosunlarıyla kan kırmızısı (kızıl) bir görüntüye bürünen Kızıldeniz'i âşığın kanlı gözyaşlarının katkısıyla oluşan bir deniz olarak tasavvur eder. Bu yaklaşımıyla âşığın çektiği acıların büyüklüğünü anlatmaya çalışır:

Giryeden cûy-ı şirişküm sû-be-sû oldı revân
Yine Kulzüm gibi cûş itdi bu deryâ semt semt (Bâkî, G.23/4)

Fuzûlî, gönlün âşığın ciğer kanını gözyaşına katıp gözyaşını, Kızıldeniz'e; ciğer kanını ise Ceyhun Irmağı'na dönüştürdüğünü ileri sürerek âşığın kanlı gözyaşlarını rengi ve çokluğu bakımından Kızıldeniz'e, akma biçimi bakımından ise Ceyhun Nehri'ne benzetir. Tasavvufî anlayışa göre âşık, kesret olarak düşünülen gözyaşı ve kandan arınınca fenafillaha ulaşır, yani erginleşme sürecini tamamlar:

Ciğerim kanını göz yaşına dökdün ey dil
Vara vara anı Kulzüm bunu Ceyhûn etdin (Fuzûlî, G.166/2)

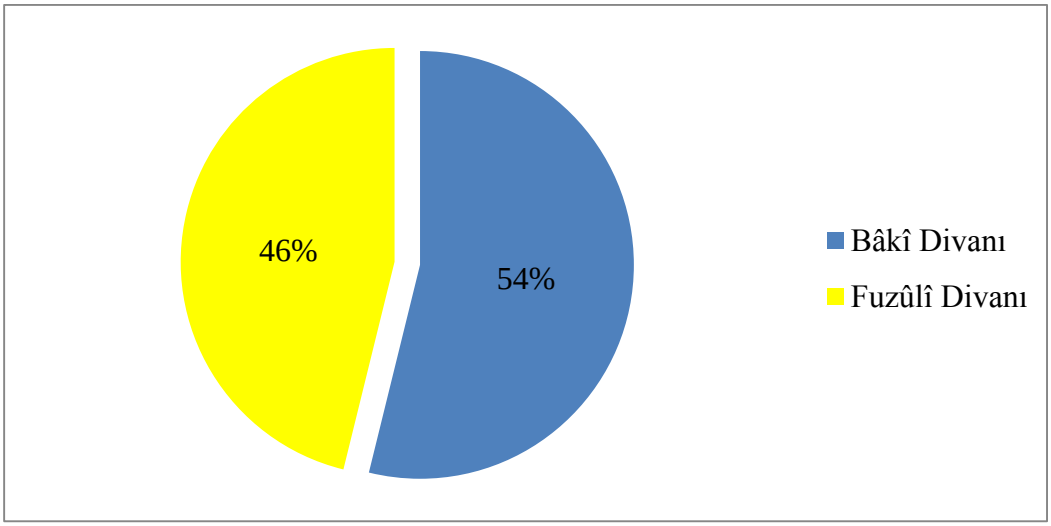
1.1.5. Deniz ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Deniz ve unsurlarını karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 1, kullanım oranını Grafik 1 vermektedir. Buna göre deniz ve unsurlarını karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 147, Fuzûlî Divanı'nda 126 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %54'e, Fuzûlî Divanı'nda %46'ya tekabül eder. Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "ummân" ve "deryâ" sözcüklerinin Bâkî Divanı'nda daha fazla kullanılması; "lücce" sözcüğünün, "Bahr-ı 'ummân", "Bahr-ı 'Aden" ve "Bahr-ı muhît" sözcük gruplarının ise Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış

olmasıdır. Denizin unsurları/cüzleri olarak bilinen “mevc” ve “sâhil” sözcükleri, Fuzûlî Divanı’nda daha fazla kullanıldığı için her iki divan arasındaki sayı ve oran farkı belli bir oranda azalmıştır. Söz konusu toplam sayı ve oranların her iki divanda birbirine yakın çıkmasının temelinde, denizin doğal özellikleriyle değil, tasavvuf ve geleneğin yüklediği anlamlarla daha çok metafor olarak ele alınma düşüncesi vardır.

Tablo 1: Deniz ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Bahr/Bihâr/Buhûr	48	47
Bahr-ı ‘Aden	2	-
Bahr-ı Muhît	2	-
Bahr-ı ‘Ummân	2	-
Deniz	2	2
Deryâ	54	43
Kulzüm	1	1
Lücce	3	-
Mevc/Emvâc	16	24
Sâhil/Sevâhil	4	5
Ummân	11	2
Yem	2	2
Toplam	**147**	**126**



Grafik 1: Deniz ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Deniz, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mecazî ve hakikî aşk bağlamının yanı sıra bazı doğal özellikleri ile ele alındığı için içerik bakımından farklı birçok teşbih ve tasavvura konu edilmiştir. Bâkî, salt tasavvufî veya dinî konuları içeren bir şiir yazmasa bile deniz sözcüğünü hayret (Bâkî, K.15/8), istiğna (Bâkî, G.468/3), olgunluk (Bâkî, G.289/4), mağfiret (Bâkî, G.71/6), belâ (Bâkî, G.134/1) gibi sözcüklerle ilişkilendirerek tasavvufî bir metafor olarak kullanır. Fuzûlî'nin tasavvufî yönü güçlü olsa bile Bâkî'nin bu metaforlara Fuzûlî kadar iltifat ettiği söylenebilir. Böyle bir yaklaşımın temelinde, denizin doğal yapısıyla tasavvufî hâl ve kavramları çağrıştırması düşüncesi vardır. Belâ denizinden tecrit ehlinin yüzerek geçmesi, denizin maddeden çok manayı temsil etme düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Denizin belâ sözcüğüyle tavsif edilmesinin nedeni ise insanın tekâmülünü sağlama yolculuğunda mücadele zemini olarak tasavvur edilmesi, karşılaşılan güçlüklerin ise belâ/imtihan mesabesinde görülmesidir:

Cûy-ı fenâyı halk birer ikişer geçer

Bahr-ı belâdan ehl-i tecerrüd yüzer geçer (Bâkî, G.134/1)

Bâkî Divanı'nda deniz, teşbih veya tasavvur olarak herhangi bir peygamberle doğrudan ilişkilendirilmezken Fuzûlî Divanı'nda Hz. Musa'nın asasıyla Kızıldeniz'i yarması (Fuzûlî, G.278/2) Hz. İlyas'ın gezinti yeri olması (Fuzûlî, K.5/13) ve Hz. Muhammed'in merhametiyle ilgili tasavvurlara konu edilmiştir. "Su" kasidesinde Hz. Muhammed'i adeta suyla özdeşleştiren Fuzûlî'nin bu yaklaşımı, *"aşk ve sevgiliyi bile bir çeşit ulûhiyet gibi görmesiyle"* (Tanpınar, 2011:152) açıklanabilir:

Eylemiş her katreden bin bahr-i rahmet mevc-hîz

El sunup urgaç vuzû için gül-i ruhsâre su (Fuzûlî, K.3/19)

Çerçeve açısından açık bir mekân olan deniz, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında âşığın karamsar ruh hâli bağlamında ele alındığı için kapalı mekân olarak görülmüştür. *"Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır."* (Korkmaz, 2007:403). Bâkî Divanı'nda deniz; gam (Bâkî, G.531/5), belâ (Bâkî, G.134/1) gibi olumsuz kavramlarla ilişkilendirilerek kapalı mekân olarak algılanır. Ayrıca şairlik yeteneği (Bâkî, G.52/5), ilim (Bâkî, K.23/23), âriflik (Bâkî, G.214/5) ve bazı doğal özellikleriyle (Bâkî, G.175/3) tavsif edildiği için kapalı mekân algısının Fuzûlî Divanı'na göre daha zayıf kaldığı görülür. Fuzûlî Divanı'nda ise deniz; gam (Fuzûlî, G.291/7), cünûn (Fuzûlî, G.230/5), adem (Fuzûlî, Kt.15/1), dert (Fuzûlî, G.101/6) ve kanlı gözyaşıyla ilişkilendirilerek kapalı mekân olarak algılanmıştır:

Ciğerim kanını göz yaşına dökdün ey dil

Vara vara anı Kulzüm bunu Ceyhûn etdin (Fuzûlî, G.166/2)

Mekânların tasavvur edilme biçimi, şairlerin ruh hâllerinin anlaşılmasına katkı sağlar. Yahya Kemal Beyatlı, Fuzûlî'nin içli hâlini tasvir ederken onu suları kalbine doğru çeken kuvvetli bir girdaba benzetir (2015:37). Bu yaklaşımıyla Fuzûlî'nin acı ve ızdırap ile özdeşleşen dünyasına gönderme yapar:

Yetdi bî-kesliğim ol gâyete kim çevremde

Kimse yok çizgine gird-âb-ı belâdan gayrı (Fuzûlî, G.273/4)

1.2. Dağ

Dağ, yüksek ve büyük yeryüzü şekillerinden biri olup yamaçlarıyla geniş alanları kaplayan doğal mekânlardan biridir. Yer ile gök arasında sütun işlevi gören dağlar, Mutlak Varlık'ın kozmik ayetleri olarak kâinatta dengeyi sağlar. Büyüklüğü, yüceliği ve heybetiyle insanı fiziksel ve ruhsal açıdan etkiler. Dağlar, engebeli yapılarıyla insan hayatını zorlaştırıp olumsuz açıdan etkilese dahi "*dağların yüksekliği; serinlik ve ferahlık unsurudur. Ufuk genişliği ve derinliği bakımlarından da dağlar, hem bir hasret objesi, hem de huzur ve inşirâh vesilesi"* (Özarslan, 2010:47) olarak değerlendirilir.

Dağlar, Köroğlu'nun Bolu Beyi'ne karşı verdiği mücadelede görüldüğü üzere, zor zamanlarda insanlar için bir yuva, bir sığınak işlevi görür. Dağların *"ihmal edilmiş insanların yurdu"* (Durak, 2015:snb.) olarak telakki edilmesinin nedeni, insanların dağlarda kendilerini emniyette hissetmeleri; *"dağlara tahakküm ve tasarrufun söz konusu olmamasıdır"* (Özarslan, 2010:50). Dağ, doğal bir mekân olarak insanlık için *"bazen kurtuluş ve arınma; bazen de cezalandırma mekânı"* (Narlı, 2007:15) şeklinde telakki edilir.

İnsanlık tarihine bakıldığında, hemen hemen her kültürde dağların farklı inanç ve değerlendirmelere konu edildiğini ve kutsandığını görmekteyiz. Dağlar, yüksek/yüce oldukları için Tanrı'ya yakın yerler veya Tanrı'nın ikamet mekânı olarak tasavvur edilmenin yanı sıra, heybetli olup ulaşılamadıkları veya aşılamadıkları için de Tanrı'nın büyüklüğünün, kudret ve azametinin sembolü olarak telakki edilmişlerdir (Harman, 1993:400). *"Sümer mitolojisinde dağlar kişileştirilmiş ve tanrılaştırılmıştır."* (Hançerlioğlu, 1993:107). Yücelik ve kutsallığından dolayı Tanrı'nın gökyüzünde olduğuna inanan eski Türkler, *"dağları, göğe yakınlığı sebebiyle, kutsal ve Tanrı*

mekânı bilmişler ve Gök-Tanrı'ya kurbanlarını hep oralarda sunarak." (Ünver G.-Güngür H., 2007:73) *"dağ kültü'nün varlığını"* (Ecer, 2011:103) kabul etmişlerdir.

Azameti, gücü ve büyüklüğüyle varlık âlemini belli bir intizam içinde yaratan ve deveranını sürdüren Mutlak Varlık, tecellileriyle insanoğlunu hayretler içinde bırakmıştır. Bu hayret hâli, dağlarla alakalı yanlış inanışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. "*Dağların görünümü, her zaman insanların kalplerine ilham vermiş ve dağlar genellikle dünyanın her yanında tanrıların mekânı olarak kabul edilmiştir. Şüphesiz bu, İslâm'ın asla kabul edemeyeceği bir düşüncedir."* (Schimmel, 2004:23). İslâm inancına göre *"dağlar, Allah'ın her yerde hazır ve nazır olduğunun işaretlerinden başka bir şey değildir."* (Schimmel, 2004:23).

Mutlak Varlık'ın kevnî bir ayeti olan dağ, Kur'ân-ı Kerim'de farklı özellikleriyle tavsif edilmiştir. Yükseklik, azamet, sağlamlık ve yeryüzünü dengede tutan unsur olması gibi hususiyetleriyle *"direk"* (Kur'ân-ı Kerim: Nebe, 78/7) olarak telakki edilen dağların, ceza gününün dehşetinden *"yün gibi"* (Kur'ân-ı Kerim: Meâric, 70/9) serpildiklerini, ibadet etmekle görevlendirilen kullar gibi *"Allah'a secde ettiklerini"* (Kur'ân-ı Kerim: Hac, 22/18), üzerine *"yemin edilen Tur (Sina) Dağı"*nın (Tûr, 52/1) İlahî tecellinin etkisiyle *"yerle bir olduğunu"* (Kur'ân-ı Kerim: Araf, 7/143) ifade eden ayetler, bu tavsif ifadelerinden birkaçıdır.

Bazı peygamberlerin muhtelif saiklerle dağlara sığınmaları (Hz. Muhammed-Hira Dağı; Hz. Musa-Tur Dağı; Hz. Nuh-Cûdî/Ararat Dağı), ibadet yerlerinin, türbelerin, ziyaretgâhların dağlara yapılması gibi nedenlerden dolayı dağların kutsal bir kimlik kazandığı düşünülür. Hz. Muhammed'in, Uhud Dağı için söylediği *"Uhud bizi sever, biz de Uhud'u severiz."* (Buhârî, 1976:1498) sözü, söz konusu dağın hem müşahhas bir varlık olarak telakki edilmesine hem de kutsanmasına zemin hazırlamıştır.

Klasik şiirin coğrafyası içinde en fazla kullanılan dağlar, Bîsütûn, Kaf ve Tur Dağı'dır. Bu dağlar daha çok mitolojik özellikleri ve dinî inanışlar bağlamında ele alınıp değerlendirilmiştir. Bîsütûn Dağı, Ferhat'ın vuslat uğruna verdiği olağanüstü mücadele; Kaf Dağı, ankâ kuşunun yaşadığı yer olması; Tûr Dağı ise "Len terânî (Sen beni göremezsin.)" hitabına mazhar olması bakımından işlenmiştir (Aktaş, 2003:13).

Klasik şiirde birçok imge ve tasavvura konu edilen dağ unsuru, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında zengin bir bağlam içerisinde ele alınmıştır. Bâkî Divanı'nda dağ unsuru, doğal özellikleriyle tasvir edilmenin yanı sıra, müşahhas bir varlık olarak tasavvur edilmiştir. Âşıkların sığınağı olarak görülmenin yanında otorite övgüsü, gam, kanaat

gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda ise melâmet, belâ, otorite övgüsü, âşığın çektiği büyük sıkıntılar ile ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Dağ, Fuzûlî Divanı'nda tasavvufî kavramlardan melâmet ile ilişkilendirilir. Melâmet, âşığın/sâlikin erginleşme sürecinde çektiği sıkıntıları karşılar. Bu sıkıntılar, olumsuz algılansa da âşık için rahmettir. *"Âşığın melâmet yolunu tercih etmesinin yegâne gayesi, melâmetin sevdiğiyle arasında engel olan gurur ve kibrini kırması, benliğinden vazgeçirmesidir."* (Selçuk, 2007:497) Melâmetin en uç aşaması, cinnet geçirdiği için âşığın taşlanmaya maruz kalmasıdır. Fuzûlî, dağ kadar taşın başına vurulduğunu, buna rağmen baht gözünün uyanmadığını (Fuzûlî, G.93/4) dile getirir ve maruz kaldığı melâmet taşlarını Bîsütûn Dağı'na benzetir. Bîsütûn Dağı, temelsiz ve muhayyel bir dağ olduğu için aşılması imkânsızdır. Fuzûlî'nin bu benzetmeyi, âşığın içine düştüğü çözümsüzlüğü anlatmak için yaptığı düşünülür:

Lebi şîrînlerin şevkiyle Ferhâdı benim asrın

Yanımda cem' olan seng-i melâmet bî-sütûnumdur (Fuzûlî, G.87/6)

Dağın benzerlik noktasında ilişkilendirildiği sözcüklerden biri gamdır. Kendisini gam dağının kaplanının pençesinde (Bâkî, G.133/5) gören Bâkî, ayrılıktan gözyaşı döktüğünü (Bâkî, G.109/2), sevgilinin, -âşığın- vücudunda açtığı yaralarla belâ dağındaki kaplanın rengine büründüğünü (Bâkî, G.321/2) söyleyerek dağ sözcüğünü, aşk bağlamında gam, mihnet ve belâ ile tavsif eder. Bu ilişkinin kurulmasının temelinde âşığın başından belânın; gönlünden gamın eksilmemesi düşüncesi vardır. Aşığın karışık saçlarını sevgilinin aşk kaplanının ormanı, başını ise mihnet ve dert memleketinin dağı olarak olarak tasavvur eden Bâkî, bu yaklaşımıyla düçar olduğu belâların büyüklüğünü ve bunlardan kurtulmanın zor olduğunu anlatmaya çalışmıştır:

Peleng-i 'aşk-ı yârun bîşesidür mûy-ı jülîdem

Diyâr-ı derd ü mihnet kûhsârıdur benüm başum (Bâkî, G.322/2)

Bâkî, kasidelerinde dağ sözcüğünü daha çok devlet yöneticilerinin övülmesiyle alakalı tasavvur ve imajlarda kullanır. Yaşadığı dönemin zenginliğini, rahatlığını; devlet büyüklerinin üstün meziyetlerini anlatırken dağın büyüklük, ihtişamlı görünme gibi doğal özelliklerini ön plana çıkarır. Feleğin cömert davranıp dağların ceplerini, ovaların eteklerini gümüş ile (Bâkî, G.403/7); istek rüzgârının ise aynı mekânları akçeyle doldurduğunu söyleyerek memdûhun cömertliğine ve dönemin zenginliğine işaret eder. Bu yaklaşımıyla aynı zamanda beşerî bir olayı doğal bir mekâna yansıtarak insan-mekân etkileşimini tasvir eder:

Zemîne bâd-ı hevâdan çok akçe düşdi yine

Pür itdi dâmen-i sahrâyı toldı ceyb-i cibâl (Bâkî, K.21/2)

Bâkî, ayrıca memdûhun sahip olduğu cesaret ile kahır dağının kaplanına benzediğini (Bâkî, K.14/14), yumuşaklığının yanında dağa atfedilen vakarlığın kıymetsiz kaldığını düşünür (Bâkî, K.9/11). Kanuni Sultan Süleyman, Osmanlı Devleti'nin en büyük padişahlarından biri olduğu için birçok şair tarafından muhtelif özellikleriyle övülmüştür. Bâkî de onu savaş dağının kaplanı; halefini (II. Selim) ise büyük bir dağda duran erkek aslana benzeterek dağın heybetine ve ürkütücülüğüne söz konusu benzetilenlerle göndermede bulunur:

Vardı peleng-i küh-ı vegâ hâb-ı râhate

Kühsâr-ı kibriyâda turan nerre şîri gör (Bâkî, Ms.1-VII/6)

İnsan, sevinç veya keder gibi duyguları yoğun bir biçimde hissettiğinde, bu durumu başka varlıklara da yansıtmak ister. Bâkî, Kanunî Sultan Süleyman'ın ölümünden duyduğu acıyı dağa yansıtmıştır. Dağın, sümbüle benzeyen saçlarını çözüp ağladığını, gözyaşlarını eteğine akıtarak mâtemini gösterdiğini söyler. Bu yaklaşımıyla dağı *"kadın"* (Kurnaz, 2011:13) olarak hayâl eder. Yaşanan acıların doğal mekânlara yansıtılması, acının büyüklüğünü göstermenin yanı sıra, dağın müşahhas bir varlık olarak tasavvur edildiğini de gösterir:

Sünbüllerini mâtem idüp çözsün aglasun

Dâmâne döksün eşk-i firâvânı kûhsâr (Bâkî, Ms.1-IV/3)

Âşıkların ayrılık derdinden deliler gibi dağlarda ve çöllerde dolanmaları, klasik şiirde sıkça işlenen hayâllerden biridir. Bâkî, sanavberin, sevgilinin boyuna âşık olduğu için (Bâkî, G.158/2), lalenin ise sevgilinin ben'inin gamıyla yandığı için deliler gibi dağlara düştüklerini (Bâkî, G.173/4) ileri sürerek âşığın, aşk elemiyle yaşadığı avarelik hâlini sanavber ve laleye yansıtır. Ayrıca deli gönlünü avutacak bir yer bulmak için çöl ve dağları gezip dolaştığını söyleyerek dağı sığınak olarak görür ve oyalanma, teselli bulma mekânı olarak tasavvur eder:

Sahrâ vu kûhı geşt ü güzâr itdügüm bu kim

Dîvâne gönlüm egleyecek bir yir isterin (Bâkî, G.386/3)

Bâkî, aşk veya övgü gibi hayâlî konuları açıklarken dağı doğal özellikleriyle doğrudan veya göndermelerle tasvir eder. Dağ, yabani hayvanlar için barınak olup bazı bitkilerin yetişip büyüdüğü yerdir. Bu bağlamda Bâkî, bir ceylanın binlerce dağ ve çölü gezdiğini (Bâkî, G.402/5); kaplanın, dağı mekân tuttuğunu (Bâkî, Kt.5/1); dağ ve

ovalarda kırmızı lalelerin (Bâkî, G.66/3) ve çam fıstığı ağacının yetiştiğini (Bâkî, G.158/1), bahar mevsiminde dağda suların çağıldadığını, dağın kuş sesleriyle inlediğini ve bu seslerin giderek çoğaldığını söyler:

Sular çaglar tuyûr âvâzesinden kûhsâr inler
Bahâr eyyâmıdur şimden girü Şît u sadâ artar (Bâkî, G.64/4)

1.2.1. Bîsütûn Dağı

Bîsütûn, Bağdat-Hemedan arasında Kirman Şâh civarındaki dağın adıdır (Pala, 1995:92). Bîsütûn Dağı, gerçek bir mekân olarak görüldüğü gibi muhayyel veya mitolojik bir dağ olarak da görülür. Klasik şairler, Bîsütûn Dağı'nı daha çok *"direksiz oluşu ve dayanağının olmayışından dolayı aşılması zor engel olarak*" (Pala, 1995:92) tasavvur ederken mutasavvıf şairler, *"Bîsütûn'u varlık âlemi"* (Şenödeyici, 2014:119) olarak tasavvur ederler.

Bâkî, Bîsütûn Dağı'nı Ferhat ile Şirin'in aşkıyla alakalı tasavvurlara konu etmenin yanı sıra, gül bahçesine benzetip sığınak olarak görür. Fuzûlî ise Ferhat'la özdeşleşen Bîsütûn Dağı'nı muhtelif hayâllerle ilişkilendirerek klasik şiire konu edilen diğer dağlara göre daha fazla kullanır. Böylece özelde Bîsütûn Dağı, genelde ise doğal bir mekân olarak dağ ile ilgili tasavvurlarını açıklamaya çalışır. Ayrıca bu dağı daha çok âşığın/Ferhat'ın sevgili/Şirin uğruna çektiği sıkıntılar ve âşıklıkta üstünlük aracı olarak görme durumuyla alakalı tasavvurlara konu eder.

Fuzûlî, dağ ile aşk duygusu arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Hamur ve mayası adeta aşk ile yoğrulan, *"hayatında aşkın hâkimiyeti, aklî idrâkten çok daha önce başlayan"* (Yaşar, 2011:49) Fuzûlî, *"Aşk imiş her ne var âlemde"* dizesiyle âlemi/varlığı aşktan ibaret görür (Hakverdioğlu, 2012:132). Klasik şairlerin aşk anlayışına göre, elest meclisinde gerçekleşen vuslat/yakınlık, anâsır âleminde ruhun bedene bürünmesiyle hicrana dönüşmüştür. Vuslatı yeniden yaşamak isteyen âşık, büyük belâlara düçar kalır. Bu belâlar, aşkı ölümsüzleştirdiği gibi âşığı da yüceltir. Dağ ise aşılmazlığın, erişilmezliğin sembolü olarak (Özarslan, 2010:41) tasavvur edildiği için vuslatın muhâl, acının ise mukadder olduğu aşk duygusuyla ilişkilendirilir. Bu bağlamda Bîsütûn Dağı'nın, aşk uğruna çekilen sıkıntıların anlatılması konusunda ideal zemin olduğu düşünülür. Fuzûlî, Ferhat'ın kanlı gözyaşlarına şahitlik eden Bîsütûn Dağı'nın gözyaşlarını çeşme gibi akıttığını dile getirir (Fuzûlî, G.230/1). "Taş bağırlı" olarak tavsif edilen Bîsütûn Dağı'nın Ferhat'ın çektiği aşk derdinden dolayı merhamete

gelmesi ve aynı acıyı hissetmesi, çekilen acının büyüklüğünü göstermekle kalmaz, bu acının dağın çeşmesine dahi sirayet ettiğini gösterir. Aşkın Bîsütûn Dağı'yla ilişkilendirilmesinin temelinde, her iki kavramın muhayyel olmasının yanı sıra, bu kavramların âşığa meşakkatten kurtulma ve vuslata erme konularında neticesizliği dayatma düşüncesi vardır:

Taş bağırlı olmasaydı Bî-sütûn Ferhâd için

Su yerine gözlerinden akıtırdı seyl-i hûn (Fuzûlî, G.230/3)

Bâkî de Fuzûlî gibi kendisini iflah olmaz âşık (Ferhat) formunda görür. Ferhat'ın külüngü başına vurmasıyla akan kanın taca takılan menekşe görüntüsünü ortaya çıkardığını (Bâkî, G.35/3), Ferhat'ın kanlı gözyaşlarının Bîsütûn Dağı'nı gül bahçesine dönüştürdüğünü söyler. Böylece âşığın sevgili uğruna çektiği sıkıntıları tasvir etmeye çalışır. Ayrıca aynı olay ve olaya bağlı sonuçların farklı bir biçimde tasavvur edildiğini düşünür:

Bî-sütûnı gülşen itmiş hûn-ı çeşm-i Kûh-ken

'Âşıka sevdâ-yı vasl-ı yâr ile tag üsti bâg (Bâkî, G.227/2)

Şirin'in resminin Bîsütûn Dağı'na nakşedilmesiyle alakalı imge, klasik şiirde yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Fuzûlî, Şirin'in resmiyle Ferhat arasında oluşan alakayı Bîsütûn Dağı'nın etkileyiciliğine bağlar (Fuzûlî, G.229/5), Ferhat'ın feryadına cevap olarak gelen sesin Bîsütûn Dağı'ndan değil, dağa nakşedilen Şirin'in resminden geldiğini söyler. Dağın, ses yankılama özelliğine sahip olduğu bilinir. Burada dağ gibi cansız olan Şirin'in resmine aynı işlevin yüklenmesi, resmin dert ortağı olarak düşünülmesi ve iki varlığın özdeşleşmesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim *"Dağ ile söyleşmek*/dertleşmek *nesne ile ortak bir dili kullanmak demektir. Bu, aynı zamanda varlık ile bütünleşmektir. Bunun diğer ifadesi, kendi içindeki sesi dinlemektir."* (Yıldırım-Akdemir, 2012:198):

Kûh feryâdı sadâsın verdi Ferhâdın demen

Nakş-ı Şîrîndir virür âvâz olur feryâd-res (Fuzûlî, G.125/3)

Fuzûlî, Şirin'in resmi sonsuza kadar korunsun diye Tevfîk Mimarı'nın (Allah) Ferhat'ın aşkının temelini Bîsütûn Dağı'ndan yaptı, diyerek Ferhat'ın aşkını dinamik tutan ve ebedîleştiren resim ile sağlamlığı sayesinde, kıyamete kadar varlığını sürdürecek olan dağ arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Bîsütûn Dağı, muhayyel bir dağ olsa bile insanların dilinden düşmeyen bir aşk mesnevisiyle özdeşleştirildiği için,

aşk duygusu konuşulduğu sürece Bîsütûn Dağı'nın reel bir mekân gibi konuşulacağı düşünülür:

Bekâ-yı sûret-i Şîrîn için tevfîk mi'mârı

Binâ-yı aşk-ı Ferhâdın esâsın Bî-sütûn etti (Fuzûlî, G.283/6)

Dağ, toplum tarafından dışlanan veya belli nedenlerle toplumdan uzaklaşan insanların sığındığı mekândır. Bâkî'ye göre gönlün dağa meyletmesinin nedeni, -tatlı söz kaynağı olarak görülen- şirin dudakların/Şirin'nin dudaklarının Ferhat gibi bir âşığa (şair) cazip gelmesidir:

Düşeli şîrîn lebün sevdâsına cânâ gönül

Hoş gelür Ferhâdveş ben nâ-tevâne taglar (Bâkî, G.176/3)

Aşk uğruna maddî ve manevî bedeller ödeyen Ferhat ve Mecnûn gibi prototip âşıklar, klasik şairler için yalnızca imrenilecek, örnek alınacak âşık tipleri olarak kalmayıp *"rakib kimliğinde"* (Ersoylu, 2005:167) de görülürler. Fuzûlî; Ferhat'ın dağı yarmak için binlerce külünk köreltirken kendisinin tırnak ile bin tane dağ koparıp fırlattığını (Fuzûlî, G.220/1); Ferhat'ın, Bîsütûn Dağı'nı kazmayla yarmaya çalıştığını oysaki aynı işi kendisinin ah -nidası- ile yaptığını ifade eder. Bu ifadelerden Fuzûlî'nin âşıklık istidadının Ferhat'tan üstün olduğu anlaşılır. Dağın ah ile yıkılması veya tırnak ile fırlatılması, Bîsütûn Dağı'nın varlığı kadar/gibi muhâl olsa bile, şairin aşkının büyüklüğü ve aşk için yapabileceği fedakârlığın mahiyetinin anlaşılması noktasında önemli olduğu düşünülür:

Âciz olmuş yıkmağa âh ile kûhu kûh-ken

Neylesin miskîn anun aşkı hem ol mikdâr imiş (Fuzûlî, G.132/2)

Âşığın en büyük arzusu, sevgilide fani olmaktır. Fenaya ulaşabilmenin yolu, masiva olarak telakki edilebilecek her şeyden arınmaktır. Fuzûlî, Ferhat'ın Bîsütûn Dağı'nda eser/madde (dağa nakşedilen Şirin'nin resmi, kazma izleri, su arkı vb.) bıraktığını, kendisinin ise madde olarak düşünülebilecek hiçbir şeye sahip olmadığını söyleyerek Ferhat'ın mücadele mekânı olan dağı, masivanın tecellî yeri olarak görür, bu vesileyle Ferhat'tan üstün olduğunu düşünür:

Kûh-kenden görünür kûhda âsâr henüz

Ol ne benzer bana anun eseri var henüz (Fuzûlî, G.122/1)

Fuzûlî, denize benzettiği aşkın helak etme özelliğinden çekinmeyip mücadelesini verdiğini, buna mukabil Ferhat'ın canını kurtarmak için kaçıp dağa sığındığını (Fuzûlî, G.224/1) söyler. Bununla beraber, aşkın yaşattığı cinnet nedeniyle şehirlerde

yaşamanın, rüsvalığı ve melâmeti kaçınılmaz kıldığını bildikleri için Ferhat'ın Bîsütûn Dağı'nı, Mecnûn'un ise çölü mekân edindiğini söyleyerek dağı, Ferhat için çölü ise Mecnûn için bir sığınak veya emân bulma yeri olarak düşünür. Halk arasında kaldığı için kendisinin melâmete katlandığını bu böylece onlardan üstün olduğunu iddia eder:

Belâdır şehrlerde ben kimi rüsvâ-yı halk olmak
Ne hoş Ferhâd ü Mecnûn menzil etmiş kûh u sahrâyı (Fuzûlî, G.277/4)

Bâkî, yaşadığı aşkın büyüklüğünü anlatmak için aşkı dağa, kendisini ise dağın kaplanına benzeterek aşk vadisinde sahip olduğu cesarete işaret eder (Bâkî, G.288/5). Ayrıca Bîsütûn Dağı'nda, eziyet taşlarını kesmede/parçalamada Ferhat'a sanat öğretebilecek kadar ustalaştığını söyleyerek Ferhat'ı rakip olarak tasavvur eder. Bâkî, dağın büyük ve temelsiz olma durumuyla aşk kaynaklı gamın büyüklüğü ve devasızlığı arasında kurduğu ilgiyle üstünlüğünü anlatmaya çalışır:

Bî-sütûn-ı gamda Bâkî seng-i mihnet kesmede
Şöyle üstâd oldı kim Ferhâda san'at gösterür (Bâkî, G.51/6)

1.2.2. Kaf Dağı

Mitolojik ve hayâlî bir dağ olan Kaf, klasik şiirde en fazla işlenen doğal mekânlardan biridir. Şark mitolojisine göre Kaf, Güney İran'daki Elbürz Dağı olup anka kuşunun yaşadığı yerdir (Onay, 2009:58). Dünyayı çevrelediğine ve aşılmasının imkânsız olduğuna inanılan Kaf Dağı, klasik şiirde yükseklik, uzaklık, ihtişam, kâinat; istiğna, kanaat, uzlet gibi kavramlarla ilgili tasavvurlara konu edilir (Pala:1995:301).

Bâkî Divanı'nda Kaf Dağı; istiğna, dünyanın değersizliği, kâinat ve Sîmurg kuşunun yuvası oluşu gibi hususlarda tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda kanaat, uzlet, kâinat ve aşk mihneti gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Tasavvuf ehlinin en çok yücelttiği erdemlerden biri kanaatkârlıktır. Kanaat, Cemalullâh'a mazhar olabilmek için dünyevî isteklerden yüz çevirmek, azla yetinmek demektir. Fuzûlî, kendisini de dâhil ettiği bir zümrenin kanaat Kaf'ıyla yetindiğini düşünür. Kanaat ile Kaf Dağı arasındaki ilişki, Kaf Dağı'nın tasavvufî gelenekte kanaatkârlığın sembolü olarak tasavvur edilmesi ve düstur üzere yaşamanın Kaf Dağı'nı aşmak kadar zor olması nedeniyledir. Hz. Muhammed'in "*Kanaat tükenmez bir hazinedir."* (Aksu, 2014:24) hadisini ilke edinen tasavvuf ehli, dünyevî arzu ve isteklere karşı müstağni olmayı yani kanaatkârca davranmayı önemser ve bu davranışı kendisini de dâhil ettiği bir zümreye izafe ederek yüceltir:

Cîfe-i dünyâ değil kerkes kimi matlûbumuz

Bir bölük ankâlarız Kâf-ı kanâ'at bekleriz (Fuzûlî, G.123/3)

Bâkî âlemi/kâinatı harman yerine benzetir, kâinatı kuşattığına inanılan Kaf Dağı'nın kendisine saman parçası kadar şevk vermediğini söyleyerek dünyanın değersizliğine, kanaatkârlığının büyüklüğüne işaret eder. Bu yaklaşımıyla büyük ve kuşatıcı bir mekân olan Kaf Dağı'nın kanaat ve fakr gibi tasavvufî hâllerin yanında herhangi bir değer ifade etmediğini düşünür:

Dâne-i gendüm tahammül kıldugum eksem n'ola

Hırmen-i 'âlemde saymaz kûh-ı Kâfı kâh şevk (Bâkî, G.237/4)

Sevgilinin eşiği âşıkların menzilidir. Bâkî, sevgilinin eşiğinde yer bulduğu takdirde, Kaf Dağı'ndaki anka kuşuna istiğnanın mahiyetini öğreteceğini düşünür. Sevgilinin eşiğine varıldığında dünya namına herhangi bir şey istenmez. Beyitte sevgilinin eşiği, göz ve gönül tokluğunu sağlayan menzil olarak tasavvur edilmiş, Kaf Dağı atfedilen tasavvufî özellikleriyle eşiğin yüceliğinin anlaşılması konusunda destekleyici araç olarak görülmüştür:

Âsitân-ı yârda mesken bulursam Bâkıyâ

Kâfda seyr itdürem Ankâya istignâyı ben (Bâkî, G.381/6)

Tasavvuf ehlinin yaşadığı hâllerden biri olan uzlet, *"halka karışmamak, onlardan ayrı yaşamak, inzivaya çekilmek"* (Uludağ, 2005:364), *"dünyevî işlerden soyutlanarak bütün varlığıyla Hakk'a yönelmek"* (Uludağ, 2012:256), züht gereği Mutlak Varlık'tan alıkoyacak her şeyden yüz çevirmek demektir. Bazı nedenlerden dolayı uzlet hâlini yaşamak zorunda kaldığını düşünen Fuzûlî, bu sözcüğü *"dünyayı çevrelediğine ve aşılmasının imkânsızlığına inanılan* (Pala, 1995:301) Kaf Dağı'yla birlikte kullanır. Kanaat, istiğna ve uzlet hâllerinin sembolü olan Kaf Dağı, Sîmurg kuşunun yuvasını barındırdığı gibi, âşığın sığınağı ve yuvası olarak da tasavvur edilir:

İhtilât-i halkdan çekdim ta'allûk dâmenin

Kâf-i uzletde bana sîmurg-nisbet âşiyân (Fuzûlî, K.31/2)

Âlemde, uzlete çekilme konusunda kendisine denk gelebilecek kimsenin bulunmadığını düşünen Fuzûlî, masivadan yüz çevirdiğine işaret eder. "Kaf'tan Kaf'a" ifadesiyle aşılmazlığın/geçilmezliğin sembolü olarak düşünülen Kaf Dağı'nı, hayâlî bir sıradağ (Bayrak, 2013:104) veya kâinat olarak tasavvur eder, böylece aşk vadisindeki yüceliğini, üstünlüğünü anlatmaya çalışır:

Âlem-i uzletin yegânesiyim
Kâfdan Kâfa yok bana hemtâ (Fuzûlî, K.21/9)

1.2.3. Tûr Dağı

Sina Çölü'nde bulunan Tûr Dağı, Hz. Musa'nın Allah ile konuştuğu, Allah'ın tecellisine mazhar olduğu yerdir (Pala 1995:545). Tûr Dâğı, klasik şiirde daha çok tecellî, Hz. Musa'nın kelîmullah oluşu, istiğna, kutsal nur (Onay, 2009:336-337) ile ilgili tasavvurlara konu edilir. Bâkî Divanı'nda Tûr Dağı, tecceliyle ilgili tasavvura konu edilirken; Fûzûlî Divanı'nda, Hz. Musa'nın vefasıyla ilgili tasavvura konu edilmiştir.

Tasavvufî açıdan insanın maddî yönünü temsil eden Tûr Dağı (Pala, 1995:545), İlahî tecellinin tezahür mekânı olarak bilinir. Bâkî, sevgilinin yüzünün parlaklığına dayanamayan gönül ile İlahî nurun tesirine dayanamayıp parçalanan Tur Dağı arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Mecazî aşkta sevgili, hakikî aşkta ise Mutlak Varlık gönlü etkiler. Gönlün Tur Dağ'ı ile ilişkilendirilmesinin temelinde, aşkın tecellî mekânı olarak tasavvur edilmesi düşüncesi vardır:

Cemâlün şevkıne döymez gönüller
Tecellî tâbına sabr eylemez Tûr (Bâkî, G.132/3)

Fuzûlî, memdûhu vefa Tûr'unda olan Hz. Musa'yla benzerlik noktasında ilişkilendirerek kendisinin üstün yönlerini anlatır. Tûr Dağı'nın vefâ sözcüğüyle tavsif edilmesi, yolunu şaşıran Hz. Musa'ya vefalı bir dost gibi önce rehbere sonra sığınağa dönüşmesi nedeniyledir. Memdûhun bu vasıflarla övülmesi ise üstün meziyetlerinin yanında, Fuzûlî'nin hâmîlik konusundaki beklentilerinden kaynaklandığı düşünülür:

Kelîm-i Tûr-ı vefâsın ki ehl-i hayr ü şere
Elinde gâh asâ oldu gâh mâr kalem (Fuzûlî, K.33/27)

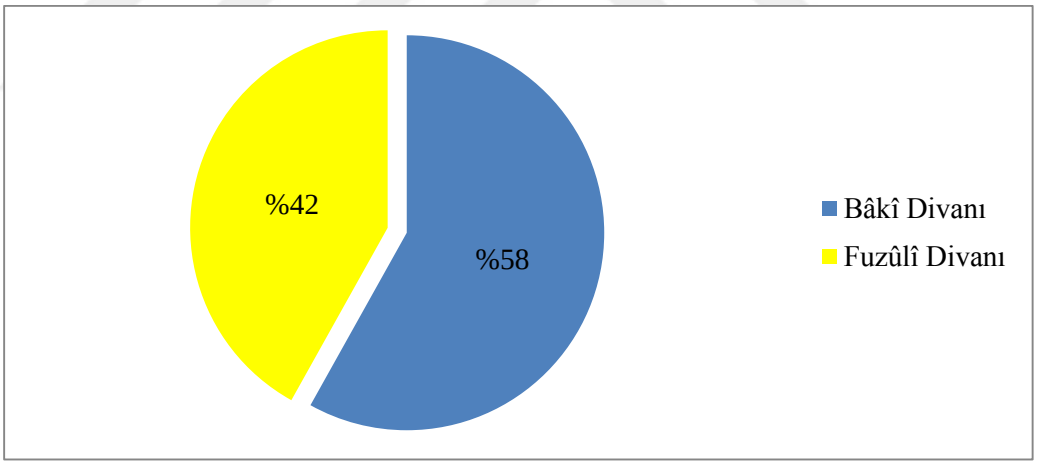
1.2.4. Dağ ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Dağ ve ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 2, kullanım oranını Grafik 2 vermektedir. Buna göre dağ ve ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 43, Fuzûlî Divanı'nda 31 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %58'e, Fuzûlî Divanı'nda %42'ye tekabül eder. Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "kûh" ve

“kûhsâr” sözcüklerinin Bâkî Divanı’nda daha fazla kullanılması ve “cibâl” sözcüğünün yalnızca Bâkî Divanı’nda kullanılmış olmasıdır. Bâkî Divanı’ndaki sayı ve oranın bu kadar fazla olmasının temelinde, Bâkî’nin dışa dönük bir kişiliğe sahip olması düşüncesi vardır.

Tablo 2: Dağ ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Bîsütûn	2	8
Cibâl	2	-
Dağ	5	6
Kâf	6	5
Kûh	14	9
Kûhsâr	13	2
Tûr	1	1
Toplam	**43**	**31**



Grafik 2: Dağ ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Bâkî Divanı’nda dağ sözcüğü, tasavvufî bir kavram veya hâl ile ilişkilendirilmezken Fuzûlî Divanı’nda belâ (Fuzûlî, G.193/3), kanaat (Fuzûlî, G.123/3), vefa (Fuzûlî, K.33/27) ve uzlet gibi sözcüklerle ilişkilendirilerek tasavvufî bir metafor olarak kullanılmıştır. Bu durum, Fuzûlî’nin doğal bir mekân olan dağı mutasavvıf bir şair gibi ele aldığını, sığınak olarak gördüğü ve kişinin toplumdan uzaklaşmak suretiyle tekâmül sürecini tamamladığı yer olarak tasavvur ettiğini gösterir:

İhtilât-i halkden çekdim ta'allûk dâmenin

Kâf-i uzletde bana sîmurg-nisbet âşiyân (Fuzûlî, K.31/2)

Fuzûlî Divanı'nda dağ sözcüğü, daha çok soyut kavramlarla ilişkilendirilerek mecazî bir bağlam içerisinde değerlendirilirken; Bâkî Divanı'nda soyut kavramlarla ilişkilendirilmenin yanı sıra, doğal özellikleriyle de tasvir edilmiştir. Dağın yırtıcı hayvanların barınağı (Bâkî, K.14/22) ve çam ağacının yetiştiği mekân olarak (Bâkî, 158/1) görülmesi, sesi yankılama özelliğine işaret edilmesi (Bâkî, K.18/9) söz konusu doğal özelliklerinden bazılarıdır. Bâkî'nin bahar mevsiminde dağda görülen hareketliliği, canlılığı tasvir ettiği aşağıdaki beyitte gerçekçi bakış açısını daha ileri bir noktaya götürerek *"kalemiyle sanki bir ressam gibi renkli tablolar çizdiği"* (Küçük, 2011:374) düşünülür:

Sular çaglar tuyûr âvâzesinden kûhsâr inler

Bahâr eyyâmıdur şimden girü Şît u sadâ artar (Bâkî, G.64/4)

Her iki divanda özelde Bîsütûn Dağı, genelde ise dağ sözcüğü, aşk ve sevgili uğruna çekilen sıkıntılarla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda "Bîsütûn Dağı" daha fazla teşbih ve tasavvurla ilişkilendirilirken, Bâkî Divanı'nda genel olarak "dağ"ın daha zengin bir bağlam içerisinde ele alındığı görülür. Bu durum, ızdırap ve acıyla özdeşleşen Fuzûlî'nin kendisini Ferhât'tan üstün gördüğünü, kendi gerçekliğiyle Ferhat'ın acı gerçekliği arasında ilişki kurduğuna delalet eder. Fuzûlî'nin şiirlerinde en fazla işlenen tema ızdıraptır. Tanpınar'a göre *"Fuzûlî, şiiri kalbe ait bir macera olarak telakki eder ve ızdırabı yaşanacak tek iklim gibi görür."* (2011:151). Bu bağlamla alakalı olarak Fuzûlî'nin "yel"e benzeyen ahının etkisiyle binlerce Bîsütûn'un yıkılacağına dair imgesi, büyük bir kütle hâlinde olan dağın bile âşığın çektiği ızdırabın anlaşılması konusunda araç olarak görüldüğünü ve bu acının büyüklüğü karşısında değersiz kaldığını gösterir:

Olsaydı bendeki gam Ferhâd-ı mübtelâde

Bir âh ile verirdi bin Bîsütûnı bâde (Fuzûlî, G.246/1)

Fuzûlî'ye göre dağı nispeten daha geniş bir bağlam ve olumlu bir bakış açısıyla ele alan Bâkî de söz konusu mekânı âşığın çektiği gam ve acıyla ilişkilendirir. Âşığın rüzgâra benzeyen ahıyla dağın ovaya/çöle dönüşeceğine dair tasavvuruyla yaşanan büyük acıyı mekânları dönüştürecek güçte görür. Acının mekânı dönüştürmesi, mekân kişi özdeşliğinin bir emâresi olarak değerlendirilebilir:

Kûhdan geçse gam-ı zülfünle âhum sarsarı
Kûh deşt ü deşt bâg u bâg sünbülzâr olur (Bâkî, G.114/4)

1.3. Çöl

Çöl; su ve yeşillikten yoksun kumluk yer demektir. Tenha olup tehlikelerle dolu olduğu için daha çok *"tabiatın huzur kaçıran ve yutup yok eden"* (Bayrak, 2013:58) yönünü karşılar. Çöl, klasik şiirde doğal özelliklerinden ziyade âşığın/sâlikin erginleşme mücadelesinde çektiği sıkıntılarla ilişkilendirilir. Bir metafor olarak çöl, Mecnûn'nun erginleşme yolculuğunda görüldüğü üzere âşığı/sâliki, *"olgunlaştırır, terbiye eder, ucu peygamberliğe varacak olan bir seyre yöneltir."* (Özarslan, 2010:26).

Uçsuz bucaksız görüntüsüyle deniz veya okyanusa benzetilen çölün ayırt edici özelliklerinden biri, bu mekânda serabın sıkça görülmesidir. Tanpınar, çölde meydana gelen herhangi bir durum olmasına rağmen çölü serap ile adeta özdeşleştirir: *"Çöl, sihirbazların en büyüğüdür. Çünkü biraz da seraptır. Serap, görünüşlerle hakikatin hiç bitmeyen karşılaşmasıdır. Çatlamış dudak, kamaşan göz ve daima kirişte kulak, durmadan bize serinlikler, çağlayan sular, bu sulara akın eden ceylan sürüleri ve kervan sesleri sunar."* (2011:144). Göz yanılsaması sonucu görülen serabın, çöle has bir manzara/olay olmasına rağmen, klasik şairlerin aşk telakkisine göre gerçeküstü bir âlemde gezinen âşıkların varlık ile yokluk arasındaki hâllerini en iyi yansıtan hayâlî manzaralardan biri olduğu düşünülür.

Çöl, klasik şiirde âşıkların yaşadığı cinnet hâliyle ilgili imge ve tasavvurlara sıkça konu edilir. Tekâmüle ermek veya Mutlak Varlık'a ulaşabilmek için âşığın sığınıp mücadelesini sürdürdüğü tenha mekânlardan biridir. Âşıkların, iradî veya gayriiradî bir şekilde sosyal mekânlarından ayrılarak çöle sığınmaları, *"tasavvuf sistemi içinde yer alan "çile" veya "halvet" uygulamalarıyla paralellik göstermektedir."* (Akdemir, 2007:27). Bu bağlamda çöl, çilehâne olarak tasavvur edilir. Çöl ve çilehâne, maddî imkânlardan yoksun, tenha yerler olup manevî anlamda yücelmeye katkı sağlayan mekânlardır.

Çölün klasik şiirde sıkça dinî ve tasavvufî sözcüklerle ilişkilendirilerek metafor olarak kullanılmasının nedeni, zengin çağrışımlarla dinî ve tasavvufî kavramları hatırlatmasıdır. *"Sonsuzluk hissi uyandıracak şekilde tek bir unsurdan oluşan çöl, vahdet düşüncesini çağrıştıracak kadar baskın bir hâldedir. Aynı şekilde, çölün ıssızlığı, içinde bulunan kişiyi manevî yolculuğa çağıracak kadar tetikleyicidir. Sözü edilen*

unsurlarla koşut bir şekilde, Kur'ân'ın çölde inmesi ve birçok dinin çöl kaynaklı olması, çölün mistik boyutunu güçlendirir." (Tunç, 2014:120).

Klasik şiirde çöl, sevgiliden ayrıldığı için gamlı olup barınma mekânını terk eden âşığın öz vatanı mesabesinde görülür. Misk ceylanlarının çölde yaşaması ve Mecnûn'un çölde vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmesi, klasik şiirde sıkça ele alınan diğer imajlardır (Pala, 1995:139).

Bâkî Divanı'nda çöl; gam, belâ, hasret, uzlet, geçicilik gibi kavramlarla tavsif edilmiş, Mecnûn'un vuslatı gerçekleştirdiği, ceylanların gezindiği, -memdûhun sayesinde- ceylan ve kaplanların komşuluk hakkını gözeterek yaşadığı, hac yolculuğunda insanların yolunu şaşırdığı yer olarak tasavvur edilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda ise çöl; gam, elem, aşk, delilik (cünûn), mihnet, melâmet, hayret, lale bahçesi gibi kavramlarla tavsif edilmiş; Mecnûn'un gezip dolaştığı, âşığın/şairin kendisini Mecnûn ile üstünlük konusunda karşılaştırdığı yer olarak tasavvur edilmiştir.

Mecnûn'un cinnet hâli ön plana çıkarılarak çöl ile delilik (cünûn) arasında ilişki oluşturulur. Cinnet, akıl eksikliğinden kaynaklanan bir hâldir. Mecnûn ve Ferhat'ın mecazî aşkla başlayan olgunlaşma maceraları, yaşanan cinnet hâlinden sonra İlahî aşka dönüşmüştür. Beşerî veya İlahî aşk nedeniyle akıl yitirilmişse bu durum, *"eksiklik ve yoksunluk değil, olgunluk olarak görülür. Başka bir deyişle iç anlam bakımından divanelik, insanın ruhî mertebesinden bir mertebe"* (Pürcevâdî, 1998:224) olarak görülür. Böyle bir mertebeye ulaşabilmek ağır bedel gerektirir. Âşık, divane olduğu için mihnet ve elem çölünde (Fuzûlî, Msd.2-I/1) dünyanın gamını çeker. Aşk çölünde başıboş dolanır (Fuzûlî, G.60/3); çektiği sıkıntılar nedeniyle gözyaşları, su gibi çölün yüzünü kaplar (Fuzûlî, G.228/4). Avcılarla dolu olan çölde (Fuzûlî, G.75/5) bir av olduğu için feryat ve figanı çölü adeta inletir (Fuzûlî, G.238/7). Çölde âşığın başında toplanan halk, mahşer gününde yargılanma için toplanan kalabalıklara benzetilir. Toplanma esnasında yaşanan hâller, haşyet ve hayret hâlleridir. Bu yaklaşımıyla Fuzûlî'nin âşığın akla mugayir davranışlarından dolayı çölde yaşanan hayret ve haşyet ile mahşer yerinde yaşanacağına inanılan hayret ve haşyet arasında benzerlik ilişkisi oluşturduğu düşünülür:

Ey Fuzûlî cem' olur peyveste el nezzâreme

Arsa-i deşt-i cünûn sahrâ-yı mahşerdir bana (Fuzûlî, G.15/7)

Çöl, savaş meydanıyla ilgili imgelere konu edildiğinde, âşığın yazgısıyla özdeşleşen gam ve keder gibi sıfatlar çöle atfedilir. Gam çölü, Mecnûn formunda

telakki edilen âşıkların mekânı olarak görülür (Bâkî, G.548/1). Bu mekânda gönlü vuslata susayan ve varlık amacını gerçekleştirme çabası içinde olan âşık, Mecnûn gibi ecel kadehini, ölümsüzlük suyu niyetine içerek ölümsüzleşir/vuslata erişir (Bâkî, G.219/4). Gam çölünde âşığın gamını artıran saiklerden biri de sevgilinin yan bakışıdır. Bâkî, sevgilinin yan bakışlarını, Tatar oklarına benzetir. Sevgilinin ok yağmurunu andıran yan bakışlarıyla oluşan kan selinin, çölün her tarafına ceset sürüklediğini söyleyerek gam çölünü cesetlerle dolu bir savaş meydanı olarak tasavvur eder. Beyitteki yağmur-sel, tîr-gamze tenasübünün de dikkate şayan olduğu düşünülür:

Deşt-i gamda her yana tenler getürdi seyl-i hûn

Turmayup Tâtâr-ı gamzen tîr-bârân itmede (Bâkî, G.414/4)

Âşıkların cesetleri gam çölüne defnedilir. Madde âleminde sevgiliyle mekânsal yakınlık kuramayan şair (âşık), gam çölünde bulunan mezarının tozundan oluşan rüzgâr anaforunu servi; serap selini ise bu serviyi canlı tutan su olarak tasavvur eder. Gam çölündeki serabın su; rüzgâr anaforunun ise servi olarak tasavvur edilmesi, âşığın yaşadığı muhitin muhayyel bir mekân olarak telakki edildiğini gösterir. Bu durum aynı zamanda âşığın hayâlî bir varlık gibi *"gam çölünde nam ve nişan bırakmadan göçüp gittiğini"* (Tarlan, 2009:102) gösterir:

Deşt-i gamda hâk-i kabrim üzre serv-i girdbâd

Çekse baş ol servden su kesme ey seyl-i serâb (Fuzûlî, G.29/4)

Çöl ile özdeşleştirilen kavramlardan biri belâdır. Çölün doğal koşullarına bakıldığında göze çarpan ilk durum, belâ ve afetlere davetiye çıkaracak bir yapıya sahip olmasıdır. Bâkî, gönül sahrasını sevgilinin belâ oklarının varacağı menzil olarak tasavvur eder. Böylece âşığı sıkıntılarla yüz yüze bırakma bakımından gönül ile çölü aynileştirir:

Her tîr-i belâ kavs-i kazâdan k'ola nâzil

Sahrâ-yı dil-i ehl-i vefâdur ana menzil (Bâkî, G.298/1)

Sevgilinin zulmüne karşı âşığın kullanabildiği tek silah ahıdır. Âşığın çöldeki varlığının emarelerinden biri olarak düşünülen ah, *"pasif bir direniştir; ancak onu etkili kılan veya kılacak olan, ilahî cezalandırmadır."* (Yıldırım-Akdemir, 2012:212). Bâkî, âşığın ahıyla çöl arasında bazı ilişkiler kurar. Sevgilinin derdinden çöle düşen âşık, ah çekerek hasret çölünde dolanıp durur (Bâkî, G.295/5). Çölde yaşayan ceylanı/sevgiliyi avlamak için ah kemendini kullanır (Bâkî, G.361/2). Aşk derdinden iç dünyası perişan olan âşığın çektiği ah, kasırga tesiri oluşturarak tabiatı etkiler. Dağı, çöle; çölü, bağa;

bağı, sümbül bahçesine dönüştürür. Böylece âşığın aşk derdiyle yaşadığı buhran; dağ, çöl, bağ ve sümbül bahçesine yansıtılarak çekilen acının büyüklüğü ve dönüştürücü gücü tasvir edilmeye çalışılmıştır:

Kûhdan geçse gam-ı zülfünle âhum sarsarı

Kûh deşt ü deşt bâg u bâg sünbülzâr olur (Bâkî, G.114/4)

Çöl, uzlet hâli ile ilişkilendirilir. Klasik şiir anlayışına göre uzlet, aşk uğruna çekilen sıkıntıları telezzüz etmek için tenha ve dar mekânlara sığınmaktır. Çöl, belâ ve zorluklara katlanma mekânı olarak bilinse bile aşk uğruna çekilen sıkıntıların azalması konusunda, tenhalığından dolayı huzur ve sükûneti sağlayan mekân olarak da düşünülür. Bâkî'ye göre tenha bir çölde bulunan ve gam ile özdeşleşen hüzünler kulübesi, teveccühe layık bir mekân olarak tasavvur edilir. Bu yaklaşımla Bâkî, âşığın gamlı hâlini, Hz. Yakup'un intizarlı bekleyişiyle ilişkilendirmenin yanında, Külbe-i Ahzân'ın yerleşim yerlerinin dışında inşa edilmesine telmih yapar:

Var mı bir dîvâne kim geşt-i beyâbân istemez

'Uzlet idüp halkdan bir beyt-i ahzân istemez (Bâkî, G.206/1)

Mecnûn'un çöle sığınmasını, melâmetten kurtulma çabası olarak tasavvur eden Fuzûlî, *"kendisini tahammülünden dolayı, melâmet mülkünü emri altına alan bir sultana benzetir* (Fuzûlî, G.301/3)" (Selçuk, 2007:495), prototip âşıklardan Mecnûn ve Ferhat ile karşılaştırır. *"Belâ-keş bir âşık olarak kendisini, aklından ve benliğinden geçip çöllere düşen Mecnûn ve aşk belâsından dağları delen Ferhat'tan* (Çamyar, 2012:71) üstün görür. Mecnûn'un çöle, Ferhat'ın dağa sığınmasını melâmetten kurtuluş nedeni olarak gören Fuzûlî; şehirlerde kalmakla halka rüsva olduğunu söyleyerek üstünlüğünü anlatır Tenhalığından dolayı çöl ve dağı rahat ve huzurlu bir mekân olarak tasavvur eder:

Belâdır şehrlere ben kimi rüsvâ-yı halk olmak

Ne hoş Ferhâd ü Mecnûn menzil etmiş kûh u sahrâyı (Fuzûlî, G.277/4)

Tasavvufî bir makam olarak da bilinen hayret, *"kalbe gelen tecelliler hasebiyle sâlikin düşünemez ve muhakeme edemez hâle gelmesi"* (Uludağ, 2005:163) demektir. İlahî veya beşerî aşkın tahassüsü sürecinde âşığın hayret hâlini yaşaması, yazgısının bir sonucudur. Bu durumu en iyi destekleyen durumlardan biri ilk aşkın elest meclisinde yaşanmasıdır. İbn-i Arabî'ye göre *"aşk, insanın hayatını altüst eder, insanı şaşkına çevirir, hayrete düşürür. Şaşkınlık ise insanın kendini dağıtmasına neden olur."* (1998:83). Bu bağlamda âşıkların sığınağı olan çöl, Cemalullâha ulaşma yolunda

çekilen ruhsal ve bedensel sıkıntılar nedeniyle âşığın/sâlikin masivadan arınmasını sağlayan zemin olarak görülür. Bu zeminde görülen İlahî tecelliler ve yaşanan hayretler sayesinde mecazî aşk, hakikî aşka kalbeder:

Pây-bend-i lutf olup bir yerde sâkin bolmadum

Deşt-i hayretde tereddüdden yorulmuş gönlümü (Fuzûlî, G.288/7)

"Kanunî Mersiyesi"nde, Sultan Süleymân Han'ın Allah yolunda kanlar akıttığı ileri sürülerek Sultan'ın verdiği mücadelenin kutsallığına işaret edilir. Kutsal amaçlar uğruna verilen mücadelelerin mükâfatlarından biri ve en önemlisi cennettir. Cennet içinde ebedî olarak kalınacak bir mekândır. Buna mukabil, kimi insanlar hevâ ve heveslerini tatmin etmek için mücadele edip mükâfatını bu dünyada almaya çalışır. "Deşt-i fenâ" terkibiyle, "dünyâ hayatını" (Pekyürek, 2007:172) kasteden Bâkî'nin, dünyanın geçiciliğiyle (fanilik) çölün insan hayatına katkı sağlama noktasında heva ve heves gibi yıpratıcı olması arasında benzerlik ilişkisi oluşturduğu düşünülür:

Deşt-i fenâda mürg-i hevâ turmayup konar

Tîgun Hudâ yolında sebîl itdi kanları (Bâkî, Ms.1-VI/4)

Mekânın kişiyle özdeşleşmesinin bir tezahürü (İçli, 2008:345) olarak Mecnûn anıldığında, çöl; çöl anıldığında, Mecnûn hatırlanır. Dert, belâ, ayrılık, delilik gibi vasıflar Mecnûn'la birlikte anıldığında, doğal bir mekân olan çöl adeta müşahhaslaştırılır. Fuzûlî, Mecnûn'un aşk mücahedesini verdiği çölü, Mecnûn'un gezinti/seyir yeri olarak görür. Mecnûn'un sahil-i selamete ulaştığını, kendisinin ise dert denizinde tehlike içerisinde olduğunu iddia ederek çektiği sıkıntının büyüklüğünü anlatır:

Beyâbân-gerd Mecnûndan gam u derdim su'âl etmen

Ne bilsin bahr hâlin ol ki menzilgâhı sâhildir (Fuzûlî, G.100/2)

Çölde esen rüzgâr ve meydana gelen fırtına, yol izlerinin kaybolmasına sebep olur. Bu durum nedeniyle çölde yol kaybetme veya karıştırma olayları sıkça yaşanır. Bâkî, söz konusu durumu farklı bir imgeyle açıklar. Bâkî'ye göre sevgilinin saçlarının kokusu Hicaz topraklarına ulaştığında, kutsal toprakları ziyaret etmek için yola koyulan hacıların akıllarını başlarından alır ve yollarını şaşırmalarına sebep olur. Bu yaklaşımıyla Bâkî'nin, çölde sıkça yaşanan doğal bir olay ile sevgilinin güzellik unsurlarından saç kokusunun etkileyiciliği arasında ilgi kurduğu, böylece hüsn-i talil sanatını yaptığı düşünülür:

Berr-i Hicâza şemme-i zülfün yitürse bâd

Huccâc kala bâdiyede Şâma çıkmaya (Bâkî, G.447/2)

Klasik şairler, aşk uğruna çekilen sıkıntının büyüklüğü konusunda kendilerini aşk vadisinde namları duyulan Mecnûn ve Ferhat gibi âşıklarla karşılaştırırlar ve onlardan üstün olduklarını iddia ederler. Fuzûlî, çölde meydana gelenrüzgâr anaforunun Mecnûn'un toprak olan bedeninden oluştuğunu, kendisine saygı göstermek için yükseldiğini söyleyerek çölde gerçekleşen doğal bir olaya göndermede bulunmanın yanı sıra, aşk vadisindeki üstünlüğünü anlatmaya çalışır:

Deşt üzre gird-bâd mı ya geldiğim görüp

Mecnûn taprağıdır ki durup eyler ihtirâm (Fuzûlî, G.180/5)

Fuzûlî'ye göre âşıklığın ölçütlerinden biri, maddî hayatın rahatlığa bakan vechesini temsil eden barınma ve korunma mekânlarının terk edilmesidir. Bu bağlamda insanlara, Ferhat'ın resmini duvarda görüp ona gerçek âşık denilmemesi gerektiğini zira gerçek âşığın, evini terk edip çölü mekân tutması gerektiğini söyler (Fuzûlî, G.201/5). Bu yaklaşımıyla Ferhat'ın, Bîsütûn Dağı'na nakşettiği Şirin'in resmine zevkle baktığını, Mecnûn'un ise çölün tenhalığında seyir keyfinde olduğunu düşünür. Ali Nihat Tarlan'a göre Fuzûlî, onların *"hayatlarının huzur ve rahata uygun düşecek bir cephesini alıyor ve sadece bunu söyleyerek davasını yani kendisinin onlardan daha dertli olduğunu ispata çalışıyor."* (2009:577):

Ferhâda zevk-ı sûret Mecnûna seyr-i sahrâ

Bir râhat içre her kim ancak benim belâda (Fuzûlî, G.246/3)

Kaside nazım şekliyle yazılmış şiirlerde, siyasî iktidarın yönetimdeki bazı uygulamaları ve şairin maddî ve manevî beklentileri anlatılırken çöl, muhtelif tahayyül ve tasavvurlarla ilişkilendirilir. Bâkî, Sultan Selim Han döneminde çöllerde yaşayan ceylan ve kaplanların, komşuluk hakkını gözeterek birbirlerini anlamaya başladığını söyleyerek yaygınlaşan kardeşlik hukukunu ve adaleti yüceltir (Bâkî, K.5/22). Sultan Mehmed'in gerçekleştirdiği seferde, çöl ve dağdaki yırtıcı hayvanların misafir tertibi aldığını söyleyerek ordudaki nizam ve intizamı tasvir eder (Bâkî, K.14/22). Sadrazam Ali Paşa için yazdığı "Bahâriye"de ise dönemindeki zenginlik ve refah nedeniyle çöl ve ovaların lalelerle bezendiğini söyleyerek yaşanan bereketin çölde bile karşılık bulduğunu düşünür. Böylece memdûh övgüsünde bulunmanın yanı sıra, çölü olgusal açıdan açık bir mekân olarak tasavvur eder:

Lâlelerle bezene niteki deşt ü sahrâ

Nitekim güller ile zeyn ola dest ü destâr (Bâkî, K.18/53)

Fuzûlî ise çölden geçen memdûhun, keremiyle çölü lale bahçesine dönüştürdüğünü söyleyerek kullarına/tebaasına yaptığı ikrama işaret eder, cömertliğinden dolayı memdûhu yüceltir. Çöl coğrafyasında yaşayan Fuzûlî'nin bu yaklaşımının temelinde, himaye edilme konusundaki beklentisinin de olduğu düşünülür:

Hansı hâr-i huşke lutfun yetse eyler bâr-ver

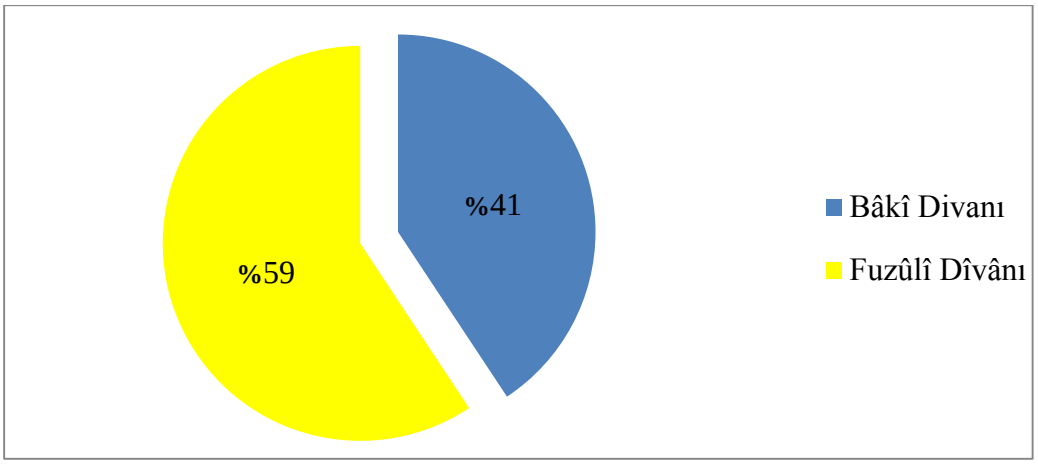
Hansı sahrâya güzâr etsen kılarsın lâlezâr (Fuzûlî, K.39/7)

1.3.1. Çöl ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Çöl ve ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 3, kullanım oranını Grafik 3 vermektedir. Buna göre çöl ve ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 35, Fuzûlî Divanı'nda 51 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %41'e, Fuzûlî Divanı'nda %59'a tekabül eder. Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "sahrâ" ve "beyâban" sözcüklerinin Fuzûlî Divanı'nda daha fazla, "çöl" sözcüğünün ise yalnızca Fuzûlî Divanı'nda kullanılmış olmasıdır. Fuzûlî Divanı'ndaki sayı ve oranın bu kadar fazla olmasının temelinde, Fuzûlî'nin ömrünün çöl ikliminin egemen olduğu bir coğrafyada kendi tabiriyle ömrünün "Irak-ı Arap"ta (Tarlan, 2009:8) geçmiş olması düşüncesi vardır.

Tablo 3: Çöl ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Bâdiye	2	3
Beyâban	3	6
Çöl	-	1
Deşt	14	9
Hâmûn	2	-
Sahrâ	14	33
Toplam	**35**	**51**



Grafik 3: Çöl ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Mahrumiyet ve sıkıntıların eksik olmadığı bir coğrafyada yaşayan Fuzûlî'nin çöl tasavvuruna bakıldığında, karamsar dünyasını söz konusu mekâna yansıttığı, çölü daha çok olumsuz kavramlarla ilişkilendirerek kişiliğiyle özdeşleştirdiği görülür. *"Fuzûlî'nin lugatı, fakirlik ve ızdırabın etrafında döner ve aynası yalnızlığın aynasıdır. Mihnet, gam, kanaat, gözyaşı, hicran, yoksulluk"* (Tanpınar, 2011:154) gibi sözcükler, onun şiirinin aslî malzemesini teşkil eder. Fuzûlî çölü doğal özelliklerinden ziyade olgusal mekân anlayışıyla ele alır. Olgusal mekân anlayışında çevresel özelliklerinden ziyade, mekânın algılanma biçimi önem arz eder **(**Korkmaz, 2007:403). Bu bağlamda Fuzûlî, çerçeve açısından açık bir mekân olan çölü, mihnet (Fuzûlî, Msd.2-I/1), melâmet (Fuzûlî, G.301/3), delilik (cünûn) (Fuzûlî, G.15/7) ve gam gibi kavramlarla ilişkilendirerek olgusal açıdan kapalı mekân olarak tasavvur etmiştir. Madde âleminde yaşadığı sıkıntıları berzâh âlemine de taşımıştır. Zira mezarını gam çölünde hayâl etmiş ve mezarının üstünde oluşan rüzgâr anaforunu serviye benzeterek madde âleminde gerçekleştiremediği vuslatı bir hayâl olarak gerçekleştirme çabası içine girmiştir. Söz konusu çabanın imkânsızlığını serviyi serap seliyle sulamak suretiyle ifade etmeye çalıştığı düşünülür:

Deşt-i gamda hâk-i kabrim üzre serv-i girdbâd

Çekse baş ol servden su kesme ey seyl-i serâb (Fuzûlî, G.29/4)

Bâkî Divanı'nda çöl; ceylan ve kaplanların mekânı olması (Bâkî, G.5/22), Mecnûn'un, vuslatı gerçekleştirdiği yer olarak görülmesi (Bâkî, 219/4), hac yolculuğunda içinde beklenmesi (Bâkî, 447/2) gibi olay ve durumlarla doğrudan ya da göndermelerle ilişkilendirilir. Üstelik doğal özellikleriyle tasavvur edilse bile söz

konusu mekânın gam ile ilişkilendirilerek algısal açıdan kapalı mekân olarak tasavvur edildiği görülür. Bu bağlamda Bâkî, Tatar oklarına benzettiği sevgilinin yan bakışının akıttığı kanlı gözyaşı seliyle gam çölünde tenlerin sürüklendiğini düşünür. Doğal özellikleriyle çetin bir coğrafya olan çöl, âşığın bedeller ödediği savaş meydanı olarak algılanmıştır:

Deşt-i gamda her yana tenler getürdi seyl-i hûn

Turmayup Tâtâr-ı gamzen tîr-bârân itmede (Bâkî, G.414/4)

Çöl, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında hem çerçeve hem de olgusal açıdan açık bir mekân olarak tasavvur edilmiştir. Bâkî, içinde bulunduğu dönemin zenginlik ve huzurunu tasvir ederken çöl ve ovaların lalelerle bezendiğini söyleyerek bahçeye dönüşmüş çöl imgesi oluşturur. Böylece çölü olgusal açıdan açık bir mekân olarak tasavvur eder:

Lâlelerle bezene niteki deşt ü sahrâ

Nitekim güller ile zeyn ola dest ü destâr (Bâkî, K.18/53)

Fuzûlî, özellikle âşıklık istidadı konusunda kendisini Mecnûn ile karşılaştırırken Mecnûn'la özdeşleşen ve çerçeve açısından açık bir mekân olan çölü, algısal açıdan da açık bir mekân olarak tasavvur eder. Çölün tenhalığını, nazara sunarak Mecnûn'un söz konusu mekânı seyrangâh olarak gördüğünü (Fuzûlî, G.246/3), melâmetten kurtulup çölde rahat ettiğini düşünür:

Belâdır şehrlerde ben kimi rüsvâ-yı halk olmak

Ne hoş Ferhâd ü Mecnûn menzil etmiş kûh u sahrâyı (Fuzûlî, G.277/4)

1.4. Çimenlik (Çemen, Mergzâr, Sebz, Sebzezâr, Râğ)

Çayır, yeşillik, çimenli yer anlamlarına gelen çimenliğin *"ana unsuru yeşil ot'tur."* (Tolasa, 2001:464). *"Çimen, rengi itibariyle tabiatın süsüdür ve aynı zamanda canlılığın sembolüdür."* (Bayrak, 2013:113). Bir bahçe türü olan çimen, yeşil otların ova, kır ve bahçe gibi düz ve geniş mekânları kaplamak suretiyle oluşturduğu doğal mekân olup divanlarda bahçeyle aynı anlam çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Özellikle bahar mevsiminde çimenle ilgili tasvirler yapıldığında, gonca, gül, lale, nergis, nesrin, sümbül gibi çiçek türleri; servi, çınar, erguvân, nârven, (karaağaç), ar'ar gibi ağaç türleri; bülbül ve muhtelif kuş türleri; akarsu, rüzgâr, bulut, şebnem gibi su ve hava unsurları kullanılarak farklı tahayyül ve tasavvurlar oluşturulur. Çimenin doğal

özellikleriyle aşk, ayrılık ve sosyal bir durum veya mekân (ordugâh, mektep, ibadet yeri) arasında benzerlik ilgisi kurulur.

Bâkî Divanı'nda çimenlik; Aden sahili, ülke, kâğıt, mektep, yazı, döşek, ibadet yeri, ordugâh, gönül, gam, kuşların ötüştüğü, sevgilinin gezdiği yer gibi birbirlerinden farklı hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda gökyüzü, eğlence meclisi, yazı, ülke, Mısır ülkesi, peygamberlik soyu gibi daha az ve sınırlı kususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir:

Aden Denizi, klasik şiirde daha çok değerli incilerin kaynağı oluşuyla ilgili imgelere konu edilir. İnci, dalgaların etkisiyle sahile sürüklendiği için Bâkî, Aden Denizi'nin sahilini, çimenlik olarak tasavvur eder. Bu tasavvuruyla çimen ile mücevher arasında renk (yeşil) konusunda benzerlik ilgisi kurar ve aynı zamanda dönemin zenginliğine işaret eder:

Sâhil-i bahr-ı 'Adendür meger etrâf-ı çemen

Dest-i mihr anun içün oldı bu gün gevher-çîn (Bâkî, K.26/7)

Çimenlik, ülke olarak tasavvur edilir. Bu tasavvurun temelinde, hükümdar taçlarında bulunan mücevherler ile çimenlikteki çiçeklerde oluşan şebnemlerin birbirlerine benzetilmesi düşüncesi vardır. Memdûhun benzetileni olarak düşünülen sümbül, başına elmaslarla süslenmiş bir taç koyduğu için (Bâkî, K.24/1), lale ise tacı, mücevhere benzeyen şebnemlerden oluştuğu için bu iki unsur çimenlik ülkesinin şahı olarak tasavvur edilir:

Jâlelerden takınur tâcına gevher lâle

Şâh olupdur çemen iklîmine benzer lâle (Bâkî, G.466/1)

Aynı benzetme, bitki âleminin şahı olarak tasavvur edilen gül için de yapılır. Sevgilinin benzetileni olarak kullanılan gül; renk, koku ve güzellik gibi özellikleriyle çimenliğin; hükümdar ise eyaletin/memleketin en değerli varlığı olarak düşünülür. Böylece çimenlik, eyalete/memlekete benzetilir. Değerlilik esas alınarak oluşturulan bu benzerlik ilgisi, çimenliğin ülke gibi otoritenin icra yeri olarak görüldüğünü, korunması gereken bir mekân olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Çemen eyâletine nasb olındı husrev gül

Hevâya ebr-sıfat hükmün etmeğe icrâ (Fuzûlî, K.1/2)

Çimenliğin en güzel çiçeği olarak telakki edilen gül, Hz. Yusuf'un benzetileni olarak görüldüğü için çimenlik, Mısır ülkesi olarak tasavvur edilir:

Bahâr tâciri Mısr-ı çemen ganîlerine

Bırakdı Yûsuf-ı gül arz eyleyip gavgâ (Fuzûlî, K.1/13)

Çimenlik, bazı özellikleriyle mektep ve kâğıt ile ilişkilendirilir. Çimenlikteki kuşların cıvıltısıyla mektepte Kur'ân'ı hatmetmeye çalışan çocukların çıkardıkları sesler arasında benzerlik ilşkisi oluşturulduğu için çimenlik, mektep (Bâkî, K.7/3), üzerine altın suyu serpilip övgü yazısının zemini hâline geldiği için kâğıt olarak tasavvur edilmiştir:

Bir yeşil garrâ zer-efşân kâgıd olmışdur çemen

Yaraşur yazılsa ger medh-i edîb-i nükte-dân (Bâkî, K.22/15)

Kâinat, cüzleriyle Allah'ın kevnî ayeti olarak kabul edilir. *"Doğal işaretler* (ayetler) *kategorisine güneş, ay, yıldızlar, ağaçlar ve hayvanlar gibi, doğal dünyada bulunan her türlü nesneyi ve aynı şekilde, güneşin her sabah doğması olgusu gibi, bu dünyada vuku bulan her olayı ve fark edilebilen her kalıp ve yasayı katabiliriz."* (Chittick, 2013:79). Kâinat ve cüzleri hâl diliyle Mutlak Varlık'ın gücünün sembolü olarak düşünülür. Bu bağlamda Bâkî, İlahî tecellilerin tezahür ettiği mekânlardan biri olan çimenliği, rahmet ayetleri yazısına benzetir. Fuzûlî de *"Allah'ın rahmetinin eserlerine bir bak; yeryüzüne, ölümünden sonra hayat veriyor! İşte, elbette, evet O, ölüleri de diriltecektir, O, her şeye gücü yetendir."* (Kur'ân-ı Kerim: Rûm, 30/50) mealindeki ayeti iktibas ederek yeryüzünün/çimenliğin bahar aylarındaki canlılığını, rahmet eseri olarak görürür. Böylece çimenlik ile yazı/ayet arasında benzerlik ilişkisi oluşturur:

Şöyle benzer kim hat-ı âyât-ı rahmetdür çemen

Bâd-ı subh itmişdür altun hall ile yir yir nişân (Bâkî, K.22/14)

Zemîne Keyfe yuhyi'l-arz yazmış hâme-i sebze

Nazar kıl kim bu hem âsâr-ı rahmetden bir âyetdir (Fuzûlî, Trc.2-II/2)

Bahar mevsiminde yemyeşil bir örtüyü anımsatan, doğal özellikleriyle insanlara huzur veren mekânların başında çimenlik gelir. Eğlence meclisleri, bahçe ve çimenliklerde düzenlendiği için her iki mekân aynı imgelere konu edilir. Çalgıcının çimenlikte bülbül gibi şakıması (Bâkî, G.255/2), çimenliğin, taze goncaların eğlence yeri olarak tasavvur edilmesi (Bâkî, G.456/2) ve güle benzetilen memdûhun, çerağ gibi neşe nuru saçarak çimenlik meclisinde sıkıntıdan eser bırakmaması gibi hususlardan ötürü çimenlik eğlence meclisi olarak tasavvur edilir. Ayrıca çimenliğin bülbül, gonca, gül gibi unsurları; meclisin çalgıcı, çerağ, memdûh unsurlarıyla ilişkilendirilir:

Şâh-ı gül verdi çemen bezmine bir nûr-ı sürûr

Ki çerâğ ile bulunmaz eser-i zulmet ü gam (Fuzûlî, K.24/4)

Gül bahçesinin harem dairesi, gümüş bir döşeme olarak tasavvur edilirken çimenlik, zümrüt renkli döşemesini seren varlık olarak tasavvur edilir. Şair, çimenlikteki bitkiler ile haremdeki döşeme arasında renk ve biçim açısından benzerlik ilişkisi oluşturur, çimenliği özel/mahrem bir mekân olarak tahayyül eder:

Döşedi yine çemen nat'-ı zümürrüdfâmın

Sîm-i hâm olmış iken ferş-i harîm-i gülzâr (Bâkî, K.18/3)

Çimenlikte biten gonca ve güllerin, mevsimsel etkilerden dolayı değişime uğramalarıyla olayların/durumların değişkenliği arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Ârifler, Mutlak Varlık'a göre yokluk mesabesinde gördükleri dünyaya bağlanmazlar. Böylece dünyadaki değişkenlik ile çimenlikteki değişkenlik âriflerin nazarında geçicilik bağlamında aynileşir:

Bu çemende gonceler güller gören ârif bilir

Kim sebât üstünde kalmaz hîç kabz ü inbisât (Fuzûlî, G.140/2)

Çimenlikteki servilerin belli bir düzen içindeki görüntüleriyle Müslümanların cemaat hâlinde namaz kılarken oluşturdukları görüntü (saf) arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Böylece çimenlik ibadet yeri olarak tasavvur edilir:

Tururlar kıble-i kûyına karşu

Çemende servler saf saf namâza (Bâkî, G.453/3)

Hz. Muhammed ile gül arasında benzerlik ilişkisi oluşturulduğu için peygamberlik soyu, gül bahçesi olarak tasavvur edilir. İnsanlara yücelik atfetmenin yollarından biri de onları Hz. Muhammed'e yakın görmektir. Bu bağlamda memdûh, peygamberlik soyunun gül bahçesi, temiz insanların toplandığı çimenliğin süsü olarak görülmüştür:

Gül-i gülzâr-ı ıtret-i Nebevî

Çemen-ârâ-yı millet-i zehrâ (Fuzûlî, K.21/34)

Sabah rüzgârı çimenliğin üzerinde gül yapraklarını sürüklediği için çimenlik, gökyüzüne benzetilirken; çimenlikteki gül, gökyüzünde seyreden yıldıza benzetilir. Âşıklar için seyir ve gezinti yeri olan çimenliğe, görsellik ve estetik açıdan yüklenen bu değer nedeniyle söz konusu mekânın kozmik bir mekân olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Sebze üzre gezdirir bâd-ı sabâ gül bergini

Sanki sebze âsmândır kevkeb-i seyyâr gül (Fuzûlî, K.9/14)

Bahçenin bir türü olan çimenlik, âşığın benzetileni olarak tasavvur edilen kuşun (bülbül) mekânı olarak görülür. Çimenlik, özellikle bahar mevsiminde tazelik ve renkliliğiyle ideal güzelliğe ulaştığı için bazı imgelere konu edilir. Bu bağlamda sevgilinin yüzü, güzellik ve değer kaynağı olan ilkbahar, âşığın gönlü ise vefa ve sevgi çimenliğinin inleyen kuşu olarak tasavvur edilir:

Dil mergzâr-ı mihr ü vefâ mürg-i zârıdur

Dîdâr-ı yâr hüsn ü bahâ nev-bahârıdur (Bâkî, G.99/1)

Çekilen sıkıntılar nedeniyle beli bükülen âşık, dert çimenliğinin menekşesine benzetilir (Fuzûlî, K.1/80). Çimenlikte biten lalenin içindeki siyahlık, sevgilinin ağzındaki beni anımsattığı için âşığın hüzünlendiği düşünülür. "Cefâ çimenliği" teşbihiyle âşığın çektiği sıkıntıların çimenliğe yansıtıldığı, dolayısıyla âşık ile çimenliğin aynileştirildiği düşünülür:

Hele ey lâle-i sîr-âb-ı çemenzâr-ı cefâ

Bagrumuz yakdı senün hasret-i hâl-i dehenün (Bâkî, G.248/4)

Çimenlik, açık ve ferah bir mekân olduğu için özellikle bahar mevsiminde gezinti yeri olarak kullanılır. Bu bağlamda, lale yanaklı güzellerin bahçe ve çimenlikte gezdikleri ve her tarafı temaşa ettikleri ileri sürülür. Böylece çimenlik ve bahçe, sevgiliye şayeste bir seyrângâh olarak tasavvur edilir:

Lâle-hadler kıldılar gül-geşt-i sahrâ semt semt

Bâg u râgı gezdiler idüp temâşâ semt semt (Bâkî, G.23/1)

Çimenlik; gül, lale gibi çiçeklerin yetiştiği mekân olduğu kadar kuşların (bülbül) da ötüştüğü bir mekândır. Gül (sevgili), vurdumduymaz tavırlarıyla gaflet döşeğinde yatmış vaziyette tasavvur edilirken bülbül (âşık), çaresizlik içinde çimenlikte ağlayıp inleyen insan vaziyetinde tasavvur edilmiştir:

Hâmûş yatma bister-i gafletde subh-dem

Gel mergzâra gulgule-i mürg-i zârı gör (Bâkî, G.122/4)

Bahar mevsiminde yağan yağmurun çimenlikte oluşturduğu manzara, savaş hâlinde olan ordu biçiminde tasavvur edilir (Bâkî, K.18/5). Ordugâh olarak düşünülen çimenlikte ağaçların çadırlarını kurduğu, -hükümdarın benzetileni olarak görülen- sanavber ağacının (fıstık çamı) tuğunu diktiği ileri sürülür. Bahar mevsiminde yağmurun yağması, çimenliğin yeşermesi ve ağaçların yapraklanması gibi doğal

olayların ordugâh olarak tasavvur edilmesinin temelinde, Osmanlılar döneminde askerî seferlerin bahar aylarında yapılması ve ordugâhın çimenlik kadar müreffeh bir mekân olarak tasavvur edilmesi düşüncesi vardır:

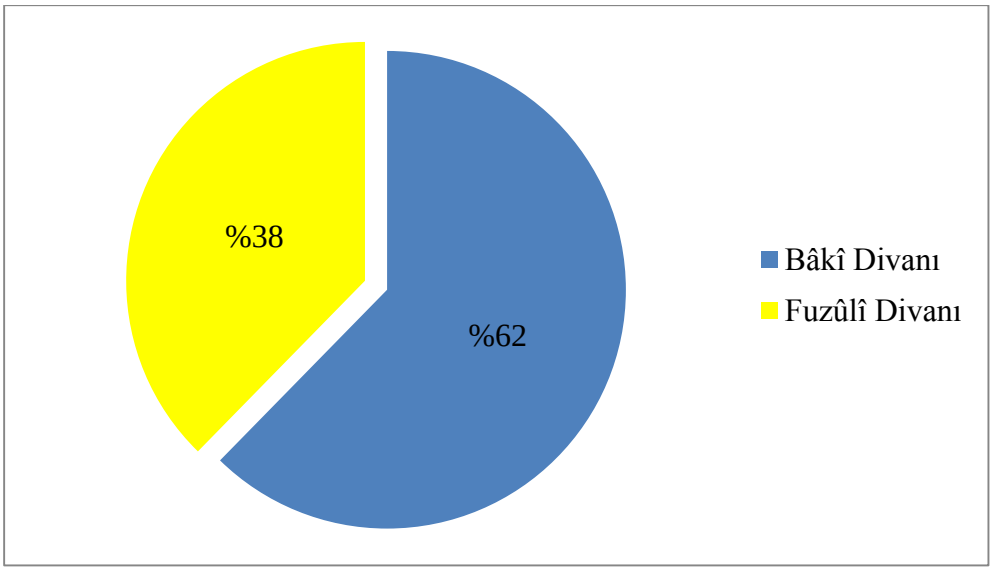
Dikdi leşkergeh-i ezhâra sanavber tûgın
Haymeler kurdı yine sahn-ı çemende eşcâr (Bâkî, K.18/7)

1.4.1. Çimenlik ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Çimenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 4, kullanım oranını Grafik 4 vermektedir. Buna göre çimenlik ile ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 139, Fuzûlî Divanı'nda 84 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %62'ye, Fuzûlî Divanı'nda %38'e tekabül eder. Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "mergzâr" ve "râğ" sözcüklerinin Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış olması; "çemen" sözcüğünün ise Fuzûlî Divanı'ndan fazla kullanılmış olmasıdır. Bâkî Divanı'ndaki sayı ve oranın bu kadar fazla olmasının temelinde, Bâkî'nin dışa dönük bir kişiliğe sahip olması düşüncesi vardır.

Tablo 4: Çimenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Çemen	125	41
Mergzâr	2	-
Râğ	3	-
Sebze/Sebzezâr	9	43
Toplam	**139**	**84**



Grafik 4: Çimenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Bâkî Divanı'nda çimenlik; mektep, kâğıt ve yazıyla ilişkilendirilip "rahmet ayetlerinin yazısı" olarak tavsif edilirken, Fuzûlî Divanı'nda yalnızca yazı/kalem ile ilişkilendirilip Mutlak Varlık'ın "rahmet eseri" olarak tavsif edilmiştir. Burada Fuzûlî'nin aynı zamanda ayetten iktibas yaparak ayet kelimesini iki değişik şekilde ele aldığı görülür. Zira söz konusu ayetle (Kur'ân-ı Kerim: Rum, 30/50) yeryüzünün ölümünden sonra nasıl diriltildiği nazarlara sunulmaktadır. Allah'ın varlık ve kudretinin emarelerinden biri olan çimenlik, kevnî bir ayet olmanın yanı sıra, ayet yazısı olarak düşünüldüğü için tenzîlî ayet mesabesinde görülmüş ve hikemî veya irfanî bir bakış açısıyla bu durumun anlaşılabileceğine göndermede bulunulmuştur:

Şöyle benzer kim hat-ı âyât-ı rahmetdür çemen
Bâd-ı subh itmişdür altun hall ile yir yir nişân (Bâkî, K.22/14)
Zemîne Keyfe yuhyi'l-arz yazmış hâme-i sebze
Nazar kıl kim bu hem âsâr-ı rahmetden bir âyetdir (Fuzûlî, Trc.2-II/2)

Fuzûlî Divanı'nda çimenlik, doğal özellikleriyle tasvirlere çok az konu edilirken Bâkî Divanı'nda soyut kavramlarla ilişkilendirilmenin yanı sıra, doğal özellikleriyle de tasvir edilmiştir. "*Fuzûlî, dış âlemle, gerçek tabiatla fazla ilgilenmezken Bâkî, kalemiyle bir ressam gibi renkli tablolar çizmiş, savaş sahnelerini, devrin zenginliklerini ve haşmetini gözler önüne sermiştir.*" (Küçük, 2011:374). Bu bağlamda çimenlik, içerisinde kuşların ötüştüğü (Bâkî, G.122/4), lale yanaklı güzellerin gezintiye/seyre çıktığı bir mekân olarak tasavvur edilmiştir. Bu yaklaşımın, doğal mekânları tasvir

etmede Bâkî'nin takındığı gerçekçi bakış açısının ve gözlem yeteneğinin anlaşılmasında önem arz ettiği düşünülür:

Lâle-hadler kıldılar gül-geşt-i sahrâ semt semt

Bâg u râgı gezdiler idüp temâşâ semt semt (Bâkî, G.23/1)

1.5. Orman (Bîşe) ve Dikenkik (Hârzâr)

Orman; ağaç, çalı ve belirli bir yükseklikteki odunsu bitkilerin oluşturduğu bitki örtüsüdür. Birçok doğal mekân gibi orman da tabiatın canlılığını yansıtan mekânlardandır (Bayrak, 2013:112). Hârzâr ise *"dikenlik, çalılık"* (Devellioğlu, 1996:333) anlamlarına gelir. Orman ve çalılık, yırtıcı hayvanların barınağı olduğu için bazı imgelere konu edilir. Çalılık, Fuzûlî Divanı'nda memdûh övgüsü bağlamında, memleketin düştüğü kötü hâl ile ilgili tasavvurlara konu edilirken orman, Bâkî Divanı'nda aşk, âşığın saçları ve ikiyüzlülük hususlarıyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Aşkın arslan ve kaplanlarla dolu bir orman olarak tasavvur edilmesinin temelinde, ormanın, âşığı büyük sıkıntı ve tehlikelerle karşı karşıya bırakması düşüncesi vardır. Aşk kaynaklı yaraların ormanda oluştuğuna dair imge, aşk ormanının arslan ve kaplanlar tarafından korunduğunu gösterir. Bâkî, bu yaklaşımla sevgili ve rakiplerin acımasızlığına göndermede bulunmanın yanı sıra, aşkın zorluğunu; kendi fedakârlığını ve samimiyetini anlatmaya çalışmıştır:

Cism-i pür-dâg u ten-i zerd ile merd-i 'aşkdan

Ser-be-ser şîr ü peleng olmış mahabbet bîşesi (Bâkî, G.513/4)

Âşığın başı, dert memleketi ve sıkıntı dağı olarak tasavvur edilirken karışık saçları, aşk kaplanına benzetilen sevgilinin ormanı olarak tasavvur edilir. Sevgilinin aşkı, âşığı yıpratma, onun dert ve elemini arttırma konusunda yırtıcı hayvanlardan kaplana benzetilir. Saçların dağınık oluşu, âşığın perişanlığının göstergesidir. Bu yaklaşımla aynı zamanda ormanın, kaplanın yaşam alanı oluşuna işaret edilmiştir:

Peleng-i 'aşk-ı yârun bîşesidür mûy-ı jülîdem

Diyâr-ı derd ü mihnet kûhsârıdur benüm başum (Bâkî, G.322/2)

İkiyüzlülük ve riyakârlık İslâm'ın kerih gördüğü davranışlardandır. Kendilerini rint olarak gören klasik şairlerin en çok eleştirdiği konulardan biri ikiyüzlülük ve riyakârlıktır. Bu bağlamda Bâkî, kendisini aşk dağının kaplanı rakiplerini ise ikiyüzlülük ve riyakârlık ormanının tilkilerine benzetir. Böylece aşk vadisindeki

samimiyetini ve kararlılığını anlatmaya çalışır. Ormanın riyayla ilişkilendirilmesinin temelinde, doğal yapısıyla tehlikere açık bir mekân olması ve mahiyetinin (gerçek yüzü) hemencecik anlaşılamaması düşüncesi vardır. Bu yaklaşımla ayrıca ormanın vahşi hayvanların barınağı oluşuna işaret edilmiştir:

Bâkî peleng-i kulle-i kühsâr-ı 'aşkdur

Sâlûs u zerk bîşesinün rübehi degül (Bâkî, G.288/5)

İçinde bulunulan şartların kötü oluşuyla dikenlik/çalılık arasında ilişki kurulur. Memleketi bahçeye, vuslat duygusunu ise ilkbahara benzeten Fuzûlî, içinde bulunulan mekânı/hâli, zillet zindanı ve dert dikenliği/çalılığı olarak tasavvur eder. Dikenlik/çalılık, doğal şartlar içinde genellikle suyun az bulunduğu mekânlarda/şartlarda oluşan bir bitki örtüsüdür. Memleketin/şartların böyle bir durumla ilişkilendirilmesinin nedeni, yaşanan kötü hâl, sosyal ve bireysel sorunlardan kaynaklanan bunalımlar olduğu düşünülür:

Nev-bahâr-ı zevk-i vaslından cüdâ gülzâr-ı mülk

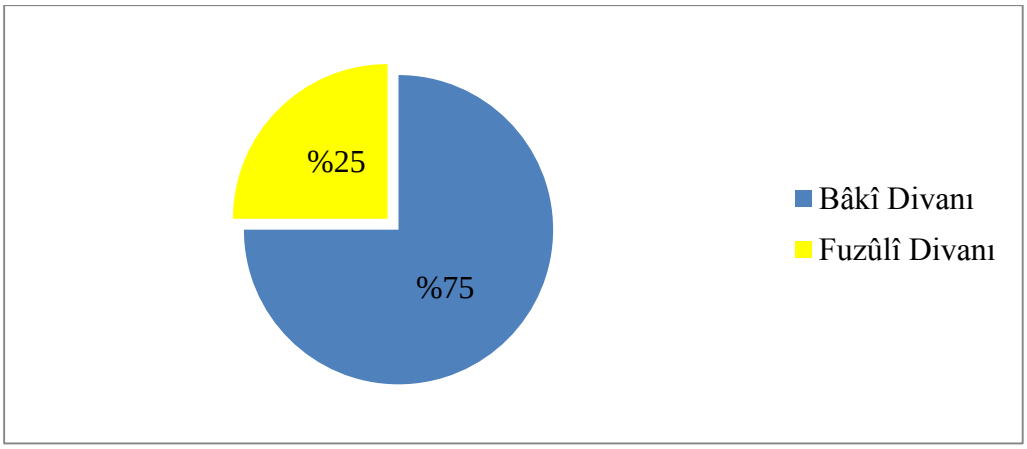
Hârzâr-ı derddir zindân-i züll ü inkisâr (Fuzûlî, K.28/27)

1.5.1. Orman ve Dikenlik ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Orman ve dikenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 5, kullanım oranını Grafik 5 vermektedir. Buna göre orman ve dikenlik ile ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'nda 1 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %75'e, Fuzûlî Divanı'nda %25'e tekabül eder. Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "bîşe" sözcüğünün Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış olmasıdır. Hârzâr sözcüğü, yalnızca Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanıldığı için iki divan arasındaki kullanım farkı fazla değişmemiştir.

Tablo 5: Orman ve dikenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcük	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Bîşe	3	-
Hârzâr	-	1
Toplam	**3**	**1**



Grafik 5: Orman ve dikenlik ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Orman, klasik şiirde fazla kullanılmayan mekânlardan biridir. Klasik şiirin merkezindeki tema veya konu aşk olduğu için orman daha çok aşk (Bâkî, G.513/4) ve aşk uğruna çekilen sıkıntılarla ilişkilendirilerek ele alınır. Bâkî Divanı'nda âşığın başı sıkıntı dağı; karışık/perişan saçları ise sevgilinin aşk kaplanının ormanı olarak tasavvur edilir. Bu tasavvurla aşk uğruna çekilen sıkıntının büyüklüğü anlatılır. Sevgilinin aşkının cevr ve cefası kaplan gibi âşığı yaralasa bile âşığın dağ kadar olan başı ve saçları barınak olarak aşk kaplanını korumaya devam eder:

Peleng-i 'aşk-ı yârun bîşesidür mûy-ı jülîdem

Diyâr-ı derd ü mihnet kûhsârıdur benüm başum (Bâkî, G.322/2)

Dikenlik/çalılık, Fuzûlî Divanı'nda şairin karamsar ruh hâ1ini yansıtacak şekilde kullanılmıştır. Bu meyanda memleketin içinde bulunduğu hâl, dert dikenliğine benzetilmiştir. Dikenliğin dert ile tavsif edilmesi, durmun kötülüğünü göstermenin yanı sıra dikenliğin kapalı mekân olarak algılandığını gösterir:

Nev-bahâr-ı zevk-i vaslından cüdâ gülzâr-ı mülk

Hârzâr-ı derddir zindân-i züll ü inkisâr (Fuzûlî, K.28/27)

1.6. Vadi

Vadi; iki dağ arasındaki uzun çukur, nehir yatağı, geçit anlamlarına gelir (Devellioğlu, 1993:1132). Ulaşım, engebeli ve yüksek yerlerde vadilerden sağlandığı için vadinin ulaşım yerleri arasındaki önemi büyüktür. Vadilerde akarsu veya rüzgârın etkisiyle meydana gelen aşınmalar, yolculukları güçleştirir. Bu doğal özelliğinden dolayı vadi, klasik şiirde soyut kavramlarla tavsif edilerek meşakkat ve gam ile ilişkilendirilir. Bâkî Divanı'nda vadi; aşk, ayrılık, gam, dert ve İlahî yardım; Fuzûlî

Divanı'nda ise mihnet, vahdet, saltanat ve idrâk ile ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Aşk, kişiyi zorluklarla dolu bir yolculuğa sürüklediği için vadiyle ilişkilendirilir. Âşık, aşk vadisinde sevgilinin dudağını arzularken, sevgili âşığın kanını içmek ister. Bu manzara karşısında âşık, hayret eder. Mutlak Varlık'ın kevnî ayetlerinden/tecellîlerinden olan vadi, derin oyuk ve geçitleriyle insanı büyüleyip hayrete düşürürken, aşk da yaşattığı karşıt duygu ve hâllerle insan muhayyilesini aynı şekilde etkiler:

Cân la'lin eyler ârzû yâr içmek ister kanumı

Yâ Rab ne vâdîdür bu kim cân teşne cânân teşnedür (Bâkî, G.69/2)

Vuslatı sağlama veya sevgilinin rızasını kazanma çabası içinde olan âşık, ayrılık vadisinde susamış gönlünü teskin edecek âb-ı hayat arayışı içindedir. Âb-ı hayat ölümsüzlüğü sağlayan sudur. Ayrılık vadisinde âşığın gönlüne can veren, onu ölümsüzleştiren şey, sevgilinin gönülleri avutan, teskin eden sözleridir. Vadinin susamışlık bağlamında ayrılık ile ilişkilendirilmesinin nedeni, insanın çöl mesabesindeki vadilerde su (çeşme) arayışı içinde olması veya ulaşmak istediği menzili, vadinin engebeli hâliyle yavaşlatmasıdır:

Teşne-diller vâdî-i hicrânda sensüz yandılar

Hızrveş ey la'l-i nâbı Âb-ı hayvânum yetiş (Bâkî, G.217/3)

Âşığın dert ve gamı, yaşadığı mekânlara yansıtıldığı için "vâdî-i gam" ve "vâdî-i derd" terkipleri kullanılmıştır. Âşığın gözyaşları, gam vadisinin akarsuyuna, sararmış yüzü ise akarsu üzerindeki nilüfer yaprağına benzetilir (Bâkî, G.49/1). Vadi, nehir yatağı anlamını da taşıdığı için âşığın gamdan akan gözyaşlarının böyle bir imgeye konu edildiği düşünülür. Âşığın gözyaşları, dert vadisinde canlılığı sağlayan araç olarak da görülür. Bâkî, Mecnûn gittiğinden beri, dert vadisinin solmaya başladığını söyleyerek daha önce yeşil ve sulak olan mekânların çölleşmeye başladığını düşünür. Böylece ayrılığın âşığa yaşattığı hâl ile çöl mahrumiyeti arasında benzerlik ilişkisi oluşturduğu düşünülür:

Bir pâre yaşum tâzeledi vâdî-i derdi

Mecnûn gideli lâle-i mihnet sola yazdı (Bâkî, G.529/3)

Tasavvufta amaç, fenafillaha ulaşmaktır. Böyle bir amaç, büyük sıkıntılara katlanmayı kaçınılmaz kılar. Bu bağlamda Fuzûlî, anasır âleminde teveccüh edilen varlıkların âşığı/sâliki büyük sıkıntılarla karşı karşıya bıraktığını böylece varlık

mülkünü gam ve sıkıntı vadisi (yolu) olarak tasavvur ettiğini düşünür. Fuzûlî, bu yaklaşımıyla dünyevî mülk ve makamların geçiciliğine, uğruna sıkıntı çekilecek kadar değer taşımadığına işaret eder ve kurtuluşu fenafillaha ermede görür:

Ser-be-ser vâdî-yi mihnetdir ü gam mülk-i vücûd

Bir ferâgat yeri yok şehr-i fenâdan gayrı (Fuzûlî, G.272/4)

Vahdet, birlik demektir, başka bir ifadeyle varlığı Hakk'tan ibaret görmektir. Âşığın asıl gayesi, vahdet makamına ulaşmaktır. Sevgilinin saç zincirine bağlanan gönlün vahdet vadisinde kaybolmayacağını (Fuzûlî, G.298/6) söyleyen Fuzûlî, vahdet vadisine ulaşan kesret yollarına da büyük bir değer atfeder. Zira hakikatin anlaşılması için mecazın köprü işlevi gördüğü bilinir. Vahdet vadisini aşk makamı olarak gören Fuzûlî, bu makamda sultanın dilenciden ayırt edilmediğini ifade eder. *"Tasavvuf âleminde hakikî değer Hakk'a yakınlık ile ölçülür. Vadi geçit yoludur. Bir vadiden sultan da geçer, dilenci de. Burada vadi, manevî telakki ve inanış yolu, makam ise durulan yerdir."* (Tarlan, 2009:17). Makama ulaşıldıktan sonra yol ve yolcuların mahiyeti sorgulanmaz, zira aşk makamında varlık olarak telakki edilen şeyler, hakikî varlıkta yok olur:

Vâdi-yi vahdet hakîkatde makâm-ı aşkdır

Kim müşahhas olmaz ol vâdîde sultândan gedâ (Fuzûlî, G.1/3)

İnsanın dünyadaki asıl gayelerinden biri huzurlu bir biçimde yaşamaktır. Yüksek makamları elde etmek veya bolluk içinde yaşamak, dünya huzuru için yeterli olmadığı gibi, huzursuzluğun sebebi olarak da görülebilir. Fuzûlî, "Saltanatın kemal derecesine ulaşmak istiyorsan fakr mülkünü elde et, çünkü dünya saltanatının vadisinde ihtiyaç çoktur." diyerek dünya saltanatını; insanları oyalayan, bağımlı hâle getiren, ihtiras ile geçici mansıpların peşinden koşturan araç olarak görür:

Fakr mülkin tut ger istersen kemâl-i saltanat

Saltanatdan geç kim ol vâdîde çokdur ihtiyâc (Fuzûlî, G.49/2)

Fuzûlî, -başkalarının- anlayışı, -memdûhun- idrak vadisini anlamaya çalışsa -onların- başı döner, diyerek memdûhun kavrama becerisinin genişliğini ve derinliğini anlatmaya çalışır. Vadinin doğal mekân olarak da geniş ve karmaşık yapısıyla insan idrakini zorlayan bir yapıya sahip olduğu bilinir:

Fehm kim seyyâh-ı iklîm-i diyâr-ı derkdir

Vâdi-i idrâkini seyr etse ser-gerdân olur (Fuzûlî, K.7/28)

Bâkî, Allah'ın yardımını alan askerlerin bayraklarıyla, yardım vadisini ve zafer çölünü lale bahçesine dönüştürdüğünü söyleyerek vadi ve çöl gibi engebeli ve zorlu mekânların İlahî yardım ile lale bahçesine dönüştüğünü dile getirir. Mekânların dönüşümüne dair düşüncesiyle iyileşen yaşam koşullarına işaret eder:

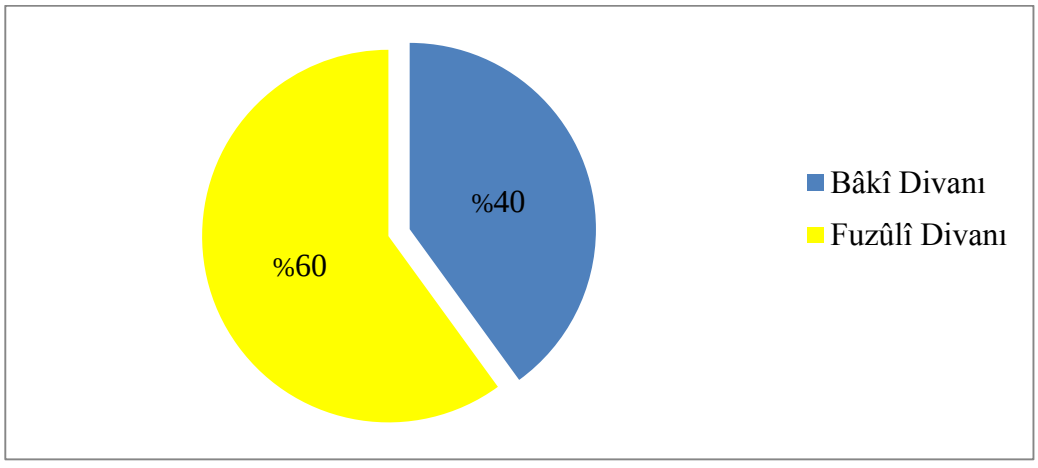
Eyledi leşger-i mansûrun o bayraklar ile
Vâdî-i nusret ü deşt-i zaferi lâlesitân (Bâkî, K.2/22)

1.6.1. Vadi Sözcüğünün Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Vadi sözcüğünün divanlarda kullanım sayısını Tablo 6, kullanım oranını Grafik 6 vermektedir. Buna göre vadi sözcüğünün toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 6, Fuzûlî Divanı'nda 9 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %40, Fuzûlî Divanı'nda %60'a tekabül eder. Fuzûlî Divanı'ndaki sayı ve oranın bu kadar fazla olmasının nedeni, Fuzûlî'nin sıkıntı ve zorluğu temsil eden mekânlara daha fazla iltifat etmesidir.

Tablo 6: Vadi sözcüğünün divanlarda kullanım sayısı

Sözcük	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Vâdî	6	9
Toplam	**6**	**9**



Grafik 6: Vadi sözcüğünün divanlarda kullanım oranı

Engebeli arazilerde ulaşım yeri veya geçit olarak kullanılan vâdî, Bâkî Divanı'nda aşk (Bâkî, G.69/2), ayrılık (Bâkî, G.217/3), gam (Bâkî, G.49/1), dert (Bâkî,

G.529/3) ve İlahî yardım (Bâkî, K.2/22); Fuzûlî Divanı'nda ise mihnet (Fuzûlî, G.272/4),vahdet (Fuzûlî, G.1/3), saltanat (Fuzûlî, G.49/2) ve idrâk (Fuzûlî, K.7/28) gibi soyut kavramlarla ilişkilendirilerek tavsif edilmiştir. Bu durum, vâdînin bir mekândan ziyade metafor olarak ele alındığını gösterir. Vâdî, her iki divanda dert/mihnet ile ilişkilendirilmiştir. Bâkî, dert vadisinin âşığın gözyaşlarıyla tazelendiğini söyleyerek aşkı, akarsuyu gözyaşı olan bir dert vadisi olarak tasavvur eder:

Bir pâre yaşum tâzeledi vâdî-i derdi

Mecnûn gideli lâle-i mihnet sola yazdı (Bâkî, G.529/3)

Fuzûlî ise varlık âlemini (dünya) baştan başa dertle dolu bir vadi olarak tasavvur eder, kurtuluşun fenafillaha ermede olduğunu ifade eder:

Ser-be-ser vâdî-yi mihnetdir ü gam mülk-i vücûd

Bir ferâgat yeri yok şehr-i fenâdan gayrı (Fuzûlî, G.272/4)

Bâkî Divanı'nda vâdî, tasavvufî harhangi bir kavram ile tavsif edilmemişken Fuzûlî Divanı'nda vahdet (Fuzûlî, G.298/6) ile ilişkilendirilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda vahdet vâdîsinin aşk makamı olduğu ve bu vâdîde sultan ile köle arasında herhangi bir farkın olmadığı ileri sürülmüştür. Tasavvufî anlayışa göre vahdete erişildiğinde makam ve mevkilerin, çekilen sıkıntıların herhangi bir anlamı kalmaz:

Vâdi-yi vahdet hakîkatde makâm-ı aşkdır

Kim müşahhas olmaz ol vâdîde sultândan gedâ (Fuzûlî, G.1/3)

1.7. Belirsiz Bir Yeri Karşılayan Mekânlar (Mekân, Yer, Mahal, Zemîn, Cây gâh, Berr, Tabi'at)

Yer; mahal, mekân, cây gâh ve zemin anlamlarına gelirken, berr; kara parçası ve toprak, tabiat ise doğa anlamına gelir. Yer sözcüğünün eş anlamı olan mekân; varlık, vücût (Devellioğlu, 1996:513) anlamlarına gelen "kevn" kökünden türemiştir. "Zemin" sözcüğü, "yeryüzü" anlamına da geldiği için belirsiz bir yeri ifade eden mekân olmanın yanı sıra, kozmik mekân özelliği taşır. Bu sözcükler, genel anlamlarıyla kullanıldığında, sınırları veya çerçevesi belirlenmemiş yerleri karşılar. "Mekân" sözcüğü karşıladığı yere göre yapay mekân özelliği de taşır.

Belirsiz bir yer ile ilgili mekân adları (mekân, yer, mahal, zemîn, cây gâh, berr, tabi'at), Bâkî Divanı'nda gönül, âşığın hâli, sevgilinin mahallesi, eşiği, güzellik unsurları, cennet, meyhane, çöl, mezar, tuzak, memdûh övgüsü, şairlik yeteneği; Fuzûlî Divanı'nda ise aşk, gönül, âşığın hâli, sevgilinin mahallesi, eşiği, güzellik unsurları,

cennet, mezar, beşik, saray, memdûh övgüsü, mekânsızlık gibi hususlarla alakalı teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Yer sözcüğü, aşk ile ilişkilendirilir. Aşk, gönülde tezahür eder. Muhayyel bir mekân olan gönlü doğrudan, bedeni ise dolaylı olarak etkiler. Fuzûlî, bu etkiyi ateş metaforuyla anlatmaya çalışır. Fuzûlî, gözyaşıyla bedenin aşk ateşinden kurtulmadığını ateşin, kuru ve yaş ayırt etmeden düştüğü her yeri yaktığını söyler. Bu yaklaşımıyla, "Kurunun yanında yaş da yanar." atasözüne göndermede bulunduğu düşünülür:

Demen göz yaşı ile def' olur aşk âteşi tenden

Bu od her yere düşse fark kılmaz kurusun yaşın (Fuzûlî, G.225/3)

Fuzûlî, gönlü, aşkın vücut bulduğu yer olarak tasavvur ettiği için gönlün aşktan kurtulamayacağını ileri sürer. Bu yaklaşımıyla gönül ile aşkı birbirlerinin varlık nedeni, aynı yazgının tamamlayıcı unsurları olarak görür:

Nice sûret bağlasın gönlüm halâs-ı aşkdan

Aşkdır bir hâl kim ol hâle gönlümdür mahal (Fuzûlî, G.173/2)

Bâkî ise Mecnûn'un, gönlünde Leyla'ya yer açtığını ileri sürerek muhhayel bir mekân olan gönlü, sevgiliye şayeste bir mekân olarak görür:

Cây itmiş idi Leylîye Mecnûn dil içinde

Bir sûret idi cilve kılan mahmil içinde (Bâkî, G.413/1)

Yer ve zemin sözcükleri, âşığın karamsar ruh hâlini yansıtan unsurlardan ah ve gözyaşlarıyla ilişkilendirilir. Âşığın gözyaşı dalgaları, kâinatın her tarafına ulaşmadığı takdirde ahının kıvılcımıyla yeryüzü ve gökyüzünün yanacağı düşünülür. Çaresizliğin sembolü olan ah, yakıcı iken, gözyaşı yıkıcıdır. Âşık sevgilinin de içinde bulunduğu kâinatın helâkini istemediği için gözyaşlarının ateşi söndürme özelliğini ön plana çıkarır. Gözyaşı ve ahın kâinatı etkileyebilecek güçte tasavvur edilmesi, dünyası alt üst olan âşığın karamsar ruh hâlinin kâinata yansıtıldığını gösterir:

İrmese bir dem eger mevc-i sirişküm her yana

Şu'le-i âhum zemîn ü âsmânı hark ide (Bâkî, G.461/4)

Âşığın ahının şimşeği, gökyüzünü; gözyaşları ise yeryüzünü kapladığı için (Fuzûlî, G.94/2) yer ve gök, âşığın yaşadığı büyük acıların şahitleri olarak görülür. Yer, ayrıca huzur bulamadığı için sefer hâlinde olan âşığın geçiş zemini ve aşk acısının azalmasına veya unutulmasına vesile olacak araç olarak tasavvur edilmiştir:

Fuzûlî geç selâmet kûçesinden sabr kûyundan

Ferâgat olmayan yerde sefer yeğdir ikâmetden (Fuzûlî, G.219/7)

Fuzûlî, salınan servinin gölgesini kaybettiğinden beri, gölge gibi yerden yere yüz sürdüğünü ifade eder. Böylece sahipsiz kalmanın acısını ve âşığın sevgiliye ulaşma konusundaki çabasını anlatır. Servi, sevgilinin benzetilenidir. Servinin gölgesinin âşığa vurmaması, sevgilinin ilgisizliğini; âşığın muhtaçlık hâlini karşılar. Sevgili, uzun boyu, ihtişamlı görünüşüyle dik başlılığı, gurur ve kibri temsil ederken; âşık yer/toprak gibi ayaklar altında olduğu için perişanlığılığı temsil eder. Âşığın yerden yere yüz sürmek suretiyle sürdürdüğü arayış, onun alçak gönüllülüğünü ve sevgiliye kavuşma noktasındaki umudunun canlılığını gösterir:

İşimdir sâye tek yerden yere yüz urmak ol günden

Ki başımdan gidipdir sâye-i serv-i hırâmânın (Fuzûlî, G.162/6)

Âşıkların, içinde huzur buldukları (Bâkî, G.548/4) ve kutsal mekân olarak telakki ettikleri yer, sevgilinin mahallesidir. Sevgilinin mahallesi, âşığın cennetidir. Rakip de âşık gibi sevgilinin mahallesine ulaşma çabası içinde olur. Bu bağlamla ilgili olarak Bâkî, rakibin bazen sevgilinin mahallesine varmasına şaşırmamak gerektiğini, zira lanetlenmiş şeytanın da bir zamanlar cennette olduğunu ifade ederek, şeytanın cennetten kovulma olayına telmih yapar ve kendisini sevgiliyle aynı mekânın (cennet) sâkini olarak tasavvur eder:

Kûyına varsa 'aceb mi dil-berün gâhî rakîb

Cennet idi bir zamân İblîs-i mel'ûnun yiri (Bâkî, G.548 /3)

Âşık, sevgilinin mahallesinde sürekli zulme uğrasa bile söz konusu mekânı vatan olarak telakki ettiği için oradan ayrılmaz (Fuzûlî, G.204/7). Vatan, bireyde oluşan aidiyet bilinci nedeniyle önce idealize edilir, sonra kutsallaştırılır. Fuzûlî, ayrıca sevgilinin mahallesinde yer bulunduğu takdirde, cennet bahçesine karşı oluşan meyli, küfür olarak görür. Bu düşüncesiyle sevgilinin mahallesini, âşığa sağladığı manevî katkılar nedeniyle cennet bahçesinden üstün görür. Dolayısıyla âşığın sevgiliyle aynı mekânda olduğu takdirde, cehenneme bile razı olacağı düşüncesine varılır:

Yâr kûyunda müselmânlar ger olsaydı yerim

Kâfirim ger ravza-i rıdvâna eylerdim heves (Fuzûlî, G.125/2)

"Mekân tutmak", kalıcı veya geçici olmak üzere bir yere yerleşmek demektir. Sevgilinin mahallesi, ideal/kutsal mekân olarak tasavvur edildiği için bedeli ağır da olsa âşıkların oraya yerleşme çabası süreklilik arz eder. "Yabancıların (rakip) zulmünü bilseydim, sevgilinin mahallesinde mekân tutmazdım (Fuzûlî, G.196/6)." diyen şair, söz konusu mekâna yerleşmekle âşıklara reva görülen zulmün büyüklüğüne işaret eder.

Âşık, büyük sıkıntılara rağmen sevgiliye yakın olma çabası içinde iken sevgilinin ok gibi -bakışları- âşığın göz ve gönlünde mekân tutar. Göz ve gönül kanlı olduğu için Fuzûlî, sevgilinin bu davranışını "Kanlıyı kan tutar." ifadesiyle açıklar. Böylece sevgiliyi katile benzetir. "*Kan tutmak, katilin cinayet işlediği yerden ayrılamaması demektir."* (Tarlan, 2009:201). Bu bağlamda sevgilinin mahallesinin, âşığa; âşığın göz ve gönlünün ise sevgiliye ait olduğu düşünülebilir:

Geh gözde geh gönülde hadengin mekân tutar

Her handa olsa kanlıyı elbette kan tutar (Fuzûlî, G.72/1)

Bâkî, sevgilinin ok gibi olan bakışlarının, âşığın gönlünü geçerek can evini mekân tuttuğunu (Bâkî, G.543/4), gamlı âşığın ise sevgilinin belâ mahallesinde mekân tuttuğunu söyler. Bu yaklaşımıyla mekîn ile tutulacak mekânları adeta özdeşleştirir. Âşıkların yerleştikleri mekânlardan gam ve belânın eksilmemesi, sevgilinin ise pervasız ve acımasız bir biçimde âşığın can evine yerleşip zulmüne devam etmesi bu özdeşliğin göstergesidir:

Ey 'âşıkân-ı gam-zede 'ayş u safâyı kon

Kûy-ı belâda her birinüz bir mekân tutun (Bâkî, G.281/4)

Sevgilinin geçtiği veya kaldığı yerlerde, doğal ve yapay güzellikler tezahür eder. Sevgilinin kılıcı, safa gül bahçesinin akarsuyu olarak düşünüldüğü için geçtiği yerleri, lale bahçesine dönüştürür. Yani mekân, mekînin engelleyici veya destekleyici gücünden doğrudan etkilenir:

Bir âbdur ki akdugı yir lâlezâr olur

Tîgun ki gülsitân-ı safâ cûybârıdur (Bâkî, G.99/2)

Sevgilinin eşiği âşıklar için büyük bir önem arz eder. Sevgilinin eşiğinde rakibe yer bulunmadığını ifade eden Bâkî, rakibi eşeğe benzetir ve sofinin eşek yerine bile bağlanmayacağını ileri sürerek kendisiyle sevgili arasında engel olabilecek tiplerin değersiz mekânlara (eşik/kapı) dahi yakışmayacaklarını düşünür. Böylece sevgilinin eşiğini değersiz bir mekân olarak algılasa bile ağyarı bu mekâna layık görmediği için söz konusu mekânı (eşik/kapı) yüceltmiş olur. Ayrıca evlerin kapısına/eşiğine hayvan bağlama edimine işaret eder:

Yâr işiginde rakîbün yirin umma sûfi

Baglamaz kimse seni ol kapuda har yirine (Bâkî, G.422/4)

Âşığın sevgiliye en fazla yaklaşabildiği yerlerden biri sevgilinin eşiğidir. Eşikte sevgilinin bakışlarına mazhar olunduğu için sevgiliyle belli bir yakınlık sağlanır. Fuzûlî,

eşiği, sevgilinin oka benzeyen bakışlarının etkisiyle âşığın dökülen kanını içen bir varlık olarak telakki etmiştir. Eşik, toprak olduğu için dökülen kanı çekme özelliğine sahiptir. Böyle bir yaklaşımla Fuzûlî, bu gerçekliğe işaret etmenin yanında, cevr ve cefada bulunma konusunda sevgiliyi sahip olduğu mekân ile özdeşleştirir:

Tökdükçe kanımı okun ol âstân içer

Bir yerdeyim esîr ki toprağı kan içer (Fuzûlî, G.77/1)

Mekân/yer kelimesi, sevgilinin güzellik unsurlarının tavsifiyle alakalı tasavvurlara konu edilir. Sevgilinin gül goncasından taze olan dudakları, rengârenk yerle benzerlik noktasında ilişkilendirilirken (Bâkî, G.108/1) boyu, dağ servi'sine benzetilir (Bâkî, G.343/3). Ayrıca yanağının şevki, kevn ü mekânı (kâinat) güneş ve aydan daha iyi aydınlatan varlık olarak görülür. Bu yaklaşımlar, sevgilinin kâinattaki ideal güzellikleri kendisinde toplayan, kâinata estetik ve fayda konularında katkı sağlayan bir varlık olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Kevn ü mekânı şevk-i ruhun şöyle tutdı kim

Hûrşîdi kimse zerreye saymaz mehi degül (Bâkî, G.288/2)

Fuzûlî, yer sözcüğünü İlahî tecellilerin güzelliği bağlamında ele alır. Güzellik Mushaf'ının şerhini okumayan kişinin Kur'ân'ın gökten yere niçin indirildiğini bilemez, diyerek tenzîlî ayetlerin (Kur'ân) anlaşılmasını tekvînî ayetlerin (kâinat kitabını) anlaşılmasına bağlar. Tenzîlî ve tekvînî ayetlerin muhatabı yerdekilerdir (insanlar ve cinler). Tekvînî bir ayet olan yer, yapılan mecaz-ı mürsel sanatıyla insanları karşılayacak şekilde kullanılmıştır. Böylece yer, hem tecelli zemini hem de vahyin muhatabı olarak tasavvur edilmiştir:

Ne bilir okumayan mushaf-ı hüsnün şerhin

Yere gökden ne için indiğini Kur'ânın (Fuzûlî, G.161/5)

Yer/yeryüzü, ideal bir mekân olarak tavsif edildiğinde cennet ile benzerlik veya üsütünlük noktasında ilişkilendirilir. Fuzûlî, hükümdar övgüsünde bulunurken yer ile cennet arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Yer sözcüğüyle memleketi kasteder. Hükümdarın halkına mal mülk vermesi ve halkının can güvenliğini sağlaması nedeniyle memleketin cennete dönüştüğünü, cennette azabın olmadığını ifade eder:

Verdi mülk ü mâl ü cism ü cânına halkın emân

Kıldı cennet ol yeri cennetde hod olmaz azâb (Fuzûlî, Trc.15-X/6)

Bâkî ise yeryüzünü cennetten üstün görür. Bu bağlamda suyunu Kevser, gül ve nergisini iri gözlü huri olarak gördüğü yeryüzünün, cenneti kıskandıracak kadar güzel

olduğunu ifade eder. Bu durum, söz konusu mekânın ideal güzelliği yansıttığını gösterir:

Reşk-i firdevs-i berîn oldı yine rûy-ı zemîn

Âb-ı cû Kevser ana nergis ü gül hûr-ı 'în (Bâkî, G.392/1)

Yer sözcüğünün ilişkilendirildiği mekânlardan biri meyhanedir. Bâkî'ye göre âşığın gönlünü rahatlatan yerlerin başında meyhane köşesi gelir (Bâkî, Mh.9/1) Meyhanenin gerçek değerini de rind meşrepli insanlar ile çılgın âşıklar bilir (Bâkî, G.66/5). Rind meşrepli bir şair olan Bâkî, meyhane güzel bir yerde yapıldığı için su ve havasının kendisine iyi geldiğini ifade eder. Bu yaklaşım, bir yapıyı cazip kılan etmenlerin başında, yapının inşa edildiği yerin coğrafî özelliklerinin geldiğini gösterir:

Hôş geldi bana meygedenün âb u hevâsı

Va'llâhi güzel yirde yapılmış yıkılası (Bâkî, G.508/1)

Âşıklar, Mecnûn'u örnek aldıkları için çölü kendilerine sığınak ve tekâmüle erme zemini olarak görürler. Bâkî, Mecnûn'un yeri olarak bilinen gam çölünün dertli câna (âşık) mekân olarak reva görüldüğünü söyler. Böylece âşığı Mecnûn, âşığın yaşadığı yeri ise gam çölü olarak tasavvur eder. Mecnûnla aynileşen gam ve keder duygularını, âşıkların değişmeyen kaderi olarak görür:

Nice yıldur deşt-i gamdur cân-ı mahzûnun yiri

Ey saçı Leylâ virildi bana Mecnûnun yiri (Bâkî, G.548/1)

"Âhir mekân" terkibiyle mezar kastedilir. Bâkî, son şarap yudumunun toprağa dökülmesiyle insanın varacağı son mekânın yer (toprak) olması arasında ilişki oluşturur. İnsanın âlem-i ervâhta başlayan yolculuğunun madde âlemindeki duraklarından biri mezardır. Bu yaklaşımıyla Bâkî, ölünün mezara gömülmesi ve meclis adabından olan "şarabın son yudumunun yere dökülmesi" ameliyelerine göndermede bulunur:

Âhir mekânun olsa gerek cür'a gibi hâk

Devrân elinden irse gerek câm-ı 'ayşa seng (Bâkî, K.1/3)

Fuzûlî, gurbette yerin/toprağın âşığa acıyıp yakasını yırttığını, meydana gelen çukurun mezar olarak telakkî edildiğini söyler. Bu yaklaşımıyla yeri, âşığın acısını tahassüs eden bir dost veya akraba olarak tasavvur eder. Yerin yaka yırtması, âşığın çektiği acının doğal mekânlara yansıyacak kadar büyük olduğunu gösterir. Beyitte ayrıca mezarların toprak kazılarak inşa edilmesi olayına telmih yapılmıştır:

Öldüğüm menzilde defnim kılmağa sanman lahid

Yer görüp gurbetde ahvâlim girîbân etdi çâk (Fuzûlî, G.154/2)

Yeryüzü, kuşatıcı ve koruyucu bir mekân olduğu için beşiğe benzetilir. şair, yeryüzü beşiğinin senin (Fuzûlî/âşık) gibi bir çocuk görmediğini ifade ederek yeri, güvenli bir yaşam sunma konusunda yuva, bir durumun ıspatı konusunda ise şahit olarak tasavvur eder:

Görmemiş mehd-i zemin bir tıfl sen tek tâ felek

Dehr Zâlin kılmış etfâl-i reyâhîn dâyesi (Fuzûlî, G.300/3)

Yer, gök ile karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, olumsuz özellikleriyle tasvir edilir. Sevgili kanaatkârlığın sembolü olarak bilinen ve gökyüzünde yaşadığına inanılan hüma kuşuna benzetilir. Bâkî, hüma kuşunun, yerlere konmadığını dolayısıyla tuzağa da düşmediğini ileri sürerek yeri, maddî nimetleri maiyetinde bulunduran bir tuzak ile aynı mesabede görür:

Dil giriftâr-ı belâ dil-ber hevâyî n'eylesün

Dâme düşmez yirlere konmaz hümâyı n'eylesün (Bâkî, G.370/1)

Tabiat ile saray arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Fuzûlî, "Senin hizmetçilerinin rızasının olmadığı söz, tabiat sarayında ebediyete kadar mahsur kalır." ifadesiyle memdûhun yüceliğini anlatır ve tabiatı saray olarak tasavvur eder. Tabiat, kevnî bir ayet olup yaratma ediminin gerçekleştiği, Allah'ın celal ve cemal sıfatlarının tecelli ettiği doğal mekândır. Bu mekân, belirli bir ölçüyle yaratıldığı için kusursuz bir yapıya sahiptir. Saray ise yapay mekânlar içerisinde gerek mimarisi gerekse sâkinlerine sağladığı imkânlar ile ideal mekânı temsil eder. Tabiat ile saray arasında kurulan benzerlik ilişkisinin temelinde, bu mekânların sahibini (Allah/kul) yansıtma konusunda mükemmeli temsil etme düşüncesi vardır:

Ne söz ki anda senin yok rızâ-yı huddâmın

Kalır serây-ı tabî'atda tâ ebed mahsûr (Fuzûlî, K.2/20)

Memdûh, ideal yöneticiliğiyle yeryüzünün en seçkin varlığı olarak telakki edilir. Bâkî, memdûhun; yerde beşer, gökte melekler tarafından övüldüğünü (Bâkî, G.274/7), bütün dünyaya hükmettiğini (Bâkî, Kt.1/2), tacının güneş gibi kâinatı aydınlattığını (Bâkî, K.9/2), cömertlik ışıklarının güneş gibi yeryüzüne tam ayar altın saçtığını ifade ederek söz konusu meziyetlerinden dolayı memdûhu över. "Kevn ü mekân" veya "rûy-ı zemîn"e hükmettiğine dair düşüncesiyle memdûhu yeryüzünün/kâinatın mutlak hâkimi olarak tasavvur eder:

Hürşîd gibi pertev-i cûd u sehâ ile

Rûy-ı zemîne saçdı zer-i kâmilü'l-'ayâr (Bâkî, K.9/3)

Fuzûlî, memdûhun adaleti tesis etmesiyle mekân ve makamlarda emniyetin sağlandığını (Fuzûlî, K.29/21), ferahlık ve yeşilliğiyle her yerin nevrûz bahçesine dönüştüğünü (Fuzûlî, K.8/27), viran yerlerin bayındır hâle geldiğini (Fuzûlî, K.36/15) dile getirir. Ayrıca âlemi süsleyen ilkbahar mevsiminin etkisiyle yeryüzünün yeşillendiğini, havanın can bağışlayacak kadar etkili olduğunu, gül bahçesinin insanların rahatlığını arttırdığını söyler. Böylece memdûhun hükmettiği yerlerde yaşanan olumlu dönüşümü anlatır:

Getir sâkî kadeh kim nev-bâhâr-ı âlem-ârâdır

Zemîn sebz ü hevâ cân-bahş u gülşen râhat-efzâdır (Fuzûlî, Trc.2-I/1)

Toprak/kara parçası anlamına gelecek şekilde kullanılan berr (Bâkî, G.474/2), Bâkî Divanı'nda bahr sözcüğü ile birlikte kâinat anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bâkî "Cömertlik ellerin, kara ve denizleri kaplasın." ifadesiyle memdûhun cömertlik ile özdeşleşen ellerinin dünyanın her yerine lütuf ve keremde bulunmasını ister:

Eyâdi-i keremün berr ü bahre şâmil ola

Niteki eyleye her cânibe şümûl-i şimâl (Bâkî, K.21/33)

Fuzûlî ise -memdûhun- ele geçirdiği memleketin kara ve denizinde Allah'tan başka yardımcısının bulunmadığını ifade eder. Böylece yapılan işin zorluğunu ve kutsallığını anlatır. "Bahr ile berr" terkibiyle memleketin tamamını kasteder:

Girdin ol iklîme kim bahr ile berrinde anun

Yok sana bir mûnis ü gam-hâr gayri Zü'l-Celâl (Fuzûlî, K.13/14)

İmkânların yetersizliği veya daha iyi ortamlarda yaşama isteği, mekân değiştirme ihtiyacını doğurur. Şairler özellikle şairlik yeteneklerinin daha iyi bilinmesi için taşradan merkeze gitmek isterler. Bu bağlamda Fuzûlî, yaşadığı yerde/coğrafyada değeri layıkıyla bilinmediği için gurbete çıkmayı murat ettiğini söyler (Fuzûlî, K.18/11). Başka bir beytinde, hakikat ehline çağrıda bulunarak yeni mutluluklar için dünyadan ayrılıp başka yerleri gezmenin gerekliliğinden bahseder. Bu durum, *"Fuzûlî'nin, bu dünyadan kaçma, uzaklaşma, yeni âlemler bulma isteği, onun ufuklar ötesi hayâl dünyasındaki engin şairliğiyle izah edilebilir."* (Erkul, 2009:459):

Gelin ey ehl-i hakîkat çıkalım dünyâdan

Gayrı yerler gezelim özge safâlar görelim (Fuzûlî, Mk.30/1)

Lâ-mekân; mekâna ihtiyacı olmayan, mekânsız demektir. Bu sözcük, Allah için kullanılan bir vasıftır. Tasavvufî anlayışa göre varlık olarak telakki edilen her şeye belli

bir mekân izafe edilir. *"Allah'ın bilgisi ise mekâna ihtiyaç duymaz, Yani hakikatlerin ve mânâ âleminin mekânı yoktur."* (Pala, 1995:342). Fuzûlî, harap olan mekânın terk edilip mekânsızlığa teveccühün olması gerektiğini ifade eder. Böylece hakikat veya mana âlemi gibi yüce mekânlar/makamlar dururken insanın madde âlemine veya maddî olana bağlanmasının yanlış olduğunu düşünür:

Lâ-mekân seyrinin azîmetin et

Bu harâb olacak mekândan geç (Fuzûlî, G.50/4)

Şiir vadisinde büyüklüğün ölçütü, geniş bir coğrafyada tanınmaktır. Bâkî, şairlik yeteneğinin Düldül gibi kâinatı dolaştığını ifade eder. Bu yaklaşımıyla şan ve şöhretinin her tarafta duyulduğunu, dolayısıyla dünyanın en büyük şairi olduğunu düşünür. Düdül, Hz. Ali'nin atıdır. Hz Ali, derin ilim sahibi olmanın yanı sarı iyi bir şairdir. Onun maiyetindeki herhangi bir varlık, ondan manevî değer aldığı için Bâkî'nin, bilinme ve tanınmanın yanında şairlik yeteneğine kutsallık atfettiği düşünülür:

Tab'-ı Bâkî ol şeh-i Hayder-şeca'ât şevkine

'Arsa-i kevn ü mekânı geşt ider Düldül gibi (Bâkî, G.532/5)

Bâkî, duygu ve düşüncelerini daha etkili bir biçimde anlatmak için "yer" sözcüğüyle kurulmuş bazı özlü ifade ve deyimleri muhtelif tasavvur ve tahayyüllerle ilişkilendirerek kullanır. Bu bağlamda, zarif insanların belli makamlara yükselmelerini, "bir yerlere gelmek" (Bâkî, G.9/6); sevgilinin kapısında âşığın gözyaşlarının sürekli akmasını, "aktığı yerden yine akmak" (Bâkî, G.402/3); ezilmesine rağmen misk ve amberin saça sürülmesini, "baş üstünde yer etmek" (Bâkî, G.177/2); sevgilinin saçlarının yere değecek kadar uzamasını, "yer edinmek" (Bâkî, G.250/3); makam ve izzet derdine düşen insanlardan duyulan rahatsızlığı, "yere geçmek" (Bâkî, G.168/5); gönülden yapılan ahların duyulmasını istememe durumunu, "yerin kulağı var" (Bâkî, G.53/3); güzellik aynasındaki berraklıktan temiz suyun utanma durumunu, "yere geçmek" deyim ve özlü ifadeleriyle açıklar:

Nic'olur gördi safâ âyine-i hüsnünde

Yirlere geçdi hayâdan utanup âb-ı zülâl (Bâkî, G.294/3)

Fuzûlî ise gönlün sevgilinin mahallesinde belli bir yer elde etmeye dönük çabasını, "yer tutmak/yer edinmek" (Fuzûlî, G.282/2); âşığın ciğerindeki ateşi âşikar etmesi nedeniyle gözyaşlarına duyduğu ilenci "yere/yerlere geçmek" deyimleriyle açıklamıştır:

Ciğerim odunu nihân iken ele zâhir etti mürûr ile
Göreyim yere geçe âb-ı çeşm-i ter-i şerâre-feşânımı (Fuzûlî, G.262/4)

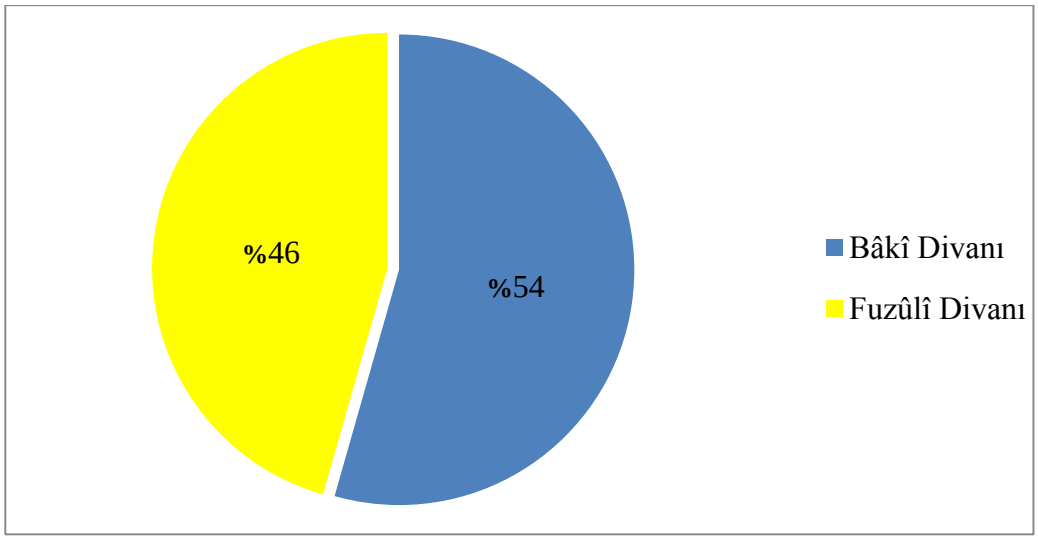
1.7.1. Belirsiz Bir Yer ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Belirsiz bir yer ile ilgili (mekân, yer, mahal, zemîn, câygâh, berr, tabi‘at), sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 7, kullanım oranını Grafik 7 vermektedir. Buna göre belirsiz bir yer ile ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı’nda 154, Fuzûlî Divanı’nda 129 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı’nda %54’e, Fuzûlî Divanı’nda %46’ya tekabül eder. Belirsiz bir yer ile ilgili sözcüklerin Bâkî Divanı’ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı’ndan fazla olmasının nedeni, “mekân”, “zemîn”, “mahal”, “cây/câygâh” sözcüklerinin Fuzûlî Divanı’na göre daha fazla kullanılmış olmasıdır. Bâkî’nin bu sözcüklere daha fazla iltifat etmesinin temelinde, dış/doğal mekâna olan ilgisi vardır. Zira bu mekân adları, divanlarda her ne kadar yapay mekânlarla ilişkilendirilse de dış/doğal mekân özelliği taşır.

Tablo 7: Belirsiz bir yer ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Berr	2	2
Cây/Câygâh	14	1
Mahal	5	2
Mekân	13	12
Tabi‘at[1]	-	2
Yer	83	92
Zemîn	37	18
Toplam	**154**	**129**

[1] “Doğa” anlamını taşımayan tabiat sözcükleri, sözcüğün toplam kullanım sayısına eklenmemiştir.



Grafik 7: Belirsiz bir yer ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Belirsiz bir yer ile ilgili sözcüklerin (mekân, yer, mahal, zemîn, câygâh, berr, tabi‘at), Bâkî ve Fuzûlî divanlarında genellikle aynı hususlarla ilgili teşbih ve tasavvurlara konu edildiği görülür. Gönül (Bâkî, G.413/1; Fuzûlî, G.173/2), âşığın hâli (Bâkî, G.461/4; Fuzûlî, G.219/7), sevgilinin mahallesi (Bâkî, G.548 /3; Fuzûlî, G.125/2), eşik (Bâkî, G.422/4; Fuzûlî, G.77/1), sevgilinin güzellik unsurları (Bâkî, G.288/2; Fuzûlî, G.161/5), mezar (Bâkî, K.1/3; Fuzûlî, G.154/2), memdûh övgüsü, (Bâkî, K.9/3; Fuzûlî, K.13/14), cennet (Bâkî, G.392/1; Fuzûlî, Trc.15-X/6), bu hususlardan bazılarıdır. Yüceltilen mekânlar cennete benzetilirken, değer atfedilen kişinin maddî veya manevî değeri söz konusu mekâna yansıtılır. Bu bağlamda Bâkî yeryüzüyle cennet arasında benzerlik ilişkisi oluştururken sevgili veya hükümdardan herhangi birinin yüceliğini söz konusu mekâna yansıtmaz (Bâkî, G.392/1). Fuzûlî ise -memdûh- sayesinde memleketin cennete dönüştüğünü ifade ederek hem yaşanan olumlu dönüşümü anlatır hem de memdûhun cennete layık olma özelliğini söz konusu mekâna yansıtır:

Verdi mülk ü mâl ü cism ü cânına halkın emân

Kıldı cennet ol yeri cennetde hod olmaz azâb (Fuzûlî, Trc.15-X/6)

Bâkî Divanı’nda belirsiz bir yeri karşılayan sözcükler, çöl (Bâkî, G.548/1), mezar (Bâkî, K.1/3) ve tuzak (Bâkî, G.370/1) gibi olumsuz durumları çağrıştıran mekânlarla ilişkilendirilirken Fuzûlî Divanı’nda aynı sözcükler yalnızca mezar (Fuzûlî, G.154/2) ile ilişkilendirilir. Bu durum, Bâkî’nin belirsiz yerlerle ilgili sözcüklere daha

karamsar bir ruh hâliyle yaklaştığını gösterir. Hüzünlü gönle mekân/yer olarak gam çölünün şayeste görülmesi bu bağlamda değerlendirilebilir:

Nice yıldur deşt-i gamdur cân-ı mahzûnun yiri
Ey saçı Leylâ virildi bana Mecnûnun yiri (Bâkî, G.548/1)

İKİNCİ BÖLÜM

2. BÂKÎ VE FUZÛLÎ DİVANLARINDA YAPAY MEKÂNLAR

2.1. Barınma Mekânları

2.1.1. Ev (Beyt, Hâne, Hân-mân, Âşiyân, Yuva, Külbe)

Ev, muhtelif formlarıyla tarihin en eski dönemlerinden günümüze kadar insan hayatının vazgeçilmez yapıları arasında yer almıştır. İklim koşulları, doğal ve beşerî şartlar nedeniyle mimarî açıdan büyük değişikliklere uğrasa bile barınma ve korunma mekânı olduğu için "kabuk" (Demir, 2011/a:14) mesabesinde görülmüş ve her dönemde insan hayatının en önemli ihtiyacı olarak değerlendirilmiştir. Evin ihtiyaç olarak telakki edilmesinin temel nedenlerinden biri de *"mahremiyet sahası"* (Eren, 2010:272) olmasıdır. *"Tabiatla iç içe yaşayan birey, sosyalleştikçe ve bireyin ben duygusu şekillendikçe, mahremiyet kavramı oluştu ve kendine ait mekânlar oluşturmaya başladı."* (Bayrak, 2013:38).

Ev, insan hayatının en önemli anlarına şahitlik ettiği için ev ile insan arasında duygusal bir bağ oluşur, böylece *"ev geçmişi ve şimdiyi kucaklayan içsel bir uzam"* (Bayramoğlu, 2012:8) olarak değerlendirilir. Ev, insanı maddî ve manevî yönleriyle etkilediği gibi, insanın duygusal ve düşünsel yönlerinden de etkilenir. Bu bağlamda ev, kişinin aynası olarak görülür.*"Kişinin evini tasvir etmekle bizzat kendisini tasvir etmek bazen aynı işlevi görür."* (Özarslan, 2010:19).

Birey için kâinatın merkezi olarak düşünülen ev, hayatın vazgeçilmez unsurları arasında değerlendirildiği için bireyin evsiz kalma durumu, *"insanoğlunun fizik ve metafizik âlemde anlamsız ve işlevsiz kalması"* (Narlı, 2007:25) şeklinde değerlendirilmiştir. Evi *"tam bir mekân çözümleme aracı"* (Bachelard, 1996:27-32) olarak tasavvur eden Gaston Bachelard, "Mekânın Poetikası" adlı eserinde ev imgesini, *"öz varlığımızın topoğrafyası, dünya köşesi, ilk evreni ve gerçek bir kozmosu"* (1996:27-32) olarak telakki eder.

Huzur ve güvenin sağlandığı yer olması nedeniyle ev, algısal açıdan "iç ev" olarak tasavvur edilirken, bireye sıkıntı verme durumunda hapishane mesabesinde görüldüğü için, "dış ev" olarak da tasavvur edilir (Şişmanoğlu, 2003:29). İnsanın maddî ve manevî yönünün şekillenmesinde büyük bir öneme sahip olan bu mekân, bireyin psikolojik durumuna göre algısal açıdan açık veya kapalı mekân olarak görülür.

İnsan hayatının ayrılmaz bir parçası olan ev; oda, köşe, sofa gibi bölümleri ve pencere, kapı gibi cüzleriyle şiir ve düzyazıda en çok kullanılan mekânlardan biridir. Ev sözcüğü şiirde soyut kavramlarla ilişkilendirildiği için mekânsal bir metafora dönüşür, muhtelif tasavvur ve imgelerle ilişkilendirilerek kullanılır. Evin cüzü olarak bilinen kapı, bekleyişin imgesi olarak telakki edilir (Narlı, 2007:60). *"Karanlık hayata bir anda akıveren aydınlık"* (Demir, 2011:115) olarak düşünülen pencere ise kapalı mekân ile açık mekân arasında bağlantıyı sağladığı için iç mekân ile dış mekân arasında eşik işlevi görür (Bayrak, 2013:150). Pencere ayrıca *"saydamlığı sayesinde içerisi ve dışarısı arasında sürekli ve devamlı olarak bağlantı kurduğu"* (Simmel, 2013:19) için edebî metinlerde daha çok *"beklentilerin mekânı"* (Bayrak, 2013:56) olarak tasavvur edilir.

Evin bir bölümü olan odanın, işlevsel özellikleriyle*"iç mekânı dışa, kapalı algıyı açığa dönüştürdüğü"* (Bayrak, 2013:48) düşünülür. Evin başka bir bölümü olan sofa ise geçiş yeri olup odalar arasındaki bağlantıyı sağlayan ortak alandır (Sözen, 2001:81). Ev ile birlikte edebî metinlerde en fazla kullanılan mekânsal unsur köşedir. Yapısal açıdan "*köşe, iç ve dış olmak üzere iki yönlü"* (Bayrak, 2013:56) olup "*içine kapanmayı ve çekilmeyi sembolize eder."* (Bayrak, 2013:56).

İslâm kültür ve medeniyetinde cami, medrese, külliye gibi dinî ve kültürel mekânlar, uzun süre kullanılma, önemli görülme gibi nedenlerden dolayı dayanıklı malzemelerle sağlam bir biçimde inşa edilirken evler; dinsel ve mistik anlayışların geçicilik fikrini ön plana çıkarmasından dolayı kireç, ahşap gibi dayanıksız malzemelerle yapılmıştır (Narlı, 2007:27). Bu durumun, özelde evlerin genelde dünyanın misafirhane veya han (eşik mekân) mesabesinde görülmesinden kaynaklandığı düşünülür.

Türk şiirinde muhtelif tasavvur ve tahayyüllere konu olan ev sözcüğü, klasik şiirde de benzer bir muhteva zenginliği içinde değerlendirilmiştir. Ev ilgili sözcükleriyle*"hem simgesel bir değer, hem de gerçek hayattaki mekânsal bir gerçeklik olarak kullanılır."* (Narlı, 2007:62). Klasik şiirde ise korunma veya barınma mekânı olarak doğal özelliklerinden ziyade mecazlarla ilişkilendirilerek stilize edilir ve mekânsal bir metafor olarak kullanılır.

Ev anlamında kullanılan ve barınma mekânı olarak da bilinen "hâne" sözcüğü, muhtelif mekân adlarıyla birlikte kullanılarak eğitim alınan (dershane), belli bir sanat veya zanaat öğrenilen (tamirhane), eğlenilen (meyhane), siyaset yapılan toplumsal

mekân (Narlı, 2007:60) olarak da kullanılır. Bu kullanımlarda hane sözcüğü, asıl hüviyetini yitirerek yeni bir hüviyet kazanır.

