



Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

15. YÜZYIL DİVANLARINDA MEKÂN ALGISI

Bünyamin TETİK

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2016



Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

15. YÜZYIL DİVANLARINDA MEKÂN ALGISI

Bünyamin TETİK

Danışman

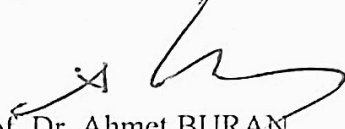
Doç. Dr. Ahmet İÇLİ

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2016


KABUL VE ONAY

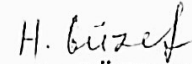
Bünyamin TETİK tarafından hazırlanan, "15. Yüzyıl Divanlarında Mekân Algısı" başlıklı bu çalışma, 27/06/16... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Yüksek Lisans Tezi* olarak kabul edilmiştir.


Prof. Dr. Ahmet BURAN



Prof. Dr. Ceval KAYA


Doç. Dr. Ahmet İÇLİ


Yrd. Doç. Abdulkadir ERKAL


Yrd. Doç. Hanzade GÜZELOĞLU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Levent KÜÇÜK
Enstitü Müdürü


BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Ardahan Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

27.06.2016

Bünyamin Tetik



İçindekiler

Kısaltmalar Tablosu.....	V
Özet.....	VI
Perception of Space in Divans of 15. Century.....	VII
Summary.....	VII
I. Çalışmanın Kapsamı	1
II. Giriş	2
II. I. 15. Yüzyıl Tarihi, Sosyo-Kültürel Bağlam.....	8
II. II. Çalışma Kapsamında Ele Alınan Şairler	15
1. Coğrafi Bir Düzlem Olarak Mekânlar ve 15. Yüzyıl Mekân Sözlüğü	25
1.1. Mekân Kategorileri.....	26
1.2. Metafizik Mekânlar	27
1.3. Göksel Mekânlar	28
1.4. Dünya	29
1.5. Bahçeler.....	30
1.6. Nesne Mekânlar.....	31
1.7. Mimari Mekânlar.....	32
1.8. Sosyal Mekânlar	35
1.9. Hayali Mekânlar	37
1.10. İnanç Mekânları.....	37
1.11. Siyasi Mekânlar	38
1.12. Kategori Dışı Mekânlar	40
2. Mekânın Diyalektiği ya da Karşıt Mekânlar.....	41
2.1. Temel Karşıtlık Mekânları	45
2.2. Züht ile Haz Arasında; Meyhaneden Mescite	53

2.3. Acısıyla Tatlısıyla; Duyguların Mekâna Yansıması Kaynaklı Karşıtlıklar	60
2.4. Doğaya Karşı; Doğa Karşısında İnsan ve Şehir	63
3. Karşıtlığın Kayboluşu ya da Sentez Mekânları	74
3.1. Hazzın Kaynağı; Cennet Bahçesinde	83
3.2. Acının Kaynağı; Cehennem Kuyusunda	85
4. Taht-ı Sultânî; İktidar Mekânlarına Analitik Bir Bakış	88
5. Kûy-ı Yâr; Duyguların Mekâna Yansıması	102
6. Mekân Sözlüğü	112
Sonuç	157
Kaynakça	160

Kısaltmalar Tablosu

A.	:	Fatih Divanı
C.	:	Cem Sultan Divanı
A.P.	:	Ahmet Paşa Divanı
N.	:	Necâtî Beg Divanı
E.	:	Eşrefoğlu Rûmî Divanı
K	:	Kaside
G	:	Gazel
Kı	:	Kıtalar
R	:	Rubaiyyat
M	:	Mesnevi
Mu	:	Muammeyat
Bkz.	:	Bakınız
s.	:	Sayfa
Dü.	:	Düzenleyen
Ar.	:	Arapça
Far.	:	Farsça
T.	:	Türkçe
R.	:	Rumca

Özet

Mekân, “kevnî”/varlığı içinde bulunduran bir unsurdur. Varlık zorunlu olarak bir zaman ve mekân içerisinde bulunmaktadır. Bu zorunluluğu ile varlığın imkânlarının sınırlarını belirlemektedir. Böylece içinde bulunan özneyi de şekillendirmektedir. Mekân, aynı zamanda inşa edilen yapıları da kapsamaktadır. Bu yönüyle onu inşa eden kişiyi ve kültürü yansıtan bir ayna işlevi üstlenmektedir. Edebi metinlerde, mekân kendi özelliklerine ek olarak, şiir öznesinin ve şairin mekânı algılayışını ve mekâna yüklediği anlamları da yansıtmaktadır.

Algısal mekânlar, gerçek mekânların öznenin algısında uğradığı değişim sonucunda oluşabildiği gibi, tamamen fantastik mekânlar da olabilmektedir. Bunların incelenmesi, hem öznenin değerler sisteminin belirlenmesinde yardımcı olurken hem de mekânın içerisindeki kültürel kodların da tespit edilmesini sağlar. Mekânın anlamının bilinmesi, dolaylı olarak da, mekânın içerisine yerleştirilen nesne ve kişilerin de değerleri hakkında fikir vermektedir. Çalışmada özellikle, dünya ve ahiret algısı, sultanın ve sultan karşısında öznenin konumlandırılması, ruhsal erginlenme ve mekânsal konumlanma arasındaki ilişki gibi konular üzerinde durmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan dönem olan 15. yüzyıl, Osmanlı'nın mekân ve şiir dünyasına temel sağlaması açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bu dönemde büyük mekânsal dönüşümler yaşanmış ve sonuç olarak Osmanlı mimarisinin üsluplaşması başlamıştır. Aynı zamanda şiir de kelime kadrosu, Divan tertibi ve gazel ve kasidelerin temel kurallarının oluşması gibi aşamalarla klasikleşme devrine girmiştir. Kapsam belirlenirken, çalışmanın hacmi göz önüne alınarak incelenen şairlere sınırlama getirilmiştir. Bu sınırlama yapılırken bir sultan, bir şehzade, bir bürokrat, bir mutasavvıf ve himaye altında bir şair seçilerek en geniş demografik kapsama ulaşılma çabası güdülmüştür.

Mekânların algısal analizi yapılırken, öncelikli olarak bütün mekânlar tespit edilerek fişlenmiş ve bir mekân sözlüğü oluşturulmuştur. Sözlükte mekânların sözlük anlamları ve şairlere mahsus kullanımları özetlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler; 15. Yüzyıl, Mekân algısı, Mekân Sözlüğü, Değer Mekân, Konumlandırma, Biyo-iktidar.

Perception of Space in Divans of 15. Century

Summary

Space encloses existence. Every existing creature is compulsory included in space and time. The limits of possibility are determined with this compulsion, thereby space can also formalize subject which is in it. Besides space included buildings. The buildings are a reflector for person or culture building them. In literature, space can reflect literal subject's perception of space and meaning that attributed besides that it's essence.

Perceptual spaces are a real location reshaping in subject's perception or totally fantastic places. When they're examined, it is understood subject's system of values and cultural codes reflected spaces. Knowing sense of spaces provides insight into value of who or what located in the spaces indirectly. The thesis emphasizes perception world and beyond dilemma, positioning of sultan and literal subject in relation to him, the relation of spiritual initiation and position.

15. century is important to providing basis for Ottoman sense of architecture and literature. In the century, great conversation in space was occurred and finally Ottoman architectural style make beginning. At the same time, poem entered on a classic style with standardizing vocabulary, organization contents of Divan and basic rules of kaside and ghazel. When range of work is determined, it is restricted because of capacity of thesis. The range of thesis contain five poets who a sultan, a prince, a bureaucrat, a sheikh and an under escort poet due to optimum demographic range.

When the spaces are analyzed, firstly all spaces are identified with card-index and a dictionary of spaces is prepared. In dictionary, lexical meaning of space and special usage for each poet are given.

Key Words; 15. Century, Perception of Spaces, Dictionary of Spaces, Moral Spaces, Localization, Bio-power.

I. Çalışmanın Kapsamı

Klasik Türk Şiirinde iki tür tasnif görülmektedir. Bunlar Mengi (2012), Şentürk (2007), Köprülü (2009) ve Türk Edebiyatı El Kitabı'nda (İSEN 2003) da görülen yüzyıllara göre yapılmış tasnif yöntemidir. Tarihi bir bölümlenme araştırmacılara kolaylık sağlasa da bazı sakıncalarının bulunduğu gözden kaçmamaktadır. Klasik Türk Edebiyatı çevrelerinde bu yönetime bir eleştiri görülmesi de, yeni edebiyat çevrelerinde bu tür kategorileştirme yöntemlerine bir tepki gösterilmektedir.¹

Bir diğer tasnif yöntemi de, Gibb'in (1999) ve Halman editörlüğünde çıkan Türk Edebiyatı Tarihi'nde (2007) görülen edebi üslûplaşmayı örnek alan tasnif yöntemidir. Bu yöntemde Klasik Türk Şiiri dört ana bölüme ayrılmaktadır. Klasik Öncesi Dönem (13. Yüzyıl-1453), Klasik Dönem (1453-1600), Orta Klasik Dönem (1600-1700) ve Geç Klasik Dönem (1600-1850).

Çalışmamız da kapsam her iki tasnif yöntemi göz önünde bulundurularak, Fatih Sultan Mehmet (Avnî), Cem Sultan, Ahmet Paşa, Necâtî ve Eşrefoğlu Rûmî ile sınırlandırılmıştır.² Seçilen örnekte bir sultan, bir şehzade, bir üst düzey bürokrat, hami himayesindeki bir şair ve bir mutasavvıf olmak üzere toplumun her kesiminden şair olmasına dikkat edilmiştir. Çalışma bir edebi dönemin dikey boyutta incelenmesi amacını gütmektedir. Bu nedenle, beylikler döneminde yaşamaları sebebiyle çok ayrı bir devlet anlayışına sahip olmaları, patronaj anlayışının farklı olması, mesnevi ağırlıklı eser vermeleri, tasavvufî düşünce sistemlerin baskınlığı gibi sebeplerle klasik bibliyografya kaynağı tezkirelerde kudemâ olarak adlandırılan şairler kapsama alınmamıştır.

¹ Özellikle 80 kuşağı etrafında dönen tartışmalarda Adnan Özer'in "tarihsellik değil de yıllar kullanılarak kuşaklar yaratılıyor, sonra metresini bekletmek istemeyen doktorlar gibi hızlı, toplu bir poliklinik yapılıyor .", Seyhan Özçelik'in " "Yılları onar onar saymak pratik olabilir belki, ama bana sevimsiz geliyor." ifadeleri ve Ali Günvar ile Haydar Ergülen'in itirazları Klasik Türk Şiiri için de düşündürücüdür. (tartışmalar için bkz. (ASİLTÜRK 2013, 27-30)).

² Çalışmada esas alınan divan metinleri sırasıyla şunlardır; (Avnî 2011) (Cem Sultan 2013) (Ahmet Paşa 1992) (Necatî Beg 1992) (Eşrefoğlu Rûmî 2006). Örnek şiirlerde bu metinler esas alınmıştır. Metnin devamında Avnî Divanı için (A), Cem Sultan Divanı için (C), Ahmet Paşa Divanı (AP), Necâtî Divanı (N), Eşrefoğlu Rûmî Divanı için (E) şeklinde kısaltılacaktır.

II. Giriş

Hüner bir şehri bünyâd etmektir
Reâyâ kalbin âbâd etmektir
(Fatih Vakfıyesi)

İnsan bilinci, en temel düzeyde iki düzlem içinde varlık bulmaktadır. Bunlardan ilki, bir nehir gibi çevresinde daima akıp giden zaman ve bu zamanı içinde geçirdiği mekân. Ruhun üflendiği bedenden başlamak üzere mekân içerisinde olmakla, mekân ve varoluş arasında bir bağ kurmaktadır. İnsan kendini mekândan ayrı düşünemez; bu yüzden toplumsal bir katılımı oluşturduğu kendi ideal dünyası olan, öte dünya düşüncelerinde bile, kendini yine bir mekânın içinde hayal etmektedir; köşkler, bahçeler, köprüler. Mekân aynı zamanda, ihtiyaçlar hiyerarşisinde içinde bir barınak olarak en üst sıralarda yer almaktadır. Bu yönüyle “insan varoluşunun konumlandığı yer olarak tanımlayabileceğimiz mekân, zaman içerisinde ontoloji, kozmogoni ve epistemoloji gibi disiplinlerin ilgi alanına girmiştir” (KORKMAZ 2007, 399) çünkü mekânı okumak insanın hayallerini okumakla eşdeğer görülebilir.

İlkçağlardan bu yana insan, içinde yaşamak için bir mekân arayışı içinde olmuş, sahip olduğu mekânı geliştirmek ve güzelleştirmek için uğraşmıştır. Mağara resimlerinden bu yana mimarının ve dekorasyonun tarihi incelendiğinde mekânın, insanın sadece barınma ihtiyacını gideren bir yer olmadığı görülmektedir, “aynı zamanda zihinsel ve duygusal ihtiyaçların karşılanacağı bir barınak görevini de üstlenir” (TAŞCIOĞLU 2013, 16). İnsan mekânı tasarlamakta, tasarlarken de, ona kendi bilincinden izler katmaktadır. Kendi istekleri, hayalleri, duyguları ve dünya görüşü için, kişinin ürettiği mekân bir temsil halini almaktadır. Özellikle devlet binaları, bahçeler, meydanlar gibi toplu yaşam alanları ve dinî yapılar, doğrudan belli düşünce biçimlerinin temsili halindedir. Bu yüzden, hâkim düşünce biçimi, İstanbul’un fethindeki gibi değiştiğinde, saraylar ve ibadethaneler de değişime uğramaktadır. Mekâna yönelik dönemin özelliklerini ele alan sosyo-politik inceleme çalışmanın ilk bölümünü oluşturmaktadır.

Mekânlar yalnızca insan bilincinden etkilenecek oluşan ve dönüşen yapılar değildir. Köydeki sundurmalı, bahçeli evinden, apartman dairesine, modernleşme sürecinin gösterdiği gibi mekânın insanın yaşam biçimi, dünya görüşü ve duygu durumu üzerine

doğrudan etkisi vardır. “İnsan yaşadığı yere benzediği gibi, insanın yaşadığı yer de insana benzer.” (İÇLİ 2012, 1307). Aynı şekilde mimar Neutra'nın şu sözü de bu durumun bir ispatı gibidir; “Öyle bir ev planlarım ki mutlu bir karı-kocayı altı ay içinde boşandırabilirim.” (ULUKÜTÜK 2014, 3).

Mekân, bir üretimin sonucudur. Fakat her mekânı mimarlar, yerden yükseltmezler. Şairlerde zihinlerinde binaları inşa eder, şekillendirir. Daracık hücrelerinde halvete giren Eşrefoğlu Rûmî, burayı arşa çıkan bir merdiven olarak; Ahmet Paşa ise, Fatih'in sarayını, bir maden, bir deniz, gökyüzü ve cennetin bir parçası olarak zihninde tekrar inşa etmektedir. Vefa, sadakat, cefaya sabretme ve bir emirle kolaylıkla ölümü göze alabilme gibi değerler mekânlarda imgeleşir. Bu yönüyle mekân, insanı var eden ve insanın hayalleri ile var ettiği bir fenomendir. Yine de çalışmada, arkeolojik ve mimari literatür ihmal edilmemiştir. Şairlerin şiirlerinde kurdukları zihin dünyalarının, gerçek yapılarla ilgisi mümkün olduğunca kurulmaya çalışılmıştır.

İmar ve mekân sorunu, modernizm ile beraber bir problematik olsa da, geleneksel düşüncede de yer almaktadır. En azından Fatih devri imarının, oportünist ve gelişigüzel olmadığını gösteren bazı deliller bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi fetihten hemen sonra Fatih'in Hocazâde'ye yazdırdığı Tehâfutü'l-felsefiyye kitabıdır. Burada insanın en önemli kaygısının yer kaygısı olduğu ifade edilerek bu sorun, Nereden(min-eyne), Nerede(fi-eyne) ve Nereye(ila-eyne) soruları ekseninde çözümlenmeye çalışılır (FAZLIOĞLU 2015, 88). Bu durum Campbell'in “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”nda (2013) ifade ettiğine benzer bir şekilde, mebd(e)geliş, mead(dönüş) ve beyne-huma (ikisinin arası-duruş) kavramları ile çözümlenmeye çalışılır.

Mekânı yansıması açısından 15. yüzyıl bazı hususiyetler taşımaktadır. Mevlana ve Yunus Emre gibi mutasavvıflardan, Hasanoğlu, Hoca Dehhanî gibi öncülerden, Süleyman Çelebi ve Şeyhi gibi büyük mesnevi ustalarından gelen tecrübe, Enderunlu Vasıflara kadar varacak olan üsluplaşmasını bu dönemde başlatır. Ahmet Paşa'nın kasidede, tarih düşürmede ve teknikte ve Necâtî'nin gazellerde, lirizmde ve yerellikte, kendilerinden öncekilerin devrettiği miras ile açıkları çığır, Klasik Türk Şiirinin karakteristiğini belirleyen en önemli unsurlardan birisi haline gelmektedir.

Bununla birlikte Divan şairi, dış dünyayı son derece stilize ederek ve gelenek ile kendi bilincinin süzgecinden geçirerek şiirlerinde yansıtmıştır. Osmanlı şiirinin bu girift

yapısını çözümleyebilmek amacıyla, hem mekânların yüzeysel yansımaları, coğrafi bir düzlem olarak tespit edilmiş ve daha sonra da 15. yüzyıl şairlerinin zihninde kazandıkları derin anlamlar tespit edilmeye çalışılmıştır.³ Çünkü bir şair, “şiir dili içerisinde, mizacını, kültürünü, içinde bulunduğu ruh halini, niyetini, kendi kabuller dünyasına ait unsurları, ulusal bellekten kendinde taşıdığı izleri, alıcı durumundaki insanlarla kuracağı ilişkisini, dilin sunduğu olanaklar arasından yapacağı seçkilerle belirlemiş olur.” (DURMUŞ 2007, 1)

Mekân, insan için ne kadar önemli olsa da, her zaman anlamlı bir ilişki içerisinde değildir. Sanatçı, sevgilinin cennet kokulu evine ömrünü adadığı gibi, bazen de gamın çekildiği yeryüzü ya da meclisin yapıldığı bir bostan olarak dekor işlevini üstlenir. Böylece varlığın anlam bulduğu bir mekân değil, şeylerin içinde depolandığı bir konteynir yere dönüşür. Aynı zamanda Klasik Türk Şiirinin geleneği içerisinde klişeleşmiş mazmunların kullanıldığı mekânlar da bir hüner gösterisi, telmih vesilesi gibi plastik bir üretim haline gelerek çevresel bir şekilde işlenir.

Çevresel mekân, aynı zamanda coğrafi bir düzlemdir. Coğrafyanın ve mimarinin görünümü ile ilgili geriye dönük bir çalışmaya imkân sağlar. Bu yüzden çalışmanın dördüncü bölümü bu çevresel mekânların bir listesini vererek, araştırmacılara toplu bir kaynak sağlama amacını taşımaktadır. Bu amaçla mekânlar önce çeşitli kategoriler altında ele alınmış ve daha sonra bir mekân sözlüğü oluşturulmuştur. Sözlükte önce mekânın ismi, eş anlamlı ya da benzer imlâlı kullanımları, divanlarda kaç kez geçtiği verilmiş, Klasik Türk Şiirindeki ve 15. yüzyıldaki genel kullanımı tanıtıldıktan sonra, şairlerin bu mekânları kullanışlarındaki ek durumlar açıklanmaya çalışılmıştır. Özellikle sayısal veriler olmak üzere sözlük, büyük bir dikkatle hazırlanmış olsa da, gözden kaçmış olması muhtemel birkaç noktanın anlayışla karşılanması beklenmektedir.

Algısal mekânların ilk türü olan karşıtlık mekânları ise, şiirin eyleyicisi olan şiir öznesi⁴ nin kendini geliştiren, neşelendiren, yüksek ve olumlu hisler uyandıran genişleyen

³ Divanlarda geçen mekânların ve bunlar ile ilgili kavramların tespitinde çalışmada kullanılan divanlar hakkında yapılmış tahlillerden faydalanılmıştır. Bkz. (ÇAVUŞOĞLU, Necâti Bey Dîvânı Tahlili 1971, TOLASA 2001, ENGİN 2006, BALTACIOĞLU 2003)

⁴ Şiir öznesi ya da metinsel özne, edebi metinlerde, metinde konuşan, eyleyen kişi. Metinsel özne ile yazar arasında edebî bir uzaklık bulunmaktadır. Böylece metin yazardan bağımsızlaşarak, metin merkezli incelemelere uygun hale gelmektedir. Klasik Türk Şairinin, kendi yapmadığı ya da deneyimlemediği durumları, gelenek çerçevesinde anlatması da, tecrid yaparak kendisi ile bir mesafe

mekânlar ile onu sıkı, daraltan, gelişmesi önünde engeller çıkartan, gam, keder, hasret gibi olumsuz hisler uyandıran labirentleşen mekânlar arasındaki çatışmayı göstermeyi amaçlamaktadır. Bu mekânlara belirli anlamsal yüklerle sinmiştir ve bu değerler olumlanan değerler ya da olumsuzlanan değerler olarak ikiye ayrılır ve yüklendikleri mekânlara genel karakteristiklerini sağlarlar. Bu değerlerin tespit edilebilmesi, Osmanlı entelektüelinin ya da bazı araştırmacıların deyimi ile “Homo Ottomanicus”un anlam dünyasına bir pencere açılmasını sağlamaktadır.

Bu karşıtlıkların tamamı aynı güçteki değerlerden doğmazlar. “Temel Karşıtlıklar” başlığı altında en güçlü ve en yaygın değerler işlenmiştir. Ebedî ve gerçek ahiret dünyası ile fani ve yanıltıcı âlem arasındaki fark, İslami düşüncenin temelini oluşturduğu bir kültürde hemen hemen her mekâna rengini vermektedir. Klasik Türk Şiiri bu açıdan tam bir ikiye bölünmüşlük içindedir. Bu dünyadaki her şey biraz eksik ve ölümün gölgesi ile kararmıştır. Dünyadaki tüm güzellikler Allah’ın bir tecellisi ya da yansıması ile güzellik kazanır görünürler. Bu durum aynı zamanda dünyevi olanı meşrulaştırmanın da bir yoludur. Didar’ın parlaklığı, küfrün karanlığı ile bir tezat oluşturarak ikinci karşıtlığı oluşturmaktadır. Klasik Türk Şiiri aslında mitik bir yolculuğun hikâyesinin stilize bir yolla ifade ettiği için, bir yolculunun menziline yakınlığı ölçüsünde mutlu olması gibi uzaklık ve yakınlık arasında da bir ayrım oluşturur. Bu yakınlık aynı zamanda payitahta ve sultana yakınlığın nimetlerini de yansıtır. Platoncu etki ile güzellik ve iyilik ideası birbirine yaklaşır. Divan şairi için iyi olan, aynı zamanda güzel olandır. Klasik Türk Şiiri estetik fikrini her şeyin önüne geçirerek, aynı mimari ve tezhip sanatlarında olduğu gibi bir stilistik bir anlaşışa doğru hareket eder. Kendisi güzel bir metin oluşturmak istediği gibi, güzel olanları anlatmayı da konusunu olarak belirler. Güzellik ve yakınlık, aynı zamanda bir hazda sağlar. Klasik Türk Şiirinin içinden çıktığı tasavvufi söylemin zâhidâne tutumu yerine rintliğe yönelmesinde, hazzın bu payı olduğu da söylenebilir. Divan şairi kendisinin yaşamadığı hazlar bile olsa, gelenekselleşmiş eğlence anlayışını şiirlerinde işlerdi.

İkinci ayrım kümesi dinî temelli ayrımları içermektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, divan şairi tasavvufi kolların bazılarını kabul ederken, özellikle zâhit, abit ve

koyduğu metinsel özne sayesinde gerçekleşmektedir. Necati Beg hakkında bir çözümleme örneği için bkz. (AKAY 2015, 3).

müderresin karşısında bir tavır almıştır. Bu durum ibadethaneleri bile kapsayacak şekilde, bu kişilerle özdeşleşmiş mekânları bir olumsuzluk içine sürükler ve meyhane-mescit diyalektiği olarak özetlenebilecek düşünce biçimini oluşturmuştur. Dinî ve siyasi sebeplerin içiçe girdiği bir başka alan ise iman ve küfr arasında ortaya çıkar. Osmanlı, Fatih devrinde henüz Konya'da bile tam hâkimiyet sahibi değildir çünkü genel mücadele alanı, Hristiyan Batı dünyasıdır. Bu fetihlerin gaza düşüncesi ağır basan fetihler olduğu düşünüldüğünde küfre karşı mücadelenin şiirlere sirayet etmesi beklenen bir durumdur. Bilgi ve cezbe Osmanlı aydınının imana ulaşmak için kullandığı kimi zaman birbirine çarpan kanatları olarak görülür. Bu iki değer, bazen tersine dönerek cehalet veya kuru akılcılık olarak kendi karşıt değerlerini yaratırlar.

İkinci değer kümesi sevgili ve sultan gibi arzu kişileri etrafında oluşan değerleri yansıtmaktadır. Bu değerler hem aşığın yükümlülüklerini hem de beklentilerini yansıtmaktadır. Bu değerler, dostluğa karşı düşmanlık, vefaya karşı cefa, merhamete karşı tanımamazlık olarak özetlenebilir. Klasik Türk Şiiri kıskanç bir aşk anlayışını yansıtmamasına rağmen özellikle de, mahremiyet temelli bir gelenekten geldiği için, sevgili ile âşık arasına giren unsurlar da olumsuzluğa sebebiyet verebilmektedir.

Klasik Türk Şiiri, hemen herkesin ittifak ettiği gibi, şehrin şiiridir. Hamit'in Sahra'sına kadar da şehir temelli olmayı sürdürmüş bir şiirdir. Şehir, eğitimin, imkânların, refahın ve talihin mekânı olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte, yaban, üzüntü, sıkıntı ile dolu, uzaklaşmanın ve sürgünün konumlandığı yerdir. Osmanlı entelektüeli, yabancı ehlileştirmek, yeniden düzenleyerek kovulduğu cenneti yeniden kurmak ister. Bununla birlikte Osmanlı şehri, günümüz modern beton bloklarının aksine doğaya yabancılaşmamış bir şehirdir ve modern hırsları yansıtmaz. Doğa şehrin dışında kalmaz, bahçeler ve bağlar ile ehlileştirilmiş bir şekilde de olsa şehrin merkezin oluşturur. Şehir aynı zamanda, şenlikleri, hastaneleri, meydanları, pazarları, mahalleleri ve hatta istilaları, yağmaları ile şiirin ana dinamiklerini oluşturur. Bu şehir-yaban karşıtlığı ormanlar, dağlar, mağaralar gibi Türk ve İslam kültüründe sembolik önem taşıyan birçok mekânında ihmaline sebep olur.

Karşıtlığın Kayboluşu bölümünde; Osmanlı şiiri, kendi içindeki karşıtlıkları bir diyalektik olarak kullanarak, bir senteze varmaya çalışmaktadır. Bu sentez büyük ölçüde tasavvufî temellerden gelen, vahdet-i vücud nazariyesi çerçevesinde gerçekleşmektedir.

Dünyadaki her şeyi bir yansımaya indirgeyen bu yaklaşım, Klasik Türk Şiirini hem daha yüksek bir sembolik düzeye ulaştırırken, aynı zamanda gayr-ı şer'i/şeriat dışı yorumları da telafi etme imkânı yaratmaktadır.

Klasik Türk Şiirindeki her unsurun tek bir potada eriyebilecek şekilde kurgulanması, bir temsil sorunu yaratabilmektedir. Bu temsil sorunu, Tanzimat'tan beri süregiden, sefahat, eşcinsellik ya da dalkavukluk tartışmalarının da temelini oluşturmaktadır. Çalışmada, Klasik Türk Şiirinin bu temsil sorununun çözümlenmesi amacıyla, çeşitli temel unsurları mekân düzeyinde kategorilendirme denemesi yapılmıştır. Sonuç olarak, divan şairinin din büyükleri, hükümdar ve sevgili gibi kişileri, aynı mekânlarda konumlandığı tespit edilerek ya da aralarında mekânsal bağlar kurarak, bu kişilerin temel kodlarının da aynı olması gerektiği ve bu göndergesel girişkenliğin doğru değerlendirilmesi halinde sözü edilen tartışmaların da çözümünde bir katkı sağladığı görülmektedir.

Mekânların üzerindeki bu göndergesel yoğunluk, aynı zamanda, mekânı bir ideogram haline getirmektedir. Klasik Türk Şiirinde mekân, geniş tasvir imkânlarından yoksun olmasından dolayı ifade gücünü kaybediyor görünse de, incelenen mekânların çoğunda görüldüğü gibi, sembolik yapı içerisinde kendisinin dışında bir kişinin ya da bir ilişkinin anlatımını sağlamaktadır. Bir bahçe tasviri, kendi başına arzu kişisini ya da arzu kişisi ile girilen olumlu bir ilişkiyi yansıtırken, hiç ayrılıktan bahsedilmeyen bir beyitte bile kuyu hasreti ve mahrumiyeti çağırıştırır.

Sonraki bölümde ise, Klasik Türk Şiirinin en önemli muhatabı olarak kabul edebileceğimiz, divan şairlerinin hem bir üyesi, hem destekçisi hem de yöneticisi olan sultanın durumunu mekânsal açıdan ele almaktadır. Divan şairinin hem geçim kapısı olan fakat sahip olduğu simgesel yük ile birlikte bunun çok daha ötesinde karmaşık bir anlam kompleksi sayılabilecek padişah konumlandığı, hâkim olduğu ya da etkide bulunduğu mekânlar açısından çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu bölüm üç temel başlıktan oluşmaktadır. İlk olarak saltanatın şiir ve şair için önemi özetlenmeye ve hami-şair ilişkisinin temel hatları ortaya konulmuştur. İkinci kısımda ise, himaye altındaki şairlerin sultan algıları tespit edilmeye çalışılmıştır. Sultan algısında, sultanın mekâna hâkimiyetinin ön plana çıkması, bu hâkimiyetin şairin bedenini mekânlaştırarak kapsama altına alışı ve sultanın konumlandığı yerlerin

olağanüstü özellikleri ön plana çıkmaktadır. Sultan basitçe sarayında otur(a)maz. Onun bastığı toprak gökselleşir, zenginleşir ya da Hızır değmiş gibi yeşillenir. Sultanın kapısı Kâbe kapısı gibi kutsaldır, sarayının bahçesi ise cennet bahçelerinden bir parça taşır. Daha sonra ise sultanların kendilik algılarının diğer şairlerden farklılaşan yönleri incelenmiştir. Bu farklılıklar gönül evinin tasvirlerindeki ve padişah-şairin mekân içerisindeki davranışlarının sıra dışılıklarını kapsamaktadır. Meydanda sevdiği için can veren âşık, bir anda sevdiği için rakibin canına kast eder hale gelir. Onun gönül evi, sevgilinin gamzesi ile bile yıkılmaz.

Çalışmanın son bölümü ise metafizik ve ilahi etkilerin dışındaki sevgi ilişkilerini temel almaktadır. Çok kısa bir bakışla bile görülmektedir ki, divan şairinde sevgili, yalnızca sevgi ve haz objesini çok çok aşarak, aşığın tüm arzularının merkezinde yer alan bir arzu nesnesidir. Bu arzu nesnesine ulaşmak, alelade insanın elinde olan bir şey değildir. Bir çileler yolunu aşmayı ve dönüştürücü bir kimyayı gerektirir. Bu sevgili, üzerindeki bu anlamsal yükün altında kımıldayamaz bir halde durmaktadır. Onun kalkması ve yürümesi kıyameti koparır. Sevgilinin genel özellikleri büyük ölçüde Büyük Öteki'ni kuramı çevresinde açıklanabilmektedir. Divan şairinin buradaki olağandışılığı anne sevgisi ve baba düşmanlığı üzerinden şekillenen Oedipus karmaşası üzerinden değil, erk ile arzuyu dengeli bir şekilde birleştirebilen farklı bir sistem üzerinden kendini gerçekleştirmesidir.

Sevgilinin konumlandırıldığı yerler, aşığın konumu açısından değişen bir görünüm sergiler. Âşık ve sevgili ilişkisi, yakınlaştıkça yoğunlaşır. Bu durum arzunun tatmininin imkânsızlığını göstermektedir. Âşıktaki her gelişim, sevgilide somutlaşan daha yüksek bir arzu durumunu hedef almaktadır. Bu yaklaşma, aşığın gelişimi dolayısıyla olduğu gibi maşuku da dönüştürür ve ondaki yıkıcı özellikleri yok ederek ulvileştirir. Böylece sevgili yeryüzünden başlayarak gittikçe yükselen bir konumlandırma dizisini takip eder.

II. I. 15. Yüzyıl Tarihi, Sosyo-Kültürel Bağlam

Edebiyat çalışmaları kendi içinde bir bütündür ve organik bütünlük taşıyan bu metinler, yazarın biyografisi, dönemin sosyo-ekonomik şartları gibi herhangi bir metin dışı referansa ihtiyaç duymadan da açıklanabilmektedir. Hem klasik şerh yöntemi hem de

günümüzde ülkemizde de yaygınlaşan Yeni Eleştiri gibi metin merkezli kuramlar da büyük ölçüde bu yöntemi benimsemektedir. Yine de çalışma, Klasik Türk Şiiri; cinsiyet sorunu ve özne-iktidar ilişkileri gibi sosyal hayat ile ilgili konuları barındırdığından bir “aşırı yorum” tehlikesinin önüne geçmek amacıyla dönemin tarihi şartlarına bir göz atmak faydalı olacaktır.

15. yüzyılın başlangıcı trajik bir olay olan Ankara savaşı ile başlamıştır. Yıldırım Bayezid'in Emir Timur karşısındaki mağlubiyeti, Anadolu birliğinin sağlanması, devlet yapılanmasının sistemleşmesi ve İstanbul'un fethi gibi birçok olayın gecikmesine sebebiyet vermiş olsa da bazı kritik değişimlere yol açarak devletin kimliğini belirlemiştir. Bunlardan ilki savaş sırasında taraf değiştiren ve savaşın kaybedilmesiyle ülkenin dağılmasına sebep olan beyler dolayısıyla olduğu söylenebilecek, merkezi bir devlet sisteminin kabulüdür. Büyük ölçüde Selçuklu devlet geleneğini benimsemiş olan Osmanlı, Selçuklu'nun konfederatif yapısını ve emirlik sistemini benimsememiştir. Bu savaş sonrası Çelebi Mehmet'in ülkeyi tekrar birleştirmesine kadar süren Fetret devrinin de etkisiyle özellikle Fatih Sultan Mehmet döneminde ülke daha üniter bir yapıya bürünmüş, Fatih kanunnamesi ile ülke hanedanın değil, padişah ve oğullarının ortak malı olarak kabul edilmiştir. Bölgecilik ve kabile siyaseti kaybolmaya başlamıştır. Hanedan ailesinin evlilik sistemi değişerek, padişahların haremde evlenmesi ve padişah kızlarının ise Enderun çıkışlı kapıkulları ile evlenmesi geleneği oluşmaya başlamıştır. Bu durum hanedanın dışında güçlü ve devlet yönetiminde hak iddia edebilecek ailelerin oluşmasını engelleyerek feodalitenin oluşmasını engellemiştir. Babası zamanında temelleri atılan Enderun sistemini işler hale getirerek “Tuna'dan Fırat'a kadar padişahın kulları tarafından idare edilen merkezi bir devlet sistemi” (A. A. ŞENTÜRK 2007, 190) kurulmaya çalışılmıştır. Bu sistematik merkezileşme özellikle iktidar-mekân ilişkisinde kendini belli etmektedir.

Hızlı fetih hareketleri ve Anadolu birliğinin sağlanması çabası edebi hayatı iki farklı yönden zenginleştirmiştir. Bunlardan ilki özellikle İstanbul'un fethi ile birlikte oluşan refah ortamının devlet için daha büyük ölçüde kültürel yatırımlar yapmasını sağlamasıdır. Fatih Devrinde İstanbul'da 185 şairin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu şairlerden 30 tanesi ulufe almaktadır. Bunlar dışında Molla Câmî'ye her yıl bin altın hediye gönderilmiş, Bellini İstanbul'a çağırılarak dönüşünde oldukça zengin şekilde ödüllendirilmiştir. Fatih'in daveti üzerine İstanbul'a gelen Ali Kuşçu'ya ise menzil başına 1000 akça

ödendiği rivayet edilmektedir. Ayrıca İnalçık'ın yayınlamış olduğu ilk inam defterinde ise 909 yılı için 87 şaire sadece caize olarak 298.100 akça ve 919 yılında ise 13 şaire 23.000 akça verildiği görülmektedir (2013, 71-82). Bu miktara verilen hilat ve hediyelerin miktarı eklendiği zaman miktar daha da artmaktadır. Şiir ve saray arasındaki bu ilişkinin bir geleneğe dönüşmesi ile bu cömert destekler şiir-saray ilişkisini arttırmış ve şair ve eser sayısında nicelik ve nitelik açısından bir artışı beraberinde getirmiştir. Şiirin klasik üslubunun bu dönemde sistemleşmiş olması, bu durumun bir sonucu olarak düşünülebilir. Bununla birlikte bir refah kaynağı olarak sarayın önemi ve sultanın dinî ve duygusal sembollerle bir arada kullanımının yoğunlaşması görülmektedir.

Saray ve şiir arasındaki bu ilişkinin bir başka göstergesi ise, devlet adamlarının şiire olan yakınlıklarıdır. II. Murad'ın Murâdî mahlası ile şiir yazmaya başlamasıyla oluşan bu yakınlık, ilk kez isminden bağımsız ayrı bir mahlas alarak şiir yazan Fatih ile doruk noktasına ulaşmıştır. Fatih'in şiirlerine nazire yazılmasını teşvik etmesi ve yazdığı bir beytin yirmi şairce tamamlanması gibi olaylar onun dönemin edebi modasına doğrudan etki ettiğini göstermektedir (AKYOL 2013, 96-107). Fatih'in oğulları Bayezid, Cem Sultan ve Şehzade Korkut'un da şiir yazmaları ve aynı babaları gibi çevrelerinde edebi muhit oluşturma çabaları dikkati çekmektedir. Hanedan haricinde dönemin üst düzey yöneticilerinin de benzer bir çabada oldukları görülmektedir. Fatih'in dört vezirinin (Ahmet Paşa, Mahmut Paşa (Adnî), Sinan Paşa, Mehmet Paşa (Nişânî)) edebiyatçı olmaları ve bu dönem devlet adamlarının yeni edipler keşfederek bunları hükümdara sunma ya da kendi muhitlerinde bulundurma konusunda adeta yarış halinde bulunduğu görülmektedir. Şiir ve saray ilişkisi o kadar girift hale gelir ki bu dönemden sonra "Osmanlı şiirlerinin hiçbiri, etkileri açısından, geleneğin gelişmesinde merkezi önemde bulunan hırslı saraylıların heveslerinden tam olarak ayrıştırılamaz." (W. G. ANDREWS 2007, 342). Andrews bu durumun sebeplerinden birisini, devlet adamından beklenen şeylerin neredeyse tamamının bir edipte bulunmasına bağlamaktadır. Çünkü iyi bir edip, "çok geniş kapsamlı bir eğitim görmüş, nüktedan, algıları bilenmiş, zeki, kurnaz, güzel konuşan, çok çeşitli toplumsal durumlara ve konuşmacılara kendini uyarlayabilen biriydi." (2007, 341). Bu durumun en güzel örneklerinden birisi Karamanî Mehmet Paşa'dır. Nişancıyken Fatih'in ağzından Uzun Hasan'a yazılmış bir mektubundaki başarısı sebebiyle sadrazamlığa yükseltilmiştir (A. A. ŞENTÜRK 2007, 207).

Anadolu’da sağlanan siyasi birlik, dilde de bir birlik sağlamıştır; “ Ahmet Paşa ve Necâtî başta olmak üzere Melîhî, Karamanlı Nizâmî gibi şairlerin gayretleriyle oluşmaya başlayan klasik şiir dili, daha sonraki dönemlerde de benimsenerek devam ettirilir.” (MACİT 2007, 29). Bu dönemde edipler; “bir kitap ya da bir şiir yazdığında Germiyan ya da Karaman ağzını değil, mensup olmaktan şeref duyduğu büyük bir milletin başkentinde konuşulmakta olan dili kullanacaktı.” (GIBB 1999, 306). Türkçe’nin sistemleşmesinde Şeyhî’nin Fars mesnevileri ile karşılaştırılabilecek derecedeki mesnevisi büyük etki sağlamıştır. Yine de, Şeyhî ve Ahmedî gibi şairler, klasik üslubun ana çizgilerini belli eden ilk şairler olmalarına rağmen, “fesahati bozan garip sözlerden bazı ibareler, zarafet ve belagat dairesinden uzak Türkçe tabirler kullan[dıklarından dolayı]” (Latîfî 1999, 432) eleştirilmekten kurtulamamışlardır. Kudemâ üslubu ya da folklorik üslup didaktik dili, sade ve basit Türkçesi, arkaik kelimeleri ve aruz hataları ile “işlek, zarif, ahenkli, ince ve zarif hayallerle süslü, edebi sanatlara ustalıkla yer veren” (İSEN 2003) klasik/bedî üsluptan ayrılmıştır. Bu üslup bir dahaki yüzyıla kadar o kadar yerleşmiştir ki daha sonra bazı araştırmacılar tarafından en büyük divan şairi unvanı verilen Fuzuli bile, bu üslubun dışında kaldığı için dibacesinde kullandığı dil özellikleri sebebi ile özür dilemekten kendini alamamaktadır (Fuzûlî 2005, 5-6).

Bu zenginleşmede, maddi destekten çok Türkçe’nin gelişmesine yönelik milliyetçi denilebilecek bir tutum da söz konusudur. Özellikle II. Murat devrinden sonra çeviri faaliyetleri ve Türkçe metinler teşvik edilmiştir. Özellikle Danişmend-nâme tercümesi hakkında söylediği; “Bir kişi Türkçeye çevirmiş, ama anlaşılır değil, açık söylememiş, bundan dolayı hikâyesinden tat bulamayız, ama bir kimse olsa, bu kitabı açık ve anlaşılır bir biçimde çevirse” (A. A. ŞENTÜRK 2007, 204) ifadesi bu bilinçli tutumu yansıtmaktadır. Ayrıca temelleri Yıldırım Bayezid zamanında atılan devletleşme sürecinde ihtiyaç duyulan resmi yazışma/inşa üslubunun Fatih devrinde oluşması, edebiyata ve hatta şahsi yazışmalara bile örneklik etmiştir. Bu durumun belki olumsuz bir sonucu olarak ise Türkî-i Basit hareketinin Necâtî’nin yerelliğe verdiği öneme rağmen büyük bir gelişim gösterememiş olmasıdır.

Bu dönemde üzerinden oldukça zaman geçmiş olan Timurlular ve Osmanlı arasındaki düşmanlığın azalması, Baykara ile Fatih ve sonrasında Bayezid arasındaki yakınlaşmayı mümkün kılmış ve başta Ali Şir Nevâî olmak üzere Herat ekolünün etkisi Türk edebiyatı üzerinde etkisi Şeyh Galib’e kadar süren olumlu bir etkide bulunmuştur.

Fatih'in etki alanındaki bölgelerde yaşayan ilim ve sanat insanlarını İstanbul'a toplaması, etkileşimi arttırmış ve üslûplaşma hızlanmıştır. Herat, İran, Mısır ve Orta Asya'da eğitim alan dönemin önde gelen kişileri, bilgi birikimlerini İstanbul'a taşımış ve bir İstanbul üslubu oluşmaya başlamıştır. İstanbul'un fethinden hemen sonra Fatih tarafından yaptırılan ve Osmanlı'nın son dönemine kadar medrese hiyerarşisinde en üst sırada kalmış eğitim kompleksi olan Semaniye ya da Sahn-ı Seman medreseleri sayesinde, yeni yetişen edipler yüksek eğitimlerini İstanbul'da alabilmişlerdir. İstanbul'un bunca önemine rağmen bu dönemde henüz kültürel önemini kazandığı söylenemez. Şehrin en önemli özelliği devlet geleneğinin bir etkisi ile payitaht olmasıdır. Bu yüzden bir arzu mekânı olarak kûyun karşısına padişah eşiği çıkarken İstanbul'un adı hemen hemen hiç geçmez.

İstanbul'un fethi, Osmanlı tarihinin en büyük çaplı mimari politikalarından birisinin oluşumunu sağlamış ve böylece mekân düşüncesinin bilinçli bir şekilde ele alınmasını sağlamıştır. Bunlardan ilki ve en büyüğü şüphesiz Ayasofya'nın dönüşümüdür. İstanbul fethinden sonra daha önceki şehir yapılarında olduğu gibi halk dinlerine göre bölünmüştür. Şehrin "Müslüman mahallesi" tarafında kalan sekiz kilisenin medreseye dönüştürülerek yukarıda bahsedilen medreseler kurulmuştur. Fatih devrinin mimari anlayışında da yeni bir üslubun izleri görülmeye başlanarak, edebiyattaki üslûplaşma hareketinin bir benzerinin temelleri atılmaktadır. Fatih tarafından yaptırılan kompleks yapılar, diğer Osmanlı sultanlarınca da örnek alınmış ve yeni bir çığır açılmıştır. Fatih'in kendi adına yaptırdığı 26 metre çapındaki kubbesiyle Fatih Camii, hem o dönemki en büyük kubbeli cami olma unvanını almakla kalmamış, Ayasofya haricinde, İstanbul'un da en büyük kubbeli yapısı olmuştur. Bu büyük kubbesi ve etrafındaki yüzlerce küçük kubbesi ile yapı, Osmanlı merkezîyetçiliğinin mimari bir temsili gibidir (ARSLANAPA 2015). Artık "Herat; Timurlu, Tebriz; Türkmen, İstanbul ise Osmanlı üslubunu simgelemektedir" (MACİT 2007, 22)

Bu yüzyılda devlet birkaç önemli iç sorun ile karşılaşmıştır. Bunlar Şeyh Bedrettin olayı, Şahkulu isyanı, Safevi-Alevi tehlikesi ile Düzmece Mustafa olayıdır. Bu hadiseler, Ankara savaşı ve Fetret Devri ile birleşince, devletin politik ve ideolojik yönlerden ilgilenmesi gereken olay sayısını arttırmıştır. II. Murat'ın beyleri ve halkın desteğini engellemek amacıyla amcası Mustafa'nın düzmece olarak tanıtılması ve dinî-ideolojik boyutları da olan isyanlarla ulema aracılığıyla da mücadele edilmeye çalışılması edebi

metinlerin önemini büyük ölçüde arttırmıştır. Kaside edebiyatının bu dönemde Ahmet Paşa ile önem kazanmasının bu olayların bir sonucu olduğu düşünülebilir.⁵ II. Bayezid zamanında daha muhafazakâr âlimlerin ön plana çıkmasının sebebi Yavuz'un Farsça şiirleri ile rakibi durumunda olan Şah İsmail'in coğrafyasına hitap etme da bu durum görülebilir. Halvetiye tarikatının desteklenmesi, Şiiliğin bir tür Rafızilik ve küfür sayılması, Kızılbaşlığa yönelik propaganda, Kadıların kararlarında Sünniliğin bir kolu olan Hanefiliği ön plana almaları isteği gibi uygulamalar da bu düşünceyi destekler niteliktedir (ÇETİN 2011). Dönemdeki bu çekişmelerin mekâna yansması ise, diyalektik mekânlar sayesinde olmuştur. Özellikle kargaşa ve asiliğin, karşıt değerlerde belirmesi, karşıt taraflara yapılan cahillik, kâfirlik gibi suçlamaların yine aynı düzlemde yer alması şaşırtıcıdır. Ayrıca birlik meselesinin büyük önemi, padişahın henüz halife olmadan dahi halife-yi rû-yı zemin olarak adlandırılması gibi durumlar siyasi durum göz ardı edilerek düşünülemez; “Yer yüzünün halifesi Sultan Bayezid/Ki anun şerif adına geldi cihana tıg” (N. K-11/13). Çünkü dönemin şairlerine bakıldığı zaman radikal bir İslam görüşünün aksine, Bellini, Georgros Amirokis, Frenk Süleyman örneğindeki kişilerden anlaşıldığı üzere karşıt din görüşlerine müsamahalı ve hatta Fatih'in divanındaki kiliselere olan vurgu göz önüne alındığında, meraklı kişilerdir. Bu müsamahalı duruş, hem rint/Mevlevi geleneğinin bir etkisi ile oluşmuş hem de bu geleneğinin gelişmesini sağlamıştır.

Safevîlik tehlikesi olmasa bile, devletin genişleyen sınırları, nüfusu daha heterojen hale getirmiş ve mesafelerin artması hükümdarın ya da ordunun doğrudan etkisini azaltmıştır. Kontrol altına alınamayan şair/yazarların Nesimi, Şeyh Bedrettin ya da daha bir sonraki yüzyıla ait olsa da Pir Sultan gibi toplumsal kaosa sebebiyet verebilmeleri söz konusu olmuştur. Bu durum devleti bir edebiyat politikası gütmeye zorlamıştır. Bu dönemin kasidelerinde sultanların dinî, kültürel ve duygusal açıdan yoğun sembollerle kuşatılmasında bu durumun etkisi olduğu düşünülebilir. Ayrıca hükümdarın bedensel hâkimiyetinin mekân üzerinde ifadesinin vurgulanması ya da bir Osmanlı ürünü olan şehrengizlerin üretilen mekânların tasvirlerini bu mekânlardan hiç haberdar olamayacak uzak coğrafyalara taşınması bu konu ile ilişkili olarak düşünülebilir. İsen'in de ifade ettiği gibi, “Kendi yapıp ettiklerini hem çağına hem de gelecek zamanlara iletcek yöneticiler,

⁵ Nitekim kasidenin bir yönüyle propaganda rolü oynaması İnalçık ya da Çavuşoğlu gibi birçok araştırmacı tarafından vurgulanmıştır. Çavuşoğlu'nun “Kaside sultanın cesaretinin, adaletinin, cömertliğinin, zekâsının, bilgeliğinin propagandası idi.” (1986, 18) sözü bu bağlamda ayrıca önemlidir.

şairleri adlarını ölümsüzleştirecek kişiler olarak görmüştür” (2003, 74). Şiirlerde saray, mutlak bir esenlik mekânı olarak ortaya çıkar, saraydaki idamlar, zindanlar hiçbir zaman görülmez. Hâlbuki yine bu dönem şairi olan ama saray muhitinde bulunmayan Hamdullah Hamdi’de saray, olumsuz bir mekân hatta zindanın tercih edildiği bir mekân olarak ortaya çıkmaktadır (İÇLİ 2008, 348). Gazel ve kasidelerde ise Yusuf ve zindan arasındaki ilişki anlatılırken, saray ile bağından özellikle kaçınılıyor gibidir.

Bu dönemde lirik şiirinin ve aşk merkezli edebiyatın ortaya çıkması da tesadüfi değildir. 15. yüzyıla kadar Müslüman tebaanın azınlık oluşturması ve Türkmen boylarının birçoğunun İslam’ı tam olarak kavrayamamış oluşu gibi nedenlerle (M. F. KÖPRÜLÜ 2012, 22) “Kudemâ üslubu” daha çok dinî-didaktik bir hava taşımıştır. Elbette insanoğlunun dine olan ihtiyacı hiçbir zaman bitmediği ve yukarıda sözü edilen bazı nedenlerle dinî-didaktik ya da Mevlit gibi dinî-lirik eserlerin yazımı devam etmişse de, Anadolu’daki demografik durumun Müslümanların aleyhine dönmesi neticesinde lirik eserlerin çoğalması imkânı doğmuştur. Gibb’in deyiimiyle “İlahiyatçıların (hocaların) ve müderrislerin sesleri kısılmış, onların yerini âşıkların ahları ve bülbüllerin matemleri almıştır.” (GIBB 1999, 306).

Türkçe’nin çağrışım alanlarının Şeyhî, Ahmedî, Süleyman Çelebi ve birçok mutasavvıf şair tarafından işlenmesi, tasavvufi sembolik/imgesel yapının didaktik üslupla değil, lirik bir üslupla da ifadesini mümkün kılmaya başlamıştır. O yüzden, bu dönemde şiirlerde sentez yapısının oldukça kuvvetli olduğu ve birçok beytin bağlamından koparıldığında sevgili için mi, dinî bir şahsiyet için mi yoksa padişah için mi yazıldığı anlaşılamaz. Ayrıca bu kişilerin mekânsal olarak da benzer hatta çoğu zaman birebir aynı mekânlara yerleştirildiği görülmektedir. Bu durum ancak tasavvufî terim ve mecazların artık dilin içine yerleşmesi ile mümkündür. “Zarif ve başarılı bir şair olarak yer edinebilmek için ille de mutasavvıf olmak ya da ilahiyat ve felsefe üzerine büyük manzum bilimsel eserler yazmak gerekmediği fark edilince” (GIBB 1999, 313) hem şair sayısında bir artış meydana gelmiş, hem de Necâtî gibi eski bir kölenin bile şiirde şöhret bulması mümkün hale gelmiştir. Bu dönemde henüz Koca Ragıp Paşa’nın meşhur bercestesindeki gibi “Eğer maksûd eserse mısra-i berceste kâfidir” anlayışı kadar radikal olmasa da, şiir ölçütünün mesneviden kasideye ve sonra gazele doğru ilerlemesi Anadolu coğrafyasının “sanki üzerlerine bir efsun okunmuş ve böylece bütün bir millet şiirler inşad etmek için

karşı konulmaz bir şevke tabi tutulmuş” (GIBB 1999, 312) gibi şiire ilgi göstermesine sebep olmuştur.⁶

II. II. Çalışma Kapsamında Ele Alınan Şairler

Çalışma kapsamında 15. Yüzyıl şairlerini, kültürel, toplumsal ve düşünsel yönlerden en kapsayıcı örneklem elde edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsayıcılığın sağlanabilmesi adına ilk olarak Osmanlı şairlerinin demografik durumunu yansıtabilmek adına bir sultan, bir şehzade, bir üst düzey bürokrat, klasik gelenek içerisinde bir hami bularak şiir yazmayı sürdüren şairlerden bir temsilci ve bir mutasavvıf şair ele alınmıştır. Bu şairlerin, karşılaştırmanın divan temelli olması, siyasi ve edebi ekol farklarından kaynaklanan farklılıklarla karışmaması için, edebiyat tarihlerinde ilk klasik dönem ya da klasikleşme dönemi adı verilen dönemden seçilmesine özen gösterilmiştir. Bu açıdan sultan şair olarak Avnî (Fatih Sultan Mehmet), şehzade şair olarak Cem Sultan, bürokrat şair olarak Ahmet Paşa, hamilik geleneği altında şiir yazan şairlere bir örnek olarak da Necâtî Beg alınmıştır. Özellikle kutsalın iktidar ve romantik olanla ilişkilerinde bir kontrol grubu işlevi görecektir sanat kaygısından uzak mutasavvıf şairlerin içerisinde ise, klasik üsluba tam olarak uygun bir şair olmadığı için Eşrefoğlu Rûmî’de karar kılınmıştır. Şairlerin seçimleri ile ilgili daha detaylı bilgiler kişiliklerinin anlatıldığı bölümde verilmiştir.

Fatih Sultan Mehmet kaynaklarda şairliğinden ziyade bir sultan olarak ele alınmaktadır. Fatih’in Osmanlı edebiyat dünyası için büyük önem arz eden icraatları dönemin kültür özelliklerinde ele alınmıştır. Yine de İstanbul’un fethi ile Osmanlı kültür hayatının ve mekân politikalarının yenilendiği yeniden vurgulanmalıdır. Bir şair olarak Fatih ya da Avnî ise, sultanlığındaki başarıya yaklaşmıştır. Büyük ölçüde Şeyhi, Melihi, Ahmet Paşa gibi şairlerin etkisi altında kalan Fatih, açık ve sade bir dile/fesahate ağırlık vermesi ile ön plana çıkar. Batı kültürü ve Hristiyan akaidine olan merakı şiirlerinde de

⁶ Dönem hakkında kaynaklar ufak farklılıklar göstermek ile birlikte, büyük ölçüde benzer bilgileri tekrarlamaktadır. Tekrarlayan bilgilerden sadece bir araştırmacınınkini seçmek tamamen şahsi bir tercih olacağından ve çalışma içerisinde dipnot kalabalığı oluşturacağından dolayı alıntılar hariç kaynaklar verilmemiştir. Çalışmada bibliyografik kaynakları; (AKYOL 2013) (GIBB 1999) (T. S. HALMAN 2007) (T. S. HALMAN 2007) (M. F. KÖPRÜLÜ 2009) (MENĞİ 2012) (İSEN 2003) (Latîfî 1999) (A. A. ŞENTÜRK 2007), (İNALCIK 1994), (SAKAOĞLU 1999) ve çalışma kapsamındaki şairlerin divan neşirleri; (Ahmet Paşa 1992), (Avnî 2011), (Cem Sultan 2013), (Eşrefoğlu Rûmî 2006) ve (Necâtî Beg 1992) kullanılmıştır.

dikkati çekecek bir yoğunluğa sahiptir. Özellikle Galata ve kiliselerle ilgili beyitleri bunun göstergesi gibidir; “Bağlamaz firdevse gönlini Kalâtâyı gören Servi anmaz anda ol serv-i dil-ârâyı gören//Akl ü fehmin dîn ü îmânın nice zabt eylesün/ Kâfir olur hey müselmanlar o tersâyı gören” (A. 61/1-3)⁷. Bu yüzden dinî konularla ilgili olan karışıklık mekânlarında özgün bir havaya sahiptir. Şiirlerinde, oldukça serbest, şühâne ve âşıkane bir üslup kullanır. Osmanlı şiir kültürünü bilmeyen birisi için şiirleri birçok kez yanlış anlaşılabilir niteliktedir. 12 yaşında kısa süreli de olsa cülus ettirilen Sultan, Osmanlı yönetici sınıfının tipik bir temsilcisidir. Şiirlerinde kişiliğini gizleme ihtiyacı duymayarak sultan olduğunu vurgulamaktan çekinmez; ““Avnîyâ kılma gümân kim sana râm ola nigâr Sen Sitanbul şâhısun ol [da] Kalâtâ şâhıdur ” (A. 14/5). Bu yönüyle diğer arzu kişileri ve özne-iktidar ilişkileri açısından ilgi çekici beyitler bulunabilir. Bununla beraber bazı şiirlerinde ise Klasik Türk Şiirinin klasik âşık rolüne büründüğü görülebilir; “Şöyle tenhâdur bu mihnet-hâne-i hecr içre kim/ Gussa vü gamdur gelen her gice ‘Avnî yanına” (A. 66/5). Mürettep olmayan divanında hiç kaside bulunmadığı için mekân ilişkileri genellikle sevgili ilelidir. Yine de dikkatli bir okuma ile diğer arzu kişilerine yönelik bazı izler bulunabilir.

Latîfi'nin “Osmanlı sultanlarının en belîği” olarak tanımladığı (Latîfi 1999, 74), Osmanlı tarihinin en trajik hikâyelerinden birisinin başkahramanı durumunda olan Cem Sultan ise, birçok yönden babasına benzemektedir. Şentürk'ün iddiasına göre bu benzerliğin babasının dikkatini çekme amacı taşıma ihtimali vardır. Babası gibi Cem Sultan'da lirik, cüretkâr ve şahsiyetini gizlemeyen bir anlatım tarzını tercih eder. Özellikle kasidelerinde çeşitli yoğun duygulanımlarını doğrudan aksettirir; “Bir kılına virseler virmezdüm Oguz Hân'umun/Genc-i Kârûn-ıla bin bin mülket-i Osmân felek//Sînemi çâk eyle cânım hâk ü gönlüm derd-nâk/Çünkü Oguz Hân'um oldı hâk-ile yek-sân felek//Ah ü vâ-veylâ dirig ü hasret ü sad derd âh/Kim Oguz Hânım dahi görmege yok imkân felek” (C. K-8/11-13). Cem Sultan'ın hayatı düşünüldüğünde, mekân tasarımları açısından çok büyük bir önem taşır çünkü hem erkinden, hem manevi atmosferden hem de duygusal bağlarından ayrı kalıp, bunu ifade eden tek hanedan üyesidir. Bu yönüyle norm ve karşıt değerlerin diyalektiği, yakınlık ilişkileri ve iktidarın konumlandırılması gibi konularda ana akımdan ayrılan bir yön gösterir. Osmanlı

⁷ Fatih'in şiirleri için (Avnî 2011) esas alınmıştır. Çalışmanın devamında sadece A. Olarak anılacaktır.

sultanları içinde hacca giden ilk hanedan üyesidir ve şiirlerinde bunu sıklıkla vurgular. Cem Sultan'ın Kâbe ile olan ilişkisi ayrı bir çalışma konusu olacak kadar yoğundur; “Küffâra esîr itdi beni çarh-ı bed-endîş/Ol dem kanı kim mesken idi Kâbe-i ulyâ” (C. K-6/58).

9 yaşında beylik verilen, ilk şiirlerini 10 yaşında yazmaya başlayan ve oğluna verdiği Oğuzhan ismi, Cemşid ü Hurşid mesnevisindeki Türk motifleri gibi meselelerde milli bir duyarlılığı belli eden şairin, bu derece travmatik bir uzaklığa maruz kalması, inceleme bölümünde detayları görülebilecek, farklı bir erginlenme yoluna itmiştir. Bu farklılaşma Cem Sultan'ın üslubu üzerinde de etki yaparak gelenekten çeşitli yönlerde farklılaşmasına sebebiyet vermiştir (B. ÇINAR 2007). Ayrıca maruz kaldığı travmatik uzaklık onda bir vatan imgesinin oluşmasına yardım ederek Klasik Türk Şiirinde bir istisna olarak görülebilecek bir konuma yerleştirmiştir; “Vatan dârını terk itmekte nâ-çâr olmasun kimse” (C. G-275/7)⁸. “Vakıat-ı Cem Sultan”da görülebileceği üzere Cem Sultan Batılı yaşam biçimini doğrudan tecrübe eden ilk Türklerdendir (VATIN 1997, 109-16). Fakat vakıatındaki ve bazı beyitlerindeki görüşler ile Frengistan kasidesi arasında ciddi bir görüş ayrılığı görülmektedir. Bu ayrılık bazı araştırmacılar tarafından şiirin başka birisine ait olduğu görüşünü ileri sürdürmüştür. Bu çatışma mekânlara verilen sembolik değerler ve sapmalar hakkında ilgi çekici bir durum oluşturur.

15. yüzyılın en önemli şairlerinden birisi de Ahmet Paşa'dır. Edirne'de dönemin kazaskerinden Veliyyüddin Efendi'nin oğlu olarak dünyaya gelen Ahmet Paşa, babasından aldığı eğitimden sonra Mısır'da eğitim görmüş ve Muradiye Medresesi müderrisliği, Edirne kadılığı, Kazaskerlik ve belki de Osmanlı soyundan gelmeyen birinin yükselebileceği en büyük mevki olan musahiplik ve padişah hocalığı mertebesine kadar yükselir. Bu dönemde aynı zamanda padişahın veziri ve müşaviridir. Gözden düşmesi sonucu bir süre zindanda kalmış, “Kerem Kasidesi” sayesinde buradan çıkarak önce Orhan Gazi ve Muradiye medreselerinin vakıf mütevelliliğine daha sonra, Sultanönü, Tire, Ankara ve Bursa sancakbeyliğine getirilmiştir. Bursa'da bulunduğu dönem Hariri, Resmi, Miri ve Çağşırcı Şeyhi gibi şairlerden oluşan kendi edebi muhitini meydana getirmiştir.