Klasik şiirde genellikle mecazî bir bağlam içinde değerlendirilen ev, Bâkî Divanı'nda gönül, can, varlık, Külbe-i Ahzân, Mecnûn'un başı, şairlik yeteneği, Mecnûn'un başında yapılan kuş yuvası ve memdûh övgüsü gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda gönül, can, ten, hava kabarcığı, hüzünler kulübesi, sevgilinin saçları, Mecnûn'un başında yapılan kuş yuvası ve memdûh övgüsü gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Ev, gam sözcüğüyle tavsif edilir. Fuzûlî, kanlı gözyaşları etrafa saçılan âşığın gam evinin, şarabın üstünde oluşan hava kabarcıkları gibi lale rengine büründüğünü söyleyerek ev ile hava kabarcığı arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Bu ilişkinin gam evinin, âşığın kanlı gözyaşı damlalarıyla büründüğü görüntüyle şarabın üstünde oluşan hava kabarcıklarının renk açısından ve biçimsel açıdan oluşturduğu görüntüden dolayı kurulduğu düşünülür:

Kanlı yaşın anca kim saçmış Fuzûlî her taraf

Lâle-reng olmuş habâb-ı mey kimi gam-hânesi (Fuzûlî, G.298/7)

Meyhane tasavvufî şiirlerde tekkeyi karşılar. İlahî aşkın tefekkür ve tezekkür mekânı olan meyhane, insana güvende olma hissini verdiği için sığınılacak bir mekân olarak değerlendirilir. Fuzûlî, sâlikin meyhanede hava kabarcığı gibi bir ev inşa edip orada oturması gerektiğini düşünür. Ev ile hava kabarcığı arasında biçimsel açıdan benzerlik (dairesel olmaları) söz konusu olduğu için her iki mekân, içinde bulunan varlığı ana rahmi gibi kuşatır ve korur (Şentürk, 2010:108). Hava kabarcığının içindeki havayı, şarap muhafaza ederken insanın maddî yönünü teşkil eden hevâyı (nefs) beden; bedeni de ev muhafaza eder. Tasavvufî bağlamda şarap, İlahî aşkı karşılar. İlahî aşkın insanı manevî açıdan, evin ise hem maddî hem de manevî açıdan muhafaza ettiği bilinir:

Meyhânedir cihânda Fuzûlî makâm-ı emn

Cehd et bir ev habâb kimi anda tut makâm (Fuzûlî, G.180/8)

Bâkî ve Fuzûlî, bir varlığı ağırlama veya koruma gibi nedenlerden dolayı ev ile gönül arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Muhayyel bir mekân olan gönül, aşk ve sevgi gibi duyguları barındırırken, ev insanı barındırır. Âşığın gönlünde, sevgili dışında varlık bulan her şey, kesret olarak değerlendirildiği için gönül, bu varlıklardan arınmakla temizlenir. Âşık, sevgilinin teşrif etmesi için ev gibi düşündüğü gönlüne bir kapı yapar. Kapı, bekleme veya uğurlama edimlerinin gerçekleştiği mekândır. Gönül-ev teşbihinde

kapı, kesret veya rakip olarak düşünülen varlıkların karşısında engelleyici bir mekân olarak tasavvur edilirken, sevgilinin ağırlanması durumunda sürecin kolaylaşması konusunda yönlendirici bir mekân olarak tasavvur edilir:

Dün gice dil hânesin bi'1-cümle tenhâ eyledüm

Kapu yapdum gayra kesretden müberrâ eyledüm (Bâkî, G.339/1)

Sevgiliden ayrı düştüğü için âşığın gönlü, nur veya ışıktan mahrum bırakılmış karanlık bir ev olarak tahayyül edilir. Sevgili oka benzeyen bakışlarıyla âşığa baktığında, karanlıklar içinde kalan âşığın gönlünde pencereler açılır. Bu oklar her ne kadar âşığın gönlünü parçalama, âşığa eziyet verme araçları olarak düşünülse de âşık ile sevgili arasında sağladığı yakınlık nedeniyle oklara belli bir kıymet atfedilir. Gönül, açılan pencereler nedeniyle ev ile ilişkilendirilir. Evi aydınlatmak suretiyle ferahlığa vesile olan pencere, çerçeve açısından kapalı olan bir mekânın açık mekâna dönüşmesine katkı sağlar. Vuslat ümidi içinde olan âşığın karanlıklara bürünmüş gönül evi, sevgilinin yan bakış oklarının açtığı pencereler sayesinde aydınlanır. Yan bakış, kapalı ve dar bir mekânı açık ve geniş bir mekâna dönüştürdüğü için Fuzûlî tarafından yüceltilmiştir:

Tahsîn sana ki gönlüm evin tîre koymadın

Her zahm-ı nâvekin ana bir revzen eyledin (Fuzûlî, G.163/3)

Evin ilişkilendirildiği sözcüklerden biri de candır. "Can evi" terkibiyle gönül kastedilir. Sevgilinin süzgün bakışları, âşığın gönlünü tahrip edecek şekilde etkilediği için oka benzetilir. Bâkî, kaşlarını kemana benzettiği sevgilinin yan bakış oklarının âşığın gönlünü parçalayarak can evine yerleştiğini düşünür. Sevgilinin yan bakış oklarının âşığın gönlüne saplanması, cefa ve eziyet olarak tasavvur edilse de bu durum sevgilinin teveccühü bağlamında değerlendirildiği için âşık söz konusu durumdan memnun kalır. Zira âşık için felaketin büyüğü, sevgilinin onu umursamamasıdır:

Gelüp konmışken ey kaşı kemânum dilde peykânun

Gönülden geçdi âhir cân evin vardı mekân itdi (Bâkî, G.543/4)

Aynı imgeyi Fuzûlî de işlemiştir. Fuzûlî, âşığın dermansız vücudundan çekilen okların oluşturduğu yaralardan/pencerelerden, gamın gönle yerleştiğini düşünür. Bakış oklarıyla yaralanmış bir gönül, gamı ağırlaması nedeniyle harap edilmiş bir evi hatırlatır. Âşıkların gönüllerinin perişanlık noktasında harabelerle ilişkilendirilmesi, klasik şiirde işlenen yaygın tasavvurlardan biridir:

Açıldı girmeğe gam cân evine revzenler

Çekende oklarını cism-i nâ-tüvânımdan (Fuzûlî, G.211/2)

Bedenin ev; evin beden olarak tasavvur edilmesi, klasik şiirin yaygın tasavvurlarından biridir. Ten (beden), ruh (Fuzûlî, G.274/4) ve gönlü kuşattığı için ev; ev ise ruh ve beden birlikteliğinin (Bayrak, 2013:46) cisimleşmiş hâli olan insanı kabuk gibi kuşatıp koruduğu için beden işlevini görür. Âşığın gözyaşları, sürekli döküldüğü/aktığı için katar (dizi) olarak tahayyül edilir. Gözyaşı katarı, âşığın gönlünden ten evine sıkıntılarını taşır. Böylece ten, *"duygusal yoğunluğu derleyen ve toparlayan"* (Bayrak, 2013:262) mekân işlevi görür:

Katre-i eşkim katarı çâk-i sînemden girip

Ten evine taşradan bâr-ı gam u mihnet çeker (Fuzûlî, G.78/7)

Bâkî ve Fuzûlî, âşıkların acılı ve gamlı hâllerini açıklarken, gönül ve evlerini hüzünler kulübesi olarak bilinen "Külbe-i Ahzân"a benzetir. Külbe-i Ahzân, Hz. Yusuf'un hasretiyle ağlayıp sızlayan ve bu uğurda gözlerini kaybeden Hz. Yakup için şehir dışında yapılmış çardaktır (Pala, 1995:339). Nitekim sevgili, klasik şairler tarafından güzellik noktasında "Yusuf-ı sâni" olarak tasavvur edilir. Sevgilinin âşığa yaşattığı acılar ile Hz. Yusuf'tan ayrı kaldığı için Hz. Yakup'un çektiği acılar birlikte zikredilerek âşık ile Hz. Yakup arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Oluşturulan bu ilişki nedeniyle âşıkların evi, hüzünler kulübesiyle özdeşleştirilir. Bâkî, Hz. Yakup'un *"hüzünden mesrûriyete varan"* (Pekyürek, 2007:24) intizarının gerçekleştiği mekân olan evini (Beytü'l-hazen), âşığın gönlüne layık bir mekân olarak düşünür. Sevgilinin Hz. Yusuf gibi huzur içinde yaşadığını, kuyudan/zindandan saraya gerçekleştirdiği yolculuk nedeniyle itibar gördüğünü; kendisinin ise Hz. Yakup gibi tenhalara sürülüp büyük sıkıntılar içinde yaşadığını düşünür:

Yûsuf gibi 'izzetde sen Ya'kûbveş mihnetde ben

Dil sâkin-i Beytü'l-hazen tenhâlara saldun beni (Bâkî, G.531/4)

Fuzûlî, vaizin tavsif ettiği cehennemin madde âlemindeki modelinin kendi Külbe-i Ahzânları/evleri olduğunu söyler (Fuzûlî, G.105/7). Ayrıca -halk tarafından ayıplandığı için- âşık, perişanlığının sembolü olan evinin ifşa edilmesini istemez. Fuzûlî bu yaklaşımıyla ah yıldırımının ışığı ve sesiyle âşığın *"karanlıkta kalan dünyasını ve sırrını açığa vurduğunu"* (Selçuk, 2007:492) düşünür. Böylece mahremiyet zemini olan evinin kendisiyle aynı kaderi yaşamak zorunda bırakılmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir:

Kılma her sâ'at beni rüsvâ-yı halk ey berk-ı âh

Eyleme rûşen şeb-i gam külbe-i ahzânımı (Fuzûlî, G.263/4)

Birey, *"evin koynundayken kendini en kudurmuş fenalıklardan ve zorluklardan korunmuş olarak hisseder."* (Altıkulaç Demirbağ, 2012:741). Bu durum evin, bireyin varlığını, güvenliğini ve huzurunu sağlama konusunda bir hisar gibi tasavvur edildiğini gösterir. Kendilerini âşık formunda gören klasik şairler, yazgıları gereği ev ve barklarını terk ederek ötekileştirilmiş mekânlara (çöl, dağ) sığınmak zorunda kalırlar. Kapı, pencere gibi cüzleriyle insanın *"dünyaya/yaşama dönük yüzünü simgeleyen ev"* (Eliuz, 2001:651) ayrılık derdi uğruna âşıklar tarafından terk edilir. Bu bağlamda ikbalini ters, bahtını kötü gören Fuzûlî, kendisini kimsesiz ve çaresiz biri olarak tasavvur eder. Evsiz/mekânsız kalma durumunu -mücbir nedenlerden dolayı- tanıyamadığı kimliğiyle özdeşleştirerek anlatmaya çalışır:

Ben kimim bir bî-kes ü bî-çâre vü bî-hânmân

Tâli'im âşüfte ikbâlim nigûn bahtım yaman (Fuzûlî, Trc.1-I/1)

Ev, insanın madde âlemindeki varlığını koruyan mekânların en önemlisi olduğu için varlık sözcüğüyle ilişkilendirilir. Bâkî, gözyaşı selinin âşığın varlık evini yıktığını suyun ise temelsiz evini yok ettiğini dile getirir. Gözyaşı, âşığın çektiği sıkıntıların ve elemin büyüklüğünün sembolüdür. Âşığı maddî ve manevî anlamda yıpratıp helak olmasını (ölüm) hızlandırarak onun varlığını koruyan mekânlardan evininin yok edilmesine sebep olur. Evi değerli kılan varlık, insan olduğu için insanın olmadığı bir evin yokluk mesabesinde olduğu düşünülür. Beyitte yokluk fikriyle insan ve evin faniliğine de işaret edilmiştir:

Vücûdum hânesin seyle virür Bâkî gözüm yaşı

Fenâ-yı dâr-ı bî-bünyâduma bu âb olur bâ'is (Bâkî, G.29/5)

Âşiyân, kuş yuvası; ev ise mesken anlamlarına gelir. Bâkî, memdûhun şimşir ağacına benzeyen himmetinin (yardım) yüksek dalı dururken doğan kuşuna benzeyen şairlik yeteneğinin yuva için yer arayışı içinde olduğunu söyler. Bu düşüncesiyle şairlik yeteneğini, yükseklerden uçan doğan kuşuna, memdûhun koruyup kollama konusundaki hasssasiyetini ise şimşir ağacına benzetir. Aynı zamanda kuşların, ağaçların yüksek dallarına yuva yapma gerçekliğine işaret eder. Şairlik yeteneğinin yanında memdûhun yardımseverliğini yüceltir:

Himmetün şimşâdınun şâh-ı bülendi var iken

Kanda yapsun şâh-bâz-ı tab'-ı Bâkî âşiyân (Bâkî, K.22/28)

Sevgilinin saçları, gönül kuşunun yuvası olarak tasavvur edilir. Klasik şiirin aşk anlayışına göre âşıkların gönülleri, sevgilinin saçlarına asılıdır. Vuslatın muhâl olduğu bir aşkta, saç yuva işlevini görmekle âşık ile sevgili arasında belirli bir kurbiyete vesile olur:

Âşiyân-ı murg-ı dil zülf-i perişânındadır
Handa olsam ey perî gönlüm senin yanındadır (Fuzûlî, G.85/1)

Ev anlamına da gelen yuva sözcüğü, daha çok hayvan barınağı anlamında kullanılır. Bâkî, âşıklık yeteneğini tasvir ederken doğan kuşunun meskeniyle şahin kuşunun yuvasını karşılaştırmalı bir biçimde ele alır (Bâkî, G.80/4). Aşk bağlamında yuva olarak düşünülen mekânlardan biri de Mecnûn'un başıdır. Mecnûn'un uzayan ve karmakarışık bir hâle gelen saçlarına kuşların yuva kurduğuna inanılır. Bu inanış bağlamında Bâkî, kuşun Leyla'ya haber götürmek için Mecnûn'un başında yuva yaptığını söyleyerek söz konusu inanışa/olaya telmih yapar. Bâkî, ayrıca Mecnûn'un başında kuşların dinlendiklerini ve aşk meydanında (uğruna) birçok başın yuvalandığını söyleyerek hem söz konusu inanışa hem de aşk meydanında ödenen bedellere işaret eder:

Gâhî cenâb-ı Leylîye mektûb uçurmaga
Urındı Kays başına mürg âşiyânesin (Bâkî, G.382/5)
Ârâmgeh-i mürg idi dirler ser-i Mecnûn
Meydân-ı mahabbetde ne başlar yuvalandı (Bâkî, G.524/4)

Fuzûlî ise yuvayı hem "Mecnûn'un başında yapılan kuş yuvası" hem de âşıklıkta elde edilen üstünlüğün tavsifi konusunda ele alır. Bu bağlamda sevgilinin gam oklarının âşığın başında yuva yapan kuşları yaraladığını (Fuzûlî, G.57/4) ifade ederek söz konusu olaya telmihte bulunur. Ayrıca feryadına Mecnûn'un ahı ses vermiş olsaydı, başında kuşun kalmayacağını (Fuzûlî, G.246/2) ve döktüğü gözyaşı seli, başını aştığı için başında kuş yuvasının yapılmadığını ileri sürerek aşk uğruna Mecnûn'dan daha büyük acılar çektiğini düşünür. Yuvanın insan başında yapılması, yabani hayvanlarla kurulan ülfetin yanında, yuvalarından ayrılan âşıkların, başkalarının yuvasını koruma endişesi içinde olduklarını gösterir:

Dimen Mecnûna âşık kim başında kuş yuva tutmuş
Benim âşık ki seyl-i eşkimi başımdan aşırdım (Fuzûlî, G.190/3)

2.1.1.1. Uyku Odası (Hâbgâh, Şebistân)

Hâbgâh, "uyku odası" (Devellioğlu, 1996:303) şebistân ise "uyku odası ve geceleyin" (Devellioğlu, 1996:981) anlamlarına gelir. Uyku odası anlamına gelen "şebistân ve şebângeh" sözcükleri, Bâkî Divanı'nda "geceleyin" anlamında kullanıldığı için değerlendirmeye alınmamıştır.

Evin bir cüzü olan uyku odası, uyuma ve dinlenme yeridir. Mahremiyetin esas alındığı mekânlardan biri olduğu için gelenek ve inanış gereği korunur. Sevgiliye layık bir mekân olarak düşünüldüğü için klasik şiirde daha çok sevgiliyle iligili imgelere konu edilir. Bâkî Divanı'nda uyku odası; cennet köşkü, diken ve gül bahçesi olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Divanı'nda "feragat" kavramıyla tavsif edilmiş, sevgilinin teşrif ettiği, muma benzeyen yüzüyle içini aydınlattığı mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Klasik şiirde sevgilinin yüzü, karanlık mekânları aydınlatma konusunda muma benzetilirken âşık, gözyaşı dökme konusunda muma benzetilir. Sevgilinin uyku odasına teşrifi konusunda mumun intizar içerisinde olduğunu ve gözyaşı döktüğünü söyleyen Fuzûlî, bu imgesiyle mumu âşığa benzetir, sevgiliyi ise atfedilen değer nedeniyle uğruna gözyaşı incileri dökülecek kıymette görür. Bu tasavvuruyla uyku odalarının mum ile aydınlatılmasına da işaret eder:

Kıl şebistânı müşerref kim nisârın kılmağa

Rişteden dürler çekip cem' eylemiş dâmâne şem' (Fuzûlî, G.144/6)

Parlaklık yönüyle muma benzetilen sevgilinin yüzü, uyku odasındaki karanlığı ortadan kaldırdığı için bu mekân, güneşin dahi elde edemeyeceği bir değer alır. Mum karanlık odayı aydınlatan bir araç olarak görüldüğü için tasavvufî bağlamda uyku odası, vahdetin kesret içerisinde tecelli ettiği mekân olarak düşünülmüştür:

Sâye-i zülfün şebistândadır şem'i ruhun

Nice yetsin kadr ile hurşîd-i âlem-tâb ana (Fuzûlî, G.9/2)

Bâkî, zalim feleğin usulü (yazgı) gereği dikenin güle, gül bahçesinin dikene uyku odası olduğunu söyler. Bu yaklaşımıyla insan hayatında görülen çelişkilere ve yaşanan sıkıntıların kader oluşuna işaret eder. Ayrıca insanın bu durumu sorgulamak yerine ona hikmetle bakıp yazgısına rıza göstermesi gerektiğini düşünür:

Ezelî böyledür âyîn-i sipihr-i gaddâr

Ki gülün hâbgehi hâr ola hârun gülzâr (Bâkî, K.25/29)

Bâkî, cennet bekçisi olarak bilinen Rıdvan'ın (Mihrümâh) Sultan'ın pak bedenini topraktan alarak rahmet köşküne bıraktığını ifade eder. Bu yaklaşımıyla ölümü

uyku, cennet köşkünü ise uyku yeri olarak tasavvur eder. Ayrıca Mihrümâh Sultan'a cennette de hizmet edildiğini düşünür:

Cism-i pâkin götürüp hâkden aldı Rıdvân

Döşedi hâbgehin gurfe-i gufrân üzre (Bâkî, Ms.2-II/6)

Feragat, kişinin gönül zenginliği ve fedakârlığı demektir. Millet ve memleketin korunması ve bazı olayların sonucuna oluşabilecek korkunun sona ermesi için memdûhun bir bekçi gibi uyku odasından feragat etmesi gerektiği düşünülür. Bu bağlamda uyku odası, dinlenme, rahat etme yeri olarak görülmüştür. Millet ve memleketin korunması, memdûhun varlık amacı olduğu için bu iki değer uğruna her türlü fedakârlık yapılır; maddî, manevî her türlü rahatlıktan feragat edilir:

Ferâgat hâbgâhın bekleyip bîm-i havâdisden

Olupdur pâsbân-ı mülk ü millet baht-i bîdârı (Fuzûlî, K.18/19)

2.1.1.2. Harem, Harîm

Harem; ev, konak ve saray gibi barınma mekânlarında kadınlara ayrılan bölüm (Akalın vd., 2011:1049), herkesin girmesine müsaade edilmeyen kutsal yer, Mekke ve Medine şehirlerinin civarı (Devellioğlu,1996:329) anlamlarına gelir. Klasik şiirde barınma mekânlarının cüzü anlamının yanıda "Harem-i Şerif" olarak bilinen Kâbe'yi karşılayacak biçimde de kullanılır.

Bâkî Divanı'nda "vuslat" sözcüğüyle tavsif edilen harem, sevgilinin mahallesi ve eşiği, cennet, bahçe, otoriteyi temsil eden mekânlar ve Kâbe'yle ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Fuzûlî Divanı'nda da "vuslat" sözcüğüyle tavsif edilen harem; cennet ve sevgiliyle otoriteye ait mekânların övgüsü hususlarında teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Harem'in tavsif edildiği kavramlardan biri vuslattır. Sevgilinin haremi, vuslat makamı olarak tasavvur edildiği için bu tavsifin yapıldığı düşünülür. Bâkî, aşk yolunu, vuslat haremine ulaştıran doğru yol olarak görür (Bâkî, G.317/6) ve şebnem gibi temiz yaradılışlı olmayı, bu yola düşmenin ilk şartı olarak değerlendirir. Bu yaklaşım, maddî ve manevî anlamda temiz/kutsal olan mekânlara yalnızca arınan insanların varabileceğini gösterir:

Sahn-ı harîm-i vaslına düşmek murâd ise

Evvel safâ-yı tab' ile mânend-i şeb-nem ol (Bâkî, G.289/2)

Fuzûlî, sevgilinin haremine alınmadığı için aşk gamını çekme konusunda Mecnûn'dan eksik kalır tarafının olmadığını ifade eder. Bu yaklaşımıyla sevgilinin haremine varmanın büyük sıkıntılara düçar olmayı kaçınılmaz kıldığını düşünür:

Şimdi Mecnûndan gam-ı 'aşk içre sanman kem beni

Yâr hod kılmaz harîm-i vaslına mahrem beni (Fuzûlî, Trc.1-II/4)

Harem, sevgilinin mahallesinin cüz'ü olarak ele alınır. Âşığın parça parça edilen ciğerinden dökülen kandan kûy'un hareminin, lale bahçesine dönüştüğü ileri sürülür (Bâkî, G.216/4). Ayrıca sevgilinin kûy'unun haremine varan âşıkların -ilgisizlik nedeniyle- mutsuz oldukları ileri sürülür. Bu yaklaşımlar, sevgilinin kûy'unun hareminin yer yer cezalandırma mekânına dönüştüğünü gösterir:

Erbâb-ı 'aşka sabr u tesellî tarîki yok

Varan harîm-i kûyuna nâ-şâd olup gider (Bâkî, G.141/4)

Harem, hususî mekân özelliği taşıdığı için bu mekâna izin ile girilir. Fuzûlî, güneşin sevgilinin hareminin penceresinden izinsiz girme durumuyla kölenin padişahın haremine küstahça girme ihtimali arasında benzerlik ilişkisi kurar. Bu yaklaşım, sevgilinin haremini yalnızca ağyardan değil insan dışındaki varlıklardan bile âşığın koruduğunu ve oraya izin alınarak girilmesi gerektiğini gösterir:

Revzeninden koma kim gün düşe halvetgehine

Harem-i şâha ne lâyık gire çâker güstâh (Fuzûlî, G.59/4)

Sevgilinin eşiği, klasik şiirde muhtelif yönleriyle tasvir edilir. Bâkî, sevgilinin eşiğinin taşını yastığa, hareminin toprağını ise döşeğe benzetir. Böylece sevgiliye ait olup -görünüş itibariyle- değersiz olan mekânların, âşık için büyük bir öneme sahip olduğuna işaret eder. Yastık ve döşek, aynı zamanda sağlanmak istenen yakınlığın sembolleridir. Âşığın bu -değersiz- unsurlarla iktifa etmesi, onun samimiyet ve kanaatkârlığının göstergesidir:

İşigün taşı ile hâk-i harîmün besdür

Bâkî-i haste-dile bâliş ü bister yirine (Bâkî, G.422/7)

Sevgiliye yücelik veya kutsallık izafe edildiğinde başvurulan yollardan biri, sevgiliye ait mekânlar ile kutsal veya kozmik mekânlar arasında benzerlik ilişkisi kurmak veya söz konusu mekânları üstünlük noktasında karşılaştırmaktır. Bu bağlamda Bâkî, sevgilinin eşiğini, gökkubbe; haremini ise cennet bahçesiyle aynı mesabede görür:

Haremün ravza-i cinâne deger

İşigün tâk-ı âsmâne deger (Bâkî, G.113/1)

Fuzûlî, sevgilinin haremini cennetin madde âlemindeki numunesi olarak tasavvur eder. Zaten âşık nazarında sevgilinin haremi ve kûy'u bir cennettir. Hatta yer yer cennetten de üstün olarak da görülür. Cennet, varlığına inanılan kutsal mekânlardan biridir. Müslümanların madde âlemindeki çabalarının temelinde, cennete girme isteği vardır. Bu yaklaşım, sevgilinin haremine kutsallığın atfedildiğini ve söz konusu mekâna herkesin varmak istediğini gösterir:

Harîm-i kûyunu göster nümûne eyle sevâb

Kim ola cennet için halk tâ'ate mâ'il (Fuzûlî, G.176/4)

Harîm ile bahçe arasında ilişki kurulur. Bâkî, gül bahçesinin Nigaristân'ı kıskandıracak kadar güzel olduğunu ifade eder. Nigaristân, Çinli ressam Mani'nin resim mecmuası olup ideal güzelliğin tasvirinde yararlanılan araç olarak görülür. Bâkî'nin bu mukayesesinin temelinde söz konusu mekânı yüceltme amacı vardır:

Harîm-i gülsitân reşk-i Nigâristân-ı Çîn oldı

Zemîn nakşın gören tercîh ider şimdi zamân üzre (Bâkî, G.419/2)

Bâkî, harem/harimi; ev, konak veya saray gibi mekânların cüzü anlamının yanında kutsal mekânlardan Kâbe veya Kâbe'nin etrafı olarak ele alır. Bu bağlamda âşıkların, sevgilinin mahallesindeki inlemelerini, Kâbe'nin etrafından gök kubbeye yükselen "Lebbeyk!" seslerine benzetir. Bu yaklaşımıyla sevgilinin mahallesindeki yakarışlara kutsallık atfeder ve söz konusu mekânın etrafını Kâbe'nin etrafıyla özdeşleştirir. Bütün bu tasavvurların temelinde, sevgilinin ilahî sevgili olarak telakki edilmesi düşüncesi vardır:

Haremden na're-i Lebbeyke Lebbeyk irdi eflâke

Ser-i kûyunda gûyâ nâle-i 'uşşâk-ı şeydâdur (Bâkî, G.65/2)

Memdûha ait mekânların haremi yüceltilir. Bâkî, memdûhun hareminin, Çin puthanesindeki güzelleri/putları imana getirecek huri yüzlülerle dolmasını ister. Bu düşüncesiyle güzelliğin varlıkları etkileme gücüne işaret etmenin yanı sıra, memdûhun mahremi olarak bilinen mekânları bile dava ve düşüncesine hizmet etme aracı olarak tasavvur eder ve haremi ideal güzelliğin tezahür yeri olarak düşünür:

Hûr-sîmâlar ile şöyle pür olsun haremün

Görüp îmâna gele anı sanem-hâne-i Çîn (Bâkî, K.26/35)

Hârem, Fuzûlî Divanı'nda da memdûh övgüsü bağlamında ele alınır. Memdûhun haremi; Kevser sâkîsi (Fuzûlî, K.19/13), gül bahçesi (Fuzûlî, K.40/26) ve fakirlerin ihtiyaç kapısı olarak görülür. Memdûhun hareminde karşılanan ihtiyaçlar sayesinde,

Harem (Kâbe) tavafının kişiye farz olacağı ifade edilir. Böylece memdûhun haremi, manevî anlamda yücelme vesilesi olarak tasavvur edilir:

Harîm-i dergehine azm eden fakîrlere
Nisâb-ı ni'met ile farz olur tavâf-ı Harem (Fuzûlî, K.16/17)

2.1.1.3. Mutfak (Matbah)

Matbah, yemeklerin hazırlandığı yer demektir. Evin cüzü olan bu mekânda aynı zamanda yiyecek ve içecekler depolanır. Mutfak, *"aşhane anlamının yanında Mevlevîlikte dervişlerin liyakatlerinin ölçüldüğü ve temel eğitimlerinin verildiği yerdir."* (Gökalp, 2005:293).

Bâkî Divanı'nda kullanılmayan bu mekân, Fuzûlî Divanı'nda mabede benzetilmiş ve memdûhun cömertliği bağlamında ele alınmıştır.

Fuzûlî, mutfağın ibadet yeri, olarak telakki edildiğini söyleyerek nefsanî arzuları öncelemesi nedeniyle dünyevîleşen insan tipini eleştirir. Mutfak, yeme içme gibi maddî ihtiyaçların karşılandığı yer iken gereğinden fazla yüceltildiği için kutsal mekânlardan mabet mesabesinde görülmüştür. Bu yaklaşım ile manevî değerlerin yüceltilmesinin gerekliliğine göndermede bulunulduğu düşünülür:

Ma'bedin matbah ola şâm ü seher
Müsterâh ola ziyâretgâhın (Fuzûlî, Mk.21/3)

Mutfak, memdûh övgüsü bağlamında ele alınıp "cömertlik" sözcüğüyle tavsif edilir. Cömertlik mutfağına ve onun dumanına sümbülün köle, gülün diken taşıyıcısı olduğu ileri sürülür. Köleye benzetilen sümbül ile seçkin insan olarak düşünülen gülün aynı anda mutfağa hizmet etmesi, mutfakta yapılan hazırlıklara herkesin katkı sağladığı ve hazırlanan nimetlerden herkesin faydalandığını gösterir. Fuzûlî bu tasavvuruyla memdûhun ikram ve ihsanının bolluğuna işaret etmiştir:

Matbah-ı cûduna kim dûduna sünbüldür gulâm
Hâr-keşlik san'atın tutmuş değil bî-kâr gül (Fuzûlî, K.9/47)

2.1.1.4. Balkon (Şeh-nişîn)

Şeh-nişîn *"pencere çıkması, balkon"* (Devellioğlu, 1996:986) anlamlarına gelir. Balkon, evin dış cephesine eklenilen bölümdür. Çerçeve açısından kapalı olan barınma ve korunma mekânlarının açık mekân kısmını teşkil eder. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan bu sözcük, Bâkî Divanı'nda bir defa kullanılmıştır.

Sevgili, klasik şiirde ideal bir varlık olarak tasavvur edilir. Bu bağlamda Bâkî, melekleri sevgilinin yakın arkadaşı, feleği ise balkon olarak görür. Melek, masumiyetin sembolü olduğu için beyitte aynı zamanda sevgilinin masumiyetine işaret edilmiştir. Felek, yüceliği, yükselmeyi temsil ettiği için gökyüzünün sevgiliye zemin olarak tasavvur edildiğini gösterir. Kapalı mekânı açık mekâna bağlayan yer olarak bilinen balkonun felekle özdeşleştirilmesi, sevgilinin nuranî varlıklara benzetildiğini, onların mekânlarına layık görüldüğünü gösterir:

Sana kûyun içre olana karîn

Melek hem-nişîn ü felek şeh-nişîn (Bâkî, G.368/1)

2.1.1.5. Mahzen (Nihânhâne)

Mahzen, korunmak istenen eşyaların içinde saklı tutulduğu yer, yer altı deposu demektir (Akalın vd., 2011:1069). Nihân-hâne ise *"saklanılacak yer, mağara; mahzen; bodrum"* anlamlarına gelir (Devellioğlu, 1996:835). Bu mekânlar, genellikle evlerin bodrum kısmında inşa edilir. Barınma mekânlarının cüzü olan bu yerlerde genellikle maddî veya manevî değeri fazla olan araç ve gereçler saklanır.

Klasik şiirde sır, aşk, şiir gibi değer atfedilen varlıkların korunduğu yerler, mahzene benzetilir. Mahzen, Bâkî Divanı'nda gönül, sevgilinin ağzı, şarap atıklarının döküldüğü kap (cür'adan) olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Divanı'nda felek olarak tasavvur edilir; ilim, istek ve uzlet gibi kavramlarla tavsif edilir.

Klasik şiirde sevgili sultan, âşık ise dilenciye benzetilir. Bu meyanda Bâkî, "Görünüşte dilenciye benzesem de virane gönlüm, anlam hazinelerinin mahzenidir." diyerek gönlünü anlam hazineleriyle dolu bir mahzene benzetir. Böylece gönlünü şiirlerinin kaynağı olarak görerek vehbî bir şair olduğunu düşünür. Aynı zamanda hazinelerin harabelerde saklı tutuluma durumuyla manaların gönülde saklı tutulması arasında benzerlik ilişkisi oluşturur:

Zâhirâ gerçi gedâ-sûretem ammâ Bâkî

Mahzen-i genc-i ma'ânî dil-i vîrânumdur (Bâkî, G.118/5)

Fuzûlî, istek mahzeninin kilidini Hak'tan istediğini, ümitle bekleyen gözlerine -memdûhun- mücevher saçan ellerinin göründüğünü söyler. İstek mahzeniyle kastedilen şey, makam veya maddî bir beklentidir. Bu durum, mücevher saçan ellerin şairin yardımına yetişmesinden anlaşılır. Bu yaklaşımla mahzende mücevherat nevinden

değerli eşyaların korunmasına, şairin beklentisinin büyüklüğüne, memdûhun ihsan ve ikramdaki cömertliğine işaret edildiği düşünülür:

Kılardım ârzû Hakdan kelîd-i mahzen-i maksûd

Göründü dîde-i ümmîdime dest-i güher-bârın (Fuzûlî, Trk.12-V/3)

"Cür'adân" şarap artıklarının döküldüğü kap demektir (Devellioğlu, 1996:148) Bâkî, cür'adân'ın, abdalın sır mahzeni olduğunu düşünür. Mahzen genellikle evin bodrum kısmında bulunan, saklı tutulmak veya korunmak istenen eşyaların bırakıldığı kapalı, karanlık, dar yerdir. Sır da paylaşılmak istenmeyen, ifşa edilmesinde beis görülen söz olduğu için onun saklı tutulduğu yer (gönül, zihin), mahzen olarak tasavvur edilir. "Mahzenü'l-esrâr" ve "Matla'u'l-envâr" terkipleriyle *"aynı zamanda Nizâmî'nin Mahzenü'l-Esrâr'ı ile Emir Hüsrev'in Matla'u'l-Envâr isimli mesnevisine çağrışım yapılmaktadır."* (Şahin, 2014:264):

Cür'adân abdâla gerçi mahzenü'l-esrârdur

Rind-i dürd-âşâma sâgar matla'u'l-envârdur (Bâkî, G.58/1)

Peygamberler, ilim ve hikmet sahibi insanlardır. Bu bağlamda Fuzûlî, dünyayı etkilemesi, davasını etkili bir biçimde anlatması için -Hz. Muhammed'e- şuur ve öğrenme şehrinin mahzenine ait kilidin verildiğini düşünür. Fetih ve tebliğ çalışmaları yapılırken peygamberlerin kullandıkları en önemli araç ilimdir. Mahzen, beyitte ilim ve hikmet sırlarının korunduğu mekân anlamında kullanılmıştır. İlim şehrinin mahzen kilidine sahip olmak, ilmin her nevinde umumi bir vukûfiyeti sağlamak demektir:

Cihânı açmak için tapşuruldu hazretine

Kelîd-i mahzen-i mahrûsa-ı vukûf ü şu'ûr (Fuzûlî, K.2/12)

Fuzûlî, eser mimarının (Allah), mahzen feleğini yarattığında -âşığın- ah dumanı çıksın diye pencerelerini yıldızdan yaptığını ifade eder. Kapalı ve karanlık bir mekân olan mahzen, âşığın barınma mekânı olarak tahayyül edilmiş ve feleğe benzetilmiştir. Bu benzetmenin temelinde, feleğin âşığın kötü kaderinin müsebbibi olarak görülmesi düşüncesi vardır:

Sun' mi'mârı yapan sâ'atde gerdûn mahzenin

Dûd-ı âhım çıkmağa açmış kevâkib revzenin (Fuzûlî, G.227/1)

Sevgilinin güzellik unsurlarından biri ağzıdır. Fuzûlî, mücevher kutusuna benzettiği sevgilinin ağzının, dudağındaki ben tarafından korunduğunu, bu durumun da hırsızın inci mahzenine hazinedâr olarak görevlendirilmesini anımsattığını düşünür. Mahzen incilerin saklandığı yer olarak düşünülmüştür. Güzellik unsurları bağlamında

düşünüldüğünde, sevgilinin dişleri inciye benzetildiği için mahzen ile kastedilen varlığın sevgilinin ağzı olduğu düşünülür:

Dehânın dürcünü hâl-i lebin gözden nihân etmiş

Emânet gör ki Hindû mahzen-i lü'lüye hâzindir (Fuzûlî, G.104/3)

Nihânhâne (mahzen), barınma mekânlarının cüzü olup kapalı, dar ve karanlıktır. Fuzûlî Divanı'nda uzlet kavramıyla tavsif edilir. Fuzûlî, uzlet mahzeninde fakr hâlini temsil ettiğini söyler. Fakr, muhtaçlık hâlidir. Maddî zevklere, dünyevî mansıplara yüz çevirmektir. Nihânhânenin, uzlet kavramıyla tavsif edilmesinin temelinde, kapalı ve dar yapısıyla kişinin toplumdan uzaklaşarak kabuğuna çekilme hâlini en iyi temsil etmesi düşüncesi vardır. Uzlet ve fakr, İlahî rızayı murat eden insanların yaşadıkları hâller olduğu için Fuzûlî'nin bu hâllerin tecrübe edildiği mekânı, olumlu bir bakış açısıyla değerlendirdiği, çilahâneyle aynı bağlamda değerlendirdiği ve açık mekân olarak algıladığı düşünülür:

Ben nihân-hâne-i uzletde iken fakr benim

Keşf-i esrârım edip âleme rüsvâ eyler (Fuzûlî, K.42/53)

2.1.1.6. Köşe (Gûşe/Kûşe, Künc, Bucak)

Köşe, *"biribirini kesen iki çizginin, iki düzlemin oluşturduğu açı, zaviye; bir duvarın birleştiği girintili ve çıkıntılı yer"* (Akalın vd., 2011:1505) anlamlarına gelirken künc sözcüğü *"köşe"* (Kanar, 2003:774), bucak sözcüğü ise *"kenar, köşe, yer"* (Akalın vd., 2011:402) anlamlarına gelir.

Çerçeve açısından dar bir mekân olan köşe, edebî eserlerde genellikle algısal açıdan da kapalı mekân olarak görülür. *"Köşe veya bucak, kapalı ve sıkıntı verici mekânlardır; bu mekânların gamla, kederle birlikte anılması boşuna değildir. Yalnızlık duygusu ve sıkıntılı ruh hâli içindeki insanın kaçacağı mekân, doğal olarak köşe, bucak gibi izbe, loş, kasvetli yerlerdir. Bu, bir nevi oraya kaçan insanın iç dünyasının yansıması gibidir. Bu hâletteki insanların, sıkıntılarının çözüm yeri olmamasına rağmen buraları tercih etmeleri, dış dünyadan daha çok kaçma isteği duymalarındandır."* (Yıldırım, 2012:2708). Köşeleri sığınak olarak telakki etmek, sıkıntı ve sorunların tamamıyla aşılmasına katkı sağlamasa bile, mekânın tenhalığında yaşanan murakâbe nedeniyle bir nebze de olsa rahatlama elde edilir.

Kişilerin psikolojik hâllerinin mekâna yansıtılması konusunda köşe ve bucağın önemli bir mekân veya mekânsal unsur olduğu düşünülür. Klasik şiirde köşe sözcüğü,

birçok teşbih ve tasavvur ile ilişkilendirilerek kullanılır. Bu tasavvurların başında aşk ve bazı tasavvufî hâlleri karşılayan kavramlar gelir. Bâkî Divanı'nda gül bahçesi, külhân, virane, meyhane, medrese, mihrap gibi mekânların köşeleri muhtelif imgelere konu edilir, ayrıca köşe sözcüğü; zulmet, belâ, fakr, uzlet, vuslat, gam, şairlik yeteneği ve memdûh övgüsü gibi kavram ve konularla ilişkilendirilerek tasvir edilir. Fuzûlî Divanı'nda ise külhân, meyhane, mihrap, âşığın evi gibi mekânların köşeleri muhtelif imgelere konu edilir ve köşe sözcüğü, mihnet, uzlet ve memdûh övgüsüyle ilgili kavram ve konularla ilişkilendirilerek anlatılır.

İnsanın madde âlemindeki sığınağı olarak bilinen ev ve evin cüzü olan köşeleri, öneminden dolayı bazı tasavvurlara kapı aralar. Âşığın ah şimşeğinin etkisiyle evinin her köşesinde yarıkların açıldığını düşünen Fuzûlî, çekilen acının büyüklüğünü anlatmaya çalışmıştır. Evin köşeleri, aynı zamanda bu acının şahitleri veya acıyı yaşayan gönül/beden olarak tasavvur edilmiştir:

Berk-i âhımdan evim her gûşe bulmuş rahneler

Gel gör ey gül kim giriftâr-ı kafesdir andelîb (Fuzûlî, G.35/5)

Türk kültüründe odanın başköşesi, ihtiram gereği büyüklere tahsis edilir. Sevgilinin yüzünü gül bahçesine benzeten Bâkî, "Bana sevgilinin kaşını, bülbüle ise gül bahçesinin köşesini mekân olarak tahsis edin." diyerek kendisini bülbüle, sevgilinin kaşını ise gül bahçenin köşesine benzetir. Sevgilinin güzellik unsurlarından kaşı, yakınlaşmanın sembolü olarak görüldüğü için Bâkî'nin/âşığın bu mekâna yerleşmek istediği ve bu vesileyle kendisini yücelttiği düşünülür:

Bana ebrû-yı rûy-ı cânânî

Bülbüle gûşe-i gülistânî (Bâkî, G.488/1)

Harabe, külhan gibi yerler, âşıkların barınma ve sığınma mekânı olarak görüldükleri için fakr hâlini en iyi yansıtan yerlerdir. Fuzûlî, külhan köşesinde rahat ettiği için saltanat döşeğinin/tahtının yanmasını ister. Külhan, hamamdaki suyun ısıtıldığı yerdir. Sıcak olduğu için yoksul ve sahipsiz insanların sığınağı olarak düşünülür ve yüceltilir. Saltanat döşeği; zenginliğin, maddî ferahlığın sembolü iken külhan; fakirliğin ve mahrumiyetin sembolüdür. Külhanın saltanat minderinden yüce görülmesinin nedeni, âşıkların bu mekânda sevgiliyi daha iyi zikredip huzuru elde etmesidir:

Ey Fuzûlî odlara yansın bisât-ı saltanat

Yiğdir andan Hak bilir bir gûşe-i külhân bana (Fuzûlî, G.11/7)

Külhan, aşk padişahının tahtı olarak telakki edilir. Taht, maddî rahatlığın sembolüdür. Aşkta esas olan maddî rahatlık ve vuslat değil, sevgilinin düşünülmesi ve intizarla beklenilmesidir. Külhan, köz ve ateşle dolu olduğu için gönlün aşk ateşiyle yanma hâlini çağrıştırır. Bâkî, bu yaklaşımıyla aşk sultanlığının tahtla değil, külhan köşesinde beklemekle elde edileceğini düşünür:

Pâdişâh-ı 'aşka besdür gûşe-i külhan serîr

Bister-i sincâb ise maksûd hâkister yiter (Bâkî, G.49/4)

Şarap küpleri, meyhane köşelerine istiflenir. Fuzûlî, -insanın- şarap küpü gibi meyhane köşesinde bekletildiği takdirde, hakikat sırlarını keşfedeceğini düşünür. Böylece şarap küplerini, meyhane müdavimleri veya çalışanlarına benzetir. Köşeyi tenhalığı nedeniyle insanın rahat bir biçimde tefekkür ameliyesini gerçekleştirebildiği ve Allah'ın tecellilerine mazhar olabildiği yer olarak tasavvur eder. Tasavvufî anlayışa göre meyhane, tekkeyi; şarap, İlahî aşkı; şarap küpü ise İlahî aşkın tahassüs yeri olan gönlü karşılar. Beyitte şarap küpü, kemâle erme sürecini tamamlamaya çalışan sâlik olarak görülmüştür:

Ey Fuzûlî özüni gûşe-nişîn et hum-ı mey tek

Ola tâ kim olasın kâşif-i esrâr-ı hakâyık (Fuzûlî, G.151/7)

Fuzûlî, ayrıca gam tuzağının esiri olan âşığın zahidin aykırı nasihatleri yerine meyhane köşesini mekân tutması gerektiğini savunur. Bu düşüncesiyle meyhane köşesini, zahitle özdeşleşen medrese ve mescit gibi mekânlardan üstün görür:

Ey esîr-i dâm-ı gam bir gûşe-i mey-hâne tut

Tutma zühhâdın muhâlif pendini peymâne tut (Fuzûlî, G.43/1)

Meyhane köşesi, kıymetini ağırladığı veya barındırdığı unsurlardan alır. Bu bağlamda Bâkî, meyhane köşesinde lale yanaklı sâkî ve gül renkli şarap bulunduğu takdirde, söz konusu mekânın huzur ve mutluluğu sağlama hususunda gül bahçesinin köşesiyle aynı mesabede görüleceğini düşünür:

Künc-i mey-hâne ile gûşe-i gülşen birdür

Sâkî-i lâle-'izâr u mey-i gülfâm olsa (Bâkî, G.435/4)

İlim yuvası olarak bilinen medrese köşeleri, öğrencilerin; meyhane köşeleri ise rint meşrepli âşıkların sığınağı olarak tasavvur edilir. Bâkî, ilim öğrenmek için medrese köşelerinde uzun yıllar yatıp sıkıntı çektiğini düşünür. Böylece medrese köşelerinde ilim öğrenme ve tekâmülü sağlamanın zorluğuna işaret eder:

Bu tarîkun nice yıl künc-i medârisde yatup

Elemin çekmiş iken her birümüz nice zamân (Bâkî, K.2/43)

Camiye ait bir unsur olan mihrap, Müslümanların namaz kılmak için döndükleri yerdir. Klasik şiirde sevgilinin kaşlarının benzetileni olarak görülür. Ayrıca sevgilinin kaşlarıyla değer bakımından karşılaştırılır. Bu bağlamda Fuzûlî, yanlış düşüncelere sahip olan zahidin, sevgilinin kaşının kıvrımını gördükten sonra, mihrap köşesine secde etmekten vazgeçtiğini söyleyerek sevgilinin kaşının kıvrımını, manevî değer ve teveccüh edilme konularında mihrap köşesinden üstün görür. Kaşlar, tasavvufta kabe kavseyn makamı olarak düşünülür. Buna göre sevgilinin kaşının köşesi manevî yakınlığın, mihrap köşesi ise maddî yakınlığın vesilesi olarak görülür:

Ham-ı ebrû-yı müşgînin görürse zâhid-i kec-bîn

Dahi kâmet sücûd-ı gûşe-i mihrâba ham kılmaz (Fuzûlî, G.111/2)

Aynı tasavvuru Bâkî de işlemiştir. Bâkî, sevgilinin kaşlarına secde edenlerin ibadet mihrabının köşesine secde etmediğini düşünür. Böylece, güzellik unsuru olan sevgilinin kaşlarını, Cemalullah'ın tecelli yeri olarak bilinen mekâna (sevgilinin yüzü) yakınlığı sağlaması nedeniyle över:

Baş egmez oldı gûşe-i mihrâb-ı tâ'ate

Ebrûlarına secde kılan dil-rübâlarun (Bâkî, G.262/3)

Virane köşeleri, tenha olduğu için bu mekânlara hazineler gömülür. Bu bağlamda Bâkî, aşk sırrını gönlünde saklayan âşığın, aslında virane köşelerinde çokça hazine sakladığını düşünür. Böylece aşk sırrını hazineye, gönlünü ise hazinelerin gömüldüğü virane köşesine benzetir. Virane köşesi (gönül), çerçeve açısından tenha, dar ve kapalı olsa bile taşıdığı cevher (aşk) nedeniyle algısal açıdan açık mekân olarak görülmüştür:

Dilde şol 'âşık ki sırr-ı 'aşkun itmişdür nihân

Gûşe-i vîrânede genc-i firâvân gizlemiş (Bâkî, G.214/2)

Meyhane ve tekke ehlinin attığı naraların temelinde, vuslat köşesine sığınma yani vuslatı gerçekleştirme düşüncesi vardır. Vuslat sağlandığı takdirde, toplumda görülen bağrışma ve çağrışmaların biteceği, arzu edilen sükûnet ve huzurun sağlanacağı düşünülür:

Hây u hûy-ı hânkâh u na're-i mestâneden

Hep visâlün küncidür maksûd gavgâ bundadur (Bâkî, G.157/6)

Ayrıca Bâkî, sevgilinin kaşlarının köşesini hayâl eden kişinin gül bahçesinin köşesini göreceğini dile getirir. Sevgilinin yüzünü, doğal güzelliklerin temerküz yeri olan gül bahçesine; kaşlarının köşesini ise yüceliği ve güzelliği nedeniyle gül bahçesinin en güzel yeri olan köşesine benzetir:

Künc-i ebrûsın hayâl it gûşe-i gülzârı gör

Halka-i zülfin kıyâs it tabla-i 'attârı gör (Bâkî, G.71/1)

Âşığın gam köşesinde ağlamayı hakkettiğini düşünen (Bâkî, G.282/5) Bâkî, köşeyi, cezalandırma mekânı olarak tasavvur eder. Ayrıca gönlün; zincire vurulmuş erkek aslan gibi gam köşesinde sevgilinin saçlarının belâlı bağıyla bağlandığını düşünür. Bu yaklaşım köşenin; sınırlandırılan, engellenen âşığın dertleriyle, gamıyla özdeşleşmiş bir mekân olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Bend-i belâ-yı zülfün ile künc-i gamda dil

Zencîrlerle baglu yatur şîr-i ner gibi (Bâkî, G.503/2)

Köşe anlamına gelen "kûçe" sözcüğü, Fuzûlî Divanı'nda bir kez kullanılmış ve mihnet sözcüğüyle ilişkilendirilmiştir. Fuzûlî, aşk delisinin şifâhâneye, mihnet köşesine bağımlı olan kişinin ise gül bahçesine çıktığını düşünür. Böylece, gül bahçesiyle şifâhâneyi aşk delilerinin tedavi yeri olarak görür. Mihnetin köşeyle ilişkilendirilmesinin nedeni, âşıkların ayrılık derdinden toplumdan uzaklaşarak harabe, köşe gibi tenha mekânlarda acılarıyla başbaşa kalmalarıdır:

Yine dîvâne aşk eyledi dârü'ş-şifâ meyli

Yine gülzâre çıkdı kûşe-i mihnet giriftârı (Fuzûlî, K.18/3)

Çerçeve açısından dar bir mekân olan köşe, sevgili ve toplum tarafından ötekileştirilen âşığın sığınağı olarak tasavvur edilir. Bâkî, gam gecesinde âşığın meskeninin karanlık bir köşe olduğunu, ahının kıvılcımıyla doğunun mumunu (güneş) yaktığını düşünür. Vuslat konusunda âşıkların herhangi bir umudu olmadığı için duygu ve düşünce dünyaları, koyu/karanlık renklerle tavsif edilir. Âşığa, gecenin gam, ahın kıvılcım, köşenin karanlık ve sığınak olarak görülmesinin temelinde bu bakış açısının olduğu düşünülür:

Şâm-ı gamda meskenüm bir künc-i zulmetdür velî

Şû'le-i âhum yakar her subh şem'-i hâveri (Bâkî, G.515/3)

Âşıkların başından belâ eksilmediği için sığındıkları köşeler belâyla özdeşleştirilir. "Dertli gönlüm gibi bir sırdaşım olsaydı çektiğim sıkıntıları belâ köşesinde onunla paylaşırdım." diyen Bâkî, köşeyi dert ve sırların konuşulduğu yer

olarak tasavvur eder. Böylece köşelerin tenhalığına ve zor günlerde sığınak işlevi görmesine göndermede bulunur:

Dil-i dermânde-i Bâkî gibi hem-râzum olsaydı

Belâ küncinde bir bir çekdügüm derdüm ana dirdüm (Bâkî, G.344/6)

Âşıkların/dervişlerin en önemli meziyetlerinden biri, "Fakirlik övüncümdür ve onunla övünürüm." (Aliyyü'l-Kârî, 1994:128) hadisini şiar edinmeleri ve hadisin gereği olarak dünyevî nimetlere gönülden meyletmemeleridir. Bâkî, fakr köşesine yerleşen kişinin kanaatkârlığı talim etmesi nedeniyle aydınlatma aracı olarak güneşi, yerleşme/korunma mekânı olarak da köşk kubbelerini istemediğini söyler. Böylece fakirlikle yetinmenin insan ruhunu ve nefsini huzura kavuşturduğunu; gönül huzuru elde edildiği takdirde köşe gibi dar, karanlık ve tenha mekânların bile huzur ile yaşanabilecek yerlere dönüşeceğini savunur:

Fakr küncin ihtiyâr itdi şu kim kâni' olur

Şem'ası şems olsa bakmaz tâk-ı eyvân istemez (Bâkî, G.206/2)

Uzlet, toplumla alakayı kesip tenha mekânlara çekilmek, sevgiliyi/Mutlak Varlık'ı tefekkür ederek yaşamaktır. Âşıklar, akla mugayir davranışları nedeniyle toplum tarafından dışlanırlar. Düçar kaldıkları ötekileşme nedeniyle hayâl âleminde de olsa zamanlarını sevgiliyle geçirmek için köşelere sığınırlar. Bâkî, uzlet köşesinde sevgilinin la'l dudakları hayâl edildiğinde, hem mücevherin kaynağı hem de kaynağın mücevheri olduğunu söyleyerek uzlet köşesini, sevgiliyle hayâl âleminde de olsa vuslatın gerçekleştiği mekân olarak tasavvur eder. Böylece uzlet köşesinde gerçekleşen bu ameliye (sevgiliyi düşünmek) sayesinde, âşığın maddî/manevî mertebesinin yükseldiği düşünülür. Uzlete çekilmenin temelinde, arınma çabası vardır. Arınma, tenha mekânlarda masivadan yüz çevrilerek gerçekleştiği için âşığın gönlü mücevhere, uzlet köşesi ise mücevherlerin saklandığı yere (harabe) benzetilir. Nitekim *"Gevher, mücevherdir ki harabelerde bulunur. Harabeler ise uzlettedir. Kişinin değerli bir cevher olabilmesi için özünü mahvetmesi nefsini köreltmesi gerekir. Nefis terbiyesi neticesinde o öz cevhere dönüşür."* (Pekyürek, 2007:130):

Leb-i la'lin hayâl it gûşe-i 'uzletde pinhân ol

Dilâ hem kân-ı gevher kıl özün hem gevher-i kân ol (Bâkî, K.11/1)

Fuzûlî kendisini uzlet köşesinde, fakr içinde yaşayan kimsesiz bir varlık olarak tasavvur eder. Böylece uzlet köşesini, manevî anlamda paye elde etme yerinden ziyade, maddî sıkıntılardan kaynaklanan sahipsizliğin tanığı olarak görür:

Kalıpdır gûşe-i uzletde sormaz hîç kim hâlin

Ne ola bir fakîrin hâli kim olmaya bir yârı (Fuzûlî, K.18/40)

Bâkî, 16. yüzyıl şairlerinden Edirneli Emrî'nin (Saraç, 1997:316) benzersiz/mükemmel divanının artık eskidiğini ve köşede kaldığını ileri sürerek kendi şiirlerini yüceltir ve Emrî'nin şiirlerinin zamanın acımasızlığı karşısında kaybolan değerine işaret eder. "Köşede kalmak" veya "köşeye atılmak", bir şeyin kıymetini yitirmesi, yeni ve özgün olanın karşısında değersizleşmesi demektir. Buna göre Bâkî'nin Divanı'nın tamamlanmasıyla Emrî'nin Divan'ının eskidiği düşünülür:

Kaldı bucakda eskidi dîvânun Emriyâ

Söz yok egerçi bî-bedel ü bî-nazîrdür (Bâkî, Kt.15/1)

Memdûh övgüsünün yapıldığı şiirlerde kâinat, hükmedilen yer olarak düşünülür. Güneşin, Hz. Süleyman'ın mührü gibi ufukta belirince ışığıyla her köşeyi aydınlattığını söyleyen Bâkî, güneş ile Hz. Süleyman'ın mührü arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Mühür, hükümranlığın sembolüdür. Güneş, kâinatın her köşesini aydınlattığı için bu imgeyle memdûhun Hz. Süleyman gibi kâinata hükmettiği düşünülür. Aynı zamanda güneş yuvarlak oluşu itibariyle de mühürle ilişkilendirilebilir:

Etrâfa saldı şa'şa'asın gûşe gûşe mihr

Oldı ufukda mühr-i Süleymân gibi 'ayân (Bâkî, K.1/10)

Fuzûlî, yakılan binlerce adalet kandiliyle -memleketin- her köşesinin aydınlandığını düşünür. Aydınlatma aracı olan kandilin adaletle ilişkilendirilmesinin temelinde, sergilenen adil yönetim sayesinde memlekette haksız uygulamaların sona ermesi ve herhangi bir olayın karanlıkta kalmaması düşüncesi vardır. Beyitte geçen "bin" sayısı, nicelikten ziyade çokluğa delalet etmektedir. "Her köşe" terkibiyle de memleketin tamamı kastedilmiştir:

Rûşen etdi adlden her gûşesinde bin çerâğ

Câri etdi feyzden her mülküne bin cûybâr (Fuzûlî, K.11/26)

2.1.1.7. Eşik (Âsitân, Dergâh, Südde)

Eşik, *"kapı boşluğunun alt yanında bulunan alçak basamak"* (Akalın vd., 2011:824) demektir. Genellikle evin dış kapısına inşa edilen eşik; tahta, taş, beton veya mermerden yapılır. Eşik sayesinde ev; toz, rüzgâr, haşere gibi zararlı unsurlardan korunur. Evin bir cüzü olan eşik, gerek motif gerekse sembol olarak Türk şiirinde yoğun bir biçimde kullanılmıştır.

Bir sözcüğün farklı anlamlara gelebilecek şekilde kullanılması, o sözcüğün dildeki yaygın kullanımının bir sonucu olduğu düşünülür. Türkçede eşikle ilgili deyimlerin fazla olması, sözcüğün tarihselliğini göstermenin yanı sıra, insan hayatının önemli mekânsal unsurlarından biri olduğunu gösterir. *"Eşiğini aşındırmak, eşiğine yüz sürmek, eşiğe baş koymak, eşiğini beklemek, eşiğini atlamak, eşikten dönmek, beşikten eşiğe"* (Eren, 2010:273) deyimleri; *"Altın eşik gümüş eşiğe muhtaç olur."* (Eren, 2010:273), *"Gelin eşikte oğlan beşikte"* (Aksoy, 1998:286) atasözleri, eşik kavramının Türk kültüründeki öneminin anlaşılması konusunda önemli bir gösterge olduğu düşünülür.

Önemli bir mekân veya mekânsal unsur olan eşik, geçiş mekânı olarak telakki edilebilecek her zemin için kullanılır. *"Geçiş süreçlerinin yaşandığı evre, eşiksel mekânların oluşmasına zemin hazırlar. Her mekân kendisinden bir önceki ya da sonraki mekâna eşik konumundadır."* (Bayrak, 2013:270). Örneğin; dünya, ruhlar âlemiyle berzah âlemi arasında eşik mekân konumunda iken, berzah âlemi de dünya hayatıyla ahiret hayatı arasında eşik mekân konumundadır. Bir mekânı eşik mekân kılan özelliklerin başında zaman mefhumu gelir. Bu bağlamda zamansal açıdan geçici, mekânsal açıdan geçiş zemini olarak görülebilecek her mekân, eşik mekân olarak değerlendirilmelidir. *"Özneye verilmiş olan zaman, bir ana eşikle başlar ve biter. Bu iki ana eşik arasında yaşamını sürdüren birey, her iki eşiği geçmek zorundadır. Ayrıca birey şekillendirilmiş mekânlarda da ara eşikler oluşturmuştur. Yaşamı oluşturan ara ve ana eşikler, bireyin sürekli geçtiği veya geçmek zorunda olduğu mekânlardır."* (Bayrak, 2013:280).

Tasavvufta eşik, kutsal mekân olarak görülür. Zira ulu insanlara atfedilen değer, onların tekke ve dergâhlarının eşiğine de atfedilir. Şeyh ve mürşitlerin dergâhına baş koymak veya eşiklerini öpmek, intisap sürecindeki ritüellerden bazılarıdır. Bu bağlamda eşik mahviyetkârlığı simgeler (Uludağ, 2005:128). Eşik, geçiş yeri olduğu için tasavvufî mekânların eşikleri, *"seyr ü sülûkun yoğun bir biçimde yaşandığı yer ve maddeden manaya, kesretten vahdete geçişin bir vasıtası olma gibi yönlerine vurgu yapılır."* (Eren, 2010:273).

Klasik şiirde eşik sözcüğü, eş anlamlıları olarak bilinen âsitân, südde ve dergâh sözcükleriyle birlikte kullanılır. Bu sözcükler içinde klasik şairlerin eşikten sonra en çok iltifat ettikleri sözcük dergâhtır. Dergâh; kapı önü, tekke, âsitâne, zâviye (Uludağ, 2005:102) sığınılacak yer anlamlarına gelir. Tekke-tasavvuf şairleri, dergâh sözcüğünü

daha çok dinî bir mekân olarak kullanırken, klasik şairler "sevgilinin eşiği", "sığınılacak yer/makam" ve "devlet büyüklerinin içinde yaşadığı mekân" anlamlarına gelecek şekilde kullanırlar. Dergâh sözcüğünün eşik anlamında kullanılmasının nedeni, Mutlak Varlık ile sağlanmak istenen kurbiyet hususunda, dergâhın eşik vazifesi görmesidir (Eren, 2010:273).

Dergâh sözcüğü, "sığınılacak makam" anlamına gelecek şekilde kullanıldığı beyitlerde beşerî veya ulvî makamlarla/mevkilerle ilişkilendirilir. Beşerî ve İlahî aşk söz konusu edildiğinde, yüceltilen varlık, sevgilidir. Sevgili, yüceliğini içerisinde yaşadığı mekânlara da yansıtır. Sevgilinin mahallesi anlamına gelen kûy ve mahallenin girişi ve sınırı anlamına gelen "eşik", yüz sürülecek, baş koyulacak yer mesabesinde görülür. Bu durum, söz konusu mekâna atfedilen manevî değer nedeniyledir. *"Âşık, sevgiliyi varlık itibarıyla maddî âlemin çok ötesinde mülahaza eder. Bu durumda, madde olan vücudunu, hatta manevî varlığını, sevgili ile yan yana getiremeyeceğine ve sevgiliye de mümkün olduğunca yakın olma iştiyakı içerisinde bulunduğuna göre; vücut itibarıyla kendisine ve mana itibarıyla sevgiliye en yakın unsurlardan biri olarak eşik, âşığa muradına erme yolunda büyük imkânlar sunar."* (Eren, 2010:279).

Klasik şiirde farklı teşbih ve tasavvurlara konu edilen mekânların başında eşik gelir. Sevgilinin eşiği, *"cennet, kıble, secdegâh, gök, asuman, arş, yastık ve gül bahçesi"* (Pala 1995:51) olarak tasavvur edilirken; şeyhin eşiği, manevî himmet umulan yer; sultanın eşiği ise maddî bir ihtiyacı giderme veya makam elde etme noktasında sığınılan yer olarak tasavvur edilir.

Bâkî Divanı'nda eşik; sevgiliyi temsil eden mekânlara atfedilen yücelik, sürme, âşığın ah kıvılcımıyla aydınlanan, gözyaşı mücevherleriyle süslenen, rakip tarafından korunan, yüz sürülecek kadar değerli görülen ve dilenciyi sultana dönüştüren yer, âb-ı hayat, cennet, secdegâh, Kâbe, Mescid-i Aksâ, Yecüc ve Mecüc'ü engelleyeceğine inanılan set, yastık, döşek, padişahların baht kıblesi, memdûh övgüsü; Fuzûlî Divanı'nda ise Kâbe, yastık, sükûnete erme yeri, feleklerin yüz sürdüğü, güneşin toprağını öptüğü, âşığın kanının döküldüğü ve intizarla beklediği yer, Hz. Muhammed'in kabri, Hz. Ali'nin türbesi, sevgilinin eşiği ve memdûh övgüsü hususlarıyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Sevgilinin eşiği daima yüceltilir. Bu bağlamda Bâkî, sevgilinin eşiğinin toprağını saf altından üstün görür (Bâkî, G.113/4). Yıldızların yüce bakışlarıyla sevgilinin eşiğini gözlediğini (Bâkî, G.17/1) padişahların bile sevgilinin eşiğini, baht kıblesi olarak telakki

ettiğini (Bâkî, K.7/32), sevgilinin eşiğinde bekleyen kölenin taht sahibi padişah kadar değerli olduğunu söyler. Bâkî, bu ifadeleriyle eşiği yüceltmenin yanında, eşiğe intisap etmenin sağladığı maddî ve manevî değere işaret etmiştir:

İşigün üftâdesi kemter gedâ mihr-i münîr

Pençe-i hûrşîd-i 'âlem-tâba hüsnün dest-gîr

Her gedâ-yı âsitânun bir şeh-i sâhib-serîr (Bâkî, Th.5-II/1-2-3)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında eşik, sevgilinin üzerinden geçtiği yer anlamına gelecek şekilde kullanır. Sevgiliye kutsallık atfedildiği için onun üstünden geçtiği toprak, şifa kaynağı olarak telakki edilir. Ayrılık derdinden sürekli ağlayan âşığın gözlerinin hastalıklı olduğu düşünülür. Âşığın gözlerine şifa olabilecek madde de sevgilinin ayak toprağıdır. Sevgilinin ayak toprağı, göz sürmesi olarak da düşünülür. Göz sürmesi, âşığın görme kabiliyetini arttırır, *"ona manevî bir kudret, keramet verir."* (Tarlan, 2009:500). Bu bağlamda Bâkî, göze berraklık sağladığı için sevgilinin dergâhının toprağını sürme cilasından üstün görür. Yüceltilen sürmenin kaynağı, sevgilinin ayakları olduğu için can gözüne bile iyi geldiği düşünülür ve hayat kaynağı mesabesinde görülür:

Güşâyiş gerd-i râhundan yitişdi dîde-i câna

Safâ-yı hâk-i dergâhun cilâ-yı tûtiyâdan yig (Bâkî, G.271/5)

Fuzûlî ise sevgilinin eşğinin toprağından oluşan göz sürmesi sayesinde âşığın cihanı görebildiğini, görme kabiliyetini yitirmemesi için de gözyaşı dökmemesi gerektiğini ifade eder:

Hâk-i dergâhın nazardan sürme ey seylâb-i eşk

Kılma zâyi' sürme-i çeşm-i cihân-bînim benim (Fuzûlî, G.206/3)

Âşığın çektiği sıkıntıların sembolleri olarak bilinen ah ve gözyaşı, sevgilinin eşiğiyle ilgili tasavvurlara konu edilir. Âşığın ahı, sevgilinin eşiğine varan yolun meşalesi (Bâkî, G.321/1), gözyaşı mücevherleri ise eşiğinin taşına dizilmiş süs araçları olarak düşünülür. Sevgilinin yüceliği eşiğine atfedildiği için eşiğine varan yol, aydınlık ve gözyaşı mücevherleriyle süslenmiş bir mekân olarak tasavvur edilir. Bu durum, aynı zamanda sevgili uğruna çekilen acıların büyüklüğünü gösterir:

Eşkümün gevherlerin dizdüm işigi taşına

Yâre 'arz idem diyü silmiş rakîb-i bed-likâ (Bâkî, G.15/2)

Vuslat, büyük bedeller gerektirir. Bâkî, ayrılık derdi çeken âşığın kanlı gözyaşları dökerek sevgilinin eşiğine varmak istediğini dile getirir (Bâkî, G.536/3).

Böylece sevgilinin eşiğini derman bulma yeri olarak tasavvur eder. Sevgilinin eşiğine, feryat ve figan ederek ulaşan âşığın (Bâkî, G.357/1) karşısına eşikte, belânın büyüğü olarak düşünülen rakip çıkar. Bâkî'nin rakibi gökten gelen kaza ve ansızın başa gelen belâ olarak tavsif etmesinin temelinde, âşığın İlahî bir imtihana uğradığına, çektiği sıkıntının bahtsız kaderinden kaynaklandığına dair inanış veya düşünce vardır:

İşigünde beni ey meh bulur bir gün 'adû nâ-geh

Kazâ-yı âsmânîdür belâ-yı nâ-gehânîdür (Bâkî, G.54/4)

Âşık kendisini sevgilinin eşiğinin kölesi olarak görür. Zira bu sayede sevgilinin lütuf nazarına mazhar olur. Kölelik, kayıtsız şartsız bağlılığı zorunlu kılar. Bu durum, sevgilinin sultan formunda telakki edildiğini gösterir. Klasik şiirin aşk anlayışına göre vuslat muhâl olduğu için, âşığın sevgiliye en fazla yaklaşabileceği yer sevgilinin eşiğidir. Sevgilinin bakışı, yaralayıcı veya öldürücü olsa bile âşığın nazarında teveccüh ve ilgi olarak telakki edilir, ihsan ve lütuf olarak görülür:

Nazar-ı lutf dirîg etme Fuzûlîden kim

Sana sıdk ile özün bende-i dergâh bilir (Fuzûlî, G.107/5)

Karıncanın Hz. Süleyman'a yakın olma isteğiyle Bâkî'nin sultan olarak tasavvur ettiği sevgilinin eşiğine yakın olma isteği arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

Gubâr-ı dergeh-i şâha sürer yüz yirde yüz

Bâkî Süleymâna mukârin olmag ister seyr idün mûrı (Bâkî, G.547/5)

Sevgilinin eşiği, beklenilen yer olarak tasavvur edilir. Bu bağlamda Fuzûlî, âşığın ıslak gözyaşlarıyla yıkanan sevgilinin eşiğinin taşının, onun nazarının feyziyle la'l madenine dönüştüğünü (Fuzûlî, G.209/1) söyleyerek eşiği, beklenilen ve âşığın dertleriyle hemdert olmuş bir mekân olarak tasavvur eder. Ayrıca âşığın sevgilinin eşiğinde esir olduğunu, dökülen kanını, eşiğin içtiğini ifade ederek söz konusu mekâna olan bağlılığını; sevgili uğruna ölüm dâhil, her fedakârlığın göze alındığını vurgular. Kan, tasavvufî anlayışa göre kesrettir. Kanın dökülmesi, kesretten arınmak anlamına gelir. Sevgiliye yaklaşmak veya sevgiliyle belli bir yakınlık kurmak, kesretten arınmakla mümkündür. Kanın sevgili uğruna dökülmesi yaklaşma, yakın olma anlamına gelen kurban ile de irtibatlıdır. Dolayısıyla âşığın kanının sevgilinin eşiğine dökülmesi imgesiyle oluşturulmak istenen yakınlığa işaret edildiği düşünülür:

Tökdükçe kanımı okun ol âstân içer

Bir yerdeyim esîr ki toprağı kan içer (Fuzûlî, G.77/1)

Sevgili, ikram ve ihsan kapısı olarak düşünüldüğü için âşık dilenciye benzetilir. Bu dilenci bir ekmeğe muhtaç olacak kadar düşkündür. Âşığın dilendiği azık, aslında ilgi ve muhabbettir. Muhabettin ekmek olarak düşünülmesi, yaşamın idamesi konusunda ekmeğin zorunlu ihtiyaç olmasından kaynaklanır. Bu bağlamda sevgilinin eşiği, muhtaçların ihtiyacının karşılandığı yer, ümit kapısı olarak tasavvur edilir:

Biz gedâ mihmâniyüz lâyık görürse hükm anun

İşiginde nâne muhtâc oldugın mihmân eger (Bâkî, K.13/13)

Sevgilinin eşiğinin toprağı, âb-ı hayat çeşmesi olarak düşünülür. Toprak ve su, dört ana unsurdan ikisini teşkil eder. Bu unsurlar, kâinatın aslî unsurları olup hayatın kaynağı olmaları nedeniyle birbirlerinin benzetileni olarak görülürler. Ölümsüzlük ve ebedî huzur, âşığın vuslata ermesiyle gerçekleştiği için sevgilinin eşiğinin toprağı, âb-ı hayat çeşmesi olarak tasavvur edilmiştir:

İşigün hâkine ser-çeşme-i hayvân dirler

Kapuna matla'-ı hûrşîd-i dırahşân dirler (Bâkî, G.144/1)

Secdegâh, ibadet yerlerinden biridir. Kulun Allah'a en yakın olduğu an secde anıdır. Bu bağlamda secdegâh kurbiyetin sembolü olarak kullanılmıştır. Âşık, sevgilinin eşiğinde secde ettiğinde, sevgilinin mahallesindeki tozun âşığın yüzüne yapıştığını, rakibin bu durumdan rahatsız olup âşığa zulmettiğini ifade eden Bâkî, bu yaklaşımıyla sevgilinin eşiğini kutsal mekân, sevgiliyi ise Mutlak Varlık olarak tasavvur eder:

Rakîb âzâr ider yâr işiginde eylesem secde

Yüzüme yapışur gûyâ gubâr-ı kûy-ı dil-berdür (Bâkî, G.149/3)

Senet, bir işi güvence altına almak amacıyla düzenlenen belge, sözleşmedir. Bu belge sayesinde iş veya ticaret akdi sağlamlaştırılır. Bâkî, sevgilinin eşiğinin taşını ebedî mutluluğun senedi olarak görür. Sevgili, âşığı muhatap olarak kabul etmediği için âşığın sevgilinin eşiğini senet olarak tasavvur ettiği düşünülür:

Ey dil gerekse vâsıta-i devlet-i ebed

Olmaz nigârun işigi taşı gibi sened (Bâkî, G.43/1)

Sevgilinin eşiği, âşığın cennetidir (Bâkî, G.363/5). Cennet mutlak huzurun sağlandığı yerdir. Bütün müminlerin varmak istediği menzildir. Bâkî, sevgilinin mahallesini cennete benzettiği için -göğün dördüncü katına çıkarıldığı düşünülen- Mesih'in sevgilinin eşiğine razı olduğunu ifade ederek sevgilinin eşiğini, cennetteki bir mekân olarak görmenin yanı sıra, Mesih'in çekildiği dördüncü kattan daha yüksek bir makam/mekân olarak tasavvur eder:

Cennet-i kûyuna meyl eylese Tûbâ yiridür

Âsitânun dilese gökde Mesîhâ yiridür (Bâkî, G.66/1)

Sevgilinin eşiği, felek ve gökyüzü gibi kozmik mekânlarla mukayese edilir ve yer yer onlardan üstün görülür. Bâkî, sevgilinin eşiğini yücelikte gökyüzüyle eşdeğer (Bâkî, G.4/5), felekten ise üstün görür. Yeni ayın felekteki görüntüsünü kulpa benzeten Bâkî, sevgilinin eşiğine feleğin özendiğini ancak bu özentinin eğreti bir manzara ortaya koyduğunu söyler. Ayaklar altında olması hasebiyle değersiz bir mekân olarak görülen eşiğin, kozmik mekânlardan üstün görülmesinin temelinde sevgiliye atfedilen değerin olduğu düşünülür:

Öyküdügi'çün işigüne ey şeh-i cihân

Dahı ne kulplar taka eflâke mâh-ı nev (Bâkî, G.400/4)

Sevgilinin eşiği, Müslümanların ilk kıbleleri olarak bilinen Mescid-i Aksa (Bâkî, G.116/3) ve Kâbe'ye benzetilir. Bâkî, "Kâbe'nin eşiğine nasıl yüz sürülüyorsa ben de kıble ve Kâbe olarak gördüğüm sevgilinin eşiğine yüz sürerim." diyerek söz konusu mekâna atfettiği kutsiyeti ve değeri anlatır. Yüz sürmek, mahviyetkârlığın sembolüdür. Kutsal mekân ve kişilerin karşısında gösterilecek mahviyetkârlık, kişinin yücelmesine vesile olacağı için bu davranış önemsenir. Ayrıca eşiğin kıble ve Kâbe olarak tasavvur edilmesi, sevgilinin Mutlak Varlık formunda telakki edildiğini gösterir:

Bilürsin yüz sürerler âsitân-ı Ka'beye ben de

İşigüne yüzüm sürsem n'ola a Ka'bem a kıblem (Bâkî, G.333/6)

Fuzûlî ise memdûhun ziyaretlerde bulunup bazı eşikleri tavaf ettiğini ve bu ziyaretlerinden manevî bir feyiz elde ettiğini ifade eder. Eşik, tavaf edilen mekân mesabesinde görüldüğü için Fuzûlî'nin eşik ile kutsal mekânlardan Kâbe'yi kasttetiği düşünülür. Mutlak Varlık'ın madde âlemindeki evi olarak bilinen Kâbe, manevî feyiz ve rahmet kaynağıdır. Maddî anlamda da eşik aşıldığında, sevgilinin mekânına girildiği için eşik/Kâbe sağlanmak istenen kurbiyetin vesilesi olarak düşünülür:

Ziyâretler ki kıldın âsitânlar kim tavaf etdin

Kabûl olsun ki tapdın her birinden feyz-i rûhânî (Fuzûlî, K.26/8)

Eşik, Hz. Muhammed'in kabriyle (türbe) ilgili tasavvurlara konu edilir. Fuzûlî, insanın din ve dünyasının sermayesi (Fuzûlî, G.102/1) olarak gördüğü eşiği, Hz. Muhammed'in türbesini/kabrini karşılayacak şekilde kullanır. Söz konusu türbeye varma uğruna her türlü fedakârlığın yapılabileceğini düşünür:

Zerre zerre hâk-i dergâhına ister sala nûr

Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre su (Fuzûlî, K.3/21)

Hz. Ali, üstün meziyetlere sahip olduğu için gerek kendisi gerekse dergâhı bazı tasavvurlara konu edilir. *"Türk düşünce dünyasında Hz. Ali; kahramanlığı, cömertliği, yürek saflığı, adaleti, cesareti, takva, bilim ve bilgi sahibi olması ile öne çıkmıştır. Hatta onun bu özellikleri her Türk ferdi için örnek sayılmıştır."* (Demir, 2011/b:103). Hz. Ali'nin söz konusu vasıflarını iyi bilen ve belli vasıflarını örnek alan Fuzûlî, gerek Şii olduğu için gerekse Necef'teki türbesinde hadimlik yaptığı için Hz. Ali ve Ehl-i Beyte olan düşkünlüğünü eserlerinde sıkça işlemiştir. Fuzûlî, Hz. Ali'yi Necef şahı olarak tavsif eder. Savaşa gitmek isteyen yöneticilerin, Hz. Ali'nin dergâhına sığındıklarını ve ona saygı gösterdiklerini söyler (Fuzûlî, Trc.15-IV/2). Bu durum, Hz. Ali'nin savaşlarda gösterdiği cesaretin tasavvur ve tahassüs edildiğini, savaş ve sefer gibi zor işlere çıkıldığında Allah'ın veli kullarından yardım talep edildiğini gösterir. Fuzûlî ayrıca ömrü boyunca gece gündüz demeden sadakat ve ihlas ile kendisini Hz. Ali'nin dergâhına/yoluna adadığını dile getirir. Bu yaklaşımıyla dergâh (eşik) sözcüğünü türbe anlamında kullanır. Zira Fuzûlî, dünya ve ahretine kurtuluş vesilesi olacağı düşüncesiyle ömrünü Hz. Ali'nin türbedarlığına vakfetmiştir:

Bu gün ümîd ile bir ömrdür ki dergehine

Bırakmışım ser-i ihlâs ü sıdk leyl ü nehâr (Fuzûlî, K.6/29)

Âşığın hüzünlü gönlü, sevgilinin eşiğinin taşına meylettiği için Fuzûlî, bu mekânsal unsuru "yastık" olarak tasavvur eder (Fuzûlî, G.238/3). Âşığın maksadı, sevgilinin eşiğine başını koymak iken, aşağı doğru akan gözyaşlarının onu söz konusu yerden kaldırdığını düşünür. Fuzûlî, bu yaklaşımıyla sevgilinin eşiğini intizar ve elem içinde oturulan (minder) veya uzanılan yer (döşek) olarak tasavvur etmiştir. Eşiğin yastık veya döşek olarak tasavvur edilmesi, âşığın bu mekâna olan bağlılığına ve mekânı huzurun kaynağı olarak görmesine işarettir. Bu durum aynı zamanda sevgilinin eşiğinin emniyeti sağlayan barınma veya korunma mekânlarıyla aynı mesabede görüldüğünü gösterir:

Kaldırdı eşk-i dûn beni ol âsitâneden

Kim maksadım benim dahi ol âsitânedir (Fuzûlî, G.99/3)

Gönlü hasta olarak düşünülen âşığın şifa bulduğu yer sevgilinin eşiğidir. Gönül hastalığının ilacı vuslattır. Bâkî bu tasavvuruyla eşiği derman bulma vesilesi veya tedavi

mekânı olarak tasavvur eder. Ayrıca takatsiz kalan hastaların iyileşebilmek için yastık veya döşeğe başlarını koyma durmuna işaret etmiştir:

İşigün taşı ile hâk-i harîmün besdür

Bâkî-i haste-dile bâliş ü bister yirine (Bâkî, G.422/7)

Bâkî, birçok tasavvur ve teşbihle ilişkilendirdiği sevgilinin eşiğini gam Yecüc'ünün defedilmesi için sağlam bir biçimde inşa edilmiş sete (Bâkî, K.26/14), nehirlerin yüz sürebilmek için başlarını taştan taşa vurarak ulaşmak istedikleri menzile benzetir. Bu ifade, Fuzûlî'nin su kasidesindeki Hz. Peygamber'in ravzasına varmak için suyun, başını taştan taşa avare bir şekilde vurup gezişini hatırlatmaktadır. Bu teşbihlerle eşiği, ağyar ile sevgili arasında engelleyici bir mekân olarak tasavvur ederken, âşığın mutlak surette ulaşması gereken mekân olarak tasavvur eder:

İşigi taşı imiş yüz sürecek hayf diyü

Taşdan taşa döger başını şimdi enhâr (Bâkî, K.18/37)

Eşik, Fuzûlî Divanı'nda "hilafet" sözcüğüyle tavsif edilir. Kendisini memdûhun eşiğinin ihlâslı ve sadık bir kölesi olarak (Fuzûlî, K.19/31) tasavvur eden Fuzûlî, hilafet eşiğine yakın olmayı cazip görür. Oluşan cazibe nedeniyle gayrıihtiyari olarak mekân değiştirdiği takdirde, insanların bu durumu garipsememesi gerektiğini ifade eder:

Kurb-i dergâh-i hilâfet şevki câzibdir sana

Eyler isen n'ola tağyîr-i mekân bî-ihtiyâr (Fuzûlî, K.39/3)

Osmanlı Devleti "patrimonyal" bir yapıya sahiptir. Şairler herhangi bir devlet yöneticisinin himayesine girmek istediklerinde, acziyetlerini dile getirerek otoriteyi methederler. Yüce ve kutsal varlıklar karşısında gösterilen acziyet, söz konusu davranışı gerçekleştiren kişiyi de yüceltir. Bu bağlamla alakalı olarak Bâkî, memdûha atfedilen kutsallık ve yüceliğin onun eşiğinin toprağına intisap edenlere de sirayet ettiğini, onların memdûhun nazarında övünme tacının en yüksek derecesine ulaştığını ifade eder (Bâkî, K.17/8). Bâkî ayrıca sultanın eşiğini fazilet ve belâgat ehlinin ümit kapısı (Bâkî, Ms.1-II/4), şah ve şehzadelerin misafirhanesi (Bâkî, K.6/12), şairin dert ve sıkıntılarına çare bulduğu mekân olarak tasavvur eder:

Derd ü mihnet çekme dergâhında ey Bâkî yüri

'Arz kıl bilmezse hâlün hazret-i Sultân eger (Bâkî, K.13/9)

Fuzûlî de insanların ve cinlerin, memdûhun eşiği/sarayı uğruna canlarını verdiğini (Fuzûlî, K.26/22), bu eşiğe sığınan insanların mahrum bırakılmadığını (Fuzûlî, K.35/16), hasta ve zayıf insanlar için bu eşiğin şifâhâne mesabesinde olduğunu (Fuzûlî,

K.33/28), yüceliğinden dolayı kozmik âlemin en yüce varlığı olarak telakki edilen güneşin dahi sultan eşiğinin üzerine yemin ettiğini söylemek suretiyle söz konusu mekânın taşıdığı değeri açıklar:

Rif'at-i kadrini hûrşîde su'âl etdi zemîn

Hâk-i dergâhına yâd eyledi hûrşîd kasem (Fuzûlî, K.24/30)

Sevgilinin/memdûhun eşiği, âşığı/şair teskin eder. Fuzûlî, sabah rüzgârının kara ve denizlerde başıboş dolanmasını (esmesini) sevgilinin eşiğinde ikâmet için yer bulamamasına bağlar (Fuzûlî, K.5/10). Böylece sevgilinin eşiğini sükûnet ve dinginliği sağlayan bir yer olarak tasavvur eder. Ayrıca memdûhun eşiğine feleklerin bile alınlarını sürdüğünü (Fuzûlî, K.10/27), güneşin sevgilinin eşiğini öpmek için indiğini ve iktidarındaki yüceliği bu mekândan elde ettiğini ifade eder. Böylece söz konusu mekânın sahibini, kâinatın yüce şahsiyetlerinden biri olarak görür:

Ser-efrâzî ki feyz-i hâk-bûsi âsitânından

İnip her dem güneş kesb-i ulüvv-i iktidâr eyler (Fuzûlî, K.22/13)

Şairlerin rahat yaşamak veya belli bir makam elde etmek için ulaşmak istedikleri yerlerin başında otoriteyi temsil eden mekânlar gelir. Devlet kapısı veya hükümdar eşiği, şairlerin varmak istedikleri mekânların cüzleri olup parça-bütün ilişkisi bağlamında saray ve başkent gibi mekânları karşılar. Eşik mekânların aşılması, arzu edilen hayat şartlarının elde edilmesi noktasında önemli bir süreçtir. Bu meyanda memdûh övgüsünde bulunan şair, memdûhu temsil eden mekânların en değersiz yeri olan eşiğini yüce vasıflarla överek memdûha atfettiği değerin yanında kötü bahtının iyiye dönüşmesi konusunda çaba sarfeder. Bâkî, ihtiyaç gününde Sultan Süleyman Han'ın eşiği dururken alçak dünyaya baş eğmemesi gerektiğini ifade ederek hükümdar eşiğine yapılan niyazın yerinde bir davranış olacağını düşünür:

Bâkıyâ baş egme dehr-i dûna çün rûy-ı niyâz

Âsitân-ı Hazret-i Sultân Süleymân Hânadur (Bâkî, G.136/5)

Hükümdar eşiğine yapılan hizmeti dünya saltanatından üstün gören Bâkî (Bâkî, G.321/5), eşiği, manevî açıdan insanı tatmin eden yer olarak düşünür. Sığınak olarak telakki ettiği devlet eşiğinin yüce toprağından haber alamadığı için gözlerinin yollarda kaldığını söyleyen şair, bu yaklaşımıyla hükümdarın durumundan duyduğu endişeyi dile getirir. Devlet eşiğinin/kapısının emniyette oluşu ve memdûhun sıhhati, halkın güvenliği için çok önemlidir. Bâkî'nin, gerek devlet eşiğinde pâye elde etme endişesi

gerekse hükümdarın sağlığının muhafazasını istemesi nedeniyle devlet eşiğini yücelttiği düşünülür:

Yollarda kaldı gözlerümüz gelmedi haber

Hâk-i cenâb-ı südde-i devlet-me'âbdan (Bâkî, Ms.1-V/2)

Osmanlı hükümdarları, Çin ve Fars hükümdarlarıyla mukayese edildiğinde onların eşiklerine de yücelik atfedilir. Fuzûlî, Fars hükümdarlarından Dârâ ve İskender'i, memdûhun kıymet eşiğine köle; Çin hükümdarlarından Fağfur ve Hakan'ı lütfunun harmanına başak toplayıcısı olarak görür. Bu yaklaşımıyla memdûhun eşiğini diğer devlet yöneticileri için rızık kapısı olarak tasavvur eder. Bâkî ise otoriteye ait mekânların, yalnızca avam için değil düşman memleketlerinin yöneticileri için de sığınılacak, aman dilenecek düzeyde olduğunu düşünür. Bu durumu, memdûhun, herhangi bir hatanın yapıldığını düşünüp kaşlarını çatması hâlinde, Fağfur ve Hakan'ın can havliyle onun eşiğine yöneldiğini ifade ederek açıklar. Bu yaklaşım, memdûhun sahip olduğu izzet ve şecaatin, eşiğine atfedildiğini gösterir:

Dergeh-i kadrine bin Dârâ vü İskender gedâ

Hırmen-i lutfuna bin Fağfur u Hakan hûşe-çîn (Fuzûlî, K.10/11)

Bir hatâ zann eyleyüp ebrûların çîn eylese

Cân atar dergâhına Fagfûr ile Hâkân gelür (Bâkî, K.6/14)

Fuzûlî, başka devletlerin hükümdarlarını, memdûhun devletinin eşiğinde haraç hissesinden pay alma yolunda olan mülk sahipleri olarak görür. Bu yaklaşımıyla Fuzûlî, memdûhun cömertliğini överken diğer hükümdarları onun eşiğinde bekleyen dilenci formunda tasavvur eder. Bu tasavvurda aynı zamanda dilencilerin kapı eşiğinde bekletilme durumuna işaret vardır:

Husrevân-ı asr-râ der-âsitân-ı devlet-eş

Vârisân-ı mülk ez-behr-i harâç-ı u rehîn[1] *(Fuzûlî, K.10/13)*

Otoriteyi temsil eden mekânlar veya bu mekânların eşikleri, tasavvufî bağlamda ele alındıklarında olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirilirler. Fuzûlî, tasavvufî kavramlardan "fakr"ı açıklarken, eşiği otoriteyi temsil eden mekân anlamında kullanır. Otoriteyi temsil eden mekânlar, sahip oldukları zenginlik ve şatafat ile dünyevî ihtişamın zirvede yaşandığı yerlerdir. Maddî anlamda herhangi bir beklentisi veya rahatlık içinde yaşama çabası olmayan Fuzûlî, fakr içinde yaşamayı yüceltir. Fakr,

[1]Asrın padişahları, onun devletinin eşiğindedir; mülkün varisleri ona haraç olarak rehin tutulmuştur (Parlatır, 2012:75).

tasavvufî anlayışa göre dünyevî zenginlikten yoksun olmaktan ziyade, dünyevî nimetlere karşı müstağni davranma hâlidir. Fuzûlî, fakr ülkesinde dilenci gibi yaşamayı sultanın sarayında elde edilen itibardan/rütbeden daha evlâ görür:

Gör ganîmet fakr mülkünde gedâlık şîvesin
İ'tibâr-ı mansıb ü dergâh-ı sultânı unut (Fuzûlî, G.45/4)

2.1.2. Oturma Yeri (Mesken, Neşîmen)

Mesken, sükûnete kavuşulacak menzil, oturulacak yer ve ev anlamlarına gelirken neşîmen/nişîmen oturulacak yer anlamına gelir. Bu sözcükler Bâkî ve Fuzûlî divanlarında korunma veya barınma mekânı olarak kullanılmıştır.

Klasik şiirde ev veya menzil anlamıyla muhtelif tasavvurlara konu edilen mesken ve neşîmen sözcükleri, Bâkî Divanı'nda sevgilinin eşiği, mahallesi ve âşığın gönlü olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Divanı'nda gül dalı, gül bahçesi, kafes, diken, âşığın gözü, sevgilinin mahallesi ve şaraphane olarak tasavvur edilmiştir.

Âşığın gönül tahtı, aşk şahının (sevgili) meskeni olarak tasavvur edilir. Klasik şiirde âşık, -sevgiliye nispetle- değersizliği, mahviyetkârlığı temsil eder. Âşığın gönlünün otoriteyi temsil eden mekânlar (tahtgâh) mesabesinde görülmesinin nedeni, değerini sevgiliden almasıdır:

Mesken şeh-i mahabbetüne tahtgâh-ı dil
Menzil hayâl-i la'lüne halvet-sarây-ı cân (Bâkî, K.1/33)

Bülbül, klasik şiirin aşk telakkisine göre âşığın sembolü olarak görülür. Bülbüle neşîmen (oturulacak yer) olarak gül bahçesi (Fuzûlî, G.187/5), menzil olarak ise bazen gül dalı bazen de kafes layık görülür. Gül bahçesi ve gül dalının bülbüle menzil veya mekân olarak tasavvur edilmesinin nedeni, bülbülün güle en fazla yaklaşabildiği yerin orası olmasıdır. Klasik şiirde vuslat (güle kavuşmak) muhâl görüldüğü için eşik mekân mesabesinde görülen gül bahçesi ve gül dalına büyük bir önem atfedilir. Fuzûlî'nin bülbüle şayeste gördüğü bir diğer mekân kafestir. Kafes engelleyici/sınırlayıcı bir mekândır. Bu mekânın bülbüle revâ görülmesinin temelinde, gönlünün esiri olan bülbülün/âşığın kötü hâlini somutlaştırma düşüncesi vardır:

Mesken ey bülbül sana geh şâh-ı güldür geh kafes
Nice âşıksın ki âhından tutuşmaz hâr ü has (Fuzûlî, G.125/1)

Sevgili uğruna çekilen sıkıntıların anlatıldığı imgelerden biri, bülbülün dikeni mesken tutmasıdır. Bu imge, âşıkların erginleşme süreçlerinin ne kadar zor şartlarda gerçekleştiğini gösterir:

Her geh ki bahâr kıldı ârâyiş-i bâğ
Nevmîdilik urdu lâleveş bağrına dâğ
Zîrâ diken üzre tutdu bülbül mesken
Gül bâd güzergehinde yandırdı çerâğ (Fuzûlî, R.48)

Sevgili, âşıkların varlık nedeni olarak telakki edilecek kadar önemsendiği için ona layık görülen mekân, âşığın gözüdür. Fuzûlî bu durumu, âşık gözlerini sevgiliye mekân olarak tahsis ettiğinde, sevgilinin kirpiklerinden çekinmemesi gerektiğini, zira gülün dikeniyle varlığını sürdürdüğünü ve dikenden herhangi bir zarar görmediğini ifade etmek suretiyle açıklar. Gözün kirpik, gülün dikenle bir arada varlık bulması aynı zamanda vahdetin kesret içindeki tecellisini gösterir. Bu yaklaşımla kâinattaki zıtlıklara hikmetle bakıldığında, Mutlak Varlık'ın cemal ve celal sıfatlarının tecellilerine aynı anda mazhar olunacağı anlatılmıştır:

Gözümde mesken et hâr-ı müjemden ihtirâz etme
Gül-i handâna her dem hâra yâr olmak zarar vermez (Fuzûlî, G.117/3)

Âşığın mesken olarak telakki edip yerleşmek istediği yerlerden biri sevgilinin eşiğidir. Sevgilinin eşiğinin âşığa vereceği manevî haz, yaşatacağı göz ve gönül tokluğu, âşığa yeterli geleceği için Kaf Dağı'ndaki Ankâ'nın müstağnî tavırlarının âşığın dünyasında değersizleşeceği düşünülür. Yârin eşiğinde yer edinmek bir bakıma cennette cemalullah ile müşerref olmak demektir. Bu ise en büyük baht ve istiğnaya ermehâli olsa gerektir:

Âsitân-ı yârda mesken bulursam Bâkıyâ
Kâfda seyr itdürem Ankâya istignâyı ben (Bâkî, G.381/6)

Sevgiliden ayrı olduğu için belli bir arayış içinde olan âşık, hiçbir mekânda karar kılamamaktadır. Sevgilinin mahallesinin toprağı, sükûnete erme yeri olarak tasavvur edildiği için âşığın oraya ulaşma konusunda bir çaba içerisinde olduğu düşünülür:

Hîç meskende karârım yok durur ol zevkden
Kim kaçan hâk-i ser-i kûyun ola mesken bana (Fuzûlî, G.11/5)

Âşığın, sevgilinin mahallesinde mekân edinebilmesi için maddî ve manevî tüm istek ve uğraşlardan vazgeçmesi gerekir. Tasavvufta Mutlak Varlık dışındaki her şey masiva olarak değerlendirildiği için âşık, Allah'ın rızasını kazanma çabası içinde

olmalıdır. Bâkî bu durumu, tecrit ehline uygun olan mekânın gökyüzü olduğunu ifade ederek Hz. İsa'nın göğe yükselme olayına ve Hz. İsa'nın göğe yükselirken yanında iğne haricinde hiçbir şey bulundurmaması hâline telmihte bulunur. Sevgilinin mahallesine ulaşabilmek için tecridi şart kılar. Bu yaklaşımla söz konusu mekânı kozmik mekân mesabesinde görür:

'Alâ'ikdan mücerred ol ser-i kûyında mesken bul
Mesîhâveş mekânı âsmândur ehl-i tecrîdün (Bâkî, G.251/4)

Fars mitolojisine göre Cem/Cemşid, şarabın mucididir. Bu özelliği nedeniyle söz konusu şahsiyet klasik şairler tarafından yüceltilir. Fuzûlî kendisine mekân olarak Cem/Cemşid'in makamı yerine şaraphaneyi layık görür. Şarap, İlahî aşkı temsil ettiği için şaraphane, seyr-i sülûkün/İlahî vuslatın gerçekleştiği mekân (tekke) olarak değerlendirilir ve maddî anlamda değer atfedilen makam/mekânlardan üstün görülür. Bu yaklaşım, bir mekânı değerli kılan amilin maddî anlamdaki yücelikten ziyade söz konusu mekânda manevî anlamda sağlanan huzur olduğu düşünülür:

Fuzûlî istemezem mesned-i Cem ü Cemşîd
Bana nişîmen-i devlet şarâb-hâne yeter (Fuzûlî, G.82/7)

2.1.3. Sığınma Yeri (Penâh, Melâz, Me'âz Me'vâ, Melce')

Penâh, melâz ve me'âz sözcükleri, sığınma yeri (Devellioğlu, 1996:566) anlamına gelirken aynı anlamı taşıyan sözcüklerden melce', iltica edecek yer (Devellioğlu, 1996:608); me'vâ ise yurt, mesken, makam (Devellioğlu, 1996:633) anlamlarına da gelir. Divanlar incelendiğinde bu sözcüklerin sığınma ve sığınma yeri anlamlarına gelecek şekilde kullanıldığı görülür. Bundan dolayı sözcüklerin tek başlık altında değerlendirilmeleri uygun görülmüştür.

Bâkî Divanı'nda cennet, memdûhun sarayı, dergâh-ı İlahî, sevgilinin eşiği ve mahallesi sığınma yeri olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Divanı'nda cennet, bahçe, meyhane, Hz. Nuh'un gemisi, memdûhun binası, beden, cevşen ve diken gibi sözcükler sığınma yeri olarak tasavvur edilmiştir.

Cennet, Müslümanların ahiret yurdundaki sığınağı olduğu için me'vâ (sığınak) olarak görülür. Cennetin bir vasfı olan me'va, "Cennetü'l-Me'vâ" terkibinde görüldüğü üzere cennetin ismi hâline gelmiştir. Bâkî, memdûhun hükmettiği yerlerin havasını Cennetü'l-Me'vânın havasına benzetir. Bu durum ilgili mekâna olan teveccühün

fazlalığını göstermenin yanında, bu mekânın kutsal mekân mesabesinde telakki edildiğini gösterir:

Zülâlinden 'ibâretdür nesîminden kinâyetdür

Safâ-yı çeşme-i Kevser hevâ-yı Cennetü'l-me'vâ (Bâkî, K.27/12)

Fuzûlî, doğru yoldan ayrılmayan birçok insanın Cennetü'l-Me'vâ'da makam elde ettiğini düşünür. Cennet, emniyetin mutlak anlamda sağlandığı, huzurun elde edildiği mekândır. Bu mekâna girmenin veya burada makam elde etmenin yolu, doğru yoldan ayrılmamak yani Allah'ın rızasına uygun bir biçimde yaşamaktan geçer:

Ri'âyet-i turûk-ı müstakîmden nice kim

Olur husûl-i makâmât-i cennetü'l-me'vâ (Fuzûlî, K.1/24)

Sığınılacak makam denildiğinde, mutlak gücü temsil ettiği için ilk önce Allah düşünülür. Sınırlı bir güce sahip olan insan, herhangi bir haksızlığa uğradığında Allah'a sığınır, ondan yardım bekler. Bâkî, gönlün; zulüm güneşinin aydınlığından kaçarak Allah'ın gölgesini sığınak olarak seçtiğini ifade eder. Böylece sevgiliyi zulmünü açık bir biçimde işleyen zalim, âşığın gönlünü ise çaresizlikten Allah'ın gölgesine sığınmış kul olarak tasavvur eder. Bu yaklaşımla yakıcı olması nedeniyle insanın güneşin ışıklarından gölgelik yerlere geçme durumuna da işaret edilmiştir:

Kaçup dil tâb-ı hürşîd-i sitemden

Penâh-ı sâye-i Yezdâne geldi (Bâkî, G.500/2)

Devlet, otoriteyi temsil eden yönetim organı olup belirli yönleriyle binayla ilişkilendirilir. Bu bina, halk ve seçkinlerin sığınağı olarak düşünülür (Fuzûlî, G.235/3). Bunun yanında büyük iltifatlara mazhar olduğu düşünülen memdûh, üstün meziyetlere sahip olduğu için küçük ve büyüklerin (Fuzûlî, K.6/34); aldığı güzel tedbirler nedeniyle millet ve memleketin (Fuzûlî, K.19/21); adaletli idare edilme anlayışı nedeniyle âlemin sığınağı olarak tasavvur edilir (Fuzûlî, K.31/24). Memdûhun bu şekilde yüceltilmesinin ve sığınak olarak tasavvur edilmesinin temelinde, gerek memleketin gerekse âlemin huzuru için verdiği mücadeleye değer atfetme düşüncesi vardır. Memdûhun bütün belâları ortadan kaldırması, kaygıları gidermesi ve dertlere derman olması, verdiği mücadelenin bir kısmını teşkil eder:

Melâz-i memleket memdûh-i millet mazhâr-i rahmet

Her âfet ref'i her gam çâresi her derd dermânı (Fuzûlî, Trk.12-III/4)

Osmanlı toplumunda Mutlak Varlık'tan sonra sığınak olarak görülen merci, siyasî otoritedir. Siyasi otorite (sultan/şah), kerem sahibi olarak düşünüldüğü için şairin

(Bâkî, K.16/6), dinin yardımcısı olarak görüldüğü için millet ve memleketin (Bâkî, K.4/1), yaratıcının yeryüzündeki gölgesi olarak tasavvur edildiği için din ve devletin (Bâkî, Trc.3-V/8), bütün kâinatın sığınağı olarak düşünüldüğü için de felek güneşinin melce'i olarak tasavvur edilmiştir:

Halk-ı cihâna melce' olaldan penâhına

Hûrşîd-i çarh sâye gibi eyler ilticâ (Bâkî, G.4/4)

Büyük Tufan'dan dolayı Hz. Nuh, insanlığın ikinci babası olarak bilinir. Hz. Nuh'un gemisi, tufan sürecinde sığınak olarak kullanılmıştır. Fuzûlî'nin, gerek söz konusu olaya telmihte bulunmak gerekse Nuh Tufanı gibi olayların tekerrür etme ihtimaline ve alınması gereken tedbirlerin önemine dikkatleri çekmek için söz konusu imgeyi kullandığı düşünülür. Bu imge, memdûh övgüsü bağlamında ele alındığı için insanlığın Hz. Nuh'un gemisi gibi bir sığınağa her zaman muhtaç olduğu ve memdûhun bu vazifeyi üstlenebileceği düşünülür:

Nûh sandığına keştî tek aparmışdır penâh

İhtiyât eyler ki nâ-geh bir dahi Tûfân olur (Fuzûlî, K.7/21)

Meyhane, klasik şiirde aşk sarhoşluğunun yaşandığı yer olarak tasavvur edildiği için daima yüceltilir. Meyhane köşesi, karanlık ve dar olsa bile âşık burada mutludur. Bu bağlamda Fuzûlî, meyhane köşesine sığınmanın gam sebebi olarak görülmemesi gerektiğini ifade ederek mekânların inşâî özelliklerinden ziyade algılanma biçimlerinin, tasavvuftaki sembolik karşılığının önemli olduğunu düşünür:

Gerçi gam maksûdu katl-i bî-günâhımdır benim

Gam değil çün künc-i mey-hâne penâhımdır benim (Fuzûlî, Trc.I-VII/3)

Sevgilinin eşiği (Bâkî, G.363/5) ve mahallesi, âşıkların sığınağı olarak görülür. Bâkî, sevgilinin eşiği veya mahallesinde gönlün sığınacak bir yer bulması hâlinde, insanın Firdevs ve Huld (ebedî) cennetlerinin bahçelerine meyletmeyeceğini ifade eder. Böylece sevgilinin yaşadığı veya sevgiliyle özdeşleşen mekânları cennetten üstün görür:

Gülşen-i kûyında me'vâ bulsa ol hûrîveşün

İhtiyâr eyler mi bâg-ı huldi âdem ey gönül (Bâkî, G.300/4)

Bir bahçe olan sevgilinin kapısına ait toprak, cennet bağının gülüne benzetilir. Böylece sevgilinin kûy'u cennete varmak isteyenlerin sığınağı olarak düşünülür. Sevgilinin bahçesi, âşığın madde âlemindeki cenneti olarak tasavvur edilir. Âşığın madde âlemindeki mutluluğunun kaynağı olarak telakki edildiği için bir sığınak olarak huzur ve emniyeti sağlama konusunda cennetle irtibatlandırılır:

Ravza-i hâk-i derin bâğ-i gül-i cennetdir

Kim ki cennet diler ol ravzada me'vâ eyler (Fuzûlî, K.42/38)

Sığınak, emniyeti sağlama konusunda beden ve zırh ile ilişkilendirilir. Beden bir sığınak olarak canı korurken zırh, savaşlarda hem bedeni hem de canı korur. Fuzûlî bedenin, canı sevgilinin yan bakış oklarından koruma konusundaki yetersizliğini, zırhın İlahî güç karşısındaki yetersizliğiyle ilişkilendirir. Bu yaklaşımıyla sevgilinin yan bakışını İlahî kaza, beden ve zırhı ise -emniyeti mutlak anlamda sağlamasa bile- sığınak olarak tasavvur eder:

Câna cismim ol hadeng-i gamzeden olmaz penâh

Hîç cevşen kimseyi tîr-i kazâdan saklamaz (Fuzûlî, G.110/3)

Gülün dikeni sığınak olarak seçmesi, insan hayatındaki karşıtlıkların uyumunun anlaşılması konusunda önemlidir. Gül, ideal güzelliği temsil eder. Kesret veya nakıs yönleri olan bir varlığın (diken) bu güzelliklerle birlikte tecelli etmesi, yaratılaşa hikmetle bakmayı gerekli kılar. Vahdetin kesret içindeki tezahürü olarak görülen bu durum, aynı zamanda âşığın çektiği sıkıntıların emaresi olarak da değerlendirilebilir:

Lâ'lveş taş içindedir vatanım

Gül kimi hârı kılmışım me'vâ (Fuzûlî, K.21/16)

2.1.4. Menzil

Menzil; *"yollardaki konak yeri (durak), ev, konak"* (Devellioğlu, 1996:617), yer, varılmak istenen mekân anlamlarına gelir. Tasavvufun devir nazariyesine göre sayısı 360 olan menzilin tekâmül yoculuğunda aşılması gerekir (Pala, 1995:367). Divanlarda ev, konak ve durak anlamlarının yanında mekân ve mahal anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır.

Menzil, varılmak istenen yer ve durak anlamlarına geldiği için mahiyeti itibariyle klasik şiirde farklı teşbih ve tasavvurlara konu olabilecek bir yapıya sahiptir. Bâkî Divanı'nda menzil; sevgilinin mahallesi ve saçları, âşığın canı, İrem bağı, dünya, mezar, Beytü'l-ahzân ve memdûhun konağı; Fuzûlî Divanı'nda ise âşığın gönlü, aşk, sevgilinin yanağı, çöl, çeşme başı, şehir, su kabarcığı, dünya, bahçe, cennet, şeriat ile ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Bir mekân olarak menzilin aşk ile ilişkilendirilmesinin nedeni, her iki unsura ulaşma konusunda büyük bir istek ve çabanın gerekli olmasıdır. Fuzûlî, aşk duygusunu

bütün istek menzillerinin rehberi olarak görür. Bu durumun, aşkın etkileyip dönüştürme konusunda bütün duyguların merkezinde görülmesinden kaynaklandığı düşünülür:

Ser-menzil-i her murâda reh-berdir aşk

Keyfiyyet-i her kemâle mazhardır aşk

Gencîne-i kâ'inâta gevherdir aşk

Tahkîkde hem zât-i mutahherdir aşk (Fuzûlî, R.53)

Fuzûlî, âşığın gönül mülkünü; aşk gamı (Fuzûlî, G.153/1), sevgilinin dağınık saçları (Fuzûlî, G.136/1) ve gamzesine (yan bakış) benzeyen düşüncelerine menzil olarak görür. Âşığın sevgilinin yan bakışını hayâl ettiğinde, gönlünün ateşe atılan bir zalim gibi yandığını düşünür. Bir varlık tahayyül veya tasavvur edildiğinde gönül yangını hissediliyorsa, bu durum düçar kalınan zulmün büyüklüğünü gösterir:

N'ola gamzen fikri düşdüyse dil-i sûzânıma

Zâlimin ger olsa âteş menzili olmaz aceb (Fuzûlî, G.33/3)

Can; ruh, gönül anlamlarına gelir. Klasik şairler, âşıkların canını sevgilinin yolunda ölmeye hazır bir emir eri olarak tasavvur ederler. Bâkî, "Sevgilinin -bakış- okunun yeri, toprak ve âşığın bedeni değil, canıdır." diyerek sevgilinin bakışına, toprak ve beden gibi geçici varlıkların yerine can veya ruh gibi ebedî varlıkları mekân olarak tasavvur eder. Böylece sevgilinin âşık üzerindeki etkisinin geçici değil, ebedî olduğunu düşünür:

Neden bu menzil-i hâkîde ârâm ihtiyâr itmek

Senün cândur yirün ey tîr-i dil-ber sen bedenden geç (Bâkî, G.30/3)

Âşıkların ulaşmak amacıyla büyük bir çaba sarf ettikleri yer olan sevgilinin mahallesi, Kâbe'ye benzetilir (Bâkî, G.477/5). Bir istek veya muradın gerçekleşmesinde çaba önemlidir. Ancak, zahidi emsal göstererek sevgilinin mahallesine çabayla ulaşılamayacağını ileri süren Bâkî, aşk ile özdeşleşen mekânlara varmada gönül ile gerçekleştirilen yolculukların daha isabetli olacağını düşünür:

Ser-menzile 'uşşâk irişür cümleden evvel

Ol mertebeye sa'y ile zühhâd yitişmez (Bâkî, G.201/2)

Âşıkların menzili, sevgilinin bulunduğu veya hayâl edildiği yere göre değişir. Âşık, vahşi ceylan kadar güzel gördüğü sevgiliden ayrı kaldığı için çölü (Fuzûlî, Trc.1-III/3), peri olarak hayâl ettiği sevgiliyi görme ümidiyle -perilerin çeşme başlarında yaşadığına dair bir inanışın yansıması olarak- çeşme başlarını (Fuzûlî, Mst.1/7), sevgili uğruna melâmete daha fazla uğrayıp Mecnûn ve Ferhat'tan üstün olduğunu göstermek

için de şehirleri menzil tutar. Âşıkların seçtikleri menzillerde gam ve sıkıntının en büyüğüne maruz kalındığı için bu mekânların âşığın tekâmülünü sağlayacak özelliklere sahip olduğu düşünülür:

Belâdır şehrlerde ben kimi rüsvâ-yı halk olmak

Ne hoş Ferhâd ü Mecnûn menzil etmiş kûh u sahrâyı (Fuzûlî, G.277/4)

Sevgilinin güzellik unsurlarından yanağı, gönüllerin menzili olarak görülür. Fuzûlî, "ben"in yanağı menzil olarak seçmesini, "ruhsar" (yanak) sözcüğünün Arap alfabesiyle yazılırken "خ" harfinin üstüne bırakılan noktaya bağlar (Tarlan, 2009:594). Yanakta bulunan ben, mecazî aşk bağlamında güzellik unsuru; hakikî aşk bağlamında ise kesret olarak telakki edilir. Sevgilinin yanağındaki "ben", tasavvufî bağlamda kesretin vahdet içindeki tecellisi ve âşığın sağlamak istediği yakınlığın sembolü olarak görüldüğü için yüceltilir. Ben, hatt (tüyler) ile irtibatlı olarak ele alınırsa tasavvufta vahdetin kesrette gizlendiğine de delalet eder. Zira ben renk itibariyle kesret, tek bir nokta oluşu itibariyle de vahdeti temsil etmektedir. Şiirde geçen "ruhsar", "hat" "hal" kelimelerinde خ harfinin yer alması da ayrıca dikkate değer:

Ruhsâre nokta olmak resm-i hat olmasaydı

Düşmezdi menzil etmek ruhsârın üzre hâle (Fuzûlî, G.247/2)

Sevgilinin güzellik unsurlarından bükülmüş saçları, ayın menzili, yakası ise güneşin doğuşu olarak tasavvur edilir. Kâinattaki güzellikleri en iyi biçimde yansıtan varlıklar, sevgilinin güzellik unsurlarıyla ilişkilendirilir. Bu bağlamda, göksel bir unsur olan ay, parlaklık ve güzelliğiyle sevgilinin saçlarına takılan bir süs aksesuarı olarak görülmüştür:

Menzil-i mâhdur ham-ı zülfi

Matla'-ı mihrdür giribânı (Bâkî, G.488/2)

Beden binası, gözyaşları tarafından yıkıldığında âşığın su kabarcığını menzil olarak tutması gerektiği düşünülür. Gözyaşları, bedeni harap edip candan ayırdığı için çekilen büyük acının müsebbibi olarak görülür. Beyitte gözyaşlarının yıkıcı olma özelliği vurgulanmıştır. Su kabarcığı ve gözyaşı hem hammadde açısından hem de biçimsel açıdan birbirine benzer. Hammaddeleri aynı olan varlıkların birbirlerini dönüştürmeleri veya yok etmeleri imkânsız olduğu için Fuzûlî'nin su kabarcığını gözyaşından etkilenme konusunda, bedenden daha güvenli bir mekân olarak tasavvur ettiği düşünülür. Bu düşüncenin aksine su kabarcığı geçiciliği, çabucak yok oluşu sembolize ettiği için de mesken olarak tasavvur edilmiş olabilir:

Cân çıksa menzil etmeğe ev tut habâbdan

Ey göz yaşı ki kasd-ı binâ-yı ten eyledin (Fuzûlî, G.163/6)

Fuzûlî, bahçeyi bahar günlerindeki hâliyle eğlence için en uygun zemin olarak görür ve sığınılması gereken müstesna bir menzil olarak düşünür. Bahar mevsiminde bahçe, gerek görüntüsü gerekse havasıyla insanı ferahlatır, huzurlu kılar. Böyle bir mekânın ulaşılması gereken bir menzil olarak tasavvur edilmesinin temelinde, doğal güzelliklerin tezahür yeri olması ve insan hayatının olumlu yöndeki değişimini sembolize etmesi düşünceleri vardır:

Ayş için bir turfa menzildir bahâr eyyâmı bâğ

Anda tutsun gonceveş her kim ki ayş ister otağ (Fuzûlî, G.145/1)

İrem Bağı, âşığa menzil olarak verilse bile âşık, sevgilinin cennete benzeyen mahallesine sığınmak ister. Çünkü sevgilinin mahallesi, âşığın cennetidir. İrem Bağı, dünya cenneti olarak tasarlanıp inşa edilmiş ancak Ad kavminin helak edilmesiyle yerle bir olmuştur. Sevgilinin mahallesinin cennete benzetilmesi ve varılacak yer/menzil olarak tasavvur edilmesinin temelinde, âşığın varlığına inanılan bir mekânı (cenneti) eğreti bir mekândan (İrem Bağı) üstün görme düşüncesi vardır:

Menzilin bâg-ı İrem kılsalar itmez ârâm

Ehl-i dil cennet-i kûyûn gibi me'vâ gözedür (Bâkî, G.67/2)

Cennet, ahret inancı olan her insanın varmak istediği menzildir. Fuzûlî, Hz. Âdem/âşık, Mutlak Varlık'ın/sevgilinin dergâhına/eşiğine kabul edildiğinde, ona cennetin menzil, şarabın Kevser, hurilerin ise dost olduğunu söyler. Böylece dergâh-ı İlahî'yi, âşığın kaderini dönüştürme konusunda, otorite olarak tasavvur eder. Bu yaklaşımıyla ayrıca Hz. Âdem'in cennetten çıkarılması olayına telmih yapan Fuzûlî, cennet veya cehennemin menzil olarak tahsis edilmesinin Allah'ın takdirine bağlı olduğunu düşünür:

Âdem idim kurb-ı dergâhından bulmuşdum kabûl

Menzilim cennet meyim Kevser enîsim hûr idi (Fuzûlî, G.281/5)

Dünya, geçicilik düşüncesi bağlamında menzil ile ilişkilendirilir. Bâkî, "Karun kadar zengin olsan bile asıl menzilin toprağın altıdır." (Bâkî, G.275/3) diyerek geçici mekânlarda sürdürülen hükmün anlamsızlığına işaret eder. Ayrıca dünyaya dair düşünce ve beklentilerin gönülden silinmesi gerektiğini, zira geçici menzillerin gönülden bağlanılacak kadar değerli olmadığını düşünür. Bu yaklaşımıyla, mutasavvıf şairleri

anımsatan Bâkî, geçici varlıklar yerine ebedî olana rağbet etmenin daha isabetli olacağını düşünür:

Bâkî gider endîşe-i dünyâyı gönülden

Degmez bu kadar ragbete bu menzil-i fânî (Bâkî, G.545/5)

Dünya, insanın ruhlar âleminden başlayıp cennet veya cehennemde sonlanacak olan yolcuğunun geçici menzillerinden biridir. Bir menzil olarak dünya yokluk çölü, insan ise tuzağa düşmüş bir av olarak düşünülür. Dünya, hakikî varlık olarak kabul edilme konusunda ahirete göre yok hükmünde olduğu için, yokluk çölüne benzetilir. Çöl, mahrumiyet ve sıkıntının yaşandığı yerdir. Her iki mekânın düşürülmüş tuzaklar olarak tasavvur edilmesinin temelinde, âşıkların bu mekânlara kendi istek ve iradeleriyle varma noktasında tercihte bulunamama düşüncesi vardır:

Dâme düşmüş bir şikârem ki adem sahrâsına

Menzilimden her taraf açmış ecel bin pencere (Fuzûlî, G.255/2)

Hz. Yakup, Hz. Yusuf'a kavuşma arzusu içinde olduğu için "Ya'kûb-ı emel" teşbihinin yapıldığı düşünülür. Bu bağlamda Bâkî, emel Yakup'unun gözleri açıldığında Beytü'l-ahzân'ın sarhoşlar menziline dönüşme zamanının geldiğini düşünür. Hz. Yusuf'un yaşadığına dair haberin gelmesiyle Hz. Yakup'un, kulübesinde yaşanan duygu değişimine işaret eder. İnsan, cezbeye geldiğinde veya duyguları coşkulu bir biçimde yaşadığında sarhoşlar gibi hareket eder. Hüzünler kulübesini sarhoş muhitine benzeten Bâkî, Hz. Yakup'u "emel" kavramıyla tavsif ederek gerçekleşmesini murad ettiği emel ve arzularına göndermede bulunduğu düşünülür:

Rûşen oldı açılup dîde-i Ya'kûb-ı emel

Demidür menzil-i 'işret ola Beytü'l-ahzân (Bâkî, K.2/3)

Varılmak istenen yer ve gerçekleştirilmek istenen arzu anlamlarına gelen "menzil-i maksûd", Fuzûlî Divanı'nda on defa kullanılmıştır. Her insanın zor da olsa gerçekleştirmek istediği bazı amaç ve istekleri vardır. Fuzûlî, insanın güzel tavırlar (amel) sergilemek (Fuzûlî, G.286/11) ve Hz. Muhammed'in şeriatını benimsemekle muradına ereceğini düşünür. Bu durumda "menzil-i maksûd" ile kastedilen Allah'ın rızasıdır. Fuzûlî'ye göre Allah'ın rızasını kazanmanın yolu, Hz. Muhammed'i rehber olarak kabul edip sünnetini uygulamaktır:

Fuzûlî deme yetmek menzil-i maksûda müşkildir

Tutan dâmân-ı şer'-i Ahmed-i Muhtâr yetmez mi (Fuzûlî, G.289/7)

Klasik şiirde memdûh yüceltildiği için memdûhun içinde bulunduğu veya varmak istediği menzil de yüceltilir. Memdûhun menzilini nur saçan güneşten üstün gören şair, (Bâkî, Th.5-I/1-2-3) cihan şahının, Zühal Yıldızı'nın köşkünü memdûha menzil olarak tahsis ettiğini söyler. Memdûhun menzilinin kozmik mekânlarla aynı değerde veya onlardan üstün görülmesi, yeryüzünün halifesi olarak düşünülen varlığın (memdûh) kozmik âleme de hükmeden bir güç mesabesinde görülmesi nedeniyledir:

Anlar itdi hâkden eflâke gerçi ser-fırâz
Menzilin şâh-ı cihân eyvân-ı Keyvân eyledi (Bâkî, K.7/25)

Memdûhun şehir binası, hayır ehline (Fuzûlî, K.19/5), temiz toprağı ise fazilet sahiplerine menzil olarak düşünülür (Fuzûlî, K.19/7). Bu durum, otoritenin yüceliğiyle birlikte hükmettiği mekânların yüceliğini de gösterir. Fuzûlî'nin Evliya Burcu olarak tavsif ettiği ve menzil olarak gördüğü şehir, Bağdat'tır. Bağdat'ta birçok ilmin verildiğini ve dolayısıyla Bağdat'ın âlimlerin menzili hâline geldiğini düşünür. Bu yaklaşımıyla kendisini emsal göstererek ilim ve irfan yuvasına dönüşen mekânlara olan rağbetin fazlalığını anlatmaya çalışır:

Revâdır Evliyâ Burcu demek ol buk'a-i pâke
Ki her allâmeye menzilgeh ü her ilme mazhardır (Fuzûlî, K.19/6)

2.1.5. Saray (Bârgâh, Tahtgâh)

Merkez veya taşrada hükümdar, şehzade ve diğer devlet büyüklerinin oturduğu mekânlar; saray, bârgâh, tahtgâh, kasr gibi isimlerle anılır. Bu mekânlar, otoriteyi temsil eden mekânlardır. Saray, hükümdar veya devlet başkanının oturduğu, devlet işlerinin görüldüğü yer; bârgâh, padişah otağı, izin ile girilebilen yüksek makam (Kanar, 2003:109); tahtgâh ise *"taht yeri, baş şehir"* (Devellioğlu, 1996:1023), idare merkezi anlamlarına gelir.

"Dinin büyük temsilci rolünü oynadığı Osmanlı İmparatorluğu'nda" (Tanpınar, 2015:97) hükümdar, devlet yönetimi ve toplumsal hayatın merkezinde gücün temsilcisi olarak bilinir. İslâm inancının hükümdara yüklediği "halifelik" makamı nedeniyle, hükümdar başat insan formundan çıkıp Mutlak Varlık adına kâinatı inşa ve idare eden varlık hâline gelir. Beşerî ve uhrevî birçok yüce vasıf atfedilerek yüceltilen hükümdar, göksel unsurlarla benzerlik noktasında ilişkilendirilerek özelde *"kozmosun merkezi"* (Özcan, 2004:129-134) genelde ise kâinatın hâkimi olarak tasavvur edilir.

Osmanlı toplumu "patromonyal bir yapı"ya sahip olduğu için sosyal onur, statü ve mertebelerin belirlenmesinde hükümdar söz sahibidir. "Sahib-i mülk" olarak görülen hükümdar, bilgin ve sanatkârların en önde gelen velinimeti, hâmîsidir (İnalcık, 2011:7-8). Bu yaklaşımdan dolayı klasik şairler, özellikle maddî bir mansıp elde etmek veya icra ettikleri görevde terfi etmek istediklerinde hükümdarın himâyesine girme çabası içinde olurlar. Otoriteyi temsil eden mekânlara ulaşmaya çalışırlar. *"Hükümdar sarayı ve ekâbir sarayları, toplumda şeref ve itibarın, servet ve becerinin tek kaynağı ve sığınağı idi. Osmanlı'da en yüksek mimar, sarayın mimarbaşısı, en iyi kuyumcu, sarayın kuyumcubaşısı ve en gözde şair, padişahın ilgi ve lütfuna layık görülen sultan'uş-şu'arâ idi."* (İnalcık:2011:8).

Hükümdara atfedilen maddî ve manevî değer, *"Şerefü'l-mekân bi'l-mekîn*" (Evren, 2017:17) atasözünün bir gereği olarak hükümdarın yaşadığı mekânlara da atfedilir. Bu mekânların başında gelen saray,*"gücün ve iktidarın merkezi, adalet ve inancın temsili, estetiğin ispatı"* (Narlı, 200:60) olarak görülür.

Otoriteyi temsil eden mekânlar, klasik şiirde birçok teşbih ve tasavvura konu edilir. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında daha çok kaside nazım şekliyle yazılan şiirlerde otoriteyi temsil eden mekânlar kullanılmış, hükümdara yapılan övgüyle ilgili tasavvurlara konu edilmiştir. Saray, Bâkî Divanı'nda gönül, âşığın sinesi, aşk, geçicilik, eğlence meclisi, çimenlik, levh-i mahfuz, parlak bir matla beyti, gül renkli kadeh, gümüş göğüslü sevgili ve gökyüzü olarak tasavvur edilmiş, sığınılması gereken mekân olarak görülmüştür. Fuzûlî Divanı'nda ise cennet, gökyüzü olarak tasavvur edilmiş; kurbiyet ve himmet sözcükleriyle tavsif edilmiştir.

Bâkî, gönül tahtını aşk şahının (sevgili) meskeni olarak görür. Sevgili, lütuf ve ihsan kapısı olarak telakki edildiği için otoriteyi temsil eden varlık olarak tasavvur edilir (Nazik, 2012:1846). Onun için sevgiliye duyulan aşk ve muhabbet, aşığın gönlüne politik bir değer kazandırır. Klasik şiirin aşk telakkisine göre sevgili, âşığın gönlüne herhangi bir değer vermez. Gönlün otoriteyi temsil eden mekânlardan tahtgâha benzetilmesinin nedeni, ağırladığı varlıktan aldığı değerdir. Bu durum, mekînin mekâna değer katması bağlamında değerlendirilebilir:

Mesken şeh-i mahabbetüne tahtgâh-ı dil

Menzil hayâl-i la'lüne halvet-sarây-ı cân (Bâkî, K.1/33)

Âşığın aydınlığa kavuşmuş sinesi, -hayâlî olarak da olsa- sevgilinin vücut bulduğu yer olduğu için taht yeri olarak tasavvur edilir. Bu durum, sevgiliye

kavuşamayan âşığın onun hayâliyle avunduğunu gösterir. Mekânın mekînden değer alması nedeniyle âşığın sinesinin yalnızca sevgilinin tahtına dönüştüğü, Dârâ ve Behmen gibi sultanlara bile kapalı olduğu ifade edilmiştir:

Hayâlün tahtgâhıdur derûn-ı sîne-i rûşen

Sezâvâr olmaz ol sadra eger Dârâ eger Behmen

Yaraşmaz mesned-i halvet-sarây-ı dilde illâ sen (Bâkî, Th.6-III/1-2-3)

Sarayın ilişkilendirildiği sözcüklerden biri aşktır. Aşk bargâhında şah ve gedanın hükmü aynıdır. Bu durum aşkın vuslat makamı olarak telakki edildiğini gösterir. Tasavvufî anlayışa göre, vuslat gerçekleştiği takdirde makam veya mevkilerin, çekilen sıkıntı veya yaşanan rahatlığın önemi yoktur:

'Âkıbet kim ser-fürû kılmaz gedâ vü şâhdan

Bârgâh-ı 'aşka kim a'lâ vü ednâ bundadur (Bâkî, G.157/5)

Otoriteye ait mekânlardan saray (bargâh), işlevi dolayısıyla yüceltilir ve kutsal mekân olarak tasavvur edilir. Nimetlerinin bol olması, ikramının cömertçe yapılması nedeniyle sarayın haremi, Kevser sâkîsi olarak düşünülür. Kevser, cennet çeşmesi olduğu için sarayda yapılan ikram ile cennete yapılan ikram arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Böylece saray cennet olarak tasavvur edilir:

Zülâl-i ma'delet ser-çeşmesi olsa 'aceb olmaz

Harîm-i bârgâh-ı rif'ati sâkî-i Kevserdir (Fuzûlî, K.19/12)

Fuzûlî, maddî varlığın insanı kurbiyet (yakınlaşma) sarayından uzaklaştırdığını ileri sürerek sarayı kutsal bir makam olarak tasavvur eder. Maddî varlıklar, masiva olarak görüldüğü için kişiyle Mutlak Varlık arasında engel teşkil eder. Kutsal makamlarla yakınlığın samimi bir şekilde sağlanabilmesi için harici emellerin terk edilip sevgilinin rızasının gözetilmesi gerekir. Bu bağlamda saray, kutsal makam; arınma veya fakr ise söz konusu saraya yaklaşmanın yolu olarak görülmüştür:

Bârgâh-ı kurbden cem'iyyet-i mâl ü menâl

Her ne mikdâr olsa ol mikdâr dûr eyler seni (Fuzûlî, Mk.41/2)

Klasik şairler, başlarına gelen olumsuz durumlar nedeniyle feleği vefasızlıkla suçlarlar. Bu bağlamda Bâkî, feleğin köşkünü miras olarak bırakılmış virane bir eve benzetir ve böyle bir mekânın sırça sarayından vefa beklenmemesi gerektiğini düşünür. Bu yaklaşımıyla sarayın geçiciliğini ön plana çıkararak hükümdarın vefasızlığına, değer verilen mekânların geçiciliğine işaret eder:

Felegün kasr-ı dil-âvîzine meftûn olma

Nice mîrâsa girüpdür bu sarây-ı fânî (Bâkî, Ms.2-I /3)

Eğlencelerin yaşandığı, dünyevî zevklerin tadıldığı yerlerden biri de saraylardır. Bâkî, bahçenin süsü olarak görülen laleleri, hem biçimsel açıdan hem de renk açısından Sultan'ın sarayındaki şarap kâselerine benzetir (Bâkî, G.135/4). Eğlence meclisleri, Osmanlı toplumunda özellikle havas kesim tarafından tertip edilen en önemli eğlence muhitlerinden biridir. Eğlence meclislerinin tertip edildiği yerlerin başında saray gelir. Bu durum nedeniyle Bâkî, coşku ve eğlence sarayının şadırvânını tasvir ederken, fıskiyeyi kadeh, suyu şarap, havuzu rintlerin oluşturduğu halka şadırvânı ise bir bütün olarak eğlence meclisine benzetir:

Kadeh fıskıyye mey su halka-i rindân anun havzı

Sarây-ı şekva şadırvân olupdur Bâkıyâ meclis (Bâkî, G.208/5)

Bâkî, çimenliği taht yeri, nergis çiçeğini ise padişah olarak tasavvur eder. Taht yeri, padişahın memleketi idare ettiği makamdır. Bu makamın çimenlik olarak düşünülmesinin temelinde, memleketin çimenlik; memleketteki idarenin çimenliğin hava ve görüntüsü kadar ferah ve güzel görülmesi düşüncesi vardır:

Câm-ı zer ile buldı ziyâ bezm-i devleti

Nergis ki tahtgâh-ı çemen tâcdârıdur (Bâkî, G.99/5)

Bâkî, fazilet sahibi ve olgun olan insanların sığınacağı makamların sarayın kubbesine/kemerine ezelde (elest bezminde) yazıldığını düşünür. Bununla Bâkî'nin sarayın kubbesini, alın yazısı veya levh-i mahfuz olarak tasavvur ettiği düşünülür. Ayrıca cami, medrese, saray gibi yapıların duvar ve kubbelerine yazı yazma geleneğine işaret etmiştir:

O kim yazılmış ezel tâk-ı bârgâhında

Melâz u melce'-i erbâb-ı fazl u ehl-i kemâl (Bâkî, K.21/16)

Klasik şairler saray ve konak gibi otoriteye ait mekânları, gücün sembolü olarak telakki ettikleri için, kozmik unsurlarla ilişkilendirirler. Bu bağlamda padişah *"sarayının veya otağının kubbesi, genellikle gökyüzü olarak düşünülür. Böylece etki alanının bütün dünyayı kapsadığı hayâl edilir."* (Gülhan, 2005:304). Fuzûlî, adalet sarayının fezası teşbihiyle memdûhun adaletli yönetiminin gökyüzü gibi kâinatı kuşattığını ve hükümlerinin kâinatın her yerinde sürdüğünü düşünür:

Fezâ-yı bârgâh-ı adlinin a'yân-ı makbûlü

Ser-â-ser her biri adline bir pâkize mazhardur (Fuzûlî, Trk.12-IV/3)

Başıboş, serserice dolanan âşık, hakir bir karıncaya benzetilir. Çabası ve tane arayışı süreklilik arz eden karıncanın Hz. Süleyman'ın huzuruna/sarayına çıkması, *"Hakk'ın visaline erişmek"* (Tarlan, 2009:477) veya memdûhun rızasını kazanmak, himayesini elde etmek şeklinde değerlendirilebilir:

Mûr-ı muhakkarım ki serâsîme çok gezip

Nâ-gâh bârgâh-ı Süleymâne yetmişim (Fuzûlî, G.187/4)

Divanlarda özellikle memdûhun üstün meziyetleri tasvir edilirken saray, muhtelif tasavvur ve tahayyüllerle ilişkilendirilerek kullanılır. Bâkî, şiirlerinde yaşadığı dönemin ihtişamına, müreffeh yaşantısına dikkatleri çekme çabası içindedir. Hükümdar veya havas kesimin yaşadığı mekânlar (saray ve konaklar) çağın zenginliğinin, şatafatının en iyi görüldüğü yerlerdir. Bu bağlamda Bâkî, devlet sarayının avlusundaki her bir mermerin parlaklığını, insanın kaderini gösteren bir ayna (Bâkî, K.23/26); döşemesini, gökyüzü (Bâkî, G.226/4); kapısını, gönle ferahlık veren parlak bir matla' beyti (Bâkî, K.27/3); kadehini ise dünyayı gösteren câm ve İskender'in aynası olarak tasavvur eder:

Câm-ı sarâyun olmadan el-hak safâ budur

Âyîne-i Sikender ü Câm-ı cihân-nümâ (Bâkî, G.4/2)

Bir saray şairi olan Bâkî, diğer klasik şairler gibi devlet büyüklerini koruyucu olarak gördüğü ve onlarla iç içe yaşadığı için hem onları hem de onlara ait mekânları yüceltmiştir. Bu bağlamda "Der-Vasf-ı Sarây-ı Ferîdûn Beg" kasidesinde Sokullu Mehmed Paşa'nın en yakın adamı olan Feridun Bey'in evini (İsen-Durmuş, 2006:68) sanatlı bir beyte, şahâne bir meclise, gül renkli kadehe, gümüş göğüslü sevgiliye ve gökyüzüne benzetir. Ayrıca memdûhun cömertliği sayesinde varlık ülkesinin yeniden düzenlendiğini, eski bir saray olarak düşünülen dünyanın bu cömertlik ve lütuf ile yeniden imar edildiğini ifade ederek gerek kendi dünyasında gerekse memdûhun hükmettiği yerlerde yaşanan dönüşümü tasvir eder:

Kef-i cûdun vücûd iklîmine bir tarh-ı nev saldı

'İmâret buldı lutfunla sarây-ı kühne-i dünyâ (Bâkî, K.27/20)

Devlet ricalinin himayesine girme endişesinden dolayı hükümdar, şair için dünyanın en değerli varlığı olarak görülür. Bu bağlamda ömrünün uzun olması noktasında kendisine dua edilir, yaşadığı mekân âlem olarak tasavvur edilir; ölümü, âlem sarayının yıkılması kadar büyük görülür. Böyle bir yaklaşımın temelinde,

memdûhun yokluğunun şaire yaşatacağı sonuçların dünyanın sonu (kıyamet) mesabesinde görülmesinden kaynaklandığı düşünülür:

Nûh 'ömrin virsün Allâhum hatâdan saklasun

Yıksa bünyâd-ı sarây-ı 'âlemi tûfân eger (Bâkî, K.13/15)

Memdûhu hikmet bânisi olarak gören Fuzûlî, onun sanat sarayının dört duvarını hikmet malzemesiyle inşa ettiğini ifade ederek yaptığı işlere kutsiyet atfeder ve kutsallığını, gücünü temsil eden mekâna yansıtır:

Bânî-i hikmet ki erkân-ı anâsırdan müdâm

Çâr divâr-ı serây-i san'at eyler üstüvâr (Fuzûlî, K.11/48)

Yüce bir makama veya mekâna intisap etmenin zorunluluğuna inanan Bâkî, söz konusu intisabın, ideal bir kişiliğin oluşmasıyla sağlanacağını düşünür. Bâkî, bu düşüncesini açıklarken dünyanın seyrini/dönüşünü doğru bir biçimde tamamlayabilmesi için güneş gibi yükselmesi gerektiğini savunur. Böylece sosyal bir olay ile kozmik bir olay arasında benzerlik ilişkisi oluşturur:

Gün gibi rif'atde olmak isteyen gerdûn-sıfat

Bir mu'allâ bârgâha intisâb itmek gerek (Bâkî, G.256/4)

2.1.6. Konak (Kasr, Kaşâne, Kâh, Gurfe, Merhâle)

Kasr, kâşâne, kâh, konak, gurfe sözcükleri, eş anlamlı olup büyük ve gösterişli ev, malikâne, köşk, saray anlamlarına gelirken; "rihlet" kökünden türeyen merhâle, menzil, konak; iki menzil arası yer anlamlarına gelir (Devellioğlu, 1996:617). Konak, merkez veya taşrada eşraf, ayân ve devlet büyüklerinin yaşadığı barınma mekânıdır. Devlet büyüklerinin konaklarında, -saraylarda olduğu gibi- devlet işleri de görüldüğü için bu mekânlar, otoriteyi temsil eden mekânlar olarak bilinir. Konak, klasik şiirde otoriteyi temsil eden mekânlardan saray ile aynı bağlamda değerlendirilmiştir.

Konak sözcüğü, Bâkî Divanı'nda gönül, eşik, gökyüzü, sevgilinin güzelliği, memdûh övgüsü ve geçicilik (fânilik) ile ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda Hz. Ali'nin yüceliği ve dünyanın geçiciliğiyle ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Savaşlarda herhangi bir yer işgal edildiğinde, yapılan insanlık dışı uygulamalardan biri de tarihî, kültürel ve dinî yapıların yağmalanmasıdır. Bu işi sistematik bir biçimde yaptığı için çapulcu ve zalim gibi özelliklerle anılan kavimlerden biri Tatarlardır (Onay, 2009:453). Bâkî, aşk yolunda gönlün emniyete ve huzura

kavuşamadığını -sevgilinin- Tatarlara benzeyen gamzesiyle konak konak yağmalandığını söyler. Bu ifadesiyle Bâkî, gönlü bir memlekete gönlün her bir yerini ise konağa benzetir. Bakışların gönül üstündeki etkileriyle Tatarların işgal ettikleri memleketlerde uyguladıkları tahripkâr işgal politikası arasında benzerlik ilişkisi oluşturur:

'Aşkun yolında bulmadı dil emn ü râhatı

Tâtâr-ı gamzen eyledi yagmâ konak konak (Bâkî, G.242/2)

Kırım hanının memdûhun ayak toprağını konak olarak telakki ettiği ileri sürülür. Konak; şatafat, zenginlik ve yüceliğin sembolüdür. Memdûhun eşiğindeki toprağın başka devlet başkanlarının konağı mesabesinde görülmesi, memdûha atfedilen değer ve yüceliğin göstergesidir. Bu durum aynı zamanda diğer devlet başkanlarının memdûhun takdirini kazanma çabası içinde olduğunu gösterir. Eşik mekânlarda bulunmak veya bu yerleri aşmak, daha büyük makamlara mazhar olmayı kolaylaştırdığı bilinir:

Âsitânı hâkini kıldı Kırım hânı konak

İrte bir gün seyr idün hâkân-ı Türkistân gelür (Bâkî, K.6/13)

Köşk, konak ve saray gibi yapılar inşa edilirken estetiğe büyük bir önem verilir. Klasik şiirde sevgili, mutlak güzelliği temsil edecek şekilde tasavvur edildiği için ideal güzelliği yansıtan unsurlarla tavsif edilir. Bâkî, sevgilinin güzelliğini köşke/saraya benzetirken güzellik unsurlarından kaşlarını, Kisra'nın kemeri ve Kayser'in köşkünden üstün görür. Bu yaklaşımıyla güzellik ve ihtişamıyla farklı coğrafyalardaki şaheserleri, sevgilinin güzelliğiyle karşılaştırır. Bâkî'nin sevgilinin güzelliği karşısında söz konusu mekânların isimlerinin dahi anılmayacağını ifade etmesi, sevgilinin mutlak güzelliği yansıtmasından kaynaklanır:

Kâh-ı hüsn-i yâre bak seyr it ham-ı ebrûsını

Adın anma tâk-ı Kisrâ ile kasr-ı Kayserün (Bâkî, G.258/2)

Kasr sözcüğü, dünyanın geçiciliği bağlamında ele alınır. Fars hükümdarlarından Kayser'in köşkünün kemer ve kubbesinin bile yıkıldığını söyleyen Bâkî, yapıların sağlam veya ihtişamlı yapılmasının, zamanın yıkıcılığı karşında bir anlam ifade etmediğini düşünür. Böylece "geçicilik" fikrini nazara sunarak ebedî olana dikkat çeker:

Gitdi Kayser kasrınun tâk u revâkı kalmadı

Nice Kisrâ geçdi tâk u tumturâkı kalmadı (Bâkî, G.533/1)

Konak anlamına gelen merhale, barınma mekânı olarak zenginlik ve şatafatın tezahür yeri olduğu için dünyaya bağlılığı, nefse düşükünlüğü sembolize eder. Dünyaya

-kalıcı olarak- yerleşmek imkânsız olduğu için insanın bu konakta boş yere mesken tutmasını yanlış bulan Fuzûlî, dünyanın geçiciliğini ve değersizliğini vurgulamaktadır:

Mümkin değil cihânda Fuzûlî ikâmetin

Bîhûde sen bu merhalede mesken eyledin (Fuzûlî, G.163/7)

Gökyüzü, kozmik bir mekân olup değerlilik ve yüceliği temsil eder. Bâkî, şanı yüce olan padişahın yardımı sayesinde gökyüzünün kişiye itibar köşkü olacağını düşünür. Gökyüzü, büyük ve kuşatıcı bir mekân olduğu için padişahın büyüklüğüyle ilişkilendirilir. Bâkî, bu tasavvuruyla büyüklerin himmetine olan ihtiyaca ve himmet sayesinde yaşanan olumlu dönüşüme işaret eder:

Kasr-ı kadrün âsmân eyler olursa dest-gîr

Himmet-i vâlâ-yı şâhenşâh-ı ʻâlî-şân eger (Bâkî, K.13/12)

Devlet büyüklerinin teşrif ettiği mekânlarda büyük hazırlıklar yapılır. Bu bağlamda Bâkî, "Bayram yaklaştı, köşk ve divan süslensin; Sultan, mutluluk salonuna buyursun." diyerek bayramlarda köşk ve saraylarda görülen özel hazırlığa işaret eder. Ayrıca memdûhun gelişini bayramın gelişiyle aynı mesabede görerek onu yüceltir:

ʻÎd yaklaşdı döşensün yine kasr u dîvân

Çıkup eyvân-ı saʻâdetde buyursun Sultân (Bâkî, Ms.2-III/1)

Hz. Ali için kaleme alınan kasidede (Kasîde Der-Medh-i Hazret-i Şâh-ı Velâyet) Fuzûlî, akıllı mimar, memdûhun köşkünü inşa ettiğinde bu köşkün yücelik, itibar, devlet ve baht özelliklerini taşıması gerektiğini ifade eder. Böylece Hz. Ali'nin yüceliğini, üstün vasıflarını köşke yansıtarak kişi-mekân özdeşliğini sağlar:

Kasr-ı vasfının binâsın kılsa miʻmâr-i hıred

ʻİzz ü câh ü devlet ü ikbâl çâr erkân olur (Fuzûlî, K.7/30)

Dünyanın geçici, imkânların yetersiz olması hasebiyle barınma mekânları daha basit ve dayanıksız bir malzemeyle yapılırken; kasr, kâşane, köşk, "*saray ve diğer sosyal binalar kalıcı ve dayanıklı malzemeyle yapılmışlardır; çünkü bu binalar, inancın ve kültürün simgeleridir."* (Narlı, 2007:27). Böyle yapılar inşa edilirken kullanışlılığın yanında görselliğe dayalı estetiğe de önem verilir. Bu anlayış nedeniyle söz konusu mekânlar, muhtelif motif, yazı ve görsellerle süslenir. İslâm kültür ve medeniyetinde resim ve heykelciliğe iltifat edilmediği için tezhip ve süslemede yazıya büyük bir önem verilmiştir. Bâkî bu durumu; "Kader Üstadı'nın (Allah) kalemi, bu parlak matla' beytini saltanatın büyük köşkünün salonuna süs yapmış." diyerek mazhar olduğu pâyeyi

yüceltmenin yanında dinî, tarihî ve kültürel binaların süslemelerinde kullanılan tezhip-hat geleneğine göndermede bulunduğu düşünülür:

Kilk-i üstâd-ı kader kılmış bu garrâ matla'ı
Zînet-i eyvân-ı kasr-ı kibriyâ-yı saltanat (Bâkî, Trc.3-II/7)

2.1.7. Çadır (Otağ, Çetr, Hayme, Hargâh)

Hayme, çadır anlamına gelirken (Kanar, 2003:503) çetr; çadır, gölgelik ve şemsiye (Kanar, 2003:232) anlamlarına gelir. Hayme ve çetr olarak bilinen çadırlar daha çok halkın barınağı iken; büyük çadır anlamına gelen hargâh (Kanar, 2003:479) ve büyük, aynı zamanda süslü çadır anlamına gelen otağ (Akalın vd., 2011:1821), hükümdar ve diğer devlet büyüklerinin barındığı çadır anlamına gelir. Çadır, klasik şiirde, barınma ve korunmanın sağlandığı inşâî mekân olmanın yanı sıra, askerî ve idarî işlerin görüldüğü yer olarak da bilinir. Orta Asya'da göçebe olarak yaşayan Türklerin tarihî ve kültürel hayatının önemli mekânlarından biri çadırdır. Osmanlılar döneminde farklı amaçlar için de kullanılan çadır; türbe ve kümbet mimarisinin gelişmesinde de ana kaynak olarak değerlendirilmiştir (Vardar, 2002; 94).

Klasik şiirde gerek biçimsel gerekse işlevsel açıdan birçok tasavvura konu edilen çadır, Bâkî Divanı'nda hava kabarcığı, ağaç, âşığın gözü, gökyüzü, devlet ve memdûh övgüsüyle ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda hava kabarcığı, çiçek ve gonca gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Osmanlılar döneminde açık mekânlarda panayır veya eğlenceler düzenlendiğinde, devlet büyükleri için çadırlar kurulur ve bu çadırlarda eğlence meclisleri tertip edilirdi. Bâkî, eğlence meclisinde kadehin üzerinde oluşan hava kabarcıklarını çadıra benzeterek hava kabarcığıyla eğlence için kurulan çadırlar arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Fuzûlî ise sevgilinin/memdûhun aşkı uğruna âşığın döktüğü gözyaşlarından oluşan hava kabarcıklarını, sefer hâlinde olan askerlerin kurdukları çadırlara benzetir. Hava kabarcığının çadır olarak tasavvur edilmesinin temelinde, her iki unsurun içinde havanın bulunması, hava kabarcıklarının kısa bir sürede yok olmasıyla çadırların kısa bir sürede kurulup kaldırılması düşüncesi vardır. Bu teşbih ilişkisi, hava kabarcığıyla çadır arasında biçimsel benzerliğin de nazara alındığını gösterir:

Haymeler kurdugı dem kanı habâbun ayşa
İ'tidâl üzre görüp âb u hevâsın kadehün (Bâkî, G.270/4)

Râh-ı aşkında sirişküm gösterir her dem habâb

Azm-ı râh etdikde leşker resmdir nasb-ı hıyâm (Fuzûlî, K.14/3)

Hükümdar, devleti başarılı bir biçimde idare ettiği için takdire şayan görülür. Fuzûlî'ye göre hükümdar sayesinde, bahar mevsiminde bahçeler, yeşillik ve canlılıklarıyla müreffeh bir mekâna dönüşüp eğlence meclisi konumuna erşir. Fuzûlî, yaşanan dönüşümden duyduğu memnuniyeti anlatırken, bahçe unsurlarından çiçeği, çadır; goncayı, hükümdar çadırı olarak tasavvur eder. Klasik şiirde gonca mahrûtî (koni) çadırın benzetileni olarak görülür (Tarlan, 2009:360). Otağ ile gonca arasında kurulan teşbihin nedeni, biçimsel benzerlik ve değer noktasında goncaya yüklenen anlamdır:

Dikip şikûfe vü gonca çemende çetr ü otağ

Makâm-ı bezm-i sürûr oldu arsa-i bûstân (Fuzûlî, K.29/3)

Özellikle bahar aylarında, çiçek ve ağaçların açılmasıyla oluşan estetik görünüm, şairin hayâl âleminde bir ordugâh manzarası oluşturur. Bâkî, sanavber, -hükümdar gibi- çiçek ordugâhına tuğunu dikince, ağaçların çadırlarını çimenliğe kurduğunu ifade eder. Ağaç ile çadır arasında kurulan ilgi, hem biçimsel benzerlik hem de Osmanlılar döneminde özellikle askerî seferler için kurulan ordugâhlarda, hükümdar çadırıyla asker çadırının aldığı görünümün ağaçlık ile benzerlik noktasında ilişkilendirilmesinden kaynaklandığı düşünülür:

Dikdi leşkergeh-i ezhâra sanavber tûgın

Haymeler kurdı yine sahn-ı çemende eşcâr (Bâkî, K.18/7)

Âşıklar, sevgiliyi şah olarak hayâl ederler. Böylece kirpiklerin ip olarak düşünüldüğü göz çadırını sevgiliye layık bir mekân olarak tasavvur ederler. Çadır ile göz arasında kurulan benzerlik ilişkisinin temelinde, gözün kirpiklerle birlikte kurulu bir çadırı anımsatması ve maiyetindeki varlığı muhafaza edip dirliğini sağlaması düşüncesi vardır. Klasik şiirin aşk telakkisinde, sevgiliyle maddî anlamda vuslat veya yakınlık söz konusu olmadığı için sevgili, hayâlî olarak âşığın gözünde ağırlanır. Göz, değerli bir uzuv olduğu kadar, değerli varlıkların muhafazasıyla ilgili tasavvurlara da konu edilir. "Gözden sakındırmak" veya "gözü gibi bakmak" deyimlerinin de bu hususla alakalı olduğu düşünülür:

Haymedür gözlerüm tınâb müjem

N'ola ger konsa ana şâh-ı hayâl (Bâkî, G.314/4)

Çadır ile gökyüzü arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Gerek çerçeve gerekse atfedilen yücelik nedeniyle *"gökkubbe kurulu bir çadır olarak"* (Özarslan, 2010:25)

hayâl edilir. Âşığın çektiği sıkıntıların gökyüzüne yansıtılması, klasik şiirin yaygın imgelerinden biridir. Gam gecesinde âşığın gönlünde aşk şevki oluştuğunda, lacivert çadırın âşığın ahıyla dolduğuna dair düşünce bu bağlamda değerlendirilebilir. Lacivert, göğün rengi olduğu için "lacivert çadır" terkibiyle gökyüzü kastedilmiştir. Çadır ile gökyüzü arasında ayrıca biçimsel açıdan da benzerlik vardır. Çadırın ah ışığıyla aydınlanması, şimşeklerin çaktığı gök manzarasını anımsatır ve aşk acısının büyüklüğünü gösterir:

Şâm-ı gamda hâsıl olsa gönlüme nâ-gâh şevk

Şu'le-i âhumla tolar nîl-gûn hargâh şevk (Bâkî, G.237/1)

Bâkî, memdûhu överken çadır unsurunu muhtelif tasavvurlarla ilişkilendirerek kullanır. Sırma ve işlemeli büyük bir çadırın dünyaya gölgesini salmasıyla (Bâkî, G.530/10) memdûhun gerçekleştirmek istediği cihan hâkimiyeti arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Böylece devletin payidarlığını, direklerle ayakta tutulan çadır imgesiyle açıklar. Ayrıca devlet çadırının diriliği ve payidarlığı için dua talebinde bulunur:

El aç du'â-yı kıyâm-ı hıyâm-ı devletine

Yiter uzandı bu denlü tınâb-ı kâl u mekâl (Bâkî, K.20/45)

Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümü üzerine yazılan mersiyenin, *"Sultân Süleymân'ın nâmını haşre dek yaşatan âb-ı hayat"* (Beyatlı, 2015:53), mâtemini sonsuza kadar hissetirecek (Beyatlı, 2015:154) olan manzume olduğu düşünülür. Bu manzume, Sultan'ı birçok yönüyle yüceltir. Aynı yücelik, gökyüzü kadar büyük ve geniş bir mekân olarak tasavvur edilen (Bâkî, Ms.1-V/1) Sultan'ın çadırına da atfedilir. Böylece Sultan'ın büyüklüğü, mekâna yansıtılarak kişi-mekân özdeşliği sağlanır. Bâkî ayrıca padişah çadırının Firdevs cennetinin bahçesine konduğunu söyleyerek hem Zigetvar Seferi sırasında vefat eden Sultan'ın naaşının bir süreliğine içerisinde tutulduğu çadıra telmihte bulunur hem de Sultan'dan aldığı değer nedeniyle çadırı cennet bahçesine layık bir mekân olarak düşünür:

Kondı sahn-ı çemene ravza-i firdevs içre

Sâyebânlar kurılup çetr-i hümâyûnlar ile (Bâkî, Ms.2-IV/6)

2.1.8. Bina (Bünyâd, Bünye)

Bina, *"yapı, ev; yapma, kurma"* (Devellioğlu, 1996:107) anlamlarına gelirken binayla aynı anlamda kullanılan bünyâd, "yapı" anlamının dışında *"asıl, esas, temel"*

(Devellioğlu, 1996:117) bünye ise *"yapı, yapılış, kuruluş"* (Devellioğlu, 1996:118) anlamlarına gelir.

Yapısı itibariyle klasik şiirde birçok teşbih ve tasavvura konu olabilen bina, Bâkî Divanı'nda aşk, sabır, züht, baht, felek, dünya, ömür; Fuzûlî Divanı'nda ise aşk, gönül, beden, hava kabarcığı, akıl, şeriat, dünya gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Ayrıca memdûh övgüsü bağlamında övülenin binası hem yüceltilir hem de sığınak olarak görülür.

Aşk, gönlü büyük sıkıntılarla karşı karşıya bıraktığı için âşık olmak ile zor bir işe başlamak aynı mesabede görülür. "Bünyâd etmek" bir yapıyı temelinden inşa etmek demektir. Bu ifade, aşk ile ilişkilendirildiği için âşık olma işinin bir yapıyı inşa etme şeklinde tasavvur edildiği düşünülür. Aşkın zorluğu, âşığın alınyazısı karşısındaki edilgenlik hâlinden kaynaklanırken bir yapıyı inşa etmenin zorluğu, yapının inşası sürecinde yaşanan zorluklardan kaynaklanır:

İşitmedin mi gönül aşk müşkil olduğunu
Sana bu müşkil işi kim dedi ki bünyâd et (Fuzûlî, G.41/4)

Bâkî'ye göre aşk binasının temeli, kudret mimarı (Allah) tarafından yapıldığı için bu binanın tufandan etkilenmesi düşünülemez. Tufan, yeryüzünde görülebilecek en büyük doğal felakettir. Bu felaketin/olayın aşk binasını etkilememesinin nedeni, aşkın elest meclisinde insan bünyesine (süveyda) kodlanmasıdır. Aşk ile bina arasında oluşturulan benzerlik ilişkisinin nedeni, her ikisinin temelinin sağlam olması ve olaylardan, felaketlerden etkilenmemesidir:

Binâ-yı 'aşka tûfân-ı havâdis kâr-ger olmaz
Esâsın gûyiyâ bennâ-yı Kudret kâr-gîr itdi (Bâkî, G.523/3)

Gönül, bina olarak tasavvur edilir. Fuzûlî'ye göre gönül binasının yıkılma nedeni, heva ve heves peşine düşmektir. Gönül, İlahî aşkın tecelli yeri olduğu için kesretten arınmalıdır. Bekanın sağlanması, gönlün bu aşkı sürekli bir biçimde yaşatmasıyla gerçekleşir. Gönlün bina olarak tasavvur edilmesinin nedeni, insanın dünyasını ve ahiretini mamur eden aşkı barındırmasıdır. Zaten aşk da bir binaya benzetilmektedir. Tasavvufî anlayışa göre Allah'ın rızasını kazanma dışındaki her çabanın akim kalacağı, sağlam olarak telakkî edilen her şeyin yıkılacağı düşünülür:

Kopardı merdüm-i çeşmim gönül binâsın kim
Habâb-ı eşk hevâ nakdine hızâne yeter (Fuzûlî, G.82/4)

Âşığın amacı, fenafillaha ulaşmaktır. Bu amaç, maddî araç ve yöntemlerle değil onlardan arınma ve istiğnayla gerçekleşir. *"Can (beden) insanın maddî benliğini ifade ettiği"* (Kurnaz, 2011:37) için âşığın vuslat mücadelesinde engelleyici unsur olarak görülür. Vuslat ve fenafillaha ermek için bu yapıdan arınmanın gerekliliğine inanılır. Akıtılan gözyaşlarıyla ten binasının yıkıldığına (Fuzûlî, G.163/6) dair imge, bu duruma emsal teşkil eder. Fuzûlî ayrıca, ömür duvarında binanın tuğlaları ay ve güneşten, çinisi feleklerden yapılsa bile bu yapının bekasının mümkün olamayacağını düşünür. Binanın araç ve gerecinin kozmik varlıklardan oluştuğunu düşünmek, onun yüceliğinin ve uzun ömürlü oluşunun göstergesidir. İnsan bedeni veya ömrü olarak düşünülen bu yapının geçiciliğinin vurgulanmasının temelinde, mâsivadan/kesretten arınmayla bekabillaha ulaşılacağına dair düşünce vardır:

Bekâsı mümkin olmaz olsa ger dîvâr-ı ömründe
Meh ü hurşîdden hışt-ı binâ eflâkden kâşî (Fuzûlî, G.276/5)

Habâb, hava kabarcığı demektir. Hava kabarcığıyla bina arasında biçimsel açıdan benzerlik ilişkisi oluşturulur. Fuzûlî, gözyaşı dalgasının üstünde bulunan ve hava kabarcığına benzeyen binanın dışındaki bütün yapıların gözyaşı selinin etkisiyle yıkıldığını düşünür. Hava kabarcığı/nefs hava/heva taşıdığı için yok olmama konusunda sağlam yapılmış binaya benzetilir. Bu yaklaşımla heva ve hevesin gücüyle binanın sağlam oluşu arasında ilgi oluşturulur:

Bozma ey mevc gözüm yaşı habâbın ki bu seyl
Koymadı hîç imâret bu binâdan gayrı (Fuzûlî, G.273/6)

Klasik şiirde âşık; vefa, sadakat ve tahammülü temsil ederken; sevgili vefasızlık, cevr ve cefayı temsil eder. Bâkî, sevgilinin cevrine katlanma konusundaki sabırsızlığı tasvir ederken âşığın sabır binasının güzellerin vefasına benzediğini ifade eder. Sabır ile bina arasında kurulan ilginin temelinde, zamanın ve şartların acımasızlığı ve yıpratıcılığı karşısında her iki unsurun geçici bir süreye kadar dayanabilme düşüncesi vardır:

Cevre katlanmak olurdı n'idelüm ey Bâkî
'Ahd-i hûbân gibi yok sabrumuzun bünyâdı (Bâkî, G.520/5)

Akıl, klasik şiirde aşk ile ilişkilendirildiğinde sınırlı ve engelleyici olma yönüyle tavsif edilir. Fuzûlî, tedbir nedeniyle aklın âşığı yolundan alıkoymaya çalıştığını ancak bu çabanın bir temelinin olmadığını ifade eder. Aşk âlemindeki yolculuklarda sınırlılık

yoktur. Beyitte aşk yolculuğunun olumsuz sonuçlarını düşünerek tedbir almaya çalışan aklın duruşuyla bir yapının temelsiz oluşu arasında benzerlik ilişkisi kurulur:

Ey Fuzûlî aşk men'in kılma nâsihden kabûl

Akl tedbîridir ol sanma ki bir bünyâdı var (Fuzûlî, G.75/6)

Zahit, âşığın dünyasını sınırlandırma, âşığa bazı yasaklar getirme ve riyakâr insan tipini temsil etme özelliklerinden dolayı klasik şiirde olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirilir. Bu bakış açısı nedeniyle zühdî yaşam biçimi de eleştirilir. Bâkî, züht binasının temelini yıkıp aşk evini sağlamlaştırmanın gerekliliğini savunur. Zühdî yaşamda şekilcilik esas alındığı için ibadetlere riya bulaşabilir. Aşkta yalnızca Mutlak Varlık'ın rızası amaç edinildiği için aşk hanesinin sağlamlaştırılması elzem görülür. Bu sürecin doğru gerçekleşmesi için züht binasının yıkılması yani zühdî yaşam biçiminin sona erdirilmesi gerektiği düşünülür:

Eyleyüp zühdün binâ-yı süst-bünyâdın harâb

Hâne-i 'aşkun esâsın üstüvâr itsem gerek (Bâkî, G.273/4)

Şeriat, İslâm hukuku demektir. Fuzûlî, memdûhun İmâm-ı Azam'ın kıymetli düşünceleriyle şeriat binasını şekillendirdiğini ve memleket işlerini bu düşüncelerle yürüttüğünü ifade eder. Şeriat binasıyla memleket yönetiminde esas alınan İslâmî anlayış ve kıstaslar kastedilmiştir. Şiiliği mezhep olarak benimsemesine rağmen (Karahan, 1996:247) Fuzûlî'nin ehl-i sünnet âlimlerinden İmâm-ı Azam'ı yüceltmesi, onun içtihatlarını isabetli bulması, şairin mezhep görüşleri konusunda mutaassıp olmadığını gösterir. Bu yaklaşım aynı zamanda, Osmanlı Devleti'nin -örfî hukukun yanında- şer'î hukuk ile yönetilmesine işaret olarak görülebilir:

Revâc-bahş-ı tarîk-i İmâm-ı A'zam olup

Binâ-yı şer' ile verdin umûr-ı mülke karâr (Fuzûlî, K.17/25)

Klasik şiirde âşığın memnuniyetsizliği, feleğe veya bahtsızlığa bağlanır. Âşık bu iki dönüştürücü gücü suçlayarak kendisini teskin etmeye çalışır. Bâkî, dünyada kalp huzurunun sağlanabilmesi için bahtı temelsiz olan âşığın sıkıntı veren isteklerden vazgeçmesi gerektiğini düşünür. Bahtın temelsiz olarak düşünülmesi, insanın inşâî bir yapıya, bahtının ise söz konusu yapının temeline benzetilmesi düşüncesinden kaynaklanmaktadır:

Baht-ı bî-bünyâd içün renc-i talebden fârig ol

Bâri bir kaç gün huzûr-ı kalb ile dünyâya bak (Bâkî, G.239/3)

Felek binasının âşığın ah rüzgârıyla yıkılacağı düşünülür. Bu düşünce, rüzgârın nesneleri/yapıları yıkması gerçeğiyle temellendirilir. Ah, çaresizliğin göstergesi olduğu için gücünü Mutlak Varlık'tan alır. Mutlak Varlık, sonsuz güç sahibi olduğu için onun gücü âşığın çaresizliğinde vücut bulur. Bâkî, binaların rüzgârın harap edici gücü karşısında ayakta kalamama durumuyla feleğin âşığın ahına karşı dayanamama durumu arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

Yıkar bünyâd-ı çarhı bâd-ı âhum

Efendi nesne döymez rûzgâra (Bâkî, G.468/4)

İnşaî yapı ve bu yapıların temelleri, geçicilik bağlamında dünyayla ilişkilendirilir. Bu bağlamda Bâkî, "Dünyanın hâli gerçek anlamda anlaşılsaydı temelsiz olan bu mekânın mal ve mülkü için gam çekilmezdi." diyerek dünyayı inşâî bir yapıyla dünyevî nimetleri ise insanı oyalaması hasebiyle bu yapıların sağlam olmayan temeliyle ilişkilendirir. Böylece dünyanın geçiciliğini anlatır:

Gam çeken mâl ü metâ'-ı dehr-i bî-bünyâd içün

Neydügin bilse me'âl-i hâl-i dünyâ kâşkî (Bâkî, G.496/4)

Fuzûlî, Sultan'ı dünyanın bekçisi ve talihlisi olarak görür ve dünya binasının ebedî olması konusunda Allah'a dua eder. Dünya binası teşbihiyle Sultan'ın maddî varlığı kastedilmiştir. Sultan, varlığını dünya huzurunu sağlamaya adadığı için varlığının dünya binası gibi ebedî olması istenmiştir:

İlâhi tâ binâ-yı dehr bâkîdir muhalled kıl

Bu Sultân-ı cevân-bahtı bu ser-dâr-ı cihânbânı (Fuzûlî, K.26/32)

Bina, eğlence sözcüğüyle tavsif edilir. Eğlence binasının Fuzûlî'nin gözyaşı seliyle temelinden yıkılacağı düşünüldüğü için mutribin şarkılarıyla hasta Fuzûlî'yi ağlatmaması gerektiği ifade edilir. Eğlence binası terkibiyle eğlence mekânlarında tesis edilen huzur ve mutluluğun sürekliliğine işaret edilmiştir. Gözyaşı ve sel, maddî ve manevî açıdan tahrip etme özelliğine sahiptir. Bu bağlamda gözyaşının eğlenme hâlini bitirmesiyle selin binayı temelinden yıkması arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

Mutrib ağlatma sürûdunla Fuzûlî hasteni

Seyl-i eşkinden sakın kopmaya bünyâd-ı tarab (Fuzûlî, G.33/7)

Memdûh övgüsünde bulunulurken bina sözcüğü, bazı tasavvurlarla ilişkilendirilir. Memdûhun vasıf binasının; yücelik, itibar, devlet ve baht özelliklerini taşıdığı (Fuzûlî, K.7/30); havas ve avamın sığınağı olduğu (Fuzûlî, G.235/3) düşünülür. Ayrıca yaratıcıdan, dünya döndükçe memdûhun mutluluk binasının ayakta kalması

istenir. Bina sözcüğü beyitte, devleti karşılamaktadır. Fuzûlî, mecaz-ı mürsel sanatını kullanmak suretiyle memdûhu ve memdûhun memleketi idare etme anlayışını yüceltmiştir:

Binâ-yı devletin tâ devr-i gerdûnvâr var olsun

Medâr etdikçe âlem devletin âlem-medâr olsun (Fuzûlî, Trk.12-VI/1)

Binada kullanılan taşların kıymetli oluşu, binanın maddî değerini arttırır, onu kıymetli kılar. Bâkî, İrem Bağı'nın memdûhun binasında kullanılan taşlardan bir tanesine bile denk gelmediğini ifade ederek memdûhun mekânını yüceltir, ayrıca binanın inşasında kullanılan malzemenin değerli oluşuna işaret eder:

İrem bâgı ana nisbet degül bir taşına kıymet

Egerçi kıymeti taş iledür bünyâdı ser-tâ-pâ (Bâkî, K.27/11)

Devlet büyükleri, velinimet olarak görüldükleri için onlar hakkında iyi dileklerde bulunulur ve onlara dua edilir. Bu bağlamda Bâkî, memdûhun huzur, izzet ve talih binasının sağlam olmasını (Bâkî, K.9/25) ve feleğin çatısı (gökyüzü) durdukça ömür binasının sütunlarının ayakta kalmasını murat eder:

Du'âsı Bâkî-i üftâdenün ol kim kıyâm itsün

Felekler sakfı turdukça binâ-yı 'ömrün erkânı (Bâkî, G.546/8)

2.1.9. Harabe (Harâb-abâd, Virane, Köhne-serâ)

Harabe ve virane, eski bina/ev yıkıntısı ya da yıkılmaya yüz tutmuş yapı (Akalın vd., 2011:1045) anlamına gelirken köhne-serâ eski yapı anlamına gelir. Harabeler, cin ve peri gibi inasanüstü varlıkların mekânı olarak telakki edildiği için mitolojik mekân olarak değerlendirilir (Doğramacıoğlu, 2010:41). Klasik şairler, harabeyi daha çok hazinelerin gömüldüğü, cin ve perilerin yer yer görüldüğü mekân olarak tasavvur ederler. Hâllerinden memnun olamayan âşıklara reva görülen yapay mekânların başında da harabeler gelir.