⁸ Cem Sultan'ın şiirleri için (Cem Sultan 2013) esas alınmıştır. Çalışmanın devamında sadece C. olarak anılacaktır.

Araştırmacıların şair hakkındaki görüşleri çeşitlidir. Köprülü, Ahmet Paşa'nın önemini vurgulamasına rağmen, onu Osmanlı şiir lisanının kurucusu saymanın hatalı olacağını belirtir (2014, 467), Macit (2007, 30), İsen (2003, 94), Mengi (2012, 120), Şentürk/Kartal (2007, 220-1), Latifi (1999, 106) gibi araştırmacılar onu Baki ile birlikte zirveye ulaşacak klasik şiir üslubunun, Şeyhî ve Necatî ile birlikte, kurucuları arasında görürler. Gibb ise Ahmet Paşa'yı klasik dönemin değil, Osmanlı şiirinin başlatıcısı olarak görmektedir (1999, 325). Ayrıca Fars üslubunu Türkçeye uyarlaması ya da Fars taklitçisi olması gibi eleştiriler de bulunmaktadır. Ahmet Paşa'nın üslubunda Ali Şir Nevâî ile tanışan belki ilk Osmanlı şairi olmasının da, derecesi tartışmalı da olsa, etkisi vardır. Bu yönüyle ünü Anadolu sınırlarını aşan ilk şairlerdendir. Latîfi'nin Ahmet Paşa'yı anlatırken kullandığı "Beliğlerin yol göstericisi" başlığı (1999, 106) ve dönemin birçok şairinin ona nazire yazarak yazım hayatına başlaması, yukarıda bahsedilen gelişmeler dâhilinde Osmanlı şiir anlayışının 15. yüzyılda geçirdiği değişime önemli bir etkisi olduğunu gösterir. Çünkü kasidenin klasik formunda örnek alınması, nazireciliği yaygınlaştırması, tarih düşürmenin ilk açık ve toplu örneklerini vermesi, Anadolu'daki ilk divan dibacesini kaleme alması ve gibi konularda öncüdür.

Ahmet Paşa çalkantılı konumu gereği, hem Osmanlı yönetici sınıfının ve "ihtişam güneşinden müstefit olan" (GIBB 1999, 326) bir şairin bakış açısını yansıtırken, hem de zindan tecrübesi yaşayan ve gözden düşerek ömrünün geri kalanını sürgün-memuriyette geçiren bir kişinin dünya görüşünü bize aktarır. Bu açıdan Ahmet Paşa'nın şiirleri, hegemonya ilişkilerinin en uç mekânlardaki göstergeleri olarak okunmalıdır. Ayrıca Ahmet Paşa hem İstanbul'un fethine "sipahi müftüsü" olarak en yakın şahit olanlardan biri, padişahın en yakınlarından birisi olarak mimari dönüşümün gözlemcisi ve belki de planlamacısı ve haziresine gömüldüğü medresesi ile mekân tasarımcısı kimliği ile ön plana çıkmaktadır. Bir kalemiye sınıfı üyesi olmasına rağmen şiirlerinde didaktik ya da tasavvufî anlatıma başvurmamış fakat kaside ve lirik gazelleriyle tasavvufî sembolizmi bir sentez noktasında birleştirmiştir.⁹

Gibb tarafından "gerçek bir payeye sahip ilk gazel şairi" olarak nitelendirilen Necatî, bu devrin başarılı simalarındandır (GIBB 1999, 356). Necatî'nin hayatının ilk

⁹ Ahmet Paşa'nın şiirleri için (Ahmet Paşa 1992) esas alınmıştır. Çalışmanın devamında sadece A.P. olarak anılacaktır.

dönemleri belirsizdir ve eldeki veriler birçok araştırmacı tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. İhtimaller Edirne'ye köle olarak geldiği, Edirne'ye köle olarak getirilen birisinin oğlu olduğu, önce köle olarak alınıp evlat edinildiği ya da yetim olması sebebiyle himaye altına alındığı gibi ihtimaller üzerinde durmaktadır. Her ihtimalde de, ya Sâ'ilî adında bir şair veya adı belirtilmeyen bir kadının yahut ikisinin de ortak olduğu bir destekle Necatî, iyi bir şiir eğitimi fırsatını yakalamıştır. Tarlan yüksek bir eğitim görmediğini, sadece şiir için gerekli olan ilimlerde yetkin olduğunu belirtir (TARLAN 1992, 17).

Gençliğinde bilinmeyen bir sebeple Kastamonu'ya gitmiş ya da gönderilmiştir. Köprülü'nün beylikler dönemindeki şair ve âlimleri himaye eden üç saraydan birinin (Candarogulları) merkezi olan Kastamonu'da da (M. F. KÖPRÜLÜ 2014), muhtemelen bu geleneğin kalıntılarının etkisi ile Edirne'deki gibi bir kültür ortamı bulmuş olmalıdır ki, şiir çevrelerinde ilk tanınması, şiirlerinin bir kervan vesilesi ile Bursa'da sürgünde bulunan Ahmet Paşa'ya ulaşip takdir görmesi ile gerçekleşmiştir. Bununla beraber Necatî, kendi şiirini temellendirdiği Şeyhi ve Ahmet Paşa'ya övgülerle vefa borcunu ödemekten geri kalmamıştır; "Göz yaşı sanma benüm seyl-i revânüm/ Şeyhî Lebüni yâd idecek kaynadı kanum Şeyhî" (N. G-629/1)¹⁰. Necatî daha sonra, bir vesileyle bir kış mevsimi İstanbul'a giderek, karşılaştığı kışı ve ardından gelen baharı anlatan iki kasidesini Fatih'e sunmuştur. Bazı rivayetlere göre, bu kasideler ile saraya kâtip olarak alınmış, başka rivayetlere göre ise Çekregi adlı birisinin vesilesi ile sarayın himayesine girmiştir. Bu yönüyle, daha önce anılan Fatih, Cem Sultan ve Ahmet Paşa gibi büyük "patronların" himaye gelenekleri altındaki şairlerin tipik bir örneğini teşkil etmektedir. Gibb'in deyimi ile kazandığı büyük rağbete rağmen "bir an bile kendi mevkiinin ne olduğunu aklından çıkarmaz" (1999, 362).

Sarayın himayesini kazandıktan önce Şehzade Abdullah'ın divan kâtibi olarak görevlendirilmiştir. Sonra da asıl büyük başarısını Şehzade Mahmut'un nişancısı olarak Saruhan'a gittikten sonra göstermektedir. Bu dönemde hem maddi, hem de sanatsal açıdan altın çağını yaşamıştır. Öyle ki, Şehzade Mahmut'un vefatından sonra adeta hayata

¹⁰ Necatî Beg'in şiirleri için (Ahmet Paşa 1992) esas alınmıştır. Çalışmanın devamında sadece N. olarak anılacaktır.

küserek Vefa semtinde aldığı evinde adeta inzivaya çekilmiş ve kendisine verilen görevleri kabul etmemiştir. Çok geçmeden de burada vefat etmiştir.

Necatî, Macit'in deyimiyle "Türkçe'nin Anadolu'da şiir dili haline geliş sürecinde yaşadığı bütün deneyimleri estetik bir istif anlayışına uygun" (2007, 33-4) olarak bulabildiğimiz bir şairdir. Kendinden önceki şiir hareketlerini olgunlaştırarak, kendisinden sonra gelen Baki, Fuzuli gibi şairlere giden yolu açmış olur. Necatî, Türk şiiri için adaptasyon ve çeviri döneminin yerini özgün yaratıya bıraktığı bir dönüm noktasıdır. Dönemin tezkirecileri, İran şairleri karşısında Anadolu'nun yüz akı olan bir mucit olarak nitelemektedirler. Ahmet Paşa'nın teknik mükemmelliği ile Şeyhi'nin lirik söyleyişini birleştirmiştir ve mısra tertibini daha ileri bir boyuta taşımıştır.

Necatî'nin bütün kaynakların müttelik olduğu bir özelliği de yerelliğidir. Bulduğu bölgelerin ağız özelliklerini, atasözü, deyim gibi dil imkânlarını kullanmaktan çekinmemiştir. Hatta bu yönü dolayısıyla Latifi, bazı beyitlerini anlaşılmasız gördüğü için açıklama ihtiyacı hissetmiştir (1999, 325-6). Bu yerellik ve halktan bir kişi olması dolayısıyla, doğal mekânların ve pazar, şehir gibi sosyal mekânların patron şairlere göre daha canlı ve olumlu betimlenmesi ile sonuçlanmaktadır. İstanbul'un fethi ya da arpa kıtlığı gibi dönemin büyük olaylarına şiirlerinde rastlanmaktadır ki, bu durum, bu olayların daha yakınında olan diğer şairlerde görülmemektedir; "Feth-ü-zafer-i devlet-i Sultân Muhammed/Küfr ehlinün eyledi bu gün başın aşağı" (K-1/12), "Kalmadı at-ü-don-u-hem harçluk/Eyledi halka çak ziyân arpa" (N. K-24/8). Necatî'nin yerelliği hem şekil hem de konu müşterekliği açısından halk edebiyatına da yakınlık göstermektedir (MACİT 2007, 33). Yalnız bu özellikten, atasözü kullanımına dikkatle yaklaşmak gerekmektedir çünkü Latifi'nin "her sözünün atasözü gibi tanındığı ve beğenildiği" (1999, 323) sözünden hareketle, darb-ı mesel kullanıldığı ifade edilen bazı beyitlerin zaman içinde atasözü haline geldiği düşünülebilir.

Necatî, özellikle iktidar mekânları için, patron şairlerdeki fikirlere bir karşılaştırma işlevi görmektedir. Şehzade Abdullah'ın ölümünden sonra düştüğü zaruret durumu göz önüne alındığı zaman, Ahmet Paşa gibi devlet adamlarından veya Ata'i, Eşrefoğlu Rûmî gibi ulema, mutasavvıf şairlerden daha hassas bir durumdadır. Necatî'nin şiirlerinde yönetici şairlerden daha güçlü bir devlet imgesi görülmektedir. Ayrıca bir dedikodu halinde de olsa, himayesinde olduğu sultanlarla olan aşk dedikoduları, özellikle romantik

ve iktidar arasındaki ilişkilerin düşünülmesi açısından önemlidir (Kınalı-zade Hasan Çelebi 1989, 977). Bir kaside şairi olarak öne çıkmaya bile Necatî'nin kaside izleri ya da anlam örüntüleri taşıyan gazelleri göz önüne alındığı zaman, iktidar ile olan ilişkisinin romantik olandan ayrılamayacak ölçüde kaynaştığı söylenebilir.

Necatî hakkında ifade edilebilecek son husus ise, Necatî'nin bazı şiirlerinde görülen ve daha çok sultan ya da mutasavvıf şairlerde görülen arzu kişisine¹¹ yönelik müstağni duruşun izlerinin görülmesidir. Buna dair bilgi hiçbir kaynakta zikredilmese de, özellikle Şehzade Mahmut'un vefatından sonra girdiği inziva hayatı, Vefa'daki evinin bir zaviye yakınında olması, Eşrefoğlu Rûmî ile kesişen bazı anlam örüntüleri ve yaşamının son günlerinde Hz. Muhammed'in rüyasına girerek bir naat yazmasını salık vermesi hikâyesi gibi durumlar, üslup açısından da sonraki bir döneme ait olabileceği ifade edilebilecek olan bu gazellerin, Necatî'nin muhtemel bir tasavvuf eğilimine ya mensubiyetine işaret ettiği söylenebilir.

Çalışma kapsamında ele alınan son şair Eşrefoğlu Rûmî'dir. Hayatı hakkındaki bilgiler sınırlıdır ve büyük ölçüde menkıbevidir. Mekkeli ya da Mısırlı bir aileden rivayet edileden geldiği rivayet edilmektedir. Asıl adı Abdullah'tır. İznikî, Rûmî ya da Eşrefoğlu isimleri ile anılmaktadır. İlk eğitiminden sonra Çelebi Sultan Mehmed Medresesi'nde eğitime başlamış ve burada danişmend olmuştur. Alaaddin Tusi'nin müdliğine kadar yükselmesine rağmen, aldığı eğitimi yeterli bulmamış ve Abdal Mehmet adlı bir dervişin etkisi ile buradaki görevinden ayrılmış ve Emir Sultan'a gitmiştir. Emir Sultan yaşlı olmasını mazeret göstererek kendisine Hacı Bayram Veli'ye gitmesini tavsiye etmiştir. Burada ağır bir nefis terbiyesinden geçmiş, başarılı olması sonucu önce imamlık, sonra damatlık ve halifelik kazanmıştır. Halife olarak gittiği İznik'te kendisini yeterli görmemesi sonucu, geri dönmüş ve bu sefer yayan olarak Hama'ya giderek Kadiri şeyhi Hamavi'nin yanında halvete girmiş ve kısa sürede onunda himmetini almıştır. Burada halvette öldü zannedilmesine rağmen Hamavi tarafından halvetinin bozulmasına izin verilmemesi yüzünden Hamavi'ye tepkiler bile doğmuştur. Bu dönemini şiirlerinde; “Aç

¹¹ Arzu nesnesi (Objet Petit a) arzunun tatmini için ulaşılmaya çalışılan fantazmatik özellikler yüklenmiş nesne. Özne, arzusunun gidermek amacıyla bu nesneye yönelmiş olsa da, bu nesnenin fantazmatik özelliğinin aslında var olmadığını bilir; Tam da bu nedenle bilinçsiz olarak objet petit a'ya ulaşmaktan, tatminden kaçınır; yolu uzatır. Çıkmaza sokar. Aramaktan vazgeçemez. Ama asla bulmak istemez. (ZİZEK 2011, 249)

ve susuz halvetlerde zârî kıluridum yavlak” (E. 53/3)¹² şeklinde betimlemektedir. Daha sonra İznik’e tekrar dönerek kısa sürede kendisine büyük bir mürit grubunu toplamıştır. Köprülü şöhretinin edebi yanından çok, Mahmut Paşa gibi büyük devlet adamlarının da bulunduğu kalabalık mürit grubundan aldığını ifade etmektedir. (2014, 459)

Şiirleri edebiden çok manevi önemi ile dikkate çıkmaktadır. Yunus ve Âşık Paşa temsilcisi olarak görülen Eşrefoğlu Rûmî’nin şiirleri akıcı bir Türkçe ile yazılmıştır. Yunus Emre tarzını devam ettirmiştir (ÇELEBİ 2011, 48). Muhtemelen Arap kökenli olmasına ve medrese eğitimine rağmen, dilinin sadeliği, didaktik yanı dolayısıyladır. Tekke şiirine de yaklaşan şiirleri bulunan Eşrefoğlu Rûmî, hece ölçüsünü de kullanmıştır. Ağırlıklı olarak aruz vezni kullanmıştır. Fakat aruzu çok kusurludur ve temel kalıpları kullanmıştır. Edebi estetiğe önem vermemesinden dolayı şekli kusurlar da bulunmaktadır. Şiirlerinin büyük bir kısmı cezbe ile söylenmiş, benzer izlekleri ve metaforları tekrarlayan bir yapıdadır. Özellikle cezbe ile söylenmiş ilahileri bestelenmiştir (A. A. ŞENTÜRK 2007, 246). Eşrefoğlu Rûmî, şöhreti bugüne kadar aynı yoğunluğu koruyamasa da, dönemi için Mevlîî ya da Muhammediye gibi “okuma yazma bilen her kişinin adeta başucu kitabı olmuş, asırlarca müslüman Türk’ün iman ve irfan hayatını besleyen kaynaklardan biri olarak okuna gelmiştir” (M. KAPLAN 2013, 114).

Şiirlerinde hem uzun yolculuklarının etkisi, hem de seyr ü sülûk metaforu amacıyla yol büyük bir önem taşır. Hayatının büyük bir kısmını halvet hücrelerinde geçirmiş olmasına rağmen mekânsal olarak geniş mekânlara ağırlık vermiştir. Halka yakın olmaktan duyduğu rahatsızlık neticesinde özellikle Tirse dağının ormanlarında uzlete çekilmesi gibi durumların etkisiyle, genel eğilimin aksine doğal mekânlarda diğer şairlerden daha olumludur. Özellikle deniz metaforu diğer şairlerden daha güçlüdür; “Bu ‘âlem sanki oddan bir denizdür/Ana kendüyi atmaktır adı ‘ışk” (E. 51/4). Her ne kadar saltanattan uzak kalmaya çalışsa da, metafizik olanı betimlerken, iktidarın sembolik yapılarını ödünçlemekten kendini alamamıştır; “Bu Eşrefoğlu Rûmî dervişlerin mücrîmi/ ‘Abdül-kâdir sultândur sultânı dervîşlerin” (E. 55/11). Hamdullah Hamdi’nin aksine, edebi yöne daha az ağırlık vermesi, onu büyük ölçüde edebi mecazların etkisinden

¹² Eşrefoğlu Rûmî’nin şiirleri için (Eşrefoğlu Rûmî 2006) esas alınmıştır. Çalışmanın devamında sadece E. olarak anılacaktır.

korumuş olduğundan ve saray ile çok az ilişkiye girmiş olmasından dolayı, izole bir tasavvuf görüşünün tespiti için şiirleri oldukça önemlidir.

Andrews'ünde dediği gibi, Osmanlı şiir ekolojisi, metafizik ile muktedirin ve romantik olanın bir bileşimi halindedir. (W. G. ANDREWS 2007, 332) Osmanlı şiirini daha iyi anlamak için bu üç unsurun birbiri ile olan ilişkisini anlamak ve bunları sistematik bir incelemeye tabi tutmak gerekmektedir. Bu çalışmada da, mekân unsuru üzerinden, arzu kişilerinin ve temsil ettikleri değer sistemlerinin nerede ve nasıl konumlandığı ve nasıl bir ilişki içine girdiği ele alınacaktır. Çalışmada ele alınan şairler bize muktedirin kendini konumlandırışını ve oradan çevresindekilere erimini, dolayısıyla iktidarın yalıtılmış bir halini, bunun yanı sıra metafizik olanın da, mümkün olan en saf halini yansıtmaktadır. Bu şairlerden Fatih'nin hiç kaside yazmamış olması ve oğlu Adli gibi şiirlerinde tasavvufi fikirlere çok yer vermemiş olması iktidarı en saf hali ile yansıtmaktadır. Fatih ve Cem Sultan'ın şiirlerinde şahsiyetlerini gizlemek konusundaki genel temayülden sapma göstermesi, bu metinlerden elde edilen verilerin doğruluk payını arttırmaktadır. Özellikle Cem Sultan sıradışı hayat hikâyesi ile mekâna çok ayrı bir perspektiften bakmaya imkân vermektedir. Son döneme kadar, Osmanlı şairlerinden uzun süreli yurtdışı tecrübesi yaşayan bir şair yok gibidir. Ayrıca ekber ve erşed sistemine kadar Osmanlı hanedanından hiç kimse iktidar şansını yitirdikten sonra duygu ve düşüncelerini aktarma şansı buldukları bir hayat yaşamamıştır. Cem Sultan'ın şiirlerindeki şaşkıncı vatan algısı ve labirentleşen mekânlarda aniden hedonist¹³ bir tavır takınarak genişleyen mekânlara sıçraması gibi Klasik Türk Şiirine yabancı durumlar çalışmayı renklendirmektedir. Eşrefoğlu Rûmî'nin de bilindiği kadarıyla, hiçbir devlet büyüğüne yazılmış kasidesi bulunmamaktadır. Şiirlerinde bu tarz bir methiyeyi çağrıştıracak bir durum da görülmemektedir. Eşrefoğlu Rûmî, şiirin sanat yanına çok fazla önem vermediği için, tasavvuf literatüründe çok sık kullanılan basit metaforlar/istiareler haricinde herhangi bir sanat unsuru kullanmamıştır. Böylece dünya görüşünde Şeyhülislam şairlerde ya da Şeyh Galib gibi Mevlevi dervişlerinde rastlanan sanatsal etki de görülmemektedir. Son olarak Necatî, klasik hamilik geleneğine tabi bir şair olarak tüm unsurların birleşim noktasında yer almaktadır ve karşılaştırma zemini

¹³ Hedonizm, Hazcılık, Hazza, fiziksel zevke hastalık derecesinde düşkünlük. (Türk Dil Kurumu 2016)

oluşturmaktadır. Böylece Osmanlı şiir geleneğindeki unsurların, Osmanlı entelektuelinin zihnindeki konumları aydınlatılabilecektir.



1. Coğrafi Bir Düzlem Olarak Mekânlar ve 15. Yüzyıl Mekân Sözlüğü

Mekân, zamanla birlikte varlığın kaçınılmaz iki boyutundan birisidir. Bu nedenle bir bilincin bulduğu her durum bir zaman ve mekânı gerektirir. Bununla beraber, bilinç içinde bulunduğu zaman ve mekânla her zaman yoğun bir ilişki içinde olmayabilir. Bu durumlarda simgesel bir değer kazanamaz ve yalnızca bir arka plan, bir coğrafi düzlem vazifesi görür. Korkmaz'ın deyişiyle “işlenmemiş, anlaşılmamış, dönüştürülmemiş bir yer'dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliğine görülmez, kişi ve/ya olayı derinden etkilemez.” (2007, 402)

Çevresel mekân anlatıya bağlı edebi metinlerde, olay ağırlıklı anlatılarda, olayın üzerinde gerçekleştiği bir güzergâhtan öteye geçmemektedir. Şiirde ise, özellikle Klasik Türk Şiirinde, anlam çoğu zaman küçük birimlerde anlatıldığı için mekân tasarımları daha sınırlıdır. Özellikle gazellerde, mekân büyük oranda sadece tek bir beyit için geçerlidir. Bir sonraki beyit farklı bir mekân içerisinde gerçekleşir. Bu yüzden mekân, anlatının yürüdüğü bir güzergâhtan çok bir fotoğraf karesinin çerçevesi gibi, anlık bir durumu ya da hissiyatı içinde barındırır. Anlatımın somutlaşmasını ya da bir noktada toplanmasını sağlar. Okurun anlatılanları gözünde canlandırmasını ve hissin aktarılmasının kolaylamasına yardımcı olur.

Klasik Türk Şiirindeki çevresel mekânlar genellikle, bugüne göre klişeleşmiş anlatımlarda karşımıza çıkar. Çünkü bu tür anlatımlar Klasik Türk Şiiri geleneği içinde defalarca tekrarlandıkları için psikolojik ve fenomenolojik derinlikleriyle birlikte dekor haline gelmiştir. Tüm anlam olasılıkları geleneğe aşına olan kişiler için rahatlıkla anlaşıldığından, mazmunlar için mazmun anahtarı vazifesi de görebilirler. (PEKOLCAY, 36)

Bu çalışma, mekânların hermeneutik¹⁴ okumaları dışında, çalışmacıların, kapsam dâhilindeki divanlarda geçen tüm mekânların toplu bir dökümüne ulaşabilmesine katkı

¹⁴ Eski Yunan'da ve Ortaçağ'da kutsal metinleri yorumlamaya dayanan bir bilim dalı olup, 19. yüzyıldan itibaren insanın eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kurumların anlamını kavrama ve yorumlama sanatı olarak bir felsefi terim olarak kullanılmıştır. Edebiyat özelinde metnin sözlük anlamı dışına çıkarak dile yüklenen tinsel ve sosyal anlamların aracılığıyla metnin temel varlık alanını anlamaya çalışmaktadır. (CEVİZCİ 1999, 413-4)

sağlamayı amaçlamaktadır. Böylece çalışmada, Osmanlı mimarisine ait unsurların Klasik Türk Şiirinde ne şekilde yansıdığı tespit edilerek, mekân üzerine daha sonra yapılacak, edebi, tarihi, mimari, sosyolojik ve antropolojik çalışmalara yol açılmış olabilecektir. Tarih kıtaları, olayların ve yapıların tarihleri hakkında bilgi verebilirken, mahalli unsurların gerçekleştiği mekânlar, hem halk edebiyatı hem de sosyoloji açısından önemli veriler sağlayabilir. Bu sebeple, çalışmanın bu bölümünde, divanlarda geçen mekânların bir tasnifi yapılacak ve tespit edebildiğimiz mekânlar alfabetik olarak tanıtılacaktır. Sözlüğün hazırlanırken önce mekânın ismi, eğer varsa eş anlamlı mekânlar, daha sonra da hangi divanda kaç kez geçtiği belirtilmiştir. Gül-istan/Gül-sitan gibi sadece imla farkı bulunan ya da ravza gibi çok az sayıda bulunan mekânlar bir üst mekânın içinde sayılmış, ayrıca sayıları belirtilmemiştir. Örnek şiirler verilirken mümkün olduğunca kapsayıcı mekânları veren kullanımlar seçilmeye çalışılmıştır.

1.1. Mekân Kategorileri

Her bilimsel yöntemde olduğu gibi, mekânı da incelemek için önce sınıflandırmak gerekir. Fakat bir edebiyat metninde, özellikle Klasik Türk Şiiri gibi oldukça stilize/üsluplaştırılmış bir şiir anlayışında bu sınıflandırma, kaçınılmaz bir soruyu peşinden getirir; mekân nedir?

Yukarıda da söylendiği gibi, her insan, dolayısıyla divan şairi de bir mekânlar içerisinde yaşamıştır ve her edip gibi, bu mekânları eserlerine yansıtmıştır. Fakat bunu yansıtma sırasında görüntünün biçimini kendi zihninin algısı ve geleneğin şartları ile dönüştürmüştür. Aynı zamanda sözlükte görüleceği üzere şair hiç gitmediği uzak şehirleri hatta göğün katlarını, dinî metinlerde varlığını okuduğu fakat hiçbir zaman deneyimleme imkânının olmayacağı metafizik mekânları ve hatta gerçekte var olmayan kendi zihninin tasarımı mekânları şiirlerinde kullanmıştır. Klasik Türk Şiirinin öznesi bir beyitte bir kuş olup kafese ya da aşiyana yerleşirken, bir beyitte yedi kat göğü ve arşı geçer (E. 136/2). Klasik Türk Şiirinde mekânlar sabit değillerdir ve sıklıkla birbirlerinin yerine geçerler. Sevgilinin eşiği, âşık için cennetten bir bahçe, padişahın meclisi, şair için bir altın madeni olabilir. Hatta bazen mekânlar, mekân olmayan unsurlarla değişim halindedir. Sevgili lale dudağı, gül yanağı, nergis gözler ile bir bahçedir, ondan ayrı kalmak ise hicran kuyusuna düşmektir. Tüm arzu kişileri, şiir öznesinin kendisi ve önem verilen bazı kavramlar da

böyle mekânlaşır. Bazı durumlarda da, sosyal olaylar gerçekleştikleri mekânlar bir dekor olarak bile betimlenmediği için mekân haline gelirler. Çevgenin meydanda oynandığını bilinmektedir ama bezm bir bahçede mi, sarayda mı yoksa şairin evinin bir köşesinde mi yapılır bilme imkânı yoktur.

Tüm bu zorluklar düşünüldüğünde, bu sınıflandırma, bir sınıflandırma denemesi olmaktan ileriye gidemez. Aynı mekânların farklı araştırmacılar tarafından farklı kategoriler altında incelenmesi mümkündür. Yine de 15. yüzyıl şairlerinde geçen mekânları toplu bir görünüm altında açıklayabilmek ve mekânların kendi aralarında ilişkileri gösterebilmek adına böyle bir mekân sınıflandırmasında fayda görülmektedir.

1.2. Metafizik Mekânlar

Klasik Türk Edebiyatını, dinî bir edebiyat olarak düşünmek ne kadar yanlışsa, din unsurunu dışta bırakarak incelemek de o kadar hatalı olacaktır. Klasik Türk Edebiyatı Arap, Fars ve Türk kültürlerinin İslam öncesinden getirdikleri birçok edebî alışkanlık, inanç ve düşünce biçimi ile örülmüş olsa da, asıl gelişip kurumsallaştığı dönem İslami dönem içinde olmuştur. Türkler İslamiyet’i kabul etmeden önce de, bu kültürleri tanışmış olsa da, Klasik Türk Edebiyatı “Türk edebiyatının, İslam uygarlığı içerisinde gelişen” bölümünü kapsamaktadır (A. S. LEVEND 1962, 3). Bu yönüyle İslami unsurlar kültürün bir gerekliliği olarak şiirin içinde bulunmaktadır.

Din kaynaklı mekânlar yalnızca dinî ritüellerin yapıldığı maddi mekânlar değildir, cennetin dışında ya da ötesinde olduğuna inanılan mekânlar da dinî kurumların oluşturduğu mekânlardır. Eski Türk inancında gökyüzünde bulunan “**uçmak**” ve yer altında bulunan “**tamu**” yerine, İslam’ın kabulü ile birlikte “**cennet**” ve “**cehennem**” kavramları girmiştir. Büyük ölçüde Yunus Emre çizgisinde görülen Eşrefoğlu Rûmî, bu arkaik kelimeleri daha çok kullanmaktadır. Şair bazen içinde yaşadığımız kâinatı kozmik sınırlarına kadar götürerek zamanın ve mekânın dışına çıkar. Dünyaya gönderilmeden önce tüm ruhların Allah ile bir sözleşme yaptığı **elest bezmi**, ya da Hz. Muhammed’in miraç esnasında Allah’a en yakın olduğu yer olan **kabe-kevseyn**, **arş** bu tür mekânlardır. Şiirlerde cehenneme çok nadir rastlanılmaktadır. Bu yüzden metafizik mekanların genellikle ütöpik özellikler taşıdıkları söylenebilir; şairin arzu dünyasına bağlı olarak

maddi dünyadaki sevgilinin yanı, padişahın sarayı gibi bazı dünyevi mekânlar ile özdeşleştirilebilirler. **Cennet** bazen de Didar ya da arzu kişilerinin vuslatı gibi daha büyük bir hedef uğruna vazgeçilmesi gereken bir mekân olarak da görülebilir. Duyularla algılanamayan bu mekânlar, çalışmada metafizik mekânlar olarak isimlendirilebilir;

Heccin **cehennem**inde yanan mübtelâlara
Kûyun nesîmi **bâg-ı cinân**dan haber verir
(A.P. G-87/5)

Vâkı'â **cennet** güzeldür lik 'adl-i Pâdişâh
Âleme **cennet** gibi bağışlamışdur zib-ü-zeyn
(N. K-20/30)

Gülşenden ise 'âşıkâ dil-dâr hoş gelür
Cennetden ise 'ârife didâr hoş gelür
(N. G-166/1)

1.3. Göksel Mekânlar

“**Gök, çarh, felek, sema, asuman, burç**” kelimeleri ile karşımıza çıkan **gökyüzü**, Divanlarda bir yükseklik/yücelik ve genişlik/sonsuzluk mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden yüceltilmek istenen şeyler gökyüzünde tahayyül edilir;

Sen **göke** çık güneş gibi geçsün **yire** rakîb
Âmîn ide **felek**de melekler du'âmuza
(N. G-489/5)

Yüceltilen ya da sonsuzlaştırılan şeylerin etkilerinin de, yine **gökyüzü** üzerinde etkisi olması gerekir. Bunun en tipik örneği, Türk devlet geleneğinde görülen, **gökyüzünü** devletin çadırı haline getirme düşüncesinin yansıması olan düşüncelerdir. Sevgili ve din büyükleri de yine gökyüzünde görülen kişilerdendir. **Gökyüzü** divan şairi için cansız taş yığınları ile dolu bir yer değil, aksine çok sosyal bir mekândır. **Gök cisimleri** çoğu zaman bir teşhis unsurudur. Kendi aralarında bir hiyerarşileri, iş bölümleri vardır;

Yâ çer-i **çarh**-rifat-i zill-i zalil-i Hak
Hurşid-i enver üzere tutar sâye-bân-ı misk
(A.P. K-13/14)

Kudretünden oldu Keyvân **çarh** üzere päs-bân
Hikmetünden oldu Mirrih âsmâna küt-vâl
(C. K-1/12)

Gökyüzü, Klasik Türk Şiiri dünyasında sadece kozmik bir mekân değil, aynı zamanda insanların kaderine etki eden bir aktördür ve kötü hadiseler için **felek** suçlanmaktadır (ŞENTÜRK A. A., 2009, s. 110). Bu durumda gökyüzü teşhis sanatı

kullanılarak kişileşmiş bir mekân olarak da görülebilir.¹⁵ Bugün bile devam eden astrolojik bir düşünce ile özellikle yıldızlar ve gezegenlerin konumunun insanın kaderine etkisi, Klasik Türk Şiirinde çok yoğun olarak görülür;

İy vefâsuz hâ'in ü bî-emn ü bî-amân **felek**
V'iy hatâ-perver belâ-bahş u kazâ-gerdân **felek**
(C. K-8/1)

İy dostlar görün yine bu bî-vefâ **felek**
Kıldı belâ vü derde beni mübtelâ **felek**
(C. K-10/1)

1.4. Dünya

Çalışmada incelenen divanlarda¹⁶, **Arz, Dünya, Mekân, Zemîn, Yer Yüzü, İklimler, Hâk-i Siyeh** ve **temel yönler** tüm yeryüzünü ifade edecek şekilde kullanılmaktadır. **Deniz** ve **sahil** de anlamsal açıdan dünyaya çok benzer. Bu mekânlar şairin ve toplumunun varlık algısını da yansıtmaktadırlar. Osmanlı ontolojisi, maddi gerçekliği bağl olarak kabul etmektedir.

Dünya bir misal âlemdir ve kendinden daha yüksek bir varlık derecesinin yansması durumundadır (CEBECİOĞLU 2004, 439). Bu yüzden bu **yeryüzü**, kişinin duygusal olarak çok fazla bağ kurmaması gereken bir mekândır;

Gönül cem' oluben dosta yönelmez
Bu **dünyâ** kârî târ-mâr olmayınca (E. 97/6)

Bir tâze arûs oldu bu **dünyâ**-yi denî gör
Nice bezemiş kendüzin ol pîre-zeni gör (A.P. G-30/1)

Yeryüzünün bu fiziksel ve değer yönünden düşüklüğü, gökyüzü ve ahiret mekânları ile bir zıtlık oluşturmasına neden olmaktadır. **Dünya** ile ilgili mekânların ütopyik olumlu görünümüne karşılık, yeryüzü bir anti-ütopya görünümü sergiler. **Yeryüzü** bu olumsuz halinden ancak arzu kişilerinin yakında bulunması ya da mekâna sahip olması ile kurtulmaktadır;

Ebr-i ihsânından olup kâse-i deryâ tehi
Sofra-i **dünyâ**yi tuttu kâse-i ihsân-ı ıyd (A.P. K-34/25)

¹⁵ Geniş bilgi için bkz. (KAM 2008, 109-208) ve (A. S. LEVEND 1984, 197-217)

¹⁶ Çalışmanın devamında “divanlarda” ifadesi “çalışmada kapsamındaki divanlar” yerine kullanılacaktır.

1.5. Bahçeler

Klasik Türk Şiirinin en etkileyici ve zengin mekânları **bahçeler**dir çünkü Klasik Türk Şiirinin icra edildiği mekânlardan birisidir. **Bahçe**, Osmanlı'da bir devlet politikası haline gelmiştir. Padişah fermanları incelendiği zaman **bahçeler** ve düzenleri ile ilgili birçok buyruk verildiği, bahçelerle ilgilenmek için çayır bekçileri ve fundacı takımları adında bir devlet kurumu olduğu görülmektedir. Bostancılık görevinin, aslında **bağ** ve **bahçeler**le ilgilenmek olan asli hizmetinin yanında ama asayıştan, idam cezalarının infazına kadar geniş bir görev tanımı ve sarayda padişahın başka sakal bırakabilen tek görevlinin o olması gibi detaylar bahçenin kültürel önemini de göstermektedirler (ÖZCAN 1992, 309). Ayrıca bir **bahçenin** bu yoğun kullanımı, pratik ve estetik kaygıların yanında metafizik aktarımlar ile de desteklenmiştir. Gül, lale, selvi, çınar sade bir bitki olmanın yanında aynı zamanda dinî-metafizik anlam taşıyan üst-varlıklardır. Tarihi belgelerden anlaşıldığı üzere bahçelerin yoğun olarak meyve ve sebze türü, yenilebilir bitkileri de ihtiva etmesine rağmen, bu tür bitkilerin sanatta neredeyse hiç yer alamamasının sebebinin biraz da bu olduğu düşünülebilir (ÇINAR ve KIRCA 2010, 61-65).

Klasik Türk Şiiri, yazılı bir edebiyat olduğu kadar sözlü bir kültüre de dayanmaktaydı. Bu sözlü kültürün en aktif olduğu zamanlardan biri ise bahar aylarında, **bahçelerde** düzenlenen meclisler sırasında şairlerin yeni şiirlerini okudukları, çevredeki başka şairlerin ve şiir meraklılarının ise bu şiirleri eleştirdikleri zamanlardır. Ayrıca şairler burada farklı coğrafyalarda yazılmış ve şiirlerini herhangi bir sebeple yazılı olarak bulamadıkları şairlerin yazdıkları şiirleri tanıma fırsatı bulmuşlardı. Başka bir deyişle, şairin şiiri de, **bahçenin** bir meyvesi durumundaydı;

Nazmını eşârımın görüp dedi ol gül-'izâr
Andelib eden seni şevk-i **gülistânım** gibi (A.P. K-34/25)

Sosyolojik olarak da **bahçelerde** yapılan meclisler, şairlerin bir hami bulma şansını elde ettikleri mekânlardır. Şairlerin, çevrelerindeki memnun etme çabaları ve **bahçenin** mevcut görüntüsü gibi sebeplerle, bahçeler her zaman olumlu ve renkli bir atmosfer ile çizilmektedir;

Sensin cihânda ey gül-i **gül-zâr-ı** ma'dilet

Bostân-ı saltanatda bu gül mive-dâr serv (N. K-2/29)

Bahçenin bu olumluluğu, onu Klasik Türk Şiirinin temel olumlu karakterlerinden birisi olan sevgili ile bir bağdaşıklık kurmasına yardımcı bir unsur olmaktadır. Öyle ki şiirlerde **bahçe**, sevgilinin içinde bulunduğu bir mekân olarak değil, bizzat sevgilinin kendisi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan mekân sevgiliye, sevgili mekâna dönüşmektedir;

Gül yüzün üzre ki düşmüş ca'd-ı kâkül şâh şâh
Zînet itmiş **bâğ**-ı hüsnün tâze sünbül şâh şâh (A. 4/1)

Klasik Türk Şiirinde görülen **bahçeler** gül bahçeleri (**gülzar**, **gülistan**, **gülşen**), lale bahçeleri (**lalezar**), çimenlik (**çemen**), **bostan**, **bağ**, **bahçe** ve **ravza**dır. Bu listeye, tek olumsuz bahçe türü olan **dikenlik** de eklenebilir.

1.6. Nesne Mekânlar

Nesne mekânlar, gerçekte kişilerin çeşitli pratik amaçlar için kullandıkları nesnelere, geçici olarak ya da hayali bir biçimde kişilerin ikamet ettikleri bir mekâna dönüşmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu mekânlardan **sefine**, **zevrâk**, **fülk** geçici ikamet edilmesi; **çah** ve **kafes** sembolik değerleri sebebi ile şairin kendini simgesel olarak yerleştirmesi; **taht**, **revzen**, **eşik**, **kapı** ve **sofra** aslında bir nesne olmasına rağmen değerlerinin yüksekliği yüzünden mekânlaşan mekânlardır.

Gemi, birbirine zıt iki benzetme örgüsünde kullanılmaktadır. Deniz, birçok değerli madenin kaynağı ve gemi bir ticaret aracı oluşu için, zenginlikle ilişkilendirilerek olumlu bir kullanım alanı bulur. Mücevher, altın ve gümüş kelimeleri ile birlikte kullanılan gemi, padişaktan ya da sevgiliden gelen ihsanı ya da onların haşmet ve güzelliklerini vurgulamak için kullanılır. Bunun yanı sıra denizin tehlikeleri ve enginliğinin ürkütücülüğü, olumsuzlaşmaya sebep olur. Bu durumda boğulma, dalga, girdap, batma ve gam gibi kelimeler ile bağdaşıklıklar kurulmaktadır. Ayrıca aşğın gözyaşlarının çokluğu, deniz ve gemi hayallerini ortaya çıkarmaktadır;

Dest-i sîmîninde sâkinin kadeh gören dedi
Zevrak-ı zerrinle zeyn olmuş kerem ummânıdır
(A.P. G-89/8)

Gark oldı bahr-ı mihnete dil **zevrakı** meded
Ey Hızr-ı pey-huceste yetiş dil-rübâlig it

(N. G-31/6)

Eşiğin ve **kapının**, şiirlerde aşığın en fazla bulunduğu yer olma özelliği taşıdığı söylenebilir. Hatta âşık burada bir süre sabahlamakla burayı bir yaşam alanı haline getirebilmektedir. **Eşik** ve **kapı**, âşık için bir geçişin sembolü olarak görülebilir. **Revzen** (Pencere) ise bu geçişin diğer tarafını sembolize eder, sevgili kendini **revzen**den gösterir. Bu durum tasavvufî şerh yönteminde seyr u sülûk ve tecelli kavramları ile açıklanabilir. **Taht** ise hükümdarlık sembolü olabildiği gibi kimi zamanlarda metafizik bir anlam kazanarak (gönül, asuman tahtı gibi) ilahileşmektedir. Bu durumlarda artık **eşik** ve **ravzanın** ötesini yani fenafillah makamını temsil edebilmektedir;

Baş koyub taş işigünde cân virenle dostum
‘Ömr-i sermed kesb ider Dârü’s-selâmiler gibi (N. G-616/2)

Mefhâr-ı mülk-i safâ mazhar-ı envâr-ı Hudâ
Mesned-i taht-ı vefâ dâver-i devrân-ı kerem (C. K-7/2)

Kafes ise daha çok sembolik anlamları ile ortaya çıkar. **Kafes**, bülbülün/papağanın kapatıldığı ve mekân edinmeye zorlandığı bir yerdir. Âşık, güzel sesi ve âşık olması ile kendini bülbülle, dünyayı ya da gam ve hicran gibi duyguları **kafeste** sembolleştirir.

Hâkî **kafes**den incinip eflâke azm eden
Kasr-ı İrem kebûteri Şeh Mustafâ kani
(A.P. K-29/IV/4)

Çâh, ise Hz. Yusuf, Bijen, Hârût ile Mârût ve sevgilinin çene çukuru ile beraber görülmektedir. Bu durum Yusuf u Züleyha mesnevilerindeki “kişi-yer özdeşlikleri” ile beraber düşünülebilir. Bu durumda artık mekân tamamen bir kişi için özelleşmiştir (İÇLİ 2008, 345). Aynı **kafes** gibi, kuyu da sıkıntı ve üzüntü ile birlikte düşünülmektedir;

Aşılur ser-nigün Harut gibi
Çeh-i zulmani-i Babilde ekser (N. K-10/4)

Bag-ı ruhunda çâhı zenahdânı hasreti
Cennet çemenlerin bana zındân eder diriğ (A.P. G-139/5)

1.7. Mimari Mekânlar

Klasik Türk Edebiyatı oldukça şehirleşmiş bir edebiyattır. Şiirlerde sıklıkla şehirli bir hava sezilir ve mekânlar, İstanbul rengini taşıyan mimari özellikleriyle. Binalar, meclisler, bahçeler doğal hayatın içinde değil, bir şehir içinde görebileceğimiz biçimlerde yer alırlar. Buna karşılık yaban hayatı ise bir huzursuzluk ve tedirginlik yaratır (G. W. ANDREWS 2001, 127). Şehir, çeşitli unsurlarıyla, doğanın zorluklarını, kaosunu, binaları ile yenmiş ve onu ehlileştirilmiş bir mekândır.

Bu yüzden Divanlardaki mekân tasarımları içinde sayıca en çok kullanılanlar, mimari ve teknik amaçlar doğrultusunda üretilenlerdir. Bu mekânlar meskenleri, çeşitli askeri ya da ticari amaçlarla inşa edilmiş yapıları, bunların kısımlarını, çadırları ve çeşitli amaçlarla yapılmış çevre düzenlemelerini kapsamaktadır. Sayısal çoklukları sebebiyle, kullanım şekilleri de çok geniştir.

Mimari mekânların ilki, **ev**dir. Divanlarda ev; hane, hanüman ve mesken olarak geçmektedir. **Ev**, beklenenin aksine bir huzur ve sığınma mekânı değil, yalnızlık ve umutsuzluk mekânı olarak da karşımıza çıkar;

Kondu Ahmed **hâne**-i dilde belâ vü derd ü gam
Bir ciger-biryân yeter mi bunca mihmân andadır (A.P. G-43/7)

Saray, Klasik Türk şairi için ulaşılabilecek en yüksek mevkilerden birisi ve büyük bir maddi ferahlık anlamına gelmektedir. Eşrefoğlu Rûmî dışındaki şairlerin biyografisinden de görebildiğimiz kadarıyla, bu mekânı hem fiziksel hem de anlamsal açıdan oldukça iyi tanımaktadırlar.

Saray; şiirlerde, mimari özelliklerden çok gökyüzü ve ahiret gibi idealleştirilmiş bir mekân olarak ortaya çıkmaktadır. **Kasr** ise sarayın bir eş mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir tür küçük **saray** olarak değerlendirebileceğimiz **kasr**, **saray**ın sahip olduğu tüm sembolik özellikleri göstermektedir. Sadece Eşrefoğlu Rûmî farklı bir bakış açısı ile bu mekânları olumsuz yerler olarak görür;

Bir **sarây**un begisin devlet ile Şâhâ kim
Hâdimin cüd-u-sehâ oldı ve der-bâmı kerem
(N. K-18/13)

Bir nice sultanları tahtından yıka
Taht u tahtalarını oda yaka
(E. K1-7)¹⁷

¹⁷ Örnek için (Eşref-i Rûmî 1986) Tercüman neşri kullanılmıştır.

Mimari mekânlar, şiirlerde bazen daha büyük bir mekânın kısımları olarak geçmektedirler. Bu mekânlar **hânikâh**, **mahzen**, **matbah** ve **avludur**. **Mahzen**, genellikle ilahi sırların saklandığı sembolik bir mekân olarak şiirlerde işlenmektedir. Anlamsal açıdan **mahzene** benzeyen mekânlardan birisi de **hücre**dir. Her ne kadar kapalı ve dar bir mekân da olsa, **hücre** içinde ikamet edenin gelişim mekânı olduğu için algısal açıdan daima açıktır. **hânikâh**, **matbah** ve **avlu** ise şiirlerde gerçek anlamları ile geçmektedir;

Baştan bu gavgâyı gider dosta giden halvet gider
Gel gir gönül hücre sine pinhânı iste bul bugün (E. 89/7)

Klasik Türk Şiirindeki yeraltı mekânlardan birisi de **zindandır**. Fiziksel olarak mahzene benzetmekle beraber, anlamsal açıdan **mahzenin** tam tersi bir durumdadır. Birçok kez Hz. Yusuf ve çene çukuru ile beraber anılan **zindan**, bir umutsuzluk ve gurbet mekânıdır. Bununla beraber Hz. Yusuf ile ilgili anlatılarda olumsuz bir mekân olmadığı görülmektedir (İÇLİ 2008, 345). Sevilen kişiden uzak kalmak, tüm mekânları **zindanlaştırmaktadır**. Ahmet Paşa'nın **zindan** tasvirleri **zindan** tecrübesi ile özdeşleştirilebilmektedir;

Divanlardaki en önemli yeraltı mekânı ise, **maden** yani **kândır**. **Maden** yer altında olmasına rağmen tüm değerlerin toplayıcısı ve koruyucusu gibidir. Hem manevi değerler (cömertlik, ihsan, kerem) hem de maddi değerlerin kaynağı durumundadır. Bu haliyle genellikle sultan ile anıldığı görülmektedir;

Eşiği toprağı iksir-i hayâtın cevheri
Hâk-i pâyı menba'-ı lûtf u mürüvvet **kânıdır** (A.P. K-15/28)

Çadır, Türklerin en eski yerleşim mekânlarından birisidir ve Divanlarda **çetr**, **çâder** ve **otağ** kelimeleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden Türk kültüründe çok geniş bir yer kazanmıştır. Eski Türk geleneklerinden bazıları divanlarda da görülmektedir. Ahmet Paşa Divanı'nda da, Türklerin gökyüzünü, ülkenin **çadırı** haline getirme ülküleri, **çadırların** kapılarının güneşe doğru bakması, ölen kişinin **çadırının** etrafını dolaşma gelenekleri ve bazı anlatılarda görülen **çadırın** içine tanrısal bir ışık dolması olayı görülmektedir.¹⁸ **Çadır**, genellikle hükümdar ile birlikte kullanılır;

Hasmetün bârında sudûk-ı pelengi çerm-i çarh

¹⁸ Bu gelenekler için bkz. (ROUX 2011, 26, 60, 67, 106-107, ROUX 2011)

Kadrün ordusunda gerdûn **çetr**-i a'lâdur yine (N. K-23/18)

Divanlarda az görülen mekânlar ise **mektep**, **hamam** ve **hisar**dır. Doğası gereği eğitim işlevi ile öne çıkan mektep, bazen de ilahi sırları ifade etmek için kullanılabilir. Hamam ve hisar ise çok fazla değişikliğe uğramadan gerçek anlamlarının çağrışım alanındaki hayaller ile ön plana çıkar.

Divanlarda geçen son mekân türü ise, çevre düzenlemesine bağlı mekânlardır. Bu mekânlar her zaman aktif olarak inşa edilmeyip, insan faaliyetlerinin sonucu olarak kendiliğinden meydana çıkan **yol** ve **mejdân**dır. Bu mekânlardan yol, bir gelişim ve dönüşüm mekânı olarak önemlidir. Neredeyse hiçbir zaman sözlük anlamında kullanılmayan **yol**, aşk ya da tasavvuf yolunda bir ilerlemenin ifadesidir. **Mejdân** ya da **sahn** ise, sosyolojik olarak en canlı ve çeşitli mekânlardan birisidir. Savaş, çevgan, bayram, ayş, çeşitli eğlence aktiviteleri için mekân işlevi görmektedir;

Cânlular varmaz bu yola cânum diyen **yolda** kala
Cân terk iden dostı bula cânandan sefer itmek gerek
(E. 56/7)

Mejdân-ı hüsn-i yârda meh topunu çalmak için
Dest-i sabâya dem-be-dem ol anberin çevgâmı sun
(A.P. G-223/7)

1.8. Sosyal Mekânlar

Sosyal mekânlar, belirli bir mimari formu olmayan, insanların yoğun sosyal etkileşim içinde buldukları mekân türleridir. Bu mekânların anlatımında toplumsal durum ön plana çıktığı için, şiirlerde mimari yapı ya belirsizce anlatılır ya da hiç anlatılmayarak bütün olasılıklara uygun olacak şekilde bırakılır. Bu mekânlar, Osmanlı toplum yapısını ve toplum algısını göstermesi açısından önemlidir.

Bezm, bahçe bölümünde de değinildiği gibi, Klasik Türk Şiirinin temel icra mekânlarından birisidir. Şairlerin, nedimlik görevlerini yerine getirdikleri ve hami bulma fırsatı buldukları bir ortamdır. Devlet büyüklerinin düzenledikleri eğlencelerde yanlarında buldurdukları sanatçılar onlar için de bir övünç kaynağı olmaktadır. Şiirlerde de devlet büyükleri eğlencelerinin zenginliği ile övülmektedir.

Eğlencelerde, yeme, içme, musiki ve edebiyat sohbetleri temel unsurlar olarak bulunmaktaydı. Ayrıca eğlence yerleri, fiziksel olarak iç açıcı yerlerde yapıldıklarından sıklıkla cennete benzetilir. Divanlarda geçen diğer bir sosyal mekân ise **meclis**tir. **Meclis**,

eğlence meclisi şeklinde bezm ile aynı kullanılmakla beraber, bezmden daha geniş bir kullanım alanına sahiptir. Yine **meclis** olarak ifade edilen elest meclisine “Metafizik Mekânlar”da bahsedilmiştir. Şiirlerdeki **bezm** ve **meclis** tasvirlerinden döneme ait birçok uygulama ve adet öğrenilebilmektedir;

Ela gözlü lâle yanaklu Frenk oğlanları
Açup ak bileklerin la'lin kadeh sunsun felek (C. K-
10/31)

Ruhları gül zülfi sünbül lebleri mül sâkiler
Salınup seyreylesün meclisde raks ursun felek (C.
K-10/32)

Bilindiği gibi, Klasik Türk Edebiyatı şehir temelli bir edebiyattır. Bu yüzden şiirin ekolojisinde **şehir** oldukça geniş yer tutmaktadır. **Şehir**, şiirin temel unsuru olan âşık, sevgili ve hükümdar ile kişileştirilmektedir. Bunun yanı sıra ilim, aşk, gönül, şehir ile somutlaştırılır. Divanlarda **şehrin** birçok yönü görülüyor olsa da, **şehir** aynı zamanda fitnenin ve güvensizliğin mekânıdır.

Temel bir özelliği ile çevresindeki diğer bölgelerden ayrılan **diyar**, genellikle ülke, şehir ya da bazen anlamı genişleyerek maddi dünya anlamında kullanılmaktadır. **Diyar** kelimesi ile ilgili en ayırıcı durum, mekânlar içerisinde ayrılmak ve gitmek fiilleri ile en sık kullanılan, mekân türü olmasıdır. Bu durumun sebebi, Klasik Türk Şiirindeki en olumsuz durumlardan biri olan ayrılığın, diğer kelimelerin olumlu çağrışım dünyaları ile oluşan uyumsuzluğu gidermek olabilir.

Pazar; kalabalık ve alışveriş ile karşımıza çıkan bir mekândır. Gerçek anlamı ile düşünüldüğünde sosyal hayat hakkında birçok canlı manzaranın görülebilmektedir. Dünya, karmaşa ve kaotik bir pazara benzetildiği gibi, sevgiliye can vermek imgesi ile aşk da sıklıkla **pazara** benzetilmektedir.

Klasik Türk Şiirinin önemli sembolik mekânlarından birisi de **meyhane**dir. **Meyhane**, yapısal özellikleri hiç anılmadan, sadece bir ayş mekânı olarak görüldüğü için, sosyal mekân olarak düşünülebilir. Sadece bir eğlence mekânı olmayan aynı zamanda da “Tasavvuf erbabınca meyhane, mekânsal anlamda bir tekkedir. Burası aşk şarabının içildiği yerdir.” (İÇLİ 2012, 1313);

Gâh hanikâhda sufiyem gâh meyhânedede fâsıkam
Gâh raksa girüp dönerem gâh saz olup çalmuram (E. 69/7)

Geda-hane ve **dar-ı şifa** divanlarda, yardımlaşma temasında sembolik değer taşıyan mekânlardır. Şiirlerde sözlük anlamlarına yakın kullanılmışlardır.

1.9. Hayali Mekânlar

Mekânlar, her zaman insanların içinde oldukları yerler değildir, bazen de mekânlar gerçekleşme imkânı olmayan tasarımlar halinde kalmaktadır. Mekân ve tasarım ilişkisi, çok yönlü ve katmanlı bir yapı taşımaktadır. Birçok mekân, önce insan zihninde tasarım olarak meydana gelmiştir. Bu yüzden psikoloji ve ideolojinin yansıtıcısı durumundadır. Bununla beraber bu tasarımlar genellikle, maddi imkânlar tarafından sınırlandırılmak ya da değişmek zorunda bırakılmaktadır. Hayali mekânların avantajları ise, bu maddi sınırlardan muaf ve sonsuz genişlikte yaratıcılık imkânı bulmaktadır. Dönemin düşünce dünyası ve şairin psikolojisi de, maddi sınırların ötesinde kendini ifade etme şansını yakalamaktadır.

Hayali mekânlar, dramatik aksiyonu oluşturan öğeler gibi iki karşıt değerde kutuplaşmaktadır. Bunlar aşığı geliştirici mekânlar; **şekeristan**, **nigâristân**, **neyistân** ve engelleyen mekânlar; **câdûstân**, **şebistân**, **maristan** olarak gruplandırılabilir.

Şeker, Klasik Türk Şiirinin sembol dünyasında sevgilinin dudağı ve papağan ile ilişkilidir. Papağana konuşması için verilen şekeri, şair imge dünyasında dönüştürerek, şairin söz söylemesi için verilen caize ile eşleştirir. Bu durumda **şekeristan**, şairin her ihtiyacının karşılandığı ideal bir dünyanın sembolleşmiş halidir.

Neyistân ise hasretin sembolü olan neyin asıl vatanı anlamında kullanıldığı için şekeristandan daha yüksek ideali sembolize etmektedir.

1.10. İnanç Mekânları

Klasik Türk Edebiyatının dinî bir edebiyat olmasa da, İslamî görüşü özümsemiş ve hayat görüşünün bir yansıması olarak dinî konuların bir hayal malzemesi ve benzetme unsuru olarak kullanılmaktadır.

Dinî mekânlar, çok istisnai bazı durumlarda gerçek işlevleri ile kullanılmıştır. Klasik Türk Edebiyatı içinde özümsemiş bir şekilde kullanılan dinî unsurlardan bir

tanesi de dinî ritüellerin gerçekleştiği mekânlardır. Bu mekânlar **Kâbe** ve çevresi, **cami** ve **bazı bölümleri** ile **put-hâne** ve **kilise** gibi diğer dinlere ait ibadet mekânlarıdır.

Kâbe ya da **Beytü'l-harem**, İslam dinînin ruhani merkezi olarak, Klasik Türk Şiirinde en çok geçen dinî mekândır. Bazı şiirlerde **Kâbe** ya da hac ibadeti ile düşünebileceğimiz **Merve tepesi** geçmektedir. **Kâbe**, çok büyük oranda, sevgilinin, padişahın merkezliğini ya da din büyüklerini vurgulamak için kullanılmaktadır. Bu açıdan, duygusal, siyasal ve manevi olanın bir bileşkesi gibidir. **Kâbe** sıklıkla, ulaşılması gereken ama yolunda türlü cefalar çekilen, yakınına gidebilmek için bazı koşullar gerektiren, yakınlarında savaş ve kargaşanın olmadığı ve etrafında dönmek ile ilgili tasavvurlarla ön plana çıkan bir mekândır (TOLASA, 2001);

Kâ'be yüzinden budur kaşın tıraş itdüğü yâr
Kıbledür her güşesi mihrâb ana hâcet degül (C. G-200/2)

Bir diğer dinî mekân ise, Müslüman toplumların adeta bir “landmark”ı olan **mescit/camidir**. **Mescit**, sevgili ile ilgili bir unsur ya da meyhane ile karşılaştırılan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca **secde-gâh**, yine namaz ibadeti etrafında karşımıza çıkan ve mescit ile paralel kullanılan mekânlardandır. **Mescit**, doğrudan geçmese bile, **mihrap** ve **minber** gibi kısmi olarak da kullanılabilir. **Minber**, daha çok padişaha yönelik bazen de vaizin söz aldığı durumlarda; **mihrap**, sevgili, özellikle de kaş ile ilgili kullanımlarla divanlarda yer almaktadır;

Tesbîhi oldı mescid ü **mihrâb** ehlinün
Hem-dem olalı zülf-i perîşâna benlerün (N. G-284/8)

Çok az olmakla beraber, Divanlarda diğer dinlerle ilgili olarak **puthane** ve **kilise** de geçmektedir. Put ve **puthane** sevgilinin güzelliğini ifade etmek için kullanılırken bile sertlik ve merhametsizlikle, **kilise** ise genel olarak daralan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca Fatih, **kiliseyi** sevgiliye bağlı olumlu bir mekân olarak işler;

Kevseri anmaz ol içdüğü mey-i nâbı için
Mescide varmaz o varduğı kilisâyı gören (A. 61/4)

1.11. Siyasi Mekânlar

Siyasi sınırlar, devletler tarafından oluşturulmuş sanal oluşumlardır ve belirli siyasi mekânları belirlemek için kullanılmaktadır. Diplomatik anlaşmalar, savaşlar ve devlet yönetimlerinin verdikleri kararlar sonucu oluşan siyasi mekânlar, ülkeleri ve eyalet, vilayet gibi idari birimleri içermektedir. Bu mekânlar, şairlerin vatan algısı ve dış ülkelere bakışı hakkında çeşitli ipuçları vermektedir.

İmparatorlukların kendilik bilinçleri, bugünkü ulus-devletlere göre oldukça farklılık göstermektedir. **Vatan**, ulus devletlerdeki bir ulusun üzerinde yaşadığı toprak parçası değil, bir padişahın hüküm sürdüğü toprakların toplamı olarak değerlendirilmektedir. Bununla beraber bazı bölgeler yüksek dinî, kültürel ve stratejik önemleri ile ön plana çıkmaktadır. Tüm bunların sonucunda, Divanlarda vatan toprağına yönelik duygusal bir yönelim ve **vatan toprağı**nın yüceltilmesi gibi unsurlara çoğunlukla rastlanmaz. Bazen kendine has özellikleri, bazı üstünlükleri ve adetleri ile görülebilir. Kimi zaman da ülkenin güzelliği ile sevgili arasında bazı ilgiler kurulabilmektedir. Fatih ve Ahmet Paşa fethinde bizzat buldukları ve Osmanlı'nın başkentliğini yapan **İstanbul** bile şiirlerde bir iki defa, bir teşbih unsuru olarak geçmektedir. Yalnızca Cem Sultan, gurbetin de etkisi ile **vatanı** özlem duyulan ve pozitif değerler barındıran bir mekân olarak şiirlerine yansıtır;

Hatâ-yı zülf-i pür-çînün hevâsı ile Cem bigi
Vatan dârını terk itmekte nâ-çâr olmasun kimse (C. G-285/7)

Bazen gerçek siyasi mekânlar, şiirlerde egzotik ya da fantastik bir görünümde kullanılmaktadır. Bunun nedeni Paşa'nın bu toprakları ancak diğer metinler aracılığıyla tanınması ve gelenekteki klasik kullanımlarından dışarı çıkmamasıdır. Bu ülkeler uzaklıkları sebebi ile ticaret aracılığıyla gelen ürünlerle tanınmış ve bunlarla özdeşleşmiştir. Tanpınar'ın "uzaklaştıkça vuzuhunu kaybeden ve masallaşan bu coğrafya" (2006, 22) dediği bölgelerin en önemlileri **Çin/Maçin/Hıta** ve **Hindistan**dır. Çin genellikle resim sanatı ve misk ile ön plana çıkmaktadır. **Çin**, kıvrımlı anlamına gelen çin kelimesi ile tevriye sanatı çerçevesinde kullanılmıştır. **Hindistan** ise daha çok siyah renk (saç ve ben) , karabiber, papağan ve tavus kuşu ile kullanılmaktadır;

Divanlarda geçen bazı önemli mekânlar şöyle özetlenebilir; **Mısır** ve **Kenan** genellikle Hz. Yusuf ve güzellik ile ön plana çıkan bir mekândır. **Şam**, akşam anlamı ile tenasüp oluşturacak şekilde kullanılmaktadır. **Babil**, şehri sürekli olarak Hârût ile Mârût

ile birlikte düşünölmektedir. **Yemen, Aden ve Bedehşan** bu ölkelerde çıkan değerli madenler ile anılmaktadır. Ayrıca **Mekke, Hayber, Şiraz, İsfahan, Buhara, Semerkant, Keşmir, Taraz, Freng, Nitze, Ermanak, Akkerman, Aydın, Ankara, Boğdan, Tire, Kayseri** çeşitli sebeplerle ismen anılmaktadır.