Harabe, Bâkî Divanı'nda dolaylı olarak dünyaya benzetilmiş, deli ve perilerin mekânı olarak tasavvur edilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda ise gönül ve dünyaya benzetilmiş, perilerin meskeni ve hazinelerin gömüldüğü yer olarak tasavvur edilmiştir.

Harabe, hazinenin gömüldüğü yer olarak tasavvur edilir. Fuzûlî, bu bayındır yerde dirhem ve dinar hazinesini gömecek bir yerin bulunmadığını ifade ederek harabeyi, gerçek anlamına uygun bir şekilde kullanır. Bu gerçekçi yaklaşımıyla hem memdûhu yüceltir hem de memlekette yaşanan müreffeh hâle işaret eder:

Bulunmaz bu ma'mûrede bir harâbe

Defîn olmağa genc-i dînâr ü dirhem (Fuzûlî, K.27/14)

Harabe, delilerin mekânı olarak tasavvur edilir. Bâkî, çılgın can ve harap gönlün, viraneleri delilerin meskeni olarak gördüğünü ifade eder. Deliler, toplum tarafından dışlandıkları veya evsiz barksız kaldıkları için harabe ve izbe yerleri mekân tutarlar. Bâkî bu yaklaşımıyla âşıkları deli formunda görüp harabeyi onlara şayeste bir mekân olarak tasavvur eder:

Cân u cenân-ı şeydâ birle ten-i harâbı

Dîvâneler yatagı vîrânedür sanurlar (Bâkî, G.115/2)

Viranelerin, cin ve perilerin mekânı olduğuna dair yaygın bir inanış söz konusudur. Bu inanış, Fuzûlî Divanı'nda doğrudan (Fuzûlî, Mst.1/7-8), Bâkî Divanı'nda ise dolaylı olarak işlenmiştir. Bâkî, "Ey peri, bugün viranelerde deliler vardır." ifadesiyle viraneyi delilerin mekânı olarak tasavvur eder. Peri, âşıklara musallat olmuş cindir. Beyitte sevgilinin benzetileni olarak görülmüştür. Bu yaklaşımla aynı zamanda viranenin cin ve peri mekânı oluşuna işaret edilmiştir:

Cihâna savt-ı zencîr-i cünûnı gulgule salmış

Bu gün vîrânelerde ey perî dîvâneler vardur (Bâkî, G.187/2)

Âşığın gönlü aşk derdinden yara bere içinde kaldığı için harabeye benzetilir. Fuzûlî, "Sevgilinin göz bebeğinin hayâli, gönlümü vatan tutttuğu için gam viranemi insanlar mesken tutmaya başladı." diyerek viraneyi gönül olarak tasavvur eder. Söz konusu edilen gam, aşk kaynaklı olduğu için âşık hâline şükreder, memnuniyetini dile getirir. Bu yaklaşım, aynı zamanda harabenin bayındır bir mekân formunda telakki edildiğini gösterir:

Gönlümü kılmış hayâl-i merdüm-i çeşmin vatan

Şükr kim merdüm-nişîn olmuş bu gam vîrânesi (Fuzûlî, G.298/4)

Dünya geçici bir mekân olduğu için insana kalıcı bir rahatlık bahşetmez. Psikolojik açıdan daralan insanlar, dünyayı çekilen acıların müsebbibi olarak gördükleri için hâllerini ona yınsıtıp harabeye benzetirler. Bu bağlamda Fuzûlî, sultan olarak geçinen insanın, kendisini baykuş, dünyayı ise harabe olarak görmesi gerektiğini ifade eder. Bu yaklaşımıyla geçici mekânlarda mutlak manada hüküm sürmenin imkânsız ve anlamsız olduğunu anlatmaya çalışır. Ayrıca baykuş yuvalarının harabelerde olduşuna işaret eder:

Ey olup sultân diyen dünyâda benden gayri yok

Sen seni bir cuğd bil dünyânı bir vîrâne tut (Fuzûlî, G.43/6)

Dünya, âşıkların büyük belâlara düçar oldukları mekân olduğu için Bâkî Divanı'nda eski yapıya (köhne-serâ) benzetilir (Bâkî, Ms.2-I/2). Bâkî, ayrıca şarap içip sürekli sarhoş olmanın imkânsız olduğunu, dolayısıyla harabelerle dolu bu yere (harâb-âbâd) gönül bağlamanın anlamsız olduğunu ifade eder. "Harâb-âbâd" sözcüğüyle dünyayı kast eder. Geçici bir mekâna aklı başında olan insanların bağlanmayacağını düşünür. Aynı zamanda sarhoşların harabeyi, mekân tutma gerçekliğine işaret eder:

Mey içüp mest-i müdâm olmayıcak ey Bâkî

Ne gönül baglasun âdem bu harâb-âbâda (Bâkî, G.423/7)

2.1.10. Sevgilinin Mahallesi (Kûy)

"Mahalle, köy, yurt, sokak" (Pala, 1995:338) anlamlarına gelen kûy sözcüğü, klasik şiirde sevgilinin yaşadığı yeri karşılar. Klasik şairler, kendilerini âşık formunda gördükleri için klasik şiirde mekân denildiğinde akla gelen en önemli yerlerden biri kûy'dur. Âşığın bütün çabası, bu mekâna ulaşma noktasında olduğu için sevgilinin yaşadığı yer, âşık açısından dünyanın merkezi konumundadır (Özarslan, 2010:16).

Âşıkların kıblesi olarak (Kâbe) da bilinen bu mekân, bazen *"duygunun"* (Andrews, 2009:137) bazen *"otoritenin"* (Andrews, 2009:113) bazen de Mutlak Varlık'ın sembolü olarak tasavvur edilir. *"Mecazî aşk açısından kûy, sevgilinin bulunduğu yerdir. Yönetim boyutundan bakıldığında sultanın bulunduğu yer yani İstanbul'dur. Tasavvufî yoruma göre Allah'a kavuşma makamıdır."* (Yoldaş, 2004:335).

Klasik şiirde sevgili, kâinattaki bütün güzellikleri kendisinde barındıracak şekilde yani aşkın/müteâl bir varlık olarak tasavvur edilir. *"Fizikî unsurları yönünden beşerî vasıflarıyla belirgin değildir; soyut tasvirlerle, sembolik metaforlarla örülmüş, cinsiyeti ve hüviyeti belirsiz, stilize bir tiptir."* (Türkdoğan, 2011/a:122). Sevgiliyle alakalı çağrışım ve tasvirler, sevgilinin insanüstü bir varlık olarak tasavvur edilmesini kaçınılmaz kılar. Böyle bir formla tavsif edilen bir varlığın yaşadığı yer de mutlak güzelliklerin tezahür ettiği yer olarak telakki edilmiştir. *"Şerefü'l-mekân bi'l-mekîn"* (Evren, 2017:17) Arap atasözünden anlaşılacağı üzere mekân, mekîn (mekâna gelen) ile şeref bulur. Klasik şairlerin aşk tasavvuruna göre bu mekân, *"âşığın devamlı bulunmayı arzuladığı ancak bir türlü erişemediği bir mekândır."* (Tolasa, 2001:234). Bu

yaklaşımdan dolayı kûy'un, âşığın duygu ve düşünce âleminde gerçek bir mekândan ziyade, muhayyel mekân olarak kaldığı düşünülür.

Sevgiliye atfedilen kutsallık nedeniyle sevgilinin mahallesi; Kâbe, ziyaretgâh, cennet gibi kutsal mekânlara benzetilmekle yetinilmez, bu mekânlardan üstün bile görülür. *"Sevgilinin bulunduğu mekân, sıradan bir mekân olmaktan çok, sonsuzluğu çağrıştıran ve özgürlük hissi veren aşkın bir mekân, coğrafî bir mekân olmaktan çok; manevî bir mekândır ve diğer bütün merkezler gibi ayrıcalıklıdır. Bu mekân huzur, mutluluk toprağı, saf topraktır; kutsaldır, kutsalların toprağıdır; âşıkın asıl mekânı, aslî yurdu; her şeyin merkezi; evrenin ta kendisidir."* (Demirel, 2014:54). Bu durum, sevgilinin Mutlak Varlık formunda, mahallesinin ise mekândan ziyade, manevî bir makam olarak tasavvur edildiğini gösterir.

Sevgilinin mahallesine varmak, cennete varmakla eş değerdir. Zira cennet, bütün inanların varmak istediği yer olduğu için madde âlemindeki geçici mekânlarla karşılaştırılmayacak değerdedir. Vuslatın gerçekleşmesi hâlinde sevgilinin mahallesi, âşığın mevcut gerçekliğini, talihini tamamen dönüştürür. Onu *"geçici olandan gerçekliğe, sonsuzluğa, ölümden yaşama, insanlıktan Tanrısallağa"* (Eliade, 2003:367) yükseltir.

Klasik şiirde sevgilinin mahallesinin ilişkilendirildiği kavramların başında gönül gelmektedir. Muhayyel bir mekân olan gönül, *"kâinatı içine alabilen sonsuz derinliğiyle, insanın yegâne içtenlik mekânı ve aynı zamanda Yunus'un deyişiyle Çalab'ın tahtıdır."* (Doğan, 2012:978). **"**Ben göğe ve yere sığmam, fakat mümin kulumun kalbine sığarım" (Aclûnî, 2001:229) hadisinin de işaret ettiği üzere gönül, Allah'ın evidir. Sevgili müteâl özellikleriyle Mutlak Varlık formunda tasavvur edildiği için ona layık görülen mekân gönüldür. Gerek âşığın sevgiliye atfettiği değer, gerekse sevgilinin aşkın bir varlık olarak tasavvur edilmesi hasebiyle sevgiliye reel mekânların yerine üst âlemler veya kutsal mekânlar layık görülür. Hatta bu düşünce daha ileriye götürülerek sevgili, maddî mekânlardan münezzeh bir varlık olarak tasavvur edilir. *"Gerçek âşığın, sevgilisini içinde taşıması O'na ikinci bir mekân izafe etmemesi"* (Şenödeyici, 2014:122) bu bağlamda değerlendirilebilir.

Sevgilinin mahallesinin en önemli özelliklerinden biri, otoritenin merkezi olarak tasavvur edilmesidir. Şairlerin asıl amaçlarından biri, otoriteyi temsil eden mekânlara (saray, başkent) varmak veya oraya yakın olmaktır. Hükümdar veya onu temsil eden mekâna yakın olan, iktidardan en çok pay alır (Andrews, 2009:126). Çünkü hükümdar

veya *"merkeze yakın olmak, adalete, lütufa, barışa, himmete yakın olmak; ekonomik ve kültürel açılardan gelişmek, ruhsal açıdan yenilenmek demektir."* (Demirel, 2014:54). Söz konusu maddî ve manevî nimetlerin kaynağı olması hasebiyle otorite, sevgili; sevgilinin mahallesi ise saray veya başkent olarak tasavvur edilir.

Sevgilinin mahallesi, klasik şiirde kutsal/yüce vasıflarla tavsif edilir. Bu bağlamda; *"Kâbe, harem, Mekke, secdegâh, cennet, bâğ-ı cinân, ravza, gülşen, bostan"* (Pala, 1995:338) gibi mekânlara benzetilir. Sevgilinin mahallesi, Bâkî Divanı'nda; meyhane, harabat, cennet, Kâbe, secdegâh olarak tasavvur edilir ve belâ, yokluk gibi tasavvufî kavramlarla tavsif edilir. Sevgilinin mahallesinin toprağı, yüz sürülecek kadar, köpekleri ise aynı çanaktan yemek yenilecek kadar değerli görülür. Fuzûlî Divanı'nda ise sevgilinin mahallesi; bahçe, cennet, Kâbe olarak tasavvur edilir ve melâmet, belâ gibi tasavvufî kavramlarla tavsif edilir. Ayrıca âb-ı hayatın, sevgilinin mahallesinde olduğu, âşığın bu mekâna gölge gibi uzandığı, kendisini mahallenin köpeklerinden değersiz gördüğü ve bu mekânda ölmek istediği ifade edilir.

Ayıplanma, kınanma anlamlarına gelen melâmet, sevgiliye ulaşma konusunda çekilen sıkıntıları karşılar. *"Ayıplanmak, rüsva olmak, olumsuz bir imaj bırakıyor gibi görünse de aşkta olumlu bir durumu ifade etmektedir."* (Yıldırım, 2012:77). Aşk uğruna çekilen çile, gösterilen sabır, âşık için övünme nedenidir. Sevgilinin yaşadığı yer olarak bilinen kûy'un "melâmet" mefhumuyla tavsif edilmesi, mekîne/sevgiliye ulaşmak için yaşanan rüsvalığın mekâna yansıması olarak düşünülebilir. Fuzûlî'ye göre melâmet mekânı olan sevgilinin mahallesinin uğruna çekilen sıkıntılar, burayı velayete/kutsal mekâna tebdil edecektir. Allah dostluğu anlamına gelen "velâyet", manevî bir makamı karşılamakla beraber "vilâyet" olarak okunduğunda memleket anlamına da gelir (Yıldırım-Akdemir, 2012:78):

Nice ıllardır ser-i kûy-ı melâmet bekleriz
Leşker-i sultân-ı irfânız velâyet bekleriz (Fuzûlî, G.123/1)

Fuzûlî'nin/âşığın sevgili uğruna çekilen sıkıntılardan şikâyetçi olmadığı ve hatta bu sıkıntılardan kurtulma noktasında bir çabasının da bulunmadığı bilinir. Sevgilinin mahallesi, mecazî aşk bağlamında düşünüldüğünde rakip, ağyar, köpek; hakikî aşk bağlamında düşünüldüğünde ise masiva addedilen unsurlar tarafından korunmaktadır. Bu mekâna ulaşabilmek veya mekânda fani olabilmek için her türlü musibet, felaket, mihnet ve melâmete razı olmak gerekir. Âşık için değerli olan durum da budur:

Hâsılım berk-ı havâdisden melâmet dağıdır

Mesnedim kûy-i melâmetde fenâ toprağıdır

Zâr gönlüm tende zindân-i belâ tutsağıdır

Rahm kıl devletli sultânım mürüvvet çağıdır (Fuzûlî, Mr.1/1)

Âşık, sevgilinin mahallesine yönelmek istediğinde halk tarafından kınanır, böylece gönül-akıl ikileminde kalır. Akıl, sevgiliye veya sevgilinin mahallesine ulaşma konusunda âşığı sınırlandırdığı için âşık, deliliği tercih eder. Delilerin en çok düçar kaldıkları hâllerden biri melâmettir. Melâmet hâlini kanıksayan insanlar, amaçlarına ulaşma konusunda daha kararlı olurlar. Âşığın melâmeti göze almasının temelinde, sevgiliye yakın olma konusunda her türlü fedakârlığı yapabileceğine dair düşünce vardır:

El ta'nesinden isterim ol kûya gitmeyem

Öz ihtiyârım ile beni koyma ey cünûn (Fuzûlî, G.231/2)

Şair, su ve toprağıyla arzulanan yer olarak tasvir ettiği sevgilinin mahallesini, meyhaneye benzetir ve bu mekânı kâinatın yüce mekânlarından biri olarak görür (Bâkî, G.66/4). Melâmet ehli, harabat yeri/meyhane olarak tavsif edilen sevgilinin mahallesi uğruna yakasını yırtıp, ar ve namus gibi değerleri hiçe sayarak (Bâkî, G.166/3) bu mekânda sevgili uğruna toprak olmak ister (Bâkî, G.188/1). Sevgilinin mahallesinde bulunan meyhanelerin köşeleri, yıkık dökük yerler olup aşk sarhoşlarının dertlerine deva buldukları mekânlardır. Bu mekânlar, aynı zamanda harabelerdeki hazineler kadar değerli görülen sevgiliyle mekânsal yakınlığa vesile oldukları için yüceltilir:

Eger tahsîl-i derd itdünse düş kûy-ı harâbâta

Seni gene itdiler çünkim mukîm-i künc-i vîrân ol (Bâkî, K.11/2)

Sevgilinin mahallesi, âşığın başına gelen belâların ve eksilmeyen gamının müsebbibi olarak tasavvur edilir. Ancak âşık, bu belâlardan şikâyet etmez, Çünkü belâ ve musibetlerin en büyüğü, hadislerde zikredildiği üzere peygamber ve Allah'ın veli kullarının başına gelmiştir. İmtihan anlamına da gelen "belâ" sözcüğü, aynı zamanda âşık ile sevgili arasında elest meclisinde gerçekleşen ahdi anımsatacak şekilde kullanılmıştır. Bu ahitte âşığın büyük belâlara düçar kalacağı belirtilmiştir. Madde âleminde âşığın başına gelen belâlar, bu ahde bağlandığı için âşığın en büyük sermayesi olarak tasavvur edilir:

Hâsılım yok ser-i kûyunda belâdan gayrı

Garazım yok reh-i aşkında fenâdan gayrı (Fuzûlî, G.273/1)

Âşık, bedenen ve ruhen sevgiliye kayıtsız bir biçimde bağlı olduğu için başına türlü belâlar gelse bile sevgilinin mahallesinden ayrılmaz. Bu belâlardan biri, âşığın can evine emanet edilen sevgilinin bakışlarıdır (Bâkî, G.84/3). Bakışlar, âşığın canını esir alan kişi formunda telakki edilir ve âşığın iradesini devre dışı bırakır. Bu ve başka nedenlerden dolayı âşık, neşe ve eğlenceyi bırakıp gamlı hâline razı olmak, belâ mahallesinde tekâmülünü sağlamak üzere mekân edinmek zorundadır:

Ey 'âşıkân-ı gam-zede 'ayş u safâyı kon

Kûy-ı belâda her birinüz bir mekân tutun (Bâkî, G.281/4)

Yokluğu istemek veya onu varlık âlemindeki herhangi bir nesnenin benzetileni olarak kullanmak, *"hayattan bıkmış, çok muzdarip, ümitsiz, bedbin bir insanın ruh hâlini ifade eder."* (Kaplan, 2009/a:23). Klasik şairler, sevgilinin mahallesine kutsallık atfettikleri için orayı daima yüceltirler. Fakat bir bedduanın işlendiği bu beyitte Bâkî, Sultan Mehmed'in düşmanlarının huzur bulmamalarını niyaz eder. Bâkî'nin bu niyazını, "yokluk mahallesi" terkibiyle tavsif etmesi, memdûhun/sevgilinin düşmanlarının varlık âleminden tamamen yok olmasını istemesiyle alakalı olsa gerektir:

Hakdan niyâzum ol ki 'adûsı zamânede

Râhat yirini bulmaya kûy-ı 'adem gibi (Bâkî, K.16/10)

Klasik şiirde sevgilinin mahallesi; cennet ve *"ağaçlık, çimenlik, bahçe"* (Devellioğlu, 1996:879) anlamlarına gelen "ravza"ya benzetilir. Bahçe, sevgilinin benzetilenleri olarak bilinen gül, lale, servi gibi bitkilerin yetiştiği mekân olup güzelliklerin/güzellerin tezahür yeri olması hasebiyle kûy'un benzetileni olarak tasavvur edilir. Dış bir mekân olan bahçe, sevgili için daima açık, âşık için ise uğruna çekilen sıkıntılar nedeniyle kapalı gibi algılansa bile âşığın vuslat ümidini diri tuttuğu açık mekândır. Fuzûlî, "Su Kasidesi"nde; yürüyüşü edalı, boyu servi gibi zarif ve uzun olan sevgilinin bahçede bulunması hasebiyle suyun/âşığın sevgiliye yöneldiğini, bu yola *"baş koyduğunu"* (Pala, 2011:39) belirtir. Su, Hz. Muhammed'in benzetileni olarak düşünüldüğü için doğal bir mekân olan bahçe, *"Ravza-i Mutahhara"* (Pala, 2011/b:39) olarak tahayyül edilmiştir:

Ravza-ı kûyuna her dem durmayıp eyler güzâr

Âşık olmuş gâlibâ ol serv-i hoş-reftâre su (Fuzûlî, K.3/10)

Sevgilinin mahallesinin havası, âşığı rahatlatma konusunda bahçe havasıyla ilişkilendirilir. Bahar mevsiminin can bağışlayan havası, nasıl ki bahçedeki bitkilerin

canlanmasına vesile oluyorsa sevgilinin mahallesinden esen hava da âşıkların can bulmasına veya canlanmış bir bahar bahçesi formuna bürünmesine vesile olur:

Hevâ-yı ravza-i kûyun bahâr-ı gülşen-i cânım

Nihâl-i kâmetin servim izârın yâsemînimdir (Fuzûlî, G.102/3)

Ravza, bahçenin yanı sıra cennet anlamına da geldiği için sevgilinin mahallesinin cennet ile aynı mesabede görüldüğü düşünülür. Tasavvufa göre cennet, hakikî âlem iken dünya geçici âlemdir. Dünya bahçesinin yüceltilmesinin temelinde ilgili mekânın sevgilinin mahallesi olarak tasavvur edilmesi düşüncesi vardır. Böyle bir mekân, Fuzûlî'ye göre "mekîn"inin ululuğu nedeniyle öyle bir makama dönüşmüştür ki bu makama/mekâna cennet kuşu bin yıl bile uçsa varamaz. Bu durum, sevgilinin mahallesinin erişilemeyecek kadar yüce bir mekân olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Ravzâ-i kûyunda tapmışdır Fuzûlî bir makâm

Kim ana cennet kuşu yetmez bin ıl uçmâğ ilen (Fuzûlî, G.220/5)

Kuy, sevgilinin mekânı olduğu için sevgilinin güzellik unsurlarıyla cennettin bazı unsurları arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Sevgilinin boyu, *"dünyevî bahçedeki servinin cennetteki karşılığı olan, dolayısıyla da cennetteki güzeli/sevgiliyi (huri'yi) temsil ettiği düşünülebilecek olan tûbâ"*ya (Andrews, 2009:100) benzetilmiştir. Bâkî, "Cennet ağacı olarak bilinen "tûbâ"nın sevgilinin cennette benzeyen mahallesine Mesih'in ise sevgilinin eşiğine meyletmesine şaşılmamalıdır." diyerek söz konusu mekânın yüceliğini ve sevgilinin boyunun tûba ağacını kıskandıracak kadar uzun ve güzel olduğunu anlatmaya çalışmıştır:

Cennet-i kûyuna meyl eylese Tûbâ yiridür

Âsitânun dilese gökde Mesîhâ yiridür (Bâkî, G.66/1)

Aynı şekilde Fuzûlî de sevgilinin mahallesiyle cennet arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Züht ehlinin cenneti daha çok huri, gılman ve köşk gibi nimetlerinden dolayı yücelttikleri bilinir. Züht ehlinin cennet tasavvurunu birçok klasik şair gibi doğru bulmayan Fuzûlî, sevgilinin cennete benzeyen mahallesine yönelmenin münasip olacağını ifade eder. Bu durumun temelinde, sevgilinin rızasını kazanma ve onu her şeyden üstün görme düşüncesinin olduğu düşünülür:

Cenneti kûyuna zühd ehli münâsib deseler

Ne münâsib ki kılam bir nice nâdân ile bahs (Fuzûlî, G.46/2)

Kutsal bir mekân olarak tasavvur edilen kûy, sevgiliyi ağırladığı için cennette benzetilir. Âşığın yaşadığı mekân ise kûy'a nazaran cehennem mesabesinde görülür.

Sevgilinin cennete benzeyen mahallesi, gönül ehli tarafından dünya cenneti olarak inşa edilen İrem bağından da üstün görülür (Bâkî, G.67/2). Böyle yüce ve kutsal bir mekâna uçularak gidilebileceği düşünüldüğü için Allah'tan kol, kanat istenir. "Uçmak" cennet anlamına gelecek şekilde kullanıldığı için tevriyelidir:

Bâg-ı bihişt-i kûyına yârun irem diyü

Hakdan hemîşe uçmaga bâl ü per isterin (Bâkî, G.386/2)

"Kutsal oluşuyla ilahi saflığın ve temizliğin mekânı olan Beyt (Kâbe)" (Lekesiz, 2006:216) sevgilinin yaşadığı yerin benzetileni olarak görülür. Âşığın gönlü, sevgilinin Kâbe'ye benzetilen mahallesine rızayla kabul edildiği takdirde, yaşanacak olan kurbiyet nedeniyle âşık, kurban olmaya hazır (Bâkî, G.65/5) bir varlık olarak düşünülür. Sevgiliye mekânsal olarak yaklaşmak imkân dâhilinde olmadığı için âşıkların önemli uğraşlarından biri de Kâbe mesabesinde görülen kûy'un etrafında tavaf yapılırcasına dönmeleridir. *"Âşığın, merkez etrafındaki dairevî dönüşleri, onun merkezden çok uzaklaşmamasını, doğru yolda, sabit ve istikrarlı bir şekilde durmasını sağlar. Bu vesileyle âşık, sevgiliyle doğrudan temasa geçecek yetenekte olmasa da, merkezin çekim gücünün yardımıyla, en azından uzaktan bile olsa, merkezin etki alanından da çıkamamakta"*dır (Demirel, 2014:55). Böyle dönüşler sayesinde vuslat gerçekleşmese bile gönül huzuru sağlanmış olur. Bu bağlamda Kâbe tavafının Müslümanlara verdiği gönül huzuruyla âşığın kûy etrafındaki dönüşlerinden elde ettiği gönül huzuru aynı derecede görülmüştür:

Bâkıyâ ister isen kalbe safâ virmek eger

Ka'be-i kûyına var döne döne eyle tavâf (Bâkî, G.231/5)

Harem-i Şerif veya Harem-i Kâbe, tavafın yapıldığı ve yabancıların girişine izin verilmediği yer demektir (Devellioğlu, 1996:329). Sevgilinin yaşadığı mekâna kutsallık atfeden âşık, ilgili mekânı Harem-i Kâbe'ye benzetir. Yabancıların (gayrimüslim) bu mekâna girmeleri nasıl yasak kılınmışsa, ağyarın veya gönül ehli olmayan kişilerin sevgilinin mahallesine girmeleri yasaklanmıştır. Kâbe'de yapılan tavaf ile âşıkların "kûy" etrafındaki dönüşleri arasında benzerlik ilişkisi oluşturan Bâkî, Kâbe-i şerifin etrafındaki sütunlar/hacılar ile sevgilinin mahallesine karşı duran âşıklar arasında biçimsel açıdan benzerlik ilişkisi oluşturur. Ayrıca âşıkların durma biçimiyle sütunlar/hacılar arasında oluşturulan benzerlik ilişkisinin mutlak bağlılığı, itaati sembolize ettiği de düşünülür:

Kûyun etrâfına 'uşşâk dizilmiş gûyâ

Harem-i Ka'bede her cânibe erkân saf saf (Bâkî, G.229/8)

Âşık, sevgilinin cennete benzeyen mahallesinde gönül yuvasını inşa ettiği için *"Ummü'l-Kura"* (memleketlerin anası) (Lekesiz, 2006:101) olarak bilinen Kâbe'ye ve cennete meyletmez. *"Sevgilinin diyârı vahdet diyârıdır ve hakikî cennettir… hakikî cenneti bulan âşık, mâsiva ni'metleriyle dolu olarak tasvir edilen cennete dönüp bakmaz."* (Tarlan, 2009:635). Bu bağlamda Fuzûlî, sevgilinin diyarını hakikî aşkın yaşandığı mekân olarak tasavvur ettiği için cennet ve Kâbe'den üstün görmüş, bu mekânın yüceliğinin yanında cennet ve Kâbe'nin yüceliğinin nazara alınmayacağını düşünmüştür:

Âşyân tâ ravzâ-i kûyunda tutdu murg-ı dil

Geçdi tavf-ı Ka'beden uçmağa pervâ etmedi (Fuzûlî, G.280/4)

Klasik şiirde sevgilinin kapı eşiği, âşığın/dervişin makamı olarak görülür (Aydın, 2013/b:276) dolayısıyla kutsal mekân olarak tasavvur edilir. Sevgilinin eşiğinde secde ettiği için yüzüne toz yapışan âşığın, kınanmaması gerektiği ileri sürülür (Bâkî, G.149/3). Zira bu vesileyle hem belli bir kurbiyet gerçekleşir hem de âşık, sevgilinin mahallesinin yolunda toprak gibi ezilme muradına nail olur:

Kûyun yolında Bâkî-i üftâde var iken

Hayfâ o keff-i pâye süre hâk-râh rû (Bâkî, G.401/5)

Âşık, sevgilinin ayak toprağını ilaç mesabesinde gördüğü için sürme olarak kullanır. Sürme, kirpik diplerine sürülen boya olarak bilinir, sevgilinin güzellik unsurlarından biridir. Bâkî, sevgilinin kûy'unun toprağını illetli gözlere ilaç olarak görür ve nergisin bu toprağa olan intizarına şaşırmamak gerektiğini ifade ederek kûy'un değersiz gibi görünen maddelerini bile ilaç eczası olarak tasavvur ettiği düşünülür:

Muntazır olsa n'ola nergis gubâr-ı kûyına

Tûtiyâya Bâkıyâ muhtâc olur çeşm-i 'alîl (Bâkî, G.285/6)

Âb-ı hayat ölümsüzlük suyudur. Birçok mitoloji ve inanışa göre bu suyu içen ölümsüzleşir. Bu bağlamada, Hızır ve Hz. İlyas'ın bu sudan içerek ölümsüzleştiklerine inanılır. Ölümsüzleşme fikri, insanoğlunun hafızasını en fazla meşgul eden konulardan biridir. Ölümsüzlük iksrini elde etmek isteyen insanlar, sürekli âb-ı hayat arayışı içinde olmuştur. Fuzûlî, ölümsüzlük sağlayan suyun sevgilinin mahallesinde olduğunu hayâl eder, böylece bu mekânı zulûmat ülkesine benzetir. Zulûmat ülkesi, *"Hızır, İlyas ve İskender'in âb-ı hayat (ölümsüzlük suyu) aramaya gittikleri bölge olup doğu*

edebiyatların öte dünyaya olan inançlarının dünyadaki mistik ve ütopik bir uzantısıdır." (Aktaş, 2003:16). Âşık için ulaşılması imkânsız olan bu mekân, ölümsüzlük iksirini/vahdeti barındırması hasebiyle hem kutsal hem de mitolojik bir mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Ey Fuzûlî hâk-i kûy-ı yâre yetdim hanı Hızr

Kim verem kâmın olam âb-ı hayâta reh-nümûn (Fuzûlî, G.230/7)

Sevgili yüceliği temsil ederken âşık değersizliği, mahviyyetkârlığı temsil eder. Bu bağlamda âşığın can ve teni, sevgilinin mahallesinin toprağındaki çer çöp kadar değersiz görülür (Fuzûlî, G.72/2). Âşık, sevgilinin ayağının altında ezilmek, çiğnenmek ümidiyle mahallesinin toprağına gölge gibi uzanır. Bu durum, mutlak teslimiyetin, itaatkârlığın göstergesidir:

Sâyeveş çokdan Fuzûlî hâk-i kûyun yastanır

Ol ümîd ile ki bir gün ola pâ-mâlin senin (Fuzûlî, G.168/7)

Sevgilinin mahallesi, köpekler tarafından korunduğu için âşık mahallenin köpeklerine de muhabbet besler. Köpek, âşığın sevgiliye ulaşmasını engellediği için rakip olarak tasavvur edilir. Rakip, âşığın ilgi ve muhabbetini diri tuttuğu için olumlu imgelere konu edilir. Âşık, öldüğünde sevgilin ayaklarının altında ezilen toprak; diri kaldığında ise sevgilinin mahallesini koruyan köpek olarak kalmak ister (Fuzûlî, Mr.3/7). Bu düşüncesini daha ileriye götürerek mahalleyi koruyan köpeklerin arasında bile âşığın yerinin olmadığını dile getirir. Böylece sevgilinin mahallesine atfettiği değeri vurgular:

Ol ser-i kûy itleri içre Fuzûlî yok yerim

Bes bana mâtem-serâ ben handân u handân sürûr (Fuzûlî, G.94/7)

Bâkî, sevgilinin mahallesini koruyan köpeklerin rakibe ilişmemesinden şikâyetçi olsa bile (Bâkî, G.396/2) sevgilinin mekânında bulundukları için onları yüceltir. Köpeklerin çanağını, Cem'in kadehiyle aynı mesabede görür (Bâkî, G.147/4) ve harabat ehlinin, bu çanağı, Cemşid'in kadehinden üstün tuttuklarını ifade eder (Bâkî, G.187/3). Sevgilinin mahallesindeki itlerle aynı çanaktan yiyen veya içen âşıkları, bir meclis imgesiyle tasvir eden Bâkî, onların Cem'in meclisinde şarap içmelerinin ayıplanmaması gerektiğini söyleyerek âşıkların bu davranışını yüceltir:

'Âr itse tan mı içmege bezm-i Cem içre câm

Her kim segân-ı kûyun ile hem-sifâldür (Bâkî, G.96/2)

Âşığın en büyük isteklerinden biri, sevgilinin mahallesinde ölmektir. Âşık, sevgilinin mahallesinde öldüğü takdirde, sevgilinin servi boyunun gölgesini mezar taşı olarak kullanmak ister. Bu durum, âşığın Berzah âleminde olsa bile sevgiliyle maddî bir yakınlık kurmak istediğini gösterir:

Mezârım üzre koyman mîl eğer kûyunda cân versem
Koyun bir sâye düşsün kabrime ol serv-kâmetden (Fuzûlî, G.219/2)

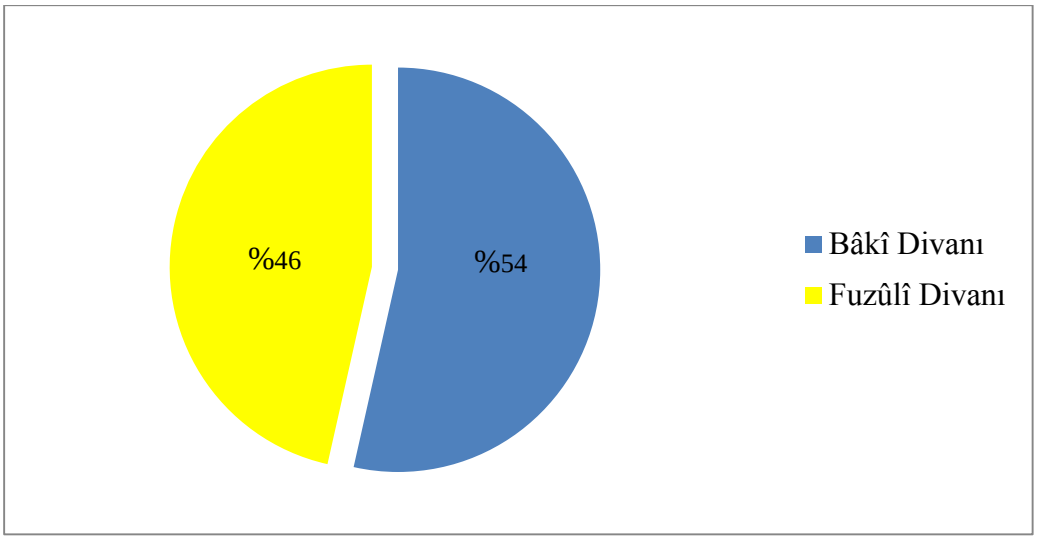
2.1.11. Barınma Mekânlarıyla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Barınma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 8, kullanım oranını Grafik 8 vermektedir. Buna göre barınma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 463, Fuzûlî Divanı'nda 402 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %54'e, Fuzûlî Divanı'nda %46'ya tekabül eder. Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, belli bir barınma mekânını veya barınma mekânının cüzüyle ilgili sözcüklerden "şeh-nişîn", "künc", "bucak", "südde" "tahtgâh", "konak", "kaşâne" "kâh", "gurfe", "hargâh", "harâb-abâd" ve "köhne-serâ" sözcüklerinin Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış olmasıdır. "Şebistân", "matbâh", "nihân-hâne", "me'âz", "merhâle" ve "bünye" sözcükleri, yalnızca Fuzûlî Divanı'nda kullanılmasına rağmen bu sözcüklerin toplam kullanım sayısı az olduğu için iki divan arasındaki toplam kullanım farkının azalmadığı görülür.

Barınma mekânlarının mahiyetleri arasında farklılıklar söz konusu olduğu için her bir mekân içerik ve sayı/oran bakımından ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Dünya tasavvuru, Bâkî'ye göre karamsar olan Fuzûlî'nin çerçevesel açıdan kapalı mekânlara daha fazla yer vermesi beklenirken Bâkî'nin daha fazla yer verdiği görülür. Bu durum, şairlerin hayatlarına dair gerçekliklerle bağdaşmasa bile şairlerin barınma mekânlarıyla alakalı tasavvurlarına bakıldığında, söz konusu mekânları kendi gerçekliklerine uygun olarak ele aldıkları görülür.

Tablo 8: Barınma mekânlarıyla iligili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	Bâkî Divanı	Fuzûlî Divanı
Âsitân	29	17
Âşiyân/Âşyân	5	10
Bârgâh	13	5
Beyt	5	4
Binâ	5	29
Bucak	3	-
Bünyâd	10	7
Bünye	-	1
Çetr	2	1
Dergâh	26	48
Eşig	38	2
Ev	6	27
Gurfe	1	-
Gûşe	26	17
Hâbgâh	2	1
Hâne	19	11
Hânmân/Hân ü mân	5	4
Harâb-abâd	1	-
Harâbe	-	1
Harem	12	5
Hargâh	1	-
Harîm	15	9
Hayme /Hiyâm	8	1
Kâh	3	-
Kasr	15	2
Kaşâne	3	-
Konak	2	-
Köhne-serâ	1	-
Kûy/Kû	94	80
Külbe	1	6
Künc	23	-
Mahzen	2	5
Matbâh	-	2
Me‘âz	-	1
Me’vâ	4	6
Melâz	1	2
Melce’	2	1
Menzil/Menzilgeh/ Menzilet/ Menâzil	28	49
Merhâle	-	1
Mesken	7	13
Neşîmen/Nişîmen	2	2
Nihân-hâne	-	1
Penâh	11	15
Sarây	17	3
Südde	5	-
Şebistân	-	2
Şeh-nişîn	1	-
Tahtgâh	3	-
Otağ	1	2
Virâne	2	5
Yuva	3	5
Toplam	**463**	**402**



Grafik 8: Barınma mekânlarıyla iligili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Ev, insan hayatının en önemli mekânıdır. Evin barınak veya mahremiyet alanı olması, önemini daha fazla arttırmıştır. İnsan hayatının büyük çoğunluğu evde geçtiği için ev, şiir metinlerinde kişiyle aynileştirilerek tasvir edilir. Barınma mekânlarından ev ve eş anlamlıları olan beyt, hâne, hân-mân, âşiyân, yuva ve külbe sözcükleri toplamda, Bâkî Divanı'nda 44, Fuzûlî Divanı'nda ise 67 kez kullanılmıştır. Her iki divanda ev, genellikle aynı veya benzer tasavvurlarla ilişkilendirilse bile Fuzûlî Divanı'nda evin daha çok kapalı mekân algısıyla değerlendirildiği görülür. Bu mekânlar, doğal özelliklerinden ziyade gönül, can, hüzün gibi soyut kavramlarla ilişkilendirilerek kişinin/şairin ruh hâlini yansıtacak şekilde tavsif edilmiştir.

Hayata bağlılığın sembolü olan ev, koruyup muhafaza etme konusunda kabuk mesabesinde görüldüğü için evsiz kalma durumu, kimsesizlik, sahipsizlik, ortada kalma ve yaşama sevincini kaybetme olarak düşünülebilir. Yaşama sevinçlerini kaybeden insanların en belirgin özelliklerinden biri, ev ve sosyal ortamlarını terk edip haricî mekânlara sığınmalarıdır. Bu imge, klasik şiirde yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Fuzûlî, kötü bahtını sorgulayan âşığı, kimsesiz, çaresiz ve evsiz olarak tavsif eder. Evsizliğin, kimsesizlik ve çaresizlik sözcükleriyle birlikte kullanılması, evin kişiyi hayata bağlayan ve kişinin sosyal bir varlık olduğunu gösteren önemli göstergelerden biri olduğunu ortaya koymaktadır:

Ben kimim bir bî-kes ü bî-çâre vü bî-hânmân

Tâli'im âşüfte ikbâlim nigûn bahtım yaman (Fuzûlî, Trc.1-I/1)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında dikkat çeken hususlardan biri ev sözcüğünün beden ile benzerlik noktasında ilişkilendirilmesidir. "Vücût hanesi" ve "ten evi" terkipleriyle âşığın bedeni kastedilir. Beden, varlığın maddî yönünü temsil ettiği için tasavvufî anlayışa göre tekâmül yolculuğunda aşılması gereken bir engel olarak düşünülür. Bâkî, âşığın sele benzeyen gözyaşlarının varlık evini yok ettiğini, Fuzûlî ise gözyaşı katarının âşığın ten evine gam ve sıkıntı taşıdığını ileri sürerek maddî varlığın emaresi, ruhun kabuğu olan beden ile bedenin kabuğu olan ev arasında mâî (suyla ilgili) varlıklardan etkilenme konusunda benzerlik ilişkisi oluşturur. Yaşanan yıkım veya yok oluş, her iki divanda da olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir:

Vücûdum hânesin seyle virür Bâkî gözüm yaşı

Fenâ-yı dâr-ı bî-bünyâduma bu âb olur bâ'is (Bâkî, G.29/5)

Katre-i eşkim katarı çâk-i sînemden girip

Ten evine taşradan bâr-ı gam u mihnet çeker (Fuzûlî, G.78/7)

Uyku odası (hâbgâh, şebistân), Bâkî Divanı'nda 2, Fuzûlî Divanı'nda 3 kez kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda dinlenme yeri (Fuzûlî, K.18/19) ve sevgilinin intizar ile beklendiği yer olarak tasavvur edilmiştir. Sevgilinin uyku odasına teşrif etmesi durumunda âşığın mum gibi erimek suretiyle dökeceği gözyaşı incilerini, sevgilinin ayaklarına saçacağı düşünülür. Bu yaklaşımla uyku odası, âşığın sabır ve tahammül ile beklediği, sevgilinin teşrifi hâlinde ise belli bir kurbiyetin sağlanacağı mekân olarak tasavvur edilmiştir. Aynı zamanda uyku odasının mum ile aydınlatılma durumuna işaret edilmiştir:

Kıl şebistânı müşerref kim nisârın kılmağa

Rişteden dürler çekip cem' eylemiş dâmâne şem' (Fuzûlî, G.144/6)

Bâkî Divanı'nda ise "hâbgeh"in benzetildiği mekânlardan biri mezardır. Dinlenme yeri olarak düşünülen memdûhun mezarının cennet köşküne layık olduğu düşünülür. Bu yaklaşımla mezar ile uyku odası, huzur içinde dinlenme noktasında aynı mesabede görülmüştür:

Cism-i pâkin götürüp hâkden aldı Rıdvân

Döşedi hâbgehin gurfe-i gufrân üzre (Bâkî, Ms.2-II/6)

Harem ve harîm sözcükleri, Bâkî Divanı'nda 27, Fuzûlî Divanı'nda 14 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda daha zengin bir bağlam içinde ele alınan harem, her iki divanda da "vuslat" kavramıyla tavsif edilip, sevgili ve otoriteye ait mekânların cüzü olarak ele alınmıştır. Sevgilinin barınma mekânlarının cüzü olan harem, divanlarda

cennet (Bâkî, G.113/1; Fuzûlî, G.176/4) ve Kâbe (Bâkî, G.65/2; Fuzûlî, K.16/17) gibi kutsal mekânlarla benzerlik noktasında ilişkilendirilerek teveccüh edilen yer, varılmak istenen menzil olarak görülmüştür (Bâkî, G.422/7; Fuzûlî, G.176/4). Bunun yanı sıra haremin, her iki divanda kapalı mekân algısıyla da ele alındığı tespit edilmiştir. Bâkî, âşıkların sevgilinin mahallesinde teselli bulamadıkları için mutsuz olduklarını; Fuzûlî ise vuslat haremine alınmadıkları için Mecnûn gibi gamlı olduklarını ifade eder. Bu yaklaşımlarıyla her iki şair de haremi, âşıkların dert ve kederlerinin müsebbibi olarak tasavvur eder:

Erbâb-ı 'aşka sabr u tesellî tarîki yok
Varan harîm-i kûyuna nâ-şâd olup gider (Bâkî, G.141/4)
Şimdi Mecnûndan gam-ı 'aşk içre sanman kem beni
Yâr hod kılmaz harîm-i vaslına mahrem beni (Fuzûlî, Trc.1-II/4)

Mutfak (matbah), Bâkî Divanı'nda kullanılmazken, Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Mutfak, yemek hazırlama ve ikram etme yeri olduğu için kişinin cömertliğinin anlaşılmasında mutfağın doluluğu ve hareketliliği önemli bir ölçüttür. Fuzûlî Divanı'nda memdûhun ihsan ve ikramının fazlalığı tasvir edilirken mufak, cömertlik sözcüğüyle tavsif edilir. Böylece evin bir cüzü olan mutfak memdûh ile özdeşleştirilerek kişi-mekân aynileşmesi sağlanır:

Matbah-ı cûduna kim dûduna sünbüldür gulâm
Hâr-keşlik san'atın tutmuş değil bî-kâr gül (Fuzûlî, K.9/47)

Balkon (şeh-nişîn), Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken, Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Evin bir cüzünü teşkil eden balkon, kozmik mekânlardan feleğe benzetilmiştir. Böylece gökyüzü, sevgilinin yüceliği bağlamında sevgiliye şayeste bir mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Sana kûyun içre olana karîn
Melek hem-nişîn ü felek şeh-nişîn (Bâkî, G.368/1)

Mahzen (Nihânhâne), Bâkî Divanı'nda 2, Fuzûlî Divanı'nda 6 kez kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda bu mekânın Bâkî Divanı'na göre fazla kullanılması ve kapalı mekân olarak algılanması, Fuzûlî'nin kişiliğini söz konusu mekâna yansıttığını gösterir. Mahzen, evin kapalı ve karanlık yerlerinde (bodrum) yapılır. Fuzûlî, mahzeni feleğe benzeterek âşığın ahının çıktığı yer olarak tasavvur eder. Bu yaklaşım, mahzenin cezalandırma mekânlarından zindan ve hapishane mesabesinde görüldüğüne delalet eder:

Sun‘ mi‘mârı yapan sâ‘atde gerdûn mahzenin

Dûd-ı âhım çıkmağa açmış kevâkib revzenin (Fuzûlî, G.227/1)

Açık mekânlara daha fazla yer veren Bâkî, şarap atıklarının döküldüğü kabı abdalın sır mahzeni olarak görür. Rind meşrep bir şair olan Bâkî'nin meyhane unsurlarından cür‘adanı sır mahzeni olarak tasavvur etmesinin temelinde, hem söz konusu unsurun dert ve sıkıntıların konuşulduğu mekânın (meyhane) maddî unsuru olması hem de mahzeni şairlik meşrebine (rindlik) uygun kelimeler ile ilişkilendirme konusundaki hassasiyeti vardır:

Cür‘adân abdâla gerçi mahzenü'l-esrârdur

Rind-i dürd-âşâma sâgar matla‘u'l-envârdur (Bâkî, G.58/1)

Köşe (gûşe, kûşe, künc, bucak), çerçeve açısından dar bir mekân olduğu için klasik şiirde ruh hâli karamsarlık ile özdeşleşen âşığın sığınağı olarak tasavvur edilir. Köşe anlamına gelen "gûşe/kûşe", "künc" ve "bucak" sözcükleri, Bâkî Divanı'nda 52, Fuzûlî Divanı'nda 17 kez kullanılmıştır. Dış/doğal mekânlara daha fazla yer veren Bâkî'nin kapalı ve dar bir mekân olan köşeye Fuzûlî'den daha fazla yer vermesi, şairlerin kişiliklerini şiire yansıtma konusunda özel bir çaba içinde olmadıklarını gösterir.

Bâkî ve Fuzûlî Divanı'nda köşenin daha çok kapalı mekân algısıyla ele alındığı tespit edilmiştir. Bâkî, köşeyi zulmet (Bâkî, G.515/3), belâ (Bâkî, G.344/6) ve gam sözcükleriyle tavsif ederek âşığın karamsar ruh hâlini anlatmaya çalışır. Gönlün gam köşesinde, belânın kaynağı olarak görülen sevgilinin saçlarıyla bağlı oluşu, çekilen sıkıntının büyüklüğünü gösterir. Mekânın kapalılığı ve darlığının yanında gönlün saç bendiyle bağlanmış olarak hayâl edilmesi, köşenin cezalandırma mekânı olarak algılandığını gösterir:

Bend-i belâ-yı zülfün ile künc-i gamda dil

Zencîrlerle baglu yatur şîr-i ner gibi (Bâkî, G.503/2)

Fuzûlî ise köşeyi mihnet (Fuzûlî, K.18/5) sözcüğüyle tavsif eder ve ahından evinin her köşesinin çatladığını belitir. Böylece çektiği acıyı mekânları etkileyecek düzeyde görür. Bu yaklaşımıyla kişi-mekân özdeşliğini sağlamanın yanında tenha ve dar mekânları çekilen acının şahitleri olarak da tasavvur eder:

Berk-i âhımdan evim her gûşe bulmuş rahneler

Gel gör ey gül kim giriftâr-ı kafesdir andelîb (Fuzûlî, G.35/5)

Tasavvufî kavramlardan uzletin, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında köşeyle ilişkilendirildiği görülür. Bâkî, uzlet köşesinde sevgilinin la'l dudakları hayâl edildiği takdirde âşığın özünün mücevher madenine dönüşeceğini ifade eder. Bu yaklaşımıyla uzlet köşesini, irfânî derinliği sağlama ve tekâmülü gerçekleştirme mekânı olarak tasavvur eder:

Leb-i la'lin hayâl it gûşe-i 'uzletde pinhân ol

Dilâ hem kân-ı gevher kıl özün hem gevher-i kân ol (Bâkî, K.11/1)

Fuzûlî ise uzlet köşesinde kimsesiz bir biçimde kaldığını söyleyerek köşenin darlığı ve tenhalığına kendi yalnızlığını yansıtarak mutlak bir yalnızlık, kimsesizlik imgesi oluşturur:

Kalıpdır gûşe-i uzletde sormaz hîç kim hâlin

Ne ola bir fakîrin hâli kim olmaya bir yârı (Fuzûlî, K.18/40)

Eşik (âsitân, dergâh, südde) sözcüğü, Bâkî Divanı'nda 98, Fuzûlî Divanı'nda 67 kez kullanılmıştır. Eşik, barınma ve korunma mekânlarının en küçük mimarî yapılarından biridir. Mekânlar arasında geçiş sağlanırken eşik, geçilecek yer özelliği taşıdığı için farklı hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Sevgilinin eşiğine kutsallığı atfedildiği için eşik, cennet (Bâkî, 363/5), Mescid-i Aksâ (Bâkî, 116/3) ve Kâbe gibi kutsal mekânlara benzetilir. Kâbe, zaman ve mekândan münnezeh olan Allah'ın madde âlemindeki evini temsil eder. Müslümanların kıblesi olan bu mekâna büyük bir saygı gösterilir. Eşik, Bâkî Divanı'nda doğrudan, Fuzûlî Divanı'nda ise dolaylı bir biçimde Kâbe olarak tasavvur edilmiştir. Bâkî, sevgilinin eşiğini, Kâbe eşiğine benzettiği için ona yüz sürdüğünü söylerken; Fuzûlî, -sevgilinin- eşiğinin tavaf edildiğini (Fuzûlî, K.26/8) ifade ederek eşik ile Kâbe arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Kutsal mekânlara yüz sürmek âşığın mahviyetkârlığını, sevgilinin eşiğinin yüceliğini gösterir. Eşik, kapı girişlerine yapıldığı için barınma mekânlarının en değersiz yeridir. Ancak eşiğin geçilmesi veya aşılması, âşık ile sevgili arasında kurbiyete, manevî anlamda feyizlenmeye vesile olduğu için eşiğin manevî değeri büyüktür:

Bilürsin yüz sürerler âsitân-ı Ka'beye ben de

İşigüne yüzüm sürsem n'ola a Ka'bem a kıblem (Bâkî, G.333/6)

Mevcut şartların muhafazası veya tekâmülün gerçekleşmesi konusunda bir kader çizgisi olarak eşik büyük bir öneme sahiptir. *"Eşik ulu bir zatın ya da bir yüce mekânın hem yakınında hem de uzağında olmayı simgeler. Orası ne içeriye aittir ne de*

dışarıya… Orası hem içeri hem de dışarıdır…" (Şenödeyici, 2014:223). Bu bağlamda eşik aşıldığında kaderler değişip dönüşür. Sevgilinin eşiği aşıldığında, vuslata erme; devlet yöneticilerinin eşikleri aşıldığında, maddî anlamda huzur elde etme; Mutlak Varlık'ı temsil eden mekânların eşikleri aşıldığında ise cemalullaha mazhar olma durumları gerçekleşir. Yani kaderlerde, olumlu bir dönüşüm gerçekleşir. Söz konusu eşikler aşılmasa bile bu yolun yolcusu olunmakla manevî anlamda değer elde edilmiş olur. Tekâmül yolculuğunda sevgilinin/padişahın/Allah'ın eşiğine talip olmak sultanlık olarak değerlendirilir:

İşigün üftâdesi kemter gedâ mihr-i münîr
Pençe-i hûrşîd-i 'âlem-tâba hüsnün dest-gîr
Her gedâ-yı âsitânun bir şeh-i sâhib-serîr (Bâkî, Th.5-II/1-2-3)
Ey vücûd-ı kâmilin âyîne-dâr-ı feyz-i Hak
Âsitânın kıble-i hâcât-ı erbâb-ı yakîn (Fuzûlî, Mk.33/1)

Eşik toprağı, her iki divanda sürmeyle ilgili tasavvurlara konu edilmiştir. Bâkî, sevgilinin eşiğinin toprağını göze aydınlık sağlama konusunda sürmeden üstün görürken (Bâkî, G.271/5); Fuzûlî, göz aydınlığını koruyan, dolayısıyla kişinin dünyasını aydınlatan araç (sürme) olarak tasavvur eder. Eşik toprağının sürme olarak görülmesi, sağlanmak istenen kurbiyeti ve âşığın mahviyyetkarlığını gösterir:

Hâk-i dergâhın nazardan sürme ey seylâb-i eşk
Kılma zâyi' sürme-i çeşm-i cihân-bînim benim (Fuzûlî, G.206/3)

Mesken ve neşîmen, barınma mekânlarından evi veya belirsiz bir yeri karşılar. Bu sözcükler, Bâkî Divanı'nda 9, Fuzûlî Divanı'nda 15 kez kullanılmış, Fuzûlî Divanı'nda hem daha fazla hem de daha farklı teşbih ve tasavvura konu edilmiştir. Mesken ve neşîmen sözcükleri, divanlarda âşık ve sevgilinin yaşadığı veya layık görüldüğü yer anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Âşığın gözü (Fuzûlî, G.117/3) ve gönül tahtı, sevgiliye mesken olarak düşünülür; çünkü değerli varlıklar, değer atfedilen mekânlarda ağırlanır. Göz, bazı özellikleriyle sevilen kişilerin (gözümün nuru, göz aydınlığım) benzetileni olarak tasavvur edilir ve sakındırılacak kadar değerli görülür. Gönül ise tecelligâhtır, yalnızca muhabbet duyulan varlığın telezzüzüyle meşguldur. Gönlün tahta benzetilmesi, sevgilinin sultan olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Mesken şeh-i mahabbetüne tahtgâh-ı dil
Menzil hayâl-i la'lüne halvet-sarây-ı cân (Bâkî, K.1/33)

Bülbüle (âşık) mesken olarak kafes ve diken layık görülür. Bu durum her iki varlığa atfedilen değerle açıklanabilir. Klasik şiirin aşk anlayışına göre âşığın yazgısında sıkıntı çekme, tahammül ve sabır gösterme; sevgilinin yazgısında ise zulmetme ve umursamaz davranma edimleri yazılıdır. Bu anlayış nedeniyle âşığın meskeni, çerçeve açısından dar; algısal açıdan kapalıdır:

Her geh ki bahâr kıldı ârâyiş-i bâğ
Nevmîdilik urdu lâleveş bağrına dâğ
Zîrâ diken üzre tutdu bülbül mesken
Gül bâd güzergehinde yandırdı çerâğ (Fuzûlî, R.48)

Sığınma yeri anlamına gelen penâh, melâz, me'âz, me'vâ ve melce' sözcükleri, Bâkî Divanı'nda 18, Fuzûlî Divanı'nda 25 kez kullanılmıştır. Bu mekânlar, kendisini emniyete almak ve güvende hissetmek isteyen insanların sığınağıdır. Klasik şiirde en çok işlenen konu aşk olduğu için "sığınma yeri" denildiğinde, hatırlanan en önemli mekânlar sevgiliyi temsil eden mahalle ve eşik gibi mekânlardır. Fuzûlî, bu mekânı cennet ile aynı mesabede görürken (Fuzûlî, K.42/38) Bâkî cennetten üstün görür. Bâkî'ye göre âşık bu mekânlara ulaşabildiği takdirde, cennet bahçelerine meyletmez. Cennet, emniyet ve huzurun mutlak manada sağlandığı mekândır. Bu yaklaşım, âşığın sevgiliye yakın olmayı cennet bahçelerine nail olmaktan daha değerli gördüğünü ortaya koyar:

Gülşen-i kûyında me'vâ bulsa ol hûrîveşün
İhtiyâr eyler mi bâg-ı huldi âdem ey gönül (Bâkî, G.300/4)

Klasik şairler, otoriteyi temsil eden saray, konak, payitaht gibi mekânları sığınma yeri olarak tasavvur eder. Taşrada yetişen şairlerin en önemli amaçlarından biri, merkeze varıp padişahın himayesine girebilmektir. Zira otorite veya otoriteyi temsil eden mekânlar sayesinde belâların ortadan kalktığı, sıkıntılara çarenin, dertlere dermanın bulunduğu, yani bir sığınağın kişiye sağladığı huzur ve emniyet ortamının bu mekânlar sayesinde elde edildiği düşünülür:

Melâz-i memleket memdûh-i millet mazhâr-i rahmet
Her âfet ref'i her gam çâresi her derd dermânı (Fuzûlî, Trk.12-III/4)
Bâkî ne gam penâhun ola rûzgârda
Sultân Mehemmed ol şeh-i sâhib-kerem gibi (Bâkî, K.16/6)

Menzil sözcüğü, Bâkî Divanı'nda 28, Fuzûlî Divanı'nda 49 kez kullanılmıştır. Geçiş mekânı veya varılmak istenen mekân olarak bilinen menzilin, Fuzûlî Divanı'nda

daha zengin bir bağlam içinde ele alındığı görülür. Sevgiliye ve memdûha ait mekânlar, her iki divanda varılmak istenen menzil olarak tasavvur edilmiştir.

Klasik şiirin aşk telakkisine göre âşıkların asıl menzili, sevgilinin içinde bulunduğu mekânlardır. Bu mekânlara vasıl olma durumu, muhal olmasına rağmen âşığın bütün gayreti, bu mekânlara varma noktasındadır. **"**Ser-menzil" sözcüğüyle sevgilinin mahallesi kastedilir. Vuslatın imkânsızlığı nedeniyle bu mekân, hayâlî mekân mesabesinde görülür. Bâkî, böyle mekânlara/menzillere çabayla varılamayacağını ifade ederek aklın yetersizliğine, aşkın yüceliğine işaret eder ve âşıkların vuslat yolculuklarını gönül aracılığıyla gerçekleştirdiklerini düşünür:

Ser-menzile 'uşşâk irişür cümleden evvel

Ol mertebeye sa'y ile zühhâd yitişmez (Bâkî, G.201/2)

Fuzûlî de sevgilinin yaşadığı mekânı menzil olarak tasavvur eder. Söz konusu mekânda yaşamanın gerçek âşığa bedeller ödettiğini düşünür. Sevgilinin menzili olan şehirde yaşadığı için melâmete uğramak suretiyle büyük belâlara düçar olduğunu ifade eder. Bu ifadesiyle sevgilinin menziline yakın mekânlarda yaşamanın çöl ve dağ gibi tenha mekânlarda yaşamaktan daha zor olduğunu savunur. Sevgilinin mahallesinin/menzilinin "bela" sözcüğüyle tavsif edilmesinin nedeni, âşığın karşı karşıya kaldığı meşakkatlerdir. Bu mekânlarda âşık, dışlanmak suretiyle ötekileştirildiği için sevgilinin yaşadığı yerler, olgusal açıdan kapalı mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Belâdır şehrlerde ben kimi rüsvâ-yı halk olmak

Ne hoş Ferhâd ü Mecnûn menzil etmiş kûh u sahrâyı (Fuzûlî, G.277/4)

Devir nazariyesine göre elest bezminden ayrılan ruhların bir süreliğine içinde kaldıkları menzillerden biri dünyadır. Dünya, ruhlar âlemiyle berzâh âlemi arasındaki geçiş mekânlarından biridir. Geçici bir süre içerisinde kalındığı için "durak" mesabesindedir. Bâkî dünyanın geçici oluşunu nazara sunarak bu mekâna bağlanmanın gereksizliğini vurgular. Fuzûlî ise aynı mekânı ecel pencereleriyle dolu yokluk çölü olarak tasavvur eder. Fuzûlînin, bu mekânı yaşadığı coğrafyayla bağlantılı kılarak çöl imgesine yer vermesi de ayriyeten dikkate değerdir. Her iki şairin bu yaklaşımları, içinde geçici kalınan mekânlara iltifat etmenin yanlış olduğunu gösterir:

Bâkî gider endîşe-i dünyâyı gönülden

Degmez bu kadar ragbete bu menzil-i fânî (Bâkî, G.545/5)

Dâme düşmüş bir şikârem ki adem sahrâsına

Menzilimden her taraf açmış ecel bin pencere (Fuzûlî, G.255/2)

Saray, otoritenin icra mekânı olduğu için makam elde etmek veya devlet imkânlarından yararlanmak isteyenlerin teveccüh ettikleri mekânların başında gelir. Bu gerçekliğin bilincinde olan Osmanlı şairi/aydını, sarayı bürokratik engellerle karşılaşılsa bile mutlak manada varılması gereken bir menzil olarak tasavvur eder. *"Kişi ömrünü otoritenin fiziksel yerinden uzakta geçiremez, çünkü ilişkinin kişisel olduğu yerde, mesafe, olası kazanımları tehlikeye sokar ve "kul", hükümdarın kontrolü dışında olabilecek, kendisine ait hiçbir şeye sahip değildir: Ne iktidara, ne itibara, hatta ne de servete veya geçim imkânına."* (Andrews, 2009:119).

Saray, bargâh, tahtgâh sözcükleri, Bâkî Divanı'nda 33, Fuzûlî Divanı'nda ise 8 kez kullanılmıştır. Bu durumun, Bâkî'nin "saray şairi" oluşu ve içinde bulunduğu muhit ve mekânları yansıtma konusundaki gerçekçi yaklaşımından kaynaklandığı düşünülür. Bâkî, Kanuni Sultan Süleyman gibi bir padişahın himayesine girip iltifatına mazhar olduğu için hem şair hem de devlet adamı olarak saygı görmüştür. Böylece çağının gerçekliğini, şatafatını yer yer şiirlerine yansıtmıştır. Tanpınarın *"Bâkî, renkliyi, parıltıyı ve kıymetli olanı sever."* (Tanpınar, 2011:154) ifadesinin bu bağlamda değerlendirilebileceği düşünülür.

Klasik şiirin "otorite" anlayışına göre *"memdûh kozmik çevrenin ekseninde ve merkezindedir; aynı zamanda tabiatın hâkimi ve koruyucusudur."* (Haydar, 1991:134). Bâkî, devlet ricalinin himayesinde olduğu için onlarla iyi ilişkiler kurmuş; hükümdarı, dünyanın en değerli varlığı olarak görmüştür. Böylece hükümdarın yaşadığı mekânı, âlem; ölümünü ise âlem sarayının yıkılması olarak tasavvur etmiştir. Böyle bir yaklaşımın temelinde, memdûhun yokluğunun şaire yaşatacağı sonuçların dünyanın sonu (kıyamet) mesabesinde olduğunu gösterir:

Nûh 'ömrin virsün Allâhum hatâdan saklasun

Yıksa bünyâd-ı sarây-ı 'âlemi tûfân eger (Bâkî, K.13/15)

Bağdat'a gelen Osmanlı amirlerinin desteğini kısmen gören Fuzûlî, merkeze (İstanbul) gitme konusunda büyük bir çaba içinde olmuştur. Ancak bu isteği bir türlü gerçekleşmemiştir. Fuzûlî, hakkettiği değeri görmemesine rağmen devlet ricalini öven birçok kaside yazmıştır. Halk -memdûhun- himmet sarayının gölgesinden yararlandığı için söz konusu mekânın; yardım, fetih ve sağlamlık/güvenilirlik temelleri üzerine inşa edilmesi konusunda duacı olmuştur. Himmet sarayının gölgesinin İlahî lütuf anlamına gelen "rahmet" sözcüğüyle tavsif edilmesinin temelinde, Fuzûlî'nin bu rahmetten

yararlanma ve hükümdarın gölgesine sığınma konusundaki endişesinin olduğu düşünülür:

Sarây-ı himmetin kim halka salmış sâye-i rahmet

Esâsı nusret ü feth ile dâ'im üstüvâr olsun (Fuzûlî, Trk.12-VI/2)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında sarayın tasavvufî kavramlarla ilişkilendirilerek tavsif edildiği görülür. Bâkî divanında saray, tasavvufî kavramlardan "fânilik" Fuzûlî divanında ise "kurbiyet" (Fuzûlî, Mk.41/2) ile ilişkilendirilir. Bu bağlamda felek gönüllerin meftûn olduğu köşk, köşk ise geçicilik sarayı olarak tasavvur edilir. Saray, geçici bir mekân olup aslî vatana göre "yokluk" mesabesinde olduğu için böyle bir ilişkinin kurulduğu düşünülür:

Felegün kasr-ı dil-âvîzine meftûn olma

Nice mîrâsa girüpdür bu sarây-ı fânî (Bâkî, Ms.2-I/3)

Kurbiyet, yakınlık anlamına gelir. Âşıkların asıl amaçlarından biri, vuslat makamı olarak telakki edilen yerlerle kendi aralarında kurbiyet oluşturmaktır. Saray daha çok maddî ihtiyaçların veya maddî anlamda yükselmenin mekânı olduğu için Fuzûlî tarafından olumsuz bir bakış açısıyla tavsif edilir. Maddî ihtiyaçlar için kurbiyeti sağlamaya çalışmak kişiyi vuslat makamından uzaklaştırır. Bu yaklaşımla Fuzûlî, sarayı manevî anlamda yücelmenin önünde bir engel olarak tasavvur etmiştir:

Bârgâh-ı kurbden cem'iyyet-i mâl ü menâl

Her ne mikdâr olsa ol mikdâr dûr eyler seni (Fuzûlî, Mk.41/2)

Konak ve konak sözcüğünü karşılayan sözcükler (kasr, kaşâne, kâh, gurfe, merhâle), Bâkî Divanı'nda 24; Fuzûlî Divanı'nda ise 3 kez kullanılmıştır. Bu durum Bâkî'nin, yaşamının parçası haline gelen mekânları şiirine yansıttığını gösterir. Konak; merkez ve taşrada zenginlik, itibar ve müreffeh yaşamı sembolize eder. Özellikle taşra ve mahrumiyet bölgelerindeki devlet ricalinin konakları, taşra içinde merkezi, imkânsızlık içinde imkânı, zayıflık içinde gücü temsil edecek bir mahiyete sahiptir. Divanlarda saray ile aynı bağlamda değerlendirilmiştir.

Konak, Bâkî Divanı'nda daha zengin bir bağlam içinde ele alınmıştır. Her iki divanda dikkat çeken hususlardan biri, konağın, dünyanın geçiciliği ve memdûh övgüsüyle ilgili tasavvurlara konu edilmesidir. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında konak mimarî özellikleriyle de tasvir edilmiştir. Bâkî, Kader Üstadı'nın kaleminin, bu parlak matla' beytini saltanatın büyük köşkünün salonuna süs yaptığını ifade ederek konakların yazı ve minyatürlerle süslenme durumuna işaret eder. Bu yaklaşımıyla köşkün maddî

bir yönünü tasvir eder. Fuzûlî ise konağın değer, itibar, devlet ve baht temellerinin üzerine bina edilmesi gerektiğini ifade ederek, konağı kutsal bir yapı olarak tasavvur eder. Soyut kavramlarla yapılan bu tasvirin temelinde memdûhu yüceltme amacı da vardır:

Kilk-i üstâd-ı kader kılmış bu garrâ matla'ı
Zînet-i eyvân-ı kasr-ı kibriyâ-yı saltanat (Bâkî, Trc.3-II/7)
Kasr-ı vasfının binâsın kılsa mi'mâr-ı hıred
'İzz ü câh ü devlet ü ikbâl çâr erkân olur (Fuzûlî, K.7/30)

Çadır (otağ, çetr, hayme, hargâh), barınma mekânlarından biri olup özellikle biçimsel yönüyle muhtelif hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Bâkî Divanı'nda 12, Fuzûlî Divanı'nda 4 kez kullanılan çadır, Bâkî Divanı'nda daha geniş bir bağlam içinde ele alınmıştır. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında dikkat çeken hususlardan biri, devlet başkanlarının çadırlarının bahçe unsurlarından çiçek, gonca ve ağaç gibi bitkilerle benzerlik noktasında ilişkilendirilmesidir. Bu yaklaşımın temelinde, özellikle savaş veya sefer sürecinde çimenliklere kurulan çadırlarda devlet işlerinin görülmesi, devlet başkanının hükmettiği yerlerin bahar mevsimindeki bir bahçe kadar ferah ve huzurlu bir ortama dönüşmesi ve çadırın biçimsel özellikleriyle söz konusu unsurları çağrıştıracak bir yapıya sahip olması gibi düşünceler vardır:

Dikdi leşkergeh-i ezhâra sanavber tûgın
Haymeler kurdı yine sahn-ı çemende eşcâr (Bâkî, K.18/7)
Dikip şikûfe vü gonca çemende çetr ü otağ
Makâm-ı bezm-i sürûr oldu arsa-i bûstân (Fuzûlî, K.29/3)

Her iki divanda çadırın hava kabarcığıyla benzerlik noktasında ilişkilendirildiği görülür. Bâkî, kadehin üstünde oluşan hava kabarcıklarını çadıra benzetirken; Fuzûlî sevgilinin aşkı uğruna dökülen gözyaşı damlalarını çadıra benzetir (Fuzûlî, K.14/3). Bu unsurlar arasında benzerlik ilişkisinin oluşturulmasının nedeni, biçimsel benzerlik iken söz konusu edilen farklı yaklaşımlar aynı zamanda şairlerin hayata bakışları ve mekânları algılama biçimleri hakkında da fikir verir:

Haymeler kurdugı dem kanı habâbun ayşa
İ'tidâl üzre görüp âb u hevâsın kadehün (Bâkî, G.270/4)

Bina ve binayı karşılayan sözcükler (bünyâd, bünye), Bâkî ve Fuzûlî divanlarında inşâî bir yapıdan ziyade, soyut kavramlarla ilişkilendirilerek metafor olarak kullanılmıştır. Binanın inşâî özelliklerine daha çok göndermelerle değinilmiştir.

Bina, Bâkî Divanı'nda 15, Fuzûlî Divanı'nda 37 kez kullanılmıştır. Binanın her iki divanda soyut kavramlardan aşk ile benzerlik noktasında ilişkilendirildiği görülür. Fuzûlî, aşkı yaşamanın zorluğuyla bir işi temelinden inşa etmenin zorluğu arasında benzerlik ilişkisi oluştururken (Fuzûlî, G.41/4); Bâkî, aşk binasının tufandan etkilenmeyecek kadar sağlam olduğunu ifade eder. Aşkı bina olarak görmek veya bir şeyi temelinden inşâ etmekle aynı mesabede görmek, onu yaşamanın veya sürdürmenin zorluğu bağlamında değerlendirilebilir:

Binâ-yı 'aşka tûfân-ı havâdis kâr-ger olmaz

Esâsın gûyiyâ bennâ-yı Kudret kâr-gîr itdi (Bâkî, G.523/3)

Bâkî Divanı'nda binanın kapalı, Fuzûlî Divanı'nda ise açık mekân algısıyla değerlendirildiği görülür. Bu durum, şairlerin ruh hâllerini söz konusu mekâna yansıttıklarını gösterir. Bâkî, felek olarak tasavvur ettiği binanın ah ile yıkılacağını söyleyerek yazgısından duyduğu rahatsızlığı ifade eder, aynı zamanda ahın gücü karşısında felek kadar büyük ve sağlam olan bir binanın dahi dayanamayacağını anlatır:

Yıkar bünyâd-ı çarhı bâd-ı âhum

Efendi nesne döymez rûzgâra (Bâkî, G.468/4)

Fuzûlî, ise gözyaşlarından oluşan hava kabarcığını bina olarak tasavvur eder ve bu binanın sel suyuna dayanabilecek kadar sağlam bir yapı olduğunu ifade eder. Bu yaklaşımıyla gözyaşlarından oluşan hava kabarcıklarını uzun bir süre ayakta kalabilen binaya benzetir. Sel suyu ve hava kabarcığının hammadesi aynı olduğu için bu maddelerin birbirini dönüştürmemesi makul karşılanmalıdır. Bu durum aynı zamanda âşığın hâlinden duyduğu memnuniyeti gösterir:

Bozma ey mevc gözüm yaşı habâbın ki bu seyl

Koymadı hîç imâret bu binâdan gayrı (Fuzûlî, G.273/6)

Harabe anlamına gelen sözcükler (harâb-abâd, virane, köhne-serâ), Bâkî Divanı'nda 4, Fuzûlî Divanı'nda 6 kez kullanılmıştır. Barınma mekânlarından ev ve binaların dönüşmüş hâli olan harabe, olumsuz durumları daha fazla çağrıştırdığı için hayat telakkisi karamsar olan şairler tarafaından daha fazla kullanılır. Fuzûlî'nin bu mekâna Bâkî'den daha fazla iltifat etmesinin temelinde de bu düşünce vardır.

Klasik şiirde genellikle kapalı mekân algısıyla değerlendirilen harabe, Fuzûlî Divanı'nda açık mekân olarak algılanmıştır. Fuzûlî Divanı'nda gönül, gam viranesine benzetilir. Ancak bu gam, gönül viranesini mâmur hâle getirdiği için Fuzûlî, hâline şükreder. Bu durum, Fuzûlî'nin sevgili uğruna çektiği sıkıtıdan keyif aldığını gösterir:

Gönlümü kılmış hayâl-i merdüm-i çeşmin vatan

Şükr kim merdüm-nişîn olmuş bu gam vîrânesi (Fuzûlî, G.298/4)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında dikkat çeken hususlardan biri de harabeyle dünya arasında kurulan benzerlik ilişkisidir. Bu bağlamda Fuzûlî, sultan olarak geçinen insanın, kendisini baykuş; dünyayı ise harabe olarak görmesi gerektiğini ifade eder (Fuzûlî, G.196/5). Bâkî ise daimî bir sarhoşluk hâli olamayacağına göre dünyaya gönülden bağlanmanın anlamsız olduğunu ifade eder. Bu yaklaşımlarla virane aynı zamanda kapalı mekân olarak algılanmıştır:

Mey içüp mest-i müdâm olmayıcak ey Bâkî

Ne gönül baglasun âdem bu harâb-âbâda (Bâkî, G.423/7)

Sevgilinin Mahallesi (Kûy), klasik şiir coğrafyasının en önemli mekânıdır. Diğer coğrafî mekânlardan farkı, konum ve sınırlarının belirsiz oluşudur. Reel mekândan ziyade atfedilen vasıflar nedeniyle hayâlî ve müteal mekân özelliği taşımasıdır. Bâkî Divanı'nda 94, Fuzûlî Divanı'nda 80 kez kullanılmıştır. Sevgilinin mahallesi, her iki divanda cennet ve Kâbe'ye benzetilmiş, "belâ" sözcüğüyle tavsif edilmiş ve uğruna büyük bedellerin ödendiği mekân olarak görülmüştür. Sevgilinin mahallesi, Fuzûlî Divanı'nda tasavvufî hâllerden "melâmet", Bâkî Divanı'nda ise "belâ" sözcüğüyle tavsif edilmiştir. Fuzûlî, âşıkların uzun yıllar boyunca sevgilinin melâmet ile özdeşleşen mahallesinin başında beklediğini yani, söz konusu mekânda erginleşecek kadar sıkıntı çektiğini düşünür. Bâkî ise zevk ve eğlenceyi terk ederek belâ mahallesinde mekân tutmanın gerekliliğini ifade eder. Bu yaklaşımlar, sevgilinin mahallesinin vuslat makamı/mekânı olarak algılandığını gösterir. Bu makama/mekâna, zevk ve eğlence içinde geçirilen bir ömür ile değil; sabır ve tahammül ile belâlara düçar olmak suretiyle ulaşılabileceği düşünülür:

Nice ıllardır ser-i kûy-ı melâmet bekleriz

Leşker-i sultân-ı irfânız velâyet bekleriz (Fuzûlî, G.123/1)

Ey 'âşıkân-ı gam-zede 'ayş u safâyı kon

Kûy-ı belâda her birinüz bir mekân tutun (Bâkî, G.281/4)

Divanlarda dikkat çeken hususlardan biri, sevgilinin mahallesinin daha çok kutsal mekânlara benzetilmesidir. Sevgilinin mahallesi, secdegâh (Bâkî, G.149/3) ve Kâbe'ye benzetilmiş (Fuzûlî, G.280/4), belli özellikleriyle Kâbe'den üstün görülmüştür. Bu ilgi ve teşbihlerin temelinde, sevgilinin beşerî bir varlıktan ziyade yaratıcı veya yaratıcıya yaklaştırılmış bir tip olarak tasavvur edilmesi düşüncesi vardır:

Bâkıyâ ister isen kalbe safâ virmek eger

Ka'be-i kûyına var döne döne eyle tavâf (Bâkî, G.231/5)

Sevgilinin mahallesi, âşıkları büyük belâlarla karşı karşıya bıraksa bile açık mekân algısıyla ele alınır. Bu bağlamda Bâkî ve Fuzûlî, sevgilinin mahallesini cennete benzeterek hem kutsallaştırırlar hem de bu mekâna varmayı dinî bir vecibe olarak telakki ederler. Dünyevî bir mekân olan kûy'u cennet olarak tasavvur etmelerinin temelinde, âşıkların bu mekânda elde ettikleri maddî ve manevî huzur olduğu düşünülür:

Bâg-ı bihişt-i kûyına yârun irem diyü

Hakdan hemîşe uçmaga bâl ü per isterin (Bâkî, G.386/2)

Kesmedi benden ser-i kûyunda âzârın rakîb

Ey Fuzûlî nişe cennet içre yok derler 'azâb (Fuzûlî, G.28/8)

2.2. Korunma Mekânları

2.2.1. Kale (Hisâr, Hısn)

Kale, önemli görülen yerlerin korunması için stratejik yerlerde inşa edilmiş *"kalın duvarlı, burçlu, mazgallı"* (Akalın vd., 2011:1276), sağlam askerî yapı anlamına gelir. Kale sözcüğü, "koparma, temelinden çekip atma" (Devellioğlu, 1996:483) anlamlarına gelen kal' kökünden türemiştir. Kaleler, tarihte daha çok savunmayı kolaylaştıran yol kavşakları, dağ geçitleri, boğazlar, köprü başları gibi stratejik yerlerde inşa edilmiştir. Korunma mekânları oldukları için kalelerin muhafaza edilmesi de son derece önemlidir. Bu durum için eski dönemlerde kalelerin etrafına hendekler kazılır, üstlerine gözetleme kuleleri (burç) ve ok atma yerleri (mazgallar) yapılırdı (Eyice, 2001:234-235).

Arapçada kale olarak bilinen "hısn" sözcüğü, *"korunaklı, sağlam yer"* (Kanar, 2003:527) anlamına gelir. Korunma mekânı olan bu yapının ayırt edici özelliği, sarp olması hasebiyle içine girmenin mümkün olmamasıdır (Aybet, 1989:78). Yaygın bir kullanımı olmayan bu sözcüğün klasik şiirde hisar ve kaleyle aynı bağlam içerisinde değerlendirildiği görülür. Hisar da kalenin bir çeşidi olup en önemli özelliği, tek parça hâlinde yapılması ve etrafının surlarla çevrili olmasıdır.

Osmanlı Devleti'nde savunma, kentlerin dışında inşa edilen kale, hisar gibi yapılarla sağlanırdı. Bu yapıların çoğu 16. yüzyıldan önce inşa edilmiştir. Sonraki yüzyıllarda ateşli silahların yaygınlaşmasıyla büyük çaplı kale yapımı azalmış olup

savunma, daha çok Batılı devletlerde olduğu gibi "toprak set"lerle sağlanmaya çalışılmıştır (Ülkü, 2007:245-246).

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında savunma veya korunma mekânları olarak bilinen kale, hisar gibi sözcüklerin hem gerçek anlamına uygun bir biçimde (mimarî yapı) hem de mecazî bazı tasavvur ve tahayüllerle ilişkilendirilerek kullanıldıkları görülür. Bâkî Divanı'nda korunma mekânları; ayrılık, şarap meclisi, insan bedeni ve memdûh övgüsüyle ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda memdûh övgüsü, satranç alanı, papaz kuşağı, melâmet, delilik zinciri, doğruluk gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Askerî ve siyasî başarıların en önemli göstergesi kale ve hisarların fethedilmesidir. Fuzûlî, fethedilen bir kaleye yeşil bayrağın çekildiğini ifade ederek memdûhun genişleyen hâkimiyet alanına ve kaleye bayrak çekme edimine göndermede bulunur:

Râyet-i hadra çekildi ol hisârın fethine

Yoksa kal'i kal'a-i küffâra Cibrîl açdı per (Fuzûlî, Trc.15-IX/3)

Şehirleri koruma veya ticaret yollarının güvenliğini sağlama gibi nedenlerden dolayı kalelerin stratejik yerlerde yapıldığı bilinir. Basra Kalesi'nin Hindistân yolu üzerinde tüccarlara tuzak olarak yapıldığını (Fuzûlî, K.14/27) ifade eden Fuzûlî, söz konusu kalenin inşa edilme nedeni ve işlevi hakkında bilgi verir. Fuzûlî ayrıca, kalenin taş ve demir gibi maddelerle örülmek suretiyle sağlamlaştırıldığını söyleyerek kale inşa edilirken kullanılan malzeme ve kalenin sağlam bir yapıya dönüşmesi için uygulanan yöntem hakkında bilgi verir. Bu bağlamdaki kullanım, Fuzûlî'nin kaleyi mimarî bir yapı formunda tasavvur ettiğini gösterir:

Bir demirden daşlı dîvâr ile müstahkem hisâr

Bir esâs-ı kayr ilen kâ'im binâ-yı mu'teber (Fuzûlî, K.34/3)

Bâkî, kaleyi ayrılıktan çekilen sıkıntılarla ilişkilendirir. Âşığın top güllesine benzeyen ahının kuvvetiyle ayrılık kalesinin yerle bir olacağını, bu kaleyi koruyan gam askerlerinin ise kahrolacağını dile getirir. Ayrılıktan dolayı kederi fazla olan âşığın ahı, gücünü Mutlak Varlık'tan aldığı için yakıcı/yıkıcı olma noktasında top güllesi mesabesinde görülür. Ayrılık, madde âleminde âşık ile sevgili arasında değişmeyen bir kader olarak tasavvur edildiği için, gam askerleri tarafından korunan bir kaleyle ilişkilendirilir. Kale, taş ve demir gibi sağlam malzemelerle yapıldığı için güvenliğin, emniyetin ve otoritenin sembolüdür. Kalenin gam askerleri tarafından korunduğuna dair

oluşturulan imge, ayrılığın devam etmesi konusunda rakip ve ağyar gibi üçüncü şahısların müdahalesine gönderme mahiyetindedir:

Tûp-ı âhumla ider hayl-i sirişküm ‘âkıbet

Kal‘a-i hicrânı kal‘ u leşger-i endûhı kâm‘ (Bâkî, G.225/4)

Sultan olarak düşünülen sevgilinin saf biçimindeki kirpikleri, güzellik ve estetiğiyle âşığın sevgiliye bağlanmasını sağlar. Beyitte oluşturulan kurgulamaya göre âşığın sevgiliye meyletmesiyle sevgilinin çenesinin altı, top mermisine dönüşüp âşığın kale gibi olan bedenini ele geçirmeye çalışır. Bu yaklaşımla sevgilinin kirpikleri, etkileyiciliği bakımından oka benzetilirken çenesinin altı, top mermisine benzetilmiştir. Klasik şiirde bu iki unsur, âşığa karşı acımasız varlıklar olarak tasavvur edilir. Aşkının çaresizliği sebebiyle edilgen bir varlığa dönüşen âşık, bu cevr ve cefa karşısında varlık mücadelesi verir. Top güllelerinin karşısında, kalenin yıkılmama ihtimaliyle sevgilinin cevri karşısında âşığın bedeninin dayanma ihtimali aynı mesabede görüldüğü için böyle bir benzerlik ilişkisi oluşturulmuştur:

Saff-ı müjgânın görüp ol şâha dil virdüm hemân

Tûp-ı gabgabla beden gibi hisârum aldılar (Bâkî, G.178/4)

Ârifler, sevgilinin rızasını kazanmak dışındaki her işten yüz çevirirler. Özellikle zamanın maddî getirilerinden feragat edip sevgili/memdûh için büyük fedakârlıklarda bulunurlar. Bu fedakârlıklardan biri de sevgilinin/memdûhun evini kale gibi korumalarıdır. Sevgilinin mutluluk evinin korunabilmesi için âşığın, bedenini hisar gibi tasavvur etmesi, feragatın, fedakârlığın zirve hâli olduğu düşünülür:

Zamâne inkılâbından ferâgat isteyen ârif

Anun ma‘mûre-i ikbâlini hısn-i hisâr eyler (Fuzûlî, K.22/16)

Akıl, mutedil bir hayat yaşamanın aslî şartıdır. Aşk, âşığın gönlünü esir aldığı için aklını devre dışı bırakır. Böylece âşık, akıl ve mantık sınırlarını zorlayan davranışlar sergilediği için toplum tarafından hem dışlanır hem de fiilî anlamda cezalandırılır. Cezalandırmanın en uç hâli âşığın taşlanmasıdır (Fuzûlî, G.16/6). Taşlanmanın da dâhil olduğu cezalandırmalara melâmet denilir. Fuzûlî’ye göre âşığa atılan melâmet taşlarından bir hisar yapıldığı takdirde âşık, aşk gamının elinden canını kurtarabilir. Sevgilinin ve toplumun melâmetine maruz kalan âşığın elinden, gözyaşı dökme dışında başka bir şey gelmez. Gözyaşı mazlumiyetin, çaresizliğin sembolü olup gücünü Mutlak Varlık’tan aldığı için âşığa zulmeden veya âşığın uğradığı zulme sessiz kalan insanları cezalandırabilecek bir yapıya dönüşebilir. Bu kaygıyı yaşayan âşık,

kendisine atılan melâmet taşlarından bir hisar meydana geldiği takdirde, selamet ehlini gözyaşlarının yok etmeyeceğini söyler. Hisar taştan yapılır. Taşlarla yükselen hisar duvarları, insanın kendisini güvende hissettiği mekâna dönüşür. Âşık, sevgiliyi kendi gazabından korumak istediği için kendisine atılan melâmet taşlarıyla sevgiliyi olumsuz etkileyebilecek saiklerin ortadan kalkacağını düşünür:

Seng-i melâmet ile çekin çevreme hisâr

Eşkim fenâya vermesin ehl-i selâmeti (Fuzûlî, G.301/5)

Âşıklar, ayrılığın verdiği acıdan feryat ve figân ederler. Bu durumun nedeni, aşk memleketindeki doğruluk kalesini ağyardan korumaktır. Âşığın hayatını belirleyen duygu aşk olduğu için sevgilinin memleketi bu duyguyla özdeşleştirilir. Sevgilinin korunduğu mekân, doğruluk kalesi, âşık da bu kalenin muhafızı olarak tasavvur edilmiştir. Korunma mekânı olarak bilinen kalenin doğruluk vasfıyla tavsif edilmesinin nedeni, kalenin biçimsel açıdan düzgün olması ve sevgilinin kalesini dürüstçe korumaya çalışan âşığın sevgiliden teveccüh -imkânsız da olsa- beklemesidir:

Sanmanız kim geceler bî-hûdedir efgânımız

Mülk-i aşk içre hisâr-ı istikâmet bekleriz (Fuzûlî, G.123/8)

İflah olmayan âşıklar, kale ve zindan gibi kapalı mekânlara atılıp zincirle bağlanırlar. Fuzûlî, delilik zincirinin demir bir kale gibi âşığı sarmaladığını, böylece âşığın melâmet taşlarına maruz kalmaktan kurtulduğunu ileri sürerek delilik zinciriyle kale arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Zincir halkaları ve kale, yuvarlak olma ve insanın hareket alanını daraltma konularında ortak özelliklere sahiptir. Delilerin işledikleri suçlardan sorumlu tutulmadıkları bilinir. Bu beyitte delilik, bir kalkan bir korunma aracı biçiminde tasavvur edilmiştir:

Eyminem seng-i melâmetden kim alıp çevremi

Oldu zencir-i cünûn bir kal'a-i âhen bana (Fuzûlî, G.11/2)

Eğlence meclisinde halka biçiminde oturulup şarap içildiği için meclis, insan bedenlerinden oluşmuş bir hisar olarak tahayyül edilmiştir. "Beden" sözcüğü, hem vücut hem de kale duvarı anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Hisar ile şarap meclisi arasında oluşturulan benzerlik ilişkisi, hem biçimsel hem de sözcüklere yüklenen anlamlardan kaynaklandığı düşünülür. Etrafı surlarla çevrili olduğu için hisarlar, sağlam ve güvenli mekânlardır. Şarap meclisinin hisar olarak tasavvur edilmesinin nedenlerinden biri de, insanın bu muhitte kendisini güvende hissetmesidir:

Meclis-i mey ki bedenlerle hisâr olmışdur

Şehr-i 'işretdür anun âfet-i devrânı kadeh (Bâkî, G.32/3)

Kale sözcüğünün satranç alanıyla ilişkilendirildiği görülür. Fuzûlî, memdûhun sahip olduğu toprak parçasını, satranç alanına benzetir. Bu toprak parçasının sınırlarının nehirlerle belirlendiğini, Şat Nehri boyunca sayısız kalenin yapıldığını söyleyerek satranç alanındaki karelerin hatlarına (çizgi) ve üstündeki kalelerin hareketliliğine göndermede bulunur:

Arsa-i satrenç tek sahnında şatlardı hutût

Kal'aler hat kimi Şat üzre bî-hadd ü bî-şümâr (Fuzûlî, Trc.15-VII/4)

Taklit, masiva olarak düşünüldüğü için taklit bağına teveccüh, felaket olarak değerlendirilir. Bu yakaşım nedeniyle Fuzûlî, hakikî âşığın zünnarı, kendisine hisar yapıp oraya sığınması gerektiğini ifade eder. Taklit bağı, masivaya olan gönül bağının timsali iken zünnar, *"tecerrüd timsalidir"* (Tarlan, 2009:645). Zünnar, insanın belini saran kuşak çeşidi olduğu için hem biçimsel açıdan hem de yüklenen tasavvufî anlamlar bakımından hisar ile ilişkilendirilir. Tecrit hâlini yaşamak isteyenler, bu kuşağı kuşanmakla kendilerini kale içerisinde muhafaza edilen herhangi bir insan gibi muhafaza etme imkânına sahip olur. Hisar, kapalı bir mekân olup masivayla bağlarını koparmak isteyenlerin inzivaya çekilebilecekleri yer olduğu için de böyle bir ilgi kurulmuştur:

Kayd-ı taklîd Fuzûlî sana bir âfettir

Bir hisâr edegör andan özüne zünnârı (Fuzûlî, G.269/7)

Memdûh övgüsünde bulunulurken fethedilen veya inşa edilen kalelerin muhtelif tasavvurlarla ilişkilendirildikleri görülür. Özellikle kaside nazım şekliyle yazılan şiirlerde kale ve hisar gibi sözcüklerin gerçek anlamlarına uygun bir biçimde kullanıldıkları görülür. Şairler, kasideleri daha çok belli bir mansıp elde etmek amacıyla yazdıkları için bu metinlerde memdûh övgüsüne sıkça yer verirler. Bâkî, memdûhun eşiğini, kıyamete doğru ortaya çıkacağına ve önüne çıkan her şeyi yağmalayacağına inanılan Yecûc Mecûc ordusunun önünde bir set, eşiğini ise gam ordusunu geri püskürtecek kadar sağlam bir kale olarak tasavvur eder (Bâkî, K.26/14). Kale, güç ve hâkimiyetin sembolü olduğu için memdûhun kale fethetmesi, maddî ve manevî anlamda pâye elde etmesine vesiledir. Bâkî, gayret kemerini kılıç gibi kuşanan memdûhun Allah'ın yardımıyla kaleyi fethettiğini ifade eder. Kalenin ele geçirilmesinin "fetih" sözcüğüyle zikredilmesi, İslâm bayraktarı olarak tasavvur edilen memdûhun

gayrimüslimlere karşı bir zafer kazandığını ve onların üzerinde hâkimiyet kurduğunu gösterir:

Gayret kemerlerini kuşandı kılıç gibi
Aldı Hisârı virdi Hudâ feth ü nusreti (Bâkî, Ms.1-VIII/6)

Fuzûlî, Allah'ın yardımının memdûha kale ve hisar gibi koruyucu olması noktasında duacıdır. İlahî yardımın, mutlak manada emniyet ve korumayı sağladığı için koruma mekânlarıyla ilişkilendirildiği düşünülür (Fuzûlî, Trk.12-VI/3). Güneş ışıklarının etrafı aydınlatmasıyla, kale gölgesinin toprağa yansıdığını (Fuzûlî, Trk.15-X/4) söyleyen Fuzûlî, bu yaklaşımıyla kale ve hisar gibi yüksek yapıların bir özelliğini dile getirmenin yanı sıra, memdûhun güneş veya gölge gibi fazla olan ihsan ve ikramına göndermede bulunmuştur. Memdûhun övüldüğü beyitlerde sığınak anlamına gelen "hısn" sözcüğünün de gerçek anlamına uygun bir biçimde kullanıldığı görülür. Fuzûlî, kılıf içindeki hançerin zarar görmeme durumuyla memdûhun sığınağına/kalesine kabul edildiği takdirde zarardan emin olan insanın durumu arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Hançer, barış zamanlarında kılıfta bekletilir. Kullanıcısının yaşadığı huzuru adeta yaşar. Şair kendisini hançerle özdeşleştirerek memdûhun kalesini bir sığınak, eman bulma yeri olarak tasavvur eder. Memdûhun döneminde yaşanan huzurun, inşa ettirdiği mekânlara da yansıdığını, dolayısıyla bu mekânların insanların teveccühüne mazhar olduğunu düşünür:

Budur ümmîd kim mahfûz olam hısn-ı penâhında
Gılâf içre nitekim saklanır görmez ziyân hançer (Fuzûlî, K.4/31)

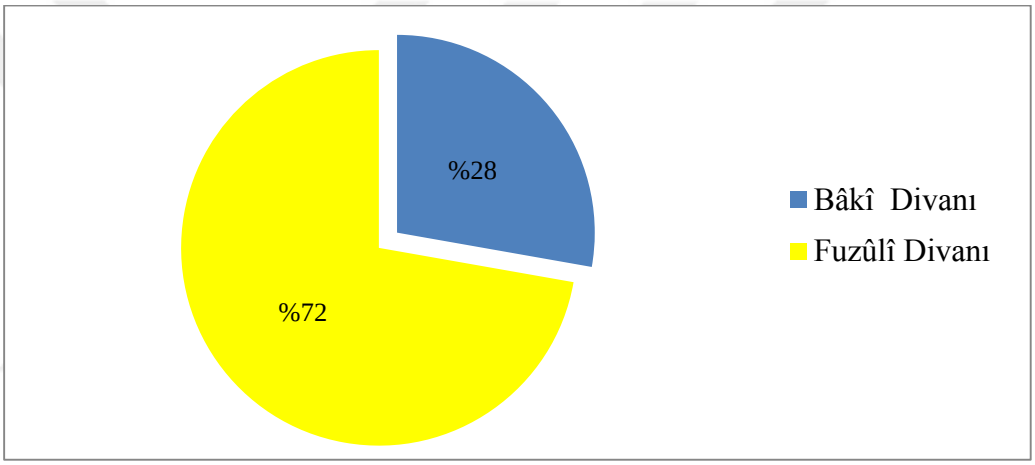
2.2.2. Korunma Mekânlarıyla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Korunma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 9, kullanım oranını Grafik 9 vermektedir. Buna göre korunma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 5, Fuzûlî Divanı'nda 23 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %28'e, Fuzûlî Divanı'nda %72'ye tekabül eder. Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, korunma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin (kal'a, hisâr, hısn) Bâkî Divanı'na göre daha fazla kullanılmış olmasıdır. Bu durumun, şairlerin himaye edilme konusundaki endişelerini şiire yansıtmaları bağlamında değerlendirilebileceği düşünülür. Zira Bâkî'nin ömrü, başkent ve şehir merkezlerinde

geçerken; Fuzûlî'nin ömrü Kerbelâ, Necef, Hille, Bağdât gibi güvenlik sorununun yaşandığı yerlerde geçmiştir. Ayrıca şairlerin eserlerine bakıldığında, Fuzûlî'nin en önemli endişelerinden birinin "hâmîlik problemi" (İnalcık, 2011:15) olduğu görülür.

Tablo 9: Korunma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Hısn	1	5
Hisâr	3	13
Kal'a	1	5
Toplam	**5**	**23**



Grafik 9: Korunma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

İnsanoğlunun güvenli bir şekilde yaşama konusunda ihtiyaç duyduğu mekânlardan biri de korunma mekânlarıdır. Bu mekânlar, barınma mekânları kadar önemsenmiş, tarihin en eski dönemlerinden günümüze kadar farklı formlarda inşa edilerek insan hayatındaki önemini muhafaza etmiştir.

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında korunma mekânlarıyla ilgili sözcüklere fazla yer verilmediği görülür. Bu sözcükler, divanlarda hem gerçek anlamlarına uygun bir biçimde hem de soyut kavramlarla ilişkilendirilerek metafor olarak ele alınır. Kale ve hisar gibi mekânlar, memleketin muhafazası ve can güvenliğinin sağlanması için inşâ edilen mekânlardır. Bu mekânlar, farklı hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmek suretiyle sığınak olarak da görülür. Fuzûlî, kendisini hançere, sığınılacak kale olarak

tasavvur ettiği memdûhu ise hançer kılıfına benzetir. Bu yaklaşımıyla şairin, hâmîlik konusundaki endişesine de göndermede bulunduğu düşünülür:

Budur ümmîd kim mahfûz olam hısn-ı penâhında

Gılâf içre nitekim saklanır görmez ziyân hançer (Fuzûlî, K.4/31)

Bâkî kaleyi ayrılık (Bâkî, G.225/4) ile tavsif ederken, Fuzûlî melâmet (Fuzûlî, G.16/6) ile tavsif eder. Bâkî, memdûhun sağlam kalesini, elem askerini durduran eşiğe benzeterek kaleyi güvenliği layıkıyla sağlayan bir mekân olarak tasavvur ederken; Fuzûlî, söz konusu mekânın demir ve taşlı duvar ile sağlamlaştırıldığını (Fuzûlî, K.34/3) ifade ederek kalenin sağlamlaşması için yapılan hazırlıkları anlatır. Bu yaklaşımlarla eser nazara sunularak müessir/memdûh yüceltilmiş olur:

Def'-i Ye'cûc-ı gama işigidür sedd-i sedîd

Men'-i ceyş-i eleme dergehidür hısn-ı hasîn (Bâkî, K.26/14)

2.3. Savaş Yeriyle İlgili Mekânlar (Rezmgâh, Leşkergâh, Ma'reke, Mesâf)

Rezmgâh ve ma'reke; savaş meydanı, savaş alanı anlamlarına gelirken (Devellioğlu, 1996:581), leşkergâh, ordu yeri; mesaf ise savaş alanında saflar için belirlenen yer anlamına gelir (Devellioğlu, 1996:624). Savaş yeri ve ordugâh ile ilgili sözcükler, klasik şiirde özellikle memdûh övgüsü hususunda ele alınır. Savaş yeriyle ilgili mekânlar, Bâkî Divanı'nda bahçe, deniz, gökyüzü ve memdûh övgüsü; Fuzûlî Divanı'nda ise aşk, fitne, Bedir Savaşı (Fuzûlî, K.4/18) ve memdûh övgüsüyle ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Aşk uğruna verilen mücadeleyle savaş yeri arasında ilgi kurulur. Bu bağlamda sevgilinin bakışları, ok temreni; âşığın bedeni ise savunmasız bir hedef olarak tasavvur edilmiştir. Fuzûlî, âşığın bedenindeki temrenlerin canına ateş düşürdüğünü, savaş meydanı kızışmadan bu okların -kendilerini emniyete almak için- güvenli bir yere çekilmeleri gerektiğini düşünür. Böylece âşığın gönlündeki yangının sevgilinin bakış oklarına zarar verme endişesiyle savaş alanlarında olayların kızışmasıyla meydana gelen/gelebilecek tahribat arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

Düşdü od cânıma ey tende olan peykânlar

Kızmadan ma'reke bir yana erinmen çekilin (Fuzûlî, G.159/6)

Savaş alanının ilişkilendirildiği sözcüklerden biri fitnedir. Bir ordunun gücünü dağıtma veya birliğini bozma konusunda başvurulan yollardan biri fitne çıkarmaktır. Fuzûlî, memdûhun ilim ve irfanıyla barışı gerçekleştirdiği günden beri yeryüzünde

hilelerin bozulduğunu, savaş alanlarındaki fitnenin ortadan kalktığını söyler. Savaş alanının fitneyle tavsif edilmesinin (ma‘reke-i fitne) temelinde, fitne ve fesadın söz konusu devirde yaygın olması ve düşmanın en önemli silahı olarak telakki edilmesi düşüncesi vardır:

Hakîm-i ma‘rifetin sulha mültefit olalı

Bozuldu ma‘reke-i fitne vü bisât-ı hiyel (Fuzûlî, K.23/20)

Klasik şiirde bir durum belli yönleriyle tasvir edilirken bazı doğal mekân veya unsurlar, söz konusu durumla benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Fıstık ağacının, tuğunu çiçeklerin ordugâhına kurduğu ileri sürülür. Böylece çiçek bahçesi ordugâha, bahçedeki fıstık ağacı ise sancaktara benzetilir. Bu benzetmenin temelinde her ne kadar biçimsel benzerlikler olsa bile bu durumun, *“ruhsuz ve hissiz gibi görülen bitkilerde insani ve İlahi bir taraf bulunduğu anlayışından”* (Yıldırım, 2004:171) kaynaklandığı düşünülür:

Dikdi leşkergeh-i ezhâra sanavber tûgın

Haymeler kurdı yine sahn-ı çemende eşcâr (Bâkî, K.18/7)

Deniz, dalgalı hâliyle varlıkları batırıp yutma özelliğine sahiptir. Bâkî, Osmanlı ordusundaki yiğit askerlerin düşmanı timsah gibi yuttuğunu, böylece ordugâhın deniz gibi göründüğünü ifade ederek ordunun neferlerini timsaha, orduyu ise düşmanı yakalayıp yok etme konusunda denize benzetir:

Nehengâsâ dil-âverler ‘adûyı yutdılar gitdi

‘Aceb deryâ imiş hakkâ bu leşkergâh-ı ‘Osmânî (Bâkî, K.14/21)

Gökyüzü, ihtiva ettiği kozmik unsurlar ve hareketliliğiyle savaş yerine benzetilir. Gökyüzünün kılıç oynatıcısının, altın işlemeli bir kılıç ile savaş alanına girdiği ileri sürülür. Böylece savaş ve kötülüğün sembolü olup kırmızı renkli olması hasebiyle “tîgzen-i Âsman” olarak bilinen Merih (Mars) ile (Soyyiğit, 2006:41) övülen kişinin savaş alanındaki kahramanlığı arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

Bir tîg-i zer-nişân ile girmişdi ‘arsaya

Şemşîr-bâz-ı ma‘reke-i sahn-ı âsmân (Bâkî, K.1/6)

Memdûh, heybetli görünüşü ve savaş meydanlarındaki başarısı nedeniyle yüceltilir. Bâkî, hükümdarı savaş alanlarının en yüksek rütbelisi olarak görür (Bâkî, K.1/13) ve bir komutan olarak memdûhun elde ettiği payeye işaret eder. Ayrıca bahtı kötü olan insanların onun gibi talihli biriyle aynı savaş alanında bulunmayacağını (Bâkî, G.326/4) ifade ederek ordusunu teşkil eden askerlerin erdemliliğine göndermede

bulunur. Savaş meydanlarında düşman ordularına korku vermenin bir yolu da teçhizat ve donanım yönüyle iyi hazırlanmaktır. Bu bağlamda Bâkî, memdûhun kırmızı elbisesiyle savaş meydanlarında kâfirlere korku saldığını düşünür, aynı zamanda muharebe sürecinde teçhizatın önemine işaret eder:

Ceng meydânında yâ hod kırmızı dîbâ geyer

Rezmgâhun tâ mehâbet göstere küffârına (Bâkî, G.407/5)

Fuzûlî, savaş alanlarında gerçekleştirilen gaza ile güçlüklerin yok edildiğini söyleyerek (Fuzûlî, K.42/27) savaş alanlarını, sorunları çözme konusunda etkileyici bir güç olarak görür. Memdûhun kılıca benzeyen mizacı ve mızrağa benzeyen yaratılışı sayesinde toplumdaki ayrılıkların bittiğini düşünür. Böylece toplumsal düzenin inşası konusunda savaşların/savaş meydanlarının caydırıcı etkisini yüceltir:

Rezmgâhında mizâc-ı tîğ u tab'-i rumhunu

Muhtelif kılmış tarîk-i iftirâk u iltiyâm (Fuzûlî, K.14/24)

2.3.1. Tuzak Yeri (Dâmgeh)

Dâmgeh, tuzak kurulan yer demektir. Bu mekân, doğrudan savaş yeri olmamasına rağmen herhangi bir amaç uğruna verilen mücadelenin zeminini karşıladığı için bu başlık altında incelenmesi uygun görülmüştür. İnsanın hayatta kalma veya makam, mevki elde etme düşüncesiyle mücadele ettiği bilinir. Bu süreç içerisinde kötü niyetli insanlar veya kaderden/felekten kaynaklanan sıkıntılar nedeniyle insanın tökezlediği hatta elde ettiği makam ve mevkileri kaybettiği vakidir.

Klasik şairler, özelde dünyevî mansıpları genelde ise dünyayı tuzak olarak telakki ettikleri için bu unsurlara bağlanmayı doğru bulmamışlardır. Bâkî Divanı'nda dünyevî makamlar tuzak/tuzak yeri olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Divanı'nda aşk, tuzak/tuzak yeri olarak tasavvur edilmiştir.

Bâkî, Kanunî Sultan Süleyman'ın ölümü üzerine yazdığı mersiyede, Sultan Süleyman'ı emsal göstererek dünyanın geçiciliğini anlatmaya çalışır. Şan ve şöhrete bağlanmayı tuzakta esir kalmakla aynı mesabede görür. Kanuni Sultan Süleyman'a bile itibarının fayda sağlamadığını belirterek "*insanları av, şan ve şöhreti tuzağa konulan yem, gelip geçici olan dünyayı ise tuzak"* (Gürsu, 2011:5) olarak tasavvur eder:

Ey pây-bend-i dâmgeh-i kayd-ı nâm u neng

Tâ key hevâ-yı meşgale-i dehr-i bî-direng (Bâkî, Ms.1-I/1)

Elest meclisinde İlahî aşka giriftar olup anasır âlemine gönderilen gönül (âşık), yaşanan ayrılık hasebiyle Mutlak Varlık'ı düşünmek ve O'nun yokluğunun verdiği acılarla tuzağa düşmüş gönül kuşu gibi mücadele etmek zorunda kalır. Bu bağlamda Fuzûlî, ey gönül kuşu, melâmet taşlarıyla kolun kanadın kırılmadan aşk tuzağından bir kenara çekil, diyerek gönlü kuşa, aşkı tuzağa benzetir ve aşk tuzağına düşmenin bazı zorlukları kaçınılmaz kılacağını düşünür. Aşk duygusu, elest meclisinde tadıldığı için âşığın kendisini bu duygudan koruma veya kurtarma şansı yoktur. Bu tasavvuruyla Fuzûlî'nin, aşk tuzağından kurtulmanın yolunu göstermekten ziyade, melâmet sürecinin daha yumuşak bir biçimde geçirilmesi konusunda uyarıda bulunduğu düşünülür:

Dâmgâh-ı aşkdan tut bir kenâr ey murg-ı dil

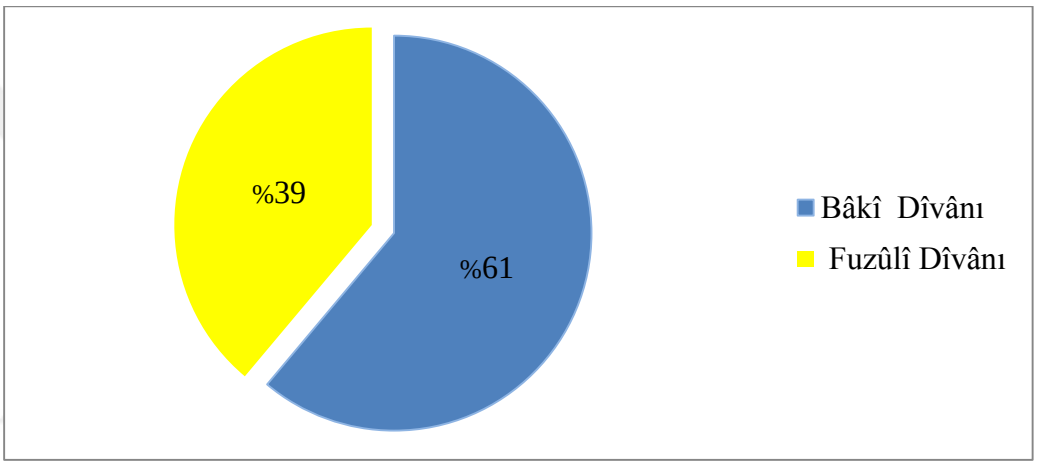
Sınmadan seng-i melâmetden per ü bâlin senin (Fuzûlî, G.168/6)

2.3.2. Savaş Yeriyle İlgili Mekânların Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Savaş yeriyle ilgili mekânların karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 10, kullanım oranını Grafik 10 vermektedir. Buna göre savaş yeriyle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 11, Fuzûlî Divanı'nda 7 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %61'e, Fuzûlî Divanı'nda %39'a tekabül eder. Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, savaş yeriyle ilgili sözcüklerden "leşkergâh"ın, sözcük gruplarından ise "ceng meydânı"nın Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış olması; "ma'reke" sözcüğünün ise -Fuzûlî Divanı'na göre- daha fazla kullanılmış olmasıdır. Bu durum, şairlerin -kendi- gerçekliklerini şiirlerine yansıttıklarını gösterir. Zira Bâkî, devletin yönetim erkânından (kazasker) olup devlet yönetimini ilgilendiren önemli sosyal ve siyasal olayların hem şahidi hem de paydaşlarından biriydi. Başta Kanuni Sultan Süleyman olmak üzere devlet yöneticilerinin savaşlarda gösterdikleri kahramanlıkları, savaş alanlarındaki duruş ve mücadelelerini özellikle kasidelerinde tasvir etmiştir.

Tablo 10: Savaş yeriyle ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	Bâkî Divanı	Fuzûlî Divanı
Ceng meydânı/Arsa-i ceng	2	1
Damgeh	1	1
Leşkergâh	2	-
Ma‘reke	3	2
Mesâf	1	1
Rezmgâh/Arsa-i rezm	2	2
Toplam	**11**	**7**



Grafik 10: Savaş yeriyle iligili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Savaş yeriyle ilgili mekânlardan rezmgâh, leşkergâh, ma‘reke ve mesâf sözcükleri, Bâkî Divanı’nda 10, Fuzûlî Divanı’nda 6 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı’nda savaş yerinin; bahçe, deniz, gökyüzü gibi somut; Fuzûlî Divanı’nda ise aşk ve fitne gibi soyut kavramlarla ilişkilendirilerek tavsif edildiği görülür. Aşk, klasik şiirde âşığın/sâlikin ağyar/masivayla olan savaşımı üzerinden kurgulandığı için âşığın düçar olduğu zorluklar, savaş meydanında yaşanan durumlarla ilişkilendirilir. Böylece aşk uğruna verilen mücadelenin zorluğuyla savaşın kızıştığı meydan arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

Düşdü od cânıma ey tende olan peykânlar

Kızmadan ma‘reke bir yana erinmen çekilin (Fuzûlî, G.159/6)

Tasvirî ifadelerinde oldukça gerçekçi olan Bâkî, Osmanlı ordusunun caydırıcı gücüyle denizin gark edip yutma özellikleri arasında benzerlik ilişkisi oluşturur.

Ordunun hareketliliği ve gücünü, denizin dalga ve girdaplı hâlini anımsatacak şekilde tasvir eder. Bâkî'nin savaş yerinde yaşanan sahneyi, somut kavramlarla tavsif etmesi, aynı zamanda onun gözlem gücü hakkında da fikir verir:

Nehengâsâ dil-âverler 'adûyı yutdılar gitdi
'Aceb deryâ imiş hakkâ bu leşkergâh-ı 'Osmânî (Bâkî, K.14/21)

Tuzak yeri (damgeh), Bâkî ve Fuzûlî divanlarında birer kez kullanılmıştır. Bâkî dünyevî makamları (Bâkî, Ms.1-I/1), Fuzûlî ise aşkı tuzak yeri olarak tasavvur etmiştir. Bâkî, mutasavvıf bir şair gibi dünyanın geçiciliğini nazara sunarak şan şöhret tuzağından uzak durmanın gerekliliğini savunurken; Fuzûlî aşk tuzağına düşmeme konusunda temkinli olmanın gerekliliğini savunur. Böylece her iki şair de tuzağı kapalı mekân algısıyla değerlendirir:

Dâmgâh-ı aşkdan tut bir kenâr ey murg-ı dil
Sınmadan seng-i melâmetden per ü bâlin senin (Fuzûlî, G.168/6)

2.4. Dinî ve Tasavvufî Mekânlar

İslâm inancına göre varlık olarak telakki edilen her şey, kevnî veya beşerî bazı kânunlarla idare edilir. Bu bağlamda din; iman ve amel hususlarında Allah'ın kanunlarını belirlediği nizamnâme (Karaman vd., 2006:634) olup Yaratıcı-kul ilişkisini ele aldığı için insanın, Allah ve diğer varlıklarla olan ilişkisini düzenler. İnsan, dünya ve ahiret huzurunu elde etmek için çabalar. Din, uyulması gereken kuralları belirlediği için temiz bir fıtrat ile yaratılan insanın, fıtratına uygun bir yaşam biçimi sergilemesi konusunda ona yol gösterici olur. Böylece insan, hayatını Allah'ın belirlediği sınırlar çerçevesinde şekillendirme imkânını elde eder.

İslamın, sezgisel yönünü temsil eden tasavvuf, dinin farklı bir yorumu olarak *"Hakk ile birlikte ve onun huzurunda olma hâlidir."* (Karaman vd., 2006:634). "Hâl" ilmini önemseyen bu anlayışta "murâkabe"ye büyük bir önem atfedilir. Bir yaşam tarzı ve dinin farklı bir yorumu olan tasavvuf, nefse karşı verilen mücadele konusunda sûfînin durması gereken yer ve alması gereken tavrı belirler. Böylece dinin bir cüzü olarak özellikle insan hayatının manevî yönünü etkiler.

Din ve tasavvuf, önemli iki manevî dinamik ve kültürel unsur olarak maddî kültürün zenginleşip yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır. Dinî ve tasavvufî mekânların ibadet için inşa edilmesi bu bağlamda değerlendirilebilir.

2.4.1. Dinî Mekânlar

İslâm inancında ibadet, genellikle bireysel olarak yapılsa da cemaat hâlinde yapılan ibadetler de vardır. Bu ibadetlerin başında cuma, bayram ve cenaze namazları gelir. Birlikte ibadet etmenin getirdiği zorunluluklar nedeniyle toplumun din hizmetine dönük bazı mekânlar inşa edilmiştir. Aynı anlayış, diğer İlahî ve beşerî dinler için de geçerlidir. Cami ve tekkelerin yanı sıra; havra, kilise, ateşgede, bütgede gibi mekânların inşa edilmesinin temelinde de toplu ibadet için uygun mekân inşâ etme anlayışı vardır.

2.4.1.1. İslâm İle İlgili Dinî Mekânlar

İslâm dini ile ilgili mekânların en önemlisi ve yaygın olanı câmi/mescittir. Özellikle cemaat hâlinde yapılan ibadetler, câmide gerçekleştirildiği için ibadet mekânı denildiğinde daha çok "câmi" anlaşılır. Câmi*, "insanı Yaratıcı'ya götüren bir istasyon"* (Haydar, 1991:123) olarak düşünüldüğü için ibadet yeri olarak değerlendirilmenin yanı sıra, İslâmî bir hayatın mimarî, sosyal ve kültürel yönlerinin şekillenmesinde önemli bir işleve sahiptir. Mescit ve caminin, Müslümanların hayatında ihtiva ettiği önemi Sezai Karakoç şu şekilde açıklar: "*Cami, başta insanoğlunun varolma sebebi olan ibadet ocağı ise de, ibadet nasıl varoluş akışının merkezî çizgisi, mihveriyse, o da İslâm toplumunun yaşayışında bütün hayat faaliyetlerinin açıldığı bir kaynaktır, temel kurumdur, hayatın, çevresinde daire daire toplanacağı öz yuvadır."* (1989:362).

2.4.1.1.1. Kutsal Mabedler

İbadet sözcüğünden türetilen "mabed", tapınak, ibadet edilen yer anlamlarına gelir. İbadet, dinin temel ameliyelerinden biri olup sahip olunan inanca göre îfâ edilir. Bu süreçte ihtiyaç duyulan yapıların başında cami, kilise, sinagog gibi mekânlar gelir. Kutsal mekân telakkisiyle İlahî ve beşerî dinlerin hemen hepsinde inşa edilen mabetler, mimarî açıdan farklılıklar arz etse de bu yapıların inşa edilme amaçları aynıdır (Güç, 2003:276).

Kâbe, (Beytu'llâh, Beytü'l-Harâm), Beytü'l-Ma'mûr ve Mescid-i Aksâ, İslam dinine ait mabetlerdir. Allah'ın evi olarak da telakkî edilen Kâbe, hem kıble olduğu için hem de hac ibadetinin îfâsında mihver mekân konumunda olduğu için ayrı bir öneme sahiptir. İslâm kültüründe kutsal bir yapı olarak mimarî özellikleriyle zikredilmenin yanı sıra, sembol olarak da kullanılmıştır.

2.4.1.1.1.1. Kâbe, Beytu'llâh, Beytü'l-Harâm

Allah'ın evi, Müslümanların kıblesi olarak bilinen Kâbe, Arap yarımadasında Mekke şehrinde inşa edilmiş kutsal bir mekândır. Kâbe'nin kutsallığı, insanlık tarihiyle eşdeğerdir. Bir mekânın kutsallığı, Mutlak Varlık'ın ona atfettiği değer ile belirlenir. *"Sonra kirlerinden arınsınlar. Adaklarını yerine getirsinler. Eski evi -Kâbe'yi- tavaf etsinler."* (Kur'ân-ı Kerim: Hac, 22/29) mealindeki ayetten, Kâbe'nin Allah tarafından kutsandığı, tavaf edilmesinin Müslümanlara farz kılındığı anlaşılmaktadır.

Kâbe'nin inşası ve ilk ev/mabet oluşuyla alakalı farklı rivayetler aktarılmış, muhtelif değerlendirmeler yapılmıştır. Ömer Lekesiz, "Sevgilinin Evi Ev-Kâbe Simgeciliği Üzerine Bir Çözümleme" adlı eserinde söz konusu değerlendirmelere atıfta bulunarak ittifak edilen görüşü şöyle açıklar: "*Kâbe'nin Âdem'in ilk haccından iki bin yıl önce yaratıldığı, Âdem'le birlikte yaratılıp onunla birlikte dünyaya indirildiği, ilk ev olmadığı ancak ilk mabet olduğu yolunda yorumlar yapılmıştır. Üzerinde ittifak edilen kesin husus: Ayette belirtilen şekliyle Kâbe'nin ilk mabet oluşudur."* (2006:99).

Varlığını fıtrî olarak devam ettirmek zorunda olan insanoğlunun sosyal ve kültürel hayatını şekillendirirken örnek aldığı yapıların başında Kâbe'nin geldiği bilinir. *"Kâbe simgesi, ilk ev konumuyla insanlık serüveninin merkezinde yer alırken, dünyanın yaratılışı, döşenişi (dünyanın kuruluşu), insanın dünyaya inişi ve dünyayı kendisi için kuruşu… Ezcümle diğer olgular ve olaylar bu merkezin çevresini önceliklerine göre küçük ve büyük halkalar biçiminde kuşatırlar."* (Lekesiz, 2006:241). Mutlak Varlık'ın anasır âlemindeki *"timsâlî evi"* (Tarlan, 2009:532) olarak tasavvur edilen Kâbe, "*dünya evinin yaratılmasına, dünya evlerinin (kutsal bir anlayış, kutsal bir ihtiyaçla) yapılmasına bir işarettir."* (Lekesiz, 2006:98). İnsanın yaratıcısı, ebedî ve ezelî terbiyecisi olan Allah'ın, bu yapıyla insana, anasır âlemindeki hayatının barınma, yaşamını devam ettirme mekânlarından biri olan evin yapısal ve işlevsel özelliklerini öğrettiği düşünülür.

Kâbe, *"Osmanlı şairinin ve toplumunun bu dünya ve öbür dünya arasındaki tercihlerini, istek ve eğilimlerini* (tayin etmede) *belirleyici bir etkiye sahiptir* (Narlı, 2007:61). Tavaf edilmesinin farz olması ve Müslümanların kıblesi olması hasebiyle her Müslüman'ın zihin ve gönül âlemini meşgul eden bu yapı, klasik şairler tarafından zengin çağrışımlara kapı aralayabilecek şekilde kullanılmıştır. Klasik şairlerin, özellikle mesnevi nazım şekliyle yazdıkları eserlerde, aşk derdinden cinnet geçiren ve iflah olmayan âşıkların iyileşebilmeleri için *"kutsal mekânların zirvesinde bulunan Kâbe'yi"*

(Doğramacıoğlu, 2010:42), ziyaret etmeleri gerektiği ileri sürülür. Böylece Kâbe bir şifâhâne olarak tasavvur edilir.

Klasik şiirde aşk, sevgi, güzellik, vuslat gibi kavramlar açıklanırken Kâbe, unsur veya imge olarak sıkça kullanılır. Özellikle âşığın gönlü, sevgilinin yüzü ve mahallesi Kâbe'ye benzetilir (Pala, 1995:297). Kâbe, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında vuslat kavramıyla tavsif edilir; gönül, meyhane, sevgilinin mahallesi gibi kavramlarla benzerlik noktasında ilişkilendiririlir. Ayrıca memdûh övgüsünde bulunulurken Kâbe'nin kutsallığıyla memdûhun yüceliği arasında ilişki kurulur.

Kâbe, Allah'ın anasır âlemindeki sembolik evi; gönül ise Allah'ın sığabildiği tek muhayyel mekân olarak tasavvur edildiği için gönül ile Kâbe arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Tasavvufî anlayışa göre gönül, *"İlahî hakikatlerin, Tanrı tecellisinin ve maşukun didarının aksettiği mekân"* (Şenödeyici, 2014:124) olarak tasavvur edildiği için kutsal mekân olarak değerlendirilir. Nitekim Fuzûlî, "Allah fikri", müminin gönlünden eksilmediği için müminin gönlünü Beytullâh olarak tasavvur eder. Bâkî ise gönlün onarılmasını Kâbe'nin inşasıyla aynı mesabede görür. Bu yaklaşımıyla kalp onarma veya gönül alma edimini Kâbe'yi inşa etmekle eşdeğer tutar:

Fuzûlî hâli olmaz sûret-i dil dûst fikrinden
Bu ma'nîden ki Beytullâh derler kalb-i mü'mindir (Fuzûlî, G.104/7)
Hâne-i kalbüm eylesün termîm
Ka'be yapmak dilerse İbrâhîm (Bâkî, G.342/1)

Bâkî ve Fuzûlî, Kâbe'yi vuslat kavramıyla tavsif eder. Vuslat, birbirlerinden ayrı kalan insanların kavuşma çabasını karşılar. İslâm düşüncesinde, Kâbe ile Hz. Muhammed sevgili olarak görülür. Kâbe'yi tavaf etmek, Müslümanlara farz olduğu için Müslümanların neredeyse tamamı söz konusu mekânı tavaf etme iştiyak, hasret ve çabası içinde yaşar. Vuslat Kâbe'sinin coşkunluğunu, ulaşılması gereken bir menzil olarak düşünen Bâkî, bu menzile daimî bir çaba içerisinde olanların ulaşabileceğini düşünür. Kâbe'yi tavaf, Allah'ın sevgilisi olarak bilinen Hz. Muhammed'le maddî âlemde gerçekleştirilecek bir vuslat olarak telakki edilir. Vuslat Kâbe'sini tavaf etme hasreti içerisinde olan Fuzûlî, sesini gök gürlemesi ve sel suyunun çıkardığı sese benzeterek yüreğindeki coşkuyu, iştiyakı anlatmaya çalışır:

Bâkî safâ-yı Ka'be-i vuslat murâd ise
Sa'y it hemîşe sa'y iden irdi menâzile (Bâkî, G.477/5)
Tavâf-ı Ka'be-i vaslın tahassüriyle müdâm

Sürûd-ı seyle safîr ü hurûş-i ra'de sadâ (Fuzûlî, K.1/78)

Klasik şairler, mecazî aşkı terennüm ettiklerinde bile, sevgiliye İlahî vasıflar atfettikleri için sevgilinin mahallesini Kâbe'yle benzerlik noktasında ilişkilendirirler. İslâm inancına göre hâli vakti yerinde olan her Müslüman'ın Kâbe'yi tavaf etmesi farzdır. *"Vahdet âlemi, aşk âlemi"* (Tarlan, 2009:366) olarak tasavvur edilen sevgilinin mahallesinin her zaman, Kâbe'nin ise yılda bir defa tavaf edildiğini ifade eden Fuzûlî, *"âşıkların Kâbesi"* (Şenödeyici, 2014:60) olan sevgilinin mahallesini -kutsallık noktasında- Kâbe'den üstün görür:

Hâk-i kûyun Ka'beye nisbet kılan bilmez mi kim

Bunda her dem anda bir nevbet olur vâcib tavâf (Fuzûlî, G.148/5)

Sevgilinin mahallesinin Kâbe'den üstün görülme anlayışı, Bâkî Divanı'nda da görülür:

Bir kez tavâfın itmegi bin 'ömre virmezin

Ey hâcî sana Ka'be bana kûy-i dil-rübâ (Bâkî, G.10/3)

Gönül, yalnızca sevgiliye tahsis edilen bir mekân olarak düşünüldüğü için masivadan arındırılmalıdır. Kâbe'ye yapılan tavafın asıl amacı, gönül aynasını günahlardan arındırmaktır. Bu durum, sevgiliyi/Mutlak Varlık'ı razı etme noktasında gösterilecek çabayla gerçekleşir. Bâkî, sevgilinin mahallesini Kâbe'ye benzetir, âşığın gönül tezkiyesinin, kûy-i yârin etrafını tavaf etmesiyle gerçekleşeceğini düşünür:

Bâkıyâ ister isen kalbe safâ virmek eger

Ka'be-i kûyına var döne döne eyle tavâf (Bâkî, G.231/5)

Âşıklar için en önemli görev, sevgilinin eşiğine yüz sürmek, rızasını kazanmak umuduyla kapısında beklemektir. Bâkî, hacıların Kâbe eşiğine, âşıkların ise Kâbe ve kıble olarak gördükleri sevgilinin eşiğine yüz sürmek istediklerini ifade eder. Sevgiliyi Kâbe veya kıble olarak görmek, onu hayatın merkezini teşkil eden kutsal bir varlık olarak telakki etmektir:

Bilürsin yüz sürerler âsitân-ı Ka'beye ben de

İşigüne yüzüm sürsem n'ola a Ka'bem a kıblem (Bâkî, G.333/6)

Bâkî ve Fuzûlî, Kâbe'yi meyhaneyle ilişkilendirdikleri beyitlerde "Beytü'l-Harâm" ismini kullanırlar. Meyhaneyi Beytü'l-Harâm olarak görmenin temelinde, onu kutsamanın yanında, oraya sığınan âşığın ayıplanma ve kınanma durumlarıyla karşı karşıya kalma ve bu durumun yanlışlığına dikkat çekme çabası vardır. *"Kâbe'nin haramlığı, kendini de tahrip edebilen tek varlık insanın ağaçtan eve, ottan saça kadar*

hemen her konu ve durumda kesme, koparma, kırma, ezme, öldürme, kan akıtma, can yakma, tuzak kurma, avlama vb. faaliyetlerinin yasaklandığı bir alan oluşundandır. Bu haram ortamındaki insan, cennetteki (nefsanî ve eylemden uzak) Âdem'den bir örnek, onun cennette bırakılan saflığından bir yansımadır." (Lekesiz, 2006:143). Klasik şairler, harabatî sözcüklere tasavvufî anlamalar yüklerler. Bâkî, eğlence meclisini, âşığın ulaşması gereken bir makam/menzil; meclisteki kadehten sızan şarabı, zemzem; meyhaneyi, Beytü'l-Harâm; meyhanenin en yaşlısı olarak bilinen pir-i mugânı ise Kâbe'nin şeyhi/imamı olarak tasavvur eder. Böylece söz konusu mekânı ötekileştirilmiş mekân formundan arındırarak rağbet edilen sosyal veya dinî bir mekâna dönüştürür:

Bezm-i safâ vü reşh-i câm bu zemzem olmış ol makâm

Mey-hâneler Beytü'l-Harâm pîr-i mugân şeyhü'l-harem (Bâkî, G.318/3)

Meyhane, İlahî aşk bağlamında değerlendirildiğinde tekke olarak görülür. Tekke, Mutlak Varlık'ın zikredildiği, gönüllerin masivadan arındırıldığı mekânlardandır. Fuzûlî, bu vasıftaki meyhaneleri seyreden/gezen âşığın/sâlikin ayıplanmaması gerektiğini belirtir. Zira Beytü'l-Harem ziyaretçisi olan sofinin temiz bir gönle sahip olması zarurî bir durumdur:

Kılmasınlar ta'ne ger mey-hâneler seyr eylesen

Sûfî-i sâfî-derûnsun zâ'ir-i Beytü'l-harâm (Fuzûlî, K.35/18)

Atfedilen kutsallık hasebiyle Bâkî Divanı'nda memdûh, kâinatın mutluluk kıblesi olarak tasavvur edilirken; -memdûhun- eşiği şah ve dervişler tarafından sürekli ziyaret edilen kutsal mekânlardan Kâbe olarak tasavvur edilir. Fuzûlî Divanı'nda ise memdûh (Sultan İbrahim) âbid bir kul olarak görüldüğü için, Hz. İbrahim'in Kâbe'de Allah'a sunduğu kurbanın kabul edildiği düşünülür. Bu yaklaşımla bir durum farklı bir durumla açıklanır. Sultan İbrahim'in, Kâbe'yi inşa eden ve İslâm inancında kurban ibadetinin oluşması ve yaygınlaşmasını sağlayan Hz. İbrahim'le ilişkilendirilmesi, ona atfedilen değeri de gösterir:

Hân Murâd ol kâ'inâtun kıble-i ikbâli kim

Ka'be-i dergâhına şâhân u dervîşân gelür (Bâkî, K.6/10)

Edâ-yı tâ'at ü arz-ı niyâz etdin bi-hamdi'llâh

Ki makbûl oldu Beytu'llâha İbrâhîm kurbânı (Fuzûlî, K.26/19)

2.4.1.1.1.2. Beytü'l-Ma'mûr

Beytü'l-Ma'mûr, gökyüzünde meleklerin ibadet ettikleri yer veya mabed olarak bilinir. Allah'ın üzerine yemin ettiği bu mabed (Kur'ân-ı Kerim: Tûr, 52/4), Kâbe olarak da tasavvur edilir (Küçük, 1992:94-95). Firdevs cennetinde kırmızı yakuttan yapılmış yüksek bir kubbe olan Beytü'l-Ma'mûr, Hz. Âdem'in tövbesinin kabul olması karşılığında, İlahî ikram olarak yeryüzüne indirilen ve Kâbe'nin yerine bırakılan yapıdır (Lekesiz, 2006:101-102). "Beytü'l-Muallâ" (Şenödeyici, 2014:220) olarak da bilinen bu yapının, Nuh tufanıyla Kâbe'nin hizasında, yedi kat göğe yükseltildiği; insanların Kâbe'ye, meleklerin ise Beytü'l-Mamûr'a doğru secde ettikleri ve hatta onu tavaf ettikleri düşünülür (Lekesiz, 2006:101).

Beytü'l-Ma'mûr, klasik şiirde genellikle sevgilinin güzellik unsurlarının tasvir edilmesi ve Kâbe'nin özellikleriyle ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan bu mekân, Bâkî Divanı'nda sevgilinin yanağının nuru ve boyunun uzunluğuyla ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Bâkî, Beytü'l-Mamûr'un nur ile dolu oluşuyla sevgilinin yanağının parlaklığına yapılan övgünün feleklere kadar yükseltilişi arasında ilişki kurar. Beytü'l-Mamûr, nurdan yaratılan varlıkların (melek) ibadet ve tezekkür mekânıdır. Şevk ve çoşku, aşığın gönlünde tezahür eden duygular olduğu için Beytü'l-Mamûr'un gönül olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Ruhlarun medhini eflâke çıkardı Bâkî
Şevkden toldı bu gün nûr ile Beytü'l-Ma'mûr (Bâkî, G.125/5)

Fuzûlî ise sevgilinin boyunun uzunluğunu/yüceliğini anlatırken Beytü'l-Mamûr'u benzer bir bağlam içinde değerlendirir. Kâbe, Beytü'l-Mamûr'un hareminden yüksek/yüce olmadığı gibi, Sidretü'l-müntehâdaki ağacın dalı da âşıkların kıblesi olarak düşünülen sevgilinin boyundan yüksek değildir. Beyitte, sevgilinin Beytü'l-Mamûr olarak düşünülen evinin haremiyle Kâbe, boyuyla sidre dalı arasında mukayese yapılarak sevgili yüceltilir:

Harîm-i Beyt-i Ma'mûrundan a'lâ olmaya Ka'be
Degüldür şâh-ı Sidre kâmetünden müntehâ kıblem (Bâkî, G.333/2)

2.4.1.1.1.3. Mescid-i Aksâ

Mescid-i Aksâ, Hz. Süleyman'ın, Kudüs'te -babası Hz. Davut'un vasiyeti üzerine- yedi yılda tamamladığı mabettir (Pala, 1995:490). Özellikle Müslüman ve

Musevîlerin kutsallık atfettiği bu mabet, Müslümanların Kâbe inşa edilmeden önceki kıblesiydi. Mescid-i Aksâ, edebî eserlede daha çok miraç hadisesi bağlamında ele alınır. *"... Bir gece, kulunu* -Hz. Muhammed- *Kutsal Mescit'ten* -Kâbe- *kendisine kimi göstergelerimizi göstermek için, çevresini kutsadığımız çok uzak Mescit'e* -Mescid-i Aksâ- *yolculuk ettiren! Gerçekten O, duyandır, görendir."* (Kur'ân-ı Kerim: İsrâ, 17/1) mealindeki ayet, miraç hadisesinin gerçekleşme sürecine açıklık getirdiği gibi, Mescid-i Aksâ'ya atfedilen kutsallığı gösterir.

Klasik şiirde daha çok miraç hadisesi ve ilk kıble oluşu gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilen Mescid-i Aksâ, Bâkî Divanı'nda sevgilinin eşiği ve kapısı olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Divanı'nda memdûh övgüsü hususuyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Bâkî, sevgilinin eşiğini, Mescid-i Aksâ'ya; yüzünü, kıbleye; kaşını, mihraba benzetir. Bu benzetmenin temelinde, miraç hadisesinde arşa -Mutlak Varlık'ın huzuruna- yapılan yolculuğun başlangıç noktasının, yani eşiğin Mescid-i Aksâ olması düşüncesi vardır. Sevgilinin mahallesinin eşiği veya kapısı, Mescid-i Aksâ olarak değerlendirildiğinde, sevgili Mutlak Varlık (Allah) olarak değerlendirilmiş olur. Bu bağlamda Mescid-i Aksâ, "vuslat yolculuğu"nun ilk menzili olarak düşünülebilir. Zira Hz. Muhammed, arşa vardığında arşın nuru kendisini kaplar, o sırada kalp veya beden gözüyle Allah'ı görür (Pala, 1995:387). Yani bezm-i elestte ruhların Allah ile gerçekleştirdiği vuslatın bir örneği, anasır âleminde Mutlak Varlık (sevgili) ile Hz. Muhammed arasında gerçekleşmiş olur. Mesci-i Aksâ bu olayın tezahüründe eşik vazifesi görür:

İşigün Mescid-i Aksâya mânend

Yüzün kıble kaşun mihrâba benzer (Bâkî, G.116/3)

Bâkî, mutluluğa erenlerin yüce Kâbe'sini kıble olarak, vefa sahiplerinin Mescid-i Aksâ'sını ise sevgiliye ulaşma kapısı olarak görür. Klasik şiirin muhteva estetiğine göre ideal güzelliği kendisinde toplayan sevgili, taşıdığı yüce vasıflarla kutsal bir varlık olarak telakki edilir. Vuslat yolculuğunda eşik mekân mesabesinde görülen yerler aynı kutsallıktan pay alır:

Tapundur Ka'be-i 'ulyâ-yı eshâb-ı safâ kıblem

Kapundur Mescid-i Aksâ-yı erbâb-ı vefâ kıblem (Bâkî, G.333/1)

Fuzûlî, memdûhun vazifelendirmelerinde ne kadar isabetli olduğunu belirtmek için dönemin camilerini, Mescid-i Aksâ'ya; cami görevlilerini, Bilal-i Habeşî'ye

benzetir; memdûhu ise herhangi bir İslâm halifesi olarak tasavvur ederek ona övgüde bulunur:

Halka i'lâm etmeğe dîn-i Muhammed tâ'atin
Eyledin ol Mescid-i Aksâya ta'yîn-i Bilâl (Fuzûlî, K.13/23)

2.4.1.1.2. İbadet Mekânları

2.4.1.1.2.1. Mescid, Câmi

Mescid*,"yere kapanmak"* (Kanar, 2003:1284) anlamına gelen *"secd kökünden türemiş bir mekân ismi"* (Aybet, 1989:21) olup*,"secde edilecek, namaz kılınacak yer, küçük cami"* (Devellioğlu, 1996:625) anlamlarına gelir. Cami, secdegâh ve musallâ sözcükleriyle birlikte ibadet edilecek yer anlamlarını taşır. İslâm inancında namaz ibadetinin ikame edildiği mekânların başında gelen mescit, Müslümanlarca kutsal addedilir. *"Mescitler Allah'ındır, öyleyse Allah'la birlikte başkasını çağırmayın."* (Kur'ân-ı Kerim: Cin, 72/18) mealindeki ayetten anlaşılacağı üzere bu mekân, hem Allah'a hasredilmiş hem de O'nun evi olarak tasavvur edilmiştir.

Müslümanlar, eski dönemlerde şehir veya herhangi bir yerleşim yerini inşa ettiklerinde camileri merkeze alarak diğer barınma, korunma ve sosyal mekânları inşa ederlerdi. İslâm coğrafyasındaki büyük ve görkemli camilerin çoğu, Osmanlı İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü dönemde yapılmıştır. Osmanlılar döneminde inşa edilen camiler, *"şehir topografyasının hâkim noktalarında, konut dokusunun odak noktalarında"* (Cansever, 2013:171) inşa edilirdi. İslâm'ın "azâmetini" (Hamidullah, 1989:300) yansıtacak şekilde inşâ edilen bu camiler, *"sahip oldukları mekânları tamamlayan, iyi hesap edilmiş bir tezyinat zenginliğine sahiptiler."* (Cansever, 2013:171).

Şiirde kurmaca bir âlem, sembolik bir dille işlendiği için söz veya sözcüklere farklı anlamlar yüklenir, okuyucuların yanılması için sözlere adeta mecaz elbisesi giydirilir (Andrews, 2009:109). Sözcüklerin farklı anlamlar ihtiva edecek şekildeki kullanımı ve harabatî sözcüklerin olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirilmesini Ali Yıldırım şöyle açıklar: *"Tasavvufî söylem, yoğun bir batınîlik ve içsellik ifade etmektedir. Dolayısıyla zahirî ve şeklî olarak anlamlandırılan her şeyin bir de içsel ve batınî anlamı olmalıdır. Zühdî kelimelere bu noktadan bakıldığında, hedef olarak vahdeti yani Mutlak Yaratıcı'yı değil, onun vaat ettiği cennetini amaçlayıp, cehennemden kaçmayı hedeflediği gözlemlenmektedir."* (2007/a:69-88). Mescidin de

riya ve gösteriş yeri olarak telakki edilmesi ve İlahî rızayı kesbetme dışındaki bütün çabaların olumsuz görülmesi, bu bağlamda değerlendirilebilir.

Camî, dinî metinlerde ulvî ve semavî sıfatlarla tavsif edilip vahdet ve imanı temsil edecek şekilde kullanılır. Mimarî bir yapı olarak ise daha çok ihtişam ve sağlamlığıyla ecdadın yapıcı ve yaratıcı kudretini ifade eder (Öztürkmen, 1958: VII). Edebî metinlerde, söz konusu ideal özellikleriyle daha çok sembol olarak kullanılan cami, klasik şiirde harabatî sözcüklerle kullanıldığında genellikle olumsuz bir bakış açısıyla teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Bâkî Divanı'nda cami, bahar mevsiminde sıkıcı olması, eğlence meclisi gibi coşkunluk bahşetmesi ve mabetlerin mescide dönüştürülmesi hususlarında teşbih ve tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda caminin riyayla özdeşleştirilmesi, sıkıntı vermesi ve kalabalık olduğu için kişinin ayak altında kalma tehlikesini yaşayabilecek yer olarak görülmesi hususlarında teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Klasik şairlerin en çok kullandıkları kutsal mekânların başında mescit gelir. Mescidi, mutasavvıf şairler, Allah'ın atfettiği değer nedeniyle yüceltirken; rind şairler, riyakârlığı veya dünyevî ve uhrevî beklentileri merkeze alarak hayatını şekillendiren ve kendilerini pervasızca eleştiren zahit tipinden dolayı olumsuz vasıflarla tavsif ederler. Fuzûlî, şiirlerinde hakikî aşkı işlemesine rağmen Allah'ın evi olarak bilinen mescidi olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirir. Bu durum, bâtınî temayül/sapma/dalalet olarak da addedilmiştir. *"Şairler tepkiden kurtulmak için yaptıkları hatayı tasavvufla örtmeye kalkışırlar. Üzerine tasavvuf cilası çekerler. Yani tasavvufun arkasına saklanırlar. Bazen de yaptıkları teviller tutarsız ve zorlama olur. Bu durum, yani İslâmî değerlere ters düşmeler, diğer bir ifadeyle dini sapmaların bir kısmı İran edebiyatından oradaki batinî fırkalardan gelir, bir kısmı da şairin kendisinden kaynaklanır."* (Karabey, 2007:61). Fuzûlî, insanın mescitte hasır/kilim gibi ezilme, çiğnenme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını (Fuzûlî, G.241/3), mescitlerdeki imamların/önderlerin -gurur ve kibirlerinden dolayı- cemaat ile ilgilenmediklerini (Fuzûlî, G.215/5), cemaat izdihamının, mescitte ruhsal daralmayı/kederi artırdığını ifade ederek mescidi olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirir:

Cemâ'at izdihâmı mescide salmış küdûretler

Küdûret üzre lutf et bir küdûret sen hem artırma (Fuzûlî, G.241/5)

Öte yandan Bâkî, bahar mevsiminde sevgilinin dudağı, ırmak ve kadehin kenarı dururken, mescit ve medresenin bir kıymet taşımadığını ileri sürerek bahar eğlencesini

yüceltir. Bâkî'nin rint bakış açısını yansıtan bu beyitte, insanın duygu âlemine hitap eden doğal ve beşerî güzelliklerin yüceltildiği; akıl ve inanç âlemine hitap eden ilim irfan yuvalarının ise olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirildiği görülür:

Mevsim-i gülde n'olur medrese vü mescidden

Leb-i cûy u leb-i cânân u leb-i câm olsa (Bâkî, G.435/3)

Klasik şiirde mescidin ilişkilendirildiği vasıfların başında riya gelir. Mescidin hasırından riya kokusundan başka bir kokunun gelmediğini ifade eden Fuzûlî, söz konusu mekânı riyayla özdeşleştirir:

Ey olan sâkin-i mescid ne bulupsan bilmen

Bûriyâsında anun bûy-ı riyâdan gayrı (Fuzûlî, G.272/2)

Fuzûlî, yaşlı insanların/şeyhlerin meyhaneden yüz çevirip mescide yönelmelerini sapıtma veya gayri ahlakî bir davranış olarak değerlendirir. Harici saiklerin (cehenneme girme korkusu veya cenneti elde etme ümidi) önemsenmesi hasebiyle mescidi, İlahî aşkın tezekkür mekânı olarak bilinen meyhaneden değersiz görür:

Şeyhler mey-hâneden yüz dönderirler mescide

Bî-tarîkatleri gör kim doğru yoldan azalar (Fuzûlî, G.79/3)

Bâkî, eğlence meclisinin halkasını, insanın yüreğine coşkunluk veren caminin çemberine, kadehini ise parlak kandiline benzetir. Bâkî'nin camiyi huzur ve neşe verme hususunda eğlence meclisiyle ilişkilendirmesi, söz konusu mekânı mahiyetine uygun bir biçimde kullandığını gösterir. Zira İslâm inancına göre *"kalpler ancak Allah'ın hatırlatılması ile huzura kavuşur."* (Kur'ân-ı Kerim: Ra'd, 13:28) Cami de Allah'ın tezekkür ve tefekkür mekânı olduğu için bir eğlence meclisinin maddî anlamda verdiği hazzı manevî anlamda verir:

Devr-i meclis ki safâ câmi'inün çenberidür

Âb-ı rengîn ile kandîl-i fürûzânı kadeh (Bâkî, G.32/4)

Âşık, sevgilinin camide kimlerle oturup kalktığını merak ettiği için ağlamaklı bir biçimde safları dolanır. Sevgilinin camide, saflar hâlinde namaz kılanların arasında aranması, aynı zamanda "klasik şiirde sevgilinin cinsiyetinin belirsizliği"ne delalet etmektedir. Çünkü sevgili, klasik şiirde umumiyetle *"cinsiyet ve uzviyet kaydından uzak plastik bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır."* (Gönel, 2010:219):

Câmi' içre göre tâ kimlere hem-zânûsın

Şekl-i sakkâda gezer dîde-i giryân saf saf (Bâkî, G.229/5)

Bâkî, camiyi ibadet mekânı olarak gördüğü gibi siyasal bir sembol olarak da değerlendirir. Kanuni Sultan Süleyman'ın gayrimüslimlere karşı kazandığı fetihleri açıklarken, onun binlerce puthâneyi mescide dönüştürdüğünü, puthânelerin/kiliselerin çan çalan kulelerinde ezanlar okuttuğunu ifade ederek memdûhu büyük bir İslâm kumandanı olarak görür ve onun yaptığı fetihleri yüceltir. Bu vesileyle mescit ve içerisinde yükselen ezanı, Müslümanların gayrimüslimlere karşı kazandığı fethin sembolü olarak telakki eder:

Aldun hezâr bütkedeyi mescid eyledün
Nâkûs yirlerinde okutdun ezânları (Bâkî, Ms.1-VI/6)

2.4.1.1.2.1.1. Minber

Cami ve mescidin cüzlerinden olan minber, imam veya hatiplerin cuma ve bayram günleri hutbe okuduğu merdivenli kürsüdür (Güzel, 1984:29). İslâm toplumunun bireysel, sosyal ve dinî açıdan şekillenmesi noktasında gerekli uyarı ve telkinler minberden yapıldığı için camiler, minberiyle toplum ve devlet; kürsüsüyle okul (Karakoç, 1989:521-523) olarak tasavvur edilir.

Caminin bir cüzü olduğu için klasik şiirde camiyle aynı bağlamda değerlendirilen minber, Bâkî Divanı'nda vaaz yeri, Fuzûlî Divanı'nda ise mescidin sabit bir cüzü, memdûhun adının zikredildiği yer ve çiçeğin Hz. Muhammed'e salavat getirdiği dal olarak tasavvur edilmiştir.

Minber, vaaz yeri olarak tasavvur edilir. Klasik şiirde dini şekilsel açıdan yaşamakla suçlanan, özellikleri bakımından rindin karşıt formu olarak telakki edilen vaiz, minberde yaptığı vaazda şarap içmenin münafıklık alameti olduğunu ileri sürer. Bâkî, bu yaklaşımıyla minberi günah addedilen bir davranışın düzeltilmesi konusunda uyarıların yapıldığı mekân olarak tasavvur eder, ancak zamanın münafıklık zamanı olduğunu ileri sürerek söz konusu davranışın normal karşılanması gerektiğini düşünür:

Müdâm içen münâfıkdur dimiş minberde bir vâ'iz
Ne çâre hey müselmânlar münâfıklık zamânıdur (Bâkî, G.181/3)

Fuzûlî, minberin, mescitteki sabit unsurlarından biri olduğunu (Fuzûlî, G.241/3), memdûhun adının minberde zikredildiğini (Fuzûlî, K.13/20) söyler. Aynı zamanda minberi ağaç dalına, çiçeği ise minbere çıkıp Hz. Muhammed'e salavat getiren imama benzeterek minberi ibadet/zikir mekânı olarak tasavvur eder:

Şâh oldu minber yek-sere çıktı şikûfe minbere
Salavât eder Peygambere sallu'alâ hayrü'l-verâ (Fuzûlî, K.8/13)

2.4.1.1.2.1.2. Mihrap

Mihrap, cami ve mescitlerde kıblenin bilinmesini sağlayan oyuk, imamın namaz kıldırdığı yerdir. Cami ve mescidin cüzü olan mihrap, klasik şiirde özellikle şekilsel açıdan sevgilinin kaşlarının benzetileni olarak görülmüştür. Mihrabın kıblegâh olarak tasavvur edilmesi ve oraya yönelerek yapılan ibadetin şekilden ibaret olması gibi hususiyetlerden dolayı mihrap, klasik şiirde genellikle olumsuz bir bakış açısıyla ele alınmıştır. İslâm inancına göre Müslümanların mihraba dönerek namaz kılmaları, *"mihrap dediğimiz duvar yığını için değil, o cihette Kâbe'nin mücerret varlığını görmeleri ve mihrabın kıbleyi göstermesi sebebiyledir."* (Pala, 2011/a:51).

Sevgili, güzelliğiyle *"Tanrının cemal sıfatının bir tecellîsi"* (Mazıoğlu, 1992:163) olarak değerlendirildiği için sevgilinin kaşlarına ulvî vasıflar izafe edilir. Kaşlar, maddî bir güzelliği temsil etmenin yanı sıra, sembolik bir değer olarak görülür. Daha çok Mutlak Varlık'la oluşturulmak istenen kurbiyeti temsil edecek şekilde kullanılır. *"Güzellerin kaşlarının mihrabı tasavvufta Allah'a yakınlık anlamına gelir. Âşık, Allah'a karşı kurbiyet kazanmak için şeklinden dolayı mihraba benzeyen kaşa secde eder."* (Öztürk, 2007:187). Sevgilinin kaşları, Kâbe'yi de temsil eder. Kaşlar, *"Kâbe'ye işaret ederek maddeden manaya geçişi sağlar. Bu durumda âşığın, sevgilinin mihraba benzeyen kaşına değil, o kaşın tecellisine (işaretine, sitemine, davetine, gamzesine vb.) tutkun olduğu ortaya çıkar."* (Pala, 2011/a:51).

Klasik şiirde daha çok dinî bir sembol veya tasavvufî bir metafor olarak ele alınan mihrap, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında sevgilinin kaşlarıyla şekilsel benzerlik ve atfedilen manevî değer hususlarında karşılaştırılmış, sevgilinin kaşları ondan üstün görülmüştür.

Bâkî ve Fuzûlî, mihrabı sevgilinin kaşıyla benzerlik noktasında ilişkilendirirler. Sevgilinin mihraba benzeyen kaşlarını secdegâh (Bâkî, K.26/22) olarak gören Bâkî, kozmik unsurlardan ayın dahi ona secde ettiğini (Bâkî, G.368/3) söyleyerek; güzelliğini, ulvîyetini, yüceliğini ve ona yüklenen manevî değeri anlatmaya çalışır. Sevgilinin alnı, parlaklık noktasında kandil; alnına düşen siyah saçlar, kandili asılı tutan zincir; kaşları da mihrap olarak düşünüldüğü için sevgilinin yüzü, güzellik ve etkileyicilik noktasında adeta bir mescit olarak hayâl edilir:

Kaşun üzre târ-ı mûyunla cebînün gördiler

Nûrdan kandîl asılmış sandılar mihrâbda (Bâkî, G.450/3)

Sevgilinin kaşlarını, mihrap; kirpiklerini, camide saf saf kıyama kalkmış cemaat; gamzesini ise imam (Fuzûlî, G.180/2) olarak düşünen Fuzûlî, sevgilinin güzellik unsurlarıyla mescidin maddî unsurları arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Sevgilinin kaşlarının kıvrımı, kıblegâh (Fuzûlî, G.15/6) olarak telakki edilir. Fuzûlî, sevgilinin kaşlarının mihrabına yönelmediği için fakihin dalalete düştüğünü, bu şekilde ölmesi durumunda cenaze namazının kılınamayacağını ifade ederek sevgilinin kaşını kutsar ve hakikati gösteren araç olarak tasavvur eder:

Hûblar mihrâb-ı ebrûsuna meyl etmez fakîh

Ölse kâfirdir müselmânlar ana kılman namâz (Fuzûlî, G.114/2)

Bâkî ve Fuzûlî mihrabı, sevgilinin kaşlarının benzetileni olarak görmenin yanı sıra, her iki unsuru birbirleriyle mukayese eder. Sevgilinin kaşlarına atfettikleri ulvî vasıflar ve yükledikleri tasavvufî anlamlarla kaşları mihraptan üstün görürler. Bâkî, gönül çalan sevgilinin kaşlarına secde edenlerin, ibadet mihrabının köşesine secde etmez olduğunu ileri sürerek sevgiliyi, Mutlak Varlık formunda tasavvur eder; ona olan teveccühü ibadetten üstün görür:

Baş egmez oldı gûşe-i mihrâb-ı tâ'ate

Ebrûlarına secde kılan dil-rübâlarun (Bâkî, G.262/3)

Fuzûlî ise eğri görüşlü zahidin sevgilinin misk kokulu kaşlarının kıvrımını gördüğü takdirde, mihrap köşesine secde etmeyeceğini ileri sürer. Tasavvufî anlayışa göre "Kâbe kavseyn" olarak telakki edilen ve Hakk'a yakınlığın sembolü olarak görülen sevgilinin kaş kıvrımları, İslâm'ı şeklî veya sathî olarak yaşayanlar tarafından doğru bir biçimde anlaşılmaz. Fuzûlî'nin zahidi kınamasının temelinde söz konusu bakış açısı vardır:

Ham-ı ebrû-yı müşgînin görürse zâhid-i kec-bîn

Dahi kâmet sücûd-ı gûşe-i mihrâba ham kılmaz (Fuzûlî, G.111/2)

2.4.1.1.2.1.3. Secdegâh

Secde edilen yer anlamına gelen secdegâh; mescid, mabet gibi kutsal mekânların cüzü olup diğer kutsal mekânlarla aynı çerçeve içerisinde değerlendirilir. Klasik şiirde daha çok sevgiliyle kurbiyeti sağlayacak mekân/makam olarak görülür. Bâkî Divanı'nda sevgilinin eşiği, mahallesi ve memdûhun eşiğinin toprağı; Fuzûlî

Divanı'nda ise sevgilinin mihraba benzeyen kaşı ve eşiğinin toprağı secde yeri olarak tasavvur edilir.

Fuzûlî, Hz. Âdem'e melekler secde etmeden önce aşk ehlinin sevgilinin mihraba benzeyen kaşını secdegâh olarak tasavvur ettiğini ifade eder. Bu yaklaşım, sevgilinin kaşına olan meylin ibadet derecesinde görüldüğünü, tahassüs edilen aşkın ezelî olduğunu (Mazıoğlu, 1992:139) gösterir:

Secdegâh etmişdi aşk ehli kaşın mihrâbını
Kılmadan hayl-i melâ'ik secde-i Âdem henüz (Fuzûlî, G.121/3)

Sevgilinin eşiğinin toprağı, secdegâh olarak görülüp yüceltilir. Bu yaklaşım, sevgilinin Mutlak Varlık, eşiğindeki toprağın ise âşığı Mutlak Varlık'a yaklaştıran yüce bir makam olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Hemîşe secdegehim hâk-i âsitânın idi
Bu i'tibâr ile bir ser-bülend-i âlem idim (Fuzûlî, G.194/3)

Sevgilinin eşiği (Bâkî, G.197/4) ve mahallesini secdegâh olarak gören Bâkî, Hz. Muhammed'in içerisinde yaşadığı kûy'un secde edilecek değere ulaşmasını sevgilinin kûy'una yapılan secdeye/ibadete bağlar (Bâkî, G.333/5). İslâm inancına göre secde, kulun Allah'a en çok yaklaştığı ve mahviyyetini en açık biçimde gösterdiği ibadettir. Ayrıca Bâkî, kulun acziyetini dile getirdiği yer olarak bilinen secdegâhı, himayesine girmek istediği veya himayesinde olduğu memdûhu (Sultân Murâd Hân) övme hususuyla ilgili tasavvurlara konu eder. Zira memdûhun eşiğinin toprağı, diğer hükümdarların secdegâhı mesabesinde görülür:

Secdegâh itsün cihâna hâk-i dergâhun o kim
Âsitânun kıble-i ikbâl-i şâhân eyledi (Bâkî, K.7/32)

2.4.1.1.2.1.4. Mabet

Mabet, belirli bir dine bağlı insanların muhtelif zaman dilimlerinde toplu olarak veya tek başlarına ibadet etmek için inşa ettikleri özel mekânı ifade eder. Klasik şiirde mabet, *"genellikle İslâmiyet dışındaki dinlerin ibâdethâneleri için kullanılır."* (Pala, 1995:353) ve yüceltilmek istenen varlıkları temsil eden makam ve mekânlarla benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Bâkî Divanı'nda kullanılmayan mabet, Fuzûlî Divanı'nda mutfağa benzetilir, memdûhun makamıyla ilgili teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Fuzûlî'ye göre memdûhun makam edinmediği veya ağırlanmadığı bir mabede, melek makamı denilse iftirada bulunulmuş olur. Bu yaklaşımla memdûh, meleklerle

mukayese edilir, masumiyet ve makam yüceliği noktasında meleklerden üstün görülür. İslâm inancına göre yaratılış gayesine uygun bir biçimde yaşayan insanlar, meleklerden üstün bir mertebeye ulaşır. Fuzûlî, memdûhun/İlahî sevgilinin makamını meleklerin dahi ulaşmayacağı bir konumda görürür. Bu durum, Hz. Peygamber'in miracını akla getirmektedir. Zira Hz. Peygamber miraçta sidre-i müntehayı geçerek Allah'a iki yay arası mesafe kadar yakın olmuş, oysa Hz. Cebrail sidre ağacından öteye geçememiştir:

Sen makâm etmediğin ma'bede âbidlerden
Kim ki me'vâ-yı melâ'ik dese bühtân eyler (Fuzûlî, K.32/35)

"Cinleri ve insanları, yalnız bana kulluk etsinler diye yarattım." (Kur'ân-ı Kerim: Zâriyât, 51/56) mealindeki ayetle cin ve insanların yaratılma gayeleri belirlenmiştir. Fuzûlî, nefsinin istekleri doğrultusunda yaşayan insanların, Hakk'a kulluktan uzaklaştıklarını, zühd ve takvadan nefret ettiklerini, yeme içme gibi ihtiyaçları her şeyden çok önemsediklerini, mutfağı ibâdethâne olarak telakki ettikleri için yaratılış gayelerinden saptıklarını düşünür. Bu yaklaşımıyla ideal insan tipinde hangi vasıfların bulunmaması gerektiğini ileri sürer. Mutfağın, cami veya mescit gibi kutsal mekânlarla aynı değerde görülmesi, asli vazifesi İlahî tecellileri tezekkür ve tefekkür olan insanın kötülüğü emreden nefsine köle olmasıyla açıklanabilir:

Nice bir nefs temennâsı ile
Yemek ü içmek ola dil-hâhın
Eyleyip zühd ü vera'dan nefret
Tâ'at-ı Hakdan ola ikrâhın
Ma'bedin matbah ola şâm ü seher
Müsterâh ola ziyâretgâhın
Bunun için mi olupsan mahlûk
Bu mudur emri sana Allâhın (Fuzûlî, Mk.21)

2.4.1.1.2.1.5. Musalla (Namazgâh)

Musalla, *"namaz kılmağa mahsus açık yer ve cami civarında cenaze namazı kılınan yer"* (Devellioğlu, 1996:686-687) anlamlarına gelir. Mescidin bir formu olan bu yapı, genellikle yerleşim yerlerinin dışına çıkıldığında ibadetlerin yapılabilmesi için inşa edilir. Yol kenarlarında üstü açık bir biçimde yapılan bu mekânda ayrıca yağmur duası yapılır, bayram ve cenaze namazları kılınır (Bozkurt, 2006:357-358).

Musalla, klasik şiirde daha çok cenazenin üzerine bırakıldığı taş ve cenaze namazının kılındığı yer olarak kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda naaşın üzerine bırakıldığı taş, Fuzûlî Divanı'nda ise secdegâh ve ayak altına atılan taş olarak ele alınmıştır.

Fuzûlî, ibadet mekânlarının bir çeşidi olan musallayı (secdegâh) gerçek anlamına uygun bir biçimde ele alır. Musallada âşığın, kanlı gözyaşlarından arındığını söyler. Kan, tasavvufî anlayışta kesret olarak görüldüğü için vahdete ermenin yolu kandan arınmaktan geçer. Arınma sürecinin musallada gerçekleşmesi, namazın arınma ameliyesi olarak telakki edildiğini gösterir:

Hîç âbid anmadı la'lin ki gözden kan döküp

Secdeden durdukça tağyîr-i musallâ etmedi (Fuzûlî, G.280/5)

Fuzûlî, musallayı ayak altına bırakılan/atılan taş olarak tasavvur ederken (Fuzûlî, K.32/38), Bâkî üzerine cenazenin bırakıldığı taş olarak tasavvur eder. Naaşının musalla taşına bırakılıp cenaze namazının dostları tarafından kılınmasıyla değerinin anlaşılacağını söyler. Böylece insanın değer ve kıymetinin ölümünden sonra anlaşılması gerçeğinden duyduğu rahatsızlığı ifade eder:

Kadrüni seng-i musallâda bilüp ey Bâkî

Turup el baglayalar karşuna yârân saf saf (Bâkî, G.229/9)

2.4.1.2. Diğer Dinlerle İlgili İbadet Mekânları

2.4.1.2.1. Manastır (Deyr)

Sözlük anlamı manastır, kilise; dünya ve meyhane (Devellioğlu, 1996:183) olan deyr sözcüğü, Hristiyanlığa mensup rahip ve rahibelerin ibadet ve eğitim mekânı olarak bilinir. Yerleşim yerlerinden uzak ve tenha yerlerde inşa edilen bu mekânlar, dünyevî arzu ve isteklere karşı oluşan ihtirasların köreltildiği, münzevi hayatın yüceltildiği, ideal insan tipinin yetiştirilmeye çalışıldığı mekânlardır. Hristiyanlığın yayılmasında önemli bir vazife üstlenen bu kurumun temelleri, kapalı duvarlar arkasında ortak bir yaşam düsturu çerçevesinde atılmıştır (Doğan, 2003:74).

Osmanlı Devleti'nde farklı kimlik ve dinî inanışlara mensup insanlar, hoşgörü içerisinde rahat bir şekilde yaşamışlardır. Dinî kimliklerin, aidiyet duygusunun en güçlü biçimde hissedildiği mekânlar ibadet mekânlarıdır. Farklı dinlerin ibadet mekânları olsa bile, klasik şairlerin bu mekânları genellikle klasik şiir geleneği ve dönemin hoşgörülü yaklaşımıyla mescit, cami, tekke gibi Müslümanların ibadet mekânlarıyla aynı bağlamda değerlendirdikleri görülür. Manastır, Bâkî Divanı'nda riya kavramıyla tavsif

edilip gönül, dünya ve tekke olarak, Fuzûlî Divanı'nda ise istiğna kavramıyla tavsif edilip tekâmülün gerçekleştiği mekân olarak tasavvur edilir.

"Deyr-i gerdûn" terkibiyle dünya kastedilir. Sevgiliden ayrı yaşama veya murada erememe gibi saiklerden dolayı yaşanan karamsar ruh hâli, dünyaya yansıtılır. Bu bağlamda Bâkî, seher vaktinde gökyüzünde kayan yıldızların, altın kayalara benzeyen ahının taşları olduğunu söyler. Dünyaya atılan ah taşları, şairin gerçekleşmeyen isteklerinin cezalandırma veya helak etme aracı olarak telakki edildiğini gösterir:

Ne taşlar basdı seng-endâz-ı âhum deyr-i gerdûna

Düşen altun kayalardur degül vakt-i seher kevkeb (Bâkî, G.17/4)

Ayrıca şair tarafından manastır, sevgilinin yanaklarının tasviri bağlamında, güneş ve ayın mum yakmak suretiyle aydınlattığı köhne bir dünya olarak tasavvur edilir:

Olsun çerâgı ruhlarınun rûşen ey sanem

Yakdukça mihr ü mâh bu deyr-i kühende şem' (Bâkî, G.224/4)

İstiğna hâliyle manastır arasında ilişki kurulur. Tecrit ve istiğna hâllerini yaşamak isteyen rahip ve rahibelerin sığındığı mekânlardan biri manastırdır. Tasavvufî anlayışa göre deyr (manastır) tecerrüt âlemi, Hz. İsa tecerrüdün timsali, pîr-i deyr ise mürşit olarak telakki edilir (Tarlan, 2009:678). Fuzûlî, deyr sözcüğünü dünya (madde âlemi) anlamında kullanır. Dünyevî isteklere karşı müstağni bir tavır içerisinde olan Fuzûlî, kendisini istiğna hâliyle tanınan şahin kuşuna benzetir ve virane olmuş dünyayı mekân edinme hatasına düştüğü için hayıflanır:

Fuzûlî şâh-bâz-ı evc-i istiğnâ iken bilmem

Ne sehv etdim ki bu vîrâne deyri âşyân etdim (Fuzûlî, G.201/7)

Manastır, diğer dinî mekânlar gibi riya kavramıyla tavsif edilip olumsuzlanırken eğlence mekânları yüceltilir (Bâkî, G.323/4). Ayrıca Çin putu kadar güzel telakki edilen sevgilinin ağırlandığı gönül olarak tasavvur edilir. Gönül ile manastır, Mutlak Varlık'ın tahassüs ve tecelli mekânı olmaları konusunda ortak özelliklere sahiptir. Her iki mekân aynı zamanda ideal güzel veya güzelliklere layık görülür:

Hayra gir dilde yir it dinle sözin Bâkînün

Dili al ey büt-i Çin hayrıma bir deyr eyle (Bâkî, G.433/5)

Fuzûlî, deyr sözcüğünü erginleşmenin sağlandığı yer olarak bilinen tekke anlamında kullanır. Tekkelere intisap eden tasavvuf ehlinin amacı, kâmil insan olmaktır.

Kâmil insan, Mutlak Varlık'ın anasır âlemindeki tecellisi olarak tasavvur edilir. Tasavvuf ehlinin nihai hedefi, kâmil insan mertebesine ulaşabilmektir. Böyle bir mertebeye riyadan arındırılmış, yalnızca İlahî rızanın önemsendiği bir aşk ile ulaşılır. Tekkede aşk kadehinin sunulma durumu süreklilik arz ettiği için âşık, bu mekândan ayrılmayı felaket olarak telakki eder:

Zevk noksânı bir âfetdir bana ey pîr-i deyr

Koyma nâkıs bir nice câm ile kıl kâmil beni (Fuzûlî, G.291/6)

Deyr sözcüğü, hakikî aşk bağlamında değerlendirildiğinde tekkeyi karşılar. Meyhanenin yaşlısı olarak telakki edilen pir-i mugânın kadehi yudum yudum sunması, irşat faaliyeti olarak tasavvur edilir. Deyr ile meyhane/tekke arasında kurulan teşbihin temelinde, bu mekânların İlahî aşkın terennüm ve tezekkür mekânları olarak tasavvur edilme düşüncesi vardır:

Cür'a-i câmın eger sunsa yitişdürmek olur

Pîr-i deyrün nice terk eyleyelüm irşâdın (Bâkî, G.374/4)

2.4.1.2.2. Puthâne (Büt-hâne/Bütkede, Sanem-hâne)

Farsça bir sözcük olan "büt*" "bilinçli ve canlı olduğuna inanılan sûret veya heykel, tamamen veya kısmen bir dinî yapı içinde kurumlaşmış ibadet konusu hâline getirilmiş maddî obje, Allah'tan başka ilâh edinilen nesne"* (Güç, 2007:364) anlamlarına gelir. Büt, Türkçeye put olarak geçmiştir. Put, Tanrı veya tanrıya yaklaştıran araç olarak düşünülüp ona ibadet edildiği için Putperestlik bir inanç hâline gelmiştir. İnsanlık tarihinin en kadim inançlarından biri olan Putperestlik, İslâmiyet gelmeden önce Arap Yarımadası'ndaki yaygın dinlerden biriydi. Kâbe de içindeki putlarla putperestlerin mabedi konumundaydı.

Büt-hâne, put evi, putperest mabedi veya tapınak demektir. Klasik şiirde "büt" ve "sanem" sözcükleri, "put" sözcüğünün yerine kullanıldığı için büt-hâne, bütkede ve sanem-hane sözcükleri put mabedi olarak kullanılmıştır. Büt ve sanem sözcükleri istiare yoluyla sevgiliyi karşılar. Sevgilinin güzellik unsurlarıyla kilise duvarlarındaki mozayik işlemelerden oluşan resimler (sanem/put) arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. En güzel resimler, Çin'de yapıldığı için put veya puthane daha çok Çin sözcüğüyle birlikte kullanılır (Pala, 1995:98).

"Resim yapma" konusuna İslâm'ın getirdiği sınırlılıklardan dolayı, Klasik şairler, kelimelerin gücünden veya mazmunlardan yararlanarak anlatmak istedikleri şeyi

muhayyel biçimlere büründürerek okuyucunun gözünde bir tablo gibi canlandırırlar (Kardaş, 2012:120). Bu bağlamda özellikle sevgilinin yüzü ve yanağının parlaklık ve pürüzsüzlüğünü puta, güzelliğini ise puthaneye benzeterek tasvir ederler.

Klasik şiirde puthane daha çok mescit, Kâbe, kıble, harem, kilise, Mushaf ve ayet gibi dinî kavramlarla birlikte (Pala, 1995:98) ideal güzelliğin tasviri konusunda ele alınır. Bâkî Divanı'nda memdûhun haremi, Çin puthaneleriyle karşılaştırılırken, Fuzûlî Divanı'nda puthane, cennete benzetilir ve puthanenin kapı ve duvarlarına yapılan resimler sevgilinin güzelliğinin tasviriyle ilgili tasavvurlara konu edilir.

Fuzûlî, sevgilinin tapınağa girip konuşmasıyla puthane kapı ve duvarlarındaki resimlerin canlandığını söyler. Can bulma ediminin temelinde, sevgilinin güzelliği karşısında hayrete düşme ve mutlak bir dönüşüm yaşama durumu vardır. Puthane, sevgiliye layık bir mekân olarak görüldüğü için tasavvufî anlayışa göre İlahî bir tecelligâh olarak tasavvur edilmiştir:

Girip büt-hâneye kılsan tekellüm cân bulur şeksiz

Musavvirler ne sûret kim der ü dîvâre yazmışlar (Fuzûlî, G.68/5)

Puthane, cansız ve güzel resimlerle dolu olduğu için maddî ve manevî güzelliğin tezahür mekânı olan cennetle benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Cennet, varlığına inanılan müteâl/gaybî bir mekândır. Çirkin ve kötü olan her şeyden arındırılmıştır. İlahî güzelliklere ulaşmak isteyen âşıkların aslî vatanı olarak tasavvur edilir. Sevgilinin resmi gılmana arz edildiğinde cennetteki güzelliklerin/sûretlerin canlılığını kaybettiği, cansız varlıklara dönüştüğü söylenir:

Sûret-i bî-cân ile cennet dolar büt-hâne tek

Kılsalar cennetde tasvîrin çekip gılmâne arz (Fuzûlî, G.139/5)

Çin tapınaklarındaki put ve mozaikten yapılmış resimler, ideal güzelliğin tasviri konusunda benzetilen olarak görülür. Bâkî, ideal güzelliği tasvir ederken sevgiliyi, puta benzetir. Memdûhun hareminin hûrî mesabesinde güzellerle dolmasını, Çin tapınaklarındaki putların bu güzelleri görüp imana gelmelerini ister:

Hûr-sîmâlar ile şöyle pür olsun haremün

Görüp îmâna gele anı sanem-hâne-i Çîn (Bâkî, K.26/35)

2.4.1.2.3. Âteş-hâne, Âteşgâh

Âteş-hâne, Mecusîliğin mabedidir. Mecusîlik diğer adlarıyla Zerdüştlük ve Ateşperestlik, eski İran inanç ve geleneklerinin karışımından oluşan bir dindir. Bu dinde

ateş kültüyle ilgili inanç ve ritüeller yaygındır (Gündüz, 2003:279). İnanış gereği ateşe hem kutsallık atfedilir hem de ateş yaratıcı olarak görülür. İran ve Hindistân'da yaşayan insanların bir kısmı bu inancı benimsemiştir.

Mecûsîlerin ibadetlerini icra ettikleri mekâna âteşgâh, âteş-hâne veya âteşgede denilir. *"Ateş tapınakları genellikle biri kutsal ateşin yakılı tutulduğu kısım, diğeri inananların ibadetlerini yerine getirdikleri daha büyük bir kısım olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır."* (Gündüz, 2003:283). Klasik şiirde daha çok Ateşperestlerin inançlarını îfâ ettikleri mekânlar ile ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilen bu mekân, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken; Fuzûlî Divanı'nda âşığın sinesiyle benzerlik noktasında ilişkilendirilir ve Hz. Peygamber'in dünyayı teşrifiyle söndüğüne inanılan Mecusî mabetlerindeki büyük ateş bağlamında ele alınır.

Hz. Muhammed'in mucizelerini uçsuz bucaksız bir denize benzeten Fuzûlî, bu denizin suyuyla binlerce ateşhânenin söndüğünü, İslâm'ın yayılmasıyla birlikte Mecusilerin cemaatsiz ve mabetsiz kaldığını, Hakk'ın hâkim olup batılın zail olduğunu söyler (Akar, 2000:62). Sönen ateş metaforuyla İslâm'ın diğer dinleri geçersiz kıldığını etki alanlarını bitirdiğini düşünür:

Mu'cizi bir bahr-i bî-pâyân imiş âlemde kim
Yetmiş andan bin bin âteş-hâne-i küffâre su (Fuzûlî, K.3/17)

Âşığın sinesi ayrılık derdinden dolayı ateşgâh olarak düşünülür. Sevgilinin muma benzeyen yüzünün görülmesiyle, âşığın ayrılık kaynaklı acılarla depreşen sinesi, sürekli yanan bir ateşgâh olarak tasavvur edilir. Vuslat, âşık için muhâl olduğundan sinedeki ateşin Mecusi tapınaklarındaki ateş gibi uzun bir süre yanması kaçınılmazdır:

Şem'-i ruhsârın odu kıldı beni âteş-perest
Çâk-i sînemden temâşâ eyle âteşgâhıma (Fuzûlî, G.242/2)

2.4.2. Tasavvufî Mekânlar

İslâm'ın farklı bir yorumu olarak telakki edilen tasavvuf, *"kalbin masivadan arınması"* (Ateş, 1992:11), *"sûfînin müşahade ettiği rûhî tecrübe"* (Afîfî, 2009:21), kulun Mutlak Varlık'ta vücut bulması gibi anlamlara gelir. Bir düşünce sistemi olan tasavvuf, Mutlak Varlık'ı ve kâinatın mahiyetini vahdet ilkesi çerçevesinde açıklar. Varlığın özü Allah, diğer varlıklar ise Allah'ın yansıması, tecellisi, gölgesi veya görüntüsü olarak değerlendirilir (Artun, 2010:39).

Her akımın, ekolün bir amacı vardır. Tasavvufî mekânlar olarak bilinen tekke, zâviye, dergâh, asitâne, hânkâh gibi mekânlarda öğrenilen, "kâl"den ziyade "hâl" ilmi olarak tasavvur edilen tasavvufun amacı şöyle açıklanabilir: *"İnsan ceset ve ruhtan meydana gelmiştir. Latif olan rûh, kesif olan bedene girince maddî varlığın rûh üzerinde yaptığı te'sirler, rûhun berraklığını söndürür. İnsanın rûhî olgunluğu, nefis tezkiyesi ile tahakkuk edeceğinden, rûhun beden üzerine üstünlüğünü te'min için alınan tedbirler tasavvufun gayesini oluşturur."* (Eraydın, 2008:56).

Tasavvuf eğitimini alan şairlerin oluşturduğu edebiyatın temelleri, dönemin dinî ve sosyal kurumları olarak bilinen tekkelerde atılmıştır. *"Tekkeler, medreseler gibi İslâm uygarlığının bir ürünü olarak ortaya çıkmış, asırlarca sosyo-kültürel hayatı yönlendirmiş merkezlerdir."* (Artun, 2010:50). Bu merkezler, Türklerin İslâmiyet'i seçtikten sonra yerleşik hayata geçmelerinde ve şehirleşmelerinde en etkin güç olarak görülmüştür (Akarpınar-Arslan, 2004:227). İslâm kültür ve medeniyetinin yükselmesi ve yayılmasında önemli bir işleve sahip olan tekkeler, sonraki yıllarda kurumsallaşarak insanlık için yapılan hizmetin en önemli dinamiklerinden biri hâline gelmiştir.

2.4.2.1. Tekke (Tekye)

"Dayanma, güvenme" (Devellioğlu, 1996:1068) anlamlarına gelen tekye sözcüğü; dergâh, hânkâh, zâviye, ribat gibi dinî ve tasavvufî sözcüklerle küçük anlam farklılıkları taşısa bile klasik şiirde bu sözcükler, aynı anlam çerçevesinde değerlendirilip birbirlerinin müteradifi olarak kullanılmıştır. Tekke, belli bir tarikata mensup dervişlerin şeyhlerinin gözetiminde; ibadet etmek, zikir ayinleri yapmak, nefis terbiyesi görmek, seyr-i sülûk ile meşgul olmak, ruhen ve ahlaken olgunlaşmak için toplanıp eğitim aldıkları mekândır. Merkezden uzak yerlerde de inşa edilen bu mekân, özellikle tasavvufî şiirlerde, mecazî bir anlam kazanarak meyhane, humhâne, ateşgede, harâbât gibi isimlerle anılır (Uludağ, 2005:350-351).

Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan tekke sözcüğü, Bâkî Divanı'nda gönül ve vahdet sözcükleriyle ilişkilendirilerek kullanılır. Bâkî, söz konusu ilişkileri oluştururken tekkenin işlevsel özelliklerini de nazara sunar.

Osmanlı toplumunun misafir ağırlama kültürüne bakıldığında, herhangi bir sebeple dışarıda kalan insanların tekkelerde ağırlandıkları, tekkelerin misafirhane olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bâkî dert ve kederin âşığın gönlünden eksik olmama durumunu, tekkelerin sürekli misafir ağırlama durumuyla özdeşleştirerek âşığın gönlünü

tekkeyle benzerlik noktasında ilişkilendirir. Dinî ve tasavvufî bir mekân olan tekkenin misafir ağırlama özelliğine Bâkî'nin gönderme yapması, tekkeyi mahiyetine uygun bir mekân olarak tasavvur ettiğini gösterir:

Gam degül gelse dile Bâkî pey-â-pey derd ü gam
Eksük olmaz tekyedür mihmân mihmân üstine (Bâkî, G.438/6)

Tekkede verilen eğitimin amacı, sâlikin kesretten arınıp vahdete ermesidir. Böyle bir amacın gerçekleşebilmesi için sâlikin tekkede inzivaya çekilip zamanını tefekkür ve tezekkürle geçirmesi, dünyevî arzu ve isteklerden yüz çevirmesi gerekir. İnziva, sülûk ehlinin iç çelişkilerini çözümleme, hakikate ulaşma ve yeniden doğuşu gerçekleştirme sürecidir (Akdemir, 2007:28). Dünyevî eğlencelerin gerçekleştiği mekân olarak bilinen kesret meclisinden, gönlünün kadeh gibi ayrıldığını, akabinde vahdet tekkesine sığınıp orada inzivaya çekildiğini ifade eden Bâkî, tekkeyi tasavvufî bir bağlam içerisinde, mahiyetine uygun bir biçimde değerlendirmiş olur:

Bezm-i kesretden çekildi câmveş Bâkî gönül
Tekye-i vahdetde 'uzlet ihtiyâr itsem gerek (Bâkî, G.273/5)

2.4.2.2. Hânkâh

Toplantı, sohbet yeri olarak bilinen hânkâh, *"tarikat ehlinin, dervişlerin ve mutasavvıfların toplanıp sohbet ettikleri ve birlikte zikir ve semâ yaptıkları özel yerdir"* (Uludağ, 2005:158). Konak yeri, pîr makamı anlamlarına da gelen hânkâh, çerçeve itibariyle tekkeden daha büyüktür (Pala, 1995:158).

Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan hânkâh, Bâkî Divanı'nda aşk ve âlem kavramlarıyla ilişkilendirilir, zikir ve irşad yeri olarak tasavvur edilir.

Hânkâh, sahipsiz insanların ağırlandığı mekân olması itibariyle misafirhane işlevi görür. Özellikle ayak takımı ve serserilerin terbiye edilmek ya da ağırlanmak amacıyla bu mekânlarda barındıkları bilinir. Bâkî, canını ve gönlünü; -toplumun ötekileştirdiği- ayak takımı ve serserilere benzetir ve bunların aşk hânkâhında (sevgilinin gönlü) misafir olarak kaldıklarını ifade eder. Bu yaklaşımıyla sevgilinin âşığa olan teveccühünün mücbir nedenlerden kaynaklandığını ve bu durumun geçici olduğunu düşünür:

Hânkâh-ı 'aşkunun mihmânlarıdur cân u dil
Tekyedür hâlî degül evbâşdan kallâşdan (Bâkî, G.376/4)

Hânkâhın benzerlik noktasında ilişkilendirildiği unsurlardan biri âlemdir. Bu durum her iki mekânın esrarlı ve karmaşık bir yapıya sahip olması nedeniyledir. Bâkî hayret âleminin hânkâhında ağırlanan insanların, sırlara vâkıf olmalarıyla kendilerinden geçtiklerini söyler. Âlem, İlâhî tecellilerin yansıdığı mekân olduğu için insanı hayrette bırakırken, hânkâh özellikle sülûk ehline yaşattığı cezbe ve istiğrak hâlleriyle insanı hayrette bırakır. Karmaşık ve gizemli bir yapıya sahip olan âlem ile hânkâh arasında kurulan benzerlik ilişkisi şöyle açıklanır*: "Bu dünya; hayatıyla, hayattaki tezatlarıyla ölüm ve ötesi ile ilgili pek çok sırlarla, bilinmeyenlerle doludur. Dünyanın bir tekkeye benzetilmesi, tekkenin daha çok ezoterik (iç dünya) yapısıyla, soyut düşüncelerin öğrenilmesi ve kazanılması yönüyle alakalıdır."* (Yıldırım, 2012:120):

Bâkıyâ hânkah-ı 'âlem-i hayretde hemân

Her gelen kimse bu esrâr ile hayrân ancak (Bâkî, G.238/5)

Bâkî hânkâhta yükselen zikir sesleriyle mestlerin naralarını kavgaya benzetir. Onların kavgalarının asıl nedeninin vuslat köşesinde yer edinmek olduğunu söyler. Hânkâhta sıkça görülen zikir sahnesinin aşk bağlamında değerlendirilmesi, âşıkların akıllarını devre dışı bırakarak hareket etmeleri nedeniyledir. Klasik şairler, âşıkların Mecnûn'a benzeyen hâlleriyle tasavvuf ehlinin cezbe hâli ve sarhoşların kendilerinden geçme durumları arasında benzerlik ilişkisi oluşturur:

Hây u hûy-ı hânkâh u na're-i mestâneden

Hep visâlün küncidür maksûd gavgâ bundadur (Bâkî, G.157/6)

Bâkî, âşığın hânkâhı terk edip meyhaneye yönelme durumunu, aşk pirinin irşadına bağlar. Klasik şiirde meyhane, hakîkî aşkın tecelli mekânı olarak görüldüğü için, dinin zahiri boyutunun özünden daha fazla önemsendiği mekânlardan biri olan hânkâhtan üstün görülür:

Hânkahdan togru 'azm itse n'ola mey-hâneye

Bâkîyi çün böyle irşâd eylemişdür pîr-i 'aşk (Bâkî, G.236/9)

2.4.2.3. Zâviye

Tekke, küçük tekke (Uludağ, 2005:390) ve köşe (Akalın vd., 2011:2647) anlamlarına gelen zâviye, yol uğraklarında inşa edilen ve yolcu dervişlerin istirahat için uğradıkları tasavvufî mekândır (Pala, 1995:137). Tarikat ehlinin *"maddî ve manevî terbiyelerini"* (Gökalp, 2005, 297) aldığı, olgunlaşma yolculuklarını tamamladığı mekânların başında tekke hücreleri ve zâviyeler gelir. Dar ve dışarıya kapalı bir biçimde

inşa edilen bu mekânlar, tarikat ehli için çilehâne, halvethâne işlevi görür. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan zâviye sözcüğü, Bâkî Divanı'nda köşe anlamında kullanılmıştır.

Barınma mekânlarının cüzü olan hücreler, çerçeve açısından kapalıdır. Bâkî, zorluk ve zillet içinde üç yıl boyunca nam ve nişandan yoksun bir biçimde hücre köşelerinde yattığını söyleyerek çektiği maddî ve manevî sıkıntıları anlatır. Bu yaklaşımıyla zâviyeyi (köşe) tasavvufî bir mekândan ziyade, mekânsal bir unsur olarak kullanır. Zâviyelerin tenha yerlerde inşa edilmesi ve zaviye köşelerinin dar ve kapalı olması, çekilen sıkıntının fazlalaşmasına sebep olur. Bâkî, çekilen sıkıntının büyüklüğünü anlatırken zaviyenin söz konusu özelliklerine işaret eder ve söz konusu özellikleriyle çekilen sıkıntının nedenleri olarak görülmesinden ötürü zâviyenin ötekileştirilmiş mekân formunda değerlendirildiği düşünülür:

Zillet ü mihnet ile şimdi tamâm üç yıldur
Yaturuz zâviye-i hücrede bî-nâm u nişân (Bâkî, K.2/46)

2.4.2.4. Halvet-sarây/Halvetgâh

Halvet, *"masivadan ilgiyi kesip tamamen Allah'a yönelmek ve kendini ibadete vermek"* (Uludağ, 2005:156) demektir. Halvetgâh/halvet-sarây ise *"ibadet amacıyla yapılmış kapalı, karanlık ve daracık hücre ve oda"* (Uludağ, 2005:156) demektir. Özellikle tasavvufî mekânlarda sâlîkin nefis tezkiyesini yapmak ve çilesini tamamlamak için nefse matuf her şeyden soyutlanarak sığındığı yerdir.

Halvethâne, klasik şiirde daha çok tenha bir ibadet yeri olması hususunda teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Bâkî Divanı'nda âşığın canı ve gönlü halvethane olarak tasavvur edilirken, Fuzûlî Divanı'nda halvethane vuslat ve vahdet kavramlarıyla tavsif edilir. Ayrıca halvethanenin topraktan yapılma ve mahrem mekân olma özelliklerinden bahsedilir:

Tasavvufî anlayışa göre gönül, Mutlak Varlık'ın tezekkür edildiği mekândır. Yalnızca sevgiliye tahsis edilme konusunda halvethaneye benzetilir. Bu hususta Bâkî, gönül halvethanesine sevgili dışında kimsenin yaraşmadığını ifade ederek halvethaneyle gönlün hakikî aşkın tefekkür ve tezekkür mekânları oluşuna ve tenhalığına işaret eder:

Hayâlün tahtgâhıdur derûn-ı sîne-i rûşen
Sezâvâr olmaz ol sadra eger Dârâ eger Behmen
Yaraşmaz mesned-i halvet-sarây-ı dilde illâ sen (Bâkî, Th.6-III/1-2-3)

Halvethaneyle âşığın canı arasında ilişki kurulur. Sevgilinin güzellik mumu, can halvethanesini aydınlatan araç olarak görülür (Bâkî, G.225/1). Böylece sevgili, âşığın karamsar dünyasını aydınlatan varlık olarak tasavvur edilir. Ayrıca can halvethanesi, aşk şahının dudağının hayâl edildiği menzil olarak görülür. "Aşk şahı"yla kastedilen varlık sevgilidir. Dudak vahdeti karşılar. Vahdetin tefekkür ve tezekkürü genellikle tenha ve dar mekânlarda yapılır. Âşığın canı (gönül), yalnızca sevgilinin tefekkür ve tezekkürüyle meşgul olduğu için halvet yeri olarak tasavvur edilir:

Mesken şeh-i mahabbetüne tahtgâh-ı dil

Menzil hayâl-i la'lüne halvet-sarây-ı cân (Bâkî, K.1/33)

Halvethane, sevgilinin tezekkür mekânı olarak görüldüğü için vuslat sözcüğüyle tavsif edilir. Halvethanede ibadet, ihlâslı bir biçimde yapıldığı için bu mekânın kurbiyeti sağlayacağı (Fuzûlî, R.38) ve vuslatın gerçekleşmesine vesile olacağı düşünülür. Fuzûlî, bülbülün, güle benzeyen kandilini yakıp vuslat halvethanesinin yolunu tuttuğunu söyler. Gül kandiliyle mürşit kastedilir. Fuzûlî, bu yaklaşımıyla tekâmül yolculuğunun mürşit rehberliğinde daha rahat tamamlanacağına ve halvethanelerin tenha ve karanlık oluşuna işaret eder:

Hazândan kurtulup gülzâr bezminden azan bülbül

Çerâğ-ı gül yakıp halvet-serây-ı vasla tapmış reh (Fuzûlî, Trc.2-III/2)

Vahdet, masivadan arınarak Mutlak Varlık'la bütünleşmek demektir. Tasavvuf ehlinin amacı, kesretten arınıp vahdete ulaşmaktır. Bu amacın gerçekleşmesi konusunda ihtiyaç duyulan mekânların başında halvet yeri gelir. Fuzûlî, vahdet sırlarının açığa kavuştuğu halvet yerinde; âşığın sevgiliden, sevgilinin âşıktan ayrı düşünülmeyeceğini ifade eder. Böylece halvet yerini sâlikin olgunlaşmasına katkı sağlayan mekân olarak görür ve vahdetin sağlanması durumunda her şeyin anlamsızlaşacağına işaret eder:

Eylemez halvet-sarây-ı sırr-ı vahdet mahremi

Âşıkı ma'şûkdan ma'şûku âşıkdan cüdâ (Fuzûlî, G.1/4)

Memdûh övgüsünde bulunan Fuzûlî, dünyayı halvet yeri, memdûhu ise bu yeri süsleyen kişi olarak tasavvur eder. Dünya, Allah'ın en büyük tekvînî ayetlerinden biridir. Allah'ın varlığının en önemli delilidir. Halvethanede gerçekleşen İlahî tefekkür, nasıl ki insanı Allah'a götürüyorsa, hikmetle bakıldığı takdirde, dünyanın da insanı Allah'a götüreceği düşünülür:

Sana mensûb ola halvet-serây-ı dehr tezyîni

Seninle çizgine işretgeh-i ikbâl pergârı (Fuzûlî, K.18/43)

Halvet yeri, sevgili dışındaki varlıklara mahrem görülür. Bu bağlamda güneş ışıklarının halvethanenin penceresinden içeriye girmesiyle kölenin padişahın haremine girme küstahlığında bulunması aynı mesabede yanlış görülür. Bu yaklaşımla sevgili, padişaha; güneşin ışıkları ise köleye benzetilir. Kâinatı aydınlatmasına rağmen güneş ışıklarının köle olarak telakki edilmesi, sevgilinin halvethanesine atfedilen manevî değerin büyüklüğünü gösterir:

Revzeninden koma kim gün düşe halvetgehine

Harem-i şâha ne lâyık gire çâker güstâh (Fuzûlî, G.59/4)

Fuzûlî, topraktan yapılan halvethanenin sakinlerinin hikmet sırlarını ortaya çıkarmak için -Allah'ın- takdirinden izin aldıklarını ifade eder. Bu yaklaşımıyla halvet yerinin inşâî bir özelliğini nazara sunar ve halvet yerini hikmetlerle dolu sırların çözüldüğü yer olarak tasavvur eder:

Gâlibâ takdîrden sükkân-i halvetgâh-i hâk

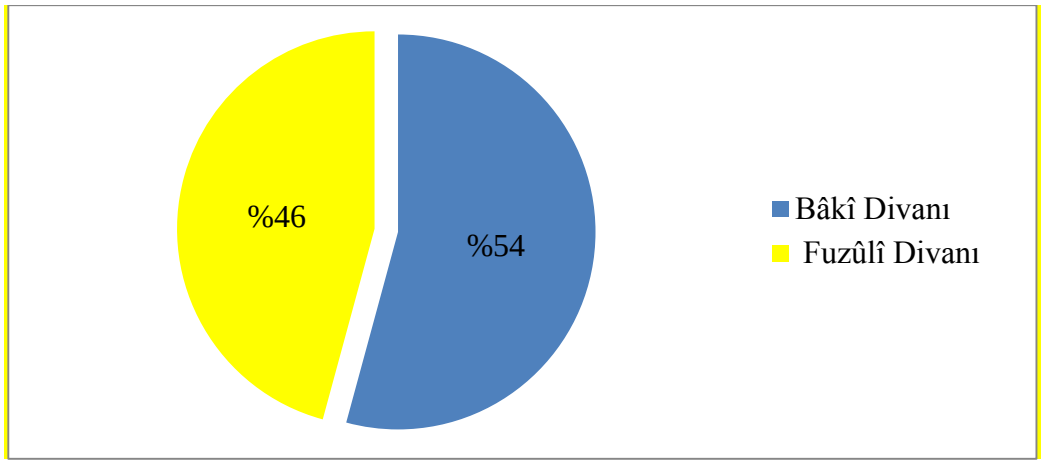
Ruhsat almışlar kim edip sırr-ı hikmet âşikâr (Fuzûlî, K.28/13)

2.4.3. Dinî ve Tasavvufî Mekânlarla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Dinî ve tasavvufî mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 11, kullanım oranını Grafik11 vermektedir. Buna göre dinî ve tasavvufî mekânlarla ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 77, Fuzûlî Divanı'nda 65 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %54'e, Fuzûlî Divanı'nda %46'ya tekabül eder. Dinî ve tasavvufî mekânlarla ilgili sözcüklerin Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "Beytü'l-Mâ'mûr", "câmi", "tekke", "hânkâh", "zâviye " ve "sanem-hâne"nin Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış olması; "Kâ'be", "Mescid-i Aksâ", "secdegâh" ve "deyr" sözcüklerinin ise Fuzûlî Divanı'na göre fazla kullanılmış olmasıdır. Her iki şairin dinî ve tasavvufî mekânlarla ilgili sözcüklere belirli bir oranda iltifat etmesi, şairlerin hayat tarzlarını şiirlerine yansıtmalarıyla açıklanabilir. Zira Fuzûlî, mutasavvıf ve dindar kimliğiyle tanınırken Bâkî, dinî vecheleri ağır basan kadılık ve kazaskerlik görevlerini icra etmiştir.

Tablo 11: Dinî ve tasavvufî mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Dinî Mekânlar	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Âteşgâh/Âteş-hâne	-	2
Beytü'llâh	-	2
Beytü'l-Harâm	1	1
Beytü'l-Mâ'mûr	2	-
Bütkede/Büt-hâne	1	4
Câmi	3	-
Deyr	8	2
Halvetgâh/Halvet-sarây	3	7
Hânkâh	8	-
Kâ'be	25	8
Ma'bed	-	2
Mescid	4	8
Mescid-i Aksâ	2	1
Mihrâb	9	19
Minber/Menâbir	1	5
Musallâ	1	2
Sanem-hâne	1	-
Secdegâh	4	2
Tekke	3	-
Zâviye	1	-
Toplam	**77**	**65**



Grafik 11: Dinî ve tasavvufî mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Kâbe (Beytüllah, Beytül-Harâm), Bâkî Divanı'nda 26, Fuzûlî Divanı'nda 11 kez kullanılmıştır. Bu durum, kutsal mekânlara olan teveccüh konusunda, Bâkî'nin dindarlık vasfı ön plana çıkarılan Fuzûlî kadar (Tanpınar, 2011:152) hassas olduğunu gösterir. Her iki divanda Kâbe'nin kutsal bir mekân veya mimarî yapıdan ziyade metafor olarak ele alındığı görülür. Kâbe, her iki divanda klasik şiir geleneğinin belirlediği çerçevede gönül, vuslat, meyhane, sevgilinin mahallesi ve memdûh övgüsü gibi kavramlarla ilişkilendirilerek tasavvur edilmiştir. Gönül, Allah'ın tecceli yeri (Fuzûlî, G.104/7); meyhane, İlahî aşkın tezekkür veya telezzüz yeri (Fuzûlî, K.35/18); sevgilinin mahallesi, âşığın, kalbini saflaştırdığı (masivadan arındırma) yer (Bâkî, G.231/5); vuslat ise Kâbe'ye eşdeğer bir makam olarak görüldüğü için Kâbe olarak tasavvur edilmiştir:

Bâkî safâ-yı Ka'be-i vuslat murâd ise

Sa'y it hemîşe sa'y iden irdi menâzile (Bâkî, G.477/5)

Sevgili, klasik şiirde kutsal varlık olarak tasavvur edildiği için onun mahallesi ve eşiği Kâbe'ye benzetilir. Sevgilinin mahallesi, her iki divanda Kâbe olarak tasavvur edilirken; eşiği, yalnızca Bâkî Divanı'nda Kâbe'ye teşbih edilmiştir. Bu teşbihin temelinde Bâkî'nin, sevgiliyi, kıble ve Kâbe olarak tavsif etmesi ve yüz sürme konusunda sevgilinin eşiğini Kâbe mesabesinde görmesi düşüncesi vardır. Yüz sürmek, mahviyyetkârlık ve ihtiramın göstergesidir. Divanda her iki mekân (eşik-Kâbe) da bu özellikleri taşıyacak mahiyette tasavvur edilmiştir:

Bilürsin yüz sürerler âsitân-ı Ka'beye ben de

İşigüne yüzüm sürsem n'ola a Ka'bem a kıblem (Bâkî, G.333/6)

Beytü'l-Ma'mûr, Bâkî Divanı'nda 2 kez kullanılmışken Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamıştır. Kâbe'nin gökyüzündeki formu olarak düşünülen Beytü'l-Ma'mûr, kutsal bir mabet olma yönüyle tavsif edilmenin yanında, sevgilinin yanağının parlaklığı ve boyunun uzunluğuyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir. Sevgilinin güzellik unsurları tasvir edilirken Kâbe ve Beytü'l-Ma'mûr gibi kutsal mabetlerin benzetme unsuru olarak görülmesi, sevgiliye etfedilen kutsallığın göstergesidir:

Harîm-i Beyt-i Ma'mûrundan a'lâ olmaya Ka'be

Degüldür şâh-ı Sidre kâmetünden müntehâ kıblem (Bâkî, G.333/2)

Mescid-i Aksâ, Bâkî Divanı'nda 2, Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda sevgilinin, Fuzûlî Divanı'nda ise memdûhun yüceliği bağlamında ele alınmıştır. Bâkî, sevgilinin kapı ve eşiğini Mescid-i Aksâ'ya benzetir ve onu kıble olarak tasavvur eder. Bu yaklaşımıyla sevgiliye kutsallık izafe etmenin yanı sıra, Mescid-i Aksâ'nın ilk kıble oluşuna işaret eder ve vuslat yolculuğunu Miraç hadisesiyle aynı mesabede görür:

İşigün Mescid-i Aksâya mânend

Yüzün kıble kaşun mihrâba benzer (Bâkî, G.116/3)

Fuzûlî ise memdûhun İslâm uğruna verdiği mücadeleyi yüceltirken Bilâl'in Mescid-i Aksâ'ya tayin edildiğini ileri sürerek dönemin camilerini Mescid-i Aksâ; görevlilerini ise Bilâl-i Hâbeşî'ye benzetir:

Halka i'lâm etmeğe dîn-i Muhammed tâ'atin

Eyledin ol Mescid-i Aksâya ta'yîn-i Bilâl (Fuzûlî, K.13/23)

Cami ve mescit, İslâm dinine ait ibadet mekânları olup genellikle namaz ibadetinin îfâ edildiği yerlerdir. Cami ve mescit sözcükleri, Bâkî Divanı'nda 7, Fuzûlî Divanında 8 kez kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda kapalı mekân algısıyla ele alınan bu mekânlar, Bâkî Divanı'nda mimarî bir yapı olarak (Bâkî, Ms.1/VI-6) tasavvur edilmenin yanında, kapalı ve açık mekân algısıyla ele alınmıştır. Fuzûlî Divanı'nda, mescidin riyayla özdeşleştirildiği (Fuzûlî, G.272/2) cemaat izdihamı hasebiyle dert ve keder veren bir mekâna dönüştüğü ifade edilerek mescit, olgusal açıdan kapalı mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Cemâ'at izdihâmı mescide salmış küdûretler

Küdûret üzre lutf et bir küdûret sen hem artırma (Fuzûlî, G.241/5)

Bâkî Divanı'nda ise bahar mevsiminde teveccühe şayeste eğlence unsurlarından "leb-i cûy", "leb-i cânân" ve "leb-i câm"a olan iştiyak nedeniyle mescit ve medrese gibi mekânlar, olumsuz bir bakış açısıyla, yani kapalı mekân algısıyla ele alınmıştır:

Mevsim-i gülde n'olur medrese vü mescidden

Leb-i cûy u leb-i cânân u leb-i câm olsa (Bâkî, G.435/3)

Bâkî Divanında "safâ" sözcüğüyle tavsif edilen cami, açık mekân olarak da algılanır. Caminin çemberiyle meclis erkânının oluşturduğu halka arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Cami, zevk ve neşe verme konusunda eğlence meclisi mesabesinde görülür. Bu yaklaşım, camide yapılan ibadetlerden büyük bir manevî hazzın alındığını gösterir:

Devr-i meclis ki safâ câmi'inün çenberidür

Âb-ı rengîn ile kandîl-i fürûzânı kadeh (Bâkî, G.32/4)

Minber, Bâkî Divanı'nda 1, Fuzûlî Divanı'nda 5 kez kullanılmıştır. Bâkî, minberi vaaz yeri (Bâkî, G.181/3) olarak görerek gerçek anlamına uygun bir biçimde ele alırken; Fuzûlî, gerçek anlamının yanında, çiçeğin üstünde salavat getirdiği ağaç dalı olarak tasavvur eder. Her iki divanda içinde bulunduğu yapının yüksek yerini karşılama, dinî ve ahlakî uyarı ve ibadetlerin yapıldığı yer olarak görülme hususlarında teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir:

Şâh oldu minber yek-sere çıktı şikûfe minbere

Salavât eder Peygambere sallu 'alâ hayrü'l-verâ (Fuzûlî, K.8 /13)

Mihrap; cami ve mescitte kıbleyi gösteren ve imamın namaz kıldırdığı yerdir. Caminin küçük fakat önemli bir mimarî unsuru olan mihrap, klasik şiirde mimarî bir yapıdan ziyade tasavvufî bir sembol veya metafor olarak ele alınır. Bâkî Divanında 9, Fuzûlî Divanı'nda 19 kez kullanılmıştır. Her iki divanda secdegâh veya kıblegâh olma özellikleri nazara verilmiş, sevgilinin kaşlarıyla karşılaştırılmış; kaşlar kıbleyi ve Yaratıcı ile sağlanmak istenen kurbiyeti temsil ettiği için mihraptan üstün görülmüştür:

Baş egmez oldı gûşe-i mihrâb-ı tâ'ate

Ebrûlarına secde kılan dil-rübâlarun (Bâkî, G.262/3)

Hûblar mihrâb-ı ebrûsuna meyl etmez fakîh

Ölse kâfirdir müselmânlar ana kılman namâz (Fuzûlî, G.114/2)

Secdegâh, Bâkî Divanı'nda 4, Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Her iki divanda da âşığın mahviyyetkarlığı ve aşk mücadelesindeki samimiyeti tasvir edilirken sevgilinin eşiği ve eşiğinin toprağı secdegâh olarak tasavvur edilmiştir. Secde ibadeti,

İslâm inancında müminin miracı olarak tasavvur edildiği için, secdegâh vuslat yeri/makamı olarak değerlendirilir. Klasik şiirin aşk anlayışında vuslat muhal olduğu için âşık, sevgilinin eşik ve mahallesine yüz sürmek/secde etmek suretiyle belli bir kurbiyet oluşturur:

Gayra baş egmesek 'aceb midür

İşigi secdegâha mensûbuz (Bâkî, G.197/4)

Hemîşe secdegehim hâk-i âsitânın idi

Bu i'tibâr ile bir ser-bülend-i âlem idim (Fuzûlî, G.194/3)

Mabet, muhtelif dinlerin ibadet mekânı demektir. Bâkî Divanı'nda kullanılmayan bu sözcük, Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Fuzûlî, dünyevîleşmiş insanın özelliklerini anlatırken ön plana çıkardığı özelliklerinden biri, söz konusu insanın mutfağı mabet mesabesinde görmesidir. Bu yaklaşıma göre ideal insan tipi, maddî arzu ve isteklerden ziyade manevî hasselerle mücehhez olandır:

Ma'bedin matbah ola şâm ü seher

Müsterâh ola ziyâretgâhın (Fuzûlî, Mk.21/3)

Musalla, Bâkî Divanı'nda 1, Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda musalla, şairin naaşının üzerine bırakıldığı taş olarak kullanılırken, Fuzûlî Divanı'nda bir durumun değersizliği anlatılırken ayak altına atılan taş ve secdegâh (Fuzûlî, G.280/5) olarak kullanılmıştır. Her iki divanda da musallanın gerçek anlamına uygun bir biçimde ele alındığı görülür:

Kadrüni seng-i musallâda bilüp ey Bâkî

Turup el baglayalar karşuna yârân saf saf (Bâkî, G.229/9)

Tekke, nefis terbiyesine dönük ibadetlerin icra edildiği mekândır. Tasavvufî mekânlar içinde büyük bir öneme sahip olan tekke, tasavvuf ehlinin tekâmüle erme yolculuğunun en önemli menzili olduğu için mektep mesabesinde görülür. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan tekke, Bâkî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Tekke, Bâkî Divanı'nda âşığın gönlüne benzetilir (Bâkî, G.438/6) ve vahdet sözcüğüyle tavsif edilir. Tekkelerde verilen eğitimin nedeni, sâlikin masivadan/kesretten arınarak vahdete ulaşabilmesidir. Bâkî'nin vahdet tekkesine sığınmanın gerekliliğini vurgulamasının temelinde bu saikin olduğu düşünülür:

Bezm-i kesretden çekildi câmveş Bâkî gönül

Tekye-i vahdetde 'uzlet ihtiyâr itsem gerek (Bâkî, G.273/5)

Hânkâh, tasavvufî sohbet ve zikirlerin yapıldığı mekândır. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan hânkâh, Bâkî Divanı'nda 8 kez kullanılmıştır. Bâkî, hânkâhı, akla mugayir davranışları nedeniyle ötekileştirilen âşıkların -geçici de olsa- ağırlandıkları (Bâkî, G.376/4), tasavvuf ehlinin hayret hâlini yaşadığı (Bâkî, G.238/5) ve vuslat endişesiyle zikir yaptığı yer (Bâkî, G.157/6) olarak tasavvur eder. Ayrıca hânkâhı meyhaneyle karşılaştırır, doğru yolu bulma (irşâd) konusunda meyhaneyi hânkâhtan üstün görür. Bu yaklaşımın nedeni, meyhanenin İlahî aşkın tezekkür ve tahassüs yeri olarak tasavvur edilmesidir:

Hânkahdan togru 'azm itse n'ola mey-hâneye

Bâkiyi çün böyle irşâd eylemişdür pîr-i 'aşk (Bâkî, G.236/9)

Zâviye, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken, Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Hücre zâviyelerinde zillet ve mihnet içinde yattığını ifade eden Bâkî, çektiği sıkıntıların büyüklüğüne işaret eder. Ayrıca çerçeve açısından kapalı ve dar olan zâviyelerin inşâî veya yapısal özelliklerini nazara sunarak, söz konusu mekânı kapalı mekân algısıyla değerlendirir:

Zillet ü mihnet ile şimdi tamâm üç yıldur

Yaturuz zâviye-i hücrede bî-nâm u nişân (Bâkî, K.2/46)

Halvethaneyi karşılayan sözcükler (halvetgâh ve halvet-sarây), Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'nda 7 kez kullanılmıştır. Bu durum, tasavvufî yönü güçlü olan Fuzûlî'nin tasavvufî bir mekâna daha fazla yer verdiğini gösterir. Halvethânede sevgili (Allah), tefekkür ve tezekkür edilerek arınma sağlandığı için bu mekân, daha çok tasavvufî anlamları ihtiva eden veya tasavvufî anlamların yüklendiği kavramlarla tavsif edilir. Bu bağlamda halvethane Bâkî Divanı'nda can (Bâkî, K.1/33) ve gönül (Bâkî, Th.6-III/1-2-3), Fuzûlî Divanı'nda ise vuslat (Fuzûlî, Trc.2-III/2) ve vahdet kavramlarıyla tavsif edilir. Tasavvufî anlayışa göre âşığın canı ve gönlü, tecelligâh; amacı ise vuslat ve vahdettir. Tenha ve kapalı mekân olan halvethânede geçirilen zaman ile vuslat ve vahdet gerçekleşir. Bu ilgiler düşünülerek söz konusu teşbih ve tasavvurlara yer verilmiştir:

Eylemez halvet-sarây-ı sırr-ı vahdet mahremi

Âşıkı ma'şûkdan ma'şûku âşıkdan cüdâ (Fuzûlî, G.1/4)

Manastır (Deyr), Bâkî Divanı'nda 8, Fuzûlî Divanı'nda ise 2 kez kullanılmıştır. Her iki divanda deyr, dünyaya benzetilmiş ve kapalı mekân algısıyla ele alınmıştır. Bâkî, "deyr-i kühen" (Bâkî, G.224/4) tavsifiyle dünyanın yıpranmışlığını, Fuzûlî ise

"vîrâne deyr" tavsifiyle harap olma durumunu nazara sunar. Böylece her iki şair, dünyanın geçiciliğine ve dünyaya bağlanmanın yanlışlığına işaret eder:

Fuzûlî şâh-bâz-ı evc-i istiğnâ iken bilmem

Ne sehv etdim ki bu vîrâne deyri âşyân etdim (Fuzûlî, G.201/7)

Manastırın, divanlarda umumiyetle dinî ve tasavvufî mekânlarla aynı bağlamda değerlendirildiği görülür. Deyr, Bâkî Divanı'nda riya kavramıyla tavsif edilirken, Fuzûlî Divanı'nda tekâmülün gerçekleştiği yer olarak tasavvur edilmiştir (Fuzûlî, G.291/6). Dinî ve tasavvufî mekânlar, harabatî kavramlarla benzerlik veya üstünlük noktasında ilişkilendirildiğinde, genellikle kapalı mekân olarak algılanır. Bu bağlamda Bâkî, eğlence mekânlarının bayındır, riya manastırının ise harap edilmesini murat eder. Bâkî'nin dünya görüşünü de yansıtan bu anlayış, mekânların değer kazanmasında esas alınan ölçütün, sevgilinin veya gönlün rızası olduğunu gösterir:

Menzil-i 'ayş u tarâb hurrem ü âbâd olsun

Yıkalum zerk u riyâ deyrini vîrân idelüm (Bâkî, G.323/4)

Puthâneyi karşılayan sözcükler (sanem-hâne, bütkede, büt-hâne), Bâkî Divanı'nda 2, Fuzûlî Divanı'nda 4 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda memdûhun haremi, huri yüzlü güzelleriyle Çin puthanelerini imana getirecek kadar etkili görülür (Bâkî, K.26/35). Fuzûlî Divanı'nda ise sevgilinin resmi cennetteki gılmanlara gösterildiğinde puthane cennetinin cansız -gılman- resimleriyle dolacağı ifade edilir. Bu yaklaşımlarla puthane ideal güzelliği temsil konusunda harem ve cennet ile ilişkilendirilir:

Sûret-i bî-cân ile cennet dolar büt-hâne tek

Kılsalar cennetde tasvîrin çekip gılmâne arz (Fuzûlî, G.139/5)

Âteşhâne ve âteşgâh, Mecusîlerin mabedleridir. Bâkî Divanı'nda kullanılmayan bu sözcükler, Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Fuzûlî aşk derdiyle yanan âşığın sinesini ateş mabedine benzetir (Fuzûlî, G.242/2). Bu yaklaşımıyla yaşanan acının büyüklüğüne ve aşkın kutsallığına işaret eder. Ayrıca "Su Kasidesi"nde Hz. Muhammed'in mucizelerini uçsuz bucaksız bir deniz kadar fazla görür. Hz. Muhammed'in doğmasıyla Mecusî tapınaklarında sürekli yanan ateşin sönmesi mucizesine telmih yapar. Mecusîlikte ateş, dinî bir sembol olduğu için ateşin sönmesiyle İslâm'ın karşısında Mecusîliğin yok olacağına işaret edilmiştir:

Mu'cizi bir bahr-i bî-pâyân imiş âlemde kim

Yetmiş andan bin bin âteş-hâne-i küffâre su (Fuzûlî, K.3/17)

2.5. Kültürel Mekânlar

2.5.1. Okul (Mektep, Debistân)

Mekteb, "yazmak" anlamına gelen "ketb" kökünden türemiş bir mekân ismi olup İslâm ülkelerinde çocuklara temel eğitimin verildiği yerdir. Tarihte bilinen ilk mektepler, Mezopotamya'da inşa edilmiştir. Mektep, ilimin tartışılıp tedris edildiği mekân olduğu için dinî ve kültürel birikimin maden gibi işlenip yayılmasına katkı sağlar. İslâm toplumunda mektep, *"bilimlerin, merakın, yaratıcılığın ve disiplinin mabedi"* (Haydar, 1991:123) olarak görülür. Değişik formlarıyla tarihin en eski devirlerinden itibaren önemsenir. Teveccüh edilen mekânların başında gelir. İslâmiyet, okumaya büyük bir önem atfettiği için başta Osmanlı Devleti olmak üzere birçok İslâm ülkesinde inşa edilen mekteplerin nicelik ve nitelikleri sonraki dönemlerde giderek artmıştır. Mekteplerde çocuklara okuma yazma öğretildikten sonra, Kur'ân, hadis, şiir, matematik gibi dersler verilir (Bozkurt, 2004/a:5).

Çocukluk yılları, kişiliğin şekillenmeye başladığı yıllar olduğu için, bu dönemde verilen eğitim ve öğretim büyük bir önem arz eder. Mektep, bir eğitim kurumu olarak kültürel mekânların en önemlisi olup klasik şiirde muhtelif tasavvurlarla ilişkilendirilerek kullanılır. Mektep, Fuzûlî Divanı'nda bahçe ve aşk, Bâkî Divanı'nda ise çimenlik ve memdûh övgüsü hususlarıyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Bâkî, mektep sözcüğünü çimenlik ile benzerlik noktasında ilişkilendirir. Mektep çocuklarının Kur'ân hatmederken çıkardıkları sesleri, çimenlikteki kuşlardan yükselen seslere benzetir. Osmanlılar Döneminde mektepte yapılan ilk ve en önemli uygulamalardan biri, Kur'ân'ı öğrenmek ve akabinde hatmetmektir. Kur'ân hatmedilirken, çocuklar neşe ve mutluluk içinde seslerini yükseltir. Benzer bir durum, doğal ve açık bir mekân olan çimenlikte de görülür. Bâkî'nin, bu yaklaşımıyla mektep ve çimenlikten yükselen sesleri, coşku ve neşe emaresi olarak telakki ettiği ve her iki mekânı, huzur sağlama konusunda aynı mesabede gördüğü düşünülür:

Çıkdı bir yirden sadâ vü sît-ı mürgân-ı çemen
Gûyiyâ etfâl-i mekteb hatm-i Kur'ân eyledi (Bâkî, K.7/3)

Mektebi aşk ile tavsif eden Fuzûlî, söz konusu mekânı çocukların Kur'ân okumayı öğrendiği yer olarak tasavvur eder. Fuzûlî, her putu, yani *"mecazî güzelliği"* (Tarlan, 2009:368) Hakk'ın güzellik kitabının bir ayeti/delili, aşk mektebindeki her gönlü ise o kitabı okuyan mektep çocuğu olarak görür. Kur'ân, Hakk'ın tenzîlî ayetlerini ihtiva eden kitap olarak düşünülürken, kâinat, tekvînî ayetlerini içeren kitap

olarak düşünülür (Okuyan, 2014:234). İnsan veya kâinatta görülen herhangi bir tecellî, mükemmelliğiyle Kur'ân'daki ayetlere benzetilir. Beyitte, Hakk'ın Cemal isminin tecellisi olan bu unsurların, gönül tarafından idrak edilme durumuyla aşk mektebinde çocukların Kur'ân ayetlerini okumaları arasında ilişki kurulmuştur. Mektebin aşk ile ilişkilendirilmesinin nedeni, Hakk'ın varlığının/cemalinin doğru anlaşılması konusunda, tecellilerin/ayetlerin aşk ile yaratılması ve aşk ile anlaşılabileceğine dair düşüncedir:

Her sanem mushaf-ı hüsn-i Hakka bir âyetdir
Mekteb-i aşkda her dil ana bir tıfl-ı sebak (Fuzûlî, G.150/4)

Farsça "ilkokul" anlamına gelen "debistân", Fuzûlî Divanı'nda bahçe olarak tasavvur edilirken (Fuzûlî, K.32/3) Bâkî Divanı'nda memduh övgüsü hususuyla ilgili tasavvurlara konu edilir. Bu bağlamda belâgatlı konuşma konusunda bilge bir yaşlı kadar maharetli görülen gönlün, memdûhu layıkıyla övmediği için övgü okulunun cahil çocuğu olduğu ifade edilir. Yani memdûha yapılan övgü, öven kişiye de değer katar. Övgünün gönülden beklenmesi, memdûhun söz konusu övgüyü gerçek anlamda hakkettiğini gösterir. Beyitte ayrıca mektebin, çocukların eğitimine ve belâgatlı konuşma becerilerinin gelişmesine katkı sağlama işlevlerine işaret edilmiştir:

Egerçi pîr-i dânâdur gönül fenn-i belâgatda
Velî olmaz debistân-ı senânun tıfl-ı nâ-dânı (Bâkî, K.5/34)

2.5.2. Medrese

Medrese, "ders" kökünden türemiş bir mekân ismi olup eğitim öğretim yuvası anlamına gelir. İslâm kültür ve medeniyetinin önemli kurumları arasında yer alan medreseler, eğitim öğretim yuvaları olduğu için teveccüh edilen mekânların başında gelir. Medreselerde Kur'ân öğretiminin yanında aklî ve naklî ilimler öğretilir (Bozkurt, 2003/a:323-327).

İslâm tarihinde camilerin veya cami bölmelerinin medrese olarak da hizmet verdiği bilinir. Kur'ân öğretiminin yapıldığı eve, Hz. Muhammed'in "Dârülkurrâ" ismini verdiği ve bu evin, medreselerin doğuşuna kaynaklık ettiği ileri sürülmüştür. Bu bağlamda Mescid-i Nebevî ve Suffe, medreselerin ilk modeli olarak kabul edilmiştir. İslâm ülkelerinde inşa edilen ve yaygınlaşan medreselerin içerisinde Nizâmülmülk tarafından Nîşâbur ve Bağdat'ta inşa edilen Nizâmiye Medreseleri ve Fatih Sultan Mehmet tarafından kurulan Sahn-ı Seman Medrese'sinin ayrı bir yeri olduğu düşünülür (Bozkurt, 2003/a:323-327).

Mederese, Bâkî Divanı'nda bahar mevsiminde cazibesini yitirme ve içinde eğitim alınırken sıkıntı çekme hususlarında; Fuzûlî Divanı'nda ise fakihlerin eğitim aldığı ve sevgilinin güzellik unsurlarından "bel"inin ders olarak tahkik edildiği yer olması hususlarında teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Fuzûlî, medresede fıkıh ilminin yanında başka ilimlerin de öğretildiğine işaret ederek medreseyi gerçek anlamına uygun bir biçimde ele alır. Fakihin, bilgili olmasına rağmen, aşkın mahiyetine vakıf olmadığı için aşkı inkâr ettiğini, bu davranışının da mazur görülmesi gerektiğini ifade eder. Fakih, klasik şiirde sıkça kullanılan yaygın bir tiptir. İslâm'ın derunî (öz) yönünden ziyade zahirî yönünü nazara sunarak hareket eder. Fuzûlî, bu yaklaşımla aşk ilminin öğretilmediği medrese ve dar görüşlü medrese hocalarını eleştirmiştir:

Fakîh-i medrese ma'zûrdur inkâr-ı aşk etse

Yok özge ilmine inkârımız bu ilme câhildir (Fuzûlî, G.100/6)

Fuzûlî, sevgilinin kıl kadar ince olan belinin medreselerde tahkik edildiğini, bu tahkiklerin neticesinde birçok özelliğinin anlaşıldığını ileri sürer. Mutlak Varlık'ın Cemal tecellilerinden biri olarak düşünülen sevgilinin beli, tasavvufî anlayışa göre *"âlem-i mülk ve âlem-i melekûtun birleştiği yerdir."* (Tarlan, 2009:147). İki karmaşık âlem arasında birleşmeyi sağladığı için "eşik mekân" mesabesinde görülür ve inceliği/incelikleri nedeniyle medreselerde tahkik edilmesi gereken konu olarak tasavvur edilir:

Medârisde tahkîk-i mûy-i miyânın

Dekâyıkdan ortaya salmış mebâhis (Fuzûlî, G.47/2)

Fuzûlî, meyhane güzelinin (sâkînin) sunduğu bir kadehi, medrese müderrisinin verdiği bin dersten üstün görür. Meyhane, tasavvufî anlayışa göre "tekke"yi karşılar. Tekke, marifetullahın tecrübe yoluyla öğrenildiği mekân iken medrese, şeriat ilminin zahirî yönünün öğrenildiği mekândır. Meyhanede, eğitim aşk yoluyla; medrese ise akıl yoluyla kesbedildiği için meyhane medreseden üstün görülür:

Medrese içre müderris verdiği bin dersden

Yeğ dürür mey-hânede bir câm vermek bir güzel (Fuzûlî, G.173/6)

Bâkî, ilim irfan yuvası olarak bilinen mekânlardan medrese ve mescidi gerçek anlamına uygun bir biçimde ele alır. Bu mekânları, gül mevsiminde güzelliği ortaya çıkan sevgilinin dudağı, kadehin ağzı ve ırmağın kenarıyla teveccüh edilme konusunda mukayese eder, medrese ve mescidi daha itici/değersiz görür:

Mevsim-i gülde n'olur medrese vü mescidden

Leb-i cûy u leb-i cânân u leb-i câm olsa (Bâkî, G.435/3)

Uzun yıllar medrese köşelerinde yattığı için büyük sıkıntılar çektiğini söyleyen Bâkî, ilim öğrenme sürecinin zorluğuna işaret eder. Hayatının bir döneminde müderrislik yapan Bâkî'nin medrese köşelerini eziyet çekilen yer olarak görüp kapalı mekân algısıyla değerlendirmesinin temelinde, zor şartlarda iyi bir eğitim almasına rağmen hakkettiği değeri görmemesi düşüncesi vardır:

Bu tarîkun nice yıl künc-i medârisde yatup

Elemin çekmiş iken her birümüz nice zamân (Bâkî, K.2/43)

2.5.3. Muallimhâne

Muallimhâne, *"öğretmen yetiştiren okul"* (Devellioğlu, 1996:658) ve öğretmen evi anlamlarına gelir. Öğretmen evleri, her ne kadar barınma mekânları olsa bile bu mekânlarda zengin çocuklarına hususî ders verildiği için (Ortaylı, 2007:85) bu evler, aynı zamanda birer eğitim kurumu ve dolayısıyla kültürel mekân olarak telakki edilir. Fuzûlî Divanı'nda kullmayan muallimhâne, Bâkî Divanı'nda aşk karvamıyla tavsif edilmiştir.

Bâkî, muallimhâneyi aşk ile ilişkilendirir. Aşk muallimhânesinin acemi öğrencisinin bile felsefeye hâkim olduğunu ancak idrak ve anlayışın üstadı olamadığını söyler. Bu yaklaşımıyla aşkı, öğretmenlerin yetiştiği okul olarak görür. Aşk okulunda, tecrübî eğitim verildiği için aklî ilimlerde vukûfiyetin kolay sağlandığını düşünür:

Hakîm-i feylesof oldı velî pîr-i hıred olmaz

Mu'allim-hâne-i 'aşkun dahı tıfl-ı nev-âmûzı (Bâkî, G.530/3)

2.5.4. Kütüphâne

Kütüphane, kitaplık, kitap sarayı demektir (Devellioğlu, 1996). "S*omut olmayan kültürel mirası doğal bağlamında koruma özelliğine sahip"* (Oğuz, 2007:30) olduğu için kültürel ve tarihî mirasın hafızasıdır. Selçuklular döneminde medreselerin bir bölümü olarak inşa edilen bu yapılar, "*XVII. yüzyıldan itibaren bir külliyenin parçası olarak veya tamamen bağımsız küçük kütüphane binaları formunda inşa edilmiştir."* (Denknalbant, 2003:32).

Kütüphaneler, kültürel ve bilimsel konularla alakalı araştırmaların merkezi olduğu için insanoğlunun aydınlanmasına, kültür ve medeniyet tasavvurunun

zenginleşip gelişmesine katkı sağlar. Kitap, düşünce ve hayâllerin cisimleşmiş/somut hâli olduğu için kütüphaneler, insanlığın tarihî bellekleri olarak da görülebilir. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan kütüphane, Bâkî Divanı'nda hükümdar övgüsünde bulunulurken küfür ve inançsızlık ile tavsif edilir ve kütüphanelerin memdûhun sıfatlarını anlatan kitaplarla dolması murat edilir.

Klasik şiirde Müslümanlara ait olmayan yerler, kafiristân olarak telakki edilir. Hükümdarın en önemli amaçlarından biri bu yerleri fethetmektir. Bu bağlamda Bâkî, memdûhun cihanı aydınlatan kılıcının aleviyle, küfür ve dinsizlik kütüphanesini yaktığını ifade ederek gücün sembolü olan kılıcını, küfrün cehaletinden kurtaran araç olarak görür. Küfür ve dinsizlik kütüphanesinin yakılması ifadesiyle gayrimüslimlerin inanç ve düşüncelerinin üstüne bina edildiği bilgi ve birikimin yok edildiği; tasavvur ve inançlarının Kur'ân'ın aydınlığıyla yeniden şekillendiği düşünülür:

Âteş-i şu'le-i şemşîr-i cihân-tâbından
Küfr ü ilhâd kütüb-hânesin itdi sûzân (Bâkî, K.2/19)

Bâkî, senin vasıflarınla günlerin sayfaları süslensin, methinle farklı milletlere ve dinlere mensup olanların kütüphaneleri dolsun, diyerek memdûhun yaşadığı her anı, kitap sayfalarına kaydedilecek bir değerde görür. Ayrıca memdûhun vasıflarının, dünyanın muhtelif coğrafyalarında anlatılmasını istediği için zaman ve mekânı memdûh ile adeta özdeşleştirir:

Ola vasfunla müzeyyen safahât-ı eyyâm
Tola medhünle kütüb-hâne-i edyân u milel (Bâkî, Kt.1/10)

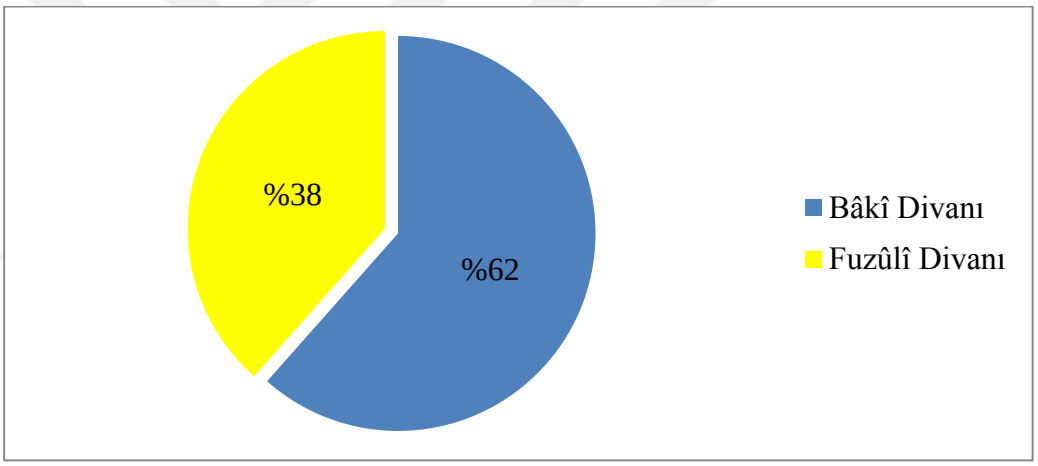
2.5.5. Kültürel Mekânlarla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Kültürel mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 12, kullanım oranını Grafik 12 vermektedir. Buna göre kültürel mekânlarla ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 8, Fuzûlî Divanı'nda 5 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %62'ye, Fuzûlî Divanı'nda %38'e tekabül eder. Kültürel mekânlarla ilgili sözcüklerin Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "muallim-hâne", ve "kütüb-hâne" sözcüklerinin Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış olmasıdır. Bâkî'nin kültürel mekânlara daha fazla yer vermesinin nedeni, ilim ve kültür merkezi olan İstanul'da yaşamasıdır. Bâkî, kültürel mekânlara daha fazla yer verse de toplamda bu

mekânlara olan ilginin her iki divanda az olduğu görülür. Bu yaklaşımın temelinde, klasik şiirin asıl konusunun aşk oluşu ve bu mekân adlarının aşkın tavsifinde eğreti durması düşüncesi vardır.

Tablo 12: Kültürel mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Kütüb-hâne	2	-
Medrese/Medâris	3	3
Mekteb	1	1
Debistân	1	1
Muallim-hâne	1	-
Toplam	**8**	**5**



Grafik 12: Kültürel mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Mekteb ve debistân, eğitim, öğretim yuvaları oldukları için insan hayatının en önemli kurumlarıdır. Bu kurumlar, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında toplamda ikişer kez kullanılmıştır. Mektep, Fuzûlî Divanı'nda bahçe olarak tasavvur edilmenin (Fuzûlî, K.32/3) yanı sıra, "aşk" kavramıyla tavsif edilmiş, Allah'ın güzellik ayetlerinin okunduğu yer olarak görülmüştür (Fuzûlî, G.150/4). Bâkî Dîvanı'nda ise doğal mekânlardan çimenliğe benzetilmiş, Kur'ân'ın hatmedildiği yer olarak tasavvur edilmiştir. Her iki divanda da mektebin eğitim-öğretim kurumu olma işlevi dolaylı olarak nazara sunulmuştur:

Çıkdı bir yirden sadâ vü sît-ı mürgân-ı çemen

Gûyiyâ etfâl-i mekteb hatm-i Kur'ân eyledi (Bâkî, K.7/3)

Medrese, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında üçer kez kullanılmıştır. Her iki divanda da medresenin eğitim kurumu olma özelliğine doğrudan veya dolaylı olarak değinilmiştir (Fuzûlî, G.100/6; Bâkî, K.2/43). Medrese, Fuzûlî Divanı'nda meyhaneyle karşılaştırıldığında (Fuzûlî, G.173/6) kapalı mekân algısıyla değerlendirilirken; Bâkî Divanı'nda memdûha yapılan övgü hususunda açık mekân algısıyla değerlendirilmiştir. Bâkî, memdûhun ihsanda bulunmak istediği kişileri büyük medreselerde görevlendirdiğini, böylece söz konusu kişilerin memdûhun kereminden eksiksiz bir biçimde yararlandıklarını düşünür. Bâkî'nin medreseyi, büyük ve yüce anlamlarına gelen "âlî" kelimesiyle tavsif etmesi, mumduhun yüce bir varlık olarak tasavvur edilmesi nedeniyledir. Bu yaklaşım, kişi-mekân aynileşmesi bağlamında değerlendirilebilir:

Ol zamân kim birisin medrese-i 'âliyenün

Eyledün ana kemâl-i keremünden ihsân (Bâkî, K.2/42)

Muallimhâne, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda aşk kavramıyla tavsif edilip eğitim yuvası olma özelliği nazara sunulmuştur. Klasik şiir anlayışına göre aşk, insanın özüne elest bezminde kodlanmış, insanın madde âlemindeki tekâmül yolculuğunun en önemli hassesidir. Dolayısıyla mektep gibi insanın irfanî derinliğinin sağlanması konusunda bir disiplin veya kurum olarak telakki edilir:

Hakim-i feylesof oldı velî pîr-i hıred olmaz

Mu'allim-hâne-i 'aşkun dahı tıfl-ı nev-âmûzı (Bâkî, G.530/3)

Kütüphâne, soyut düşüncenin cisimleşmiş hâli olan kitap, gazete ve mecmua gibi kaynakların korunduğu mekândır. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan bu mekân, Bâkî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda hükümdarın cihanı aydınlatan kılıcının aleviyle küfür ve inaçsızlık kütüphanesinin yakıldığı ileri sürülür. Bu yaklaşımla gayrimüslimlere karşı verilen mücadelede sağlanan üstünlük anlatılır. Parça-bütün ilişkisi bağlamında kütüphanenin Kafiristân'ı karşıladığı düşünülür:

Âteş-i şu'le-i şemşîr-i cihân-tâbından

Küfr ü ilhâd kütüb-hânesin itdi sûzân (Bâkî, K.2/19)

2.6. Eğlence Mekânları

Eğlence, hoşça vakit geçirme sürecidir. Eğlenme isteği, fizyolojik ve psikolojik bir ihtiyaç olduğu için eğlence, tarihin en eski dönemlerinden günümüze kadar insan hayatının önemli bir yönünü teşkil etmiştir. Geçmişten günümüze kadar, gerek imkân gerekse bireysel ve toplumsal beğeni ve anlayış farklılıkları, insanların eğlence anlayışlarını değiştirmiştir.

Eğlence anlayışıyla toplumun kültürel yapısı arasında doğrudan bir ilişki vardır. *"Eğlenme olgusu toplumların yaşama biçimi, dinî/ahlakî ve geleneksel/töresel yapılanmalarıyla yakından ilgilidir. Bunlardan coğrafî şartların özellikleri de belirleyici bir etkendir. Her durumda eğlenme anlayışı ve biçimi bir toplumun genel karakterini yansıtan önemli göstergelerden birisidir."* (Tarım Ertuğ, 2007:3).

Osmanlı toplumununda din ve gelenek, belirleyici faktörler oldukları için eğlence anlayışını da etkilemiştir. Eğlencelerin daha çok kapalı mekânlarda icra edilmesi, bu etkinin bir sonucudur. Eğlence mekânları denildiğinde, akla gelen en önemli yerler meclis ve meyhanelerdir. Eğlence meclisleri, daha çok padişah ve dönemin yöneticilerinin belli kurallar çerçevesinde merkez veya taşradaki konaklarda tertip ettikleri etkinlikler/muhitler iken, meyhaneler sınırlayıcı kuralların olmadığı herkesin iştirak edebildiği ve eğlencelerin doğal bir seyir içinde geliştiği mekânlardır. Halkın iştirak edebildiği diğer bir eğlence türü şenliktir. Belli kültürel inanışlar (Hıdırellez), tarihî olaylar (savaşların kazanılması), baharın gelişi (nevruz) gibi sebeplerden dolayı açık mekânlarda herkesin katılımıyla gerçekleştirilen eğlenceler bunlardan bazılarıdır. Büyük bir öneme sahip olan şenlikler, *"iktidar- halk ilişkisini sağladığı gibi padişah meclisine ulaşamayan pek çok sanatçı ve bilim adamının tanınmasına"* (Tarım Ertuğ, 2007:9) zemin hazırlar.

Klasik edebiyatın *"mey ü mahbûb edebiyatı"* (Pala, 2006:64) olarak isimlendirilmesinin ve hatta suçlanmasının (!) temelinde, eğlence mekânları veya bu mekânlara ait maddî unsurlardan kadeh, şarap, sarhoşluk gibi sözcüklerin klasik şiirde yoğun bir biçimde kullanılması düşüncesi vardır.

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında yoğun bir biçimde kullanılan eğlence mekânları/muhitleri; çerçeve, unsur ve fonksiyonlarıyla "meclis", "meyhane", "mahfil", "mecmâ'", "cilvegâh, nüzhetgâh, temâşâgâh, cevlângeh" ve "'îdgeh" başlıkları altında değerlendirilmiştir.

2.6.1. Meclis (Bezm, Bezmgâh)

Meclis, "oturmak" anlamına gelen "cülûs" kökünden türemiş mekân adıdır (Bozkurt, 2003/b:241). Oturulacak, sohbet edilecek, eğlenilecek yer anlamına gelen meclis sözcüğü, kaynaklarda daha çok eğlence toplantısı olarak bilinen "bezm" sözcüğüyle aynı bağlam içinde değerlendirilmiştir. Tarihsel süreç içinde şekillenip değişen eğlence meclisleri, "*entelektüel düşünce hareketliliğini yansıtmanın yanı sıra bir toplumun dünyaya bakış açısını yansıtan, keyif alarak geçirilen ve genellikle önceden kurgulanmış süreç ve etkinlikler"* (Tarım, 2013:3) olarak görülür.

Meclis, sohbet mekânı olduğu gibi sohbet ve eğlence etkinliği olarak da görülür. Daha çok toplumun havas (seçkin) kesimi tarafından belli amaçlar doğrultusunda tertip edilir. *"Eskiden saray ve üst düzey saray görevlileri ya da yönetimin taşradaki önde gelen temsilcileri başta olmak üzere, şairler ve sanatkârlar; eğlenmek, hoş vakit geçirmek ve yeni ürettikleri eserlerini tanıtıp sunmak gibi değişik amaçlar doğrultusunda meclisler tertip ederlermiş."* (Özkan, 2007:469).

Eğlence kültürünün bir yönünü temsil eden meclislerin Türk tarihinde önemli bir yeri vardır. *"Meclisler Osmanlılar, Safavîler ve Timurlular gibi Batı Asya medeniyet bölgesine mensup toplumlarda sanat, edebiyat, şiir veya bilimsel konuların konuşulduğu özel toplantılardır."* (Tarım, 2013:2). Bu toplantılar süreklilik arz ettiği için Türklerin hayatı, bezm ile rezm devranından ibaret görülmüştür (Özarslan, 2010:162). Türk tarihinin hemen her döneminde büyük bir teveccüh ile icra edilen eğlence meclislerinin içinde, Timur İmparatorluğu hükümdarı Hüseyin Baykara meclislerinin ayrı bir yeri vardır. İdeal bir kültür muhiti olarak bilinen Baykara meclislerine büyük Türk şairi Ali Şîr Nevâî, ressam Behzat, musiki üstatlarından Hüseyin Vâiz, tezkire yazarlarından Devletşah, tarihçi Mirhand ve Handmîr, hattatlardan Meşhedli Sultan Ali gibi yerli yabancı yüzlerce sanat ve bilim adamı (Pala, 2006:65-66) iştirak etmiştir. *"Baykara meclislerinin iki özelliği ve bir şartı vardır. Özellikleri, şiir ve musikinin birlikte bulunması; şartı da şiir ve musikiden başka bir şeyin konuşulmaması, hele siyaset ve devlet işlerinden asla bahsedilmemesidir."* (Pala, 2006:64).

Osmanlı toplum hayatında en fazla görülen meclis çeşitleri; ilim, zikir, şiir ve eğlence meclisleridir. İlim meclisleri daha çok müderris, şeyhülİslâm, kazasker gibi dinî bir vazife îfâ eden insanların evlerinde tertip edilirdi. Bu meclislerde daha çok dinî bir konu/problem tartışılır, yapılan fikir alışverişiyle tartışma konusunda belli bir sonuca

varılmaya çalışılırdı. Mescit veya tekkelerde daha çok tasavvuf ehlinin Allah'ı anmak amacıyla gerçekleştirdiği sohbetler ise zikir meclisleri olarak bilinir.

Şairler eğlence meclislerinin müdavimleri oldukları için bu meclisler, şuarâ meclisi olarak da değerlendirilir. Müstakil şuarâ meclisleri, eğlence meclislerinden sonra en fazla düzenlenen meclis çeşididir. Bu meclis, daha çok hoş vakit geçirme, yazılan yeni eserlerin tanıtımını yapma gibi nedenlerle düzenlenirdi. Osmanlı padişahlarının çoğu, âlim ve şair olduğu için şiir ve edebiyatın "hâmisi ve teşvikçisi" olmuştur. Bu durumdan dolayı *"bütün ma'rifet sahipleri, âlimler, şâirler, san'atkârlar, devletin mutlak hâkimi olan padişahın sarayı etrafında kümelenmişlerdir."* (İpekten, 1996:15).

Osmanlı Devleti'nde hâmîlik geleneği önemsendiği için devletin merkezi konumunda olan İstanbul/saray, sanatkârların teveccüh ettiği mekânların başında gelir. Hâmîlik geleneğinin yagın olması hasebiyle Osmanlı Devleti'ni patrimonyal bir yapıda gören Halil İnalcık, patronajın (himaye) etkisiyle hem sarayın hem de sanatkârın şöhret kazandığını söyler; sanatkârların saraya olan teveccühünü şöyle açıklar: *"Patrimonyal devlette yüksek kültür, yalnız yüksek saray kültürü olarak var olmuştur. Hükümdar sarayı ve ekâbir sarayları, toplumda şeref ve itibârın servet ve becerinin tek kaynağı ve sığınağı idi. Osmanlı'da, en yüksek mimar, sarayın mimarbaşısı, en iyi kuyumcu, sarayın kuyumcubaşısı ve en gözde şair, padişahın ilgi ve lutfuna layık görülen sultanü'şu'arâ idi."* (2011:8).

"Yüksek saray kültürünün, hükümdarlık âyîn ve âdâbının simgesi olan işret meclisleri" (İnalcık, 2010:196) açık veya kapalı mekânlarda gerçekleştirilirdi. Saray bahçeleri ve kasrlar (köşk) bu mekânların başında gelir (İnalcık, 2011:23). İncili Köşk, III. Murad Köşkü, Yalı Köşkü ve Topkapı Sarayı'nın bahçesindeki köşklerin selamlık kısımları, 16. yüzyılda eğlence meclislerinin düzenlendiği köşklerden birkaç tanesidir. Konak, hem merkezde hem de taşrada meclis için en ideal mekân konumundadır. Saray ve konak dışında eğlence meclislerinin tertip edildiği diğer kapalı mekân otağdır. Sefere çıkıldığında eğlence meclisleri, padişah veya vezir otağlarında yapılırdı (Tarım Ertuğ, 2007:5). Eğlence meclislerinin icra edildiği açık mekân ise bahçedir. Bahçe; rengârenk çiçekleri, yeşilliği, akarsuları, gölgesi ve kuş sesleriyle adeta cennet olarak telakki edildiğinden meclis için en uygun zemindir.

Sohbet meclisleri, devlet yöneticileri tarafından tertip edildiği için böyle muhitlere yalnızca davetliler iştirak ederdi. Özellikle şair, çalgıcı, hânende gibi belli bir

sanat icra eden kişiler için meclis, yarışma meydanı olarak görülürken (İnalcık, 2011:23); padişah ve diğer devlet büyükleri, aynı mekânın/muhitin hakemleri olarak telakki edilirdi. Halil İnalcık, padişah veya herhangi bir Osmanlı yöneticisi için icra edilen işret meclisinin erkânını şöyle açıklar: *"İşret meclisinde daima hazır olanlar, şâirler, musâhib-nedîmler, sâkîler (bazen onlar Sasânî dönemi rahipleri mug'lara benzetilir ve pîr-i mugân diye anılır), şarap sunan sâde-rûyân (sakalı çıkmamış oğlanlar) ve muribânlar (çalgıcı ve gazel okuyanlar)dır.*" (2010:200).

Müzikle başlayan eğlence meclislerinde, katılımcılar sanatlarını icra ettikten sonra ikrama geçilirdi. *"Eğlence meclisleri yemekli olmayıp, meyve ve yemişler yanında alkollü ve alkolsüz çeşitli içkilerin sunulup içildiği meclislerdir. Bu meclislerde kırmızı şarap, öd, anber, bal, yasemin şerbetleri özellikle tercih edilmektedir. Meyve olarak çini kaplarda tanelenmiş nar, armut, ayva; kuru yemiş olarak badem tercih edilen ikramlardır. Meyve ve yemiş tabakları hazırlanıp ortaya bir sehpa üzerine konulur, içkiler ise hem padişaha hem katılımcılara hizmetkârlar tarafından sunulurdu. Meclisteki önemli ikramlardan birisi de güzel koku olarak buhurdu."* (Tarım Ertuğ, 2007:7). Daire veya yarım daire şeklinde oturulan eğlence meclislerinde şarap içilirken belli kurallara uyma zorunluluğu vardı. Bunlar selâse-i gassâle (üç yıkayıcı), ayak (kadeh) döndürme (Pala, 2002:71-72) ve son yudumun (tortudan dolayı) yere dökülmesidir.

Klasik şiirde meclis denildiğinde, akla önce eğlence meclisi gelir. Zevk, anlayış ve makamları aynı veya yakın olan insanların sohbet edip eğlenmek amacıyla tertip ettikleri muhitlere eğlence meclisi denilir. "*Osmanlı tarihinde veya minyatürlerinde müzik, şiir, edebiyat, sanata dair küçük toplantılar için de eğlence meclisi tabiri kullanılır* (Tarım Ertuğ, 2007:4). Klasik şairler tarafından sıkça kullanılan bu kavram, geniş bir bağlam içerisinde muhtelif tasavvurlarla kullanılmıştır. Şiir metinlerinde eğlence meclisleri, "*meclis-i şâh-ı cihân, meclis-i şehzade, bezm-i şâh, meclis-i hâs, sohbet-i hâs, bezm-i Cem, bezm-i mey, bezm-i safâ, bezm-i mül, bezm-i câvidâne gibi terkip ve kelimelerle ifade edilmiştir."* (Özkan, 2007:469).

Klasik şairlerin eğlence mekânlarına fazla yer verdikleri ve bu mekânları maddî unsurlarıyla birlikte zengin bir bağlam içinde ele aldıkları tespit edilmiştir. Meclis, Bâkî Divanı'nda gönül, bahçe, cennet, âlem ve felek kavramlarıyla benzerlik noktasında ilişkilendirilmiş; savaş, devr, şarap, sarhoş, neşe, rint, aşk, muhabbet, sevgili, vuslat, ayrılık, belâ, gam, kesret, şairlik yeteneği ve memdûh övgüsü gibi hususlarda teşbih ve

tasavvurlara konu edilmiştir. Fuzûlî Divanında ise bahçe, cennet, cehennem, dünya, felek, gökyüzü gibi kavramlarla benzerlik noktasında ilişkilendirilmiş; savaş, devr, rint, aşk, sevgili, rakip, vuslat, belâ, gam, delilik, şairlik yeteneği ve memdûh övgüsü gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Klasik şiirde muhtelif özellikleriyle tavsif edilen eğlence meclisinin erkânı; sâkî, sevgili, mutrib, yarân ve tütsücüden oluşur (Tolasa, 2001:120). Sevgili, hükümdar formunda tasavvur edildiği için, meclisin en önemli şahsiyetidir. İlgi ve teveccühü üzerine toplar, meclisin başköşesine layık görülür. Daha çok güzellik unsurlarıyla zikredilir. Sevgilinin yüzünün parlaklığı, meclisin güneşi olarak düşünülen muma ihtiyaç bırakmaz. Bu bağlamda Bâkî, eğlence meclisinin aydınlatılmasında kullanılan mumu, sevgilinin yüzüyle benzerlik noktasında ilişkilendirerek meclisi, güzelliklerin tezahür mekânı olarak tasavvur etmiştir:

Şem'-i hüsnündür viren halvet-sarây-ı câna lem'

Olamaz ol meclise hûrşîd-i 'âlem-tâb şem' (Bâkî, G.225/1)

Fuzûlî, sevgilinin meclise teşrif etmesiyle gecenin gündüze, meclisten ayrılmasıyla gündüzün geceye dönüştüğünü söyler. Böylece sevgiliyi, dünyasını aydınlatan/ferahlatan ay ve güneş gibi varlıklara benzetir. Âşığın varlığı, sevgilinin varlığıyle anlam kazanır. Sevgilinin bulunmadığı bir mekân, eğlence meclisi dahi olsa âşık için boğucu, baskılayıcı bir mekâna dönüşür:

Subhu şâm ü şâmı subh olmuş benim âlemde kim

Şâm şem'-i bezm olup ayrıldı benden yâr subh (Fuzûlî, G.54/4)

Saki, eğlence meclislerinde şarap dağıtan kişi olarak bilinir. Meclisin en önemli şahsiyetlerinden biridir. *"Saki'nin kimi fiziksel özellikleri ve içki dağıtırken sergilediği tavırlar şairler için ilham kaynağı olur."* (Özkan, 2007:159). Sevgiliye atfedilen yüce vasıflar, sâkîye de atfedildiği için sâkî, sevgili formunda tasvir edilir. sâkînin yanaklarının, gül; ayva tüylerinin ise reyhan olarak düşünülmesi, sahip olduğu güzelliğin doğal unsurlarla ilişkilendirildiğini gösterir (Bâkî, G.196/5). Bu ilişkilendirme veya özdeşleştirme, âşığı rahatsız eder ve âşığın gözyaşlarının kanlı biçimde akmasına sebep olur. Bâkî'ye göre âşığın gözyaşlarının kanlı biçimde akmasının nedeni, şarabın, sâkînin dudak rengine özenmesidir. sâkînin dudakları, renk ve güzellik bakımından mutlak güzelliği yansıttığı için bu güzelliğin herhangi bir şeyle mukayese edilmesi veya benzerlik noktasında ilişkilendirilmesi âşık için ızdırap nedenidir:

Bezm içre sürâhi gibi kan agladugum bu

Sâkî lebüne kan yagı oldı mey-i hamrâ (Bâkî, G.5/4)

Eğlence meclisinin erkânı; aralarında ünsiyet bulunan, ortak bir amacı gerçekleştirmek üzere bir araya gelen insanlardan oluştuğu için dost meclisi olarak telakki edilir. Dost meclisine yabancılar nâ-mahrem olarak görüldükleri (Bâkî, G.328/6) için kabul edilmezler. Bu, aynı zamanda eğlence meclisinin bir kuralıdır. Bu bağlamla alakalı olarak Bâkî, şeyh ile vaizin meclis adabını bilmediği ve eğlence meclisine alınmaması gerektiğini ifade eder. Böylece eğlence meclisinin erkânının rint meşrepli insanlardan oluştuğunu düşünür:

Gelemez bezm-i 'ayşa vâ'iz ü şeyh

Bunda nâ-sâz u nâ-sezâ n'eyler (Bâkî, G.164/3)

Eğlence meclisinde tüketilen içkilerin başında şarap gelir. Mecliste şarabı elde etmenin zorluğuyla dikenine katlanılmadan gülü elde etmenin zorluğu arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur (Bâkî, G.160/4). Şarap ile gül arasında renk ve atfedilen değer noktasında benzerliğin söz konusu olduğu bilinir. Şarap, insanı aslî gerçekliğinden uzaklaştırıp hayatı tozpembe hâle getirdiği için eğlence meclisinin neşe kaynağı olarak düşünülür. Dünyanın geçici olması hasebiyle insanda oluşan ruhsal daralma, şarabın verdiği keyif ile aşılmaya çalışılır. Bu bağlamda meclis, meyhane formunda görülüp geçici de olsa, insanın huzur bulduğu mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Sâkî mey-i Bâkîyi getür bezme safâ vir

Çün kâr-ı cihân 'âkıbetü'1-emr fenâdur (Bâkî, G.106/7)

Fuzûlî'ye göre rakı haram bir içecek olduğu için şarap ile birlikte mecliste sunulmamalıdır (Fuzûlî, G.248/1). Fuzûlî, bu yaklaşımıyla şarabı üstün görmekle kalmaz, adeta kutsallaştırır. Zira tasavvufî anlayışa göre şarap "İlahî aşkı" karşılar. Şarabın meclisten ayağını çekmesi (mecliste ikram edilmemesi), âşığın belli bir düzen içinde şekillenen hayatının inkılâba uğraması demektir. Bu inkılap, âşığın hayatını belli bir düzene oturtmaktan ziyade, ifsad eder. Zira daha önce mecliste şarap içen âşık, artık kan içmek zorunda kalmıştır. Âşığın kan içmek zorunda kalması, onun ruhsal ve fizyolojik durumunun alt üst olması anlamına gelir. Bu durum, sohbet ve eğlence yeri olan meclisin kaotik bir mekâna dönüştüğünün işaretidir:

Rûzgârım buldu devrân-ı felekden inkılâb

Kan içer oldum ayağın çekdi bezmimden şarâb (Fuzûlî, G.28/1)

Şarap; câm, kadeh, kabak, sürahi, testi gibi kaplara konularak ikram edilir. Kadeh, şarabın kabı olup elden ele dolaştırıldığı için daima yüceltilir. Bâkî; şarap kadehini, eğlence meclisinde zarif endamıyla âşığı etkileyen sevgiliye benzetir (Bâkî, G.261/3). Kadehin sevgiliye benzetilmesinin temelinde, biçimsel benzerliğin -belin ince olması- yanında her iki varlığa atfedilen manevî değerinin olduğu düşünülür. Meclis hazırlandığında yapılması gereken en önemli işlerden biri kadehin doldurulup elden ele dolaştırılmasıdır. Kadehin meclis halkası içinde dolaştırılması, meclisin önemli bir kaidesidir. Bâkî, mecliste kadehin elden ele dolaştırılıp içilmesiyle âşıkların şevke geldiğini, keyiften -kadehin döndürülmesi gibi- dönerek eğlendiklerini söyler. Böylece meclisi insanı coşturan, neşelendiren, canlandıran bir mekân olarak tasavvur eder. Meclisin "ruh bağışlayıcı" olarak görülmesi ise özelde şarabın genelde mekânın kişi üzerindeki dönüştürücülüğünün bir göstergesidir:

Müheyyâ oldı meclis sâkıyâ peymâneler dönsün

Bu bezm-i rûh-bahşun şevkine mestâneler dönsün (Bâkî, G.391/1)

Eğlence meclislerinin en fazla tertip edildiği mevsim ilkbahardır. İlkbahar, gerek mutedil havası gerekse bahçe, çimenlik gibi mekânlarda sağladığı müreffeh ortam ile meclis düzenlemek için en ideal zaman dilimidir. Fuzûlî, bahar mevsiminin, gül bahçesinde bir meclis tertip ettiğini ve bu meclisi seyretmenin verdiği keyif ile kadehin verdiği keyfin aynı mesabede olduğunu söyler. Gül bahçesinde oluşan manzaranın bahar tarafından düzenlenmiş bir meclis olarak tasavvur edilmesi, bahar mevsiminin sultan/sevgili veya meclis düzenleyicisi olarak düşünülen "mîr-i meclis" (İnalcık, 2010:201) formunda tasavvur edildiğini gösterir:

Bezm kânûnu bozuldu ne için çeng ile def

Yığılıp etmeyeler hâkim eşiğinde gulû (Fuzûlî, G.239/3)

Eğlence meclislerinin en fazla tertip edildiği mevsim ilkbahardır. İlkbahar, gerek mutedil havası gerekse bahçe, çimenlik gibi mekânlarda sağladığı müreffeh ortam ile meclis tertipleri için en ideal zaman dilimidir. Fuzûlî, bahar mevsiminin; gül bahçesinde bir meclis tertip ettiğini ve bu meclisi seyretmenin verdiği keyif ile kadehin verdiği keyfin aynı mesabede olduğunu söyler. Gül bahçesinde oluşan manzaranın bahar tarafından tertip edilmiş bir meclis olarak tasavvur edilmesi, bahar mevsiminin sultan/sevgili veya meclis düzenleyicisi olarak düşünülen "mîr-i meclis" (İnalcık, 2010:201) formunda tasavvur edildiğini gösterir:

Müretteb eyledi bir bezm gülşen içre bahâr

Ki verdi zevk-i temâşâsı neş'e-i sahbâ (Fuzûlî, K.1/7)

Bâkî, bahar meclisinde laleyi meşaleye (Bâkî, K.26/3), nergisi ise muma benzetir. Mum ve meşale, kapalı mekânlarda tertip edilen meclislerde aydınlatma araçları olarak kullanılır. Bahar mevsiminde bahçe ve kırlarda filizlenen lale ve nergis gibi çiçekler, renk ve biçim noktasında mum ve meşaleyi anımsattığı için bahçenin bahar meclisinin zemini olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Bâd-ı hazân irişmedin ir sahn-ı bâga kim

Bezm-i bahâra nergis olupdur çemende şem' (Bâkî, G.224/3)

Eğlence meclisi, zevk ve neşenin tahassüs mekânı olduğu için divanlarda "bezm-i safâ" terkibi sıkça kullanılır. Eğlence mekânlarının tasviri yapılırken ön plana çıkarılan tasvir unsurlarından biri renklerdir. Heyecan, coşku ve dinamizmi temsil eden kırmızı; sâkînin yanağı, şarap, alev gibi unsurların tavsifinde kullanılırken; kırmızıya çalan pembemsi rengiyle erguvan, meclisin maddî unsurlarından şarabın benzetileni olarak kullanılır (Demirel, 2009:1002). Bu bağlamda Bâkî, sevgilinin gamından yuttuğu ciğer kanını, safâ meclisinde içilen erguvan renkli şaraba benzetir. Böylece hâlinden duyduğu memnuniyeti anlatmaya çalışır. Safa meclisine dâhil olmak, geda formunda telakki edilen âşık için imkânsız bir durumdur. Bunu bilen âşık, hâlini safâ meclisinin maddî unsurlarıyla ilişkilendirerek sevgili uğruna çektiği sıkıntıdan duyduğu memnuniyeti anlatmaya çalışır:

Bâkî gamunda hûn-ı ciger yutsa gûyiyâ

Bezm-i safâda câm-ı mey-i ergavân çeker (Bâkî, G.154/7)

Savaşlar, insanlık tarihiyle eşdeğer olup devletlerin güç ve varlık mücadeleleri nedeniyle yaşanır. Bu bağlamda Osmanlı Devleti'ne bakıldığında, büyük bir imparatorluk olduğu için Osmanlı'nın da güç ve varlık mücadelesi verdiği bilinir. Böylece bezm (eğlence meclisi) gibi rezm (savaş) de insanların vazgeçilmez bir gerçekliği hâline gelmiştir. Şairlerin özellikle herhangi bir konudaki tenakuzu ifade etmek için bezm ile remzi birlikte kullandıkları görülür. Fuzûlî, karşıtlıklardan faydalanmak suretiyle memdûhu övdüğü aşağıdaki beyitte, bezm ile remzi aynı terkipte kullanmıştır. Fuzûlî, memdûhun savaş meclisinde kullandığı kadehin, düşmanın gönlünü kebap gibi yaktığını ifade eder. Böylece memdûhun savaşçılığına, kahramanlığına işaret eder. Tertip edilen eğlence meclislerinin düşmanın tasavvur âleminde savaş formunda düşünülmesi, memdûhun düşman üzerindeki otoritesinin ve

nüfuzunun anlaşılması noktasında önemlidir. Bu durum, aynı zamanda trajik sonuçlar doğuran göç, savaş gibi olayların bile memdûhun dünyasında eğlence meclisi gibi algılandığını gösterir:

Câm-i bezm-i rezmin içmekden dil-i düşmen kebâb

Def'-i nâr-ı kahrın etmekde hayâl-i hasm hâm (Fuzûlî, K.14/20)

Bâkî, savaş mevsiminin bittiğini, eğlence mevsiminde oldukları için süsen çiçeğinin baştan başa pas tuttuğunu söyleyerek uzun süren eğlence meclislerine ve barış içinde yaşamanın güzelliğine işaret eder. Beyitte, süsen çiçeği kılıca benzetilmekte, kılıçların pas tuttuğu dolayısıyla barış ve eğlence mevsiminin idrak edildiği dile getirilmiştir:

Mevsim-i rezm degüldür dem-i bezm irdi diyü

Sûsenün hançerini tutdı ser-â-pâ jengâr (Bâkî, K.18/2)

Bâkî ve Fuzûlî meclisi, Pişdâdîyân sülalesinin hükümdarı, *"nevrûz ve şarabın vâzı'ı ve mucidi"* (Tarlan, 2009:201) olarak bilinen Cem/Cemşid ile ilgili teşbih ve tasavvurlara konu eder. *"Cem ve -Cem'in- kadehi, rintçe yaşamın sembolüdür."* (Keklik, 2006:45) Cem'in tertip ettiği eğlence meclisleri meşhur olduğu için klasik şiirde eğlence meclisi "bezm-i Cem" olarak da kullanılmıştır. Bâkî, eğlence meclisini, Cem'in mühürlü yüzüğüne; mecliste ikram edilen şarabı, la'l (yakut); kadehi ise elmas madenine benzeterek meclisi şatafat ve zenginliğin hüküm sürdüğü mekân olarak tasavvur eder:

Dirsem 'aceb mi hâtem-i Cem devr-i meclise

Elmâs câm-ı sâde mey-i hoş-güvâr la'l (Bâkî, G.311/6)

Kendisini sevgilinin mahallesinin köpekleriyle kadeh/çanak arkadaşı olarak tasavvur eden Bâkî, Cem'in meclisinde şarap içebilecek bir konumda olmadığını söyleyerek söz konusu mekânın; hükümdar veya hükümdarla aynı değerde görülen sevgiliye layık bir mekân olduğunu düşünür:

'Âr itse tan mı içmege bezm-i Cem içre câm

Her kim segân-ı kûyun ile hem-sifâldür (Bâkî, G.96/2)

Fuzûlî, Cem'in/Cemşid'in meclisini dünyanın geçiciliğiyle ilgili tasavvurlarla ilişkilendirerek kullanmıştır. Fuzûlî'ye göre insan, Cem/Cemşid'in elinden bile kadeh içse bekaya ulaşamayacaktır (Fuzûlî, G.44/4). Yani insanın yokluğa (fanilik) mahkûm olma hâli devam edecektir. Dünya, geçici bir mekân olduğu için eğlence mekânına dönüşse bile onun değersizleşmesi kaçınılmaz olur. Bu tenakuz hâlinin oluşturduğu

psikolojik etkiden dolayı Fuzûlî'nin, Cemşid'in meclisinden yükselen ney ve def seslerini inleme sesleri olarak tasavvur ettiği düşünülür:

Bezm-i Cemşîd fenâ bulmağıla bildim kim

Devr cevrinden imiş nâle-i ney nevha-i def (Fuzûlî, G.149/6)

Eğlence meclisinde daire veya yarım daire şeklinde oturulup sohbet ve eğlence tertip edildiği için "bezm-i devr" terkibi kullanılır. Devr meclisinde sunulan kadeh, sâkî tarafından elden ele dolaştırılır. Böylece mecliste bulunan herkes aynı anda sürece dâhil edilir. Fuzûlî, devr meclisinde çok defa şarap içtiğini; ancak hiçbir şarabın memdûhun meclisinde içtiği şarap kadar kendisini etkilemediğini ifade ederek memdûhun meclisine dâhil olmaktan duyduğu memnuniyeti açıklar:

Çok bâde bezm-i devrde nûş etmişim velî

Ben hîç meyde görmemişim bu sıfat humâr (Fuzûlî, K.37/29)

"Bezm-i mey" terkibini divanında yoğun bir biçimde kullanan Bâkî, eğlence meclisinin farklı bir çeşidini açıklamaya çalışır. Bâkî, eğlence meclislerinin tertip edilmesini belli gerekçelere bağlar. Bu gerekçelerden bir tanesi de vuslatın gerçekleşmesine vesile olmasıdır (Bâkî, G.256/1). Sevgiliye kavuşmak, âşık için adeta cenneti elde etmek kadar önemlidir. Böyle meclislerde sarhoşluğun etkisiyle kadehler kırılır. Bâkî bu durumu aşk meclisi uğruna ödenen bedellerle ilişkilendirir ve normal karşılanması gerektiğini ifade eder (Bâkî, G.98/3). Ayrıca şarap meclisine iştirak edenler, sarhoş oldukları için üst üste devrilirler. Bu durum, şaire güzeli kadeh olan eğlence şehrindeki kaleyi anımsatır. Bâkî'nin şarap meclisini, korunma mekânı olarak bilinen kaleyle ilişkilendirmesinin temelinde, meclis halkasıyla kale arasında biçimsel açıdan belli bir benzerliğin söz konusu olması ve sarhoşluğun geçici de olsa insanda güvende olma hissini yaşatması düşüncesi vardır:

Meclis-i mey ki bedenlerle hisâr olmışdur

Şehr-i 'işretdür anun âfet-i devrânı kadeh (Bâkî, G.32/3)

Klasik şiirde âşıklar, şarap veya aşk sarhoşu olarak tasavvur edilir. Aşk derdinden iradelerini kaybedip edilgen hâle dönüşen âşıkların tertip ettikleri meclisler, sarhoşlar meclisi olarak bilinir. Bâkî, parlak ay gibi olan şarap kadehinin sarhoşlar meclisinde elden ele dolaştırıldığını, rint halkasının da feleğe benzediğini söyler. Böylece sarhoşlar meclisini tasvir eder. Bâkî, ay ve felek gibi kozmik unsurları sarhoşlar meclisinin maddî unsurlarının benzetileni olarak görerek söz konusu meclisi yüceltir:

Pür olup devr idicek meclis-i mestânı kadeh

Çarh olur halka-i rindân meh-i tâbânı kadeh (Bâkî, G.32/1)

Klasik şiirde meclis ve meyhane gibi mekânların yüceltilme nedenlerinden biri, şairlerin kendilerini rint meşrep olarak tasavvur etmeleridir. Rintlerin en önemli özelliği, dünya nimetlerinden yararlanıp hayatı gönüllerince yaşamak istemeleridir. Gönül ehli olarak tasavvur edilen bu insanlar, içtikleri aşk şarabıyla yalnızca sevgilinin rızasını kazanma çabası içinde olurlar. Rint, aşk/şarap sarhoşu olduğu için yalpalayarak yürür. Fuzûlî, rindin bu yürüyüşüyle şarap testisinin rint meclisine getirilirken sağa sola sallandırılması arasında benzerlik ilişkisi oluşturur (Fuzûlî, Mr.2/2). Rintler, aynı meşrepten oldukları için meclislerine katılmak isteyenlere karşı bazı şartlar ileri sürerler. Bu şartlardan bir tanesi de şarap içmektir. Fuzûlî, bu durumu "Ey Fuzûlî, ya rint meclisinden ayağını çek ya da kadeh çek." ifadesiyle anlatmaktadır:

Mahrem olmaz rindler bezminde mey nûş etmeyen

Ey Fuzûlî çek ayağ ol bezmden ya çek ayağ (Fuzûlî, G.145/7)

Rintler, hayatı eğlenceyle özdeşleştirdikleri için eğlence meclislerini tertip ederler. Kendisini rint meşrep bir şair olarak gören Bâkî, dünyanın kavga ve gürültüsünden kaçıp eğlence meclisine dâhil olmak ister. Böylece rint meclisini insanın dünya gailelerini unutturup huzur bulunan mekân olarak tasavvur eder:

Nice bir dagdaga-i bahs u cidâl ey Bâkî

Varalum 'ayş idelüm meclis-i rindâne biraz (Bâkî, G.205/5)

Meclisin, ilişkilendirildiği kavramlardan biri aşktır. Kendini diğer klasik şairler gibi âşık formunda gören Fuzûlî, algısal açıdan açık bir mekân olan eğlence meclisini ayrılık derdinden dolayı kapalı mekân olarak tasavvur eder. Fuzûlî, ayrılık derdinden yaşadığı hâller ile meclisin bazı maddî unsurları arasında ilişkiler kurar. Bedenini, ateş içinde yakılıp şekillendirilen ve aşk meclisine güzel kokular yayan ud ağacına (Fuzûlî, G.208/6); çektiği ahları, aşk meclisinde çalınan ney'e (Fuzûlî, G.273/7) benzetir. Aşk derdi, dayanılmayacak kadar büyük olduğu için âşık, sürekli ağlar, kanlı gözyaşı dökmeye başlar. Âşığın beli de çekilen acılardan dolayı bükülür. Fuzûlî âşığın kanlı gözyaşlarını lale renkli şaraba, bükülen belini ise başı aşağı çevrilmiş kadehe benzetir. Böylece kanlı gözyaşı ve gamı, eğlence meclisinin maddî unsurları olan şarap ve kadehle renk ve biçim benzerliği noktasında ilişkilendirerek gamlı bir aşk meclisi imgesi oluşturur:

Bezm-i aşk içre sirişkimdir şarâb-ı lâle-gûn

Kıldı gam kaddim büküp câm-ı şarâbım ser-nigûn (Fuzûlî, G.229/1)

Aşk meclisi, Bâkî Divanı'nda hem kapalı hem de açık mekân algısıyla ele alınır. Bâkî, sevgilinin bulunduğu mecliste döktüğü kanlı gözyaşlarını sürahiden boşaltılan kırmızı şaraba benzetir (Bâkî, G.5/4). Sevgili için çektiği ahları, meclisin süs aksesuarı ve aydınlatıcısı olarak bilinen mumlara benzetir (Bâkî, Th.5-VII/1-2-3) ve bu ahlarla bağrının ney gibi dört parçaya ayrıldığını söyler. Bâkî, içinde bulunduğu bu hazin durumu meclisin kanunu/yasası olarak değerlendirerek yüreğini teskin etmeye çalışır. "Kânûn" kelimesi, hem yasa hem de mızrapla çalınan telli müzik aleti anlamına gelir. Ah ve kanlı gözyaşı, vuslatın imkânsız olduğu aşklarda âşıkların çaresizliğinin sembolüdür. Mum, ney ve kânûn aynı zamanda meclisin maddî unsurlarıdır. Bâkî bu unsurlar arasında benzerlik ilişkisi oluşturarak Fuzûlî gibi gamlı bir aşk meclisi imgesi oluşturur:

Olupdur çâr-pâre ney gibi âh itmeden bagrum

Meger kim bezm-i 'aşkun sâkıyâ bu oldı kânûnı (Bâkî, G.538/2)

Öte yandan Bâkî, aşk meclisini neşenin ve huzurun kaynağı olarak değerlendirir. Eğlence meclisinin erkânı olarak bilinen çengîyi (çeng aletini çalan müzisyen) Zühre (Venüs) yıldızına, deffâfı (tef çalan müzisyen) ise güneşe benzetir ve -kendisi gibi- değersizlerin böyle bir mecliste dans etmesinin makul karşılanması gerektiğini ifade eder. Böylece erkânına kozmik varlıkların da dâhil edildiği ideal bir aşk meclisi imgesi oluşturur:

Meclis-i 'aşkunda çengî Zühre deffâf âfıtâb

N'eylesün raks itmesün mi zerre-i nâçîzler (Bâkî, K.86/4)

Eğlence meclisinden alınan keyif ve coşku nedeniyle bazen kadehler kırılır. Aşk uğruna başların yitirilmesi, bir eğlence meclisinde kırılan kadehler kadar makul karşılanır. Aşk için ödenen bedellerin eğlence meclisinde kırılan şarap kadehleriyle ilişkilendirilmesi, âşığın, hâlinden duyduğu memnuniyeti gösterir. Eğlence meclisindeki etkinliklerin meclis erkânına, aşk uğruna çekilen çilelerin ise âşıklara huzur verdiği bilinir. Bu yaklaşım nedeniyle aşk meclisinin açık mekân olarak algılandığı düşünülür:

Başlar yitürse meclis-i 'aşkunda gam degül

Bezm-i şarâbda nice sâgar şikest olur (Bâkî, G.98/3)

Muhabbet; aşk anlamına gelir. *"İlk büyük sûfiler, aşk kelimesi Kur'ân-ı Kerim'de geçmediği için "hub" ve "muhabbet" kelimelerini tercih etmişlerdir."*

(Ayvazoğlu, 2014:52). Muhabbet ve aşk sözcükleri, yakın anlamlı olup edebî eserlerde birlikte kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde aşk sözcüğüne olan iltifat, artarak devam ettiği için aşk sözcüğü, muhabbet sözcüğünü de karşılayacak şekilde kullanılmıştır. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında her iki sözcük, aynı anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Bâkî'ye göre gerçek âşık, sevgili dışında hiçbir şeye gönülden meyletmez. Âşık varlığını adeta sevgilinin varlığına adar, buna mukabil sevgili, ilgisizliği ve ağyara olan meyliyle âşık için dert ve ızdırap vesilesi olur. Muhabbeti bir eğlence meclisi olarak telakki eden Bâkî, herkesin sevgi ve huzur içinde olduğu bir mecliste vücudunun baştan başa taze yaralarla kaplandığını, gül fidanı gibi zayıf düştüğünü ifade ederek muhabbet meclisinde bile acı çektiğini anlatmaya çalışır:

Gören bezm-i mahabbetde vücûdum nahl-i gül sandı

Ser-â-pâ taze dâgumdan bu cism-i nâ-tevân üzre (Bâkî, K.8/3)

Aşk temasının işlendiği şiirlerde gönül, birçok sözcüğün benzetileni olduğu gibi eğlence meclisinin de benzetileni olarak tasavvur edilir. Sevgili âşık için hayatın mihveri konumundadır. Daima en güzel mekânlarda veya mekânların en güzel yerlerinde ağırlanır. Gönül, aşkın tecelli mekânı olduğu için âşık ile sevgilinin içinde bulunduğu bir meclis olarak tasavvur edilir (Bâkî, Mh.9/1). Meclis erkânı, ekâbirden oluşur. Gönül de sevgiliyi ağırlaması nedeniyle büyük bir değer kazanır. Bâkî, gönle ikram edilen şarabın yudumunu çokluğu bakımından Atlas Okyanusu'na, kadehini ise büyüklüğü bakımından dünyaya benzetir. Böylece gönül, mîr-i meclis gibi eğlence meclisinin hazırlayıcısı ve en değerli şahsiyeti olarak tasavvur edilir:

Bir bezme mîr-i meclis olupdur gönül k'ana

Bahr-i muhît cür'a vü gerdûn piyâledür (Bâkî, G.84/6)

Meclise değer katan varlık sevgilidir. Sevgili mecliste bulunduğu için eğlence meclisi "bezm-i yâr" olarak kullanılır. Sevgili, Mutlak Varlık ile aynı değerde görüldüğü için meclisin en önemli varlığı olarak tasavvur edilir. Meclis, sevgiliyle anlam ve değer kazanır. Sevgilinin içinde bulunmadığı bir meclis, cennette bile olsa herhangi bir anlam/kıymet ifade etmez. Bâkî, şarabının âb-ı hayat, kadehinin güneş -gibi parlak- olduğu cennet meclisinde, sevgili bulunmuyorsa böyle bir meclisi istemediğini söyler. Cennette tertip edilen meclisi istememek, cenneti istememekle eşdeğerdir. Âşığın bütün çabası, sevgiliyi razı etmek olduğundan sevgilinin bulunmadığı bir mekânda cennet nimetlerinin veya cehennem korkusunun bir kıymet taşımadığı düşünülür.

Şarâb âb-ı hayât u câm-ı zerrîn âfitâb olsa

Cinân içre gerekmez bana cânân olmasa meclis (Bâkî, G.208/3)

Sevgiliye veya sevgilinin içinde bulunduğu meclise kavuşmak isteyen âşığın boyu (beli) saz gibi eğilir (Fuzûlî, Mh.3/2). Âşığın boyunu bükmesi; kul, köle veya dilenci formunda tasavvur edilmesi nedeniyledir. Gece tertip edilen meclisler, mum ile aydınlatılır. Fuzûlî, sevgilinin yüzünü parlak bir güneş olarak tasavvur ettiği için eğlence meclisinde mumun yakılmaması gerektiğini ifade eder. Sevgilinin aydınlatma aracı olarak görülüp yüceltilmesinin bir nedeni de âşığın karamsar ruh hâlini dönüştürmesidir:

Aradan ey şem' çık bir gûşe tut kim bu gece

Bezm bir hurşîd-i tal'atdan münevverdir bana (Fuzûlî, G.15/4)

"Ağyâr meclisi" terkibi ile sevgilinin rakip veya yabancılarla tertip ettiği eğlence meclisleri kastedilir. Sevgilinin ağyar meclisinde bulunması, âşık gibi rakibi de derinden etkiler (Fuzûlî, G.134/7). Rakip, sevgiliyi başkalarıyla gördüğü için sarhoşlar gibi eğri yürür. Bu durum âşığı mutlu eder, zira âşık rakibin bu durumunu fırsat bilerek sevgiliye yaklaşma imkânı elde eder. Mum olarak tasavvur edilen sevgilinin, güneş gibi yanağıyla rakip/ağyâr meclisini aydınlatması, âşığın kıskançlık ateşinde pervane gibi yanmasına sebep olur. Mum, eğlence meclisini aydınlatan araçtır, sevgilinin benzetileni olarak telakki edilir. Bu unsurun rakip meclisini aydınlatması, âşığın pervâne gibi yanarak ölmesine sebep olur. Böyle bir ölüm, aslında âşık için vuslattır. Vuslata ulaşmanın yolu, maddeden arınmaktan geçer. Bu durumda eğlence meclisi, vuslatın sağlandığı, âşığın bekaya ulaştığı mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Beni reşk oduna pervâne tek ey şem' yandırma

Yeter hurşîd-i ruhsârın çerâğ-ı bezm-i ağyâr et (Fuzûlî, G.42/5)

Meclisin vuslat ile ilişkilendirilmesinin nedeni, sevgilinin mecliste hayâl edilmesi ve âşığın bu mekâna ulaşma noktasındaki çabasıdır. Fuzûlî'ye göre vuslat meclisinde kurulan iltifat sofrasında yabancılar/rakip ağırlanıp övülürken, âşığın meclise alınmasına izin dahi verilmez (Fuzûlî, G.221/2). Böylece âşık, ızdırap çeker ancak meclise ulaşma hususundaki çabasını azaltmaz. Vuslat muhal olduğu için âşık, meclis çalgılarından ney'e benzetilir. Tasavvufî aşk anlayışına göre ney, insan; neyistân ise elest bezmi veya bezm-i vuslattır. Fuzûlî, nefes aldığı sürece ney gibi sevgilinin meclisini yâd edeceğini, bu meclise kavuşma çabası içinde olacağını ifade eder:

Ney kimi her dem ki bezm-i vaslını yâd eylerim

Tâ nefes vardır kuru cismimde feryâd eylerim (Fuzûlî, G.185/1)

Sevgiliye kavuşmanın imkânsız olduğunu bilen âşık, hac yolundaki karınca gibi büyük bir çaba içinde olur, vuslat uğruna büyük bedeller öder. Bu bedellerden biri de pervane gibi yanmaktır. Bâkî, pervane hâl ehli olduğu için vuslat meclisinin adabının ondan öğrenilmesi gerektiğini ifade eder (Bâkî, G.96/4). Böylece madde âleminde vuslatın mümkün olmadığını anlatmaya çalışır. Vuslatın muhâl olduğunu bilen âşık, kavuşmaya dair hayâller kurarak iç âleminde belli bir kurbiyet oluşturmaya çalışır. Bâkî'ye göre âşığın gönlü, ayrılık gamının köşesinde müptela iken zihni, kavuşma meclisinin hayâlini kurmaktadır. Bu durum, âşığın içinde bulunduğu çaresizliğe delalet eder:

Dil mübtelâ-yı künc-i gam-ı fürkat ü henûz

Hâtır hayâl-i 'işret-i bezm-i visâlde (Bâkî, G.451/4)

Meclisin ilişkilendirildiği sözcüklerden biri ayrılıktır. Klasik şiirde, gerek gazel gerekse mesnevilerde en fazla işlenen temalar aşk ve ayrılıktır. Âşığın sevgiliye ait mekânlara alınmaması, klasik şiirin yaygın tasavvurlarından biridir. Sevgili, sultan olarak tasavvur edildiği için ekâbir meclisinin başköşesine layık görülürken âşık, dilenci olarak tasavvur edildiği için sevgilinin meclisinin kapısında dahi bekletilmez. Sevgili ve diğer meclis erkânı, mecliste eğlenirken âşık bu meclise ulaşmanın hasretiyle gam kadehi içer. Bâkî, âşığın meclise hasret bırakılmasını, sevgilinin vefasızlığına bağlayarak meclisi, âşığın öteki olarak görülüp dışlandığı, seçkin insanların ise ihtiram ile ağırlandığı muhit olarak tasavvur eder:

Bâkî çek imdi câm-ı gam-ı bezm-i fürkatin

Kim didi sana yâr gibi bî-vefâyı sev (Bâkî, G.400/5)

Meclis, "belâ" kavramıyla tavsif edilir. Ayrılıktan dolayı âşıkların başına birçok belâ gelir. En büyük belâ elest meclisinde vuku bulmuştur. Zira meclisin belâ ile ilişkilendirilmesinin temelinde, ruhların Rablerine verdikleri söz (kâlu belâ) ve İlahî cemali görüp de ona meftun olan âşıkların, bir imtihan eseri olarak ayrılığa düçar olmaları hadisesi yatmaktadır. Bu belâlar, âşıkları ruhsal ve fiziksel açıdan derinden etkilediği için eğlence mekânı olan meclis, belâ meclisine dönüşür. Örneğin âşığın aşk derdinden dolayı dönen başı, belâ meclisindeki tütsü kabı olarak tasavvur edilir (Fuzûlî, G.255/6). Fuzûlî ayrıca belâ meclisinde içtiği şarabın kanlı gözyaşına dönüştüğünü

söyler. Böylece daralan psikolojisini içinde bulunduğu mekâna yansıtır. Bu yaklaşımıyla söz konusu mekânı, kapalı mekân algısıyla değerlendirir:

Her bâde ki sensiz içerim bezm-i belâda

Hûn-âb olur elbette çıkar dîdelerimden (Fuzûlî, G.217/3)

Bâkî, belâ meclisinde ahının ateş kıvılcımlarıyla çelik tasın döndüğünü (Bâkî, G.128/4) söyler. Böylece belâ meclisinden yükselen ahını, sâkî olarak hayâl eder. Ah ve inleme sesleri, âşığın düçar olduğu sıkıntıların sembolüdür. Bu sesler, âşığın nazarında mecliste çalınan çeng ve rebâbdan üstün görülür (Bâkî, G.365/5). Âşığın beli, iki büklüm olduğu için çenge; inlemesi, ney sesine; ciğerindeki kan ise şaraba benzetilir. Aşk derdiyle düşülen hâller ile eğlence meclisinin bazı maddî unsurları arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Böylece âşığın bulunduğu muhit, "bela meclisi" olarak tahayyül edilir:

Dil derd-i 'aşk-ı yâr ile bezm-i belâdadur

Kad çeng ü nâle nây u ciger hûnı bâdedür (Bâkî, G.87/1)

Meclisin ilişkilendirildiği sözcüklerden biri de gamdır. Meclisin gam yeri olarak tasavvur edilmesinin nedeni, ayrılıktan dolayı âşığın büyük sıkıntılara düçar olması, maddî ve manevî açıdan yıpranmasıdır. Kendisini gam meclisinin ney'i olarak gören (Fuzûlî, G.273/2) Fuzûlî, içinde bulunduğu gamlı hâli, eğlence meclisine yansıtır. Eğlence meclisinde ney'in çıkardığı sesi, ağlama; defin çıkardığı sesi ise inleme olarak tasavvur eder (Fuzûlî, R.51). Yaşadığı sıkıntılar nedeniyle gerçek hayatında da gamla adeta özdeşleşen Fuzûlî, başka bir beytinde kendisini gam meclisinin adamı olarak takdim eder. Gönlündeki kanı, şaraba; eğlence nağmesini ise âşıkların ahına benzetir. Böylece karamsar ruh hâlini, eğlence meclisinin maddî unsurlarına yansıtarak kişi-mekân aynileşmesini sağlar:

Harîf-i bezm-i gamım hûn-ı dil şarâbım olup

Terâne tarabım âh-ı âşıkâne yeter (Fuzûlî, G.82/6)

Bâkî, âşığın ruhsal ve fiziksel tasvirini yaparken meclisin bazı maddî unsurlarını benzetilen olarak kullanır. Belâ köşesinde âşığın gözlerinden akan iki gözyaşı ırmağını eğlence meclisinde çalınan sazın tellerine (Bâkî, G.193/2), kanlı gözlerini iki şarap şişesine (Bâkî, G.14/4), belini bükülmüş olması nedeniyle çenge (saz), inlemelerini ney sesine (Bâkî, G.204/1), canını ve gönlünü ise gam meclisinde iştiyak ile şarap bekleyen meclis ahbabına benzetir. Böylece müreffeh bir mekân olan eğlence meclisinin maddî unsurlarını, âşığın karamsar ruh hâliyle ilişkilendirerek âşığın perişan hâlini tasvir eder:

Bezm-i gamında cân u dil yandı yakıldı sâkıyâ

Depret elün sür ayagı meclisde yârân teşnedür (Bâkî, G.69/4)

Klasik şiirin aşk anlayışına göre, âşık iradesini gönlünün emrine verdiği için düşünerek hareket etmez. Böylece akla mugayir tavırlarından dolayı toplum tarafından dışlanır. Âşık, gönlün teveccühüyle insanların baskıları (melâmet) arasında kaldığı için aklını yitirir. Mecnûn, prototip âşık olduğu için şairler/âşıklar kendilerini onun makamına/mertebesine erişme mecburiyetinde hissederler. Böylece aklî sınırları nazara almadan mücadelelerine devam ederler. Âşıkların oluşturdukları sohbet halkası, deliler meclisi olarak tasavvur edilir. Fuzûlî "delilik meclisi" terkibiyle aşk uğruna aklını kaybeden insanların oluşturduğu topluluğu kasteder. Böyle bir mecliste yer alan sevgilinin baygın gözlerini sâkîye benzetir. Bu gözlerin, aklı başında olan insanları dahi gaflete düşürüp sarhoş ettiğini söyleyerek söz konusu meclis erkânından sâkînin, âşık üzerindeki etkisini anlatır:

Sâki-i bezm-i cünûn nergis-i mestindir kim

İçirir bâde-i gaflet dil-i âgâhlara (Fuzûlî, G.243/5)

Meclisin benzerlik noktasında ilişkilendirildiği mekânların başında bahçe gelir. Fuzûlî'nin çiçek ve goncayı, çadır ve otağ ile benzerlik noktasında ilişkilendirip bahçeyi bir eğlence meclisi olarak tasavvur etmesinin (Fuzûlî, K.29/3) temelinde, açık mekânlarda tertip edilen eğlence meclislerinin çadırlarda yapılma düşüncesi vardır. Gül bahçesi, doğal güzelliklerin kusursuz bir biçimde tecelli ettiği mekân olduğu için meclisin benzetileni olarak tasavvur edilir. Fuzûlî, gül bahçesine benzettiği eğlence meclisinden tövbe ederek ayrılan kişilerin gülün (sâkî) şarap sunmasıyla tövbelerini bozup söz konusu mekâna yeniden döndüklerini söyler. Gül (sâkî) tarafından sunulan kadehin tövbe bozduracak kadar etkili görülmesi, güle (sâkî) atfedilen değerin büyüklüğünü göstermenin yanı sıra, eğlence meclisinin cazibesiyle vazgeçilmez bir mekân olduğuna delalet eder:

Çıkmış iken bezm-i gülşenden yine avdet edip

Câm-ı mey sundurdu ehl-i tevbeye tekrâr gül (Fuzûlî, K.9/7)

Bâkî, bahçenin güzellik ve cazibesini artıran çiçeklerden gülü, meclisin nazlı dilberi (Bâkî, G.301/1); laleyi ise sâkî (Bâkî, G.306/3) olarak tasavvur ederek bahçeyle eğlence meclisi arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Bâkî, bahçe olarak tasavvur ettiği meclis gezintisini/seyrini, cennettin gül bahçelerinde dolaşma veya orayı seyretmeyle eşdeğer görür. Meclisin maddî unsurlarından gül renkli şarap kadehinin, cennetin

dikensiz gülü olarak tasavvur edilmesi, meclisin aynı zamanda kutsal mekân mesabesinde algılandığını ve her hâliyle rahat ve huzurun yaşandığı bir yer olduğunu gösterir:

Seyr-i bâg-ı bezme gel câm-ı mey-i gülgûna bak

Gülşen-i cennetde açılmış gül-i bî-hârı gör (Bâkî, G.71/4)

Gül, bitkilerin gül bahçesi ise doğal mekânların en kıymetlisi olarak tasavvur edilir ve belli özellikleriyle meclis ile ilişkilendirilir. Bâkî; gönül kadehinin, meclise benzetilen gül bahçesinden ayrı kaldığı için gonca gibi kanla dolduğunu söyleyerek meclisi, sevgiliyi/gülü ağırlayan ancak âşığa yasaklanmış (mahrem) bir gül bahçesi olarak tasavvur eder (Bâkî, G.8/7). Bunun yanında şarap meclisini, gül bahçesi; şarap kadehini, gül; sürahinin şarap dökerken çıkardığı sesi, bülbül sesi olarak düşünür. Böylece gül bahçesini doğal güzellikleriyle bir eğlence meclisi olarak tasvir eder. Doğal bir mekânın eğlence mekânı olarak tasavvur edilmesi, şairin yaşama sevincini doğal mekânlara yansıttığını gösterir:

Gülsitân bezm-i şarâb u câm-ı mey güldür bana

Kulkul-i halk-i surâhî savt-ı bülbüldür bana (Bâkî, G.12/1)

Meclisin, cennet olarak tasavvur edilmesinin nedeni, vuslat mekânı olarak telakki edilmesidir. Bâkî, vuslat meclisini, Firdevs cennetine; rakiplerle sohbet edilen yeri cehenneme benzetir. Mekânı yücelten varlık mekîndir. Vuslat meclisinin mekîni olan sevgili, yüceliğini, kutsiyetini içerisinde bulunduğu mekâna da yansıtır:

Degül mi bezm-i vasl-ı yâr fırdevs

Belâ-yı sohbet-i agyâr tamu (Bâkî, G.398/3)

Fuzûlî'ye göre vuslat zevki, cenneti kaybetme korkusunu ortadan kaldırır. Çünkü sevgilinin sözü Kevser, nurlu meclisi ise cennettir. Gerçek âşıklar, sevgilinin yüzünü veya meclisini cennetten üstün görür. Sevgilinin cemaline nâil olmak, cennet nimetlerinden üstün tutulur. Tasavvufî anlayışa göre Müslümanların asıl gayesi, cennete varmak değil, Mutlak Varlık'ın rızasını elde etmektir:

Götürdü zevk-i vaslın hâtırımdan ravza pervâsın

Sözün Kevser münevver meclisin huld-i berînimdir (Fuzûlî, G.102/6)

Vaizin sohbet ettiği muhit, meclis olarak düşünülür. Bu mecliste rint meşrepli şairler, cehennem azabıyla tehdit edilir. Bu durumu şiirlerinde sıkça eleştiren Fuzûlî, takva sahiplerine, "Cehennemi görmek istiyorsanız, vaiz meclisine gidin." der. Vaize

olan olumsuz bakış açısını onu temsil eden muhite de yansıtır. Böylece kişi-mekân aynileşmesini sağlar:

Vâ'iz evsâf-ı cehennem okur ey ehl-i vera'

Var anun meclisine gör ki cehennem ne imiş (Fuzûlî, G.131/3)

Meclisin benzerlik noktasında ilişkilendirildiği sözcüklerden biri âlemdir. Bâkî, âlem meclisinin nimetlerinden vazgeçmeyen kişinin sonunda yokluk kadehini içtiğini söyleyerek âlem ile meclis arasında nimetlerin bolluğu konusunda benzerlik ilişkisi oluşturur. Doğal bir mekân olan âlemin; su, hava ve diğer nimetleriyle insanın emrine sunulmuş İlahî bir sofra olması, meclisin ise ayş u nûş (yeme içme) ile özdeşleşmesi nedeniyle benzer bir işlev taşıdığı düşünülür. "Âlem meclisi" terkibiyle dünya kastedilir. Bâkî, sonu yokluk olan dünya nimetlerinin geçiciliğini hatırlatarak dünyaya bağlanmanın yanlışlığını vurgular:

Geçmez tena'umından o kim bezm-i 'âlemün

Câm-ı fenâyı 'âkıbetü'l-emr içer geçer (Bâkî, G.134/6)

Fuzûlî, ömrü boyunca dünya meclisinden herhangi bir fayda görmediğini, bundan dolayı dünya meclisinin kendi âleminde herhangi bir değer taşımadığını söyler. Dünyanın; nimetlerinden faydalanılacak bir eğlence meclisi olarak telakki edilmesinin temelinde, her iki mekânın albenileriyle geçici de olsa insana cazip gelmesi ve insana aslî gerçekliğini unutturması düşüncesi vardır:

Açdım gözümü görmedim ol bezmden eser

Hakkâ budur tabî'at-i dünyâ-yı bî-medâr (Fuzûlî, K.37/21)

Meclisin benzerlik noktasında ilişkilendirildiği sözcüklerden biri felektir. Feleğin dokuz tabakadan oluştuğuna ve dünyada olup biten her şeyin felekten etkilendiğine inanılır (Onay, 2009:192). Atfedilen değer nedeniyle meclis, göksel bir mekân olarak tasavvur edilir. Bâkî, feleği aşk meclisinde döndürülen kadehe, şafak vaktinin kızıllığını ise bu kadehteki şaraba benzeterek aşk meclisini kâinat olarak tasavvur eder (Bâkî, G.243/3). Ayrıca felek meclisinde, Zühre yıldızının eline aldığı sazı çalmak suretiyle mutluluk ve neşesini gösterdiğini söyler. Kozmik bir mekân olan felek, mahiyetinden dolayı daima yüceltilir. Meclisin felek, mutribin Zühre yıldızı olarak telakki edilmesi, gökyüzündeki deveran ve yıldızların parlaklığından kaynaklandığı düşünülür. Bu teşbih, aynı zamanda meclisin göksel bir varlık kadar değerli görüldüğünü gösterir:

Bezm-i felekde urmış idi Zühre sâza çeng

Ayş u safâda hurrem ü handân u şâdmân (Bâkî, K.1/4)

Meclis ile gökyüzü arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Fuzûlî, Zühre yıldızının aşk meyhanesinde zevk kadehinin sarhoşu olduktan sonra felek meclisine varıp kânûn (saz) çaldığını (Fuzûlî, G.32/3) söyler. Bu yaklaşımıyla Zühre yıldızını mutrib olarak tasavvur eder. Ayrıca Hz. Muhammed'in miraç gecesinde göğe yükselmesiyle, feleğin meclisteki sofi gibi keyiften raksa kalktığını (cezbeye gelmek) söyleyerek (Fuzûlî, G.137/3) miraç olayında felekte yaşanan haşyet ve heyecanı tasvir eder. Feleğin, hareketli olduğu için meclis/tekke müdavimlerinden rakkasa/sofiye benzetilmesi, gökyüzünün eğlence meclisi olarak telakki edildiğini gösterir:

Felek hem ol gece bulmuş safâ ki sûfî tek

Karâr tutmayıp olmuş bu bezmde rakkâs (Fuzûlî, G.137/3)

Elest bezmi, klasik şiirde birçok teşbih ve tasavvur ile ilişkilendirilerek kullanılır. Elest bezminde, Araf suresinin 172. ayetinde belirtildiği üzere Allah ile ruhlar arasında *"Elestü bi-Rabb'iküm (Ben sizin Rabb'iniz değil miyim?)" "Kâlû belâ (Evet, sen bizim Rabb'imizsin)"* (Pala, 1995:90) diyalogunun gerçekleştiği ileri sürülür. Yaratılan tüm ruhların Allah'ın yaratıcı oluşuna şahit tutulduğu, böylece bu mecliste sağlam bir ahidin gerçekleştiği savunulur. Bu ahit sayesinde *"peygamberler yolu ile bir kez daha alınmış olan misak tazelenmiş olup, 'biz bundan habersizdik, teklif yurdunda da uyarılmadık, eğer uyarılsaydık biz ona göre amel ederdik' gibi sudan bahaneler önlenmiş olur."* (Işık, 2003:138).

Klasik şiirde *"elest meclisi"* ile ilgili olarak *"mîsâk, kâlû belâ, ahid, belâ ahdi, rûz-i elest, bezm-i ezel, bezm-i elest"* (Yavuz, 1992:106), ezel ahdi gibi isimler kullanılmıştır. Ervâh, rûz-ı elest, nûr-ı Muhammedî, ahd/misak, kâlû belâ gibi sözcükler, elest meclisinin unsurları iken Allah ve ruhlar, aynı meclisin erkânını teşkil eder. Fuzûlî, mecliste pîr-i mugânın sunduğu şarabın yaşattığı sarhoşluk hâliyle elest meclisinden madde âlemine gönderilmesi nedeniyle âşığın kendisinden geçmek suretiyle yaşadığı hâl arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Tasavvufî anlayışa göre eğlence meclisi, tekke; pîr-i mugân ise İlahî aşkın tezekkür ve tahassüsünü sağlayan şeyh olarak tasavvur edilir:

Yok özünden haberi kim ki gelir dünyâya

Bezmden taşra komaz pîr-i mugân hüşyârı (Fuzûlî, G.269/5)

Vahdet meclisi, aslî mekân olarak görüldüğü için madde âleminden vazgeçilmesi gerektiği düşünülür. "Bezmgâh-ı vahdet" terkibiyle elest meclisi kastedilir. Elest meclisinde ruh biçiminde vücut bulan insan, henüz bedene bürünmediği için en saf ve en fıtrî olanı temsil eder. Ruh, Mutlak Varlık ile aynı mekânda olduğu için vuslatı, vahdeti telezzüz eder. Ruhun bedene büründürülüp dünyaya gönderilmesi, kesrete bulaşma olarak düşünülür. Kesret, fıtrat sınırlarını zorladığı için ruhu daraltır. Bu bağlamda beden ve dünya, ruh ve gönlün zindanı olarak telakki edilir. Fuzûlî, bu mekânlardan kurtulduğu takdirde, vuslatı mutlak manada gerçekleştireceğini, vahdete ereceğini düşünür:

Meskenin bezmgâh-ı vahdetdir

Ey Fuzûlî bu hâk-dândan geç (Fuzûlî, G.50/7)

Bâkî, kanla dolu gönlünü, şarap dolu kadehe benzetir ve bu kadehin ezel bezminde kendisine sunulduğunu söyleyerek aşk derdinden dolayı çektiği sıkıntıyı farklı bir durumla açıklamaya çalışır. Elest meclisinde ruhlar/âşık ile Mutlak Varlık/sevgili arasında geçen konuşma, iki varlık arasında sağlanan ülfetin, kaynaşmanın göstergesidir. Ruhların bedene büründürülerek dünyaya/gurbete gönderilmeleri, aslî vatandan sürgün edilme olarak telakki edilir. Âşığın madde âlemindeki çabası, bu sürgün hâlini ortadan kaldırıp sevgiliye kavuşma noktasındadır. Vuslat uğruna verilen mücadelede bedeli gönül öder. Gönlün eğlence meclisinin maddî unsurları olarak bilinen şarap dolu kadeh ile ilişkilendirilmesinin nedenleri, kan ve süveydânın gönülde bulunması ve âşığın çektiği acının yaratılıştan kaynaklandığına dair inanıştır:

Dil-i pür-hûn bana bezm-i ezelden

Leb-â-leb bir tolu peymâne geldi (Bâkî, G.498/4)

Kesret, çokluk demektir. Vahdetin karşıtı, gölgeleyicisi veya engelleyicisi olarak değerlendirilir. Ehl-i tarikin asıl gayesi, kesretten arınıp vahdete ulaşmaktır. Eğlence meclisi, maddî unsurları ve içerisinde icra edilen faaliyetlerle Müslüman ile Mutlak Varlık arasında engelleyici bir mekân olarak tasavvur edilir. Bâkî, kesret meclisine (dünyaya) karşı, yüreğinde oluşan soğukluğu şöyle açıklar: Kesret meclisinden ilk önce biz ayağımızı/kadehimizi çektik, meclis sona erdi, böylece sâkî ve şarap kalmadı:

Bezm-i kesretden biz en evvel götürdük ayagı

Meclis âhir oldı gitdi bâde sâkî kalmadı (Bâkî, G.533/2)

Bâkî, şairlik yeteneğiyle meclis arasında ilişki oluşturur. Mücevher saçan kaleminden çıkan ses ve cızırtıyı, coşkulu bir hayâl meclisinin şarkısı olarak tasavvur eder. Bâkî'nin şiirlerini mücevher değerinde görmesi, şairlik kabiliyetini mücevher madeni olarak telakki etmesinden kaynaklanır. Kabiliyetli şairlerin şiirleri hükümdar veya bey meclislerinde okunur. Bâkî'nin, şiirlerini hayâl meclisinde okunan şarkılarla aynı değerde görmesi, şiirlerinin değerinin gerçek manada anlaşılmadığını; ancak böyle meclislerde okunmaya namzet olduğunu gösterir:

Bâkî sürûd-i bezm-i tarab-hâne-i hayâl

Savt u sarîr-i hâme-i gevher-nisârdur (Bâkî, G.90/5)

Kendisini, şairlerin içinde bulunduğu bir meclisin Molla Câmî'si olarak gören Bâkî, şiir kadehinin dünyayı dolaştığını ileri sürerek dünyayı bir meclis, kendisini ise Baykara meclislerinin en önemli şairi olan Molla Câmî'ye (Onay, 2009:329) benzetir. Bâkî'nin şiirlerinin kadehe benzetilmesinin nedeni, etkileyiciliğiyle insanları mest edecek düzeyde görülmesidir. Şiir kadehinin dünyayı devretmesi ise şiirlerinin dünyanın her yerinde okunduğunu, Bâkî'nin evrensel bir şair olduğunu gösterir:

Cihânı câm-ı nazmum şi'r-i Bâkî gibi devr eyler

Bu bezmün şimdi biz de Câmî-i devrânıyuz cânâ (Bâkî, G.13/5)

Fuzûlî, şiirlerinin memdûhun meclisinde mana gül bahçesinin gül yaprağı olarak telakki edildiğini düşünür. Gül yaprağı, hem atfedilen mana noktasında hem de biçimsel özellikleriyle ideal güzelliğin sembolü olduğu için Fuzûlî'nin şiirlerinin mana ve üslûp noktasında kusursuz görüldüğü düşünülür:

Anun yanında kim gül-berg-i gülzâr-ı ma'ânîdir

Anun bezminde kim serv-i revân-ı bâğ-ı behcetdir (Fuzûlî, Trc.2-II/5)

Eğlence meclisleri, hükümdar veya beylerin emir ve katkılarıyla tertip edildiği için özellikle kaside nazım şekliyle yazılan şiirlerde hükümdar ve bey meclisleri yüceltilir. Bu yüceltmenin nedenleri, meclislerin şatafatlı olması ve hükümdara/beye duyulan saygıdır. Eğlence meclisleri, hünerlerini gösterme konusunda şairler için büyük fırsat kapıları olduğundan, şairlerin bu mekânlara/ortamlara iştirak etme konusunda büyük bir çaba içerisinde oldukları bilinir. Bâkî, eğlenceye düşkün yaratılışının Cem'in kadehi gibi şah meclislerinde tanındığını söyleyerek kişiliğiyle eğlence meclisinin unsurları arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Aynı zamanda elde ettiği şöhrete ve erkânının ekâbir olduğu eğlence meclislerinin müdavimi olduğuna göndermede bulunur. Ayrıca Bâkî, memdûhun eğlence meclisini kozmik unsurlarla ilişkilendirerek yüceltir.

Eğlence meclisinin şarabını, şafak vakti; sürahisini felek/gök; mezesini, yıldız; iki altın kadehini ise ay ve güneş (Öztürk, 2015:61) olarak tasavvur eder. Böylece kozmik âlemi, memdûhun tertip ettirdiği eğlence meclisi olarak düşünür. Böylece hem memdûhu hem de meclisini över:

Meşhûr bezm-i devlet-i şâh-ı yegânede

Tab'un safa-yı meşreb ile Câm-ı Cem gibi (Bâkî, K.16/7)

Meclis-i 'işretine bâde şafak bâdiye çarh

Nukl encüm meh ü hûrşîd iki câm-ı zerrîn (Bâkî, K.26/18)

Fuzûlî, memdûhun meclisinde istek ve temennilerin karşılandığını (Fuzûlî, K.40/19), huzur ve bereketin (Fuzûlî, K.29/17) elde edildiğini söyleyerek şairler için pâye elde etme yeri olarak düşünülen meclisleri yüceltir. Meleklerin dahi gece ve gündüz insan suretine bürünüp bu meclislerde hizmet ettiğini düşünür. Böylece eğlence meclisini kutsal mekân, memdûhu kutsal varlık olarak tasavvur eder:

Hıdmet-i bezmine me'mûr melâ'ik saf saf

Zâhiren sûret-i insâna girip leyl ü nehâr (Fuzûlî, K.40/25)

Eğlence meclislerine yapılan övgü, memdûh övgüsü bağlamında değerlendirilir. Cömertlik hazinesinin bekçisi olarak telakki edilen memdûhun, meclisine iştirak edenlere ihsanlarda bulunduğu ileri sürülür (Bâkî, K.24/36). Eğlence meclisleriyle ünü her tarafa yayılan tarihî kişilerden Cem/Cemşid'in bile memdûha denk olmadığı (Fuzûlî, K.38/12) düşünülür. Böylece memdûh, cömertlik ve keyfine düşkünlük noktasında emsalsiz bir hükümdar olarak tasavvur edilir. Ayrıca manevî feyzinden Hızır ve Hz. İsa gibi şahsiyetler faydalandığı için memdûhun vahdet meclisindeki şahların şahı olduğu savunulur:

Ol şeh-en-şâh ki feyzinden umar kâm müdâm

Bezm-i vahdetde eğer Hızr ü eğer İsâdır (Fuzûlî, K.38/10)

2.6.2. Meyhâne (Meygede, Hârâbât, Ayşhâne, Humhâne, Şarâbhâne, İşretâbâd/'İşrethâne/'İşret-sarây/'İşretgâh)

Meyhane; bâde, şarap gibi keyif verici içkilerin içildiği veya satıldığı yer demektir. Meyhanede yaşanan sarhoşluk nedeniyle hayatın gerçekleri unutulup bir süreliğine hayâl âlemlerinde yolculuklar yapılır. Meyhane, geçici de olsa insanı aklî ve hissî açıdan etkileyip dönüştürdüğü için eşik mekân olarak değerlendirilir. Eşik mekân olarak meyhane, *"hayatın ikiye bölündüğünün işaretidir. Eşiğin bir tarafında bütün*

katılığı ve yabanlığıyla şehir; bir tarafında, bu katılık ve yabanlığın oluşturduğu kasılmayı ortadan kaldıran, aklı ve ruhu yumuşatan ve duyarlı kılan meyhane/alkol vardır" (Narlı, 2007:199).

Bir eğlence mekânı olan meyhanenin kendine has bir kültürü vardır. Meyhane müdavimi, bu kültürlerle tanışınca sosyalleşip yeni bir kimlik kazanır. Meyhane, *"yüklendiği ya da temsil ettiği yaşam felsefesi, toplumsal bakış, ideolojik yüklemler vb. bir yandan insanları bu mekânlara çeker, öte yandan, müdavimlerin kendi renkleri/desenleri mekâna yansır."* (Aytaç, 2007:220). Böylece meyhane-kişi etkileşimiyle eğlence kültürüne yeni katkılar sağlanmış olur. Bazı mekânlar, *"tarih boyunca hep bir paylaşmanın, bir ortaklığın sembolü; ortak olarak paylaşılan sözün, sevincin, acının yeri"* (Çabuklu, 2006:27) olarak görülmüştür. Eğlence mekânı olduğu kadar toplumsal mekân hüviyeti de taşıyan meyhanenin diğer toplumsal mekânlar gibi hayatın zorluklarının, dert ve kederlerinin unutulmasına katkı sağladığı; geçici de olsa neşe ve huzurun elde edilmesine vesile olduğu bilinir.

Tarihin eski dönemlerinden günümüze kadar eğlence mekânı olarak kullanılan meyhane, Osmanlılar döneminde aynı zamanda şair mahfillerinden biriydi. O dönemlerde meyhanelerin çoğu, İstanbul'un Tahtakale, Balıkpazarı, Galata gibi semtlerinde toplanmıştı. Yaz dönemlerinde ise deniz kenarlarında açık meyhaneler de kurulurdu. Tahtakale, İstanbul halkı için ideal bir eğlence semtiydi. Sarhoş ve esrarkeşler buraya toplanır, cambaz ve hokkabazlar burada gösterilerde bulunurlardı. Efe ve Yani Meyhaneleri, Tahtakale'nin en meşhur meyhaneleri olarak bilinirdi. Galata ise daha çok gayrimüslimlerin ikamet ettiği yer olduğu için eğlenme konusunda diğer semtlere göre daha serbestti (İpekten, 1996:244-245).

Osmanlı Devleti, örfî hukukun yanında şer'î hukuk ile yönetildiği için sarhoşluk veren maddelerin üretim ve tüketiminin ülke sınırları içerisinde sınırlandırıldığı ve hatta yasaklandığı bilinir. Kanunî Sultan Süleyman'ın İstanbul ile Galata arasında şarap gemilerini yaktırması üzerine Bâkî, İstanbul ile Galata arasındaki yolların su gibi kesildiğini ifade ederek o dönemki içki yasağına ve eğlence semtlerine olan teveccühe getirilen sınırlılıklara işaret eder:

Reh-i mey-hâneyi kat' itdi tîg-i kahrı sultânun

Su gibi arasın kesdi Sıtanbûl u Kalâtânun (Bâkî, G.279/1)

Müslüman toplumlarda bakış açılarının şekillenmesinde din ve gelenek belirleyici olduğu için meyhaneler, *"hoş karşılanmayan, kötü, kişiyi kötü yola sevk*

eden, harap eden, bozan, kişinin aklını/bilincini elinden alan mekân olarak bilinir." (İçli, 2012:1313). Keyif verici içeceklerin gerek içinde satılması gerekse içilmesi nedeniyle meyhanelerin genellikle, halkın günlük hayatının geçtiği çevreden uzak, yarasaların yuva yapacak kadar izbe yerlerde (Güngör, 1997:260) inşa edildiği görülür. Bu durum, meyhane ve meyhane müdavimlerinin toplum nezdinde ötekileştirildiğini gösterir. Klasik şiirde meyhanenin "harâbât" ismiyle anılmasının temelinde bu bakış açısının da olduğu düşünülür.

Klasik şairler, meyhaneyi İlahî aşk sarhoşluğu nedeniyle insanın *"dünyevîlikten uzaklaşıp"* (Narlı, 2007:258) kendinden geçtiği başka bir deyişle kendini bulduğu mekân olarak tahayyül ederler. Akıl ve his âleminde yaşanan bu dönüşümden dolayı meyhane *"trans mekânı"* (Narlı, 2007:264) olarak değerlendirilir. Aşkı hayatlarının mihveri olarak gören klasik şairler, kendilerini âşık ve rint olarak telakki ederler. Meyhane, rintler/âşıklar için *"neşe, feyiz kaynağı ve hakikate ulaşma mekânı"*dır (İçli, 2012:1313). Bu mekânda acılar unutulduğu için içilen kadehlerin dibindeki tortu, dünya ihtişamından daha üstün görülür (Şenödeyici, 2014:145).