1.12. Kategori Dışı Mekânlar

Divanlarda geçen bazı mekânlar, herhangi bir kategori altına alınamayacak ya da birden fazla kategori için de uygun olacak özelliktedir. Bu mekânların en önemlisi kûydur. Genel bir tanımla sevgilinin yaşadığı bölge olarak tanımlanabilecek **kûy**, sevgilinin yaşadığı şehirden, ayaklarının dibine kadar değişen bir genişlikte görölmektedir. Birçok özelliği ile metafizik bir görünüm sergilemektedir. **Kûy**, alelade bir mekân olmanın ötesinde, aşığın “sonsuz yolculuğu” ile varılabilen, “eşik”e kadar gelinebilse bile girebilmek için belirli bir erginlenme aşamasında olmayı gerektiren, zorlu rakiplerle mücadele verilmesi ve bazen sabredilmesi gereken bir mekândır. Bir kez girildiği zaman, bir çeşit Nirvana görünümünde ortaya çıkan **kûy**da âşık, artık herhangi bir ihtiyaç duymaz, tüm çatışmalar kaybolur ve âşık-rakip, gül-hâr ayrımı yok olarak, karşıtlıklar bir senteze ulaşır. **Kûy**, genellikle **cennet, Kâbe, bağçe** ve kimi zaman da **saray** olarak görönmektedir hatta kimi zaman bu mekanlardan daha değerli olduğu vurgulanmaktadır. Bu açıdan **kûy**un şair için, ulaşılabilen en üst aşamalardan birisi konumunda ve mutlak bir arzu mekânı gibi görölmekte olduğu söylenebilir;

Dâ'im Necatî gülşen-i kûyun anar durur
Vâ'iz gibi ki bâg-ı cinândan haber virür (N. G-154/10)

Köşe ve **bucak** da, kategoriye sokulması güç mekânlardandır. Şiirlerdeki kullanımları tamamen algısal olduğu için neredeyse hiçbir fiziksel özellikleri verilmez. Bu yüzden fiziki açıdan tüm mekânların içinde değerlendirilebilirler. Her iki mekân da fiziksel açıdan kapalıdır. Bununla beraber **künc**, “feragat ve istiğna” mekânı olarak ortaya çıktığından, bireyi maddi bağılılıktan kurtaran ve özgürleştiren, **kûya** ulaşmasına yardımcı olan bir mekân olarak algısal açıdan genişleyen bir görünüm sergilemektedir. **Bucak** ise, fiziksel kapalılığına paralel olarak algısal açıdan gam ve ölüm ile özdeşleşir ve şiir öznesi için daralan bir mekân halini alır;

Şenlik hemîşe **künc**-i harâbât içindedür
Genc ola mı şu yerdeki vîrâne olmaya (N. G-9/4)

Doğal mekânlar şiirlerde nadiren kullanılırlar ve çoğunlukla bir dekor işlevi görürler. Osmanlı düşünce sisteminde **Hıra mağarası, Tur Dağı, Nil Nehri**, en önemlisi hicrette görülen **çöl**ü geçiş hikâyeleri, dinî ayrıca **Bisütun Dağı** ya da halk hikâyelerinde sıklıkla görülen **dağ** ve **orman**lara dayalı hikâyeleri gibi sanatsal kaynaklı örnekler varken divanlarda bu mekânların bu derece ihmal edilmesi düşündürücüdür. Yalnız doğal olana karşı düzenlenmiş olanın diyalektiği bu duruma bir açıklama getirebilir. Şiirlerde Osmanlı'ya özgü bir doğal mekân olan **Fırat, Ceyhun ve Aras** nehirleri görülmektedir.

Bunun dışında sözlükte bulunan ve bir başlık altında incelenmeyen tüm mekânlar bu başlık altında düşünülebilir.

2. Mekânın Diyalektiği ya da Karşıt Mekânlar

Âşık u ma'şûka benzer âsumân ile zemîn
Kim biri agladığınca birisi handân olur
(A.P. G-92/5)

Karşıtlık mekânları, şiir öznesinin karşı karşıya getirdiği, zıtlık oluşturduğu, kişileştirerek mücadele ettirdiği, farklı özelliklerini vurguladığı kısaca karşılaştırdığı mekânlardır. Bu mekânlar çok büyük oranda, bir anlatıdaki dramatik aksiyonu oluşturan öğelere benzemektedirler. Dramatik aksiyon öğelerinin, “kahramanın sonsuz yolculuğu”¹⁹nda geliştirdiği, desteklediği, kendileştirdiği ya da tam aksine sınırlandırdığı, engellediği ve yabancılaştırdığı gibi, mekânlar da şiir öznesine cennet ya da zindan görünümünde ortaya çıkmaktadır.

Bu cennet ya da zindan mekânları, genişleyen ve labirentleşen mekânlar olarak iki kategori altında ele almak mümkündür. Genişleyen mekânlarında, kişinin iç dünyasının

¹⁹Campbell, kahramanın sonsuz yolculuğu terimini, aynı isimli eserinde, epik anlatılardaki kahramanların, fiziki yolculukları ve ruhsal erginlenmeleri arasında bir kurarak anlatmak için kullanmaktadır. Bkz. (CAMPBELL 2013).

genişler ve sonsuzluğa açılır. Bu mekânlar fiziki olarak dar ve kapalı bir görünümde olsalar dahi bir duvarın gölgesini cennet haline getirebilirler. Aynı şekilde labirentleşen mekânlar da, kişinin bir çıkış yolu bulamadığı, tüm kapıların kapandığı, yerin demir, göğün bakır olduğu mekânlardır (KORKMAZ 2007, 403). Bu mekânlar, cennet bahçesi dahi olsa şiir öznesi kendini dikenlikte hissetmektedir.²⁰ Bu diyalektik, “farkına varmadan, tüm olumlu ve olumsuz düşünceleri kontrol eden bir hayal tabanı haline” gelmektedir. (BACHELARD 2014, 255) Bu karşıtlık mekânları, bizim nesnelere katılımımız ile olur yani algısalıdır. Bu yüzden gerçek dünyada bir karşıtlıkları bulunması gerekmemektedir. Daha çok içlerinde hissedilenler veya kendilerine yüklenen simgesel değerler dolayısıyla bir karşıtlık halini ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan tabloya, değer ve mekânların tam bir eşleştirmesi olarak değil, istisnaları kapsamayan ve genel durumları yansıtan mekânlar olarak bakılmalıdır. Bu durumda olumlanan ve olumsuzlanan mekân ve değerleri²¹ bir şema yardımıyla, aşağıdaki gibi tasnif edebiliriz;

Olumlanan Değer	Temsil Mekânı	Olumsuzlanan Değer	Temsil Mekânı
Güzellik	Bahçe Pazar Frengistan Kilise	Çirkinlik	Uzaklık Dünya
Dostluk	Kûy	Düşmanlık Uzaklık	Âlem
Eğlence	Yer-gök Meyhane Kilise Bahçe Bezm Taht	Üzüntü	Deniz/Sahil Felek Yol Bahçe Hane Bezm Çöl Dağ/Bisütün
Bağlılık/Sadakat/Vefâ	Yol Mezar	Bilmezlik	Mahalle
Şöhret ²²	Gök Âlem	Rezillik/Rüsvalık	Âlem
Aydınlık	Gök	Âlem	Karanlık

²⁰ Verilen örneklerin özgün halleri şöyledir;

Genişleyen mekân örneği;

Ne vasf edem ki ol hür-i behiştin

İremden sâye-i divârı yigdir (A.P. G-37/3)

Labirentleşen mekân örneği;

Gül yüzü gülşenini görmeyicek

Bâg-ı cennet gözüme hâr gelir (A.P. G-63/2)

²¹ Çalışmadaki olumlanan ve olumsuzlanan değerler, roman çözümleme yöntemindeki ülkü değer ve karşıt değere denk kavramlardır. Ülkü değer, “ruhunu eserin merkezine yerleştiren yazarın benimsenmiş değerlerini (...) anlatıcının yaratıcı ben’ini temsil eden bir varoluş dizgesini içerir” , karşıt değer ise; “sanatkarın olumsuzladığı değer, kabul ve inanışların oluşturduğu (...) karşı gücün varlık alanını temsil eder”. (KORKMAZ 2002, 273)

²² Şöhret aynı zamanda bir karşıt değer özelliği de gösterebilir. Ayrıntılı bilgi için inceleme bölümüne bakınız.

	Kilise Meyhane Revnak Şehir	Frengistan Toprak Uzaklık Gönül	
Merhamet	Gök Yol	Merhametsizlik Cefâ	Âlem Cehennem Felek Hane Mihnehanne Mezar Dağ Vadi
Mertlik Korkusuzluk	Meyhane Yol Hisar Meydan	Kadınlık Korkaklık	Dünya
Refah Cömertlik	Deniz Maden Bahçe Hane	Fakirlik Cimrilik	Cehennem Pazar
Bilgi Hakikat	Deniz Künc	Cahillik	²³
Korunma	Deniz Meyhane Hisar	Savunmasızlık	
Yakınlık Vuslat	Kâbe Bahçe Yol Bezm	Hicran Ayrılık	Gök Yol Mihnehanne
Bayındırlık	Gönül Hane	Harabelik	Gönül Hane
Liyakat	Bezm	Yetersizlik	Eşik
Çılgınlık	Beyâban Kûy Uzlet	Akıl	Medrese
İstiğna	Mülk-i İstiğna	Sefahat Şöhret	Şehir
Savaşçılık	Meydan	Hilekârlık	Dünya
Rindlik	Meyhane Yer-Gök Taht	Züht	Cehennem Kutsal Mekânlar (Kâbe, Cami, Kilise vb.)
Özgürlük	Meydan	Tutsaklık	Kafes Beden
Düzen	Mezar	Kaos	Dünya Pazar Hıta

Klasik Türk Edebiyatının, mesnevi gibi bazı türler hariç, şiirin bütünlüğünden ödün vermeden, beytin anlamının kendi içinde tamamlanması geleneği, anlamın son derece yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Bu yoğunlaşma, beyit içindeki her unsurun titizlikle planlanmasına ve katmanlı bir sembolik anlam kazanmasına sebep olmaktadır. Bu yüzden diğer unsurlar gibi mekânlar da, çoğu zaman fiziksel işlevlerinden tamamen soyutlanarak,

²³ Bazı değerler, çok az yer alması, sürekli farklı ya da belirsiz mekânlarda yer almaları sebebiyle bir anlam bütünlüğü sağladıkları bir mekâna sahip değildir.

birer sembol haline gelmiş ve kendi mitolojisini kurmuştur. Örneğin, Klasik Türk Şiirinde meyhaneyi artık bir mekân olarak görmek, hemen hemen imkânsızdır. Meyhane artık tasavvufî düşüncenin, toplumsal eleştirinin, yoğun lirik duyguların bir temsili haline gelmiştir. Hatta bazen bir beyit içinde tüm bu anlamların hepsini sahiplendiği bile olur; “Hâtırun mey-hânede sen zikr idersen cehr ile/ Sofî umarsan ki suçun basıla gavgâ ile”²⁴. Böylece mekânların karşıtlığı, şairin dünya görüşü içinde, arzulanan ve olumlanan şeyler ile istenmeyen ve olumsuzlanan şeyleri tahlil etmek için kullanılabilir.

Tabi ki, bu sınıflandırma mutlak ve kesin sınırlar içerisinde gerçekleşmemektedir. Aynı gelenekten gelen şairler genellikle aynı değer yargılarını şiirlerinde yansıtırsa da, tamamen başka bir ekolde bulunan Eşrefoğlu Rûmî'nin mekân algısı, özellikle saraya bakışta, diğer şairlere göre büyük farklılıklar göstermektedir. Bazen de bir mekân, birden fazla görünüm içerisinde ortaya çıkabilmektedir. Güçlü bir olumlanan değer mekânı olan gökyüzü, bazen gece tasvir edilebilir. Bu durumda bir karşıt değer olan karanlıkla ilişki içine girmektedir. Bunun bir sebebi divan, şairin tüm hayatı boyunca yazmış olduğu tüm şiirlerini kronolojik bir sıralama olmaksızın içermektedir. Bu yüzden şairin hayatının farklı dönemlerini ve buna bağlı olarak bazen de farklı değer yargılarını içerebilir. Bir örnek olarak, Cem'in kimi şiirleri Fatih ve II. Bayezid gibi isyanı, olumsuz kaotik bir unsur olarak görürken, sürgün sırasında yazdığını bildiğimiz kasideleri ise affedilmesi gereken bir hata olarak görmektedir. Bazen de şiir geleneğinin yapısı bu çelişkiyi meydana getirmektedir. Klasik Türk Şiiri, tasavvufî kökleri dolayısıyla, melameti ve fakirliği ön plana çıkarmaktadır. Aynı zamanda divan şairi, şiiri bir meslek olarak da görmekte ve bununla hayatını idame ettirmek istemektedir. Bu yüzden dinî mahiyetteki kasideler ve gazellerle, methiyeler arasında değerler dizgesi açısından kırılma meydana gelebilmektedir. Son olarak mekânların karşıtlık haline getirilmesi yoruma dayalıdır ve kaçınılmaz bir sübjektiflik taşımaktadır. Örneğin, **vefa** şiirlerde görüldüğü gibi **cefaya** mı karşıt gelmektedir yoksa bu söz oyununun ötesinde **bilmezlikten gelme** ya da **kıymet bilmezlik** ile mi karşıttır. Başka bir örnekle, **zenginlik** kendisine ayrılmaz bir şekilde bağlı olan **cömertlikle** beraber mi düşünülmelidir? Bu durumda bunların karşıtı olan ve

²⁴ Beyitlerdeki bu yoğunlaşma, göstergenin katmanlaşmasına sebep olsa da, gösterilenin bağlantılarını soyutlar. Meyhane örneğinden devam edilecek olursa, meyhane, artık bulunduğu sokaktan, meyhanecinin evinden, meyhanenin altındaki şarap mahzeninden ve benzeri meyhaneyi kapsayan ya da meyhanenin kapsadığı, ilişkiye girdiği mekânlardan soyutlanmaktadır. Bu durum, geniş sosyolojik ve tarihi incelemelerin zorunluluğunu ortadan kaldırarak, anlamsal ilişkileri salt yazımsal ve düşünsel bağlamda incelemeyi kolaylaştırmaktadır.

aralarında ancak oldukça dolaylı bir bağ bulunan **cimrilik** ve **fakirlik** nasıl konumlandırılacaktır.

Eşrefoğlu Rûmî'nin konumu, mekânların değer durumlarının tespitini ayrıca zorlaştırmaktadır. Çünkü Eşrefoğlu Rûmî, bir derviş olarak tasavvufî aşkı ve seyr ü sülûkun manevi hallerini şiirlerinde ifade ederken, diğer yandan halkı eğitme ve bilinçlendirme çabası içindedir. Tasavvufî aşk, Klasik Türk Şiirinin tamamında, sembolik dil aracılığıyla bile olsa görüldüğü için, diğer kapsamdaki şairler ile ortaklık gösterir. Sadece Eşrefoğlu Rûmî'de daha rafinedir, beşeri aşk ve saltanat unsurları ile karışmaz. Tasavvufî aşkın idealizmi, didaktik anlatımın realist tavrı ile çelişmektedir. Bu durum, Eşrefoğlu Rûmî'nin bazen zâhidin eleştirilen söylemlerini aynen tekrarlamasına neden olmaktadır. Aynı zamanda Klasik Türk Şiirindeki karşıtlıklar müstakil bir çalışma yapılabilecek kadar çeşitlidir (SELÇUK 2009). Bu yüzden çalışmada yalnızca nicel olarak ağırlıklı olan ya da derin okumalara imkân tanıyan karşıtlıklara yer verilmiştir.

Tablonun, mekân karakterlerini daha doğru yansıtması için, benzetme unsurları mümkün olduğunca tabloya yansıtılmamaya çalışılmıştır. Örneğin, Sevgilinin evi kiblegah olarak görüldüğü zaman, taşıdığı değer, kible ya da Kâbe'ye ait değil, sevgilinin evine (kûya) ait olarak alınmıştır.

Bu sorunlar, oldukça önemli olmalarına rağmen, çalışmanın bütünü içinde küçük bir detay olarak görünmektedirler ve Enginün'de dediği gibi; “İlim adamı mükemmele ulaşmak için bütün tedbirleri almalı, fakat mevhum bir mükemmellik uğruna da felce uğramamalıdır”. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de, tabloda görülen bu sorunlar açıklanmaya çalışılacaktır.

2.1. Temel Karşıtlık Mekânları

Divanlardaki en güçlü karşıtlık mekânı, aynı zamanda geleneksel varlık algısının şiirlerdeki görünümü olan ve Klasik Türk Edebiyatının hemen her kademesinde görülen dünya-ahiret ikiliğidir. Tasavvuf terminolojisinde de, dünyadan kopuş ve manevi hallere yükseliş (seyr ü süluk) genellikle “kabz-bast, havf-reca, rehbət-rağbet, setr-tecelli, telvin-temkin, tecrid-tefrid, bu'd-kurb, tefrika-cem, gaybet-huzur, sekr-sahv, fena-beka” gibi karşıtlık halindeki terimlerle anlatılmaktadır (ATEŞ 2004, 450-545). Bu durumda dünya,

tüm olumsuzlukları yüklenen bir karşıt mekân haline gelirken, ahiret ya da genel olarak üst dünya²⁵ tüm olumlanan değer kavramlarını kendinde barındırmaktadır. Bu durumda dünyadaki olumlanan değer mekânları, ya üst dünyayı anlatan mecazlar halindedir ya da üst dünyaya benzediği ölçüde olumlanan değerlere yansımaktadır. Dünyanın varlığı Allah'ın sadece bir emrinden kaynaklanan ve yine bir emri ile son bulabilecek çok **naif** bir varlık katmanındadır; “Âlemi bir emr-ile var eylemek emrindedür/Yine bir emr-ile yog eyler ana âsândur.” (C. K-9/39).

En olumlu biçimiyle bile, bu dünya, **bağlı** bir varlıktır. Bu dünyadaki olumlanan değer mekânları, tüm olumlu özelliklerine rağmen nadiren de olsa, olumsuzluklar gösterebilirler; bahçe, bir dikenlik olarak kendini gösterirken, saray, dünyaya **bağımlılığın** bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. En kutsal mekânlardan birisi olan Kâbe bile, **riya** ve **cahillik** ile birlikte düşünülebilir; “Nefsin hacca vardığı mescidlere girdüğü/Aç yalın yürüdüğü maksûdu bir sabâştır” (E. 12/6). Sonuç olarak tam bir tatmin hissi yaşamamanın imkânsız olduğu bu dünya, bir yol, araç ve aracıdır; “İşk derdidür cihânda ‘âşika maksûd olan/Vasl-ı dilberdür hemîn bu dâr-ı dünyâdan murâd” (A. 8/2). Eşrefoğlu Rûmî, **feragat** meselesini bir adım daha ileri götürerek, hem bu dünyadan, hem de öbür dünyadan feragat etmeyi zorunlu görmektedir; “Âkıl ister cennet ü hûr ü kusûr gılmân ola/‘Âşıkun hiç meyli yokdur cennet ü na'mâsına” (E. 109/8). Diğer şairler için ise, cennet bazen geride bırakılabilir bir mekân olsa da, zorunluluğu vurgulanmaz ve yukarıda bahsedildiği gibi olumlu değerlerin toplandığı bir mekândır. Ayrıca Eşrefoğlu Rûmî'nin cennete yönelik tutumu, genel mekânsal tavrı değiştirmemektedir çünkü Eşrefoğlu Rûmî, cennetin ötesindeki aşkın durumu da mekânlaştırarak bir üst mekân haline getirmektedir; “Yidi kat gökleri geçti kâdem arş üstüne bastı/ İrişdi kâ'be kavseyne tavâf eyledi dergâhı (E. 136/2)”.

Ahiret ve dünya arasındaki fark bazen gök ve dünya farkına indirgenebilir. Bu durumda üst dünyanın görevini gök üstlenebilmektedir. Gök, **aydınlığın** mekânıdır. Tüm gök cisimleri parlaktır ve farklı özellikleri ile arzu kişilerini temsil etmektedirler. Aynı zamanda gök, arzu kişilerinin konumlandığı bir yerdir. Arzu kişisi konumundaki sultan

²⁵ Ahiret kavramı yapısı itibarıyla cehennemi de kapsadığı için ideal öte dünya terimini tam karşılamamaktadır. Bu üst dünyayı, genellikle cennet terimi ile karşılayabilirsek de, bazı durumlarda, öte dünyanın cenneti de aşan bir görünüm sergilemesi sebebiyle yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden çalışmada ideal öte dünya, “üst dünya” terimi ile açıklanacaktır.

şairler ve Eşrefoğlu Rûmî, kendilerini gökte ve hatta daha aşkın yerlerde kendilerini konumlandırabilirler; “Hem firâz-ı arş-ı a'zam tekye-gâhumdur benüm” (C. G-212) ve “Gâh çıkaram bu göklere dönerem çarhıla bile/ Gâh ay ile bedr oluram gâh günile tulunuramé (E. 69/3). Metafizik özellikleri dışında, göğü devletin çadırı haline getirmek isteyen eski Türk düşüncesinin bir tezahürü olarak, gökyüzü hükümdarın mekânlarından da birisidir; “Âb-ı tîgin hâkim olsun çarh-ı dolâb üstüne” (A.P. K-16/38). Arzu kişisi cennette gitmek yerine çevresini cennetleştirebildiği gibi gökte konumlanmadığı zaman da, gök onun seviyesine ya da daha altına inebilir; “Sen göke çık güneş gibi geçsün yire rakîb” (N. G-489/5). Bununla beraber, gök cennet kadar **istikrarlı** değildir. Nadir durumlarda cennet de, önemsiz görünse de, bu durum cennetin olumsuzluğundan değil, şiir öznesinin cennetti koşulları **yetersiz** bulmamasından kaynaklanır; “Bulınmaz şive-i kaddün hevâsı gül budagında/Açılmaz gül yüzün mânendi gül firdevs bagında (C. G-286/1)”. Gök ise insanın kaderini belirlediğine inanılan astrolojik inanç yüzünden belaların ve **gamın** da kaynağı olarak görülebilmektedir; “İy dostlar görün yine bu bî-vefâ felek/Kıldı belâ vü derde beni mübtelâ felek” (C. K-10/1). Aynı zamanda cennette gece olmazken, gökyüzü kararabilir. Genellikle aşğın algısı sonucu ve ahın dumanı gibi etkiler ile göğün karardığı görülmektedir. Göğün olumsuz özellikleri “Acısıyla Tatlısıyla” bölümünde daha detaylı görülebilir.

Bununla beraber her şair, Eşrefoğlu Rûmî gibi dünya güzelliklerini arkasında bırakmış bir mutasavvıf değildir. Hatta Eşrefoğlu Rûmî bile çevresindekilere ilahi sırları anlatabilmek için dünyevi zevkleri örnek verme ihtiyacı hissetmektedir; “Yerin cennet eşin hur et gel uy hükmüne Ku'ran'ın” (E. 74/1)²⁶. Bazen de, sembolik anlamları ile dünyevi değerlerin nerede bitip, ilahi olanın nerede başladığını anlamak imkânsızdır. Bu değerlerden belki de en önemlisi, güzelliştir. **Güzellik** ve **estetik** Klasik Türk Şiiri için vazgeçilmez unsurlardandır. Sadece gözle görülen değil, ses, koku ve tat gibi tüm duyulara hitap eden duyuların güzel olması beklenmektedir. Güzellik yalnızca bu dünyaya ait bir unsur değildir. Cennet de, bahçeleri, Tuba ağacı, kasırlar ve huri ve gılmanları ile güzel bir mekândır. Aynı zamanda güzellik, Allah'ın nesnelere üzerindeki tecellisinin sonucunda oluştuğu için, güzel ile temas etmek, ilahi olanla doğrudan bir ilişki kurmak anlamına gelmektedir. Sevgilinin mekânlarının, kutsalla eş değer tutulması hatta

²⁶ Örnek için (Eşref-i Rûmî 1986) Tercüman neşri kullanılmıştır.

üstün görülmesinin bir nedeni olarak bu durum gösterilebilir; “Dost dîdârîdürür firdevs bâğından garaz/Vasl-ı dil-dâr olmayıcak neylesünler gülşeni” (N. G-620/5)

Klasik Türk Şiirindeki güzellik mekânlarının tamamı, arzu kişisinden yansımaktadır. **Güzellik** mekâna farklı şekillerde aktarılabilir. En basit yöntem, mekânlaşmadır. Sevgili, bahçe örneğinde olduğu gibi, birçok özelliği ile mekânın kendisi haline gelmektedir, ““Ârız u ruhsâr ü zülfün ey letâfet gülşeni/Biri gül biri karanfûl biri sünbüldür bana” (N. G-15/6). İkinci bir örnek, arzu kişisinin mekânın içerisinde yer almasıdır. Puta benzeyen sevgili, puthane, kilise gibi İslam dışı mekânları da güzelleştirebilir; “Sanemler hüsnî tasvîrinde bir büt-şekl ile ‘Avnî/Gönül deyrini ser-tâ-ser kamu nakş u nigâr itdüm” (A. 55/5). Üçüncü bir durum da, güzelliğin bir meta haline gelmesidir. Bu durum en çok pazarda görülebilir. Birçok durumda bu güzellik satın alınamaz ya da can/baş gibi çok yüksek bir değere satın alınabilirken, özellikle kendi de arzu kişisi olan şairlerin şiirlerinde alınabilir durumda olduğu görülmektedir; “Busesine cân virüp aldum peşîmân oldı dost/Didi kavlümden dönerdüm ben bu bâzâr olmasa (C. G-289). Son örnek ise, arzu kişisi ile mekân arasında bir bağ kurulması şeklindedir. Fatih’de görülen Frengistan örneğinde, arzu kişisi Frengistan’ın hükümdarı olarak görülerek, bu mekân güzelleştirilir; “Karalar geymiş meh-i tâbân gibi ol serv-i nâz/Mülk-i Efrengün meger kim hüsn içinde şâhıdur” (A. 14/2). Güzelliğin karşıtı olan **çirkinlik** ise tam bir mekânı olduğu söylenemez. Arzu kişisi ile ancak dolaylı bağı olan başka bir güzelleşme yöntemi ise, süslemedir. Süsleme, altın, gümüş, kıymetli taşlar, aydınlatma ya da değerli kumaşlar veya bunlara teşbih edilen şeyler ile yapıldığından aynı zamanda **zenginlik** ile alakalı görülebilir; “Sîm ü zer arz eyleyüp tezyin-i dükkân eyledüm” (C. G-229/2).

Çirkinlik daha çok rakip unsuru ile birlikte görülmektedir. Bu yüzden aynı arzu kişisinde olduğu gibi rakip girdiği mekânı **çirkin**leştirebilir. Bu durum genellikle, rakibin, şiir öznesini engellediği, dolayısıyla **ayrılık** ve **uzaklık** mekânlarında görülür; “Bî-kerân agyârı cem’ edip kenârına nigâr/ Havlı düzmüş hârdan şâh-ı gül-i ra’nâ gibi” (A.P. G-342/5). Daha nadir görülen diğer bir durum ise, dünyanın **çirkin** oluşudur. Dünya bazen yaşlı, çirkin bir kadına benzetilebilir; “Avnîya zâl-i zemânun mekrine aldanma kim/Kim zenânun cevri ni çekmek gelür merdâna güç” (A. 6/5).

Tam bir değer olmasa da, **aydınlık**, olumlanan değer ile olumsuzlanana olanı ayırması bakımından önemlidir. Arzu kişisi bir ışık kaynağıdır ve güneş, ay, mumdur ve ruşen, nur-efşan gibi sıfatlarla anılır. Işığın bu etkisi, tasavvufi bir temele de dayanmaktadır; Sühreverdi'nin hikmetü'l-işrâk/ışık felsefesi olarak adlandırılan anlayışında, varlık nurdur, insan bu nurdan madde sebebiyle mahrum kalır. Klasik Türk Şiirinde de sıklıkla görülen bir imgelem olarak, insan riyazet ve arınma ile ilahi nuru yansıtan bir ayna haline gelir nur insanı olur. (SCHIMMEL 2004, 34). Aynı zamanda Anadolu'da "Işıklar" olarak adlandırılan bir derviş zümresi de bulunmaktadır (A. A. ŞENTÜRK 2015, 150). Bu yüzden sevgilinin konumlandığı mekân tasarımlarında da, tüm olumsuzlanan değer mekânları aydınlıktır. Bu mekânlarda gece olmaz ya da masallara özgü bir hayalcilikle, gece bile aydınlıktır; "Geldi pervâneleri cem'ine ol şem'-i behişt/Gün yüzü nûr u zıyâ verdi şebistânımıza" (A.P. G-243/2). Şiir öznesinin kendini bulduğu kuytu köşeler ve hücreler, **karanlık**ta olsalar, hemen aydınlanırlar. Bu aydınlık, asla yakıcı ve bunaltıcı bir sıcaklıkta olmaz. Aydınlık üzerine kurulan düşleri en iyi yansıtan örnek, Güneş Kasidesi'dir (A.P. K-19). Bu kaside adeta olumlu mekânların bir özeti gibidir. Burada semavi mekânlar(lacivert kubbe, asuman, gök, güneş, yıldızlar, ay), iktidar mekânları (taht, kasr, otağ), maden (kân) eğlence meclisleri (bezm, hamam), bahçeler, şehir (pazar, Mısır) ve mescit (minber) ısıtıcı ve koruyucu güneşin parlaklığı altında görünür.

Işığın aydınlığı, çoğu zaman **küfrün karanlığına** baskın gelmektedir. Fatih'de sevgilinin bulunduğu kilise, içindeki mumlarla aydınlanırken, Adlî (II. Bayezid) bile tüm dindarlığına rağmen mezarda mum yakılması gibi bir Hristiyan âdetini şiirine taşımaktadır; "Kabrüm üzre serv dikün şem' yakun dostlar" (BAYRAM, 2008, G-30/2). Meyhane de, yakılan mumların yanında, meyın parlaklığı ile aydınlanmaktadır. Şarap kendisi ışık saçmasının yanında, sevgilinin yüzüne de parlaklık vermektedir; "Şarâb-i nâb ile dîdâr-ı sâkî/ Zihî devlet zihî nûrün 'alâ nûr" (N. G-113/6).

Işığın aydınlatici ve olumlayıcı gücü, bazen mekâna siner. Mekân, olumlayıcı güçleri o kadar özümsemiştir ki artık aydınlatılmaya ihtiyaç duymaz. Bir ışık kaynağı haline gelir, etrafını aydınlatır, bilgi ve refah sağlar; "Şehriyârâ adını minberde yâd etse hatib/Nûr ile mescid dolar filhal olur minber güneş" (A.P. K-19/46). Kimi zaman da ışık, mekâna tabi olur. Sevgili ve sultan söz konusu olduğunda, güneş bile eşliğine gelir; "Yüz safa ile güneş dahi gelür baş üzre/ Kapun üftâdesi Şâhâ yalunuz mâh degül" (N. K-15/34).

Çünkü artık ışığın temsil ettiği refah ve bilgi, en yüksek seviyesine, bu mekânlarda bulmuştur ve artık kimseden alacağı bir şey kalmamıştır fakat herkese verilecek bir şey bulunur.

Karşıt mekânlar ise bunun tam aksine, karanlık ya da **siyah** bir görünüm ile ortaya çıkarlar. Bu mekânlar, sadece olumlanan değerler ile aydınlatılabilmektedir; “Fürûg-ı devletin etti mazîk-i çarhı münir/ San açtı Yûsuf-ı Mısır bu çâh içinde cemâl” (A.P. K-22/2). Bu mekânların en belirginleri kuyu ve zindan olarak görülebilir. Bunun dışında bahçenin karşıtı dikenlik ve sahra, cennetin karşıtı ise cehennemdir. Olumlanan mekânların aksine, şiir öznesi bu mekânlarda rahatsızlık hisseder ve uzaklaşmak için çabalar; “Çâh-ı zenahdândan çekip kurtarmaga cân Yûsufun/Ol halka halka asılan zencîr-i müşg-efşânı sun” (A.P. G-223/3). Dinî mekânlar her ne kadar olumsuz değerler ile ortaya çıksa ve Hristiyanlığa dair semboller, arzu kişi ile birlikte anılsa da, **küfür** her zaman karanlık ya da bunun bir yansıması olan kara renk ile birlikte görülmektedir. Frengistan ile birlikte düşünülen sevgili siyah giyimlidir ve siyah zünnar takmaktadır; “Karalar geymiş meh-i tâbân gibi ol serv-i nâz/ Mülk-i Efregün meger kim hüsn içinde şâhidur” (A. 14/2). Aynı zamanda kara, Karaman Beyliği gibi siyasi rakipler de, kara/karanlık yerler ile birlikte düşünülmektedir; “Bizümle saltanat lâfın idermiş ol Karamânî/ Hudâ fırsat virürse ger kara yire karam anı” (A. 79/1). Bir hata işleyen kişinin de yüzü kararmaktadır ve bu yüz karalığı sebebiyle misk hatalı olarak düşünülebilmektedir. Aynı zamanda ölümün kendisi de, kara toprak ile ilişkilidir; “Döneli bagrun kara taşa tenün ak mermere” (N. G-449/3).

Çoğu zaman **karanlığın sebebi**, şiir öznesinin algısıdır. Âşık ahları, figanları ve gözyaşları ile dünyayı karartabilir ya da buna muadil bir şekilde yakabilir. Karşıt mekânların her zaman belirli formlarda ve klişelerde ortaya çıkmadığı görülmektedir. Daha çok olumlanan mekânların arzu nesnelere **uzaklaşması** ya da **cahillik** ya da **yoksulluk** nedeni ile bozulması ile ortaya çıkmaktadır. Bu iki karşıt burç algısı da, kutuplaşmaya örnek olarak verilebilir; “Güiyâ na'l-i semendindir hilâl-i ıyd-i feth/Mih-i ahterdir zafer burcunda ne ahter güneş” (A.P. K-19/33), “Kevkeb gibi her burc dolar kevkebe-i Şâh/Çarhın yedi kat kal'asını ger kıla yagmâ” (A.P. K-11/53). **Bozulma** mekânın yapısını da değiştirmektedir. Gökyüzü gece olurken, meclis, bezm-i gama dönüşmektedir. Karanlığın olumlandığı tek durum, **gölgedir**. Peygamberin ve bazı önemli

kişilerin başında sürekli gölge olması, Hüma kuşunun gölgesinin devlet vermesi, sevgilinin duvarının gölgesi, karanlıkla uyuşmayan bir görünüm sergilemektedir.

Yanma ise ışık ve karanlığın gri bir alanda görüldükleri bir durumdur. Âşık kebab olan ciğeri, bir Hint fakiri gibi ateşte oturan gönlü, başından çıkan ateşi ya da ejderha gibi ağzından püskürdüğü ahı ile sürekli ateşli bir görünüm çizmektedir. Elbette bu yanma, bezm-i gamda ya da şiir öznesinin evinde durmadan ağlayan mum gibi olumsuz bir durumdur ve yanmak **kararmak** ya da **duman** ile birlikte düşünülmektedir; “Her encümünde encüm-i eşkin döküp yire/ Dinlenmeyüp yakar oda her gice canı şem” (C. G-161/15). Bununla birlikte yanma, ahı aracılığıyla aşığın göğsü/arzu kişisine ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Yanma olayı eski dönemlerde oldukça sık görülen **şehir yangınlarının** ima yoluyla ifade edilmesine de yardımcı olur. Fatih’de görüldüğü gibi, sevgili şehri aydınlatmak istediğinde yakar; “Şehri nûr ide gibi âteş-i ruhsâr yine” (A. 65/4).

Klasik Türk Şiirinde aslında bir tane karşıtlık vardır demek yanlış olmayacaktır. Çünkü dikkatli incelendiği zaman, tüm karşıt değerler, arzu kişisinden uzaklaşıldığında görüldüğü gibi, olumlanan değerler de sevgiliden ya da ona yakın olmaktan kaynaklanan değerlerdir. “Duyguların Evi” başlığında daha detaylı işlenecek olan **yakınlık** meselesi için kısaca şunlar söylenebilir. Divan şairi için yakın olmak, birden çok anlama gelir. Bir derviş olarak Eşrefoğlu Rûmî’nin seyr ü sülûğu Allah’a daha yakın olmak içindir, Ahmet Paşa ve Necatî’de saraya yaklaşmak için çabalamaktadırlar. Cem Sultan için yakın olmak vatanına **kavuşmak** ve **gurbetten** kurtulmak, evlatlarının öldürülmesine engel olmak demektir.

Yakınlık olumlu bir değerden daha çok, olumlayan bir değerdir. Klasik Türk Şiirinin anlam dünyasında birçok karşıt değer ve bunları taşıyan sembolik unsurlar bulunmaktadır. Bunların hepsi yakınlıkla yok olur ya da daha olumlu hale gelir; “Cihânda devlet elin kimdürür tutan didiler/İşidüb ehl-i yakın didi bî-gümân hançer” (N. K-7/25). Bülbülü öldüren diken, bahçivanın gülü beslerken seve seve suladığı bir unsur, aşığın pişen ciğerine havlayan köpekler dost/ahbap haline gelmektedir. Sevgilinin hayali, aşığın viranesini süsleyen hazinedir. Bunun dışında **uzaklaştıkça**, olumlu unsurlar da tersine dönebilir. İnci veren deniz boğmaya başlarken, gök geceye döner. Bezmin mumu ağlar, şarabı kan, mezesi kanlı ciğer parçaları haline gelir. Ayrılık genellikle cehennem ile bir

tutulan bir durumdur. Yalnızca ayrılık acısı çeken cehenneme gitmez, Eşrefoğlu Rûmî'ye göre hiç aşkı hissetmemiş olanların yeri de cehennemdir; “İşksızın yeri cehennem esfeli/Sekiz uçmak ‘âşika meydân durur” (E. 8/17)

Yollar her zaman sevgiliye çıkmaktadır. Yoldaki **erginlenme**, aşığı yalnızca bu dünyada **mutluluğa** götürmez, aynı zamanda ahirette de **saadete** götürmektedir. Çünkü yolda ilerlemek yalnızca mekânsal bir ilerlemenin yanında, ruhsal bir erginlenmenin de sembolüdür. Yola çıkış, **sabırsızlık** ya da **dayanaksızlık** ile olur. Aşka katlanabilmek için, iki ihtimal şiirlerde dile getirilir; **tahammül** veya **sefer**; “İşka sabr u yâ seferdür sabra çün-kim çâre yok” (C. G-184/8). Tahammülü olmayan şiir öznesi, yola çıktığı zaman, ilk halinden daha büyük acılara maruz kalarak sabretmeyi öğrenir. Ayrıca yolda ilerledikçe, kendi benliği bir koza gibi parçalanarak, içindeki hazineyi ortaya çıkarmaya başlar. Sevgiliye varmak, erginlenmenin son aşaması değildir. Aşılması gereken son bir eşik daha bulunmaktadır. Sevgilinin kapısı ya da eşiği olarak görülebilen bu engele ikinci gelişte, ilk seferdeki olumsuz değerlerin tersine döndüğü görülebilir; “Çöpce gelmez gözüme gülşen-i kûyunda rakib” (A.P. G-301/3). **Vuslat**, nadir birkaç örnek dışında hayattayken görülmez. Mutlaka ölmeyi gerektirir; “İşigün hâki ele girse hemîn besdür bana/Çün cihân menzil-gehi âhir türâb altındadır” (C. G-76/4). Bu durumda mezar, öteki dünyaya açılan bir kapı olabildiği gibi, sevgilinin diriltici gücünü gösterdiği bir yer olarak da görülebilir.

Klasik Türk Şiirinde **zevk** ve **üzüntü/gam** arasında çelişkili bir durum vardır. Elbette üzölmek olumsuz bir duygudur ve bundan şikâyet etme ya da kaçınma isteği şiirlerde görölmektedir. Felekten şikâyet, gözyaşları denizi, aşığın harap gönöl evini imar etmek istemesi, bezm-i gamdaki feryatları bu istenmeyen acının mekâna yansıyan yüzüdür. Bununla birlikte Decartes'ın ünlü deyişinde varlığını akla dayandırması gibi, şiir öznesi de, sürekli olarak arzusunun **tatminsizliğini** ve buna bağılı olarak hissettiği **üzüntüyü** bir varlık merkezi haline getirmektedir ve hissettiği **acı** ona erginleşme yolunu göstermektedir. “Baş üzre yir itsem yiridür şu'le-i âha/Hicrân şebi yâr işigine râh-nümâdur” (A. 18/3). Erginleştiren acı, yol ya da çöl/dağ gibi doğal mekânlarda ortaya çıkabilir. Bu anlayışta tatmin ancak erginleşme tamamlandıktan sonra hissedilebilir ki, yolun toprağı olduktan sonraki bu **vuslat** çoğunlukla ölümden sonrasını işaret etmektedir.

Birçok beyitte geçen “bugünün nakdini yarının vadesine değişmek” deyiminin de ifade ettiği gibi, insan ihtiyaçlar hiyerarşisinin açıkça gösterdiği gibi **hazzı** duyumsamak ister; “Va’de ile virdi zâhid kâsid olmagn metâ’/ Nakd iledür ey yüzi cennet bizüm bâzârumuz” (N. G-241/3). Fakat hazzın niteliği beyitten beyte değişebilir mahiyettedir. Genellikle **acının yokluğu** şeklinde **nötr hazzdan**; **saadet**, **mutluluk** gibi basit hazlara veya ayş, bezm gibi yer yer hedonizme varabilen zevklere uzanan bir skalada görünebilmektedir. Klasik Türk Şiirinde haz, oldukça hedonist görünen fakat gelenek içerisinde kazandığı sembolik anlamın zenginliği yüzünden hala tartışmaları devam eden bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

Zevkin temel mekânı, meyhanedir. Meyhane, saki görünümündeki sevgiliye yakın olmayı sağlamaktadır. Hatta Adlî’nin oldukça sıra dışı beytinde görüldüğü gibi sevgiliyi hizmet eden bir konuma bile getirebilmektedir; “Bakışundan anlayup halvet turup bin nâz ile/ Tolaşup tenhâ gelüp diye ki hizmet var mıdır”. Bunun dışında sevgiliye erişilemese bile, meyhane, bugünün derdini unutturan bir mekândır. Hatta Cem Sultan’da görüldüğü gibi, oğlunun ölümüne yazılmış olan mersiye çok derin bir acıdan, çok orantısız bir hedonizme kayarak son bulmaktadır. Cem Sultan için eğlence, tüm dünyanın görünümünü değiştiren bir olumlayıcılık kazanmaktadır.

Canımı yakdun u yıkdun ömrümün divârını
Bîd-i evvânun yıkılsun aşagı geçsün felek

Her-geh akıldur cihâna kılmasun hiç i’tibâr
Fursatı fevt itmesün zevk ü safâ sürsün felek
Ela gözlü lâle yanaklu Frenk oğlanları
Açup ak bileklerin la’lin kadeh sunsun felek

Ruhları gül zülfi sünbül lebleri mül sakiler
Salınup seyreylesün meclisde raks ursun felek
Hasret-i sultân Oguz Hân ben Cem'i hasretleri
Câm-ı Cem'de âteői tâsı gibi yaksun felek (C. K-
8/29-33)

Haz zamansal bir yön de taşımaktadır. Özellikle bayramlar ve baharlar, mekân algısının değiştii dönemlerdir. Fatih’de diğerlerinden farklı olarak kilise de bir **eğlence** mekânı olarak görülebilir. Fatih’nin Hristiyan teolojisine olan merakı, Galata Hristiyanlarının Paskalya, Noel gibi bayramlardaki şenlikleri gibi gerçek sebeplere de dayandırılabilir olan bu durum, Eşrefoğlu Rûmî’de çok sık görülen, eğlenceyi öteleyen züht anlayışına bir tepki olarak sembolik bir amaçla planlanmış olarak da düşünülebilir; “Eger deyr-i mugân tavfın ideydün ‘Avniyâ bir gün/ Görürdün âteş-i meyden fûrûzân şem‘-i mahfiller” (A. 11/7).

2.2. Züht ile Haz Arasında; Meyhaneden Mescite

Klasik Türk Şiirinin dünyasında, sevgilinin hatta sultanın bulunduğu mekânlar dinî yapılara eş tutulmakta ve hatta üstün gelmektedir. Hatta dinî yapılar, **şöhret isteği**, **cahillik**, **riya ve menfaatçilik** gibi olumsuz değerlerle eş tutulmaktadır. Yukarıda bahsedilen **züht** anlayışının karşısına keramete, sancak, külah gibi özel tarikat işaretlerine önem vermeyen, riyaya korkusuyla dışarıya karşı günahkâr görünen ya da en azından ibadetlerini gizlice yapan ve ritüelden çok öze önem veren Melami (GÖLPINARLI 1931, 22-6), ve bunlara estetik anlayış sahibi olmayı da ekleyen **rint**²⁷ (MENGİ 1985, 9-12) anlayışın koyulmasından kaynaklanmaktadır. **Züht** ve **şekilci** İslam anlayışı, mistik deneyimden ve değerleri benimsemekten çok ritüellere önem verdiği için (A. A. ŞENTÜRK 1996, 1-10) dinî mekânlarla ile birlikte anılmaktadır. Dolayısıyla, bu düşünce tarzına yöneltilen eleştiri dinî mekânlara da yansımaktadır. Fakat ibadet mekânlarının özsel bir olumsuzluğu bulunmadığı, İçli'nin de dediği gibi “erginlenme aşamasını tamamlayamadan kendini oraya layık görenler yüzünden” (2012, 1314-5) yani içinde bulunan insanlardan ötürü olumsuzlandığı belirtilmelidir. **Rindane** anlayış ise, **Melami** görüşü de kapsayarak, yukarıda bahsedildiği gibi güzelliği, bir tecelli mekânı olarak görmektedir. Böylece sembolik bir işlev kazanan haz, **kutsallaşır** ve **gökselleşir**. Hatta Fatih'de görüldüğü gibi rint anlayış gök ve yere bir birlik kazandırabilir; “Avnîyâ rindân harâbât içre ‘ayş itmek için/‘Arsa-i ‘âlem ana sahn ü felek eyvân gerek” (A. 41/6). **Züht söylemi**, kendisine yöneltilen tüm eleştiriye rağmen künc, hücre gibi mekânlarda tüm şairlerde kendine bir yer bulmaktadır. Bu çelişki, “Doğaya Karşı” bölümünde daha detaylı olarak incelenecektir. Bununla beraber, sembolik anlamından soyutlandığı durumlarda meyhane de olumsuz bir mekân görünümü kazanır fakat bu durum Fatih ve Cem Sultan'da birer kez görülen çok istisnai bir durumdur.

Eşrefoğlu Rûmî ile diğer şairler arasında üslup farkından doğan bir kayma görülmektedir. Yine de halvetin bir yolculuk, **seyr ü süluk** olduğu ve meyhanenin sembolik anlamları düşünülürse, tüm şairlerin söylediklerinin benzer bir anlamın farklı üsluplardaki ifadeleri olduğu, yalnız Eşrefoğlu Rûmî'nin hitap ettiği kitlenin daha eğitimsiz ve sembolik dile aşına olmayan bir okur kitlesi olması sebebiyle sanattan daha ari bir ifade olduğu söylenebilir. Bu kayma, mezara bakışta farklılık göstermektedir. Eşrefoğlu Rûmî için varlık geçici olduğu için, saraylara, kasırlara meyledilmemesi

²⁷ Rint ve Zahit konusunda daha detaylı bir karşılaştırma için bkz. (İÇLİ 2013)

gerekirken, Cem Sultan'da dünya geçici olduğu için imkân varken **zevk** almaya bakılmalıdır; “Husrevâ gönlünü hoş dut ayşa meşgul ol müdâm/Yohsa bu dünyâ-yı dünun âhiri vîrândur” (C. G-9/33). Eşrefoğlu Rûmî mezarı, dünyaya ait her şeyin yok olduğu bir nokta olarak görmektedir; “Gelenler kamu gitti sevdüğünü terk itti/ Girdiler sine ‘ürÿân tevbeyle gel tevbeyle” (E. 105/6). Diğer şairler ise, mezarı **vefanın** bir sonucu ve bir bitiş değil, yeniden başlayış mekânı olarak görmektedirler; “Dir imişsün yoluma cân virene rahm eylerem” (A. 70/4). Mezar yalnızca mersiyelerde öbür dünyaya açılan bir kapıdır. Ölüme olan bakış, hayatın yaşanma biçimini değiştirmektedir. Tüm şairler için hayat bir amaç doğrultusunda yolculuktur. Eşrefoğlu Rûmî, bu yolculukta, yanlış yola sapmamak için, nefsin ve yüreğin **arzularının** durağı olarak cehennemi gösterir. **Haz** yerine **halvet** geçer. Eşrefoğlu Rûmî'nin söylemlerine bakıldığı zaman, Yunus Emre çizgisindeki şiirlerinin yanında öğüt veren ve öğüdüne uymayanı cehennem ile korkutan zâhit söylemleri şiirlerinde görülebilir; “Cehennem esfeli ola sana yurt/ Ne deyvire o vakt işbu savul yort/ Karıncadan za'îf olasin anda/ Zira bunda işitmedüñdi öğüt” (E. R-22). Bu yüzden Eşrefoğlu Rûmî'nin şiirlerinde **haz** ve cehennem arasında ilgi kurulabilmektedir.

Eşrefoğlu Rûmî'nin şiirleri ile Klasik Türk Şiirinde çoğu zaman eleştirilen **zâhit/vaiz** söylemi arasında benzerlikler bulunmasına rağmen, dinî mekânlar gereken itibarı, Eşrefoğlu Rûmî'de de görmemektedirler; dinî mekânlar eleştirilmemekle birlikte, vahdet-i vücud anlayışı gereği, diğer ibadethaneler ile eş değer görülmektedir, “Mescidi puthâneyi fark eylemez ‘âşık olan/ Kanda olsa dost iledir vasl-ı hicrân eylemez” (E. 39/4). Aynı zamanda saray da, **haz** ve **refah** bağlamında olumsuzlanan bir mekâna dönüşmektedir. Arzunun peşinden koşmanın, Eşrefoğlu Rûmî'de olduğu gibi dinî değil, bu dünyada da yıkıma götürüşünün örnekleri, Cem Sultan'ın şiirlerinde görülebilir. Cem Sultan eline **gurbet** ve **evlat acısından** başka bir şey geçmeyen iktidar mücadelesine karşı **din** ve **hedonizmin** ilginç bir karışımını oluştururken, bazen de kendini yıkıma götüren eylemleri için kendini suçlar hatta beddua eder. “Ne diyem iy dil-i pür-sûz dâd elünden dâd/Beni cihânda harâb eyledün harâb olasin” (C. G-240/4) şeklindeki bu bedduanın mekânsal yönü de bulunmaktadır.

Dinî yapıların görülen anlamlarını olumlu bir değer olan **imandan** ayrı tutmak gerekmektedir. Dinin olumlu ve olumsuz yönlerinin son derece yakın olması bazen şairler için bile karışıklık yaratmaktadır; “Gâh mescid gösterür geh mey-kede/Olmaduk biz ‘ışkun ile bir yana” (N. G-19/7). Değerler tablosunda imanın karşısına **küfr**

yerleşmektedir. Genellikle bir ötekileştirme yoluyla, “**kâfir**” mekânları karşıt değer olarak ortaya çıkmaktadır. Bu genel olarak içeride olan ile dışarıda olanın arasındaki **yabancılaşma** ve **düşmanlığa** dönüşümün bir örneğidir (BACHELARD 2014, 256). Bu “kâfir” siyasi anlamda Osmanlı ile savaş halindeki Batı devletleri olabildiği gibi, İslam dini haricindeki dinlerin ibadet mekânları da olabilmektedir. Çevresel mekânlarda da belirtildiği gibi farklı dinlere ait ibadet mekânları daimi olarak labirentleşen bir görünüm sergilemektedir. İslam dininin temel ibadet mekânı olan mescit de, meyhane ile karşılaştırıldığı yerlerde karşıt mekân olarak ortaya çıksa da, diğer kullanımlarında ve mescidin parçalarında ya da dergâh, secdegah vb. diğer İslami ibadet mekânlarında genellikle genişleyen mekânlar görülmektedir. Bunun dışında “kâfir” olarak nitelenen Avrupa ülkelerine ait mekânlar da, yine **engelleyci** ve **yok edilmesi gereken** mekânlar olarak ortaya çıkmaktadır;

Feth-ü-zafer-i devlet-i Sultân Muhammed
Küfr ehlinün eyledi bu gün başın aşığa

Ol fahr-i salâtin-i cihân adı içündür
İslâm ile küfr ehli arasındaki gavgâ (N. K-1/12/3)

Fatih Divanı gibi kaside bölümü olmayan divanlarda şairin **dine** bakışını anlamak güçtür. Diğer divanlarda ise özellikle münacatlarda oldukça saf bir İslam anlayışı görülmektedir. Din ilk olarak **gökseldir**. Cem Sultan’da olduğu gibi gökten gelen din, tekrar gökte konumlandırılarak iki kez vurgulanabilir; “Göklerde adı Ahmed ü yirlerde Muhammed/ Anun hâki kim oldu bu esmâya müsemma” (C. K-6/85). Dünyada bir karınca gibi var olan insanın Süleyman’a dönüşümü, **imanın** yeryüzüne yansması ile gerçekleşir; “Olur cihân içinde Süleymân gibi azîz/Lutfûndan eğer olur-ısa mûra i’tibâr” (C. K-3/14). **İman** olumsuzluklar için teselli kaynağıdır. Bahçenin baharı gibi, kışımın da aynı irade tarafından kararlaştırıldığını bilmek rahatlama sağlamaktadır. Bazen de, dünya **saltanatını** kaybeden Cem Sultan, Kâbe’ye yolculuğu ile avunabilir hatta Bayezit’ten anladığımız kadarıyla, bu yolculuğu siyasi bir hak için kullanabilir; “Haccü'l-harameynem diyüben da’vi kılursın/ Bu saltanat-ı dünyeye pes bunca taleb ne” (BAYRAM, 2008; K1-146). Bununla beraber **tesellinin**, **ümidin** bittiği yerde başladığını söylemek gerekmektedir. Çünkü Osmanlı şairi **tevekkülü** yalnızca şartları sonuna kadar zorladıktan sonra bir seçenek olarak görmektedir. Bir örnek olarak Ahmet Paşa, ömrünün sonuna kadar eski itibarını kazanma ümidini taşıdığı için şiirlerinde **tevekküle** rastlanmaz. Tevekkülün görülmediği tek durum ise, **ölümdür**. Cem Sultan ve Necatî’nin

mersiyelerinde, ölüm karşısında gök, ağır bir sitem hedefi haline getirilmektedir; “Bu kâr u bârı felek etti târmâr felek/ Bu ayş u nûşu felek etti zehr-i felek” (N. K-28/2-1)

Fatih ve Cem Sultan **iman-küfr** karşıtlığında farklı tavır sergilemektedirler. Fatih’de Karaman gibi **iç tehditler** bir karşıt değer olarak ortaya çıkarken, Frengistan ya da Galata gibi Hristiyan unsurlarla özdeşleşmiş mekânlarda, arzu kişinin konumlanmaktadır; “Aceb mi muğ-beçenün lâ’l-i cân bahşına cân virsem/ Ki bu deyr-i kühendenden taşra salmışdur Mesîhâyı” (A. 71/5). Bu durum, Fatih’nin fethetmeyi düşündüğü bu yerleri, bir arzu nesnesi, bir kıvılcık elma olarak görmesinden dolayı kaynaklanabilir. Aynı zamanda Aya İrini Kilisesi’nin yıkılmadan, Osmanlı Sarayı içine kabulü, bu **hoşgörülü** ve herkesi kucaklayan görüşü yansıtmaktadır. Cem Sultan’da ise, **kâfir** mekânları ilk olarak bir **gurbet** ve **tutsaklık** mekânı olarak görülmektedir; “Küffâra esîr eyledün İslâm ehlini/Bir sora göre kimse görür mi revâ felek” (C. K-10/7). Cem Sultan’ın durumu, günümüz Avrupa Müslümanları ile kıyaslanabilir bir durumdadır. Bu Müslümanların temel sorunu olan **kimliğini devam ettirme** ve kimliğinin bir parçası olan ritüelleri gerçekleştirmekte sorun yaşamaktır. Avrupalı Müslümanlar bu soruna ya asimilasyon ya da kendilerine kimliklerini yaşayabilecekleri bir alan oluşturmakla çözüm bulmaya çalışırlar (GÖLE 2015, 87). İkisini de yapma imkânı bulunmayan Cem Sultan farklı bir yol bulmaktadır. Frengistan kasidesinde ise Küfr ile İman sembollerinin **kaynaşması** görülmektedir. Mekketullah’ı görmenin ve yolculuğu sağ salım tamamlamanın şükrü ile başlayan kaside, bir anda başka beyitlerde bir küfür ülkesi olarak tanımlanan Frengistan’ın Rıdvan, cennet, Me’va, arş, Kâbe gibi dinî mekânlara benzetilmektedir; “Geldüğün şehr-i Franca bag-çesinün her biri/Sidre vü huld ü naîm ü ravza-i Rıdvândur” (C. K-9/5). Şiirin son bölümündeki II. Bayezit’e yapılan gönderme bağlamında düşünüldüğü zaman, buradaki eksen kaymasının, Cem Sultan’ın kendi değer mekânlarından kopuşunu, çevresine kendi değerlerine yükleyerek, yuvalaştırma çabası ve özellikle Oğuz Han Mersiyesi’nin sonundaki **hedonist** kırılmada olduğu gibi eğlencenin, değerler dizgesinde olması gerekenden önemli bir yere evrilmesi sonucu olduğu söylenebilir. Eşrefoğlu Rûmî’nin şiirlerinde de, erginleşmenin ileri boyutlarında kilise, meyhane ve caminin birleştiği örnekler görülmektedir. Bu durum, dergâhın **birleştirici** rolü ile uyum halindedir. Necatî’nin şiirlerinde kuvvetli bir devletçilik görülmektedir. “Sentez Mekânları” bölümünde daha detaylı olarak

incelenecek olan bu durum, en yoğun örnekleri Hançer Kasidesi'nde görülen, **düşman** ile **karşıtlık** mekânlarında daha büyük bir zıtlık oluşmasına neden olmaktadır.

Küfür ile imanı ayıran bazı ölçütler vardır. Bu ölçütler, genişleyerek birer **ahlaki norm** halini alır ve Osmanlı ahlak felsefesini kısmen gösteren bir ölçüt haline gelir. Bunlardan ilki **bilgi** ve **cehalet** üzerinedir. Bilgi bugün olduğu kadar geçmişte de güç anlamına gelmekle beraber, Klasik Türk Şiirinin epistemolojisi tâbî olarak modern dünyanın **akla bağlı bilgisi** değil, akli inkâr etmemekle beraber **aklı aşan bir bilgi** olarak karşımıza çıkmaktadır; “Rakîb gibi ne var ‘aklı âlet itdüm ise/ Bu ‘ışk san’atidür başa varmaz âletsüz” (N. G-238/4)

Bilgi ayrıca, ideal mekânların en yükseklerinden olan cennete ulaşmak için de gereklidir çünkü iman ile küfür arasındaki fark bilgi ile bilinebilmektedir. Batı’ya karşı olumsuz bakış divanlarda iman ve asker gücü açısından olsa da, İskender-nâme gibi metinlerde bu olumsuzluk bilgiyi de kapsamaktadır (DERİN 2013, 758). Eşrefoğlu Rûmî’nin yoğun şekilde vurguladığı aşkın gerçek ve mecazi şeklindeki ayrımı, akılla anlaşılması gereken bir kavramdır. O halde Okuyucu’nun şu tespitini tersine çevirerek düşünmek de mümkündür; “mutlak bilgi mutlak varlıktan ayrılmaz, o halde bu bilgiye ulaşmak ancak o varlığa katılmakla mümkündür.” (2011, 54) Bilgi olmadığı sürece İslami mekânlar da karşıt mekâna dönüşmektedir; “Hûb-rûlardan garaz sensin gör ol nâ-dânı kim/ Kibleyi iki sanur çok görmegin secde-gehi” (N. G-573/6). Klasik Türk Şiirinin en yüksek değerlerinden birisi konumunda olan **aşk** ile mektep arasındaki ilişki önemlidir. Aşk öğrenilen bir şey olarak yani bir çeşit bilgi olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu bilgi zihinsel bir bilgi değil, aşkın bir hakikati göstermektedir; “Tıfl-ı dil çün mekteb-i aşkında almıştır sebak/ Eylesin hikmet makâlâtında Lokmân ile bahs” (A.P. G-22/7). Zihne sığmayan bu hakikat bir denizdir ve zihin onun içinde batar, kaybolur. Ayrıca sadece bilmekten de ibaret değildir. Kişiyi değiştirir ve yönlendirir. Geçici olan ile ebedî olanı bilen bir zihin, doğru tercihi yapabilir; “Bizi yoldan çıkarma ey zâhid/ Bilmeziz sanma kendü râhımızı” (A.P. G-298/6). Cem Sultan, dramatik yolculuğunu da akılsızlığa bağlamaktadır. Gam yüzünden akli karıştığı için bir yerde duramayıp, oradan oraya deli gibi savrulmaktadır; “Dîvâne gibi idemezem bir nefes karâr/Şâd olmasun cihânda ki aklum tâğıtdı gam” (C. K-10/39)

Akılcılık ya da rasyonalite ise kişi, aşkın hakikatten uzaklaştıran bir unsurdur. Genellikle **züht** ile aynı özellikleri göstermektedir. Kişiyi rasyonel davranmaya zorladığı için âşıklık hallerinin oluşmasını engellemektedir; “‘Aklıla ‘ışka girilmez ‘ışk ‘aklı mahv ider/ ‘Akl ‘ışkun ol sebebden gelimez yuvasına” (E. 109/7). Aşığının ise mecnun olması gerekmektedir. **Delilik**, aşğın ticarete olduğu her zaman zararda olmasına, dünyevi bağlardan ve toplumdan uzaklaşmasına neden olmaktadır; “Katı gönlünden şikâyet itdüğümçün dostun/Üşe gelür halk-ı ‘âlem ben delüyi daşlar” (N. G-123/4). Klasik Türk Şiirinde delilik; “‘akıl eksikliği veya yoksunluğu’ anlamında olmayıp, aşk sebebiyle aklın saf dışı olması ve bunun sonucu olarak da iradenin elden gitmesi durumunu ifade etmektedir” (AKDEMİR 2007, 25). Bu durumda akıl ile cünun hali arasında kısmi bir uzlaşma söz konusudur çünkü delilik akılla algınlanan gerçekliğin kaybı değil, akılı da kapsayan daha üst bir bilgi düzeyinin ifadesi haline gelmektedir. Mecnunluk hali, telmih sanatı ile çöl ile birlikte düşünülebilir. Çöle gidiş aynı zamanda, uyum sağlanamayan medeniyetten de bir kaçış olduğu için, şiir öznesinin uzlete de çekilmesine neden olabilir.

Sarhoşluk da akılı gideren ve böylelikle akli engelleri ortadan kaldıran bir unsur olduğu için aklın karşısında yer almaktadır. Sarhoşluk ister aşk sarhoşluğu, ister şarap sarhoşluğu olsun rezil olmayı arkasından getirmektedir. Bu **rezillik** ve **rüsvalık** âşıklığın zorunlu bir unsuru olarak görülmektedir; “Sôfiyâ ‘aklı sana ben ‘ışka yârem kim olur/Ehl-i Cennet huş-yâr ü tâlib-i dîdâr mest” (N. G-29/4). Genellikle bu dünyaya karşı rezil olmak şeklinde kullanılmaktadır. **Şöhret** ise, **riya** ve **sefahat** ile birlikte düşünülür ve kendini şöhretin mekânı şehre meşhur etmek istemek olumsuz bir tavır olarak görülmektedir. Fakat ne kadar istenirse de, âşıklık alametleri gizlenemez oldukları için şairleri ve âşıkları meşhur etmektedir. **Şöhret** aynı zamanda arzu kişinin özelliklerinden birisidir ve nesnesini yüceltici bir özellik taşımaktadır; “Olalı sen peri âlemde meşhûr/Gören didi melek midür yahûd hûr” (C. G-67/1). Eğer **aşk** tasavvufî unsurların daha baskın olduğu bir bağlamda kullanılırsa, o zaman derviş, şöhretten kaçmak için istiğna ile birlikte anılan hücre, künc gibi mekânlara sığınabilir. Eşrefoğlu Rûmî’nin şiirlerinde melamet meselesi iki farklı bağlamda kullanılmaktadır. Bunlardan birisi dervişlere hitaben söylenen şiirlerde rüsvalık bir zorunluluk ile ortaya çıkarken, halka yönelik söylemlerde Eşrefoğlu Rûmî’nin öğütlerine uyanın rezillikten korunacağı ifade edilmektedir. Şöhret fahriyevi beyitlerde bir **övünme** kaynağı olabilir. Bu övünme aşk

merkezli değer sisteminden ayrı düşünölmelidir; “Ben Necatîyem cihânda adım oldu dâsitân/Şi’r okımak ögredeyin şimdiki şâ’irlere” (N. G-544/5).

2.3. Acısıyla Tathısıyla; Duyguların Mekâna Yansıması Kaynaklı Karşıtlıklar

Gamdan kaçınma isteği, **merhamet** talebini peşinden getirir. Merhamet kelimesi genellikle mihr şeklinde ve güneş ile tevriyeli bir biçimde kullanılmaktadır. Bu yüzden merhametin öncelikli mekânı gökyüzüdür. Merhamet, aydınlatıcı, ısıtıcı, yeşertici bir güce sahiptir. Merhamet kimi zaman da ölümden sonra görölebilen bir durumdur. Aynı ilahî vaatler gibi, yolunda kendini feda eden âşık için arzu kişisi tarafından vaat edilmektedir; “Dir imişsün yoluma cân virene rahm eylerem/Bu söz ehl-i hüsn içinde şerm-sâr eyler seni” (A. 70/4).

Merhametin karşıtı ise, arzu kişininin şiir öznesinin gamını azaltmak yerine, “**cevr ü cefâ**”da bulunması ve **acıya** sebep olmasıdır. Cefa o kadar önemli bir değerdir ki kendine has bir mekânı bile bulunmaktadır; mihnehanne/gamhane. Ayrıca dinî anlatılarda bir işkence mekânı olarak ortaya çıkan cehennem önemli cefa için önemli bir mekân olarak görünmektedir. Cehennem dışında cefa, özellikle felekten gelir. Felekten gelen cefa, gökte konumlanmış arzu kişisinden gelebildiği gibi, arzu kişilerinin girift yapısından dolayı suçlanmak istenilmediği zaman bir günah keçisi vazifesi de görmektedir. Cem Sultan Felek Terki-bent’inde, “Kendü elümle başuma aldum belâları/Kendümden oldu bana bu cürm ü hatâ (C. K-10/22)” derken bile aynı şiir içinde feleği suçlamaya devam etmektedir. Bununla birlikte felek suçlandığı zaman, asıl muhatabın kim olduğu Adli’de şöyle belirtilmektedir; “Gehî vaşl ü gehî fûrkat zihî takdîr-i Rabbânî/Şikâyet eyleme ‘Adli kevâkibden feleklerden” (BAYRAM, 2008, G-109/7).

Bazen merhamet soyut bir arzu kişisinden değil, doğrudan bir kişiden istenebilir. Özellikle münacatlarda, Allah, en büyük merhamet kaynağı olarak görölmektedir. Bu merhamet kulunun mevcut durumunu **iyileştirme** ya da hatasını **affetme** olabilir. **Şefa**at anlayışından ötürü Hz. Muhammet de, merhamet ve af istenen kişilerin başında gelmektedir. Dinî şiirlerde talep edilen merhametin, yalnızca ahirete yönelik olmadığı belirtilebilir. Merhamet cenneti sunabildiği gibi, dünyayı da cennet haline getirebilir; “Ne

melek-hûy meliksin dem-i lutfun ile/ Kevseri cûd akıtır ravza-ı Rıdvân-ı kerem (A.P. K-20/10)” Cem Sultan için Bâyezîd, Ahmet Paşa için de Fatih, af istenen kişilerdir. Her iki şairde, affını kerem redifli bir kaside ile istemektedir. Her iki durumda da, affı istenen kişiler maddî ve manevî birçok özellik yüklenerek göksel, metafizik ve hâkimiyet mekânlarında konumlandırılır ve kerem kavramı, tıpkı **refah** gibi kullanılarak af istenmektedir;

İy sicili-i şiyemün matla'ı dîvânı kerem
Nâm-ı cûdunla bulur zîneti ünân-ı kerem
Mefhâr-ı mülk-i safâ mazhar-ı envâr-ı Hudâ
Mesned-i taht-ı vefâ dâver-i devrân-ı kerem

Zînet-i tâc ü nigîn ü şeref-i millet ü dîn
Husrev-i rûy-ı zemîn hazret-i sultân-ı kerem (C.
K-7/1)

Arzu kişisi bazen, kendini şiir öznesinden **uzaklaştırarak cefa** etmektedir. Bunun en somut örneği, Fatih'in, Ahmet Paşa'yı **sürgüne** göndererek cezalandırmasıdır. Beylerbeyi olarak görevlendirilen Ahmet Paşa, bu görevi bir an önce kurtulması gereken bir kafes olarak görmektedir; “İki cihânda seni gamdan ede Hak âzâd/ Eger bu bendeni âzâd edersen Ankaradan” (A.P. G-45/5). İnsan, ney sembolizmde ifade edildiği gibi, bu dünyada da bir nevi sürgün hayatı yaşamaktadır. Bu yüzden yukarıda belirtildiği gibi âlemin kendisi, bir cefa kaynağı olarak ortaya çıkabilir. Bu cefa, birikerek şiir öznesinin **ölümünü** hazırlamakta, mezarını inşa etmektedir. Ölünün üzerine yapılan mezar, bir anlamda çektiği cefaların sembolüdür; “Şol kadar seng-i belâ yagdurdı hicrûn başuma/ Şimdi ahcâr-ı belâ seng-i mezârumdur benüm” (C. G-221/2). Klasik Türk Şiiri oldukça sosyal bir şiirdir. Modern edebiyatta olduğu gibi kişinin içsel yaşamını ve bireyselliğini değil, örneklerde de görüldüğü gibi toplum içerisindeki konumunu merkeze alan bir poetikayı merkeze almaktadır. Bu yüzden bireyin yalnız kaldığı ve toplumdan soyutlandığı evi, Bachelard'ın sıcak tavan arasında tarihini bulduğu (2014, 38-40) ya da “Hayallerin Mimarisi”ni (POLLAN 2015, 16) barındıran mekândan çok uzak, bir **üzüntü** mekânıdır; “Kondu Ahmed hâne-i dilde belâ vü derd ü gam” (A.P. G-43/7). Sultan şairlerde bir iki örnekle görülen sevgilinin eve gelmesi durumu gibi istisnai durumlar bile, diğer şairlerde hiçbir zaman görülmez; “Dil hânesine kılsa hayâlün şehi nüzul/ Yüzüm bisâtı ayağına zer-nigârdur” (A. 12/2).

Arzu kişinden merhametin yanında **vefa** da beklenmektedir. Fakat bu vefa, ilahi kaynaklı metinleri vaat etikleri cennet fikrine benzer şekilde, ölümden sonra ortaya

görülebilmektedir. Bu durumda mezar, vefanın hem sonucu hem de sebebi olarak, bir değer-mekân haline gelebilir; “Çü Ahmed hâk ola her dem sabâ sen yâr ayağına/ Mahabbet gülleri saça mezârı sebze-zârından” (A.P. G-234/4). Vefanın, ölüm ile birlikte görülmesi, aynı zamanda sosyal bir olgudur. Savaşın bir realite olduğu toplumlarda, bağlılığı ispatlamak için **canını feda etmek** sık karşılaşılan bir durumdur. Bu durum kasidelerdeki vefa vurgusu ile şiirlere de yansımaktadır; “Öliceğ hançer-i gamdan işığı toprağına/Dest-i cevr ile yaza hün-i dil âyât-ı vefâ” (N. K-2/10). Buna yönelik Osmanlı ordusunda Serdengeçti olarak adlandırılan küçük fakat çok seçkin bir birlik bile vardır. Vefa bu yüzden şiir öznesinin de sahip olması gereken en önemli özelliklerdendir. Bu yönüyle vefayı, **bağlılık**, **sabır** ve **sadakat** terimleri ile birlikte düşünmek gerekmektedir. Şiirler incelendiğinde, özellikle padişaha hitaplarda ve sultan şairlerin benlik algılarını yansıttıkları şiirlerde, iktidarın görevlerine yönelik bilgiler edinmekte mümkündür. Bunlardan birisi de, sadık olana vefa göstermektedir; “Bir dil ki vire yoluna cân-ıla cihânı/Âdet bu mıdur olmayasın ana mukayyed” (C. G-34/4). Vefa, çileler yolunun tüm zorluklarına katlanma ve sevgilinin tüm cefasını çekmeyi gerektirir. Eşrefoğlu Rûmî’de sabır, sevgiliye ulaştırmanın yanında insanı evliya yapan bir özellikte taşımaktadır; “Sabr idenler evliyâ oldu kamu” (E. M-6/5).

Vefanın tersi **bilmezlikten gelmek** ya da **vefasızlık** etmektedir. Bilmezlik belirli bir yakınlığı gerektirmektedir. Genellikle şiir öznesinin erginlenme aşamalarını tamamlayamadığı durumda, eşikte görülebilir. Arzu kişisi, onu tanımaz, ne yaptığının farkında olmaz ya da onun eşikteki durumunun devamını uygun görür. Bilmezlik yalnızca arzu kişisinden değil, çevre unsurlardan da gelebilir. Fatih’de görüldüğü gibi, mahalle halkı aşığı tanımazlıktan gelebilmektedir; “Mahallen halkı incidür beni bilmezlige urup/Ne müşkildür cefâ irmek kişiye âşnâsından” (A. 64/3). Bazen felek de, vefasız olarak tanımlanabilmektedir. Dünya da geçici olduğu ve insanın dünyadaki eylemleri onu mutluluğa götürmediği vefasız olarak tanımlanabilir. Sadece Cem Sultan için geçerli olan bir durum ise, izlediği yol sonucu hiçbir yere varamayan Cem Sultan, yolu da vefasız olarak nitelemektedir.

Sevgiliden beklenen bir diğer değer ise **dostluktur**. Klasik Türk Şiirinde sevgiliye yönelik hitap biçimlerinden birisi de “dostum” hitabıdır. Bu hitap diğerlerinden farklı olarak mekânsal bir ön koşulu gerektirir; dostum hitabının görüldüğü tüm beyitlerde sevgiliye görece bir yakınlık söz konusudur. Sevgilinin dostluğu, yanında büyük bir bedel

getirmektedir; geri kalan her şeyin **düşmanlığı**; “Düşmen oldılar senünçün dôstum ‘âlem bana” (A. 3/6). Bu durumda düşmanlık, Frengistan ya da Karaman gibi siyasal düşmanlar dışında, tüm âlemi kapsayan büyük bir güruhu kapsamaktadır. Bu durum özellikle Eşrefoğlu Rûmî’de görülen tasavvufî eğilimin gerektirdiği dünyadan vazgeçme düşüncesinin bir yansıması olarak görülebileceği gibi, aşağıda bahsedileceği gibi, padişahın dostluğunun, tüm çevredekilerin kıskançlığını çekmesi de görülebilmektedir.

Helen-Ortadoğu kültüründen ve devlet geleneğinden gelen bir etki ile Osmanlı şii çok güçlü bir mahrem anlayışına sahiptir. **Mahremiyet** algısı hem eski Türk geleneklerinden gelmekte fakat büyük ölçüde İslam kültüründen etkilenmektedir (AYDIN 2015, 290). Genellikle dışarıdan gelen bir unsur mekânın büyüsunü bozmaktadır; “Hâr-ı belâya sabr eder illâ ki edemez/ Zâg-ı rakîbe bülbülün ey gül-izâr sabr” (A.P. G-71/5). Osmanlı büyük resimde çok kültürlü olmasına rağmen, kendi içinde homojen büyük parçalardan oluşmaktadır. Bunun en bariz örneği, mahallelerdir. Mahallenin köpekleri bile yabancı olana havlar; “Agyâr işigünde yürütmez idi bizi/ Fi’l-cümle itlerünle olmasa âşinâlık” (N. G-274/3). İkinci bir durum ise, harem meselesidir. Osmanlı şairi, sevgili ile “halvette yalnız olmak” istese de, bu arzusu sürekli engellenir ve bu durum mekânın da olumsuzlanmasına sebep olmaktadır. Osmanlı padişahlarının da mahremiyet konusunda dikkatli oldukları anlaşılabilir. Özellikle sır saklama, sadakat gibi konuları önemseyen sultanlar, ikili ilişkilerine üçüncü kişilerin dâhil olmasını hoş görmemektedirler.

2.4. Doğaya Karşı; Doğa Karşısında İnsan ve Şehir

Osmanlı entelektüelinin düşünce dünyasında, dinî açıdan Tur Dağı, Hira Mağarası, edebi açıdan Bîsütün Dağı, Mecnun’un çölü, halk anlatılarındaki sayısız kutsal dağ ve sosyo-ekonomik açıdan bereketli ovalar ve yaylalar varken, bu mekânların şaşırtıcı azlığı ve kullanımlarındaki olumsuzluk dikkati çekmektedir. Bu yüzden Klasik Türk Şiirinin en büyük diyalektiği, belki de **ideal** olan ile **doğal, sıradan** olan arasındadır. Tanrı bir mimar olarak evreni çalakalem değil, bir plan dâhilinde yarattığına inanan insan, yeryüzünde

Tanrının halifesi olarak, kendisine verilen ile yetinmez. Onu sürekli olarak yeniden planlar, şekillendirir ve idealize etmeye çalışır. Çünkü insan “yaşadığı gibi yaratmaz, yarattığı gibi yaşar” (BACHELARD 2014, 25) ayrıca “yer ile üzerinde yaşayanlar arasında görme, anlama ve yansıtmaya yönelik döngüsel bir ilişki mevcuttur. Karakter, mekânı fenomenolojik manada görür ve kendini mekâna göre tasarlar.” (İÇLİ 2008). Bu yüzden Klasik Türk Şiirinde doğal mekânların hemen hemen hiç görülmediği, onun yerine planlanmış, düzenlenmiş mekânların ağırlıkta olduğu görülmektedir.

Klasik Türk Şiirindeki bağ ve bahçeleri doğal bahçeler olarak düşünmemek gerekmektedir. Klasik Türk Şiirinde kullanılan tüm bitkiler, insanlar tarafından yetiştirilen bitkilerdir ve bu bitkilerde ciddi bir seçme işlemi söz konusudur. Örneğin tezhipte kullanılan “haşhaş, gül hatmi, çuha çiçeği, bahar açmış meyva ağacı, çiğdem, calendula, ağlayan gelin, ezaren, kadife çiçeği, açelya, nerengül (katmerli düğün çiçeği), Peygamber çiçeği, Hasekiküpesi, Kasımpatı, kardelen, sümbülbeter, çanta çiçeği, yalınkat” bitkilerini (AÇIL 2015, 10) ve Osmanlı bahçelerinde sıklıkla görülen meyve ağaçlarını Klasik Türk Şiirinde görülmemektedir. Divanu Lügati't-türk'te geçen çiçeklerin tamamının kır çiçekleri olduğu düşünüldüğünde, Osmanlı şehir kültürü ile Horasan kültürü arasındaki fark oluştuğu söylenebilir. (AYVAZOĞLU 2006, 19) Çemenzar bile mecaz-ı mürsel yoluyla bahçeyi ifade ettiği için doğal bir mekân olarak görülmemelidir. Bu durumda Divan şairinin Kartezyen düşüncenin verili, matematiksel ve a priori mekânına karşın, iletişim mekânlarını ön plana çıkarmaya çalıştığı görülmektedir.²⁸

Doğal mekânlar, az sayıdaki kullanımları ile de, bir **yaban** ve karşıt değer mekânı olarak görünmektedirler. Mekânın olumlanması ancak insan müdahalesi ile olmaktadır; “Şit-i 'adlünle şeref bulalı sahrâ-yi cihân/ Hem-dem olub salunur şir-i jiyân ile gazal” (N. K-16/25). Bununla birlikte Divan şairinin doğaya yabancı olduğu söylenemez. En azından göl ve akarsular özelinde bakıldığında bile, Osmanlı hayatının bu unsurlarla ne kadar iç içe olduğu görülebilir (SÖNMEZ, vd., 2015). Bu unsurların şiirlerde yer almaması ancak değer sisteminin ve şiir estetiğinin etkisi ile açıklanabilir.

Doğaya bakıştaki bu değişme, Osmanlı şiir dünyası için aydınlatıcı bir işleve de sahiptir. Bilindiği gibi Klasik Türk Şiirinde, Dede Korkut Hikâyeleri ya da Oğuz-nâmeler

²⁸ Kartezyen mekân ve iletişim mekânı hakkında bkz. (ÖZTÜRK 2012, 1-18)

gibi metinlerden çok, yine şehir tabanlı eski imparatorlukların edebiyatlarına bir öykünme görülmektedir. Kaplan'ın dikkati çektiği gibi, **hayvansal tabanlı bir üretime** ve doğa ile iç içe bir yaşama ait olan, bu yüzden hayal dünyasını doğal olan üzerine kuran eski gelenek (2006) ve halk şiiri ile **şehir tabanlı** Klasik Türk Edebiyatı arasında görülen ayrımın sebeplerinden birisi de bu paradigma farkı olarak görülebilir.

Klasik Türk Şiirindeki en büyük değer **yakınlıktır**. Yakınlık ise şehre bağlı bir mekândır. Sevgili, mahallelisi, sokak köpekleri, dilencileri, pazarı ile şehirde ikamet etmektedir. Sevgili terk edilmek istenirse, şehri terk etmek yeterlidir. Sevgili eğer uzaktaysa, Mısır ya da Bağdat gibi şehirlerle kıyaslanır. Aşığın duyguları şehrin duvarlarına yansır, şehir içinde şöhret bulur. Ayrıca şiirlerde geçmese de, saray da şehre bağlı bir mekândır ve örnekleri Fuzulî'de bile görüldüğü gibi şairler, şehri şiir için gerekli imkânlarla sahip olunacak bir yer olarak görmektedirler; "Fuzulî ister isen izdiyard-ı rütbe-i fazl/Diyar-ı Rum'u gözet, terk-i hâk-i Bağdâd it" (Fuzûlî 2005, 28). Ali Şir Nevai'nin şiirlerine nazire yazması istenen Ahmet Paşa, şiir ve şehir ilgisini, bu nazirelerinde sıklıkla vurgulamaktadır; "Sözde uşşâkı muhayyer eyle dersin/ Ahmed'e Böyle bülbül olmaga kûyun gerek bostân ana" (A.P. G-3/7). Bu duruma meyhanenin ve ibadethanelerin de şehirlerde bulunmaları eklenebilir.

Doğal mekânlar çok nadir durumlarda olumlanabilir. Bu olumlanma Eşrefoğlu Rûmî'de ve Necatî'de görülmektedir. Eşrefoğlu Rûmî, doğal mekânları **tecellinin** yansıdığı yerler olarak görülmektedir. Bu anlamda Tur Dağı önemli bir rol oynamaktadır; "Âşıka her yir Tûrdur her nefes mi'râc olur/ 'İşki olmayan gönüller tâ ebed mehcûrdur" (E. 15/2). Necatî'de ise, arzu kişinin doğal mekânlara etkisi büyüktür. Sahra dünyaya ait bir mekân olduğu vurgulanmakla beraber olumlu bir değer olarak, bahçeye eş değer tutulur ve aşk ile ilişkilendirilir; "Şit-i 'adlünle şeref bulalı sahrâ-yi cihân/ Hem-dem olub salunur şir-i jiyân ile gazal" (N. K-16/25).

Şehir, **kültürü**, **refahı**, **düzeni** ve **bayındırlığı** temsil etmektedir. 15. yüzyıl savaşların, bunalımların ve isyanların görüldüğü bir yıl olsa da, aynı zamanda fetihlerin ve İstanbul'un yeniden yapılandırılması gibi, Osmanlı tarihindeki ilk, belki de tek geniş kapsamlı imar projesinin de görüldüğü bir yıldır. Divan şairi, kendini de bir mekân, arzu kişisini de mimar olarak görmektedir; "Ey harâb olmuş gönül şâd ol ki mi'mârın gelir" (A.P. G-97/1). Sultan şairler haricinde, şairler evlerinin imarını isterler ve kendilerine

verilen ihsanları bir inşa etme süreci olarak algırlarlar. **Bayındırlığın** karşıtı ise yıkımdır; “Çeşm-i mestin zulm ile mülk-i dili virân eder/ Adlin ile yine âbâd eyle kurbân olduğum” (A.P. G-211/2). Yukarıda bahsedildiği gibi, ev olumlu bir mekân olarak görülmez. Bu yüzden genellikle harabe halindedir. Beden-mekân ev ya da kale de olsa arzu kişinin etkisi ile her an yıkılma tehlikesi barındırır; “Top yıkubdur hayâl-i hâl-i ruhun/ Bedenüm kal’asın havâle ile” (N. G-454/4). Bu yıkım beden-mekân dışında, dış güçlere yöneltilmiş bir yıkım da olabilir; “Adû hisârı degül bürc-i çarha dokunsa/ İmâret olmaya mahşer olunca vîrânı” (N. K-25/15). **Viranelik**, kısıtlı bir durumda olumlu bir değer olarak ortaya çıkabilir. Özellikle hazinelerin viranelerde bulunması sıkça kullanılan bir durumdur. Tasavvufî literatürün etkisi ile oluşan bu durumda, yıkım, gizli bir inşa sürecini barındırmaktadır²⁹; “Hâne-i dil kim harâb olmuş sanurdum ben anı/Ol cefâ mi‘mârınun tarhi-y-ile ma‘mûrmuş” (A. 33/2).

Refah anlayışı da, hazinenin içindeki mekânı olumlamasına katkıda bulunabilir. Tasavvufî düşünce her ne kadar, “künc-i ferâgatde kanâ’at gencin” (A.P. K-8/7) bulunduğunu söylese de, Klasik Türk Edebiyatındaki hemen her şairde, az ya da yaygın olarak bir refah hayali bulunmaktadır. Bu refah hayali büyük oranda devlet büyüklerine yazılan kasidelerde bulunur ve sıklıkla hükümdar ve çevresi cennete benzetilerek refahın büyüklüğü ifade edilmeye çalışılır. Bu durum Klasik Türk Şiirinin hamilik geleneği çerçevesinde kabul edilebilir bir durum olsa da, “Kevn ü mekâna ni’met-i bi minnet olanın/Tutsa azâsını nola kevn ü mekân dahi” (A.P. K-29-II/5) düşüncesi ile tezat teşkil ederek divanın iç tutarlılığına zarar vermektedir. Bu durum ancak büyüklük düşlerinin, şairi “sonsuzluk işareti taşıyan başka bir dünyanın önüne koy[ması]” (BACHELARD 2014, 223) düşüncesi ile açıklanabilir. Osmanlı devlet geleneğinde hükümdar, Tanrı’nın bir temsilcisi ya da gölgesi (Zıllullah) olarak görülmektedir. Dolayısıyla dünyadaki hükümdarın kurduğu bu cennet, maddi olanı dikey bir yücelmesi ile temsili ve “gölge” bir cennet olarak düşünülmelidir. Çünkü şiir öznesi, bu dünyanın geçiciği olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır. Refah, sıklıkla eleştirilen zenginlik kavramından farklı bir yapı taşımaktadır. **Zenginlik** çoğunlukla **cimrilik** ve **hırs** ile birlikte düşünülürken; refah, kazanılan değil, ihsan sonucu temin edilen bir durumdur. Münacatlarda ihsan yerini **rızka** bırakmaktadır. Ayrıca Mesîhi’nin Rahşiyyesi (Mesîhî 1995, 67-71) ve Necatî’nin Arpa

²⁹ Geylani ve Rumi’nin yıkım ve imar görüşlerinin kapsamlı bir karşılaştırılması için bkz. (M. KAPLAN 2013, 116)

(N. K-24) kasidesi gibi metinler incelendiği zaman refah, daha çok ihtiyacın giderilmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Refahın önemi, arzu kişilerini **mekânlaştırmaktadır**. Özellikle sultanlar incilerin çıkarıldığı bir deniz ya da altınların saçıldığı bir maden olarak görülebilirken, sevgili, lal dudakları, inci dişleri, gümüş teni ile başlı başına bir servet kaynağıdır; “Hâk-i pâyı menba'-ı lûtf u mürüvvet kânıdır” (A.P. K-15/28). Arzu kişinin girdiği mekânlar zenginleşir, bahçeye girse çimenler zümrüt, laleler yakut olur; “Ne döşenmiş gör'e sahn-ı çemene lâleleri/ Ter ‘akik ile dolu ‘arsa-i minâ mı degül” (N. K-17/11). Yukarıda bahsedilen mahzen/virane sorununda da, aşkın gönül harabesine **zenginlik** kazandıran sevgilin hayalidir; “Kılsa yir genc-i hayâline gönülde n’ola yâr/Çünkü viraneler içre bu da virâne geçer” (C. G-109/5). Kimi zaman şiir öznesi de bir zenginlik kaynağı olabilir ama bu durum Fatih ve Adli haricindeki şairlerde yetersiz bir zenginliktir. Değerli eşyaların en yoğun olduğu yerler, pazar, dükkân ya da ticaret yolları gibi alışveriş mekânlarıdır. Burada **güzellik** ya da **vuslat** bir metaya dönüşse de, bu pazara zarar verecek kadar büyük bir paha içerisinde çıkmaktadır. Âşık altın yüzünü, inci gözyaşlarını hatta canını ve başını öne sürse de, bu metayı alamaz. Sultan şairler bu konuda bir istisna gibi görünmektedir; Fatih’de zenginliğin arzu kişisine yakınlaşma da yardımcı olacağı ifade edilirken, Adli’de doğrudan yakınlaşmayı sağlayabilir; “Harc ideyidüm yollarına la’li gözümden /Küyna anun olsa müyesser sefer itmek” (BAYRAM, 2008 G-53/2). Cem Sultan ise, altının her mutluluğu elde edebileceğini ifade etmektedir; “Hurde-i zer iste her devlet ki var/Hurde-dârân-ı cihâna virür el” (C. Mu-36). Ayrıca, Allah, Muhammet ve dinî önderlerden yardım istenirken, bu yardımın sadece ahirete yönelik olmadığı, dünyadaki şartların da iyileştirilmesinin istendiği görülmektedir. Eşrefoğlu Rûmî’de zenginliği, tehlikelerini ihmal etmemekle beraber, olumlu olan bir değer olarak görmektedir (M. KAPLAN 2013, 129).

Dünyadaki refah hayali ne kadar zengin olsa da, maddi ve manevi engeller ile kuşatılmıştır. Dünya bu engellerden dolayı zindan ya da kafes olarak hayal edilebilir. Gerçek refaha ulaşmak için ise bu kafesten kurtulmak gerekir, böylece hiçbir şeyin erişilmez olmadığı **sınırsızlık** mekânına ulaşılabilir; “Su kevser olup döndü cihân cennete sâkî/Devr eyle ki cennetde harâm olmadı sahbâ” (A.P. K-37/7)

Refah’ın karşısı zarurettir. **Zaruret**, bir tasavvuf terimi olan fakr ve tok gözlülük

olarak değerlendirilebilecek istisnadan farklı bir durum olarak düşünölmelidir. **Fakr** ve **istisna**, nesne olduğu halde arzunun olmaması durumudur. Zaruret ise özellikle Mesîhi’de yoğun olarak görölen, ihtiyaçların karşılanmaması durumunda olduğu gibi arzunun olup, nesnenin yokluğunda ortaya çıkmaktadır; “Bana her kış âfitâb u berf ola nân u penîr”, “Ben olam aç u piyâza degmeyenler ola sîr” (Mesîhî 1995, 53). Düşkünlük derecesindeki zaruret İslami görüşçe de tasvip edilmez.³⁰ Bunun en belirgin olduğu durum şiir öznesinin beden-mekânı olan ev ve pazarda ortaya çıkmaktadır. Şiir öznesi erginleşmesini tamamlamadığı durumlarda, her zaman müflis ve fakir bir durumdadır; “Levend ü müflis ü divâne vü fakîr ü hakîr/ Necatîyem umaram dahi beş beter diyeler” (N. G-117/5).

Refah ile cömertlik birbirinden ayrılmaz değerlerdir. Refahın ortaya çıkışı, arzu kişinin cömertliği ile ve refaha sahip olduğu için arzu kişisinden cömert olması beklenmektedir. Bu yüzden refah haricindeki istenen değerler de metalaştırarak bir cömertlik unsuru olarak sunulurlar. Cimrilik ise, sahibini cehenneme götüren bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır; “Gönül eşigün umar cânın itmedin kurbân/Ne çâre cennete girmege kişi olsa bahîl” (A. 49/4). Cömertlik ise cennete götürmektedir; “Zira didar yolu yokluk varır cennete cömertlik/Gider tamuya nakeslik bulardır yolu insanın” (E. 74/14)³¹.

Sosyo-ekonomik tarihte de bahsedildiği gibi, 15. yüzyıl çok kaotik bir ortamda başlamaktadır. Ayrıca bu yüzyılda Moğol istilasının izleri henüz tazedir. Böyle kaotik bir ortamda doğan Osmanlı şiiri için **düzen**, vazgeçilmez bir unsurdur. Teolojide, Tanrının delillerinden birisi, nizam delilidir. İnançlı bir insan evrenin Tanrı tarafından bir düzen içerisinde yaratıldığına inanmaktadır. Ayrıca özellikle naatlerde, Hz. Muhammet aracılığıyla İslam dinî ile dünyaya düzen getirdiği tekrarlanan bir ifadedir. Hem Allah’ın gölgesi, hem de devletin yasama ve yürütme organı olan sultan ise, düzenin teminatıdır. Fakat doğal ile idealin karşıtlığında ifade edildiği gibi, dünyevi olan her zaman bozulmaya meyillidir. Bu yüzden dünyadaki düzene sıklıkla tecavüz edilebilir. Düzenin koruyucusu olan Fatih, yeryüzünün düzene kavuşacağı konusunda ümitsizdir, ancak mezarda kavuşulabilir; “Çün ecel sulh itdürür âhir nizâ’ı kaldurur/Pes nedür dünyâ için bu kurı gavğâdan murâd” (A. 8/4). Sultan düzenin koruyucusu olduğu gibi, şartlar onu tam tersine zorlayabilir. Bilindiği gibi Cem Sultan, abisine karşı yenilince asi olmuş, ilk

³⁰ Bu konudaki dinî referanslar için bkz. (ŞEKER 2014, 830)

³¹ Örnek için (Eşref-i Rûmî 1986) Tercüman neşri kullanılmıştır.

başlarda kendini haklı bir durumda görmesine rağmen, özellikle oğlunun katlinden sonra kendini sorgulamaya başlamıştır. Cem Sultan'ın şiirlerinde de, **kaos** olumsuz bir durum olarak görülse de, kendi durumundan ötürü tövbe ve merhamet kavramları ile birlikte affedilmesi gereken bir durum olarak şiirlere yansıtılır.

Şehre yönelik tehditler şiirlere yansımaktadır. Bunlardan en önemlisi, **yağmadır**. Yağmanın başrol oyuncularını, Moğol istilasının izleri olarak görülebilecek Tatarlardır. Bunun dışında Türkler³² de **katliam** ve yağmalarla birlikte anılabilir. Necatî, bu tür olumsuz olayları, Anadolu'yla ilgili olarak işlemektedir; “Ruhlarında zülfün ucundan neler çekdüm didüm/Didi bes gavgâlu olur Rûmda elbette uc” (N. G-40/4). Bir diğer kaos durumu **izdiham**dır. Çok nadir görülen durumlar dışında, arzu kişilerinin karmaşıklığı, aşkın kıskançlığının önüne geçmektedir. Hatta abartılı durumlarda tüm cihan sevgiliye âşıktır. Klasik Türk Şiirinde, “Duyguların Evi” bölümünde bahsedilecek arzu kişinin hareketsizliği kuralının bozulduğu durumlarda, bu kalabalık bir izdihama sebep olmaktadır. Bu durum nihai arzu kişisi olan Tanrı'nın herkesçe deneyimlenebileceği ilk an olan kıyamet gününe benzetilmektedir. Sevgilinin boyu düzlüğü ile Allah'ın birliğinin sembolüdür. Kıyamet gününün Allah'ın birliği için bir ispat olması sebebiyle, sevgilinin selvi boyunun herkesçe görünür olması eş değer tutulabilir. Bu eş değerlik, selvi aracılığı ile kausun bahçeye sıçramasına da neden olmaktadır. İzdiham bazı durumlarda, sevgilinin kapısı önünde bekleyen âşik ve rakiplerin kavgaları ile de oluşabilir. Bu kargaşa daha yerel bir durum olup, genellikle mahalle köpeklerinin kavga etmesine benzetilmektedir.

Şehirdeki bir diğer tehlike **dedikodu**, **iftira** ya da bunların toplamını da barındıran **fitne**dir. Fitne, Ahmet Paşa olmak üzere gözden düşen birçok başarılı kişi için konuşulan bir konudur. Bu yönüyle fitnenin şairler için gerçek bir tehlike olduğu düşünülebilir. Ayrıca Osmanlı yönetimi, ülkedeki Şii, Hurufi ve diğer Bâtını görülen ekollerin eylemlerini de bir fitne unsuru olarak görmektedir. Ahmet Paşa'nın “Gidelim bari şehrinde” redifli gazelinde, şehir olumlu özelliklere sahip olmasına rağmen katlanılması imkânsız bir mekân olarak ortaya çıkmaktadır. Şehirde ortaya çıkan son tehlike ise **yangınlardır**. Her Ortaçağ toplumu gibi, büyük yangınların görüldüğü Osmanlı şehirlerinin hikâyesi, metinlere doğrudan yansımaya da, ateş ve şehir bağlantısının

³² Klasik Türk şiirindeki Türk'ün, Moğol istilasının kalıntıları olan göçebe unsurlardır.

kurulduğu metinlerle ima edilmektedir; “Bu gönlüm şehrine düştü gözümünden nâ-gehân âteş/ Yaşım sakkâsı ermezse tutar mülk-i cihân ateş” (A.P. G-127/1).

Kaosun görüldüğü bir mekân da savaşın gerçekleştiği yer olan meydandır. **Savaş**, şiirlerde doğrudan kullanıldığı her zaman, zaferler ile anılan ve genellikle kasidelerde padişahın seferlerini anlatan bir olaydır. Cem Sultan İslam’ın yayılmasını da şeriat askerinin fetihleri olarak görmektedir. Bununla birlikte özellikle Cem Sultan’ın şiirleri dikkatli incelendiğinde, asker, kale ve kaosun ilişkili kullanıldığı beyitlere rastlanmaktadır; “Kahr u gazâbun kal’asınun handeki dûzah” (C. K-6/75). Bazen gam askeri, aşığın gönül şehrinin yağmalarken, bazen de felek cevri yıldız askerleri aracılığıyla yapmaktadır, kimi zaman ise Cem Sultan’ın derdi asker olup dünyayı fethetmektedir. Sevgilinin olumsuzlaşabilen parçaları, kirpik, hat ve saç bazen doğrudan bazen de, ok atma, kılıç kuşanma gibi dolaylı özelliklerle asker olarak görülebilmektedir.

Şiir öznesi, arzu kişisi karşısında tamamen **savunmasız** haldedir. Bedeni hisar bile olsa, yıkılmaya karşı açıktır. Gam askeri ya da sevgilinin cefası tarafından kolaylıkla öldürülebilir. Buna rağmen, bu güvensizlik istenilen bir durum değildir ve kendini güvende hissetmek istemektedir. Bu **güven** mekânlarından ilki kûydur. Elbette kûya girilip bu güven hissedilemez ama eğer girilebilirse cefanın ortadan kalkacağı vurgulanır. Kûyun güveni diğer mekânlarla kurduğu ilişkiler doğrultusunda mantıklı sebepler taşımaktadır. Bunlardan ilki kûy cennettir ve cennette azap olmayacağı ayetlerle belirtilmiştir; “Sığındum âsitânına cefâ vü cevri devrândan/ İşidelden beru anı ki cennette ‘azâb olmaz” (N. G-243/4). İkinci bağ ise Kâbe ile. Haremeyn bölgesi kutsal bir bölge olduğu için burada kan dökmek günahdır; “Cânâ ne bî-dindir gözün kim hış ile cân kastına/ Tir ü kemâ almış ele sahn-ı Haremde cenk için” (A.P. G-224/3). Üçüncü bağ ise, şifahane ya da bir üst basamağı olan ab-ı hayattır. Âşık cefalar yolunda yaralanabilir, hastalanabilir, sakatlanabilir ve hatta ölebilir. Fakat sevgilinin aşığa can vermesi kolay olduğu için sevgili için can vermekte kolaydır; “Gamzene ısmarla katlüm kirpüğün gözden savar Çün mesîhâdur lebün ölmek inen âsân gelür” (N. G-178/3). Bu diriltme gücü, arzu kişisinin vermiş olduğu bir teminat gibi görülerek şiir öznesine güven sağlamaktadır. Son görülen bağ ise, Necatî’de sultan ile ilgili görülen kaledir; “Saklar cihânı hâris insâf-ı Şehriyâr/ Min ba'd ev sipihr gerekmea bu nüh hisâr” (N. K-8/25). Bir diğer güven mekânı ise, meyhanedir. Meyhane fiziksel bir zarardan korumasa da, dünya telaşına karşı bir sığınaktır; “Leşker-i gam şâh-ı ‘ışka niçe bulsun dest-res ‘Avnîyâ

mevhâne gibi bir hisârüm var iken” (A. 62/5). Kimi zamanda kaleler gerçek ya da sembolik tehlikelere karşı sığınılan yerler olarak şiiirlerde görülebilir; “Derya düştü cûdun elinden dür-i hoş-âb/ Ol korkudan edindi kayadan hisâr lâ'l” (A.P. K-12/36).

Fatih ve Eşrefoğlu Rûmî, kendileri de bir arzu kişisi olarak müstesna bir yere sahiptir. Bunların divanlarındaki şiiir özneleri yıkılmak ya da saklanmak yerine savaşmayı tercih edebilir. Bu durumda savaş meydanı aynı zamanda **mertliğin** ortaya konulduğu bir yer olarak ortaya çıkar; “Meydan-ı rezmi bezm-geh idindi Husreva/ İdüb 'adu kafasını cam-ı şebane tiğ” (N. K-11/36). Aynı zamanda Necatî’de Fatih’in mertliği, yine meydana fakat savaş değil çevgen ile ilişkilendirerek vurgulamaktadır; “Sana sunuldu bu meydana sa'adet topı/ Çekmesün kaddini çevgan idüben hasmun emek” (N. K-12/21). Eşrefoğlu Rûmî ise hem çevgen, hem de savaş meydanında nefis askeri ile savaş halindedir; “Ben nefsün leşkerin kırmaga dâ'im/ Bahâdır oluben meydâne geldim” (E. 73/7). Bu yönüyle meydan Dede Korkut'ta görüldüğü gibi “hünerin ve yiğitliğin gösterildiği (...) aynı yerde yaşayan pek çok insana ulaşabilmenin, yapılan işi farklı kişilere duyurabilme ve göstermenin en önemli merkezidir” (ÇETİNKAYA 2013, 98). Mertlik ile ilgili düşünülebilecek bir diğer değer ise yine sultan şairlerde daha sık görülen **korkusuzluktur**. Klasik Türk Şiirinin ağlayan aşığı, özellikle askeri terimlerin kullanıldığı bazı beyitlerde, ölümden bile korkmayan bir görünüm sergiler; “Yâr için ağyâr ile merdâne ceng itsem gerek” (A. 22/5). Kendini güvene alan aşığın ilk yaptığı arzu kişisini tehdit etmektir. Bu durum ah okunu göğe atmak, gözyaşı askerini salmak gibi durumlar olabilmektedir. Ahmet Paşa ve Necatî'deki korkusuzluk ise büyük oranda, arzu nesnesinin diriltici gücüne dayanan bir korkusuzluktur. Mertliğin karşısı **kadınsılıktır**. Kadınsılık ile olarak dünya ile eşleştirilerek olumsuzlanır. Divan şairine göre dünya, hilekâr ve yaşlı bir kadındır. Erkek olan onun cevriyi çekmez; Cesurca savaşmak yerine tuzak kurmayı tercih eder. “Avnîya zâl-i zemânun mekrine aldanma kim/ Kim zenânun cevriyi çekmek gelür merdâna güç” (A. 6/5). Kadınsılığın ikinci eksisi ise, süse ve ziynete düşkünlüğüdür.

Divan şairi özgür olmayı istemektedir. Bu özgürlüğün ilk biçimi maddi sınırların çizdiği **özgürlüktür**. İnsan dünyada özgür kendini özgür hissetmemektedir. Ya arzularına kavuşması engellenmektedir ya da bu kavuşma yanında bir sıkıntı veya geçicilik tehlikesi ile gelmektedir. Bu yüzden sonsuz haz dünyası olarak ahiret dünyası/cennet bir özgürlük mekânı olarak görülmektedir; “Su kevser olup döndü cihân cennete sâkî/ Devr eyle ki

cennetde harâm olmadı sahbâ” (A.P. K-37/7). İkinci özgürlük, şehir ile ilgilidir. Âşık şehrin dışında dilediğini yapma özgürlüğüne sahip görünmektedir. Bu yüzden Sabahattin Ali gibi modern bir şair “Şehirler bana bir tuzak/Benim meskenim dağlardır” (2014) diyebilir. Fakat divan şairi için sorun yapmak istediği her şeyin şehirde bulunmasıdır; bir hamî imkânı, iyi bir eğitim şansı ya da sevgilinin kendisi. Şehir divan şairi için tüm zorluklara rağmen bir özgürlük mekânı olduğu için, şair içeride değil, dışarıda esirdir; “Öliyor haste Necatî kerem it bir sora gel/Gam bucagında esîr oldı esirge hey yâr” (N. G-63/7). Eşrefoğlu Rûmî bile hayatının bir bölümünde şehirden bunalıp, ormanlık alanlarda yaşamış olmasına rağmen şehri içinde olunması gereken bir mekân olarak görmektedir; “Bu taşra halk ile bâzârı terk it/Gönül şehrine gir esrârı gözle” (E. 23/5)³³. Bu yüzden şair, kızıp şehri terk etse bile, kafesten kurtulduğunun değil, kafese girdiğinin farkındadır; “Bu gülşenden kafes yigdir gidelim bârî şehirden” (A.P. G-232/3).

Olumlanan mekânların **bozunumu** görülen durumlardan bir diğerti de, Klasik Türk Şiirinin klişeleşmiş ötekileri olan rakip ve zâhittir; “Müdde’i mahrem olup meclis-i cânânımıza/Zehr-i kahrın içirir dehr bizim cânımıza” (A.P. G-273/1). Bazen tek bir kişi zâhid rakip ve kâfir rakip olarak bu özelliklerin ikisine birden sahip olabilmektedir. Zâhit tipi, vaiz, nâsîh, medrese âlimi gibi farklı tipleri de kapsamaktadır. Mekânın, içinde bulunan şahıslara göre aydınlanması ya da kararması, şiirlerde algısal olarak işlendiklerinin en büyük göstergelerinden birisi olarak değerlendirilebilir. Şiir öznesinin kişilerle olan ilişkilerinin mekânlara algısal olarak yansması, hem Klasik Türk Şiirinin geniş sosyal imkânların hem de Osmanlı entelektüelinin ötekine bakış açısını göstermesi açısından önemlidir; “Dünyâda kadrini kaçan idrak ede bu halk/K’anlar niyâm oldu sen âyine-i Hudâ” (A.P. K-3/25). Özellikle zâhid-rakip tarihin her döneminde olduğu gibi aydın bir azınlığı dışlayan, bu yüzden kendi kendini ötekileştiren bir öteki olmasıdır. Şiir öznesinin genel savunmacı ve edilgen tavrı, aydın sayabileceğimiz şair sınıfının, döneminde yaşadığı sorunları göz önüne sermektedir. Bu zâhid-rakip, özellikle en temel olumsuzlayıcı tiptir. Hakkında çok konuşulmuş olan bu tip, genellikle bulunduğu mekânlar gibi, zenci ya da esmer olarak nitelenmektedir. Ayrıca bu tiplerin sürekli olarak kargaşa(fitne) ve suçlar ile özdeşleşmiş olmaları, yukarıda bahsedilen ideal düzeni kurma çabasını engelleyici bir durumdur. Rakip, aşığı maşuktan, şairi hamisinden, dervişi

³³ Örnek için (Eşref-i Rûmî 1986) Tercüman neşri kullanılmıştır.

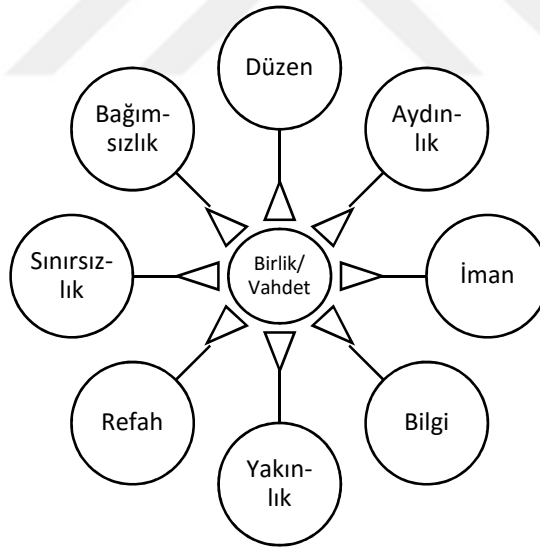
tasavvufî mertebelerden uzaklaştırır (A. A. ŞENTÜRK 1995, 340-359). Bu açıdan üç arzu durumuna karşı da olumsuzlayıcı olan bu kişi, girdiği mekânları da karartır, soğutur, yoksullaştırır, gama gark eder; “Bu zemistân içre ne titrersin agyar üstüne/Gel gir Ahmet gönlüne gör nice âteş-tâb olur” (A.P. G-91/7). Kısaca, kart karakter, mekâna özelliklerini aktararak, “engelleyci mekân” haline dönüştürür. Böylece mekân, olumsuz bir özellik kazanmadan, kahramanın gelişimini engelleyen bir figür haline gelmektedir (DEMİR 2011). Eşrefoğlu Rûmî için, rakibin görevini ağyara devretmesi durumu vardır. Çünkü Eşrefoğlu Rûmî’nin Tanrı’yla olan ilişkisi, sevgili ya da sultan ilişkisi araya girilebilen bir ilişki değildir. Eşrefoğlu Rûmî olan her şeyde Tanrı’yı görürken, çoğul bir görüşe sahip olmak uzaklaştırıcı bir işlev görmektedir.

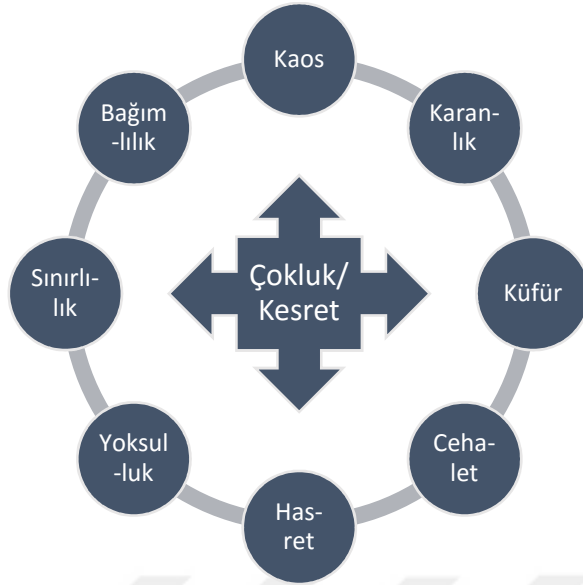


3. Karşıtlığın Kayboluşu ya da Sentez Mekânları

Ten ü cân yaradıcı Yezdân-ı Pâk
Eden hâki sultân ü sultânı hâk
(K-2/12)

Divanlarda geçen karşıtlık mekânlarına baktığımızda, bir merkez düşünce etrafında tüm kavramların yer aldığını görmekteyiz. Bu temel karşıtlık büyük ölçüde tevdit düşüncesinin bir yansıması olan, birlik ve çokluk düşüncesidir. Birliğin olduğu her yerde olumlu değerler ön plana çıkmaktadır. “Bütün kozmik âlemin merkezi biricik olan güneştir ve her şey ona âşıktır; onun etrafında döner. Müslümanların yeryüzündeki merkezi biricik Kâbe’dir: Müslümanlar ona âşıktırlar; onun etrafında dönerler; Divan şiirinde merkez olan sevgili tektir; bütün ışıklar onun çevresinde dönerler. Sultan tektir; bütün tebaa sultana âşıktır ve onun etrafında döner.” (NARLI 2014, 47). O halde mekânsal karşılıkları Diyalektik Mekânlar” bölümünde verilmiş tüm kavramları iki odaklı bir şekilde tasnif etmek mümkündür.





İyinin ve kötünün diyalektiği Avrupa skolastiğinde çok yaygın olmasına karşın, tasavvuf geleneğine tamamen uzak bir konudur. Çünkü bu düşüncede, ilahi düzen kendisini bir mücadele içinde yok etmekte ve bu düzen ancak uzak bir gelecekte, karşıtlıklardan birinin diğerini yutması, yok etmesi ile mümkün olabilir. Düzenin şimdi için imkânsız olması, Nietzsche'nin deyişiyle, “dekansa ve yaşama istencinin olumsuzlanmasına” sebep açarak, çileciliğe ve ölümün yüceltilmesine yol açmaktadır (NIETZSCHE 2005, 37-38). Fakat bu düşünce sisteminde, geleneksel ontoloji kendisi ile çelişmektedir. Klasik Türk Şiirine baktığımız zaman ise Cansever'in dediği gibi “Birlik İslâm'da temel postüla olduğu için, sanat alanındaki üslûpların temelini de oluşturur” (1995, 58). Eşrefoğlu Rûmî'nin “Hoştur bana senden gelen yâ hil'atdür yâhud kefen/Ya tâze gül yâhud diken senden hem ol hoş hem bu hoş” (E. 47/2) dörtlüğünde de belirttiği gibi tüm değerlerin aynı kaynak temelli olduğu bu düşünce de, her şey bir gölge ya da yansımaya dönüşerek birleşmekte ve sentez düşüncesini oluşturmaktadır.

Bu ontolojik anlayış ile hem dünya ve öte dünya arasındaki gerilim, her iki dünyayı da reddetmeden çözülebilmektedir. Böylece dünya, ikincil konumda kalırken, temsil ettiği üst gerçeklik sebebiyle muteber bir konuma yükselmektedir. “Sen giricek gülşene gül zâr olur/Ey yanagi zînet-i gül-zâr hey” (A.P. G-337/8). Mekânın, bu şekilde bir

gelişimi ve sonsuzluğu ifade edişi ile zaman ve mekân kavramları birleşerek kronotop³⁴ haline gelmesine neden olur.

İnsan mevcut bulunduğu ontolojik zemin, farklı varlık katmanlarına ait nesnelere üzerinde taşıyamaz. Farklı varlık kademelerine ait bu nesnelere temasları felaketle sonuçlanmaktadır (KORKMAZ 2000, 261). Bununla birlikte, bu nesnelere dilsel temsiller yoluyla çözümlenebilir (KOÇ 1994, 19). Dilsel temsiller karşılığı senteze, ontolojik sorunu çözerek dönüştürse de, edebiyat içinde bir temsil sorununa yol açmaktadır. Çünkü geleneksel ontolojide en yüksek kademede bulunan Allah'ın zatı, bir alt kademe olan öte dünyaya ve dünyaya eşit olarak tecelli etmemektedir. Bazı nesnelere, daha yüksek bir yoğunlukla görülebilen tecelli, bazı nesnelere ise daha düşük bir yoğunlukta görülmektedir. Ayrıca tecellinin, Allah'ın hangi sıfatına ait olduğu durumu da tasavvufî anlayışta önem taşımaktadır. Örnek olarak, Cemal sıfatının tecelli ettiği bir mekân, genişleyen bir mekân olurken, Celal sıfatının tecelli ettiği bir mekân ise, labirentleşen bir mekân olabilmektedir.

Temsil sorununun çözümlenmesi, genişleyen mekânların, algısal açıdan genişlemesine sebep olan etmenlerin çözümlenmesine bağlıdır. Çünkü “Klasik Türk Şiirinin simgeleştirmeye yönelik sanat anlayışı ve gerçek hayatla kurduğu derin bağın derin yapıda yani dolayımı olması nedeniyle yüzeyde değildir.” (KUTLAR 2005, 95). Bu zorunluluğun ilk sebebi, olumlanan değerler tekilik durumundan yayıldıkları için, genellikle sayıca daha azdır. Diğer durumlar ise çoğaldıkları ölçüde karşıt değerlikleri vurgulanır. İkinci bir sebep ise, olumlanan mekânların daha geniş yer alması ve görece detaylı tasvirleridir. Şiir öznesi, olumlanan mekânlarda iç huzurunu sağladığı için, bu mekânlardaki duygu ve izlenimlerini aktarmaktan çekinmemektedir. Bununla beraber, şiir öznesi karşıt mekânların içinde olduğu durumlarda, ruh halini sezdirenen ya da kısaca tanımlayan ifadelerde bulunmaktadır; “Mihri nice kabre koydun çünkü fertût olmadın/Mâhı nice çâha saldın çünkü mecnûn olmadın” (A.P. K1-35/3). Bir örnek olarak duygusal ilişkiler açısından önemli olan yârdır. Diğer herkes ise ağyâr konumunda görünmektedir; “Özün yâr anladır agyâr çokdur/Az olur yâr-ı cânı sen bilirsin” (A.P. G-245/5). Bu yüzden ağyâr, tüm içeriği kendinde toplayan, sadece genel hatları belli bir

³⁴ Zamansal ve mekânsal unsurların birbirlerini belirlemeleri ya da kaynaşmaları durumu. Bu durumda mekân, zamansal bir ifade de barındırır (DEMİR 2011, 299).

şablon konumundadır; “Yüzün gösterme agyâra söz açma her has u hâra/İrak et taze gül-zârı yavuz gözden yavuz dilden” (A.P. G-231/6)

Temsili durumlarından ötürü, arzu kişileri birbirlerine çok yakın hatta bazen girişik bir görünüm sergilemektedir. Çoğu zaman, karışık isimlendirme, nitelik aktarımı ya da mekânsal değişim gibi yöntemlerle aynı arzu kişileri girişik hale getirilmektedir. Bunun en yaygın örneği, Eşrefoğlu Rûmî gibi saraya ve sultana şüphe ile bakan bir şairde bile Allah’ın ya da din büyüklerinin şah, padişah olarak nitelenmeleridir. Bu girişiklik örneği şöyledir;

Uş ol hüsnün evsâfi ay mâh-rûy
Gönül şehrin eyledi pür-güft u gûy

Dâmen-i lutfun tutup şâd olmuşum olsa ne var
Âşık-ı zâra müyesser kâkül-i müşğîn-i döst

Akar gözlerim seyl-âb-vâr
Döner cismim âb üzre dolâb-vâr

Perçem-i nusratla zeyn olsun celâlin nitekim
Rûy-i mâha yere zîver kâkül-i müşğîn-i döst

Yine çıktı başım sevdâ-yi aşk
Yine doldu gönlüme gavgâ-yı aşk
(A.P. K-2/74-76)

Yüz dil ü bin cân ile mahkûmun olsun ins ü cân
Cânlar ettikçe musahhar kâkül-i müşğîn-i döst
(A.P. K-19/40-42)

Yukarıdaki şiirlerden ilki Hz. Muhammed için, ikincisi ise Fatih Sultan Mehmet için kaleme alınmış metinlerdir. Bu şiirleri kaside başlıkları ve yardımcı unsurlar olmadan anlamak imkânsızdır. Çünkü arzu kişileri aynı sıfatları, aynı duyguları ve aynı “mekân”ları paylaşmaktadır. Mekân, Lefebvre’nın dediği gibi, “içinde yayılan enerji olmadan fiziksel mekânın bir gerçekliği” yoksa ve anlamını “içindeki nesnelere etkileşimlerinden” alıyorsa, (LEFEBVRE 2007, 44; 108), Klasik Türk Edebiyatı özelinde, olumlanan değer mekânlarının, içerdikleri değerlere, ancak içinde oturan arzu kişisi ile şairin girdiği etkileşim ile sahip olduğu söylenilebilir.

Bu durum, bizi şöyle bir analogiye götürebilmektedir; olumlanan ve olumsuzlanan değer mekânlarında görüldüğü gibi, bu mekânların anlamları, daha sonra açıklanacak birkaç istisna hariç, sabit kalıyorsa ve arzu kişileri, olumlanan mekânları paylaşıyorsa, o zaman arzu kişileri de, aynı enerjiyi, aynı anlamı ve aynı kodu kullanmaktadır. Bu kodun ne olduğu, arzu kişilerinin tanımlandığı beyitlerden çıkarılabilir;

Dünyâda kadrini kaçan idrak ede bu halk
K’anlar niyâm oldu sen âyine-i Hudâ
(A.P. K-3/25)
San âyine-i gayb-nümâ oldu ruhâmın
K’etti dü cihân nakşının gün gibi hüveydâ
(A.P. K11/5)

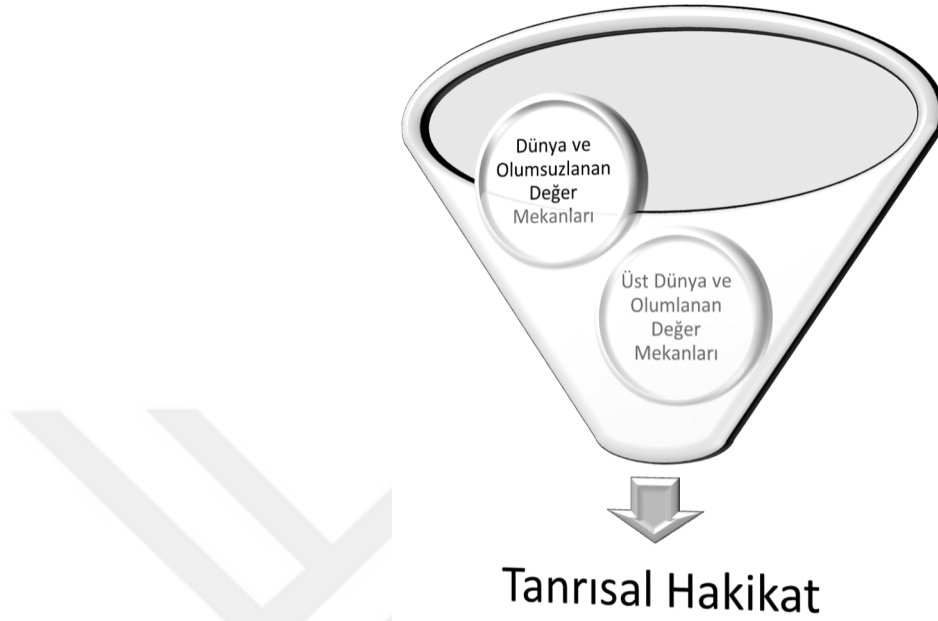
Sen ol âyine-i nûr-ı hüdâsın
Ki her bir sûrete ma’ni-nümâsın
(A.P. K-9/1)
Yüzü âyinesi yârim dürüst âyinedir zâhid
Sen anı râst görmezsin edersin çün nigâh eğri
(A.P.G-330/5)

Sırayla Hz. Muhammed, Şeyh Vefâ, Fatih Sultan Mehmet ve sevgili için yazılmış olan bu dört beytin tümündeki ayna metaforu, arzu kişilerini birer sembol haline getirmiştir. Bu durumun bu kişilerin içinde buldukları mekânları da, bir temsil mekânı³⁵ haline getirmektedir. Lefebvre'nın temsil mekânları; “anamlı bir etkiyle tanımlanır: yankı, yansıma, aynı etkisi” şeklinde tanımlaması (LEFEBVRE 2007, 68), Klasik Türk Şiirinin, olumlanan değer mekânlarını tanımlamak kullanılabilir. Temsil mekânları doğu kültürleri için ayrıca önemlidir. Çünkü doğu, yukarıda da belirttiğimiz gibi dünya-ahiret ayrımını oldukça minimal düzeyde tutmaktadır hatta tecelli düşüncesi ile bu ayrımı tamamen kaldırmaktadır. Bu yüzden “Doğu'nun ideogramlarının dünyanın düzeninin (mekân-zaman) sunumu ile somut mekân-zaman kavranmasını ayrılmaz bir şekilde içeriyor olması” (LEFEBVRE 2007, 71) garipsenmez.