Toplumun olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirdiği harabâtî sözcükleri, klasik şairler, *"üst dil olarak bilinen şiir diliyle"* (Yıldırım, 2007/a:73) yorumladıkları için bu sözcüklere olumlu anlamlar yüklemişlerdir. Klasik şairler ile tekke şairleri, meyhaneyi, tekke; şarabı, İlahî aşk; sâkîyi, mürşit; kadehi, gönül; sarhoşluğu, cezbe olarak tasavvur ederler. Böylece bu sözcükleri, sembolleştirmenin yanında onlara kutsal bir kimlik kazandırırlar.

Klasik şiirde, aralarında küçük anlam farklılıkları bulunsa bile meyhanenin, *"meygede, humhâne, hâne-i hammâr, der-i mugân, harâbât, sahn-ı harâbât,"* (Onay, 2009:325) şaraphâne gibi sözcüklerle aynı anlam çerçevesinde değerlendirildiği görülür. Meyhane, ilgili sözcükleriyle birlikte klasik şiirde en fazla kullanılan mekân adlarından biridir. Bâkî Divanı'nda aşk ve fenâ (geçicilik) sözcükleriyle tavsif edilen meyhane; gül bahçesi, sevgilinin mahallesi, Bedahşân ülkesi, elest meclisi ve Kâbe olarak tasavvur edilir. Fuzûlî Divanı'nda ise aşk kavramıyla tavsif edilen meyhane; ziyaretgâh, cennet, Kâbe, makam-ı emn, sığınak, devlet kapısı ve şeytanın evi olarak tasavvur edilir.

Meyhanenin ilişkilendirildiği sözcüklerden biri aşktır. Aşk, âşığın aklını başından alıp gönlünü coştururken meyhane, içerisinde içilen şarabın etkisiyle kendilerinden geçen sarhoşların sığınağıdır. Bâkî, meyhaneyle aşk arasındaki ilişkiyi açıklarken, meyhanenin maddî unsurlarıyla sevgilinin güzellik unsurları arasında

benzerlik ilişkisi oluşturur. Âşığın meyhaneye düşmesini, sevgilinin süzgün bakışlarının tesirine bağlar (Bâkî, G.173/1). Sevgilinin dudaklarının şarap renginde olması, âşığın gözyaşlarının kanlı akmasına sebep olduğu gibi, bedeninin kırık bir testi olarak telakki edilmesine de yol açmıştır (Bâkî, G.215/1). Nitekim aşk, klasik şiirde sarhoşluk hâli olarak tasavvur edilir. Bâkî, "Ey gönül, sevgilinin aşk şarabının kadehini öyle iç ki felekler güm güm ötsün, başında meyhaneler dönsün." diyerek aşk ile şarabın insanlar üzerindeki etkileri arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Aşk şarabı, elest meclisinde içildiği için âşığın madde âlemindeki arayış ve çabası, sarhoşluk hâli olarak düşünülür. Gerek mecazî gerekse hakikî aşkta âşık nazarında değerli olan varlık yalnızca sevgili olduğu için madde âlemindeki unsurlar, sevgiliyle kıyaslandığında herhangi bir kıymet taşımaz. Meyhanede yaşanan baş dönmesi de sevgiliye olan vuslat iştiyakının tecellisinden ibarettir:

Dilâ câm-ı şarâb-ı 'aşk-ı yâri şöyle nûş it kim

Felekler güm güm ötsün başuna hum-hâneler dönsün (Bâkî, G.391/2)

Fuzûlî, Zühre yıldızının aşk meyhanesinde zevk kadehinin sarhoşu olduğu için sazını ayarlayıp felek meclisinde çaldığını söyleyerek meyhaneyi, aşk duygusunun tahassüs mekânı olarak tasavvur eder. Zühre (Venüs) yıdızını aşk ve güzelleri temsil ettiği için meyhane ve aşk ile irtibatlı olarak ele alınmıştır. Nitekim meyhane de sevgiliye matuf bir mekân olarak tasavvur edildiği için aşk ile özdeşleştirilmiştir:

Olmadan mey-hâne-i aşkında mest-i câm-ı zevk

Düzmedi bezm-i felekde Zühre kânûn-ı tarab (Fuzûlî, G.32/3)

Meyhanenin benzerlik noktasında en fazla ilişkilendirildiği mekân kûy'dur. Kûy, âşık için varlık âleminin merkezi konumundadır. Âşığın varlık amacı, bu mekâna yakın olmak veya bu mekânda yer edinmektir. Gerek kûy gerekse meyhane değerini mekîninden alır. Değerli varlıkların bulunduğu mekânlara varmak büyük bedeller ister. Dert tahsilini tamamlayıp (Bâkî, K.11/2) ar ve namus gibi değerleri bir tarafa bırakan melâmet ehli, yırtık yakasıyla meyhane/harabât olarak düşünülen sevgilinin mahallesine ulaşma çabası içinde olur. Meyhane-kûy ilişkilendirilmesinde Bâkî'nin "harâbât" ismini seçmesi manidardır. Harabe anlamına da gelen harâbât, tenha ve ıssız bir mekân olup hazineleri barındıracak kadar değerli görülür. Harabe yerlere veya hazinelere ulaşmak nasıl ki büyük çaba gerektirip sıkıntılara düçar olmayı kaçınılmaz kılıyorsa, sevgilinin mahallesi veya sevgiliye varmak da aynı durumları gerektirir. "*Harabata giden harabe olmalıdır."* (Pekyürek, 2007:87) sözü, açıklamaya çalıştığımız bu durumu özetler:

Koyup nâmûs ile 'ârı düşüp kûy-ı harâbâta

Yürür çâk-i girîbân olup erbâb-ı melâmetler (Bâkî, G.166/3)

Meyhaneyle gül bahçesi, insanın huzur ve neşe kaynakları olarak düşünüldükleri için birbirlerine benzetilir. Bâkî, meyhane kadehini gül olarak tasavvur eder (Bâkî, G.471/1). Ayrıca yanakları laleye benzeyen sâkînin meyhane erkânından olması, gül renkli şarabın ise meyhane unsuru olması nedeniyle meyhane köşesini gül bahçesi olarak tasavvur eder. Bu varlıklar, hem renk hem de sağladıkları huzur ile âşığın gönlünü bir gül bahçesi kadar müreffeh kıldıkları için meyhanenin kapalı ve karanlık köşesi, olgusal açıdan açık ve geniş bir mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Künc-i mey-hâne ile gûşe-i gülşen birdür

Sâkî-i lâle-'izâr u mey-i gülfâm olsa (Bâkî, G.435/4)

Meyhane, belli özellikleriyle tasvir edilirken maddî veya manevî değer taşıyan coğrafî mekânlar ile mukayese edilir. Bu bağlamda meyhane kalleşlerinin (sarhoş) saçtıkları şarap yudumlarını inci ve yakuttan üstün gören Bâkî, meyhaneyi de inci, yakut gibi değerli madenlerin çıkarıldığı yer olarak bilinen Bedahşân ülkesinden üstün görür:

Cür'a saçdıkları yir kân-ı Bedahşâna deger

La'l ü yâkûtı n'ider meykede kallâşları (Bâkî, G.483/6)

Meyhanede yaşanan sarhoşluk hâli ile vahdet meclisinde (elest meclisi) sâkînin (Mutlak Varlık) sunduğu aşk şarabıyla yaşanan hâller (hayret, cezbe) arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Bu bağlamda meyhane, İlahî tecellilerin tezahür ettiği, Mutlak Varlık ile ruhların arasında belli bir ülfetin sağlandığı elest meclisi olarak tasavvur edilir. Aşk sarhoşunun âleminde varlık bir olduğu gibi mekân da birdir. "Âlem-i vahdet" ile kastedilen elest meclisidir:

'Âlem-i vahdetde ey sâkî bizi mest-i Elest

İtdi ikrâr-ı safâ mey-hânesinde şöyle mest (Bâkî, G.24/1)

Meyhane, bazı dinî kavramlarla ilişkilendirilerek yüceltilir. Bâkî, kendisini meyhanenin hizmetkârı meyhaneyi ise geçicilik makamı/mekânı olarak görür. Böylece söz konusu mekânı, İlahî tecellilerin tezahür ettiği ve insanın fenafillaha ulaştığı yer olarak düşünür:

Garazı bu ki fenâ meykedesinde Bâkî

Kıla müjgânını cârûb ola ferrâşları (Bâkî, G.483/7)

Meyhanede İlahî aşk şarabı sunulduğu için Mutlak Varlık ile belli bir yakınlık sağlanır. Aynı durum kutsal mabetlerde de yaşanır. Bu bağlamda meyhane, Allah'ın evi olarak bilinen Kâbe'ye, meyhanenin en yaşlısı olarak bilinen pîr-i mugân ise Kâbe imamına benzetilir:

Bezm-i safâ vü reşh-i câm bu zemzem olmış ol makâm

Mey-hâneler Beytü'l-Harâm pîr-i mugân şeyhü'l-harem (Bâkî, G.318/3)

Dinî mekânlarla sıkça ilişkilendirilen meyhane, ziyaretgâh olarak da tasavvur edilir. Ziyaretgâhların en yücesi Kâbe'dir. Meyhane (tekke) ziyareti, Kâbe ziyaretiyle aynı mesabede görülür (Fuzûlî, K.35/13). Fuzûlî, muğ (mürşit) secdesini, ibadet yeri; aşkı, dergâhına sığınılan pîr; canını, adak; tevekkülünü ise niyet olarak telakki ederek meyhaneyi ziyaretgâh olarak düşünür. Ziyaretgâhlarda muhtelif dilek ve temennilerde bulunulur. Âşık da bu mekânı, canını adak olarak sunacak kadar değerli görür:

Zâ'ir-i meyhâneyim muğ secdesidir tâ'atim

Aşk pîrim nakd-i cân nezrim tevekkül niyyetim (Fuzûlî, G.210/1)

Tasavvufî anlayışa göre insanın *"nihaî hedefi "cennet" değil, "Cemal"dir."* (Akdemir, 2007:28). Cennet, klasik şiir anlayışına göre zahitler tarafından daha çok Kevser, huri, gılman gibi nimetleriyle insanın nefsine matuf ihtiyaçların karşılanacağı mekândır. Dolayısıyla cennet, İlahî aşkın telezzüz yeri olarak düşünülen meyhaneyle (tekke) karşılaştırıldığında değersiz görülür. Fuzûlî'ye göre Allah'ın rızasını kazanmak isteyen âşık/sâlik, meyhanede (tekkede) mürşidin meşrebini benimsediği için İlahî aşk ile şereflenmiş olur. Böylece cenneten üstün bir mekâna layık görülecek konuma ulaşmış olur:

Girip mey-hâneye mûğ meşrebiyle kim ki hû eyler

Olup mü'min behişte kâfirim ger ârzû eyler (Fuzûlî, G.81/1)

Divanlarda genellikle olumlu bir bakış açısıyla değerlendirilen meyhaneyi Fuzûlî, insanı doğru yoldan alıkoyan şeytanın evi olarak tasavvur eder. Fuzûlî'ye göre hakikî âşık, melek kadar güzel olan sevgilinin aşk şarabıyla sarhoş olduğu için maddî anlamda sarhoşluğa sebep olan meyhane, şeytan evi gibidir:

Geçdi mey-hâneden il mest-i mey-i aşkın olup

Ne meleksin ki harâb etdin evin şeytânın (Fuzûlî, G.161/3)

Meyhane gerek hakikî gerekse beşerî aşk bağlamında değerlendirildiğinde, genellikle yüce vasıflarla tasvir edilir. Meyhane köşesi, çaresiz ve aciz olan âşığın sığınağı olarak görülür (Fuzûlî, Trc.1-VII/3). Meyhanede şarabın safı ve sâkînin saf

yüzü bulunduğu için âşığın oraya meyletmesi (Fuzûlî, G.272/3) makul karşılanır, zira saflığın olduğu yerde riyakârlık olmaz. Madde âleminde insanın kendisini emniyette hissettiği yer meyhane olduğu için Fuzûlî, meyhanede hava kabarcığından yapılmış bir ev tutmak için bile büyük bir çabanın sarf edilmesi gerektiğini düşünür:

Mey-hânedir cihânda Fuzûlî makâm-ı emn

Cehd et bir ev habâb kimi anda tut makâm (Fuzûlî, G.180/8)

Meyhane, birçok yönüyle dünyevî makam ve mevkilerden üstün görülür. Fuzûlî devlet evi (mutluluk) olarak telakki ettiği meyhaneyi, Fars hükümdarlarından Cem'in/Cemşid'in ihtişamlı saltanatından üstün görür (Fuzûlî, G.82/7). Fuzûlî, meyhane kapısının eşiğinde beklemeyle makam veya mevki elde etmek amacıyla devlet kapısında bekleme arasında benzerlik ilişkisi oluşturarak meyhaneyi devlet kapısı olarak tasavvur eder. Tasavvufa göre *"meyhanede maarif, hakâyık ve İlahi aşk vardır."* (Tarlan, 2009:201). Meyhaneye/tekkeye intisap edenler, bu kutsal değerlere vakıf olup manevî mertebeler elde eder. Devlet kapısı da maddî anlamda makam ve mevki elde etmek isteyen insanların sığındığı yerdir:

Sâkin-i hâk-i der-i mey-hâneyiz şâm ü seher

İrtifâ'-ı kadr için bâb-ı sa'âdet bekleriz (Fuzûlî, G.123/2)

Rint, meyhane müdavimi olduğu için kınanır. Bâkî, bu durumun bir kader olduğunu ileri sürerek meyhaneyi İlahî sırların tecelli mekânı olarak tasavvur eder. Zira meyhane aşkın yaşandığı, İlahî aşk şarabının içildiği yerdir. Bu şaraptan içen âşık için gayb âleminin perdeleri aralanmakta, İlahî sırlar, ledün ilmi ona öğretilmektedir. Öte yandan şair, söz konusu mekâna bağlanmanın hükm-i kaza olduğunu ifade ederek rindin bu teveccühünün makul karşılanması gerektiğini düşünür:

Zâhidâ rind-i harâbâta inen ta'n itme

Var ise zerre kadar sırr-ı kazâdan haberün (Bâkî, G.277/5)

Klasik şiir anlayışına göre meyhane, rindin; mescit ise zahidin mekânıdır. Rint ile zahit karşıt iki karakter olarak telakki edildiği için onlarla özdeşleşen mekânlar da aynı şekilde tasavvur edilir. Harabatî kavramlar öz ve hakikat ile ilişkilendirildiği için klasik şairler tarafından yüceltilirken zühdî kavramlar, şekil ve mecaz ile özdeşleştirildiği için olumsuz özelliklerle kullanılır. Takva ehli (zahit), mescit yolunu beklerken (Fuzûlî, G.243/7); rint, sırat-ı müstakîm (doğru yol) olarak telakki edilen meyhane yolunu bekler (Fuzûlî, G.8/7). Mescit ile meyhane, klasik şiirde karşıt iki mekân olarak tasavvur edilir. Bu mekânlarla özdeşleşen *"zahit ve rint de dramatik*

aksiyonu sağlayan karşıt iki karakteri temsil etmektedir." (Yıldırım, 2007/a:69) Meyhane yolundan İlahî aşka, irfana ulaşıldığı için bu yol rint tarafından beklenir. Mescidin yolundan ise ilme veya ilmin zahire bakan yönüne ulaşıldığı için bu yol zahit tarafından beklenir. Fuzûlî, kendisini rint formunda gördüğü için meyhane yolunu beklemekle kalmaz, mescit yoluna girenleri yoldan sapmış kuru kalabalıklar olarak değerlendirir:

Şeyhler mey-hâneden yüz dönderirler mescide

Bî-tarîkatleri gör kim doğru yoldan azalar (Fuzûlî, G.79/3)

Medresede, aklî ve naklî ilimler öğrenilirken tekke formunda düşünülen meyhanede İlahî aşk ve irfan kesbedilmeye çalışılır. Bu durumdan dolayı meyhanede sâkînin sunduğu bir kadeh (İlahî aşk), medresede öğretilen bin dersten üstün görülür:

Medrese içre müderris verdiği bin dersden

Yeğ dürür mey-hânede bir câm vermek bir güzel (Fuzûlî, G.173/6)

Mescit ve tekke, zahidin şahsında riyakârlık ile özdeşleştiği için Cemalullâh'a ulaşmak isteyenler, bu mekânlardan uzak durur. Rindin; aşk şarabının dağıtıcısı olarak bilinen pîr-i harabata (Bâkî, G.374/5) veya pîr-i aşka sığınmasının nedeni, riyakârlığa bulaşmadan özüne nakşedilen irşada göre yaşayabilme konusundaki çabasıdır:

Hânkahdan togru 'azm itse n'ola mey-hâneye

Bâkîyi çün böyle irşâd eylemişdür pîr-i 'aşk (Bâkî, G.236/9)

Fuzûlî, meyhane köşesini sığınak olarak telakki ettiği için dünyevî felaketlerden korkmadığını ifade ederek (Fuzûlî, G.261/7) meyhaneyi hem kişinin kendisini emniyette hissettiği yer olarak tasavvur eder hem de meyhane müdavimlerinin maruz kaldıkları melâmete gönderme yapar. Ayrıca toplumsal baskıdan dolayı aklın gönlün karşısına engelleyici bir unsur olarak çıkarılması, âşığı usandırır. Bu usanç ve yaşanılacak ayıplanma kaygısının, âşığın ancak aşk sarhoşu olup kendinden geçmesi ve korkusuzca meyhaneye yönelmesiyle biteceğini düşünür:

Nice bir vesvese-i akl ile gamnâr olalım

Gelin âlâyiş-i gamdan çıkalım pâk olalım

Neş'e-i mey tapalım kâbil-i idrâk olalım

Mest ü medhûş ü harâbâtî vü bî-bâk olalım (Fuzûlî, Mr.2/1)

Kapalı mekânların köşeleri karanlık ve dar olduğu için orada bulunan insanlar, psikolojik açıdan daralır. Bu durum meyhane için geçerli değildir, zira Bâkî'ye göre meyhane köşesindeki koltuğun âşığa verdiği huzuru, hiçbir şey veremez (Bâkî, Mh.9/1).

Osmanlılar döneminde meyhaneler, dinî hassasiyetlerden dolayı yerleşim yerlerinden uzak, yıkık dökük mekânlarda inşa edilirdi. Bâkî, tarihsel gerçekliğin aksine meyhanenin güzel bir yerde yapıldığını, hava ve suyunun kendisine iyi geldiğini söyleyerek mekânın kişi üzerindeki etksini anlatır. Çerçevesel açıdan kapalı bir mekân olan meyhaneyi kişi-mekân özdeşliği bağlamında değerlendirerek açık bir mekân olarak tasavvur eder:

Hoş geldi bana meygedenün âb u hevâsı

Va'llâhi güzel yirde yapılmış yıkılası (Bâkî, G.508/1)

Meyhanede aşk kadehi sunulduğu için âşıklar, bu mekândan ayrılmaz. Meyhane müdavimlerinin içine düştüğü hâli, en iyi meyhane çalışanı bilir. Zira meyhane çalışanı, şarap sunma hizmetinin yanında âşıkların dertlerini gayriihtiyarî de olsa duyar/dinler, düştükleri kötü hâllere şahitlik eder. Fuzûlî bu durumu, aşk kadehinin etkisiyle kendinden geçen âşıkların yaşadığı hâlleri en iyi bilenin sevgilinin sarhoş eden gözleri olduğunu söyler. Sevgilinin sarhoş eden gözleri, âşığın dert ve acılarına merhametle karşılık veren bir unsurdan ziyade âşığın karamsar ruh hâlini gözlemleyen bir şahit olarak düşünülmüştür. Bu durum, meyhane müdavimlerinin çaresizlik içinde kendi hâllerine terk edildiklerini gösterir:

Harâb-ı câm-ı aşkım nergis-i mestin bilir hâlim

Harâbât ehlinin ahvâlini hammâr olandan sor (Fuzûlî, G.84/6)

Bâkî, meyhane erkânına ve müdavimlerine yüce vasıflar atfederek onları över. Bir kişinin meyhane müdavimi olabilmesi için melâmet şehrinde ayıplamalara maruz kalarak nam ve şöhret kazanması gerektiğini düşünür (Bâkî, G.307/2). Yaşama biçimlerinden dolayı toplumun ötekileştirdiği meyhane rintlerinin her birini, elindeki saf şarap kadehiyle başında tacı bulunan padişah olarak tahayyül eder (Bâkî, G.160/3). *"İslâm edebiyatlarında zevk ve eğlence sembolü olarak adı ve câm'ı efsaneleşen"* (Pala, 1995:109) Cem'in kadehi, meyhane sakinlerinin nazarında sevgilinin mahallesinin köpek çanağından daha değersiz görülür. Harabat ehli, sevgiliyi hükümdar ve sultanlardan daha üstün gördüğü için ona ait olan her şeyi değerli bulur. Yüce varlıklara olan meyil, meyledeni de yüceltir. Bu bağlamda harabat sakinlerinin Cem'in eğlence meclislerine iştirak edenlerden üstün görüldüğü düşünülür:

Seg-i kûyun sifâlin sâgar-ı Cemşîde virmezler

Hârâbat illerinde sâkin-i mey-hâneler vardur (Bâkî, G.187/3)

İçki içilip eğlenilen yer anlamına gelen "'işret-sarây" memdûh övgüsüyle ilişkilendirilmiştir. Bâkî, bahtın/feleğin zümrüt renkli kadehinin dönmesiyle halkın eğlendiği yer, yeşil dokuz kümbete dönüşür, diyerek memdûhun sahip olduğu bahtın halkına da yansıdığını ve halkının refah içinde yaşadığını düşünür. Kadehin, zümrüt rengi; eğlence yerinin ise yemyeşil dokuz kümbet olarak tasavvur edilmesi, akla dört başı mamur yemyeşil bir bahçe veya yeşillik içinde parlayan kozmik bir mekân getirir. Bâkî'nin, bu yaklaşımıyla memdûhun döneminde yaşanan ihtişamı ve bu ihtişamın kendisine bakan yönünü övdüğü düşünülür:

Sipihrün nitekim câm-ı zümürrüdfâmı devr eyler

Olur 'işret-sarây-ı halk tâ nüh günbed-i hadrâ (Bâkî, K.27/21)

Fuzûlî, işretgâh sözcüğünü "dünya" anlamında kullanıp memdûh övgüsüyle ilişkilendirmiştir. Memdûhu kâinatın mimarı, kendisini ise dünya meyhanesinin tamamlanması için ihtiyaç duyulan bir taşa benzetir. Dünya meyhanesinin inşasında taş olmak, alçak gönüllülüğün göstergesi olsa bile şairin kendisini tamamlayıcı bir unsur olarak telakki etmesi nedeniyle, memdûh ile birlikte şahsına da övgüde bulunduğu düşünülür:

Bu işretgâhın itmâmında bir taş olmasa eksik

Beni yerden yere nakl eylemezdi dehr mi'mârı (Fuzûlî, K.18/5)

2.6.3. Mahfil

Mahfil, *"oturulacak, görüşülecek yer, toplantı yeri; büyük camilerde hükümdarlara veya müezzinlere ayrılmış ve etrafı parmaklıkla çevrilmiş olan yerden biraz yüksek yer"* (Devellioğlu, 1996:617) anlamlarına gelir. İslâm mimarisinin dinî yapılarında özel kullanım alanı olan bu yapı, Hz. Ömer'in camide şehit edilmesi üzerine emîrü'l-mü'minînin hayatının güvenlik altına alınması için inşa edilmiş, sonraki dönemlerde inşa edilen camilerde güçlü bir gelenek olarak yapımına devam edilmiştir (Tanman, 2003:331).

Mahfil, klasik şiirde dinî yapıların cüzü olmaktan ziyade toplantı ve sohbet yeri olarak değerlendirilmiştir. Bâkî Divanı'nda eğlence meclisi, Fuzûlî Divanı'nda ise sohbet meclisi ve cennet ile ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Mahfil, çerçeve açısından kapalı mekândır. Fuzûlî, yüzünü güle benzettiği sevgilinin âşığa yandığında, ateşe; başkalarına (rakip, ağyâr) yandığında ise mahfili aydınlatan muma dönüştüğünü ifade eder. Bu yaklaşımıyla mahfili, ağyâr

meclisine/muhitine, sevgiliyi ise bu meclisin maddî unsurlarından muma benzetir. Mahfil, âşığın acılarının arttığı yer olarak tasavvur edildiği için kapalı mekân olarak algılanmıştır:

Ey Fuzûlî yanarım kim ne için ol yüzü gül

Bana yanar od olur özgeye şem'-i mahfil (Fuzûlî, G.175/9)

Bâkî, okuyuşu güzel olan bülbülün gül bahçesinde yerini almasıyla bahçedeki mahfilin süslendiğini, dolayısıyla kadehin artık elden ele dolaştırılması gerektiğini ifade eder. Böylece mahfili, gül bahçesinde tertip edilmiş eğlence meclisi olarak tasavvur eder. Bâkî, bu yaklaşımıyla Osmanlı ümerâsının bahar mevsiminde, gül bahçesinde tertip ettiği eğlence meclislerine göndermede bulunur. Bülbülün bu meclisin gazel okuyucusu veya şarkıcısı olarak düşünülmesi, dönemin huzur ve eğlencesinin doğal mekânlarda, insan dışındaki varlıklarda dahi hissedildiğini gösterir:

Tutdı gülşende yine bülbül-i hôş-hˇân menzil

Başlasun devre kadeh oldı müzeyyen mahfil (Bâkî, Mt.11)

Fuzûlî, cennet hizmetçilerinin (gılmân) oluşturduğu meclisin kandilini ve hurilerin içinde bulunduğu mahfilin mumunu, cennetin hususi yerlerini -aydınlatan- yanağa benzetir. Bu yaklaşımıyla mahfili, cennette tertip edilmiş bir eğlence meclisi olarak tasavvur eder. Huri ve gılman, cennet ehli odukları için söz konusu mecliste yapılan hizmetin kusursuzluğuna işaret edilmiş, meclisin de adeta cennet ortamını andırdığına imada bulunulmuştur:

Ruh u kadîdir olan halvet-i cinân içre

Çerâğ-ı meclis-i gılmân ü şem'-i mahfil-i hûr (Fuzûlî, K.2/15)

2.6.4. Mecmâ'

Mecmâ', toplantı mekânı ve kavuşma yeri demektir (Devellioğlu, 1996:595). Bâkî Divanı'nda İran diyarı, Fuzûlî Divanı'nda ise eğlence meclisi hususunda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir:

Bâkî, kâfirlerin menzili, dinsizlerin toplantı yeri olan İran'ın, hükümdarın kahır rüzgârıyla harap edildiğini ifade eder. Böylece Osmanlı Devleti'nin doğudaki komşusu olup sürekli sorun (fitne) çıkaran devletlerden İran'a yapılan askerî bir seferin gerekçesi ve bu seferde elde edilen başarı anlatılır. Beyitte, İran'ın, dinsizlerin toplandığı yer olarak tasavvur edilmesi, İslâm coğrafyasında mezhep ve itikat anlayışlarından

kaynaklanan çekişmelerin sebep olduğu dinî, sosyal ve politik ayrılıkların derinliğinin anlaşılması konusunda önem arz eder:

Menzil-i zendeka vü mecma'-ı ilhâd olalı

Sarsar-ı kahrun ile hıtta-i Îrân vîrân (Bâkî, K.2/30)

Fuzûlî, ömrü boyunca olgun insanların muhitinde neşe ve keyif içinde hazmı kolay olan kadehi (şarap) içtiğini söyler. Bu düşüncesiyle mecmâ'ı, eğlence meclisi olarak tasavvur eder ve böyle bir muhitte bulunmaktan duyduğu memnuniyeti anlatır:

Bir ömrdür ki mecma'-i ehl-i kemâlde

Ayş ü neşât ile içerim câm-i hoş-güvâr (Fuzûlî, K.37/32)

2.6.5. Gezinti Yeri (Nüzhetgâh, Cevlângeh)

Nüzhetgâh, *"gezinti yeri"* (Devellioğlu, 1996:849), cevlangâh ise *"dönüp dolaşılan yer"* (Devellioğlu, 1996:137) anlamlarına gelir. Divanlarda daha çok aşk bağlamında ele alınan bu kavramlar, âşık ve sevgilinin muhtelif hâlleriyle ilişkilendirilerek kullanılır. Gezinti yeri, Bâkî Divanı'nda hurrem (sevinç) sözcüğüyle tavsif edilirken, Fuzûlî Divanı'nda zevk ehlinin mekânı olarak görülür ve memdûh övgüsü hususuyla ilgili tasavvurlara konu edilir.

Nüzhetgâh, divanlarda insanların gezip eğlendiği yer anlamında kullanılır. Âşığın amacı, gezinti yerlerinde sevgiliyle birlikte olmaktır. Bu durum nedeniyle âşığın gözü, sevgilinin gezip dolaştığı yerlerde olur. Gezinti yerleri, çerçeve açısından açık mekân oldukları için insanların sıkıntılarını giderip gönüllerini ferahlatır. Âşığın sevinçli hâlini söz konusu mekâna yansıtan Bâkî, sevgili (mekîn) sayesinde bu mekânın cazibesinin arttığını düşünür:

Garaz yâr ile 'işretdür bu nüzhetgâh-ı hurremden

Mey ü mahbûbdan gayrı nedür maksûd bu 'âlemden (Bâkî, G.367/1)

Fuzûlî feleğin; zulüm yapmak suretiyle zevkine düşkün insanların -başında- gezdiği akarsuyunu, zincire; gül bahçesini ise zindana çevirdiğini söyler. Böylece insanların eğlenip huzur bulduğu mekânları, âşığın karamsar ruh hâliyle ilişkilendirmek suretiyle engelleyici ve sınırlayıcı bir mekân olarak tasavvur eder. Dönem/zamanı da ifade eden devr; devretme, dönüp dolaşma ve daire ile irtibatlı olup bu yönüyle de sınırlayıcı oluşuna işaret eder:

Devr cevrin gör ki nüzhetgâh-ı ehl-i zevk iken

Cûybâr-ı gülşeni zencîr-i zindân eylemiş (Fuzûlî, G.130/4)

Fuzûlî, memdûhun benzersiz vücudunun davranışların en güzeline mazhar olduğunu düşünür, dertsiz içini (gönül) ise en doğru fikirlerin tezahür yeri olarak görür. Böylece memdûhun iç ve dış âlemini yansıtan tecellileri, idealize ederek onun yüceliğini anlatır. Aynı zamanda memdûhu, maddî ve manevî varlığıyla tefekkür edilecek bir manzara olarak tasavvur eder:

Zamîr-i bî-melâli asveb-i efkâre cevlângeh

Vücûd-i bî-misâli ahsen-i ef'ale mazherdir (Fuzûlî, K.19/16)

2.6.6. Görünme ve Seyretme Yeri (Cilvegâh, Temâşâgâh, Nazargâh)

Cilvegâh, *"tecelli etme ve görünme yeri"* (Devellioğlu, 1996:143); temâşâgâh, *"seyir ve gezinti yeri"* (Devellioğlu, 1996:1072); nazargâh ise *"bakılan, nazar edilen yer"* (Devellioğlu, 1996:811) anlamlarına gelir. Bu mekânların ortak özelliği, temaşa etme veya görünme edimlerinin gerçekleştiği yer olmasıdır. Bâkî Divanı'nda sevgilinin güzelliği, âşığın sinesi, şairin gönlü, âlem ve arş; Fuzûlî Divanı'nda ise sevgilinin kaşları, âşığın kirpikleri, Hz. Meryem'in eteği, Bağdat ve gökyüzü, görünme ve seyretme yeri olarak tasavvur edilmiştir.

Sevgilinin güzelliği, cihanı hayrete düşürecek bir seyir/gezinti yeri olarak tasavvur edilir. Söz konusu güzellik, İlahî tecelli, kozmik ayet olarak da değerlendirilebilir. Zira beyitte temâşâgâh, tevriye yoluyla hem gezinti yeri hem de seyir (görme) yeri anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır:

Temâşâgâh-ı hüsnünde cihânı hayret almışdur

Ganînün gözleri hayrân fakîrün çeşmi dem-beste (Bâkî, G.445/4)

Nazargâh seyri veya gezintisi, insana huzur verir. Fuzûlî, sevgilinin kaşlarının tâkını (yarım kubbe) âşığın gönül kandilinin asılı olduğu bir nazargâh olarak tasavvur eder. Sevgilinin kaşları, biçimsel açıdan cami ve külliyelerdeki yarım kubbelere, hatta mihraba benzetilir. Tasavvufta ise kaş kurbiyet makamını temsil eder. İlahî yakınlığı (kabe kavseyn) ifade etmesi bakımından da kaşın önemi büyüktür. Öte yandan mimarî yapıların cüzü olan kubbeler ve mihraplar, hayret ve hayranlık ile temaşa edilir. Beyitte her iki unsurun (kaş/kubbe-mihrap) yüksekliği/yüceliği nazara sunularak söz konusu ameliyeden alınan lezzet tasvir edilmiştir:

Kaşların tâkına versem dil-i sûzan ne aceb

Resmdir asıla kandîl nazargâhlara (Fuzûlî, G.243/3)

Sevgili, ideal güzelliği temsil ettiği için onun gezdiği ve göründüğü yerler, maddî ve manevî açıdan değer atfedilen yerlerdir. Bâkî'ye göre servi ağacının yeri, gül bahçesi; sevgilinin boyunun göründüğü (hissedildiği) yer ise âşığın yaralarla dolu göğsüdür. Sevgiliye layık görülen âşığın kanlı göğsüyle gül bahçesi arasında biçimsel açıdan benzerlik ilişkisi kurulur. Âşığın sinesinde beliren yaralar, kan kırmızısı olup şekil itibariyle güle benzetilir:

Kaddünün cilvegehi sîne-i pür-dâgumdur

Sahn-ı gülşen nitekim serv-i dil-ârâ yiridür (Bâkî, G.66/2)

"Tab'-ı safâ-âyîn" terkibiyle gönül kastedilmiştir. Rind şairler, gönlü şiirlerinin kaynağı olarak görür. Bâkî de -gönül- aynasını, mananın ortaya çıktığı yer olarak görür ve aynanın şairin şairlik yeteneğini yansıtan berrak aynayı (gönül) kıskandığını düşünür. Böylece gönlünü şiirlerinin tecelli zemini olarak görür; rint ve vehbî bir şair olduğuna işaret eder:

Cilvegâh-ı şâhid-i ma'nâ olaldan Bâkıyâ

Reşk ider âyîneler tab'-ı safâ-âyînüne (Bâkî, G.425/6)

Fuzûlî, sevgilinin eşiğinin tozunu, âşığın kirpiklerinde -gözyaşı- denizinin sahilini tutan Darü's-Selam (Bağdat) askeri olarak tasavvur eder. Ayak tozu, âşık ile sevgili arasında kurbiyeti sağlayan araçtır. Ayak tozunun âşığın kirpiklerinde tecelli ettiğine dair tasavvurun temelinde, gözyaşlarının -ıslaklığıyla- tozu tutması ve âşığın sevgiliyle kurmak istediği yakınlığı bir set gibi engellemek istemesi düşüncesi vardır:

Cilvegâh etmiş gubâr-i dergehin müjgânımı

Sâhil-i deryâyı tutmuş asker-i Dârü's-Selâm (Fuzûlî, K.14/2)

Bağdat, veliler diyarı olarak bilinir. Behlül-i Dânâ, Cüneyd-i Bağdadî, Ma'rûf-i Kerhî gibi veliler Bağdat'ta yaşamış, Hallâc-ı Mansur ise Bağdat'ta idam edilmiştir (Pala, 1995:117-118). Bu bağlamda Fuzûlî, Bağdat'ı, Ma'rûf'un menzili, Behlül'ün delilik zinciri, Mansur'un darağacı; nasihat ve kerametleriyle asrın kutbu olarak bilinen Cüneyd-i Bağdadî'nin ise göründüğü veya kerametlerinin ortaya çıktığı yer olarak düşünür:

Bundadır Ma'rûfa ser-menzil Cüneyde cilvegâh

Bundadır Behlûle zencîr-i cünûn Mansûra dâr (Fuzûlî, K.11/11)

Âlem, İlahî tecellilerin tezahür yeri olduğu için hem gezinti hem de seyir yeri olarak tasavvur edilir. İnsan, mükemmel bir biçimde yaratıldığı için mikro âlem olarak düşünülür ve genellikle âlem sözcüğüyle birlikte zikredilir. Sevgili, estetik yapısıyla

ideal güzelliği temsil ettiği için klasik şiir anlayışına göre tefekkür ile seyredilecek bir manzara olarak telakki edilir. Bu bağlamda Bâkî, âlemin süsü olarak gördüğü sevgilinin yüzünü/güzelliğini âşıklara, sevgilinin mahallesini ise -âşıklar gibi- sarhoş ve çılgın bir biçimde dolanan âleme temaşa yeri olarak görür:

Temâşâgâh-ı 'uşşâk ol cemâl-i 'âlem-ârâdur

Ser-i kûyında 'âlem mest ü şeydâ bir temâşâdur (Bâkî, G.127/1)

Memdûh övgüsü bağlamında gökyüzü, genişliğiyle yıldızların tecelli yeri olarak görülürken (Fuzûlî, K.19/33), Meryem'in eteği, Mesih'in tecelli yeri (Fuzûlî, K.16/5) olarak görülür. Bu imgelerle memdûhun kutsallığına ve masumiyetine göndermede bulunulduğu düşünülür. Ayrıca memdûhun her sözü, teccelli zeminlerinde peri kanatlı, melek yüzlü varlıklara benzetilir. Bu durum, memdûhun hikmetli söz ve davranışlarıyla insanı hayrette bırakacak düzeyde görüldüğünü ortaya koyar:

Cilvegâh-i nazarda her lafzı

Bir perî-peyker ü melek-sîmâ (Fuzûlî, K.21/21)

Bâkî, Kanuni Sultan Süleyman için yazdığı mersiyede, toprağın Sultan'ın şanına yaraşmadığını, Hakk'ın arşın en yüksek yerini ona tecellî yeri olarak seçtiğini söyler. Bu yaklaşımıyla Bâkî, memdûhun naaşının toğrağa değil gökyüzüne şayeste olduğunu düşünür. Arş, gökyüzünün en yüksek tabakası olduğu için Bâkî'nin memdûhu, insanların en yücesi olarak tasavvur ettiği düşünülür:

Kıldı fırâz-ı küngüre-i 'arşı cilvegâh

Lâyık degüldi şânına hakkâ bu hâkdân (Bâkî, Ms.1-III/5)

2.6.7. Bayram Yeri ('Îdgeh)

Dinî ve kültürel yaşantının önemli günlerinden biri bayram günüdür. Bayramlaşma kültüründe akraba ziyaretleri yapıldıktan sonra bayram yerlerine gidilir ve oralarda tertip edilen eğlencelere iştirak edilir. Sıradan bir günde sevgiliyi görme veya sevgiliyle görüşme, âşık için imkânsız bir durum iken *"bayram âşıklar için sevgilinin görünmesi demektir."* (Kurnaz, 2012:132). Bayram nedeniyle *"farklı bölgelerden teşrif eden güzeller, bayram yerlerine toplanırlar ve hep birlikte eğlenirler."* (Aktaş, 2006:132). Bu durumu fırsat bilen âşık, sevgilinin de iştirak ettiği bu mekânlara yönelir.

Bayram yeri, klasik şairler tarafından farklı teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan bu mekân, Bâkî Divanı'nda sevgilinin dönme dolaba

binerek eğlendiği ve âşık tarafından temaşa edildiği yer; bahçe ve çimenlik olarak tasavvur edilir.

Bayram yeri eğlencelerinde, en fazla rağbet edilen oyun araçları dönme dolaplardır. Bâkî'ye göre âşık, dönme dolaba binen sevgiliyi seyretmek ister, ancak felek aynasının âşığa ne göstereceği bilinmez (Bâkî, G.51/3). Dönme dolabın gümüş tenli/göğüslü sevgiliyi döne döne yabancılara (rakip, ağyar) seyrettirmesi, âşığı yaralar. Dönme dolaptan çıkan sesin inleme olarak telakki edilmesinin temelinde, sevgilinin rakip ve ağyar tarafından görülebilecek şekilde eğlenmesi düşüncesi vardır. Dönme dolap, bir eğlence aracı olmasına rağmen söz konusu özelliğinden dolayı âşığın âleminde olumsuz çağrışımların sebebi olarak görülür:

'Îdgâhun göreyin inlesün ol dûlâbı
İle seyr itdürür ol sîm-beri döne döne (Bâkî, G.464/5)

İlkbahar, yeryüzünün yeşillenip canlanmasına katkı sağladığı için övülmeye layık görülür. Etkisi bakımından sevgiliyle benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Bu bağlamda Bâkî, ilkbaharın güzel elbiseleriyle peri yüzlü sevgililer gibi bayram yerinde dolandığını söyler (Bâkî, G.160/2). Bayram yeri, klasik şairler tarafından yapay ve doğal güzelliklerin tezahür yeri olarak görüldüğü için bahçeye benzetilir ve ideal güzelliği temsil eden sevgiliye layık bir mekân olarak tasavvur edilir. Bağ ve baharın süsü olarak görülen erguvan fidanı (Bâkî, G.123/2) ve çimenliğin ortasında salınan narven (karaağaç) fidanı, boyu ve salınışıyla bayram yerinde işveli bir biçimde yürüyen sevgili olarak düşünülür. Böylece gerek bahar mevsiminin etkilerinin en iyi bahçede görülmesi gerekse sevgilinin benzetileni olarak görülen fidanların bahçede yetişmesi gibi nedenlerden dolayı bahçe, bayram yeri olarak tasavvur edilmiştir:

Nihâl-i nârven sahn-ı çemende salınur gûyâ
Miyân-ı 'îdgehde bir nigâr-ı serv-i bâlâdur (Bâkî, G.135/2)

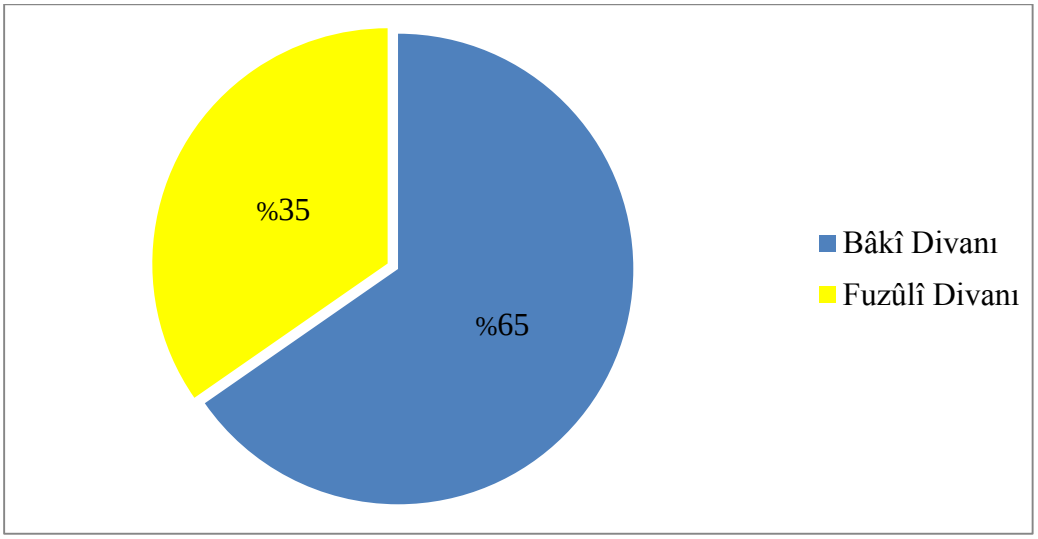
2.6.8. Eğlence Mekânlarıyla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Eğlence mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 13, kullanım oranını Grafik 13 vermektedir. Buna göre eğlence mekânlarıyla ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 262, Fuzûlî Divanı'nda 139 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %65, Fuzûlî Divanı'nda %35'e tekabül eder. Eğlence mekânlarıyla ilgili sözcüklerin Bâkî Divanı'ndaki toplam

kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "temâşâgâh" ve "'îdgeh"in Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış olması; "bezm", "meclis", "hârâbât", "meygede" ve "'işretgâh" sözcüklerinin ise Fuzûlî Divanı'na göre fazla kullanılmış olmasıdır. "Meyhâne" ve "cilvegâh" sözcükleri, Fuzûlî Divanı'nda fazla kullanılsa da iki divan arasındaki toplam kullanım sayısındaki fark, %30'da kalmıştır. Bâkî'nin eğlence mekânlarıyla ilgili sözcüklere fazla yer vermesi, dünya görüşünü ve rint yaradılışını şiire yansıtma konusundaki gerçekliğiyle açıklanabilir. Zira Bâkî, *"dışa açık ve atak"* bir kişiliğe sahip iken Fuzûlî, *"içe dönük ve çekingen"* bir kişiliğe sahiptir (Okuyucu, 2011:170). Sabahattin Küçük'e göre *"Bâkî, zevk ve eğlenceye düşkün, imkânlar el verdiğince hayattan kâm almayı isteyen birisi olarak karşımıza çıkar. Ona göre dünya geçici ve ömür kısadır; bunu elden geldiğince değerlendirmek lâzımdır. Fuzûlî ise hüzün ve ızdırap şairidir; dünya görüşü karamsardır. Fakirlikten, eziyetten, ızdıraptan hoşlanır; çünkü bunlar, bu fânî âlemi terketmeye zorlar"* (2011:373-374). Bu tespit ve yaklaşımın her iki şairin eğlence mekânlarına olan iltifatının anlaşılmasına da katkı sağlayacağı düşünülür.

Tablo 13: Eğlence mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Ayş-hâne	-	1
Bezm	131	78
Bezmgâh	-	3
Cevlângeh	-	1
Cilvegâh	3	7
Hârâbât	13	7
Hum-hâne	2	2
'Îdgeh	6	-
'İşret-âbâd/'İşret-hâne/'İşret-sarây/'İşretgâh	4	2
Mahfil	1	2
Meclis/Mecâlis	75	9
Mecmâ'	1	1
Meygede	11	3
Mey-hâne	12	20
Nazargâh	-	1
Nüzhetgâh	1	1
Temâşâgâh	2	-
Şarâb-hâne	-	1
Toplam	**262**	**139**



Grafik 13: Eğlence mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Meclis, sözcüğünü karşılayan mekân adları (bezm, bezmgâh), Bâkî Divanı'nda 206, Fuzûlî Divanı'nda 90 kez kullanılmıştır. Rint yaradılışlı bir şair olan Bâkî eğlence meclisini daha zengin bir bağlamda, kişiliğine uygun olarak olumlu bir bakış açısıyla tasvir eder. "Bezm-i safâ" (Bâkî, G.154/7) ve "bezm-i rûh-bahş" terkiplerinde görüldüğü üzere zevk ve eğlenceye düşkün yaratılışını adeta ele aldığı mekânlara yansıtır:

Müheyyâ oldı meclis sâkıyâ peymâneler dönsün

Bu bezm-i rûh-bahşun şevkine mestâneler dönsün (Bâkî, G.391/1)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında eğlence meclisinin, bazı maddî unsurları ve kurallarının doğrudan veya göndermelerle muhtelif tasavvurlara konu edildiği görülür. Meclisin mum ile aydınlatılması (Bâkî, G.225/1; Fuzûlî, G.54/4), içeceğinin şarap oluşu (Bâkî, G.106/7; Fuzûlî, G.28/1), kadehinin döndürülerek içilmesim (Bâkî, G.391/1), müzik eşliğinde icra edilmesi (Bâkî, G.365/5; Fuzûlî, G.239/3) ve genellikle ilkbaharda tertip edilmesi (Fuzûlî, K.1/7) bu tasavvurlardan bazılarıdır:

Bâd-ı hazân irişmedin ir sahn-ı bâga kim

Bezm-i bahâra nergis olupdur çemende şem' (Bâkî, G.224/3)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında eğlence meclisiyle ilgili ortak teşbih ve tasavvurun fazla oluşu, dikkat çeker. Her iki divanda meclis; savaş (Bâkî, K.18/2; Fuzûlî, K.14/20), rint (Bâkî, G.205/5; Fuzûlî, G.145/7), aşk (Bâkî, G.538/2; Fuzûlî, G.229/1), vuslat (Bâkî, G.451/4; Fuzûlî, G.185/1), belâ (Bâkî, G.87/1; Fuzûlî, G.217/3) gam (Bâkî,

G.69/4; Fuzûlî, G.82/6) ile tavsif edilmiş; bahçe (Bâkî, G.71/4; Fuzûlî, K.9/7), felek (Bâkî, K.1/4; Fuzûlî, G.137/3), âlem/dünya (Bâkî, G.134/6; Fuzûlî, K.37/21) ve cennet (Bâkî, G.398/3; Fuzûlî, G.102/6) olarak tasavvur edilmiştir:

Degül mi bezm-i vasl-ı yâr fırdevs

Belâ-yı sohbet-i agyâr tamu (Bâkî, G.398/3)

Divanlarda dikkat çeken hususlardan biri de meclisin, karşıt kavramlarla tavsif edilip hem açık hem de kapalı mekân algısıyla ele alınmasıdır. Bâkî Divanı'nda meclisin vuslat (bezm-i visâl) ve ayrılık (bezm-i fürkat) kavramlarıyla tavsif edilmesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Vuslat meclisine kavuşmak âşık için hayâlî bir durum iken (Bâkî, G.451/4) ayrılık meclisinde gam çekmek âşığın yazgısıdır. Bu durum, aynı zamanda âşıkların ruh hâllerinin, sevgilinin takındığı tavır ve içinde bulunduğu mekâna göre değişiklik arz ettiğini gösterir:

Bâkî çek imdi câm-ı gam-ı bezm-i fürkatin

Kim didi sana yâr gibi bî-vefâyı sev (Bâkî, G.400/5)

Fuzûlî Divanı'nda ise meclis, karşıt kavramlardan cennet ve cehennem ile benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Vaizin meclisi -dünya- cehennemi (Fuzûlî, G.131/3), sevgilinin meclisi ise kutsal cennet olarak tasavvur edilir. Bu yaklaşım, herhangi bir mekânın açık veya kapalı olarak algılanmasında mekînin etkisinin büyük olduğunu gösterir:

Götürdü zevk-ı vaslın hâtırımdan ravza pervâsın

Sözün Kevser münevver meclisin huld-i berînimdir (Fuzûlî, G.102/6)

Meyhâne sözcüğünü karşılayan mekân adları (meygede, ayşhâne, humhâne, şarâbhâne, 'işret-âbâd/'işrethâne/'işret-sarây/'işretgâh), Bâkî Divanı'nda 42, Fuzûlî Divanı'nda 36 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda meyhane, hem daha fazla hem de daha farklı teşbih ve tasavvura konu edilmiştir. Divanlarda dikkat çeken hususlardan biri, meyhanenin Fuzûlî Divanı'nda aşk kavramıyla doğrudan, Bâkî Divanı'nda ise dolaylı olarak ilişkilendirilmesidir. Aşk, Bâkî Divanı'nda şaraba benzetilir ve âşığın başında meyhaneyi döndürecek kadar tesirli görülür (Bâkî, G.391/2). Fuzûlî Divanı'nda ise Zühre (Venüs) yıldızının zevk kadehinden sarhoş olduğu meyhanenin vasfı olarak tasavvur edilir:

Olmadan mey-hâne-i aşkında mest-i câm-ı zevk

Düzmedi bezm-i felekde Zühre kânûn-ı tarab (Fuzûlî, G.32/3)

Bâkî Divanı'nda meyhane, genellikle açık mekân algısıyla (Bâkî, G.435/4) ele alınmıştır. Meyhanede huzurun elde edilmesi (Bâkî, G.187/3), âşığın meyhanenin hava ve suyuyla rahatlaması, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Hoş geldi bana meygedenün âb u hevâsı

Va'llâhi güzel yirde yapılmış yıkılası (Bâkî, G.508/1)

Fuzûlî Divanı'nda ise meyhâne, hem açık hem de kapalı mekân olarak algılanmıştır. Huzur ve emniyeti sağladığı için meyhânenin "makâm-i emn" olarak tasavvur edilmesi, açık mekân algısına örnek iken (Fuzûlî, G.180/8); maddî sarhoşluğun yaşandığı yer olarak düşünülüp şeytânın evi olarak tasavvur edilmesi kapalı mekân algısına örnektir:

Geçdi mey-hâneden il mest-i mey-i aşkın olup

Ne meleksin ki harâb etdin evin şeytânın (Fuzûlî, G.161/3)

Meyhâne, Fuzûlî Divanı'nda muhayyel/aşkın/kutsal mekânlardan cennet dinî mekânlardan ise ziyaretgâh ve Kâbe olarak tasavvur edilirken; Bâkî Divanı'nda yalnızca Kâbe olarak tasavvur edilmiştir. Bu durum, Fuzûlî'nin tasavvur âleminde din ve tasavvufun daha belirleyici olduğunu, meyhaneyi daha çok hakikî aşk bağlamında değerlendirdiğini gösterir:

Kılmasınlar ta'ne ger mey-hâneler seyr eylesen

Sûfî-i sâfi-derûnsun zâ'ir-i Beytü'l-harâm (Fuzûlî, K.35/13)

Bezm-i safâ vü reşh-i câm bu zemzem olmış ol makâm

Mey-hâneler Beytü'l-Harâm pîr-i mugân şeyhü'l-harem (Bâkî, G.318/3)

Meyhanelerin tenha yerlerde inşa edilmesinin nedeni, İslâm inancında sarhoşluğa sebep olan maddelerin yasaklanması ve bu maddelerin içildiği mekânların kerih görülmesidir. Bu inanç ve anlayış nedeniyle meyhane müdavimleri toplum tarafından dışlanır ve meyhane ötekileştirilen mekânlarla aynı mesabede görülür. Bu bağlamda Fuzûlî'nin şarabın verdiği neşeyle korkusuz meyhane müdavimi olalım (Fuzûlî, Mr.2/1) ifadesiyle Bâkî'nin harabat ehlinin kınanmaması gerektiğine dair ifadesi, meyhaneye olan olumsuz bakış açısının bir sonucudur veya melâmete uğrama noktasındaki kaygıya işarettir:

Zâhidâ rind-i harâbâta inen ta'n itme

Var ise zerre kadar sırr-ı kazâdan haberün (Bâkî, G.277/5)

Mahfil, Fuzûlî Divanı'nda 2, Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Her iki divanda sohbet ve eğlence meclisiyle ilişkilendirilmiş ve açık mekân algısıyla

değerlendirilmiştir. Fuzûlî, sevgilinin yanağını ve boyunu hurilerin mahfilinde bulunan muma benzeterek mahfil ile cennet arasında (Fuzûlî, K.2/15*)*; Bâkî ise gül bahçesinde mahfil süslendiği için kadehlerin dolaştırılması gerektiğini ileri sürerek mahfil ile eğlence meclisi arasında benzerlik ilişkisi kurar:

Tutdı gülşende yine bülbül-i hôş-hˇân menzil

Başlasun devre kadeh oldı müzeyyen mahfil (Bâkî, Mt.11)

Toplantı yeri (mecmâ'), Bâkî ve Fuzûlî divanlarında birer kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda İran, dinsizlerin toplantı yeri olarak tasavvur edilirken (Bâkî, K.2/30) Fuzûlî Divanı'nda eğlence meclisi, toplantı yeri olarak tasavvur edilmiştir. Bâkî Divanı'nda tavsif edilen toplantı yeri, dinî ve politik saiklerle bir araya gelen insanlardan oluşurken; Fuzûlî Divanı'nda eğlenmek amacıyla bir araya gelen insanlardan oluşur:

Bir ömrdür ki mecma'-i ehl-i kemâlde

Ayş ü neşât ile içerim câm-i hoş-güvâr (Fuzûlî, K.37/32)

Gezinti yerlerini karşılayan sözcükler (nüzhetgâh, cevlângeh), Bâkî Divanı'nda 1, Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Divanlarda dikkat çeken husus, Bâkî'nin nüzhetgâhı açık mekân, Fuzûlî'nin ise kapalı mekân algısıyla ele almasıdır. Bâkî, gezinti yerini sevgiliye şayeste bir mekân olarak tasavvur ettiği için hurrem (neşe) sözcüğüyle tavsif ederek (Bâkî, G.367/1) açık mekân algısıyla ele alırken; Fuzûlî, feleğin cevriyle söz konusu mekânın keyif ehlinin âleminde zindana dönüştüğünü ifade ederek kapalı mekân algısıyla ele alır:

Devr cevrin gör ki nüzhetgâh-ı ehl-i zevk iken

Cûybâr-ı gülşeni zencîr-i zindân eylemiş (Fuzûlî, G.130/4)

Görünme ve seyretme yeriyle ilgili mekânları karşılayan sözcükler (cilvegâh, temâşâgâh, nazargâh), Bâkî Divanı'nda 5, Fuzûlî Divanı'nda 8 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda sevgilinin güzelliği, insanı hayrette bırakacak güzelliği yansıtan bir temâşâgâh (seyir yeri) olarak tasavvur edilirken (Bâkî, G.445/4); âşığın sinesi kanlı yaralarla gül bahçesini anımsatan bir cilvegâh (görünme yeri) olarak tasavvur edilmiştir. Bu yaklaşım, söz konusu mekânların olumsuz çağrışımlara rağmen (kanlı yaralardan oluşma) açık mekân olarak algılandığını gösterir:

Kaddünün cilvegehi sîne-i pür-dâgumdur

Sahn-ı gülşen nitekim serv-i dil-ârâ yiridür (Bâkî, G.66/2)

Fuzûlî Divanı'nda sevgilinin kaşları, âşığın gönül kandilinin asılı olduğu bir nazargâh (seyir yeri) (Fuzûlî, G.243/3); âşığın kirpikleri ise sevgilinin eşiğinin tozunu tutan cilvegâh (görünme yeri) olarak tasavvur edilmiştir. Kirpik, mevcut hâliyle deniz sahilini tutan Bağdat askeri olarak tasavvur edildiği için engelleyici olma özelliği nazara sunulmuştur. Bu yaklaşım, söz konusu mekânların Fuzûlî Divanı'nda da, aşk uğruna çekilen sıkıntıların tecelli yeri olarak tasavvur edildiği için kapalı mekân algısıyla ele alınmıştır:

Cilvegâh etmiş gubâr-i dergehin müjgânımı
Sâhil-i deryâyı tutmuş asker-i Dârü's-Selâm (Fuzûlî, K.14/2)

Bayram yeri (îdgeh), eğlence mekânlarının içinde büyük bir öneme sahiptir. Eğlenceler genellikle kapalı mekânlarda icra edilirken bayram eğlenceleri, bahar şenlikleri gibi açık ve doğal mekânlarda icra edilir. Bayram yeri, Bâkî Divanı'nda hem açık hem de kapalı mekân olarak algılanmıştır. Bayram yeri, eğlence mekânı olduğu için doğal güzelliklerin tezahür yeri olan bahçeyle benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Bahçenin maddî unsurlarından erguvan fidanı, bahar ve bahçenin süsü olarak telakki edildiği için bayram yerinde salınarak yürüyen sevgiliyi anımsatır. Bahçe söz konusu hâliyle âşığa huzur verdiği için açık mekân olarak algılanır:

Zînet-i bâg u bahâr olmış nihâl-i ergavân
'Îdgehde salınur mahbûb-ı müstesnâ mıdur (Bâkî, G.123/2)

Bayram yerindeki önemli eğlence araçlarından biri dönme dolaplardır. Dönme dolaba binen sevgilinin ağyar veya rakip tarafından seyredilmesi âşığı üzdüğü için âşık, dönme dolabın çıkardığı sesi inleme olarak hayâl eder. Bu yaklaşımla karamsar ruh hâlini söz konusu eğlence aracına yansıtır. Böylece çerçeve açısından açık bir mekân olan bayram yeri, âşığın duygu âleminde kapalı mekâna kalbeder:

'Îdgâhun göreyin inlesün ol dûlâbı
İle seyr itdürür ol sîm-beri döne döne (Bâkî, G.464/5)

2.7. Ulaşım Yerleriyle ile İlgili Mekânlar

Yol sözcüğü, bir yerden başka bir yere gitmek için yapılmış veya kendiliğinden oluşmuş yürüme yeri, ulaşım şeridi; tarz, şekil, yapılma biçimi; amaç, uğur gibi anlamlara gelir (Akalın vd., 2011:2602). Hem doğal hem de yapay etkilerle şekillenen yolun en önemli özelliği, *"belirsiz bir mekân"* (Özarslan, 2010:26) oluşudur. Yolun

belirsizliği, sınırlarının çizilmemiş olmasından, sonsuzluğa açılabilecek bir mahiyete sahip olmasından kaynaklandığı düşünülür.

Divanlarda "yol" sözcüğü, hem tasavvufî hem de beşerî konuların işlendiği beyitlerde kullanılmışken; yol anlamıyla birlikte *"yöntem, usul"* (Kanar, 2003:1440) anlamlarına gelen "tarîk" sözcüğünün ise daha çok tasavvufî anlam taşıyan beyitlerde kullanıldığı görülür. Yol çeşidi olarak bilinen minhâc, *"geniş yol"* (Kanar, 2003:929) anlamına gelirken; şâh-râh, *"ana yol, doğru yol"* (Kanar, 2003:1357) anlamlarına gelir. "Güzer", "güzergâh" ve "reh-güzâr" sözcükleri ise *"geçiş, geçit, geçiş yolu"* (Kanar, 2003:438) anlamlarına gelip yol sözcüğüyle aynı bağlam içinde ele alındıkları için tek başlık altında değerlendirilmişlerdir.

Yol, durmanın, eğleşmenin, ikametin yeri olmaktan ziyade; gidiş ve gelişin zemini (Özarslan, 2010:26) olduğu için yol denildiğinde düşünülen ilk şey, seferdir. Klasik şiirin ana konularından biri aşk olduğu için, Mecnûn'un tekâmül yolculuğunda görüldüğü üzere, aşk belâsına düşenlerin çıkar yol bulmak için seyre koyuldukları ve sonu belirsiz bir sefere çıktıkları bilinir. Böylece yolun da dâhil edildiği belirsiz mekânların sahiplenildiği, bu mekânlarla özdeşleşen âşıkların söz konusu mekânlara kimlik kazandırdığı düşünülür.

Tasavvufa göre *"yol ve yolculuk keşiftir, transendental yüceliştir."* (Lekesiz, 2006:221); *mülk âleminden melekût âlemine, ilme'l-yakîn mertebesinden ayne'l-yakîn mertebesine doğru ruhen yükselme"* (Solmaz, 2005. 135), hakikî aşk yoluna giren sâlikin özünü bulma, Mutlak Varlık'ın varlığında yok olma çabasıdır. Tekâmülün amaçlandığı bu yolculuk, "dervişlik" ile başlayıp "insân-ı kâmil" mertebesine ermekle sona erer. Mevlana'nın hayatının üç evresi olarak da düşünülen *"Hamdım, piştim, yandım."* (Araz, 2007:39-43) sözünün, tasavvuftaki yücelişi, erginleşme yolcuğunu en öz biçimde ifade eden söz olduğu düşünülür.

Yol ve yol anlamına gelen sözcükler, Bâkî Divanı'nda aşk, vuslat, fenâ, ferâgat, sabır, vefâ kavramlarıyla tavsif edilmiş; sevgilinin mahallesi, meyhane, bahçe ve Kâbe gibi mekânların yolları muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir. Yol, Fuzûlî Divanı'nda ise aşk, vuslat, fakr, fenâ (geçicilik), tevekkül, züht, adem (yokluk), şeriat kavramlarıyla tavsif edilmiş; meyhâne, mescit, Hz. Ali'nin türbesi, çöl, bahçe, Kâbe gibi mekânların yolları muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir. Her iki divanda da sevgili ve memdûh gibi şahsiyetlere varan yollar yüceltilmiştir.

2.7.1. Yol (Râh, Târik, Minhâc, Güzer/Güzergâh, Reh-güzâr, Şâh-râh)

Klasik şiirin ana konularından biri aşk olduğu için yol, daha çok aşk ile ilgili tasavvurlara konu edilir. Fuzûlî Divanı'nda ayrılık alınyazısı olarak telakki edildiği için aşk; gam, sıkıntı ve ümitsizlikle adeta özdeşleştirilir. Aşk yolunda, âşığın acısının büyüklüğünü gösteren en önemli emareler "âh" ve "gözyaşı"dır (Fuzûlî, G.276/7). Gözyaşı, su anaforu kadar etkili görüldüğü için âşığın yolunu şaşırdığı, menzilini kaybettiği düşünülür (Fuzûlî, G.216/3). Bütün bu caydırıcı durumlara rağmen âşık, aşk yolunda çektiği sıkıntıları nimet olarak görür ve istikametini değiştirmediği için mutlu olup hâline şükreder:

Çok oldukça gam ü derdim reh-i aşk içre hoş-hâlim

Fuzûlî şâd olup şükr etmeyem mi ni'metim artar (Fuzûlî, G.71/7)

Aşk yolunu tehlikelerle dolu bir mekân olarak değerlendiren Fuzûlî, aşkı, avcılarla dolu bir çöl olarak tasavvur eder (Fuzûlî, G.75/5). Ayrıca aşk yolunda âşığa sadece gölgesinin yol arkadaşı olduğunu (Fuzûlî, G.190/5), aşk yolunda ilerlemenin ölüm ile karşı karşıya kalma gibi bazı tehlikeler doğurduğunu, her şeye rağmen âşığın hâlinden memnun olduğunu ileri sürerek, amacın veya menzilin Mutlak Varlık/sevgili olduğu bir yolda ölümün vuslat mesabesinde görüldüğüne, çekilen sıkıntıların övünme vesilesi olarak telakki edildiğine işaret eder:

Bildim tarîk-ı aşk hatarnâkdir velî

Ben dömezem bu yoldan ölüm olsa gâyeti (Fuzûlî, G.302/4)

Gündelik hayatta, yollarda mutlak manada emniyet sağlanmadığı için yollar, tehlikelere açık mekânlardır. Bu bağlamda Bâkî de aşk yolunun tehlikeli olma özelliğini çok ön plana çıkarır. Bâkî'nni tasvir ettiği yol, aşk yolu olunca, kaynağı veya müsebbibi sevgili olan cevr ve cefanın nicelik ve niteliği de artar. Bâkî, âşığın aşk yolunda kendisini emniyette hissedip rahata ermesinin imkânsız olduğunu (Bâkî, G.242/2), gamdan ölme korkusuyla yaşadığını (Bâkî, G.376/5) söyler. Ayrıca âşığın aşk yolunda yakasını yırtıp göğsünde yaralar açtığını, bu yaraları takip ederek harap olmuş köşeye veya aşk hazinesine ulaştığını ifade eder. Böylece yaraları, aşk hazinesine götüren yol/yol işareti olarak tasavvur eder:

Yakam çâk eyledüm 'aşkun yolında dâg-ı sînemde

İçinden gene peydâ oldı bir künc-i harâb açdum (Bâkî, G.320/2)

Fuzûlî, canı çıksa bile aşk yolundan ayrılmamayı, öldüğünde aşk ehlinin kullandığı yolun üstüne gömülmeyi ister. Bu durum, kendisiyle aynı duygu ve

düşünceleri taşıyan insanlarla (yoldaş) ebedî bir birliktelik sağlamak, onların gönül ve zihinlerinde güzellikle yâd edilmek istemesi nedeniyledir. Fuzûlî, bu tasavvuruyla duanın okunması veya ölülerin hayırla yâd edilmesi için mezar veya mezarlıkların yol yakınlarında yapılması gerçekliğine işaret eder:

Ey Fuzûlî çıksa cân çıkmam tarîk-ı aşkdan

Reh-güzâr-ı ehl-i 'aşk üzre kılın medfen bana (Fuzûlî, G.12/7)

Sevgilinin mahallesine (menzil) varan veya vuslatın gerçekleşme zemini olan yol, âşığın en önemli güzergâhıdır. Bâkî, vuslat yoluna yönelen âşığı, gözyaşı selinin üstünde sürüklenen çöp olarak tasavvur eder (Bâkî, G.349/4). Bu durum, âşığın ayrılık derdinden çektiği acının büyüklüğünü göstermekle beraber, vuslat yolunda ilerlerken iradesini kaybettiğini, sevgilinin bulunduğu yere gayrihtiyarî olarak sürüklendiğini gösterir. Sıkıntı vermesine rağmen âşığın rahatlayıp huzur bulduğu yer, vuslat yoludur. Âşığın menzile ulaşması, imkân dâhilinde olmasa bile söz konusu yolun sevgilinin menziline varması ve âşığın bu yolda ilerleme gayreti içinde olması, vuslat ümidinin diri kalmasına katkı sağladığı için âşığın bu yolu önemsediği düşünülür:

Câm-ı derdünle dil huzûr eyler

Râh-ı vaslunla rûh râhat olur (Bâkî, G.93/2)

Madde âlemi, mutasavvıflar tarafından gurbet olarak tasavvur edildiği için âşığın amacı, vuslat yolunda ilerleyip ayrılığı bitirmek veya aslî vatana ulaşmaktır. Bu yolda âşığın en büyük yardımcısı vuslat şevkidir (Fuzûlî, G.102/2). Madde âlemi imtihan yeri olduğu için bu mekânın sıkıntı ve hilesi azalmaz. Fuzûlî, vuslat mülkünün yolunun tuzak ve hilelerle dolu olduğunu söyleyerek söz konusu yolun belirsizlik ve tehlikelere açık olma durumuna işaret eder. Ayrıca aslî vatandan ayrılıp gurbete düşen, yol ve iz bilmeyen âşığın çaresizliğini anlatır:

Ben garîb ü râh-ı mülk-i vasl pür-teşvîş ü mekr

Ben harîf-i sâde-levh ü dehr pür-nakş-ı füsûn (Fuzûlî, G.232/4)

Yol, divanlarda bazı tasavvufî kavramlarla ilişkilendirilerek tavsif edilir. Tasavvufa göre Mutlak Varlık, kâinattaki her şeyin sahibi olduğu için insanın geçici olarak elde ettiği dünyevî nimetlerle gönül bağı kurması yanlıştır. Geçici olana karşı fakr hâlini yaşamak, ezelî ve ebedî olanın rızasını kazanma çabası içinde olmak daha doğru görülür. Fuzûlî, fakr yolunu tutmayı sultanlıkla aynı mesabede görür (Fuzûlî, G.146/1) ve dünyevî arzuların insanı hapishane gibi sınırlandırdığını söyleyerek Mutlak Varlık'ın yolunda yok olma konusunda Allah'tan yardım ister:

Habs-ı hevâda koyma Fuzûlî-sıfat esîr

Yâ Rab hidâyet eyle tarîk-ı fenâ bana (Fuzûlî, G.3/7)

Geçicilik anlamına gelen "fenâ" kavramı, dünyada çekilen sıkıntılar ile ilişkilendirilir. Bâkî, "reh-güzâr-ı fenâ" terkibiyle dünyayı kasteder. Dünyada yaşayanların sıkıntılara düçar olmalarını, ayaklarının belâ taşlarına çarpmasını normal karşılar. Zira dünya bir imtihan yeridir. İslâm inancına göre Allah, sevdiği kullarını zorluklarla imtihan eder. Kendisini sevgili kul formunda gören Bâkî'nin, kulun faniliğine göndermede bulunduğu gibi dünyayı, âlem-i bekâya geçme noktasında eşik mekân olarak tasavvur ettiği düşünülür:

Bâkî 'aceb mi seng-i belâ irse pâyine

Her kim bu reh-güzâr-ı fenâdan mürûr ide (Bâkî, G.420/7)

Fuzûlî, kendisini fakirlik ve fanilik yolunun sâlîki olarak tasavvur ettiği için sabır ve sükûnet içinde seyr-i sülûkunun tamamlanması gerektiğini düşünür (Fuzûlî, K.21/2). Âşıkların asıl amacı fenafillah makamına ulaşmaktır. Bu makama ulaşabilmenin yolu, çaba sarf etmek suretiyle kesretten arınmaktır. Dudak, tasavvufta vahdet olarak telakki edildiği için âşık, sevgilinin yok mesabesinde telakki edilen dudaklarını sürekli düşünerek yokluk yolunu gözetir:

Yâd-ı lâ'linle Fuzûlî gözleyip râh-ı 'adem

Var bir tedbîri ammâ âşikâr etmez bana (Fuzûlî, G.16/7)

Bâkî, yol sözcüğünü tasavvufî kavramlardan ferâgat ile ilişkilendirir. Asıl padişahlığın, güç ve şatafatın emareleri olarak bilinen taç ve elbisenin terk edilmesiyle elde edileceğini ifade ederek feragatı yüceltir. Feragatı, manevî anlamda yükselme veya manevî mertebe elde etme konusunda bir yol, bir kapı olarak görür (Bâkî, G.394/2). Dünyevî nimetlerle kurulan sevgi bağından feragat edildiği takdirde, ahiret huzuruna erişileceğini düşünür. Böylece feragatı doğru yol; kendisini ise yol gösterici/ mürşit olarak tasavvur eder:

Menzil-i âsâyiş-i 'ukbâya istersen vüsûl

Hubb-i dünyâdan ferâgat gibi olmaz togrı yol

Şâdmân erbâb-ı 'uzletdür hemân Bâkî melûl (Bâkî, Th.4-V/1-2-3)

Tasavvufî anlayışa göre tevekkül, sebeplere değil sebepleri yaratana güvenmek ve bağlanmaktır. Fuzûlî, menzile ulaşmayı amaçlayan âşığın, tevekkül yolundan ayrılmadığı takdirde, amacına ulaşacağını söyleyerek bir işi Mutlak Varlık'a havale etmenin doğruluğuna işaret eder. Menzilin Mutlak Varlık veya onun rızası olduğu bir

yolculukta sabır ve tahammül, tevekkül ile taçlandırıldığında vuslatın kaçınılmaz olduğu düşünülür. Bu yaklaşımdan dolayı Fuzûlî'nin mütevekkil bir şair olduğu söylenebilir:

Ey Fuzûlî çekme sen râh-ı tevekkülden kadem

Menzil-i maksûda yetmekdir mukarrer ben zamân (Fuzûlî, G.216/7)

Maddî veya manevî sıkıntıları olanlar sabırla teselli edilir. Sevgilinin mahallesine ulaşma istek ve arzusu içinde olan aşk erbabının sabır ve teselli yoluyla teskin edilemeyeceğini söyleyen Bâkî, huzur ve sükûneti sağlama konusunda âşıkları etkileyebilecek destekleyici veya caydırıcı bir gücün olamayacağını düşünür:

Erbâb-ı 'aşka sabr u tesellî tarîki yok

Varan harîm-i kûyuna nâ-şâd olup gider (Bâkî, G.141/4)

Vefa, âşığın en önemli meziyetidir. Hiçbir sıkıntı ve zorluk âşığı vefasından vazgeçirmez. Bâkî, aşk derdinden âşığın döktüğü kanlı gözyaşlarını vefa yolunun işaretleri/işaret taşları olarak tasavvur eder:

Râh-ı vefâda yitüre diyü gamun beni

Hûn-âb-ı dîde yollara yir yir nişân ider (Bâkî, G.109/6)

Tarikat ehlinin nefis terbiyesi ve murakabe için yaptığı işlerden biri, kapalı ve dar mekânlara girip vakitlerini muhasebe ve ibadetle geçirmektir. Fuzûlî, doğruluk ve züht yolunu tutarak mihrap köşesine çekildiğini; ancak sevgilinin şehla gözlerinin (masiva), onu kendi hâline bırakmadığını söyleyerek mihrap köşesini kapalı ve dar mekân; züht ve doğruluk yolunu ise arınmayı gerçekleştiren yol/yöntem olarak tasavvur eder:

Gûşe-i mihrâba tutmuşdum reh-i zühd ü salâh

Koymadı öz hâlime ol nergis-i şehlâ beni (Fuzûlî, G.290/6)

Sevgilinin yolu, değerini sevgiliden aldığı için övülür. Bâkî'ye göre âşık, sevgilinin yoluna kanlı gözyaşlarından oluşan mücevherleri saçmak (Bâkî, G.273/1), yolunun toprağı olmak (Bâkî, G.185/4) ve hatta değerli gördüğü can cevherini sevgilinin yolunda feda etmek (Bâkî, K.13/1) ister. Sevgilinin uğruna/yoluna can verme isteğiyle alakalı ahit, elest meclisinde gerçekleştiği için âşığın madde âlemindeki çabasının, bu ahdi gerçekleştirmeye yönelik olduğu düşünülür:

Ölmedin yoluna cân virmege 'ahd itmiş idüm

Şol zamân 'âlem-i ervâha ki mûtû didiler (Bâkî, G.184/4)

Bâkî'ye göre sevgilinin mahallesine ulaşmak, mümkün olmadığı için sevgili ancak yollarda görülebilir (Bâkî, G.126/4). Bu durumdan dolayı yol, beklenilen yerdir. Bâkî; sevgili, âşığın perişan hâlini görüp ona merhamet ettiği takdirde, âşığın ömrü boyunca sevgilinin yolunu bekleyeceğini söyler. Böylece dünyada vuslatın imkân dâhilinde olmadığını, sevgilinin ömür boyunca beklenecek değere sahip olduğunu düşünür:

Şâyed terahhüm ide görüp hâk-sârını

'Ömrüm geçince bekleyeyin reh-güzârını (Bâkî, G.517/2)

Sevgilinin sahip olduğu yücelik ve kutsiyet, onun geçtiği yolun toprağına da atfedilir. Bu kıymet nedeniyle toprak, gerek renk açısından gerekse biçimsel açıdan sürmeye benzetilir (Güfta, 2009:1349). Sürme, güzellik unsuru olduğu kadar göz aydınlığını arttırma özelliğine de sahiptir. Âşık ile maşuk arasında oluşturulmak istenen kurbiyetin sembolüdür. Sevgiliye yaklaşması imkânsız olan âşığın, sevgilinin ayak toprağını sürme olarak kullanmasıyla bu kurbiyetin gerçekleşeceği düşünülür. Ayrıca Bâkî, "Isfahan sürmesi, sevgilinin yolunun toprağını görseydi gözleri kararıp düşerdi." diyerek sevgilinin ayak toprağını, meşhur Isfahan sürmesinden üstün görür:

Göz karardur düşerdi hâk-i rehin

Görse ger sürme-i Sıfâhânî (Bâkî, G.488/4)

Fuzûlî de sevgilinin yolunun toprağını sürme olarak tasavvur eder. Sürme, âşığın âmâ olan gözlerinin iyileşmesine, göz aydınlığının artmasına katkı sağlar (Fuzûlî, G.35/3). Fuzûlî, gülün; gözlerine sürme yapmak için her sabah, sabah rüzgârının yolunu tutup sevgilinin eşiğinin toprağını sorduğunu (Fuzûlî, K.9/25), güneşin; sevgilinin ayak toprağını sürme olarak kullanmak amacıyla minnetle yere indiğini söyler. Böylece bitki âleminin en seçkin varlığı olarak bilinen gül ile kozmik âlemin en büyük ve parlak varlığı olarak bilinen güneşin, sevgilinin yolunun toprağından yararlandıklarını düşünür. Bu bakımdan sevgiliyi kâinatın en değerli varlığı olarak tasavvur eder:

Gün çeker yerden göğe her dem gubâr-ı râhını

Tûtiyâ için velî yerden göğe minnet çeker (Fuzûlî, G.78/2)

Sevgilinin cevri veya ayrılık nedeniyle âşığın gözyaşı dökmesi, klasik şiirde en fazla işlenen hayâllerden biridir. Âşığın gözyaşı pınarlarıyla su dolabının olukları arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur (Bâkî, G.507/1). Bu teşbih, sevgili uğruna/yolunda dökülen gözyaşlarının çokluğundan ziyade, âşığın derdinin büyüklüğüne işarettir. Sevgili değerli bir varlık olduğu için onun uğruna/yolunda dökülen gözyaşları, gümüş

(Bâkî, G.221/3), mücevher (Bâkî, G.199/4), para gibi değerli maddelere; âşığın göz pınarları ise tükenmiş hazineye benzetilir. Âşığın hâl dilini yansıtan gözyaşı hazinesinin tükenmesi, âşığın durumunu sevgiliye arz eden yolların tükenmesi olarak da düşünülebilir:

Bâkî yolında döke saça harç idüp gözüm

Âhir düketdi nakd-i şirişküm hızânesin (Bâkî, G.382/7)

Fuzûlî, âşığın gözyaşlarının başıboş dolaşmayı terk edip servi boylu -sevgilinin- yolunu kesmemesi gerektiğini (Fuzûlî, G.284/2) ifade ederek gözyaşlarını âşık ile sevgili arasındaki yolu kapatan, rakip gibi vuslatı engellemeye çalışan varlık formunda tasavvur eder. Ayrıca gözyaşı selinin oluşturduğu su anaforunun, ayrılık derdinden helak olmayı isteyen âşık ile ecel meleği arasında engel teşkil ettiğini ifade ederek gözyaşını, âşığın ölmek suretiyle bitirmek istediği acısının devamlılığını sağlayan varlık olarak tasavvur eder:

Döküp göz yaşını sensiz helâkim isterim ammâ

Ecel peykine seyl-i eşk girdâbı güzer vermez (Fuzûlî, G.117/2)

Sevgilinin saçlarıyla yol arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Fuzûlî, sevgilinin yanağının üstüne düşen saç kıvrımını, gül bahçesinde karıncaların yaptığı kıvrımlı yola benzeterek (Fuzûlî, G.94/6) sevgilinin yanağını, gül bahçesi; saç kıvrımlarını ise karınca yolu olarak tasavvur eder. Sevgilinin yüzü, vahdet olarak düşünüldüğü için âşığın muradı (vuslat), sevgilinin yüzünü görmektir. Kıvrımlı saçlar, sevgilinin yüzünü perdelediği için sevgilinin yüzüne mazhar olmak imkânsızlaşır. Bu bağlamda saç, vuslat yolunda engelleyici bir unsur olarak görülmenin yanında (Fuzûlî, G.28/4), amber kokulu olduğu için âşığın yönünü vahdetten kesrete çeviren tuzak olarak tasavvur edilir:

Akl irşâdiyle bulmak kâm mümkindir velî

Dâm-ı râh ol halka-i zülf-i mu'anberdir bana (Fuzûlî, G.14/6)

Bâkî, sevgilinin saçlarını, yürüdüğü yola değecek kadar uzun ve amber kokulu olarak tasavvur eder (Bâkî, G.50/3). Sevgilinin saçları, amber kokulu olduğu için âşığı etkileme konusunda olumlu hayâllere konu edilse bile; bu beyitte sevgilinin öldürücü yan bakışlarıyla birlikte kullanılarak uzunluğuyla âşığın yolunu kapatan onun vuslat umudunu azaltan engel olarak görülür:

Katunda kanlar idüp oldı mu'teber gamzen

Yanunda yollara indi idindi yir zülfün (Bâkî, G.250/3)

Yaşadıkları mekânlarda huzur bulamayanlar yollara düşer. Bu durum âşıklar için de geçerlidir. Aşk belâsına düçar olanlara eskilerin sabır veya sefer tavsiye ettikleri bilinir (Solmaz, 2005:139). Bunun nedeni, âşıkların herhangi bir yerde sükûn bulamamalarıdır. Âşık, sürekli yollarda olduğu için yol, âşığın aslî mekânı olarak da düşünülebilir. Yollar tehlikelerle dolu olduğu için âşığın başına sefer sürecinde birçok belâ gelir. Taşlanma (Bâkî, G.134/4), ağlatılma (Bâkî, G.285/4), ayaklar altına alınıp çiğnenme (Bâkî, Th.5-VI/1-2-3) bu belâlardan bazılarıdır. Bütün sıkıntılara rağmen âşık, hâlinden şikâyetçi değildir. Yüzüne basması için isteyerek vücudunu sevgilinin yoluna toprak gibi serer. Sevgilinin cevr ve cefasını teveccüh olarak telakki ettiği için hâlinden de memnundur:

Yüzüm üzre kadem basmaz cefâ vü cevrden geçmez

Yolında kılduğumdan n'oldı ben cismüm türâbâsâ (Bâkî, G.2/6)

Divanlarda sevgilinin mahallesi, meyhane, çöl, bahçe, Kâbe, Hz. Ali'nin türbesi gibi mekânların yolları, muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Sevgilinin mahallesi anlamına gelen kûy, âşıkların nazarında kutsal mekânlar kadar değerli olduğu için sevgilinin mahallesine giden yollar da aynı değerde görülür. Bâkî, sevgilinin mahallesinin yolunda olan âşığın gözyaşlarının, Bağdat'tan geçen Dicle suyu gibi döne döne aktığını söyleyerek (Bâkî, G.141/3) âşığın gözyaşlarını Dicle suyuna, yolunu da Dicle suyunun dolambaçlı yatağına benzetir. Bu vesileyle âşığın ızdırabının çokluğuna göndermede bulunduğu gibi, sevgilinin mahallesine varan yolların dolambaçlı ve çetin oluşuna da göndermede bulunur. Sevgilinin mahallesine doğru gerçekleşen ancak sonu belirsiz olan bir yolculuk, âşığın ızdırabını ne kadar artırıyorsa; oradan ayrılmak zorunda kaldığı için de âşığın ızdırabı bir o kadar artar. Sevgilinin mahallesinden ayrılmak, *"âşık için basit bir yer değiştirme değildir; bütün duygu durumunun değişmesine sebep olacak, ruhsal açıdan yenileştirici bir mekânla bağlantıya geçmek demektir."* (Demirel, 2014:55). Bu durum, âşık için sürgün hâlidir. Bâkî, belâya düşen âşığın canı, sevgilinin mahallesinden ayrılmak istediği takdirde gam ve iniltinin kendisine yol azığı olacağını söyleyerek merkezden belirsiz mekânlara doğru gerçekleşen bir yolculuğun ve yolun tasvirini yapar:

Kûyundan itse 'azm-i sefer cân-ı mübtelâ

Zâd-ı reh ana gussa vü nâle nevâledür (Bâkî, G.84/5)

Sevgilinin mahallesine varan yolların engellerle dolu olduğu düşünülür. Yollardaki çalı, diken (Fuzûlî, G.214/5) ve sevgilinin mahallesini korumak üzere

bekletilen köpekler (rakipler) (Fuzûlî, G.245/6) bu engellerden bazılarıdır. Âşığın beli, aşk derdinden dolayı büküldüğü için diken gibi sert ve yere değecek kadar uzun olan kirpikleri, âşık ile sevgilinin mahallesi arasında engelleyici bir unsur olarak tasavvur edilir:

Tavâf-ı kûyun isterdim kılam bâr-ı gam-ı aşkın

Ham etdi kâmetim yollar tutuldu hâr-ı müjgândan (Fuzûlî, G.212/4)

Fuzûlî meyhaneyi, İlahî aşkın yaşandığı mekân olarak tasavvur ettiği için meyhane yolundan ayrılmamak gerektiğini savunur. Meyhane yolundan yüz çevirip mescide dönmeyi de sapıtma olarak düşünür (Fuzûlî, G.79/3). İslâm inancına göre öz, şekilden daha değerlidir. Takva/vera ehli, *"haram ve mekruh olan şeyleri terk edip* (Uludağ, 2005:379), İslâm'ın şeklî yönünü daha fazla önemsediği için takva ehlinin tuttuğu yolu doğru bulmayan Fuzûlî, meyhane yolunu hakikate, öze ulaştırması nedeniyle "sırat-ı mustakim" mesabesinde görür:

Ey Fuzûlî vera' ehli reh-i mescid tutmuş

Sen reh-i meykede tut uyma bu güm-râhlara (Fuzûlî, G.243/7)

Meyhane, maddî sarhoşluğun yaşandığı mekândır. Bâkî, Kanuni Sultan Süleyman'ın Galata meyhanelerine içki taşıyan gemileri yaktırarak uyguladığı içki yasağına göndermede bulunmak amacıyla Sultan'ın kahır kılıcının meyhane yollarını kestiğini (Bâkî, G.279/1) söyleyerek söz konusu emirden duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Yol kesmek, kişiye engel oluşturup onun hareket alanını sınırlandırmak demektir. Bu durum, algısal açıdan sonsuzluğa açılan bir mekânın kapalı mekân formuna bürünmesine neden olur. Meyhane, aşkın en iyi hissedildiği mekân olarak tasavvur edildiği için teveccüh edilen mekânların başında gelir. Bâkî, meyhanenin en yaşlısı olarak bilinen "pîr-i mugân"ı mürşit, meyhane yolunu ise aşk yolcularının mutlak manada takip etmeleri gereken bir yol olarak tasavvur eder. Doğru yol, hakikate götüren yol olduğu için Bâkî'nin meyhaneyle tekkeyi kastettiği düşünülür:

Ey reh-revân-ı 'aşk reh-i râstân tutun

Mürşîd gerekse dâmen-i pîr-i mugân tutun (Bâkî, G.281/1)

Yol, aşk bağlamında dert ve sıkıntı yeri olarak tasavvur edilir. Âşıkların ayrılık derdinden dolayı sığındıkları mekânların başında çöl, ova gibi tehlikelere açık uçsuz bucaksız mekânlar gelir. Dertlilerin diyarı olarak düşünülen bu mekânlarda âşık, başıboş dolanırken onun lale renkli (kanlı) gözyaşları yola dökülür (Fuzûlî, G.87/2). Yolun işaret ve izi hâline gelen bu gözyaşlarının, âşığı görmek isteyenlere kılavuzluk

edebileceği düşünülür. Kendisini gam kervanının kafile başı olarak düşünen Fuzûlî, elem ve sıkıntı çölüne varan yolun yolcusu olduğunu söyleyerek âşıklarla özdeşleşen çöl yolunun meşakkatine göndermede bulunduğu gibi, dert ve elemle aynileşen âşıkların kaderlerini de tavsif etmeye çalışır:

Benem ki kâfile-sâlâr-ı kârbân-ı gamem

Müsâfir-i reh-i sahrâ-yı mihnet ü elemem (Fuzûlî, Msd.2-I/1)

Bâkî, muhtelif mekânların yollarını tasvir ettiği gibi, doğal güzelliklerin temerküz ettiği mekânların başında gelen bahçe yolunu da tasvir eder. Bahçe, sevgili ve memdûha layık mekân olarak tasavvur edildiği için yüceltilir. Bâkî, bahçe unsurlarından laleyi, çimenlik yolunun ışığı ve süsü (Bâkî, G.466/4), zambağı ise çimenlik yolunda bekleyip elindeki mektupla hâlini sevgiliye/memdûha arz etmeye çalışan (Bâkî, G.470/5) insan olarak tasavvur eder. Sevgili, boyunun uzunluğu ve edalı yürüyüşüyle servi ağacına benzetilir. Bâkî, servi (sevgili) bahçeye ayak bastı diye hazan yapraklarının döküldüğünü ileri sürerek doğal bir olayı farklı bir olayla açıklar. Böylece yüce bir varlık olan sevgilinin yolunun yumuşaklığınının, dökülen ve bir döşemeyi anımsatan yapraklarla sağlandığını düşünür:

Bâga sen serv-i revânı bir kadem bassun diyü

Hayli dökildi saçıldı yoluna berg-i hazân (Bâkî, G.373/2)

Fuzûlî, çimenlikte meydana gelen hareketliliği çekişme, çimenlik unsurlarını ise kavgaya tutuşmuş insanlar olarak düşünür ve onların tuttukları yolun yanlış olduğunu söyleyerek doğal bir olay ile sosyal bir olay arasında benzerlik ilişkisi oluşturur (Fuzûlî, K.1/39). Ayrıca servi bahçeye geldiğinde, gül dalının her tarafı meşalelerle aydınlattığını söyleyerek serviyi, boy ve salınışıyla sevgiliye; gül dallarını ise renk ve biçim bakımından meşaleye benzetir. Böylece eski dönemlerde yolların meşaleler ile aydınlatılması geleneğine göndermede bulunur:

Bâğa servim geldiğin bilmiş seherden şâh-ı gül

Rûşen etmiş reh-güzârı üzre her yan bin çerâğ (Fuzûlî, G.145/4)

Gönül ile Kâbe arasında benzerlik ilişkisi kuran Fuzûlî, sevgilinin kapısının toprağını gönül Kâbesi olarak telakki ederek aşk yolunda yok olmayı ister (Fuzûlî, G.175/1). Gönül, Kâbe olarak tasavvur edildiği için elde edilen kutsiyetin gönle varan yollara da yansıdığı düşünülür. Kâbe yolunun açılması konusunda insanların bekleyişiyle memdûhun kılıcıyla âşığın gönlünde açtığı pencerenin âşığın vuslat ümidini diri tutacağına dair düşünce arasında ilişki kurulduğu düşünülür:

Dil evine revzen aç sînem delip tîğinle kim

Muntazırdır feth-i râh-ı Ka'be için hâs u âm (Fuzûlî, K.14/8)

Kâbe, Allah'ın evi olarak telakki edildiği için yüceltilir. Kâbe'yi tavaf etmek, farz ibadet olduğu için her Müslüman, bu mekâna ulaşma çabası içinde olur. Bâkî, bu çölde (dünya) boş yere dolaşma yerine, Allah'ın yardım Kâbe'sinin yolunu tutalım, diyerek bu mekâna olan iştiyakını, Allah'a yakın olma konusundaki çabasını anlatmaktadır. Kâbe yollarına düşmek, manevî anlamda yükselme isteğinin bir sonucudur. Ayrıca Bâkî'nin Kâbe yolunu "vuslat" (Bâkî, G.411/3) ve "gönül" (Bâkî, Th.8-VI/1-2-3) sözcükleriyle ilişkilendirmesinin sebebi, gönülde Allah'ın Cemal sıfatlarının tecelli etmesi ve gönlün kutsallık noktasında Kâbe ile aynı değerde görülmesi olsa gerektir:

Tutalum Ka'be-i tevfik-i İlâhî yolını

Bu beyâbânda 'abes gezmeyelüm âvâre (Bâkî, G.426/2)

Hz. Ali'nin türbedarlığını da yapan Fuzûlî, onun türbesini; ümit elde etme, doğru yolu bulma (Fuzûlî, G.95/4) ve isabetli karar alma konularında sığınılacak bir makam veya kapı olarak görür. Memdûhun gazaya çıkma iznini Necef Şahı'nın (Hz. Ali) dergâhından ihtiram yolu ile (saygı ile eğilmek suretiyle) istediğini söyleyen Fuzûlî, Hz. Ali'nin türbesini otoriteyi temsil eden mekân derecesinde görür, aynı zamanda türbenin kutsallığına göndermede bulunur:

Ruhsat-ı azm-i gazâ Şâh-ı Necefden isteyip

Geldi dergâhına gösterdi tarîk-i ihtirâm (Fuzûlî, Trc.15-IV/2)

Yaratıcı olması hasebiyle eserinin/kulunun yapısını en iyi bilen, onun dünya ve ahiret huzurunu elde edebilmesi için uyması gereken kuralların sınırlarını ölçülü bir biçimde (belli bir kader ile) belirleyen varlığın Allah olduğu düşünülür. Fuzûlî'ye göre doğru yol, Allah'ın peygamber ve kutsal kitapla sınırlarını belirlediği İslâmiyet'tir. İslâmiyet, kurtuluş reçetesi olarak görüldüğü için insanların bu yola yönelmeleri ve bu yolda doğru bir biçimde ilerlemeleri gerekir. Kendisini tarikat yolunun yolcusu olarak gören Fuzûlî, şeriat yolunu tutmakla insanın sapıtmaktan kurtulup, doğru yolu bulacağını (Fuzûlî, G.5/6), Allah'ın yardımı olmadan doğru yolda kalmanın zor olacağını söyler (Fuzûlî, R.52). İnsan, nefs sahibi olduğu için Allah'ın sınırlarını belirlediği yoldan sapma tehlikesiyle her an karşı karşıya kalabilir. Onun için Hak yolu bulmak kadar, bu yolda kalabilmek önemlidir. Fuzûlî, bu durumun, -mutlak güç sahibi

olan- Allah'ın yardımı ile gerçekleşebileceğini ifade ederek kendisi için Allah'tan yardım diler:

Yâ Rab hemîşe lutfunu kıl reh-nümâ bana

Gösterme ol tarîki ki yetmez sana bana (Fuzûlî, G.3/1)

Hz. Muhammed, İslâm inancının doğru bir biçimde öğrenilmesi ve yaşanılması konusunda söz ve davranışlarıyla örnek alındığı için onun yolundan gitmek, her Müslüman'ın en önemli amaç ve görevidir. Fuzûlî suyun, pak yaratılışını Hz. Muhammed'in yoluna girip ona uymakla elde ettiğini söyleyerek insanın, mutlak arınmayı Peygamber'in yoluna girmekle gerçekleştirebileceğini düşünür:

Tînet-i pâkini rûşen kılmış ehl-i âleme

İktidâ kılmış tarîk-i Ahmed-i Muhtâre su (Fuzûlî, K.3/14)

Yolda veya yolculukta yaşanabilecek bazı gerçek olay ve durumlar, mecazî bazı kavram ve durumlarla ilişkilendirilir. Bu bağlamda Fuzûlî, devenin boynundaki çanın yolculuk esnasında ses çıkarması (Fuzûlî, G.128/2), yollara külün serpilmesi (Fuzûlî, K.1/63), yol üstünde kalenin tuzak olarak yapılması (Fuzûlî, K.14/27), yolda -aydınlanma için- çıranın yakılması (Fuzûlî, R.48), yol ehline karşı (selamlama için) tevazuyla eğilme gibi durumlardan bahsederek yol ve yolculuğu gerçek anlamına uygun bir biçimde tasvir eder:

Olur kaddüm dü-tâ aşkın yolunda bir belâ görgeç

Tarîk ehline âdetdir tevâzu' âşinâ görgeç (Fuzûlî, G.52/1)

Klasik şairler için memdûh övgüsünde bulunmak, pâye elde etme vesilesi olduğu için memdûhun üstünden geçtiği veya memdûha varan yollar da yüceltilir. Memdûhun yolunun toprağı, dünyadaki eşrafın başının tacı, memleketteki eşrafın gözünün sürmesi (Bâkî, K.12/8) olarak düşünülür. Bâkî, bahar mevsiminin; memdûhun yoluna kırmızı gül (Bâkî, K.18/42), felek bahçıvanının beyaz gül yaprakları (Bâkî, K.9/6), yağmur bulutlarının ise mücevher ile inci saçtığını (Bâkî, K.14/8) söyleyerek memdûha varan yolların yapay ve doğal güzellik unsurlarıyla süslendiğini düşünür. Memdûh, kâinatın en değerli varlığı olarak tasavvur edildiği için göksel unsurlardan güneşin, onun yoluna ipekli kumaşlar (Bâkî, K.18/8), ayın ise yüzünü döşek gibi serdiğini ifade eden Bâkî, yücelik noktasında yolları memdûh ile adeta aynileştirir:

Râh-ı bâga berg-i zer düşmiş degüldür serverâ

Reh-güzârunda yüzin ferş itdi mâh-ı âsmân (Bâkî, K.22/21)

Yol sözcüğü memdûh övgüsüyle ilgili tasavvura konu edilir. Osmanlı Devleti şer'î hukuk ile idare edildiği için devlet başkanı aynı zamanda dinin temsilcisi olarak düşünülür. Fuzûlî, memdûhun, muhacir ve ensarın belâ ve zorluklarla dolu yolunu tuttuğunu (Fuzûlî, K.6/39) söyleyerek İslâm'ın bayraktarlığını yapma uğruna onun her türlü sıkıntı ve belâyı göze aldığını; yol hakikat yolu olduktan sonra çekilen sıkıntıların önem arz etmediğini düşünür. Ayrıca Fuzûlî, kozmik unsurlardan ay, memdûhun ihsanından yararlanma konusunda yol bulduğu takdirde, güneşin minnetini çekmezdi, diyerek memdûhu ihsanda bulunma konusunda güneşten daha üstün bir varlık olarak düşünür. Bu yaklaşımıyla memdûhu cömertliğin kaynağı olarak tebasını da bu kaynağa varan yolun yolcuları olarak tasavvur eder:

Yol aparsaydı senin ihsânına bir zerrece
Âfitâbın minnetin çekmezdi nûr için kamer (Fuzûlî, K.34/22)

2.7.2. Sokak (Kûçe)

Yapay mekânlardan biri olan kûçe; sokak, dar ve tenha yer demektir. İnsanların ortak kullanımına açık olan sokak, acı veya tatlı birçok olayın tezahür ettiği mekân olduğu için yol, cadde gibi mekânlarla birlikte *"sosyal hayatın laboratuarı"* (Işık, 2014:138) olarak düşünülür. Bireysel ve toplumsal kimliğin inşası noktasında, ev gibi adeta mektep/medrese işlevi gören sokağın, *"hayatın tam merkezinde yer alması, onu edebiyat için de vazgeçilmez bir unsur hâline getirmiştir."* (Işık, 2014:138). Modern Türk şiirinde hem mekân/mekânsal unsur hem de imge olarak yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Bâkî, Divanı'nda kullanılmayan kûçe (sokak), Fuzûlî Divanı'nda bir defa kullanılmış ve selâmet sözcüğüyle ilişkilendirilerek tavsif edilmiştir.

Âşık/sâlik için nihai hedef, sevgiliye/Mutlak Varlık'a ulaşmaktır. Fuzûlî, selamet sokağı ve sabır kuyunun terkedilmesi gerektiğini ifade eder. "Selamet" kavramıyla sokakta sağlanan huzura işaret eder. Sokak, çerçeve açısından müreffeh ve açık bir mekândır. Beyitte dünya hayatının huzur ve rahat veçhesini temsil eder. Fenafillaha ulaşma çabası içinde olan sâliki/âşığı olumsuz anlamda etkilediği için masiva olarak görülür. Mutlak Varlık'la mukayese edildiğinde ise değersizliğinden dolayı feragat edilmesi gereken mekân olarak tasavvur edilir:

Fuzûlî geç selâmet kûçesinden sabr kûyundan
Ferâgat olmayan yerde sefer yeğdir ikâmetden (Fuzûlî, G.219/7)

2.7.3. Köprü (Pül)

Köprü, herhangi bir engelden dolayı ayrılmış iki yakayı birbirine bağlayan araç demektir (Akalın vd., 2011:1500). *"Sınırlı bir alanı başka bir sınırlı alana bağlamak*" (Simmel, 2013:19) suretiyle doğal mekânlar arasında ihtiyaç duyulan birleşmeyi sağlar. Güvenli bir ulaşımın sağlanabilmesi için bağlantı yeri olarak kullanılır. Aynı zamanda mimarî bir yapı olan köprü, tarihî ve kültürel bir öge olarak edebî metinlerde farklı anlam ve ilgilerle kullanılır (Germen vd., 2000:8). Fuzûlî Divanı'nda bir defa kullanılan köprü, vuslat aracı olarak tasavvur edilmiştir.

Sevgili, klasik şiirde hükümdar, âşık ise geda formunda tasavvur edilir. Âşık, sevgili tarafından muhatap alınmak için büyük bir mücadele verirken, bunun karşılığında sevgili, yaralayıcı ve öldürücü bakışıyla ihsanda bulunur. Sevgilinin bakışları, ilgi veya teveccüh olarak değerlendirildiği için âşığı ağlatsa bile büyük bir nimet olarak düşünülür. Âşık, sevgilinin kendisine attığı okları bir tarafa yığar ve biriktirir. Ağlamaktan oluşan gözyaşı denizini sevgiliyle kendi arasında bir engel olarak düşünür. Gözyaşı denizini aşmak için biriktirdiği oklarla köprü yapmayı hayâl eder. Böylece köprüyü, vuslatın gerçekleşmesi konusunda destekleyici bir öge olarak tasavvur eder:

Merdüm-i çeşmim yığar nâveklerin mümkin sanur
Ol ağaçlar birle tutmak eşk deryâsına pül (Fuzûlî, G.178/4)

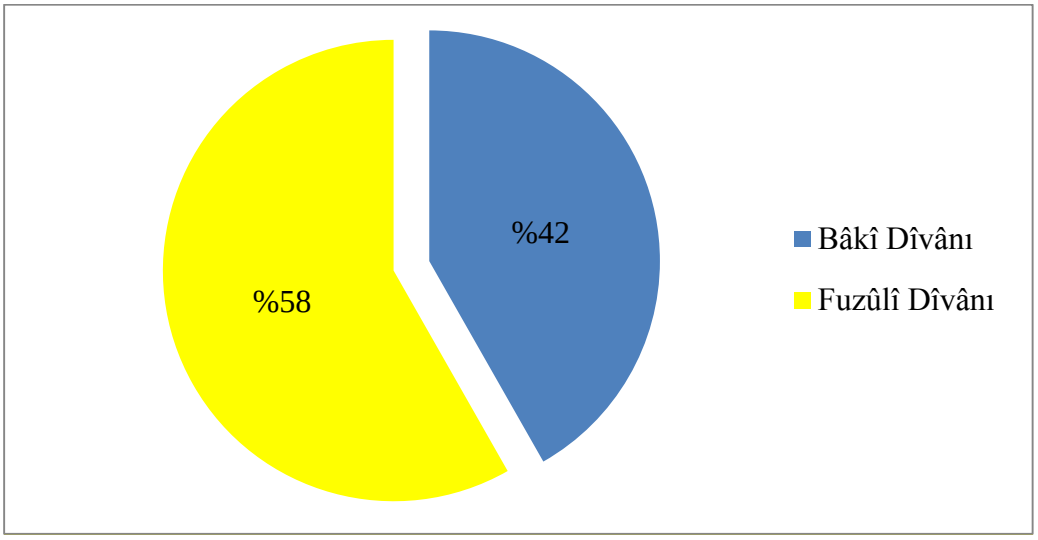
2.7.4. Ulaşım Mekânlarıyla İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Ulaşım mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 14, kullanım oranını Grafik 14 vermektedir. Buna göre ulaşım mekânlarıyla ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 142, Fuzûlî Divanı'nda 198 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %42'ye, Fuzûlî Divanı'nda %58'e tekabül eder. Ulaşım mekânlarıyla ilgili sözcüklerin Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "minhâc", "güzergâh", "şâh-râh", "kûçe" ve "pül" sözcüklerinin Bâkî Divanı'nda kullanılmamış olması; "râh/reh", "târik" ve "reh-güzâr"ın ise Bâkî Divanı'na göre fazla kullanılmış olmasıdır. "Yol" sözcüğü, Bâkî Divanı'nda fazla kullanılmış olsa bile iki divan arasındaki toplam kullanım oranındaki fark, %16'da kalmıştır. Ulaşım mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda reel mekândan ziyade daha çok soyut kavramlarla

ilişkilendirilerek kullanıldıkları görülür. Ulaşım mekânları, iki mekân arasında bağlantı aracı olma işlevini taşır. Bu bağlamda ulaşım ile ilgili mekânların Fuzûlî Divanı'nda fazla olmasının nedeni, mahrumiyet coğrafyasında sıkıntılar içinde yaşayan Fuzûlî'nin mevcut hâlini iyileştirme ve karamsar ruh hâlini rahatlatma noktasındaki arayışının/çabasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Ayrıca "târik" sözcüğü tasavvufî bir kavram olduğu için, Fuzûlî'nin tasavvufî bir kavrama daha fazla yer vermesi, onun mutasavvıf kimliğini şiirine aksettirdiğini gösterir.

Tablo 14: Ulaşım mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Güzergâh/Güzer	-	4
Kûçe	-	1
Minhâc	-	3
Pül	-	1
Râh/Reh	51	78
Reh-güzâr/Reh-güzer	7	15
Târik	4	54
Şâh-râh	-	2
Yol	80	40
Toplam	**142**	**198**



Grafik 14: Ulaşım mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Yol ile ilgili sözcükler (râh/reh, târik, minhâc, güzergâh/güzer, reh-güzâr/reh-güzer ve şâh-râh), Bâkî Divanı'nda 142, Fuzûlî Divanı'nda ise 196 kez kullanılmıştır. Yol, Bâkî Divanı'nda doğrudan veya göndermelerle hem gerçek anlamıyla hem de metafor olarak ele alınırken Fuzûlî Divanı'nda daha çok soyut kavramlarla ilişkilendirilerek metafor olarak kullanılmıştır.

Yol sözcüğü, her iki divanda vuslat (Bâkî, G.93/2; Fuzûlî, G.232/4) ve aşk (Bâkî, G.320/2; Fuzûlî, G.71/7) gibi soyut kavramlarla tavsif edilerek mekânsal bir metafor olarak ele alınmıştır. Klasik şiirin ana konusu aşk olduğu için Bâkî ve Fuzûlî'nin mekânsal sözcükleri daha çok aşk veya aşkın kavram haritasına giren sözcüklerle ilişkilendirerek ele aldıkları görülür. Bâkî, aşk yolunda gönlün kendisini emniyette hissetmesinin imkânsız olduğunu ifade ederken (Bâkî, G.242/2); Fuzûlî aşk yolunun tehlikelerle dolu olduğunu ifade ederek aşkı zorlu bir yolculuk metaforuyla açıklar:

Bildim tarîk-ı aşk hatarnâkdir velî

Ben dömezem bu yoldan ölüm olsa gâyeti (Fuzûlî, G.302/4)

Bâkî Divanı'nda yol, tasavvufî kavramlardan fenâ (Bâkî, G.420/7), ferâgat (Bâkî, Th.4-V/1-2-3) vefâ (Bâkî, G.109/6) sabır ve teselli (Bâkî, G.141/4) ile; Fuzûlî Divanı'nda ise fenâ (Fuzûlî, G.3/7), fakr (Fuzûlî, G.146/1), tevekkül (Fuzûlî, G.216/7), züht (Fuzûlî, G.290/6) ve yokluk (Fuzûlî, G.16/7) kavramlarıyla ilişkilendirilerek tavsif edilmiştir. Tasavvufî kavramların Fuzûlî Divanı'nda yol sözcüğünün vasfı olarak daha fazla kullanılmasının nedeni, Fuzûlî'nin şiirlerinde hakikî aşkı işlemesidir. Fuzûlî'nin fenafillaha ulaşmak için geçicilik yolunu (tarîk-ı fenâ) hidayet yolu olarak tasavvur etmesi ve doğru yolu bulma veya doğru yolda kalma konusunda Allah'tan yardım dilemesi, hakikî aşkı terennüm etme konusundaki endişesini gösterir:

Habs-ı hevâda koyma Fuzûlî-sıfat esîr

Yâ Rab hidâyet eyle tarîk-ı fenâ bana (Fuzûlî, G.3/7)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında dikkat çeken hususlardan biri, sevgilinin yoluna atfedilen değerdir. Bâkî Divanı'nda âşığın sevgilinin yolunda gözyaşı döktüğü (Bâkî, G.382/7), bedenini toprak gibi sevgilinin yoluna serdiği (Bâkî, G.2/6), yolun toprağını Isfahan sürmesinden üstün gördüğü (Bâkî, G.488/4) ve bu yolda can vermeye hazır olduğu ifade edilirken; Fuzûlî Divanı'nda sevgilinin yolunun toprağının sürme olarak tasavvur edildiği (Fuzûlî, G.78/2), sevgilinin yolunda tuzağın olduğu (Fuzûlî, G.14/6), âşığın belinin bu yolda iki büklüm olduğu ifade edilir. Bu yaklaşımlar sevgiliye

atfedilen değerin yanında sevgiliye kavuşmanın zorluğunun veya imkânsızlığının sevgiliye vasıl olan yollara atfedildiğini gösterir:

Ölmedin yoluna cân virmege 'ahd itmiş idüm

Şol zamân 'âlem-i ervâha ki mûtû didiler (Bâkî, G.184/4)

Olur kaddüm dü-tâ aşkın yolunda bir belâ görgeç

Tarîk ehline âdetdir tevâzu' âşinâ görgeç (Fuzûlî, G.52/1)

Kâbe'nin yolu, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir. Allah'ın evi olarak bilinen Kâbe, klasik şiirde gönlün benzetileni olarak telakki edilir ve vuslat makamı olarak görülür. Bu bağlamda Bâkî, dünyayı bir çöl, Allah'ın yardım Kâbe'sinin yolunu ise doğru istikamet olarak tasavvur eder:

Tutalum Ka'be-i tevfik-i İlâhî yolını

Bu beyâbânda 'abes gezmeyelüm âvâre (Bâkî, G.426/2)

Fuzûlî ise sevgilinin yanağını can kıblesi, kapısının toprağını ise gönül Kâbe'sine benzetir. Aşk yolunda fenafillaha ulaşma konusunda, söz konusu mekânları ilk menzil olarak tasavvur eder. Vahdete varabilmek için de gönül Kâbesi'yle kıble arasındaki bu yolun aşılması gerektiğini düşünür (Tarlan, 2009:429):

Ey ruhun kıble-i cân hâk-i derin Ka'be-i dil

Reh-i aşkında fenâ ser-hadi evvel menzil (Fuzûlî, G.175/1)

Kûçe (Sokak), Fuzûlî Divanı'nda bir defa kullanılmış, Bâkî Divanı'nda ise kullanılmamıştır. Sokak, Fuzûlî Divanı'nda "selamet" sözcüğüyle tavsif edilir. Selamet sokağının terkedilmesi gerektiği ifade edilir. Tasavvufî bağlam içinde ele alınan sokak, "dünyevî huzurun elde edildiği yer olarak tasavvur edildiği için sâlikin tekâmül yolculuğunda masiva veya kesret olarak görülür ve kapalı mekân olarak algılanır:

Fuzûlî geç selâmet kûçesinden sabr kûyundan

Ferâgat olmayan yerde sefer yeğdir ikâmetden (Fuzûlî, G.219/7)

Pül (köprü), Fuzûlî Divanı'nda 1 defa kullanılmış, Bâkî Divanı'nda ise kullanılmamıştır. Fuzûlî Divanı'nda gözyaşı denizinin üstüne inşa edilmesi hayâl edilen yapı olarak tasavvur edilmiştir. Gözyaşı denizi, âşığı engelleyen mekân, köprü ise vuslatın imkânsız olduğu bir aşkta vuslat aracı olarak hayâl edilmiştir:

Merdüm-i çeşmim yığar nâveklerin mümkin sanur

Ol ağaçlar birle tutmak eşk deryâsına pül (Fuzûlî, G.178/4)

2.8. İş ve Ticaret Hayatıyla İlgili Mekânlar

İnsan sosyal bir varlık olup maddî ve manevî anlamda birçok şeye ihtiyaç duyar. İhtiyaçlar sınırsız, insan ise güç ve yetenek noktasında sınırlı olduğu için bütün ihtiyaçlarını karşılama imkânına sahip değildir. Bundan dolayı başkalarının desteğine ihtiyaç duyar. Bu durum, tarihin eski dönemlerinde takas usulüyle gerçekleşen, günümüzde ise alışveriş olarak adlandırılan ihtiyaç giderme ameliyesini ve etkileşimini kaçınılmaz kılmıştır. İhtiyaç duyulan malların güvenli bir biçimde üretilmesi, korunması ve pazarlanması, iş ve ticaret mekânlarının inşasını zorunlu hâle getirmiştir. Ülke ekonomisine sağladığı büyük katkı nedeniyle bu mekânlara büyük bir önem atfedilmiştir.

Ekonomi, bir devleti ayakta tutan ve onun varlık mücadelesini etkin bir biçimde sürdürmesini sağlayan disiplinlerin başında gelir. Siyasî ve sosyal alanlarda başarılı olmanın, içinde bulunulan coğrafyanın öznesi hâline gelmenin temelinde güçlü bir ekonominin olduğu düşünülür. Bu bağlamda Osmanlı Devleti'ne bakıldığında, özellikle önemli ticaret yollarını tekelinde bulundurmakla, han, bedesten, kervansaray gibi yapılar inşa ederek tüccarlara güvenli pazar ve barınma mekânları oluşturmakla, ülkedeki kaynakları etkin bir şekilde kullandırıp ülkeyi güvenli bir açık pazar yerine dönüştürmekle ekonomisini canlı tutan Osmanlı, bu sayede yaklaşık altı yüzyıl siyasî, askerî ve ekonomik gücüyle dünyaya hükmetmiştir.

Osmanlı ekonomisini ayakta tutan iş ve ticaret mekânları, hân, bedesten, kervansaray, çarşı, pazar gibi yerlerdir. Çarşı ve pazarlar çerçeve açısından yarı açık; bedesten, han ve kervansaray ise kapalı mekân olarak inşa edilir (Akın, 2010:817). Bu mekânlar sayesinde iş hayatının ve ticaretin canlılığı ve güvenliği sağlanır

Klasik şiirde maddî unsurlar daha çok soyutlaştırılarak tasvir edilse bile şairlerin içinde yaşadıkları dönemin maddî kültürünü şiirlerine aktardıkları görülür. Klasik şairler, *"eserlerini oluştururken hayata dair gözlemledikleri hemen her şeyi önemli bir malzeme olarak ustalıkla kullanırlar. Asıl gayeleri meramlarını muhataplarına etkili ve güzel bir şekilde anlatmak olan bu edebiyatın mensupları, o dönemin ticâret ve ekonomisine dair maddî unsurlarından da yararlanmışlardır."* (Yüksel, 2015:2285). Klasik şairler, Osmanlı ekonomik ve sosyal hayatının temelini teşkil eden iş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânları muhtelif tasavvur ve tahayyüllerle ilişkilendirerek kullanmışlardır. İş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânlar, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında yer

yer gerçek anlamlarına uygun bir biçimde kullanılsa da bu sözcüklerin daha çok soyut kavramlarla ilişkilendirilerek kullanıldıkları görülür.

2.8.1. İş Yeri (Kâr-hâne/Kârgâh)

Kârhâne ve kârgâh; iş yeri, fabrika, atölye (Devellioğlu, 1996:490) anlamlarına gelir. Bu sözcükler, klasik şiirde genellikle dünyayı ve kâinatı karşılayacak şekilde kullanılır. Kârgâh, Bâkî Divanı'nda din ve devlet sözcükleriyle tavsif edilirken; Fuzûlî Divanı'nda memdûh övgüsü bağlamında kâinat ve gül fidanı olarak tasavvur edilmiş ayrıca sanat, sabır ve sükûnet kavramlarıyla tavsif edilmiştir.

İş yerini karşılayan sözcükler ile kâinat arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Fuzûlî, atölye olarak telakki ettiği kâinatın işleyişindeki mükemmelliği, Allah'ın kudret ve ilminin adil bir biçimde tezahür etmesinin delili olarak görür (Fuzûlî, K.1/52). Kâinat/dünya, Allah'ın tecellisi olup, yaratma ediminin gerçekleştiği mekândır (Fuzûlî, G.286/7). Mahlûk olması hasebiyle eserdir. Bu eserin mükemmelliği, müessirinin varlığını ve sonsuz kudretini gösterir. Atölye de insanın sanatını/zanaatını icra ettiği mekân olup bir usta ile anlam kazanır ve işlevselleşir. Allah dışındaki her şey sonradan yaratılmıştır. Kâinat, bu bağlamda sonsuz ilim ve güç sahibi olan Allah'ın varlığının delili ve tecellî atölyesi olarak tasavvur edilmiştir:

Bu kâr-hâne bir üstâddan değil hâlî

Gerek bu kudrete elbette kâdir ü dânâ (Fuzûlî, K.1/45)

Fuzûlî kârgâh sözcüğünü, memdûhu övgüsü hususuyla ilgili teşbih ve tasavvurlara konu eder. Kendisini sabır ve sükûnet atölyesinin seyircisi olarak görür (Fuzûlî, K.21/2). Memdûhun dönemindeki iş yerlerini güzellik ve kusursuzluk noktasında gül fidanına; mimarını ise güle benzetir (Fuzûlî, K.9/51). Ayrıca sanatını atölye olarak tasavvur eden Fuzûlî, memdûhun lütuf ve ikramı sayesinde çalışmalarını sürdürdüğünü düşünür. Sanat ile atölye arasında, fayda ve estetiği sağlama konularında ortaklık söz konusudur. Şair, böyle bir atölyenin kapanmasını insanlık için büyük bir kayıp olarak görür. Böylece memdûhun, sanatkârı himaye etme konusundaki duyarlılığını över:

Şehâ ger olmasaydı lutf ü idrâkin tekâzâsı

Fuzûlînin kalırdı kârgâh-i san'atı bâtıl (Fuzûlî, K.30/23)

Bâkî, din ve devlet işlerini bir atölyenini işleriyle aynı mesabede görür. Memdûhun dinî ve dünyevî işlerinin kolaylaşması konusunda Allah'a dua eder. İslâm

inancına göre Allah'ın dilemesiyle zorluklar kolaylaşır, kolaylıklar zorlaşır. Devlet işleriyle herhangi bir atölyede yapılan çalışmaları biçim ve zorluk bakımından birbirlerine benzettiği için Bâkî'nin bu ilişkiyi oluşturduğu düşünülür:

Kârgâh-ı dîn ü devletde düşen düşvâr işin
Hak Te'âlâ hazreti lutfından âsân eylesün (Bâkî, Trc.3-V/3)

2.8.2. Han (Ribât)

Ribât sözcüğü; han, konak; tekke; bağ, ip (Devellioğlu) anlamlarına geldiği gibi, hudut boylarında savaşçı dervişler için inşa edilen tekke, zaviye anlamlarına da gelir (Uludağ, 2005:296). Ribat, Bâkî Divanı'nda çimenlik, Fuzûlî Divanı'nda ise dünya olarak tasavvur edilmiştir:

Bâkî, ribat sözcüğünü çimenliğe benzetir. Bahar mevsiminde sabah rüzgârının çimenlik üzerindeki etkisini açıklarken çimenliği bir han, sabah rüzgârını ise kervan yöneticisine benzetir. Kervan yöneticisinin handa pazarlamak üzere sergilediği yükü, bahar mevsiminde çimenlikte sabah rüzgârının etkisiyle açılan rengârenk çiçeklerin oluşturduğu görüntüyle ilişkilendirilir. Böylece bahar mevsiminde çimenlikte yaşanan canlılık ile ülkedeki ticari hayatın canlılığı arasında benzerlik ilişkisi oluşturur:

Yine ferrâş-ı sabâ sahn-ı ribât-ı çemene
Geldi bir kâfile kondurdı yüki cümle bahâr (Bâkî, K.18/4)

Fuzûlî, ribât sözcüğünü misafir veya yolcuların içinde geçici bir süre kaldıkları mekân anlamında kullanır. Bu mekân dünyadır. Kendisini başıboş bir misafire benzeten Fuzûlî, dünyayı yıkılmaya yüz tutmuş bir hana benzetir. Dünya, tasavvufî anlayışa göre "âlem-i kevn ü fesâd" olarak görüldüğü için hakikî varlık olarak kabul edilmez. Dolayısıyla dünyaya gönülden bağlanma doğru karşılanmaz. Fuzûlî'nin dünya tasavvurunu da yansıtan bu beyitte âlem-i ervah ile âlem-i berzah arasında insanın kısa bir süreliğine yaşadığı bu mekâna gönülden bağlanmanın anlamsızlığı üzerinde durulmuştur:

Kılmagıl muhkem gönül dünyâya akd-i irtibât
Sen bir âvâre misâfirsin bu bir vîrân ribât (Fuzûlî, G.140/1)

2.8.3. Değirmen

Değirmen, tahılların öğütüldüğü yerdir. Klasik şiirde daha çok "âsiyâ" ve "âsiyâb" sözcükleriyle kullanılır. İnsan hayatını kolaylaştıran mekân veya mekânsal

unsurlardan biri olan değirmen, unsur ve imge olarak klasik şiirde sıkça kullanılmıştır. Klasik şiirde genellikle feleğe benzetilir. Bu teşbihin yaygın olması hasebiyle *"felek için dokuz göz bir âsiyâb"* (Sefercioğlu, 2001:86) ifadesi kullanılır. Değirmenin öğütücülüğüyle feleğin dönüşü; "süreklilik arz eden değişim" ve "varlıkların geçiciliğini vurgulama" hususlarında birbirleriyle ilişkilendirilir (Birici, 2007:112). Değirmen, Bâkî Divanı'nda gökyüzü (Bâkî, 297/4) ve felek; Fuzûlî Divanı'nda ise felek olarak tasavvur edilmiştir.

Değirmenin benzerlik noktasında ilişkilendirildiği sözcüklerden biri felektir. Klasik şairlere göre *"felek; cevr, cefâ, sitem, ızdırap, zulüm kaynağıdır. Dönmesine istinaden de dönek, hilekâr, kahpe, oyunbaz olarak vasıflandırılır."* (Deniz, 2011:382). Fuzûlî değirmenin, buğday tanesini ezmek için döndüğünü; gönlün ise feleğin cevrinden kurtulmak için korkudan her şeyden tecerrüt ettiğini ifade eder. Beyitte gerçek anlamına uygun bir biçimde kullanan değirmen sözcüğü, dönüşü ve nesneleri dönüştürme konusunda felekle ilişkilendirilmiştir. Dokuz kat olarak düşünülen feleğin dokuzuncu katının -Atlas feleği- ters döndüğüne inanılır. İnsan hayatının bu dönüşlerden olumsuz etkilendiği ileri sürülür. Böylece felek olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirilir. Fuzûlî değirmen-felek ilişkisini tasavvufî bir bağlam içerisinde ele alır. Dünyevî arzu ve ihtiyaçları amaç edinerek yaşayan insanların kendilerini feleğin olumsuz etkilerinden kurtaramadıklarını, bundan dolayı dünyevî isteklere karşı insanın tecrit hâlini yaşaması gerektiğini düşünür. Bu vesileyle değirmen sözcüğünü, feleğe; buğday tanesini insana benzeterek her iki mekânın dönüştürme özelliğini nazara sunar:

Değirmen dâne için çizginir bî-hûde devr etmez
Mücerredsin gönül vehm etme çerhin inkılâbından (Fuzûlî, G.213/6)

Klasik şairler, felekten sürekli şikâyet ederler. Feleği içlerinde bulundukları karamsar ruh hâlinin müsebbibi olarak görürler. Bâkî, değirmen-felek ilişkisini, âşığın ah ve gözyaşları bağlamında değerlendirir. Değirmene benzettiği felek dolabının dönüşünü, âşığın ahının arzda oluşturduğu sarsıntıya bağlar (Bâkî, G.2/2). Bâkî, âşığın gözyaşlarını durdurulamayan bir ırmağa; ırmağın üstündeki su değirmenini ise feleğe benzetir. Âşıklığın/aşkın olmazsa olmazı olarak bilinen gözyaşı (Özerol, 2012:2036), âşıkların çaresizlik temelinde şekillenen ruh hâllerinin dışavurumu olarak telakki edilir. Gözyaşının ırmağa benzetilmesi, suyun miktar bakımından çokluğundan ziyade, âşığın derdinin büyüklüğü nedeniyledir. Debisi yüksek bir ırmakta dönen bir değirmenin

durdurulma imkânının zorluğuyla felek/kader karşısında âşığın kötü yazgısının değiştirilmesinin imkânsızlığı arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

Cûy-ı eşküm yenilmez ey Bâkî
Çok döner dahı âsiyâb-ı felek (Bâkî, G.252/5)

2.8.4. Çarşı ve Pazar Yeri (Bâzâr, Çâr-sûy, Çâr-sû)

Kaynaklarda "sûk" ve "çâr-sû" olarak geçen çarşı, dört taraf, pazar yeri (Devellioğlu, 1996:153) anlamlarına gelir. Pazar yeri, mekânsal açıdan çarşının bir bölümü olarak düşünülürken, çarşı *"daimi pazar yeri olarak bilinir. Osmanlılar Dönemi'nde, merkezde yer alan bir caminin ya da bedesten veya kapalı çarşının etrafında gelişen tüm ticaret birimlerinin oluşturduğu alana çarşı denilmektedir."* (Eriçok, 2014:174). Osmanlı Devleti'nin ticaret ve ekonomik hayatının en önemli mekânlarından olan çarşı ve pazar, Bâkî Divanı'nda aşk ve güzellik kavramlarıyla tavsif edilmiş; bahçe, dünya ve memleket olarak tasavvur edilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda ise aşk, güzellik, zevk, fakr ve melâmet kavramlarıyla tavsif edilmiş; bahçe, dünya ve memleket olarak tasavvur edilmiştir.

Pazar yeriyle aşk arasında ilişki kurulur. Bâkî, âşığın gönül kafesinin muhabbet hazinesiyle dolduğunu, aşk pazarının en iyi sarrafının kendisi olduğunu (Bâkî, G.541/3) söyleyerek, aşkı atfedilen değer hasebiyle kuyumcular pazarına, kendisini de bu pazarın en bilgili sarrafına benzetir. Bâkî ayrıca, aşk uğruna döktüğü gözyaşlarını incilere benzetir. Çaresizliğin, çekilen sıkıntıların sembolü olan gözyaşlarını, aşk pazarındaki incilerden değer bakımından üstün görür. Bu incilerden biri de Aden incisidir. Aden incisi, parlaklık, güzellik ve maddî değer bakımından büyük bir öneme sahiptir. Bu inci, sarraf pazarında maddî getirisiyle değerlendirilirken; gözyaşı, uğruna döküldüğü müteâl varlıktan aldığı değer ve arınma aracı olması nedeniyle manevî yönüyle değerlendirilir ve aşk pazarındaki incilerden üstün görülür:

Bu bâzâr içre düşmez dâne-i eşküm gibi gevher
Gel ey cân riştesi şimden girü dürr-i 'Adenden geç (Bâkî, G.30/4)

Fuzûlî, aşk pazarında kendisini Hz. Yusuf'tan üstün görür. Hz. Yusuf'un, Mısır azizliğini yapıp güzelliğiyle övündüğünü, kendisinin ise dünyevî nimetleri terk ettiğini ifade eder. Tasavvuf ehli, terk-i dünya, terk-i ukbâ, terk-i hestî, terk-i terk düsturlarını ilke edinerek yalnızca Allah'ın rızasını kazanma çabası içinde olurlar. Bu bağlamda kendisini ehl-i terkin kulu olarak gören Fuzûlî, dünyevî pazarlara düşen ve akabinde

maddî mertebeleri kat etmek suretiyle Mısır azizliğine kadar yükselen Hz. Yusuf'tan hakikî aşkı murad etme noktasında daha üstün olduğunu düşünür:

Ehl-i terkin kuluyuz oldur bize cândan azîz

Yûsuf ise hod-fürûş onunla yok bâzârımız (Fuzûlî, G.120/5)

Fuzûlî kendisini aşk pazarında değer/paha bakımından Ferhat'tan da üstün görür. Ferhat'ın aşk derdinden çektiği belâyı, dağ (Bîsütûn) kadar görürken; düçar olduğu belâ ve musibeti, mihnet taşlığı kadar görür. Mihnetin taşlık biçiminde tasavvur edilmesi, ağırlığını/değerini maddî açıdan artırdığı gibi manevî açıdan da arttırır. Bîsütûn dağı, her ne kadar temelsiz ve muhayyel bir dağ olarak çekilen mihnetin külfetini artırsa bile Ferhat'ın aşkı, mecazî, Fuzûlî'nin aşkı ise hakikî olduğundan aşk pazarında Fuzûlî'nin Ferhat'tan üstün/değerli olduğu düşünülür:

Benim kim sengsâr-ı mihnetim bâzâr-ı aşk içre

Belâ dâğın çeken Ferhâd ile hem-seng tutmuşlar (Fuzûlî, G.69/5)

Pazar yeriyle güzellik arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Sevgilinin güzellik unsurları yüceltilerek onlara ulaşma çabası, kızışan bir pazarlık manzarası veya muhiti olarak tasavvur edilir. Bâkî, sevgilinin yanağını, parlaklığı bakımından âlemi aydınlatan güneşe benzetir. Âşıkların bu güzelliğe olan iştiyakını ise hararetlenmiş, kızışmış bir pazarlık olarak hayâl eder:

'Ârızun hûrşîd-i 'âlem-tâb mâhiyyetlüdür

Anun içün hüsnünün bâzârı germiyyetlüdür (Bâkî, G.60/1)

Fuzûlî güzellik pazarına değer katan, ona teveccühü artıran şeyin sevgilinin ok temreninin nakdi (oka benzeyen kirpikleri veya bakışı) olduğunu ve bu parayla bin Yusuf'un alınabileceğini söyler. Bu ifadesiyle Hz. Yusuf'un esir pazarlarında satılması olayına telmih yapar. Hz. Yusuf, klasik şiirde güzelliğiyle ideal sevgili tipini temsil eder. Maddî ve manevî açıdan kendisine büyük bir değer atfedilir. *"Güzellik pazarında geçer akçe güzellerin âşıklara ilham ettikleri aşktır."* (Tarlan, 2009:700). Aşk pazarında en etkili araç sevgilinin bakışlarıdır. Bakışlar tasavvufta İlahî kaza mesabesinde görüldüğü için aşk pazaraında etki bakımından her şeyden üstün görülür:

Revâcın nakd-i peykânınla bulmuş hüsn bâzârı

Geçer nakdin eger bin Yûsufun olsan harîdârı (Fuzûlî, G.270/1)

Çarşı ile bahçe arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Çarşı, alışveriş mekânı olduğu için insanlar, maddî ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla oraya rağbet ederler. Çarşıda oluşan kalabalıkların coşkunluğuna kendilerini kaptırıp psikolojik olarak rahatlamaya

çalışırlar. Bahçe ise özellikle ilkbaharda doğal ve yapay güzelliklerin tezâhür ettiği mekân olduğu için insanların rahatlamak için seyrangâh olarak kullandıkları yerdir. Fuzûlî, bahçeyi, rağbet edilen yer olması nedeniyle çarşıya; çiçekleri rengârenk olmaları nedeniyle sarraf dükkânına, gülü de güzel kokması nedeniyle attâra benzeterek bahçe formuna bürünmüş bir çarşı tasviri yapar:

Çâr-sû-yı bâğ seyrânı bu gün mergûbdur

Kim şükûfe anda sarrâf oldu vü 'attâr gül (Fuzûlî, K.9/6)

Bâkî, parlak inciyi yaprağın üstünde oluşan şebnem, altın küpeyi ise yaprak olarak tasavvur ederek kuyumcular çarşısını bahçeye benzetir. Kuyumcular çarşısının bahçeye benzetilmesi, memdûhun döneminde yaşanan maddî zenginliğin ve elde edilen huzurun göstergesidir:

Gevher-i sîr-âb şeb-nem gûşvâr-ı zer varak

Sahn-ı büstân oldı gûyâ çâr-sûy-ı zer-gerân (Bâkî, K.22/13)

Pazar yeriyle dünya arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Fuzûlî bu dünyada, değerini/şairlik kabiliyetini hakikî manada anlayabilecek insanların olmadığını, bundan dolayı pazar yerini beklemenin anlamsız olduğunu ifade ederek dünyayı hakkaniyetin tezahür etmemesi konusunda pazar yerine benzetir ve sosyal bir eleştiride bulunur:

Bize çün kadr bulunmaz çıkalım dünyâdan

Müşteri yok nice bir bekleyelim bâzârı (Fuzûlî, G.269/6)

Aynı eleştiriyi Bâkî de yapar. Bâkî, dünya pazarında şiir sermayesinin kıymeti bilinmediği için cahillerin zulmüne uğradığını ve sıkıntılı günler geçirdiğini söyler. Bu bağlamda dünya, insanın olumlu veya olumsuz tecrübelerle hayatını şekillendirdiği, kendini gerçekleştirdiği mekân olarak görülmüştür. İnsanın olgunlaşma yolundaki çabası, felek veya kötü niyetli insanların etkisiyle boşa çıkabilir. Keyfî uygulamalardan dolayı dünyada mutlak adaletin gerçekleşmesi imkân dâhilinde değildir. Bu durum, sermayeye dönüşen bir şeyin pazarda hakkettiği değeri bulmama durumuyla açıklanmıştır. Pazar yeriyle dünyada, insanların çıkarlarını koruma endişesi ve keyfî yaklaşımlar hasebiyle hakkaniyetin gerçekleşmesine imkân yoktur. Benzer yönleri fazla olduğu için şairin dünyasında, pazar yeri ve dünya aynı mesabede görülmüştür:

Bâkî metâ'-ı nazm ile bâzâr-ı dehrde

Cevr-i li'âm u mihnet-i eyyâm sûdumuz (Bâkî, G.193/5)

Fuzûlî, pazar yerini âşıkların dünyevî arzulara karşı takındıkları fakr hâli (Fuzûlî, G.49/5) ve büyük belâlara düçar kaldıkları için melâmet hâliyle ilişkilendirir.

Pazar yeri, melâmete uğrama muhiti olarak düşünüldüğü için Fuzûlî'nin bu yaklaşımıyla pazar yerlerinde yaşanan atışma ve kavgalara da işaret ettiği düşünülür:

Çıkma ey dîvâne bâzâr-ı melâmetden deyu

Muttasıl çâk-i girîbânım tutar dâmânımı (Fuzûlî, G.263/5)

Fuzûlî, yaşadığı yerde şairlik mesleğinin kıymeti bilinmediği için gurbete gitmeyi düşündüğünü söyleyerek memleketini, şiir veya sanata teveccühün az olduğu, şairlerin kıymetinin bilinmediği bir pazar yeri olarak tasavvur eder:

Mahabbet kılmağa izhâr-ı gurbet ihtiyâr etdim

Ne çâre yok bu cinsin olduğum yerlerde bâzârı (Fuzûlî, K.18/11)

Bâzâr/çarşı sözcüğü, memdûha yapılan övgüyle ilgili tasavvurlarda kullanır. Bâkî, güneşe benzettiği memdûhun ışığıyla, sabah vaktinde altı cihetin (her taraf) aydınlandığını, bu nedenle millet ve memleket çarşısının güzelleştiğini ifade eder. Beyitte memdûhu, güneş; memleket ve milleti ise bu güneşin sağladığı güzellik ve ferahlıktan yararlanan çarşı olarak tasavvur eder:

Şeş cihâtı rûşen itdi tal'atından gün gibi

Buldı zînet çâr-sûy-ı mülk ü millet subh-dem (Bâkî, Trc.3-I/4)

Fuzûlî ise gülün değerlenip kıymet arz etmesini, memdûhun mühründeki nakışları örnek almasına bağlar. Renk ve kokusu güzel olduğu için gül, klasik şiirde, çiçeklerin şahı olarak tasavvur edilir. Çiçek pazarının en muteber türü olarak telakki edilen gülün, kıymetini memdûhun mühründeki şekillerden alması ve zevk pazarında teveccüh edilen varlık hâline gelmesi, memdûhun hükmettiği dönemin insana keyif vermesinden kaynaklandığı düşünülür:

Zevk bâzârında bulmazdı bu reng ile revâc

Etmeseydi nakş-i mührün sikke-i dînâr gül (Fuzûlî, K.9/45)

2.8.5. Dükkân

Çarşı ve pazarın cüzü olan dükkân, bazı küçük ihtiyaçların karşılandığı, belli zanaatların icra edildiği yerdir. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan dükkân, Bâkî Divanı'nda gül bahçesi olarak tasavvur edilmiştir.

Bâkî, Osmanlının altın çağı olarak bilinen Yükselme Dönemi'nde yaşamış, dönemin nimetlerinden büyük oranda faydalanmış ve ihtişamını yer yer şiirlerinde işlemiştir. Bâkî, sonbahar mevsiminde sararıp gül bahçesine düşen yaprakların oluşturduğu manzarayı, içi altın küpleriyle dolu kuyumcu dükkânı olarak tasavvur eder.

Sararmış yaprakları altın olarak tasavvur etmenin temelinde, renk benzerliği ve biçimsel benzerlik vardır. Gül bahçesinin, altın küpleriyle dolu bir dükkân olarak tasavvur edilmesi, dönemin zenginliği, ihtişamı ve memdûhun cömertliği bağlamında değerlendirilebilir:

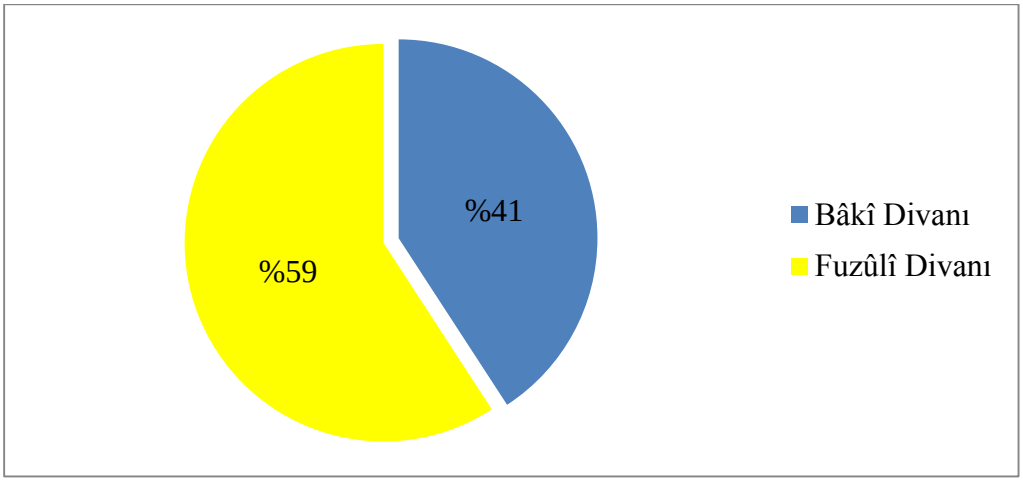
Gülşene altun varaklar zeyn idüp bâd-ı hazân
Güyiyâ zer-kûblar dükkânı oldı gülsitân (Bâkî, K.22/1)

2.8.6. İş ve Ticaret Hayatıyla İlgili Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

İş ve ticaret hayatıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 15, kullanım oranını Grafik 15 vermektedir. Buna göre iş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 20, Fuzûlî Divanı'nda 29 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %41'e, Fuzûlî Divanı'nda %59'a tekabül eder. İş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "kârhâne/kârgâh" ve "bâzâr"ın Bâkî Divanı'na göre daha fazla kullanılmış olmasıdır. "Âsiyâb" ve "çâr-sûy/çâr-sû" sözcükleri, Bâkî Divanı'nda daha fazla kullanılmasına karşın, yine de söz konusu kelimelerin iki divan arasındaki toplam kullanım oranındaki fark %18'dir. İş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin, divanlarda gerçek anlamlarını çağrıştırmanın yanında, genellikle soyut kavramlarla ilişkilendirilerek ortak teşbih ve tasavvurlara konu edildikleri görülür.

Tablo 15: İş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Âsiyâb	3	-
Bâzâr	10	17
Çâr-sûy, Çâr-sû	4	1
Değirmen	-	1
Dükkân	1	-
Kâr-hâne/Kârgâh	1	9
Ribât	1	1
Toplam	**20**	**29**



Grafik 15: İş ve ticaret hayatıyla ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

İş yerini karşılayan sözcükler (kârhâne, kârgâh), Bâkî Divanı'nda 1, Fuzûlî Divanı'nda 9 kez kullanılmıştır. Bu sözcükler, her iki divanda memdûh övgüsü bağlamında ele alınmıştır. Bâkî, din ve devlet işlerini bir atölyenin işleriyle benzerlik noktasında ilişkilendirirken (Bâkî, Trc.3-V/3). Fuzûlî iş yerini, kâinat ile benzerlik noktasında ilişkilendirir. İş yeri yapay bir mekân olup kulun zanaatını icra ettiği yer iken kâinat Allah'ın celal ve cemal sıfatlarının vücut bulduğu mekândır. Her iki mekânda yapma/yaratma edimleri gerçekleştiği için Fuzûlî'nin bu mekânlar arasında benzerlik ilişkisi kurduğu düşünülür:

Kârgâh-ı sun'da bir sûret et nakş-ı zamîr

Bin hayâlin tutmagıl ser-riştesin sûzen kimi (Fuzûlî, G.286/7)

Fuzûlî kargâhı, memdûh övgüsünün yanında "sanat" sözcüğüyle tavsif ederek şairlik yeteneğini övme hususuyla alakalı tasavvurlara konu eder. Şâh'ın lütuf ve idrakıyla sanat atölyesinin işlediğini ifade eder. Bu yaklaşımıyla belli bir zanaatın icra edildiği mekân ile şairlik yeteneğinin işlenmesinde etkin olan güç arasında benzerlik ilişkisi kurar:

Şehâ ger olmasaydı lutf u idrâkin tekâzâsı

Fuzûlînin kalırdı kârgâh-i san'atı bâtıl (Fuzûlî, K.30/23)

Ribât, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında birer kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda bahar mevsiminde çimenlikte yaşanan canlılık ile ribatın (han) ortasına serilen kumaşlar arasında benzerlik ilişkisi oluşturulmuş; ribat çimenlik olarak tasavvur edilmiştir (Bâkî,

K.18/4). Fuzûlî Divanı'nda ise dünya, virane bir ribat (han) olarak tasavvur edilmiş ve dünyaya gönülden bağlanmanın yanlışlığı ifade edilmiştir. Bu yaklaşımlar, ribatın Bâkî Divanı'nda açık mekân Fuzûlî Divanı'nda ise kapalı mekân algısıyla değerlendirildiğini gösterir:

Kılmagıl muhkem gönül dünyâya akd-i irtibât

Sen bir âvâre misâfirsin bu bir vîrân ribât (Fuzûlî, G.140/1)

Değirmen (âsiyâ, âsiyâb), Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Her iki divanda dikkat çeken husus, değirmenin dönüştürüp şekillendirme konusunda feleğe benzetilmesidir. Bâkî feleği, akarsu gibi akan gözyaşının üstünde dönen bir değirmen olarak tasavvur ederken; Fuzûlî insanı, buğday tanesiyle, feleğin inkılâbını ise değirmenin dönüşüyle benzerlik noktasında ilişkilendirir. Böylece tecrit hâlinin yaşanılması gerektiğini ileri sürerek insanın dünya hayatını şekillendirme hususunda etkin bir varlık olarak çaba sarfetmesi gerektiğine işaret eder:

Cûy-ı eşküm yenilmez ey Bâkî

Çok döner dahı âsiyâb-ı felek (Bâkî, G.252/5)

Değirmen dâne için çizginir bî-hûde devr etmez

Mücerredsin gönül vehm etme çerhin inkılâbından (Fuzûlî, G.213/6)

Çarşı ve pazar yerini karşılayan sözcükler (çâr-sû, çâr-sûy, bâzâr) Bâkî Divanı'nda 14, Fuzûlî Divanı'nda 18 kez kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda hem daha fazla hem de daha farklı teşbih ve tasavvura konu edilmiştir. Her iki divanda çarşı ve pazar yeri, aşk (Bâkî, G.30/4; Fuzûlî, G.193/2) ve güzellik (Bâkî, G.60/1; Fuzûlî, G.270/1) kavramlarıyla tavsif edilmiş; bahçe (Bâkî, K.22/13; Fuzûlî, K.9/6), dünya (Bâkî, G.193/5; Fuzûlî, G.269/6) ve memleket olarak tasavvur edilmiştir. Ortak teşbih ve tasavvurun fazlalığı, çarşı ve pazar yerinin şairlerin tasavvur âleminde aynı veya benzer çağrışımlar yaptığını gösterir. Her iki şairin bahçeyi maddî unsurlarıyla çarşı olarak tahayyül etmeleri, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Gevher-i sîr-âb şeb-nem gûşvâr-ı zer varak

Sahn-ı büstân oldı gûyâ çâr-sûy-ı zer-gerân (Bâkî, K.22/13)

Çâr-sû-yı bâğ seyrânı bu gün mergûbdur

Kim şükûfe anda sarrâf oldu vü 'attâr gül (Fuzûlî, K.9/6)

Bâkî Divanı'nda şehir ve pazar yeri, tasavvufî herhangi bir kavram ile tavsif edilmezken, Fuzûlî Divanı'nda fakr ve melâmet kavramlarıyla tavsif edilmiştir. Fakr

pazarında değer bulmanın yolunun "terk ve tecrit" hâlini yaşamaktan geçtiği ileri sürülmüş (Fuzûlî, G.49/5) ve aşk delisinin melâmet pazarından ayrılmaması gerektiği savunulmuştur. Bu yaklaşımlarla aşk uğruna verilen mücadelede sevgiliyle yetinmenin gerekliliğine ve âşığın başından belâların eksilmemesinin mukadder oluşuna işaret edilmiştir:

Çıkma ey dîvâne bâzâr-ı melâmetden diyü
Muttasıl çâk-i girîbânım tutar dâmânımı (Fuzûlî, G.263/5)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında pazar yeri, "dünya" olarak tasavvur edilir ve kapalı mekân olarak algılanır. Şairlerin değerleri layıkıyla bilinmediği için dünya pazarına meyletmenin veya dünya pazarında kalmanın bir anlam ifade etmediği düşünülür. Bu bakış açısının nedeni, söz konusu mekân veya muhitlerin geçici veya eşik mekân olarak tasavvur edilmesidir:

Bize çün kadr bulunmaz çıkalım dünyâdan
Müşteri yok nice bir bekleyelim bâzârı (Fuzûlî, G.269/6)
Bâkî metâ'-ı nazm ile bâzâr-ı dehrde
Cevr-i li'âm u mihnet-i eyyâm sûdumuz (Bâkî, G.193/5)

Dükkân, Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, Fuzûlî Divanı'nda ise kullanılmamıştır. Bâkî Divanı'nda dönemin zenginliği, şatafatı tasvir edilirken hazan rüzgârının altın yapraklarla süslediği gül bahçesinin kuyumcu dükkânını anımsattığı ifade dilir. Böylece doğal bir mekân ile yapay bir mekân biçimsel benzerlikler nedeniyle aynileştirilir:

Gülşene altun varaklar zeyn idüp bâd-ı hazân
Güyiyâ zer-kûblar dükkânı oldı gülsitân (Bâkî, K.22/1)

2.9. Sağlık ve Temizlik ile İlgili Mekânlar

Sağlık ve temizlik, insanoğlunun varlığını devam ettirme, hayat kalitesini yükseltme süreçlerine katkı sağladığı için büyük bir önem arz eder. İnsan, ruh ve beden sağlığını korumak için özel bir çaba içinde olur. Bu çabanın temelinde huzurlu bir biçimde yaşama endişesi vardır. İslâm inancına göre temizlik, imanın bir şubesi olduğu için Müslümanlar, manevî temizliğin yanında maddî temizliğe de büyük bir önem atfederler.

Temizliğin sağlanması ve sağlıklı bir hayatın yaşanması için hamam ve şifâhâne gibi mekânlar inşa edilmiştir. Bu mekânların inşa süreci, insanlık tarihiyle eşdeğerdir.

İnsan hayatının önemli bir yönünü teşkil eden bu mekânlar, edebî türlerden şiire de konu olmuştur. *"Şiir, şairin beninden çok öte mutlak bir sübjektif evrene sahip olsa da içinde yaşanılan hâl, sanat eserinde kendisine yer bulacaktır."* (Kemikli, 2007:20). Klasik şiirde sağlık ve temizlik ile ilgili mekânlar, gerçek anlamlarının yanında soyut kavramlarla ilişkiledirilerek muhtelif imgelere konu edilmişlerdir.

2.9.1. Şifâhâne (Dârüşşifâ)

Dârüşşifa; şifa yurdu, şifa evi, hastaların tedavi edildiği kurum (hastane) anlamına gelir. Hastanede daha çok maddî hastalıklara çare aranırken şifâhânelerde ruhsal hastalıklara da çare aranır. Bu durumdan dolayı dârüşşifa, belli bir dönem "bîmârhane", "tımarhâne" isimleriyle anılmıştır (Ataseven, 1985:157). Tımarhane, çerçeve açısından kapalı mekân olduğu için bireyler üzerinde iktidar uygulanan mekânlardan biri olup toplumsal ve ahlakî modellere uymayan, toplum tarafından dışlanan insanların (deli) tedavi edildiği yerdir (Ergün, 2013:39).

Klasik şiirde işlenen dünya, daha çok aşk duygusu etrafında şekillendiği için söz konusu edilen hastalıklar da aşk kaynaklı ruhsal hastalıklardır. Bundan dolayı şifâhânenin daha çok tımarhane bağlamında değerlendirildiği düşünülür. Şifâhâne, Bâkî Divanı'nda aşk kavramıyla tavsif edilerek sevgilinin mahallesi ve -evinin- kapısı olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Divanı'nda hikmet ve kerem kavramlarıyla tavsif edilerek gül bahçesi ve eşik olarak tasavvur edilmiştir.

Aşk kavramıyla dârüşşifa arasında ilişki kurulur. Klasik şiirin aşk anlayışına göre âşıkların vuslata ermeleri imkânsız olduğu için aşk, tedavisi mümkün olmayan bir hastalık olarak tasavvur edilir. Bu bağlamda âşık,*"altın sarısı yüzü, ağlamaktan kanlanmış gözleri, gam ve kederden zayıf düşmüş bedeni ve iki büklüm olmuş hâliyle sadece aşk hastalığının temsilcisi değil, aynı zamanda şiir geleneği içerisinde hastanın sembolüdür."* (Kemikli, 2007:35). Klasik şiirin prototip âşık örneklerinde görüldüğü üzere, özelde rakibin genelde toplumun ötekileştirici tavırlarından dolayı yalnızlaşan âşık, *"sahici bir mahrumiyetle karşı karşıya kalır, ne yapacağını bilemez, acı içinde kıvranır, hatta gözyaşları döker, yataklara düşer."* (Andrews, 2009:126). Önce maddî hastalıklarla boğuşan âşık, daha sonra cinnet geçirir ve kaderine terk edilir. Bâkî, âşığın gönlünün, sevgilinin saçlarına asılı kalma imgesiyle şifâhânede (tımarhane) zincire vurulmuş deli arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Oluşturulan bu ilişkinin nedeni, aşk

tutkunlarının iradelerini kaybedip zincirlere vurulmuş deliler gibi tutsak/meftun bir hâle gelmeleridir:

Bir dil mi var ki zülfine dîvâne kılmayup

Dârü'ş-şifâ-yı 'aşkda zencîre urmadı (Bâkî, G.521/4)

Şifâhânenin benzerlik noktasında ilişkilendirildiği mekânların başında sevgilinin mahallesi gelir. Kûy, klasik şiirde âşıkların aslî vatanı olarak telakki edilir. Âşık, sevgiliden ayrı yaşadığı için içinde bulunduğu mekânı gurbet olarak değerlendirir ve sevgilinin mahallesine ulaşma çabası içinde olur. Sevgilinin mahallesine varmak veya *"yakın olmak âşığa, kendi özel mekân(ev)ındaymış gibi, güçlü bir 'güven'lik hissi verir; evrenin sonsuzluğu içinde, kendini yalnız ve çaresiz hisseden âşığın, korkularından uzaklaşmasını ve huzur bulmasını sağlar."* (Demirel, 2014:54). Bâkî, bu bağlamda sevgilinin mahallesini, çaresiz ve hâlsiz dert ehlinin şifa bulduğu yer olarak düşünür. Vuslat, mutlak manada mümkün olmadığı için âşık, sevgilinin mahallesine yaklaşarak teskin olmaya, derdine deva bulmaya çalışır:

Bir 'aceb dârü'ş-şifâdur kûyı derd ehline kim

Anda hep nâ-hoş varan bî-çâre gâyet hoş gelür (Bâkî, G.56/4)

Sevgilinin kapısı ve eşiği, âşıklar/muhtaçlar için şifâhânedir. Bâkî, delilerin sağlık durumu nasıl ki şifâhâneye (tımarhane) soruluyorsa, ayrılıktan dertle dolan gönüllerin durumu da sevgilinin kapısına sorulur, diyerek sevgilinin kapısıyla dârüşşifa arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Sevgilinin kapısı, yakınlaşma veya kavuşmayı sağlayan bir araç olup cinnet geçiren âşıkların deva bulduğu yerdir. Bu mekânın şifâhâne (tımarhane) olarak tasavvur edilmesinin nedenleri, eski dönemlerde dârüşşifalarda akıl hastalarının tedavi edilmesi ve Mecnûn formunda değerlendirilen âşıkların sevgilinin kapısını şifâhâne mesabesinde görmeleridir:

Dil-i pür-derd-i mecrûhı der-i cânâne tapşurdum

Varup dâru'ş-şifâya yine bir dîvâne tapşurdum (Bâkî, G.341/1)

Fuzûlî, aşk delisinin dârüşşifaya olan meyli ile mihnet köşesinin bağımlısı olarak düşünülen insanın gül bahçesine olan meyli arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Dârüşşifa, nasıl ki akıl hastalarının tedavi edildiği yer ise gül bahçesi de açık, geniş ve müreffeh bir mekân olduğu için maddî veya ruhsal sıkıntıları olan insanların sıkıntılarını unutup huzur buldukları yerdir. Fuzûlî'nin bu iki mekânın dönüştürme, toparlama, onarma özelliklerini nazara sunarak aralarında benzerlik ilişkisi oluşturduğu düşünülür:

Yine dîvâne aşk eyledi dârü'ş-şifâ meyli

Yine gülzâre çıkdı kûşe-i mihnet giriftârı (Fuzûlî, K.18/3)

Fuzûlî, kemale ermiş bir hekimin hikmet şifâhânesinin (tımarhane) harap edilmesinden duyduğu kaygıyı dile getirerek şifâhâneyle hikmet arasında ilişki kurar. Hikmet; bilgi, felsefe, *"tecrübeyle kazanılan doğru bilgi"* (Uludağ, 2005:169) anlamlarına gelir. Hikemî bilginin mahiyeti, önceden anlaşılmadığı için kişinin zihnini bazı sorular meşgul eder. Dârüşşifalarda uygulanan tedavinin mahiyeti ve süreci de ilk görünüşte anlaşılmayacak kadar karmaşıktır. Bu iki kavram arasında kurulan ilişkinin nedeni, hikmetli işlerin ve şifâhânelerde uygulanan tedavinin olumlu neticelenmesinin belli bir süreç gerektirmesidir:

Bir hakîm-i kâmilin dârü'ş-şifâ-yı hikmetin

Etmek istersen harâb andan hazer kılmaz mısın (Fuzûlî, Mk.31/3)

Fuzûlî şifâhâneyi, muhtaçların ihtiyaçlarının karşılandığı mekân olarak tasavvur ederek memdûhun cömertliğine övgüde bulunur. Fuzûlî, yaşadığı olayların tazyikinden hasta ve zayıf düştüğünü, bu sebepten canını, memdûhun şifa dağıtan eşiğine (kerem) bıraktığını söyler (Fuzûlî, K.33/28). Memdûhun eşiği, muhtaçlar için kerem kapısıdır. Fuzûlî gibi muhtaçların maddî ve manevî ihtiyaçları burada karşılandığı için eşik, şifâhâne; şair, hasta; memdûh da hekim olarak tasavvur edilir:

N'ola ger dâr-ı şifâ-yı kereminden yetse

Bu Fuzûlî-i dil-efgârına hem bir merhem (Fuzûlî, K.24/39)

2.9.2. Hamam

Hamam, Arapça bir sözcük olup "aşırı sıcaklık", "aşırı hararet" (Kanar, 2003:469) anlamlarına gelen "hamm" kökünden türemiştir. Eski dönemlerden beri içinde yıkanma ve temizlenme işleri görüldüğü için rağbet edilen mekânların başında gelir. İslâmiyet temizliğe büyük bir önem atfettiği için ev, cami, medrese, kervansaray, konak, saray, tekke, kışla, külliye, çarşı gibi birçok yerde insanların yıkanma ihtiyacının karşılanması için hamamlar inşa edilmiştir (Kaplan, 2015:18-20). Hamam, mimarî veya yapısal özelliklerinden ziyade işlevsel açıdan klasik şiire konu olur. Hamamların Türk mimarisinde özel bir yeri olduğu için kısa da olsa bu yapıların mimarîsi hakkında bilgi vermekte yarar vardır. Türk hamamlarının mimarî yapıları ve bölümleri, *"Roma hamamının devamı gibi görünse de çeşitli sebeplerden dolayı zamanla birtakım şekil değişikliklerine uğramıştır... Klasik Türk hamamları; soyunmalık, aralık, ılıklık, sıcaklık*

bölümleri ile; su deposu, külhan ve cehennemlikten oluşan tesisat kısımlarından meydana gelmektedir." (Kaplan, 2015:22).