Mekân algısı, bu şekilde sembolikleştiği zaman, ideogram haline gelir. Cennet, bahçe, kuyu ya da zindan, artık kendisi değil, arzu kişilerinden yani dinî önder, padişah, sevgili gibi arzu kişilerinden uzak kalma(hicran), olumsuz bir tepki görme(azar, itap), hiç tepki görmeme (istiğna) ya da kavuşma(vuslat), olumlu bir tepki görme(iltifat, ihsan) gibi durumların temsili durumundadır. Bazı mekânlarla arzu kişileri, arasında kurulan daimi bağlar, bu mekânları, birer temsil mekânı haline getirerek, durağanlaşmasına ve sembolikleşmesine neden olurlar. Bu bağlar o kadar güçlüdür ki, mekân, kişinin kendisi haline gelebilir; “Yüzün gül-zârı şevkından yine mest oldu bülbüller/Bahâr ü mevsim-i güldür ko hûş-yâr olmasın kimse” (A.P. G-269/4) ya da “Gönlüm esîr-i çâh-ı zenahdan olup gider/Bî-çâre n'eylesin yeri zındân olup gider” (A.P. G-80/1). Bu yüzden mekânlar, çok büyük oranda olumlanan değer ve olumsuzlanan değer arasında kutuplaşmış bir durumdadırlar, gri alanlar çok fazla görülmemektedir. Mekânlar temsili durumlarından ötürü, genel görünüşleri dışında, temsil ettikleri durumdan başka bir durumu ifade ettiklerinde nitelikleri de değişmektedir. En radikal değişimler, içinde arzu kişiler bulunmayan olumlanan değer mekânlarında görülmektedir. Her ne kadar istisnai durumlarda birkaç beyit içinde geçse de, bu nadir beyitler mekânların gerçek niteliklerini aydınlatmaktadır; “Gül yüzü gülşenini görmeyicek/Bâg-ı cennet gözüme hâr gelir” (A.P.

³⁵ Temsil mekânları, içlerinde gerçekleşen pratikten çok, eşlik eden imgeler ve simgeler nedeniyle değer kazanan, fiziksel gerçekliği olmasa bile, sadece tarifi ile var olabilen mekânlardır. Sanatçıların, yazarların ve filozofların mekânı olarak düşünülebilir. Büyük ölçüde zihinseldir. (LEFEBVRE 2007, 68)

G-63/2). Daha da nadir olarak, bazı karşıt değer mekânlarının, arzu kişilerinin etkisi ile olumlu “aydınlandığı” görülebilir.



Arzu kişilerinin girşikliğini daha iyi anlayabilmek için, arzu kişilerinin paylaştıkları mekânların daha iyi incelenmesi gerekmektedir. Ortak paylaşılan mekânlar çok çeşitli olsa da, bahçe, kuyu gibi mekânların bazıları, doğaları gereği her arzu kişisi için uyarlanabilir haldedir. Sevgilinin evinin, padişahın sarayın bahçesi varken, cennet de bir tür bahçe sayılabilmektedir. Kuyu, Yedikule Zindanları’ndaki Yılanlı Kuyu olabileceği gibi, cehennem kuyularından bir tanesi de olabilmektedir. Bununla beraber arzu kişilerin temel mekânları diyebileceğimiz alanlar bulunmaktadır; kûy, saray ve cennet/ari/sidretü’n-münteha. İlk olarak kûy, sevgilinin yaşadığı yerdir; “Bana yazuk disene sana ne var ey sofi Kûy-i yâr olmaz ise gûşe-i cennet bâkî” (N. G-604/4). Beyitte görüldüğü gibi kûy, metafizik olandan ayrı kategoridedir. Buna rağmen kûya ulaşmak, Eşrefoğlu Rûmî’nin dervişin seyr ü sülûkunu anlattığı beyitlere benzerlik gösterebilir. Eşrefoğlu Rûmî’nin dervişlik yolunu “Eşrefoğlu Rûmî gibi senden seni elden bırak/ İki cihânı isteme Sübhânı iste bul bugün” (E. 89/15) dörtlüğü ile ifade ederken, Necatî, aşığın yolunu “Tâlib-i cânâneyi dünyâ ve ‘ukbâ eglemez/Kûy-ı yârın yolu birdür menzil-i ârâm iki” (N. G-622/4) şeklinde tarif etmektedir. Ayrıca kûy kolaylıkla ibadet mekânlarının yerine geçebilmektedir; “Fikr-i ebrûn eylemez Cem mescid-i hüsnünde hiç/Kâbede

divânedür mahsûs mihrâb isteyen” (C. G-254/9). Cennet ve kûy arasındaki bağlantı da çok sık görülebilir. kûy bazen cennete benzerken bazen de cennetin kendisi olabilmektedir; “Dil cefâdan kaçdı vardı kûyuna/Bileli cennet içinde olmaz azâb” (C. G-11/3). Bu ilişki tek taraflıdır yani ilahi kimliğe sahip kişiler kûyda konumlandırılmaz. Yalnızca Eşrefoğlu Rûmî; “Eşrefoglu yana gör kûy-ı kenârında Hakkun/Dimeyeler Rûmîye ibn-i fülân oda yanar” (E. 29/6) beyitlerinde Allah ile kûy arasında bir bağlantı kurmaktadır. Bununla beraber Eşrefoğlu Rûmî’nin beyitlerinde maşuk olarak Allah bulunduğu gibi, diğer şairlerde dinî kimliği bulunan kişileri sevgili gibi nitelemekten çekinmezler.

Kûy ile saray arasında çok sıkı bağlar kurulmaktadır. İlk olarak sevgili sarayda yaşayabilir; “Aşkın yolunda hecre tahammül günah imiş/Uşşakın işi anun için her ah imiş/Eflâke erdi âhim erişmez sarâyına/Hayrette kalmışım ki bu ne bâr-gâh imiş” (A.P. G-130/1-2). İki mekân arasında büyük benzerlikler vardır; ikisi de bahçeyi içerir, ikisinin de kapısının önünde beklenir, ulaşmak güçtür gibi. Fatih bu benzerliği şöyle vurgulamaktadır; “Her zemân ‘âşıklara varmak der-i cânâna güç/‘Arz-ı hâl itmek gedâlar hazret-i sultâna güç” (A. 6/1). Bu ilişki ise, kısmen iki yönlüdür. Özellikle kasidelerde, sultanların sevgili gibi betimlendikleri ve kûyda konumlandıkları, sevgilinin sarayda oturması kadar sık görülmesine de rastlanan bir olgudur. Ahmet Paşa’nın II. Bayezid methiyesi olan Âb Kasidesi’ndeki beyit buna güzel bir örnektir; “Kûyunda akıt ekşimi ey pâdişâh-ı hüsn/Densin getirdi Kâ’beye bir şehriyâr âb” (A.P. K-35/4). Cem Sultan’ın kasidelerinde ise abisine yönelik duyguların hat değiştirerek lirikleştiği görülmez. Bu yüzden Bayezid hiç bir zaman sevgili gibi tasvir edilmez. Bunda akrabalık bağlarının etkisi olduğu ise babası hakkında yazdığı şu müfretler ile red edilebilir; “Mihr ü meh anun-ıçun kıldı taleb kapuna kim/Cem gibi arada yüz süre vara der-gehüne” (Mu-2), “Çokdur egerçi câşık-ı sâdık cihânda lik/Çekmekde Cem gibi ğamunı kimse görmedüm” (Mu-5). Bu yüzden abisi ile duygusal bir birlik geliştirmesi önündeki engelin taht mücadelesi olduğu iddia edilebilir. Sultanların tahta verdikleri önemin derecesi bu farktan da anlaşılabilir. Gazellerde ise sevgiliye şah olarak hitap edildiği görülse de, mekânsal bir bütünleşme görülmez. Bu yüzden söz konusu durumun geleneğe bağlı kalıp bir ifade olduğu ve anlamsal bir değeri bulunmadığı öne sürülebilir.

Tasavvufun bu dünya ile ahiret arasındaki farkı yok eden anlayışı Cem Sultan divanında bir takım değişikliklere uğramaktadır. Şair zihni dönem dönem yaşadığı refah

dönemlerini veya hayallerini cennet teması ile eşleştirir. Böylece dünyada cenneti ya da gölgesini kurarak *jouissance*³⁶'a ulaşmaya çalışır. Cem Sultan ise hayatının kısa bir dönemi hariç bunların tamamından uzaktadır. Dinî olarak kendisine yabancı bir bölgede yaşamak, ayrılık ve başarısızlık hissi kendisini dinî bir başarı olarak gördüğü hac üzerine yoğunlaştırır; “Mekketu'llâh'ı varup bir gün tavaf eyledüğün/ Bin Karaman bin Arab bin mülket-i Osmândur” (C. K-9/2). Dinî duygular böylece daha izole olarak taht ve aşk arasına girmez. Fakat sentez kurma açısından oldukça önemli olan bir şekilde, yoğun üzüntü duyguları, ani hedonistik söylemlere kapı aralamaktadır; Bu durumun yitik cennet hayallerinin ayş/meyhane=cennet şeklindeki geleneksel söylemin itidalini kaybederek aşırılaşması olarak görülebilir;

Cânumı yakdun u yıkduñ 'ömrümün divârını
Bid-i evvânun yıkılsun aşığa geçsün felek

Her-geh 'âkıldur cihâna kılmasun hiç i'tibâr
Fursatı fevt itmesün zevk ü safa sürsün felek (C. K-8/29-30)

İlişkiler yalnızca kûyun bağlantıları şeklinde ortaya çıkmamaktadır. Kutsal mekânlar ile saray da bir ilişki içine girmektedir. Bunun en çarpıcı örneği, saraya genellikle olumsuz bakan Eşrefoğlu Rûmî'nin saray, kutsal ve romantik olanı harmanladığı “Neylesün nitsün sarâyı padişâhı isteyen/Hûriye kılmaz nazar cennât-ı rıdvân istemez (E. 40/3)” beytidir. Saray-kutsal ilişkileri büyük oranda kûy-kutsal ilişkilerine benzemektedir. Yalnızca sultan, mihrap ile değil, kendi adına verilen hutbenin okunduğu minber ile özdeşleşmiştir; “Şehriyârâ adını minberde yâd etse hatib/Nûr ile mescid dolar filhal olur minber güneş” (A.P. K-19/46). Sarayın kurmuş olduğu ilişki aynı zamanda çift yönlüdür. Uç bir örnek, Osmanlı şairleri tarafından hayatı çok iyi bilinen Hz. Muhammet'in, tarihi gerçekliğe aykırı olarak saraya oturtulmasıdır; “Sadr-ı sarây-ı sırrını yâ Rab kim ede şerh/Arş üzeredir çü saff-ı ni'âlî Muhammedin” (A.P. K-6/17) .

Bu mekânlar haricinde, sözlük kısmında da görülebileceği gibi, arzu kişileri, cennetsel mekânlar, göksel mekânlar, bahçeler, maden, deniz, kuyu, mahzen gibi

³⁶ “Jouissance, Fransızca, *Jouir* fiilinden gelir. Türkçe'ye haz olarak çevrilebilse de, haz gibi bedensel ve gelip geçici değil, tam ve sürekli, arzuyu yok edecek derecede bir tatmindir. Bu yüzden imkandır. (NASIO 2007, 32-5). Bununla beraber bazı araştırmacılar, vecd esnasında hissedilen “okyanussal” hissin *jouissance*'a en yakın şey olduğunu iddia etmektedir (OLEARY 2003, 187). Bu his, aynı zamanda derin bir kaygı/anksiyete kaynağı olduğu için (RONEN 2009, 105), dervişin çelişkili duygularını çözümlmek için de işlevseldir.

mekânlarda birlikte görülebilmektedirler. Bu mekânlardaki ortaklıklar, yukarıda bahsedildiği gibi hiç kimseye özgü olmadığından ancak dolaylı delil olarak kullanılabilir.

Arzu kişilerinin yakınlığını gösteren bir diğer unsur ise, methiyelerde ya da methiye özelliği taşıyan metinlerde ortaya çıkan saltanatın durumudur. “İktidar Mekânları” bölümünde daha geniş bahsedileceği üzere, hükümdarlık her zaman, belirli bir coğrafi mekân üzerinde iktidar sahibi olmayı gerektirmektedir. Fakat iktidar, hiçbir zaman dünyanın bir parçası üstünde hâkimiyet kurmakla sınırlandırılmaz. Sultan ile Tanrı arasındaki ilk birleşme de burada oluşmaktadır. Sultan Tanrı’nın gölgesi (Zıllullah) ya da halifesidir. Zıllullah sıfatı daha çok gök ile ilgiliyken “Zıll-ı Yezdân âfitâb-ı taht Sultân Bâyezid/Mehdi-i devr-i zamân ü dâver-i rûy-i zemin” (A.P. K-23/27), halife sıfatı yeryüzü ile ilgilidir; “Yer yüzünün halifesi Sultan Bayezid /Ki anun şerif adına geldi cihana tıg” (N. K-11/13). Ahmet Paşa’nın Zıllullah sıfatını Şeyh Vefa için de kullanması, halife sıfatının da tasavvuf terminolojisinde görüldüğü gibi Eşrefoğlu Rûmî’nin şiirlerinde de, şeyhin posta oturmaya layık gördüğü kişilere verilen bir sıfat olması, sultanlık makamının metafizik yönü hakkında bilgi vermeye yeterlidir.

Klasik Türk Şiirinde sultanlığın kapsayıcı bir sıfat olduğu söylenebilir. Manevi liderlerin sultan olarak nitelendirildiği de görülmektedir; “Ey âlem-i vilâyete sultân olan Emir/Vey milk-i Rûma rahmet-i Rahmân olan Emir” (A.P. K-6/11). Bu durumun en uç örnekleri padişahların Peygamber sancağını kullanması ya da Eğri Seferi sırasında III. Mehmet’in padişahın hırkasını giymesi gibi durumlarda görülmektedir (TURAN 2007, 112). Şahım nidası, sultanlardan çok lirik şiirlerde sevgiliye yöneltilmektedir. Yukarıda bahsedilen, saltanatın mutlaka bir mekân ile bağlantılı olması durumu, lirik şiirlerde de devam ederek, aşkın mekânlaştırılması ve üzerinde hâkimiyet kurmasına şeklinde sanallaşmaktadır; “Leşker-i gam ben gedâyî öldürür yoldaşlar/Pâdişâh-ı ‘ışka tâbi’ bir sipâhî yok mudur” (N. G-59/6). Özellikle sultan şairlerde görülen bir husus da aşkın, şiir öznesini sultan haline getirmesidir; “Yarım ağız kime bendem dise ol şâh-ı cemâl/Sanasen ânı bütün ‘âleme sultân eyler” (A. 16/2). Sultanlık aynı zamanda güzellik ile de ilgilidir; “Ebedîdür letâfet-i bî-had/Sende iy pâd-şâh-ı hüsn ü cemâl” (C. Mu-6).

Örneklerde de görüldüğü gibi, Klasik Türk Şiirinde arzu kişileri müstakil şahıslar değil, birbirleri ile en azından mekânsal bağlamda ilişkiler kuran, ortak mekânlar kullanan ve hatta birbirlerinin mekânlarını paylaşan girift kişilerdir. Karşıtlık mekânlarında da

belirtildiği gibi mekânların bir değer içerdiği göz önüne alınırsa, bu kişiler bir ortak değerler dizgesini de ifade etmektedirler. Bu değerleri, karşıtlık mekânlarında olduğu gibi haz veren/ülkûsel ve acı veren/karşıtlık mekân şeklinde iki kategoride incelemek mümkündür.

3.1. Hazzın Kaynağı; Cennet Bahçesinde

Klasik Türk Şiirindeki tüm olumlanan değerler, arzu kişilerini bir şekilde bağlamaktadır; Örneğin İslam, dünyaya Allah tarafından gönderilmiş, Hz. Muhammet tarafından tebliğ edilmiş, evliya ve dervişlerce yayılmış ve sultanın kılıcıyla küffar ülkesine hâkim olmuştur. Fakat özellikle iki değer daha çelişkili yollardan birleşerek, sentez düşüncesini özellikle vurgulamaktadır.

Bu olumlanan değerlerden birisi de refahtır. Karşıtlık değerler bölümünde daha detaylı belirtildiği gibi, refah, zenginlik ve sefahate bakan yanı sıra eleştirilirken, imar, cömertlik ve zaruri ihtiyaçların giderilmesi yönleri ile de bir olumlanan değerdir. Elbette ilk fark itidal farkıdır. Mekân ile alakalı yönü ise, zenginliğin kaynağıdır. Refahın en tipik mekânı, sonsuz bolluk ve zenginliğin görüldüğü cennettir. Cennet, örnekleri daha çok Eşrefoğlu Rûmî’de görülen, daha ilerisini işaret eden kullanımlarda muteber görülmezken, daha genel bir kullanımda arzu kişileri ile bağdaştırılarak, bir arzu mekânı haline gelmektedir; “Nigârâ bâg-ı cennette yâ miskîn hûşedir zülfün/Yâ amberden hamâyildir gümüş serv-i hırâmâna” (A.P. G-264/3). ““Âkıl ister cennet ü hür ü kusûr gılmân ola/‘Âşıkun hiç meyli yokdur cennet ü na’mâsına” (E. 109/8). beyti ile cennete gitme düşüncesini eleştiren Eşrefoğlu Rûmî bile, “Var ol nefsin itin kör et kanaat ile elbir et/Yerin cennet eşin hur et gel uy hükmüne Kur’an’ın” (E. 74/11)³⁷ gibi beyitlerle cenneti bir hedef göstermekten çekinmemektedir. Cennet, Cem Sultan’da dört, Ahmet Paşa’da kırk bir ve Necatî’de on yedi kez methiye türündeki kasidelerde geçmektedir. Bu durum cennetin refahı ile cennetin yaratıcısı olan Allah’ın yeryüzündeki gölgesi olan sultan arasında bir bağ kurulduğunu göstermektedir.

Sultanlar elbette saltanatı, babalarından gelen bir doğum hakkı ve vermiş oldukları mücadeleler ile kazanırlar fakat eski kut anlayışının bir devamı olarak görülebilecek

³⁷ Örnek için (Eşref-i Rûmî 1986) Tercüman neşri kullanılmıştır.

Allah'ın takdiri bu saltanatı meşrulaştırmaktadır. Fakat Allah saltanatı verirken, sultana bir takım görevler de yüklemiştir. Adalet ve "İ'la-yı Kelimetullah"ın yanında cömertlik de bu sorumluluklardan birisidir. Kendisi de çok kısa süreli de olsa sultanlık yapan Cem Sultan, babasına yazdığı bir şiirde bu durumu vurgulamaktadır; "Câvidân-ı saltanat kaddüne lâyük câmedür/Mekremet tâcın bî-hamdu'llah ki sana virdi Hak" (C. Mu-1). Bu bağlantıdan ötürü, padişahın ihsanı, "caize" caiz görülür hatta şiirinin memduhu için bir zorunluluktur. Yüksek memurların sahip oldukları mal varlıklarının, devlete ait mülklerin göreve bağlı olarak tahsis edilmesinden ötürü, bu kişilerden gelen ihsanların da yine padişaha bağlı olduğu düşünülebilir. Padişahın cömertliği ve zenginliği, onu çevresini cennetleştirmesi yanında, maden, deniz, mahzen, Bedeşşan gibi zenginlik kaynaklarında mekânlaştırmaktadır. Eşrefoğlu Rûmî dahi, maddi refah ile ilgilenmese de, manevi zenginlikler ile saltanat kavramı arasında ilgi kurmaktadır. Allah'ı ve Abdulkadir Geylani'yi sultan olarak nitelediği gibi, manevi yükselişi sonucu kendini sultan olmuş gibi düşünmektedir. Saraya daveti sonrası İznik'e geldiğinde, kendinin sultana unutturulması için dua eden bir kişinin bile saltanat kavramını bu şekilde kullanması, saltanatın toplumun bilinçaltında e kadar güçlü çağrışımlar kazandığını göstermesi açısından önemlidir.

Bu durumun bir diğer göstergesi ise, eğlence meclisleridir. Örneklerini Dede Korkut Hikâyelerinde bile gördüğümüz ve Timurlular gibi Orta Asya Türk devletlerinde de örnekleri sık görüldüğünden eski bir Türk geleneği olarak nitelendirilebilecek olan işret geleneği, Osmanlı kültüründe de, oldukça yaygındır. Bu meclisler, kendi içinde özel kuralları ve ritüelleri olan ve patronaj sistemi içerisinde oldukça önemli yer tutan kültürel bir oluşumdur. İşret ve edebiyatın ilişkisi o kadar kökleşmiştir ki, Divan geleneğinin son zamanlarında ve hatta bu gelenek yok olduktan sonra bile Batılılaşma devri Türk edebiyatında edebiyat sohbetleri meyhane ve konaklardan eksik kalmamıştır (ÖZGÜL 2006, 82-99). İşret meclisleri Klasik Türk Şiirinin içinde konu olarak işlenmesinin yanı sıra, İşret-nâme müstakil bir tür olarak da edebiyatta yerini almaktadır. Elbette bu eğlence meclislerinin bir kısmı mecaz unsuru olsa da, ağırlıklı olarak tasavvufî konularda yazan şairlerin bile, mecazi olarak anlaşılamayacak işret tasvirlerinin olması, bazı ulemanın şiir kültürü söz konusu olduğunda şarap, haşhaş gibi bazı haram ürünleri serbest bırakması bir realitedir (İNALCIK 2010, 374). "Su kevser olup döndü cihân cennete sâkî/ Devr eyle ki cennetde harâm olmadı sahbâ" (A.P. K-37/7). Bu durum Osmanlı kültürünün, Ortaçağ

Avrupalı gibi yaşamı öteleyen ve ileriki bir mutluluk için, şimdide acı çeken bir felsefeye sahip olmadığını göstermektedir (ECO 2014, 52). Osmanlı ontolojisindeki üst dünya “iyinin ve kötünün ötesinde” bir konuma sahiptir ve bu üst dünya altında olanı içerir, kapsar. Bu sayede bu üst dünyanın altında olan fenomenler, Yunus Emre hoşgörüsü çerçevesinde kabullenilir, ötekileştirilip, hor görülmez. Hatta bazen karşıt değer mekânları, öznenin çektiği sıkıntıların, dikey boyutta yüceltilmesi ile üst dünyaya geçiş için bir basamak olarak bile kullanılabilir. “Çâh-ı sîmin-i zenahdânındaki dil düzdüne/Sundu zincir-i mu’anber kâkül-i müşgîn-i dost” (A.P. K-18/7).

3.2. Acının Kaynağı; Cehennem Kuyusunda

Klasik Türk Şiirindeki tüm olumlu değerler gibi, karşıt değerler de, arzu kişileri ile alakalandırılabilir. Acı arzu kişinin konumu ile şiir öznesinin konumu arasındaki kaymadan meydana gelmektedir. Divanlarda da oldukça sık kullanılan aydınlık/karanlık metaforu gibi, acı, haz kaynağının olmayışı ile ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden en yoğun hissedilen acı, ayrılık ve özlem duygusudur. Ayrılık dışındaki olumsuzluklar da, arzu kişileri ile ilgilidir. Olumsuz bir mekân olan kâfiristan, Hz. Muhammed’in tebliğinin ulaşmadığı ya da sultanın fethinin gerçekleşmediği alanlardır.

Yakınlık ve olumlu olma korelasyonu, metinlerde her zaman tek yönlü ve olumsuz bir şekilde geçen tipler olan kart karakterlerin etkisi ile bozulabilir. Bu durum iki farklı unsur sebebi ile meydana gelebilir. İlk durum, engelleyici unsurdur. Şentürk’ün de belirttiği gibi, rakip, aşğa rekabet eden bir kişiden çok, sevgiliye eşlik eden bir dadı ya da hamidir. Osmanlı toplumunda, günümüzde hala örnekleri görülebileceği gibi, kadınlar tek başlarına dışarıya çıkmazlar, yanlarında bayan ya da erkek, bir akrabaları veya varsa hizmetkârlardan birisi onlara refakat etmektedir. Bu durumda âşık, sevgiliye fiziken yakın bile olsa, yaklaşamaz. Şiir öznesinin sıklıkla şikâyet ettiği yalnız kalamama durumu oluşur. İkinci durum ise, kart karakterin, erginleşmemiş bir hali ifade etmesinden dolayıdır. Zâhit, vaiz, nâsıh gibi tipler karşıt değerler bölümünde de belirtildiği gibi, cehaleti, küfrü ya da menfaatçiliği temsil etmektedirler. Fakat bu kişiler bile, arzu kişilerine yakınlık imkânı bulurlarsa, gelişme imkânı bulabilirler. Rakip ise, sevgilinin yanında olmasına rağmen, sevgilinin temsil ettiği değerlerin tam tersini temsil etmektedir. Bu durum ilk başta bir çelişki gibi görülse de, Eşrefoğlu Rûmî’de örneğini gördüğümüz

köpeğin nefis olarak görülmesi durumu gibi rakip ve erginleşmemiş şiir öznesinin ortak özellikler gösterdiği beyitler, rakibin aşığın bir gölgesi ya da alt egosu olarak yansımaları görüşünü destekler. Erginlenmeden arzu nesnesine sahip oluşu yani bilinmeyen fetüs ve



hatırlanmayan bebeklik aşaması edebiyattaki Eşrefoğlu Rûmî ve Hızır arasında geçen görsem-bilsen menakıbıyla benzerlik göstermektedir (GÜNEŞ 2006, 70-1). İbrahim Ethem, Şeyh San'an, Yunus Emre gibi şahsiyetlerin menkıbelerindeki, önce hakikati bilmeme, tanımama durumundan, çileler yoluna ve oradan erginlenmeye çizilen yolun âşık-rakip ilişkisinden, gerçek âşıklığa giden yol ile özdeşleştirilmesi mümkündür.

Çileler yolu, arzu kişisine varmanın tek yoludur. Bu yüzden aşığın vücudunda çıkan dağlar/yanıklar ve yaralar gibi, kalenderiler gibi bazı derviş zümreleri ve seçkin bazı askerler de bağlılıklarını göstermek için kendilerini yaralamaktadır.³⁸ Bu yol geçilmeden, sevgiliye ulaşılabilirse bile rakip gibi bundan faydalanılamaz. Fatih'in "Avnî o bezme varmağa lââyık degülse ger/Men' itmenüz ki bâri öpe âstânei" (A. 69/6) beytinde ifade ettiği gibi, önünde her zaman aşılabilir bir engel bulunmaktadır. Sevgilinin diriltici öpücüğünü hak etmek, onun

³⁸ Görsel için bkz. (ATASOY 1997, 25)

yolunda hâk olmayı gerektiren yani erginlenmenin tamamlanması ile ulaşılabilecek bir noktadır. Şair, Eşrefoğlu Rûmî hariç, bir derviş değildir. Bu yüzden dünyevi zevki ilahi olanın bir yansıması olarak görmektedir ve bu hazza arkasını dönmez. Ayrıca sultan ya da sevgili gibi, ilahi olanın temsilcileri dünyada oldukları için dünya da olumlanmaktadır. “Çarh”, her ne kadar geçici, kaotik ve yalancı olarak nitelense de, özellikle arzu nesnelerinin yakınlığına bağlı olarak yeryüzü genişleyen bir mekân haline gelmekte ve hatta dikey boyutta yükselerek metafizik özellikler göstermektedir. Çünkü 15. yüzyıl Klasik Türk Şiirinde acı vurgusu, mazoşist duyguların bir ifadesi değil, pragmatist bir amaç doğrultusunda katlanılan bir durumun anlatımıdır.



4. Taht-ı Sultânî; İktidar Mekânlarına Analitik Bir Bakış

Mekânlar, kişilerin varlık algılarını ve varlık içindeki psikolojik durumları yansıtan bir fenomendir. Fakat mekânları sadece bu yönleri ile değerlendirmek, doğalarını anlamak için yetersiz kalmaktadır. Çünkü mekân aynı zamanda toplumsal bir olgudur; topluca inşa edilir, içlerinde topluca yaşanır, ibadet edilir veya hapis yatılır. Mekân toplumsallaşır ve toplumsallaştırılır. Kişinin üzerinde yürüdüğü yol ile olan ilişkisi, yolu paylaştığı kişilerle olan ilişkisi göz ardı edilerek anlamak oldukça güçleşmektedir.

Klasik Türk Şiiri, anlatıya bağlı metinler olarak uzun mesneviler bir kenara bırakılırsa, sosyal hayat ve ideoloji okumaları için birçok dezavantajı bulundurmaktadır. İlk olarak Klasik Türk Şiiri, oldukça kısıtlı bir şahıs kadrosuna sahiptir. “Eski edebiyatın özellikle divan ve mesnevilerini oluşturan şahıslar kadrosu, asırların süzgecinden geçerek klişeleşmiş belirli tiplerden ibarettir.” (A. A. ŞENTÜRK 1995, 333) 15. yüzyıl divanlarında bu kişiler; âşık (şiiir öznesi), sevgili, (genellikle kasidelerde) memduh ve rakip, ağyar, zâhid, sofi, fakih, kâfir gibi kart karakterler ile imam, rind, reyhancı ve bostancı gibi fon karakter olarak özetlenebilir.

Şiir öznesinin, sevgili ve memduh karakterleri haricindeki kişilerle, gerçek bir ilişki içine girdiğini söylemek zordur. Fon karakterler, yapıları gereği anlatım içerisinde zaten bir işleve sahip olamamaktadırlar. Karşıt karakterlerle ise tenkit ve tariz ilişkisi kurulmaktadır. Bu ilişkide, karşıt karakter sevgiliye kötülenir ya da sevgili ile beraber görüldüğü zaman üzülnür yani karşıt kişiyle bir sosyal iletişim kurulmaz; “Ol şem-'i cem' geceler aglatmaga beni/Meclislere rakib ile handân olup gider” (A.P. G-80/5). Sevgilinin eşiği önünde aynı mekânı, aynı amaçla paylaşmalarına rağmen, rakip ile âşık arasında ciddi bir iletişim göremeyiz. Bazen şair ve sultan arasındaki ilişki daha doğrudandır. Çalışma kapsamında incelenen şairlerden Fatih ve Cem Sultan, gerçek hayatta da, Klasik Türk Şiiri karakterlerinden birinin görevini üstlenirler. Bu şairlerin hem kendilik algıları, hem de sultana bakışları Osmanlı iktidar dünyasının birinci ağızdan görünümüleri olarak değerlendirilebilmektedir.

Zâhit/fakih/sofi kişileri ile olan iletişim ise, aslında öğüt vermek için oluşturulmuş, sanal bir ilişkidir. Rakipte olduğu gibi, karşılıklı bir iletişimden ziyade, bir düşünce

biçimine yönelik eleştiriler söz konusudur. Şiirlerde bir şahıstan ziyade bir temsil ve bir kavram gibi kullanılmaktadırlar. Bu kişilerin sesleri şiirde duyulmaz, onların düşüncelerini yine şiir öznesinin sesinden duymaktayız; Şah ve sevgili ile görülen “dedim-dedi” diyalogları bu kişilerle görülmez; “Dedim ki şeh gelir ne dökersin ayağına/Dedi ki leblerimden iki âb-dâr lâ’l” (A.P. K-12/20).

Bu durumda Klasik Türk Şiirinin sosyolojik tek boyutunun aynı zamanda ideolojik boyutu da içeren, sultan ile kurulan ilişki olduğu söylenilebilir. Çünkü sevgili ile kurulan ilişki, lirik bir boyut taşımaktadır ve Klasik Türk Şiirinin tarihi şartlarına uygun gerçekçi olmaktan ziyade fantastik bir özellik taşımaktadır. Şairin sultanla olan ilişkisi, oldukça kompleks ve Osmanlı’nın ideolojisinin tecessümü halindedir. Tanpınar’ın divan şiirleri için, “bize geniş ve büyük bir saray istiaresi gibi görünürler” (2006, 23-7) tespiti de bunu göstermektedir. Ahmet Paşa ile başlayan klasik Osmanlı şiirinin, “kudemâ” şiirinden temel ayırım noktalarından birisi, “oğuzane üslubu”nun yerine “Farsça, Arapça lügat ve deyişler, şiirde ziver elfaz sayılarak” lügatın Osmanlı’nın kozmopolit yapısına uyum sağlamasıdır (İNALCIK 2010, 99). Başka bir husus ise Türk hem Ortadoğu saray edebiyatı kültürlerinin bir sentezini sağlayarak devlet ile karşılıklı ilişki içerisine giren bir sanat anlayışı olmasıdır (İNALCIK 2010, 346). Bu sanat anlayışında sultan, sanatı için şairi hem maddi, hem manevi hem de kültürel açıdan desteklerken, şairden de sultanın ve devletin destekçisi beklenir. Örneklerden anlaşıldığı gibi şair de bu beklentiyi bir görev addetmektedir; “Medh ü senâ-yi Şâhdır şimdi gıdâsı gönlümün” (A.P. K-14/8), “Bunca yıldır ki tûfî-i kalemin/Hânedanına medh-hân buldun” (A.P. K-25/35), Bâzâr-ı tiz-i çâr sû-yi dehr içinde bil Yokdur metâ'-ı medh-i Şehenşehden özge bâb (N. K-3/46).

Sultan hem edebiyat dünyası için bir hakem rolü üstlenir, hem de tenkit faaliyetleri için en yüksek merci konumuna yükselir. Böylece en azından şair ölene ya da devletin şaire bakışı değişene kadar, Osmanlı sultanı tarafından icaze ya da hilat gibi hediyelerle onay görmemiş bir şairin, edebiyat dünyasında kendine yer bulması çok zordur. Tezkirelerde Fuzuli’nin onay görmesi Sehî, Latifi ve Âşık Paşa tezkirelerinde değil, ancak aradan bir süre geçtikten sonra Kınalızâde tezkiresi ile olabilmıştır (İNALCIK 2013, 64-7). Ayrıca sultan tarafından onay görmeyen bir şairin diğer patronlardan destek alması da çok zordur. Şuara tezkirelerinde kayıtlı şairlerin coğrafi dağılımına bakıldığında hemen hepsinin başkentlik yapmış şehirlerden çıktığı görülmektedir (ÇELTİK 2007, 138). Yanlış düşünceleri ya da tasvip edilmeyen yaşam tarzından dolayı

şairin yalnızca kendisinin değil, hamisinin de zarar görme ihtimali vardır. Bu yüzden Mesîhi, Melîhi ya da Ahmet Paşa gibi şairler gözden düştükten sonra diğer devlet büyüklerinden de destek bulamamışlardır. Çünkü Osmanlı hiyerarşisinde, tüm güçler Osmanlı sultanından gelmektedir ve sadrazam, şeyhülislam gibi en büyük devlet görevlileri bile makamlarını sultana borçludur. Bu hiyerarşi en küçük bir devlet görevinde bile hemen hissedilmektedir (ERTUĞ 2010, 133-8). Sultandan iltifat gören bir şair ise, Necâtî gibi eski bir köle bile olsa, yüksek devlet kademelerine gelme şansı yakalayabilir.

Bu durumda kasidenin işlevi ön plana çıkmaktadır. Her yazınsal metin gibi kasideler de, bir iletişim formudur. Bir mesaj, bir kod taşımalıdır. Kasidenin mesajı salt yazınsal olamaz. Çünkü Kurnaz'ın da dediği gibi, divan kasidesiz olabilmektedir (KURNAZ 2011, 39). Şair açısından kaside bir kazanç ve statü kaynağıdır fakat sultanın kasideye verdiği "ihсан", salt yazınsal açıdan açıklanabilir görülmemektedir. Eğer "ihсан" salt yazınsal/kültürel amaçlar ile verilseydi, nicelik açısından en çok ödüllendirmenin gazellere yapılması gerekirdi. Ayrıca Nedim-İbrahim Paşa örneğinde görüldüğü gibi, şair, memduhuna kaside yazması ihmal ettiği zaman, bizzat memduh tarafından uyarılabilmektedir. Şairin, memduh ile ilişkisi ne kadar yakın olursa olsun, kaside yazılması şairden beklenen bir durumdur (MAZIOĞLU 2012, 32). Kasideler, benzer bir nitelik taşıyan, mesnevilerin medh bölümleri ile kıyaslanabilir. Bazı mesnevilerde, memduhtan beklenen karşılık alınamayınca, medh bölümünün kaldırıldığı ya da değiştirildiği görülmektedir. Aynı şekilde bazı kasidelerin de, memduhun ismi değiştirilerek başka kişilere sunulduğu bilinmektedir. Bu durum, bu bölümlerin yazınsal değil, söylemsel özelliklerinin ağır bastığını göstermektedir. Bu söylemin kodunun ise, memduhun hâkimiyetinin desteklenmesi, işlevi ise bu hâkimiyet fikrinin kitlelere yayılması olduğunu, bugünkü basın-yayın ile kurulan bir analogi yoluyla ifade etmek mümkün görünmektedir. Çeşitli ödül-ceza ilişkileri içinde, metnin içine nüfuz eden ideolojinin okunması çeşitli güçlüklerle karşılaşmaktadır. İlk olarak ideoloji; "saf yanılısamadır, saf düştür (...) tüm gerçekliği kendi dışındadır." (ALTHUSSER 2014, 66). Zihinsel bir oluşum olan ideoloji, sanatçının da zihinsel dünyasını şekillendirir; "yanılısama varsa eğer, imge bunu içinde barındırır; bu hatayı güçlendirir." (LEFEBVRE 2007, 121). Bu yüzden imgenin aşırılıkları, ideolojinin en belirgin şekilde ortaya çıktıkları

yerlerdir. Bu yüzden çalışmada da, bazı “mübalağalı” durumların tahlili sonucu, Ahmet Paşa ve Necâti'nin şiirlerindeki, ideolojik durumların analizi yapılmaya çalışılacaktır.³⁹

Marksist coğrafyacılar göre mekân; sosyal bir inşadır. Hem toplumsal güç ilişkilerine bağlı inşa edilirken, bir yandan da günlük pratiklere etki ederek kendini inşa eden düşünceyi sürdürmeyi sağlamaktadır (KAYA 2014, 18-20). Bu düşünce, Osmanlı şehrinin ve evinin Osmanlı değerler sisteminden oluşacak sapmaların önüne geçtiğini ve mimaride meydana gelen bozulmanın değer sistemini devam ettirmeyi imkânsızlaştırdığını söyleyen Cansever'in sözleri ile doğrulanmaktadır (CANSEVER 2014, 120, 127-128,). Padişahın mekânlarının tasvirleri, dolaylı, gerçekçi tasvirler olarak ele alınamamaktadır. Bu mekânların bazı abartılı anlatımlarla, istenen duyguyu ve düşünceyi yaratmak için yapısal olarak dönüştürülmesi yanında, mekânın, bir sansür işlemi ile oldukça idealize edilerek “olumlu bir propaganda” malzemesi yapıldığı öne sürülebilir. Temsil mekânının, temsil ettiği şeyin idealize edilerek, olumlu yönlerinin vurgulanırken, istenmeyen özelliklerin “halının altına” saklanması olarak nitelenebilecek olumlu propaganda, bu mekânların temsillerinde bir kez daha gerçekleşebilir. (TAŞCIOĞLU 2013, 57). Bilindiği üzere saray mimarisi, bahçeleri, divanları, seyirgahları kadar, bostancıları, zindanları ve siyaset çeşmesini de kapsamaktadır. Klasik Türk Şiirinde ise köşk ve sarayların içaçıcı yönlerinin vurgulanırken, diğer alanların ise görmezden geldiği görülmektedir. Ahmet Paşa'nın da bir süre hapis kaldığı kapıcılar odası gibi hapis mekânları, şiirlerde yer alsa da, bu mekânlar ile sultan arasına bir mesafe konulmasına özellikle dikkat edildiği görülmektedir. Bu zindanlar, genellikle Hz. Yusuf ile özdeşleşerek olumlaştırılmaya ya da efsaneleştirilmeye çalışılmaktadır. Padişah ile zindanın en çok yaklaştığı beytin ise, şu beyit olduğu ifade edilebilir; “Doldurup n'eyler ruhun çâh-ı zenahdânına dil/Çünkü şeh lûtfuyla boşaltır bu gün zindânı ıyd” (A.P. K-34/8). Bu beyitte bile zindana gönderen failin, sultan olmamasına dikkat edilerek mesafe korunmuştur.

Osmanlı sultanı, üç farklı düzlemde tam bir hâkimiyet sahibidir;

1- Coğrafi düzlem

³⁹ Elbette bu durumun tersi istisnalar da görülmektedir. Örneğin Cem şairlerinin çoğu, herhangi bir ihsan ya da mansıp ihtimali bulunmadığı halde Cem'i terk etmeyerek sadakatlerini Fransa ve İtalya'da da göstermişlerdir.

2- Moral düzlem

3- Bedensel iktidar

Coğrafi düzlem, iktidar sisteminin en yalın düzlemidir. Hükümdar, uygulanmasında bazı nüanslar olsa da, teoride mutlak iktidar sahibidir.⁴⁰ Hâkimiyeti altında bulunan bölgelerdeki, siyasal güç, coğrafi hâkimiyet olarak tanımlanabilir. Sultan Bayezid için söylenen beyitteki mecaz-ı mürsel mekânsal hâkimiyetin bir ifadesidir; “Kul olup cihân halkı ihsanına/Muti’ ola yer yüzü fermanına” (A.P. K-2/118) Çünkü bu hâkimiyet türü, padişahın hükmettiği coğrafya ve üstünde yaşayanlarla alakalıdır. Klasik Türk Şiirinde şairlerin meslekleri ile ilgili ipuçları bulunabilse de, şair genellikle sosyal hayattaki durumundan doğrudan bahsetmemektedir. Padişah şairler ise, padişahlıklarını vurgularken, mülke hâkimiyetlerini de göstermektedirler; Ol şeh-i hüsn ü cemâle çün kul oldun ‘Avnîyâ/ Sana olmuşdur müsellemlük-i ‘Osmân var ise” (A.P. G-67/6). Fetihler askerlerle yapılmaz, kul olan askerlerin aracılığıyla yapılır. Bu yüzden zaferleri padişah kazanır ve söz konusu mülkü elde eder; “Sâhib-i kal’a-güşây Ermanakun kal’asını Kahr ile kal’ edüben kondu hemîn aldı hemân” (A.P. T-1/2). Dönemin siyasi sınırları bugüne nazaran daha az duygusal değer taşımaktadırlar. Büyük ölçüde mülkiyet ile alakalı olan siyasi sınırlar, gerçek hayatta olduğu gibi, şiirlerde de çeşitli vesilelerle verilebilir⁴¹. Sultanın mülke hâkimiyetinin ortaya çıktığı daha dolaylı bir durum daha görülmektedir. Bu durum, Sentez mekânları bölümünde de değinilen, aşkın, sevgilinin/aşkın etkisi sultanlaşması durumlarında da, bu sultanlığın çok büyük oranda bir mülke bağlı olarak ortaya çıkmasıdır.

Klasik Türk Şiirindeki sultanlık her zaman sınırsızdır. Sultan edilen kişi daima bütün âleme sultan olmak zorunda gibidir; “Yarım ağız kime bendem dise ol şâh-ı cemâl/Sanasen ânı bütün ‘âleme sultân eyler”. Dünyaya hâkimiyet, Türk bilinçaltında, Oğuz Kağan Destanına kadar izlenebilen bir motiftir. Ayrıca saltanat arzusu ölüm ile bile son bulmaz; “Avnî gözi Mahmûd şehün bakduğı bu kim/ Mülkin dahîler zabt ider ana nigerândur” (A. 23/5).

⁴⁰ Bu mutlakiyet büyük ölçüde Fatih Kanunnameleri ile oluşmuştur. İktidarın mutlak bir monarşiye dönüştüğü 15. yüzyıl ayrıca önemlidir (İNALCIK 2007)

⁴¹ Gerçek hayattaki bu toprak verilişi, tarihte örnekleri görüldüğü üzere, başka ülkelere barış anlaşmaları, ittifak koşulları, hediye ya da çeyiz yoluyla olduğu gibi, ülke içinde tımar verme şeklinde de görülebilir.

Padişah mekânın odağı ve merkezinin belirlenmesi her zaman ideolojik bir durum olmuştur. Bizzat haritanın üretimi, bile ideolojik bir olgudur ve hazırlayanın düşünce dünyasını belirler. İlkel, avcı-toplayıcı topluluklarda, birey, bugün çocuklarda da görülen bir şekilde, kendi varlığı ile başlar. Mekânın isimlendirilmesi ise, birey merkezlidir, “sağ, sol, ön, arka” gibi. Sosyal ilişkiler daha geliştikçe ve ilerledikçe, özellikle tarımsal topluma geçiş ile birlikte, artık mekânın kendisi bir önem kazanmaya başlamış ve mekânların isimlendirilmesi sabit bir hale gelmiştir; “kuzey, güney, doğu, batı”. (LEFEBVRE 2007, 208-9) Göbekli Tepe gibi temsil mekânlarının ortaya çıkışı ve önemleri referans noktalarının ortaya çıkışını sağlamıştır. Bu durumda Ahmet Paşa ve Necatî'nin şiirlerinde merkez noktanın padişahın bulunduğu yer olması şaşırtıcı değildir. Ahmet Paşa Divanı'ndaki maşrik, mağrip, şimal gibi yönlerin geçti on sekiz beytin on altısı sultanla alakalı beyitlerde geçmektedir. Bunların hemen hepsi, sultanın bu yönlere hâkim olması temalıdır; “Afitâb-ı saltanatsın yürü heft iklîme kim/Tiginin maşrikla magrib tâbi-i fermanıdır” (A.P. K-15/29). Bu durumun siyasi bir yansıması, Padişah'ın bulunduğu yerin payitaht olmasıdır.

Eski yön bulma sistemlerinde yıldızlar ve gezegenler, özellikle Ülker/Süreyya takımyıldızı önemli rol oynamaktadır. Sultanın ideolojik olarak merkezileşmesi, onu mekâna yansıtarak, mekân içinde yön bulmak için referans kabul edilen noktalar ile bütünleşmesini sağlar. Aynı şekilde Merkür, çoban yıldızı, Jüpiter, Süheyl, bazı burçlar (boğa, ikizler, akrep, yay, kova, balık) gibi gök cisimleri sultanın kendisi ya da hizmetkârı konumunda görünmektedirler. Bu hem göğün yüceltilmesi, karaya hâkimiyeti ve metafizik anlamları ile padişahın eşleştirilmesi, hem de sultanın birey için bir referans noktası haline gelmesi ile alakalıdır.

Padişahın göksel hâkimiyeti, sembolik mekân hâkimiyetlerinden birisidir; “Yer ü gök medhin okusun sen otur devlet ile/Âsumân tahtın ola menzilin evvân-ı kerem” (A.P. K-27/42), Düşüre sipihr üzre külâhını başından/Her kim baka çarh üstüne soffandan aşaga (A.P. K-11/9). Göğün yöntemi ya da göksel hâkimiyet, eski Türk kültürünün sembollerinden birisidir. Kut”unu yani iktidar gücünü gökyüzünden alan hükümdar, gökyüzü ile bir bağ içinde olurdu. Göğün bu gücünün, izdüşümsel alanı kapsayan, gören ve hâkim olan yapısı ile alakalı olabilir. Özellikle savaşlarda hâkim tepelerin stratejik önemi, savaş kültürünün yoğun olduğu Türk toplumlarında, hükümdarı yüksekte hayal etme imgesini tetiklemiş olması muhtemeldir. Savaş ve gökyüzü hâkimiyeti izleği

Divanlarda da kendini gösterir; “Kevkeb gibi her burc dolar kevkebe-i Şâh/Çarhın yedi kat kal'asını ger kıla yağmâ” (A.P. K-11/53),” Devr-i felek ki arpa kadar zulme meyl ide/Dest-i 'adaletün sala çak kehkeşana tig” (N. K-11/29). Ayrıca Lefebvre’da yükseklik hayali ile şiddet arasındaki bağa dikkat çekmektedir; “dikeylik ve yükseklik, şiddete muktedir bir iktidarın mevcudiyetini her zaman mekânsal olarak gösterir” (LEFEBVRE 2007, 122).

Şamanist kültürde şamanın gökyüzüne çıkması, ölenin ruhunun bir kuş biçimine bürünerek yükselmesi gibi unsurlar gök ile metafizik dünya arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır. Göksel cennet ve yeraltı cehennemi, neredeyse tüm kültürlerde görülen arketipsel bir durum olmasına rağmen, cehennemî yeraltı düşüncesi görülmez. Göksel hâkimiyet, coğrafi hâkimiyeti vurgulayan ve güçlendiren bir unsur olsa da, cennet hayalleri ile birlikte, metafizik bir özellik kazanmaktadır; “Ger kasr-ı felek-rif'atına kıla nezâre/Yok yere göge çıktığına utana İsa” (A.P. K-11/74). Her ne kadar, mekânın cennete benzetilmesi ya da cennetten üstün görülmesi mübalağa sanatının bir unsuru da olsa, sultanın Zıllullah sıfatı ile düşünüldüğü zaman derin anlamlara imkân vermektedir; “İki cihânın cânısın sen cânâ sıhhat yaraşır/Cûd u kerem bürhânısın bürhâna sıhhat yaraşır//Her gûşede tesbîh eder dilli dilince kâ'inat/Zikri budur kim Hazret-i Sultâna sıhhat yaraşır//Sâ'd-i felek her subh-dem fâl-ı sâ'âdet tutmağa/Mushaf yüzünde âyet-i Rahmâna sıhhat yaraşır//Çok çegzinir ki çağıra yüzün göricek âfitâb/Ey Zıll-ı Hak sen sâye-i Yezdâna sıhhat yaraşır” (A.P. K-32/1-4-10-11). Tanrının gölgesi durumunda olan sultan, yeryüzünde de “cennetin misalini/gölgesini” oluşturabilmektedir. Bunu aynı Tanrı gibi “sözle” yapması şiirlerdeki sultan algısını aydınlatması açısından önemlidir. “Yine cûdunla biter verd-i gülistân-ı atâ/Yine sözünle olur meyve bostân-ı kerem” (A.P. K-27/5). Cennet-hükümdar birliği genellikle refah kavramı üzerinden yapılmaktadır.

Gök metafizik bir mekân olmanın yanında, görme eylemi ile de bağıntılıdır. Görme gücü, modern politik teoride, siyasi iktidarla birlikte düşünülen bir olgudur. Fatih’in inşa ettirdiği Topkapı Sarayı’nın da etrafına hâkim bir tepe üzerinde kurulması bu konuda düşündürücüdür. Foucault’un Panoptikon mimarisi⁴² ile ifade etmek istediğinin, iktidarın

⁴² “Jeremy Bentham, bu kavramı, hapishane mimarisi olarak tasarlar. Buna göre, hapishanenin tam ortasında büyük bir kule, onun etrafında ise halka şeklinde hücreler vardır. Bu hücrelerin biri kuleye bakan büyük, diğeri dışarıya bakıp ışığın içerisi girmesini sağlayan küçük bir penceresi vardır. Kule içeriden dışarıyı gösterip dışarıdan içeriği göstermeyen camlarla kaplıdır. Böylece hücredekiler kulenin içini

görünmezliği ile mutlak görme gücü Klasik Türk Şiirinde gök ile karşılandığı söylenilebilir. Antik mitolojilere bakıldığı zaman Zeus, Olympus Dağı'nın tepesinden insanlığı sürekli olarak gözlemlemektedir. Mısır'da ise Horus, bir gözü güneş ve bir gözü ay olduğu için yeryüzünü sürekli olarak izler, Odin'in tahtı üzerinde oturana tüm dünyada olanları görme gücünü vermektedir. Görmek, Allah'ın sıfatlarından da birisidir. Allah da, insanlara, “bizi gözet” (Bakara/104) diye dua edilmesini emreder.

Osmanlı devlet anlayışında sultan aynı zamanda “halîfe-yi rû-yı zemîn”dir. Yavuz Sultan Selim'e kadar olan dönemde, Osmanlı Sultanları henüz halife olmamasına rağmen Sultan Bayezid ve Şehzade Mustafa hilafet ile birlikte anılır; “Elinde mühr-i hılâfet zihî atâ vü nevâl” (K-22/10), “Ol saltanatta fahr-i hılâfet penâh olan/Âl-i mülûk mefhâri Şeh Mustafâ kani” (K-29-IV/8). Bununla beraber Zıllullah sıfatı hemen her kasidede kullanılmaktadır. Cem Sultan da hem abisine, hem kendisine yönelik algısında farklı değildir. Cem Sultan'ın oğlunun idamını engellemek için aslen Ahmet Paşa'ya nazire olan kerem kasidesinde, abisini “mazhar-ı envâr-ı Hudâ, zıll-ı Hudâ” olarak tanımlamaktadır. Bulunduğu mekâna olan hâkimiyeti babasına olduğu gibi kendisine de Tanrı tarafından verilmiştir; “Çünkü Hak şundı senün destüne çevgân-ı kerem” (C. K-7/19), “Câvidân-ı saltanat kaddüne lâyıık câmedür/Mekremet tâcın bi-hamdu'llah ki sana virdi Hak” (C. Mu-1). Ayrıca ilahi mekânlarda konuşlandırılır; “Devletün dârı cidârında düşen zerrece yok/Haşre dek zeyn ide ger ravza-i Rıdvân-ı kerem” (A.P. K-27/14). Sultan bunların dışında Hz. Muhammet, Hz. İsa, Hz. Süleyman, Hz. Ali, İmam-ı Azam, Ruhü'l-kuds, melekler, Hızır, Mushaf gibi kutsal kişi ve nesnelere aynı mekânları paylaşır hatta bütünleşir. Vücudun, zihinlerin, nesnelere de taşıdıkları anlamların mekânı olduğunu düşünürsek, bedenlerin ve nesnelere birbiri yerine geçebilmesi, zihinsel karşılıklarının çok yakın ya da aynı olduğunun göstergesi sayılabilir; “Ne melek-hûy meliksin dem-i lutfun ile/Kevseri cûd akıtır ravza-ı Rıdvân-ı kerem” (A.P. K-20/10). Bu zihinsel birliktelik, hayatı boyunca saray ile mesafesini korumaya çalışmış ve Mahmut Paşa gibi devrin önemli sadrazamları müridi olmasına rağmen, İstanbul'a bile sadece bir kez gittiği bilinen Eşrefoğlu Rûmî için dahi geçerlidir. Eşrefoğlu Rûmî, şiirlerinde sultanları ve sarayları eleştirse bile kimi zaman Allah'ı kimi zaman tabii bulunduğu din önderlerini

göremeyecek ancak kuledekiler dışarıya bakan pencereden gelen ışığın aydınlattığı hücrelerin içini rahatlıkla izleyebilecektir” (FOUCAULT 1992, 251).

sultan, şah gibi sıfatlarla nitelemekten çekinmemiştir; “Harâb et yık makâmını deġiş adını sanını/ Sana bir göz açıla kim göresin şah u sultânı” (E. 121/5). Gökselleşmenin metafizik yönünü vurgulayan bir diġer unsur da, Eşrefoġlu Rûmî'nin Allah'a yolculuġu, seyr ü süluku sıklıkla göġe çıkmak ya da göġü aşmak olarak nitelemesinde yattığı söylenilebilir; “Kalaydın dost ile bâkî olaydın ‘âleme sâkî/ Felek atlasun üstinde kuraydun çetr ü sayvânun” (E. 58/16).

İslam dünyasında Kilise organizasyonu benzeri bir yapının olmaması, ruhban sınıfın oluşumun ve din adamlarının iktidarını engellemiştir. Bu yüzden ulema sınıfı-müderrislerinden, şeyhülislama kadar-sultana baġlı bürokratlar olarak kalmıştır. Sultan bu yönüyle dinî oluşuma hâkim durumda olarak görülebilir. Çünkü din görevlilerinin atanması ve azilleri sultana baġlıdır. Bununla beraber, devlete baġlı olmayan dinî gruplar da varlıklarını devam ettirmektedir ve bir devlet geleneği olarak sultan, daima Mevlevi, Bektaşî gibi gruplara baġlılığını devam ettirmiştir. Bu durum Osmanlı Sultanının bir üstünde bir dinî iktidar varmış izlenimi bıraksa da, devlet ideolojisine uymayan, Bektaşî, Alevi, Hurufî, Rafizî grupların sıklıkla devlet tarafından tedip edilmesi durumları ile karşılaşılır (TEZCAN 2009, 385-6). Benzer şekilde Eşrefoġlu Rûmî menâkıpnamesinde görülen, Fatih'in bir rivayete göre annesinin, başka bir rivayete göre eşinin hastalığını iyileştirmek için çağırıldığında bu çağrıya uymayan Eşrefoġlu Rûmî'nin, şarap küpü içerisinde boġulmak gibi sembolik bir ölümle cezalandırılması da örnek olarak verilebilir (GÜNEŞ 2006, 63). Bu olay bedensel hâkimiyeti gösterdiği kadar, sembolik cezası ile Rûmî gibi dönemin en büyük dinî otoritelerinden birisini bile aşan bir metafizik hâkimiyeti de göstermektedir.

Sultanın dinî iktidarının mekâna yansıyan iki çok güçlü yanı vardır. Bunlardan ilki padişah adına hutbe okunmasıdır. İktidarın şartlarından birisi olan hutbe, camiye enerjisini veren unsurlardan birisidir; “Şehriyârâ adını minberde yâd etse hatib/Nûr ile mescid dolar filhal olur minber güneş” (A.P. K-19/46). İkinci güçlü yan ise, Kâbe ile kurulan eşleniklerdir. Çalışmanın kapsamındaki dönemde, Osmanlı Sultanları “Hâdim'ul-Harameyn'uş-Şerifeyn” unvanını kazanmamışlarsa da, hac yolunun ve Haremeyn bölgesinin imarı için bazı uygulamalar yapmışlardır. Bu faaliyetler kasidelerde, çeşitli vesilelerle dile getirilerek sultanın ihtişamı yüceltmeye çalışılmıştır; “Kûyunda akıt ekşimi ey pâdişâh-ı hüsn/Densin getirdi ka'beye bir şehriyâr âb” (A.P. K-35/4). Bunun dışında Kâbe'nin sıklıkla saray ve kûy ile kıyaslandığı görülmektedir; “Okusun medhüni

kapunda Necatî benden/ Yaraşur Ka'be hariminde nevâ kılsa Bilâl” (N. K-16/43). Bu tür benzetme ve teşbihlerin, sultanın hâkimiyetini ilahi bir temele dayandırmak, iktidarın meşruiyetini arttırmak ve sultana Tanrısal bir güç kazandırmak gibi bir arkaplana sahip olduğu öne sürülebilir. Ayrıca İslami kültürde kible yukarıda bahsedilen yön belirleme referanslarından birisidir. Kâbe, hayatın her noktasında, ibadetlerde, hayvan kesiminde, mimaride hatta tuvalet ihtiyacını gidermede bir referans noktasıdır. Bu yön bulma noktasının da diğerleri gibi hükümdarla eşleştirilmesi, coğrafi iktidarla da alakalıdır; “Ka'be kapına meyl eder kible-nümâsı gönlümün / Merve hakıyçin andadır cümle safâsı gönlümün” (A.P. K-14/1).

“İnsan bir şekilde kendine ait olan bölgeyi belirlemek istemektedir” (TAŞCIOĞLU 2013, 19). Mağarasının duvarlarını boyayan insandan, duvarına sevdiği müzik gurubunun resmini asam gence kadar durum değişmemektedir. Fakat, insana mekân içerisinde yapılan hapis, sürgün gibi cezai uygulamalar, onun mekânsızlaştırır. Mekânı elinden alınan insan ise, ilk ve zorunlu mekânı olan bedenine yönelik algısını da yeniden gözden geçirmek zorunda kalır. Sultanın güçlü iktidar şekli ise tam olarak burada başlayan bedensel iktidardır. Bilindiği üzere, Tanzimat fermanına kadar, Osmanlı Sultanı herhangi bir yasal bağla sınırlandırılmış değildir. Bu yüzden yönetimindeki insanlar için en yüksek yargı makamı konumunda da bulunuyordu. Fiiliyatta, hukukun işleyişine sultanın müdahalesi sık görülmekle beraber, en yüksek yargı kurumu konumundaki divan kararlarına itiraz ettiği ve divanın tekrar toplanarak önceki kararından farklı bir karara imza attığı görülmüştür (TEZCAN 2009, 385-6). Padişah kişilerin azil, sürgün, mal varlıklarına el konulması ya da hapis cezası gibi cezaları şahsen verebilir durumdaydı. Ayrıca Osmanlı kul/reaya ilişkisi, özellikle kapıkulu olan devlet görevlileri için, padişahın birey üzerinde mülkiyet hakkı olması gibi bir durum ortaya çıkarmaktaydı. Bu yüzden şiir öznesinin, birçok şiirde kendi bedenine yabancılaşarak, bedenini metalaştırdığı durumlar görülmektedir. Bu metalaştırma her zaman yer ve toprakla ilgili mekânlarla ilgilidir. Bu durum muktedir iktidarın “yüksekliği” karşısında bireyin durumunu vurgulamaktadır.⁴³

⁴³ Bu durum 15. yüzyıla özgü bir durum olmayıp tüm şiir tarihinde görülebilir. (KURTOĞLU 2011)

Padişahın meta olarak sahip olduğu vücut, iki türlü işleme tabi tutulabilir bunlardan birisi olumlu yaptırımlardır. Bu açıdan beden, yaratılma ve iyileştirilme motifleri ile imar ve imal işlemine tabi tutulmuş olarak görülür. Bazı beden imarı yapılarının, yaratma eylemine benzerliği dikkat çekicidir; “Bu merâtib ne cihettendir sana dedim dedi/Ben kara toprağı ihyâ etti ol zıll-i Hudâ” (A.P. T-5/2), “Çün hayâli tahtısın vîrâne gönlüm gam yeme/Âkıbet ma'mûr olur şol yerler sultân andadır” (A.P. G-43/6), “Ben ol hâkem ki ebr-i şefkatinle/Vücutum mülkünü bostân edersin” (A.P. K-40/2), “Gül-zâra gel ki kevser i bâğ-u-nesîm-i subh/ Emvât-ı hâki itdiler ihyâ Mesih-vâr.” (N. K-8/2) Beden, özellikle burç, Kâbe ve hane ile de karşılanır. Bu benzetmeler genellikle haraplık ya da tahrip ile ön plana çıkmaktadır; Gam tarıkında helâk etme sakın dilleri kim/Şeh gerek leşkeri sag ilte selâmet getire//Bedenim burc degildir yüregim taş benim/Seng-i gam zahmına sînem nice tâkat getire (A.P. G-258/2-3), Pâdişâhâ şefkâtinden yer yüzü ma'mûr iken/Dâd kim dil Ka'besi gam leşkeri virânıdır (A.P. K-15/40).

Klasik Türk Şiirinin himaye altında olan tarafı bu şekildeyken, sultan şairlerin kendilik algısındaki farklılık kendini açıkça göstermektedir. Bu farklardan ilki, padişahların kendini gizleme geleneğine uymamalarıdır. Klasik Türk Şiirinde şairler, genellikle mahlasları ve üslupları dışında diğer şairlerden ayrılmazlar. Onların sosyal yaşamları, şiirlere bazı küçük detaylar ile yansımaktadır ve genellikle şiirlerinden yola çıkılarak, bir şairin hayatı yeniden kurulamaz. Sultan bulunduğu sosyal konum içerisindeki en yüksek sembolik değere sahip insandır. Bu durum kendisine büyük bir özgüven vermekle beraber, Klasik Türk Şiirinin kalender âşık tiplmesi içerisinde girmesini de engellemektedir. Sultan şairler çoğu kez kimliklerini saklamaya çalışsalar da, bazen kimlikleri, klasik âşık algısındaki sapmalarla kendini belli eder.