Hamam, her ne kadar temizlenme mekânı olarak kullanılsa da özellikle uzun kış gecelerinde özel sohbetler ve muhtelif eğlenceler hamamda düzenlendiği için "eğlence mekânı/meclisi" olarak telakki edilmiştir (Pala, 1995:227). Hamam, klasik şairlerin fazla kullandığı mekânlardan biridir. Hamam eğlencelerinin anlatıldığı ve hamam güzellerinin tasvir edildiği şiirlerin yekûnu fazla olduğu için "hammâmiyye" isminde bir nazım türü ortaya çıkmıştır. Hamam, Bâkî Divanı'nda sevgilinin yıkandığı yer olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Divanı'nda sevgilinin naz ile teşrif edip mum gibi yanağıyla hamamın içini aydınlattığı, muhtelif hâlleriyle içinde tasvir edildiği yer olarak tasavvur edilmiştir.

Klasik şairler, sevgiliyi arınma, paklanma edimlerinin gerçekleştirildiği mekânlardan biri olan hamamda tahayyül ederler ve sevgilinin hamamdaki hâlini tasvir etmekten imtina etmezler. Bâkî, hamamın ortasında sevgilinin nazik bedenini gördüğünü, sinesinde kıl bulunmadığını ve yanlarının güzel olduğunu söyleyerek hamamı yıkanma ediminin gerçekleştiği yer olarak tasavvur eder. Sevgilinin bu şekilde tasvir edilmesi, sevgilinin cinsiyetinin belirsizliğine dair düşünceye malzeme teşkil etmenin yanı sıra, klasik şairlerin sevgiliyi güzellik noktasında kusursuz bir varlık olarak telakki ettikleri, onun güzellik unsurlarının benzetildiği varlıkların mahiyetlerinin şair için önem arz etmediği düşünülür. Şair için önemli olan sevgilinin erkek veya kadın biçiminde tasvir edilmesinden ziyade ideal olanı en iyi biçimde anlatma noktasında hangisinin daha büyük katkı sağlayacağı düşüncesidir:

Sahn-ı hammâmda dün gördüm o nâzük bedeni
Sînede mûdan eser yok dahı pehlû da güzel (Bâkî, K.313/4)

Fuzûlî, yazdığı "hammâmiyye"de birçok klasik şair gibi sevgilinin hamamdaki hâlini tasvir eder. Bu şiirinde hamam, muhtelif hayâllerle, çağrışımlarla anlam zenginliği kazansa bile, temizlik mekânı olarak tasavvur edilir. Hamam, güzellerin ağırlandığı mekân olduğu için sevgiliye layık bir yer olarak görülür. Fuzûlî, servi boylu sevgilinin salınarak hamama girmesiyle, hamamın sevgilinin yanağının mumuyla aydınlandığını söyler. Sevgilinin yüzünün mum olarak tahayyül edilmesi, yüzünün parlaklığını gösterir. Bu yaklaşımla aynı zamanda eski dönemlerde hamamların mum ile aydınlatılmasına gönderme yapılmıştır:

Kıldı ol serv seher nâz ile hammâma hırâm

Şem'-i ruhsârı ile oldu münevver hammâm (Fuzûlî, G.182/1)

Fuzûlî'ye göre sevgili hamamdan çıktığında, âşığın göz perdesi ona peştamal, gözünün köşesi ise makam/mekân olarak layık görülür (Fuzûlî, G.182/8). Sevgiliyi -baş- göz üstünde tutmak suretiyle yücelten Fuzûlî, onun boyunu, uzunluğu bakımından serviye, bedenini ise parlaklığı ve rengi bakımından gümüşe benzetir. Hamam ücreti olarak canını vermeye hazır olduğu için sevgilinin altınlarını harcamaması gerektiğini ifade eder. Bu beyitlerde hamamda yıkanan sevgilinin fiziksel tasviri yapıldığı gibi; sevgili, güzellik noktasında yüceltilmiş, uğruna ölünecek değerde görülmüştür. Ayrıca, hamamda peştamal giyme ve yıkanmadan sonra ücret ödeme ameliyelerine gönderme yapılmıştır:

Müzd-i hammâm Fuzûlî veririm cân nakdin

Kılmasın sarf-ı zer ol serv-kad ü sîm-endâm (Fuzûlî, G.182/10)

2.9.3. Şadırvân

Şadırvân, genellikle cami avlusunda bulunan, çevresi musluklu duvarla çevrilmiş su haznesi (Develioğlu, 1993:974) demektir. Cami, medrese, türbe, hamam gibi yapıların içerisinde değişik geometrik şekillerin birbirlerine geçmeleriyle elde edilen kompozit formlarıyla (Özyurt, 1986:117) estetik bir görünüme bürünen şadırvân, temizlik mekânı olmanın yanı sıra, tarihî ve mimarî bir yapı olarak da büyük bir öneme sahipir.

Temizlik, dinî ve kültürel mekânların cüzü olan şadırvânda edebî veya dinî konular konuşulup sohbetler yapıdığı için şadırvân, edebî bir muhit veya kültürel bir mekân olarak da değerlendirilebilir. Bu özellikleri nedeniyle şadırvân, *"şiirin, sözün, düşüncenin, inancın, imanın, okumanın, yazmanın, dinlemenin, muhabbetin, dostluğun, çay ve simidin yürürlükte olduğu bir mekân olarak görülür."* (Evren, 2017:22). Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan şadırvân, Bâkî Divanı'nda eğlence meclisi olarak tasavvur edilmiştir.

Bâkî, eğlence meclisini, sarayın mimarî unsurlarından şadırvânla ilişkilendirerek tasvir eder. Eğlence meclisinin maddî unsurlarından kadehi, fıskiyeye; şarabı, suya; rint halkasını, havuza; bir bütün olarak meclisi de coşku sarayının şadırvânına benzetir. Eğlence meclisine iştirak eden meclis erkânı, halka biçiminde oturur, müzik eşliğinde kadehi elden ele dolaştırarak keyifle içer. Beyitte şadırvân, gerek biçimsel benzerlik

gerekse eğlence meclisindeki maddî unsurları ve faaliyetleri anımsatması nedeniyle eğlence meclisiyle benzerlik noktasında ilişkilendirilmiştir:

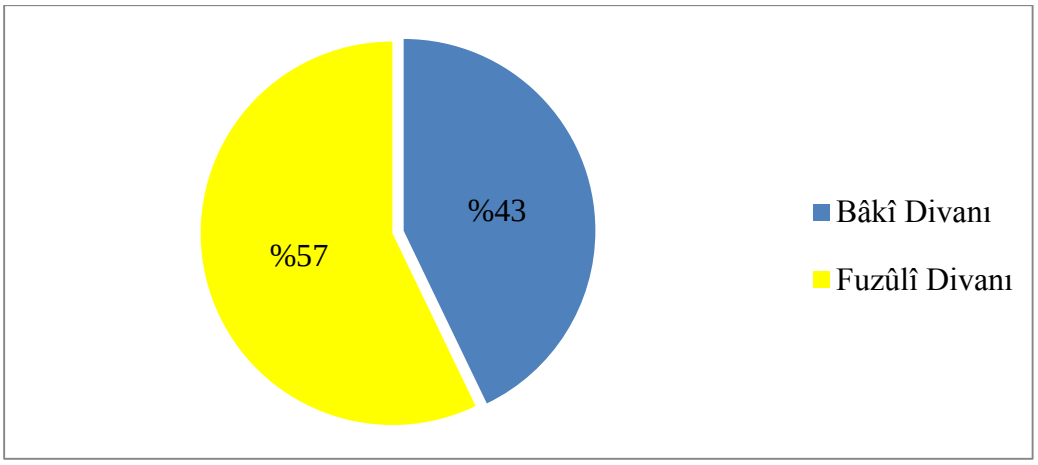
Kadeh fiskıyye mey su halka-i rindân anun havzı
Sarây-ı şevka şadırvân olupdur Bâkıyâ meclis (Bâkî, G.208/5)

2.9.4. Sağlık ve Temizlik ile İlgili Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Sağlık ve temizlik ile ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 16, kullanım oranını Grafik 16 vermektedir. Buna göre sağlık ve temizlik ile ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 6, Fuzûlî Divanı'nda 8 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %43'e, Fuzûlî Divanı'nda %57'ye tekabül eder. Sağlık ve temizlik ile ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "hammâm" sözcüğünün Bâkî Divanı'na göre fazla kullanılmış olmasıdır. "Şadırvân" sözcüğü yalnızca Bâkî Divanı'nda kullanılsa da iki divan arasındaki toplam kullanım oranındaki fark, %14'te kalmıştır. Sağlık ve temizlik ile ilgili mekânlardan, "şifahâne" ve "şadırvân" daha çok soyut kavramlarla tavsif edilerek metafor olarak ele alınırken; "hamam" temizlik mekânı olarak düşünülmüş, diğer mekânlara göre daha gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda hamamın daha fazla kullanılmasının nedeni, çöl ikliminde yaşayan bir şairin tasavvur âleminde temizlik fikrinin canlı kalmasıdır.

Tablo 16: Sağlık ve temizlikle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	Bâkî Divanı	Fuzûlî Divanı
Dârü'ş-şifâ, Şifâ-hâne	4	4
Hammâm	1	4
Şadırvân	1	-
Toplam	**6**	**8**



Grafik 16: Sağlık ve temizlikle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Şifâhâne (dârüşşifâ), Bâkî ve Fuzûlî divanlarında dörder kez kullanılmıştır. Şifâhânenin her iki divanda bazı ortak teşbih ve tasavvurlara konu edildiği görülür. Sevgiliye ait mekânlardan sevgilinin kapısı (Bâkî, G.341/1) ve mahallesi Bâkî Divanı'nda; sevgilinin eşiği ise Fuzûlî Divanı'nda şifâhâne olarak tasavvur edilmiştir. Bu yaklaşımların temelinde âşığın/şairin hasta, sevgilinin/hükümdarın ise hekim olarak tasavvur edilme anlayışı ve söz konusu mekânlara kabul edilme durumunda, âşığın yazgısında yaşanacak olan olumlu dönüşüme gönderme vardır:

Bir 'aceb dârü'ş-şifâdur kûyı derd ehline kim
Anda hep nâ-hoş varan bî-çâre gâyet hoş gelür (Bâkî, G.56/4)
Bırakdı cânını dârü'ş-şifâ-yı dergehine
Hücûm-ı hâdiseden haste vü nizâr kalem (Fuzûlî, K.33/28)

Şifâhâne, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında açık mekân olarak algılanmıştır. Bu bağlamda Bâkî Divanı'nda sevgilinin mahallesine benzetilen şifâhâneye nahoş olarak varan çaresiz kişinin hoşnut ayrılacağı ifade edilirken (Bâkî, G.56/4); Fuzûlî Divanı'nda şifâhâne, huzur bulma konusunda gül bahçesi olarak tasavvur edilmiştir:

Yine dîvâne aşk eyledi dârü'ş-şifâ meyli
Yine gülzâre çıkdı kûşe-i mihnet giriftârı (Fuzûlî, K.18/3)

Bâkî Divanı'nda şifâhâne**,** kapalı mekân olarak da algılanmıştır. Gönüllerin sevgilinin saçlarına asılı kalma durumuyla aşk şifâhânesinde zincire vurulan âşıkların/delilerin hâli arasında benzerlik ilişkisi kurularak şifâhâne, sınırlandıran, engelleyen mekân olarak gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir:

Bir dil mi var ki zülfine dîvâne kılmayup

Dârü'ş-şifâ-yı 'aşkda zencîre urmadı (Bâkî, G.521/4)

Hamam, Bâkî Divanı'nda 1, Fuzûlî Divanı'nda 4 kez kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda müstakil bir hammamiye mevcuttur. Fuzûlî ızdırap şairi olmasına rağmen şiirlerinde yer yer yaşama sevincine dair imge ve tasavvurları kullanmıştır. Bu bağlamda Tanpınar, Fuzûlînin yazdığı "hammamiyeyi" de emsal göstererek şunları söyler: *"Vakıa bazı şiirlerinde o da eğlenmeye çalışır, neşeli görünmek ister, çapkınca mazmunlar, şarkılar yapar. Hatta eserinde ten hazlarına bir çeşit açılış dahi vardır. Unutmayalım ki Nedim'den evvel hamamiye yazan -hamam redifli gazel- odur."* (2011:151-152). Bu durum, şairlerin şiirlerinde kişiliklerini ve dünya görüşlerini doğrudan yansıtmadıklarını gösterir. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında hamam, sevgiliye şayeste bir mekân olarak tasavvur edilmiştir. Bâkî sevgilinin hamamdaki hâlini daha gerçekçi tasavvurlara konu ederken; Fuzûlî soyut kavramları tavsif unsuru olarak kullanarak gerçeküstü imge ve tasavvurlara konu eder:

Sahn-ı hammâmda dün gördüm o nâzük bedeni

Sînede mûdan eser yok dahı pehlû da güzel (Bâkî, K.313/4)

Kıldı ol serv seher nâz ile hammâma hırâm

Şem'-i ruhsârı ile oldu münevver hammâm (Fuzûlî, G.182/1)

Şadırvân, Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, Fuzûlî Divanı'nda ise kullanılmamıştır. Bâkî Divanı'nda sarayın bir cüzü olarak kullanılan şadırvân eğlence meclisi olarak tasavvur edilmiştir. Bâkî neşe ve arzusunu adeta söz konusu mekâna yansıtır:

Kadeh fıskıyye mey su halka-i rindân anun havzı

Sarây-ı şevka şadırvân olupdur Bâkıyâ meclis (Bâkî, G.208/5)

2.10. Suyla İlgili İnşaî Mekânlar

Varlık âleminde canlılığın kaynağı olduğu için ihtiyaç duyulan en önemli madde sudur. Su, "anasır-ı erba'a"yı oluşturan unsurlardan biri olduğu için *"kâinatın özü, cevheri olarak"* (Karabulut, 20015:68) kabul edilir. Biyolojik anlamda varlığın devamlılığını sağlama konusunda kaynak olarak görülen su, yerleşim yerlerinin belirlenmesinde de etkili olmuştur. Bu etkiden dolayı milletlerin kültür, sanat ve inanışlarında önemli bir yer tutmuş, özellikle edebî eserlerde motif veya imge olarak yoğun bir biçimde kullanılmıştır.

Suyla ilgili inşâî mekânlardan çeşme, havz, sedd ve kuyu her iki divanda kullanılırken; "mecrâ" ve "bulak" sözcükleri, yalnızca Fuzûlî Divanı'nda kullanılmıştır. Bu sözcüklerin anlam ve mahiyetleri farklı olduğu için her bir sözcük, ayrı bir başlık olarak değerlendirilmiştir.

2.10.1. Çeşme

Suyla ilgili inşâî mekânların başında çeşme gelir. Osmanlılar döneminde *"çeşmeler, asıl amaçları olan su temini dışında estetik bir gaye güdülerek inşa edildikleri"* (Türkmenoğlu, 2012:1093) için yapıldıkları yerin tarihî ve mimarî yapıları arasında önemli bir yer alır. Çeşme, şiirde mimarî bir yapıdan ziyade, estetik bir unsur olarak muhtelif imge ve tasavvurlara konu edilir.

Çeşme, Bâkî Divanı'nda sevgilinin dudağı, sözleri ve eşiğinin toprağı, âşığın gözleri ve gönlü, güneş, şairlik yeteneği ve memdûh övgüsü; Fuzûlî Divanı'nda ise sevgilinin dudağı, âşığın gözleri, belâ, güneş, Hz. Muhammed'in şefaati, memdûh övgüsü ve perilerin çeşme başlarını mekân tuttuğuna dair inanış ile ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Sevgilinin dudakları, âşıklara can verdiği için âb-ı hayat çeşmesi olarak tasavvur edilir (Fuzûlî, G.198/6). Âb-ı hayat, ölümsüzlük suyu olduğu için bu suyu içenlerin ölümsüzleştiğine inanılır. Fuzûlî, sevgilinin dudaklarının âşığa can bağışladığını; âşığın da sevgilinin dudakları uğruna canını verdiğini söyler. Böylece âşığın fenafillah ve bekabillah mertebelerine erme konusundaki çabasını yüceltir:

Şerbet-i lâ'lin ki derler çeşme-i hayvân ana

Ol verir cân dem-be-dem uşşâka vü ben cân ana (Fuzûlî, G.10/1)

Bâkî ise âşığın gönlünün, sevgilinin dudak çeşmesinden bir içim (yudum) su istediğini söyler. Böylece hasret ve gam ateşinin tahassüs yeri olan gönlün, sevgilinin dudaklarından sardedilecek sözlerle teskin olacağını düşünür:

Dil bir içim su istedi çeşme-i la'l-i yârdan

Âb-ı zülâl-i hançerin gösterüp işte mâ didi (Bâkî, G.528/3)

Sevgilinin yüzü, hakikatleri gösteren güzellik aynasına, sözleri ise neşe ve doğruluk çeşmesinin pak suyuna benzetilir. Sevgilinin sözleri, coşkunluğu sağlama konusunda şırıl şırıl akan suyu, açık ve net olma konusunda ise suyun parlaklığını anımsattığı için neşe ve doğruluk sözcükleriyle tavsif edilir. Bu yaklaşımla hakikatlerin

ortaya çıkması konusunda sevgilinin yüzü kadar sözlerinin de belirleyici olduğu ifade edilir:

Âyîne-i cemâl-i hakîkat-nümâ yüzün

Âb-ı zülâl-i çeşme-i sıdk u safâ sözün (Bâkî, G.260/1)

Sevgilinin eşiğinin toprağı, âb-ı hayat çeşmesi olarak görülür. Âşık, sevgilinin eşiğinin toprağına yüz sürdüğünde sağlamak istediği kurbiyeti gerçekleştirmiş olur. Böylece âb-ı hayat içmiş kadar olur. Âşığın varlık sebebi sevgilidir. Vuslat vesilesi olarak görülen değerli değersiz her şey, âşığı ölümsüzleştirecek bir araç olarak telakki edilir:

İşigün hâkine ser-çeşme-i hayvân dirler

Kapuna matla'-ı hûrşîd-i dırahşân dirler (Bâkî, G.144/1)

Çeşmeyle gönül/can arasında ilişki kurulur. Klasik şiirde sevgilinin dudakları, âb-ı hayat olarak tasavvur edildiği için sevgiliye ulaşma çabası içinde olan âşığın gönlü, sevgilinin can bağışlayan dudaklarına susamış bir çeşme olarak tasavvur edilir. "*Dudak, lezzeti ve söze can verici özelliğiyle âb-ı hayata benzetilir."* (Pekyürek, 2007:180). Sözlerin kaynağı olan dudak, âşığın canına can katar, sevgilinin hasretiyle kavrulmuş gönlünü teskin eder. Çeşme de suyuyla hayatın kaynağı olduğu için can verme konusunda sevgilinin dudaklarıyla aynı mesabede görülür:

Âb-ı hayât-ı la'lüne ser-çeşme-i cân teşnedür

Sun cür'a-i câm-ı lebün kim Âb-ı hayvân teşnedür (Bâkî, G.69/1)

Aşk acısından dert ve elemi fazla olan âşığın gözleri/gözbebekleri çeşme, gözyaşları ise sel veya çeşme suyu olarak tasavvur edilir. Bâkî, âşığın gözyaşı selinin dokuz feleği döndürecek bir güce sahip olduğu için gözyaşı çeşmesinin macerasının büyük olduğunu söyler (Bâkî, G.64/3). Ayrıca âşığın kanlı yüreği coştuğunda, gözyaşları kanlı bir biçimde akar. Bu durum gönlün gözyaşlarının kaynağı, gözün çeşme, gözyaşlarının ise kan olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Dil-i pür-hûn elem-i 'aşkun ile cûş ideli

Çeşme-i çeşmün akan suları dem gibi gelür (Bâkî, G.146/4)

Fuzûlî, serviye benzettiği sevgilinin, âşığın göz çeşmesine ayak basmasıyla dikenlerin sevgilinin ayaklarını incittiğini ifade eder. Böylece âşığın gözlerini çeşmeye benzetir. Çeşme suyu, maddî anlamdaki canlılığın sebebi olduğu için Fuzûlî'nin, diken ve servilerin çeşme (su) kenarlarında yetişmesine göndermede bulunduğu düşünülür:

Dün serv tek basanda kadem göz bulağına

Bir nice hârdan elem irmiş ayağına (Fuzûlî, Msd.1-III/2)

Çeşmenin aşk bağlamında ilişkilendirildiği sözcüklerden biri de belâdır. Fuzûlî, âşığın ten ve gönlünde belâ çeşmesinin sularının aktığını söyleyerek aşkı bir belâ, aşkın etkilerini ise suyu akan bir çeşmeye benzetir. Bu vesileyle elest meclisinde âşığın düçar olduğu durumun bir belâ gibi âşığın gönül ve bedenini ihata ettiğini, onu büyük zorluklarla karşı karşıya bıraktığını düşünür:

Gezen peykânlarındır tende ya cân bâğına aşkın

Belâ ser-çeşmesinden her taraf sular revân etmiş (Fuzûlî, G.133/6)

Sevgilinin yanağı, parlaklık konusunda yüceltilirken çeşmeyle güneş arasında ilişki kurulur. Fuzûlî, kötü gözden sakınmanın gerekliliğini ileri sürerek sevgilinin mum kadar parlak olan yanağını, güneş çeşmesinden sakındırması gerektiğini ifade eder. Çeşmeyle güneş arasında kurulan teşbihin temelinde, çeşme suyununun güneş ışıkları kadar parlak tasavvur edilmesi düşüncesi vardır:

Şem'i ruhsârın nihân tut çeşme-i hûrşîdden

Nûr-i çeşmim ihtirâz eyle yaman gözden yaman (Fuzûlî, G.216/6)

Fuzûlî, testiye benzettiği feleğin; güneş çeşmesinin suyunu damlalar biçiminde akıtarak yıldızlar oluşturduğunu ifade ederek çeşmeyle güneş arasında kaynak olma ve damlalar/sızıntı hâlinde ortaya çıkma gibi nedenlerden dolayı benzerlik ilişkisi oluşturur:

Gizleyip çeşme-i hurşîd suyun kûze-i çerh

Katre katre kıla encüm reşehâtın peydâ (Fuzûlî, G.23/2)

Bâkî, güneşin nur saçan çeşmesinin akmaması durumunda, -memdûhun- altın saçan avuçlarıyla sağlanan bereketin âleme yeterli geleceğini söyleyerek cömertliğinden dolayı memdûhu över ve onu insanlığa katkı sağlama konusunda güneş ve çeşmeyle aynı mesabede görür:

Feyz-i envâr-ı kef-i zer-bahşı besdür 'âleme

Akmaz olsa çeşme-i hûrşîd-i nûr-efşân eger (Bâkî, K.13/11)

Bîsütûn Dağı'nın çeşmesi, klasik şiirde muhtelif tasavvurlara konu edilir. Fuzûlî, Bîsütûn'un Ferhat'ın kanlı gözyaşlarını gördüğünde gözlerinden/gözelerinden çeşmesini akıttığını söyleyerek Ferhat'ın Şirin'e kavuşmak için dağı delip su veya süt getirme olayına telmihte bulunur. Ayrıca Bîsütûn'u, âşığın acısını hisseseden bir varlık olarak tasavvur eder:

Tâ sirişk-i dîde-i Ferhâdı gördü lâle-gûn

Çeşmeler suyunu gözden saldı kûh-ı Bî-sütûn (Fuzûlî, G.230/1)

Hz. Muhammed'in şefaatine nail olma isteği ve umudu içinde olan Fuzûlî, çeşmeyle Hz. Muhammed veya Hz. Muhammed'in şefaati arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Hz. Muhammed'in kabrinin onarılması için suya ihtiyaç duyuluyorsa güneş çeşmesinden bereket suyunun ineceğini (Fuzûlî, K.3/25) söyleyerek kâinatı aydınlatan güneşin bile Hz. Muhammed'e hizmet etmeye hazır olduğunu düşünür. Ayrıca canlılığın kaynağı olarak gördüğü için güneşi, çeşme; güneşin ışıklarını ise su olarak tasavvur eder. Mahşer gününde ise Hz. Muhammed'i vuslat çeşmesi, kendisini bu çeşmeye susamış kişi olarak düşünür. Böylece Hz. Muhammed'i şefaat ve rahmetin kaynağı olarak tasavvur eder:

Umduğum oldur ki rûz-ı haşr mahrûm olmayam

Çeşme-i vaslın vere ben teşne-i dîdâre su (Fuzûlî, K.3/29)

Peri, ideal güzelliği temsil ettiği için sevgili, peri yüzlü olarak düşünülür. Fuzûlî, âşığın gönlünü virane olmuş yer, gözlerini ise çeşme olarak hayâl eder. Perilerin viranelerde ve çeşme başlarında bulunduğunu ifade ederek âşığın gönlünü ve gözlerini sevgiliye tahsis edilmiş mekânlar olarak tasavvur eder. Aynı zamanda perilerin harabelerde ve çeşme başlarında toplandıklarına dair inanca göndermede bulunur:

Sen tek perînin menzili vîrâne gerekdir

Yâ çeşmeler üstü

Gönlüm kimi virâne vü gözüm dü bulağa

Kon ey peri-peyker (Fuzûlî, Mst.1/7-8)

Bâkî, şairlik yeteneğini överken şiirleriyle çeşme suyu arasında bazı ilgiler kurar. Kaleminin lülesinden gönül çeşmesinin ölümsüzlük suyuna ait kuralları akıttığını söyleyerek gönlünü çeşmenin kaynağı, kalemini çeşme lülesi, mürekkebini su, şiirlerini ise âb-ı hayata benzetir. Âb-ı hayat, ölümsüzlük suyu olarak bilindiği için Bâkî'nin bu teşbihlerle şiirlerinin ebediyete kadar var olacağını, şiire olan susamışlığa çare olacağını düşünür:

Lûle-i hâme ile çeşme-i dilden Bâkî

Eyledi kâ'ide-i âb-ı hayâtı icrâ (Bâkî, G.9/7)

Çeşmenin en fazla ilişkilendirildiği konulardan biri memdûh övgüsüdür. Memdûh, adaletli davranma, cömertlik ve ihsanda bulunma konularında çeşmeyle ilgili tasavvurlara konu edilir. Fuzûlî, denizlerin cömertlik tahsilini memdûhun lütuf

çeşmesinden öğrendiğini (Fuzûlî, K.28/21), adalet konusunda memdûhun; Kevser suyunun/çeşmesinin sâkî'si gibi davrandığını (Fuzûlî, K.19/12), lütuf denizinin, ihsan çeşmesi kadar cömert olduğunu söyleyerek memdûhu söz konusu üstün meziyetlerinden dolayı yüceltir, ondan çaresizliğini aşma konusunda yardım bekler. Memdûh, kaynağı tükenmeyen hazine veya nimetlere sahip olarak telakki edildiği için denizle, karşılık beklemeden ikramda bulunduğu ve cennet ehli olarak telakki edildiği için de Kevser'le benzerlik noktasında ilişkilendirilmiştir:

Serverâ sen çeşme-i ihsân ü bahr-ı lutfsun

Teşne-i şehd-i visâlindir Fuzûlî nâ-tüvân (Fuzûlî, K.31/22)

Memdûhu hüner ve fazilet çeşmesinin yüksek görüşlü hocası olarak (Bâkî, K.22/16) gören Bâkî, onun hüner sahibi olma ve faziletli davranma konularındaki yetkinliğini ve ileri görüşlülüğünü anlatır. Ayrıca hüner sahibi şairlere gösterdiği teveccühe işaret eder. Memdûh, madde âleminde belli saiklerden dolayı yüceltildiği gibi ahirette de "cennet mekân" olarak telakki edilir. Bu durumun nedeni, memdûhun döneminde esen rüzgârın, cennette esen havaya; akan çeşmelerin ise Kevser suyuna benzetilmesidir:

Zülâlinden 'ibâretdür nesîminden kinâyetdür

Safâ-yı çeşme-i Kevser hevâ-yı Cennetü'l-me'vâ (Bâkî, K.27/12)

2.10.2. Havuz

Havuz, *"su biriktirme, yüzme, çevreyi güzelleştirme vb. amaçlarla altı ve yanları mermer, beton benzeri şeylerden yapılarak içine su doldurulan genellikle üstü açık yer*" (Akalın vd., 2011:1066) anlamına gelir. Havuz, klasik şiirde daha çok gerçek anlamına uygun bir biçimde kullanılsa da *"Hz. Peygamber'e cennette bahşedilen nehir"* (Ertürk, 1997:546) anlamına gelen "havz-ı Kevser" biçimiyle de kullanılır. Havuz, Bâkî Divanı'nda sevgilinin içinde yüzdüğü yer ve rint halkası; Fuzûlî Divanı'nda ise sevgilinin teşrifiyle şeref kazanmış mekân veya mekânsal unsur olarak tasavvur edilmiştir.

Havuz, sevgiliye layık bir mekân olarak tasavvur edildiği için havuza yansıyan veya havuzda olduğu düşünülen varlıklar, sevgiliyle benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Bu bağlamda Bâkî, etrafı düzgün servilerle çevrilmiş bahçenin avlusundaki havuzun içine yansıyan ay'ı, sevgiliye benzetir (Bâkî, Mt.24). Ay kadar aydınlık ve parlak olan sevgilinin değerinin gerçek anlamda anlaşılabileceği mekân,

temiz ve berrak suyla dolu bir havuzdur. Bâkî, ayrıca sevgilinin güzellik unsurlarından ince belini, gümüş bir havuzun içine düşmüş saç teline benzetir. İncelik ve zarafetin sembolü olarak görülen sevgilinin beli, değer atfedilen yerlere layık görüldüğü için bu teşbihin yapıldığı düşünülür. Havuzun gümüş renkli olarak görülmesi; temizliği, zarafeti ve dönemin şatafatını yansıtması nedeniyledir:

Degül pehlû efendi cism-i pâkün bir içim sudur

Miyânun havz-ı sîmîn içre düşmiş sanki bir mûdur (Bâkî, G.170/1)

Fuzûlî, sevgilinin hamama teşrif etmesiyle havuzun giriş yerinin (leb-i havz) sevgilinin ayaklarını öpme şerefine nail olduğunu, böylece şeref kazandığını söyler. Bu yaklaşımla hamamın bir cüz'ü olan havuz, sevgilinin yıkandığı yer olarak düşünülmüştür. Bütün yüce ve kutsal değerleri kendisinde toplayan sevgili, bastığı yerlere de değer katar. Havuz girişinin şereflenmesi, bu bağlamda kişi-mekân özdeşliğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir:

Oldu pâ-bûs-ı şerîfiyle müşerref leb-i havz

Buldu dîdâr-ı latîfiyle ziyâ dîde-i câm (Fuzûlî, G.182/4)

Bâkî, halka biçiminde oturan meclis erkânının coşkulu hâliyle fıskiyelerinden su yerine şarabın aktığı havuz arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Şarapla dolu bir havuz; zevk, eğlence ve zenginliğin göstergesi olduğu gibi, şairin dönemin nimetlerinden yararlandığına dair bir işaret olarak da görülebilir:

Kadeh fıskıyye mey su halka-i rindân anun havzı

Sarây-ı şevka şadırvân olupdur Bâkıyâ meclis (Bâkî, G.208/5)

2.10.3. Set (Sedd)

Bir şeyi engellemek, durdurmak amacıyla inşa edilen duvar ve toprak yığını gibi yapılara set denir. Set, genellikle suyun birikmesi veya sel sularının çevreye zarar vermemesi için inşa edilir. Klasik şiirde daha çok *"İskender'in Ye'cûc ve Me'cûclerin tecâvüzlerini men' maksadıyla yaptırdığı yapı"* (Onay, 2009:487) ile ilişkilendirilerek kullanılır. Set, Bâkî Divanı'nda memdûh övgüsü ve Seddi-i İskender; Fuzûlî Divanı'nda ise sevgilinin kirpikleri, memdûh övgüsü ve Seddi-i İskender ile ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Sevgilinin kapısının toprağı, yüz sürülecek kadar değerli bulunur. Âşık mahviyyetkârlığını göstermek ve yakınlığı sağlamak amacıyla sevgilinin kapısının toprağına yüz sürer. Fuzûlî, âşığın gözyaşlarının bu toprağı yıkayıp götürdüğünü,

kirpiklerinin ise gözleriyle yüzü arasında set vazifesi gördüğünü söyleyerek seti, âşığın sağladığı yakınlığı koruma konusunda destekleyici bir unsur olarak tasavvur eder:

Gözüm ü yüzüm arasında müjem sedd oldu

Ki gözümden su çıkıp yumaya hâk-i derini (Fuzûlî, G.295/2)

Seddi-i İskender ile uzlet köşesi arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Uzlet, dünyadan el çekerek kapalı veya tenha mekânlarda vakti ibadet ile geçirmek demektir. Bâkî, alçak dünyanın Dârâsı'nın tacını elde etmek uğruna, başkalarına baş eğmektense Seddi-i İskender gibi uzlet köşesine çekilmenin daha doğru olduğunu söyleyerek Dârâ'nın İskender'le yaptığı, taç ve tahtını kaybettiği savaşa telmih yapar. Ayrıca *"dünyadaki tâlih ve mutluluğun bâkî olmadığını"* (Öntürk, 2015:90) anlatmaya çalışır. Böylece uzlet köşesini, huzuru sağlama veya huzur içinde yaşama konularında, fitne ve fesadı engellediğine inanılan Seddi-i İskender ile aynı mesabede görür:

Geç otur sedd-i Sikender gibi künc-i 'uzlete

Başun egme dehr-i dûnun efser-i Dârâsına (Bâkî, G.408/6)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında setin daha çok memdûh övgüsüyle ilgili tasavvurlara konu edildiği görülür. Fuzûlî, memdûhun nimetlerinin sınırsızlığını ve dünyevî nimetlere karşı takındığı istiğna hâlini yüceltirken, onun hükümlerini, muhtaçlık kapısının seti olarak tasavvur eder (Fuzûlî, K.11/43). Hükümlerin set olarak tasavvur edilmesi, ihtiyaçların karşılanması konusunda gerekli birikimin oluşmasına katkı sağlaması nedeniyledir. Fuzûlî, ayrıca memdûhu aldığı tedbir ve kararlarlardan dolayı millet ve memleketin sığınağı; düşman/lık Yecüc'ün defini sağlayan İskender'in seti olarak görür. Böylece memdûhun, memlekette düşmanlığı bitirdiğini, İskender-i Zülkarneyn gibi huzuru sağladığını düşünür:

Penâh-ı mülk ü milletsin sedâd-ı hüsn-i tedbîrin

Adû Ye'cücının def'ine bir sedd-i Sikenderdir (Fuzûlî, K.19/21)

Bâkî, memdûhun eşiğini gam Yecüc'ünün engellenip kovulmasını sağlayan sete benzeterek (Bâkî, K.26/14) memdûhu, ülkede sağlanan huzur ve mutluluğun vesilesi olarak görür. Gamın Yecûc'a benzetilmesi, ruh ve beden üzerinde oluşturduğu tahribat nedeniyledir. Bâkî, ayrıca memdûhun çelik kılıcı sayesinde dünyanın emniyete kavuştuğunu söyleyerek onu belâ Yecûc'unu engelleyen ikinci İskender olarak tasavvur eder. İskender'in *"demir ve erimiş bakırdan"* (Pala, 1995:569) set yaptırdığı söylenir. Bu bağlamda güç ve kudretin sembolü olarak görülen çelik kılıcın (memdûhun askerî gücü), belâların önündeki set olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Cihân emn ü emân buldı yine şemşîr-i pûlâdın
Belâ Ye'cûcına sedd eyledi İskender-i sânî (Bâkî, K.14/5)

2.10.4. Mecrâ

Mecrâ, *"su yolu, su yatağı"* (Kanar, 2003:855) anlamına gelir. Bâkî Divanı'nda kullanılmayan mecrâ, Fuzûlî Divanı'nda memdûh övgüsü hususuyla alakalı tasavvurlara konu edilmiştir. Deniz ve madenlerden elde edilen hâsılatın memdûhun cömertliği sayesinde kimsesizlere belli bir mecradan ulaştığı ifade edilir. Bu yaklaşımla, memdûhun cömertliği sayesinde dönemin bereket ve bolluğundan insanların yararlandığına işaret dilir:

Hisâb-i sahâvetde emriyle mecrâ
Gedâ adına hâsıl-i ma'den ü yem (Fuzûlî, K.27/12)

2.10.5. Kuyu (Çâh/Çeh)

Kuyu, belli bir amaç için kazılan derin/derince çukurdur. Yapay bir mekân olan kuyu, klasik şairler tarafından muhtelif teşbih ve tasavvurlarla ilişkilendirilerek kullanılmıştır. *"Dibindeki karanlığı, derinliği ve darlığı dolayısıyla içinden çıkılamayan durum ve yer olarak tasavvur edilen"* (Doğan, 2006:123) kuyu, daha çok aşk bağlamında değerlendirilir.

Kuyu, Bâkî Divanı'nda "çâh" sözcüğünün yanında "çeh-i zenahdân" ve "çâh-ı zekan" terkipleriyle kullanılmıştır. Divanda, yokluk (Bâkî, G.308/2) kavramıyla tavsif edilen kuyu; Hz. Yusuf'un içine düştüğü yer (Bâkî, G.165/1), sevgilinin çene çukuru (Bâkî, G.346/4), aşk girdabı, gönlün içine düştüğü yer; Fuzûlî Divanı'nda ise güzellik unsuru (Fuzûlî, G.243/6) ve gönlün cüzü olarak tasavvur edilmiştir.

Sevgilinin çene çukuru, biçimsel açıdan kuyuya benzetilir. Sevgilinin çene çukurunun aşk denizine düşenler için anafor olarak tasavvur edilmesi (Bâkî, G.172/4), aşkın kuşatıcılığı ve âşığın iradesinin bu durum karşısındaki hükümsüzlüğüyle izah edilebilir. Âşığın gönlü, -âşığa rağmen- sevgilinin çene çukuruna düştüğü için çene çukuru, güzellik unsuru ve tuzak olarak tasavvur edilir:

Ah kim düşdi nâ-gehân gönlüm
Göricek ol çeh-i zenahdânı (Bâkî, G.488/5)

"Çene çukuru, tasavvufta kâinat sırlarının hâllinde çekilen müşküller" (Tarlan, 2009:588) anlamında kullanılır. Aynı işlev, beşerî aşk bağlamında âşığın gönlüne

yüklenir. Gönül, aşkın neşv ü nemâ bulduğu, ayrılıktan dolayı çekilen sıkıntıların içerisinde tezahür ettiği, âşığın tekâmülünü tamamladığı soyut mekân olarak düşünülür. Âşığın, çene çukurunu; gönlünde görmesi, gönlün derinlik ve çekilen sıkıntılar konusunda kuyu/çukur olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Ol çâh-ı zenahdâna derdim vereyim gönlüm
Gönlümde görür oldum ol çâh-ı zenahdânı (Fuzûlî, G.265/3)

Kuyu motifi, *"kişi-yer özdeşikliği"* (İçli, 2008:345) bağlamında değerlendirildiğinde, güzelliğinden dolayı "Yûsuf-ı sâni" olarak görülen sevgili ve aşk uğruna çektiği sıkıntılar nedeniyle âşığın benzetileni olarak görülen Hz. Yusuf ile ilgili teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Âşığın gönlünün, sevgilinin çene çukurunda esir kalmasıyla Hz. Yusuf'un kuyuda mahsur kalması arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Bâkî'ye göre gönül; dar, karanlık ve sıkıntının kaynağı olarak düşünüldüğü için zindana benzetilen çene çukurundan ancak şâhın/sevgilinin himmetiyle kurtulabilir. Bu durum, aynı zamanda kuyuya düşen bir insanın ancak yardım ile kurtulabilme durumunu anımsatır:

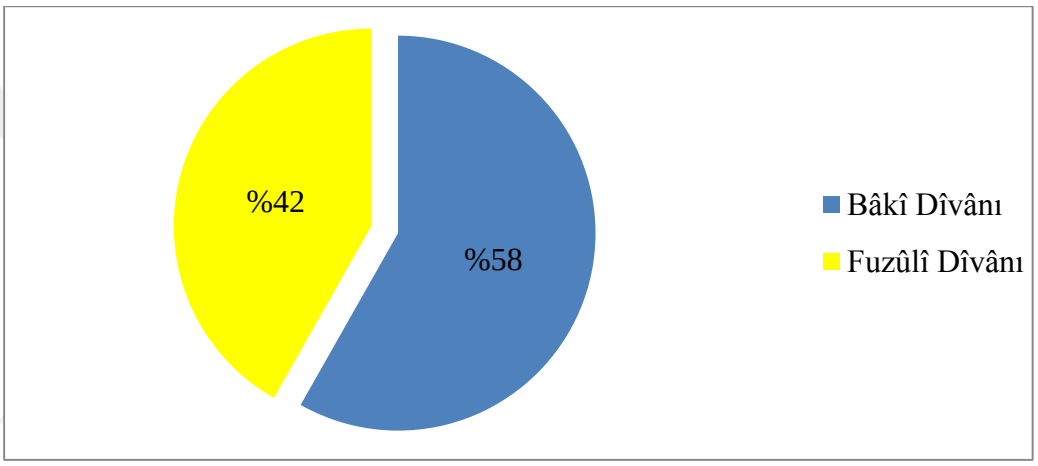
Gönül Yûsuf gibi çâh-ı zenahdânunda kalmışdur
Halâs eyle benüm şâhum ki zindânunda kalmışdur (Bâkî, G.165/1)

2.10.6. Suyla İlgili İnşaî Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Suyla ilgili inşâî mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 17, kullanım oranını Grafik 17 vermektedir. Buna göre suyla ilgili inşâî mekânları karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 39, Fuzûlî Divanı'nda 28 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %58'e, Fuzûlî Divanı'nda %42'ye tekabül eder. Suyla ilgili inşâî mekânları karşılayan sözcüklerin Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "çeşme", "çâh/çeh" ve "havz" sözcüklerinin Bâkî Divanı'nda fazla kullanılmasıdır. "Bulak" ve "mecrâ" sözcükleri yalnızca Fuzûlî Divanı'nda kullanılsa da iki divan arasındaki toplam kullanım oranındaki fark, %16'da kalmıştır. Suyla ilgili inşâî mekânları karşılayan sözcükler, divanlarda yer yer gerçek anlamlarına gelecek şekilde kullanılsa da bu sözcüklerin, umumiyetle soyut kavramlarla ilişkilendirilerek teşbih ve tasavvurlara konu edildiği görülür.

Tablo 17: Suyla ilgili inşâî mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Bulak	-	2
Çâh/Çeh	7	3
Çeşme	26	16
Havz	3	1
Mecrâ	-	1
Sedd/Sedâd	3	5
Toplam	**39**	**28**



Grafik 17: Suyla ilgili inşâî mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Çeşme, Bâkî Divanı'nda 26, Fuzûlî Divanı'nda 18 kez kullanılmıştır. Çeşme, Bâkî Divanı'nda daha fazla kullanılmasına rağmen Fuzûlî Divanı'nda daha farklı teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir. Âşığın gözleri (Bâkî, G.146/4; Fuzûlî, Msd.1-III/2), sevgilinin dudağı (Bâkî, G.528/3; Fuzûlî, G.10/1), güneş (Bâkî, K.13/11; Fuzûlî, G.23/2) her iki divanda çeşme olarak tasavvur edilirken; Fuzûlî Dîvanı'nda -Bâkî Divanı'ndan farklı olarak- Hz. Muhammed'in şefaati de çeşme olarak tasavvur edilmiş (Fuzûlî, K.3/29), Bîsütûn Dağı'ndaki çeşme ise farklı bir bağlamda ele alınmıştır. Fuzûlî, Ferhat'ın kanlı gözyaşlarını gören Bîsütûn Dağı'nın, gözünden çeşme suyunu akıttığını söyleyerek Bîsütûn Dağı'nın çekilen mihnet ve acı karşısında merhamete geldiğini düşünür. Ferhat'ın Şirin'e vasıl olabilmesi hususunda ileri sürülen şart, "çeşme

getirmek"tir. Âşığın tekâmüle erme vesilesi olarak telakki edilen bu durum, Bîsütûn'un tavrıyla ihsan ve ikrama dönüşür:

Tâ sirişk-i dîde-i Ferhâdı gördü lâle-gûn

Çeşmeler suyunu gözden saldı kûh-ı Bî-sütûn (Fuzûlî, G.230/1)

Fuzûlî Divanı'nda çeşme "belâ" kavramıyla tavsif edilerek kapalı mekân algısıyla değerlendirilir. Divanda aşk, belâ çeşmesi olarak tasavvur edilir. Çeşmeden akan suyun ulaştığı yerlerde rahmet ve bereket tecellilerine mazhar olunurken; aşk çeşmesinden akan suyun ulaştığı yerlerde, belâ meclisindeki ahit gereği mihnet, gam ve sıkıntılarla karşı karşıya kalınır. Tasavvufî anlayışa göre âşık, başına gelenleri alınyazısı olarak telakki edip kaderine rıza gösterse bile beyitte "belâ" sözcüğünün olumsuz hâlleri çağrıştıracak şekilde kullanıldığı düşünülür:

Gezen peykânlarındır tende ya cân bâğına aşkın

Belâ ser-çeşmesinden her taraf sular revân etmiş (Fuzûlî, G.133/6)

Sevgilinin dudağı (Bâkî, G.528/3; Fuzûlî, G.198/6), sözleri (Bâkî, G.260/1) ve eşiğinin toprağı (Bâkî, G.144/1) çeşme/çeşme suyu olarak tasavvur edildiğinde çeşme olumlu yönleriyle; âşığın gözleri çeşme olarak tasavvur edildiğinde ise olumsuz yönleriyle tasvir edilir. Bu bağlamda Fuzûlî, âşığın göz çeşmesinin dikenli olduğunu ifade eder. Bu yaklaşımıyla âşığın kirpiklerini dikene benzetmenin yanında dikenlerin kurumuş, çoraklaşmış yerlerde bulunma durumuna işaret eder. Böylece âşığın göz pınarlarının ağlamaktan kuruduğunu düşünür:

Dün serv tek basanda kadem göz bulağına

Bir nice hârdan elem irmiş ayağına (Fuzûlî, Msd.1-III/2)

Bâkî ise âşığın kanlı gönlünün aşk derdiyle coştuğunda göz pınarlarından akan suyun (gözyaşı) kana benzediğini söyler. Böylece çekilen acının cisimleşmiş hâli olan kanlı gözyaşlarıyla âşığın karamsar ruh hâlini anlatmaya çalışır. Gözyaşlarını çokluğu bakımından su, gözlerini ise çeşme olarak tasavvur eder:

Dil-i pür-hûn elem-i 'aşkun ile cûş ideli

Çeşme-i çeşmün akan suları dem gibi gelür (Bâkî, G.146/4)

Havuz Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında havuz, sevgiliye şayeste bir mekân olarak tasavvur edilir. Bu bağlamda Bâkî, havuza yansıyan ay'ı sevgiliye benzetir (Bâkî, Mt.24). Fuzûlî ise sevgilinin hamama teşrif etmesiyle havuz girişinin sevgilinin ayaklarını öpme şerefine nail olduğunu ifade eder. Böylece havuzu, hem sevgiliye şayeste bir mekân hem de

kişileştirme yoluyla canlı bir varlık olarak olarak tasavvur eder. Bu yaklaşımla aynı zamanda kişi-mekân özdeşliğinin sağlandığı düşünülür:

Oldu pâ-bûs-ı şerîfiyle müşerref leb-i havz

Buldu dîdâr-ı latîfiyle ziyâ dîde-i câm (Fuzûlî, G.182/4)

Rint meşrep bir şair olan Bâkî'nin mekân tasvirlerinde, şairin kişiliğine dair izlerin bulunduğu düşünülür. Kadehi fıskiye, şarabı su, rint meclisinin halkasını ise havuz olarak tasavvur etmesi, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Kadeh fıskıyye mey su halka-i rindân anun havzı

Sarây-ı şevka şadırvân olupdur Bâkıyâ meclis (Bâkî, G.208/5)

Set, Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'nda 5 kez kullanılmıştır. Her iki Divanda daha çok Sedd-i İskender ile ilişkilendirilerek tavsif edilmiştir. Bu bağlamda Bâkî, İskender-i sânî olarak gördüğü memdûhu belâ Yecüc'ünü engelleyen ve dünyanın emniyete kavuşmasını sağlayan kişi olarak tasavvur eder:

Cihân emn ü emân buldı yine şemşîr-i pûlâdın

Belâ Ye'cûcına sedd eyledi İskender-i sânî (Bâkî, K.14/5)

Fuzûlî Divanı'nda ise memdûh aldığı tedbir ve kararlar nedeniyle düşmanlık Yecüc'ünün def'ini sağlayan Sedd-i İskender olarak tasavvur edilmiştir. Bu yaklaşımlar, memdûhun, insanlığın huzurunu sağlama konusunda, İskender-i Zülkarneyn gibi mücadele verdiğini gösterir:

Penâh-ı mülk ü milletsin sedâd-ı hüsn-i tedbîrin

Adû Ye'cücının def'ine bir sedd-i Sikenderdir (Fuzûlî, K.19/21)

Mecrâ, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, deniz ve maden kaynaklarından elde edilen ürünlerin, hükümdarın cömertliği sayesinde yoksullara ulaştırılması konusunda araç olarak tasavvur edilmiştir. Dolayısıyla mahiyetine uygun bir biçimde (kanal) ele alınmıştır:

Hisâb-ı sahâvetde emriyle mecrâ

Gedâ adına hâsıl-i ma'den ü yem (Fuzûlî, K.27/12)

Kuyu, Bâkî Divanı'nda 7, Fuzûlî Divanı'nda 3 kez kullanılmıştır. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında daha çok "çeh-i zenahdân" (Bâkî, G.346/4; Fuzûlî, G.265/3) ve "çâh-ı zekan" (Bâkî, G.26/1) biçimleriyle sevgilinin güzellik unsuru olarak bilinen çene çukuru anlamında kullanılmıştır. Kuyu, Bâkî Divanı'nda adem (yokluk) sözcüğüyle tavsif edilmiş, Hz. Yusuf'un içinden çıktığı kuyuyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Kuyunun yokluk sözcüğüyle tavsif edilmesinin temelinde; derin ve karanlık olduğu için yokluk ve kapalılığı çağrıştırma düşüncesi vardır:

Geldi zuhûra çâh-ı 'ademden çıkup yine

Mîzâne girdi Yûsuf-ı Ken'ân-misâl gül (Bâkî, G.308/2)

Fuzûlî Divanında ise çene çukurunun güzelliğini temaşa eden gözün gafilce kuyuya düşme ihtimalinin olduğu ifade edilir. Bu yaklaşımla kuyunun doğal bir özelliği nazara verilir ve kuyu cezalandırma mekânı olarak tasavvur edilir:

Bakma ey dîde zenâhdânına mahbûbların

Gezme gâfil hazer et düşmeyesin çâhlara (Fuzûlî, G.243/6)

2.11. Değerli Maddelerin Korunduğu Mekânlar

2.11.1. Hazine (Genc, Gencîne, Define, Künûz)

Hazine, "biriktirmek amacıyla bir şeyi saklamak" anlamına gelen "hazn" kökünden türemiş bir mekân ismidir. Devlete veya şahıslara ait para, mücevher, ziynet eşyası gibi özellikle maddî değeri fazla olan kıymetli eşyanın ve bu eşyaya ait evrakın saklandığı yer anlamına gelir (Orhonlu, 1998:130). Hazine, klasik şiirde define, gencîne, kenz gibi sözcüklerle birlikte kullanılır.

Klasik şiirde hazine, daha çok sevgilinin güzellik unsurları ve aşk duygusuyla ilgili teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Sevgilinin güzellik unsurlarından dudakları, la'l; hatları, pirûze; dişleri, inci; ağzı, yakut olarak tasavvur edilir (Pala, 1995:202). Böylece maddî ve manevî vasıflarıyla bir hazineyi anımsatan sevgiliye ulaşma çabası olarak bilinen aşk, zorluk ve sıkıntılarla dolu bir süreç olarak tavsif edilir.

Değerli maddelerin korunduğu mekânlar, Bâkî Divanı'nda aşk, gönül, gam, âşığın gözü, vuslat, sevgilinin yanağı, geçicilik (fenâ), dünyâ, şairlik yeteneği ve memdûh övgüsü; Fuzûlî Divanı'nda ise aşk, gönül, âşığın gözü, vuslat, güzellik, melâmet, vefa, şairlik yeteneği, Hz. Muhammed'in şefaati, Hz. Musa'nın ilmi ve memdûh övgüsü gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Bâkî ve Fuzûlî'nin hazineyi ilişkilendirdikleri sözcüklerin başında aşk gelir. Aşk değer atfedilen duyguların başında geldiği için aşk ile ilgili hâl ve unsurlar, hazine ve hazinenin maddî unsurlarıyla benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Âşığın gönül kafesi, aşk hazinesiyle dolu bir biçimde tasavvur edildiği için âşık, aşk pazarının sarrafı olarak düşünülür. Sarraf, değerli madenlerin kıymetini en iyi bilen kişidir. Âşık da rakiplerle mücadele edip bedel ödemek suretiyle aşkı koruduğu için aşkın kıymetini en iyi

bilendir. Bâkî, aşkı hazine, âşığı da bu hazineyi korumaya çalışan varlık olarak tasavvur ederek aşkın maddî ve manevî yüceliğini anlatmaya çalışır:

Toludur dil kafesi genc-i mahabbetle bu gün

'Aşk bâzârınun ey hâce benem sarrâfı (Bâkî, G.541/3)

Fuzûlî, kâinatı hazineye; aşkı da bu hazinedeki mücevhere benzeterek (Fuzûlî, G.123/4) aşkı kâinatın özü, mihver duygusu olarak düşünür. Ayrıca Fuzûlî, kendisini de dâhil ettiği âşıklar zümresini, aşkın sırlarını taşıyan hazinenin bekçileri olarak görür. Aşk hazinesini ağyardan korumaya çalıştıkları için âşıkların gözlerine uyku girmediğini söyler. Ağyar, tasavvufa göre Mutlak Varlık dışındaki her şeydir. Âşığı hakikî aşktan alıkoymaya çalıştığı için masiva olarak telakki edilir. Fuzûlî'nin bu yaklaşımıyla hazineyi hakikî aşk, hazine bekçilerini ise âşıklar zümresi olarak tasavvur ettiği ve hazinelerin korunması için tutulan nöbetlere göndermede bulunduğu düşünülür:

Hâb görmez çeşmimiz endîşe-i ağyârdan

Pâsbânız genc-i esrâr-ı mahabbet bekleriz (Fuzûlî, G.123/4)

Fuzûlî, hazineyle gönül arasında muhtelif ilgiler kurar. Âşığın gönül hazinesinin sevgilinin yan bakışıyla yağmalandığını (Fuzûlî, G.134/6), aşk incilerinden oluşan hazinenin, gönülde bulunması hasebiyle gönlün bayındır hâle geldiğini (Fuzûlî, G.196/5), gönülden yükselen dumanların, halka hazineyi koruyan ejderhayı anımsattığını (Fuzûlî, G.52/2) söyler. Böylece gönlü, yücelik/kutsallık atfedilen duygulardan aşkı barındırdığı için hazineye benzetir. Bu hazinenin en önemli özelliği, gamlı oluşudur. Bunun nedeni, gönlün ayrılıktan dertlerin barınağı hâline gelmesidir. Gönül hazinesine ait kapının demirden yapıldığını düşünen Fuzûlî, sevgilinin yan bakış oklarının âşığın gönlünde açtığı yaralarla âşığın ferahladığını ve huzur bulduğunu düşünür. Yan bakış oklarının temreni, bu durumda merhem olarak telakki edilmiştir. Bunun nedeni, sevgiliyle âşığın gönlü arasında yakınlığa vesile olmasıdır. Fuzûlî'nin bu yaklaşımıyla ayrıca, gönlün sevgili dışındaki varlıklara kapalı olma durumuyla hazinenin demir kapıların arkasında korunma durumu arasında benzerlik ilişkisi kurduğu düşünülür:

Gönlümün zahmına peykânını etdim merhem

Genc-i gamdır n'ola ger böyle demir kapılıdır (Fuzûlî, G.93/6)

Bâkî, aşkın tecellî mekânı olan gönlü hazine olarak tasavvur eder. Aşk kaynağı olarak görülen bu hazinenin, sevgilinin hançeriyle delindiğini (Bâkî, G.501/1) ifade eden Bâkî, sevgilinin bakışını hazine avcısı, gönlünü ise savunmasız bir define olarak

tahayyül eder. Ayrıca âşığın gönlündeki sırları, virane köşelerine gömülen hazinelere benzetir. Bâkî'nin bu düşüncesiyle, hazinelerin harabelerde saklı olduğu gerçeğine ve sır olarak tasavvur ettiği için hazinelerdeki eşyanın mahiyetinin belirsizliğine göndermede bulunur:

Dilde şol 'âşık ki sırr-ı 'aşkun itmişdür nihân

Gûşe-i vîrânede genc-i fîrâvân gizlemiş (Bâkî, G.214/2)

Aşk hazinesinin en önemli özelliği, âşığı gam ve kederle karşı karşıya bırakmasıdır. Bâkî, yedi başlı ejderhanın gam hazinesindeki bekçiliğiyle, âşığın harap olmuş gönlünü tutsak eden sevgilinin saçlarının hayâli arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Sevgilinin saçları, kıvrımları ve kuşatıcılığıyla uçlarında asılı duran gönüllerin vuslatını engelleyen ejderha olarak tasavvur edildiği için aşk, hazine mesabesinde görülüp gam, keder ve acı gibi sözcüklerle tavsif edilmiştir:

Nigehbân eyledüm genc-i gama bir heft-ser ejder

Hayâl-i zülfini çün bu dil-i vîrâne tapşurdum (Bâkî, G.341/3)

Sevgili uğruna dökülen gözyaşları inciye benzetildiği için göz, gözyaşı incilerinin içinde saklı olduğu bir hazine olarak düşünülür (Fuzûlî, G.167/1) ve hazine "vefa" kavramı ile tavsif edilir (Fuzûlî, G.193/5). Fuzûlî, vefâ hazinesinin gönülde gizli tutulduğunu, gözün ise tükenmeye mahkûm la'l ve mücevher hazinesi olduğunu söyleyerek sevgili uğruna dökülen gözyaşlarına değer atfettiği gibi, tasavvufta kesret olarak düşünülen gözyaşının maddî değer taşıyan nesneler gibi tükeneceğini düşünür. Bu bağlamda gözyaşı hazinesini, fenafillaha ulaşma çabası içinde olan sâlikin önünde engel olarak tasavvur eder ve maddî değeri fazla olan eşyalardan arınmanın zorunluluğunu dile getirir:

Gönülde nakd-i vefâ genci lîk pinhânî

Gözüm hızâne-i lâ'l ü güher velî fânî (Fuzûlî, Msd.2-II/3)

Önemli kişilerin uğruna verilen çaba ve harcanan emeğe değer atfedilir. Bu bağlamda Bâkî, âşığın sevgili uğruna döküp saçtığı gözyaşlarını, içi dolu bir hazine olarak tasavvur eder. Bu hazinenin de tükendiğini söyleyerek âşığın sadakatini, çektiği sıkıntıları anlatmakla beraber; dünyevî ihtiyaçlar için fütursuzca yapılan harcamalara hazinelerin dahi dayanmayacağı düşüncesine göndermede bulunduğu düşünülür:

Bâkî yolında döke saça harç idüp gözüm

Âhir düketdi nakd-i şirişküm hızânesin (Bâkî, G.382/7)

Hazine, vuslat sözcüğüyle ilişkilendirilir. Sevgiliye kavuşmak isteyen âşık, ejderha olarak düşünülen sevgilinin kıvrımlı saçları tarafından öldürülür (Bâkî, G.133/2). Âşığın asıl amacı sevgilinin yüzünü görmektir. Saç, sevgilinin yüzünü örttüğü için yüz, hazine; saç da ejderha olarak tasavvur edilir. Bunun yanı sıra güzellik ülkesinde, güzellerin şahı olarak düşünülen sevgiliye kavuşmak için hazinenin harcanması gerektiği ifade edilir. Bâkî bu yaklaşımıyla vuslatın zorluğunu, sevgiliye biçilen maddî değerin fazlalığını anlatmaya çalıştığı gibi Hz. Yusuf'un Mısır pazarlarındaki satılışına işaret eder:

Mısr-ı hüsn içre ey şeh-i hûbân

Almaga vaslunı hazîne gerek (Bâkî, G.282/4)

Fuzûlî ise sevgilinin saçlarının düğümünü, vuslat hazinesinin kilidi olarak tasavvur eder. Saç, tasavvufî anlayışa göre yüzü örttüğü için kâfir veya kesret olarak telakki edilir. Âşığın asıl muradı, sevgilinin yüzünü görerek vuslata ermektir. Yüz, vahdeti temsil ettiği için saç, engelleyici bir unsur olarak görülüp rakip veya kesret olarak tasavvur edilir:

Kondurdu gerd hattın âyine-i murâda

Kufl urdu akd-ı zülfün gencîne-i visâle (Fuzûlî, G.247/4)

Klasik şiirde sevgilinin güzellik unsurlarından yüzü, define; saçları ise ejderha olarak tasavvur edilir (Şenödeyici, 2014:70). Bu bağlamda Bâkî, sevgilinin güzel yanağını, parlaklık noktasında açık bir hazineye; saçlarının kemendini ise başı kırık bir yılana benzetir. Böylece ideal güzelliği temsil eden varlıklara ulaşmanın zorluğunu dile getirir. Zira yüz hazinesi, yılana benzetilen saçlar tarafından korunma altına alınmıştır:

Ruh-ı zîbâsı bir genc-i güşâde

Kemend-i zülfi mâr-ı ser-şikeste (Bâkî, G.473/3)

Sevgili, kâinatın özü, Mutlak Varlık'ın madde âlemindeki yansıması olarak düşünüldüğü için klasik şairler tarafından ideal güzelliği yansıtacak biçimde tavsif edilir. Fuzûlî, kâinatta sevgiliye denk gelebilecek bir güzellik hazinesinin bulunmadığını söyler. Sevgilinin saçlarını, bu güzellik hazinesini koruyan ejderhaya benzetir. Hazinedeki değerli eşyalar; parlaklık ve güzellikleriyle sevgilinin yüzünün benzetileni olarak görüldüğü için sevgili, hem taşıdığı değer ve güzellik hem de vuslastın zorluğu nedeniyle hazine olarak tasavvur edilmiştir:

Hansı yerde tapılır nisbet sana bir genc-i hüsn

Hansı gencin ejderi zülf-i perişânınca var (Fuzûlî, G.73/5)

Âşıkların yaşadığı hâllerden biri de melâmettir. Fuzûlî, kendisini melâmet mücevherlerinden oluşmuş bir hazine, etrafındaki delilerin oluşturduğu zinciri ise ejderha olarak tasavvur ederek İlahî aşkı elde etme yolunda yaşadığı melâmet hâlini tasvir eder:

Ey Fuzûlî ben melâmet gevherinin genciyim

Ejdehâdır kim yatar çevremde zencîr-i cünûn (Fuzûlî, G.229/7)

Dünyevî arzu ve istekleri terk etmeye matuf iradeye fena denilir. Bâkî, "Bana geçicilik iksirinin hazine kapısı açıldığından beri, güneşe benzeyen altın ile yıldızlara benzeyen incileri elde etme çabası içinde olmadım." diyerek dünyevî zenginliklerin emaresi olarak bilinen altın ve incilerden arınmak sayesinde kesbedilen İlahî rızanın, hazineden daha değerli olduğunu düşünür:

'Aynuma almam zer-i hûrşîd ü dürr-i encümi

Feth olaldan bana bâb-ı genc-i iksîr-i fenâ (Bâkî, G.3/4)

Fuzûlî hazineyi eğlence/tasavvufî mekânlardan meyhane/tekke ile ilişkilendirir. Meyhane/tekke köşesinde sağlık ve huzur hazinesini bulduğunu söyleyerek şarabın/İlahî aşkın sunulduğu meyhanenin dar ve kapalı olan köşesini hazine kadar değerli görür:

Fuzûlî buldu genc-i âfiyet mey-hâne küncünde

Mübârek mükdür ol mülk vîrân olmasın yâ Rab (Fuzûlî, G.30/7)

Bâkî, feleği, dünya hazinesini baştan başa saran yedi başlı bir ejderha olarak tasavvur eder. Bu düşüncesiyle dünyayı cazibe ve albenisiyle bir hazine, feleği de bu hazineye ulaşmayı engelleyen ejderha olarak düşünür. Ayrıca bu yaklaşımıyla, feleğin yedi katmandan oluştuğuna dair düşünceye ve hazinelerin yedi başlı ejderhalar tarafından korunduğuna dair inanışa işaret eder:

Felek bir ejdehâ-yı heft-serdür

Tolanmış genc-i dünyâyı ser-â-pây (Bâkî, G.519/2)

Klasik şairler, *"ifade edilmiş sözü; işlenmiş, parlatılmış ve ipliğe dizilmek için delinmiş inciye benzettikleri"* (Avşar, 2007:167) için, şiirin mısra veya beyit hâlindeki biçimini, ipliğe dizilmiş inci olarak düşünürler. Bu bağlamda Bâkî, şiirde kullanılan sözcük ve mazmunları, inci veya mücevher; şiirlerin duygu, düşünce, hayâl bakımından zenginliğini ve şairin yeteneğini ise hazine olarak tasavvur eder:

Tab'un ki genc-i gevher-i nazm oldı

Bâkıyâ İrmez senün hayâlüne bir iki bengiler (Bâkî, Kt.7/1)

Ayrıca Bâkî, insanların dış görünüşlerine bakarak onları değerlendirmenin doğru olmadığını düşünür. Bu bağlamda görünüşte dilenciye benzediğini, fakat harap olan gönlünün mana hazinesinin mahzeni olduğunu söyler. Böylece hazinelerin harabelere gömülme gerçekliğine göndermede bulunmanın yanında, şairlik yeteneğinin yeterince anlaşılmamasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir:

Zâhirâ gerçi gedâ-sûretem ammâ Bâkî

Mahzen-i genc-i ma'ânî dil-i vîrânumdur (Bâkî, G.118/5)

Fuzûlî ise sırlar hazinesinin bekçisi olarak telakki ettiği şairlik kabiliyetinin, binlerce sır mücevherini izhar ipliğine dizdiğini söyleyerek söz ve mananın hazineler kadar değerli olduğunu düşünür. Böylece şairlik yeteneğini över:

Hâzin-i gencîne-i esrârdır her dem çeker

Rişte-i izhâra bin bin gevher-i esrâr söz (Fuzûlî, G.119/5)

Fuzûlî, hazineyi Hz. Muhammed'in şefaati ve Hz. Musa'nın "âsâ mucizesi"yle ilişkilendirir. Hz. Muhammed'i, şefaat hazinesinin bekçisi olarak görürken (Fuzûlî, G.48/3), ilim hazinesi olarak gördüğü Hz. Musa'nın mucizevî asasını ejderha olarak tasavvur eder. Bu vesileyle Hz. Muhammed'in şefaatinin fazlalığını; Hz. Musa'nın asa mucizesiyle yaşanan korku, ümit ve İlahî tecellilerin olağanüstülüklerini anlatır. Hazinenin; fazlalık, zenginlik noktasında şefaat ile güzellik ve albenisiyle kişiye hayret hâlini yaşattığı için İlahî tecellilerle benzerlik noktasında ilişkilendirildiği düşünülür:

Sensin kılan mezâhir-i ümmîd ü bîm edip

Mûsânın ilm genci asâsını ejdehâ (Fuzûlî, G.2/3)

Hazinelerin, ejderha tarafından (Fuzûlî, G.52/2) veya tılsım ile korunduğuna dair inanış, masal ve efsanelerde işlendiği gibi klasik şiirde de motif veya imge olarak sıkça işlenmiştir. Hazine tılsımının ism-i azam duasının okunmasıyla bozulduğu düşünülür. Fuzûlî, ism-i azam olarak bilinen bin tane ismi ezberlemek suretiyle hazinenin tılsımını bozan kişinin daha sonra ism-i azamı unutmasını, büyük bir gaflet olarak görür. Bu durum, Mutlak Varlık'ı görmezden gelerek tecellilerinin içinde kaybolmak demektir. Fuzûlî'ye göre asıl hazine, kişinin hayatının her anını Mutlak Varlık'ı düşünürek geçirmesi ve hayatını ona göre tanzim etmesidir:

Tılısm-ı genc için bin ism-i a'zam yâd tutdun tut

Tılısmı sındırıp genci bulup ismi unutdun tut (Fuzûlî, G.44/1)

Klasik şairler, devlet yöneticilerini güç ve zenginliğin temsilcisi olarak gördükleri için mansıp elde etme veya bu gücün maddî imkânlarından faydalanma

düşüncesiyle onları överler. Yücelik makamında bulunan memdûhun, ihsan hazinelerini paylaşma konusunda duacı olan şair (Bâkî, K.22/35), memdûhun ihsan ve ikramının bolluğundan hazinelerin bile utandığını; hatta yerin dibine geçtiğini söyleyerek hazinelerin yere gömülme gerçekliğini farklı bir sebeple açıklamaya çalışır:

Kef-i kân hâsiyetinden görüp ihsân nic'olur

Yirlere geçdi hayâdan utanup genc-i defîn (Bâkî, K.26/13)

Fuzûlî ise memdûhun hazine kaynaklarının sel ve bulut aracılığıyla gül bahçesine ulaştığını söyleyerek memdûhun cömertliğiyle doğal mekânlarda yaşanan dönüşüm arasında ilişki kurar (Fuzûlî, K.29/6). Fuzûlî, ayrıca Hızır'a benzettiği memdûhun (Ayas Paşa), hazinenin bekası için Bağdat'taki eski duvarı tamir ettiğini söyleyerek memdûhun, memleketi bayındır hâle getirme konusundaki çabasına göndermede bulunduğu gibi, Hızır ile Hz. İlyas arasında yaşanan hikmetli kıssalara da telmihte bulunur:

Sebât-ı adl için revnak bırakdın mülk-i Bağdâda

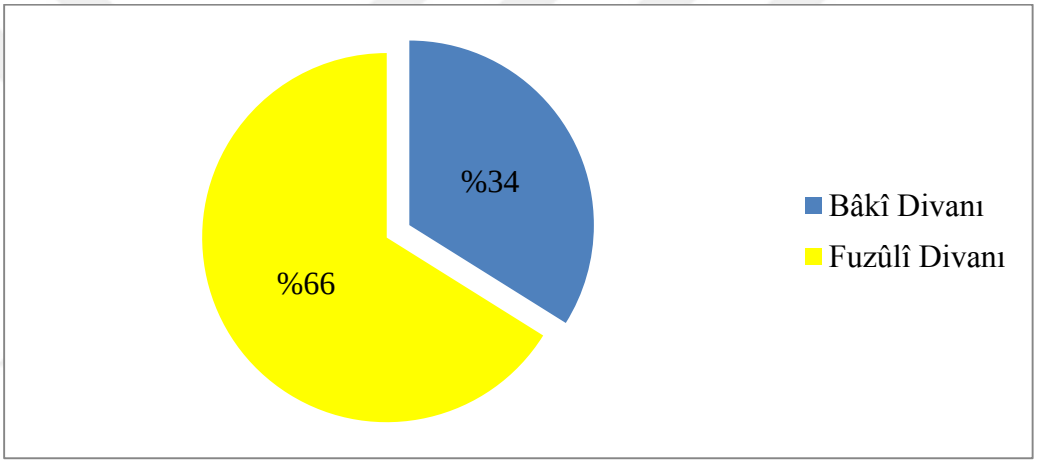
Bekâ-yı genc için ey Hızr yapdın köhne dîvârı (Fuzûlî, K.18/33)

2.11.2. Değerli Madenlerin Korunduğu Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Değerli madenlerin korunduğu mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 18, kullanım oranını Grafik 18 vermektedir. Buna göre değerli madenlerin korunduğu mekânları karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 20, Fuzûlî Divanı'nda 39 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %34'e, Fuzûlî Divanı'nda %66'ya tekabül eder. Değerli madenlerin korunduğu mekânları karşılayan sözcüklerin Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "genc", "gencîne" ve "hızâne"sözcüklerinin Fuzûlî Divanı'nda fazla kullanılmasıdır. "Hazîne" sözcüğü yalnızca Bâkî Divanı'nda kullanılmış olsa da iki divan arasındaki toplam kullanım oranındaki fark, %32 olmuştur. Değerli madenlerin korunduğu mekânları karşılayan sözcükler, divanlarda yer yer gerçek anlamlarına gelecek şekilde kullanılsa da bu sözcüklerin umumiyetle soyut kavramlar ve gerçeküstü inanışlarla ilişkilendirilerek teşbih ve tasavvurlara konu edildiği görülür.

Tablo 18: Değerli madenlerin korunduğu mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	Bâkî Divanı	Fuzûlî Divanı
Defîne/Defâ'in	1	1
Genc	15	28
Gencîne	1	6
Hazîne	2	-
Hızâne	1	3
Künûz	-	1
Toplam	**20**	**39**



Grafik 18: Değerli madenlerin korunduğu mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında hazinenin umumiyetle aynı konularla alakalı teşbih ve tasavvurlara konu edildiği görülür. Aşk (Bâkî, G.541/3; Fuzûlî, G.123/4), gönül, (Bâkî, G.214/2; Fuzûlî, G.93/6), âşığın gözü (Bâkî, G.382/7; Fuzûlî, Msd.2-II/3), vuslat (Bâkî, G.282/4; Fuzûlî, G.247/4), şairlik yeteneği (Bâkî, Kt.7/1; Fuzûlî, G.119/5) ve memdûh övgüsü (Bâkî, K.22/35; Fuzûlî, K.29/6) bu hususlardan bazılarıdır. Hazinenin her iki divanda aşk ile tavsif edilmesi, bu bağlamda değerlendirilebilir. Bâkî gönül kafesinin aşk hazinesiyle dolu olduğunu ifade ederken; Fuzûlî, kendisini aşk sırlarının hazinesinin bekçisi olarak tasavvur eder (Fuzûlî, G.123/4). Bu yaklaşımlar, aşkın, hazine kadar değerli görüldüğünü ve her iki şairin duygu dünyasının belirleyici kavramlarından biri olduğunu gösterir:

Toludur dil kafesi genc-i mahabbetle bu gün

'Aşk bâzârınun ey hâce benem sarrâfı (Bâkî, G.541/3)

Hazine, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında kapalı mekân olarak algılanmıştır. Bâkî hazineyi "gam" ile tavsif ederek âşığın gönlüyle benzerlik noktasında ilişkilendirirken; Fuzûlî kendisini melâmet cevherinin hazinesi olarak görür. Aşk değer/eder noktasında hazine mesabesinde görüldüğü için aşkın muhafazası uğruna verilen mücadele, âşığı büyük sıkıntılarla (melâmet), gam ve kedere düçar olmakla karşı karşıya bırakır. Aşk hazinesinin gam ve melâmet ile tavsif edilmesi, âşığın karamsar ruh hâlinin söz konusu mekâna yansıtıldığını gösterir:

Nigehbân eyledüm genc-i gama bir heft-ser ejder

Hayâl-i zülfini çün bu dil-i vîrâne tapşurdum (Bâkî, G.341/3)

Ey Fuzûlî ben melâmet gevherinin genciyim

Ejdehâdır kim yatar çevremde zencîr-i cünûn (Fuzûlî, G.229/7)

Klasik şiirde sevgilinin güzellik unsurları daha çok değerli madenlerle benzerlik noktasında ilişkilendirildiği için Bâkî Divanı'nda sevgilinin güzel/süslü yanağı (ruh-ı zîbâ) açık bir hazineye benzetilir (Bâkî, G.473/3). Fuzûlî Divanı'nda ise sevgiliye denk gelebilecek bir güzellik hazinesinin bulunmadığı ifade edilerek sevgilinin güzelliği eşsiz bir hazine olarak tasavvur edilir. Sevgilinin saçları, ejderhaya benzetilerek güzellik hazinesine kavuşmanın zorluğu anlatılır:

Hansı yerde tapılır nisbet sana bir genc-i hüsn

Hansı gencin ejderi zülf-i perişânınca var (Fuzûlî, G.73/5)

2.12. Cezalandırma Mekânları

2.12.1. Zindan ve Hapishane

Zindan ve hapishane, herhangi bir suçtan dolayı cezalandırılan insanların gözetim altında tutulduğu mekânlardır. Bu mekânlar, karanlık, dar ve kapalı olup insanı toplumsal hayattan alıkoyar. Cezalandırma mekânlarında kişi, kendisiyle başbaşa kalma imkânını elde ettiği için hayat muhasebesini yapma, ruhsal açıdan olgunlaşma imkânı bulur. Böyle mekânların inşa edilmesinde salt cezalandırma amacı güdülmez. Suçluların ehlileştirilmesi ve topluma kazandırılması konularında hapishane ve zindanların etkisi yadsınamayacak düzeydedir. Bu bağlamda hapishane ve zindan, *"bir disiplin ve normalleştirme mekânı olarak tarih sahnesindeki yerini alır."* (Ergün, 2013:36).

Zindan ve hapishane, Bâkî Divanı'nda dünya, beden, çene çukuru ve Hz. Yusuf'un zindan mahkûmiyetiyle ilgili hususlarda; Fuzûlî Divanında ise beden, çene çukuru, hevâ/hava kabarcığı, gül bahçesi, Hz. Yusuf ve Harut'un zindan mahkûmiyetleriyle ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Klasik şiir anlayışına göre Mutlak Varlık'tan/sevgiliden ayrı kalan sâlikin/âşıkların dünyaları zindana dönüşür. İslâm inancına göre dünya, Müslümanlar için zindan mesabesinde bir imtihan yeridir. Nitekim bir hadiste dünyanın, müminin zindanı, kâfirin cenneti olduğu ifade edilir (İmâm Nevevî, 2006:208). İmtihan, nefse/masivaya karşı sıkıntı ve zorluklar içerisinde verilen büyük mücadelelerle kazanılır. Mutlak Güzel'e (sevgili) kavuşma çabasında olan âşık, dünyevî ve nefsanî birçok engelleyici unsurla mücadele etmek zorunda kalır. Zindan, belli bir süreliğine insanı özgürlüğünden, vuslattan alıkoyduğu için dünyayla ilişkilendirilir. Devir nazariyesine göre geçiş yeri ve misafirhane olarak görülen dünya, yaşattığı bazı sıkıntı ve geçici ayrılıklar nedeniyle zindana benzetilir:

Bu cihân kimine kasr-ı tarâb u ayş u safâ
Kiminün mihnet ile başına zindân ancak (Bâkî, G.238/3)

Beden, insanın maddî âleme bakan yönünü temsil ederken; ruh, Mutlak Varlık'a bakan yönünü temsil eder. Ruh ve bedenin mahiyetiyle alakalı olarak insanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren birçok tartışma yapılmış, muhtelif görüşler ileri sürülmüştür. *"İlkçağ filozoflarından Eflatun, bedenin ruh için bir hapishane olduğunu zikrederken, Aristo ruhu bedeni canlandıran ve harekete geçiren bir hayat prensibi olarak görmektedir."* (Göz, 2013:482). 12. yüzyılda yaşayan Müslüman filozoflardan Sühreverdî ise ruhu, cihetsiz ve mekânsız kâim olan Allah'ın nurlarından bir nur olarak görür… Ruhun bedenden ayrılışının mutlak bir ayrılık olmadığını (Sühreverdi, 1995:10-11) ifade ederek ruh ve bedeni, birbirlerini tamamlayan vuslata meyyal iki unsur olarak görür.

Gönlü/canı içinde barındırdığı için beden ile hapishane/zindan arasında benzerlik ilişkisi kurulur. *"İnsan topraktan yaratılmıştır. Bu sebeple, insan vücudu, can için bir "hâkî kafes" (topraktan zindan)"* olarak telakki edilir (Kurnaz, 2011:14). Bâkî, zindana hapsedilen insanın çektiği sıkıntılar ile beden hapsinde bulunan canın (gönül), sevgilinin yan bakışından çektiği dert ve acıyı aynı mesabede görür:

Cân gam-ı gamzen ile mahbes-i tenden çıkdı
Sanki bir merdüm-i mahbûs idi zindân deldi (Bâkî, G.501/3)

Âşığın inleyen gönlünü, belâ zindanında tutsak olarak gören şair (Fuzûlî, Mr.1/1), madde olarak telakki edilen canın, aşk gamının parasını vermekle beden hapsinden kurtulacağını söyler. Bu yaklaşımıyla ruhla aynı bağlamda değerlendirilen canı, beden içerisinde hapsolmuş varlığa benzetir ve hakikî anlamda vuslatın beden hapsinden kurtulmayla gerçekleşeceğini düşünür:

Saklama nakd-i gam-ı aşkını ey cân zâhir et

Kim verem habs-ı bedenden çıkmağa ruhsat sana (Fuzûlî, G.22/2)

Sevgilinin güzellik unsurlarından saçları ve çene çukuru, âşığı devasız dertlere düşürdüğü için çeşitli tasavvurlara konu edilir. Bu bağlamda sevgilinin saçları bend'e, çene çukuru zindana benzetilir. Çene çukurunun zindana benzetilmesinin nedeni, biçimsel benzerliğin yanında, büyüleyici güzelliğiyle âşığın iradesini yok ederek onu zindana hapsedilmiş bir mahkûm gibi edilgen hâle getirmesidir:

Bend ü zindân-ı gam ü mihnetden olmuşdum halâs

Âh kim düşdüm yine zülf ü zenahdânın görüp (Fuzûlî, G.37/6)

Zindan ile hava kabarcığı/heva (nefs) arasında, âşığı/sâliki etkileme veya sınırlandırma konularında benzerlik ilişkisi kurulur. "Habs-i hevâ" teşbihiyle *"hava kabarcığı mazmunu"* işlenmiştir (Coşkun vd., 2009:113). Hava kabarcığı, içindeki havayla ayrı bir varlık olarak telakki edilir. Herhangi bir etkiyle havası alındığında, üstünde bulunduğu varlığa karışır, onunla bütünleşir ve hatta onun varlığında yok olur. Beyitte hava kabarcığı, zindandaki mahkûm olarak tasavvur edilmiştir. "Heva" hava anlamının yanında istek, arzu, nefs anlamlarına da gelir. Âşık/sâlik, iradesini hevasına teslim ettiğinde zindanda bulunan mahkûm gibi sınırlanır, edilgenleşir. Fuzûlî, fenafillaha ulaşma çabası içinde olan âşığın hevasını, masiva olarak telaki etmek suretiyle hapse benzetir:

Habs-ı hevâda koyma Fuzûlî-sıfat esîr

Yâ Rab hidâyet eyle tarîk-ı fenâ bana (Fuzûlî, G.3/7)

Aşk uğruna çekilen cevr ve cefa büyük olduğu için âşık, karamsar bir ruh hâline bürünür. Böylece Allah'ın cemal sıfatlarının tecelli ettiği mekânlardan gül bahçesi zindan, bahçedeki akarsu zincir olarak hayâl edilir. Açık ve müreffeh bir mekân olan gül bahçesi, kapalı ve dar bir mekân olarak algılanır:

Devr cevrin gör ki nüzhetgâh-ı ehl-i zevk iken

Cûybâr-ı gülşeni zencîr-i zindân eylemiş (Fuzûlî, G.130/4)

Klasik şiirin ana kaynaklarından biri de peygamber kıssalarıdır. Şiirde zindan veya hapis söz konusu edildiğinde, akla gelen ilk kıssa, Hz. Yusuf kıssasıdır. *"Kuyudan Mısır'a; zindandan saltanata uzanan derin iniş çıkışlardan"* (Türkdoğan, 2011/b:359) dolayı Hz. Yusuf ve onun kıssası, birçok şair tarafından doğrudan veya telmih yoluyla şiirlerde kullanılır. Fuzûlî, gonca formundan kurtulup gül bahçesinin süsü hâline gelen gülü, hapisten (zindan) kurtulup Mısır sultanlığına yükselen Hz. Yusuf'a benzetir. Gonca; tazelik, hamlık ve gençliği simgeler. Beyitte Hz. Yusuf'un kuyu ve zindanda gerçekleşen tekâmülünün sembolü olarak tasavvur edilmiştir:

Habsden Yûsuf çıkıp Sultân-i Mısr olmuş kimi

Oldu açıp goncesin ârâyiş-i gülzâr gül (Fuzûlî, K.9/8)

Bâkî gönlün, sevgilinin çene çukurunda esir kalma durumuyla Hz. Yusuf'un Mısır zindanlarında esir kalma durumu (Bâkî, G.165/1) arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Gönlün kurtuluşu, otorite olarak tasavvur edilen sevgilinin, Hz. Yusuf'un kurtuluşu ise Mısır hükümdarının izniyle mümkündür. Fuzûlî, hakikî aşka ulaşmanın sıkıntı ve meşakkatlere katlanmayı zorunlu kıldığını düşünür. Zahmet, sabırla karşılandığı takdirde rahmete kalb eder. Hz. Yusuf'un Mısır sultanlığıyla neticelenen yolculuğunun ilk ve en önemli aşaması, Mısır zindanlarında sıkıntı içerisinde geçmiştir. Hz. Yusuf, bu sıkıntıları sabırla karşıladığı için özgürlüğüyle beraber maddî anlamda pâye de elde etmiştir. Bu yaklaşımlar, zindanın tekâmülü sağlayan mekân olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Mihnete sabr eyleyen râhat tapar çün Yûsufa

Saltanat tahtının evvel pâyesi zindân olur (Fuzûlî, K.7/5)

Zindan, cezanın icra edildiği mekân olarak düşünülür. Harut ve Marut'un; saçlarından asılı kalmak suretiyle içinde kaldıkları karanlık Babil kuyusu, cezalandırma yeri olduğu için zindan olarak tasavvur edilir:

Fırât-i pâk tek Bâbil diyârına kadem basdın

Burûc-i zühresinde oldu ol Hârût zindânı (Fuzûlî, K.26/15)

2.12.2. Sıkıntı Çekilen Yer (Mihnet-sarây/Mihnet-serâ, Mihnethâne, Mâtem-serâ, Zulmet-sarây, Mazîk, Mezbele)

Mihnet-sarây, mihnethâne, mihnet-serâ sözcükleri eş anlamlı olup "*gam, kasavet, eziyet çekilen yer"* (Devellioğlu, 1996:645); mâtem-serâ, yas yeri; zulmet-sarây, karanlık yer; mazîk, *"sıkıntılı dar yer"* (Devellioğlu, 1996:590); mezbele, çöplük,

süprüntü dökülen (Devellioğlu, 1996:640) ve sıkıntı veren yer anlamlarına gelir. Bu mekânlar, klasik şiirde genellikle âşığın evini ve duygu âlemini yansıtan mekânlar olarak tasavvur edilir. Bâkî Divanı'nda dünya ve âşığın yaşadığı yer (ev), Fuzûlî Divanı'nda ise âşığın mahallesi, makamı ve yaşadığı yer (ev), mihnet çekilen yer olarak tasavvur edilmiştir.

Mihnet-sarây ve mihnethâne, dünyayı karşılayacak şekilde kullanılır. Dünya, albenisiyle insanı kendisine bağlar. Dünya nimetlerinden faydalanma konusunda imkân ve olanak ne kadar fazla olursa olsun bu imkânlar bir gün sona erer. Bâkî, bu durumu dünyanın sıkıntı veren yerinde/sarayında kısa bir süre eğlenenlerin uzun bir süre baş ağrısı çekeceğini ifade ederek anlatmaya çalışır. Böylece saraylarda yaşansa bile dünya zevklerinin geçici oluşuna delalet eder:

Mihnet-sarây-ı dehre gelüp 'ayş u nûş iden

Bir dem hoş olsa bir nice gün derd-i ser çeker (Bâkî, G.163/3)

Dünyanın "alçaklık" ile tavsif edilmesinin temelinde, değersiz oluşu ve hakikatten alıkoyması düşüncesi vardır. Bâkî, mihnet yeri olan bu dünyada rahatlığın elde edilemeyeceğini söyleyerek alçak dünyayı talep etmeyi, gaflet uykusunda olmayla aynı değerde görür. Bu yaklaşımıyla madde âleminin değersizliğini vurgulamanın yanı sıra, hakikî âlem (ahiret) için çabalamanın gerekliliğini vurgular:

Hâb-ı gaflet nice bir ey tâlib-i dünyâ-yı dûn

Var ise râhat yiri sandun bu mihnet-hâneyi (Bâkî, G.509/5)

Mihnet-sera, eziyet çekilen yer demektir. Barınma mekânlarından ev, âşıkların çektikleri gam ve eziyetin şahitleri olarak görüldükleri için mihnet sözcüğüyle tavsif edilirler. Fuzûlî, âşığın ah ateşiyle mihnet evinin aydınlığa kavuştuğunu ifade eder. Âşığın gam evinin aydınlanması, çektiği sıkıntıların herkes tarafından bilinmesi demektir. Gam ve kederi yansıtan hâller, âşığın sıkıntılarına çare olamadığı için bu hâllerin, âşığın kötü durumunu ifşa etme dışında herhangi bir işlev görmediği düşünülür:

Olsun ziyâde rif'atın ey âh-ı âteşîn

Mihnet-serâmızı bu gece rûşen eyledin (Fuzûlî, G.163/4)

Bâkî, sabah içilen kadehi, gam gecesinde âşığın karanlık dünyasını/evini aydınlatan güneş olarak tasavvur ederek âşığın yaşadığı yeri, sıkıntılı ve karanlık bir mekân olarak düşünür. Sabah mahmurluğunu gideren kadehin, parlak güneş olarak

tasavvur edilmesi, âşığın karamsar ruh hâlinin sarhoşlukla ancak rahatladığına, kısa bir süreliğine de olsa dünyanın kendisine tozpembe göründüğüne delalet eder:

Şâm-ı gamunda sâkin-i zulmet-sarây-ı mihnete

Câm-ı sabûhî subh-dem hûrşîd-i enver kendidür (Bâkî, G.95/2)

Âşıklar, gamlı oldukları için onların yaşadıkları mekânlar, mâteme bürünmüş mekânlar olarak düşünülür. Kendisini âşık formunda gören Fuzûlî, yaşadığı yeri yas yeri olarak tasavvur ettiği için sevgilinin mahallesinin itleri arasında dahi yerinin olmadığını ifade eder. Böylece sevgilinin mahallesi, neşe ve sevincin, âşığın yaşadığı yer (mahallesi) ise gam ve kederin hissedildiği mekânlar olarak tasavvur edilir:

Ol ser-i kûy itleri içre Fuzûlî yok yerim

Bes bana mâtem-serâ ben handan u handan sürûr (Fuzûlî, G.94/7)

Mazîk ve mezbele (çöplük) sözcükleri, makam ve mevkiyle benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Fuzûlî, "Yerim, fezadaki mutluluk minderi/döşeği iken parçalanma ve acizlik çöplüğünün dar yerine dönüşmüş." diyerek kaybettiği maddî veya manevî makamlara, yaşadığı düşüşe işaret eder. Göksel mekânlarla ilişkilendirilen yerler, yüksek makamlarda olan insanlara layık görülürken çöplük köşeleri, dilenci veya evsiz barksız insanlara layık görülür. Fuzûlî, bu yaklaşımıyla âşıkların sultanlıktan dilenci formuna dönüşme sürecini tasvir etmeye çalışmıştır:

Gördüm yerim fezâ-yı bisât-i sürûr iken

Olmuş mazîk-i mezbele-i acz ü inkisâr (Fuzûlî, K.37/23)

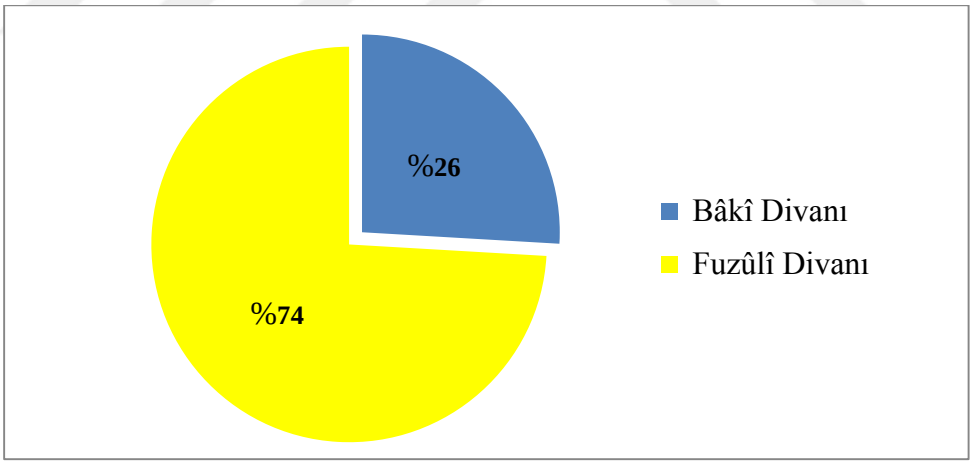
2.12.3. Cezalandırma Mekânlarının Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Cezalandırma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 19, kullanım oranını Grafik 19 vermektedir. Buna göre cezalandırma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 7, Fuzûlî Divanı'nda 20 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %26'ya, Fuzûlî Divanı'nda %74'e tekabül eder. Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "zindân" ve "habs" sözcüklerinin Bâkî Divanı'nda daha fazla kullanılması, "mâtem-serâ", "mazîk" ve "mezbele" sözcüklerinin Bâkî Divanı'nda kullanılmamış olmasıdır. Fuzûlî Divanı'ndaki sayı ve oranın bu kadar fazla olmasının nedeni, Fuzûlî'nin gam ve sıkıntılarla özdeşleşen hayatını şiirine yansıtmasıdır. Tanpınar bu durumu şöyle ifade eder: *"Bütün lezzetleri kendine kapamış*

görünen bu insanda rastlayabileceğimiz tek haz, ızdırabın hazzıdır. Bir çeşit mazoşizmden başka bir şey olmayan bu acıya atılış, onu özleme onu hayatın tek gayesi, sebeb-i vücudu gibi göstermesi, bu işteki ısrarı eserini öbür şairlerimizden ayıran büyük vasıflardan biridir. Denilebilir ki Fuzûlî'nin şiiri, Türkçenin içinde bir eskiçağ trajedisinin korosu gibi döğünür." (2011:142).

Tablo 19: Cezalandırma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Habs/Mahbes	1	4
Mâtem-serâ	-	1
Mazîk	-	1
Mezbele	-	1
Mihnet-sarây/Mihnet-serâ/Mihnet-hâne	2	2
Zindân	3	11
Zulmet-sarây	1	-
Toplam	**7**	**20**



Grafik 19: Cezalandırma mekânlarıyla ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Zindan ve hapishaneyi karşılayan sözcükler (zindân, habs, mahbes), Bâkî Divanı'nda 4, Fuzûlî Divanı'nda 15 kez kullanılmıştır. Zindan ve hapishane, cezalandırma mekânları olduğu için çerçeve açısından kapalı olup şairlerin karamsar ruh hâlleri tasvir edildiğinde en çok iltifat edilen unsur veya mekânlardır. Bu bağlamda Bâkî Divanı'nda, dünyanın kimileri için dertlerle dolu bir zindan olduğu (Bâkî, G.238/3),

Fuzûlî Divanı'nda ise gül bahçesinin akar suyu, zindandaki zincir olarak hayâl edilir. Bu yaklaşımlar, şairlerin karamsar ruh hâllerini dünya ve gül bahçesine yansıtmak suretiyle söz konusu yerleri kapalı mekân olarak algıladıklarını gösterir:

Devr cevrin gör ki nüzhetgâh-ı ehl-i zevk iken

Cûybâr-ı gülşeni zencîr-i zindân eylemiş (Fuzûlî, G.130/4)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında zindanın ortak teşbih ve tasavvurlara konu edildiği görülür. Sevgilinin çene çukuru âşığı etkileme (Bâkî, G.165/1; Fuzûlî, G.37/6), beden ise ruhu daraltma ve vuslatı engelleme (Bâkî, G.501/3; Fuzûlî, G.22/2) hususlarında zindana benzetilir. Hz. Yusuf'un zindanda mahkûm olması, aşk uğruna çekilen sıkıntı bağlamında teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Bu bağlamda Fuzûlî, Hz. Yusuf'u emsal göstererek zindanı, sultanlık mertebesine erme hususunda içinde kalınacak ilk menzil olarak görür (Fuzûlî, K.7/5). Bâkî ise gönlün, sevgilinin çene çukuruna giriftar olmasını, Hz. Yusuf'un zindana atılma durumuyla aynı mesabede görür:

Gönül Yûsuf gibi çâh-ı zenahdânunda kalmışdur

Halâs eyle benüm şâhum ki zindânunda kalmışdur (Bâkî, G.165/1)

Sıkıntı çekilen yerleri karşılayan sözcükler (mihnet-sarây/mihnet-serâ, mihnethâne, mâtem-serâ, zulmet-sarây, mazîk, mezbele), Bâkî Divanı'nda 10, Fuzûlî Divanı'nda 5 kez kullanılmıştır. Bu mekânlar, divanlada kapalı mekân olarak algılanmıştır. Âşığın hayatı, dert ve gam ile özdeşleştiği için yaşadığı mekânlar, mihnethane veya mâtemhane olarak tasavvur edilir. Bu bağlamda Bâkî, âşığın yaşadığı mihnethanede rahat edilecek bir yerin bulunmadığını söylerken, Fuzûlî, makamının parçalanma ve acizlik çöplüğünün dar yerine dönüştüğünü söyleyerek yaşadığı düşüşü tasvir etmiştir. Bu durum, her iki şairin içinde bulundukları hâllerden memnun olmadıklarını gösterir:

Hâb-ı gaflet nice bir ey tâlib-i dünyâ-yı dûn

Var ise râhat yiri sandun bu mihnet-hâneyi (Bâkî, G.509/5)

Gördüm yerim fezâ-yi bisât-i sürûr iken

Olmuş mazîk-i mezbele-i acz ü inkisâr (Fuzûlî, K.37/23)

Fuzûlî Divanı'nda âşığın içinde bulunduğu mekân, mâtem evi olmasına rağmen âşığın mutlu olduğu ifade edilir. Bu yaklaşım, reva görülen kadere âşığın razı olduğunu, sevgili uğruna çektiği sıkıntılardan haz aldığını, dolayısıyla söz konusu mekânı açık mekân algısıyla değerlendirdiğini gösterir:

Ol ser-i kûy itleri içre Fuzûlî yok yerim
Bes bana mâtem-serâ ben handan u handan sürûr (Fuzûlî, G.94/7)

2.13. Ölüyle İlgili Mekânlar

2.13.1. Mezar (Kabr, Merkad, Gûr, Lâhd, Meşhed, Medfen, Makbere)

İnsanın madde âlemindeki yolculuğu ölümle neticelendiği için, geçmişten günümüze kadar insanoğlunun zihnini en fazla meşgul eden konulardan biri ölüm olmuştur. Mahiyeti hakkında insan bilgisinin yeterli olmaması veya bazı insanlar tarafından yokluk olarak telakki edilmesi gibi düşüncelerden dolayı ölümün insan muhayyilesinde kaygı ve korkuyla anıldığı bilinir. Ölümün mahiyetini anlama konusunda büyük bir çaba içinde olan insanoğlu, onu insanın değişmeyen yazgısı veya gerçekliği olarak tecrübe etmiş, inançları ve düşünceleri doğrultusunda anlamaya çalışmıştır (Savran, 2009:170).

İnsan hayatının en önemli gerçekliklerinden biri olan ölüm, hassas bir yaratılışa sahip olan şairlerin duygu ve düşünce âlemlerini sürekli meşgul ettiği için, *"bütün dünya edebiyatlarında vazgeçilmez tema olarak"* (Kaplan, 2001:snb.) işlenmiştir. Klasik şairlerin düşünce ve estetik anlayışları, İslâm inancına göre şekillendiği için, ölümün daha çok olumlu bir bakış açısıyla ele alınıp değerlendirildiği görülür. *"Her can ölümü tadacaktır. Sonra da bize döndürüleceksiniz."* (Kur'ân-ı Kerim: Ankebut, 29/57) ayetini, ölümü anlama ve anlamlandırma konusunda mutlak kıstas olarak kabul eden klasik şairler, ölümü *"bir yok oluş değil; insanın aslına bir rücu'u… gurbette olan insanın asıl vatanına dönüşü"* (Yeniterzi, 1999:115-139), ebed/bekâ ülkesine yolculuk (Kaplan, 2001:snb.) olarak tasavvur etmişlerdir. Mevlana'nın ölümü "şeb-i arûs", Yahya Kemal'in "âsûde bahar ülkesi" olarak tasavvur etmesinin temelinde de bu düşüncenin yattığı düşünülür. Klasik şairlerin tahayyül ve tasavvur âlemini en fazla etkileyen anlayış, tasavvuf olduğu için ölüm, masivadan arınıp fenafillaha erme, madde âleminde gerçekleşmeyen vuslatın gerçekleştiği süreç/eşik olarak tasavvur edilir. Klasik şairlerin din, tasavvuf, gelenek ve halk inanışlarına göre değerlendirdikleri ölüm, zengin çağrışım ve hayâllere konu edildiği için ölüm ile ilgili edebî bir zevkin dahi geliştirildiği ileri sürülebilir (Aydın, 2013/a:161).

Ölülerin gömüldüğü yer olarak bilinen mezar ve onun eş anlamlıları olan kabr, merkâd, meşhed, medfen, lâhd, makbere ve gûr, divanlarda aynı bağlam içerisinde değerlendirildikleri için tek başlık altında ele alınıp incelenmiştir. Arapça ziyâret

kökünden gelip *"ziyaret mekânı"* anlamına gelen mezar ile "ölünün gömüldüğü yer" (Bozkurt, 2004/b:519) anlamına gelen kabir, klasik şiirde ölüyle ilgili en fazla kullanılan mekân adlarıdır. Ayrıca *"şehit düşülen yer, şehitlik"* (Kanar, 2003:902) anlamına gelen "meşhed"; *"mezar, kabir, yatacak yer anlamına gelen"* (Develliođlu, 1996:621) "merkad"; *"duvarları taş veya tuğladan, üstü taş bir kapakla örtülü mezar"* (Akalın vd., 2011:1571) anlamına gelen "lâhd"; *"mezar ve çukur"* (Pala, 1995:80) anlamına gelen "gûr", ölüyle ilgili mekân adlarını karşılayan diğer sözcüklerdir. Mezar anlamına gelen sözcükler, aynı başlık altında değerlendirilirken mezara göre daha geniş bir anlam çerçevesine sahip olan türbe ve ziyâretgâh, ayrı bir alt başlık altında ele alınıp değerlendirilmiştir.

Mezar, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında doğrudan veya göndermelerle bazı durum ve inanışlarla alakalı tasavvurlara konu edilmiştir. Bu bağlamda Bâkî Divanı'nda toprağı gül bahçesine benzetilen mezarın üstünde taze ot ve nergis çiçeğinin bittiği (yeşermek), Sultan Süleyman Han'ın kabrine Firdevs cennetinden pencerelerin açılması ve Mihrümâh Sultan'ın kabrinin nur ile dolması konusunda duacı olunduğu, insanın bir ayağının çukurda (mezar) olduğu, Behrâm-ı Gûr'un çukura düşüp öldüğü ifade edilir. Fuzûlî Divanı'nda ise Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Mecnûn'un mezarları muhtelif hususlarla alakalı tasavvurlara konu edilmiş, mezar genel olarak daha zengin bir bağlam içinde ele alınmıştır. Bu meyanda âşıkların mezarı, melâmet kavramıyla tavsif edilmiş, gam çölünde tasavvur edilmiştir. Ayrıca, Bağdat'ın evliya mezarlarıyla dolu olduğu, hesap gününe kadar mezarda kalındığı, mezar taşlarının la'l madenine benzediği ve mezardaki çimenin mezar taşı yazısını anımsattığı ifade edilmiştir.

Ölüyle ilgili mekânların ilişkilendirildiği kavramların başında aşk ve âşıkların yaşadığı hâller gelir. Aşk yolunda tekâmüle erme, gönlün; kibir, riya, gurur, nefis gibi masiva addedilebilecek şeylerden arınmasıyla gerçekleşir (Özdemir, 2012:1739). Âşık, aşk uğruna, mücadelesini verirken azarlanma, kınanma, taşlanma gibi fiili baskılara maruz kalmak suretiyle melâmete uğrar. Fuzûlî, âşığın mezarının gerçek âşıklar tarafından tanınması için melâmet taşlarıyla taşlanması gerektiğini ifade ederek melâmet taşlarını âşıklığın alameti olarak görür. Böylece âşıkların yaşarken düçar kaldıkları sıkıntılara mezarlarının da maruz bırakıldığı düşünülür. Fuzûlî, bu yaklaşımıyla mezarların yükseltilmesi ve üstüne taş dizilmesi âdetine de göndermede bulunur:

Ucaldın kabrim ey bî-derdler seng-i melâmetden

Ki ma'lûm ola derd ehline kabrim ol alâmetden (Fuzûlî, G.219/1)

Fuzûlî, âşığın madde âlemindeki perişan hâliyle mezardaki hâli arasında fark görmez. Zira âşık, mezarda da olsa elest meclisinde tecellisine mazhar olduğu sevgiliden ayrı kaldığı için acısı, tazeliğini aynen muhafaza eder. Böylece âşığın mezarı âdeta onun ruh hâlini yansıtır. Fuzûlî, âşığın gömüldüğü yerin mezar olarak değil, âşığa acıyan toprağın yakasını yırtması sonucu ortaya çıkan çukur olarak düşünülmesi (Fuzûlî, G.154/2) gerektiğini ifade ederek toprağı, âşığa acıyan insan formunda tasavvur eder. Âşığın mezarı gam çölünde olduğu için, mezarın başında yükselen rüzgâr anaforu, servi olarak tasavvur edilir. Bu vesileyle âşığın karamsar ruh hâli, mezarının bulunduğu mekâna yansıtıldığı gibi, mezar başlarına dikilen servi fidanlarına da göndermede bulunulur. Ayrıca servi fidanı, sevgilinin benzetileni olarak tasavvur edildiği için mezarda da olsa âşığın sevgiliye yakın olma eğiliminde olduğu düşünülür:

Deşt-i gamda hâk-i kabrim üzre serv-i girdbâd

Çekse baş ol servden su kesme ey seyl-i serâb (Fuzûlî, G.29/4)

Klasik şairlerin, özellikle mahlas beyitlerinde kendilerini sıkça prototip âşıklarla karşılaştırdıkları bilinir. Fuzûlî, âşıklık istidadı konusunda kendisini Mecnûn ile karşılaştırdığı gibi "Yolum Mecnûn'un kabrine düşerse, Mecnûn kalkıp benden vefanın ne olduğunu öğrensin." diyerek sevgiliye sadakat konusundaki üstünlüğünün yanında, ölülerin mezardan kalktığına dair inanca göndermede bulunur:

Ey Fuzûlî dura benden ala ta'lîm-i vefâ

Nâ-geh er merkad-i Mecnûna düşerse güzerim (Fuzûlî, G.209/7)

Bâkî, mezar ile gül bahçesi arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Âşık, madde âleminde vuslatın mümkün olmadığını bildiği için oka benzettiği sevgilinin bakışı/kirpikleri ile ölmek ister. Sertliğinin artması, yaralayıcı ve öldürücü olması için okun, suyla güçlendirildiği bilinir. Sevgilinin bakış okuyla öldüğü takdirde, âşığın mezar toprağının gül bahçesine dönüşeceğini söyleyen Bâkî, yeşermesi veya yeşilliğinin korunması için mezara su serpme edimine göndermede bulunduğu gibi, sevgilinin bakış/kirpik okuyla öldüğü için âşığın huzur ve mutluluğunun mezarına da yansıdığını böylece mezarının gül bahçesine dönüştüğünü düşünür:

Güller bitüre gülşen ola hâk-i mezârum

Peykânun eger su sepelerse tozum üzre (Bâkî, G.462/3)

Âşığın mezarının üstünde biten taze ot, onun hâlini sevgiliye arz eden gönül olarak tasavvur edilir. Gönül, âşığın hâlini dünyada sevgiliye arz edemeyince, ukde olarak kalan bu hâli, mezarının üstünde biten otlarla aktarmaya çalışıyor olsa gerektir. Bâkî, bu yaklaşımıyla aynı zamanda etrafı kapalı tutulduğu için mezar toprağının yeşermesi gerçekliğine işaret eder:

Dildür sana 'arz itmege ahvâlümi gûyâ

Kabrümdeki hâk üzre biten tâze giyâhum (Bâkî, G.221/4)

Ölüye duyulan saygı nedeniyle, mezarlara belli bir kutsallık atfedilir ve mezarların etrafı duvar veya çitle çevrilir. Korumaya alınan mezarların üstünde çimen ve çiçek biter. Bâkî, sevgilinin şehla bakışlarıyla toprak olan âşığın mezarında biten nergis çiçeğini, Pervin yıldızından üstün görür. Nergis çiçeği, klasik şiirde sevgilinin gözünün benzetileni, âşığın bekleyişinin sembolüdür. Âşığın mezarında bitmesi nedeniyle âşığın hasretinin, bekleyişinin devam ettiğini gösterir:

Ey felek ol gözleri şehlâ gamından hâk olan

Nergis-i kabrin degişmez hûşe-i Pervînüne (Bâkî, G.425/5)

Fuzûlî'nin, mezar sözcüğünü ilişkilendirdiği coğrafî mekânlardan biri Bağdat'tır. Bağdat, İslâm kültür ve medeniyetinin en önemli merkezlerinden biri olduğu için birçok klasik şair tarafından muhtelif yönleriyle ele alınmıştır. Farklı coğrafyalara gitme imkânını elde edemeyen Fuzûlî, ömrünün büyük bir kısmını Bağdat'ta geçirdiği için bu mekânı, mihver mekân olarak telakki etmiş ve yüceltmiştir. *"İmâm-ı A'zam Ebû Hanîfe ve Abdülkâdir-i Geylânî gibi birçok velinin türbesini barındırdığı ve uzaktan gelirken önce bu türbelerin görülmesi"* (Yeniterzi, 2010:306) hasebiyle Fuzûlî, Bağdat'ı Allah'ın veli kullarının mezarlarıyla dolu bir şehir olarak görüp, "Evliyâ Burcu" olarak tavsif eder:

Evliyâ Burcu demiş zîrâ ki hâk-i eşrefi

Buk'a buk'a evliyâu'llaha olmuşdur mezâr (Fuzûlî, K.11/3)

Bâkî, çok yaşlanmak veya ölüme yaklaşmak anlamlarına gelen "bir ayağı çukurda olmak" deyimini, kişileştirdiği nergis çiçeğiyle ilgili tasavvurlara konu eder. Nergis, altın gibi koyu sarı renkli olup biçim ve renk bakımından gözün benzetileni olarak görülür (Onay, 2009:353). Ölümün alın yazısı, mezarın ise dünya hayatından sonraki menzil olmasına rağmen, insan formunda görülen nergisin dünyadaki zenginliğe kendisini kaptırması, hayretle karşılanır. Bâkî bu yaklaşımıyla, dünyaya bağlanmayı anlamsız bulduğu gibi, ölümün yakınlığına, ecel anının belirsizliğine işaret eder:

Hayretde kaluram göricek Bâkî nergisi

Bunca zer ile ayagı gûr içre gözi aç (Bâkî, G.31/5)

Fuzûlî, Hz. Muhammed'in Mescid-i Nebevî'deki kabrini, bazı hayâl ve tasavvurlara konu eder. Hz. Muhammed'in mezarı tamir edildiğinde, mimarın suya ihtiyaç duyması hâlinde güneşin bir çeşme gibi, bereket suyunu kesintisiz bir biçimde akıtacağını (Fuzûlî, K.3/25) söyleyerek onun zatına ve mezarına zerreden küreye her şeyin hizmet etmeye hazır olduğunu düşünür. Hz. Muhammed'in kabrini, günahların affı ve şefaatine nail olma konularında sığınılacak bir makam olarak düşünür. Aynı şekilde sabah rüzgârının da mahşere kadar Hz. Muhammed'in mezarının üstünde dolandığını söyler. Fuzûlî'nin, bu yaklaşımıyla Allah'ın peygamber ve veli kullarının mezarlarında dua etme âdetine veya mezardakilerden medet umma amacıyla yapılan ziyaret ve inanışlara işaret eder:

Öz günâhına şefâ'at isteyip feryâd edip

Çizginir hâk-i mezârın üzre tâ mahşer sabâ (Fuzûlî, K.5/21)

Gûr kelimesi, "mezar" ve "yaban eşeği" (Kanar, 2003:148) anlamlarına gelir. Mitolojiye göre Sâsânî hükümdarı Behrâm, yaban eşeği avlarken çukura (gûr) düşüp ölür. Bâkî bu olaya telmihte bulunmak amacıyla "Bu av yeri, vaktin Behrâm'ını mezara/çukura düşürüp onun ölmesine sebep oldu." diyerek gûr sözcüğünü tevriyeli olarak kullanır. Bâkî, "saydgâh" sözcüğüyle dünyayı; "gûr" sözcüğüyle mezarı kastederek insanın mezara doğru gerçekleşmekte olan yolculuğunda dünyayı bir tuzak veya geçiş mekânı olarak tasavvur eder:

Behrâm-ı vakti gûra yitürdi bu saydgâh

Var işigine hidmet-i Şâh Erdşîri gör (Bâkî, Ms.1-VII/4)

Dünyada sevilen insanlar, vefat ettiklerinde onların kabirlerinin nurla aydınlanması konusunda Allah'a dua edilir. Bâkî, Allah'ın, yokluk memleketine azmeden (ölmek) Sultan Süleyman Han'ın kabrine Firdevs cennetinden pencereler açmasını ister (Bâkî, Kt.21/1). Ayrıca Mihrümâh Sultan için yazdığı mersiyede, "Hidayet mumunun pak mezarını aydınlatması ve şehitlikle aynı değerde görülen mezarının nurla dolması" konusunda ona duacı olur. Böylece şehitlerin mezarına nurun indiğine dair inanca yahut şehitlik veya türbelerde kandil/mum yakma âdetine işaret eder:

Merkad-i pâkin idüp şem'-i hidâyet rûşen

Meşhed-i tâhiri müstagrak-ı envâr olsun (Bâkî, Ms.2-V/3)

Hz. Ali'nin mezarı, bazı tasavvur ve tahayyüllerle ilişkilendirilir. Hz. Ali, sahip olduğu meziyetler nedeniyle yaşarken övüldüğü gibi, öldüğünde de hem kendisine dua edilir hem de mezarı kutsal mekân mesabesinde görülür. Hz. Ali'nin adaleti temsil eden bayrağı, Allah'ın veli kullarının mezarlarını/türbelerini aydınlatan mum olarak tasavvur edilir. Ayrıca mezarının toprağının zerresini, samimiyetle alanların şifa göreceklerini, Lokman gibi şifa dağıtacaklarını ifade eden Fuzûlî, kutsallık atfedilen insanların mezarlarındaki toprağın şifa niyetine alınma/yenilme inancına göndermede bulunur:

Her kim ihlâs ile hâk-i merkadinden zerreyi
Alsa anunla tabâbet eylese Lokmân olur (Fuzûlî, K.7/24)

Ahiret inancına sahip her insan, mahşer gününde hesabını rahat verme endişesini taşır. Fuzûlî, ecel anında içeceği şarabın oluşturacağı sarhoşlukla hesap gününe kadar mezarda sarhoş yatmak, kıyamet anını hissetmemek, azap görme ve hesap verme fikirlerinden kurtulmak istediğini ifade ederek geçiş mekânı formunda gördüğü mezarı, hesap gününe kadar içinde beklenilen yer olarak tasavvur eder:

Hoş ol ki çekem dem-i ecel bâde-i nâb
Ser-mest yatam kabrde tâ rûz-i hisâb
Gavgâ-yı kıyâmetde duram mest ü harâb
Ne fikr-i hisâb ola ne idrâk-i azâb (Fuzûlî, R.4)

Mezarın cüzlerinden biri olan mezar taşları, muhtelif tasavvurlara konu edilir. Ölülerin toprağında biten çimen ile mezar taşlarına yazılan yazı arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Mezarların üstünde biten çimen, koyu yeşil renkli olup rüzgârın etkisiyle eğilip büküldüğü için yazıyı anımsatır. Oluşturduğu bu hayâl ile Fuzûlî'nin halk arasında ölülerin beden ve ruhlarının toprak aracılığıyla dönüştüğüne, başka varlıklarda vücut bulduğuna (tenasüh) dair inanca (Karaköse, 2015:209) ve kişinin unutulmaması için bilgilerinin kaydedildiği mezar yazılarına işaret ettiği düşünülür:

Sebze-hîz oldu hevâdan ölüler toprağı
Sebze her levh-i mezâra bu hatı kıldı rakam (Fuzûlî, K.24/7)

Fuzûlî, âşığın madde âlemindeki dert ve kederinin mezarda da devam ettiğini düşündüğü için mezar taşını, onun gam ateşinin alevine (Fuzûlî, G.99/1), gözyaşları kanlı olarak aktığı için de la'l madenine benzetir. Böylece âşığın madde âlemindeki varlığının emaresi olan mezar taşını, âşığın hâlini yansıtan bir ayna veya bir işaret olarak tasavvur eder:

Tereşşuh kabrimin taşından etmiş çeşmimin yaşı
Hayâl eyler gören kim lâ'ldendir kabrimin taşı (Fuzûlî, G.276/1)

2.13.2. Türbe ve Ziyâretgâh

Arapçada "toprak" anlamına gelen türbe, *"bir ermişin veya yatırın kabrinin bulunduğu üstü kapalı mekân, ziyaret yeri"* (Uludağ, 2005:361) demektir. Türbe, ziyaretgâh ile aynı anlama gelir. Türbe ziyaretinde bulunmak, dinî bir ibadet olarak görülür. Türk kültür ve inanışına göre türbe ve ziyaretgâhlar, dünya ve ahirete matuf dilek ve temennilerin gerçekleşmesi için gidilen yerlerin başında gelir. Veli mezarı dışında dağ, tepe, akarsu gibi doğal mekânlar; ağaç, taş, çeşme gibi doğal ve yapay unsurlar da bazı inanışlardan dolayı ziyaret yeri olarak telakki edilir.

Bâkî'nin kullanmadığı türbe ve ziyaretgâh sözcüklerine Fuzûlî'nin de fazla iltifat etmediği görülür. Ziyaretgâh, Fuzûlî Divanı'nda bir ihtiyacın karşılanması için sık uğranılan ve hatta değer atfedilen yer (Fuzûlî, Mk.21/3) olarak kullanılırken; türbe, "toprak" anlamının yanında, kutsallık atfedilen zatlara ait kabirlerin içinde bulunduğu yer anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Türbe, manevî gücüyle, hem iyi hem de kötü insanları etkileyebilecek (Fuzûlî, K.11/16) bir yapıda görülmüştür. Ayrıca "*Ey asma, temiz toprağının (türbe) kokusu insana can verir. Allah yerini nurlandırsın ve toprağını sulasın."* (Tarlan, 2009:383) şeklindeki ifadeyle Allah'ın veli kullarının toprağı/türbesi, taşıdığı manevî değerden dolayı, dualara vesile kılındığı, insanın adeta hayat bulduğu, nurlandığı mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Cân verir râyiha-i türbet-i pâkin ey tâk
Nevverallâhu leke'l-ardu sekallahu serâk (Fuzûlî, G.155/1)

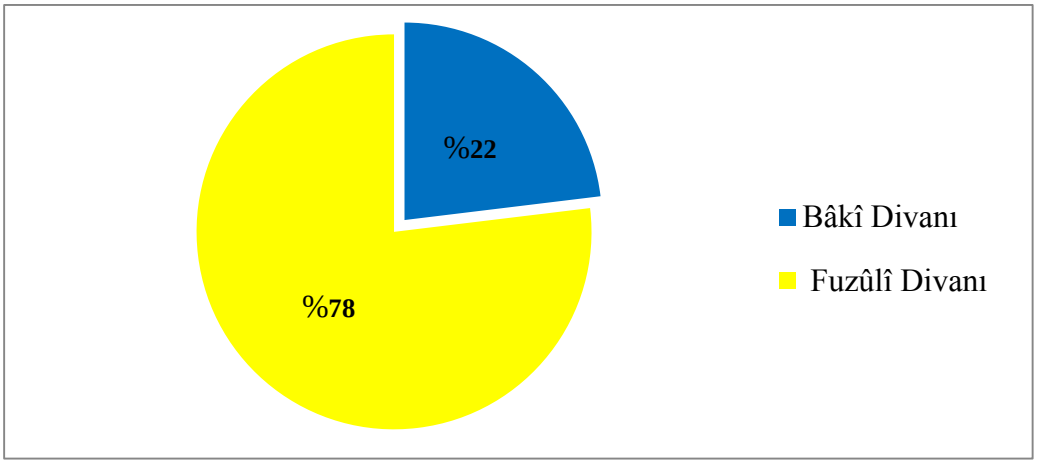
2.13.3. Ölüyle İlgili Mekânları Karşılayan Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Ölüyle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 20, kullanım oranını Grafik 20 vermektedir. Buna göre ölüyle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 9, Fuzûlî Divanı'nda 31 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %22'ye, Fuzûlî Divanı'nda %78'e tekabül eder. Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "lâhd", "meşhed/meşâhid", "medfen", "makbere", "türbe" ve "ziyâretgâh" sözcüklerinin Bâkî Divanı'nda kullanılmamış

olması, “mezâr”, “kabr” ve “merkâd” sözcüklerinin ise Bâkî Divanı’na göre daha fazla kullanılmış olmasıdır. Ölüm, dünya hayatında gönül huzurunu bulamayan şairlerin daha fazla iltifat ettikleri temaların başında gelir. Bu bağlamda mahrumiyet coğrafyasında sıkıntılarla dolu bir hayat yaşayan Fuzûlî’nin, merkezde dünyevî nimetlerin içinde ömrü geçen, dünyevî mansıp elde etmek uğruna büyük mücadeleler veren Bâkî’den ölüyle ilgili mekânlara daha fazla iltifat etmesi gayet tabii görünmektedir.

Tablo 20: Ölüyle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Gûr	2	1
Kabr	3	11
Lâhd	-	1
Makbere	-	1
Medfen	-	1
Merkâd	1	3
Meşhed/Meşâhid	1	2
Mezâr	2	7
Türbe	-	2
Ziyâretgâh	-	1
Toplam	**9**	**31**



Grafik 20: Ölüyle ilgili mekânları karşılayan sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Mezar anlamına gelen sözcükler (kabr, merkad, gûr, lâhd, meşhed, medfen, makbere), Bâkî Divanı'nda 9, Fuzûlî Divanı'nda 28 kez kullanılmıştır. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mezar, dolaylı da olsa diğer mekânlara göre daha gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Mezar, ölünün defnedildiği yer olduğu için insana dünyanın geçiciliği ve ölüm gerçekliğini anımsatır. Duygu ve hayâl yönü güçlü olan şairlerde genellikle olumsuz durumlar çağrıştırdığı için kapalı mekân olarak algılanır. Bu düşüncenin aksine Bâkî, âşığın mezar toprağını gül bahçesi olarak tasavvur etmek suretiyle mezarı açık mekân olarak algılar. Bu algının temelinde, mezar toprağının sevgilinin peykânının suyuyla beslenmesi durumu vardır. Bu ise şairin ruh hâlinin, bir mekânın açık veya kapalı olarak algılanmasında belirleyici olduğunu gösterir:

Güller bitüre gülşen ola hâk-i mezârum

Peykânun eger su sepelerse tozum üzre (Bâkî, G.462/3)

Dünyada saygı duyulan, değer atfedilen kişilerin mezarlarına da aynı değer atfedilir. Bu bağlamda, Bâkî Divanı'nda Mihrümâh Sultan ile Kanunî Sultan Süleyman'ın mezarları, Fuzûlî Divan'ında ise Hz. Ali ve Hz. Muhammed'in mezarlarının yüceltilmek suretiyle bazı tasavvurlara konu edildiği görülür. Bu durum, Bâkî'nin samimiyetini göstermenin yanı sıra, devlet yöneticilerinin teveccühünü kazanma çabası içinde olduğuna, Fuzûlî'nin ise şahsî beklentilerden ziyade, manevî mertebe elde etme çabası içinde olduğuna delalet eder. Bâkî Divanı'nda Mihrümâh Sultan'ın mezarının nur ile dolması konusunda (Bâkî, Ms.2-V/3) Kanunî Sultan Süleyman'ın ise mezarına Firdevs cennetinden pencerelerin açılması konusunda dua edilir:

'Adem iklîmine 'azm eyledi çünkim Süleymân Hân

İlâhi kabrine revzenler aç fırdevs-i a'lâdan (Bâkî, Kt.21/1)

Fuzûlî Divanı'nda ise -Hz. Ali'nin- mezarının toprağının zerresini alanların Lokman gibi şifa dağıtacağı (Fuzûlî, K.7/24), sabah rüzgârının şefaat dilemek için mahşere kadar -Hz. Muhammed'in- mezarının üstünde dolandığı ifade edilir. Bu yaklaşımlarla söz konusu edilen mezarlar, maddî ve manevî anlamda huzur elde etme vesilesi olarak tasavvur edilir:

Öz günâhına şefâ'at isteyip feryâd edip

Çizginir hâk-i mezârın üzre tâ mahşer sabâ (Fuzûlî, K.5/21)

Mezar ve mezar toprağı, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında doğrudan veya göndermelerle bazı inanışlara konu edilmiştir. Bu bağlamda Bâkî Divanı'nda mezarlara

nur/ışık indiğine dair inanca (Bâkî, Ms.2-V/3), Fuzûlî Divanı'nda ise -kutsallık atfedilen kişilerin- mezar toprağının şifalı olduğuna dair inanca işaret edildiği düşünülür:

Her kim ihlâs ile hâk-i merkadinden zerreyi
Alsa anunla tabâbet eylese Lokmân olur (Fuzûlî, K.7/24)

Türbe ve ziyaretgâh, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda toplamda 3 kez kullanılmıştır. Ziyaretgâh, Fuzûlî Divanı'nda kişinin maddî ihtiyaçlarını karşılamak için sık uğradığı ve hatta değer atfettiği yer olarak (Fuzûlî, Mk.21/3) kullanılırken; türbe, "toprak" ve kutsallık atfedilen zatlara ait kabirlerin içinde bulunduğu yer anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bu bağlamda övülen zatın türbesi, hem iyi hem de kötü insanlara tesir edebilecek manevî bir güçte görülmüştür:

Türbet-i makbûli birr ü fâcire te'sîr-bahş
Hâk-i pâki sûret-i her niyyete âyine-dâr (Fuzûlî, K.11/16)

2.14. Coğrafî Mekânlar

2.14.1. Memleket (Diyâr, Kişver, Buk'a, Vatan, İklîm, Hıtta ve Mülk)

Diyâr, kişver, buk'a, vatan, iklîm, hıtta ve mülk sözcükleri; memleket sözcüğünün eş anlamlıları olup *"bir devletin egemenliği altında bulunan toprakların bütünü; bir kimsenin doğup büyüdüğü yer"* anlamına gelir (Akalın vd., 2011:1650). Belirli bir toprak parçasını karşılayan bu sözcüklerin, sevgilinin yaşadığı yer ve memdûh övgüsüyle birlikte farklı birçok teşbih ve tasavvura konu edildikleri görülür. Bu durum, *"şairlerin şiir gücü ve muhayyilesinin genişliğini göstermesi bakımından önemlidir."* (Turan, 2009:136).

İnsanı maddî ve manevî yönleriyle en iyi temsil eden yer, memlekettir/vatandır. Vatan, Türk tarihinde daima yüceltilmiş, candan dahi üstün görülmüştür. Temsil ettiği manevî değerler nedeniyle geçmişten bugüne kadar vatan uğruna büyük mücadeleler verilmiştir. Vatan sevgisi cennettendir, hadisinden dolayı vatan, Müslüman milletler için kutsal mekân olarak görülmüş ve yüceltilmiştir.

Memleket anlamının yanında bölge anlamına da gelen iklîm, "heft iklîm" biçimiyle kullanıldığında dünyayı karşılar. *"Eski coğrafyacılar dünyayı yedi bölgeye ayırırlardı ve bunu da heft iklîm (yedi iklim) olarak isimlendirirlerdi. Bu bölgeler İran, Arabistân, Afrika, Roma, Türk, Hint ve Çin topraklarıdır."* (Aktaş, 2003:16).

Bu başlıkta "memleket" ile ilgili söcükler, belirli veya belirsiz bir yeri karşılaması yönüyle ele alınmıştır. Memleket sözcüğü, divanlarda salt Osmanlı coğrafyasını yansıtmaz, zira klasik şiirin coğrafyası, kâinatı karşılayacak kadar geniştir. Bu bağlamda ilgili mekân adlarının, yer yer doğal veya coğrafî özellikleriyle kullanılsa da daha çok mecazî bir bağlam içinde ele alınıp değerlendirildikleri görülür.

Memleket anlamına gelen sözcükler, Bâkî Divanı'nda gönül, aşk, gam, delilik, güzellik, sevgilinin yolunun toprağı, gurbet, gül bahçesi, cennet, beden, 'adem, fenâ, eğlence meclisi, şairlik kabiliyeti, memdûh övgüsü ve mekân değiştirme; Fuzûlî Divanı'nda ise gönül, aşk, gam, delilik, güzellik, bahçe, cennet, bekâ, 'adem, fenâ, fakr, kana'at, tecrit, melâmet, ilim, memdûh övgüsü ve mekân değiştirme hususlarında teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Memleket ile gönül arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Klasik şiirde âşığın gönlü, mülk (memleket), sevgili ise gönül mülkünde hüküm süren, dilediği zaman lutfeden bir sultan olarak düşünülür (Şenödeyici, 2014:53-54). Bu bağlamda Fuzûlî, âşığın gönlünü, yağmalanmış (Fuzûlî, G.302/3) ve viran olmuş (Fuzûlî, G.116/5) bir memleket olarak tasavvur eder. Âşığın amacı, hakikî aşkı yaşamak iken nâsih/zahit söz konusu aşkı mecazî aşk olarak telakki ettiği için âşığa nasihatlerde bulunur. Bu nasihatler (Fuzûlî, G.112/4) ve sevgilinin sarhoş bakışı, gönül memleketinin yağmalayıcıları olarak görülür (Fuzûlî, G.116/5). Âşığın gönlü, gam ve eziyetlere düçar olmasına rağmen âşık hâlinden memnundur. Bu bağlamda Fuzûlî, gönlünü yakar düşüncesiyle âşığın, aşk duygusunu telezzüz etmekten korkmaması gerektiğini, zira sultanın da memleketinin viran olmasını istemediğini ifade ederek âşığı, sultan; gönlü, memleket olarak düşünür. Gönül, beşerî ve İlahî aşkın tecelli mekânı iken memleket/mülk, Sultan'ın/Mutlak Varlık'ın eserlerinin tecellî ettiği mekândır:

Aşkdan vehm etmesin âşık yıkar gönlüm deyüp
Hîç sultânım diyen mülkünü virân istemez (Fuzûlî, G.115/6)

Bâkî gönlü, sevgili tarafından talan edilmiş bir mülk/vatan olarak tasavvur eder (Bâkî, G.221/5). Vatan tutmak, geçici veya sürekli kalmak amacıyla bir yere yerleşmek demektir. Bâkî; aşk, sevgi ve istek gibi duygular, âşığın gönlünü vatan tuttuğu için, âşığın güven, huzur ve sabır içinde yaşamasının imkânsız olduğunu söyler. Böylece âşığın gönlünü vatan; aşk, sevgi ve istek gibi duyguları ise vatan edinmelerine rağmen dış etkilerden (sevgili) dolayı huzur, sabır ve emniyeti sağlayamayan insanlar olarak tasavvur etmiştir:

Bir dilde meyl ü mihr ü mahabbet vatan tuta

Kalmaz karârı sabr u sükûn u selâmetün (Bâkî, G.280/4)

Memleket, aşk sözcüğüyle tavsif edilir. Klasik şairlerin aşk anlayışına göre sevgili cevretmek, âşık ise gam çekmekle yükümlüdür. Fuzûlî, aşk memleketinde başından dert ve gam eksik olmadığı için Mecnûn'a varis olduğunu (Fuzûlî, G.47/5) söyler. Bu yaklaşım, çekilen zorluklar konusunda, aşk memleketinin çöl olarak tasavvur edildiği düşünülür. Fuzûlî, aşkı, kişiyi sıkıntı ve zorluklarla karşı karşıya bırakan bir memleket olarak tasavvur ettiği için âşığı, suçlu/köle, sevgiliyi ise nizamı zulm ile sağlayan şah olarak tasavvur eder:

Dedim uşşâka cevr etme dedi ol hûblar şâhı

Siyâset olmayınca aşk mülkinde nizâm olmaz (Fuzûlî, G.113/5)

Klasik şairler, sevgiliyi hükümdar, âşığı köle olarak telakki ederler. Bâkî, ezelden beri aşk şahının emirlerinin kölesi oldukları için, aşk memleketinin bilinen/tanınan sultanları hâline geldiklerini söyler. Bu yaklaşımıyla Bâkî, aşk memleketinde rütbe elde etmeyi, sevgilinin rızasını kazanmaya veya sevgili uğruna çekilen gam ve sıkıntının fazlalığına bağlar. Ferhat ve Mecnûn gibi âşıkların, ödedikleri bedeller neticesinde aşk memleketinin tanınan isimleri hâline geldikleri bilinir. Ayrıca inanışa göre elest meclisinde âşıklıkta çekilecek sıkıntı, elde edilecek paye kayıt altına alındığı için âşıkların aşk memleketinde kendilerine tevdi edilen bir görevi îfâ etmek üzere çabaladıkları düşünülür:

Ezelden şâh-ı 'aşkun bende-i fermânıyuz cânâ

Mahabbet mülkinün sultân-ı 'âlî-şânıyuz cânâ (Bâkî, G.13/1)

"Gam diyârı" ve "mülk-i mihnet" terkipleriyle âşıkların/şairlerin yaşadığı yerler (memleket veya gurbet) kastedilir. Fuzûlî, âşığı sıkıntı memleketinin şahı, âşığın dert ve gamını ise memleketini korumaya çalışan ordu veya asker olarak tasavvur eder (Fuzûlî, G.223/6). Hayatı gam ile özdeşleşen âşık, boyu şimşir ağacına, yanakları güle benzetilen sevgiliden ayrı kaldığı için gam diyarını, harabeye dönen gönlünün süsü olarak görür. Böylece gam ve kedere alıştığını ve hatta bundan zevk aldığını ifade eder:

Dostlar ben nâle vü feryâd kılsam ayb imes

Çerh-i bed-mihrin elinden dâd kılsam ayb imes

Gam diyârın dil ara âbâd kılsam ayb imes

Bu binâ birle cihânda ad kılsam ayb imes

Bir kadı şimşâd u gül-ruhsârdan ayrılmışım (Fuzûlî, Mh.2/3)

Âşıklar ayrılık derdinden gamlıdır. Âşıkların gamlı hâlleri, yaşadıkları mekânlara da yansıtıldığı için Bâkî'nin "gam memleketi" teşbihini kullandığı düşünülür. Bâkî, gam memleketinde ah ve gözyaşıyla oyalandığını (Bâkî, G.148/5), sevgilinin kapısından uzak kaldığı için söz konusu mekânda hicret hâlini yaşadığını söyler. Ah ve gözyaşı, âşığın gönlünü teskin edip geçici ferahlığı sağlasa da âşığın gamlı hâlini değiştirmez. "Sevgilinin kapısından uzak kalma" durumu, aynı memlekette yaşamanın emaresi olarak düşünülse bile, âşık ile sevgili arasındaki ayrılık, mutlak olduğu için uzaklığın ve yakınlığın ayrılık gamının azalması noktasında bir anlam ifade etmediği aşikârdır:

Der-i dildârdan dûram diyâr-ı gamda mehcûram

Müselmânlar esirgen hasta kaldum dâr-ı gurbetde (Bâkî, G.432/3)

Âşığın başı, dert ve sıkıntı memleketinin dağı olarak düşünülür (Bâkî, G.322/2). Bu düşüncenin temelinde, ayrılık derdinden âşığın zihninin dağınık oluşu ve sevgili uğruna maruz kalınan belâlar vardır. Âşığın düşünceli hâliyle karıncanın "tane" elde etme konusundaki endişeli hâli arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Bâkî, endişe karıncasının sevgiliyi düşünerek "tane" taşıdığı için vatanının gam köşesine dönüştüğünü söyler. Karınca, çalışkanlığın, gayretin sembolüdür. "Tane taşıma" endişesinden dolayı madde âleminde rahat etmez. Beyitte âşık ile özdeşleştirilmiştir. Âşık ayrılık derdi çektiği için vatan, âşığa gam evi olarak görünür. Vatan, insanın huzur elde ettiği yer iken, beyitte aşk derdinden kaynaklanan ruhsal daralma nedeniyle kapalı mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Mûr-ı endîşe ki peygûle-i gamdur vatanı

Turmayup hâli hayâlin getürür dâne çeker (Bâkî, G.12/7)

Fuzûlî, gülün, dikeni sığınak tutmasıyla la'l taşının, değersiz taşları vatan tuttmasını kendi durumuyla ilişkilendirir. Böylece kendisini gül ve la'l taşına benzetir. Maddî olanaklardan yoksun yerlerde ilmî ve irfanî derinliğinin anlaşılmadığını dolayısıyla hakkettiği değeri görmeden yaşadığını düşünür:

Lâ'lveş taş içindedir vatanım

Gül kimi hârı kılmışım me'vâ (Fuzûlî, K.21/16)

Mülkün/ülkenin ayrılık bağlamında ilişkilendirildiği sözcüklerden biri deliliktir. Klasik şairlerin aşk tasavvuruna göre âşıklar, akıldan ziyade hislerle hareket ettikleri için deli formunda görülürler. Mecnûn, hem prototip âşık hem de aşk delisi olarak klasik şiirde birçok imgeye konu olmuştur. Fuzûlî, -çılgın davranışlarından dolayı-

kendilerini (âşık) seyretmek üzere toplanan çocukları orduya benzetir. Çocuklardan oluşan bu orduyla delilik ülkesini ele geçirmek istediğini söyler. Deliler, akla mugayir hareketlerinden dolayı özellikle çocuklar tarafından alaya alınır ve onların saldırılarına maruz kalırlar. Delilik ülkesiyle aşk kaynaklı delilik kastedilmiştir. Böyle bir ülkenin ele geçirilme isteğinin temelinde, Fuzûlî'nin âşıkların şahı olma yönündeki istek ve çabasının olduğu düşünülür:

Oldu nezzâremize cem' Fuzûlî etfâl

Gel tutalım bu sipâh ile cünûn kişverini (Fuzûlî, G.295/7)

Delilik Mecnûn ile özdeşleşmiş bir hâldir. Bâkî, âşığın Leylâ gibi gam padişahı olduğunu, Mecnûn'un yerine delilik memleketini kendisinin yönettiğini söyleyerek ayrılık derdinden çektiği sıkıntılardan bahseder ve bu konuda elde ettiği payeyi anlatır. Memleket olarak görülen delilik, sınırları veya sınırlandırmaları önemsemeyen bir hâl olduğu için, böyle bir memlekete yalnızca âşığın/delinin padişah olabileceği düşünülmüştür:

O Leylîveş gamından n'ola olsam pâdişâh-ı gam

Cünûn mülkin bana ısmarladı Mecnûn ise gitdi (Bâkî, G.544/4)

Sevgilinin yüzü, güzellik ülkesine benzetilir. Sevgilinin güzelliğini arttıran unsurların başında siyah saçları gelir. Bâkî, sevgilinin siyah saçlarını, hümâ kuşunun gölgesine benzettiği için sevgiliyi güzellik ülkesinin padişahı olarak görür. Hüma kuşunun gölgesi, baht ve mutluluğun kaynağı olarak telakki edildiği için sevgilinin saçlarının benzetileni olarak görülmüştür. Bu bağlamda sevgilinin saçları, güzellik ülkesinin kıymetini arttırdığı gibi mutluluk vesilesi olarak da düşünülmüştür:

Zülf-i siyâhı sâye-i perr-i hümâ imiş

İklîm-i hüsne anun içün pâdişâ imiş (Bâkî, G.218/1)

Hz. Yusuf, kusursuz bir güzelliğe sahip olduğu için sevgili, beşerî aşk bağlamında, "Yusuf-ı sâni" olarak görülür. Fuzûlî'nin sevgiliyi güzellik ülkesinin şahı, Hz. Yusuf'u ise sevgilinin kulu olarak görmesi (Fuzûlî, G.136/2), sevgilinin güzelliğinin memlekete yansıtıldığını gösterir. Böyle bir yaklaşım nedeniyle tavsif edilen sevgilinin Mutlak Varlık olduğu düşünülür. Ayrıca sevgili, güzelliğiyle hüküm ve fermanı elinde tutan bir periye benzetildiği için de güzellik ülkesinin şahı olarak görülür. Bu tasavvur, sevgilinin mecazî aşk bağlamında da varlık âlemindeki ideal güzelliği temsil eden, güzelliğiyle memleketi periler gibi kontrol altına almış bir varlık olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Ol perîveş kim melâhat mülkünün sultânıdır

Hükm anun hükmü bana fermân anun fermânıdır (Fuzûlî, G.86/1)

Âşıkların aslî vatanı, sevgilinin mahallesidir. Âşık, bu mekâna ulaşamadığı için ağlayıp inler. Fuzûlî, gariplerin vatanlarını hatırlayıp ağlamalarıyla âşığın sevgilinin mahallesinin bahçesi için ağlamasını aynı mesabede görür. Bu durum, sevgilinin mahallesinin vatan, âşığın ise vatan özlemiyle ağlayan garip olarak tasavvur edildiğini gösterir:

N'ola ağlarsa Fuzûlî ravza-i kûyun anıp

Lâ-cerem giryân olur kılgaç vatan yâdın garîb (Fuzûlî, G.34/7)

Bâkî, bahar mevsimi geldiğinde, lale ve gülün, memleketin hükümdarı olarak düşünülen sevgilinin eşiğinin toprağına yüz sürmek için geldiklerini ifade eder (Bâkî, G.419/9). Böylece sevgiliyi otorite, sevgilinin vatanının eşiğini ise -sosyal statüsüne bakılmaksızın- herkesin (âşık) varmak istediği mekân olarak düşünür. Sevgilinin mahallesine varmak imkânsız olduğu için âşık, "daimî bir gurbet hâli" yaşar. Bâkî, vatan sevgisinden dolayı gariplerin ağlaması nasıl makul karşılanıyorsa, sevgilinin yolunun toprağından ayrı kalan âşığın ağlamasının da makul karşılanması gerektiğini ifade eder. Böylece sevgilinin mahallesinin toprağını, zorunlu nedenlerden dolayı kavuşulamayan vatan olarak tasavvur eder:

Girye kılsam ne 'aceb hâk-i rehinden dûram

Hep garîb aglamaga hubb-i vatandur bâ'is (Bâkî, G.28/3)

"Heft iklîm" (Bâkî, G.236/3), "heft kişver" (Bâkî, Trc.3-IV/2), "fânî mülk" ve "cihân mülkü" terkipleriyle dünya kastedilir. Bâkî, fani mülke gönül vermekle gaflete düştüğünü (Bâkî, G.514/5) ifade ederek geçici varlıklara gönülden bağlanmaktan duyduğu pişmanlığı dile getirir. Bâkîye göre geçici de olsa dünyayı değerli kılan duygu, aşk gamıdır. Aşk gamından aldığı haz ile gurbet diyarında karşılaşılan bir tanıdığın yaşattığı sevinç arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Böylece şair, dünya zevklerinin geçiciliğini vurgulayarak burayı, gurbet diyarı olarak tasavvur eder:

Gam-ı 'aşkun cihân mülkinde buldum şâdmân oldum

Kişi gurbet diyârında idermiş âşinâdan haz (Bâkî, G.223/2)

Baharın gelişiyle değişip dönüşen, güzelliğiyle göz kamaştıran bahçe, huzurlu bir memleketin benzetileni olarak görülür. Bâkî'ye göre bahar sultanı, çimenlik ülkesine teşrif edince güneş, memleket yollarını ipekli kumaşlar ile döşer (Bâkî, K.18/8). Bâkî bu yaklaşımıyla baharda, tabiatta görülen olumlu değişime ve memdûhun döneminde

yaşanan zenginlik ve huzura işaret eder ve memleketi, güzellik ve renkliliğiyle kâinatın özünü teşkil eden bir gül bahçesi olarak tasavvur eder. Böylece çok uluslu bir sosyal dokuya sahip olmasına rağmen Osmanlı Devleti'nin içerde ve dışarda sağladığı huzurdan duyduğu memnuniyete işaret eder:

Gülzâre gel ki cümle cihândan nümûnedür

Sahn-ı çemende hâsıl olur seyr-i her diyâr (Bâkî, K.17/2)

Genellikle övgü konusunun işlendiği kasidelerde memleket lale (Fuzûlî, K.31/21) ve gül bahçesine benzetilir. Fuzûlî, bayır hâle gelmiş bir mülkün/memleketin akıl mimarına olan muhtaçlık hâliyle kurumakta olan gül bahçesinin ilkbahar bulutuna olan susamışlığı arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Böylece memdûhun aklını, bahar yağmuruna, memleketi gül bahçesine benzetir. Memdûh sayesinde memleketin müreffeh bir gül bahçesine dönüştüğünü düşünür:

Bayır olmuş mülke ta'yîn etti mi'mâr-i hıred

Susamış gülzâre irsâl etti ebr-i nev-bahâr (Fuzûlî, K.11/23)

"Mülk-i bâkî" ve sa'âdet mülkü" terkipleriyle cennet kastedilir. Bâkî, sonsuzluk ülkesini dileyen insanın/Âdem'in İrem Bağı'ndan çıkarıldığına bakmadan fani dünyada gururlandığını (Bâkî, G.426/4) söyler. Böylece geçici arzu ve isteklerin peşine düşmenin beraberinde getirdiği sıkıntıları, Hz. Âdem'in aslî vatandan maddî âleme gönderilmek suretiyle yaşadığı düşüşle açıklar. Bâkî ayrıca Hallâc-ı Mansur'un dünyanın geçici olduğunu bildiği için ahirete göçtüğünü, Allah'ın onu saadet ülkesinde (cennet) başarılı kıldığını söyler. Bâkî, Hallâc-ı Mansur'a manevî mertebeler kazandıran ölüm biçimini (dâra çekilme) yücelttiği için, cennete kavuşmanın madde âleminde büyük bedeller gerektirdiğini düşünür:

Fenâsın bildi dünyânun çekildi dâr-ı 'ukbâya

Sa'âdet mülkine Bârî muzaffer kıldı Mansûrı (Bâkî, G.505/4)

Fuzûlî memdûhun, tebasını zenginlik ve emniyet içinde yaşattığını, böylece memleketi cennete dönüştürdüğünü söyler. "Cennette azap olmaz." ifadesiyle memlekette sağlanan huzur ve emniyete işaret eder:

Verdi mülk ü mâl ü cism ü cânına halkın emân

Kıldı cennet ol yeri cennetde hod olmaz azâb (Fuzûlî, Trc.15-X/6)

Âşığın bedeni, sevgilinin hükümleriyle idare edilen bir memleket olarak tasavvur edilir. Ten ülkesine âşığın canının değil, sevgilinin yan bakışlarının hâkim

olduğunu ileri süren Bâkî, bedenini memleket, canını köle, sevgilinin yan bakışlarını ise hükümdar olarak tasavvur eder:

Sanma iklîm-i tene hâkim olan cânumdur

Sînede tîr-i gam-ı gamze-i cânânumdur (Bâkî, G.118/1)

Divanlarda "mülk" kelimesi, geçicilik konusunda dünya, ebedîlik konusunda ise ahiret ile ilişkilendirilmiştir. Geçici bir mekân olan dünya, âşığı/sâliki düçar bıraktığı sıkıntılar nedeniyle "dönüştürücü, olgunlaştırıcı" (İçli, 2012:1311) bir mekân olarak hayâl edilir. Kişi üzerindeki etkisinin yanında, geçiciliği ön plana çıkarılarak geçiş mekânı veya eşik mekân olarak değerlendirilir. Bazı özellikleriyle bekâ âlemiyle karşılaştırılır. Değersizliği nazara sunularak terk edilmesi gerektiği savunulur. Fuzûlî, aşk derdinden dolayı dünya mülkünde hastalandığını, çektiği sıkıntıların azalması için dünyayı terk etmesi gerektiğini ifade eder (Fuzûlî, G.71/4). Ayrıca güneşin gökyüzünde bulunmasını, dünyadan el etek çekme (uzlet) olarak ele alır. Böylece manevî mertebe elde etmeyi ve beka mülkünün sakini olmayı, dünya mülkünün mutlak surette terk edilmesine bağlar:

Bakâ mülkün dilersen varını yok eyle dünyâ tek

Etek çek gördüğünden âfitâb-ı âlem-ârâ tek (Fuzûlî, G.156/1)

Dünyanın geçiciliği, şairlerin duygu ve düşüncelerini daima etkilemiştir. Mülk ve diyar sözcüklerinin klasik şiirde "'adem" ve "fenâ" sözcükleriyle sıkça tavsif edilmesinin temelinde, bu etkinin olduğu düşünülür. Şahlara bile kalmayan bu dünyadan beka semtine/ahirete göçmeyi gam olarak görmeyen Bâkî, bu yaklaşımıyla dünyayı, geçici bir mekân olarak tasavvur eder (Bâkî, G.533/5). Aşk şarabının kendisini güçsüz kıldığını, dolayısıyla yokluk diyarına gidemediğini ifade eden şair, böylece bekâ âlemi olarak bilinen ahreti yokluk ülkesi olarak tasavvur eder:

'Adem diyârına çokdan giderdüm ey Bâkî

Şarâb-ı 'aşk ile reftâra iktidârum yok (Bâkî, G.245/5)

Vahdet-i vücûd telakkisine göre, madde âleminde Mutlak Varlık dışında hiçbir şey hakikî varlık olarak kabul edilmez. Bu düşünce bağlamında, maddî olan her varlığın yokluğu tecrübe edeceğine inanılır. Yokluğa meyletme veya onu yüceltme, doğru görülmez zira yok olmaya matuf varlıklar, âşık ile Mutlak Varlık arasında perde olarak telakki edilir. Fuzûlî, âşığı fiziksel ve ruhsal açıdan kuşatıp yıpratan ve *"pesimist bir psikoloji içinde"* (Kurnaz, 2011:24) bırakan aşk duygusunu, "tuğyân"; âşığı ise bu tuğyandan korunmak için yokluk ülkesine sığınması gereken bir varlık olarak düşünür.

Yokluk mülküyle "Hakk'ta fânî olunan yer" (Tarlan, 2009:664) kastedildiği için söz konusu edilen aşkın mecazî aşk, yokluk ülkesinin ise huzur ve sükûnetin sağlandığı köşe olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Gör Fuzûlî aşk tuğyânın adem mülkün gözet

Azm-i künc et kim hevânın i'tidâli kalmadı (Fuzûlî, G.259/9)

Ayrıca Fuzûlî, madde âleminde mecazî aşkın oluşturduğu etkilerden dolayı âşığın fena mülküne sığınmak ve ayrılık derdinden kurtulmak istediğini düşünür. Yokluk mülkünü istemekle ayrılık derdinin bitmeyeceğini ileri süren Fuzûlî, bu yaklaşımıyla aşkın, ezelî ve ebedî oluşuna işaret eder:

Fenâ mülküne çok azm etme ey dil çekme zahmet kim

Bu tedbîr ile def'-i derd-i hicrân eylemek olmaz (Fuzûlî, G.112/3)

Tasavvufî anlayışa göre, maddî arzu ve isteklerden yüz çevrilmeden manevî mertebeler elde edilmez. Bu bağlamda mülk yerine, mülkün gerçek sahibine bağlanmanın gerekliliğine inanılır. Bu durum, fakr hâliyle ifade edilir. Hayatı yokluk ve yoksulluk içinde geçen Fuzûlî fakr mülkünü, taht; dünyayı terk etmeyi ise taç mesabesinde görür ve bu ebedî devleti kendisine bahşettiği için Allah'a şükreder. Fuzûlî, bu yaklaşımıyla fakr hâlini, maddî anlamda büyük bir öneme sahip olan mülk/memleket kadar değerli bulur, aynı zamanda kendisini manevî mülkün sultanı olarak görür:

Fakr mülki taht u âlem terki efserdir bana

Şükr-li'llâh devlet-i bâkî müyesserdir bana (Fuzûlî, G.15/1)

Mülk; kanaat, tecrit ve melâmet gibi tasavvufî kavram ve hâllerle ilişkilendirilerek tavsif edilir. Fuzûlî, mal ve mülkünü kanaatten ibaret gördüğü için fakr ve fena âleminin zengini olduğunu (Fuzûlî, G.101/7); ev, aile ve dünya malını terk ettiği için de tecrit mülkünde manevî bir huzur elde ettiğini ifade eder (Fuzûlî, G.50/3). Ayrıca şimşek gibi -yakan- ahını, altın taç; gümüş gibi -parlayan- gözyaşlarını ise fildişinden yapılmış taht olarak tasavvur ettiği için kendisini melâmet mülkünün sultanı olarak görür. Böylece Allah'ın rızasını kazanma uğruna çektiği büyük sıkıntıları, dünya saltanatının maddî unsurlarından daha değerli görür. Âşıkların, fanî dünyanın olmasa bile beka mülkünün sultanı olacağını düşünür:

Ey Fuzûlî ben melâmet mülkünün sultânıyım

Berk-ı âhım tâc-i zer sîm-i sirişkim taht-ı âc (Fuzûlî, G.49/7)

Memleket/mülk, eğlence meclisiyle benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Rint meşrepli şairlerin en fazla kullandıkları sözcük gruplarından biri, eğlence meclisidir. Bâkî, elindeki kadehi, kâinatı gösteren aynaya benzettiği için kendisini eğlence mülkünün (meclis) İskender'i olarak telakki eder. Bâkî'nin mülk veya memleketi eğlence meclisi olarak tasavvur etmesinin temelinde, şairin eğlenceye olan düşkünlüğünün yanında, memleketini, huzur ve güven noktasında bir eğlence meclisi gibi tasavvur etmesi düşüncesi vardır:

Mülk-i 'ayş u 'işretün olsak n'ola İskenderi

Oldı elde câmumuz Âyîne-i 'âlem-nümâ (Bâkî, G.3/3)

Klasik şairler, özellikle mahlas beyitlerinde şairlik kabiliyetleriyle ilgili tasavvurlara yer verirler. Henüz yaşarken "Sultanü'ş-Şu'ârâ" unvanını kazanan Bâkî, mülk, kişver, milket, iklîm gibi kelimeleri, şairlik kabiliyetiyle ilişkilendirerek kendisine verilen unvanı hakkettiğini düşünür. Bu bağlamla alakalı olarak Bâkî, bilgi ve hüner memleketinin Dârâ'sı (Bâkî, G.315/4) ve Osmanlı ülkesinin yüzü suyu olduğunu (Bâkî, G.13/4); şiirlerinin adeta yedi iklime (dünya) aktığını (Bâkî, G.23/6), söz ülkesinin padişahı olduğu için kaside ve gazelin kendisine sunulduğunu ifade ederek gerek üslubu gerek ilmî derinliği gerekse namının dünyaya yayılması hususlarında kendisini memleket ve kâinatın en kabiliyetli şairi olarak görür:

Bu devr içinde benem pâdişâh-ı mülk-i suhan

Bana sunıldı kasîde bana virildi gazel (Bâkî, Mt.13)

Özellikle kaside nazım şekliyle yazılan şiirlerde mülk/memleket sözcüğünün daha çok memdûh övgüsüyle ilgili tasavvurlara konu edildiği görülür. Bu bağlamda Fuzûlî, memdûhun ilim ülkesinin padişahı olduğu için eşyanın sırrına vakıf olduğunu (Fuzûlî, K.6/18), onunla bereketin memlekete yeniden döndüğünü (Fuzûlî, K.17/3), hükümlerinin her memlekette geçerli olduğunu (Fuzûlî, K.31/9), İslâm'ı yüceltmek veya yaymak amacıyla başka memleketleri fethettiğini (Fuzûlî, K.10/30), fethettiği ülkelerin fitne belâsından kurtulduğunu (Fuzûlî, K.9/48) ifade ederek memdûhun hakkaniyetli bir yönetici olduğunu, adaletinin eteğine ümitle tutunan memleketlerin yakasına zulüm elinin bir daha erişmediğini ve adaleti mutlak manada tesis ettiğini düşünür:

Ümîd ile tutalı dâmen-i adâletini

İrişmez oldu girîbân-ı mülke dest-i sitem (Fuzûlî, K.16/19)

"İktidar ve gücün timsali" (Pala, 1995:492) olarak bilinen Hz. Süleyman ve veziri Asaf, klasik şiirde memleket ve mülkün hâkimi olarak bilinen memdûhun benzetileni olarak görülür. Bu bağlamda Fuzûlî, Âsaf'ın yüce faziletlerinin memdûhun vasıfları hâline geldiğini, Süleyman mülkünün aynasından nakış pasının temizlendiğini söyleyerek memlekette sağlanan arınmaya işaret eder. Aynı zamanda İbrahim Bey'i Asaf'a; Kanunî Sultan Süleyman'ı ise Hz. Süleyman'a benzettiği düşünülür:

Kemâl-i fazl-i zâtı Âsaf evsâfında hatm olmuş

Götürmüş jeng-i nakş âyîne-i mülk-i Süleymândan (Fuzûlî, K.25/18)

Bâkî, memdûhun; fazilet ve keremiyle mana ülkesine düzen verdiğini (Bâkî, K.4/4), güzel düşünceleriyle din ve memleketin tükenmez güneşi olduğunu (Bâkî, Trc.3-III/2), adaletle hükmettiği için gerek maiyetindeki memleketlerde gerekse otoritesinin hissedildiği yerlerde insanların rahat bir biçimde uyuduğunu ifade ederek memdûhu yüceltir:

Memâlik zıll-ı rif'atde halâ'ik hâb-ı râhatde

Cihân âsûde 'adlinde zamân emn ü emân üzre (Bâkî, K.8/11)

Ayrıca, memdûhun devlet ve memleketin hızlı süvarisi olduğunu (Bâkî, K.5/16) söyleyerek savaşlardaki cesaret ve çevikliğini; doğruluk ve adalet memleketinin iyi at binicisi olduğunu (Bâkî, K.6/11) ileri sürerek yönetimdeki adaletini; İslâm'ın yayılmasına katkı sağladığını ifade ederek millet ve memleketin sığınağı olduğunu düşünür. Böylece taşıdığı yüce hasletler ve yaptığı büyük hizmetler nedeniyle memdûhu över:

Cihân-ı ma'delet kân-ı mürüvvet

Penâh-ı mülk ü millet nusratü'd-dîn (Bâkî, K.4/1)

Yaşadıkları mekânlarda huzur bulamayan veya gönlünü teskin edemeyen insanlar, tebdil-i mekânda ferahlık bulacağına, gönüllerinin sükûnete ereceğine inanarak mekân değiştirirler. Bâkî, aşk duygusunun; sabırlarını yitiren ve yerlerinde duramayan âşıkları, memleket memleket gezdirdiğini söyleyerek memleketi huzur bulma noktasında âşık için bir yol, âşığı ise tekâmülünü sağlama çabası içinde olan bir yolcu olarak tasavvur eder:

'Âşıkı bî-sabr u ârâm eyleyüp seyyâh ider

Memleket seyr itdürür 'aşkun vilâyet gösterür (Bâkî, G.51/5)

Fuzûlî, hikmet tabibinin hastayı memleket memleket dolaştırmasını makul karşılar ve sıhhatin sağlanabilmesi için mekân değiştirmenin şart olduğunu ileri sürer.