Sultan şairlerde görülen mekânsal sapmalardan birisi de, gönül evinin olağandışı durumudur. Gönül evi ya çok zengin, ya yıkılması engellenen ya da daha da şaşırtıcı bir şekilde sevgiliye ev sahipliği yapan bir mekân halindedir. Sadece Fatih'te görülen sapmalar bile örneklerde görüldüğü üzere oldukça fazladır; “Eyleme gönlin gözin cevri ile ‘Avnî’nün harâb/ Dürr [ü] gevherler virür bu bahr ile kânım sana.” (A. 2/7), “Hâr bakma dil-i vîrânuma ‘ışka nazar it/ Gördüğün genc-i nihân mahzen-i vîrâna geçer.” (A. 10/3), “Dil hânesine kılssa hayâlün şehi nüzul/ Yüzüm bisâtı ayağına zer-nigârdur.” (A. 12/2). “Sadr-ı meyhânede rindân ile bezm eyleyüben/ Taht-ı Kâvûsa geçüp işret ile Cem olalum. (A. 54/2), “Ol şeh-i hüsn ü cemâle çün kul oldun ‘Avnîyâ/ Sana olmuşdur

müsellem mülk-i ‘Osmân var ise.’ (A. 67/6) “Leşker-i gam şâh-ı ‘ışka niçe bulsun destres/ ‘Avnîyâ meyhâne gibi bir hisârüm var iken.” (A. 62/5). “Âteş-i gam yakmasa tan mı vücûdum şehrini/ Gözlerümden gönlüm üstine iki deryâ gelür.” (A. 17/5) “‘Avnîyâ cismün yanup küllî kül oldıysa eger/ ‘İşk odın hıfz itmek için işbu hâkister yeter.” (A. 24/5). “Yâr ışiginde ikâmet mümkün olursa eger/ Meskenümüz ‘Avnîyâ san evc-i eflâk eylerüz.” (A. 27/5). Gönül şehrine asker ya da harami tarzı kişilerin girmesi, mazmun gereği yağmayı gerektirir fakat Fatih’nin şehrinde sanki ne yapacaklarını bilmez haldedirler; “Harâmî gamzen ü tarrâr zülfün/ Gönül şehrinde bilmem ne ararlar.” (A. 15/3). Tekillik bahsinde de açılacağı gibi, sultanın tekilliği meselesi bazen engellerin bile kendisinden oluşmasına sebep olacaktır; “Mâcerâmı diyemez yaşum ışığıne varup/ Kirpigümdür var ise uşbu yolun hâr u hası.” (A. 72/4). Aşığın asıl arzusu harap evinin mamur olmasıdır. Fatih’nin ise olağanüstü olmadığı zamanlardaki evi ise imara muhtaç değildir; “‘İşk ile vîrân iden gönlünü ma‘mûr istemez/ Hâtırın mahzûn iden bir lahza mesrûr istemez.” (A. 28/1).

Padişahın kendilik algısının dönüştürdüğü mekânlardan birisi de, meydandır. Genellikle çevgen ile özdeşleşen meydanda, şairler bir kurban olarak görülmektedirler. Sultan şairler ise, dış etkiler karşısında kendilerini savunmasız hissetmezler ve gerçek bir rakip olan Karamanoğlu’nun tehdidi gibi, rakip de tehdit edilebilir. Meydanda bir kurban olan âşik, yerini usta bir çevgen oyuncusuna bırakmaktadır.

Sultan şairlerin kendilik algıları, diğer şairlerin onlara yönelik algıları için de bir sağlama noktasıdır. Çünkü diğer şairlerin sultan algılarının, kültürün genel durumunu yansıtmayan, klişe övgü cümleleri ya da dalkavukluk unsurları olduğu iddia edilebilir. Fakat sultanın kendine yönelik algısı, aynı zamanda çevresinin ona yüklediği sembolik değerlerin bir yansıması olarak görülmektedir. Sultan şairlerin şiirleri, diğer şairlerin onlara bakışı ile büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Sultan aynı Tanrı ya da sevgili gibi ulaşılması için belirli engellerin geçilmesi gereken bir arzu kişisi ve büyük ödüdür; “Her zemân ‘âşıklara varmak der-i cânâna güç ‘Arz-ı hâl itmek gedâlar hazret-i sultâna güç.” (A. 6/1).

Adlî gibi, saltanatın olumsuzluklarını her fırsatta vurgulayan bir şair bile, gökselleşme, maşuk ile aynı mekânları paylaşma ve gözetim gücüne sahip olma gibi özellikleri kendinde barındırmaktadır (TETİK ve YEŞİLYAPRAK 2016, 721-23). Fatih

ve Cem Sultan gibi şairlerde de görülen bu durumun şaşırtıcı yanı, Eşrefoğlu Rûmî için de geçerli olmasıdır. Dünyevi iktidar ile metafizik iktidarın iki yanını temsil eden şairlerin kendilik algılarındaki bu benzerlik, arzu kişilerinin bir arada düşünülmesi gerektiğinin de bir göstergesidir. Kanuni’de kendini halkın gözeticisi olarak görmektedir (AKTAŞ 2013). Fatih de göğü çoğu kez bir gözetim unsuru gibi kullanmaktadır; “Alnun kamerine yüzün ayına müşâbih/ Bunca göz ile görmedi bu çarh-ı muallâ”. Bununla beraber mekânı görme üzerine ilgi çekici bazı beyitler de bulunmaktadır; “Tevârîh-i Cem ü İskender itmez hâtrum hergiz/ Meger câm-ı cihân-bîn eyleye anı yine rûşen.” (A. 56/1). “Çıkar câm-ı Cemi ‘Avnî hazînenen temâşâ kıl/ Eger bilmek murâdunsa ke-mâ-hî kâr-ı dünyâyı” (A. 71/8). Klasik Türk Şiiri için, Cam-ı Cem klişe göndermelerden birisi olsa da, burada şaşırtıcı olan, kapsamdaki diğer şairlerin aksine Fatih’de, şiir öznesinin ona sahip olmasıdır. Normal şartlar altında sevgili aşığı gözler, bu durum hem sevgilinin hükümdarlığı sebebiyle olduğu gibi, “Duyguların Evi” bölümünde Lacan’cı yönden açıklanacaktır, âşık ise kuyun içindeki maşuku ancak hayal eder, ona ulaşamaz. Fatih de ise bu denklem bozular. Çünkü o aynı zamanda gözletme iktidarına sahip bir sultandır da; “Yüzün gülzârı şevkinden gözüm havzı pür-âb olmuş/ İki gözüm kabağı seyr ider anda habâb olmuş.” (A. 31/1) Bazen gökselleşme yerine, kutsallaşarak Tur Dağı’na çıkabilir; “Yine mestâne gelün ‘azm-i harâbât idelüm/ Hizmet-i pîr-i mugân ile mübâhât idelüm/ Hum-ı meyden götürü ‘âlemi seyrân idelüm/ Tûr-ı ‘ışka çikalum yine münâcât idelüm.” (A. 53/1).

Fatih divanında genellikle klasik aşk işleyişi görülse de, yer yer sevgiliye ya da aşka yönelik bir istigna ya da tehdit tavrı sezilmektedir. Bu durum farklı şekillerde görülebilir. Bazen sevgili ve aşığın eş değer mekânları paylaştıkları da görülür. “‘Avnîyâ kılma gümân kim sana râm ola nigâr/ Sen Sitanbul şâhısun ol [da] Kalâtâ şâhıdur.” (A. 14/5). Ya da Fatih sevgilinin mekânını yeterince güzel bulmayarak güzelleştirir; “Gözüm yaşıy-ıla kûy-i nigârı lâle-zâr itdüm/ Figân u nâleden ol lâle-zârı mûrg-zâr itdüm.” (A. 55/1) “Tâ ki ol gül-ruh gelüp seyr-i gülistân eyleye/ ‘Avnîyâ dâyim ter olsun eşk-i çeşmünle çemen.” (A. 59/5). Bazen de sevgilinin güzellik evi yıkılmakla tehdit edilmektedir. “Yap gönlümün harâbesin ey bânî-i cefâ/ Bir gün ola harâba vara kâr [u] bâr-ı hüsn.” (A. 57/4).

Cem Sultan içinse, iktidar, karmaşık bir meseledir. Çünkü iktidar, hem kendi mensup olduğu sosyal sınıfa ait ve bir zaman için de olsa kendisinin de elinde tuttuğu bir hak iken, aynı zamanda gurbette çektiği sıkıntıların ve oğlunun ölümünün de sebebidir.

Bu yüzden Cem Sultan'ın dünyevi iktidarı yüceltme konusunda daha ihtiyatlı olduğu görülmektedir. Yine de geleneğe bağlı bir alışkanlık ya da eski şiirlerinin etkisi ile saltanatın, metafizik dünya ile temellendirilmesine rastlanmaktadır. Klasik Türk Şiirinde şiirlerin kronolojik dizilmemesi üslup incelemesinin önündeki en büyük engel olarak dursa da, Cem Sultan şiirlerinde Hac görevini yapması ve Frengistan'a gitmesi temel bazı tematik ve üslup kırılmalarına yol açtığı için şiirlerini değerlendirmek nispeten daha kolaydır.

Klasik "Homo Ottomanicus" Tanrı'yı metafizik bir yaratıcı olarak görmekten ziyade muazzam güçlere sahip bir sultan gibi görmektedir. Bu durum şiirlerde Tanrı'nın sürekli gözetlemek, yönetmek, ceza ve bağış vermek gibi sultanla ortak bazı eylemler ile ön plana çıkmasına sebep olmaktadır. Sultan'ın bu eylemlerinin de mübalağa unsuru ile anlatılması sebebiyle beyitler tek başına değerlendirildiğinde, beytin kastının kime olduğu anlaşılammaktadır. Bunun en belirgin örneği, Divanların ilk beytinde, ilk şiir olan Münacat'ın ilk hitabındadır. Tanrıya yönelik bu hitapta Allah'ın başka üç sıfatı daha anılmakla beraber ilk olarak "İy emîr-i bî-vezîr" (C. K-1/1) denilmektedir. Üçüncü şiirde ise daha belirgin olarak "Dânâ-yı bi-nazîr ü shehen-şâh-ı bî-vezîr/Sultân-ı her-mekân ü hüküm-rân-ı her-diyâr" (C. K-3/2). şeklinde ifade edilmektedir. 18. beyitlik aynı münacatta, 16 kez Süleyman, emir, hüküm, hükümet, padişah, şah gibi iktidar bağlamındaki kelimelerin kullanılması da bu durumu destekler niteliktedir. Benzer bir şekilde Hz. Muhammed'in de, saltanat ile birlikte düşünüldüğü görülür. Bunun bir örneği, gerçeğe ters bir şekilde sarayda ikamet ettirilmesidir; "Gîfî-serây saltanatından ne anlanur/Devlet anun ki ola gulâmı Muhammed'ün" (C. K-4/74).

Bunun bir örneğinin de, mutasavvıf şairlerde görülmesi sentez düşüncesine bağlı olarak, üç temel arzu kişisinden birinin yerinin doldurulması diğerlerinin de yerine geçebildiği yani bu kişiler arası bağlantının geçişken olduğunu göstermektedir.

5. Kûy-ı Yâr; Duyguların Mekâna Yansıması

İnsan ve Dünya, insan ve onun dünyası bize daha da yakınlaşır böylece, çünkü şair onları bize en yakın oldukları anda açıklamasını bilir.

Gaston Bachelard

Klasik Türk Şiirinin herkesçe kabul edilen yönlerinden birisi de, lirik ağırlıklı olmasıdır. Birçok araştırmacı Klasik Türk Şiirini aşk edebiyatı olarak görme eğilimindedir. Bunun temel nedenlerinden birisi şiirlerin niceliksel dağılımıdır. Ayrıca Klasik Türk Şiirinin en önemli estetik başarı kıstası olan gazellerin ana konusu, aşktır. Klasik Türk Şiiri için aşk, yalnızca kişiler arası bir sosyal ve psikolojik bir fenomen olmanın çok ötesinde, metafizik anlamlar taşımaktadır. Bir kadına ya da erkeğe duyulan aşk, insanı Tanrı'ya ulaştıran geçici bir durumdur, bir basamaktır. Tasavvufî ekollere göre, evrenin yaratılma sebebi aşktır. Aşk aynı zamanda insanın insan ile kurduğu bir ilişki dışında, insanın evren ve Tanrı ile kurduğu ilişkinin de adıdır. Bu yüzden, aşk konusu Klasik Türk Şiirinde çok katmanlı ve karmaşık bir göstergeler sistemi ile kurulmaktadır. Bu yüzden, aşağıda anlatılan sevgilinin, aynı zamanda hükümdar ve en önemlisi Tanrı'nın sembolü olabileceği ve her zaman bu çok katmanlı anlatımı barındırabileceği unutulmamalıdır.

Metafizik aşka ilişkin konular, büyük ölçüde tasavvufî sisteme bağlıdır ve temelinde vahdet-i vücüt felsefesi yatmaktadır. Buna bağlı olarak tür aşkın mekâna yansıyan boyutları, "sentez mekânları" başlığı altında incelenmiştir. Bu sebeple Eşrefoğlu Rûmî'nin şiirleri bu bölüm kapsamında çok sınırlı olarak ele alınacaktır. Bu bölümde daha çok dünyevi duygular ön planda tutulacaktır. Bu duyguların çok büyük bir bölümü, doğal olarak, aşktır. Divanlarda az da olsa, korku, kıskançlık, öfke, küçümseme gibi duygular ve mekâna yansımaları yer almaktadır.

İslam düşüncesindeki tevhit inancı ve monarşik yönetiminin siyasi anlayışı gibi, aşk da, bir merkezden başlayan ve çevreye yayılan bir mahiyettedir. Sevgili, gülün açması ya da mumun yanması gibi ilk eyleyici ya da aşkın ilk tarafı olsa da, konumu gereği müstağni/ilgisiz olan merkez-sevgili doğası gereği ilişkiye katılamaz. Mum ve gül gibi en yaygın benzetmelerde sevgili hareket yeteneği bulunmayan varlıktır. Âşık ile ilişki

kurma biçimi, görme ve konuşma ya da çeşitli araçlar yoluyla. Bu dolaylı etkiler bile âşık üzerinde oldukça radikal etkiler yaratabilir, öldürebilir ya da diriltebilir. (G. W. ANDREWS 2001, 117) Merkezi bir sevgili ve etrafındaki âşık ya da âşıklarla, etkisi gitgide azalan bir dalga şeklinde yayılan bir duygusal etki söz konusudur. Bu durumda en temel mekânsal özellik, yakınlık ve uzaklık ilgisi olarak ön plana çıkmaktadır. Bu da olumlanan değerlerden hasret ve yakınlık karşıtlığını oluşturan durumdur. Bu ayrılık ve kavuşma karşıtlığının duygu değeri “karşıtlık mekânları” bölümünde yer aldığına tekrara düşülmeme adına burada detaylandırılmayacaktır. Şu beyit; karşıtlık ilgisini örneklemesi açısından verilebilir; “Hecrin cehenneminde yanan mübtelâlara/Kûyun nesîmi bâg-ı cinândan haber verir” (A.P. G-87/5).

Sevgilinin bulunduğu mekân, genellikle kûy olmaktadır. Bu mekâna ulaşma hayalleri sıklıkla ön plana çıkmaktadır. Hatta aşk temalı şiirlerin ana kurgusu, kûya yapılan yolculuktur denilebilir. Fakat pratikte bu mekâna ulaşıldığı hiçbir zaman görülmemektedir; “Hattun gelicek gözden geçdi gam-ı zülfün âh/ Hayfa ki bulunmadı ömr-i güzerândan hat” (C. G-157/2). Bu yönüyle kûy, hayali hatta biraz kurgusal bir özellik taşıyan idealize edilmiş bir mekândır. Bu şekilde idealize edilmesinin bir sonucu olarak hiçbir şekilde betimlenmez, dış ya da iç görünümüne karşı bir nitelik söylenmez. Kûy, göstergesel açıdan Klasik Türk Şiirinin üç katmanlı yapısını en net şekilde gösteren yapılarıdır. Metafizik ve siyasal öğeler kûy içinde sıklıkla görülür. Bu Osmanlı toplumunda sevgi ve aşk kavramlarının karmaşıklığını yansıtmaktadır. Burada eski Türk toplumlarının anaerkil dönemlerden gelen kadının yöneticiliği ve yakın zamanlara kadar devam eden ve Osmanlı’da da “kadın sultan” aracılığıyla çok silik bir biçimde de olsa görülen yönetiminin kadın ve erkek hükümdarlar arasında paylaşımı, aşka yüklenen metafizik anlamlar ve hükümdarın tebaası ile kurduğu duygusal ilişkinin bir karışımı halindedir. Bu yüzden Osmanlı aşk anlayışında bu katmanlı yapı ve derin ilişkiler olmadan incelemek imkânsızdır.

Bu karmaşık ilişkilerin mekâna yansımaları ise, mekânların paylaşımı ile olmaktadır. Kendisi de “güzellerin ve âşıkların şahı” olan sevgili, sıklıkla hükümdara özgü mekânlarda bulunmaktadır. Sevgilinin sahiplendiği hükümdarlık mekânları, bazı durumlarda soyutlaştırılmaktadır; “Bir sarâyun begisin devlet ile Şâhâ kim/ Hâdimin cüd-u-sehâ oldı ve der-bânı kerem” (N. K-18/13). Bununla beraber bazı durumlarda beyit içerisinde gerçek şaha mı yoksa sevgiliye mi hitap edildiği anlaşılmayacak derece de

karmaşıklaşmaktadır; “La’l ü zülfündür beni ser-mest ü şeydâ eyleyen/ Cân ü baş oynatdurur kullara sultân bahşişi” (N. G-605/5). Bu karmaşıklık bazen şair tarafından kasıtlı olarak kullanılmaktadır. Hükümdardan beklenen bazı durumlar, hitap edilen kişi sevgili ile hükümdar arasında askıda kalacak şekilde ifade edilmektedir; “Taht-ı sultân-ı hayâlindir çü gönlü Ahmet’in/Devlet-i hüsnünde ey şeh n’için âbâdân değil” (A.P. G-179/5) ya da “Güzellik tahtı üstünde oturup halka zulm etme/Sitem lâyük değil sana bu resme mîr olasın sen” (A.P. G-246/3).

Klasik Türk Şiirinde, şiir öznesinin temel amacı “kûy-ı yâre ulaşmak”tır. Fakat bu mekânın sahip olduğu kompleks yapı ve geleneğin getirmiş olduğu alışkanlıkla nedeniyle, bu yolculuk ulaşılması imkansız bir yoldur. “Çün gelmez elümden ki rehâ bulam ölümden/ Ancak buna kaldı ki yolunda ölem iy dost” (C. G-13/4). Âşık için ulaşılabilir olan bu mekân için, yaklaşılabilecek en son nokta kapı ya da eşiktir. Bu durumda eşik O’meara’nın kible duvarlarına yüklediği, sembolik anlamı sahiplenmiş olur;

“sütre sembolik olarak namaz kılanı dünyadan ayırır, kimse onun önünden geçemez, namaz kılan insan da onun ötesini göremez. (...) Clevenot, iman edenlerin görüşünü engellerken, kible duvarının ‘maddeyle insanın Allah’tan ayırdan protipik boşluğu (*la fracture ideale*)’ iade ettiğini ileri sürer. Kible duvarı, caminin içinden dünya ve ahiret arasındaki eşiği simgeler; ahiret görünmeyen olabilir fakat iman edenler için vaat edilmiştir, onun görünmez oluşunu taahhüt eden kible duvarı aynı zamanda inanların hayaline cennet gibi bir ötekiyi sunar.” (2014).

Bu alıntıdaki “kible duvarı” yerine “sevgilinin eşiği” yazılığında, eşiğin Klasik Türk Şiirindeki yeri de anlaşılmış olur. Kible duvarı, Kabe’nin yerine bir mekân temsili olarak kullanılabilir, çünkü onun sembolik değerlerini ödünçlemektedir. Aynı şekilde “Andan durur kapına geh gâh vardığımız/Yıllarda bir varırlar Beytullâh-ı Harâma” (A.P. G-262/4) veya “Gözüm yaşından umardum kapun tavâf itmek/ Velî çok akçelü olur ki hac nasîb olmaz” (N. G-221/2) gibi beyitlerin ifade ettikleri durumun bu olduğu ifade edilebilir. Bu durum sultan şairler ve Eşrefoğlu Rûmî için değişebilmektedir. Padişah şairler geleneğe uyararak, maşuk karşısında perişan bir tavır takınsalar da, kimi noktalarda sevgilinin evi üzerinde etki gücüne sahip olabilirler. Kendi ikametgâhı da kûy konumunda bulunan sultan, kimi zaman maşuku kendi evinde ağırlasa da, kûya girme gibi bir durum görülmemektedir; “Nice ma‘mûr olmasun dil mülki ‘adl ü dâd ile/ Bunca yıldur kim gönül tahtında sultândur Veyis” (A. 30/3). Kûya girme, sadece Eşrefoğlu Rûmî’nin birkaç beytinde görülebilmektedir; “Mâsivâdan göz yumup gördüm anun didârını/

Kendüzümden el yudum girdim fenâ sahrâsına” (E. 109/4). Tabi ki Eşrefoğlu Rûmî'nin aşk anlayışı metafizik temelli olduğu için, bu durum ölümden sonra gerçekleşen metafizik bir hadisedir.

Girilemeyen bir ev için önem kazanan diğer mekânlar ise, pencere ve kapıdır. Basit bir benzetmeyle pencere ve kapı mekânın gözüdür. Mekânın içinde yaşayan kişilerinin nereye baktığını ve nereye bakmak istediğini gösterir. Bu yüzden şair, kendini pencere ve kapı önünde, içerdekinin izlediği hatta yönlendirdiği bir yerde hayal eder; “Kulağı halka gibi hîç kapumdan gitmez/ Dikilür câm gibi iki gözü revzenüme” (N. G-557/6). Bu durumda Lacan'ın ayna kuramı ile açıklanabilecek bir şekilde kendine referans noktası olarak seçtiği Öteki'yi göstermektedir. Lacan'cı kurama göre kişinin sahip olduğu istemler, “her zaman için bir başkasının, ötekinin, onay veya tanınmasını gerektirir. ‘Öteki’ süregelen olarak tüm ilişkilerde belirleyici, temel öge olarak bulunmaya başlar”. Âşık da, kurduğu bu sevgi ilişkisinde iradesini, bir “öteki”ne teslim etmektedir. Cem Sultan'ın “Rûşen olmağa yüzün fikri-y-ile hâne-i dil/İrişüp gamzen okı her yanadan revzen açar” (C. G-92/4) beyti hem pencerenin işlevini hem de sultan şairlerin algılarındaki farklılaşması göstermesi açısından önemlidir. Klasik Türk Şiiri, arzu ve otorite arasındaki ilişkiyi Oedipus karmaşası gibi yıkıcı bir şekilde değil, iki farklı gerilimi bir şekilde uzlaştırarak çözmektedir.

“Öteki” ile kurulan bu sevgi ilişkisinin durumu, “sentez mekânları” bölümünde anlatılan duruma uygundur çünkü Lacan benliği oluşturmada öteki ile kurulan sevgi ilişkisini şöyle tanımlamaktadır; “Sevgi ilişkisi duygusal ilişkiler istemlerin ilksel olanlarıdır. Sevgi ilişkisi, bu süreçte yaşanan tümsellik, ayrılmamışlık sürecinin yeniden yaşanması isteğinin ifadesidir.” (ÇOBAN 2005, 286-293). Kûya yaklaşıldıkça rakip ile oluşan ayrılıklar da yok olmaya başlar. Rakibin kûya daha yakın olması durumunda rakip en kötü sıfatlarla anılmaktadır “Kûyuna varub rakîb ölmek dilermiş dostum/ Ne donuz kurbân olur ne cennete girer eşek” (N. G-327/4). Fakat âşık da kûya yaklaştıkça bu durum değişime uğramakta ve rakip ile âşık arasındaki fark azalmaktadır “Çöpce gelmez gözüme gülşen-i kûyunda rakib” (A.P. G-301/3), “Rakîb ile işigünde Necatî subh ideli/ Çemende bülbülü gördüm gurâb ile oynar” (N. G-163/7). Bu durumda vuslatın, tüm isteklerin hatta sonsuz refah sembolü olan cennetin bile üstünde tutulması anlamlı bir hal almaktadır; “Gülşenden ise ‘âşika dil-dâr hoş gelür/ Cennetden ise ‘ârife dîdâr hoş gelür” (N. G-166/1).

Klasik Türk Şiirinde çok nadir birkaç örnek dışında, sevgiliye dokunulmaz. Bu istisnai durumlar da, bir hayal görünümünde, gerçeklik ile kurgunun ayrımı bulanıklaşarak verilmektedir. Sevgilinin yolunda toprak olunur, kapısında köpekleri ile yatılır ya da kapısı gözlenir fakat kapısından içeriye girilmez. Lacan'cı bir tavırla, bu durum “arzu” kavramı ile açıklanabilir. Arzu, insanın içerisindeki tüm eksikliklerini sonsuza kadar kapatma, varlıkla tam bir bütünleşme ve anne karnına geri dönme düşüncelerini taşıyan kültürel bir kavramdır. Arzunun, arzu nesnesi ile tatmin olmasının imkânı yoktur çünkü zihinseldir. Arzuyu tatmin etmenin tek yolu, arzu nesnesinden uzak kalmak ya da fantezi kurmaktır. Bunun dışındaki her tatmin yolu, geçici ve yetersiz tatminler sağlayarak hayal kırıklığına dönüşecektir. Münzevilerin, çilecilerin ya da rüya görenlerin hayatlarında geçici tatminler bulunabilir (ÇOBAN 2005, 286-293). Bu tatmin türü, Eşrefoğlu Rûmî’de sıklıkla görülmektedir. Tabi ki doğası gereği, arzunun tatmini, Eşrefoğlu Rûmî’nin menakıpnameinde de belirtildiği gibi geçici durumları ifade etmektedir. Âşık için tatmin, kapıdan içeri girmemekte ve kafesli penceredeki gölgelerde sevgiliyi hayal etmek ile ulaşılabilir.

Sevgilinin sürekli arzu durumunda tutulma ihtiyacı, onu mistikleştirmektedir. Bu mistikleşmenin her kademesi, Klasik Türk Şiirinde görülebilir ve her kademe, kendi gerçeklik seviyesine uygun mekânlar üretir. En basit derecedeki mistikleştirme yolu, sevgilinin maddi gerçekliğini bozmadan, ona bazı üstün özellikler yüklenmesi şeklinde gerçekleşir. Bunlardan en yaygın görüleni, doğal olarak, güzellik unsurunun ön plana çıkarılmasıdır. Güzellik unsuru kendi başına bir mekân üreterek, “nigaristan”ı oluşturmaktadır; “Hatt-ı miskîn olsa haddinde nigârın tan değil/Çün nigârîstânda olmaz hatt-ı anber-sâ-garîb” (A.P. G-11/5). Ayrıca bahçe ve cennet, yine sevgilinin güzelliğine bağlı mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevgilin güzelliğine verilen değer o kadar önemlidir ki, bu mekânlarla karşılaştırılarak açıklanmakta yetersiz kalarak, kendisi bir mekân haline dönüşmektedir. Bu durumda sevgilinin güzellik unsurları bitkilere benzetilerek, sevgilinin yüzü cennet ya da bahçe haline gelmektedir. Diğer bir unsur ise, sevgilinin iyileştirici özelliğidir. Âşık, “gam, hicran hastası” olduğu için, bu “hastalıkların” sevgili tarafından iyileştirilmesinde olağandışı bir şey yoktur fakat sevgilinin iyileştirme özelliğinin genişleyerek yaralara, özellikle savaş yaralarına ve ciğer hastalıklarına (muhtemelen vereme) şifa verdiği görülmektedir; “Ey Mesîhâ dehenün gayb şifâ-hânesidür/ Gel dirîg eyleme bî-çârelerün çârelerin” (N. G-422/2). Fatih’nin ve

Necatî'nin bazı beyitlerinde, Fuzulî'yi hatırlatır şekilde yardıma istiğna görülebilmektedir; “Ko Necatî beni derd ile başum hoşdur” (N. G-514/8). Fatih'in istiğnası, sultanlığına bağlansa da, Necatî'nin durumu şaşırtıcıdır. Yine de, şairin hayat hikâyesine bakıldığı zaman, Şehzade Mahmut'un ölümünden sonra inzivaya çekilerek, hiçbir devlet görevini kabul etmediği hatırlanırsa, anlam kazanmaktadır. Bir beyitte sevgili, hastalanan padişaha şifa bile vermektedir; “Dâr-ı şifâdan kapına şerbet buyurmuş lâ'l-i yâr/Yazmış kenâr-ı câma kim sen hâna sıhhat yaraşır” (A.P. K-32/3). Şifa verme yeteneğinin en belirgin olduğu mekân, doğal olarak bimarhanedir. Sevgilinin bu konudaki gücüne bağlı olarak, bir hastane olarak mekânlaşmasına şaşılmalıdır; “Emsem dedim tebib-i lebin vermedi cevâb/ Hâlin dedi açılmadı dârü'ş-şifâ henüz” (A.P. G-118/5).

Buna rağmen divanların genelinde görülen dünyanın olumsuzlaştırıcı etkisi, maddi gerçekliğin algılanmasında etkisini göstermektedir. Sevgili, bu negatif etki altında zalim ve kan dökücü bir kişilik kazanmaktadır; “Kana kana mey gibi nûş itdi kanum gizlüce” (N. G-476/2). Elbette ki, bu kan dökücülük, tasavvufî yorumlar ile daha derin bir olumlu anlama kavuşturulabilse de, olumsuz özelliklerin maddi gerçeklikten uzaklaşma ile eşzamanlı olarak azalması, maddi gerçekliğin yozlaştırıcı etkisini destekler niteliktedir. Kan dökücülük özelliğinin ön plana çıktığı temel alanlar, savaş alanları ve çevgen meydanları olmaktadır; “Bu zülf-i ser-endâzunu çevgân idicek sen/ Tûp gibi düşen yoluna bu bende seridür” (C. G-71/2). Kasidelerde bu alanlarda kanı dökülen düşman olurken, gazelerde ise aşığın kendisi haline gelmektedir. Bu durumun öteki ile âşık arasında gizli bir bağlantıya işaret ettiği söylenebilir.

Öteki ve âşık arasındaki ilişki, hem tasavvufî teori ile hem de Lacan'ın ayna kuramı ile benzerlik göstermektedir. Tasavvufî teoride, her insan elest bezminde Allah ile birebir ilişki içerisine girmiştir. Zaten insan ruhu, Allah'tan gelmektedir ve dünyada da tüm varlık Allah'ın bir yansıması halindedir. Fakat algısı kapalı olan insan, deyim yerindeyse bir tecelli havuzunda yüzdüğü halde, ona ulaşamaz. Bu yüzden birçok alegorik eser, hazine arayan fakat hazineyi ilk başladığı yerde bulan maceracıların hikâyelerini anlatmaktadır. Aynı zamanda Hüsn'ü arayan Aşk'ın hikâyesi de bu konuya örnek verilebilir (Şeyh Galib 2013). Ayrıca Sıhhat ü Maraz üzerine yapılan arketipsel incelemede de, Ruh'un kart karakterleri olan ve anlamsal açıdan rakibe karşılık gelen

“Adavet (Düşmanlık), Gam ve Havf (Korku)” gibi karakterler gölge arketipi⁴⁴ bağlamında değerlendirilmektedir (İÇLİ 2013, 1022-4). Bu durumu Lacan’cı dille ifade edecek olursak, dil öncesi dönemde yanı başında duran annesinden her hazzını tatmin etmesine rağmen bebek, kendi arzusunu ifade edemediği için bunun farkında değildir. Bu durum sevgilinin yanında duran fakat onun büyüklüğünü, güzelliğini ve azametini takdir edemeyen rakip ile benzerlik göstermektedir. Özetleyecek olursak, gaflet halindeki insan, dil öncesi döneme ait bebek ve sevgilinin yanındaki rakip, aslında hazzın yanında durmakla birlikte onu algılayacak bilince erişemedikleri için hazzı deneyimleyememektedir.

Bununla beraber, insan konuşmayı bilmediği dönemlere ait anılarını hatırlayamaz. Çünkü ötekinin kurallarını dayatması sonucu, onun kuralları, onun kodları ve onun yöntemi ile öğrenilen dil, insanda kritik bir yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Bu yabancılaşma insanın ihtiyaçlar hiyerarşisinde daha üst basamaklara gözünü dikmesini de sağlayarak, onun daha önce olduğu duruma yabancılaşmasını sağlamaktadır. Derviş, nefs-i mutmain aşamasında nefs-i emmâre’deki his ve arzuları artık taşımaz. Bu farklılaşmayı ölmek ve yeniden dirilmek metaforu yeterince aydınlatmaktadır. Aynı şekilde tüm kötü özelliklerine rağmen rakibin, sevgilinin yanında olması, onun erginlenememişliği ile açıklanabilmektedir. Âşık ise, erginlenme yolunda olduğu için uzaktır. Hatta erginlenemediği durumda, kapının önünde yatıyor bile olsa, sevgiliye ulaşamaz. Bununla beraber, kapının önündeki âşık, bazen rakip ile ortak özellikler gösterebilir. Örneğin, âşık bazen rakipleri, içine kendisini de katarak “kapı itleri” olarak tanımlar “Düşman oldun ise halk ile kayırmaz bârî/ İşigi itleri ile yürü var yârân ol” (N. G-336/6). Bu gibi benzer durumlar, rakip ile âşığın aynı karakterin farklı benlik aşamaları olduğu ya da rakibin karakterin gölgesi olması ihtimalini ortaya koymaktadır. Bu ilgi, Şentürk’ün “Rakibe Dair” yaptığı sosyolojik analizler ile çelişmemektedir (1995). Çünkü mesnevilerde sıklıkla gördüğümüz, âşığın ve maşuğun ebeveynleri, öğretmenleri gibi karakterlerin gazelde görülmemesine rağmen, sevgilinin refiki olan rakibin bu derece güçlü bir şekilde görünmesi ancak gizli bir sembolik anlam taşıması ile mümkün görünmektedir.

⁴⁴ Gölge arketipi hakkında daha detaylı bilgi için bkz. (GEÇTAN 2012)

Sevgilinin, mistik güçlerinin bir üst seviyesinde, sevgili yine maddi dünyada olmakla beraber bazı olağanüstü güçler kazanmaktadır. Bu seviyede iyileştirme özelliği diriltme gücüne yükselmektedir. Sevgilinin diriltme gücü, ab-ı hayat hakkındaki hikâyelere telmihle zülûmât diyarı ile ilişki içerisinde. Ayrıca sevgilinin yakın çevresinin bir ibadet alanı haline gelmesi de olağandışı özelliklerden biri sayılabilir. Bu durum, duygudurumunun mekân algısı üzerinde ne kadar dönüştürücü bir etkisi olduğunu da göstermektedir. Sadece kurgusal bir kişinin değil, genel olarak hayat içindeki öznenin konumu, aslında bir zaman ve mekân içerisindeki konumudur. Zamansal konum sürekli ileriye akan yapısı ile hareket odaklı anlaşılmaktadır. Zamanın özneye göre hızlı ya da yavaş akması, geleceğe dair planlar kurması ya da geçmişi hatırlaması, anlatının yavaşlaması, hızlanması, atlaması ya da geri dönmesi, öznenin zihin ve his dünyasını anlamak için ipuçları vermektedir. Aynı şekilde mekân da, saf algıdan sapmalar gösterdikçe, öznenin iç dünyasından gelen düşünce ve duyguların rengiyle boyanmaya başlamaktadır. Klasik Türk Şiirinin dünyasında aşkın katmanlı yapısı, sevgilinin çevresini, insanı Tanrı'ya ulaştıran ibadethaneler haline getirebilmektedir.

Fakat yine dünyevi olanın yozlaştırmasının da etkisiyle, sevgili, cadı ya da sanem olarak görülmektedir. Özellikle mescidin, kilise ve puthaneye dönüşmesi ibadethanenin olumsuzlanması olarak görülebilir. Bilindiği gibi Jung, anne arketipini “seven anne ve korkunç anne” olarak ikiye ayırmaktadır. Sevgilinin cadı olarak görünümü, korkunç annenin “gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkarıcı ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan” doğasına benzerlik göstermektedir (JUNG 2012, 21-24). Cadı-sevgili de, karanlık ve yeraltı ile ilişkilidir; “Şol kadar cânlar döker câzû gözün zındâna kim/ Su yerine cân dolar çâh-ı zehâdânın senin.” (A.P. G-163/3). Aşığı zehirler ya da onda dehşet uyandırır.

Mistikleştirilmenin son aşaması ise sevgilinin artık bu dünyaya sığmayarak, gökyüzüne yükselmesi ve hatta ahiret dünyasında kendine yer bulmasıdır. Bu uzaklaşmanın birinci işlevi, sevgilinin ulaşılmazlığını vurgulamaktır; “Dedim ey meh kapıma bir dem kadem bassan nola/Dedi umarsın eşigin âsumân-âsâ kılam” (A.P. G-218/9). Bu ulaşılmazlık, yukarıda bahsedildiği gibi arzu durumunun sonsuz devamlılığını sağlayan bir etmen olmasının yanında, onu dünyevi olanın bozucu etkisinden de korumaktadır. Cennette ya da gökte hayal edilen sevgili, ulaşılmazlığının vermiş olduğu pasif bir eziyet dışında olumsuz özelliği görülmemektedir; “Didüm cennette olmaz şeb

nedür zülf ü ruhun ya Rab/ Didi miskîn cinân bâğında ‘ömr-i câvidândur bu’(N. G-439/5). Hatta rakip bile bu mekânda kendine yer bulamaz; “Kûyuna varub rakîb ölmek dilermiş dostum/ Ne donuz kurbân olur ne cennete girer eşek” (N. G-327/4) Yer aldığı durumlarda bile artık incitciliğini yitirmiş bir şekilde görülmektedir. Mekânın olumlu artışı onu da etkileyerek kötü yönlerini gidermektedir.





6. Mekân Sözlüğü⁴⁵

Aden: A.:0,C.:6,AP:1,N.:4,E.:0. Yemen’de bir şehir olan Aden, aynı zamanda Aden körfezine de adını vermektedir. Körfezde bol miktarda inci çıkarıldığı için, inci ile alakalı anlam örüntülerinde geçmektedir.

Dişlerünle saçuna virmese bâc ile harâc
Dür ‘Adenden gelimez nâfe Hutenden çıkamaz (N. G-231/4)

Akkerman: Ukrayna’nın güneybatı noktasında bulunan bir kale. Yalnızca Necâfî Beg, bu bölgenin fethi sebebiyle kullanmaktadır.

Hôş aldı Hazret i Hân Bâyezîd-i 'Osmânî
Kili ile Kara Bugdandan Akkermanı (N. K-25/1)

Âlem: A.:22,C.:74,AP:96, N.:108,E.:39. Ar. Nicel olarak en çok kullanılan mekânlardandır. Birçok anlam halkasını içinde barındırmaktadır. Cihan metafizik âlemi de kapsayan en dıştan, sadece yeryüzü anlamındaki en içe kadar tüm varlık tabakalarını isimlendirmek için kullanılmaktadır. Bazen de “iki cihan” şeklinde hepsini kapsayarak kullanılmaktadır. Sadece bir istisna olarak Eşrefoğlu Rûmî’de “iki cihan” tamlaması haricinde, çok büyük oranda, en iç tabaka olarak kullanılmaktadır. Bunun dışında, padişahın hâkim olduğu ya da olacağı yerler olarak siyasi bir anlama da sahiptir. Bunlar dışında genellikle olayların geçtiği bir arka plan olarak kullanılmaktadır. Cihan, insan unsurundan ayrı görülmemektedir. Hatta genellikle cihan halkı/ehli gibi tamamlamalar ve mecaz-ı mürsel yoluyla insan topluluklarını ifade etmek için kullanılmaktadır. Değeri arzu nesnesine çok sıkı bir şekilde bağlıdır. Arzu nesnesi ile cennetsel bir mekân haline dönüşmekte ve ışık, güzel koku dolmaktadır. Arzu nesnesinin uzaklığı konusunda ise gözyaşı, ölüm(fanilik) ve gam/mihnet ile dolu düşünülmektedir. Bu durumda duman, ateş, gürültü ve gözyaşı ile beraber düşünülür. Bu haliyle genellikle mübalağalar ve karşılaştırmalar için bir zemin teşkil etmektedir.

Cihân libâsına aldanmasın sakın cânın
Yine çıkarsa gerektir çün ol libâsı cihân
(A.P. K-39/7)

Gönül mürğine ser-tâ-ser cihân bâğın tolandırđum

⁴⁵ Sözlük hazırlanırken yararlanılan kaynaklar şunlardır; (Şemseddin Sami 2012), (TULUM 2011), (TULUM 2013), (ONAY 2013), (DİLÇİN 1983), (A. A. ŞENTÜRK 2016), (DEVELLİOĞLU 2013), (ZAVOTÇU 2013), (VANLIOĞLU ve ATALAY 1994)

Ben anı âkıbet bir serv-i bâlâya dolandırdım (A. 50/1)

Gördüm 'âlem dosttan tolu geldi bana der ol ulu
Var imdi sen şimdin girü sen ben defterin oda yak
(E. 53/12)

Ankara: Sadece Ahmet Paşa'da görülür. Ahmet Paşa bir süre idareciliğini yürüttüğü fakat mutlu olamadığı bu şehirden azat olmak ister.

İki cihânda seni gamdan ede Hak âzâd
Eger bu bendeni âzâd edersen Ankaradan (A.P. G-45/5)

Aramgeh: Sadece Ahmet Paşa'da bir kez mesken anlamında kullanılmıştır.

Cân nakdini şükranâ verem sen güher-i pâk
Kılsan gözümün dürcünü ârâm-geh ey dost (A.P. G-21/7)

Arsa: A.:1,C.:0,AP:2,N.:9,E.:0. Ar. Cennet, gök, bahçe gibi olumlu değer taşıyan mekânların yerine de kullanılır. Dünya yerine kullanıldığı zaman, dünya-bahçe birlikteliğinde olduğu gibi olumlu bir dünya görüşü vardır. Fatih haricinde arzu kişinin mülkiyeti altında bulunur.

Ortaya koydı 'arsa-i hüsnünde başını
İster ki zülfünü çeke meydâna benlerün (N. G-284/6)

Arş: A.:0,C.:4,AP:10,N.:2,E.:10. Ar. Klasik astronomide, melekût âleminin de bulunduğu göğün en yüksek katı. Arş, arzu kişileri ile yakınlığı belirtmektedir. Cem Sultan: Hz. Muhammet ve kendisini, Ahmet Paşa: Hz. Muhammet, dervişler ve hükümdarı, Necatî: Davut Paşa'yı ve Eşrefoğlu Rûmî: kendisini ve dervişleri burada konumlandırır. Eşrefoğlu Rûmî yalnızca burada konumlanmaz, burayı rahatlıkla aşar da, Ahmet Paşa, kendisini buraya yerleştirmekten, arzu kişisi yardımı ile ulaşılabilir görür, Necatî ise yalnızca iletişim kurabilir. Ayrıca Eşrefoğlu Rûmî'de tevhit anlayışı çerçevesinde burası ya silikleşir ya da her yere yayılır.

Degme bir dervîş fakîri hor görüp hor bakma kim
Gönlünün her kûşesinde 'Arş-ı Rahmân gizlidir (E. 14/3)

Âsumân/Âsmân: A.:2,C.:8,AP:32,N.:15,E.:0. Far. Gökyüzü. Yedi katlı olarak tasvir edilmektedir. Kaderi kontrol eder. Bazen yer ve gök söz öbeği ile tüm kâinatı kapsayacak şekilde kullanılır. Fakat genellikle yer ile bir karşıtlık içerisinde görülür. Gök

cisimlerini barındırır. Bu cisimlerin kişileşmesi ve melekler ile sosyal bir mekâna dönüşür. Hz. Muhammed, Hz. İsa, dervişler, sultanlar ve sevgili gibi arzu kişilerinin konumlandırıldığı yerdir. Arzu kişileri konumlanmadığı zaman da çoğunlukla, onların hizmetinde ya da kullanımındadır. Padişah ve mutasavvıf şairler kendilerini burada konumlandırabilirler. Ayrıca göğün ya da gök cisimlerinin göze benzetilmesi durumuna rastlanır. Gökselleşme, Demirel'in de dediği gibi “'yücelme', okuyucunun ruh ve hayal dünyasında bir dikeylemeye sebep olmaktadır. Bu dikeyleme: kutsal olana doru bir yücelme ya da yükselmedir” (2014, 58). Necatî'de zâhit de gökselleşir ama arzu kişisine erişmesi söz konusu değildir. Zenginlik, zekâ, şeref ve vahdet/tecelli gibi değerlerle özdeşleşir. Bunun yanında bazen olumsuzlaşır. Göğün olumsuzluğu aynı zamanda herkesi kapsayan bir birleştiricidir. Bu durumda bela, minnet yağdırarak kaynak, bazen de ah, feryat, gözyaşı, kan vb. ile dolarak hedef haline gelir. Ok ile gök arasında sıkı bir ilişki bulunur. Bazen de siper ya da kale olarak düşünülür. Bazen burada konumlanan arzu kişisi bu şekilde tehdit de edilebilir ya da ah, feryat göğe ulaşmak için bir araç haline gelebilir. Necatî göğü, cennet, çevgen meydanı, arz ve cennet ile eş değer tutar. Eşrefoğlu Rûmî gök konusunda diğer şairlerden farklılık gösterir: bir tecelli mekânı olan göl seyr ü sülûk sırasında dolaşılır ve geçilir. Böylece âşık tarafından mekân edinilir. Ek olarak Ahmet Paşa'da giysi olarak nitelenmektedir.

Yer ü gök medhin okusun sen otur devlet ile
Âsumân tahtın ola menzilin eyvân-ı kerem (A.P. K-27/42)

Âşiyân: A.:0,C.:7,AP:1,N.:0,E.:0. Far. Kuş yuvası. Aşiyân, aşığın veya sevgilinin mekânı olabilir. Sevgilinin mekânı olduğu zaman, vasl, devlet ya da müşğ aşiyânı olur ve ulaşılması imkânsız bir şekilde tasvir edilir. Aşığın mekânı olduğu zaman ise, gönül, ayrılık, karga yuvası olur. Karganın burada aşığı nitelenmesi dikkat çekicidir. Bazen de Leyla ve Mecnun hikâyesine telmihle aşığın başına kuşların yuva yaptığı görülmektedir.

Tavus-ı kuds olmasa zülfün olur mıdı
Müşgin hatundan anun-ıçun âşiyân-ı müşğ (C. G-183/4)

Aydın: Aydınoğulları beyliğinin bulunduğu, bugün yaklaşık olarak Aydın ilinin sınırlarını oluşturan bölge. Sevgilinin aydınlık yanağındaki siyah beni kullanmak için, bölgenin siyah anlamına gelen Tire şehri ile birlikte kullanılmaktadır. Bugün Tire, İzmir'e bağlıdır.

Aydın içinde tîre (Tîre) dürür hâl-i 'ârızun
Ruhsâr Germiyan hat-ı müşğîn (Karası) dür (N. G-171/6)

Bâbil: Babil Kulesi'nin de bulunduğu, Asurlular devrinde Irak'ta kurulmuş antik bir şehirdir. Yalnızca Ahmet Paşa'da üç ve Necatî'de bir beyitte, Klasik Türk Edebiyatı'ndaki genel kullanımına uygun olarak büyüclük ile ilgili ve Harut ile Marut'a telmihen kullanılır.

Sihir ta'lim eylemekte gamze-i câdû-yı dost
Çâh-ı Bâbilde eder Hârût-ı fettân ile bahs (A.P. G-22/4)

Bagdâd: A.:0,C.:1,AP:3,N.:3,E.:4. Kuruluşu antik çağlara dayanan Bağdat, Abbasiler'e de başkentlik yapmış bir şehirdir. İçinden geçen Şat/Dicle nehirleri ve Abbasiler ile birlikte geçebilir. Uzaklık belirtebilir. Bu uzaklık algısı henüz Konya üzerinde bile tam hâkimiyetin kurulamamış olmasından ve asıl hedefin Balkan ve Avrupa bölgeleri olmasından kaynaklanmaktadır. Bu maddi ve zihni uzaklıktan dolayı Kanuni dönemi ve sonrası kazandığı zengin anlama sahip değildir.⁴⁶ Ahmet Paşa, yanlış Bağdat'tan döner deyimini ile birlikte kullanır. Eşrefoğlu Rûmî için tamamen Abdulkadir Geylanî ile ilişkilendirilen bir şehirdir.

Nola benden kapuna var ise yirden gökce fark
Olmaz ey Mısır-ı melâhat 'âşika Bagdâd ırag (N. G-264/5)

Bağ: Bkz. Bağçe. Far.

Bahçe: (Bağ) A.:9,C.:18,AP:18,N.:7,E.:8. Far./T. (Farsça kelimeye getirilen Türkçe -çe eki ile üretilmiştir.) İncelenen divanlardaki en önemli değer-mekânlardan birisidir. Estetik, yakınlık, rahmet, zenginlik, ferahlık, İslam ve adaletin değer-mekânıdır. Arzu kişisi ile o kadar özdeşleşmiştir ki bir ideogram haline gelmiş hatta arzu kişisi bahçede mekânlaşmıştır. İslam dininin kendisi de, bu mekânlaşmadan nasibini alır. Yakınlığın en son hali de, mekânlaşmış arzu kişisinde konumlanmaktadır. Şiirlerde de, özellikle Eşrefoğlu Rûmî'de görüldüğü gibi, olumlamanın kaynağının temsil ettiği arzu kişisi olduğu vurgulanır. Dünya ile cennet arasında bir bağlayıcı mekân olarak da görülebilir. Şiir içinde dünya bahçeye, bahçe cennete benzetilebilir. Arzu kişisine büyük

⁴⁶ Bağdat'ın daha sonra kazandığı geniş anlam için bkz. (KARAVELİOĞLU 2003)

yakınlık durumlarında dünya cennete benzetilecekse ya basamaklandırılarak ya da cennet bahçesi benzeri tamlamalarla ile yapılmaktadır. Bitkilerin kişileştirmeleri ile bir sosyal mekân haline gelebilir. Bitkiler ya âşık rolüne bürünürler ya da arzu kişinin karşısında kendi zayıflıklarından dolayı utanırlar. Bitkiler Osmanlı hiyerarşisini de yansıtmaktadırlar: gülün yanında yasemin, nergis gibi çiçekler de şah olarak adlandırılabilirler. Etek öpme, ayak öpme, bahşiş verme gibi saltanata ait ritüeller bitkiler arasında görülebilmektedir. Bülbül ve saba da bahçe ile düşünülecek unsurlardır. Bahçe ve devlet arasındaki ilişki, bahçe inşasının bir devlet politikası olarak benimsenmesinde görülebilir (ÇINAR ve KIRCA 2010, 61)

Bunun dışında bir eğlence mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik Osmanlı



meclisi unsurları kısmen ya da tamamen bahçede bulunabilirler. Bezm ve meclis tasvirlerinin bir kısmı bahçe içerisinde sunulur. Kimi zaman da içinde var olduğundan çok, seyredilen pastoral bir tablo halinde görülebilmektedir. Şiirin kendisi de, bir bahçe olarak ortaya çıkabilir (M. ÇINAR 2004, 155). Arzu kişisi bahçe de mekânlaştığı için arzu kişisini tasvir eden şiirler bahçe olarak nitelenebilirler. Kimi zamanlarda şiir öznesi de, bahçede mekânlaşabilir. Bu durumda laleler dağ, sümbüller ahın dumanı olabilir. Bahçenin şiir öznesi ile bir bağ kurmadan âşık özellikleri göstermesi de bu bağlamda düşünülebilir. Bu durumu bir olumsuzlama olarak düşünmemek gerekmektedir. Çünkü Klasik Türk Şiirinde tasavvufî görüşlerin etkisi ile maddi olan ters orantı gösteren bir manevi erginleşme modeli bulunmaktadır. Ayrıca bu yaralar, sadakatlerinin

göstergesi olarak dervişler ve serdengeçtiler tarafından kullanılmaktadır.⁴⁷ Bahçe olumsuzlandığı zaman, özelliklerini yitirmektedir. Bahçenin olumsuzlanması büyük

⁴⁷ Görsel için bkz. (ATASOY 1997, 26)

oranda kış ya da sonbahar ile yapılmaktadır. Diğer bir olumsuzlanma ise, dış unsurların müdahalesi ile gerçekleşir. Katı bir mahrem anlayışı olan Osmanlı toplumunda, diken, rakip, karga, baykuş, leş gibi bahçeye ait olmayan unsurların müdahalesi, bozulmaya sebep olur. Sadece Cem Sultan'da, diken şiir öznesinin kendisi haline gelerek koruyucu bir unsur üstlenir.

Döndürdi Allah emri ile selsebil-var
İslam busitanını bağ-ı cinana tiğ (N. K-11/8)

Şâh-ı şi'rimde tarâvet komasa tan mı firâk
Esicek bâd-ı hazân berg-i gülîstân dökülür
(A.P. G-72/13)

Gül yüzün bagın gören âlemde iy serv-i sehî
Ömri oldukça dahi seyr-i gül-istân istemez (C. G-
119/4)

Bahr: (Deniz, Kulzüm, Ummân) A.:10,C.:25,AP:54,N.:45,E.:34. Ar. Deniz, okyanus bazen de büyük göl anlamında kullanılmaktadır. Bağlama göre olumlu ya da olumsuz değer taşıyabilir Olumlu halde zenginlik, kerem, hakikat ya da vahdet-i vücut ile alakalı olarak şiirlerde yer alır. Aksi halde, boğulma, gözyaşı, çaresizlik ile görülebilmektedir. Şiirlerde geçen özel deniz isimleri şunlardır. Kulzüm-i Hind, Bahr-ı Mağrip, Bahr-ı Ahzar.

Buldı her bir şeyde zihnüm gevher-i ma'nî-i hâş
Degme bir katre Necatî bahr-i 'ummândur bana (N.
G-8/8)

Kara zülfünün ağına tutuldum mevc-i aşkından
Ne müşkil hâl olur düşmek denizden kâfiristâna
(A.P. G-264/5)

Bâzâr: A.:3,C.:17,AP:23,N.:44,E.:12. Far. Pazar, bir ticaret mekânıdır. Fakat ticaretin değer sistemi iki farklı şekilde farklılaşır. Bunlardan birisi gerçek ticarettir ki, bu dünyayı bağıl gören, tevazu, fakr, melamet gibi kavramlara değer veren Osmanlı düşüncesi, olumsuz bir görüş ile değerlendirir. Diğer sistem ise, sembolik ticarettir. Ticaretin, ne kadar şiirlerde olumlu karşılanmıyor bile olsa, sembolik olarak aşk ile birlikte kullanılması, şairin bilinçaltında ticarete verdiği önemi gün yüzüne çıkardığı söylenebilir. Şiir öznesi elindeki sembolik varlıkları, gözyaşı incisi, lâli ya da can gibi, satarak, aşkı ya da arzu kişinin,-pazar için genellikle romantiktir-bazı unsurlarını elde etmeye çalışır. Bazı durumlarda, özellikle Eşrefoğlu Rûmî'de din ve tasavvufla ilgili unsurlar da olabilir. Bu ticarete şiir öznesi daima müflistir ve zarardadır. Ya arzuladığı şeyi satın alamaz, ya çok yüksek bir bedelle-bu çoğu zaman candır-alır ya da satın aldığı şey dert, bela, gam gibi unsurlardır. Hz. Yusuf da pazarda satılması nedeniyle şiirlerde telmih yapılan bir kişidir. Ayrıca pazarda asılmak motifinin Ahmet Paşa ve Necatî'de geçmesi muhtemelen Şeyh Bedrettin'in Serez çarşısında asılmasına imadır. Pazar ile ilgili

beyitlerde gündelik hayat ile ilgili birçok unsur bulunur. Bir malın çok pahalı satılmasının ticarete zarar vermesi, arz/talep dengesine yönelik ifadeler, tellalların-dolayısıyla reklâmın-ticaretteki önemi, adaletin ticaretin gelişmesine etkisi, kusurlu malların teşhiri, önemli ticaret merkezleri ve metaları, zarar korkusundan titreyen tüccarlar gibi unsurlar şiirlerde bulunabilir:

Bâzâr-ı gamda çevrine cân virüp ölmedüm
Assı sanurdum anı velî ol ziyân-imiş
(C. G-140/5)

Gel berü külli hevesden gönlünü boş eylegil (E.
68/4)

Gel bu ‘ışk bâzârına gir yoga sat hep varını

Şem-i meclis germ olup öykündüğüçün yüzüne
Astılar bâzârda sonra zebânın yaktılar
(A.P. G-34/4)

Behişt: : A.:1,C.:4,AP:16,N.:11,E.:2. Far. Cennet. Arapça çoğulu cinân ve farklı alt başlıkları Me’vâ, Behişt, Firdevs ve İrem olarak kullanılmaktadır. Bunlar arasında herhangi anlamsal bir ayırım görülmemektedir. Cennet kelime anlamının aksine, metafizik bir mekândan daha çok, dünyevi mekânları mübalağa yolu ile ifade etmek için kullanılmaktadır. Cennet daha çok arzu kişilerinin mekânları olumlaması ile ya da arzu kişilerinin mekânlarını kıyaslanması ile yer almaktadır. Kimi zaman da arzu kişileri cennette konumlanır ya da mekânlaşır. Cennet, tatminin imkânını ve sınırsızlığını içermektedir, gece ve kış gibi geçiciliği ifade eden zamanlar burada görülmemektedir. Cennet, daha çok Eşrefoğlu Rûmî’de görüldüğü gibi, metafizik bir mekân olarak kullanıldığı zaman, didar karşısında, daha alt bir mertebede yer almaktadır. Bunda cennetin mutlak bir arzu mekânı olmamasının da etkisi vardır. Eşrefoğlu Rûmî’de cennetin değeri, şiirin şeriat ya da tarikat çizgisinde yazılmış olmasına göre değişmektedir. Cennet, örnekleri Necatî’de daha sık görüldüğü üzere “cennet ehli” benzeri kullanımlarla insanla alakalandırılır:

Didüm cennetde olmaz şeb nedür zülf ü ruhun ya
Rab
Didi miskîn cinân bâğında ‘ömr-i câvidândur bu (N.
G-439/5)

Bana dûzahdur ansuz kamu cennet
Anın gayrına çün bî-gâne geldim (E. 73/6)

Belde: Ar. Çoğulu bilâd. Sadece Necatî’de üç beyitte geçmektedir. Diyar, birkaç farklı şekilde kullanılabilir. Bunlardan ilki terk-i diyar öbeği şeklinde de görülebilen kaçış ya da ölüm ifade eden kullanımdır. Genellikle aşğın erginlenme yolculuğunun baş kısmını ifade eder. Diğer bir kullanım ise, hâkimiyet kurulan alanların belirtilmesidir. Bu

Hız. Muhammet'in ya da herhangi bir sultanın hâkimiyet alanını ifade edebilir. Bazen de aşkın değer mekânı olarak kullanılır. Diyarın son kullanım biçimi çerçeve mekândır. Bu hali ile genellikle şiir öznesinin konumunu belirtir. Tüm bu kullanımların ortak noktası, şiir öznesinin kendilik mekânı olmasıdır. Diyar, tüm kullanımlarında şiir öznesinin olduğu ya da olmak istediği mekânı betimler.

Bilâd-ı Çine senün gibi bir sanem heyhât
Diyâr-ı Rûma saçun gibi bir salîb olmaz (N. G-221/4)

Beyâbân: A.:3,C.:0,AP:1,N.:1,E.:0. Far. Çöl. Genellikle gam beyabanı olarak şeklinde kullanılır. Bazen de Leyla ve Mecnun hikâyesine atıfta bulunularak, aşğın çöle gidişinden bahsedilir.

Şuna dek geşt ideyin gussa beyâbânını kim
Benüm için yürür âvâre şu bî-kâr diye (N. G-521/4)

Bejt: A.:1,C.:1,AP:1,N.:5,E.:0.⁴⁸ Ar. Bkz. Hâne.

Beytü'l-harâm: (Sahn-ı Harâm/Beytullah-ı Harâm) A.:0,C.:3,AP:12,N.:0,E.:1. Kâbe. Namazın şartlarından birisi kible/Kâbe'ye yönelmektir. Bu yüzden Müslümanlar için Kâbe, günde en az beş kez etkileşime geçilen bir mekândır. Buna rağmen, Osmanlı hanedanında hacca giden tek birey olan Cem Sultan'ın şiirleri haricinde Kâbe, gerçek bir mekândan çok sembolik bir işlev üstlenmiştir. Kâbe, Beytullah'tır. Yani nihai arzu kişinin evi. Arzu kişilerinin geçişkenliği düşünüldüğünde bu ev, çok kolay bir şekilde diğer arzu kişilerinin evi haline gelebilmektedir.

Didüm yolunda ey dil-ber ne çok 'aşıklarun ölmüş
Didi kim Ka'be yolında ölenlere hisâb olmaz (N. G-244/6)

Kûy, saray ve Kâbe'yi birleştiren birçok unsur bulunur. Bunlardan ilki yolculuk izleğidir. "Yol" maddesinde de ifade edildiği gibi, yol erginleşmenin mekânlaşmış halidir. Aşğın sevgiliye ulaşması uzun ve zor bir yolculuk gerektirir. Başka bir bakış açısı ile Anadolu ve Rumeli kökenli birçok şair için, saraya yolculuk da aynı derece zahmetlidir. Bilindiği üzere, Osmanlı'da hacca gitmek de, en az üç aylık bir mesafeyi ve çöl gibi zorlayıcı bir coğrafyayı geçmeyi gerektirmektedir. Necatî Kâbe yolunda ölenleri,

⁴⁸ Beytü'l-harem gibi içinde bejt kelimesi geçen mekânlar sayılmamıştır.

susuzluk sorununu şiirlerine taşır. Kâbe'nin en önemli özelliklerinden birisi de, Beytül-harâm yani belirli şartları taşıyanlardan başkasının giremediği alan olmasıdır. Bu durum hem şiir öznesini, hem de rakibi bağlayıcı bir unsurdur. Rakibin içeri girememesi ya da girmesinin yanlış olduğu belirtilirken, şiir öznesinin de belirli bir olgunluğa erişmesi gerekmektedir. Kâbe ile ilgili bir başka unsur da tavaftır. Âşık devamlı olarak kûy etrafında gezmektedir. Bu durum kolaylıkla tavafa benzetilebilir. Kâbe, kibleyi yani yönelinecek ve secde edilecek yönü belirler. Aşğın ya tüm yönelimi, sevgilinin kûyuna ya da eşiğine yöneliktir. Birçok şiirde sevgilinin mekânı secdegâh olarak belirtilir ve secde yönü zâhit, vaiz gibi kişilerle temel anlaşmazlık sebeplerinden birisidir. Hacıların, hacca kurban kesmeleri de bir zorunluluktur. Aşğın da aynı şekilde kendisini kurban etmesi gerekir.

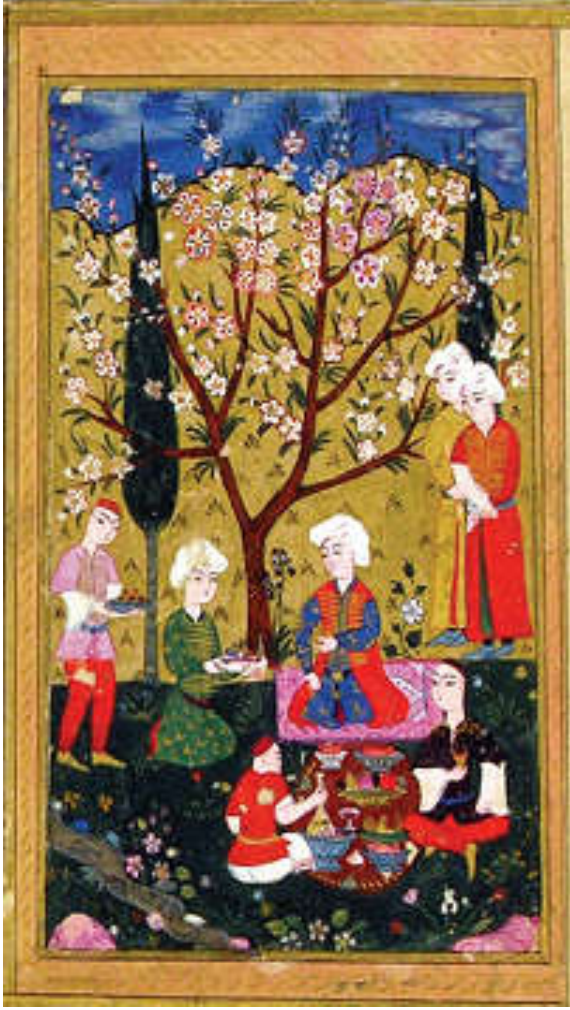
Ka'be kapın safâsına Iebbeyk uranların
Beyt-ül-Harâma sa'yi var ise harâm ola (A.P. G-
5/2)

Tavâf itmek cemâlün Kâ'besini
Dile Merve hâki gayet safâ bil (C. G-195/4)

Sultanlar ile Kâbe'nin ayrı bir ilişkisi daha vardır. Sultanlar hacca gitmemekle beraber, hac mevsiminde Kâbe'ye hediyeler ve bazı hizmetler götürmüşlerdir. Kâbe örtüsünün yenilenmesi, hac yollarında su götürülmesi gibi hizmetler şiirlerde anılmaktadır. Kâbe aynı zamanda hüsn, vasl, aşk, izzet, iclal gibi değerler için bir değer-mekândır. Kâbe ise sevgilinin tüm siyah renkli unsurları bir arada kullanılabilir. Özellikle saç, siyah Kâbe örtüsüne, hal ise Hacerü'l-esved'e benzetilir. Tasavvufi literatürde çok görülen Kâbe ve kalp benzetmesi bazı şiirlerde görülebilir. Bu durumda genellikle âşık kalbini Kâbe'ye benzeterek sevgilinin onu yıkmamasını ister. Merve ve Safa tepeleri de yakın unsurlar olarak beyitlerde kullanılır. Ayrıca: Kâbe üzerine yemin etmek, Kâbe'ye altın/gümüş sürmek, hurma getirmek, hacca gidebilmek için belirli bir varlık sahibi olmak, Kâbe'nin çevresine Kuran ayetlerinin yazılması, hacdan gelenleri karşılamaya çıkılması gibi Kâbe ile ilgi bazı sosyal sahneler şiirlerde görülebilir.

Kûyunda akıt ekşimi ey pâdişâh-ı hüsn
Densin getirdi ka'beye bir şehriyâr âb (A.P. K-35/4)

Bezm: A.:8,C.:9,AP:34,N.:86,E.:0. Far. Kimi zaman müzik çalınabilen, sohbet edilen, şiirler okunan, kıssalar anlatılan, yeme, içme (ayş u nûş) olan eğlence ve kültürel faaliyetlerin yapıldığı toplantı. Bezm, sözlük anlamına bakıldığı zaman bir faaliyet olarak görünmesine rağmen, şiirlerde bezmin mekânı çoğu zaman belirtilmez ve bu boşluğu bezm kendisi mekânlaşarak doldurur. Şarap ve müzik ile sürekli bir ilişki içerisindedir. İki farklı kategoride görünmektedir. İlk olarak, daha çok bezm-i gam, bezm-i dünyâ, bezm-i belâ olarak nitelenen olumsuz bir mekândır. Burada şarap, kanlı gözyaşı, müzik



aşğın inlemeleri, mum aşğın yanan gönlü ve meze olarak da aşğın ciğeri vardır. Bu bezmde eğlence unsurları olabilse bir fatalist bir anlayış tüm olumlanan değerleri sıfırlar. Diğer bezm ise bezm-i vuslat, bezm-i şâhî, bezm-i has, bezm-i safa, bezm-i uşşâk olarak nitelenen olumlu meclistir. Burada şarap sevgilinin lal dudağıdır, genellikle buhur, misk gibi güzel kokular-kokunun kaynağı hal ya da saç da olabilir-ve güneş ya da nur gibi daha parlak aydınlatma araçları kullanılır, müzik ve dans bezmin bir parçasıdır. Bu şekilde bezm, arzu kişinin mekânlaştığı bir yer olabilir. Saki, huri, gılman, rindân, yârân ve kişileştirilmiş bitkiler bu meclisin fon karakterlerindedir. Bezm aynı zamanda kendi sosyal sınıfına da sahiptir. “İstanbul Oğlanı” olarak adlandırılan bu grup, mintatürlerde tasvir

edildiği kadarıyla, genellikle sakalsızdır, doğal mekânlarda tasvir edilmektedir. Yanında çoğu zaman hançer, çiçek ve kitap bulundurur, giyimi göz alıcıdır (DEĞİRMENCİ 2015, 29-37). Bu sembolik tasvir, genç, dinamik, kültürlü ve estetikten anlayan ideal Osmanlı'nın savaşçı özelliklerini de kaybetmemiş bir şeklini göstermektedir. Fakat bazen dinî ağırlıklı karakterler de bezmde görülebilir. Necatî'de rakip de bezmin bir parçası



olarak görülmektedir. Genellikle saltanat ile doğrudan ya da dolaylı ilişkileri bulunabilir. Osmanlı kültürü için önemli bir konu olan ayş adabına yönelik bazı tasvirler ve âdetler şiirlerde görülebilir. Gökyüzü, cennet ve bahçe gibi diğer olumlu mekânlarla ilişki halindedir. Kapalı mekânlarla bağlantı kurulmayışı, çadır ve bahar ile ilişkilendirilmesi, açık alanlarda yapıldığının bir göstergesi olarak nitelendirilebilir. Vuslat ile ilişkilendirildiği için, bu bezme ulaşmak belirli bir erginlenme seviyesi gerektirir. Bu erginlenmeye ulaşamayan şiir öznesi, bu bezmin kapısında kalır fakat bu durumu kabullenir. Özellikle sultan methiyelerinde bezm ile rezm arasında ilişki kurulur. Bu durumda tüm öğeler yeni duruma uyarlanır: şarap, düşmanın kanı: müzik savaş sesleri ya da düşmanın feryatları haline gelir.

Bezm ile sıklıkla kullanılan diğer bir durum, elest bezmidir. Genellikle aşkın ezeliğini belirtmek için kullanılmaktadır.⁴⁹

Kanlu yaş ile toptolu virdi iki kadeh
Bezm-i belâda bir dil-i âgâh 'ışkına
(N. G-509/7)

Bu bezme buhûr itmek için micmere-i çarh
Oldı meh-i nev kâsesi pür-anber-i sârâ
(C. K-6/13)

'Avnî o bezme varmağa lâyük degülse ger
Men' itmenüz ki bâri öpe âstânei (A. 69/6)

Dilimden açmış idi bezm-i Şâhi
Tılsım-ı genc-i esrâr-ı İlâhi (A.P. K-4/4)

⁴⁹ Görseller için bkz. (DEĞİRMENCİ 2015, 31)

Binâ: A.:0,C.:2,AP:4,N.:6,E.:0. Ar. Olumsuz bir mekân olarak kullanılır ve fiziksel bir yıkım ifade eder. Genellikle şiir öznesinin beden-mekânı ile özdeşirilir. Yine olumsuz bir tarzda, Cem Sultan’da tövbe, Ahmet Paşa’da kâfir, zâhit, Necatî’de kâinat yerine kullanılır. Arzu kişinin yıkım kadar imar gücü de olduğu için, bina yapılan bir mekân olarak da ortaya çıkabilir. Yapım ham maddesi olarak, Ahmet Paşa’nın Şeyh Tacüddin hakkındaki bir beyti hariç, taş ile bağlantılı olumsuz unsurlar kullanılır. Çelişkili bir durum olarak, Ahmet Paşa kâfir binasını bî-bünyâd olarak nitelerken, Necatî’nin kâfir binalarının sağlamlığına vurgu yapmaktadır.

Gönül mülkin yıkar seylâb-ı eşküm
Binâ su ugragında muhkem olmaz
(C. G-118/2)

Mihrim artar dil-i sengînini yâd etmek ile
Kim binâ muhkem olur seng ile bünyâd edicek
(A.P. G-152/2)

Bîsütûn: Ferhat’ın Şirin’in şehrine su getirmek için deldiği dağ. Fatih ve Necatî’de birer kez kullanılmaktadır.

Bîsütûn-ı gamda efgân eylesem Ferhâd-veş
Rahm idüp ben zâre gilür kûhdan feryâdlar (A. 21/6)

Bostan: A.:0,C.:2,AP:30,N.:10,E.:1. Far. Bkz. Bağçe. Sadi-i Şirazi’nin aynı adlı kitabına gönderme yapılarak kullanılmaktadır.

Buhârâ: A.:0,C.:0,AP:2,N.:0,E.:0. Bugün Özbekistan sınırları içerisinde kalan bir şehirdir. Maveünnehir bölgesinin en önemli kültür ve ilim merkezlerindedir. Sadece Ahmet Paşa’da iki kez kullanılan Buhara, sevgilinin dudağının değeri belirlenmek istenirken sayılan birçok şehirden birisi olarak ve yüksek nitelikli insan yetiştiren bir mekân olarak görülür.

Ne akdı Ruma bir ulu deryâ senin gibi
Ne âleme getirdi Buhârâ senin gibi (A.P. K-4/1)

Burç (Astronomik): A.:0,C.:4,AP:21,N.:11,E.:1. Ar. Bkz. Âsumân. Astronomik burçlar, bugün de olduğu gibi kader üzerinde etkilidir. Bu yönleri ile arzu kişilerini saadet, melahat, şeref, hüsn ya da hakikat burçlarında tanımlamak için kullanılır ve bu kişilerin mekânlarına giren şiir öznesi, bu burçlara girmiş gibi olmaktadır. Eşrefoğlu Rûmî’de

farklı olarak bela burcu kullanımı vardır. Özel olarak Ahmet Paşa'da Akrep Burcu kullanılmıştır. Bazen kale burcu ile tevriyeli kullanılmaktadır.

Cem'e yüz tutdı yine burc-ı sa'adet güneşi
Ki güneş gibi görindi ol ruh-ı zîbâ bu gice (C. G-262/6)

Burç: (Mimari): (Hisâr, Kal'a) A.:1,C.:3,AP:15,N.:12,E.:0. Ar. Gerçek işlevine uygun olarak sığınma mekânı olarak ortaya çıkar. Yine de arzu kişisi karşısında sağlamlığını koruyamadığı görülmektedir. Arzu kişinin beden-mekânı ya da kart karakterlerin konumlandığı bir mekân olarak görülebilmektedir. Cem Sultan gamı kaleyi koruyan askerler olarak düşünürken, Fatih ve Necatî, meyhaneyi gama karşı koruyucu bir mekân olarak görmektedir. Bazen gökyüzü de topları ve askerleri ile bir kale gibi düşünülebilir.

Dil mülkün açtı kal'a-i din oldu kirpigin
Şükrâne al bu fetha ki resm-i kadimdir (A.P. G-32/9)

Büthâne: A.:0,C.:1,AP:1,N.:29,E.:1. Far. Puthane, puta tapınılan yer. Şiirlerde, içindeki ikona ve tasvirlerden dolayı, puthaneden kast edilen genellikle kilisedir. Puta benzetilen sevgili ile ilgili anlam örüntülerinde kullanılır.

Deyr-i dil hüsni hayâli ile büt-hâne iken
Mescid itdi kaşı mihrabı bu büt-hânalığı (C. G-331/5)

Câmî: (Mescîd) A.:2,C.:14,AP:14,N.:14,E.:3. Ar. Müslümanların temel ibadet mekânı mescit olmasına rağmen, bazı karşıt değerleri yüklenmesinden dolayı olumsuzlanır. Genellikle kûy bazen de kilise, meyhane, puthane mescide tercih edilir. Kimi zaman da mescit, güzelliğin değer-mekânıdır ve sevgiliyi betimler. Bu durumda genellikle kaş-mihrap ilişkisi kurulur. Necatî buna hal-tespih tanesi ilişkisini de ekler. Bazen Cavlak ve Kalender dervişleri hatırlatır tarzda kaşsız güzellerden bahsedildiği görülür. Bu durum Kâbe'de mihraba gerek olmamasına benzetilmektedir. Cemaati kalabalık mescitlerin iki mihraba sahip olduğu şiirlerden anlaşılır. Ahmet Paşa, padişah adına hutbe okunması olayını şiirine taşır. Necatî yaşlıların bastonlarına dayanarak camiye gitmesi, kıblesi yanlış olan camilerin yıkılması gibi bazı sosyal olaylara yer verir.

Mescidi puthaneyi fark eylemez 'âşık olan
Kanda olsa dost iledir vasl-ı hicrân eylemez (E. 39/4)

Cânib: (Cevânib) A.:0,C.:0,AP:0,N.:7,E.:3. Ar. Yön anlamına gelmektedir. Cânib ve çoğulu cevânib olarak kullanılır. Basit bir şekilde yönelme ifade eder. Doğu ve batı güneşin doğuşu ile ilgili bağlamlarda kullanılabilir. Genelde sultanlar için hâkimiyet alanlarının büyüklüğünü ifade etmek için kullanılır. Cem Sultan, yardımı Batı'da arayışını, güneşin batıdan doğuşu şeklindeki kıyamet alameti gibi yorumlamaktadır. Bu kıyamet alameti, sevgili ile alakalı olarak Necatî'de de bulunmaktadır. Eşrefoğlu Rûmî ise, yönleri gerçek ve manevi yolculuk için kullanmaktadır.

Gözlerüm kible-nümâ gibi olubdur nola ger
İşigün cânibine kılsa nazar döne döne (N. G-467/3)

Cehennem: A.:0,C.:1,AP:6,N.:10,E.:8. Ar. Tamu, Nâr-ı Cahîm ve dûzah olarak da kullanılır. Yedi katlıdır. Cehennem de, aynı cennet gibi çoğunlukla bir mübalağa ve karşılaştırma mekânı olarak ortaya çıkmaktadır. Arzu kişinin yakınlığına bağlı olarak cehennem olumlanır ya da başka mekânlar cehenneme dönüşebilir. Bazen de negatif şekilde yani arzu kişinin yakınlarının cehennem olamayacağı belirtilerek ifade edilmektedir. Ayrıca cehennem, içindeki insanlarla beraber sosyal bir mekân olarak da görülebilir Cehennem, gerçek anlamı ile Necatî ve Eşrefoğlu Rûmî'de görülmektedir. Necatî, cehennemi, hazzın önünde bir engel olarak görse de çok önemsemez ve vaiz/zâhit ile özdeşleştirir. Necatî, cehennemi arzu ile Eşrefoğlu Rûmî, aşksızlık, dertsizlik, erenlere saygısızlık, şirk ve nefis ile birlikte kullanmaktadır ve bir beyitte cehennemi, cennete denk değerlendirir:

Hecrin cehenneminde yanan mübtelâlara
Kûyun nesîmi bâg-ı cinândan haber verir (A.P. G-87/5)

Cennet: A.:2, C.:74,AP:96,N.:108,E.:39. Ar. Bkz. Behişt.

Cevânib: Ar. Bkz. Cânib. Yön anlamına gelen cânip kelimesinin çoğulu, yönler.

Ceyhûn: A.:1, C.:3,AP:2,N.:2,E.:0. Ceyhun Nehri. Gözyaşının mübalağası için kullanılmaktadır.

Ben bir avuc topragam yâ Rab nice idem eşke kim
Yumulub geldi gözümünden iki Ceyhûn üstüme (N. G-468/3)

Cihân: A.:14,C.:76,AP:183,N.:204,E.:66. Far. Bkz. Âlem. Âlem maddesinden Eşrefoğlu Rûmî'nin olumsuz kullanımları ile ayrılmaktadır. Âlemin aksine, cihan Eşrefoğlu Rûmî için sıklıkla olumsuz bir anlamda kullanılır.

Cihanı hiçe satmaktır adı aşk
Döküp varlığı gitmektir adı aşk

Çader: (Çetr) A.:0,C.:1,AP:14,N.:4,E.:0. Far. Neredeyse tamamen kasidelerde geçen bir mekân olarak arzu kişinin konumlandığı bir yerdir. Sıklıkla gök ile ilişkilendirilir. Eski Türk geleneklerinden bazıları divanlarda da görülmektedir: Türklerin gökyüzünü, ülkenin çadırı haline getirme ülküleri, çadırların kapılarının güneşe doğru bakması, ölen kişinin çadırının etrafını dolaşma gelenekleri ve bazı anlatılarda görülen çadırın içine tanrısal bir ışık dolması olayı görülmektedir. Savaş da, çadır ile ilgili unsurlardandır.

Her gice ey güneş meh senden yakar çerâğı
Sen şâha çarh çâder meh bir sefer çırağı (N. G-643/1)

Çâh/Çeh: A.:0,C.:20,AP:36,N.:26,E.:2. Far. Bkz. Kuyu.

Çarh: A.:1,C.:24,AP:49,N.:31,E.:2. Bkz. Âsumân. Far. Ek olarak Ahmedî'de harmanla ve Necatî'de demirden kafesle eş değer tutulmaktadır.

Bâzâr-ı şâm içinde habeş şayrafisine
Çarh âhenin kafes idi encüm dür-i hôş-âb (N. K-3/4)

Çemen: A.:1,C.:14,AP:39,N.:96,E.:0. Far. Bkz. Bağçe. Ahmet Paşa'da çemen ve Mısır özdeşleştirilmektedir.

Vuslat haberin duydu bugün Mısır-ı çemende
Kim tâze cuvân gibi yine oldu muhallâ (A.P. K-37/5)

Çîn: A.:0,C.:5,AP:23,N.:16,E.:0. Ses benzerliğinden faydalanılarak sevgilinin saçının büklümleri ile birlikte anılmaktadır. Çin aynı zamanda miskin üretim merkezlerinden birisi olarak görülür. Bu sebeple güzel koku, ahu ve nafe gibi unsurlarla beraber kullanılabilir. Nigaristan kitabı ve Manî'de Çin ile birlikte düşünülür. Çin böylece güzelliğin ve putların ülkesi olarak da görülebilir.

Saçların misk-i Hotendir ruhların gül-zâr-ı Çin
Dagıtıp zülfünü doldur müşğ ile gül-zâr için (A.P. K-23/11)

Dâr-ı Devlet: A.:0,C.:2,AP:0,N.:0,E.:1. Ar. Devleti somut olarak ifade eden bir mekândır. Devlet yerine kullanılan diğer mekânlar ile birlikte düşünüldüğünde saltanatın malı olarak görülür. Eşrefoğlu Rûmî saltanatın güvenilmezliği konusunda sultanı uyarmaktadır.

Devletün dârını ma'mûr ide mi'mâr-ı ezel
Şöyle kim yüz süre işigüne erkân-ı kerem (C. K-7/74)

Dâr-ı Sa'âdet: A.:0,C.:0,AP:0,N.:1,E.:0. Ar. Saadetin mekânlaştırılması ile üretilmiş hayali bir mekândır.

Gülzâr-ı sarâyunda zih dâr-ı sa'âdet
Kim oldı lâkab çarh-ı perestâre benefşe (N. K-22/39)

Dâr-ı Şifâ: (Şifâhâne/Dârü'ş-şifâ) A.:0,C.:2,AP:4,N.:13,E.:0. Ar. Şifa evi, bugünkü hastane, sağlık ocağı, revir ya da kliniklere benzer işlev görmektedir. Tek bir doktor bulunan şifahaneler de bulunmaktadır. Tamamen sevgili ile ilgili bir mekândır. Sultanın gerçek hastalığına bile şifa veren, sevgili olarak tanımlanmaktadır. Bu istisnai örnek dışında hastalık semboliktir ve genelde ayrıdır. Cem Sultan ve Ahmet Paşa'da âşık, şifahaneye gidemezken, Necatî'de gidebilir. Buna rağmen, Fuzuli'yi haber veren bir tarzda şifayı istemek hoş görülmez ya da dert bir şifa olarak düşünülür. Cem Sultan'da görülen Hintli doktor ve gül suyunun ilaç olarak verilmesi, dudak-hal teşbihinin bir sonucu olarak muhtemelen gerçekçi değildir. Fakat dudağın şifa verici özelliği yaygın görülmektedir. Necatî'de şarap bir ilaç olarak tanıtılır. Bunun yanı sıra inayet, eşik toprağı da ilaç olarak ifade edilir.

Her haste-dil kapuna yüzün sürdüğü bu kim
Dârü'ş-şifâsıdır işigün mübtelâların (N. G-298/4)

Dârü'l-hâdis: Ar. Yalnızca Fatih divanında kullanılmaktadır. Zamanın mekânlaştırılması ile üretilmiş hayali bir mekândır.

Bu dâr'ül-hâdis içre niçe gün durmağ olursa
Hemân yeğdür ki 'Avnî idesün meyhâne[yi] me'men (A. 56/9)

Dârü's-selâm: A.:0,C.:0,AP:1,N.:3,E.:1. Şam. Gerçek bir şehir olmasına rağmen, ses benzerliği yönüyle selam vermek ile birlikte kullanılır. Necatî, bu şehirde yaşayanların uzun ömürlü olduklarından bahseder.

Baş koyub taş ışığında cân virenle dostum
'Ömr-i sermed kesb ider Dârü's-selâmiler gibi (N. G-616/2)

Deniz: T. Bkz. Bahr.

Dergâh: (Dergeh/Tekke/Tekye/Tekyegâh) A.:0,C.:7,AP:12,N.:23,E.:4. Far. Dergâh arzu kişilerinin konumlandığı mekânlardan birisidir. Bu arzu kişilerinden ilki elbette, dergâhta oturan şeyhin kendisidir. Ayrıca, sevgilinin ve sultan da dergâhta konumlandırılır. Gök ve cennet ile birlikte düşünülebilir. Bu durumda melekler ve ruhu'l-kudüs burada konumlanabilir. Çoğu zaman eşik, kapı ve toprak ile birlikte düşünülür. Genelde bir talep ile dergâha gidilir. Dergâh basit bir ibadet ya da ritüel alanı değildir. Dergâhın “bilim, edebiyat, dil eğitimi, din ve felsefe, hat, tezhip, oymacılık ve hatta bahçivanlık konularında da eğitim ve araştırmaların yapıldığı mekânlar olmaları açısından Türk kültürüne etkileri büyük olmuştur” (DEMİRARSLAN 2014, 47). Cem Sultan için tekke, gökte konumlanan bir beden-mekândır.

Yidi kat gökleri geçti kâdem arş üstüne bastı
İrişdi kâ'be kavseyne tavâf eyledi dergâhı (E. 136/2)

Devlethâne: Ar./Far. birleşik kelime.Yalnızca Necatî'de iki kez kullanılmaktadır. İyi şans, bereket gibi anlamlara gelen devletin mekânlaştırılması ile üretilmiş hayali bir mekândır.

İşi altun iden sâkî gümüş peymânedür dirler
Harâbâtı görenler hep bu devlet-hânedür dirler (N. G-61/1)

Deyr: (Kilisâ) A.:9,C.:3,AP:3,N.:1,E.:2. Ar. Kilise. Osmanlı sanat anlayışında yasak olan resimleri ve heykelleri barındırdığı için genellikle sevgilinin güzelliği ile ilgili anlam örüntülerinde kullanılır. Mumları, haçları ve şarap içilmesi şiirlerde görülen özelliklerindedir. Bazen mescitle eş değer görülür bazen de mescide üstün tutulur. Muğbeçe ve pir-i deyr karakterleri kilise içerisinde görülebilir. Sadece Necatî kiliseyi

olumsuz bir yapı olarak değerlendirir ve sevgilinin sadece kaşına, gözüne âşık olanları kiliseye gidenlere benzetir.

Kevseri anmaz ol içdüğü mey-i nâbî için
Mescide varmaz o varduğı kilisâyı gören (A. 61/4)

Diyâr: A.:2,C.:12,AP:22,N.:18,E.:1. Ar. Bkz. Kilisâ.

Gözün âhusunun şevkı-y-ile sahrâlara düşdüm
Saçun sevdâsı-y-ıla nâfe-veş terk-i diyâr itdüm (A. 55/2)

Dûzah: A.:0,C.:0,AP:1,N.:1,E.:0. Far. Bkz. Cehennem.

Dükkân: A.:0,C.:12,AP:5,N.:6,E.:1. Ar. Bkz. Bâzâr. Cem Sultan'da özellikle helva dükkânı ön plana çıkmaktadır. Helvaların şişe içerisinde satılmaları, bunun sıvı bir helva türü olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca Cem Sultan, gam satan bir dükkân sahibi olarak da görünmektedir. Ahmet Paşa'da sarraf dükkânı geçmektedir. Necatî'de dükkânların önünde bir şeyler asma âdeti, dükkân beklemek gibi sahneler bulunur. Eşrefoğlu Rûmî'de dükkân bir beden-mekândır ve yağma ile birlikte kullanılmıştır.

Yaşlar akıtdum yüzüme yâr meyi itsün diyü
Sîm ü zer arz eyleyüp tezyîn-i dükkân eyledüm (C. 229/2)

Dünyâ: A.:7,C.:14,AP:29,N.:80,E.:76. Ar. Genellikle olayların üzerinde gerçekleştiği bir çerçeve mekân olarak kullanılmaktadır. Bunun dışında olumsuz bir mekân olarak kullanılmaktadır. Arzu kişilerinin mekânları ile kıyaslanabilir. Yaşlı kadın, pir, dolandırıcı, kahpe, leş, virane, denî, illet olarak nitelenir. Firavun ve Karun ile birlikte kullanılabilir. Gam, cevr, dert, hasret, fanilik, geçicilik, misafirlik, kulluk, çirkinlik, oburluk gibi olumsuz değerler taşımaktadır. Arzu kişisine ulaşmak için dünyayı ve temsil ettiklerini terk etmek ya da bir araç olarak kullanmak gerekmektedir. Bunlara rağmen dünya arzu kişileri ile olumlanabilir. Cem Sultan'da Hz. Muhammet, Ahmet Paşa ve Necatî'de sultan ile birlikte kullanılır ve bu durumlarda, sofrâ, saray, bahçe ve cennete dönüşür. Aydınlık, ferah, zenginlik, düzen ve adalet gibi değerleri barındırabilir. Bazen dünya, sultanın mülkünü tanımlamak için kullanılır. Câm-ı Cem Sultan'da, tüm dünyayı gösteren, bu yüzden dünyayı temsil ettiği düşünülmesi gereken bir objedir.

Cânâ Necatî çok seni dünyâ kadar sever

Dünyâ gibi gel imdi yeter bî-vefâlıg it (N. G-31/7)

Eres: Aras Nehri. Yalnızca Ahmet Paşa'da bir kez geçmektedir. Gözyaşı mübalağa edilerek, Aras Nehri'ne benzetilmektedir.

Odlara yandı çün gönül gözden
Aksa Ceyhûn ile Eres n'idelim (A.P. G-196/5)

Ermanak: Ermenistan. Ahmet Paşa'da Ermenistan Kalesi'nin fethine düşürülen bir tarihte geçer.

Sâhib-i kal'a-güşây Ermanakun kal'asını
Kahr ile kal' edüben konu hemîn aldı hemân (A.P. T-1/2)

Eşik: (İşik) A.:5,C.:39,AP:45,N.:81,E.:5. T. Bazı metinler işik olarak kullanılmaktadır. Şiir öznesinin eşik karşısındaki konumu, Klasik Türk Şiirinde erginleşmenin derecesini göstermektedir. Eşik karşısında şiir öznesi her zaman aşağı bir konumdadır. Buradaki özne kendisini, toprak, su, köpek, dilenci, köle ile tanımlayabilir. Bununla birlikte arzu kişilerinin girift ilişkisi dolayısıyla eşik, çok nadir durumlarda aşılabilir. Eşik, konumu gereği yerden çok göksel bir mekândır. Gök cisimlerinin eşikte konumlandırılmasına sıklıkla rastlanabilir. Eşiğe ulaşmak çoğu zaman arkasından gökselleştirmeyi getirmektedir. Ayrıca kutsal bir konumdadır. Secde gâh, kible, Kâbe ya da cennet olarak tanımlanabilir. Cem Sultan farklı olarak eşiği vatan olarak da görür. Kart karakterlerin sıklıkla görüldüğü yerlerden birisidir. Sıklıkla rakiple paylaşılmak zorunda kalınır, rakip tarafından olumsuzluktan görülür. Fakat yeteri yakınlık ilişkisi kurulabilmişse, rakibi bile olumlu bir gözle bakabilecek kadar olumlayıcı olabilir.

Şu kim dil-dâr eşigine kulaguz oldı dünyâda
Dilegüm bu ki 'ukbâda ana cennet durag olsun (N.
G-414/4)

İtlerin kıldı alâle eşigine varıcak
Seni sevdiğim için bana bu gavgâ neyiki
(A.P. G-309/3)

Felek: A.:2,C.:11,AP:26,N.:89,E.:26. Ar. Bkz. Âsumân. Felek, gök ile eş anlamlı olarak kullanılsa da, anlam ilgisi gök cisimleri ve kadere daha ilintilidir. Fatih'de gök herhangi bir olumsuzluk taşımazken, felek, ölüm düşüncesi ile çağrışım halindedir. Cem Sultan ise Oğuzhan Mersiyesi'nde felek redifini seçmiştir. Dolayısıyla felek burada çok yoğun, hatta diriltici güç İsa'yı bile kapsayan bir olumsuzluk barındırır.

Ger gamdan ölüsem bana bir pâre su virmez
Derc olsa felek dürcine ihyâ-yı Mesîhâ (C. K-6/48)

Feriştehâne: Melek evi. Yalnızca Cem Sultan'da sevgilinin aşğın evine gelmesi durumunda evin açık mekân haline gelişine vurgu yapılmak için bir benzetme unsuru olarak kullanılmaktadır.

Kanı ol dem kim ferîşte- hâne-y-idi hânemüz
Şimdi gör şeytân evine döndi bu vîrânemüz (C. M-18)

Firdevs: A.:1,C.:4,AP:0,N.:5,E.:0. Far. Bkz. Behîşt.

Frengistân: A.:1,C.:11,AP:1,N.:1,E.:0. Fransa. Genellikle Orta ve Batı Avrupa'yı tanımlamak için kullanılır. En sık kullanımı, hayatının önemli bir kısmını Frengistan'da geçirmiş olan Cem Sultan'da görülür. Cem Sultan için, bazen güzellerin ve aşğın mekânı olarak görülse de, genellikle bir gurbet ve sürgün mekânıdır. Bir beyitte put, bir başka beyitte ise ilaç ile ilişkilendirilir. Fatih, Hıristiyanların giyim tarzı olan siyah elbise ile Ahmet Paşa, İslam ordularının fethettiği kaleler ile Necatî ise tam olarak tasvir etmediği Frengi şapka ile ilişkilendirir.

Câm-ı Cem nûş eyle iy Cem bu Freng-istândur
Her kulun başına yazılan gelür devrândur (C. K-9/1)

Fülk: A.:0,C.:0,AP:13,N.:5,E.:0. (Sefine, zevrak, gemi) A.:0,C.:0,AP:2,N.:2,E.:1. Ar. Deniz taşıtı. Denizin kullanım şekli ile büyük oranda benzerdir. Sosyal hayatı yansıtan bir sahne olarak, mücevher taşımacılığı işlevinde kullanılabilir. Bu yönüyle zenginlik değeri ile irtibatlıdır. Genellikle gönlün mekânlaştığı bir alandır. Gözyaşı ile birlikte düşünüldüğünde, olumsuz değerler ile birlikte kullanılsa da, bu olumsuzluklardan uzaklaşır şekilde betimlenir.

Âb-ı neşât ile tolanur zevrak-ı kadeh
Bâd-ı murâd ile yürür ey meh gemi ferah (N. G-43/6)
Bkz. Gemi.

Fürât: Fırat Nehri. Yalnızca Necatî de bir kez kullanılmaktadır. Gözyaşının mübalağası amacıyla kullanılır.

Felekden ağlamaz iken olalı meftûnun
Gözüme yendürür oldum Fürât ü Ceyhûnı (N. G-635/3)

Gamhâne: A.:0,C.:0,AP:0,N.:1,E.:0. Ar./Far. (Birleşik kelime)Necatî'de aşğın gönlü, gam barından bir mekân olarak düşünölmektedir.

Sînemden aldı cânı eli ile komış gibi
Gam-hânemi bucak bucak ol dil-rübâ bilür (N. G-87/3)

Garb: (Mağrib) A.:0,C.:2,AP:10,N.:2,E.:3. Ar. Bkz. Cânib.

Gedâhâne: Yalnızca Ahmet Paşa'da bir kez kullanılmaktadır. Sözlüklerde hakkında bir bilgi bulunmamakla beraber, fakirlerin barındığı bir mekân olarak görölmektedir.

Gemi: Bkz. Fülk.

Genchâne: A.:0,C.:0,AP:0,N.:0,E.:1. Far. Hazine evi. Viranede konumlanmakla beraber, içinde hazine barındırması ile bir tezat oluşturur. Bu açıdan sıklıkla şiir öznesinin mekânlaştığı alanlardan birisidir. Hazine genellikle arzu kişisi ile ilgili bir unsur olmaktadır. Eğer arzu kişisi, din büyüklerinden biri ise, mahzen de mekânlaşabilir. Aşk, hikmet, refah, saltanat gibi kavramlar ile düşünölebilir. Bazen ejderha ile birlikte düşünölebilir.

Hâr bakma dil-i vîrânuma 'ışka nazar it
Gördüğün genc-i nihân mahzen-i vîrâna geçer (A. 10/3)

Germiyan: Kütahya merkezli Germiyanoğulları Beyliği'nin hakim olduğu bölge. Necâtî yalnızca bir beytinde, germ(toz) kelimesi ile ilişkilendirilerek kullanılır.

Aydın içinde tîre (Tîre) dürür hâl-i 'ârızun
Ruhsâr Germiyan hat-ı müşğîn (Karası) dür (N. G-171/6)

Gök: A.:2,C.:11,AP:26,N.:89,E.:26. T. Bkz. Âsumân.

Her tanla Şeh cenabına arz it niyazı kim
Göklere kapısı açılır ey meh-lika seher (N. K-9/17)

Kapuna göz yaşı ilten sa'âdet ehli olur
Necatî'nün dimesünler ki gökde yıldızı yok (N. G-282/6)

Gâh çıkaram bu göklere dönerem çarhıla bile
Gâh ay ile bedr oluram gâh günile tulunuram (E. 69/3)

Gülistân/Gülsitân: A.:5,C.:10,AP:26,N.:34,E.:3. Far. Bkz. Bağçe. Ahmet Paşa, Hz. İbrahim ve İsmail ile gülistan arasında bağ kurmaktadır. Sa'dî'nin Gülistân'ı ile tevriyeli kullanımı görülmektedir.

Hatt ü hâl ile bulur 'Avnî ruh-i yâr şeref
Bâblarla nitekim buldı Gülistân revnak (A. 36/7)

Gülşen: A.:2,C.:20,AP:27,N.:95,E.:1.Far. Bkz. Bağçe.

Gülzâr: A.:3,C.:29,AP:38,N.:56,E.:3. Far. Bkz. Bağçe. Necatî'de saltanat, gülzar ile mekânlaşmaktadır.

Habeş: A.:0,C.:4,AP:5,N.:6,E.:0. Siyah renk ile ilgilidir ve genellikle hale benzetilir. Bilâl-i Habeşî, Habeş sultanı ve askerleri ile ilgili anlam örüntülerinde kullanılabilir.

Ruhlarında hâl-i 'anber-bârını gören didi
Rûma iklim-i Habeş sultânıdır düşmüş garîb (N. G-23/4)

Hâk: Far. Toprak. Bkz. Toprak.

Hammâm: A.:0,C.:0,AP:4,N.:2,E.:0. Ar. Hamam yıkanma ve arınmanın yanında, aynı zamanda bir bezm mekânı olarak Klasik Türk Şiiri için “kendileri de buraların müdavimleri arasında olan ve buralarda eğlence ve şiir sohbetleri yapan divan şairleri için vazgeçilemeyecek ilham kaynaklarından biri olmuştur.” (Y. KAPLAN 2010). Aynı zamanda sevgiliyi görme fırsatı sundukları için arzu kişisi ile birlikte anılan mekânlardır. Tabi ki bu durum hamamın karanlık bir yanı olduğunu da vurgular. Özellikle ahlaki yozlaşmanın olduğu yıllarda “gündüz hamamdan peştamal ile çıplak avrat çıkarmak” (DEĞİRMENCİ 2015, 50) kadar ahlaksızlıklar görülmektedir ve bazen bu durum hamamların yıktırılmasına kadar varmıştır. Ahmet Paşa'da hamamı şeytanların barındığı bir yer olarak görmektedir. Bugün bile devam eden peri ve cinlerin barınağı olduğu inancı Klasik Türk Şiirinde de görülmektedir. Bununla birlikte İstanbul'da fetihten sonra sadece Fatih döneminde 26 hamam yaptırılmasına karşın, Selçuklu ve Roma dönemindeki anıtsal hamam inşaları yerini daha küçük ve işlevsel hamamlara bırakmıştır. Bu dönemlerde hamamın temizlikten öte toplumsal anlamları bulunmaktadır. Hamamın arka planda kalmasında, toplumsal ve psikolojik öneminin daha çok kadın dünyasına ait olması ile de

açıklanabilir (YEGÜL 2012). Bu yüzden 15. yüzyılda hamamın ideolojik ya da psikolojik açıdan derin anlamlara geldiği görülmektedir. Bu durum şiirlerde hamam kullanımının nicel olarak da oldukça azalmasıyla da görülmektedir.

Soyundu nâz ile bir serv girdi hammâna
Hezâr yig teni gülden elinde bir gilden (A.P. K1-12/1)

Hâne: A.:5,C.:9,AP:21,N.:9,E.:0. Far. Batılı mekân kuramcılarının görüşlerinde ve modern edebiyatta kişinin, kendi olabildiği bir yer olarak ortaya çıkan ev, Klasik Türk Şiirinde neredeyse her zaman karamsar bir unsur olarak ortaya çıkar. Şiir öznesinin beden-mekânı olarak görünen hane, hemen her zaman harap haldedir ve arzu kişinin mutlak yaptırımına açıktır. Gurbet, yalnızlık, gam, hastalık gibi değerlerin mekânlaştığı bir yerdir. Bu durumda şiir öznesinde benlik evini terk etme, yola çıkma arzusu uyanır. Nadir olarak, arzu kişinin yakınlığına bağlı olarak Ahmet Paşa'da olumlanır. Fatih'de ise farklı bir durum olarak, evin her zaman imar edildiği görülmektedir.

Girme ortasına gel hâne-i dilden çek elün
Ey Necatî sana ne yâr yapar yâr yıkar (N. G-125/7)

Hânikâh/Hankâh/Hângâh: Bkz. Sofra.

Hânumân: A.:0,C.:0,AP:2,N.:0,E.:0. Bkz. Hâne.

Harâbât: Ar. Harabe, harap ev anlamlarına gelir. Çoğunlukla meyhane yerine kullanılır. Bkz. Meyhâne.

Hâristân: A.:0,C.:0,AP:1,N.:0,E.:2. Far. Dikenlik ya da diken bahçesi. Bahçenin tam bir karşıtıdır. Özellikle gülün ağırlıklı olduğu bahçelerde diken bir unsur olarak görülebilse de, bahçeyi olumsuzlamaktan ziyade değerlerin ulaşılmasındaki güçlüğü ya da arzunun tatminindeki bir arazi ifade eder. Dikenlik ise bahçenin değerlerinin tersine dönmüş halidir.

Lâ-mekân kâfında hayme kuruben yaylarıdun
Şimdi hâristân içinde kaldın uş hor u hakîr (E. 20/4)

Havlî: A.:0,C.:0,AP:2,N.:1,E.:0. R. Avlu. Rakip ve diken ile birlikte düşünülen olumsuz bir mekândır. Şiirlerden bahçe ihtiva ettiği ve etrafının duvarla örüldüğü anlaşılmaktadır.

Hârdan bir havlıda gülşen görüp sandım ki bu
Müdde'iler sohbetinde Ahmed'in divanıdır (A.P. G-89/13)

Hayber Kalesi: Hayber, Medine bölgesinde bulunan bir vaha şehridir. Hayber Kuşatması sırasında Hz. Ali'nin gösterdiği kahramanlıklarla meşhurdur. Yalnızca Ahmet Paşa'da, Hayber Kalesinin fethine telmihte bulunulan bir beyitte geçmektedir.

Ansa fethin sen Muhammed-âyet ü Haydar-dilin
Eylemezdi burc-i Hayber kâkül-i müşgîn-i dôst (A.P. K-18/28)

Hıtâ/Hıtây/Hatâ: A.:1,C.:11,AP:23,N.:16,E.:0. Kuzey Çin'de bulunan bir bölgedir. Ses benzerliğinden ötürü hata kelimesi ile farklı söz sanatları yapılır. Çin'e gibi, misk ve güzel kokuları ile ünlüdür. Bazen Çin ve Hoten ile birlikte kullanılır. Türk-i Hata olarak burada yaşayan Türklere-muhtemelen Uygurlara-gönderme yapılır. Fatih'de muhtemelen elinde bulunan Karahanlıca metinlerin etkisi ile-yağmacı ve katil bir millet olarak kullanılır.

Gör ol Türk-i Hıtâyî nûş kılmış câm-ı sahbâyı
Salar dil milketine türktâz-ı katl ü yağmâyı (A. 70/1)

Hindistan: A.:1,C.:5,AP:10,N.:15,E.:1. Siyah renk ile ilgili anlam örüntülerinde kullanılır. Sevgilinin saç, hattı ya da hali olabilir. Papağan, tavus, karabiber ile birlikte anılır. Bazen açıkta uyuyan, ateşte oturan Hint fakirleri ile birlikte anılır.

Sürh minkâr idinür tüti-i ser-sebz-i felek
Olalı şâm-ı siyeh Hind diyârına mislâl (N. K-16/5)

Hisâr: Ar. Kale. Bkz. Burç.

Hoten: A.:0,C.:13,AP:5,N.:1,E.:0. Bugün Sincan Uygur Özerk Bölgesinde bulunan bir şehirdir. Hıtâ aynı şekilde kullanılmaktadır.

Dişlerünle saçuna virmese bâc ile harâc
Dür 'Adenden gelimez nâfe Hutenden çıkamaz (N. G-231/4)

Humhâne: Far. Şarap küpü ve ev kelimeleri ile türetilmiştir. Meyhane anlamında kullanılır. Bkz. Meyhâne.

Hücre: A.:0,C.:3,AP:3,N.:0,E.:0. Ar. Bir medrese ya da tekkeye bağlı içinde yaşanılan ya da halvete girilen küçük oda. Semaniye medreselerinin planında bu öğrenci ve müderrislere ait hücreler görülmektedir. Bkz. Medrese. Bir beden-mekândır. Şiir öznesinin gözü ya da gönlü mekânlaşmaktadır. Mahzene, darlığı fakat arzu kişisi ile bağlantılı bir yönü bulunması yönünden benzerlik gösterir.

Teng ü târ etti gözüm hecri velî şem-'i hayâl
Şükr kim bârî dil ü cân hücesin rûşen tutar (A.P. G-95/4)

İklim: A.:0,C.:0,AP:9,N.:9,E.:4. Ar. Eski coğrafyada dünyanın ayrıldığı yedi büyük bölge. Genellikle sultan ve hâkimiyet ile ilgili ortaya çıkmaktadır. Cem Sultan'ın bir iklime bir şah yeteceğini ifade ettiği beyti, siyasi algıyı yansıtmaktadır. Eşrefoğlu Rûmî'de ise yolculuk ve gönül iklimi bağlamlarında kullanılmaktadır.

Başın sarar eteğine mektub alur varur
Bir parmag ile ey nice iklim açar nişân (N. K-2/12)

İrem: A.:1, C.:3, AP:2, N.:5, E.:0. Ar. Ad kavminin hükümdarı Şeddat'ın, cennet kadar güzel olduğunu iddia ederek yaptırdığı, bu yüzden kendisinin ve bahçeye girenlerin helak edildiğine inanılan bahçe. Divanlarda bu tarihi referansa atıfta bulunmadan, cennet ya da cennet kadar güzel bahçe anlamında kullanılır. Bkz. Behişt.

Kâ'be: A.:1,C.:3,AP:42,N.:72,E.:2. İslam'ın manevi merkezi olan ve namazda yönelinen bölge. Bkz. Beytü'l-harâm.

Kabr: (Mezâr/Lahîd/Sin) A.:2,C.:14,AP:14,N.:9,E.:2. Ar. Mezar ikircikli bir mekândır. Çünkü bu dünyadaki tüm değerlerden ayrılmayı gerektirirken, aynı zamanda gerçek olgunlaşmanın kapısını açar. Divan şairi için ölmek her zaman ayrılıktan zor olmuştur. Bu yüzden ayrılık ve zulüm, ölümle eş değer kullanılabilir, hatta cefa fiziki bir objeye dönüşerek mezar taşını oluşturur. Necatî bu benzetmeye dayanarak mezar taşının mermerden yapılmasını vasiyet etmiştir. Klasik Türk Şiirinde mezarın konumu oldukça önemlidir. Birçok sultan ölmeden mezarını yaptırmış ve bu mezar çevresine kendisine ölümden sonra fayda getireceğini umduğu yapılar inşa ettirmiştir. Ayrıca mezarın bahçe

benzeri bir alan olmasına dikkat edilmiştir. Bu yüzden incelenen şairlerdeki mezarlarda selvi, gül, çemen, nergis gibi bitkilerle birlikte kullanılır. Cem Sultan'da mezar çok yoğun işlenen bir mekândır. Artık sultan olmaktan ve hatta affedilmekten ümidi kestikten sonra, Hristiyan bir ülkede ölmekten ve mezarının burada kalmasından korkması, bu durumu doğurmuş olabilir. Gurbette öldüğü için mezarının bir kilise köşesinde olacağından yakındığı bir beytinde bu korkusunu belli eder. Eşrefoğlu Rûmî mezarı, dünyanın faniliğinin bir göstergesi olarak kullanır.

Şol kadar seng-i belâ yagdurdı hicrûn başuma
Şimdi ahcâr-ı belâ seng-i mezârumdur benüm (C. G-221/2)

Kafes: A.:1,C.:6,AP:12,N.:6,E.:1. Ar. Bülbül, papağan gibi kuşların muhafaza edildiği, metal ya da ahşaptan yapılan korunak. Kafes üç şeyi sembolize edebilir. Dünya/hasret, beden, arzu kişisi. Dünya ve bedeni ifade ettiği zaman, olumsuz bir değerdedir. Hasretin, gamın, esirliğin, hevesin değer-mekânı haline gelir. Bu kafesten kurtulmak, arzu kişisine uçmak ya da ölmek anlamına gelebilir. Arzu kişisini sembolize ettiği zaman ise, bir bağlılığı ifade eder. Yine de, genellikle saç ve hat gibi olumsuz çağrışımlar taşıyan unsurlar ile teşbih bağı kurulması, salt bir olumlu hissiyatın olmadığını göstermektedir. Kafes genellikle demirden yapılmıştır. Bununla birlikte dünyayı vurgulamak için toprak kafes de kullanılabilir. Kafesin kullanıldığı beyitlerde şiir öznesi kendini bülbül ya da papağan olarak tanımlayabilir.

Hâkî kafesden incinip eflâke azm eden
Kasr-ı İrem kebûteri Şeh Mustafâ kani (A.P. K-4/4)

Kâfiristân: (Bilâd-ı Küfr) Ar./Far. birleşik kelime.A.:0,C.:3,AP:2,N.:1,E.:0. Müslüman olmayanların yaşadığı bölge. Siyah saç ve zünnar ilgisi için bir dekor olarak kullanılabilir. Cem Sultan, deniz yolu ile gittiği Avrupa topraklarını denize düşen yılanı sarılır deyimini ile ilişkilendirerek kullanır.

Yaşumdan zülfünü görüp tutıldum
Denizden kâfir-istâna meded hây (C. F-5)

Kal'a: Bkz. Burc. Ar. Kale. Savunma amaçlı yapılan büyük ve sağlam bina.

Kalâtâ: Haliç'in kuzey tarafında bulunan, önce bir Ceneviz kolonisi olan, fetihten sonra Hristiyanların yerleştirildiği bölge. Sadece Fatih'de iki kez görülen Galata, sevgilinin hüküm alanı ya da sevgili için feda edilen bir alan olarak karşımıza çıkar.

'Avnîyâ kılma gümân kim sana râm ola nigâr
Sen Sitanbul şâhısun ol [da] Kalâtâ şâhidur (A. 14/5)

Kara Bugdan: Bugünkü Moldova'yı ve Romanya'nın bir kısmını oluşturan eyalet. Yalnızca Necâtî Beg, bu bölgenin fethi sebebiyle kullanmaktadır.

Hôş aldı Hazret i Hân Bâyezîd-i 'Osmânî
Kili ile Kara Bugdandan Akkermanı (N. K-25/1)

Karası: Karesi. Karesioğulları'nın hâkim olduğu bölge. Bugün Balıkesir'in merkez ilçesidir. Yalnızca Necâtî, kara renk ile ilişkilendirilerek kullanmaktadır.

Aydın içinde tîre (Tîre) dürür hâl-i 'ârızun
Ruhsâr Germiyan hat-ı müşğîn (Karası) dür (N. G-171/6)

Kân: Far. Maden. Bkz. Ma'den.

Karamân: A.:1,C.:0,AP:2,N.:3,E.:0. Karamanoğulları'nın hakim olduğu, sınırları değişmekle beraber, Konya ve civarını kapsayan bölge. Fatih, Karaman'ı kendine bir rakip ve kara yere karılacak bir düşman olarak görür. Ahmet Paşa, Karaman'ın fethine düşürdüğü bir tarihte beyliği anar. Necâtî'de ise, Karaman bahşişi ve sözünde durmaması ile hatırlanan bir yerdir.

Bizümle saltanat lâfın idermiş ol Karamânî
Hudâ fırsat virürse ger kara yire karam anı (A. 79/1)

Kasr: A.:0,C.:1,AP:25,N.:3,E.:0. Ar. Köşk, yüksek ve büyük bina. Saray ile benzer bir kullanıma sahiptir. Eğlence ve sefahat ile birlikte değerlendirilebilir. Arzu kişinin konumlandırıldığı ya da mekânlaştığı yerlerden birisidir. Sıklıkla gök ve cennet ile birlikte kullanılır. Kadr, rifat gibi değerler ile birlikte kullanılır. Necâtî, kasırda kendini konumlandırmakla beraber, ironik bir biçimde kasrı virane olarak betimler.

Çü bünyâd oldu bu kasr-ı mu'allâ
Görüp reşk eyledi firdevs-i a'lâ (A.P. T-4/1)

Kâşâne: A.:0,C.:1,AP:0,N.:3,E.:0. Büyük ve gösterişli bina. Necâtî bir kez “kâşâne-i mihnet” tamlaması içinde kullanılmaktadır. Bkz. Kasr.

Kayseriyye: Kayseri ili. Sadece Necâtî bir kez kullanılır.

Yıkıldı cevrun ile gönül kasrı bî-hisâb
Yapıldı Kayseriyye egerçi hisâb ile (N. G-510/6)

Kenâr: Far. Bkz. Sahil. Sahilden farklı olarak akarsu kenarları için de kullanılmaktadır.

Görince hüsn denizinde hattunun karasın
Necât sâhili sandum kenâra benzetdüm (N. G-370/3)

Keşmîr: Bugün Çin, Hindistan ve Pakistan arasında ihtilafli bir bölgedir. Yalnızca Ahmet Paşa’da üç beyitte görülür. Güzellikle bağlantılı beyitlerde geçmektedir.

Hüsnü Keşmirinde aglatmaz gözü sihri beni
Yagmuru yagdırmayan câdü-yi fettân andadır (A.P. G-42/5)

Kiblegâh: A.:0,C.:4,AP:4,N.:1,E.:0. Ar./Far. (Birleşik kelime). Kible tarafı, kiblenin bulunduğu yer. Mescit, Kâbe, mihrap gibi mekânlar ile birlikte düşünülür. Kullanım biçimi bu mekânlarla benzerlik gösterir.

Harem hevâsına bağlanma iy sanem ihrâm
Cihâna kible-geh ol âsitâne yitmez mi (C. G-339/6)

Kili: Ukrayna’nın en güneybatı noktasında bir şehir. Yalnızca Necâtî Beg, bu bölgenin fethi sebebiyle kullanılmaktadır.

Hôş aldı Hazret i Hân Bâyezîd-i 'Osmânî
Kili ile Kara Bugdandan Akkermanı (N. K-25/1)

Kilisâ: R. Kilise. Bkz. Deyr.

Kişver: A.:1,C.:0,AP:6,N.:10,E.:0. Far. Memleket, ülke. Bkz. İklim.

Kostantiyye: (Sitanbûl) A.:2,C.:0,AP:1,N.:1,E.:0. İstanbul. Ahmet Paşa ve Necâtî’de birer kez geçen İstanbul, şehri çevreleyen surlar ve deniz ile şiirlere konu olur.

Fatih ise iki kez Galata ile beraber kullanır. Bir beyitte kendini İstanbul şahı olarak tanımlayan Fatih, ikinci beyitte İstanbul ve Galata'yı sevgili için feda eder.

'Avnîyâ kılma gümân kim sana râm ola nigâr
Sen Sitanbul şâhısun ol [da] Kalâtâ şâhıdur (A. 14/5)

Kulzüm: Ar. Deniz ya da okyanus. Bkz. Bahr.

Kûy: A.:10,C.:34,AP:44,N.:73,E.:1. Far. Sevgilinin evi, mahallesi, köyü ya da çevresi gibi anlamlara gelebilen kûy, Klasik Türk Şiiri açısından en açıklayıcı mekânlardan birisidir. Kûy tüm olumlanan değer mekânları ile irtibat halindedir. Kâbe ve mescit gibi mekânlarda da açıklandığı gibi kûy, dinî mekânlara dönüşebilir hatta cennet yabherine geçebilir (ÇAVUŞOĞLU, Necâti Bey Dîvânı Tahlili 1971, 193-5). Ayrıca kûy, çileler yolunun varış noktasıdır. Kûy aynı zamanda saraya da teşbih edilebilir ya da kûya gelen padişahlar “tac u taht”larından vazgeçerler. Kûy her zaman ya bahçedir ya da bahçesi vardır. Kûy dönüştürücü bir mekândır, akıl, cünuna: sultanlık, gedalığa: beden toza, insan ite dönüşürken, tüm acılar ve olumsuzluklar ya yok olur ya da olumlu bir görünüme kavuşur.

Niçün benzetdün ey sofî cinânı kûy-ı cânâna
Yatacak yir gerekmez mi be miskîn ölicecek cânâ (N.
G-542/1)

Virselers mülk-i cihânun tâc u tahtı devletin
'Avnî kûyun terkin itmez başına sultân olup (A. 4/6)

Sür rakîbi ravza-i kûyundan ey hûrî-likâ
Bâg-i cennettir anı kâfir temâşâlanmasın (A.P. G-
252/5)

Kuyu: A.:0,C.:1,AP:3,N.:1,E.:0. T. Çene çukuru ile özdeşleşmiştir. Sıklıkla Hz. Yusuf bazen de Pijen ve Harut-Marut ile kullanılır. Genellikle olumsuzdur. Hasret, cefa ve vefasızlık gibi değerlerin mekânıdır. Zindanla birlikte de kullanılabilir. Şiir öznesi bazen aşkı bir kuyuya benzeterek, kendini kuyuya atmak isteyen bir deli gibi de gösterebilir. Bu durumda mekânın bir miktar olumlu bir üslup ile ifade edildiği söylenilebilir. Eşrefoğlu Rûmî farklı olarak, kuyuyu susuzluk ve riyazet ile eş görür ve bilinçli bir şekilde tercih eder.

Hubb-ı zindân eyleyip şevk-ı zenahdânımla cân
Çâha düşmüşdür yatar Yûsuf gibi cânâ garîb (A.P. G-11/8)

Külhân/Külhen: A.:0,C.:2,AP:0,N.:2,E.:0. Far. Hamamların ya da büyük binaların ısıtma sisteminin bulunduğu ya da bu sistemden çıkan küllerin atıldığı yer. Havasını soğuk olduğu zamanlarda daha sıcak olduğu için, gezgin dervişler ya da evsizler tarafından konaklama amacıyla kullanılırdı. Cem Sultan'da ateş, Necatî'de gül ile bağlantı kurulmaktadır. Ayrıca Cem Sultan için bir beden-mekândır. Değer dünyası açısından cehenneme benzetilebilir.

Tıynetî reşkinde su yire geçüp hâk oldı hâk
Düşdi dîvâne bigi yil taga âteş külhene (C. G-295/5)

Künbed: Far. Kubbe. Yalnızca Fatih'de bir kez bahçeyi ifade etmek için bir teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Divan şiirinde tezhîp ile süslenmiş duvarların ya da halıların bahçeye benzetilmesi sık rastlanan bir durumdur. Bkz. Bağ.

Şol câm ki nûş eylemişem bezm-i gamunda
Bir sâde habâbıdur anun künbed-i hadrâ (A. 1/4)

Künc: A.:1,C.:1,AP:4,N.:5,E.:0. Far. Köşe, bucağ. Küncün hem dervişliğe, hem de yalnızlığa açılan iki yönü vardır. Dervişlik küncü uzlet, istiğna, feragat değerlerini barındırır. Geniş mekânlara tercih edilir ve mahzen gibi içinde gizli bir hazine barındırır. Harabat ile eş değer görülebilir. Arzu nesnesinin yüzü burada mekânlaşabilir. Ayrılık küncü ise hasret ve yalnızlık ile ilgilidir.

Şenlik hemîşe künc-i harâbât içindedür
Genc ola mı şu yerdeki vîrâne olmaya (N. G-505/4)

Lahîd: Ar. Duvarları taş veya tuğladan, üstü taş bir kapakla örtülü mezar. Bkz. Kabr.

Lâlezâr: A.:2,C.:3,AP:9,N.:5,E.:0. Far. Lale bahçesi. Bkz. Bağçe. Renk ilgisi dolayısıyla şarap ve kanlı gözyaşına benzetilmektedir. Özellikle Fatih ve Cem Sultan'da büyük oranda gözyaşı ile birlikte görülmektedir. Yine renk ilgisi dolayısıyla Ahmet Paşa iki beytinde savaş alanı ile eş değerlik kurmuştur. Lale, Klasik Türk Şiirinde her ne kadar vahdeti sembolize ediyor olsa da, şiirlerde metafizik bir bağlam içerisinde kullanılmamıştır.

Şol serv kim düşüp yata bir lâle-zârda

Sen kan içinde şöyle yatarsın sana diriğ (A.P. K-44/11)

Ma'den: (Kân) A.:1,C.:1,AP:27,N.:12,E.:4. Ar. Maden bir zenginlik kaynağıdır. Bu yüzden refah ile ilgili durumlarda kullanıldığı görülmektedir. Refah haricinde arzu kişinin sahip olduğu değerleri vurgulamak adına, bu değerlerin kaynağı olarak arzu kişisi mekânlaştırılabilir. Bu değerler: bağışlama, kerem, cömertlik, ihsan, güzellik, lütuf, mertlik, Fatih ve Eşrefoğlu Rûmî'de, cevher kaynağı olarak bir beden-mekân haline gelmektedir. Ahmet Paşa'da ise, methiye cevherinin madeni olarak kullanılır, bu durumda değer hala arzu kişisine ait kalır. Ahmet Paşa'da tüm maden/kân kullanımların kaside bölümünde olması inceleme bölümündeki fikirler açısından önemlidir.

Eşigi toprağı iksir-i hayâtın cevheri
Hâk-i pâyı menba'-ı lûtf u mürüvvet kânıdır (A.P. K-15/28)

Magrib: Ar. Batı. Bkz. Garb.

Mahalle: A.:1,C.:0,AP:3,N.:9,E.:0. Ar. Şehrin çeşitli sebeplerle bölünmüş parçalarından her biri. Oldukça sosyal bir mekândır. Daha çok içindeki karakterler ile ön plana çıkar. Genellikle mahalle halkı ya da köpekleri olan bu karakterlere Necatî'de toprakla oynayan yetimler, dilenciler de eklenir. Mahalledeki karakterler ile şiir öznesi arasında olumsuz bir ilişki vardır. Ya zarar verirler ya da zarar görürler. Necatî, meyhane olmayan mahallede oturma önerisi ile mahallelerin, bu açıdan ikiye bölünmüş olduklarına işaret etmektedir.

Nâsîh bana mahalle-i dil-dârı ko dime
Bu pendi kimse virmedi cennetde âdeme (N. G-545/1)

Mahzen: A.:1,C.:4,AP:6,N.:1,E.:0. Ar. Hazine saklanan yer. Bkz. Genchâne

Mâristân: Far. Yılan ülkesi. Yalnızca Eşrefoğlu Rûmî'de bir kez sıkıntı çekilen bir mekân olarak kullanılmaktadır. Erginleştirici özelliği vardır.

Bu 'ışk yolında seni târumâr it
Bu mâristânda sen seni bimâr it (E. R-69)

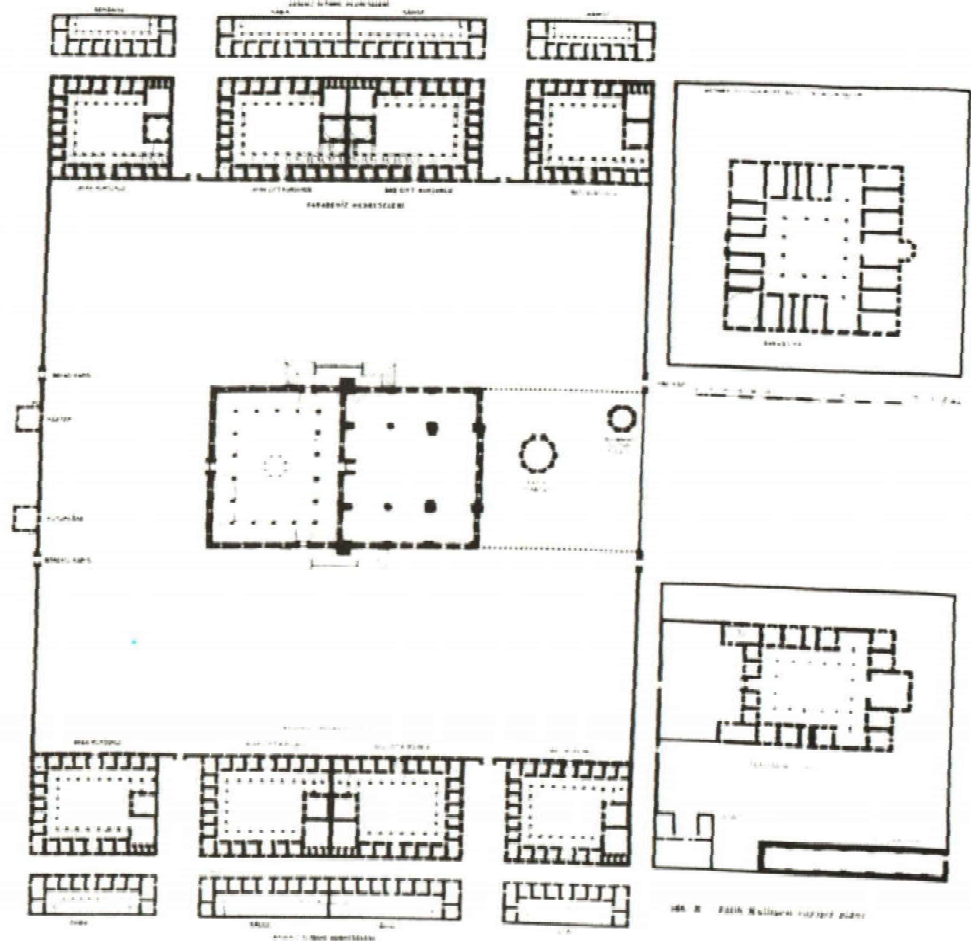
Maşrik: Ar. Doğu. Bkz. Şark.