Böylece âşığı hasta, sevgiliyi ise hekim olarak görür. Bu yaklaşımın, Fuzûlî'nin İstanbul başta olmak üzere başka coğrafyalara gitme isteğine işaret olduğu gibi, şifa bulmaları için hastaların diyar diyar gezdirilmesine de işarettir:

Mekân tağyîri sıhhat mûcibidir n'ola nakl etse

Tabîb-i hikmet-i Hak mülkden mülke bu bîmârı (Fuzûlî, K.18/7)

Devletlerin gücünü gösteren en önemli emarelerden biri, fetih veya işgâl yoluyla toprak ele geçirme yani *"mekân üzerinde üstünlük elde etme"* (Durgun, 2013:11) çabasıdır. Başka ülkelerin topraklarını ele geçirme veya "doğal bir mekânı siyasî amaçlarla parselleme" edimi, dinî veya hamasî bazı gerekçelere bağlanarak meşrulaştırılır. Bu durum "siyasî coğrafya" (Durgun, 2013:11) veya "mekânın siyasallaşması" (Karabağ, 2006:3) kavramlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Osmanlı Devleti'nde fetih politikası uygulandığı için bir yerin ele geçirilmesi, dinî bir vecibe olarak düşünülür. Bu bağlamda Fuzûlî, düşman memleketinde yeşil bayrağın yürütülmesiyle (dalgalandırılması) şeytanî kötülüklerin bittiğini, meleklerin söz konusu memlekete kol kanat gerdiğini düşünür. Bu yaklaşımıyla gerçekleşen dönüşümü açıklar. Ayrıca Müslümanlaşan memleketlerde temin edilen huzur ve güvenliği yüceltmenin yanında, düşman coğrafyasının ele geçirilmesini makul bir gerekçeye bağlar:

Hasm mülküne hırâmân eyledin hadrâ alem

Şerr-i şeytân def'ine açdın melekveş perr ü bâl (Fuzûlî, K.13/12)

Klasik şiirde mekân veya mekânsal unsurlar, daha çok soyut kavramlarla tavsif edilirken; memleket adları, genellikle coğrafî bir yeri veya o yerin belirgin bir özelliğini yansıtacak şekilde kullanılır (Bedahşân-yakut, Tatar-misk). Divanlarda kullanılan memleket adları, belirli/sınırlı bir coğrafyadan ziyade muhtelif kıtalardan seçilmiş geniş bir coğrafyayı ihtiva eder. Memleket adları, genellikle kasidelerde geçtiği için diğer mekânlara göre daha gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirilmişlerdir.

2.14.1.1. Acem ve İran

Acem, İran memleketi ve İranlılar için kullanılan bir sözcüktür. Arap olmayan toplumlar için de Acem sözcüğü kullanılır (Yeniterzi, 2010:304). Fars edebiyatı klasikleşme sürecini erken tamamladığı için klasik şairler, bu edebiyatı önce örnek aldılar daha sonra gölgede bırakma (aşma) çabası içine girdiler. Bu durum nedeniyle "Acem" sözcüğü özellikle kasidelerde "şairlik yeteneği" hususuyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Acem ülkesi (İran), memdûh övgüsüyle ilgili tasavvurlara konu edilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun doğudaki komşusu olan İran, gerek mezhep farklılığından kaynaklanan sorunlar gerekse siyasî üstünlük elde etme düşüncesine binaen Osmanlı Devleti'yle bazı sorunlar yaşamıştır. Osmanlı padişahları da birlik ve huzurun sağlanması konusunda bu ülkenin fethinin elzem olduğunu düşünmüşlerdir. Bu bağlamda Fuzûlî Divanı'nda, Irak-ı Arap'ta bulunan kılıcın Acem barışının kilidi olduğu (Fuzûlî, K.16/36), meduhun kılıç darbeleriyle Acem ülkesinin fetholacağı ifade edilir. Böylece memdûhun kılıcı, fetih ve barışın anahtarı olarak tasavvur edilir:

Hüsn-i re'yiyle bu gün hükme girer dîv ü perî

Darb-ı tîğiyle bu gün feth olur iklîm-i 'Acem (Fuzûlî, K.24/21)

Bâkî Divanı'nda ise İran'ın dinsiz ve kâfirlerin toplandığı yer olduğu için viran edildiği (Bâkî, K.2/30), devlet atının kâfirleri ayak altında ezmesi üzerine, Çin hakanının Acem şahı gibi itaatkâr olması gerektiği (Bâkî, K.16/12) ifade edilir. Ayrıca İran hükümdarının göz aydınlığı olan Mir Haydar'ın (Hz. Ali) geldiği ileri sürülür. Bu yaklaşımla memdûh Hz. Ali'ye benzetilir. Hz. Ali'ye gösterilen muhabbetin memdûha (Sulan Murad Han) da gösterilmesi gerektiği düşünülür:

Şâdmân olsun 'Acemler gözleri aydın yine

Mîr Haydar nûr-ı çeşm-i husrev-i Îrân gelür (Bâkî, K.6/16)

Klasik şairlerin en çok dile getirdikleri konulardan biri, şiir vadisinde üstünlüğü elde etme konusudur. Arap ve Fars edebiyatının şekil ve muhteva estetiğini benimseyen klasik şairlerin en önemli amaçlarından biri, şiire kendi damgalarını vurarak örnek aldıkları edebî anlayışları gölgede bırakmak ve özgün bir edebiyat oluşturmaktır. Bu bağlamda kendisini Arap ve Fars şairlerinden üstün gören şairlerden biri de Bâkî'dir. Bâkî'nin Rum diyarında, Selmân'ın ise Acem diyarında tanındığına dair ifade, Bâkî'nin, Selmân-ı Savecî kadar yetenekli bir şair olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım aynı zamanda Osmanlı şiirinin Fars şiiriyle boy ölçüşebilecek bir düzeye ulaştığına işarettir:

Degülsin medhine kâdir ne denlü tutsalar mâhir

Gerekse Rûmda Bâkî 'Acem mülkinde Selmân ol (Bâkî, K.11/14)

Âşığın gönlüyle İran arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Adaletsiz hükümdarın İran'ı harap ettiği gibi âşığın mamur gönlünün de harap edildiği düşünülür. Bu yaklaşımla gönül, İran mülküne, sevgili ise İran mülkünü harap eden hükümdara benzetilir. Bâkî'nin siyasal bir olayı aşk ile ilişkilendirmesi, *"Osmanlının fetih politikasının şiire yansıtılması"* (Koç Keskin, 2010:406) bağlamında değerlendirilebilir:

Gönlümüz ma'mûresin ol husrev-i bî-dâdger
Mülk-i Îrân sandı benzer turma vîrân itmede (Bâkî, G.414/6)

2.14.1.2. Azerbaycan

Azerbaycan, Kafkasya'nın doğusunda, Hazar Denizi'nin kenarında yer alan Türk devletidir. Uzun süre İran ve Rusya'nın egemenliğinden kurtulamadı (Aktaş, 2003:83). Klasik şiirde fazla iltifat edilmeyen ülkelerden biridir.

Azerbaycan, Bâkî Divanı'nda fethedilecek ülke olarak tasavvur edilir. Azerbaycan'ın fethi söz konusu edildiğinde çılgın bülbülün Acem ülkesinin nevruzundan yeni bir ses/söz terennüm ettiği ileri sürülür. Bu yaklaşımla Azerbaycan'ın fethiyle Osmanlı Devleti'nin yeni bir bahara kavuşmuşçasına rahatlayacağı düşünülür:

Ser-âgâz itdi nev-rûz-ı 'Acemden bülbül-i şeydâ
Kılup bir savt peydâ feth-i Âzerbâycân üzre (Bâkî, G.419/6)

2.14.1.3. Bahreyn

Bahreyn, *"iki deniz, Basra Körfeziyle Hint Denizi"* (Devellioğlu, 1996:66) anlamlarına gelir. Bir Arap eyaleti ve emirlik olan Bahreyn'in bazı adalarında çok eski zamanlardan bu yana inci avcılığı yapılmaktadır (Yeniterzi, 2010:308).

Bahreyn, klasik şiirde sevgilinin güzellik unsurlarından kaş ve gözleriyle ilgili tasavvurlara konu edilir. Bâkî Divanı'nda kullanılan "zü'l-bahreyn" terkibiyle "iki deniz" ve Bahreyn ülkesi kastedilir. Sevgilinin boyunun hasretiyle âşığın gözlerinin iki mısraya, kaşlarının ise iki denize (Bahreyn) dönüştüğü ifade edilir. Böylece kaşların hareketliliğiyle iki denizin hareketliliği arasında benzerlik ilişkisi kurulur:

Aksa gözden kad-i mevzûnı gamından iki 'ayn
İki mısrâ' döner kaşlarumuz zü'l-bahreyn (Bâkî, G.378/1)

Fuzûlî Divanı'nda, sevgilinin yüzü ve ayva tüylerinin hayâlinin, âşığın gözünü makam edindiği, Şam ve Rum askerlerinin ise Bahreyn'i açmak için toplandıkları ifade edilir. Bu yaklaşımla âşığın gözü Bahreyn'e; sevgilinin ayva tüyleri Şam'a, yüzü ise Rum askerlerine benzetilir. Şam ve Rum askerlerinin ten renkleri işaret yoluyla söz konusu kurgulamaya dâhil edilir:

Çehre vü hattın hayâli çeşmimi kılmış makâm
Açmağa Bahreyni cem' olmuş sipâh-i Rûm ü Şâm (Fuzûlî, K.14/1)

2.14.1.4. Bedahşân

Eski çağ kaynaklarında "Bakteria" adıyla geçen Bedahşân, bugün Afganistân ve Rusya sınırları içinde kalan dağlık bir bölgedir. La'l taşı olarak bilinen Bedahş yakutuna ait madenlerin bu bölgede olduğu ve bölgenin ismini bu madenden aldığı düşünülür (Pala, 1995:78). Bedahşân, klasik şiirde daha çok yakut mücevherine ait madenlerin bulunduğu yer olması hususiyetiyle klasik şiire konu edilir. Fuzûlî Divanı'nda, Bedahşân yakutunun, kara taşın kızıl kanla boyanmasıyla elde edilemeyeceği ileri sürülerek Bedahşân yakutunun katışıksız bir maden oluşuna ve la'l taşının kana batırıldıktan sonra kırmızılaştığına dair inanca işaret edilir:

Ger kara taşı kızıl kan ile rengîn etsen

Tab'a tağyîr verip lâ'l-i Bedahşân olmaz (Fuzûlî, Mk.13/2)

Bâkî Divanı'nda, lâlenin gül bahçesindeki toprağı (Bâkî, K.7/10), âşığın kanlı gözyaşlarının ise sevgilinin ayak toprağını Bedahşân madenine dönüştürdüğü ifade edilir. Böylece şair veya âşığın dünyasında yaşanan olumlu dönüşüm anlatılır. Ayrıca lale ve kanlı gözyaşlarının rengiyle yakutun la'l rengi arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

La'l-gûn katreler akıtduğı demler çeşmüm

Ayagun toprağına kân-ı Bedahşân dirler (Bâkî, G.144/5)

Klasik şiirde sevgilinin dudakları, renk bakımından yakut madenine; ağzı ise değerli sözlerin kaynağı olması bakımından Bedahşân madenine benzetilir. Fuzûlî Divanı'nda bu teşbihin yalnızca renk benzerliği üzerinden oluşturulması doğru bulunmaz. Sevgilinin dudaklarının tatlı olup şeker saçtığı, dolayısıyla Bedahşân yakutundan üstün olduğu düşünülür:

Didim lebine la'l-i Bedehşândır bu

Güldi didi ey fakîr bühtândır bu

Bir taşa ne reng ile kılarsan nisbet

Şîrîn ü şeker-feşân u handândır bu (Fuzûlî, R.66)

Eğlence mekânlarından meyhaneyle Bedahşân arasında ilişki kurulur. Rint halkasında döndürülen kadeh, Bedahşân yakutuna benzetilir (Bâkî, G.32/5). Meyhanede saçılan şarap yudumları la'l ve yakuttan üstün görülür. Böylece şarabın rengiyle yakutun rengi arasında benzerlik ilişkisi kurulur:

Cür'a saçdıkları yir kân-ı Bedahşâna deger

La'l ü yâkûtı n'ider meykede kallâşları (Bâkî, G.483/6)

2.14.1.5. Berberistân

Afrika'nın kuzeybatısında Büyük Sahra ile Libya ve Moritanya'da yayaşan bir kavme ait ülkedir. İsmi "barbarlar" anlamına gelen "Barbari" sözcüğünden gelir (Aktaş, 2003:110).

Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan Berberistân, Bâkî Divanı'nda bu ülkeye ait bazı beldelerin fethi sürecinde, düşman başlarının keskin kılıçla bir bir tıraş edildiği ileri sürülür. Bu yaklaşımla eski dönemlerde gerçekleşen Berberistân fethinde düşmana ödetilen büyük bedele işaret edilir:

Tırâş itdi ser-i a'dâyı bir bir tîg-i bürrânı
Atan feth itdi kürsiyy-i bilâd-ı Berberistânı (Bâkî, G.546/5)

2.14.1.6. Cezayir

Cezayir, Kuzey Afrika ülkesi olup doğusunda Tunus, batısında Fas vardır. Cezayir'in yerli halkının çoğu Berberî'dir. Menekşesiyle ünlü bir ülkedir. Klasik şiirde fazla iltifat edilmeyen ülkelerden biridir (Aktaş, 2003:110).

Bâkî Divanı'nda kullanılmayan Cezayir, Fuzûlî Divanı'nda gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirilmiş, Cezayir'in sosyal ve politik hâli bir tarihçi yaklaşımıyla tasvir edilmiştir. Bu bağlamda Cezayir'de fitnenin fazla olduğu (Fuzûlî, Trc.15-I/2), fethinin zor (Fuzûlî, Trc.15-I/7) ve elzem olduğu (Fuzûlî, K.19/28), Osmanlı Ordusunun Cezayir'e hareketinin Dicle Nehri'nin taşkın hâlini anımsattığı (Fuzûlî, K.14/29) ve Cezayir topraklarının Basra'ya ilhak edilmesinin gerekli olduğu ifade edilir:

Cezâyir mülkünü kıl Basra iklîmine mülhak kim
Pey-â-pey feth ü nusret ni'met-i gayr-i mükerrerdir (Fuzûlî, K.19/30)

2.14.1.7. Çin

Uzak Doğu ve Asya ülkesi olan Çin, klasik şiirde en çok kullanılan memleket adlarından biridir. Klasik şiirde sevgilinin yüzü, Çinli ressam Mani'nin resim ve minyatürlerinin yanı sıra, Çin puthanelerindeki minyatür, nakış, sûret ve tasvîrlere benzetilir. Sevgilinin saçları, Çin-Hıtâ ilişkisi bağlamında misk ve ahû ile birlikte zikredilir. "Çîn" sözcüğü, kıvrım ve büklüm anlamına geldiği için tevriyeli olarak da kullanılır (Yeniterzi, 2010:309) .

Çin, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında ideal güzelliğin tasviri bağlamında muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Bâkî Divanı'nda sevgilinin güzel gözleri, Çin

ceylanına (Bâkî, K.26/23), yüzü Çin resimlerine (Bâkî, G.131/2) kendisi Çin putuna benzetilir (Bâkî, G.433/5). Gül bahçesi de doğal mekânlar içinde ideal güzelliği yansıtacak özellikler taşıdığı için bahçenin unsurlarından gül, Çin resimlerine; ilkbahar, Çinli ressam Mânî'ye; gül bahçesi ise Mânî'nin resim mecmuası olarak bilinen "Nigârhâne"ye benzetilir:

Bülbülde savt-ı rengîn güllerde sûret-i Çîn

Fasl-ı bahâr Mânî gülşen Nigâr-hâne (Bâkî, G.470/3)

Fuzûlî, sevgilinin güzellikte Çin putuna benzetilmesini hata olarak değerlendirir. Yani sevgilinin güzelliğini pürüzsüzlük, parlaklık güzellik konularında ideal güzelliği temsil eden Çin putlarından üstün görür:

Sana derler büt-i Çin zülfüne zünnâr söylerler

Zihî îmânı yoklar küfr söylerler hatâ derler (Fuzûlî, G.80/4)

Çin ülkesinde değerli misk elde edildiği için âhû, gazâl, nâfe, Hıta/hata sözcükleri, Çin sözcüğüyle birlikte kullanılır. Bâkî Divanı'nda sevgilinin saç (Bâkî, G.310/4) ve kâkülleri (Bâkî, K.18/45) misk kokulu olarak hayâl edilir. Sevgilinin misk kokulu saçlarına denk gelebilecek kokunun Çin'de olabileceği düşünülür:

Nâfe-i müşgîn-i zülfinden haber sor Çîne var

Ey sabâ geşt ü güzâr it kâ'inâtı turma yil (Bâkî, G.310/4)

Fuzûlî Divanı'nda ise Çin miskinin sevgilinin saçlarıyla güzel kokma konusunda davaya kalkışmasının hata olduğu ifade edilir. Böylece "hatâ" sözcüğü gerçek anlamının yanında Hıtay ülkesini anımsatacak şekilde kullanılır:

Müşg-i Çin zülfün ile eylese da'vî ne aceb

Ne olur yüzü kara kulda hatâdan gayrı (Fuzûlî, G.271/4

Çin hükümdarları, güç ve ihtişamı temsil ettikleri için belirli özellikleriyle örnek alınırlar. Bâkî, -Yaratıcı veya sevgili- mademki Mısır ülkesine bir köleyi sultan kıldıysa bir kulunu da Çin diyarına hakan eylesin diyerek sevgilinin teveccüh ve tasavvuruyla elde etmek istediği pâyeye işaret eder:

Mülk-i Mısra nitekim bir bendesin sultân ider

Bir kulın salsun diyâr-ı Çîne hâkân eylesün (Bâkî, Trc.3-V/7)

Çin sözcüğü, divanlarda hem "memleket adı" hem de "kıvrım, büklüm" anlamlarına gelecek şekilde kullanılır. Bu bağlamda Bâkî, Çin'de sevgilinin saçı gibi taze bir misk yok iken, onun misk kokulu saçlarında binlerce kıvrımın bulunduğunu;

Fuzûlî ise Çin miskinin, sevgilinin saçı gibi olduğunu, ancak onun gibi kıvrımlı olmadığını ifade eder:

Çîn içre yok saçun gibi bir müşk-i ter velî
Müşgîn saçunda bulmag olur sad hezâr çîn (Bâkî, G.379/3)
Hîç sünbül sünbül-i zülfün kimi müşgîn değil
Nâfe-i Çînî saçın tek derler ammâ çîn değil (Fuzûlî, G.179/1)

2.14.1.8. Frengistân

Frengistân, Müslüman olmayan ülkelere ve Avrupa ülkelerinin tümüne verilen addır. Klasik şiirde putları, güzelleri ve gayrimüslim olmaları yönüyle tasavvurlara konu edilirler. Avrupa kıtası olarak da bilinen Frengistân, klasik şiirde fethedilmesi gereken yer olarak ele alınır (Pala, 1995:192).

Klasik şiirin aşk anlayışına göre sevgiliden murat almak isteyen âşığın gönlü, sevgilinin saç tuzağına takılır ve orada asılı kalır. Bâkî, bu imgeyle âşığın gönül kayığının Frengistân sularına bırakılması arasında benzerlik ilişkisi kurar. Sevgilinin saçları, Frengistân'a benzetilir. Saçlar siyah olup çekilen cevrin müsebbibi olarak tasavvur edildiği için klasik şiirde kâfir veya Kâfiristân'a benzetilir. Frengistân da kâfir coğrafyası olup Müslümanların zulme uğradığı yer olduğu için Bâkî'nin sevgilinin saçıyla bu coğrafya arasında benzerlik ilişkisi kurduğu düşünülür:

Rûzgârun sitemin gör düşürüp gîsûna
Yine dil zevrakını saldı Firengistâne (Bâkî, G.410/3)

Frenk diyarı, memdûh övgüsüyle ilgili hayâllere konu edilir. Bir coğrafyada hâkimiyet kurmanın sembolü, orada bayrak dalgalandırmaktır. Bâkî, -Osmanlı- bayrağındaki perçemin ışığının Frengistân'a ulaştığını ifade eder. "Tâb" ışık ve güç (Devellioğlu, 1996:1009) anlamlarına geldiği için Osmanlı'nın Avrupa devletlerine korku saldığı, onların üzerinde hâkimiyet kurduğu ve aynı zamanda orayı aydınlattığı düşünülür:

Perçem-i tûgından irdükçe Frengistâna tâb
Sâye-i serv-i bülend-i kaddin özler bân gelür (Bâkî, K.6/15)

Hak hizmeti için Necef'te kemer yerine, Frenk diyarında zünnarın bağladığını ifade eden Fuzûlî, kemeri, İslâm'ın; zünnarı ise Hristiyanlığın sembolü olarak görür. Söz konusu edilen durum, Hakk'a hizmet hususunda olduğu için kemer veya zünnarın

sembolik bir değeri kalmaz. Fuzûlî bu yaklaşımıyla, Frenk diyarında yapılan hizmetin İlahî rızaya daha uygun olduğunu düşünür:

Necefde bağlamayam Hak hidmetine kemer
Gidip Firenk diyârına bağlayam zünnâr (Fuzûlî K.6/38)

2.14.1.9. Habeş

Habeşistân, Afrika'nın doğusunda Yemen'in karşı kıyısının iç kesiminde yer alan ülkedir. Habeş halkı siyahî olduğu için ten rengi, köle olarak farklı coğrafyalarda çalıştıkları için de meslekleri itibariyle klasik şiirde kullanılmışlardır. Özellikle sevgilinin saçları ve ben'iyle Habeşlilerin ten rengi arasında muhtelif teşbihler oluşturulur (Pala, 1995:2017).

Bâkî, Habeşistân'ı menekşe bahçesi olarak tasavvur eder. Bu yaklaşımıyla ideal güzellğin tasviri konusunda Habeşistân'ı teşbih unsurlarından benzetilen olarak kullanılır. Bu teşbih ve tasavvur ilgileri oluşturulurken Habeş halkının ten renginden yararlanılır:

Döndi diyâr-ı Rûma semenlerle sahn-ı bâg
Gûyâ sevâd-ı mülk-i Habeşdür benefşezâr (Bâkî, G.17/3)

Fuzûlî ise Hint diyarının siyahlığıyla Habeşistân çölünü sevgilinin çenesinde bulunan amber kokulu ben olarak tasavvur eder. Çöl ceylanlarının göğsünden elde edilen amber, renk ve koku bakımından sevgilinin ben'iyle ilişkilendirilir:

Vaktidir k'ola sevâd-ı Hind ü sahrâ-yı Habeş
Şâhid-i mülkün zenahdânında hâl-i anberîn (Fuzûlî, K.10/35)

2.14.1.10. Hicaz

Hicaz, *"Arabistân yarımadasında Kızıldeniz'in doğu sahili boyunca uzanan ve Haremeyn ile mîkât yerlerini içine alan coğrafî bölgedir."* (Küçükaşçı, 1998:432). Mekke ile Medine, bu bölgede olduğu için İslâm coğrafyasının en önemli dinî mekânıdır. Klasik şiirde Kâbe, Hicaz'da olduğu için sevgilinin bulunduğu yer, âşıkların kıblesi olarak tasavvur edilir ve Hicaz'a benzetilir (Pala, 1995:250).

Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan Hicaz, Bâkî Divanı'nda âşığın gönlü (Bâkî, G.41/3), sevgilinin yanağı (Bâkî, K.1/29), eşiği (Bâkî, G.453/2) ve mahallesiyle benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Bu bağlamda Bâkî (âşık), sevgilinin mahallesinin başından yükselen feryat ve figanını Hicaz yolundaki kervanlardan gelen çan sesine

benzetir. Böylece sevgilinin mahallesine kutsallık atfetmenin yanında hac yolculuklarında yaşanan bir duruma (kervanlardan çan sesinin yükselmesi) işaret eder:

Ser-i kûyundaki efgân-ı Bâkî

Hicâzun kâfilesinde ceresdür (Bâkî, G.179/5)

2.14.1.11. Hind (Hindistân)

Hindistân, Güneydoğu Asya ülkesidir. *"Umman deniziyle Bengal Körfezi arasında, kuzeyde Himalaya sıradağlarından güneyde Hint Okyanusu'na doğru giderek daralan bir üçgen biçiminde uzanır."* (Erinç, 1998:69). Coğrafî olarak yarımada ülkesi olan Hindistân'da yaşayan insanların çoğu siyah ırka mensuptur. Klasik şairler, özellikle sevgilinin güzellik unsurlarından *saç, ben ve ayva tüylerini anlatırken yer yer hind, hindû, hindî gibi kelimeler kullanarak bu kelimelere 'siyah renk' anlamı yükleyerek zikretmişlerdir. Ayrıca baharat, köle, tüccar, Anadolu'ya uzaklığı sebebiyle ulaşılması güç yer gibi kavramları simgelemekte vasıta olmuştur."* (Doğan, 2010:798-799).

Bâkî Divanı'nda âşığın yara bere içinde kalmış bedeni, parçalanmış Hint hırkası (Bâkî, Mt.5) olarak tasavvur edilir. Bunun yanı sıra -sevgilinin- menekşe bahçesi, Hindistân'a benzetilir. Hint insanının ten rengi siyah olduğu için sevgilinin güzellik unsurları veya sevgiliye nispet edilen mekânlar tasvir edildiğinde Hint ülkesinin daha çok ideal güzelliğin tasvirinde mazmun olarak kullanıldığı görülür:

Diyâr-ı Rûma gülistânın eyledüm teşbîh

Benefşezârını Hindûsitâna benzetdüm (Bâkî, G.337/3)

Fuzûlî Divanı'nda Hindistân, -Osmanlı Devleti'nden- uzak olması (Fuzûlî, Trc.15-VIII/3), savaş aletlerinden hançerinin sağlam olması (Fuzûlî, K.4/17), sınırlarının fethedilmesi (Fuzûlî, K.13/24), ticaret yollarına tuzakların kurulması (Fuzûlî, K.14/27), memdûhun azmiyle denizinin titremesi ve heybetiyle sabahının akşam olması (Fuzûlî, K.14/31) hususlarında teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Ayrıca sevgilinin beni renk bakımından Hint halkının ten rengine benzetilir ve peri kadar güzel olan sevgilinin ben'inden murat alma isteğiyle Hint ülkesinden haraç alma aynı mesabede görülür. Bu yaklaşımla Hindistân'ın ulaşılması güç bir ülke oluşuna işaret edilir:

Bir perî zülfün tutup hâlinden alsan kâm-ı dil

Tut ki Çin mülkünü tutdun Hindden aldın harâc (Fuzûlî, G.49/4)

2.14.1.12. Horasan

Horasan, İran'ın doğusundaki bölgenin adıdır. "Hor" ve "âsân" sözcüklerinin terkibinden oluşup, güneşin doğduğu yurt anlamına gelir. Madenleri ve verimli arazisiyle klasik şiire sıkça konu edilir. Horasan; Belh ve Buhara gibi şehirlerle birlikte Anadolu'daki tasavvufî cereyanların teşekkülü ve yayılmasında etkili olduğu için (Pala, 1995:255) klasik şiirin yanında tekke ve tasavvuf şiirinin de en önemli coğrafyalarından biridir.

Horasan, Bâkî Divanı'nda Anadolu'yla karşılaştırılır. Memdûhun baht fidanının temeli, Anadolu'da görüldüğü için Horasan'ın özlenmemesi gerektiği ifade edilir (Bâkî, G.292/5). Bunun yanı sıra memdûhun baht binasının sağlamlaşması için Horasan'ın fethedilmesi gerektiği ileri sürülür. Fethedilmesi elzem görülen yerler ya devlet için sorun teşkil eden ya da stratejik önem taşıyan yerlerdir. Horasan, baht binasının cüzü olarak tasavvur edildiği için bu bölgenin Osmanlı Devleti için stratejik bir öneme sahip olduğu düşünülür:

Esâs-ı mülki muhkem kıl kıbâb-ı kadri müstahkem
Binâ-yı bahtuna lâzımdur alsunlar Horâsanı (Bâkî, G.546/7)

Horasan, Fuzûlî Divanı'nda da memdûh övgüsü hususuyla ilgili tasavvurlara konu edilir. Horasan şahının bahçeleri övülür (Fuzûlî, K.26/20), memdûhun her bir askeri, Irak ve Horasan ülkelerindeki yiğitlerle (asker) karşılaştırılır ve üstün görülür. Bu yaklaşımlar, Horasan'ın o devirde belli yönleriyle gıpta edilecek veya olumlu karşılaştırmalara konu edilebilecek vasıflar taşıdığını gösterir:

Her dil-âver nâdir-i mülk-i Horasan ü Irâk
Her mübâriz ser-hat-i mecmû'a-i Hindüsitân (Fuzûlî, Trc.15-VIII/3)

2.14.1.13. Irak

Bir Ortadoğu ülkesi olan Irak, Şat Nehri'nin iki tarafında bulunan Dicle Nehri'yle Basra arasında yer alır. Irak-ı Arap ve Irak-ı Acem olarak ikiye ayrılan bu coğrafya, bugünkü Irak topraklarının bulunduğu bölgedir. Bu bölgenin ana kaynakları, Fırat ve Dicle Nehirleridir. "Irak" klasik Türk müziğinde bir makam adı olduğu için klasik şiirde kelime oyunları ve söz sanatlarıyla "Irâkî" şeklinde de kullanılır (Pala, 1995:271).

Bâkî Divanı'nda baht fidanının temelinin Anadolu'da olduğu, dolayısıyla Horasan ve Irak topraklarının özlenmemesi gerektiği belirtilir. Böylece Irak,

Anadolu'yla mukayese edilir. Terk edilmesi gereken bir mekân olarak telakki edildiği için kapalı mekân olarak algılanır:

Hıtta-ı Rûmdadur 'ırk-ı nihâl-i ikbâl

Özleme hâk-i Horâsân u 'Irâkı berü gel (Bâkî, G.292/5)

Irak, Fuzûlî Divanı'nda "Irâk" ve "Irak-ı Arap" (Tarlan, 2009:8) ifadeleriyle kullanılır. Gül bahçesi olarak tasavvur edilmenin (Fuzûlî, K.25/21) yanında genellikle memdûh övgüsüyle ilgili tasavvurlara konu edilir. Memdûhun, Irak topraklarına deniz bulutu gibi katkı sağladığı (Fuzûlî, K.11/27), Yaratıcının marifet olgunluğuna mahal olmasının bir lütuf olduğu (Fuzûlî, K.23/6), Acem barışının anahtarının Irak'ın fethiyle olacağı ifade edilir. Bu yaklaşımla Irak'ın Osmanlı Devleti'nin fetih politikasındaki stratejik önemine işaret edilir:

Müyesser ola ki tevfîk-i feth ile tîğin

Ola Irâk-ı Arabda kelîd-i sulh-i Acem (Fuzûlî, K.16/36)

2.14.1.14. Kâfiristân

Kâfiristân, İslâm dininden olmayanların ülkesi, Hristiyan ülkeleri ve Hindistân'ın kuzeybatısında Kabil civarında bulunan dağlık bölge için kullanılan bir mekân adıdır (Devellioğlu, 1996:480). Klasik şiirde sevgilinin güzellik unsurlarından siyah renkli olanlar (saç, ben, göz), kâfirlik ile ilişkilendirilir. Kâfirlerin Müslümanlara karşı uyguladıkları zulüm ile sevgilinin âşığa reva gördüğü cevr ve cefa arasında benzerlik ilişkisi kurulur (Pala, 1995:301-302).

Bâkî Divanı'nda sevgilinin saçlarıyla Kâfiristân arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Gönlün, sevgilinin saçlarının ucunda çektiği mihnet ile Kâfiristân'a esir olan kişinin (Müslüman) çektiği sıkıntı aynı mesabede görülür (Bâkî, G.81/5). Memdûhun kahır kılıcının sevgilinin iç içe girmiş kıvrım kıvrım saçları gibi Kâfiristân'ı birbirine düşürdüğü ifade edilir. Böylece sevgilinin zülüfleri Kâfiristân olarak tasavvur edilir. Saçlar, sevgilinin güzellik ülkesini (yüzünü) örttüğü için de gerçekleri/mutlak güzelliği örtme konusunda kâfire benzetilir. Zira kâfirin bir anlamı da hakikati örtendir:

Misâl-i halka-i zülf-i girih-gîr-i ham-ender-ham

Biri birine koydı tîg-i kahrun kâfiristânı (Bâkî, K.14/27)

Fuzûlî Divanı'nda aşk; mülk, memleket olarak tasavvur edilir ve Kâfiristân'a benzetilir. Dinî yaşayışta belirleyici olan hasse akıldır. Akıl birçok noktada aşk ile çeliştiği/çatıştığı için terk edilir. Marifetullah'ı kesbeden âşık, akıl dairesinin üstüne

çıktığı için (Tarlan, 2009:517) dinî nas ve ritüelleri önemsemez. Bu bağlamda Kâfîristân'ın, dinin belirleyici olduğu bir coğrafyadan (Hristiyan âlemi) ziyade, aşkın belirleyici olduğu üst/ideal/gaybî bir coğrafyayı karşıladığı düşünülür:

Ben eğer âşık olup dîn vermeseydim gârete
Kim bilirdi aşk mülkü kâfiristân olduğun (Fuzûlî, G.222/2)

2.14.1.15. Ken'ân

Ken'ân, bugünkü Filistin ve Suriye topraklarının bir bölümünü içine alan yerdir. Hz. Yakup'un memleketi olarak bilinir. Adını Hz. Nuh'un oğlu veya torunu olarak bilinen "Ken'ân"dan alır. Ken'ân, klasik şiirde genellikle Hz. Yakup ve Hz. Yusuf'un memleketi olarak peygamberlerin kıssaları bağlamında teşbih ve tasavvurlara konu edilir (Pala, 1995:322).

Bâkî Divanı'nda Ken'ân, Hz. Yakup ve Hz. Yusuf'un memleketi anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Pîr-i Ken'ân (Bâkî, K.2/2) terkibi, Hz. Yakup'u; mâh-ı Ken'ân (Bâkî, K.5/29) ve Yûsuf-ı Ken'ân (Bâkî, G.308/2) terkipleri ise Hz. Yusuf'u karşılar. Sevgili, klasik şiirde ideal güzelliği temsil ettiği için "Yusûf-ı sânî" olarak kullanılır. Bu bağlamda Bâkî, "Ken'ân'ın ayı, güzelliğini görseydi seni överdi. Böylece yabancılar sana Yûsuf, ona Yusûf-ı sânî derdi." diyerek sevgiliyi güzellik noktasında Hz. Yusuf'tan üstün görür. Beyitte geçen "mâh-ı Ken'ân" terkibi güzelliklerin temaşasına ortam hazırlayan kozmik unsurlardan ay'ı karşılar, Hz. Yusuf'u ise çağrıştırır:

Senâ-h^{v}ânun olurdı mâh-ı Ken'ân tal'atun görse
Sana Yûsuf diyeydi iller ana Yûsuf-ı sânî (Bâkî, K.5/29)

Fuzûlî, "Ken'ânlı Yusuf'u gönül ülkesine (Mısır) sultan yaptım." diyerek âşığın gönlünü Mısır ülkesine, sevgiliyi ise Hz. Yusuf'a benzetir. Ken'ân'ı Hz. Yusuf'un memleketi olarak tasavvur eder. Hz. Yusuf'un tekâmül yolculuğunun ilk menzillerinden biri olan kuyu, Ken'ân topraklarındaydı. Klasik şairler Ken'ân kuyusunda başlayıp Mısır sarayında neticelenen tekâmül yolculuğuyla aşk yolculuğu arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Dolayısıyla Ken'ân aşk yolculuğunun çetin menzillerinden birini karşılayacak şekilde teşbih ve tasavvurlara konu edilir:

Bir kul oğlunu gönül mülküne sultân etdim
Mısr-ı dil pâd-şehin Yûsuf-ı Ken'ân etdim (Fuzûlî, G.200/1)

2.14.1.16. Kırım

Karadeniz'in kuzeyinde bir yarımada biçiminde olan Kırım, Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde fethedildi. Kırım, hanlıklar biçiminde idare edildiği için klasik şiirde "han" sözcüğüyle birlikte kullanılır.

Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan Kırım, Bâkî Divanı'nda memdûh övgüsü bağlamında ele alınır. Kırım hanının, -memdûhun- eşiğini konak olarak benimsediği ifade edilir. Eşik, memdûhun nazarında değersiz bir mekân iken Kırım hanı için yüce bir mekândır. Eşik mekânlara kabul edilmek, kaderlerin değişimi ve dönüşümü noktasında büyük bir anlam ifade eder. Memdûhu temsil eden değersiz bir mekân, bir memleketin hanının sığınağı olarak telakki edildiğine göre Kırım'ın zayıflığına, Osmanlı Devleti'nin gücüne ve sağladığı hâkimiyete işaret edilir:

Âsitânı hâkini kıldı Kırım hânı konak
İrte bir gün seyr idün hâkân-ı Türkistân gelür (Bâkî, K.6/13)

2.14.1.17. Kızılelma

Kızılelma, Hristiyanlık âleminin merkezi olan Roma'ya Osmanlılar tarafından verilen addır. "Kızıl elma" terkibi fethedilecek en uç, en uzak ve en son coğrafî noktayı karşılar. Klasik şiirde terkipte geçen "elma" sözcüğü üzerinde kelime oyunları yapılarak anlam zenginliği sağlanır (Pala, 1995:333).

Bâkî Divanı'nda, nice düşmanın -memdûhun- elinden bozdoğan gürzünü yediği, gürzün sesinin işitilmesiyle Kızılelma'dan eyvâ(h)ların koptuğu ifade edilir (Öztürk, 2015:50). Bu yaklaşımla, Osmanlı İmparatorluğu'nun fetih hareketlerindeki caydırıcı gücü övülmüş, Kızılelma, uzak veya en uçtaki coğrafya olarak tasavvur edilmiştir. "Eyvâ" sözcüğü "eyvah" anlamının yanında "ayva" anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır:

Elinden ol kadar düşmen yimişdür boz doganı kim
Kızılelmadan eyvâ kopdı nâ-geh işidüp anı (Bâkî, K.14/15)

2.14.1.18. Maçin

Maçin, Çin'in güney bölgesine verilen addır. Klasik şiirde genellikle Çin sözcüğüyle birlikte kullanılır. Türkistân'ın doğusunda çöl ve dağlarda yaşayan bir Türk kabilesine de Maçin adı verilir (Pala, 1995:353).

Maçin, Bâkî Divanı'nda Çin ve Türkistân sözcüğüyle birlikte âşığın veya şairin varmak istediği yer anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Söz konusu komşu memleketlerle birlikte kullanıldığı için uzak diyarları temsil eden coğrafî bir mekân olarak kullanılmıştır:

Buyur kem-ter kulun şâhum irişsün Çîn ü Mâçîne
Açup iklîm-i Türkistânı alsun taht-ı Hâkânı (Bâkî, G.546/4)

2.14.1.19. Mısır

Mısır, Nil Nehri'nin aşağı mecrasında yer alan Kuzey Afrika ülkesidir. Mısır isminin Hz. Nuh'un torunu "Kıbt" (Batislam, 2011:203) veya "Mısr"dan geldiği rivayet edilir. Eskiler, Mısır için "Ümmü'd-dünya" tabirini kullanmıştır (Aybet, 1989:138). Klasik şiir coğrafyası içinde önemli bir yere sahip olan Mısır, Hz. Yusuf ve Züleyha'nın arasında yaşanan aşk, Hz. Yusuf'un kuyu ve zindandan sultanlığa yükselen yolculuğu, savaş aletlerinden kılıçlarının değerli oluşu gibi hususlarla alakalı teşbih ve tasavvurlara konu edilir. "Mısr" ülke, memleket anlamlarına da geldiği için genellikle sevgilinin güzelliğinin tavsifinde tevriyeli olarak kullanılır (Pala, 1995:379).

Bâkî Divanı'nda Mısır, içinden akan Nil Nehri'yle etrafında menekşelerin olduğu bir bahçe (Bâkî, K.7/15) olarak tasavvur edilir ve Mısır Azizi'nin zenginliği bağlamında varlık (Bâkî, Ms.1-VII/2) kavramıyla tavsif edilir. Bunun yanı sıra Hz. Yusuf'un yüz güzelliği (Bâkî, G.142/2), kölelikten sultanlığa terfi etmesi (Bâkî, Trc.3-V/7) Mısır'a sultan olması (Bâkî, G.11/12) gibi tasavvurlara konu edilir. Bâkî ayrıca güzellik Mısr'ının sultanının hâline bakmadığı için gözyaşlarının Nil gibi taştığını söyleyerek karamsar ruh hâliyle Hz. Yusuf'un hâli arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. "Mısr" sözcüğünü "Mısır ülkesi" ve "memleket" anlamlarında kullanır. Hz. Yusuf'un güzelliğine işaret eder:

Bakmaz ol sultân-ı Mısr-ı hüsn hergiz hâlüme
Nîlveş cûy-ı sirişküm turma tugyân itmede (Bâkî, G.414/5)

Mısır, Fuzûlî Divanı'nda çimenlik (Fuzûlî, K.1/13) ve gönül olarak tasavvur edilir, Hz. Yusuf'un zindan veya (Fuzûlî, K.25/9) hapisten çıkıp Mısır'a sultan oluşuyla (Fuzûlî, K.9/8) gülün goncasını açıp gül bahçesinin süsü oluşu arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Ayrıca sevgili, güzellik ülkesinin/mülkünün şahı, Mısır'a sultan olan -Hz. Yusuf- ise sevgiliye köle olarak tasavvur edilir. Hz. Yusuf, peygamber olduğu için sevgili Mutlak Varlık'ı, güzellik mülkü ise Mutlak Varlık'ın cemal tecellilerini karşılar:

Şâhsın mülk-i melâhatda sana kullar çok
Biri oldur ki varıp Mısrda sultân olmuş (Fuzûlî, G.136/2)

2.14.1.20. Rum

Rum, Roma ve Bizans İmparatorluğu için kullanılan bir sözcük iken sonraki dönemlerde Anadolu ve Osmanlı için kullanılmaya başlandı. Rum coğrafyasında yaşayan insanlar, beyaz ırktan oldukları için klasik şiirde sevgilinin güzelliği ve yüzünün parlaklığı tasvir edilirken Rum sözcüğü, genellikle Habeş, Hint ve Zengibâr ile karşılaştırılarak muhtelif tasavvurlara konu edilir (Pala, 1995:453).

Bâkî Divanı'nda, Rum şairlerinin gazel tarzını Bâkî'den öğrendiği (Bâkî, G.508/7), ortasındaki yaseminlerle bahçenin Rum ülkesine dönüştüğü (Bâkî, K.17/3), Rum ülkesinin (Osmanlı) şeriat ve din bahçesi olduğu (Bâkî, G.337/3) ifade edilir. Ayrıca sevgilinin tavırları ve güzellik unsurları, Rum ülkesiyle ilişkilendirilir. Bu bağlamda sevgilinin; gamzesinin Rum padişahının kılıcı gibi hücum ettiği (Bâkî, G.326/1) ben ve ayva tüyleriyle Rum ülkesine asker saldığı (Bâkî, G.495/4), ahıyla Rum memleketini yaktığı (Bâkî, G.11/12) işve ve nazıyla Rum şahini olarak geçindiği (Bâkî, G.161/2), salınarak Rum memleketini gezdiği (Bâkî, G.494/3) gül bahçesinin Rum ülkesine benzediği ifade edilir. "Sevgilinin gül bahçesi" tabiriyle yanaklarının kastedildiği düşünülür. Bu teşbih ilgisiyle sevgilinin yanaklarının güzelliği ve kırmızılığı, Rum ülkesindeki güzellerle benzerlik noktasında ilişkilendirilir:

Diyâr-ı Rûma gülistânın eyledüm teşbîh
Benefşezârını Hindûsitâna benzetdüm (Bâkî, G.337/3)

Fuzûlî Divanı'nda âşığın gönlü, Rum meyhanesi (Fuzûlî, G.203/7) olarak tasavvur edilir. Rum diyarının adalet nuruyla aydınlandığı (Fuzûlî, Trk.12-IV/5), Rum askerinin Basra'ya karşı saf tuttuğu (Fuzûlî, Trc.15-IX/2), Rum sultanının gaza kılıcını bağladığı (Fuzûlî, K.11/8), Şam ve Rum askerinin Bahreyn'i açmak (ele geçirmek) için toplandığı (Fuzûlî, K.14/1), Rum diyarına gitmenin, kişinin fazilet mertebesini artırdığı (Fuzûlî, G.41/7) ifade edilir. Ayrıca Hindistân sınırını açan Rum (Osmanlı) valisi takdir edilir ve bu hâlin, Rum'a benzeyen yanağın süsünü artırdığı ifade edilir. Rum halkı beyaz, Hint halkı ise siyah tenli olduğu için "hâl" sözcüğü "durum, tavır" anlamının yanında "ben" anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Siyasi bir olay da sevgilinin güzelliğinin tasvirine konu edilecek şekilde kullanılmıştır:

Ser-had-i Hindûsitân açdın sana yüz âferin
Rûm ruhsârına haylî zînet artırdı bu hâl (Fuzûlî, K.13/24)

2.14.1.21. Tataristân

Tataristân, Volga Nehri havzasının orta kesiminde yer alır. İlk yurtları Türkistân'ın doğusu olan Tatarlar, bir Türk kavmi olup Cengiz İmparatorluğu zamanında Anadolu ve Kırım'ın da içinde olduğu Asya'nın birçok ülkesine yayılmıştır (Aybet, 1989:139). Tatar diyarının miski meşhur olduğu için klasik şiirde "nâfe-i Tatar, misk-i Tatar, ahû-yı Tatar" terkipleri sıkça kullanılır. Tatarlar, savaşçı ve zalim bir kavim olduğu için sevgilinin güzellik unsurlarından gamze ve saçları, genellikle teşhis yoluyla gam ve sıkıntının kaynağı olma hususunda Tatar sözcüğüyle ortak teşbih ve tasavvurlara konu edilir (Pala, 1995:525).

Bâkî Divanı'nda Tatar diyarının miskinin kara olduğu (Bâkî, Ms.1-IV/4), sevgilinin "ben"i gibi -kokusuyla- âlemde baş döndürdüğü ifade edilir. Böylece Tatar diyarı ideal güzelliğin tasvirinde, araç olarak kullanılır. Olumlu bir bakış açısıyla değerlendirilir:

Haylî dimâg bagladı 'âlemde Bâkıyâ
Hâl-i nigâra benzeyeli nâfe-i Tatâr (Bâkî, G.48/5)

Fuzûlî Divanı'nda kalem, geçtiği yerlere misk kokusu saçan Tatar âhusuna benzetilir. "Kalem", övülen kişiyi karşılamaktadır. Tatar âhusundan elde edilen misk meşhur olduğu için bu yaklaşımla övülen şahsiyetin idealize edildiği düşünülür:

Ne yerde kim yügürür nâfe nâfe müşg döker
Tutup durur revîş-i âhu-yi Tatar kalem (Fuzûlî, K.33/6)

2.14.1.22. Türkistân

Türkistân, klasik edebiyatta Türk yurdu olarak kullanılır. Türkistân'ın sözlük anlamı güzel, mahbup ve sevgili olduğu için klasik şiirde daha çok "göz" sözcüğüyle birlikte kullanılır (Aktaş, 2003:82).

Bâkî Divanı'nda Türkistân hakanının memdûhun eşiğinin toprağını mekân edindiği (Bâkî K.6/13), Çin ve Maçin'e ulaşan -memdûhun-, Türkistân'a girip hakanın tahtını getirmesi gerektiği ifade edilir. Böylece memdûhun gücü övülür, fetih politikası hakkında bazı bilgi verilir:

Buyur kem-ter kulun şâhum irişsün Çîn ü Mâçîne
Açup iklîm-i Türkistânı alsun taht-ı Hâkânı (Bâkî G.546/4)

2.14.1.23. 'Osmânî

Osmanlı İmparatorluğu, 13. yüzyılın sonlarında (1299) kurulup 20. yüzyılın başlarında (1922) yıkılan bir Türk devletidir. Bugünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin de bakiyesi olduğu Osmanlı İmparatorluğu, Anadolu'da kurulmuş, Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarında geniş bir coğrafyaya hükmetmiştir. Osmanlı ülkesi, şairlerin memleketi olmasına rağmen klasik şiirde coğrafî bir mekândan ziyade devlet veya aile olarak özellikle kasidelerde memdûh övgüsü hususunda ele alınmıştır.

Osmanlı sözcüğü, Bâkî Divanı'nda 5 kez millet/devlet ('Osmânî) anlamına gelecek şekilde kullanılırken, 1 kez "milket-i 'Osmânî" biçimiyle ülke anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bâkî, kendisini Osmanlı ülkesinin yüz suyu olarak görür. "Yüz suyu", şan ve şeref anlamlarına geldiği için Bâkî, şairlik yeteneğiyle Osmanlı ülkesinin en önemli şairi olduğunu, Osmanlıyı layıkıyla temsil ettiğini düşünür:

Mükedder kılmasun gerd-i küdûret çeşme-i cânı
Bilürsin âb-rûy-ı milket-i 'Osmânîyüz cânâ (Bâkî, G.13/4)

2.14.1.24. Yemen

Yemen, Arabistân yarımadasının güneybatısındadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun bir şehri olan Yemen, bugün bağımsız bir ülkedir. Yemen'in akik taşları meşhur olduğu için klasik şiirde sevgili veya memdûh tasvir edildiğinde Yemen, genellikle değerli akik taşlarıyla zikredilir (Aktaş, 2003:92).

Fuzûlî Divanı'nda -Hz. Peygamber'in- baht sancağı, Yemen'de baş çektiğinde (dalgalanma) Hint şahının kılıcını bıraktığı ifade edilir. Bu yaklaşım, Yemen'in, İslâm'ın hâkim olduğu yer ve yeni coğrafyaların fethi konusunda geçiş mekânı olarak kullanıldığını gösterir:

Yemenden baş çekende mehçe-i râyât-i ikbâli
Bırakdı tîre toprağa şeh-i Hindûsitân hançer (Fuzûlî, K.4/17)

2.14.1.25. Zengibâr

Zengibâr, Sudan ükesi ve siyahî insanların memleketi olarak bilinir. Şeker kamışının yetiştiği yer olan Zengibâr, klasik şiirde, genellikle Rum (Anadolu) ülkesiyle birlikte karşıtlık ilgisi oluşturularak kullanılır (Pala, 1995:582).

Fuzûlî Divanı'nda kalemin, Zengibâr ve Hindistân ülkelerinin ürünü olduğu ifade edilir. Böylece kalemin kamıştan elde edilme ve mürekkebinin siyah olma özelliklerine işaret edildiği düşünülür. Kalem, memdûh övgüsü bağlamında ele alındığı için bu yaklaşımla övülen şahsiyetin elindeki malzemenin değerliliği de yansıtılır:

Şikeste nâmeleri ya'ni ehl-i hüsne satar

Metâ'-i memleket-i Hind ü Zengibâr kalem (Fuzûlî, K.33/15)

2.14.1.26. Zulümât Ülkesi

Zulümât, karanlıklar ülkesi anlamına gelir. Gece ve gündüzün 6 ay olduğu Kuzey Kutbu'nun Zulümât ülkesi olduğu ileri sürülür. Âb-ı hayat suyunun/çeşmesinin burada olduğuna inanılır. Klasik şiirde Hz. İlyas, Hızır ve İskender'in âb-ı hayata ulaşmak için verdikleri mücadeleyle ilgili tasavvurlara konu edilir. Ayrıca sevgilinin güzellik unsurlarından dudağı âb-ı hayat, saçları ise zulümât ülkesine benzetilir (Pala,1995:585).

Zulümât ülkesi, Fuzûlî Divanı'nda âb-ı hayatı Hızır'dan gizleyen yer olarak tasavvur edilir (Fuzûlî, K.42/49). Bunun yanı sıra şairin kalemi, ölümsüzlük suyunu içmek için karanlıklar ülkesine giden Hızır'a benzetilir. Kalem, parça-bütün ilgisi bağlamında şairi karşılar. Kalem, mürekkep almak için hokkanın içine girer ve çıkar. Mürekkep siyah olduğu için hokkanın içi karanlıktır. Bu bağlamda kalem şaire, hokka zulümât ülkesine, mürekkep ise âb-ı hayata benzetilmiştir (Kılınç, 2007:141). Âb-ı hayat ölümsüzlük suyu olduğu için, şairin ebediyete kadar anılma muradının gerçekleştiği düşünülür:

Huceste Hızrdır âb-ı hayât içmek için

Zamân zamân zulemâta kılar güzâr kalem (Fuzûlî, K.33/7)

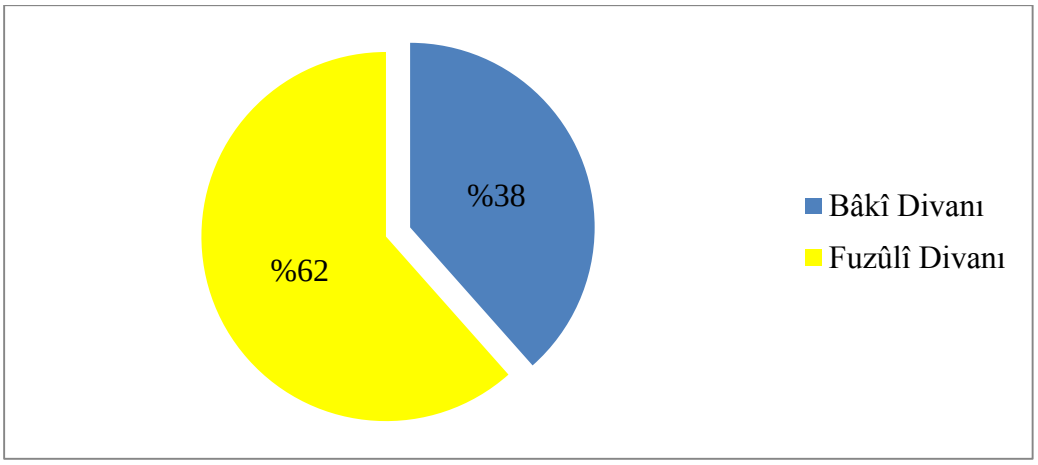
2.14.1.27. Memleket ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi[2]

Memleket ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 21, kullanım oranını Grafik 21 vermektedir. Buna göre memleket ile ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 208, Fuzûlî Divanı'nda 333 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %38'e, Fuzûlî Divanı'nda %62'ye tekabül eder. Memleket sözcüğünün Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "buk'a", "Cezayir", "Yemen", "Zengibâr" ve "zulemât" sözcüklerinin yalnızca Fuzûlî Divanı'nda kullanılmış olması; "mülk/milk/milket", "diyâr", "kişver/kişversitân", "vatan", "Hind/Hindûsitân", "'Irâk" ve "Rûm" sözcüklerinin ise Bâkî Divanı'na göre daha fazla kullanılmış olmasıdır. "Memleket" anlamına gelen sözcükler, Fuzûlî Divanı'nda 263, Bâkî Divanı'nda ise 114 kez kullanılmıştır. "Memleket adları"yla ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı ise Bâkî Divanı'nda 94, Fuzûlî Divanı'nda 70'tir. Bütün bu veriler, Fuzûlî'nin "memleket" anlamına gelen sözcüklere Bâkî'nin ise "memleket adları"yla ilgili sözcüklere daha fazla iltifat ettiğini gösterir. Bâkî, ümeradan (bürokrat) olduğu için hem farklı şehirlerde görev almış hem de Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer devlet ve coğrafyalar için geliştirdiği siyaset ve fetih politikasından haberdardı. Onun "memleket adlarına" daha fazla yer vermesinin nedeni, söz konusu birikimini şiirlerine yansıtma düşüncesidir.

[2] "Âcem", "Habeş", "Fireng ", "Hind", "Tâtâr" ve "'Osmânî" sözcükleri, divanlarda memleket anlamının yanıda millet anlamına gelecek şekilde kullanılmışlardır. Memleket anlamı taşımayan sözcükler, sözcüklerin toplam kullanım sayısına dâhil edilmemiştir.

Tablo 21: Memleket ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	Bâkî Divanı	Fuzûlî Divanı
‘Acem/Îrân	7	4
Âzerbâycân	2	-
Bahreyn	1	1
Bedahşân	9	2
Berberistân	1	-
Buk‘a	-	13
Cezayir	-	8
Çin	25	9
Diyâr	12	21
Fireng/Frengistân	2	1
Habeş	1	1
Hıtta	3	3
Hicâz	6	-
Hind/Hindûsitân	2	12
Horasan	3	2
‘Irâk	1	5
İklîm	11	10
Kâfiristân	2	1
Ken‘ân	4	1
Kırım	1	-
Kızılelmâ	1	-
Kişver/Kişversitân	12	19
Mâçîn	1	-
Memleket/Memâlik	10	8
Mısr	8	5
Mülk/Milk/Milket	63	179
Rûm	12	13
Tâtâr	2	1
Türkistân	2	-
‘Osmânî	1	-
Vatan	3	10
Yemen	-	1
Zengibâr	-	1
Zulemât	-	2
Toplam	**208**	**333**



Grafik 21: Memleket ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Memleket (mülk/milk/milket, vatan, iklîm, kişver, diyâr, buk'a, hıtta) anlamına gelen sözcükler, Bâkî Divanı'nda 114, Fuzûlî Divanı'nda 263 kez kullanılmıştır. İki şairin de fazla iltifat ettiği bu sözcüklerin divanlarda daha çok aynı hususlarla alakalı tasavvurlara konu edildikleri görülür. Gönül (Bâkî, G.221/5; Fuzûlî, G.115/6), aşk (Bâkî, G.13/1; Fuzûlî, G.113/5), gam (Bâkî, G.432/3; Fuzûlî, Mh.2/3), delilik (Bâkî, G.544/4; Fuzûlî, G.295/7), güzellik (Bâkî, G.218/1; Fuzûlî, G.86/1), gül bahçesi (Fuzûlî, K.11/23; Bâkî, K.17/2), cennet (Bâkî, G.505/4; Fuzûlî, Trc.15-X/6), 'adem (Bâkî, G.245/5; Fuzûlî, G.259/9), fenâ (Bâkî, G.533/5; Fuzûlî, G.112/3) ve memdûh övgüsü (Bâkî, K.8/11; Fuzûlî, K.25/18) bu hususlardan bazılarıdır.

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında memleket anlamına gelen sözcüklerin, coğrafî bir mekândan ziyade, aşk bağlamında metafor olarak ele alındıkları görülür. Bu bağlamda memleket, gönül (Bâkî, G.221/5; Fuzûlî, G.115/6) olarak tasavvur edilmiş; aşk (Bâkî, G.13/1; Fuzûlî, G.113/5), gam (Bâkî, G.432/3; Fuzûlî, Mh.2/3) ve delilik kavramlarıyla tavsif edilmiştir. Delilik, ideal aşkı layıkıyla yaşamak isteyen âşığın tecrübe ettiği hâllerden biridir. Fuzûlî Divanı'nda delilik ülkesinin ele geçirilmesi gerektiği (Fuzûlî, G.295/7) ifade edilirken, Bâkî Divanı'nda Mecnûn'un yerine kendisinin (âşık/şair) delilik ülkesini idare ettiği ifade edilir. Bu yaklaşımlarla aşkta tekâmülün sağlanması konusunda önemli bir süreci/hâli temsil eden delilik, aşk mülk/memleketiyle özdeşletirilmiş bir hâl olarak tasavvur edilmiştir:

O Leylîveş gamından n'ola olsam pâdişâh-ı gam
Cünûn mülkin bana ısmarladı Mecnûn ise gitdi (Bâkî, G.544/4)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında dikkat çeken hususlardan biri de memleketin tasavvufî kavramlarla tavsif edilmesidir. Bu bağlamda Bâkî Divanı'nda mülk/memleket 'adem (Bâkî, G.245/5) ve fenâ (Bâkî, G.533/5) kavramlarıyla tavsif edilirken; Fuzûlî Divanı'nda bekâ (Fuzûlî, G.156/1), 'adem (Fuzûlî, G.259/9), fenâ (Fuzûlî, G.112/3), fakr (Fuzûlî, G.15/1), tecrit (Fuzûlî, G.50/3) ve melâmet (Fuzûlî, G.49/7) kavramlarıyla tavsif edilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda mülkün/memleketin hem fenâ (geçicilik) hem de bekâ (ebedîlik) kavramlarıyla tavsif edilmesi dikkate şayandır. Kavramsal olarak fenâ, geçicliği, bekâ ise kalıcılığı karşılar. "Fenâ mülküne azmetme." ifadesiyle geçici varlıklara bağlanmanın yanlışlığı ifade edilir (Fuzûlî, G.112/3) ve bu durum aynı zmanda bekâ mülküne varmanın yolu veya şartı olarak görülür:

Bakâ mülkün dilersen varını yok eyle dünyâ tek

Etek çek gördüğünden âfitâb-ı âlem-ârâ tek (Fuzûlî, G.156/1)

Bâkî Divanı'nda 22, Fuzûlî Divanı'nda 18 memleket adı kullanılmıştır. Bu durum, Bâkî'nin sınırları belirlenmiş mamur coğrafî mekânlara daha fazla iltifat ettiğini gösterir.

'Acem sözcüğü, Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'nda 5 kez kullanılırken, Îrân sözcüğü yalnızca Bâkî Divanı'nda 4 kez kullanılmıştır. İran/Acem, Bâkî Divanı'nda âşığın gönlü (Bâkî, G.414/6), memdûh övgüsü (Bâkî, K.16/12), şairlik yeteneği (Bâkî, K.11/14); Fuzûlî Divanı'nda ise memdûh övgüsü ve fethedilmesi gereken yer (Fuzûlî, K.24/21) hususlarıyla alakalı tasavvurlara konu edilmiştir.

Azerbaycan, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 2 kez kullanılmış, memdûh övgüsü (Bâkî, K.8/12) ve feth edilmesi gereken yer (Bâkî, G.419/6) hususlarıyla alakalı tasavvurlara konu edilmiştir.

Bahreyn, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında birer kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda sevgilinin kaşları (Bâkî, G.378/1), Fuzûlî Divanı'nda ise sevgilinin gözleri (Fuzûlî, K.14/1) Bahreyn'in coğrafî özellikleriyle ilişkilendirilerek tasvir edilmiştir.

Bedahşân, Bâkî Divanı'nda 9, Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Bedahşân, "la'l" taşının elde edildiği yer olduğu için, klasik şiirde genellikle sevgilinin güzellik unsurlarının tasviriyle alakalı tasavvurlara konu edilir. Bu bağlamda Fuzûlî Divanı'nda sevgilinin dudakları, Bedahşân yakutuna benzetilir (Fuzûlî, R.66). Bâkî Divanı'nda ise âşığın kanlı gözyaşları (Bâkî, G.144/5) ve şarap (Bâkî, G.483/6) renk bakımından Bedahşân yakutuyla ilişkilendirilerek tasvir edilir.

Berberistân, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, fethedilme biçimiyle ilgili tasavvurlara konu edilmiştir (Bâkî, G.546/5).

Cezayir, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda 8 kez kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda sorunlu bir coğrafya olarak telakki edilen Cezayir (Fuzûlî, Trc.15-I/2), fethedilmesi elzem görülen (Fuzûlî, K.19/28) ülkelerden biri olarak tasavvur edilmiştir.

Çin, Bâkî Divanı'nda 25, Fuzûlî Divanı'nda 9 kez kullanılmıştır. Her iki divanda sevgili, güzellik bakımından Çin putuna benzetilir (Bâkî, G.433/5; Fuzûlî, G.80/4). Ayrıca Bâkî Divanı'nda sevgilinin güzellik unsurlarından gözleri (Bâkî, K.26/23) Çin ceylanının -gözlerine-, yüzü (Bâkî, G.131/2) Çin resimlerine benzetilir. Fuzûlî Divanı'nda ise sevgilinin saçları, güzel kokma hususunda çin miskine (Fuzûlî, G.179/1) benzetilir.

Frengistân, Bâkî Divanı'nda 2, Fuzûlî Divanı'nda "Firenk diyârı" biçimiyle 1 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda memdûh övgüsü (Bâkî, K.6/15) ve sevgilinin güzellik unsurlarından saçları (Bâkî, G.410/3); Fuzûlî Divanı'nda ise zünnar bağlama (Fuzûlî K.6/38) hususlarıyla alakalı tasavvurlara konu edilmiştir.

Habeş, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında memleket anlamına gelecek şekilde birer kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda Habeş ülkesi, memenekşe bahçesi (Bâkî, G.17/3) olarak tasavvur edilerek Habeş halkının ten rengine atıfta bulunulmuştur. Fuzûlî Divanı'nda ise Habeşistân çölü, sevgilinin amber kokulu beni (Fuzûlî, K.10/35) olarak tasavvur edilmiştir.

Hicâz, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 6 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda Hicaz'ın aşk bağlamında ele alındığı ve sevgilinin güzellik unsurlarıyla benzerlik noktasında ilişkilendirildiği görülür. Sevgilinin eşiği (Bâkî, G.453/2) ve mahallesinin (Bâkî, G.179/5) Hicâz olarak düşünülmesi, sevgilinin tanrı veya tanrısal özelliklere haiz bir varlık formda tasavvur edildiğini gösterir.

Hindistân, Bâkî Divanı'nda 2, Fuzûlî Divanı'nda 12 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda Hindistân ile menekşe bahçesi arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Fuzûlî Divanı'nda ise hem coğrafî özellikleri (Fuzûlî, K.14/31) hem de sevgilinin güzellik unsurlarından siyah renkli olanlar tasvir edildiğinde Hindistân ideal güzelliğin tasvirinde benzetilen olarak kullanılır(Fuzûlî, G.49/4).

Horasan, Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Horasan, Bâkî Divanı'nda özlenmemesi gereken yer (Bâkî, G.292/5) olarak tasavvur edildiği için

kapalı mekân olarak algılanırken, Fuzûlî Divanı'nda memdûh övgüsü bağlamında Horasan'ın bahçeleri yüceltildiği için açık mekân olarak algılanır (Fuzûlî, K.26/20).

Irak, Bâkî Divanı'nda 1 Fuzûlî Divanı'nda 5 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda Anadolu'yla mukayaese edilen Irak, terk edilmesi gereken bir yer olarak tasavvur edildiği için (Bâkî, G.292/5) kapalı mekân olarak algılanır. Fuzûlî Divanı'nda ise memdûh övgüsü bağlamında (Fuzûlî, K.11/27) ele alınan Irak, gül bahçesine benzetildiği için açık mekân olarak algılanmıştır (Fuzûlî, K.25/21).

Kâfiristân, Bâkî Divanı'nda 2 Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda sevgilinin saçlarıyla Kâfiristân arasında benzerlik ilişkikisi kurulurken (Bâkî, K.14/27) Fuzûlî Divanı'nda aşk kavramı Kâfiristân olarak tasavvur edilir (Fuzûlî, G.222/2). Bu yaklaşımlarla Kâfiristân, bir coğrafyadan ziyade gerçek anlamını çağrıştıracak bir metafor olarak kullanılmıştır.

Ken'ân, Bâkî Divanı'nda 4, Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda Hz. Yakup (Bâkî, K.2/2) ve Hz. Yusuf'un memleketi (Bâkî, K.5/29) anlamına gelecek şekilde kullanılırken Fuzûlî Divanı'nda yalnızca Hz. Yusuf'un memleketi (Fuzûlî, G.200/1) anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır.

Kırım, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, memdûh övgüsü hususuyla alakalı tasavvurlara konu edilmiştir (Bâkî, K.6/13)

Kızılelma, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, Osmanlı coğrafyasından uzak olan bölgeyi (Bâkî, K.14/15) karşılayacak mekân olarak tasavvur edilmiştir.

Maçin, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmış ve âşığın/şairin varmak istediği yer olarak tasavvur edilmiştir (Bâkî, G.546/4).

Mısır, Bâkî Divanı'nda 8, Fuzûlî Divanı'nda 5 kez kullanılmıştır. Her iki divanda coğrafî bir bölge adı (Bâkî, K.7/15; Fuzûlî, G.136/2) olarak geçen Mısır, Bâkî Divanı'nda Hz. Yusuf'un kölelikten sultanlığa dönüşen (Bâkî, Trc.3-V/7) tekâmül yolculuğu bağlamında, Fuzûlî Divanı'nda ise Hz. Yusuf'un zindan veya (Fuzûlî, K.25/9) hapisten çıkıp Mısır'a sultan oluşu (Fuzûlî, K.9/8) bağlamında ele alınmıştır.

Rum, Bâkî Divanı'nda 12 Fuzûlî Divanı'nda 13 kez kullanılmıştır. Klasik şairlerin en çok iltifat ettikleri coğrafî mekânlardan biri Rum diyarıdır. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilen Rum diyarının, Bâkî Divanı'nda bahçeyle benzerlik noktasında ilişkilendirilmesi (Bâkî, K.17/3), onun açık mekân olarak algılandığını gösterir. Fuzûlî Divanı'nda ise âşığın gönlü Rum

meyhanesine (Fuzûlî, G.203/7), sevgilinin yanağı Rum diyarına benzetildiği (Fuzûlî, K.13/24) için, Rum diyarının şairler nazarında önemli çağrışımlara kapı aralayabilecek özelliklere sahip olduğu müşahede edilir.

Tatar diyarı**,** Bâkî Divanı'nda 2 Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Her iki divanda güzel kokan miskin diyarı olması yönüyle teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir (Bâkî, G.48/5; Fuzûlî, K.33/6).

Türkistân, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 2 kez kullanılmış, memdûh övgüsü hususuyla (Bâkî K.6/13) ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

'Osmânî sözcüğü, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda "milket-i 'Osmânî" biçimiyle bir kez kullanılmıştır. Bâkî, kendisini Osmanlı ülkesinin yüz suyu (Bâkî, G.13/4) olarak görmek suretiyle ilim, sanat ve kültürel alanlarda mihver ülke konumunda olan Osmanlı ülkesini şairlik yeteneğini övme hususuyla ilgili tasavvurlara konu etmiştir.

Yemen, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, yeni memleketlerin fethi konusunda eşik mekân (Fuzûlî, K.4/17) olarak tasavvur edilmiştir.

Zengibâr Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, memdûh övgüsü hususuyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir (Fuzûlî, K.33/15).

Zulümât ülkesi, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Muhayyel bir mekân olan zulümât ülkesi, klasik şiirde en çok iltifat edilen mekânlardan biridir. Klasik şairler, dünyevî ve uhrevî muratlarını âb-ı hayata, madde âlemini ise zulümât ülkesine benzeterek amaçlarına ulaşmak uğruna verdikleri mücadeleyi tasvir ederler. Fuzûlî'nin kalemi (şair), âb-ı hayatı içmek için zulümât ülkesine giden Hızır'a benzetmesi bu bağlamda değerlendirilebilir (Fuzûlî, K.33/7).

2.14.2. Şehir (Vilâyet/Vilâyât, Eyâlet, Belde/Bilâd, Mahrûsa, Ma'mûre)

Şehir; vilayet, eyâlet ve belde sözcükleriyle aynı anlama gelip*"nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan yerleşim yeri"* demektir (Akalın vd., 2011:2211). Mahrûsa, büyük şehir (Devellioğlu, 1996:570) ma'mûre ise bayındır yer ve şehir anlamlarına gelir. Şehir; bireysel, sosyal, siyasal ve ekonomik hayata yönelik faaliyetlerin yoğun bir biçimde yapıldığı yer olup insanlara sunduğu imkân ve olanaklarla cazibe merkezi hâline gelir. Şehir, bireyin sosyalleşmesine katkı

sağlamanın yanı sıra, düşünce ve çabalarıyla oluşturduğu mirası koruduğu için*"toplumun belleği"* olarak görülür (Bayrak, 2013:31).

Şehirleşme denildiğinde, akla gelen ilk yerleşim yerlerinden biri Anadolu'dur. Anadolu, farklı inanış ve kültürel yapıya sahip birçok devletin egemenliğinde kalmış, onların maddî ve manevî yaşantılarını yansıtan tarihî mirasın barınağı/beşiği hâline gelmiştir. "*Tarihte bilinen ilk şehirleşmenin milâttan önce 4400'lü yıllardan itibaren Suriye, Filistin, Mısır ve Mezopotamya'da başladığı belirtilmekteyse de yeni arkeolojik araştırmalar, Anadolu'da Konya'nın 52 kilometre. güneydoğusundaki Çatalhöyük'ün milâttan önce 6800 yıllarına kadar inen şehir yerleşmesi olduğunu ortaya koymuştur."* (Küçükaşçı, 2010:441).

Osmanlı Devleti, medenîleşmenin önemli göstergelerinden biri olan şehirleşmeye büyük bir önem atfetmiş, kuruluşundan yıkılışına kadar birçok büyük şehir inşa etmiştir. Osmanlı şehir mimarisinin şekillenmesinde *"cuma camisi"* veya *"ulu cami"* olarak bilinen cami ve savunma amaçlı inşa edilen kalelerin konumu, büyük bir önem arz etmiştir. Şehirlerin mahalle veya daha alt birimlere bölünmesinde coğrafik özelliklerin yanında söz konusu yapıların katkısı yadsınamaz (Şahin, 2010:446).

Osmanlılar döneminde şehirler inşa edilirken barınma mekânlarında dayanaksız, geçici malzeme kullanılırken *"idarî, dinî ve toplum hizmeti gören han, hamam, çarşı gibi yapılarda kalıcı malzeme"* kullanılmıştır (Cansever, 2013:105). Bu anlayış nedeniyle günümüzde bile gerek Anadolu gerekse Rumeli'deki şehirlerde inşa edilen birçok yapının ayakta kaldığı görülür. Böylece şehirlerin tarihî ve kültürel mirası muhafaza edilmiş, yüzyıllar sonra bile bu yapıları inceleme fırsatı bulan nesillerin estetik anlayışlarına katkı sağlanmıştır.

Şehir, Bâkî Divanı'nda gönül, aşk, kûy, melâmet, yokluk (adem), dedikodu yeri olma ve memdûh övgüsü; Fuzûlî Divanı'nda ise gönül, aşk, çimenlik, dünya, melâmet, geçicilik (fenâ), baht, İslâm, Hz. Muhammed, dedikodu yeri olma, memdûh övgüsü gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Şehir, yağmalanma ve talan edilme konularında gönül ile benzerlik noktasında ilişkilendirilir (Bâkî, G.414/6). Sevgilinin, âşığın gönlünü talan etmesiyle padişahın sahibi olduğu ülkeyi talan etmesi aynı derecede yanlış görülür. Bu bağlamda Bâkî, gönlü, sahibi tarafından yağmalanmış bir şehir olarak tasavvur eder. Gönül, taşıdığı gam ve keder nedeniyle işgal edilip yağmalanan şehirler gibi harabeye dönüşür. Kültür ve medeniyetlerin beşiği olan şehirlerin tarihin belli dönemlerinde yağmalandıkları vakidir.

Bu yaklaşımla vahim sonuçlar doğuran tarihî bir olay ile gönlün yağmalanması arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Böylece gönül yağmalamanın vebalinin büyüklüğü vurgulanır:

Bâkıyâ dil mülkini dil-ber niçün târâc ider

Pâdişâh olan nedür şehrini yagmâdan garaz (Bâkî, G.221/5)

Fuzûlî'ye göre sevgilinin aşkından mahrum bırakılan gönül, gamdan harap edilmiş şehre dönüşür. Fuzûlî, bu düşüncesiyle gönül ile şehir arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Şehirlerin bayındır hâle gelmesi, yöneticilerin ilgi ve çabasına bağlıyken, gönüllerin bayındır hâle gelmesi sevgilinin aşkına ve teveccühüne bağlıdır. Bu yaklaşım, gönlün ilgi ve teveccüh ile canlılığını koruduğunu gösterir:

Gerçi pinhân eyledin mihrin Fuzûlî gönlüne

Gönlümün şehri gamından olsa vîrân n'eyleyim (Fuzûlî, G.188/6)

Şehir, aşk ile tavsif edilir. Fuzûlî, Ferhat'ın tasviri (Şirin'in Bîsütûn'a nakşedilen resmi) sayesinde, çöllerde dolanmayı bırakıp aşk şehrinde oturmayı öğrendiğini söyler. Âşık, duygularının esiri olup aklını kullanmadığı için ona layık görülen mekânlar çöl veya ovalardır. Ferhat, prototip âşık örneği olduğu için Fuzûlî'ye rol model olmuştur. Resmin dağa nakşedilmesi, âşığa yerleşik bir düzene geçme, mekân edinme fikrini hatırlatmıştır. Şehir de aşk ile özdeşleştirildiği için mekân edinme, hayatı belli bir düzene koyma yeri olarak tasavvur edilmiştir:

Sahrâ-neverd iken bana tasvîr-i kûh-ken

Öğretti şehr-i aşkda resm-i ikâmeti (Fuzûlî, G.301/4)

Bayındır bir yer olan âşığın gönlü, gamdan harap edilince, aşk şehrinin bayındır hâle geldiği düşünülür. Gönüldeki gam ve kederin fazlalığı, aşka dinamizm katar, âşığı canlandırır. Bâkî, bu yaklaşımıyla gamın âşıkta oluşturduğu etkiyle bayındır hâle gelmiş şehir arasında benzerlik ilişkisi kurar:

Ma'mûre-i derûnı harâb itdi gam velî

Mahrûsa-i mahabbetün âbâd olup gider (Bâkî, G.141/2)

Aşk derdinin külfetinden daralan ve sabırsızlaşan âşıkların başvurdukları yollardan biri, başka şehir veya memleketleri gezerek huzur bulmaktır. Vilayet, bu bağlamda âşığın olgunlaşma sürecinde içinde bir süreliğine kalıp bazı tecellilere mazhar olduğu yer olarak tasavvur edilmiştir:

'Âşıkı bî-sabr u ârâm eyleyüp seyyâh ider

Memleket seyr itdürür 'aşkun vilâyet gösterür (Bâkî, G.51/5)

"Şehr-i yâr" terkibiyle sevgilinin mahallesi kastedilir. Bâkî, zulme uğrayan âşığın sevgilinin mahallesini terk etme düşüncesine kapılmasını, bir kulun/kölenin padişahını terk etmesi kadar yanlış bulur. Sevgili mutlak gücün sahibi olduğu için, şehrinde istediği şekilde hareket etme hakkına sahiptir. Âşığın ise aynı mekânda sabır ve tahammül ile bekleme dışında başka bir seçeneği yoktur. Sevgilinin mahallesi, âşığın öz vatanıdır. Öz vatandan ayrılmanın imkânsızlığı, âşık- şehr-i yâr (kûy); kul-şehr-iyâr (sultan) ilişkisiyle açıklanmıştır:

Cevr ile terk ider mi kişi şehr-i yârını

Lâyık mıdur ki terk ide kul şehr-iyârını (Bâkî, G.517/1)

Memdûh övgüsünde bulunulurken eyâlet (şehir) çimenliğe, övülen varlık ise güle benzetilir. Gülün, çimenlik şehrinde hükümlerini bulut gibi icra ettiği düşünülür. Bu yaklaşımla memdûh, rahmet ve bereketin kaynağı; memleket ise bahçe kadar verimli, müreffeh ve huzurlu bir mekân olarak tasavvur edilir:

Çemen eyâletine oldu nasb husrev gül

Hevâya ebr-sıfat hükmün etmeğe icrâ (Fuzûlî, K.1/2)

Ma'mûre (şehir), dünya anlamına gelecek şekilde kullanılır. Bâkî, bu ma'mûrede hazine gömecek bir harabenin olmadığını söyler. Bu yaklaşımıyla dünyayı bayındır bir mekân olarak tasavvur eder ve açık mekân olarak algılar:

Bulunmaz bu ma'mûrede bir harâbe

Defîn olmağa genc-i dînâr ü dirhem (Fuzûlî, K.27/14)

Şehrin ilişkilendirildiği sözcüklerden biri melâmettir. Bâkî, melâmet şehrinde şöhret kazanılmadan meyhane ehline dâhil olunamayacağını ileri sürerek âşıkların düçar kaldıkları rüsvalıkların, ödedikleri bedellerin şehirlerde konuşulması gerektiğini düşünür. Şehrin diline düşmek, rüsvalığın en büyüğüdür. Söz konusu edilen rüsvalık, aşk uğruna olunca bu durum, âşıklar için övünme vesilesi olarak telakki edilir. Zira aşkı gerçek anlamda yaşamanın şartı melâmete uğramaktan geçer:

Gelme bî-nâm u nişân ehl-i hârâbat içre

Yüri var şehr-i melâmetde biraz şöhret bul (Bâkî, G.207/2)

Fuzûlî, aşk uğruna rezil olma konusunda kendisini, Ferhat ve Mecnûn ile mukayese eder. Ferhat ve Mecnûn'un dağı mekân tutmakla halka rezil olmaktan kurtulduklarını, kendisinin ise şehri menzil tuttuğu için rezil ve rüsva olduğunu, büyük belâlara düçar olduğunu düşünür. Bu düşüncesiyle Fuzûlî, dağı, tenha olması nedeniyle rahat bir mekân olarak tasavvur ederken, şehri kalabalık olması ve âşığı "mahalle

baskısı"na maruz bırakması nedeniyle yıpratan, hırpalayan bir mekân olarak tasavvur eder:

Belâdır şehrlerde ben kimi rüsvâ-yı halk olmak

Ne hoş Ferhâd ü Mecnûn menzil etmiş kûh u sahrâyı (Fuzûlî, G.277/4)

Varlık mülkünü gam ve sıkıntı vadisi olarak gören Fuzûlî, huzurun geçicilik (fenâ) şehrine sığınmakla elde edileceğini düşünür. Beyitte geçen "*şehr-i fenâ*" terkibiyle fenafillah makamı kastedilmiştir. Fenafillah makamına olan teveccüh, kişiyi Allah'a yaklaştırdığı için tarikat ehli tarafından önemsenir. Fuzûlî'ye göre huzur, nefsin doymak bilmeyen arzularını tatmin etmekle değil, onlardan feragat etmekle sağlanır:

Ser-be-ser vâdî-yi mihnetdir ü gam mülk-i vücûd

Bir ferâgat yeri yok şehr-i fenâdan gayrı (Fuzûlî, G.272/4)

Şehir, yokluk (adem) kavramıyla tavsif edilir. Bâkî, yokluk şehrine yolculuk yakın olduğu için dünya süsünden el çekme zamanının geldiğini düşünür. Dünya, albenisiyle insanları aldatır, onlara ölüm gerçeğini unutturur. Yokluk şehriyle berzah âlemi veya ahiret kastedilir. Berzah âlemine yapılan yolculuk, yokluk olarak telakki edilse bile devir nazariyesine göre ruhlar âleminde başlayan yolculuğun bir menzilini teşkil eder. Yokluk şehri, âşığa ölümü hatırlattığı için destekleyici ve yönlendirici bir mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Âlâyiş-i dünyâdan el çekmege niyyet var

Yakında 'adem dirler bir şehre 'azîmet var (Bâkî, G.171/1)

Şehir, baht sözcüğüyle tavsif edilir. Bâkî, âriflerin -memdûhun- baht şehrini kale gibi koruduklarını ifade ederek memdûhun bahtını şehre yansıtarak mekân ile kişi arasında özdeşlik kurar:

Zamâne inkılâbından ferâgat isteyen ârif

Anun ma'mûre-i ikbâline hısn-i hisâr eyler (Fuzûlî, K.22/16)

Şehir, şahit formunda tasavvur edilir. Ayın, ışığını sevgilinin güneş gibi parlak yüzünden aldığı, şehrin de bu duruma şahit olduğu düşünülür. Bu düşünceyle yüzün parlaklığı, güzelliği kozmik bir olay ile ilişkilendirilir. Zira ayın ışığını güneşten aldığı bilinir. Bu yaklaşımla sevgilinin yüzü, şehri aydınlatan güneş, şehir ise âşığın düşüncesini destekleyen, inandırıcılığını perçinleyen bir şahit olarak tasavvur edilmiştir:

Nûrunu mâh mihr-i ruhundan alır müdâm

İnkâr ederse şehr güvâhım durur tamâm (Fuzûlî, G.180/1)

Şehirler, din adıyla tavsif edilir. Bu bağlamda Fuzûlî, İslâm şehrini kendine viran edene, en büyük yardımcının şeytan olacağını ifade eder. Bu yaklaşımıyla şehre dinî bir kimlik kazandırmanın yanı sıra, Müslümanlara ait şehirlere zarar verme davranışını, şeytanî bir davranış olarak görür:

Etmeğe ma'mûre-i İslâmı vîrân kendüye

A'zam-ı a'vân u ensâr eyleye şeytân seni (Fuzûlî, Mk.40/5)

Hz. Muhammed, birçok yönüyle övülür, ona duyulan ihtiram ve beslenen muhabbet çeşitli vesilelerle dile getirilir. Fuzûlî de Hz. Muhammed'i cihanı aydınlatacak şuur ve bilgi şehrinin mahzen kilidi olarak görerek onun biligisinin genişliğini ve etkileyiciliğini anlatır. Bilginin şehir ile özdeşleştirilmesinin nedeni, şehirlerin ilim ve irfan yuvası olan mektep ve medreselerin mekânı olarak tasavvur edilmesindendir:

Cihânı açmak için tapşuruldu hazretine

Kelîd-i mahzen-i mahrûsa-ı vukûf ü şu'ûr (Fuzûlî, K.2/12)

Şehir, otoritenin hükmettiği mekânlardan biri olduğu için memdûh övgüsüyle ilişkilendirilir. Bâkî -memdûhun- adalet şehrini gören/gezen âriflere, bayındır memleketlerin harabe olmuş köy gibi göründüğünü söyler. Böylece adil bir yönetici olduğu için hükmettiği şehri adaletle özdeşleştirir ve diğer memleketlerden üstün görür:

Şehr-i dârü'l-mülk-i 'adlin seyr iden 'âriflere

Hıtta-i ma'mûre-i 'âlem dih-i vîrân gelür (Bâkî, K.6/11)

Fuzûlî hükümdarın, şehirlerini gariplere vatan kıldığını (Fuzûlî, K.11/15) söyleyerek şehri, sahipsiz ve garip insanların ağırlandığı mekân olarak tasavvur eder. Ayrıca şehirlerinde Nûşirevân gibi adaleti tesis ettiği için hükmettiği şehirlerin adalet tahtına değiştiğini düşünür:

Destin etmiş seyr bin Hâtem kimi sahrâ-nişîn

Şehrin etmiş taht bin Nûşirevân tek şehryâr (Fuzûlî, K.11/12)

Memleketin her bir şehrini bayındır hâle getiren memdûh, yeni memleketler fethetmek için harekete geçer. Fuzûlî, bu anlayışından dolayı memdûhun avam ve seçkinlerin duasını aldığını söyler. Devlet yöneticilerinin en önemli vazifelerinden biri, fethettiği şehirleri, memleketin diğer şehirleriyle aynı değerde görüp bayındır hâle getirmektir. Bu yaklaşımla hükümdarın bu vasfı taşıdığı düşünülür:

Buk'a buk'a kıldı tayy ma'mûre-i mahrûsayı

Aldı feyz-i feth-i mülk için du'â-yı hâs u âm (Fuzûlî, Trc.15-IV/4)

Toplumsal mekânlardan biri olan şehirlerde sıkça görülen durumlardan biri dedikoduların çabuk yayılmasıdır. Bâkî, "Ey gönül, hilalin leğeni bugün damdan düştü, bunun dedikodusunun şehir ve pazar yerinde yapılmasında şaşılacak bir durum yoktur." ifadesi, ayıplı söz veya davranışların şehir dedikodularına malzeme olduğunu gösterir. "Bâmdan düşmek" deyimi, duyulması istenilmeyen bir şeyin ortaya çıkması veya sahibini utandırması anlamına gelir (Öztürk, 2008:331). Bu durum, şehirde insanların biribirlerini tanıdığına, sosyal ilişkilerin güçlü olduğuna delalettir:

Bâmdan düşdi dilâ taşt-ı meh-i nev bu gice

Güft ü gûy ile pür olsa n'ola şehr ü bâzâr (Bâkî, K.25/15)

Aşk sırlarının gizli tutulması elzemdir. Zira sır saklamak, sadakatin göstergesidir. Bu anlayışa rağmen sırların şehirde konuşulması, yani şehir dedikodusuna malzeme olması, âşığı rahatsız eder. Sırrın ifşası, melâmeti kaçınılmaz kılar. Bu durum, şehrin daraltıcı ve baskılayıcı bir mekân olarak algılandığını gösterir:

Bu ne sırdır sırr-ı aşkın demedin bir kimseye

Şehre düşmüş ben seni sevdim diye âvâzeler (Fuzûlî, G.79/2)

Sevgilinin güzellik unsurlarını hayâl etmek âşığın dert ve elemini daha da arttırır. Bâkî, sevgilinin ağzını hayâl eden âşığın gönül ülkesini yaktığını, bu yangının bir kıvılcımıyla bir şehrin yok edildiğini ifade ederek âşığın düçar olduğu gamın büyüklüğünü anlatır. Şehrin aşk gamından etkilenmesi, yaşanan acının büyüklüğünü gösterir. Bu yaklaşımla eski dönemlerde sıkça yaşanan büyük "şehir yangınları"na ve bu yangınların bir kıvılcım ile başlamasına işaret edilmiştir:

Dil milketini yakdı hayâl-i dehân-ı yâr

Virdi fenâya gösgötüri şehri bir şirâr (Bâkî, G.101/1)

Fuzûlî, sevgilinin kaşına sevdalanan hilalin başının döndüğünü, avareler gibi şehir şehir dolaştığını ileri sürerek sevgilinin kaşlarını, güzellik ve etkileyicilik konusunda göksel bir unsur olan ve aynı zamanda kaşın benzetileni olarak görülen hilal ile ilişkilendirir ve hatta ondan üstün görür. Bu yaklaşımıyla Fuzûlî, ayın belirli bir zaman diliminde, belirli bir yörüngede gerçekleştirdiği dönüşünü, herhangi bir yerde huzur bulamadığı için şehir şehir dolaşan âşığın sükûn bulmama hâliyle ilişkilendirir:

Mâh-ı nev olmuş kaşın sevdâsının ser-geştesi

Şehrden şehre gezer âvâreler tek mâh u sâl (Fuzûlî, G.172/2)

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında geçen şehir adları, memleket adları gibi ya coğrafî bir bölgeyi ya da söz konusu bölgenin ön plana çıkan bir özelliğini yansıtacak şekilde

teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir (Aden-inci madeni, Huten-misk). Divanlarda kullanılan şehirler, belirli/sınırlı bir coğrafyadan ziyade muhtelif memleketlerden seçilmiş geniş bir coğrafyayı ihtiva eder.

2.14.2.1. Aden

Güney Arabistân'da Kızıldeniz'e bitişik bir sahil şehri olan Aden, büyük ve değerli incilerin üretildiği tarihî bir liman kentidir (Pala, 1995:20). Klasik şiirde âşığın gözyaşları, sevgilinin dişleri, bahçede oluşan çiğ taneleri, genellikle Aden incisi olarak tasavvur edilir.

Bâkî Divanı'nda Aden, şehir anlamının yanı sıra, 2 kez deniz anlamına (Bahr-i Aden) gelecek şekilde kullanılmıştır. Bâkî, sevgilinin dişlerini, parlaklık ve güzellik bakımından (Bâkî, G.440/2); sevgili uğruna dökülen gözyaşlarını ise değer bakımından Aden incisinden üstün görür. Sevgili uğruna dökülen gözyaşları, değerini, uğruna döküldüğü varlığın yüceliğinden alır. Aden incisi bir maden olduğu için yalnızca maddî değer taşırken, gözyaşları kutsallık atfedilen bir varlık uğruna döküldüğü için manevî değer de taşır:

Bu bâzâr içre düşmez dâne-i eşküm gibi gevher
Gel ey cân riştesi şimden girü dürr-i 'Adenden geç (Bâkî, G.30/4)

Fuzûlî de âşığın -akarsu- gibi akan gözyaşlarını Aden incilerine benzeterek hem gözyaşlarına atfettiği değere hem de Aden'den çıkarılan incilerin çokluğuna ve değerliliğine delalet eder:

Bunlar nedir ne dürr-i Âdendir dedim dedi
Ebsem Fuzûlî eşk-i revânın durur senin (Fuzûlî, Msd.1-VII/3)

2.14.2.2. Bâbil

Tarihî şehirlerden biri olan Bâbil, Bağdat'ın güneyinde yer alır. Surları, kulesi, zindanı ve asma bahçeleriyle bilinir. Klasik edebiyatta genellikle Bâbil kuyusu ve Harut-Marut söylencesiyle ilgili tasavvurlara konu edilir (Aktaş, 2003:136).

Bâkî Divanı'nda kullanılmayan Bâbil, Fuzûlî Divanı'nda memdûh övgüsü bağlamında ele alınır. -Memdûhun- temiz Fırat gibi Bâbil'e ayak bastığı, böylece Harut'un zindanının Zühre burcuna yükseldiği ifade edilir. Bu yaklaşımla Bâbil'in doğal kaynakları hakkında bilgi verilmesinin yanı sıra, memdûhun teşrifine bağlı olarak Harut'un içinde tutulduğu zindanda yaşanan olumlu dönüşüm anlatılır:

Fırât-i pâk tek Bâbil diyârına kadem basdın
Burûc-i zühresinde oldu ol Hârût zindânı (Fuzûlî K.26/15)

2.14.2.3. Bağdat (Darü's-Selam)

Irak'ın başkenti olan Bağdat, önemli bir kültür ve edebiyat merkezi olduğu için İslâm âleminin önemli şehirlerinden biridir. Fırat ve Dicle Nehri'nin içinden aktığı Bağdat, aynı zamanda önemli bir ticaret merkezidir. 16. yüzyılda Osmanlı idaresine geçmiş, 17. yüzyılda IV. Murat'ın Bağdat'ı ikinci kez fethetmesi üzerine, Topkapı Sarayı'nda fethin anısına mimarî değeri yüksek bir köşk inşa edilmiştir. Fuzûlî ve Ruhî gibi şairlerin de yetiştiği Bağdat, klasik şiirde daha çok tarihî olaylar münasebetiyle şiire konu edilmiştir (Pala, 1995:70). Bu olaylardan biri de Bağdat'ın Moğol hükümdarı Hülâgû Han tarafından yakılıp yağmalanmasıdır (Aktaş, 2003:136). Bağdat'ın diğer isimleri; Dârü's-Selâm, Medînetü's-Selâm ve Behişt-âbâd'dır. Birçok âlim ve velinin türbesi orada yer aldığı için Bağdat, kaynaklarda "Burc-ı Evliya" olarak da geçer (Yeniterzi, 2010:306).

Bâkî Divanı'nda gül bahçesi (Bâkî, G.222/1) ve -sevgilinin- yüzüne benzetilen Bağdat, ideal güzelliği temsil eden varlık olarak düşünülür. Ayrıca âşığın, sevgilinin mahallesinin yolunda döktüğü gözyaşı selinin, Bağdat'ta akan Dicle olduğu ifade edilir. Bu yaklaşım, Bağdat'ın doğal özellikleriyle sevgilinin mahallesini anımsattığını veya sevgiliye şayeste bir mekân olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Kûyun yolında döne döne akdi göz yaşı
Seyl-âb-ı dîde Dicle-i Bagdâd olup gider (Bâkî, G.14/3)

Fuzûlî Divanı'nda ismi en çok zikredilen şehir Bağdat'tır. Bağdat'a olan bu iltifatın temelinde, Bağdat'ın Fuzûlî'nin memleketi olması ve şairin duygu ve düşünce dünyasının şekillenmesinde belirleyici olması düşüncesi vardır. Bağdat, Fuzûlî Divanı'nda "Dârü's-selâm" (Fuzûlî, K.11/2) ve "Burc-i Evliyâ" (Fuzûlî, K.13/10) isimleriyle genellikle memdûh övgüsü bağlamında ele alınmıştır. Fuzûlî Divanı'nda "Kaside Der Tavsif-i Bağdat ve Medh-i Sultân Süleymân" başlıklı Bağdat konulu müstakil bir şiir de mevcuttur.

Bağdat, Fuzûlî'nin memleketi olup, divanında genellikle olumlu bir bakış açısıyle tavsif edilmiştir. Bağdat'ın özellikle memdûh övgüsü bağlamında ele alındığı beyitlerde, devlet (Osmanlı) yöneticilerinin (sultan/vâli) sağladığı/sağlayacağı imkânlarla yaşadığı/yaşayacağı olumlu dönüşüm ile ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Bu bağlamda Bağdat'ın, Allah'ın rahmet eserlerine mazhar olduğu (Fuzûlî, K.11/4), bahçelerinin ihsan, lütuf ve huzur ile dolduğu (Fuzûlî, K.25/15), şairin fazilet mertebesinin artma şartının Bağdat topraklarından Rum diyarına göçmek olduğu (Fuzûlî, G.41/7), Burc-ı Evliya'dan evliyalar göçtüğü için feyiz alınacak kimsenin kalmadığı (Fuzûlî, K.13/10), karalığıyla yedi iklimin göz bebeği olduğu (Fuzûlî, K.19/1), Bağdat hâkiminin şeriatı icra ettiği (Fuzûlî, K.40/14), Bağdat semasının, aydınlığını -memdûhun- adaletinden aldığı (Fuzûlî, Trk.12-VI/6) ve Nuşirevan'ın makamı olduğu (Fuzûlî, Mk.33/5), vasfının sulh ve selamet şehri olduğu ifade edilir:

Fuzûlî ister isen izdiyâd-i rütbe-i fazl
Diyâr-i Rûm-ı gözet terk-i hâk-i Bağdâd et (Fuzûlî, G.41/7)
Buk'a-i Bağdâdın etmiş vasfını Dârü's-selâm
Kim ana teslîm ü tahsîn ede her kişver ki var (Fuzûlî, K.11/2)

2.14.2.4. Basra

Basra, Irak'ın Bağdat'tan sonraki en büyük şehridir. Emevî ve Abbasiler Dönemi'nde büyük, zengin ve bayındır bir şehir hâline gelmiştir. Moğollar tarafından yakılıp yıkılmıştır (Yeniterzi, 2010:308). Klasik şiirde daha çok harap edilmesi hususuyla alakalı teşbih ve tasavvurlara konu edilir.

Bâkî Divanı'nda kullanılmayan Basra, Fuzûlî Divanı'nda fethedilmesi gereken yer olarak tasavvur edilir. Bu bağlamda Basra'nın perişan hâlde olduğu (Fuzûlî K.13/19), Basra mülkünün Bağdat şehrine (Fuzûlî K.14/13) Cezayir'in de Basra mülküne ilhak edilmesi gerektiği (Fuzûlî, K.19/30), fethinin zor olduğu (Fuzûlî, Trc.15-I/7), Rum askerinin Basra'ya karşı saf tuttuğu (Fuzûlî, Trc.15-IX/2), Basra'da fitne ve fesadın fazla olduğu (Fuzûlî, Trc.15-I/2), Basra'nın fethedilmesiyle fitne bahçesinde bir gülün açtığı ifade edilir. Bu yaklaşımla fitne bahçesine benzetilen Basra'nın Osmanlı İmparatorluğu'na ilhak edilmesiyle gül bahçesine dönüştüğüne işaret edilir:

Ol fezâ-yı mihnet-efzâdan yetince Basraya
Dehr bağ-ı fitneden bir gül açardı her zamân (Fuzûlî Trc.15-VIII/6)

2.14.2.5. Buhârâ

Türkistân'ın önemli şehirlerinden biri olan Buhârâ, bugün Özbekistân sınırları içinde yer alır. Büyük bir ilim ve kültür merkezi olan Buhârâ, klasik şiir coğrafyasında önemli bir yere sahip olup genellikle Semerkant ile birlikte anılır (Pala, 1995:95).

Bâkî Divanı'nda ideal güzelliği temsil noktasında sevgili menekşeye, sevgilinin beni Hintliye benzetilir ve bu güzelliğin İstanbul, Semerkant ve Buhârâ'ya saçılması istenir. Buhârâ, Semerkant ve İstanbul, dönemin önemli merkezleri oldukları için sevgilinin güzellik unsurlarından ben'inin bu mekânlarda konuşulması istenir:

Zamâne hâl-i Hindû-yı benefşe zînetin görsün
Nisâr itsün Sitânbûla Semerkand ü Buhârâyı (Bâkî, K.15/4)

2.14.2.6. Hama

Hama, Suriye'nin orta kesiminde Asi Nehri üzerinde kurulan tarihî şehirlerden biridir. Bâkî Divanı'nda kullanılmayan Hama, Fuzûlî Divanı'nda bey övgüsü bağlamında ele alınmıştır. Memdûh (Veys Bey), Hama mülkünün koruyucusu olarak görülmüştür. Bu yaklaşımla Veys Bey'in önceden Hama'da valilik yapma durumuna işaret edilmiştir (Aybet, 1989:144):

Hâris-i ma'mûre-i Bağdâd kutb-i ehl-i Rûm
Hâmi-i mülk-i Hama müstahfız-i ser-hadd-i Şâm (Fuzûlî, K.35/19)

2.14.2.7. Huten (Hatâ)

Huten, Çin'in kuzeyiyle Türkistân topraklarına verilen ad olup Moğolistân, Mançurya ve Sibirya topraklarının bir bölümünü kapsar. Bugün Sincar Uygur Özerk bölgesinin güneybatısındaki şehirdir (Yeniterzi, 2010:313). Moğolların "Hatâ" adlı kabilesi bu bölgede yaşadığı için bu adla anılmıştır. "Hıtâ" ve "Huten" şekilleriyle de kullanılan bu sözcük, özellikle ahû ve misk ile birlikte kullanılır. "Hatâ" sözcüğü, "yanlış" anlamına da geldiği için tevriyeli olarak da kullanılır (Pala, 1995:240).

Bâkî Divanı'nda sevgilinin güzellik unsurları tasvir edilirken Huten muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Bu bağlamda sevgilinin gözleri, Huten âhû'suna (Bâkî, K.18/45); ayva tüyleri (Bâkî, G.284/3), saçları (Bâkî, Th.5-IV/1-2-3) ve "ben"i Huten miskine benzetilir. Sevgilinin güzellik unsurlarından beninin güzel kokma konusunda huten miskiyle karşılaştırılması hata olarak görülür. "Hatâyı gör." ifadesinin hem Huten topraklarını gezip görme hem de hatanın farkına varma anlamlarına geldiği düşünülür:

Var ey Hutende hâli gibi misk olur diyen
Sahrâ-yı Çîni geşt ü güzâr it Hatâyı gör (Bâkî, G.129/2)

2.14.2.8. Isfahân (Sıfahân)

Isfahân, Safevîlerin başkenti olup bugün İran sınırları içinde kalır. Süslü ve bayındır bir şehir olduğu için klasik şiirde ideal güzelliği temsil edecek şekilde kullanılır. *"Isfahân, nısf-ı cihân"* (Yeniterzi, 2010:317) özlü sözü, bu ideal güzelliğin halkın diline pelesenk olduğunu gösterir. Klasik şiirde coğrafî bir bölge olarak İstanbul ile karşılaştırılır ve kaliteli sürmenin imal edildiği yer olması yönüyle işlenir (Pala, 1995:271).

Bâkî Divanı'nda Isfahan, ideal güzelliğin tasviri konusuyla ilgili imgelere konu edilir. Bu bağlamda sevgilinin yolunun tozu, Isfahan sürmesi olarak tasavvur edilirken (Bâkî, G.131/1), toprağı Isfahan sürmesinden üstün görülür (Bâkî, G.488/4). Ayrıca sabah rüzgârının Isfahan semtine estiği ve -memdûhun- ayağının toprağını Isfahan'ın ileri gelenlerinin gözüne sürme yaptığı ifade edilir. Böylece Isfahan, sürme diyarı olarak tasavvur edilir ve memdûh, Isfahan'ın ileri gelenlerinden üstün görülür:

Turmadı çekdi Sıfâhân semtine bâd-ı sabâ
Hâk-i payın sürme-i eşraf u a'yân eyledi (Bâkî, K.7/23)

2.14.2.9. İstanbul (Sıtanbûl)

İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti, İslâm dünyasının en önemli kültür, sanat ve edebiyat merkezidir. Tarihî ve mimarî yapılarıyla methedilir. Başkent olması hasebiyle klasik şairlerin teveccüh ettiği mekânların başında gelir. Klasik şiirde "Dersaadet" adıyla da anılan İstanbul, cennet gibi güzelliği, hava ve suyunun latif oluşu, güzellerinin benzersizliği, ticaret ve eğlence merkezi oluşu gibi yönleriyle teşbih ve tasavvurlara konu edilir (Aktaş, 2003:132).

Bâkî Divanı'nda İstanbul, Kanunî Sultan Süleyman'ın Galata semtine içki taşıyan gemileri yaktırması olayı bağlamında ele alınmıştır (Bâkî, G.279/1). Ayrıca İstanbul yollarının, güzelleriyle gül bahçesi yoluna dönüştüğü (Bâkî, G.266/1), gönlün İstanbul güzellerinden vazgeçemediği ifade edilir. Bu yaklaşımlarla İstanbul'un, övülmeye layık benzersiz güzelleriyle bir güzellik diyarına dönüştüğü, teveccühe şayeste bir mekân olduğu düşünülür:

Dil-rübâlarla 'aceb kesreti var her yolun
Geçemez hûblarından gönül İstanbûlun (Bâkî, G.267/1)

2.14.2.9.1. Galata

İstanbul'un bir semtidir. Gayrimüslimlerin yoğunlukta yaşadığı yer olup meyhane ve eğlence yerlerinin çokluğuyla bilinir. Güzellere ve içkiye düşkün kişilerin uğrak yeridir. Klasik şiirde daha çok seyrangâh yeri olması ve eğlence merkezlerinin başında gelmesi yönleriyle tasavvurlara konu edilir (Pala, 1995:195).

Bâkî Divanı'nda Sultan'ın (Kanuni Sultan Süleyman) kahır kılıcının İstanbul ile Galata arasını su gibi kesmesiyle meyhane yolunun kesildiği ifade edilir. Böylece Galata'nın meyhane ve eğlence yeri oluşu nazara sunulur. Şarap gemilerinin yakılması olayı şiirde ele alındığı için Bâkî'nin bir vakanüvis duyarlılığıyla hareket ettiği düşünülür:

Reh-i mey-hâneyi kat' itdi tîg-i kahrı sultânun
Su gibi arasın kesdi Sıtanbûl u Kalâtânun (Bâkî, G.279/1)

2.14.2.10. Kazvîn

İran'da bir şehir ve eyaletin adı olan Kazvîn, Elburz Dağlarının güney eteğinde yer alır. Bağ ve bahçelerinin fazlalığından dolayı Kazvîn, tarım ve ticaret merkezi olarak bilinir. Sefevîler Dönemi'nde başkent olarak da kullanılmıştır (Bazın, 2002:154).

Bâkî Divanı'nda -memdûhun- atının nalındaki tozun düşman gözüne sürme olduğu, -bu sürmenin- Tebriz, Kazvîn ve Isfahân atalarını (cet) dahi etkilediği ifade edilir. Beyitte İran'ın önemli şehirleri zikredilmiştir. Bu şehirlerden Isfahan'ın sürmesi Kazvin'in ise bağ ve bahçeleri meşhurdur. Bu yaklaşımla hem memdûhun savaşçılığına işaret edilmiş hem de değersiz araç olarak bilinen ayak tozu, İran sürmesinden üstün görülmüştür:

Gubâr-ı na'l-i esbin dîde-i a'dâya kühl itdi
Ne Tebrîzin kodı ceddün ne Kazvîn ü Sıfâhânı (Bâkî, G.546/6)

2.14.2.11. Kerbelâ

Kerbela, Irak'ta bir bölge ve şehrin adıdır. Hz. Hüseyin'in şehit edildiği ve kabrinin bulunduğu yerdir (Pala, 1995:322). Kerbela, klasik şiirde özellikle "maktel-i Hüseyn" konulu eserlerde sıkça anılır. Fuzûlî, bu şehre büyük bir önem atfetmiştir. Kerbelâ, gerek Fuzûlî'nin ömrünün geçtiği coğrafyada yer alması gerekse temsil ettiği manevî değer nedeniyle kutsanmıştır. Bu bağlamda Fuzûlî, *"Benim şiirlerim altın değil,*

gümüş değil, inci değil, topraktır. Fakat Kerbela toprağıdır." (Tarlan, 2009:13). diyerek şiirini Kerbela toprağıyla adeta özdeşleştirir.

Bâkî Divanı'nda geçmeyen Kerbelâ, Fuzûlî Divanı'nda Hz. Hüseyin'in şehit edildiği olay ve memdûhun Kerbela'ya yaptığı hizmetlerle ilgili tasavvurlara konu edilir. Bu bağlamda Kerbela şehidinin Hak sırları ortaya çıkardığı (Fuzûlî, K.11/9), memdûhun güzellik mumuyla Kerbela'ya nur saçtığı (Fuzûlî, K.17/26) ve Kerbela yoluna Hızır gibi rehber olduğu (Fuzûlî K.26/2), İslâm askerini Kerbela çölüne topladığı (Fuzûlî, K.26/18), Kerbela şehidine su getirme amacını güttüğü ifade edilir. Böylece Kerbela şehitlerinin susuzluktan ölme olayına işaret eder ve yaptığı hizmetler nedeniyle memdûhu yüceltir:

Şehîd-i Kerbelâya su getirmek kasdın etmişsin
Seni elbette âlemde bu niyyet pâyidâr eyler (Fuzûlî, K.22/23)

2.14.2.12. Medine

Medine, Arap yarımadasındadır. İlim ve kültür yuvası olan Medine, hicret edilen şehir olması ve Hz. Muhammed'in kabrinin (Ravza-i Mutahhara) içinde bulunması hususlarında klasik şiirde sıkça kullanılır (Aktaş, 2003:180). Medine'nin sözlük anlamı "şehir" olduğu için şiir metinlerinde genellikle tevriyeli olarak kullanılır.

Bâkî Divanı'nda kullanılmayan Medine, Fuzûlî Divanı'nda Hz. Muhammed'in bazı özelliklerinin anlatıldığı gazelde, onun memleketi olarak kullanılmıştır. Hz. Muhammed şöyle tasvir edilir: *"Ey sen ki, bir ulu efendi, ümmi, Mekkeli ve tasfiye edilmişsin (Mustafa). Haşim Kabilesi'nin Kureyş kolundan, Medinelisin."* (Tarlan, 2009:617):

Seyyid-i Ebtahî vü ümmî vü Mekkî vü zekî
Hâşimî vü Medenî vü Kureşî vü Arabî (Fuzûlî, G.279/2)

2.14.2.13. Mekke

Arap yarımadasında yer alır. Hz. Muhammed'in doğduğu, İslâm'ın ortaya çıkıp yayıldığı, Müslümanların kutsal mabedi ve kıblesi olan Kâbe'nin içinde yer aldığı şehirdir (Aktaş, 2003:179). Klasik şiirde genellikle Medine ile birlikte Hz. Muhammed ile ilgili tasavvurlara konu edilir.

Fuzûlî Divanı'nda Mekke'nin Hz. Muhammed'in memleketi olduğu ifade edilmiştir. Hz. Muhammed, Mekke'de doğmuş, peygamberlik ile görevlendirilinceye

kadar orada yaşamış, İslâm'ın yayılması konusundaki ilk mücadelesini bu şehirde vermiştir. Özellikle Kâbe'nin Mekke'de oluşu, onun önemini daha da arttırmıştır:

Seyyid-i Ebtahî vü ümmî vü Mekkî vü zekî
Hâşimî vü Medenî vü Kureşî vü Arabî (Fuzûlî, G.279/2)

2.14.2.14. Necef

Necef, Bağdat'ın güneyinde Kûfe civarında yer alan bir Şii kentidir. Hz. Ali'nin türbesi burada bulunduğu için Necef, klasik şiirde genellikle Hz. Ali ile ilgili tasavvurlara konu edilir (Pala 1995:425).

Bâkî Divanı'nda sevgilinin sözleri, değerli olma hususunda Necef incisine benzetildiği için Necef, kıymetli incinin çıkarıldığı yer olarak tasavvur edilmiştir:

Kıymet gerekse kavlüne dürr-i Necef gibi
Bîhûde yire açma dehânun sadef gibi (Bâkî, G.522/1)

Fuzûlî Divanında, -memdûhun- Necef yolunun rehberliğine layık olduğu (Fuzûlî K.26/2), Allah'a hizmet etmek için Necef'te kemer bağlamayanın Frenk diyarında papaz kuşağı bağladığı (Fuzûlî, K.6/38) ve savaş başlatma izni için Necef Şahı'nın dergâhına gelindiği ifade edilir. Necef Şahı'yla kastedilen kişi Hz. Ali'dir. "Dergâh" sözcüğü de Hz. Ali'nin türbesini karşılar. Hz. Ali'nin türbesi, isabetli karar alma konusunda sığınak mesabesinde görülmüştür. Zira cengâverliği ile ünlü bir zat burada yatmaktadır. Bu yaklaşımlar, Necef'in kutsal mekân mesabesinde telakki edildiğini gösterir:

Ruhsat-i azm-i gazâ Şâh-i Necef'den isteyip
Geldi dergâhına gösterdi tarîk-i ihtirâm (Fuzûlî Trc.15-IV/2)

2.14.2.15. Semerkant

Semerkant, bugün Özbekistân'ın güneyinde yer alan önemli tarihî şehirlerden biridir. Eski dönemlerden beri İslâm medeniyetinin en parlak kültür merkezlerinden biri olarak görülür. Semerkant'ta bulunan Telâkârî, Şîrdâr ve Uluğ Bey Medreseleri, uzun yıllar İslâm'ın ilim, kültür, sanat ve medeniyetine hizmet etmişlerdir (Aktaş, 2003:155). "Semerkand" sözcüğünde geçen "kand", şeker anlamına da geldiği için klasik şiirde "şeker" anlamı da nazara sunularak Kandahar ile birlikte kullanılır (Yeniterzi, 2010:325).

Bâkî Divanı'nda "Zaman, menekşe olarak tasavvur edilen sevgilinin Hint'e benzyen ben'in güzelliğini, Buhara, Semerkant ve İstanbul'a saçsın/göstersin." diyerek sevgilinin ben'in güzelliğinin büyük kültür şehirlerinde, başkentlerde konuşulmaya layık olduğunu düşünür:

Zamâne hâl-i Hindû-yı benefşe zînetin görsün
Nisâr itsün Sitânbûla Semerkand ü Buhârâyı (Bâkî, K.15/4)

2.14.2.16. Şâm

Geçmişte Emevîlerin günümüzde ise Suriye'nin başkenti olan Şam, dünyanın en eski yerleşim yerlerinden biridir. Tarihî bir şehir olan Şam, önemli bir kültür ve ticaret merkezidir. "Şâm" sözcüğü Farsça "akşam" anlamına geldiği için klasik şiirde genellikle tevriyeli kullanılır. Sevgilinin saçlarının siyahlığıyla ilgili tasavvurlara konu edilir (Yeniterzi, 2010:325).

Bâkî Divanı'nda sevgilinin alnındaki saç lüleleri, Hicaz'a gitmek için hazırlanan Şam hacılarına benzetilir (Bâkî, K.1/29). Ayrıca sevgilinin saçının kokusu, Hicaz toprağına yetiştiği takdirde, hacıların çölde kalacağı, Şam'a varamayacakları ifade edilir. Bu yaklaşımlarla Şam, hem hac yolculuğunda geçilen menzil hem de sevgilinin saçlarının siyahlığı anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır:

Berr-i Hicâza şemme-i zülfün yitürse bâd
Huccâc kala bâdiyede Şâma çıkmaya (Bâkî, G.474/2)

2.14.2.17. Şirvân

Kafkasya'nın büyük bölgelerinden biri olan Şirvân, halılarıyla meşhur bir Azerbaycan şehridir. Klasik şiirde ipek üretim yeri olması yönüyle teşbih ve tasavvurlara konu edilir (Yeniterzi, 2010:327).

Bâkî Divanı'nda Şirvân'ın fethi nasip olduğu için Allah'a hamd edilir. Osmanlı Devleti'nin hükmettiği coğrafyanın genişlemesinden duyulan memnuniyet dile getirilir:

Bi-hamdi'llâh ki yâri kıldı ferr-i baht-ı sultânî
Müyesser eyledi Bârî Te'âlâ feth-i Şirvânı (Bâkî, G.546/1)

2.14.2.18. Tebriz

Tebriz, İran'ın kuzeybatısında yer alan büyük bir şehirdir. Klasik şiirde özellikle Şii inancının yaygın olması özelliğiyle şiirlere konu edilir. Telli veya çizgili kumaşıyla da zikredilir (Yeniterzi, 2010:328).

Tebriz, Bâkî Divanı'nda memdûh övgüsü bağlamında Kazvîn ve Isfahan şehirleriyle birlikte anılır (Bâkî, G.546/6). Bunun yanında memdûhun, istediği takdirde akarsuyu Tebriz toprağına, Tebriz toprağını akarsuya dökebileceği ifade edilir. Bu yaklaşımla memdûhun güç ve kudretinin başka devletlere de yettiğine işaret edilir:

Dilerse akıdur âb-ı revânı hâk-i Tebrîze
Dilerse hâk-i Tebrîzi döker âb-ı revân üzre (Bâkî, K.8/14)

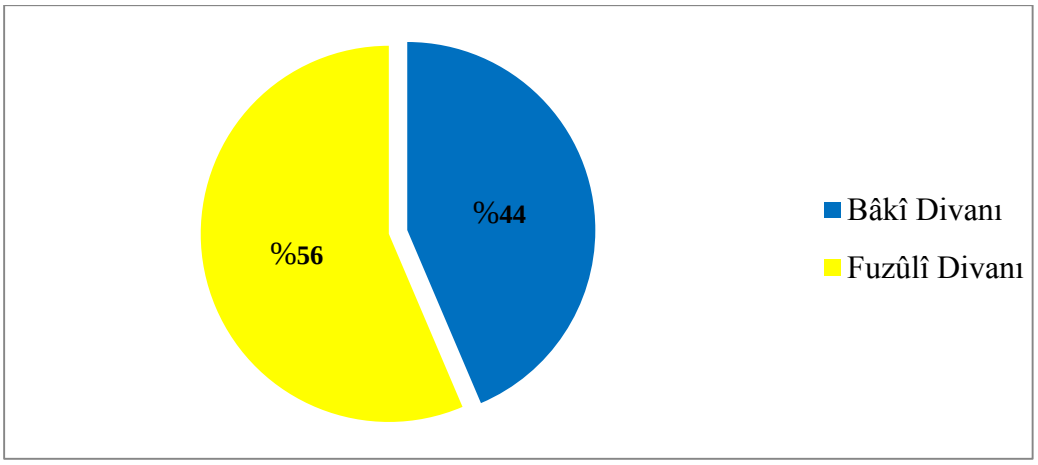
2.14.2.19. Şehir ile İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Şehir ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 22, kullanım oranını Grafik 22 vermektedir. Buna göre şehir ile ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 68, Fuzûlî Divanı'nda 88 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %44'e, Fuzûlî Divanı'nda %56'ya tekabül eder. Şehir ve şehir adlarının Fuzûlî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Bâkî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "eyâlet", "Bâbil", "Basra", "Hama", "Kerbelâ", "Mekke" ve "Medine"nin yalnızca Fuzûlî Divanı'nda kullanılmış olması; "mahrûsa", "ma'mûre" ve "Bağdâd"ın ise Bâkî Divanı'na göre daha fazla kullanılmış olmasıdır.

"Bağdâd" Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'ın 34 kez kullanılmıştır. "Bağdâd" sözcüğüne sayı bakımından iltifatın bu kadar fazla oluşu, Fuzûlî Divanı'ndaki "şehr"in toplam kullanım sayısını Bâkî Divanı'ndan fazla kılmıştır. Fuzûlî Divanı'ndaki sayı ve oranın bu kadar fazla olmasının diğer bir nedeni de Fuzûlî'nin "Irak-ı Arap" (Tarlan, 2009:8) olarak tanımladığı şehirlerden Bağdat, Basra, Kerbela ve Necef'i daha fazla kullanmasıdır. Bu şehir adları genellikle kasidelerde coğrafî bir yer adı ve memdûh övgüsü hususuyla ilgili tasavvurlara konu edildiği için, Fuzûlî'nin şehir tasavvurunun Bâkî'den daha gerçekçi olduğu düşünülür. Bâkî Mekke ve Medine kadılığı (Küçük, 2002:6) yapmasına rağmen bu şehirleri divanında kullanmamıştır. Bu durum Fuzûlî'nin, hayatına nüfuz eden şehirlere karşı daha hassas olduğunu gösterir.

Tablo 22: Şehir ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	Bâkî Divanı	Fuzûlî Divanı
‘Aden	4	1
Bâbil	-	1
Bagdâd (Dârü’s-selâm, Burc-ı Evliyâ)	3	34
Basra	-	10
Belde/Bilâd	1	1
Buhârâ	1	-
Eyâlet	-	3
Hama	-	1
Huten, Hatâ	10	-
Isfahân/Sıfahân	6	-
İstanbûl/Sıtanbûl	4	-
Kalâtâ	1	-
Kazvîn	1	-
Kerbelâ	-	7
Mahrûsa	1	3
Ma‘mûre	3	6
Medine	-	1
Mekke	-	1
Necef	1	3
Semerkand	1	-
Şâm	2	-
Şehr	22	14
Şirvân	1	-
Tebriz	3	-
Vilâyet/Vilâyât	3	2
Toplam	**68**	**88**



Grafik 22: Şehir ile ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Şehri karşılayan sözcükler (vilâyet/vilâyât, eyâlet, belde/bilâd, mahrûsa, ma'mûre), Bâkî Divanı'nda 30, Fuzûlî Divanı'nda 29 kez kullanılmıştır. Bu sözcükler, her iki divanda genellikle aynı teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir. Bu bağlamda şehir, her iki divanda aşk sözcüğüyle tavsif edilmiş (Bâkî, G.141/2; Fuzûlî, G.301/4), gönül olarak tasavvur edilmiştir. Bâkî Divanı'nda gönül, yağmalanmış (Bâkî, G.221/5), Fuzûlî Divanı'nda ise gamdan harap olmuş bir şehir olarak tasavvur edilmiştir. Şehirlerin yağmalanması, tarihte sıkça tekerrür eden olayalardan biridir. Bu durum vuslat uğruna verilen mücadelede gönlün harap olma hâliyle benzerlik noktasında ilişkilendirlmiştir:

Gerçi pinhân eyledin mihrin Fuzûlî gönlüne

Gönlümün şehri gamından olsa vîrân n'eyleyim (Fuzûlî, G.188/6)

Divanlarda dikkat çeken hususlardan biri de şehrin tasavvufî kavramlarla tavsif edilmesidir. Yokluk (adem) (Bâkî, G.171/1) kavramı, Bâkî Divanı'nda; geçicilik (fenâ) (Fuzûlî, G.272/4) kavramı ise Fuzûlî Divanı'nda şehrin vasfı olarak görülmüştür. Melâmet ise her iki divanda şehrin vasfı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, Fuzûlî Divanı'nda şehirlerde rüsva olmak, "bela" veya "kabullenilmiş kader" (evet anlamında); (Fuzûlî, G.277/4) Bâkî Divanı'nda ise şöhret elde etme mekânı olarak tasavvur edilmiştir. Bu yaklaşımlar, şehrin Fuzûlî Divanı'nda kapalı mekân Bâkî Divanı'nda ise açık mekân olarak algılandığını göstermektedir:

Gelme bî-nâm u nişân ehl-i hârâbat içre

Yüri var şehr-i melâmetde biraz şöhret bul (Bâkî, G.207/2)

Bâkî Divanı'nda 13, Fuzûlî Divanı'nda 9 şehir adı kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda kullanılan "şehir adı" fazla olsa bile bu adların toplam kullanım sayısı Fuzûlî Divanı'nda daha fazladır.

Aden, Bâkî Divanı'nda 4, Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Her iki Divan'da da âşığın gözyaşları (Bâkî, G.30/4; Fuzûlî, Msd.1-VII/3) Aden incisi olarak tasavvur edilmiştir.

Bâbil, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken, Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, Harut'un zindana atılması ve memdûhun teşrifiyle yaşanan değişim ile ilgili hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir (Fuzûlî K.26/15).

Bagdât (Dârü's-selâm, Burc-ı Evliyâ/Evliyâ Burcu), Bâkî Divanı'nda 3, Fuzûlî Divanı'nda 34 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda gül bahçesi (Bâkî, G.222/1) olarak tasavvur edilen Bağdat, ideal güzelliğin tasviri bağlamında ele alınırken; Fuzûlî Divanı'nda genellikle olumlu bir bakış açısıyla (Fuzûlî, K.19/1) memdûh övgüsü bağlamında ele alınmıştır. Bağdat, Fuzûlî'nin memleketi olduğu için divanda en fazla kullanılan şehirdir. Özellikle şehre atanan valiler ve Osmanlı yöneticilerinin Bağdat'a sağladığı veya sağlamasını istediği ihsan ve ikramlarla alakalı (Fuzûlî, K.11/4; Fuzûlî, Trk.12-VI/6) teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

Basra, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda 10 kez kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda fitne ve kargaşanın çok olduğu bir mekân olarak tasavvur edilir (Fuzûlî, Trc.15-I/2) dolayısıyla bu mekânın fethedilmesinin elzem olduğu ve fethiyle güle dönüştüğü ifade edilmiştir (Fuzûlî, Trc.15-VIII/6).

Buhârâ, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Sevgilinin güzellik unsurlarından siyah ben'in konuşulduğu yer olarak tasavvur edilmiştir (Bâkî, K.15/4).

Hama, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, memdûh övgüsü hususunda ele alınmıştır. Memdûh (Veys Bey), Hama'nın koruyucusu olarak tasavvur edilmiştir (Fuzûlî, K.35/19).

Huten/Hatâ, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 10 kez kullanılmıştır. Huten, kaliteli miskin elde edildiği yerdir. Bu bağlamda Bâkî Divanı'nda sevgilinin güzellik unsurlarından gözleri (Bâkî, K.18/45), ayva tüyleri (Bâkî, G.284/3), saçları (Bâkî, Th.5-IV/1-2-3) ve "ben"i (Bâkî, G.129/2), Huten miskiyle ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Isfahân, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 6 kez kullanılmıştır. Kaliteli sürmenin elde edildiği yer olan Isfahân, Bâkî Divanı'nda sevgilinin yolunun tozu (Bâkî, G.131/1) ve -memdûhun- ayağının toprağıyla (Bâkî, K.7/23) benzerlik noktasında ilişkilendirilmiştir.

İstanbul, Fuzûlî Divanı'nda doğrudan (sözcük olarak) kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 4 kez kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda geçen "bâb-ı sa'adet" (Fuzûlî, G.123/2) terkibi, İstanbul'u karşılar. İstanbul, şairin kadrinin bilinmesi veya kıymetinin artması konusunda varılması gereken yer olarak düşünülmüştür. Bâkî Divanı'nda da İstanbul, meşhur güzelleriyle (Bâkî, G.267/1) gül bahçesi olarak tasavvur edilmiştir (Bâkî, G.266/1).

Galata, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Gayrımüslimlerin yoğunlukta olduğu, eğlence muhitlerinin fazla bulunduğu bu İstanbul semti, Galata'ya içki taşıyan gemilerin yakılması olayı bağlamında ele alınmıştır (Bâkî, G.279/1).

Kazvîn, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmış, memdûh övgüsü bağlamında ele alınmıştır (Bâkî, G.546/6).

Kerbelâ, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda 7 kez kullanılmıştır. Taşıdığı manevî değer nedeniyle büyük bir öneme sahip olan Kerbela, Fuzûlî Divanı'nda Hz. Hüseyin'in şehit edilmesi (Fuzûlî, K.22/23) ve memdûhun Kerbela'ya yaptığı/yapmayı murat ettiği hizmetlerle (Fuzûlî, K.17/26) alakalı tasavvurlara konu edilmiştir.

Mekke ve Medine, Bâkî Divanı'nda kullanılmazken Fuzûlî Divanı'nda birer kez kullanılmıştır. Divanda bu şehirlerin Hz. Muhammed'in memleketi olduğu ifade edilmiştir (Fuzûlî, G.279/2).

Necef, Bâkî Divanı'nda 1, Fuzûlî Divanında 3 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda sevgilinin sözleri Necef incisine benzetilmiştir (Bâkî, G.522/1). Fuzûlî Divanı'nda ise Necef memdûh övgüsü (Fuzûlî K.26/2) ve Hz. Ali'nin dergâhıyla (türbesi) ilgili tasavvurlara konu edilmiştir (Fuzûlî Trc.15-IV/2).

Semerkand, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Sevgilinin ben'inin güzelliğinin görülmesi veya konuşulması gereken yerler arasında görülmüştür (Bâkî, K.15/4).

Şam, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 2 kez kullanılmıştır. Şâm "akşam" anlamına da geldiği için Bâkî Divanı'nda sevgilinin saç lülelerinin

tasvirinde benzetme unsuru olarak kullanılmış (Bâkî, K.1/29) ve hac yolculuğunda geçilen bir menzil olarak tasavvur edilmiştir (Bâkî, G.474/2).

Şirvân, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 1 kez kullanılmıştır. Bâkî Divanı'nda Şirvân'ın fethinden duyulan memnuniyet dile getirilmiştir (Bâkî, G.546/1).

Tebriz, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmazken Bâkî Divanı'nda 3 kez kullanılmıştır. Şiilerin yoğunlukta yaşadığı bu şehir, Osmanlı'nın Safevîlere karşı sağlamak istedikleri üstünlük mücadelesi bağlamında, memdûh övgüsü hususunda ele alınmıştır (Bâkî, K.8/14).

2.14.3. Gurbet

Gurbet, insanın doğup büyüdüğü, duygusal ve fiziksel bağ kurduğu yerden uzak olan çevre, diyar ve yabancı memleket demektir. İnsanın hayatında bir vesileyle yer aldığı için ayrılık duygusuyla birlikte şiirin en yaygın tema veya konularından biri hâline gelmiştir. Klasik şiirde daha çok *"yârden ayrılık, ona kavuşamama veya karşılıksız sevme şeklinde tezahür etmektedir."* (Ünal-Pektaş, 2014:104). Beşerî aşkın işlendiği şiirlerde sevgilinin mekânı vatan, âşığın mekânı ise gurbet olarak telakki edilir. Hakikî aşkın işlendiği şiirlerde cennet, aslî vatan; elest meclisi, Mutlak Varlık'la ülfetin gerçekleştiği yani ilk vuslatın gerçekleştiği yer; dünya ise gurbet olarak tasavvur edilir.

Sevgiliden ayrı olunan her hâl, gurbet hâli mesabesinde görüldüğü için klasik şairlerin en çok iltifat ettikleri mekânlardan biri gurbettir. Bâkî ve Fuzûlî divanlarında gurbet, aşk ve ayrılık bağlamında ele alınır. Bâkî Divanı'nda gurbete âşığın dert ortağının bulunmadığı, sinesinde yaraların oluştuğu ve gurbet elde tahassüs ettiği aşk gamından memnun kaldığı ifade edilir. Fuzûlî Divanı'nda ise gurbet diyarına varan yolların tehlikelerle dolu olduğu, âşığın gurbet elde sayısız belâya düçar kaldığı ve gurbet esiri olduğu ifade edilir.

Gurbet ellerin mahiyeti ve sınırları tam olarak bilinmediği için bu mekânlara yapılan yolculuklar büyük tehlikelerle doludur. Fuzûlî, gurbet yolundaki devenin çanından çıkan sesi, yolcunun (âşık) korkudan yükselen feryadına benzetir (Fuzûlî, G.128/2). Bu yolculuk, selametle neticelense bile gurbette âşığın başından belâlar eksik olmaz. Âşık, gurbette hasta, yorgun ve perişan hâliyle ağlayıp inleyerek çaresizlik içinde dövünür. Âşığın başına gelen bu belâlar, feleğin ters dönüşüne bağlanarak çaresizliği makul bir gerekçeyle ortaya konur:

Ser-efrâzâ Fuzûlî hasteye bu mülk-i gurbetde

Sipihr-i nâ-muvâfık devri cevr-i bî-şümâr eyler (Fuzûlî, K.22/24)

Gurbet acısının etkileri gönül ve sinede belirir. Sine, gurbet gamından yaralarla dolarken, gönül ayrılık eleminin esiri hâline gelir. Gurbette düşen kişi/âşık, "öteki" olarak görüldüğü için yaşadığı sıkıntıları bastırarak varlık mücadelesini verir. Böylece gönlü ve sinesi yaralarla dolar ve gamın esiri olur. Esaret, bir edilgenlik hâlidir. Zira vatan veya sevgiliden ayrı kalan insanın gam ve elemini azaltma gayreti dışında, harici bir uğraş içinde olma imkânı kalmadığı için özne olmaktan çıkar:

Sîne mecrûh-ı gam-ı gurbet ü efgâr-ı fîrâk

Dil esîr-i elem-i hecr ü giriftâr-ı firâk (Bâkî, G.244/1)

Gurbet, âşıklarla özdeşleşmiş bir mekândır. Sevgiliden ayrı olan âşıklar, yaşadıkları her yeri gurbet olarak tasavvur ederler. "Gurbete düşmek" ifadesi, mücbir nedenlerden dolayı insanın/âşığın vatanından/sevdiğinden ayrı kalması durumunda kullanılır. İfadedeki düşüş, memnuniyetsizliğin işareti olduğu gibi, söz konusu durumun kişinin ihtiyarı dışında geliştiğini gösterir. Bâkî, gurbete düştüğü için vatanından ayrı kaldığını, gurbet ellerde sıkıntısını paylaşabilecek bir dert ortağı bulamadığını ileri sürerek yaşamak zorunda kaldığı ayrılıktan duyduğu ızdırabı ve yalnızlığı dile getirir:

Diyâr-ı gurbete düşdüm cüdâ oldum mekânumdan

Bu yirlerde garîbem yok-durur yanunca hem-derdüm (Bâkî, G.344/3)

Gurbette yaşayanlar, kimsesizler oldukları için "garip" olarak anılırlar. Fuzûlî, sevgiliden başka tanıdığı (kimsesi) olmadığı için âşığı gurbet esiri olarak görür ve sevilinin, âşığın mihnet evinden ayağını kesmemesi gerektiğini ifade eder. Esaret, şartların zorlamasıyla ortaya çıkan bir hâl olduğu için, âşığın ayrılık ve sahipsizlikten kaynaklanan çaresizliği anlatılmaya çalışılmıştır. Sevgilinin iltifat etmediği mekânlar, gam ve mihnet evine dönüşür. Sevgili tercih ve davranışlarından dolayı sorumlu tutulmadığı için beyitte âşığın gurbetteki çaresizliği anlatılmaya çalışılmıştır:

Esîr-i gurbetiz biz senden özge âşinâmız yok

Ayağın kesme başınçün bizim mihnet-serâlardan (Fuzûlî, G.215/2)

İnsan gurbette bir tanıdıkla karşılaştığında keyiflenir, geçici de olsa rahatlar. Bu durumu aşk ve ayrılık ile ilişkilendiren Bâkî, dünyada aşk gamıyla karşılaştığı için gurbette tanıdığını gören kişi kadar mutlu olduğunu düşünür. Bu, ayrılık derdinden alınan hazzın göstergesi olduğu gibi, dünyanın aslî vatana göre gurbet olarak tasavvur edildiğini de gösterir:

Gam-ı ‘aşkun cihân mülkinde buldum şâdmân oldum

Kişi gurbet diyârında idermiş âşinâdan haz (Bâkî, G.223/2)

Gurbete zorunlu nedenlerden dolayı gidilir. Gurbet elde başa gelen her acı olay, insanı daha fazla etkiler. Bu bağlamda Fuzûlî, gurbette ölen âşığa yerin -bile- acıdığını, yakasını yırtarak mezarını hazırladığını söyler. Bu yaklaşımıyla Fuzûlî, âşıkların naaşlarının gurbette sahipsiz kaldığını, üzüntüden yerin/toprağın yakasını yırtıp naaşı sahiplendiğini anlatmaya çalışır:

Öldüğüm menzilde defnim kılmağa sanman lahid

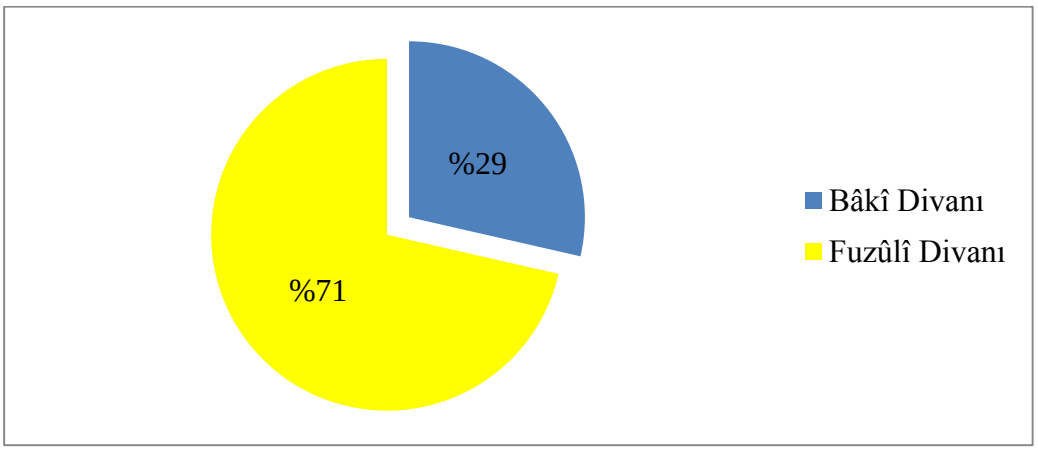
Yer görüp gurbetde ahvâlim girîbân etdi çâk (Fuzûlî, G.154/2)

2.14.3.1. Gurbet Sözcüğünün Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Gurbet sözcüğünün divanlarda kullanım sayısını Tablo 23, kullanım oranını Grafik 23 vermektedir. Buna göre gurbet sözcüğünün toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı’nda 4, Fuzûlî Divanı’nda 10 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı’nda %29’a, Fuzûlî Divanı’nda %71’e tekabül eder. Gurbet sözcüğünün Fuzûlî tarafından fazla kullanımasının temelinde, Fuzûlî’nin yaşadığı coğrafyanın, gurbeti aratmayacak kadar fazla sıkıntıyla dolu olması düşüncesi vardır.

Tablo 23: Gurbet sözcüğünün divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Gurbet	4	10
Toplam	**4**	**10**



Grafik 23: Gurbet sözcüğünün divanlarda kullanım oranı

Gurbet, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında ayrılık hususu bağlamında ele alındığı için kapalı mekân olarak algılanır. Fuzûlî, gurbet diyarını, âşığın başına sayısız belâların geldiği (Fuzûlî, K.22/24) Bâkî ise sinesinin, gam yaralarıyla dolduğu bir mekân olarak tasavvur eder. Klasik şiirin aşk telakkisine göre vuslat, muhal olduğu için âşıklara reva görülen mekân gurbettir. Dolaysıyla âşıklar hâllerinden şikâyet etmeseler bile onların mekân algısı genellikle kapalıdır:

Sîne mecrûh-ı gam-ı gurbet ü efgâr-ı firâk

Dil esîr-i elem-i hecr ü giriftâr-ı firâk (Bâkî, G.244/1)

Bâkî Divanı'nda gurbet, açık mekân olarak da algılanır. Bâkî "Dünya mülkünde aşk gamını tattığım için mutluyum, zira gurbet diyarında tanıdık kişiden haz alınır." diyerek dünyayı gurbet, gamı tanıdık ile benzerlik noktasında ilişkilendirir. Hâlinden memnun olduğu için gurbeti açık mekân olarak algılar:

Gam-ı 'aşkun cihân mülkinde buldum şâdmân oldum

Kişi gurbet diyârında idermiş âşinâdan haz (Bâkî, G.223/2)

2.15. İmâret

İmâret, fakirlere ve medrese talebelerine yiyecek dağıtmak amacıyla kurulan hayır kurumu, inşa ve imar yoluyla bayındır hâle getirilmiş yapıları içeren müessese anlamlarına gelir. Bünyesinde cami, medrese, mektep, dârüşşifa gibi yapıların bulunduğu imâret, kaynaklarda hem külliye hem de külliyenin cüzü olarak kullanılmıştır (Tarım Ertuğ, 2000:219). Osmanlılar Dönemi'nde vakıf işlevi gören imâret, klasik şiirde hem inşâî bir yapı hem de mekânsal bir metafor olarak kullanılmıştır.

Divanlarda hayır kurumu anlamına gelecek şekilde kullanılmayan imâret, Bâkî Divanı'nda mimarî bir yapı ve memdûh övgüsü; Fuzûlî Divanı'nda ise hava kabarcığı, mimarî yapı ve memdûh övgüsü hususlarıyla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

İmâret ile hava kabarcığı arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Fuzûlî gözyaşı selinin üstündeki hava kabarcığını imârete benzetir. Gözyaşı sevgili uğruna akar. Gözyaşlarının üstünde oluşan hava kabarcığı, içindeki havayla mevcut varlıktan ayrı bir varlık olarak telakki edilir. Hava kabarcığının içindeki hava alındığında nasıl ki gözyaşlarına karışıp yok oluyorsa, heva (nefs/aşk) da insandan alındığında insan amaçsız, anlamsız bir varlığa dönüşür. Beyitte hava kabarcığı, insanın madde

âlemindeki varlığını temsil eden bir imârete benzetilmiş, bu imâretin mamur kalması konusunda büyük bir endişeye düşülmüştür:

Bozma ey mevc gözüm yaşı habâbın ki bu seyl

Koymadı hiç imâret bu binâdan gayrı (Fuzûlî, G.273/6)

İmâret, divanlarda mimarî bir yapı olarak ele alınır. Fuzûlî, dünyanın geçiciliği bağlamında yüz bin imâret yapılsa bile bunların viran olacağını ifade eder. Bâkî ise bu fani dünya asayiş yeri olamayacağına göre, bu yıkık yapının sağlam bir imârete dönüştürülmesine gerek olmadığını söyler. Böylece imâret, dünyaya bağlılığı simgeleyen inşâî bir yapı olarak tasavvur edilmiştir:

Ey Fuzûlî bu cihânda i'tibârın kalmamış

Düzetir yüz bin imâret âhırı virân olur (Fuzûlî, G.95/6)

Cây-ı âsâyiş olur sanma cihân-ı fânî

Eyleme kasd-ı 'imâret bu harâb eyvânı (Bâkî, Ms.2-I/1)

Memdûh övgüsünde bulunulurken ön plana çıkarılan hususlardan biri, onun ülkeyi bayındır hâle getirme konusundaki çabasıdır. Bâkî, -memdûhun- lütfu sayesinde dünyanın eski sarayının bayındır bir yapıya dönüştüğünü ifade eder. Bu yaklaşımla imâreti, mimarî yapı olarak düşünür ve memleketi bayındır bir hâle getirme hususundaki çabasını över (Bâkî, K.27/20). Fuzûlî ise sonbaharda -bahçede- yaşanan dönüşüm ile memlekette yaşanan dönüşüm arasında ilişki kurar. Sonbaharda yaprakların büründüğü renk ile imâretin altın işlemeli kubbesi arasında benzerlik ilişkisi kurar. Bu yaklaşımıyla gerek mimarî yapılarda gerekse memleketin bayındır hâle gelmesinde yaşanan değişime işaret eder:

Her turfa nahl berg-i hazân ile bağlamış

Meyl-i imâret eyleyüben tâk-i zer-nigâr (Fuzûlî, K.37/11)

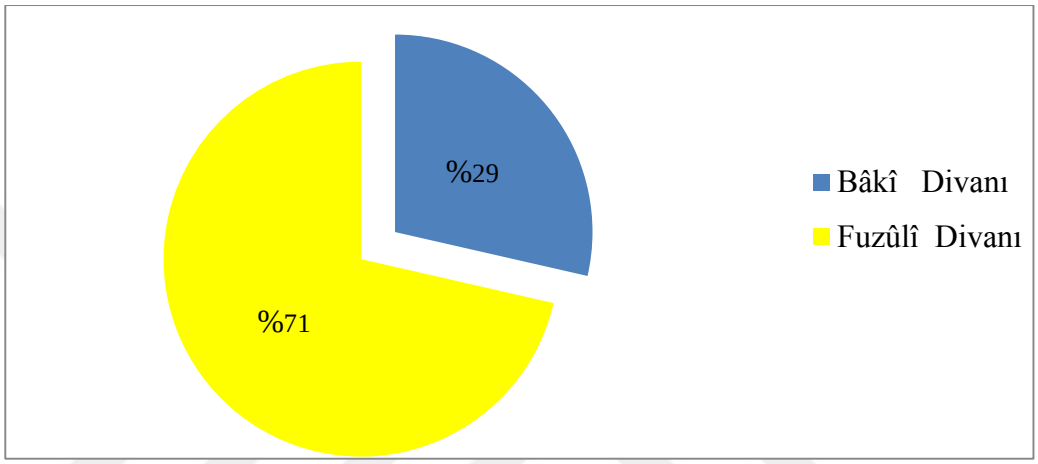
2.15.1. İmâret Sözcüğünün Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Sosyal yardımlaşma mekânlarından imâret sözcüğünün divanlarda kullanım sayısını Tablo 24, kullanım oranını Grafik 24 vermektedir. Buna göre imâret sözcüğünün toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 2, Fuzûlî Divanı'nda 5 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %29'a, Fuzûlî Divanı'nda %71'e tekabül eder. İmâret sözcüğünün Fuzûlî tarafından fazla kullanımasının

temelinde, âşığın ruh hâlinin tasvirinde araç olarak kullanılacak özelliklere sahip olması olması düşüncesi vardır.

Tablo 24: İmâret sözcüğünün divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
İmâret	2	5
Toplam	**2**	**5**



Grafik 24: İmâret sözcüğünün divanlarda kullanım oranı

İmâret, Bâkî Divanı'nda mimarî bir yapı olarak ele alındığı için daha gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirilirken, Fuzûlî Divanı'nda hava kabarcığıyla benzerlik noktasında ilişkilendirildiği için mimarî bir yapının yanı sıra metafor olarak ele alınmıştır:

Bozma ey mevc gözüm yaşı habâbın ki bu seyl
Koymadı hiç imâret bu binâdan gayrı (Fuzûlî, G.273/6)

2.16. Bahçe (Bağ, Ravzâ/Riyâz, Hadîka, İrem, Bûstân)

Bahçe, Farsçada "küçük bağ" anlamına gelen "bâğçe" sözcüğünün dönüşmüş hâlidir (Devellioğlu, 1996:64). Hadîka, bağ, ravzâ/riyâz, firdevs, cennet ve bûstân sözcükleri bahçe sözcüğünü karşılamaktadır. Bahçe düzenleme kültürü, tarihin eski dönemlerine dayanır. Bu kültürün temelinde estetik kaygılar olsa da kaynağında dinî inanışlar vardır. Bilinen en eski bahçe örneklerine Mısır, Mezopotamya ve İran'da rastlanmaktadır. Grek ve Romalıların bu bahçeleri örnek aldıkları, ilk bahçelerini kutsal

ruhların yaşadığına inanılan toprak parçaları üzerinde inşa ettikleri/düzenledikleri ileri sürülmüştür (Evyapan, 1991:477) .

İnsan, varlık mücadelesini doğal mekânlarda sürdürdüğü için bu mekânlar, işlev ve özellikleriyle insan hayatının en önemli alanları hâline gelir. Dağ etekleri, ova, vadi, orman gibi doğal mekânlarda bulunan güzellikler, insanın estetik anlayışını etkilediği için insan, bu mekânları taklit etme ihtiyacını hissetmiştir. Doğal ve yapay mekân özelliği taşıyan bahçelerin yapılma nedeninin *"özünde tabiata bağlı olan bireyin, tabiata olan özleminin yansıması"* (Bayrak, 2013:27) olduğu düşünülür.

İslâm kültüründe bahçeye büyük bir önem atfedilmiştir. Müslüman milletlerin bahçe tasarımının merkezinde, evren veya evrenin cüzü olan ve ideal güzelliği temsil eden mekânlar vardır. *"Bunlardan biri, bu dünyada bulunmayan ve idealize edilmiş, mukaddes, mükemmel ve hayran olunan bir yer olarak cennettir. Diğeri ise dünyadaki varlıkların en yücesi olarak sultan ve onun sıradan insanla aynı olmayan olağan dışı ortamıdır. Bu iki husus bir araya gelerek dünyevi ve uhrevi ortamların en yücelerini ortaya koymuşlar, yeryüzündekiyle semadakine atıfta bulunarak evreni aksettirmişlerdir."* (Nazik, 2015:172). Din ve tasavvufun etkisinde kalan klasik şairler için yüce olan mekân cennettir. Dolayısıyla onların bahçeyi cennet ile özdeşleştirmelerinin temelinde, hakikî âleme olan düşkünlükleri ve cennetin madde âlenminde de ideal mekân formunu temsil etmesi düşüncesi vardır. *"Görünen dünyanın geçiciliğiyle öte dünyanın ebediliği bir arada düşünüldüğünde, divan şairi için hakikatin görmekle alakalı olmadığı ortaya çıkar. Hakikat sahte olan bu dünya değil de öteki dünya ise, hakikî tabiat da öte âlemdeki aşkın cennet olacaktır."* (Öztürk, 2010:66).

Dış mekân özelliği taşıyan bahçe, yapay müdahalelerle şekillendiği için mimarî bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda İslâm bahçelerinin mimarî özelliklerine bakıldığında bahçenin evreni temsil ettiği, teşrifatında faydanın esas alındığı, köşk, kasır gibi yapıları barındırdığı, temaşa ve seyrangâh yeri olduğu, en önemli unsurlarından birinin su olduğu, çevrelendiği, belli bir geometrik düzene göre hazırlandığı savunulmuştur (Bornovalı, 1999: X).

Türk kültür ve tarihinin en eski dönemlerine bakıldığında, tabiatın önemli unsurlarından biri olan bahçeye ve onun temel unsurları olan ağaç ve çiçeklere büyük bir önemin atfedildiği, sonraki dönemlerde de bu önemin giderek arttığı görülmüştür. *"Bahçe Türk için bir âlemdi. Bir zevk ve inşirâh âlemi. Orada bütün havas-ı hamsesini*

tatmin eden bir muhit bulunurdu." (Ayvazoğlu, 2013:67). Orta Asya'da göçebe bir biçimde yaşayan Türklerin, yerleşik hayata geçtikten sonra, doğal ve sosyal hayatın önemli bir parçası olan "*bahçe mimarisinde Çin, Hint ve İran (Sasani) bahçelerinden etkilenmiş oldukları sanılıyor."* (Ayvazoğlu, 2013:63-64). İslâmiyet'in kabulüyle, Müslüman toplumların bahçe kültürünü örnek alan Türkler, *"batılılaşmayla birlikte Fransız bahçelerini taklit emiştir."* (Ayvazoğlu, 2013:63-64). Buna mukabil Türkler, tabiat taklidine dayanan Çin bahçeleri ve estetiği kıstas alan Fransız bahçelerinden farklı olarak fayda ve kullanışlılığı da esas almıştır (Ayvazoğlu, 2013:64). Böylece kendi estetik algıları ve yaşam biçimlerinin gereği olarak yeni bir bahçe formunun oluşmasını sağlamıştır. "*İslâm sanatlarında üslûplaştırılmış ve süsleyici motifler olmanın ötesine"* (Ayvazoğlu, 2013:50) geçen bahçe, Türk milleti için sosyal hayatın vazgeçilmez mekânları arasındaki yerini almıştır.

Klasik edebiyatın ana konularından biri tabiattır. Tabiatın temel unsurlarından biri olan bahçe, doğal ve yapay güzelliklerin tezahür ettiği mekândır. Bu mekân *"uyum, renk ve manzarasıyla sevgiyi ilham eden uyarıcı bir nesne"* (Narlı, 2007:73) olduğu için insanı algısal açıdan dönüştürür. Güzelliğin ve estetiğin sembolü olarak bilinen bahçe, klasik şairler tarafından yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Klasik şiirde *"bahçeler, bir tarafını suya yaslamış, bir kenarında servilerin dikildiği, çeşit çeşit çiçeğin tarhlarda boy gösterdiği, çimenlerin bol su ile neşvünema bulduğu muntazam ve bakımlı mekânlardır."* (Şenödeyici, 2014:145).

Klasik şiirde bahçe ve unsurları, haricî varlıklarla ilişkilendirilerek tasvir edildiği için ortaya çıkan imge, bahçeden ziyade sosyal bir olay, doğal bir manzara veya yüceltilmek istenen bir şahsiyet olabilir. Örneğin, eğlence meclisinin tasviri yapılırken bahçe ve unsurlarının kullanılması, ortaya kusursuz bir muhit, müteal bir şahsiyet veya "şahsiyet istiaresi" çıkarır. *"Gül, lale, nergis, menekşe, sümbül, şakayık, reyhan hülasa bütün çiçekler dünyası; yeni çiçek açmış meyve ağaçları, meyveler, çınar, servi, şemşir, erguvan (bilhassa Bâkî'de) gibi süs ağaçlarıyla ayrı bir sınıf yaparlar. Bu sınıfın hayâlleri toplanınca ortaya çiçek açmış tabiatın kendisi olan bir şahsiyet istiaresi, bir çeşit şarap ve bahar tanrısı -isterseniz buna bir Cemşid-Dionysos birliği diyebiliriz- çıkar."* (Tanpınar, 2012:30).

"Divan edebiyatı Türk şiirinin has bahçesidir." (Yörükoğlu, 2009:snb.) ifadesi, her ne kadar divan edebiyatının üst/seçkin bir edebiyat olduğu düşüncesini içerse bile, "has bahçe" teşbihiyle oluşturulan ilgi, bahçeye verilen önem şeklinde de

yorumlanabilir. Maddî ve manevî vasıflarıyla idealize edilen sevgilinin ağırlandığı mekân bahçe olduğu için bahçe, genellikle sevgili ve memdûh övgüsü hususlarında teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir. Bahçe, bazen tek başına bazen de gül, lale, menekşe, erguvan, servi, çınar; bülbül, papağan; akarsu, rüzgâr gibi unsurlarla ilişkilendirilerek muhtelif tasavvur ve imgelerle birlikte kullanılmıştır.

Klasik şiirde en fazla kullanılan dış/yapay mekânlardan biri bahçedir. Zengin çağrışımlara kapı aralayabilecek özelliklere sahip olan bahçe, Bâkî Divanı'nda fanilik, tecrit, cennet, âlem, İrem, eğlence meclisi, aşk, sevgilinin mahallesi ve gezinti yeri, ideal güzelliğin yanında sevgilinin güzelliğini temsil etme, ömür, Mısır ülkesi, memdûh övgüsü, bahar ve güz mevsiminde değişime uğrama, eğlence meclisi gibi hususlarla ilgili tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda yokluk (adem), hikmet, cennet, İrem, talim tahtası, gezinti ve sükûnet bulma yeri, fitne, çarşı/pazar yeri, memdûh övgüsü, ideal güzelliğin yanında sevgilinin güzelliğini temsil etme, bahar ve güz mevsiminde değişime uğrama, eğlence meclisi gibi hususlarla ilgili tasavvurlara konu edilmiştir.