Matbah: A.:0,C.:2,AP:1,N.:0,E.:0. Ar. Mutfak, yemek pişirilen yer. Cem Sultan'da mutfak olumsuzdur. Ya zulüm ile yürekleri pişiren ya da pişirdiklerinden şiir öznesine vermeyen felek olarak ifade edilir. Ahmet Paşa, arzu kişisi ile birlikte düşünerek, gök ile bağ kurmada dumanını bir teşbih unsuru olarak kullanır.

Bir lokma bana sunmadı bu matbah-ı eflâk
Kim kılmadı balını belâ-y-ıla mürebbâ (C. K-6/44)

Me'vâ: A.:0,C.:6,AP:8,N.:4,E.:1. Ar. Varılacak ya da sığınılacak yer. Divanlarda cennet olarak kullanılmıştır. Bkz. Behişt.

Meclis: A.:2,C.:24,AP:22,N.:42,E.:6. Ar. Bkz. Bezm.



Şekil 41
Fatih Sultan Mehmed Külliyesi plânı

Medrese: A.:0,C.:0,AP:1,N.:1,E.:2. Ar. Ders verilen yer, okul. Akli temsil eden bir mekân olarak görülmektedir. Bu yüzden aşk için yetersiz hatta zararlı görülür. Bazen adı tam olarak geçmese de, fakih, zâhit, softa gibi şahıslar üzerinden eleştirilir. Eşrefoğlu Rûmî, medreseyi hak ya da aşk medresesi olarak farklılaştırır.⁵⁰

Fâkîh-i medrese bilmez nedir kitâb-ı usûl
Meger ki mekteb-i aşkında okumadı sebak (A. 35/1)

Mekân: A.:0,C.:8,AP:8,N.:6,E.:17. Ar. Yer. Durulan yer. Ev, hane, mesken. Mahal. Daha çok mekân edinmek söz öbeği şeklinde kullanılmaktadır. Bu haliyle arzu nesnesinin konumunu ya da şiir öznesinin benimsediği mekânları belirtir. Mülkiyet ile de alakalıdır. Bu mülkiyet sultanın hâkimiyetini belirttiği gibi Tanrı'nın ya da Hz. Muhammet'in manevi bir mülkiyeti de olabilir. Kevn ü mekân şeklinde tüm kâinatı kapsayıcı bir biçimde kendini gösterebilir. Bu durum için bkz. Cihân. Lâ-mekân kullanımı ile vahdet-i vücudçu nazariyenin görüşlerini yansıtır. Bu kullanım daha çok Eşrefoğlu Rûmî'de görülmektedir.

Anun 'ışkı kime düştü tagıldı tadbîri şaşdı
Mekânî lâ-mekân oldu kılur kendüyi virâna (E. 99/6)

Mekke: (Mekketu'llâh): Hz. Muhammed'in doğduğu ve Kâbe'nin bulunduğu şehir. Ahmet Paşa'da kûya rakibin giremeyeceğini, Cem Sultan'da kendi haccını anlatırken geçmektedir.

Kâ'be-i kûyun tavâfına ne sa'y eyler rakib
Mekkeye varmak revâ mıdır müselmân olmayan (A.P. G-227/6)

Mekteb: A.:0,C.:1,AP:5,N.:4,E.:0. Ar. Ders verilen yer, okul. Aşk mesnevilerinde oldukça önemli bir işlev üstlenen mektep, divanlarda neredeyse yok gibidir. Bunun muhtemel sebebi, kısa betimleme zorunluluğu yüzünden tam karşıtı olan medrese ile karışma ihtimalinin bulunmasıdır. Divanlarda Necatî haricinde yine aşk ile ilgili görünür. Necatî'de ise aşkın daha çok gam boyutu ile ilgilidir.

Levh-i sinemde gamun şerhin yazar hûnîn yaşum
Hâne-i dil olalı sen hûb tıflun mektebi (C. G-320/2)

⁵⁰ Görsel için bkz. (KÜTÜKOĞLU 2000, 179)

Memleket: Ar. Bkz. Mülk

Menâzil: A.:0,C.:1,AP:1,N.:0,E.:0. Ar. Varılacak yer, durak anlamındaki menzil kelimesinin çoğulu. Bkz. Yol.

Mescid: Ar. Secde edilen yer. Bkz.Câmî.

Mesken: A.:3,C.:20,AP:7,N.:3,E.:0. Ar. Oturulan, yaşanan yer. Sıklıkla mesken edinmek söz öbeği şeklinde kullanılmaktadır. Şiir öznesinin kendini tanımladığı yeri göstermektedir. Daha az da olsa, arzu nesnesinin konumlandırıldığı yeri göstermektedir. Tanımladığı yer, hemen hemen tüm mekân kategorilerini kapsamaktadır. Cem Sultan'ın sürgünü mesken edindiğini belirten beyitleri haricinde çok büyük oranda olumludur.

Çün-kim bilürsin âhir olur meskenün türâb
Devr-i kamerde hoş-durur içmek şarâb-ı nâb (C. G-8/1)

Meydân: A.:1,C.:8,AP:26,N.:12,E.:4. Ar. Büyük, geniş, açık alan. Çok büyük oranda bir mücadele sahası olarak görünen meydan, çevgen oyununun ve savaşın da icra alanıdır. Dede Korkut'ta da görüldüğü gibi "Hünerin, gücün, yeteneğin, ustalığın, ait olmanın sözel bir sembolü olarak görülmektedir" (ÇETİNKAYA 2013, 77). Şiir özneleri kendini gösterme, canlarını feda etme gibi eylemlerde bulunurlar. Fatih ve Cem Sultan Sultan dışındaki şairlerde, arzu kişileri konumlandırılabilir. Bu durumda arzu kişisi, kendi değerlerinin gösterme fırsatı bulurken, şiir öznesi ya da bazı durumlarda kart karakterler yenilmeye mahkûmdurlar.

Rahş-ı 'ışka virmedi sahrâ-yı hicrân hîç za'f
Tâ kıyâmet imtidâdınca ana meydân gerek (A. 41/3)

Meyhâne: (Meykede, meygede, humhâne, gûşe-i hummâr, harâbât) A.:10,C.:11,AP:7,N.:45,E.:1. Far. Alkollü içkiler tüketilen işletme. Aklın ve kaygının karşısında, aşkınlığın ve melametın mekânı olarak ortaya çıkar. Bu yönüyle olumlanan değer mekânıdır. Sâkî, rint, sofi, Cem Sultan, muğbeçe, pir-i mugân gibi kişileri içinde barındırır. Bununla birlikte, nadir de olsa, sosyal düzeni bozucu ve din dışı bir unsur olarak eleştirildiği de görülebilir.

Gönlümi virsem 'aceb mi sâgar ü peymâneye
Rind olanlar nakd-i kalbı harc ider meyhâneye
(N. G-525/1)

Meyhanelere küp düşer iken yine sofi
Mescidde varub bâde-i hamrâyı kınarlar
(N. G-155/7)

Meyistân: A.:0,C.:0,AP:1,N.:0,E.:0. Far. Şarap ülkesi. Savaş alanının kanla bulanmasına yönelik bir teşbih olarak kullanılmıştır.

Kılıçlar zemini meyistân eder
Sünüler hevâyî neyistân eder (A.P. K-2/101)

Meykede/Meygede: Far. Alkollü içkiler tüketilen işletme. Bkz. Meyhâne.

Mezâr: Ar. Bkz. Kabr.

Mısır: A.:0,C.:11,AP:25,N.:19,E.:3. Mısır ülkesi. Büyük oranda bir telmih unsuru olarak Hz. Yusuf, Züleyha ve nadiren de Firavun ile ilişkilendirilerek kullanılır. Kimi zaman Nil nehri ile birlikte anılır. Nadiren boğulma, Musa'ya telmih yapılarak şiirlerde yer alır. Güzellik ve zenginlik değer-mekânı olarak görülür. Mısır çinisi ve şekeri beyitlerde görülen metaldır.

Veli hatt-ı siyeh-pûşî yaşanmış leşker-i Fir'avn
Tutar Mısır-ı cemâlini meded irmezse Musâ'dan (C. G-252/7)

Mihmân-hâne, A.:0,C.:0,AP:0,N.:1,E.:0. Far. Misafirhane. Misafirlerin geçici süreyle konakladığı bina ya da oda. Dünyanın geçiciliğini vurgulamak için bir teşbih unsuru olarak kullanılmaktadır.

Hep yidüğün içdüğün üstüne sayar bilmiş ol
Bu cihân-ı bül'aceb bir tuhfe mihmân-hânedür (N. G-60/2)

Mihnethâne: A.:1,C.:0,AP:0,N.:0,E.:0. Ar./Far. (Birleşik Kelime). Sıkıntılar evi. Fatih'de ayrılık, mihnet barındıran bir mekân olarak düşünülmektedir.

Şöyle tenhâdur bu mihnet-hâne-i hecr içre kim
Gussa vü gamdur gelen her gice 'Avnî yanına (A. 66/5)

Mihrâb: : A.:1,C.:12,AP:19,N.:15,E.:0. Ar. Camide imamın namaz kılarken cemaatin önünde durduğu yer. Çok büyük oranda kaş ile ilgili anlam örüntüleri ile kullanılır. Kirpikler de bu mihrabın cemaatidir. Bazen Cavlak ve Kalender dervişleri hatırlatır tarzda kaşsız güzellerden bahsedildiği görülür. Bu durum Kâbe'de mihraba gerek olmamasına benzetilmektedir. Ahmet Paşa kalabalık camilerin iki mihrabı

olmasından bahseder. Dua ve Kuran okunur ya da sevgilinin hayalinin etkisi ile okunamaz.

Kâ'be yüzünden budur kaşın tıraş itdügi yâr
Kıbledür her gûşesi mihrâb ana hâcet degül (C. G-200/2)

Milket: Ar. Mülk kelimesinin çoğulu. Daha çok ülke anlamında kullanılmaktadır. Bkz. Mülk.

Minber: A.:0,C.:1,AP:4,N.:2,E.:0. Ar. Camide imamın hutbe verdiği kürsü. Genellikle okuma eylemi ile birlikte düşünölmektedir. Hz. Muhammet, sultan ya da sevgili ile birlikte anılır. Minberde arzu kişisinin adının anılması mescit ışıkla dolar. Necatî bir beytinde vaizi sert üslubundan dolayı eleştirir.

Okunan minber-i sa'âdette
Hutbe-i Bâyezid Hân buldun (A.P. K-24/20)

Mülk: A.:10,C.:32,AP:44,N.:30,E.:8. Ar. Sahip olunan şey. Milket şeklinde de kullanılabilir. Mülk-i Osman, Mülk-i Efreng, Mülk-i Yunân gibi sosyal sınırları belirlemekte kullanılır. Mülkiyet ifade edebilir. Bu durumda ya padişahın coğrafi hâkimiyetini vurgular ya da şiir öznesinin vazgeçişini vurgular. Mülki cihan/dünya gibi tabirlerle, dünyayı tanımlamak için kullanılabilir. Bu kullanım genellikle geçicilik ve değersizliği vurgulamak içindir. Değerleri mekânlaştırmakta da sıklıkla kullanılır. Kullanıldığı değerlerden bazıları şunlardır: istiğna, safa, güzellik, fakr, kerem, lütuf. Şiir öznesinin kendisi de mülk ile mekânlaşabilir. Bu kullanımda arzu kişisinin her türlü tasarrufuna açık bir halde görülür.

Bir kılma virseler virmezdüm Oğuz Hânumun
Genc-i Karun-ila bin bin mülket-i Osman felek (C. K-8/11)

Müsafirhâne: A.:0,C.:0,AP:0,N.:1,E.:0. Ar./Far. birleşik kelime. Misafirlerin geçici süreyle konakladığı bina ya da oda. Bkz. Mihmânihâne.

Neyistân: A.:0,C.:0,AP:2,N.:0,E.:0. Far. Ney ülkesi, bataklık. Hasret ve inleme ile ilişkilendirilmiş bir mekândır.

İnledirdi gökleri feryâdı gönlüm nâyının
Ne neyistândan kesildigin eger ifşa kılâm (A.P. G-218/6)

Nigâristân: A.:0,C.:1,AP:5,N.:0,E.:0. Far. Güzeller ya da resimler şehri. Puthane anlamında kullanılmaktadır. Mani'nin yazmış olduğu Erjenk kitabına atıfta bulunulur ve Çin ile ilişkilendirilir.

Çin nigâristânını nakş-ı ruhundur mât eden
Sana nisbet mâh-rûlar sûret-i Erjengidir (A.P. G-77/5)

Nitze: Nice şehri, Güney Fransa'da, Akdeniz sahilinde, Marsilya ile Cenova arasında yer alan bir şehirdir. Sadece Cem Sultan'da görülen bir şehirdir. Cem Sultan'ın Avrupa'da ilk ayak bastığı yer olan Nitze, kişinin ne etse yanında kalacağı ifadesi ile kullanılır.

Acâib şehri imiş bu şehri Nitse
Ki kalur yanına her kim n'itse

Otag: A.:0,C.:0,AP:2,N.:4,E.:0. T. Büyük çadır. Genellikle sefere çıkarken, padişah ya da ordu kumandanı tarafından kullanılan çadır. Çadıra göre daha romantik bir ortam olarak şiirlere yansır. Genelde arzu kişisi ile birlikte olunan bir mekân olarak farklılık gösterir.

Kaçan kim nâz ile dil-ber çıka geldi otagından
Sulu şeftâlûlar sundu bize gül ter dudağından (A.P. G-255/1)

Râh/Reh: A.:11,C.:55,AP:60,N.:41,E.:4. Far. Yol Bkz. Yol.

Ravza: A.:0,C.:6,AP:16,N.:1,E.:0. Ar. Bahçe, sulak yer. Bkz. Bağçe.

Revzen: A.:0,C.:7,AP:15,N.:5,E.:0. Far. Pencere. Arzu kişisi ile şiir öznesinin yaklaşma noktalarından birisidir. Bu yönüyle her zaman olumludur. Genellikle seyr, temaşa gibi kelimelerle birlikte kullanılır. Kimi zaman da, beden-mekânın gözü, revzen olarak düşünülür. Bu yüzden gözetim unsuru olarak görülebilir. Beden-mekândaki yaralar da bir pencere gibi düşünülür. Bu durumda bile olumsuz değil, yakınlaştırmacı bir unsur olarak görülürler.

Rûşen olmaga yüzün fikri-y-ile hâne-i dil
İrişüp gamzen okı her yanadan revzen açar (C. G-92/4)

Riyâzethâne: A.:0,C.:0,AP:0,N.:0,E.:1. Ar./Far. Birleşik kelime. Dış dünya ile ilişkinin kesilerek sürekli oruç, ibadet ve ilim ile meşgul olunulan riyazete çekilinen yer.

Rûm: A.:0,C.:6,AP:11,N.:2,E.:3. Rum kelimesi şiirlerde, bugünkü anlamından farklı olarak bir milleti değil, coğrafi bir konumu belirtmektedir. Osmanlı şairinin ikamet ettikleri topraklar genellikle Rum coğrafyası olduğu için çerçeve mekân olarak kullanılabilir. Fitnenin görüldüğü alan olarak anılabilir. Farklı coğrafyalar ile yapılan ticaret ve savaş ilişkileri şiirlere yansır. Genellikle Osmanlı padişahlarının mülkü olarak belirtilir. Böylece arzu kişileri ile alakalı bir mekân haline gelebilir. Bazen sevgili ile anılır ya da mekânlaşır. Bu durumda Rum bölgesi güzellikle, beyaz renkle ve yüzle ilişkili olarak anılabilir. Diğer bölgelerden farklı adet ve inanışlara sahip olduğu bazı beyitlerde ima edilir.

Yazdı levh üzre kalem târihini
Kayser oldu Ruma Sultân Bâyezid (A.P. T-2)

Sâhil: (Kenâr) A.:2,C.:3,AP:1,N.:2,E.:5. Ar. Su kenarı. Ulaşılmak istenen hedefin konumlandırıldığı bir mekândır. Bazen de yokluğu ile sonsuzluğu ve sınırsızlığı vurgulamaktadır. Denize bağlı olarak gözyaşı ve inci ile birlikte kullanılmaktadır. Taşıdığı değerler için bkz: Deniz.

‘İşk denizi derin olur yüz bin yüzgeçler bogılır
Kenârı yok bu deryânın çıkam diyü sorma sakın (E. 87/3)

Sahn: A.:3,C.:9,AP:14,N.:36,E.:0. Ar. Evin ortasındaki boşluk. Bkz. Arsa.

Sarây: A.:0,C.:1,AP:27,N.:4,E.:0. Far. Padişahın konakladığı süslü ve görkemli bina. Arzu kişilerinin konumlandığı ana mekânlardan birisidir. Hatta arzu kişisi ikamet ettiği mekânları, özellikle de şiir öznesinin beden-mekânını saraya dönüştürebilir. Saray arzu kişileri ile o kadar bağlıdır ki, gerçekte sarayın tam aksi şartlarda ikamet etmiş olan Hz. Muhammet bile sarayda konumlandırılır. Eşrefoğlu Rûmî’de saray-arzu kişisi birlikteliği bozularak, saray önemsizleşir. Genellikle gök, cennet ve bahçe ile beraber düşünülür. Saray, kûyun ya da cennetin kapısı gibi ancak belirli bir aşamadan sonra şiir öznesine açılan bir özellik göstermektedir. Topkapı Sarayı’nın bin dört yüz metrelik aşılmaz suru ve yeni dönemde yapılmış sarayları kaplayan yüksek duvarlar ve sarayın kişilerin konumlarına özel geçebildikleri alanlardan oluşmuş olması, poetik engelin gerçek hayattaki görünümüdür. Aynı zamanda Bâb-ı Selâm üzerindeki “İşte Adn

cennetleri oraya girecekler için bütün kapılar açılmıştır” ayeti de bu kapıların karmaşık anlamını göstermektedir. Bazı durumlarda Allah’ın evi Kâbe ve mescitlerin tüm Müslümanların evi olması gibi, saray da tüm milletin evi olabilir. (TURAN 2007, 101-7).

Şâhâ ne var oldu ise evvelki sarâyın
Kudsilere yüz urmak için Mescid-i Aksâ (A.P. K-11/85)

Sebzezâr: A.:0,C.:7,AP:8,N.:10,E.:0. Çimenlik. Genellikle renk ilgisi sebebiyle zümrüte benzetilmektedir. Sevgilinin yanağındaki tüylerin çimene benzetilmesi ile sevgilinin yanağı da sebzezâr olabilmektedir. Çoğu zaman çimenlikten kast edilen bahçedir. Bkz.: Bağçe.

Bu hat mı yâ sebze-zâr ey dost
K'oldu ana sebze zâr ey dost (A.P. G-18/1)

Secdegâh: A.:1,C.:6,AP:5,N.:12,E.:0. Ar. Far. Birleşik kelime. Secde edilen yer. Mescit, Kâbe gibi mekânlar ile birlikte düşünülür. Kullanım biçimi bu mekânlarla benzerlik gösterir.

Hevâ-yı cennet-i kuyun dile penâh yiter
İki cihanda kapun cânâ secde-gâh yiter (C. G-82)

Sefîne: A.:0,C.:0,AP:1,N.:2,E.:0. Ar. Su taşıtı. Bkz. Gemi.

Semâ: A.:2,C.:11,AP:26,N.:89,E.:26. Ar. Gökyüzü. Bkz: Gök. Fatih’de arz ile eş değerlik kurulur.

Semerkand: A.:0,C.:0,AP:1,N.:0,E.:0. Bugün Özbekistan’da bulunan bir şehir, ilim ve sanat için önemli bir merkezdir. Sadece Ahmet Paşa’da geçen Semerkand, sevgilinin dudağının değeri belirlenmek istenirken sayılan birçok şehirden birisi olarak kullanılmaktadır.

Lebi Şirâzî halvâdır satarsa
Değer Mısır u Buhârâ vü Semerkand (A.P. K1-24/2)

Sidre/Sidretü’n-münteha: A.:1,C.:10,AP:13,N.:5,E.:0. Ar. Bir ağaç türü olan sidre ile en son anlamındaki münteha ile yapılan birleşik bir kelimedir. Varlıkların

bilgisinin ulaşabileceği en son sınırı ifade eder. Cennete benzer şekilde fakat daha yoğun bir yakınlığı ifade etmek için kullanılır.

Cân bâğı içinde Sidre kaddün
Tûbâ gibi müntehâdur iy dost (C. G-16/16)

Sin: T. Yalnızca Eşrefoğlu Rûmî iki kez kullanmaktadır. Bkz. Kabr.

Sitanbûl: Bkz. Konstantiyye.

Sofra: (Hânikâh) A.:0,C.:3,AP:9,N.:4,E.:1. Ar. Misafirlik, ihsan, lütuf gibi kavramlar ile kullanılır. Gök, dergâh, dünya yerine kullanılabilir.

Kâse-i hırs doyar sofrâ-i ihsânından
Dest-i in'amın ile âm olalı hân-ı kerem (A.P. K-20/19)

Sükkeristân: Ar./Far. Birleşik kelime. Şeker ülkesi. Bkz. Şekeristân.

Şâm: A.:0,C.:5,AP:11,N.:19,E.:2. İslam dünyası için önemli bir sanat ve ilim merkezi olan, bugün Suriye'nin başkenti olan şehir. Genellikle siyah, karanlık ve saç ile ilgili anlam örüntülerinde kullanılır. Züccaciye, zırh ve şişe gibi metallerle anılır. Necatî'de cennetin, Şam'ın ya altında ya da üstünde olduğuna dair bir inanca gönderme bulunur.

Ruhsârına bak zülf-i siyeh-gârını anma
Ey dil şefekat Rûmdadır Şâmı ko şimdi (N. G-609/4)

Şark: (Maşrık) A.:0,C.:1,AP:10,N.:2,E.:3. Ar. Doğu. Bkz. Cânib.

Şehr: (Şehristân) A.:5,C.:7,AP:28,N.:26,E.:4. Far. Şehir. Osmanlı şiiri, şehirli bir şiir, özellikle henüz Fatih devrinde bile İstanbullu bir şiir anlayışına sahiptir. Şair maddi anlamdaki beklentilerini, hami ve eğitim imkânı gibi, şehirde karşılayabilir. Bu yüzden şehir arzu kişinin konumladığı veya mekânlaştığı bir alan olabildiği gibi ilim, güzellik ve aşk değer-mekânı olarak karşımıza çıkabilir. Pazar, dükkân ve dolayısıyla ticari unsurlar sıklıkla şehirle birlikte kullanılmaktadır. Şehir kimi zaman şiir öznesinin beden-mekânı olarak görülebilir. Şehir kültürel önemi ile her ne kadar olumlansa da, şehrin karmaşa ve tehlikeleri de şiirlerde ihmal edilmez. Şehirlerde çıkan yangınlar, ima yoluyla olsa da anılır. Özellikle uç şehirleri için yağmalanmak ve haramiler bir tehlike olarak görülmektedir. Şehir ayrıca kaosun ve fitnenin hâkim olduğu bir mekândır. Sır saklamak

imkânsızdır. Vaiz, zâhit, sofî, tabip, sultan gibi karakterler de şehirde ikamet edebilirler. Ahmet Paşa'nın "gidelim bârî şehirden" redifli gazelinde şehir her türlü olumsuzluğun kaynağı gibi görünür. Şehrin düzene, güvene ve imara kavuşması sultanın etkisi ile olur. Bu durum, romantik ile iktidarın ayrıldığı nadir noktalardan birisidir. Necatî'de şehrin kullanımı daha çeşitlilik gösterir. Gam, yokluk ve Kâbe şehirle birlikte anılır. Ayrıca Necatî'nin doktor olmayan şehirde oturma önerisi, doktorun bir şehrin itibarı için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Cân virüp derdün alursam n'ola her lahza şehâ
Işk şehrinde budur san'at elümden ne gelür
(C. G-53/8)

Çü tütüden mekes yigdir sana her hâr u has yigdir
Bu gülşenden kafes yigdir gidelim bârî şehirden
(A.P. G-232/3)

Şehir ve cennet arasında görülen ilgi ve şehrin sembolik anlamının en belirgin olduğu metinlerden birisi de, yine 16. Yüzyıl şairi Mesîhî'nin Şehrengizi'dir:

Devâm-ı devlet ile bir iki yıl
İdindi Edrine şehrini menzil

'Aceb şehri ol ki anın bâg u râğı
Virür kişiyeye venet ferâğı

Temâşa eylesen her bir minâre
Dönüpdür serv-kâmet bir nigâra

Soyunup Tuncaya girer güzeller
Açılır ak göğüsler ince beller

Gören bu şehri bu resme kıyâmet
Sanır bununla tokuz oldu cennet

Zihî cennet ki girer her güneş-kâr
Görür 'âsî vü 'âbid anda dîdâr

İçinde var anun birkaç melekler
Ki mislin görmemiş devr-i felekler

(Mesîhî 1995, 70-1)

Şekeristân: (Sükkeristân) A.:0,C.:1,AP:7,N.:1,E.:1. Ar./Far. Birleşik kelime. Şeker ülkesi. Cem Sultan, keremin değer-mekânı olarak kullanmıştır. Ahmet Paşa ise, daha çok papağan ve dudak ile düşünülür. Mısır da, şekeristan olarak tanımlanmıştır. Eşrefoğlu Rûmî ise aşkı şeker olarak nitelerken, yine kuşlarla ilgi kurar.

Şeker-i midhatının tütüsü çok gerçi şehâ
Görme her tütüyi bir ey şekeristân-ı kerem (A.P. K-27/40)

Şifâhâne: Ar./Far. Birleşik kelime. Hastane, sağlık ocağı, revir olarak kullanılan yer. Bkz. Dâr-ı Şifâ

Şirâz: Bugün İran'da bulunan, önemli ilim ve kültür merkezlerinden birisi. Yalnızca Ahmet Paşa'da Şiraz helvasından bahseden bir beyitte geçmektedir.

Lebi Şirâzî halvâdır satarsa
Deger Mısr u Buhârâ vü Semerkand (A.P. K1-24/2)

Ta'limhâne: Ar./Far. Birleşik kelime. Eğitim yeri, alanı. Bir zanaat ya da becerinin öğrenildiği okul. A.:0,C.:0,AP:0,N.:1,E.:0.

Taht: A.:0,C.:8,AP:27,N.:20,E.:9. Far. Padişahın oturduğu, hükümdarlık alametlerinden olan büyük ve süslü koltuk. Gerçekte bir mekân olmasa da, şiirlerde sarayı temsil ettiği ya da kişilerin konumlandırılmasında kullanıldığı için, mekân işlevi kazanır. Arzu kişinin tipik mekânlarından. Vefa, baht, ölümsüzlük, zenginlik, zafer, sıhhat, güzellik ve bayındırlık değer-mekânı olarak şiirlerde kullanılabilir. Genellikle Cem Sultan'da görüldüğü gibi, şiir öznesi kendisini tahtta mekânlaştırarak, imar olmak istemektedir. Bazen şiir öznesi, belirli şartları yerine getirerek tahta oturabilir. Bunlardan biri arzu kişisine ulaşmakken, diğeri arzulardan uzaklaşmaktır. İkinci yöntem, nihai arzu kişisi olarak görülebilecek olan Allah'a ulaşmayı ifade ettiği için, ilk yöntem ile alakalı düşünülebilir. Cem Sultan'da virane ile birlikte kullanılan taht feleğin tesirlerine karşı korunaklı değildir. Necatî, tahtı meyhane ile birlikte kullanarak, pişanı taht olarak niteler. Eşrefoğlu Rûmî ise hepsinden farklı olarak tahtı bırakılması gereken fani ve dünyevi bir mekân olarak görmektedir. Süleyman, İskender, Feridun gibi ünlü hükümdarlarla birlikte kullanılabilir.

Dün gıce ol mâh-ı mihr-ârâyı mihmân eyledüm
Hüsni dil mülkinin tahtında sultân eyledüm (C. G-229/1)

Tamu: A.:0,C.:0,AP:1,N.:4,E.:12. T. Bkz. Cehennem.

Taraz: Bugün Kazakistan'ın, Kırgızistan sınırında bulunan şehir. Talas olarak da bilinmektedir. Yalnızca Ahmet Paşa'daki iki beyitte görülür. Güzellikle bağlantılı beyitlerde geçmektedir.

Zâhıde mezheb sorarsan zerk u tezvîr ü riyâ
Âşika meşreb sorarsan hüsn-i hûbân-ı Tarâz (A.P. G-124/4)

Tekke: Ar. Bir tarikata bağlı dervişlerin oturduğu, zikir ya da törenlerin yapıldığı, tarikat adabının öğretildiği ve bazı sosyal yardımların yapıldığı alan. Bkz. Dergâh

Tekye: Ar. Bir tarikata bağlı dervişlerin oturduğu, zikir ya da törenlerin yapıldığı, tarikat adabının öğretildiği ve bazı sosyal yardımların yapıldığı alan. Bkz. Dergâh

Toprak: (Hâk) A.:3,C.:61,AP:47,N.:17,E.:29. T. Bkz. Yer. Genellikle siyah renk ile birlikte kullanılır. Hâk-i pây ya da ayak toprağı olarak, iyileştirici ya da diriltici gücü vardır. Bu yüzden şiir öznesi, bu toprak ile bir olmak ya da bu toprağa ulaşmak ister. Bir Kimya olarak zenginliği belirtmek için de kullanılır. Önemli bir kullanım alanı da, hâk-i pâye benzer özellikler gösteren, şarabın curasının dökülmesi âdetidir. Fatih, rekabet halinde olduğu Karaman'ı ses benzerliği ile burada konumlandırır.

Şol dünyâya benüm diyen atlar binüp harîr giyen
Kara toprak olup yatur kimse bilmez ki hâli ne (E. 102/8)

Ummân: Ar. Bkz. Bahr.

Vâdî: A.:0,C.:0,AP:1,N.:1,E.:0. Ar. İki dağ arasındaki, genellikle bir akarsu yatağında bulunan dar ve verimli arazi. Hicr ve hicran kelimeleri ile birlikte kullanılmaktadır.

Mecnûn ki gezdi vâdî-i hicrâmı serseri
'İşkini başa iltemedi ol yaban eri (N. G-638/1)

Yer/Yeryüzü: A.:9,C.:77,AP:47,N.:17,E.:29. T. Bkz. Dünyâ. Kimi zaman Farsça çevirisi olan rûy-ı zemin şeklinde kullanılmaktadır. Birçok yönden dünya ile benzer olmasına rağmen daha olumlu görünmektedir. Bazen tevazu değer-mekânı olarak görünebilir. Sevgilinin ayağının tozu bağlamında, şiir öznesi, sevgilinin ayağının altında yerde olmak ister. Bu durumda yol veya eşik ile bağlantılı kullanılabilir. Yer, kimi zaman da mezar ile eş anlamlı kullanılmaktadır.

Dil lebün yâdına hâk-i pâyunu eyler heves
Benzer ol yirde ya âb u yâ tûrâbum var benüm (N. G-213/6)

Yol: (Râh/Reh) A.:8,C.:67,AP:66,N.:135,E.:167. T. Tarikat, şariat, mezhep, isra, miraç, hicret, seyr ü sülûk, sırat-ı müstakim gibi yolculukla ilgili dinî bağlamdaki kelimeler düşünüldüğünde bile yolun Osmanlı düşüncesi için ne kadar önemli bir mekân olduğu anlaşılabilir. Yol Klasik Türk Şiirinde erginleşme sürecini temsil etmektedir. Yolculuğun herhangi bir aşamasını ifade edebildiği için, yüklendiği değerler karmaşıktır.

Yol ve erginlenmenin detaylarına inceleme bölümünde değinilecektir. Yol, şiir öznesinin tahammülünün kalmaması ile arzu kişisinden uzaklaşarak başlar ve çileli bir yoldan sonra eşiğe geri döner. Arzu kişilerinin giriftliği dolayısıyla genellikle vuslat ile sonuçlanmaz. Ayrılış yolu genellikle olumsuzdur ve sahra, çöl, dağ gibi doğal mekânlardan geçer. Toprak ve mezar ile bağ kurulabilir. Mezar, özellikle Cem Sultan'da yolun sonunu ifade ederken, diğer şairlerde genellikle yeniden dirilme olayı görülür. Yolun tozu iyileştirici bir işleve de sahiptir. Yöntem, tarz anlamında da kullanılabilir. Yol eğer arzu kişisinin konumlandığı bir yer olursa, değerli taşlar, altın gümüş, çiçek yaprakları ya da süs bitkileri ile süslenebilir. Yol mümkün olduğunca uzak tasvir edilmeye çalışılır. Uzaklık, genellikle Çin, Hind ya da Bağdat yolu ile kıyaslanır. Rehberlik motifine de sıklıkla rastlanılmaktadır. Bu durumda yolu göstermek ya da aydınlatmak görevi arzu kişisine aittir. Cem Sultan'da daha sık rastlanıldığı gibi yol ve hac ibadeti arasında da sıkı bir bağ bulunur. Bu yolculuk gerçekten haccı ifade edebildiği gibi, bazen de romantik ve kutsal arasında bağlayıcı işlev görür. Klasik Türk Şiirinde seyyare olarak adlandırılan hareketli gök cisimleri de belirli rotaları takip ettikleri için, yol ile birlikte düşünülebilirler. Yolların tehlikeli oluşu da şiirlere yansımaktadır. Harami, yolculuk ile ilgili geçen birçok beyitte bir aktör olarak görülebilir. Yolda görülen bir başka karakter ise bezirgândır. Yol ifade ettiği tüm değerleri yanlış yol ile tersine çevirebilmektedir.

Sındı seng-i cefâda sabr ayacı
Râh-ı aşkın makâm ü menzili yok
(A.P. G-146/2)

Ger Skender istese envâr-ı râyından meded
Râh-ı zulmette olurdu haylına reh-ber güneş (A.P.
K-19/45)

Yön: Bkz. Cânib

Zemîn: A.:0,C.:7,AP:22,N.:15,E.:1. Far. Yeryüzü anlamında kullanılmaktadır. Sultanın ya da daha az da olsa Hz. Muhammet'in hâkimiyeti altında gösterilir. Yeryüzünün olumsuzluğunu yer yer taşısa da farklı olarak arzu kişileri ile bağlantılı ve bu yüzden olumlu olarak değerlendirilmektedir.

Ruy-ı zemin kılıcunun efgendüsü ola
Saldukca afıtab zemün-ü-zamana tığ (N. K-11/65)

Zevrâk: A.:0,C.:0,AP:13,N.:5,E.:0. Bir tür su taşıtı. Bkz. Gemi.

Zindân: A.:0,C.:9,AP:21,N.:14,E.:4. Far. Hapishane. Genellikle karanlıktır ve yeraltında bulunmaktadır. Değer dünyası açısından kuyuya benzer. Hz. Yusuf ve çene çukuru ile birlikte düşünülür. Bazı durumlarda, diğer mekânlarda zindan şiir öznesine

zindan olabilir. Necatî ve Eşrefoğlu Rûmî zindanı erginleşmek için bir geçiş aşaması olarak görür.

Doldurup n'eyler ruhun çâh-ı zenahdânına dil
Çünkü şeh lûtfuyla boşaltır bu gün zindânı ıyd (A.P. K-34/8)



Sonuç

Çalışmada, 15. yüzyıl şairlerinden Fatih Sultan Mehmet, Cem Sultan, Ahmet Paşa, Necâtî Beg ve Eşrefoğlu Rûmî'nin divanlarında geçen mekânlar tespit edilerek, bu şairlerin mekânları nasıl algıladıkları, mekânlara karşı neler hissettikleri, hangi değerleri yükledikleri, bulunmak ya da kaçınmak istedikleri kısaca algısal yönelimleri çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu tespit ve analiz sonucunda şu sonuçlara ulaşılmıştır;

1. 15. yüzyıl Osmanlı devletinin bir geçiş aşamasıdır. Bu dönemde devletin sınırları genişlemiş, idari yapılanması şekillenmiş ve özellikle İstanbul'un fethi ile kültürel dünyası bazı değişimlere uğramıştır. Bu değişiklik mekânlara da yansımıştır. Bu dönemde anıtsal yapılar daha önem kazanmış, İstanbul'un iskânı sırasında bir politika dâhilinde mekânsal dönüşümler gerçekleştirilmiş ve Osmanlı kendi mimari üslubununun temelleri atılmıştır. Dönem şairlerinin, bizzat deneyimledikleri bu olaylardan etkilenmiş oldukları düşünülebilir.

2. Osmanlı şiir kültürünün klasikleşme dönemi, 15. yüzyıldır. Bu dönemde divan tertibi, gazel ve kaside geleneği, şiirin kelime kadrosu ve temel üslup özellikleri şekillenmiştir. Ayrıca bu dönemdeki birçok şairin şiirleri, nazire mecmualarda zemin şiir olarak olmuş ve uzun yıllar boyunca nazire yazılmıştır. Bu yüzden bu dönemdeki mekânlara algısal yönelimler, bu dönem şairleri ile kısıtlı kalmamış, mazmunlaşarak divan şiirinde bir üslup özelliği haline gelmiş ve kendinden sonraki dönemleri şekillendirmiştir.

3. Klasik Türk Şiiri, mekân açısından oldukça zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Toplamda on üç kategori altında yüz seksen altı mekân tespit edilmiştir. Bu mekânların hangi dile ait oldukları, sözlük anlamları, çalışma kapsamı altında incelenen şairlerdeki genel kullanımları ve şairlerin kullanımlarındaki farklılıklar sözlük kısmında verilmiştir.

4. Çalışmada tespit edilen mekânların tamamı aynı algı düzeyinde değildir. Bu yüzden mekânlar, çevresel ve algısal olmak üzere iki kısma ayrılmıştır.

5. Şair, kendi algısında şekillendirdiği mekânların bir kısmına güzellik, aydınlık, merhamet, mertlik gibi kendisi için ülkü/olumlu değerleri yüklerken, bazı mekânlara ise, çirkinlik, karanlık, cefa, hilekârlık gibi karşıt/olumsuz değerleri yüklemektedir. Böylelikle şairin değerler dünyası anlaşılabilir. Böylelikle şairin değerler dünyası anlaşılabilir.

6. Mekânlara yönelik algısal durum sabit değildir; kişilerin ya da olayların etkisi ile anlamsal değişime uğrayabilirler

7. Klasik Türk Şiiri, ontolojik düzlemde bu dünya ile öte dünya arasında bir karşıtlık taşımaktadır. Bu iki kapsayıcı mekâna yüklenen değerler, Klasik Türk Şiiri'nin genel çerçevesini belirlemektedir.

8. Güzellik, aydınlık, yakınlık ve haz ile çirkinlik, karanlık, uzaklık ve acı hissi temel karşıtlıkları oluşturmaktadır. Diğer karşıtlıklar da büyük ölçüde adı geçen karşıtlıklar ile ilişki içerisindedir.

9. Meyhane-mescit ile özetlenebilecek bazı karşıtlıklar din algısı ile alakalıdır. Burada meyhane, samimi, dinin özünü kavrayan, dünyevi zevkleri bağımlılık hissetmeyecek ölçüde yadsımayan ve doğruyu yaymaya çalışan bir algıyı yansıtırken, mescit gibi dinî yapılar ise riyakâr, çıkarıcı, katı bir züht anlayışında olan, çok yüzeysel bir bilgi sahibi ya da cahil, bencil bir anlayışı yansıtmaktadır.

10. İman ile küfr arasında sadece dini değil, aynı zamanda siyasi bir ayrım da bulunmaktadır. Şiirlerdeki kafiristan genellikle, savaş halinde olunan ve fethedilen bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır.

11. Klasik Türk Şiiri, bir şehir şiiridir. Mekânlar nicel olarak büyük ölçüde şehir ile bağlantılıyken, nitel olarak da, olumlu/ülkü değerler, şehre ait görünmektedir. Klasik Türk şairi, doğa ile modern insandan daha fazla bir yakınlık içerisinde olsa da, doğa ile bağ kuramamaktadır. Kurduğu bağlar genellikle karşıt/olumsuz değerler ile olmaktadır.

12. Öte dünyanın olumlu değerleri, çeşitli değerlerle hükümdar ve sevgilinin çevresine de yansıyor, saray ve kûy ile ilişkiler kurmaktadır.

13. Öte dünya, saray ve sevgilinin evi arasında kurulan ilişkiler ve buralara yüklenen değerler; Tanrı, Hz. Muhammet, din büyükleri, hükümdar ve sevgili arasında ortak kodlar bulunduğunu göstermektedir.

14. Mekâna yüklenen geniş anlamsal değerler, mekânı bir gösterge haline getirmektedir. Mekân, şiirlerde çoğu zaman kendisi olarak değil, bir durumun ifadesi için kullanılmaktadır.

15. Şiirlerdeki karşıtlıklar, vahdet-i vücud anlayışı bağlamında büyük ölçüde yumuşatılmaktadır. Bu durum metafizik mekânlar ile diğer mekânlar arasında kurulan

bağlarında temelini oluşturmaktadır. Aynı zamanda, karşıtlıklar arasındaki bazı çelişkiler de bu yolla açıklanabilmektedir.

16. Klasik Türk Edebiyatı'nda şair ile sultan arasında çok kuvvetli bağlar bulunmaktadır. Bu bağlar hamilik geleneği ile ilişkili olabildiği gibi sultana yüklenen sembolik değerler ile de alakalıdır. Bu bağlar, sultan ve çevresine yüklenen anlamsal değerler, sultanın mekân üzerindeki etkisi ve sultanın konumlandırılması şeklinde mekânsal bir ifade bulur.

17. Beden de, bilincin ikamet ettiği bir yer olarak mekân şeklinde ifade edilebilir. Beden-mekân olarak tanımlanan bu mekânlar, gönül/can evi, beden burcu vb. şekillerde şiirlerde yer alınabilir. Beden-mekânlar, şairin benlik algısını yansıtmaktadır. Beden-mekânların niteliği sultan ve derviş şairler ile Ahmet Paşa ve Necâfî arasında farklılık göstermektedir.

18. Şiirlerde sevgilinin mekânı, tüm olumlu değerleri yüklenmiş bir arzu mekânı olarak görülmektedir. Şiir öznesi, sevgiliye giden yolda ilerledikçe, hem kendine hem de çevresine yönelik algılarında olumlu bir değişim geçirir/erginlenir. Bu mekân yönelik ülkü/olumlu değerlerin artışı, karşıt/olumsuz değerlerin ise azalması ile kendini gösterir.

19. Değer kodlarının kaynaşması yüzünden, sevgilinin evi, yalnızca sevilen insanın yaşadığı yeri değil, aynı zamanda öte dünyayı da temsil eder. Bu yüzden sevgilinin evine/kûya girme yalnızca hayal âleminde ya da öldükten sonra gerçekleşmektedir.

Kaynakça

- AÇIL, Berat. «Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler.» *F.S.M. İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, no. 5 (2015): 1-28.
- Ahmet Paşa. *Ahmet Paşa Divanı*. Düzenleyen: Ali Nihat Tarlan. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.
- AKAY, Hasan. «Bir Gazeli (H)ıçten Okumak!» *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, no. 14 (2015): 1-28.
- AKDEMİR, Ayşegül. «Divan Şiirinde “Cünûn” ve “Mecnûn” Kavramları ile Bu Kavramların Fehîm-i Kadîm Dîvânî’ndaki Kullanımı.» *Bilig*, no. 41 (2007): 23-43.
- AKTAŞ, Muhammet Mutlu. «Kasidelerde Kanûnî Sultân Süleyman'ın "Adâlet" Anlayışı.» *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 3, no. 5 (2013).
- AKYOL, İbrahim. «Fatih Sultan Mehmet Dönemindeki Edebî Çevreler.» Düzenleyen: İbrahim Akyol. *Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi (KAREFAD)* 2 (2013): 93-122.
- ALTHUSSER, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.
- ANDREWS, G. Walter. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. Çeviren Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- ANDREWS, Walter G. «Osmanlı Divan Şiirinin Toplumsal Ekolojisi.» *Türk Edebiyatı Tarihi 1* içinde, düzenleyen: Talat Sait Halman, 331-345. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- ARSLANAPA, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2015.
- ASİLTÜRK, Baki. *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- ATASOY, Nurhan. *1582 Surname-i hümayun : düğün kitabı*. İstanbul: Koçbank, 1997.
- ATEŞ, Süleyman. *İslam Tasavvufu*. İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat, 2004.

- Avnî, Fatih Sultan Mehmet. *Fatih Divanı ve Şerhi*. Düzenleyen: Muhammet Nur Doğan. İstanbul: Yelkenli Yayınevi, 2011.
- AYDIN, Nevzat. «Hadislerde Mesken Mahremiyetini Tehdit Eden Unsurlara Karşı Alınan Önlemler.» *Ekev Akademi Dergisi* 19, no. 63 (2015): 287-314.
- AYVAZOĞLU, Beşir. *Güller Kitabı*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *Mekânın Poetikası*. Çeviren Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.
- BALTACIOĞLU, Şahmeran. *Fatih (Avni) Divanı ve Tahlili*. II cilt. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı, 2003.
- BAYRAM, Yavuz. *Amasya'ya Vali Osmanlı'ya Padişah Bir Şair Adlı*. Amasya: Amasya Valiliği, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2013.
- CANSEVER, Turgut. «İslâm Mimarisinin Temel Meseleleri.» *Bilgi ve Hikmet*, no. 11 (1995): 143-146.
- . *İslâm'da Şehir ve Mimari*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2014.
- CEBECİOĞLU, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları, 2004.
- Cem Sultan. *Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2013.
- CEVİZCİ, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmet. «Kasîde.» *Türk Dili* (Türk Dil Kurumu) 415-416-417, no. LII (1986): 17-77.
- . *Necâti Bey Divânı Tahlili*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.
- ÇELEBİ, Asaf Hâlet. *Eşrefoğlu Divânı*. Ankara: Hece Yayınları, 2011.

- ÇELTİK, Halil. «Halep’te Kınalızâde Hasan Çelebi’nin Şairler Meclisi.» *Gazi Türkiyat*, 2007: 137-147.
- ÇETİN, Firdevs. «Osmanlı-Safevi Rekabetinin Osmanlı Resmî İdeolojisine Etkisi.» *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1, no. 2 (Nisan 2011): 12-28.
- ÇETİNKAYA, Gülnaz. «Dede Korkut Hikâyelerinde Sembol Olarak Meydan.» *Millî Folklor*, no. 98 (2013): 73-86.
- ÇINAR, Bekir. «Geleneğe Direnen Bir Şair ve Şiiri: Cem Sultan'ın Frengistan Kasidesi.» *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 2, no. 4 (2007): 274-282.
- ÇINAR, Mustafa. «16. Yüzyıl Divan Edebiyatında Bahçe Tasviri.» *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, no. 26 (2004): 149-158.
- ÇINAR, Sanem, ve Simay KIRCA. «Türk Kültüründe Bahçeyi Algılamak.» *Journal of the Faculty of Forestry (İstanbul Üniversitesi)*, no. 60 (2010): 59-68.
- ÇOBAN, Barış. «Lacan.» *Kadife Karanlık içinde*, 277-295. İstanbul: Su Yayınevi, 2005.
- DEĞİRMENCİ, Tülün. «Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin “Okunması”: İmgenin Ardındaki Hikâyeler (Şehir Oğlanları ve İstanbul’un Meşhur Kadınları).» *Osmanlı Araştırmaları/ The Journal of Ottoman Studies*, no. XLV (2015): 25-55.
- DEMİR, Ayşe. *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2011.
- DEMİRARSLAN, Deniz. «Mekân Tasarım Özellikleri Açısından Gelibolu Mevlevihanesi.» *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, no. 72 (2014): 43-67.
- DEMİREL, Gamze. «Klasik Türk Şiirinde "Mekân"ın Sembolik Yorumu.» 7, no. 34 (2014): 53-58.
- DERİN, Serkan. «Doğu’nun Batı’ya Bakışı: İskendername Örneği.» *Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu*. Ordu: Ordu Üniversitesi Yayınları, 2013. 755-758.
- DEVELLİOĞLU, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügât*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2013.

- DİLÇİN, Cem. *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.
- DURMAZ, Gülay. «Dîvân Şiirinde Rind.» *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, no. 8 (2005): 57-76.
- DURMUŞ, Mitat. «“Süleymaniye’de Bayram Sabahı” Şiirinde Zamansal ve Mekânsal Bağlamda Milli Romantik Duyuş Tarzının Görünümleri.» *Ulusal Sempozyum / Şehir ve Medeniyet*, 23-25 Kasım 2007.
- ECO, Umberto. *Genç Bir Romancının İtirafı*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2014.
- ENGİN, Sedat. *Cem Sultan'ın Türkçe Divânı'nın Tahlili*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2006.
- ERKUL, Rasih. «Edebî Bir Dilekçe Olarak Kasideler.» *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Prof. Dr. Hüseyin AYAN Özel Sayısı*, no. 39 (2009): 753-762.
- ERTUĞ, Zeynep TARIM. «Osmanlı İstanbul’unda Merasim ve Teşrifata Dair Kaynaklar.» *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 8, no. 16 (2010): 131-148.
- Eşref-i Rûmî. *Eşrefoğlu Divanı*. Düzenleyen: Tercüman 1001 Temel Eser Heyeti. İstanbul: Tercüman, 1986.
- . *Eşrefoğlu Divanı*. İstanbul: Tercüman, 1986.
- Eşrefoğlu Rûmî. *İznikli Eşrefoğlu Rûmî'nin Hayatı-Eserleri ve Dîvânı*. Düzenleyen: Mustafa Güneş. İstanbul: Sahaflar Kitap Sarayı, 2006.
- FAZLIOĞLU, İhsan. *Fuzulî Ne Demek İstedi*. İstanbul: Papersense Yayınevi, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*. Çeviren Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992.
- Fuzûlî. *Fuzûlî Divanı*. Düzenleyen: Abdalbâki Gölpınarlı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005.
- GEÇTAN, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- GIBB, E.J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*. Çeviren Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

- GÖLE, Nilüfer. *Gündelik Yaşamda Avrupalı Müslümanlar*. Çeviren Zehra Cunillera. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2015.
- GÖLPINARLI, Abdülbakî. *Melâmîlik ve Melâmîler*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1931.
- GÜNEŞ, Mustafa. «Hayatı-Eserleri-Eşrefoğlu Rûmî Divânı'na Dinî ve Tasavvufî Açından Genel Bakış.» *İznikli Eşrefoğlu Rûmî'nin Hayatı-Eserleri ve Dîvânı* içinde, yazar Eşrefoğlu Rumî, 37-217. İstanbul: Sahaflar Kitap Sarayı, 2006.
- HALMAN, Talat Sait, dü. *Türk Edebiyatı Tarihi 1*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- HALMAN, Talât Sait, dü. *Türk Edebiyatı Tarihi 2*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- İÇLİ, Ahmet. «Fuzûlî'nin Rind ü Zahid Eserinde Mekân: Meyhane ve Mescit.» *Turkish Studies*, no. 7/1 (2012): 1305-1317.
- İÇLİ, Ahmet. «Fuzûlî'nin Rind ü Zâhid Eserinde Rind ve Zâhid Değerlendirmeleri Üzerine Bir İnceleme.» *Muzaffer Akkuş Armağanı* içinde, 21-32. Konya: Kömen Yayınları, 2013.
- İÇLİ, Ahmet. «Ruh'ın Kendine Yolculuğu: Arketipsel Sembolizm Bağlamında Sıhhat ü Maraz Üzerinde Bir İnceleme.» *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, no. 8/13 (2013): 1017-1030.
- İÇLİ, Ahmet. «Yusuf u Züleyha Mesnevisinde Mekân.» *İlahiyat Fakültesi Dergisi* (Fırat Üniversitesi), no. 13 (2008): 339-351.
- İNALCIK, Halil. *Has-bağçede 'Ayş u Tarab*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- İNALCIK, Halil. *Mehmed II*. Cilt 28, *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde, 395-407. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- İNALCIK, Halil. «Padişah Md.» *İslâm Ansiklopedisi* içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2007.

- . *Şair ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013.
- İSEN, Mustafa, dü. *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- KAM, Ömer Ferit. *Divan Şiirinin Dünyasına Giriş Âsâr-ı Edebiye Tedkikâtı*. Düzenleyen: Halil Çeltik. Ankara: Birleşik Yayınevi, 2008.
- KAPLAN, Mahmut. «Eşrefoğlu Rûmî'nin Gönül Miracı: Adı Aşk.» *Turkish Studies*, 2013: 113-137.
- KAPLAN, Mehmet. «İki Destan İki İnsan Tipi.» *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I* içinde, 22-39. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- KAPLAN, Yunus. «Türk Hamam Kültürünün Divan Şiirine Yansımaları.» *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, no. 44 (2010): 131-155.
- KARAVELİOĞLU, Murat Ali. «Klasik Türk Edebiyatında Bağdat.» *Irak Dosyası I* içinde, 231-252. İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı (TATAV) Yayınları, 2003.
- KAYA, İlhan. «Coğrafi Düşüncede Mekân Tartışmaları.» *Posseible*, no. 2 (2014): 11-23.
- Kınalı-zade Hasan Çelebi. *Tezkiretü's-şuarâ*. Düzenleyen: İbrahim Kutluk. Cilt II. II cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989.
- KOÇ, Yalçın. «Mekan ve Nesne.» *Felsefe Arkivi*, no. 29 (1994): 13-20.
- KORKMAZ, Ramazan. «Fenomenolojik Açından Tepegöz Yorumu.» *Uluslar Arası Dede Korkut Bilgi Şöleni*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000. 259-269.
- KORKMAZ, Ramazan. «Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Değerlendirmeler.» *Scholarly Depth and Accuracy* içinde, 271-282. Ankara: Grafiker Yayınları, 2002.
- KORKMAZ, Ramazan. «Romanda Mekanın Poetiği.» *Edebiyat Ve Dil Yazıları (Mustafa İsen'e Armağan)* içinde, yazar Ayşenur Külahlıoğlu İslam, & Süer Eker, 399-415. Ankara: Grafiker Yayınları, 2007.

- KÖPRÜLÜ, M. Fuad. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Düzenleyen: Orhan Köprülü. Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.
- KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat. *Anadolu'da İslamiyet*. Düzenleyen: Metin Ergun. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.
- . *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2014.
- KURNAZ, Cemal. *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*. İstanbul: H Yayınları, 2011.
- KURTOĞLU, Orhan. «Osmanlı Sosyal Hayatında Şiir: Divan Şiirinde Afnâmeler Ve Cem Sultan'ın Kerem Kasidesi.» *Gazi Türkiyat*, no. 8 (2011): 285-310.
- KUTLAR, Fatma S. «Sa'dabad Şiirlerinde Mekan.» *İlmî Araştırmalar*, no. 19 (2005): 91-118.
- KÜTÜKOĞLU, Mübahat S. *XX. Asra Erişen İstanbul Medreseleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000.
- Latîfî. *Latîfî Tezkiresi*. Düzenleyen: Mustafa İsen. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- LEFEBVRE, H. *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- LEVEND, Agah Sırrı. *Divan Edebiyatı*. İstanbul: Enderun Yayınevi, 1984.
- LEVEND, Agâh Sırrı. *Ümmet Çağı Türk Edebiyatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1962.
- MACÎT, Muhsin. «Şiir.» *Türk Edebiyatı Tarihi 2* içinde, düzenleyen: Talat Sait Halman, 29-47. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- MACÎT, Muhsin. «Tarihî, Sosyo-kültürel Bağlam.» *Türk Edebiyat Tarihi 2* içinde, düzenleyen: Talat Sait Halman, 21-29. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.
- MAZIOĞLU, Hasibe. *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.
- MENGİ, Mine. *Divan Şiirinde Rintlîk*. Ankara: Bizim Büro Basımevi, 1985.
- . *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.

- Mesîhî. *Mesîhî Divânı*. Düzenleyen: Mine Mengi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1995.
- NARLI, Mehmet. *Şiir ve Mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.
- NASIO, Juan-David. *Jaques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2007.
- Necatî Beg. *Necatî Beg Divanı*. Düzenleyen: Ali Nihat Tarlan. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Putların Batışı ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır*. Çeviren Mustafa Tüzel. İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.
- OKUYUCU, Cihan. *Divan Edebiyatı Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.
- O'LEARY, Joseph S. «Ultimacy and Conventionality in Religious Experience.» *Religious Experience and the End of Metaphysics* içinde, yazar Jeffrey Bloechl, 174-200. Indiana: Indiana University Press, 2003.
- O'MEARA, Simon. *Mekân ve Müslüman Şehir Hayatı*. İstanbul: Açılımkıtap Yayınları, 2014.
- ONAY, Ahmet Talât. *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Düzenleyen: Cemal Kurnaz. Ankara, 2013.
- ÖZCAN, Abdülkadir. «Bostancı Md.» *İslâm Ansiklopedisi* içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992.
- ÖZGÜL, M. Kayahan. *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.
- ÖZTÜRK, Serdar. *Mekân ve İktidâr*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2012.
- PEKOLCAY, Necla. *İslâmî Türk Edebiyatı Tedkik ve Metodlarının Genel Esasları ve Mazmun Anahtarları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1999.
- POLLAN, Michael. *Bana Ait Bir Yer*. İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi, 2015.
- RONEN, Ruth. *Aesthetics of Anxiety*. Albany: State University of New York Press, 2009.

- ROUX, Jean-Paul. *Eski Türk Mitolojisi*. Çeviren Musa Yaşar Sağlam. Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2011.
- Sabahattin Ali. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- SAKAOĞLU, Necdet. *Bu Mülkün Sultanları*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1999.
- SCHIMMEL, Annemarie. *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*. Çeviren Ekrem Demirli. İstanbul: İstanbul, 2004.
- SELÇUK, Bahir. «Necati Beg'in Gazellerinde Tezâd Sanatının Kullanımı.» *I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Ölümünün 500. Yılında Şâir Necâtî Anısına*. Kocaeli: Kültür Yayınları, 2009. 575-588.
- SÖNMEZ, Süleyman, Recep EFE, Abdullah SOYKAN, ve İsa CÜREBAL. «XVII-XIX. Yüzyıllarda Anadolu'da Beşeri Hayata Etkileri Bakımından Nehirler ve Göller.» *Osmanlı Devleti'nde Nehirler ve Göller* içinde, yazan Şakir Batmaz, & Özen Tok, 117-130. Kayseri: Express Baskı, 2015.
- ŞEKER, Mehmet Yavuz. «Tasavvuf Geleneğinde Kâmil Zühdün İki Temel Parametresi: Mârifet ve Rıza.» *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 3, no. 4 (2014): 824-839.
- Şemseddin Sami. *Kâmûs-ı Türkî*. Düzenleyen: Raşit Gündoğdu, Niyazi Adıgüzel, & Ebulfaruk Önal. İstanbul: İdeal Kültür ve Yayıncılık, 2012.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla. *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla. «Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler.» *Osmanlı Araştırmaları*, no. 15 (1995): 333-413.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla. «Manzum Metinler Işığında Bir Kalender Dervişinin Profili.» *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2015: 141-220.
- . *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. İstanbul: OSEDAM , 2016.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla. *Rakîb'e Dair*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1995.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla. *Sûfî yahut Zâhid Hakkında*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1996.

- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla. *Yahyâ Beg'in Şehzâde Mustafa Mersiyesi yahut Kanûnî Hicviyesi*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2009.
- Şeyh Galib. *Hüsn ü Aşk*. Çeviren Abdülbâki Gölpınarlı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- TARLAN, Ali Nihat. «Necatî Beg Hayatı.» *Necatî Beg Divanı* içinde, yazar Necatî Beg, 17-31. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.
- TAŞCIOĞLU, Melike. *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*. İstanbul: Yem Yayın, 2013.
- TETİK, Bünyamin, ve Yakup YEŞİLYAPRAK. «15. Yüzyıl Divanlarında Mekan Algısı.» *Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*. Bartın: Bartın Üniversitesi Yayınları, 2016. 713-26.
- TEZCAN, Baki. «The Ottoman Mevali as "Lords of The Law".» *Journal of Islamic Studies* 3 (2009): 383–407.
- TOLASA, Harun. *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.
- TULUM, Mertol. *Osmanlı Türkçesi Büyük El Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınevi, 2013.
- . *XVII. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- TURAN, Namık Sinan. «İktidarı Simgeleyen İdari ve Törenselle Bir Mekan Olarak Osmanlı Sarayı'nın Tasarımı.» *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, no. 56 (2007): 91-129.
- Türk Dil Kurumu* . 09 05 2016. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts.
- ULUKÜTÜK, Mehmet. «Şehrin Düşüncesi Düşüncenin Şehri: Şehri Düşünceye Çağırmanın İmkânı Üzerine.» *Nida Dergisi*, no. 160 (2014).
- VANLIOĞLU, Mehmet, ve Mehmet ATALAY. *Edebiyat Lügati*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1994.

VATIN, Nicolas. *Sultan Djem Un Prince Ottoman Dans L'Europe Du XV siècle D'après Deux Sources Contemporaines: Vakı'at-ı Sultan Cem, (Euvres de Guillaume Caoursin*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.

YEGÜL, Fikret K. «Anadolu Hamam Kültürü: Bin Işık, Bin Ilık Parmak.» *Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem* içinde, yazar Nina Ergin, 16-66. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.

ZAVOTÇU, Gencay. *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*. Ankara: Kesit Yayınları, 2013.

ZİZEK, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Bünyamin TETİK

Doğum Yeri ve Tarihi :26.11:1990/Bursa

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Fatih Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrenimi :Ardahan Üniversitesi

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :Divan Şiirinin Ali Günvar Şiirinde Görünümü ve Dönüşümü (Makale)

Unsurlar (Bildiri-Gökçe Zeynep Özatalay ile ortak) Mesîhî Divanında ve Şehrengizinde Mahalli

Adli Divanında İnsan ve Mekan (Bildiri-Yakup Yeşilyaprak ile ortak)

İş Deneyimi

Stajlar :Yaşar Acar Fen Lisesi(Pedagojik Formasyon Kapsamında)

Çalıştığı Kurumlar :Çözüm Dershanesi Arnavutköy Şubesi (2013)

Ardahan Üniversitesi

İletişim

E-posta adresi :bunyamintetik@gmail.com

Tarih :26.06.2016