Doğal güzelliklerin tezahür yeri olan bahçe, ferahlığın kaynağı olma ve ideal güzelliği yansıtma konularında bazı tasavvurlarla ilişkilendirilerek kullanılır. Bahçenin avlusunda etrafı servilerle çevrili bir havuzun bulunması (Bâkî, Mt.24), ortasına dizilen lalelerin bahçenin süsü olarak görülmesi (Bâkî, G.135/4), bahar rüzgârının bahçede feyiz kaynağı olarak tasavvur edilmesi (Fuzûlî, K.17/1), bülbülün burada şakıması (Bâkî, G.419/1), goncaların açıldığı yer olması hasebiyle bahçenin seyrangâh hâline gelmesi, ilkbahar bulutuyla bahçenin tazelenmesi gibi ifade ve tasvirler, bahçenin doğal özellikleriyle ideal güzelliği temsil edecek şekilde tasavvur edildiğini gösterir:

Gonceler açıldı seyr-i bâğ edin ey ehl-i dil
Kim görüp güller gönüller açılan çağdır bu çağ (Fuzûlî, G.145/2)
Ravza-i 'ilm tarâvetde nem-i hâmen ile
Tâzeler gülşen ü bâgı nitekim ebr-i bahâr (Bâkî, K.25/31)

Türk toplumunun estetik ve faydayı merkeze alarak düzenlediği bahçe ve unsurları, edebî eserlerde hakikî ve mecazî güzelliklerin sembolü olarak kullanılmıştır. Kâinattaki güzelliklerin, üzerinde vücut bulduğu ve hatta kâinatın özü şeklinde tavsif edilen sevgilinin*"yaşadığı mekânlar, çoğunlukla nebatlarla ilgili olarak adlandırılır. Bunlar gülzâr, gülşen, gülistan, çemenzâr, sebzezâr, lâlezâr, şükûfezâr, bûsitân ve bahçe anlamında kullanılan bağ'dır. Bu mekânlar çoğu zaman cennet kadar güzel*

olarak düşünülür. Sevgiliye lâyık olan da budur." (Sefercioğlu, 2000:68). Bununla beraber *"İlahî gerçekliğin bir dizi kozmik yansımasının simgesi olarak"* (Andrews, 2009:190) tasavvur edilen bahçe, ideal güzelliği temsil etme konusunda, üstün vasıflarla tavsif edilen sevgiliyle benzerlik noktasında ilişkilendirilmiştir.

Bâkî ve Fuzûlî, dış mekân olup yapay müdahalelerle şekillenen bahçenin belli özelliklerini sevgilinin güzellik unsurlarıyla ilişkilendirir. Bu durumun, sevgilinin güzellik unsurlarının bahçenin doğal güzellikleriyle bütünleştirilmesinden (Çınar, 2004:152) kaynaklandığı düşünülür. Bu bağlamda sevgilinin boyu, ardıç ağacı (Bâkî, G.169/2) ve fidana (Fuzûlî, G.73/3); yürüyüşü erguvana benzetilir (Bâkî, G.123/2). Bahçe unsurlarından servi, sevgilinin fidan boyu, yasemin ise yanağının benzetileni olarak düşünüldüğü için bahçe, âşığın tasavvur ve tahayyül âleminde sevgiliyi çağrıştıran bir mekân olarak görülür:

Hevâ-yı ravza-i kûyun bahâr-ı gülşen-i cânım

Nihâl-i kâmetin servim izârın yâsemînimdir (Fuzûlî, G.102/3)

Özelde bahçe genelde *"tabiata ait unsurların en dikkate değer olanlarından gül, lâle, sümbül, nergis, servî gibi çiçek veya ağaçların büyük çoğunluğu sevgiliye ait güzellik unsurlarının mazmunu olarak kullanılmıştır."* (Demirel, 2009:995). Bu bağlamda divanlarda sevgilinin boyu, servi (Fuzûlî, G.145/4; Bâkî, G.359/7) ve sidreye (Bâkî, G.528/4); çenesi, elmaya (Fuzûlî, G.73/3; Bâkî, G.9/5); dudağı/ağzı, goncaya (Bâkî, G.424/2); saçları, sümbüle (Bâkî, K.24/32); yanağı, gül (Fuzûlî, G.289/4; Bâkî, G.305/4) ve yasemine (Fuzûlî, G.102/3); edâsı, Selsebîl'e (Bâkî, K.4/11); güzelliği bütün bu unsurların içerisinde bulunduğu mekân olan bahçeye benzetilmiştir:

Bahâr u bâg ise maksûd hüsn-i yâri görün

Garaz cinân ise kûy-ı nigâra varı görün (Bâkî, G.257/1)

Oluşturulan bu benzerlik ilişkilerinin yanında sevgilinin "bahçe ve bahar" olarak tasavvur edilmesi, âşığın varlık âlemindeki amacı ve anlamının sevgili olmasından kaynaklandığı düşünülür:

Bülbül-i gam-zedeyim bâğ u bahârım sensin

Dehen ü kadd u ruhun gonce vü serv ü semenim (Fuzûlî, G.204/6)

Mevsimlere bağlı değişimin en fazla hissedildiği yer bahçedir. Baharın gelişiyle kâinatta görülen canlılık, bahçede belirgin bir şekilde hissedilir. Dirilişi ve yeniden doğuşu sembolize eden bahar, yeme, içme, eğlenme ve dünyadan zevk alma zamanı olarak bilinir (Ayvazoğlu, 2013:36). Bahçe, rengârenk çiçeklerin oluşturduğu görsel

estetik ve baş döndüren kokusuyla klasik şairler tarafından muhtelif hayâllere konu edilir. Bu bağlamda, ilkbaharda nakış ve resimlerle dolu bir yer olarak görülür (Bâkî, G.385/1) ve muhtelif güzelliklerin tecelli ettiği mekân olarak düşünülür. Bâkî'ye göre bahçenin güzellik ve aydınlığına, yüksek cennet bahçeleri bile özenir (Bâkî, K.26/1). Bahçe, gül mevsimi olarak da anılan ilkbaharda güzelliğiyle gezip görülecek, keyif alınacak yer olarak görülmenin yanı sıra, içerisinde kadehlerin içilip eğlencelerin düzenlendiği mekân olarak da tasavvur edilir:

Seyr ile saldı bâğa güzer ol semen-'izâr
Envâ'-ı zîb ü zînet ile fasl-ı nev-bahâr (Fuzûlî, Msd.1-IV/1)
Devr-i gül eyyâm-ı 'ayş u nûş-ı sahbâdur yine
Mevsim-i gül-geşt-i bâg u seyr-i sahrâdur yine (Bâkî, G.455/1)

Güz mevsiminde tabiattaki canlılık sona erdiği için oluşan manzara, insan psikolojisi üzerinde olumsuz etkiler bırakır. Tabiatı, gerek sevgili gerekse âşık ile özdeşleştiren klasik şairler, güzü *"hüzün ve inkıraz mevsimi"* (Ayvazoğlu, 2013:103) olarak değerlendirirler. Âşığın/kişinin bu dünyada elde ettiği makam ve makam kaynaklı huzur, hazan rüzgârı tarafından yerle bir edilen bir bahçeye benzetilir (Bâkî, G.77/4). Hazan rüzgârının, bahçedeki yapraklar üzerinde oluşturduğu etkiyle (sararma), gamın, âşık üzerinde oluşturduğu etki arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Ayrıca *"zeval, son buluş ve ümitsizlik"* (Ayvazoğlu, 2013:254) vasıflarıyla tavsif edilen güz, âşığın psikolojik açıdan daraldığı mevsimdir. Bu mevsimde âşığın, dar ve kapalı mekân olarak tasvir edilen uzlet köşesine sığınıp orada huzur aramak zorunda kaldığı düşünülür:

Evrâk-ı bâga n'eyledi bâd-ı hazânı gör
Bâkî gamunda şöyle perişân olup gezer (Bâkî, G.138/7)
Huzûr ilen gire bir künce ibtidâ-yı hazân
Sürûr ilen çıka bir bâğa intihâ-yı bahâr (Fuzûlî, K.6/8)

Eğlence meclisleri açık mekânlarda düzenlendiğinde yer olarak bahçe seçilir. *"Meclis için en iyi mekân, bahar mevsiminde, mehtabın aydınlattığı bir göğün altında, bir bahçedir."* (Andrews, 2009:178). Bahçenin doğal unsurlarıyla (gül, gonca, nergis, bülbül) meclis unsurları (sâkî/sevgili/hükümdar, bekçi, şarap, tellal) arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Bahçe, çimenlik, ova gibi dış mekânlarda eğlence meclisleri tertip edildiğinde çadırlar kurulur. Bu bağlamda Fuzûlî, eğlenmek isteyenlerin bahçede gonca

gibi mekân tutup çadır kurması gerektiğini düşünür. Bu düşüncenin temelinde tertip edilecek eğlencenin mahremiyetini koruma endişesi olduğu düşünülür:

Ayş için bir turfa menzildir bahâr eyyâmı bâğ
Anda tutsun gonceveş her kim ki ayş ister otağ (Fuzûlî, G.145/1)

Bâkî, eğlence meclisiyle bahçe arasında bazı ilgiler kurar. Bülbülü; yeme, içme ve eğlenme zamanı geldi diye, insanları/meclis erkânını bahçeye çağıran tellal (Bâkî, G.226/1); gülü, bahçe meclisinin en seçkin varlığı (hükümdar/sevgili) olarak tasavvur eder (Bâkî, G.301/1). Aralarında muhabbet ve ülfet bulunan insanlar, meclis erkânını oluşturduğu için meclis, ağyâr ve rakipten korunması gereken bir mekân olarak tasavvur edilir. Bu bağlamda nergis, bahçe meclisinin gözcüsü/bekçisi olarak düşünülür (Bâkî, G.328/6). Mecliste şarapla dolan kadehler, eğlence bahçesinin kenarında açılmış güzel güllere benzetilir (Bâkî, G.135/1). Bunun yanı sıra bahçe meclislerinde; saf şarap, ney sesi, güzel su ve latif bir hava bulunur (Bâkî, G.105/4), içerisinde gül renkli şarap kadehleri kabak kabak içilir. Sonuç olarak bahçe, unsurlarıyla birlikte ideal bir eğlence meclisini temsil eder:

Yâd-ı lebünle 'işret içün bûstânlara
Allâh çekildi bâde-i gül-gûn kabak kabak (Bâkî, G.242/3)

Vahdet anlayışı üzerine inşa edilen tasavvufî aşk, klasik şiirin temel konularından biridir. Tabiat unsurlarıyla, tasavvufî aşk bağlamında değerlendirildiğinde varlığın birliği düşüncesi esas alınır. Tasavvufta doğanın tüm bileşenleri, Tanrı'nın tecellisi olarak kabul edilmiş ve saygı görmüştür. (Çınar-Kırca, 2010:60). Bu bileşenler içerisinde en yoğun kullanılan unsur/mekân bahçedir. *"Tabiatın bahçe boyutu ağaçları, çiçekleri, akarsuları, çimenleri, kuşları, hoş kokuları Allah'ın cemal sıfatlarının bir tecellisi iken, tabiatın yıkan, tahrip eden, bozan tarafı O'nun celal sıfatlarının yeryüzündeki yansımalarıdır."* (Yıldırım, 2004:158). Bâkî ve Fuzûlî, doğal özellikleri ve içerisinde tezahür eden güzellikler nedeniyle bahçeye bazı tasavvufî anlamlar yüklerler. "Fena bahçesi" teşbihiyle mecazî âlemin geçiciliğini, "yokluk bahçesi" teşbihiyle mecazî âlemin, Mutlak Varlık'ın yanındaki hükümsüzlüğünü anlatmaya çalışırlar:

Bu fenâ gülşeninün hâr u hasından göçürüp
Kurdılar bârgehin ravza-i Rıdvân üzre (Bâkî, Ms.2-II/5)
Yine açıldı gül kıldı cihânı hurrem

Çemen-ârâ-yı vücûd oldu gül-i bâğ-ı 'adem (Fuzûlî, K.24/1)

Bahçedeki ağaçların yaprak dökmesi, tasavvufî hâllerden tecrit ile benzerlik noktasında ilişkilendirilir. *"Tecrit, kalbi masivadan arındırmak"* (Uludağ, 2005:347) dünyevî arzu ve isteklerden vazgeçmek demektir. Sonbaharda yaprakları dökülen ağaçların, tecrit hırkasına giren dervişlerle; çınarın mürşit ile benzerlik noktasında ilişkilendirilmesi, bahçede yaşanan görüntünün tasavvuf ehlinin tecrit hâlini çağrıştırdığını gösterir. Böyle bir imgede zayıf varlığın (sabah rüzgârı/mürit), belirli bir gücü temsil eden varlıktan (çınar/mürşit) himmet bekleme hâli söz konusu edildiği için Tanpınar'ın, bu durumu *"monarşi fikrinin tezahürü"* (2011:282) olarak tasavvur ettiği düşünülür:

Eşcâr-ı bâg hırka-i tecrîde girdiler

Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan (Bâkî, G.371/2)

Klasik şairlerin, bahçeyi cennete benzetmek suretiyle oluşturdukları bahçe tasavvuru, *"Kur'ân'da tasvir edilen cennetin, Müslüman bahçeleri için en azından başlangıçta bir model teşkil ettiğini"* (Ayvazoğlu, 2013:60) gösterir. Bâkî ve Fuzûlî'nin; Rıdvan, huri (Bâkî, G.420/3), Me'vâ (Fuzûlî, K.42/38), Kevser (Fuzûlî, G.138/3), Selsebîl (Bâkî, K.4/11) gibi cennet ve unsurlarını dünya bahçesiyle ilişkilendirmeleri, dünya bahçelerinin cenenet tasavvuru bağlamında şekillendirildiğini gösterir.

Bahçenin âşık nazarında cennet olarak tasavvur edilmesinin nedeni, âşığın sevgiliyle kurmak istediği dünyanın ebedî olması noktasındaki çabası ve *"dünyevi bir cennete kavuşma arzusu"* (Çınar-Kırca, 2010:60) olduğu düşünülür. Bu bağlamda yüceltilen bahçe sevgilinin bahçesidir. Bahçeye benzeyen sevgilinin kapısının veya mahallesinin toprağı, cennet bahçesi kadar değerli görülür, cenneti isteyen kişinin söz konusu yeri mekân tutması gerektiği düşünülür:

Ravza-i hâk-i derin bâğ-i gül-i cennetdir

Kim ki cennet diler ol ravzada me'vâ eyler (Fuzûlî, K.42/38)

İçerisinde bulunan değerli varlıklar/kişiler sayesinde mekân da değer kazanır. Âşık, ideal güzelliklerin tezahür ettiği mekân olan dünya bahçesini, sevgiliyi ağırlaması hasebiyle cennetten/cennet bahçelerinden üstün görür. Sevgilinin bahçesini mekân edindiği için kutsal mekânlardan cennete ve İrem gül bahçesine meyledilmeyeceğini ifade eder:

Fuzûlî haste-dil tâ ravza-i kûyunda sâkindir

Temennâ-yı behişt ü meyl-i gülzâr-ı İrem kılmaz (Fuzûlî, G.111/7)

Bâkî ise göç davulunun çalmasıyla (ölümün gerçekleşmesiyle) memdûhun konacağı yerin cennet bostanı olacağını söyleyerek hem bahçeyi cennet olarak tasavvur eder hem de cennetin bahçe gibi açık ve ferah yerinin memdûha layık görüleceğini düşünür:

Âhir çalındı kûs-ı rahîl itdün irtihâl

Evvel konagun oldı cinân bûstânları (Bâkî, Ms.VI/7)

İdeal bahçe örneği olarak bilinen *"Bâğ-ı İrem, Ad kavminin hükümdarı Şeddâd'ın Tanrılık iddiasıyla ve bir yeryüzü cenneti kurmak amacıyla yaptırdığı, ne var ki Allah'ın ceza olarak gönderdiği korkunç bir tufanla yerle bir olan bahçedir."* (Ayvazoğlu, 2013:61). *"Gururun ve tutkunun dünyasal cenneti"* (Haydar, 1991:159) olarak bilinen İrem, belli özellikleri ve inşa edilme amacına uygun bir biçimde divanlarda bahçeyle ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Bu bağlamda bahçe; sonsuza kadar varlığını sürdüreceğine inanılan bir mülk olarak inşa edilme (Bâkî, G.426/4), şiddetli esen bir rüzgârla yerle bir olma (Bâkî, K.16/11) ve ilkbaharda İrem bağını kıskandıracak güzelliğe ulaşma gibi hususlarda İrem bağıyla ilişkilendirilmiştir:

İrişdi vakt ki gül basa bûstâna kadem

Cihânı eyleye lutf-i bahâr reşk-i İrem (Fuzûlî, K.16/1)

Sevgilinin mahallesi, sahip olduğu güzellikler konusunda açıklanırken, prototip bahçe örneği olarak bilinen İrem bağıyla karşılaştırılır. Dünya cenneti şeklinde tahayyül edilen İrem bağı, güzelliğini ve değerini sevgiliden alan ve cennete benzetilen kûy ile karşılaştırıldığında, içerisinde bulunan varlıktan dolayı kûy'dan değersiz görülür:

Menzilin bâg-ı İrem kılsalar itmez ârâm

Ehl-i dil cennet-i kûyûn gibi me'vâ gözedür (Bâkî, G.67/2)

Bahçenin geçicilik bağlamında ilişkilendirildiği kavramlardan biri dünyadır. *"Dünya bir geçit/geçiş mekândır."* (İçli, 2012:1311). Ahirete göre geçici bir mekân olarak görüldüğü için "fena bahçesi" olarak tasavvur edilir. Dünya bağından göç davulunun sesinin duyulması (Fuzûlî, G.289/4), ömür elbisesinin dünyada bâkî olmaması (Bâkî, G.303/4) gibi ifadelerle geçici mekân veya geçiş mekânı olarak görülen dünyaya olumsuz anlamlar yüklenir. Bunun yanında gül devri (ilkbahar) gibi geçici olsa bile, dünyada elde edilen fırsatların doğru bir şekilde değerlendirilmesi gerektiği ifade edilerek âleme/dünyaya belli bir kıymet atfedilir:

Gâfil geçürme fursatı kim bâğ-ı 'âlemün

Gül devri gibi devleti nâ-pâydârdur (Bâkî, G.152/3)

Âşık, ayrılık acısından ötürü bahçe gibi huzur veren mekânlarda bile büyük belâlara düçar kalır. Çekilen dertlerin büyüklüğü ve sevgilinin servi gibi salınması nedeniyle âşığın, belâ bahçesinde üveyik kuşu gibi inlediği (Bâkî, G.359/7), dert bahçesinde, üzüm kütüğü yerine âşığın bedeninin kesildiği (Bâkî, G.539/3) düşünülür. Ayrıca ayrılıktan âşığın sel gibi akan gözyaşları, oluşturduğu görüntü itibariyle servinin ayağına takılan gümüş halhalı anımsatır. Böylece âşığın çektiği acılar, bahçenin unsurları olarak bilinen servi, üveyik, üzüm kütüğü, su ve çimen gibi unsurlarla ilişkilendirilerek âşığın karamsar ruh hâli tasvir edilmeye çalışılır:

Hasret-i kaddün ile bâgda seyl-i eşküm

Takdı serv-i çemenün pâyine sîmîn halhâl (Bâkî, G.294/2)

Klasik şairler, yönetim anlayışlarından memnun kaldıkları için devlet adamlarını övmekle yetinmeyip, kendi kişisel mekânlarına tasarruf etme hakkını gönüllü olarak bırakarak (Andrews, 2009:190) onların güvenlik düzeyinin nihaî noktası olan mekânlarına sığınmak isterler. Sosyal ve siyasal hayatın merkezinde yer alan hükümdar mekânları, şairler için *"bir sığınak, insan doğasının özel, duygusal tarafının ortaya çıkmasına fırsat verilen güvenli bir yer"* (Andrews, 2009:192) olarak tasavvur edilir ve bu mekânlar bahçeyle ilişkilendirilir.

Bahçe, hükümdar övgüsü konusunda muhtelif teşbih ve tasavvurlara konu edilir. Özellikle bahar mevsiminde bahçede görülen canlılık, bolluk ve huzur, memdûhun yönetim anlayışıyla ilişkilendirilir. Mekân olarak bahçe, huzur kaynağı olarak da hükümdar, cazibelerinden dolayı meyledilen varlıklar şeklinde düşünülür. *"Hükümdara meyl, dünyevî otoritenin bahçesindeki merkezî şahsa da meyletmektir."* (Andrews, 2009:187). Böyle bir meyil veya teveccühün temelinde, şairin sıkıntılar içerisinde idame ettirdiği dünyasının mekânsal boyutunun bahçe ferahlığına dönüşmesi noktasındaki isteği olduğu düşünülür. Bâkî, dünya cennetinin inşası hayâliyle yapılan İrem bağını, Ferîdûn Beg'in sarayıyla mukayese eder ve söz konusu bahçeyi, sarayın bir taşı kadar kıymetli görmez:

İrem bâgı ana nisbet degül bir taşına kıymet

Egerçi kıymeti taş iledür bünyâdı ser-tâ-pâ (Bâkî, K.27/11)

Memdûhun yönetimde tesis ettiği adalet ve lütuf, dünya bahçesinde tezahür ettiğinde, gül bahçesinin kıskandığı (Bâkî, K.7/17), lütuf bahçesindeki ihsan ve ikramın

bolluğu karşısında ay ve güneşin değersiz kaldığı düşünülür (Bâkî, K.24/21). Hilafet bağının gülü olarak tasavvur edilen hükümdarın lütuf ve himmetiyle şairin sıkıntılarının azaldığı, kendisini dikeninin cefâsını çekmeyen gül şeklinde hayâl ettiği düşünülür:

Ol gül-i bâğ-ı hilâfet kim bahâr-ı devleti

'Âlem-efrûz olalı göremez cefâ-yı hâr gül (Fuzûlî, K.9/38)

Cömertlik bahçesi teşbihiyle (Bâkî, K.18/35), memdûhun cömertliği; sonbaharda bahçede sararıp düşen yaprakların altına benzetilmesiyle (Bâkî, G.371/3) zenginliği anlatılır. Bunun yanı sıra memdûh adalet baharının gülü, cömertlik gül bahçesinin fidanı; lütuf çimenliğinin çiçeği ve kerem bahçesinin servi ağacı olarak tahayyül edilir:

Gül-i bahâr-ı adâlet nihâl-i gülşen-i cûd

Şükûfe-i çemen-i lutf ü serv-i bâğ-ı kerem (Fuzûlî, K.16/10)

Hükümdarın gerçekleştirdiği fetihler, gül bahçesinde açılan taze güllerle ilişkilendirilir (Fuzûlî, K.9/61). Bu yaklaşımla sosyal/siyasal bir olay ile doğal bir olay arasında ilişki oluşturulur. Yaşadığı dönemin güzelliklerini övmeyi amaç edinen şairler, hâmîleri tarafından taltif edilirler. Bu bağlamda kendisini "senâ bahçesi"nin gönül kuşu olarak gören Bâkî, memdûha/bahçeye değer atfetmenin yanı sıra, ilgi gördüğü için kendisini de yüceltir:

Bâg-ı senâ vü gülşen-i medhûnde mürg-i dil

Bu nazm-ı rûh-bahşı okur su gibi revân (Bâkî, K.1/27)

Memdûh övgüsünde bulunulurken tabii olaylardan yararlanılır. Kış rüzgârının bostanda oluşturduğu etki, taarruz sonucunda oluşan yağmalama görüntüsüne benzetilerek doğal bir olay, benzetme yoluyla sosyal bir olayla ilişkilendirilir (Fuzûlî, K.6/6). Ayrıca Fuzûlî, hükümdarın otoriter yönetiminden dolayı fitne bostanının bir daha yeşermediğini söyleyerek memleket veya dünyada sağlanan huzur ve güvene işaret eder, bu yaklaşımıyla memdûhu da yüceltir:

Sarsar-i kahr-i cihân-sûzından âgâh olalı

Açmaz oldu bûstân-i fitne-i eşrâr gül (Fuzûlî, K.9/41)

Kuy, sevgilinin yaşadığı yerdir. Varlık âlemindeki ideal güzellikler, sevgilinin ikamet ettiği mekânlarda tezahür ettiği için sevgilinin mahallesi bahçeyle ilişkilendirilir. Bahçenin ideal formu cennet bahçesidir. Dolayısıyla sevgilinin bahçesi cennet bahçesi mesabesinde görülür. Bâkî, vaizin vasıflarını anlattığı cennetin aslında sevgilinin mahallesi olduğunu düşünür (Bâkî, G.157/1). Sevgilinin mahallesi cennet olarak görüldüğü için sevgili huriye benzetilir. Bâkî, sevgilinin mahallesinde sığınılacak bir

yer bulduğu takdirde âşığın, cennet bahçesini istemeyeceğini söyleyerek sevgilinin mahallesini cennetten üstün görür:

Gülşen-i kûyında me'vâ bulsa ol hûrîveşün

İhtiyâr eyler mi bâg-ı huldi âdem ey gönül (Bâkî, G.300/4)

Bostan (bahçe), sevgilinin ağırlandığı mekân olarak da düşünülür. Sevgili, bostana teşrif ettiğinde yasemin ve gül, sevgilinin yanağının güzelliği karşısında secde ederken; servi, sevgilinin boyunun güzelliği ve zarafeti karşısında ayağa kalkar:

Kıldı sücûd haddüne karşu gül ü semen

İtdi kıyâm kâmetüne serv-i bûstân (Bâkî, K.1/34)

Bostandaki bitkiler, sevgiliyi anımsattığı için âşıklar, orada gezip dolaşırlar. Bu gezintilerde servi, sevgilinin boyunu âşığa hatırlattığı için âşığın gözyaşları, sel gibi akar ve bahçedeki servi fidanını koparıp sürükler. Böylece âşığın ayrılıktan kaynaklanan teessürü, bahçedeki bitkilere yansıtılarak bostan gibi müreffeh bir mekân, dar ve kasvetli mekân hâlini alır:

Kaçan kim kâmetinden ayrı seyr-i bûsitân etdim

Koparıp eşk seylâbiyle ben servi revân etdim (Fuzûlî, G.201/1)

Bahçeyle talim tahtası arasında oluşturulan benzerlik ilişkisinin temelinde, reyhan sözcüğünün tevriyeli kullanılması düşüncesi vardır. Reyhan, bahçe bitkisi olduğu gibi *"muhakkak adlı yazının küçüğüdür. Bu yazı, nesih büyüklüğünde veya sülüsle nesih arası bir boyda yazılır… Besmele için de tercih edilen yazı türlerinden biridir."* (Eyduran, 2010:195). Bu durum, reyhan yazısının süs için de kullanıldığını gösterir. Harflerin, noktalı ve noktasız bir şekilde bahçeye benzeyen talim tahtasına reyhan yazısıyla yazılması, bahçe işçiliğinin kusursuzluğu ve bahçede tezahür eden tecellilerin hâl diliyle verdiği dersleri karşıladığı düşünülür:

Hadîka tahta-i ta'lîm olup reyâhînden

Yazıldı mühmel ü mu'cem ana hurûf-i hecâ (Fuzûlî, K.1/15)

Sevgilinin elife benzeyen boyunun bahçe bitkilerinden fidana benzetilmesi, âşıkta feda edilme duygusunu meydana getirir. Bu durum, bahçenin, aşk duygusunu dinamik tutan yer olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Elifi serv gibi bâg-ı mahabbetde bu gün

Kad-i mevzûnun ile ol iki bâzûna fidâ (Bâkî, G.16/2)

Bahçe, sevgiliyi temsil eden gülün içinde yetiştiği mekân olması hasebiyle âşığın meylettiği mekânların başında gelir. Fuzûlî'ye göre sevgilinin gül yüzünün şevki, âşığın

duygularını harekete geçirdiğinde âşık, bahçe gezintisine çıkar, orada gül kokusuyla teskin olur. Gül, sevgiliyi anımsattığı için âşığın, sevgilinin hasretiyle dökülen gözyaşları, çimenliğin üzerine saçılan inci olarak tasavvur edilir:

Gâlib oldu subh-dem şevk-ı gül-i rûyun bana

Seyr-i bâğ etdim ki bûy-ı gül vere teskîn ana

Gül görüp yâdınla dürr-i eşk saçdım her yana (Fuzûlî, Th.2-III/1-2-3)

Âşığın ömür bağındaki ümit goncasının açılmadığı düşünülür. Böylece âşığın ömrü bahçeye, vuslat ile neticelenmeyen ümidi açılmamış goncaya benzetilir. Ömrün bahçe olarak tasavvur edilmesinin nedeni, âşığın vuslata dair duygularıyla bahçenin baharı müjdeleyen hâli arasında kurulan benzerlik ilgisindendir:

Gonca-i ümmîd-i bâg-ı 'ömri handân görmedi

Dîde kim ebr-i bahârî gibi giryân olmadı (Bâkî, G.490/2)

Basra'da yaşanan siyasî veya sosyal çalkantılar, bahçelerde güllerin açılmasıyla ilişkilendirilir. Fitne ve kargaşa, kanın dökülmesine neden olur. Şair, aralarında renk benzerliği bulunan kanın yerine gülü kullanarak fitne bahçesi imajı oluşturur:

Ol fezâ-yı mihnet-efzâdan yetince Basraya

Dehr bâğ-i fitneden bir gül açardı her zamân (Fuzûlî, Trc.15-VIII/6)

Bahçenin etrafındaki menekşeler, şekil ve renk bakımından Nil Nehri'nin taşmış hâlini anımsattığı için Bâkî bahçeyi Mısır'a, bahçenin etrafındaki menekşeleri ise Nil Nehri'nin taşması sunucu ortaya çıkan manzaraya benzetir:

Tutdı etrâfın benefşe mülk-i Mısra döndi bâg

Sandılar seyr eyleyenler Nîl tugyân eyledi (Bâkî, K.7/15)

Bahçedeki söğüt ağaçlarının akarsuya düşen yaprakları, kılıfından çıkarılan altın işlemeli kılıca benzetildiği için bahçenin, savaş araç gereci olan kılıcın teşhir edildiği yer olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Berg-i bîdi bâgda âb-ı revân üzre görüp

Didiler akmış gılâfından bu tîg-i zer-nişân (Bâkî, K.22/3)

Bahçedeki çiçekler, renk ve görüntü bakımından sarraf dükkânına, gül ise güzel kokması bakımından attara benzetildiği için bahçe, çarşı/pazar yeri olarak tasavvur edilmiştir:

Çâr-sû-yı bâğ seyrânı bu gün mergûbdur

Kim şükûfe anda sarrâf oldu vü 'attâr gül (Fuzûlî, K.9/6)

Klasik şairler, devlet başkanlarını överken sahip oldukları bilgi ve birikimle ülkenin kültürel mirasına katkı sağladıklarını inandıkları için kendilerini de överler. Bu bağlamda Fuzûlî, memdûhu kıymet ve hikmet bahçesine; kendisini/kalemini ise müstesna -özelliklere sahip- bir akarsuya benzetir. Böylece memdûhun hikmetli bakışı ve kıymetiyle; kendisinin ise özgün düşünceleriyle devlet fidanlığına katkı sağladığını düşünür:

Nihâl-i devlete kadrin riyâz-i hikmetdir

Riyâz-i kadrine bir turfa cûybâr kalem (Fuzûlî, K.33/24)

Tasavvur ve tahayyüllere yoğun bir biçimde konu olan mekânlardan biri bahçedir. Bahçeyle aynı anlam çerçevesinde değerlendirilse bile içerisinde yetişen bitkilerin/çiçeklerin türlerine göre farklı isimler alan gülzâr/gülsitân/gülşen, lâlezâr, şükûfezâr, benefşezâr ve sünbülzâr sözcükleri, bahçenin alt başlıkları olarak ayrı ayrı değerlendirilmiştir:

2.16.1. Gül Bahçesi (Gülzâr, Gülsitân, Gülşen)

Klasik şiirde gerek unsur veya motif olarak gerekse mecaz ve teşbihlerle en fazla kullanılan çiçek türü güldür. *"Farsçada genel anlamı çiçek olan gül, edebiyatımızda gül, gül-i bâdâm (badem çiçeği), gül-i yâsemen (yasemin çiçeği) gibi ifadelerle aynı mânâda kullanılmıştır."* (Kurnaz, 1996:219). Gül, biçimsel ve işlevsel özellikleriyle ideal güzelliğin sembolü olarak tasavvur edilir.

Gül, doğal özellikleriyle bitki âleminin, sembolik anlamıyla sevgilinin, otoritenin gücünü temsil etmesi nedeniyle de memdûh ve Allah'ın benzetileni olarak görülür. *"Tanpınar, gülün Divan şiirindeki merkezî konumunu, hükümdarın Osmanlı toplumundaki konumuna benzeterek"* (Aka, 2005:snb.) gülü, siyasal ve sosyal hayatın merkezindeki varlık olarak tasavvur eder. Ayrıca "*gülün bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yaptığını*" (Tanpınar, 2012:27) söyleyerek gülü kozmik bir unsur olarak tasavvur eder. Etkileyip dönüştürmesi bakımından da yaratıcının veya hükümdarın kudret eli mesabesinde görür.

Gül *"aşkın her çeşidinde sevgiliyi temsil eder. Hafız'dan Ronsard'a, Yunus'tan Tagore'a, Hayyam'dan Goethe'ye, Fuzûlî'den Rilke'ye kadar bütün dünya şairlerinin üzerinde birleştiği tek çiçek güldür."* (Ayvazoğlu, 2013:92). Kırmızı rengi, güzel kokusu, tazeliği ve zarafetiyle sevgilinin benzetileni olarak görülmesinin yanı sıra, güzellik unsurlarıyla da ilişkilendirilir.

Tasavvufî anlayışa göre gül, *"tanrısal sevgilidir."* (Haydar, 1991:157; Ayvazoğlu, 2013:101). Muhtelif anlamlara gelecek şekilde kullanılır. "*Tasavvufî sembolizmde gonca hâlinde gül birliği, açılmış gül ise birliğin çokluk hâlinde(ki) görünüşünü temsil eder."* (Ayvazoğlu, 2013:95). Gül tecelli olarak düşünülürken *"gül bahçesi gönül açıklığı yahut kirinden, pasından temizlenerek İlahî güzelliğin yansımasına hazır hâle gelmiş kalp"* (Ayvazoğlu, 2013:95-96) olarak düşünülür. Böylece gül bahçesi, özelde gülün genelde ise Mutlak Varlık'ın cemal sıfatlarının tecelli yeri olarak tasavvur edilir.

Gülün klasik şiirde benzerlik noktasında en fazla ilişkilendirildiği şahsiyetlerden biri Hz. Muhammed'dir. Gülün kokusunu Hz. Muhammed'in terinden aldığına inanılır. Bu inanış nedeniyle "verd-i Muhammedî" veya "gül-i Muhammedî" adı verilen gül şeklinde hilye-i şerifler hazırlanmıştır (Kurnaz, 1996:220). "Gülzâr-ı nübüvvet" ve "gülzâr-ı risalet" gibi teşbihlerin oluşmasının temelinde de gülün Hz. Muhammed'in benzetileni olarak telakki edilmesi düşüncesi vardır.

Gül, Mutlak Varlık'ı/İlahî sevgiliyi temsil ettiği için gül denildiğinde zikredilmesi gereken diğer varlık derviş/âşık/bülbüldür. Gül, *"İlahî güzelliği ve ihtişamı en mükemmel biçimde yansıttığı için iştiyak içindeki ruhun sembolü olan bülbül tarafından sevilmiştir."* (Ayvazoğlu, 2013:101). Bu durum, aşk ile yaratılan İlahî tecellilerin âşıklar tarafından daha doğru bir biçimde anlaşıldığını gösterir. Gül bahçesi, divanlarda gülistân, gülşen, gülzâr adlarıyla anılır. Mecazî veya hakikî aşk anlatırlırken, gül bahçesi muhtelif imaj ve tasavvurlarda kullanır.

Gül bahçesi, Bâkî Divanı'nda gezinti yeri, sevgiliyi çağrıştırma, ideal güzelliği temsil etme, sevgilinin mahallesi, gam, kan, cennet, âlem, geçicilik, aşk, can, eğlence meclisi, meyhane, mâna, kâinat kitabı, Nigâr-hâne, beşik, memdûh övgüsü, Rum ve Bağdat diyarları gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilirken; Fuzûlî Divanı'nda gezinti yeri, sevgiliyi çağrıştırma, ideal güzelliği temsil etme, cennet, zindan, kan, aşk, delilik, âlem, eğlence meclisi, şifâhâne, Mısır diyarı, peygamberlik, memdûh övgüsü gibi hususlarda teşbih ve tasavvurlara konu edilmiştir.

"Gül mevsimi" (Ayvazoğlu, 2013:32) tabiatın canlandığı mevsim olarak bilinen ilkbahardır. İlkbaharda doğada yaşanan canlılık, âşıkları psikolojik açıdan etkileyerek onların vuslat ümidini diri tutar ve hayatlarına dinamizm katar. Bu bağlamda bahar yağmuruyla bağ ve gül bahçesinin tazelendiği/canlandığı (Bâkî, K.25/31); gönlü, gonca gibi daralan âşığın gül bahçesine yönelmesiyle yüreğinin gül gibi açıldığı düşünülür.

Yani bahar mevsiminde âşığın yaşamak istediği değişim ile gül bahçesindeki değişim adeta özdeşleştirilir:

Nev-bahâr oldı gelün 'azm-i gülistân idelüm

Açalum gonca-i kalbi gül-i handân idelüm (Bâkî, G.323/1)

Birçok çiçek, ağaç ve kuş çeşidine yuva olan gül bahçesi, bahar mevsiminin getirdiği yeşillik, ferahlık, canlılık ile aldığı görünüm nedeniyle âşığın gönül iklimini şenlendirir. Sevgilinin benzetileni olarak görülen unsurların mekânı olarak tasavvur edildiği için âşığın teveccüh ettiği mekânların başında gelir. Gül bahçesi, ayrılık acısından inleyen bülbülün yurdu (Fuzûlî, G.73/6), güzel koku (Bâkî, G.318/4) ve haber taşıyıcısı olarak düşünülen sabah rüzgârının estiği yer (Fuzûlî, K.18/1), dikeniyle bülbülün bağrında yaralar açan gülün asli vatanı, salınışı ve uzunluğuyla sevgilinin boyuna benzetilen servinin mekânı olarak tasavvur edilir:

Hâr zahmından neler çekdügümi gülzârda

Bâgbân-ı bülbül-i giryâne söylen söylesün (Bâkî, G.395/4)

Hansı gülşen gülbünü serv-i hırâmânınca var

Hansı gülbün üzre gonca lâ'l-i handânınca var (Fuzûlî, G.73/1)

Klasik şairler, ideal güzelliği tasvir etme (Ayvazoğlu, 2013:245) çabası içinde oldukları için sevgiliyle gül bahçesi arasında benzerlik ilişkisi oluştururlar. Güzelliğiyle lale yanaklı bir sanem (Bâkî, K.18/14) ve gül olarak tasavvur edilen sevgilinin güzellik unsurları/uzuvları, gül bahçesinde biten muhtelif bitkilerle ilişkilendirilir. Bu bağlamda sevgilinin yanağı, gül ve gül bahçesi (Fuzûlî, G.240/1; Bâkî, G.85/4); dudağı, gonca (Bâkî, G.380/1) ve gül yaprağı (Fuzûlî, G.73/2); yüzü/çehresi, yasemin (Bâkî, G.284/3) ve gül bahçesi (Bâkî, G.380/1); gözü, nergis (Bâkî, G.305/3); saçları, sümbül (Fuzûlî, G.145/5; Bâkî, K.24/3); boyu, ardıç ağacı (Bâkî, G.100/3) ve servi (Bâkî, G.345/1); beni, karanfil olarak tasavvur edilir. Bu tasavvur ve teşbihlere bakıldığında, gül bahçesinin unsurlarıyla birlikte ideal güzelliği temsil ettiği düşünülür:

Hansı gülzâr içre bir gül açılır hüsnün kimi

Hansı gül bergi leb-i lâ'l-i dür-efşânınca var (Fuzûlî, G.73/2)

Kad serv-i çemen yâre dehen gonca-i gülzâr

Hat müşg-i Huten çihre semen hâl karanfül (Bâkî, G.284/3)

Gül, güzelliğiyle sevgili olarak; gül bahçesi ise sevgiliye layık bir mekân olarak hayâl edilir. Gül bahçesi, sevgilinin varlığında âşık için açık, yokluğunda ise kapalı mekân hâlini alır (Bayrak, 2013:172). Sevgilinin ilgisizliği, müstağni hâli bu yakınlığı

ızdıraba dönüştürür. Bu bağlamda sevgili, gül bahçesinde huzur ve neşe içinde yaşarken ten kafesinde daralan gönül kuşu (bülbül), aşk derdinden inler. Yani sevgili, vurdumduymaz ve bencil tavrıyla gül bahçesinin keyfini sürerken; gönül (âşık), ten kafesinin, sınırlandıran ve âşığa tutsaklık hâlini yaşatan özellikleriyle karşı karşıya kalır:

Sen gül gibi gülşende gülmekde açılmakda

İnler kafes-i tende mürg-i dil-i nâlânum (Bâkî, G.338/5)

Memdûhun/sevgilinin hareminin toprağı, uzun boylu servileriyle gül bahçesi olarak tasavvur edilir. Bu yaklaşımın temelinde, söz konusu mekânın doğal güzelliğinin yanında, içerisindeki varlığa atfedilen değerin olduğu düşünülür:

Mâh-simâlar ile arsâ-i bezmin gerdûn

Serv-i bâlâlar ile hâk-i harîmin gülzâr (Fuzûlî, K.40/26)

Gül bahçesi, canlılık ve renkliliğiyle (Fuzûlî, G.74/1) insan ruhuna neşe (Bâkî, G.122/9), huzur ve dinginlik verdiği için divanlarda seyirlik yer ve gezinti yeri olarak anılır. Sevgiliyle birlikte gül bahçesinde -hayâlî de olsa- yapılan bir gezinti (Bâkî, Th.6-I/1-2-3), âşığa büyük bir mutluluk verir. Gül bahçesini görme ve dolaşma zevkinin diğer zevklerden üstün görüldüğünü (Fuzûlî, G.74/5) düşünen Fuzûlî, bahar mevsimini kastederek böyle bir mevsimde, yabancıların köşelere çekildiğini, kendisinin ise sabah rüzgârı gibi gül bahçesine meylettiğini dile getirir. Gül bahçesinin, sevgiliyi hatırlatan unsurları ve insana huzur veren yer olması yönleriyle teveccüh edilen mekân hâline geldiğini düşünür:

El böyle fasıllarda temennâ-yı künc eder

Ben eyledim sabâ kimi gülşen yana güzâr (Fuzûlî, K.37/6)

Klasik şiirde âşığın yaşama nedeni olarak düşünülen sevgili ile sabah rüzgârı arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. *"Saba rüzgârının nefesi misk saçtığında yaşlı âlem yeniden gençleşir, ölü âlem yeniden hayat bulur. Bu ise, İlahi nefese karşılık gelmektedir."* (Yıldırım, 2004:169). Huzur ve mutluluğun kaynağı olarak tasavvur edilen sevgilinin, sabah rüzgârı gibi hoş nefesiyle gül bahçesine gelip oraya/oradakilere huzur vermesi istendiği için sevgili yaşam kaynağı mesabesinde görülmüştür:

Gülzâra gel nesîm-i sabâ gibi hoş-dem ol

Açıl derûn-ı gonca gibi şâd u hurrem ol (Bâkî, G.289/1)

Aşk ile gül bahçesi arasında benzerlik ilişkisinin oluşturulması, sevgilinin gül bahçesinde yeni olgunlaşan fidana (Fuzûlî, K.37/43); âşığın "âh dumanı"nın bahçede salınan serviye (Bâkî, G.354/4); göğsündeki yaraların gül ve nar çiçeğine benzetilmesi

nedeniyledir (Bâkî, G.335/1). Aşk, bedende yaralar oluşturur. Renk açısından ve biçimsel açıdan nar çiçeğine benzetilen yaraların, aşk acısının büyüklüğünün emaresi olarak görülmesinin yanı sıra, aşkın, gül bahçesi olarak tasavvur edilmesine zemin hazırladığı düşünülür:

Açıldı dâglar sînemde çâk itdüm girîbânum

Mahabbet gülşeninde açılan gül-nârı görsünler (Bâkî, G.55/3)

Genellikle olumlu özelliklerle zikredilen gül bahçesi, renk ve görüntüsüyle âşığın sinesinde oluşan yaraları hatırlattığı için gam bahçesi, feleğin cevri nedeniyle de zindan olarak tasavvur edilir. Açık ve müreffeh bir mekânın kapalı ve dar bir mekân olarak tasavvur edilmesi, psikolojik açıdan daralan âşığın ruh hâlinin gül bahçesine yansıması şeklinde izah edilebilir:

Gülistân-ı gamundur sahn-ı sîne

Açılmış ak güldür penbe-i key (Bâkî, G.514/4)

Devr cevrin gör ki nüzhetgâh-ı ehl-i zevk iken

Cûybâr-ı gülşeni zencîr-i zindân eylemiş (Fuzûlî, G.130/4)

Âşığın sinesinde oluşan yaralar ile gül/gül bahçesi arasında hem renk açısından hem de şekilsel açıdan benzerlik ilişkisi oluşturulur. Sevgili, serviye benzeyen hançerini çekip gül bahçesine çıktığında, âşığın yaralı göğsünden akan kanların, gül bahçesindeki gülleri kana boyadığı düşünülür. Ayrıca sevgilinin acımasızlığından âşığın kanlı gözyaşlarının gül bahçesi gibi göründüğünü söyleyen Bâkî, seyredildiğinde/gezildiğinde herkese huzur veren bu mekânın âşık için ızdırap veren bir mekâna dönüştüğüne işaret eder:

Boyanıp kana olmuş pâre pâre güller a'zâsı

Meger hançer çekip sen serv tek çıkdın gülistâna (Fuzûlî, G.251/5)

Dûd-ı âhın serv idüp kanlu yaşın gülşen bilen

Eylemez serve nazar seyr-i gülistân istemez (Bâkî, G.206/3)

Gül bahçesi, mekînin mekâna değer katması bağlamında düşünüldüğünde ise bağ ve bostan gibi diğer dış/yapay mekânların fevkine çıkarılmak suretiyle cennet bahçesi olarak tasavvur edilir (Bâkî, G.415/5). Fuzûlî'ye göre kıyamet vaktinde, cennet olarak tavsif edilen gül bahçesine girebilmenin şartı sevgiliye/memdûha itaat etmektir (Fuzûlî, K.36/18). Ayrıca sevgilinin yüzüyle cennet arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Mecaz âleminde *"âşıkların cenneti, sevgilinin yüzüdür."* (Pala, 2005:21).

Sevgilinin yüz güzelliğinin hayâli bile âşıkta kavuşma ümidi oluşturduğu için cehennem ateşinin, âşığın iç âleminde cennet bahçesine dönüştüğü düşünülür:

Hüsnün hayâli vaslun ümîdiyle 'âşıka

Nâr-ı câhîmi gülşen-i bâg-ı cinân ider (Bâkî, G.109/3)

Eşik ve kûy gibi mekânlar, sevgiliyle özdeşleştiği için cennetten üstün görülür. Âşık ile maşuk arasındaki sınırı belirten mekânlardan biri sevgilinin eşiğidir. Sevgili için değersiz, âşık için yüz sürülecek kadar değerli olan bu mekân, gül bahçesine kıyasla cennet mesabesinde görülür:

Bâkıyâ gülşen-i fırdevsi bana 'arz itme

Asitânın ben anun menzil ü me'vâ bilürin (Bâkî, G.363/5)

Klasik şiirde sevgili, temsil ettiği güzellik itibariyle huriye benzetildiği için sevgilinin mahallesi cennet ile ilişkilendirilir. Bu bağlamda sevgilinin mahallesinde sığınılacak yer bulduğu takdirde âşığın cennet ve İrem gül bahçesini istemeyeceği düşünülür:

Fuzûlî haste-dil tâ ravza-i kûyunda sâkindir

Temennâ-yı behişt ü meyl-i gülzâr-ı İrem kılmaz (Fuzûlî, G.111/7)

Gül bahçesiyle âlem arasında farklı ilgiler kurulur. Gül bahçesinin kâinatın numunelerinin toplandığı yer olarak görülmesi (Bâkî, K.17/2), yaratılış rüzgârıyla İlahî tecellilerin gül bahçesinde ortaya çıkması ve âlem olarak düşünülen gül bahçesinin mevsim değişmelerinden etkilenmesi oluşturulan bu ilgilerden bazılarıdır. Baharın hazana dönüşmesinin mukadderat olarak telakki edilmesiyle geçicilik fikrine işaret edildiği düşünülür:

İlâhi tâ nesîm-i sun' tahrîkiyle âlemde

Olur dâmân-i gülşen pür-güher ebr-i dür-efşândan (Fuzûlî, K.25/24)

Bâg u bahâr-ı gülşen-i 'âlem hazânludur

Bezm-i safâ hemîşe gül ü ergavânludur (Bâkî, G.102/1)

"Fenâ gül bahçesi" tabiriyle *"gülün ömrünün kısalığı ve yaşamın faniliği"* (Yazar, 2009:2378) anlatılır. Âlem olarak düşünülen gül bahçesinde yetişen canlı ve rengârenk güller, mevsimsel değişikliklerden dolayı çer çöpe dönüşerek değersizleşir. Bu durum, bahçenin/dünyanın fâniliğinin göstergesidir. Fena gül bahçesinin, âşıkla alakalı yönlerinden biri de dikenli olduğu için onu yaralayıp ağlatmasıdır. Bu ağlama ve incinmenin huzur ve sükûnete dönüşmesi, gülün/sevgilinin bülbüle/âşığa teveccüh etmesine bağlıdır:

Bu fenâ gülşeninün hâr u hasından göçürüp

Kurdılar bârgehin ravza-i Rıdvân üzre (Bâkî, Ms.2-II/5)

Aglamazdum zahm-ı hârından bu fânî gülşenün

Bir güle baksa hele ol gonca-i handân eger (Bâkî, K.13/5)

Can/ruh, varlıkların diriliğini sağlar. "Gönül gülşeninin gülü, müminlerin imamı olan Hz. Ali'dir." demekle Hz. Ali'yi bu bahçeye canlılık katan bir gül olarak düşünen şair, gül bahçesinin canlılığıyla Hz. Ali'nin Müslümanlar üzerinde oluşturduğu etki arasında ilgi kurmuştur. Sevgiliye kavuşmak için canını vermeye hazır olan âşık, gülün yerine canların açıldığı gül bahçesine sevgilisini layık görür. Gül bahçesinin can/ruh ile ilişkilendirilmesi ruhların yaratıldığı veya ruhlarla ülfetin sağlandığı elest bezmini çağrıştırmaktadır:

Ya'ni gül-i gülzâr-i cân Hayder imâm-i mü'minân

Ol kim anadır bî-gümân miskin Fuzûlî bir gedâ (Fuzûlî, K.8/28)

Sana cây-ı hırâm ey nahl-i bâlâ gülşen-i cândur

Nesîm-i nev-bahârî gibi gel sahn-ı çemenden geç (Bâkî, G.30/2)

Gül bahçesi, eğlence meclislerinin düzenlendiği dış mekânlardan biridir. Bâkî, şarap kadehini şekil itibariyle güle benzettiği için şarap meclisini gül bahçesi olarak tasavvur eder. Bu mekânın âşıkların canına can katma özelliğine sahip olduğunu düşünür (Bâkî, K.26/9). Cemiyet için eğlence mekânı hâline getirilen gül bahçesinin müdavimlerinden biri de âşıktır. Âşık eğlence mekânında bile perişan bir hâldedir. Bu bağlamda Fuzûlî, âşığın perişanlığıyla gül yapraklarının dağınıklığı arasında benzerlik ilgisi kurarak eğlence mekânlarının insanın psikolojisine göre anlam kazandığını ifade eder:

Gülsitân bezm-i şarâb u câm-ı mey güldür bana

Kulkul-i halk-i surâhî savt-ı bülbüldür bana (Bâkî, G.12/1)

Perîşân olma kim gül-berg tek hâlâ bu gülşende

Neşât ü ayş için esbâb-ı cem'iyyet müheyyâdır (Fuzûlî, Trc.2-I/2)

Meyhanenin maddî unsurlarından biri olan kadeh, güle benzetildiği için meyhane gül bahçesi olarak tasavvur edilmiştir. Bu tasavvurun temelinde, her iki mekânın unsurlarıyla insanı mest edecek derecede güzel ve etkili olması düşüncesi vardır:

Gülşen istersen işte mey-hâne

Gül-i handân gerekse peymâne (Bâkî, G.471/1)

Bâkî, beyit biçiminde olan şiirlerini, mana ve ahenk noktasında üstün gördüğü için gül bahçesine benzetir (Bâkî, G.24/5). Su ve çamurdan mana gül bahçesinin güllerinin elde edilebilmesi için varlık toprağının âşığın gözyaşlarıyla ıslak tutulması gerektiğini düşünür. Bu gözyaşı, Bâkî için ilham kaynağı olarak düşünülürken elde edilen yeni manaların gül kadar değerli olduğu düşünülür:

Vücûdun hâkini ter tut gözün yaşıyla ey Bâkî

Gül-i gülzâr-ı ma'nâ açılur bu âb u gilden bil (Bâkî, G.312/5)

Çinli bir nakkaş, ressam olan Mânî, *"Zerdüşt diniyle Hristiyanlığı birleştirerek yeni bir din meydana getirmiş, resimlerini mucize diye gösterip peygamberlik davasında bulunmuştur."* (Onay, 2009:318) Resimleri çok güzel olduğu için müritlerinin arasında gökten inen nur ve mucize olarak görülmüş ve yüceltilmiştir (Pala, 1995:357). Mani'nin resimlerinin toplandığı resim mecmuasına, "Nigâr-hâne, Nigaristân" (Onay, 2009:356) adı verilmiştir. Bâkî, doğada oluşturduğu müstesna manzaralardan dolayı bahar mevsimini, Mânî olarak; gül bahçesini ise "Nigâr-hâne" olarak tasavvur etmiştir:

Bülbülde savt-ı rengîn güllerde sûret-i Çîn

Fasl-ı bahâr Mânî gülşen Nigâr-hâne (Bâkî, G.470/3)

Gül bahçesindeki her bir taze yaprak, varlık sırlarının inceliklerini şerh ettiği için gül bahçesi, Allah'ın cemal sıfatlarının tezahür ettiği ve bu sırların anlaşıldığı mekân olarak tasavvur edilmiştir. Gül bahçesi, unsurlarıyla Mutlak Varlık'ın sırlarını ârife âşikâr etttiği için bu mekânın kâinat kitabı olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Nükte-i sırr-ı vücûdı şerh ider her berg-i ter

'Ârif-i âgâha bu gülşende besdür bir varak (Bâkî, G.243/4)

Gül bahçesinde her derde devanın bulunduğuna inanıldığı için (Fuzûlî, G.74/4) sıkıntı köşesine sığınmak -zorunda kalan- aşk muzdaribinin, şifa bulmak için gül bahçesine meylettiği düşünülür. Gül bahçesi, içerisindeki bitki ve kuşlarla huzur ve dinginliği sağlayan mekânların başında gelir. Aşk uğruna akıllarını yitiren âşıklar, gül bahçesinin huzur veren ortamında dertlerine şifa ararlar:

Yine dîvâne aşk eyledi dârü'ş-şifâ meyli

Yine gülzâre çıkdı kûşe-i mihnet giriftârı (Fuzûlî, K.18/3)

İffetin sembolü olarak bilinen Hz. Yusuf, emsalsiz bir güzelliğe sahip olduğu için güle benzetilir. Gülün, gül bahçesindeki konumuyla Hz. Yusuf'un Mısır'a sultan olması arasında oluşturulan ilişki nedeniyle gül bahçesi, Mısır ülkesine benzetilir. Gül bahçesindeki serviler ile İstanbul'un servi boylu güzelleri arasında da ilgi kurularak gül

bahçesi İstanbul'a (Bâkî, G.266/1) teşbih edilir. Güzelliği hasebiyle gül bahçesiyle Rum ülkesi (Bâkî, G.337/3), insanlarının ten rengi nedeniyle de menekşe bahçesiyle Hindistan ülkesi arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Ayrıca -Bağdat'ta- akan suyun üstündeki yaseminler, Şat Nehri'nde yüzen kazlara benzetildiği için gül bahçesi, Bağdat şehri olarak tasavvur edilir:

Habsden Yûsuf çıkıp Sultân-i Mısr olmuş kimi
Oldu açıp goncesin ârâyiş-i gülzâr gül (Fuzûlî, K.9/8)
Sahn-ı gülşen mülk-i Bagdâd oldı âb-ı cûy Şat
Yâsemenler su yüzinde seyr ider mânend-i bat (Bâkî, G.222/1)

Gül bahçesinin maddî unsurlarından biri olan gonca, bebek olarak; bahar yağmuru ise dadı olarak tahayyül edildiği için gül bahçesi beşiğe benzetilmiştir. Bu imgeyle mutlu bir aile hayâlinin kurulduğu; gül bahçesinin huzur ve saadet veren bir mekân olarak tasavvur edildiği düşünülür:

Mehd-i gülzâr üzre geldi dâye-i ebr-i bahâr
Tıfl-ı gonca agzın açdı meyl-i pistân eyledi (Bâkî, K.7/4)

Aşk kılıcının tesiriyle âşığın bedeninde çıkan yaralar, delilik gül bahçesi olarak tasavvur edilir. Bu teşbihin temelinde aşk derdinden dolayı cinnet geçiren insanların vücutlarında çıkan yaraların renk ve biçim noktasında güllere benzetilmesi ve bu yaralardan âşıkların hicap duymaması düşüncesi vardır:

Çâkler cismimde tîğ-i aşkdan ayb etmeniz
Kim cünûn gülzârının bunlar gül-i handânıdır (Fuzûlî, G.86/4)

Gül, Mutlak Varlık'ın kâinattaki tecellilerinden biri olup güzelliği ve kokusuyla Hz. Muhammed'in sembolü olarak kullanılır. Gülü, Hz. Muhammed'in yüzüne (Fuzûlî, K.3/3); gül bahçesini, yanağına (Fuzûlî, K.9/11) ve peygamberlik makamına benzeten Fuzûlî, Hz. Muhammed'in merhametiyle peygamberlik gül bahçesinin tazeliğinin sağlandığını, parlaklığının arttığını düşünür. Gül bahçesi, doğal bir ortam içinde değişim ve dönüşümünü sağladığı için hazan mevsimi veya susuz kalma gibi nedenlerden dolayı solar. Bu durum, *"Hz. İsa ile Hz. Muhammed arasında geçen yaklâşık altı yüzyıllık zaman diliminde herhangi bir peygamberin gönderilmemesiyle* (Pala, 2011/b:54) ilişkilendirilir. Hz. İsa'dan sonra, uzun bir müddet peygamber gönderilmediği için sosyal hayatta görülen ahlakî yozlaşma, kurumaya başlayan gül bahçesi imgesiyle anlatılır. Ayrıca Hz. Muhammed'in nübüvvetiyle ahlakî açıdan dönüşen anlayış ve yaşanan güzellikler, gül bahçesiyle ilişkilendirilir:

Kılmak için tâze gülzâr-i nübüvvet revnakın

Mu'cizinden eylemiş izhâr seng-i hâre su (Fuzûlî, K.3/16)

Gül, çiçeklerin sultanı olarak görüldüğü için hükümdar ile ilişkilendirilir. Hükümdar, siyasî egemenliği sağlamakla kalmayıp memleket için farklı çalışmalar yapar. Bu çalışmalardan biri de "*mülkün dört bir yanından bitki ve hayvanları bir bahçede toplamak suretiyle, iktidar ve kontrol sembolleri yerleştirmeye yönelik girişimlerdir."* (Andrews, 2009:184-185). Bâkî ve Fuzûlî, otoriteyi överken memdûh ile gül bahçesi arasında bazı ilişkiler oluşturur. Yeni elde edilen bir makamın, vezirlik gül bahçesinde yeni açılan bir gül olarak görülmesi (Fuzûlî, K.24/17), hükümdarın ideal yönetimi sayesinde memleketin millet için emniyetli bir gül bahçesi, kâfirler için ise kahır yerine dönüşmesi bu ililişkilerden bazılarıdır:

Âb-ı revân-ı gülşen-i emn ü emân yiter

Tîg-i cihân-güşâ-yı şehenşâh-ı pâk-dîn (Bâkî, G.379/4)

Halvet-i lutfunadır nûr-ı dil-i mü'min çerâğ

Gülşen-i kahrınadır dâğ-ı dil-i küffâr gül (Fuzûlî, K.9/42)

Memdûhun zenginliği ve cömertliği tasvir edilirken feyiz ve bereketin tecelli ettiği mekân olan gül bahçesi (Fuzûlî, K.11/41), lütuf ve cömertliğin kaynağı olarak düşünülen memdûhla birlikte anılır. Gül bahçesindeki toprağın Bedahşân madenine dönüşmesi tasavvuru (Bâkî, K.7/10), memdûhun zenginlik ve lutfunun göstergesidir. Mekîninden aldığı kıymet hasebiyle gül bahçesi, hoş sesli bülbül/âşık tarafından övülmeyi hak eder (Bâkî, K.1/27; Fuzûlî, G.235/7). Ayrıca memdûhun cemal sıfatlarının tecelli yeri olarak düşünülen gül bahçesine hüma kuşunun gölgesi düştüğü için gül bahçesi, âşığın bahtının açıldığı mekân olarak da tasavvur edilir:

Hümâyveş varak-ı yâsemîn ü berg-i semen

Uçup hevâya gülistâna düşdü zıll-i hümâ (Fuzûlî, K.1/13)

Bâkî; lalenin, ovayı Bedehşan yakutunun çıkarıldığı madene dönüştürdüğünü, çiy tanelerinin gül bahçesine iri inciler saçtığını (Bâkî, K.18/25) ifade eder. İnci saçan bulutların gül bahçesinin eteğini mücevherle doldurması imajı (Fuzûlî, K.25/24), memdûhun döneminde yaşanan zenginliğin göstergesidir. Yağmur damlaları ve şebnem, bahar mevsiminin bereketi olup bahçeyi canlandırır. Biçimsel açıdan inci ve mücevhere benzetilen bu doğal unsurlar, gerek işlevleri gerekse biçimsel benzerlik nedeniyle zenginlik emareleri olarak tasavvur edilir. Sonbaharda gül bahçesinde sararıp dökülen yapraklar, biçimsel açıdan altına benzetilir (Bâkî, K.5/5). Gülün/sevgilinin/ hükümdarın

gül bahçesine teşrif etmesiyle altın hazineleri saçılmak üzere hazırlanır. Hazan mevsiminde kuyumcu dükkânı olarak tasavvur edilen gül bahçesi, dönemin ihtişam ve zenginliğinin emaresi olarak tasavvur edilebileceği gibi şairin bu zenginlikten faydalanma konusundaki düşüncesine işaret olabildiği de düşünülür:

Seyr-i gülzâr etdiğin peyk-i sabâdan fehm edip
Genc-i zer kılmış müheyyâ kılmağa îsâr gül (Fuzûlî, K.9/26)
Gülşene altun varaklar zeyn idüp bâd-ı hazân
Gûyiyâ zer-kûblar dükkânı oldı gülsitân (Bâkî, K.22/1)

2.16.2. Lâle Bahçesi (Lâlezâr, Lâlesitân)

Farsça bir sözcük olan lâle; soğanlı, otsu bir bitkinin adı olup *"zambakgillerden, yaprakları uzun ve sivri, çiçekleri kadeh biçiminde, türlü renkte bir süs bitkisidir."* (Akalın vd., 2011:1573). Türk edebiyatında gülden sonra en çok iltifat edilen çiçek türüdür.

Klasik şiirde sıkça kullanılan lale, *"taşradan gelen çiçek"* (Ayvazoğlu, 2013:121) olarak bilinir, *"utangaçlık ve çekingenliğin sembolü"* (Ayvazoğlu, 2013:122) olarak kullanılır. Lale; kırmızı rengi, dikensiz gövdesi, ortasının siyah oluşu, kokusunun olmaması gibi özellikleriyle; *"ateş, güneş, şafak, kına, Kızılbaş, şarap (şarab-ı lâle-gûn), la'lîn kadeh, kan, la'l, kâse-i mercân, câm, şem', çerâğ, kanlı kefen, al sancak, çadır, asker, attar, etfâl (çocuk), külah"* gibi unsurların (Pala, 1995:242; Baytop-Kurnaz, 2003:80) sevgilinin yüzü ve yanağının; âşığın kanlı yüreği, gözyaşları ve vücudundaki yaraların benzetileni olarak kullanılır.

Lale, gerek klasik şiirde gerekse tekke-tasavvuf şiirinde mazmun veya motif olarak yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Ahmet Kartal, laleye yüklenen dinî ve tasavvufî yorumu şöyle açıklar: *"Lale soğanı, sadece bir sap ve bir çiçek verdiğinden lale tevhid işareti sayılmıştır. Lalenin Arapça yazılışı da "kelime-i tevhid"in harfleriyle başlar. Yine Arapça Allah'ın başındaki 'elif' harfi ile lale arasında bir benzerlik kurulabildiği gibi laledeki 'lamelif', lam ve he harfleri ile İslâmiyetin sembolü olan "hilal" kelimesi yazılmakta, bunun yanında yukarıda belirttiğimiz gibi ebced hesabıyla "Allah" ve "lale" kelimeleri aynı sayıyı yani 66 sayısını vermektedir. İşte bundan dolayı diyebiliriz ki, lale doğal ve estetik özellikleri bir yana İslâmî bir yorumlayışla kutsal sayılmış; Allah'ın yaratıcılığını en güzel yansıtan varlık kabul edilmiştir."* (1997:110).

Bâkî Divanı'nda lale bahçesi; memdûhun hükmettiği yerler ve sevgilinin mahallesiyle benzerlik noktasında ilişkilendirilirken; Fuzûlî Divanı'nda âşığın gönlü, meyhane, eğlence meclisi ve memdûh övgüsüyle ilgili tasavvurlara konu edilmiştir:

Sevgilinin zulmünden âşığın kanla dolan ciğerlerinin parça parça olup dışarı atılmasıyla sevgilinin mahallesindeki toprağın lale bahçesine dönüştüğü ileri sürülür. Bu yaklaşımla ciğer kanı ile lalenin rengi; sevgilinin mahallesiyle lale bahçesi arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur:

Hâk-i harîm-i kûyun bir lâlezâre dönmiş

Hûn itdügün cigerler hep pâre pâre düşmiş (Bâkî, G.216/4)

Ayrılık derdinden âşığın yaralanan gönlü, lale bahçesiyle benzerlik noktasında ilişkilendirilir. Yara, renk ve şekil bakımından laleye benzetildiği için yaralı gönül, lale bahçesi olarak tasavvur edilir:

Ey Fuzûlî dâğ-ı hicrân ile yanmış gönlümü

Lâlezâr açsaydı seyr-i lâlezâr etmez midim (Fuzûlî, G.195/8)

Bahar mevsiminde eğlencelerin düzenlendiği mekânlardan biri lale bahçesidir. Fuzûlî, lale bahçesini meyhaneye; âşığı ise meyhanenin maddî unsurlarından biri olan muma benzeterek meyhanenin maddî unsurlarından şarap, kadeh, mum ile lalenin rengi ve biçimi arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Böylece eğlence mekânı olan meyhane ve lale bahçesini keyif verme ve huzuru sağlama konusunda birbiriyle özdeşleştirir:

Dolmuş kadeh şarâb ile gelmiş ayağa kim

Ger lâle bitdi ise benim şem'-i lâlezâr (Fuzûlî, K.37/8)

Ayrıca Fuzûlî'ye göre saadet mevsiminde (ilkbaharda) bahçe ve ova, lale bahçesine dönüştüğü için sâkînin kadeh getirmesi gerektiği düşünülür. Böylece lalezar, açık mekânlarda düzenlenen eğlence meclisi olarak hayâl edilir:

Getir sâkî kadeh kim bâğ u sahrâ lâlezâr oldu

'Aceb fasl-ı huceste mevsîm-i hoş-rûzgâr oldu (Fuzûlî, Trc.2-III/1)

Fuzûlî; memdûhun savaşçılığını, cesaretini ve memleket yönetiminde huzuru sağlamak için verdiği mücadeleyi tasvir ederken lale bahçesinin kırmızılığıyla belirlenen amaç uğruna dökülen kanın kırmızılığı arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Gül mevsiminde emniyet sağlanmadığı için lale bahçesinin dağın kılıcıyla kana gark edildiğini düşünür. Böylece memdûhun güç ve ihtişamını dağa, akan kanın oluşturduğu manzarayı (kanlı yaraları) ise lale bahçesine benzetir:

Fasl-i gül tab'ında emniyetden olsaydı eser

Gark-ı hûn-ı lâlezâr olmazdı tîğ-i kûhsâr (Fuzûlî, K.28/7)

Kılıç, hükümdarın gücünü temsil eder. Huzurun sağlanması konusunda önemli bir araç olarak tasavvur edilir. Lale bahçesi, insanın kendisini güvende hissedip huzur bulduğu bir mekân olduğu için memdûhun kılıcı, safa gül bahçesinin akarsuyu; kılıcın geçtiği/hükmettiği yerler ise lale bahçesi olarak tasavvur edilmiştir:

Bir âbdur ki akdugı yir lâlezâr olur

Tîgun ki gülsitân-ı safâ cûybârıdur (Bâkî, G.99/2)

2.16.3. Çiçek Bahçesi (Şükûfezâr)

Şükûfe, çiçek ve çiçek minyatürü anlamlarına gelir (Birol, 2010:258). Bahçenin aslî unsuru olan çiçek, Türk bahçe kültürünün doğal unsuru olduğu gibi mimarî eserlerde figür, tezhip sanatında ise minyatür olarak sıkça kullanılmıştır. *"Şükûfe tarzı bezeme, dinî eserler başta olmak üzere padişah için hazırlanan divan, yazma eserler, tuğra ve fermanlar, hilye-i nebevî, levha, hatime sayfaları, cilt bezemeleri gibi birçok yerde kullanılmıştır."* (Birol, 2010:258).

Çiçeği fazla olan yer veya çiçek bahçesi anlamlarına gelen şükûfezâr, belli bir çiçekten ziyade, birçok çiçek türünün yetiştiği yer olarak bilinir. Türk kültür ve medeniyet tarihine bakıldığında *"sadece XVI-XVIII. yüzyıllar arasında İstanbul'da toplam 2000 çeşit lâlenin yetiştirildiği çiçek kültürü üzerine yazılmış risale, mecmua ve şükûfenâmelerde kayıtlıdır."* (Önal, 2009:913). Bu durum Türk kültüründe çiçeğe verilen önemin anlaşılması noktasında önem arz eder. Günlük hayatta da *"çiçek, temizliğin simgesi olarak görülmüştür. Zira bir şeyin çok temiz olduğunu belirtmek için günümüzde de 'çiçek gibi' tabiri kullanılır."* (Ayvazoğlu, 2013:20).

Çiçek, klasik şiirde unsur, motif veya sembol olarak yoğun bir biçimde kullanılırken çiçek bahçesi, gül ve lale bahçesi gibi mekânlara göre daha az kullanılmıştır. Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan "şükûfezâr" sözcüğü, Bâkî Divanı'nda bir defa kullanılmış, "yeni gelin" olarak tasavvur edilmiştir.

Taze geline benzetilen çiçek bahçesi, bağda dolaşan tavus kuşuyla ilişkilendirilir. Tavus kuşu, *"başındaki sorgucu, rengârenk kanat tüyleri ve yelpaze gibi açılan kuyruğu ile kuşlar âleminin alımlı üyelerinden biri olarak görülür."* (Ceylan, 2005:3). Rengârenk çiçeklerin rüzgârın etkisiyle salınmasıyla tavus kuşunun, rengârenk tüyleri ve edalı yürüyüşü arasında benzerlik ilişkisi oluşturulur. Ayrıca taze gelin

teşbihiyle bahar mevsiminde çiçek bahçesinde görülen tazelik ve güzellik idealize edilmeye çalışılır. Çiçek bahçesi sevgiliye layık bir mekân olarak görüldüğü için tavus kuşunun/sevgilinin çiçek bahçesinde dolanması, söz konusu mekânın güzelliğine ayrı bir değer kattığı düşünülür:

Tâvûsvâr cilveler itmekde bâgda
Gûyâ ki nev-'arûsa dönüpdür şükûfezâr (Bâkî, G.180/3)

2.16.4. Sümbül Bahçesi (Sünbülzâr)

Çiçek çeşitlerinden biri olan sünbül/sümbül; renk, koku ve şekil bakımından sevgilinin güzellik unsurlarından saçının benzetileni olarak görülür. *"Sümbülün divan şairlerinin ilgisini çeken en belirgin bitkisel özellikleri sırayla; güzel kokulu olması (müşgîn, 'abîr, mu'anber, 'anberîn); kıvrımlı, dalgalı ve karmaşık görünümü (âşüfte, perîşân, târmâr, halka halka, çîn, târ); genellikle siyaha yakın rengi (siyâh, kara, lâciverd, mâ'î, kebûdî, gömgök) ve açıldığı dönem itibariyla baharın habercisi olmasıdır."* (Bayram, 2007:213).

Sümbül sözcüğü, divanlarda yoğun bir biçimde kullanılmışken, "sünbülzâr" sözcüğü, Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış Bâkî Divanı'nda ise bir defa kullanılmış ve sevgilinin saçlarına olan özlem ile ilgili imgeye konu edilmiştir.

Klasik şiirde sevgilinin saçları; koku, renk ve salkım saçak olarak hayâl edilme gibi özellikleriyle sümbüle benzetilir (Kandemir, 2008:92). Bâkî'ye göre, sevgilinin saçlarının gamından âşığın rüzgâra benzeyen ahı, dağdan geçse dağ çöle, çöl bahçeye, bahçe sümbül bahçesine dönüşür. Bu yaklaşımla Bâkî, âşığın ayrılıktan kaynaklanan büyük acısını dağ, ova, çöl, bahçe ve sümbül bahçesi gibi mekânlara yansıtarak âşığı söz konusu mekânlar ile bütünleştirir. Sağlanan bu büyük dönüşüm ile âşığın sevgilinin saçlarına olan özlemini tasvir etmeye çalışır:

Kûhdan geçse gam-ı zülfünle âhum sarsarı
Kûh deşt ü deşt bâg u bâg sünbülzâr olur (Bâkî, G.114/4)

2.16.5. Menekşe Bahçesi (Benefşezâr)

Çiçek çeşitlerinden biri olan menekşe (benefşe); *"menekşegillerden, kısa boylu, güzel kokulu, genellikle mor çiçekli otsu bir bitkidir. Siyaha yakın koyu rengi, kokusu ve boynunun eğriliğiyle sevgilinin saçı, beni ve ayva tüyüne benzetilir."* (Güfta, 2009:1356). Klasik şiirde insana ait uzuvların yanında âbid, mürîd, günahkâr, mestâne,

gedâ, kul, hidû-beççe, utangaç kişi ve âşığın benzetileni olarak da görülür (Bayram, 2007:2015). Fuzûlî Divanı'nda kullanılmayan menekşe bahçesi, Bâkî Divanı'nda sevgilinin ayva tüylerinin ve muhtelif milletlerin ten renklerinin benzetileni olarak kullanılmıştır:

Sevgilinin yüzü/yanağı, ideal güzelliğin tezahür ettiği yer konumunda görüldüğü için bahçe olarak tasavvur edilir. Klasik şiirde âşığın karanlık dünyasını aydınlatacak kadar beyaz ve parlak görülen bu güzellik unsurunun üstündeki ayva tüyleri, siyah veya sarı olduğu için sevgilinin güzelliğine güzellik katar. Böylece sevgilinin yanağı, etrafı menekşelerle çevrili bir bahçe (menekşe bahçesi) olarak düşünülür:

Bir hüsn dahı bagladı hatdan 'izâr-ı yâr

Etrâf-ı bâg hûb olur olsa benefşezâr (Bâkî, G.111/1)

Rum (Osmanlı) ülkesindeki insanların ten rengi beyaz olduğu için Rum diyarı, ortası yaseminlerle bezenmiş bir gül bahçesine benzetilirken, Hindistân (Bâkî, G.337/3) ve Habeşistân'da yaşayan insanların ten renkleri siyah/esmer olduğu için bu diyarlar menekşe bahçesine benzetilmiştir. Reel mekânlardan Habeşistân ve Hindistân'da yaşayan insanların ten renklerinin menekşe; memleketlerinin menekşe bahçesi olarak tasavvur edilmesi, harici mekânların bahçe mesabesinde görüldüğünü, ten renklerinin bir zenginlik/renklilik olarak tasavvur edildiğini gösterir:

Döndi diyâr-ı Rûma semenlerle sahn-ı bâg

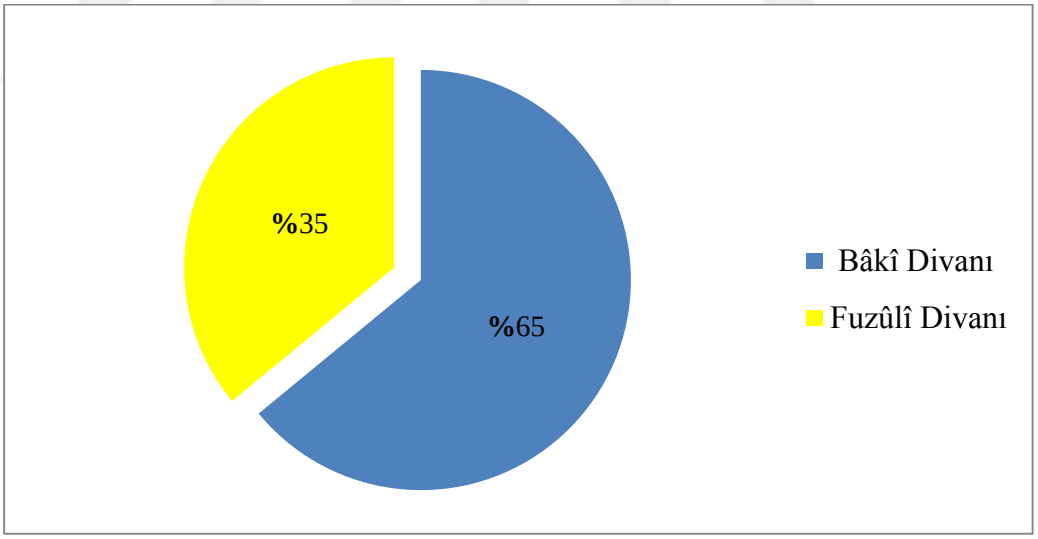
Gûyâ sevâd-ı mülk-i Habeşdür benefşezâr (Bâkî, K.17/3)

2.16.6. Bahçe ve Bahçe Çeşitleriyle İlgili Sözcüklerin Sayı, Oran ve İçerik Bakımından Değerlendirilmesi

Bahçe ve bahçe çeşitleriyle ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısını Tablo 25, kullanım oranını Grafik 25 vermektedir. Buna göre bahçe ve bahçe çeşitleriyle ilgili sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 426, Fuzûlî Divanı'nda 234 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %64'e, Fuzûlî Divanı'nda %35'e tekabül eder. Bâkî Divanı'ndaki toplam kullanım sayısı ve oranının Fuzûlî Divanı'ndan fazla olmasının nedeni, "bâğ", "İrem", "gülşen" ve gülistân" sözcüklerinin Bâkî Divanı'nda daha fazla kullanılması ve "benefşezâr", "sünbülzâr", "şükûfezâr" sözcüklerinin Fuzûlî Divanı'nda kullanılmamış olmasıdır. Bâkî Divanı'ndaki sayı ve oranın bu kadar fazla olmasının temelinde, Bâkî'nin dışa dönük ve rahat yaşamaya düşkün bir kişiliğe sahip olması düşüncesi vardır.

Tablo 25: Bahçe ve bahçe çeşitleriyle ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Bâğ	178	58
Benefşezâr	3	-
Bûstân/Bûsitân	13	16
Gülistân/Gülsitân	52	13
Gülşen	87	50
Gülzâr	55	62
Hadîka	-	3
İrem	11	3
Lâlezâr	5	7
Ravzâ/Riyâz	20	22
Sünbülzâr	1	-
Şükûfezâr	1	-
Toplam	**426**	**234**



Grafik 25: Bahçe ve bahçe çeşitleriyle ilgili sözcüklerin divanlarda kullanım oranı

Bahçe, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında en çok kullanılan mekânların başında gelir. Çerçevesel açıdan açık mekân olan bahçe ve çeşitleri, Bâkî Divanı'nda daha zengin bir bağlam içerisinde ele alınmıştır.

Kâinat veya âlemin bir numunesi olan bahçe, mevsimsel değişikliklerden en fazla etkilenen mekândır. Yeniden doğuşun sembolü olan bahar ile ölümün sembolü olan hazanın etkileri bahçede aynı düzeyde hissedilir. Zaman mefhumunun somutlaşması ve etkilerinin anlaşılması konusunda bahçe ideal bir temsil yeri olarak görülür. İlkbaharda ideal güzelliğin tezahür yeri olduğu için yasemin yanaklı sevgilinin gezinti yeri ve seyrangâhına dönüşür:

Seyr ile saldı bâğa güzer ol semen-izâr

Envâ'-ı zîb ü zînet ile fasl-ı nev-bahâr (Fuzûlî, Msd.1-IV/1)

Hazan rüzgârının etkisiyle oluşan sararma ve yıpranmayla âşığın/şairin gamlı hâli arasında benzerlik ilişkisi oluşturulduğu için bahçe, âşığın/şairin perişanlığının tezahür yeri olarak tasavvur edilir. Bu bağlamda bahçe, mekân olarak veya algılanma biçimine göre insanın iyimser ve kötümser hâllerinin anlaşılması konusunda önemli bir metafor olarak görülebilir:

Evrâk-ı bâga n'eyledi bâd-ı hazânı gör

Bâkî gamunda şöyle perişân olup gezer (Bâkî, G.138/7)

Kış mevsiminde ise bahçe, dökülen yaprakları ve yok edilen meyveleri nedeniyle taaruza uğramış ve yağmalanmış bir mekân olarak tasavvur edilmiştir:

Açıp ta'arruz elin zemherîr eşcâra

Ne berg kala bu gârette bûstânda ne bâr (Fuzûlî, K.6/6)

Mutlak Varlık'ın cemal sıfatlarının tecelli yeri olan bahçe, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında tasavvufî bazı hâllerin anlaşılması konusunda araç olarak görülmüşür. Bâkî, bahçedeki ağaçların hazan mevsiminde yapraklarını dökmesini tasavvuf ehlinin arınma süreçlerinden biri olarak bilinen "tecrit" hâliyla ilişkilendirir. Bu yaklaşımıyla doğal bir olayı hayâlî bir durum ile açıklamaya çalışır. Tecrit, sâlikin erginleşme sürecinin önemli menzillerinden biri olduğu için bahçenin özellikle sonbahardaki hâlinin tecrit hâlini layıkıyla ifade ettiği düşünülür:

Eşcâr-ı bâg hırka-i tecrîde girdiler

Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan (Bâkî, G.371/2)

Dünyanın geçiciliği anlatılırken kavram veya metafor olarak kullanılabilecek en önemli mekân bahçedir. Çünkü bahçenin tedaisi geniştir. Madde âleminden berzah âlemine yolculuk mukadder olduğu için dünya bahçesinde keyif ve rahatlık içinde bir hayat yaşansa bile bunun sona ereceği bilinir. Bahar mevsiminde yeşerip olgunlaştıktan

sonra hazan mevsiminde sararan bir bahçe, dünyanın geçiciliğini anlatma noktasında ideal bir zemin olarak görülür:

Yeter oldu kulağa bang-i rihlet dehr bâğından

Ne durmuşsun temâşâ-yı gül-i ruhsâr yetmez mi (Fuzûlî, G.289/4)

Hayatı ızdırap ve acıyla özdeşleşen Fuzûlî'nin yaşadığı coğrafyada fitne ve fesadın; çatışma ve kaosun eksilmediği bilinir. Bu bağlamda Kerbelâ ve Basra'nın kaderini nispeten yaşadığı düşünülen Fuzûlî'nin, bahçeyi "fitne" sözcüğüyle ilişkilendirmesi (Fuzûlî, K.9/41), söz konusu problemin şairin yaşadığı coğrafyayla adeta aynileştiğini gösterir. Fuzûlî, "fitne bahçesinde gülün açmaması" imgesiyle yaşadığı coğrafyada sağlanan birlik ve kardeşliği anlatırken; "Fitne bahçesinde her gün bir gül açardı." ifadesiyle yaşadığı dönemde fitnenin yaygınlığına işaret eder. Fitnenin bahçe gibi açık ve ferah bir mekânla ilişkilendirilmesi ve bahçe unsurlarından gül ile tavsif edilmesi bu davranışın söz konusu coğrafyada kanıksanıp normalleştiğini gösterir:

Ol fezâ-yi mihnet-efzâdan yetince Basraya

Dehr bâğ-i fitneden bir gül açardı her zamân (Fuzûlî, Trc.15-VIII/6)

Gül bahçesi, Bâkî ve Fuzûlî divanlarında hem açık hem de kapalı mekân olarak algılanmıştır. *"Olgusal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur."* Korkmaz, 2007:403). Bu bağlamda Fuzûlî Divanı'nda gül bahçesinin kapalı mekân olarak algılanma durumunun Bâkî Divanı'na göre daha fazla olduğu tespit edilmiştir. İnsan, iç durumunu dış dünyaya yansıttığı (Haydar, 1991:134) için gül bahçesinin, hayatı ızdırap ile özdeşleşen Fuzûlî'de kapalı mekân olarak algılanması, makul karşılanmalıdır. Fuzûlî, devrin zulmünden seyir yeri olan gül bahçesini zindan olarak algıladığını ve sevgilinin hançeriyle gül bahçesindeki güllerin kana boyandığını söyler (Fuzûlî, G.251/5). Böylece karamsar ruh hâlini gül bahçesine yansıtır. Tanpınar'ın Fuzûlî'de gülü *"kanayan bir yara"* (Tanpınar, 2011:115) olarak tasavvur etmesinin nedeninin söz konusu algıdan kaynaklandığı düşünülür:

Devr cevrin gör ki nüzhetgâh-ı ehl-i zevk iken

Cûybâr-ı gülşeni zencîr-i zindân eylemiş (Fuzûlî, G.130/4)

Bâkî de gül bahçesinde âşığın bedeninde oluşan yaraların âşığa büyük acılar çektirdiğini ileri sürerek insanların huzur bulduğu bir mekânı çekilen acının zemini olarak görür. Aynı zamanda gülün yara, gül bahçesinin ise âşığın benzetileni olarak tasavvur edilme düşüncesine atıfta bulunur:

Hâr zahmından neler çekdügümi gülzârda

Bâgbân-ı bülbül-i giryâne söylen söylesün (Bâkî, G.395/4)

Kapalı mekân algısı nasıl ki durgun, içe dönük ve karamsar kişiliğin göstergesi ise açık mekân algısı da hareketli, dışa dönük, iyimser kişiliğin göstergesidir (Temizkan, 2012:229). Bu bağlamda Bâkî ve Fuzûlî divanları incelendiğinde iki şairin de gül bahçesini yer yer açık mekân olarak algıladığı görülür. Bâkî, sevgilinin güzelliğinin hayâli, âşıkta vuslat ümidi oluşturduğu için cehennem ateşinin cennet bağının gül bahçesi olarak algılandığını düşünür. Fuzûlî ise bahar mevsiminde yabancıların (ağyâr/rakip) köşelere, kendisinin sabah rüzgârı gibi gül bahçesine gittiğini söyler, böylece rüzgâr ile özdeşleştirdiği coşkun ruh hâliyle çerçevesel açıdan açık ve ferah bir mekân olan gül bahçesine katkı sağlamayı düşünür:

Hüsnün hayâli vaslun ümîdiyle 'âşıka

Nâr-ı câhîmi gülşen-i bâg-ı cinân ider (Bâkî, G.109/3)

El böyle fasıllarda temennâ-yı künc eder

Ben eyledim sabâ kimi gülşen yana güzâr (Fuzûlî, K.37/6)

Lale bahçesi, Fuzûlî Divanı'nda daha fazla teşbih ve tasavvura konu edilmiştir. Fuzûlî, âşığın ayrılık derdinden yaralarla dolan gönlünü, gezilip görülmeye layık bir lale bahçesi olarak tasavvur eder. Bu mekân çerçevesel açıdan kapalı olduğu için âşık, burayı gezme veya tefekkür etme imkânından mahrum kalır. Yaralı gönlün lale bahçesi olarak tasavvur edilmesinin temelinde, renk ve şekil benzerliklerinin yanında âşığın hâlinden memnun olma düşüncesi vardır:

Ey Fuzûlî dâğ-ı hicrân ile yanmış gönlümü

Lâlezâr açsaydı seyr-i lâlezâr etmez midim (Fuzûlî, G.195/8)

Bâkî, sevgilinin etkisiyle dökülen kan ile oluşan manzarayı lale behçesi) olarak tasavvur ederek (Bâkî, G.99/2) olumsuz çağrışımlara kapı aralayan bir manzarayı olumlu görür. Ciğerlerin parça parça yere serilmiş olması hâliyle lale bahçesi arasında bir bağlantı kurulmakta. Bu durum, sevgiliden/memdûhtan kaynaklanmaktadır. Sevgilinin âşığa reva gördüğü cevr ve cefa ilgi ve iltifat mesabesinde değerlendirildiği için sevgilinin kahrı lütuf olarak tasavvur edilir. Bu etki, âşığın menzil olarak görüp ulaşmaya çalıştığı mekânlara (sevgilinin mahallesi) dahi yansıtılır:

Hâk-i harîm-i kûyun bir lâlezâre dönmiş

Hûn itdügün cigerler hep pâre pâre düşmiş (Bâkî, G.216/4)

Çiçek bahçesi, ideal güzelliği temsil eden sevgilinin mekânı olarak tasavvur edildiği için onun güzelliğiyle adeta özdeşleştirilir. Edalı tavırları, cilveli salınışıyla tavus kuşuna benzetilen sevgili, bağda dolanınca çiçek bahçesi taze bir gelin görünümüne kavuşur. Bu durum, mekânın güzellik ve canlılık noktasında ideal bir kişi veya kişilik olarak tasavvur edildiğinin göstergesidir. Bu yaklaşım, mekân ile kişinin değer noktasında aynileştirildiğini gösterir:

Tâvûsvâr cilveler itmekde bâgda

Gûyâ ki nev-'arûsa dönüpdür şükûfezâr (Bâkî, G.180/3)

Sümbül bahçesi, kokusu, rengi ve dağınıklığıyla sevgilinin güzellik unusurlarından saçlarıyla ilişkilendirilir. Âşık, sevgilinin saçlarını görme veya kokusunu alma hasretiyle yaşar. Bâkî, bu özleminin âşığın ah rüzgârının bazı mekânları dönüştürmek suretiyle bitebileceğine işeret eder. Genelde duyguların özelde hasret ve acının mekânlara yansıtılmasıyla mekânların insanla aynileşecek şekilde değişip dönüşmesi, yani beşerîleşmesi sağlanır (Kaplan, 2009/b:55). Bu yansıtma veya aynileşme sayesinde, âşığın iç âlemindeki bunalım ve buhranın anlaşılmasına/somutlaşmasına da katkı sağlanır:

Kûhdan geçse gam-ı zülfünle âhum sarsarı

Kûh deşt ü deşt bâg u bâg sünbülzâr olur (Bâkî, G.114/4)

Menekşe bahçesinin, ideal güzelliğin sembolü olarak tasavvur edilmesinin temelinde menekşenin, renk ve biçimiyle sevgilinin güzellik unsurlarının (saç, kâkül, hat) tasvirinde benzetilen olarak kullanılması düşüncesi vardır. Klasik şiirde sevgilinin güzellik unsurlarından bahsedildiğinde akla gelen ilk ve en önemli yer sevgilinin yüzü/yanağı olduğu için Bâkî, sevgilinin yanağını üstündeki ayva tüyleriyle etrafı menekşelerle çevrili bir bahçe olarak tasavvur eder. Bu yaklaşımıyla Bâkî'nin gerçekte hüsnüne/cemaline mazhar olamadığı sevgilinin güzellik unsurlarını yapay mekânlara yansıtarak ayrılık acısını hafifletmeye çalıştığı düşünülür:

Bir hüsn dahı bagladı hatdan 'izâr-ı yâr

Etrâf-ı bâg hûb olur olsa benefşezâr (Bâkî, G.111/1)

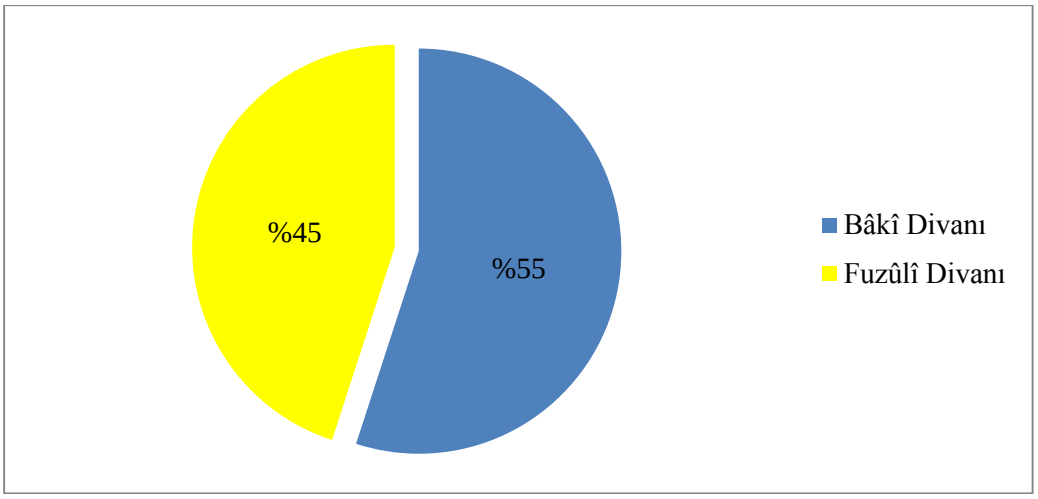
SONUÇ

Güçlü bir gelenekten beslenen klasik Türk şiiri, İslâmiyet'in etkisiyle Arap ve Fars kültüründen yararlanarak tekâmülünü gerçekleştirmiştir. Gelenek, klasik Türk şiirini şekil ve muhteva estetiği açısından sınırlandırdığı için, özgün söyleyiş ve "bikr-i mana arayışı" şairler tarafından önemsenmiştir. Bâkî ve Fuzûlî, geleneğin dayattığı sınırlar içinde, özgün üslupları ve derin imgelerle dolu şiirleriyle divan şiirinin "klasikleşme sürecine" sağladıkları katkı ile Türk edebiyatının en önemli şairleri arasında anılagelmişlerdir. Dolayısıyla bu şairlerin divanlarıyla ilgili tematik çalışmaların gerekliliğine inanılarak bu tez hazırlanmıştır.

Bu çalışmada, klasik Türk şiirinin iki önemli eseri olan Bâkî ve Fuzûlî divanlarında, mekânın tasavvur edilme biçimi ele alınmıştır. Mekânlar "Doğal Mekânlar" ve "Yapay Mekânlar" olmak üzere iki ana başlık altında incelenmiştir. Hayatiyetin devamı konusunda ihtiyaç duyulan ve insan iradesinin dışında vücut bulan mekânlar doğal mekânlardır. Doğal mekânların tasavvur edilme biçimi ve bu mekânlara olan iltifat, şairlerin kişilikleri ve edebî yönleri hakkında bazı ip uçlar verdiği için bu mekânların tespiti ve tasavvur edilme biçimi önem arz eder. Bu bağlamda divanlara bakıldığında, Bâkî Divanı'nda doğal mekânları karşılayan aynı (bahr, derya, deniz) veya farklı (caygâh, deniz, deşt, kuhsâr, vadi) anlamlara gelen 36, Fuzûlî Divanı'nda ise 30 sözcüğün kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durumdan, Bâkî'nin doğal mekânlarla alakalı farklı sözcükleri kullanma hususunda daha işlevsel bir dile sahip olduğu anlaşılmıştır. Doğal mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda toplam kullanım sayısı ve oranını Tablo 26 ve Grafik 26 vermektedir.

Tablo 26: Doğal mekânların toplam kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Doğal mekânlar	**527**	**431**



Grafik 26: Doğal mekânların toplam kullanım oranı

Bu Tablo ve Grafiğe göre, doğal mekânları karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 527, Fuzûlî Divanı' nda 431 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %55'e, Fuzûlî Divanı'nda %45'e tekabül etmektedir. Bâkî Divanı'nda doğal mekânların daha fazla kullanılması, Bâkî'nin dışa dönük, canlı ve renkli bir kişiliğe sahip olduğunu, bir imge veya tasavvuru işlerken gözlem duyusundan daha fazla yararlandığını, tasvir ve tavsiflerinde nispeten daha gerçekçi olduğunu ortaya koyar. Divanlarda doğal mekânların tasavvur edilme biçimlerine bakıldığında, klasik şiir geleneğinin muhteva estetiği hususunda karşılaşılan sınırlılıklar nedeniyle doğal mekânların genellikle soyut kavramlarla ilişkilendirilerek hayâlî bir bağlam içinde ele alındıkları görülmüştür. Bâkî Divanı'nda somut kavramların teşbih unsuru olarak daha fazla kullanılması, mekânların daha gerçekçi bir bakış açısıyla divanına yansıtıldığını gösterir.

Doğal mekânlardan deniz, dağ ve çimenliğin Bâkî Divanı'nda; çöl ve vadinin ise Fuzûlî Divanı'nda daha fazla kullanılışı dikkate değer bir durumdur. Bu mekânlardan özellikle vadi ve çöl, sahip oldukları doğal özellikler ile sıkıntı ve gam gibi duyguların ifade edilmesinde sembol olarak kullanılabilecek mekânların başında gelir. "Izdırabı yaşanacak tek iklim" olarak gören Fuzûlî'nin, bu mekânlara Bâkî'den daha fazla iltifat etmesi, sanat telakkisini şiire gerçekçi bir biçimde yansıttığını gösterir.

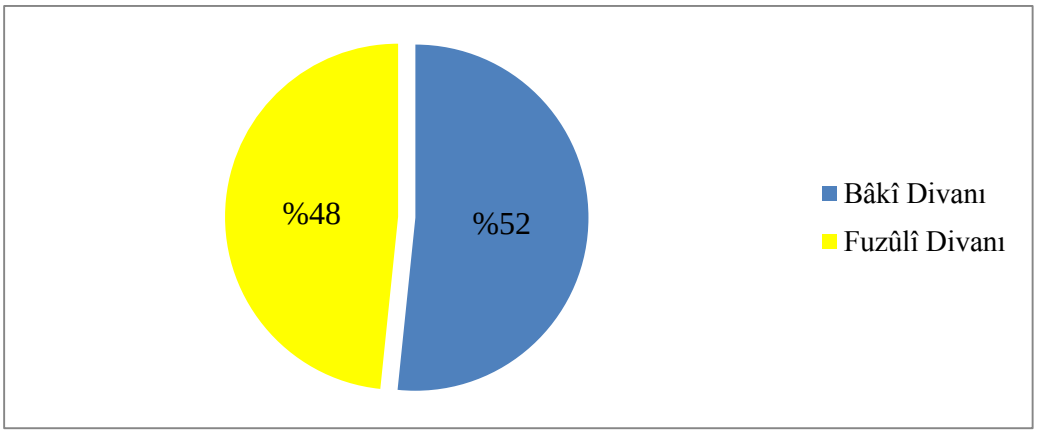
Yapay mekânlar, maddî ve manevî ihtiyaçların karşılanması için inşâ edilen mekânlardır. Barınma, korunma ve eğlence mekânları sayesinde, maddî ihtiyaçlar karşılanırken; dinî ve kültürel mekânlar sayesinde manevî ihtiyaçlar karşılanır. Yapay

mekânlar, inşâî mekân özelliği taşıdığı için mimarî unsurlar olarak maddî kültürün en önemli yönlerinden birini teşkil ederler. Bu yapılar sayesinde, eski dönemlerden geleceğe maddî ve manevî kültür aktarılmış olur. Mekânsal tasavvur ve imgeler, manevî kültürün en önemli şubelerinden birini teşkil ettiği için yapay mekân çözümlemeleri sayesinde, dönemin kültürel belleğiyle ilgili bazı çıkarımlar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Yapay mekânlara olan teveccüh ve bu mekânların algılanma biçimi önemlidir. Bu bağlamda Bâkî Divanı'na bakıldığında, toplamda yapay mekânlarla ilgili aynı veya farklı anlamlara gelen 179, Fuzûlî Divanı'nda ise 175 sözcüğün kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, yapay mekânları karşılayan sözcüklere, her iki şairin fazla ve birbirlerine yakın oranlarda iltifat ettiklerini, bu sözcüklerin şairlerin tasavvur âleminde aynı oranda canlı kaldığını gösterir. Sosyal hayatın her yönünü (barınma, dinî hayat, eğlence) yansıtacak kadar geniş bir kelime kadrosundan oluşan bu sözcüklerin içinde, otoriteyi temsil eden mekânlar (saray, konak) bulunduğu gibi halkı (ev, mescit, meyhane, zindan) temsil eden mekânlar da bulunur. Bu durum şairlerin, mekânları gerçeküstü imgelere konu etseler bile sosyal gerçekliklerini şiirlerine yansıttıklarını gösterir. Yapay mekânlarla ilgili sözcüklerin divanlarda toplam kullanım sayısını Tablo 27, kullanım oranını Grafik 27 vermektedir.

Tablo 27: Yapay mekânların toplam kullanım sayısı

Sözcükler	**Bâkî Divanı**	**Fuzûlî Divanı**
Yapay mekânlar	**1777**	**1664**



Grafik 27: Yapay mekânların toplam kullanım oranı

Bu Tablo ve Grafiğe göre yapay mekânları karşılayan sözcüklerin toplam kullanım sayısı, Bâkî Divanı'nda 1777, Fuzûlî Divanı'nda ise 1664 olarak tespit edilmiştir. Bu sayıların toplamı, Bâkî Divanı'nda %52'ye, Fuzûlî Divanı'nda %48'e tekabül etmektedir. Yapay mekânlara olan iltifatın her iki divanda fazla olması, sosyal hayatın önemli bir maddî unsurunun divanlara yansıtıldığını ve bu mekânların her iki şair tarafından önemsendiğini gösterir.

Bâkî Divanı'nda yapay mekânların toplam kullanımının fazla çıkma nedenlerinden biri, "bahçe"nin –Fuzûlî Divanına göre- belirgin bir fazlalıkla (426/234) kullanılmasıdır. Bahçe, dış mekân özelliği taşdığı için bu durum, Bâkî'nin dışa dönük kişiliğini yapay mekânlara yansıttığını gösterir. Yapay mekânlardan "bahçe"nin yanı sıra "barınma", "eğlence" ve "otoriteyi temsil eden" mekânların Bâkî Divanı'nda fazla oluşu, şairin maddî hayata olana bağlılığını, dünyevî isteklere düşkün yaratılışını ve devlet yöneticileriyle olan iyi ilişkilerini ortaya koyar. Fuzûlî Divanı'nda ise genellikle olumsuz durumları çağrıştıran "korunma" ve "cezalandırma" mekânlarının fazla kullanılması, Fuzûlî'nin, karamsar dünyasını ve mahrumiyet bölgesinin yaşattığı ruh hâlini şiirine yansıttığını gösterir.

Coğrafî mekânlardan memleket ve şehirler, sosyal hayatın en önemli şubelerinden birini teşkil ettiği için, bu mekânların tasavvur edilme biçimi önem arz eder. Bu bağlamda memleket adlarından Irak'ın, şehir adlarından ise Bağdat'ın büyük bir farkla Fuzûlî Divanı'nda, İstanbul'un ise yalnızca Bâkî Divanı'nda kullanılması, şairlerin yaşadıkları coğrafyayı şiirlerine yansıttıklarını gösterir. Bu durumun nazara alınmadığı yaklaşımlara da rast gelinmiştir. Örneğin, Bâkî, Mekke ve Medine kadılığı yapmasına rağmen divanında bu mekânlara hiç yer vermemiştir.

Dinî ve tasavvufî mekânlar, Bâkî Divanı'nda 77, Fuzûlî Divanı'nda 65 kez kullanılmıştır. Fuzûlî gerek din ve tasavvufu eserlerinde yoğun bir biçimde işleme, gerekse "dindarlık" kimliğiyle anılma hususlarında, eski Türk edebiyatı araştırmacılarının üzerinde fikir birliğine vardığı bir şahsiyet iken, Bâkî'nin dinî ve tasavvufî sözcüklere Fuzûlî'den daha fazla iltifat etmesi ve geleneğin belirlediği sınırlılıklar dışında bu mekânları olumsuz bir biçimde tasavvur etmemesi, Bâkî hakkında ileri sürülen kategorik yaklaşımların (epiküryen, hazperver) yeniden sorgulanması gerektiği sonucunu ortaya koymuştur. Bu mekânların tasavvur edilme biçimlerine bakıldığında ise her iki divanda da dinî ve tasavvufî mekânların harabatî mekânlar ile karşılaştırmalı olarak ele alındıklarında olumsuz özelliklerle tavsif

edildikleri, diğer kullanımlarda ise geleneğin belirlediği çerçeve içinde ele alındıkları tespit edilmiştir.

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında madde âlemi, aşkın/müteâl bir âlem formuyla tasavvur edildiği için bu âlemin önemli bir cüzü olan mekânların tasavvufî bazı kavramlarla (belâ, fakr, fenâ, hayret, hikmet, istiğna, kanaat, melâmet, tecrit, uzlet vb.) tavsif edildiği görülür. Fuzûlî, şiirlerinde İlahî aşkı terennüm ettiği için bu durum, onun sanat telakkisiyle temellendirilirken, Bâkî'nin şiirlerinde yer alan mekân tavsiflerinde tasavvufî kavramların azımsanmayacak oranda olması, klasik şairlerin beslendiği asıl kaynakların din ve tasavvuf olduğunu gösterir.

Klasik şiirin en yaygın konusu, aşk olduğu için, sevgilinin ideal bir varlık olarak tasavvur edilerek "Mutlak Varlık"; sevgiliye ait mekânların (eşik, kûy vb.) ise tasavvufî kavramlarla tavsif edilmenin yanı sıra dinî mekân olarak tasavvur edilmesi (Kâbe, Mescid-i Aksâ, cennet vb.) mecazî aşk bağlamında bile sevgilinin Mutlak Varlık'a yakınlaştırılmış bir tip olarak tasavvur edildiğini gösterir. İdeal varlığı temsil eden sevgiliye ait mekânların daima yüceltilmesi, mahviyyetkârlığı temsil eden âşığa ait mekânların ise değersiz görülmesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekân, "olgusal" ve "çevresel" olmak üzere iki anlayışla ele alınır. Çevresel anlayışta mekân doğrudan veya göndermelerle nispeten yapısal özellikleriyle ele alınırken; olgusal anlayışta mekân dönüştürülerek şairin ruh hâlini, kişiliğini yansıtacak şekilde ele alınır. Divanlarda mekânların insana ait duygu ve hayâllerle tavsif edildiği, şairin ruh hâlinin mekâna yansıtılarak "kişi-mekân özdeşliği" veya "kişi-mekân aynileşmesi"nin sağlandığı görülür. Şairlerin sanat telakkileri ve psikolojik hâllerinin anlaşılması konusunda yapılması gereken en önemli işlerden biri, eserlerinin incelenmesidir. Mekân/coğrafya "kader" olarak tasavvur edildiği için mekân tahlilleri sayesinde şairin dünya tasavvuru, ruh hâli hakkında birtakım bilgilerin elde edilebileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda divanlara bakıldığında, mekânların genellikle aşk, ayrılık, dert, gam, mihnet, sabır ve neşe gibi duygu belirten sözcüklerle tavsif edildiği görülür. Olumsuz durumları karşılayan kavramların fazlalığı, şairlerin ruh hâllerinden kaynaklandığı gibi, klasik şiir geleneğinin gereği olarak platonik aşk kurgusunun/anlayışının divanlara yansıtılmasından kaynaklanır.

Şair, ruh hâlini mekâna yansıttığı için mekânların algılanma biçimlerinin ortaya konulması zorunluluk arz eder. Çerçeve açısından kapalı olan mekânların (zindan, ev, köşe) karamsar ruh hâllerinin tasvirinde araç olarak kullanılması makul karşılanır.

Ancak çerçeve açısından açık ve ferah olan mekânların (bahçe, dağ, deniz) karamsar ruh hâllerinin tasvirinde kullanılması, mekânların algılanma biçiminde "çerçeve" veya "fiziksel yapının" nazara alınmadığını ortaya koyar. Bu bağlamda Bâkî ve Fuzûlî divanlarına bakıldığında, mekânların, daha çok olumsuz hâllerin tasvirinde kullanılan kavramlarla (gam, belâ, mihnet) tavsif edilerek kapalı mekân algısıyla ele alındığı tespit edilmiştir. Fuzûlî Divanı'nda "gül bahçesinin zindan" olarak, Bâkî Divanı'nda ise "sevgilinin ağyâr tarafından seyredilmesi hasebiyle dönme dolaptan çıkan sesin, inleme olarak algılanması ve bayram yerinin çilehaneye dönüşmesi" kapalı mekân algısıyla ilgili tespitlerden bazılarıdır. Kapalı mekân algısının Fuzûlî Divanı'nda daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Bu durum, Fuzûlî'nin içe dönük ve karamsar kişiliğini sanatına yansıttığını gösterir. Klasik şairler kendilerini âşık formunda telakki ettikleri için sevgili uğruna çektikleri sıkıntılardan haz alırlar. Bu yaklaşım da mekânların olumsuz durumları çağrıştıran sözcüklerle tavsif edilse bile açık mekân algısı değerlendirildiklerini gösterir.

Divanlarda yaygın olmamakla beraber doğal ve yapay mekânların "açık mekân algısı" ile ele alındıkları görülür. Özellikle olumsuz durumları çağrıştıran mekânların şairler tarafından olumlu bir bakış açısıyla ele alınması, bu bağlamda değerlendirilebilir. Bâkî Divanı'nda "vuslat ümidinin, cehennem ateşini cennet bahçesine dönüştürmesi" Fuzûlî Divanı'nda ise "mâtem evinin, âşığa yeterli gelmesi ve âşığın mâtem evinde mutlu olması" tasavvurları, işlevleri bakımından olumsuz özellikler taşıyan mekânların, âşıkların tasavvur âleminde olumlu durumları çağrıştırdığı, âşığın söz konusu mekânlarda kendisini huzurlu hissettiğini ortaya koyar. Klasik şiirde platonik aşk işlendiği için karamsar bir dünyanın şiire hâkim olduğu bilinir. Bâkî ve Fuzûlî bu konuda karşılaştırıldığında, maddî hayata bağlı, dışa dönük bir kişiliğe sahip olan Bâkî'nin, mekânları Fuzûlî'den daha fazla açık mekân olarak algıladığı tespit edilmiştir.

Mekânların divanlarda genellikle teşbih ve mecaz yoluyla aynı kavramlarla/hususlarla ilgili tasavvurlara konu edildiği görülür. Aşk, gönül, vuslat; belâ, fena, melâmet; gözyaşı, gam, delilik; bahçe, dünya, felek, sevgilinin güzellik unsurları ve memdûh övgüsü doğal ve yapay mekânlarla en fazla ilişkilendirilen kavram/hususlardır. Tasavvufî kavramlar, Fuzûlî Divanı'nda teşbih veya tavsif unsuru olarak daha fazla kullanılsa da ortak teşbih ve tasavvurların fazlalığı, şairlerin şiir dünyalarını, hayâl ve tasavvurlarını besleyen kültürün aynı olmasından kaynaklanır.

Ayrıca klasik Türk şiirinin muhteva estetiğinin âşığa dayattığı sınırlılıkların, aynı tasavvurların kullanımında etkili olduğunu gösterir.

Sanatçının asıl gayesi, bir gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktan ziyade, duygu ve düşüncelerini estetize ederek aktarmaktır. Bu bağlamda klasik şairlerin mekân tasavvurlarına bakıldığında, estetik kaygı ve ideal olanı yansıtma çabasından dolayı onların, daha çok gerçeküstü imge ve tasavvurlardan yararlandıkları görülür. Dolayısıyla mekânlar, "çevresel mekân anlayışı"ndan ziyade, "olgusal" mekân anlayışı" ile değerlendirilmiştir. Klasik şairler, gerçeküstü imge ve tasavvurları fazla kullandıkarı için suçlama mesabesinde bazı eleştirilere maruz kalmışlardır. Bâkî ve Fuzûlî divanlarına bu bağlamda bakıldığında, mekânların, gazellerde dolaylı olarak; kaside ve musammatlarda ise doğrudan "çevresel mekân anlayışı" ile ele alındığı görülür. Bâkî Divanında çölün, "ceylan ve kaplanların mekânı", Fuzûlî Divanı'nda ise "Mecnûn'un gezinti/seyir yeri" olarak tasavvur edilmesi, bu bağlamda değerlendirilebilir. Mekânlara dair halk inanışlarının doğrudan veya göndermelerle şiirlerde işlenmesi, sosyal gerçekliğin şiire yansıtılması konusunda önemli olsa gerektir. Karşılaştırmalı olarak divanlara bakıldığında "çevresel mekân anlayışı"nın Bâkî Divanı'nda daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

Mekân tahlillerinde Bâkî ve Fuzûlî'nin gerçeküstü imgelerden yararlanma düzeylerinin farklı olduğu görülmüştür. "Savaş yeri"nin Bâkî Divanı'nda "bahçe", "deniz" ve "gökyüzü" gibi somut; Fuzûlî Divanı'nda ise "aşk" ve "fitne" gibi soyut kavramlarla benzerlik noktasında ilişkilendirilerek kullanılması, şairlerin teşbih veya tavsif unsuru olarak kullandıkları sözcüklerin metafizik derecelerinin farklı olduğunu gösterir.

Divanlarda mekân, gerçeküstü imgelere konu edilip soyut kavramlarla tavsif edildiği için reel mekândan ziyade mekânsal metafor olarak kullanılmıştır. "Vâdî" sözcüğünün "vâdî-i hicrân", "vâdî-i gam", "vâdî-i dert", "vâdî-i mihnet" formuyla kullanılması ve bu kullanımın bütün mekânlarda görülmesi, mekânsal metaforların yaygınlığını ortaya koyar. Mekân tahlillerinde dikkat çeken hususlardan biri, aynı mekânın karşıt anlamlı sözcüklerle tavsif edilmesidir. "Eğlence meclisi"nin Bâkî Divanı'nda "vuslat" ve "ayrılık", Fuzûlî Divanı'nda ise "cennet" ve "cehennem" olarak tasavvur edilmesi, şairlerin gazel veya kaside söyleme/yazma sürecindeki psikolojik hâllerinin metne yansıtılması bağlamında değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekânın tasavvur edilme biçiminin ortaya konulmaya çalışıldığı bu çalışmada, klasik şiir geleneğinin, şairlerin mekân tasavvurları üzerinde belirleyici olduğu görülmüştür. Buna mukabil, şairlerin yaratılıştan kaynaklanan kişilik ve farklı sosyal ortamlarda yetişmenin sunduğu algı ve hayat tasavvurlarını divanlarına yansıttıkları tespit edilmiştir. Yalnızca iki divan üzerinde yapılan bu çalışmanın -mevcut çalışmalar içinde- "eşik" düzeyinde olduğu düşünülmektedir. Olaya dayalı metinlerin yapısal unsurlarından biri mekân olduğu için, mesnevilerde mekânın tasavvur edilme biçimiyle ilgili tez çalışmalarının daha isabetli olacağı düşüncesine varılmıştır. Bu çalışmanın, klasik Türk şiirinde "mekân" konusuyla alakalı yapılacak sonraki çalışmalara, gerek istatistikî veriler gerekse mekânların tasavvur edilme biçimi konularında katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aclûnî, (İsmâîl b. Muhammed) (2001), *Keşfü'l-Hafâ ve Müzîlü'l-İlbâs I-II*, C. 2, Thk. Yûsuf b. Muhammed el-Hac Ahmed, Dımeşk: Mektebetü'l-İlmi'l-Hadîs.

Afîfî (Ebu'l-A'lâ) (2009), *Tasavvuf: İslâm'da Manevi Hayat,* Çev. Ekrem Demirli-Abdullah Kartal, İstanbul: İz Yayıncılık

Aka, Pınar (2005), "Divan Edebiyatı ve Bütünlük", *Littera,* Aralık C. 173, (E.T.: 21.06.2016)

Akalın, Şükrü Hâluk vd. (2011), *Türkçe Sözlük,* Ankara: TDK Yayınları

Akar, Metin (2000), *Su Kasidesi Şerhi,* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı

Akarpınar, Bahar-Arslan, Mustafa (2004), *Tekke-Tasavvuf Edebiyatı,* Ankara: Grafiker Yayınları

Akdemir, Ayşegül (2007), "Divan Şiirinde "Cünûn" ve "Mecnûn" Kavramları ile Bu Kavramların Fehîm-i Kadîm Dîvânı'ndaki Kullanımı", *Bilig,* Bahar 2007, S. 41, s. 23-43, (E.T.: 09.02.2016)

Akın, Adnan (2010), "Kültür Penceresinden Türk İş Sisteminin Temelleri ve Atasözleri Bağlamında Bir Model Önerisi", *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi,* C. 7, S 2, s. 809-838, (E.T.: 09.12.2015)

Aksan, Doğan (2005), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili,* Ankara: Engin Yayınevi

Aksoy, Ömer Asım (1998), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1,* İstanbul: İnkılap Yayınları

Aksu, Cemal (2014), "Hanif'in Manzum Kırk Hadis Tercümesi Şerhi", *İlmî Araştırmalar,* S. 17, İstanbul, s. 17-34, (E.T.: 06.12.2016)

Aktaş, Hasan (2003), *Çağdaş Türk Şiirinde Coğrafya,* Edirne: Yort Savul Yayınları

Aktaş, Hasan, (2006), *Çağdaş Türk Şiirinde Sosyal Hayat,* Edirne: Yort Savul Yayınları

Aktaş, Şerif (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,* Ankara: Akçağ Yayınları

Aktaş, Şerif (2009), *Şiir Tahlili Teori- Uygulama*, Ankara: Akçağ Yayınları

Altıkulaç Demirbağ, Refika (2012), "Ahmet Haşim'de Ev-Yuva ve Doğa İmgesi", *Turkish Studies*, S. 7/4, s. 739-746

Aliyyü'l-Kârî (1994), *el-Masnû' fî Ma'rifeti'l-Hadîsi'l-Mevzû'*, Thk. Abdülfettah Ebu Gudde, Halep: Mektebetü'l-Matbuati'l-İslâmiyye

Andrews, Walter G. (2009), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı,* Çev. Tansel Güney, İstanbul: İletişim Yayınları

Araz, Rıfat (2007), "İlâhî Aşk Çağrışımlarına Dönüşen Tutku", *Bizim Külliye,* S. 31, s. 39-43, (E.T.: 21.01.2014)

Artun, Erman (2010), *Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları

Ataseven, Asaf (1985), "Tarihimizde Vakfedilmiş Sağlık Müesseseleri" http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/628/Ataseven.pdf?sequence=1&isAllowed=y (E.T.; 23.12.2015)

Ateş, Süleyman (1992), *İslâm Tasavvufu,* İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat

Avşar, Ziya (2007), "Şairlerin Görüp Unuttukları Bir Rüya: Belâgat", *Turkish Studies,* C. 2/4, s. 161-184

Aybar, Servet, (2003), "Sahne Tasarımında Dramatik Aksiyonun Belirleyiciliği", *Atatürk Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* S. 17, s. 67-75

Aybet, Nahid (1989), *Fuzûlî Dîvânı'nda Maddî Kültür,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Aydemir, Mustafa (2012), "Tarihsel Bir Polisiye Roman: İstanbul Hatırası", *Turkish Studies,* C. 7, S.3, s. 351-367

Aydın, Abdullah (2013/a), "Asude Bahar Ülkesine Yolculuk Olan Ölümün Şair Biyografilerinde İfade Edilmesi", *Turkish Studies,* C. 8, S.8, s. 161-188

Aydın, Abdullah (2013/b), *Divan Şiirinde Rakip Portresi,* Ankara: Sonçağ Yayınları

Aydın, Hüseyin (2012), *İlim Felsefe ve Din Açısından Yaratılış ve Gayelik (Teoloji)*, Ankara: DİB Yayınları

Aytaç, Ömer (2007), "Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası" *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* C.17, S.2, s. 199-226

Aytekin, Feride (2005), *Behiştî'de Tabiat ve Eşya,* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Ayvazoğlu, Beşir (2013), *Güller Kitabı,* İstanbul: Kapı Yayınları

Ayvazoğlu, Beşir (2014), *Aşk Estetiği,* İstanbul: Kapı Yayınları

Bachelard, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası,* Çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayınları

Bâkî, *Bâkî Dîvânı-Tenkitli Basım,* Haz. Sabahattin Küçük, Ankara: TDK Yayınları, 1994

Balkaya, Adem (2008), "Oğuz Kağan Destanı'nda Mekân", *Turkish Studies*, C. 3, S. 2, s. 150-163

Batislam, H. Dilek (2011), "Divan Şairinin Benzetme Dünyasında Mısır ve Nil", *Turkish Studies*, C. 6, S.1, s. 203-210

Bayat, Fuzûlî (1993), *Oğuz Epik Ananesi ve Oğuz Kağan Destânı,* Bakü: M. Neşriyat

Bayrak, Özcan (2013), *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı,* İstanbul: Kesit Yayıncılık

Bayram, Yavuz (2007) "Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler", *Turkish Studies*, C.2, S. 4, s. 209-219

Bayramoğlu, Selcan (2012), *Edip Cansever'in Bezik Oynayan Kadınlar, Şiirde Zaman ve Mekanın Poetikası,* İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Ana Bilim Dalı, İstanbul (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Baytop, Turhan-Kurnaz, Cemal (2003), "Lâle" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 27, s. 79-81, İstanbul: TDV Yayınları

Bazın, Marcel (2002), "Kazvin" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 25, İstanbul: TDV Yayınları, s. 154-155

Beyatlı, Yahya Kemal (2015), *Edebiyata Dair,* İstanbul: Arı Matbaası

Bilge, Yunus (2013), *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Mekân-İnsan İlişkisi,* Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Birici, Sevim (2007), "Klasik Türk Edebiyatında Âsiyâ", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* C.17, S.1, Elazığ, s. 97-113

Birol, İnci Ayan (2010) "Şükûfe" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 39, İstanbul: TDV Yayınları, s. 258-259

Bornovalı, Sedat (1999), *İslâm Dünyasında Bahçe ve Evren Anlatımı*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Bozkurt, Nebi (2003/a), "Medrese", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, s. 323-327, İstanbul: TDV Yayınları

Bozkurt, Nebi (2003/b), "Meclis", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 28, s. 241-242 İstanbul: TDV Yayınları

Bozkurt, Nebi (2004/a), "Mektep", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 29, s. 5-6, İstanbul: TDV Yayınları

Bozkurt, Nebi (2004/b), "Mezarlık" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* 2004, C. 29, s. 519-522, İstanbul: TDV Yayınları

Bozkurt, Nebi (2006) "Namazgâh", TDV İslâm Ansiklopedisi, C.32, s. 357-358, İstanbul: TDV Yayınları

Buhârî, (Ebû Abdullah Muhammed bin İsmail) (1976), *Sahîhu'l-Buhârî,* Thk. Mustafa Dîb el-Buğâ, C.4, Dımeşk-Beyrut: Dâru İbn Kesîr

Burckhardt, Titus (1994), *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler,* İstanbul: İnsan Yayınları

Cansever, Turgut (2013), *İslâm'da Şehir ve Mimari,* İstanbul: Timaş Yayınları

Ceylan, Ömür (2005), "Tâvûs ile Câmûs-Gaybî'nin Bir Deverân Gazeli ve Şerhi", *I. Uluslararası Sun'ullah-ı Gaybî Sempozyumu,* s. 1-6

Chittick, William (2013), *Varolmanın Boyutları,* İstanbul: İnsan Yayınları

Coşkun, Menderes- Öbek, Ali İhsan- Bayram, Yavuz (2009), *"Klasik Çağlar Boyunca Seçme" Gazel Şerhleri,* İstanbul: Kriter Yayınları

Çabuklu, Yaşar (2006), *Uzam ve Kötülük,* İstanbul: Everest Yayınları

Çamyar, Erol (2012), "Fuzûlî ve Bâkî Divânı'nda Belâ Kavramının Karşılaştırılması", *Dede Korkut,* C.1, S.2, s. 58-99

Çetin, Nurullah (2004), *Roman Çözümleme Yöntemi,* Ankara: Öncü Basımevi

Çetişli, İsmail (2009), *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro,* Ankara: Akçağ Yayınları

Çınar, Mustafa (2004), "16. Yüzyıl Divan Edebiyatında Bahçe Tasviri", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S. 26, s. 149-158

Çınar, Sanem-Kırca, Simay (2010), "Türk Kültüründe Bahçeyi Algılamak", *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi,* C. 60 S.2, s. 59-68

Demir, Ayşe (2011/a), *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı,* İstanbul: Kesit Yayınları

Demir, Haki (2013/a), "Mekan ve Varlık", http://www.fikirteknesi.com/mekan-ve-varlik/. (E.T.: 08.10.2015)

Demir, Haki (2013/b), "Mekan-2", http://www.fikirteknesi.com/mekan-2/ (E.T.: 06.11.2015)

Demir, Necati (2011/b), "Türk Düşünce Dünyasında Hazret-i Ali", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi,* C. 60, s. 85-104

Demirel, H. Gamze (2014), "Klasik Türk Şiirinde "Mekân"ın Sembolik Yorumu", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C.7, S. 34, s. 53-58

Demirel, Şener (2007), "Mazmundan İmgeye Yolculuk", *Atatürk Üniversitesi Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi,* C.2, S. 2, s. 138-151

Demirel, Şener (2009), "Divan Şiirinde Erguvan", *Turkish Studies,* S. 4/8, s. 995-1014

Deniz, Sabahat (2011), "Fuzûlî'nin Şiirlerinde Bazı Kozmik Unsurlar", *Bu Alâmet ile Bulur Beni Soran Fuzûlî Kitabı,* Haz. Hanife Koncu-Müjgân Çakır, s. 379-401, İstanbul: Kesit Yayınları

Denknalbant, Ayşe (2003), "Kütüphane", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 27, İstanbul: TDV Yayınları, s. 32-35

Devellioğlu, Ferit (1996), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugât,* Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları

Doğan, Ahmet (2006), "Bireyleşim/Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar", *Bilig,* S. 37, s. 115-130

Doğan, Ahmet (2012), "Enderunlu Vâsıf'ın "Gönlümdeki" Redifli Gazelinde Tasavvufî Söylem", *Turkish Studies,* C. 7, S. 3, s. 973-984

Doğan, Hasan (2010), "Divan Şiirinin Kara İncisi: Hind Ülkesi/Klasik Türk Şiirinde Hind Metaforu", *III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi,* İstanbul, C.1, s. 797-809

Doğan, Sema (2003), "Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı manastırları", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* C. 20, S.2, s. 73-89

Doğramacıoğlu, Hüseyin (2010), "Türk Hikâyeciliğinin Prototipi Sayılabilecek Heft-Hân'da Mekân" *Bilig,* S. 52, s. 33-46

Durak, Mustafa (2015), "Dağ Bahanesiyle, Türk Şiirinde Kısa Bir Gezinti", http://www.siirpenceresi.com/poetikmetinler/mustafa_durak2.htm (E.T.: 29.11.2015)

Durgun, Sezgin (2013), "Arzın Seyahati: Gaia'dan Google Earth'e", *Felsefe Logos,* S. 50, s. 7-15, İstanbul: Fesatoder Yayınları

Durmuş, İsmail (2004), "Methiye", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 29, s. 406-408, İstanbul: TDV Yayınları

Ecer, A.Vehbi (2011), "Hira Dağı'ndan Erciyes Dağı'na Dağların Kutsallığı", *Kayseri Ticaret Odası Dergisi*, S. 8, s. 100-105

Elçin, Şükrü (1993), *Türk Edebiyatında Tabiat,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları

Eliade, Mircae (2003), *Dinler Tarihine Giriş,* İstanbul: Kabalcı Yayınları

Eliuz, Ülkü (2001), "Atilla İlhan'ın Şiirlerinde Mekânın Postmodernist Açıdan Yorumu", *Türk Dili*, S. 594, s. 647-657

Eraydın, Selçuk (2008), *Tasavvuf ve Tarikatlar,* İstanbul: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yayınları

Eren, Abdullah (2010), "Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî ve Yahyâ Bey Divanı'ndan Hareketle Sevgili Eşiği", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 3/10, s. 272-285

Ergün, Elif (2013), "Foucault Düşüncesinde Mekânın Politikası- Hapishane ve Tımarhane Bağlamında-" *Felsefelogos,* S.50, s. 31-43, İstanbul: Fesatoder Yayınları

Eriçok, Ayşegül Keleş (2014), "Bursa Tarihi Ticaret Merkezinde 16. Yüzyıldan Günümüze Ticari Fonksiyonların Değişimi", *Planlama,* C.24, S. 3, s. 173-181 http://www.journalagent.com/planlama/pdfs/PLAN-66375RESEARCHARTICL-KELES_ERICOK.pdf (E T.: 21.09.2015)

Erinç, Sırrı (1998), "Hindistan", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.18, s. 69-73, İstanbul: TDV Yayınları

Erkul, Rasih (2009), Fuzûlî'nin Türkçe Kıt'alarındaki Düşünce Dünyası, *Turkish Studies,* C. 4, S. 2. s. 479-492

Ersoylu, Halil (2005), "Fuzûlî ile Mecnûn", *Osmanlı Araştırmaları,* s. 167-186

Ertürk, Mustafa (1997), "Havz-ı Kevser", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 16, s. 546-549, İstanbul: TDV Yayınları

Evren, Mustafa Ökkeş (2017), "Adana'nın Gölgeliği Ulu Cami Medresesi (Şadırvan)", *Mekân Hikâyeleri*, Editörler: Köksal Alver-Duran Boz, 17-29, İstanbul: İz Yayıncılık

Evyapan, Gönül (1991), "Bahçe", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 4, 477-481, İstanbul: TDV Yayınları

Eyduran, Aysun (2010), "Klâsik Türk Edebiyatında Bir Güzellik Unsuru Olarak Hâl/Şâme", *Turkish Studies*, C. 5, S.3 s. 177-207

Eyice, Semavi (2001), "Kale" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 24, s. 234-235 İstanbul: TDV Yayınları

Furrer, Priska (2000), "Mekânın Anlamlandırılması ve Tarihsel Romanda Tarih Bilinci", *Tarih ve Toplum,* Çev. İnci Tuna, S. 198, s. 27-32

Fuzûlî, *Fuzûlî Divanı*, Haz. Kenan Akyüz-Süheyl Beken-Sedit Yüksel-Müjgan Cunbur (1990), Ankara: Akçağ Yayınları

Gazâlî (Ebû Hâmid Muhammed) (1975), *Kimyâ-yı Saadet I-II*, Çev. A. Faruk Meyan, İstanbul: Bedir Yayınevi

Germen, Murat- Tanyeli, Gülsün- Sözen, Metin (2000), *Türkiye'nin Köprüleri: Bir Kültür Öğesi Olarak Köprü,* İstanbul: Koç Allianz Hayat Sigorta Yayını

Göka, Şenol (2001), *İnsan ve Mekân,* İstanbul: Pınar Yayınları

Gökalp, Haluk (2005), "Divan Şairlerinin Gözüyle Mevlevî Mekânları", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* C. 14, S. 2, 2005, s. 281-298

Gölpınarlı, Abdülbaki (1999), "Tabiat ve Divan Edebiyatı", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Haz. Mehmet Kalpaklı, s. 92-93, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Gönel, Hüseyin (2010), "Divan Şiirinde Sevgiliye Dair", *Turkish Studies,* C. 5, S.3, s. 208-222

Göregenli, Melek (2013), *Çevre Psikolojisi İnsan Mekan İlişkileri*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Göz, Kemal (2013), "Sühreverdi Düşüncesinde Ruh-Beden İlişkisi", *The Journal of Academic Social Science Studies,* C. 6 , S. 2, s. 469-484

Güç, Ahmet (2003), "Mâbed", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C.27, s. 276-280, İstanbul: TDV Yayınları

Güç, Ahmet (2007), "Put" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 34, s. 364-365, İstanbul: TDV Yayınları

Güfta, Hüseyin (2009), "Bâkî Divanı'nda Siyah Renkli Unsurlar", *Turkish Studies,* C. 4, S. 8, s. 1314-1373

Gülhan, Abdülkerim (2005), "Güneş Redifli Kasideler ve Övgülerinde Hükümdar Tiplemeleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Osmanlı Araştırmaları*, s. 297-328

Gümüş, Hüseyin (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Gündüz, Şinasi (2003) , "Mecûsîlik" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 28, s. 279-284 İstanbul: TDV Yayınları

Güngör, Şeyma (1997), "Fuzûlî'nin Türkçe Gazellerinde Çağın Sosyal Hayatı ve Manevî Özellikleri" *Türkiyat Mecmuası,* S. 20. s. 255-272

Gürsu, Uğur (2011), "Kanunî Sultan Süleyman Han İçin Yazılan İki Mersiyenin Karşılaştırılması", *Türk Dünyası Araştırmaları,* S. 192, s. 1-34

Güzel, Abdurrahman (1984), "Minbernâme ve Salatnâme", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* C. 2, S.2, s. 29-35

Hakverdioğlu, Metin (2012), "Fuzûlî'de Aşk ve Âşık Kavramı," *The Journal of Academic,* C. 5, S. 1, s. 131-155

Hançerlioğlu, Orhan (1993), *Dünya İnançları Sözlüğü,* İstanbul: Remzi Kitabevi

Harman, Ömer Faruk (1993), "Dağ" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 8, s. 400-4001, İstanbul: TDV Yayınları

Haydar, Gülzar (1991), *Şehirlerin Ruhu,* İstanbul: İnsan Yayınları

Işık, Rukiye (2014), "Cemal Süreya Şiirinde Sokak", *Kahramanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi,* S. 16, s. 138-145

Işık, Şemsettin (2003), *İlk Ahit,* İstanbul: Pınar Yayınları

İbn-i Arabî (1998), *İlâhî Aşk,* Çev. Mahmut Kanık, İstanbul: İnsan Yayınları

İbn-i Haldûn (2005), *Mukaddime I-II*, Haz. Süleyman Uludağ, C. I, İstanbul: Dergâh Yayınları

İçli, Ahmet (2008), "Yusuf u Züleyha Mesnevisinde Mekân", *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.13, S.2, s. 339-351

İçli, Ahmet (2012), "Fuzûlî'nin Rind ü Zahid Eserinde Mekân: Meyhane ve Mescit", *Turkish Studies*, C. 7, S.1, s. 1305-1317

İmam Nevevî (2006), *Riyâzü's-Sâlihîn,* Haz. Bekir Tuna, Konya: Konevi Yayınları

İnalcık, Halil (2010), *Has-bağçede Ayş u Tarab (Nedimler Şairler Mutribler),* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

İnalcık, Halil (2011), *Şâir ve Patron,* Ankara: Doğu Batı Yayınları

İpekten, Haluk (1996), *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, Ankara: MEB Basımevi

İsen-Durmuş, Tûbâ Işınsu (2006), *II. Selim Dönemi Sonuna Kadar Osmanlı Edebî Hâmîlik Geleneği*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara (Basılmamış Doktora Tezi)

Kahramanoğlu, Kemal (2006), *Divan Şiiri Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma*, İstanbul: Çizgi Kitabevi

Kanar, Mehmet (2003), *Örnekli Etimlojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Derin Yayınları

Kandemir, Fatma (2008), *Bâkî ve Nedîm'in Gazellerinde Sevgilideki Güzellik Unsurları,* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Edirne (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Kanter, Beyhan (2013), *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı,* İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık

Kaplan, Mahmut (2001), "Divan Şiirinde Ölüm Düşüncesi" *Köprü,* S.76, snb., http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=12 (E.T. 20.04.2016)

Kaplan, Mahmut (2008), "Aşk Redifli Gazellere Göre Klasik Türk Şiirinde Aşk", *Köprü*, S.101, s. 153-182 http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=904 (E.T.: 19.10.2016)

Kaplan, Mehmet (1952), *İki Destan ve İki İnsan Tipi*, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.4, S. 4, s. 399-417

Kaplan, Mehmet (1974), *Edebiyat Coğrafyası, Nesillerin Ruhu,* İstanbul: Hareket Yayınları

Kaplan, Mehmet (2009/a), *Şiir Tahlilleri-1 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e,* İstanbul: Dergah Yayınları

Kaplan, Mehmet (2009/b), *Şiir Tahlilleri-2*, İstanbul: Dergâh Yayınları

Kaplan, Yunus (2015), *Klasik Türk Edebiyatında Hammâmiyyeler,* Ankara: Akçağ Yayınları

Karabağ, Servet (2006), *Mekânın Siyasallaşması,* Ankara: Gazi Kitabevi

Karabey, Turgut (2007), "Fuzûlî'nin Bazı Türkçe Şiirlerinde Görülen Bâtınî Temayüller", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S.35, s. 59-72

Karabulut, Mustafa (2015), "İmge ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde "Su" İmgesi", *Littera Turca*, C.1, S. 2, s. 65-84

Karadaş, Cafer (2009), *Zaman ve Mekan İçinde İnsan ve Kaderi,* Bursa: Emin Yayınları

Karahan, Abdulkadir (1996), *Fuzulî (Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti),* İstanbul: MEB Basımevi

Karahan, Abdülkadir (1980), *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası, https://issuu.com/aysupdf/docs/abd__lkadir_karahan_-_eski_t__rk_ed/69 (E.T.: 19.06. 2017)

Karaman, Fikret- Karagöz, İsmail- Paçacı, İbrahim- Canbulat, Mehmet- Gelişen, Ahmet- Ural, İbrahim (2006), *Dinî Kavramlar Sözlüğü,* Ankara: DİB Yayınları

Karakoç, Sezai (1989), *Günlük Yazılar-II, Sütun,* İstanbul: Diriliş Yayınları

Karaköse, Saadet (2015), "Klâsik Türk Edebiyatında Tenasüh İnancı ve İzleri", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.54, s. 209-238

Kardaş, Sedat (2012), "Divan Şiirinde Resim ve Heykel", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S. 47, s. 119-146

Kartal, Ahmet (1997), "Klasik Türk Edebiyatında Lâle", *Bilig*, S.4, s. 108-122

Keklik, Murat (2006), *Bâkî'nin Gazellerinde Anlam Çerçevesi,* Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Van (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Kemikli, Bilal (2007), "Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi", *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi,* C.16, S.1, s. 19-36

Kılınç, Abdulhakim (2007), *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nda Zaman,* Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Adana (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Koç Keskin, Neslihan (2010), "Maşûk, Âşık ve Rakip Arasındaki Hiyerarşik İlişkiler", Turkish Studies, C.5, S. 4, s. 400-420

Korkmaz, Ramazan (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları,* s. 399-415, Ankara: Grafiker Yayınları

Korkut, Ece (2009), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Dili ve Evreni", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.26, S.1, s. 121-134

Kortantamer, Tunca (1993), "Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler", *Eski Türk Edebiyatı Makaleler,* s. 337-390, Ankara: Akçağ Yayınları

Kurnaz, Cemal (1996), "Gül", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 14, s. 219-222, İstanbul: TDV Yayınları

Kurnaz, Cemal (2011), *Gazeller Arasında,* Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları

Kurnaz, Cemal (2012), *Hayâlî Bey Dîvânı Tahlili,* Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları

Küçük, Abdurrahman (1992), "Beytül-Ma'mûr", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C.6, s. 94-95, İstanbul: TDV Yayınları

Küçük, Sabahattin (2002), *Bâkî ve Dîvânı'ndan Seçmeler,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

Küçük, Sabahattin (2011), "Fuzûlî'nin Bâkî Üzerindeki Tesiri ve Dîvânında Yer Almayan Bir Şiiri Hakkında", *Bu Alâmet ile Bulur Beni Soran Fuzûlî Kitabı*, Haz. Hanife Koncu-Müjgân Çakır, s.373-378, İstabul: Kesit Yayınları

Küçükaşçı, Mustafa Sabri (1998), "Hicaz", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C.17, s. 432-437, İstanbul: TDV Yayınları

Küçükaşçı, Mustafa Sabri (2010), "Şehir", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 38, s. 441-446, İstanbul: TDV Yayınları

Lekesiz, Ömer (2006), *Sevgilinin Evi Ev-Kâbe Simgeciliği Üzerine Bir Çözümleme,* İstanbul: Selis Yayınları

Mazıoğlu, Hasibe (1992), *Fuzûlî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Mermer, Ahmet- Alıcı, Lütfi- Eflatun, Muvaffak- Bayram, Yavuz- Koç Keskin, Neslihan (2007), *Eski Türk Edebiyatına Giriş,* Ankara: Akçağ Yayınları

Muhammed Hamidullah, (1989), *İslâm'a Giriş*, Çev. Cemal Aydın, İstanbul: TDV Yayınları

Muhammed Hamidullah, (2000), *Aziz Kur'ân Çeviri ve Açıklama,* Çev. Abdülaziz Hatip-Mahmut Kanık, İstanbul: Beyan Yayınları

Mutlu, Betül (2012), *Divân Şiirinde Deniz İmgesi ve Şiir Öğretiminde Kullanılması,* Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı, İzmir (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Narlı, Mehmet (2002), "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* C.5, S.7, s. 91-106

Narlı, Mehmet (2004), "Roman İncelemesi Üzerine Notlar", *Türk Dili,* S. 634, s. 463-475

Narlı, Mehmet (2007), *Şiir ve Mekân Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi,* Ankara: Hece Yayınları

Nazik, Sıtkı (2012), "Bâkî Dîvânı'nda Sevgilinin Otorite Sahibine Teşbihi", *Turkish Studies,* C. 7, S.3, s. 1859-1883

Nazik, Sıtkı (2015), *Klasik Türk Şiirinde Cennet ve Cehennem*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ (Basılmamış Doktora Tezi)

Oğuz, Öcal (2007), "Folklor ve Kültürel Mekân", *Millî Folklor,* S.76, s. 30-32

Okumuş, Ejder (2010), "Zaman Sosyolojisi: Bir Giriş Denemesi", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi,* C. 10, S. 2, s. 121-174

Okuyan, Mehmet (2014), *Kısa Surelerin Tefsiri-2*, İstanbul: Düşün Yayıncılık

Onay, Ahmet Talat (2009), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı,* Haz. Cemal Kurnaz, İstanbul: H Yayınları

Okuyucu, Cihan (2010), *Divan Edebiyatı Estetiği,* İstanbul: Kapı Yayınları

Okuyucu, Cihan (2011), "Fuzûlî'yi Yetiştiren Kültür" *Bu Alâmet ile Bulur Beni Soran Fuzûlî Kitabı,* Haz. Hanife Koncu-Müjgân Çakır, s. 169-177, İstanbul: Kesit Yayınları

Orhonlu, Cengiz (1998), "Hazine", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 17, s. 130-133 İstanbul: TDV Yayınları

Ortaylı, İlber (2007), *Osmanlı Toplumunda Aile,* İstanbul: Pan Yayıncılık

Önal, Sevda (2009), "Klasik Türk Edebiyatında Lâle ve Edebî Bir Tür Örneği Olarak Lâle Şiirleri", *Turkish Studies,* C.4, S. 2, s. 911-927

Öntürk, Tolga (2015), "Bâkî Divânı'nda Efsânevi ve Mitolojik Kahramanlar", *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* C. 4, S. 8, s. 84-100

Özarslan, Ersin (2010), *Şiirden Coğrafyaya,* İstanbul: Ötüken Yayınları

Özcan, Tarık (2004), "Sultan Süleyman'dan Süleyman Efendiye İki Şiirin Metinler Arası İlişki Bağlamında Değerlendirilmesi", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* C. 14, S.2, s. 129-134

Özdemir, Mehmet (2012), "Fuzûlî'nin "Yüceldün Kabrüm Ey Bîderdler Seng-i Melâmetden" Matla'lı Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli (Dam) Metin Çözümleme Yöntemine Göre Şerhi", *Turkish Studies,* C. 7, S.1, s. 1737-1750

Özerol, Nazmi (2012), "Bâkî'de Gözyaşı", *Turkish Studies,* C. 7, S.3, s. 2027-2039

Özkan, Ömer (2007), *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı, (XIV-XV. Yüzyıl)*, İstanbul: Kitabevi Yayınları

Öztepe, Ozan (2007), "Mekan ve Şiir İlişkisi", *Özgür Edebiyat,* S.5, s. 121-127, http://www.mtfproje.com.tr/tr/mekan-ve-siir (E.T.: 18.09.2015)

Öztürk, Furkan (2008), "İşlevsel Sözlük ve Osmanlı Şiirinde Bağlam", *Turkish Studies,* C.3, S.1, s. 326-334

Öztürk, Furkan (2015), *Bâkî Dîvân*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Öztürk, Mustafa (2007), *Fuzûlî Dîvânı'nda Şikâyet,* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Öztürk, Veysel (2010), *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdulhak Hamid'in Şiirinde Romantik Öznellik,* Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul (Basılmamış Doktora Tezi)

Öztürkmen, Neriman Malkoç (1958), *Mehmed Akif'te Mekân (Safahat'ta Geçen Yapı Unsurlarının Sitilistik Bir Tahlili),* İstanbul: Şehir Matbaası

Özyurt, Osman (1986), "Teknik Yönleriyle Bazı Konya Camilerinin Şadırvanları ve Bunların Türk Şadırvan Mimarisindeki Yeri", http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/441/%C3%96zyurt.pdf?sequence=1&isAllowed=y (E.T.: 09.03.2016)

Pala, İskender (1995), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,* Ankara: Akçağ Yayınları

Pala, İskender (2002), *Âh Mine'l-Aşk,* İstanbul: L ve M Yayınları

Pala, İskender (2005), *Kitâb-ı Aşk,* İstanbul: Alfa Yayınları

Pala, İskender (2006), *Efsane Güzeller,* İstanbul: Kapı Yayınları

Pala, İskender (2011/a), *Mir'at,* İstanbul: Kapı Yayınları

Pala, İskender (2011/b), *Su Kasidesi*, İstanbul: Kapı Yayınları

Parlatır, İsmail (2012), *Fuzulî Türkçe Divan,* İstanbul: Akçağ Yayınları

Pekyürek, H. Emre (2007), *Bâkî Dîvânı'nda Maddî Kültür,* Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Tokat (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Pürcevâdî, Nasrullah (1998), *Can Esintisi-İslâm'da Şiir Metafiziği,* Çev. Hicabi Kırlangıç, İstanbul: İnsan Yayınları

Püsküllüoğlu, Ali (2004/a), *Türk Atasözleri Sözlüğü,* Ankara: Arkadaş Yayınevi

Püsküllüoğlu, Ali (2004/b), *Türkçe Deyimler Sözlüğü,* Ankara: Arkadaş Yayınevi

Sağlık, Şaban (2002), "Kurmaca Âlemin Sözcüklerinden Romanda Zaman - Mekân - Tasvir", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, S. 65, 66, 67, s.130-163

Saraç, M. A. Yekta (1997), "Emrî'nin Hayatı ve Edebî Kişiliği", *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*, C.20, s. 315-331

Savran, Ömer (2009), "Klâsik Şiirimizde Ölüm Teması ve Ölümle İlgili Bazı Âdetler", *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,* S.2, s. 170-188

Schimmel, Annemarie (2001), *İslâm'ın Mistik Boyutları,* Çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları

Schimmel, Annemarie (2004), *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri,* Çev. Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Sefercioğlu, Nejat (2000), "Divan Şiirinin Çevreye Bakışı", *Türk Kültür İncelemeleri Dergisi*, S. 1, s. 67-86

Sefercioğlu, M. Nejat (2001), *Nev'î Divanı Tahlili,* Ankara: Akçağ Yayınları

Selçuk, Bahir (2007), "Fuzûlî'de Melâmet Kavramı", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 16, S. 2, s. 487-502

Simmel, Georg (2013), "Köprü ve Kapı", *Felsefe Logos,* Çev. Özgü Ayvaz, S. 50, s. 17-29, İstanbul: Fesatoder Yayınları

Solmaz, Süleyman (2005), "Divan Şiirinde Sefer", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* S.17, s. 133-145

Soyyiğit, İsmail (2006), *Bâkî'nin Kasidelerinde Edebî Tasvirler,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Sözen, Metin (2001), *Türklerde Ev Kültürü,* İstanbul: Doğan Kitap

Sühreverdi (1995), *Nur Heykelleri,* Çev. Saffet Yetkin, İstanbul: MEB Yayınları

Şahin, Esma (2014), "Bâkî Dîvânı'nda Tasavvufî ve Batınî Kültür", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C.7, S.33, s. 261-273

Şahin, İlhan (2010), "Osmanlılarda Şehir" *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 38, s. 446-449, İstanbul: TDV Yayınları

Şengül, Mehmet Bakır (2010), "Romanda Mekân Kavramı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, ,* C. 3, S. 11, s. 528-538

Şenödeyici, Özer (2014), *Osmanlı Şiir Şerhleri Gazeller ve Güzeller Üzerine*, İstanbul: Kesit Yayınları

Şentürk, Rıtvan (2010), "Mekânsal Bilişime Ontolojik Bir Yaklaşım", *Akademik Bilişim'10-XII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri,* s. 105-116, Muğla

Şişmanoğlu, Şehnaz (2003), *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Tanman, M. Baha (2003), "Mahfil", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C.27, s. 331-333, İstanbul: TDV Yayınları

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006), *Yaşadığım Gibi,* Haz. Birol Emil, İstanbul: Dergâh Yayınları

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2012), *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* Haz. Abdullah Uçman, İstanbul: Dergâh Yayınları

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2015), *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergah Yayınları

Tarım Ertuğ, Zeynep (2000), "İmâret", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 22, s. 219-220 İstanbul: TDV Yayınları

Tarım Ertuğ, Zeynep (2007), "On Altıncı Yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda Eğlence ve Meclis", *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, C. 4, S. 1. S. 1-15

Tarım, Zeynep (2013), "Bir Kültür Muhiti Olarak Meclis", *Osmanlı Sohbet Meclisleri Üzerine Bir Günlük Toplantı*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, Pera Müzesi, s. 3-11, http://www.iae.org.tr/Repo/StaticContent/Attachments/2013_meclis.pdf (E.T.: 19.07.2015)

Tarlan, Ali Nihat (2009), *Fuzûlî Divanı Şerhi,* Ankara: Akçağ Yayınları

Temizkan, Mehmet (2012), "Yaratıcı Yazmaya Kaynaklık Etmesi Bakımından Halid Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu Adlı Romanında Mekân Kullanımı", *The Journal of Academic Social Science Studies,* C. 5 , S. 3, s. 223-241

Tolasa, Harun (2001), *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası,* Ankara: Akçağ Yayınları

Tosun, Necdet (2009), "İmâm-ı Rabbânî'ye Göre Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şuhûd", *Tasavvuf/İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi -İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2,* S. 23, s. 181-192

Tunç, Gökhan (2014) , "Hilmi Yavuz'un "Çöl ve Ay" Şiirinde Metaforik İkilik ve Dilin Merkeziliği", *Erdem,* C.11, S.66, s. 117-124

Turan, Selami (2009), "Necâtî Beğ'in Şiirlerinde Yer Adları" *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* S. 20, s. 135-154

Turgut, Ali Kürşat (2013), "İbn-i Haldûn Felsefesinde Tabiat-İnsan İlişkisi", *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* S. 31, s. 173-190

Türkdoğan, Melike Gökcan (2011/a), "Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma." *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* C. 1, S. 29, s. 111-124

Türkdoğan, Melike Gökcan (2011/b), *Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr /Eklenti/10695,klasik-turk-edebiyatinda-yusuf-u-zuleyha-mesnevileripdf.pdf?0 (E.T.: 22.04.2015)

Türkmenoğlu, Sevgül (2012), "Türk Şiirinde İstanbul Çeşmeleri", *Turkish Studies*, C.7, S.2, s. 1093-1102

Uludağ, Süleyman (2003), "Mârifet", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 28, s. 54-56 İstanbul: TDV Yayınları

Uludağ, Süleyman (2005), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü,* İstanbul: Kabalcı Yayınları

Uludağ, Süleyman (2012), "Uzlet", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 42, s. 256-257, İstanbul: TDV Yayınları

Ülkü, Osman (2007), "Osmanlı İmparatorluğu'nda Savunma Sistemi Olarak Tabya Mimarisi", *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi,* S.27, s. 245-270

Ünal, Mehmet-Pektaş, Mehmet (2014), "Fehîm-i Kadîm'in Şiirlerinde Gurbet", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,* S. 31, s. 99-109

Ünver, Günay-Güngür, Harun (2007), *Başlangıçtan Günümüze Türklerin Dini Tarihi,* İstanbul: Rağbet Yayınları

Üstüner, Kaplan (2008), "XIV. ve XV. Yüzyıl Divanlarında Tasavvuf", *Tübar*, S. 24, s. 271-294

Vardar, Kadriye Figen (2002), *"Anadolu'da Türk Çadır Sanatı ile İlgili Mezar Yapıları"* Sanat Tarihi Yıllığı 15, s. 91-114, http://www.anadiliegitimi.com /download/article-file/12968 (E.T.: 15.05.2016)

Wannıg, Klaus Detlev, (1982), "Geleneksel Türk Halk Şiirinde Doğa", Çev. Mustafa Özdemir, *II. Milletlerarası Türk FoIklor Kongresi Bildirileri,* C.2, s. 431-452, Ankara: Kültür ve Turizim Bakanlığı Yayınları

Wellek R.-Warren A. (2011), *Yazın Kuramı,* Çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay, İstanbul: Adam Yayıncılık

Yağcıoğlu, Songül Aydın (2009), *Fuzûlî ve Bâkî Divanlarının Karşılaştırılması,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul (Basılmamış Doktora Tezi)

Yaşar, Selâhaddin (2011), *Ehlibeyt Sevdalısı Fuzuli Hayatı-Eserleri,* İstanbul: Yeni Asya Neşriyat

Yavuz, Yusuf Şevki (1992), "Bezm-i Elest", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 6, s. 106-108, İstanbul: TDV Yayınları

Yazar, İlyas (2009), "Necâtî Bey'in Gazellerinde Açan Çiçeklerin Sultanı 'Gül'", Turkish Studies C. 4, S.8, s. 2369-2382

Yeniterzi, Emine (1999), "Divan Şiirinde Ölüme Dair Bazı Hususlar", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* S.5, s. 115-139

Yeniterzi, Emine (2010), "Klasik Türk Şiirinde Ülke ve Şehirlerin Meşhur Özellikleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı, C.3, S. 15, s. 301-334

Yıldırım, Ali (2004), "İslâm'ın Tabiat Anlayışı ve Divan Şiirine Yansımaları", *İlmî Araştırmalar Dergisi*, S. 17, s. 155-173

Yıldırım, Ali (2007/a), "Taşlıcalı Yahya İle Şeyhülİslâm Yahya Divanlarında Zühdî ve Harâbâtî Kelimelerin Kullanımı", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* C.17, S.2, s. 69-88

Yıldırım, Ali (2007/b), "Eski Türk Edebiyatı Kaynaklarında Görülen Yanlış ve Çelişkiler", *Turkish Studies*, C. 2, S.4, s. 1045-1054

Yıldırım, Ali (2012), *"Epikürizm ve Bâkî'nin Bir Gazeli Üzerine"*, *Turkish Studies, C.*7, S.3, s. 2701-2709

Yıldırım, Ali-Akdemir, Ayşegül (2012), *Söz… Bir… Âteş… Gazel Çözümlemeleri,* Malatya: Yılmaz Matbaacılık

Yıldırım, Bekir (tsz.), "Şiir-Mekan İlişkisi ve Edip Cansever", *Ege Mimarlık,* 50-51, http://www.egemimarlik.org/1994-3/50.pdf (E.T.: 01.04.2015)

Yıldızhan, Rizvan (1997), *Fuzûlî, Bâkî, Nef'î ve Nedîm Divanları'nda İç Mekân,* Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Adana (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Yılmaz, Basri (2007), *Elif Şafak'ın Romanlarında Mekân Ögesinin Zaman-Kişi ve Olay Bağlamında İncelenmesi,* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)

Yoldaş, Kazım (2004), "Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı'nda Sosyal Hayatın Mekân Boyutu", *Ekev Akademi Dergisi*, S. 20, s. 329-334

Yörükoğlu, Deniz Serap (2009), "Aşkın Fuzûlî Hâli", *Yitik Ülke Edebiyat ve Kültür Sanat Dergisi*, http://www.yitikulke.com/askin-fuzuli-hali/, snb., (E.T.: 10.03.2016)

Yüceer, Duygu (2012), "İlköğretim II. Kademe Türkçe Dersi Hedef Kitlesi İçin Masal ve Bir Masal Örneğinin İç Yapı İle Dil Bilgisi Özellikleri Bakımından

İncelenmesi", *Gazi Üniversitesi Türkçe Araştırmaları Akademik Öğrenci Dergisi*, S.2, s. 95-108

Yüksel, Yahya (2015), "Nâbî Dîvânında Ticârî ve İktisâdî Unsurlar", *Turkish Studies*, C.10, S.8, s. 2285-2312

EKLER

Ek 1. Orjinallik Raporu

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Mahmut GİDER
Öğrenci Numarası	102213202
Enstitü Anabilim Dalı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Programı	Doktora
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Yrd. Doç. Dr. Sevim BİRİCİ
Tez Başlığı (Türkçe)	Fuzûlî ve Bâkî'nin Türkçe Divânlarında Mekan Algısı

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam ...338... sayfalık kısmına ilişkin, 03/11/2017 tarihinde Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 17 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar hariç/dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Yrd. Doç. Dr. Sevim BİRİCİ
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

Prof. Dr. Ahmet BURAN
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" **% 30'u** geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

ÖZ GEÇMİŞ

1977 yılında Bingöl'de doğdu. 1984-1989 yılları arasında Derinçay köyü ilkokulu, 1989-1992 yılları arasında Hacılar köyü ortaokulu, 1992-1995 yılları arasında Bingöl lisesinde okudu. Bir yıl arayla Trakya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde başladığı lisans öğrenimini 2000 yılında bitirdi. Diyarbakır ve Bingöl İl Milli Eğitim Müdürlüklerine bağlı okullarda 10 yıl Türkçe/Edebiyat öğretmeni olarak çalıştı. 2008 yılında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı alanında gördüğü yüksek lisans öğrenimini 2011 yılında tamamladı. Aynı yıl içinde Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı alanında doktoraya başladı. 2010 yılında Bingöl Üniversitesi Genç Meslek Yüksek Okulunda Türk dili okutmanı olarak göreve başladı. Halen aynı kurumda okutmanlık görevine devam etmektedir.