T.C.
KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

NESÎMÎ DİVANINDA ZAMAN VE MEKÂN

Hazırlayan

Gökçenur Bilge MUĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KIRŞEHİR-2025

©2025-Gökçenur Bilge MUĞLU

T.C.

KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

NESÎMÎ DİVANINDA ZAMAN VE MEKÂN

TIME AND SPACE IN NESİMÎ'S DİVAN

Hazırlayan

Gökçenur Bilge MUĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Seyfullah KORKMAZ

KIRŞEHİR-2025

KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı yüksek lisans, Gökçenur Bilge MUĞLU tarafından hazırlanan *"Nesîmî Divanında Zaman ve Mekân"* adlı tez çalışması 25.08.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği ile ***YÜKSEK LISANS TEZI*** olarak kabul edilmiştir.

Danışman …….(İmza)

Prof. Dr. Seyfullah KORKMAZ

Üye…..…….(İmza)

Prof. Dr. İbrahim YILMAZ

Üye…..…….(İmza)

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

…/…/20..

(İmza)

Prof. Dr. Cemalettin İPEK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- ☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

…/…/20..

Gökçenur Bilge Muğlu

İmza

ÖZET

NESÎMÎ DIVANINDA ZAMAN VE MEKÂN

YÜKSEK LISANS TEZI

Hazırlayan: Gökçenur Bilge MUĞLU

Danışman: Prof. Dr. Seyfullah KORKMAZ

2025 – Xİİ+190

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Jüri

Prof. Dr. Seyfullah KORKMAZ

Prof. Dr. İbrahim YILMAZ

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

Bu çalışma, XIV. yüzyıl klasik Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Nesîmî'nin Türkçe Dîvânı'nda zaman ve mekân kavramlarının işlenişini incelemektedir. Araştırmada, zaman ve mekân mefhumlarının klasik şiirdeki kullanımı ile tasavvufî, felsefî boyutları dikkate alınarak tematik bir çözümleme yapılmıştır. Çalışmanın amacı, Nesîmî'nin şiirlerinde bu iki kavramın nasıl anlamlandırıldığını ortaya koymak ve klasik Türk şiirinde üstlendiği işlevi tespit etmektir. Bu doğrultuda klasik Türk edebiyatı ile tasavvufî düşünce geleneğinin kavramsal arka planı incelenmiş; Nesîmî'nin zaman ve mekân algısının vahdet-i vücûd anlayışıyla olan ilişkisi ortaya konmuştur.

Araştırma, tematik inceleme yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Öncelikle, Nesîmî'nin Türkçe Dîvânı'ndaki zaman ve mekân ile ilgili kelimeler tespit edilerek fişlenmiş, ardından bu kelimeler semantik açıdan anlam gruplarına ayrılmıştır. Her bir grup, kavramsal ve imgesel çerçevede değerlendirilmiş ve ilgili beyitlerden örneklerle desteklenmiştir. Bu sistematik çözümleme sonucunda, şairin zamanı yalnızca kronolojik bir kavram olarak değil, aynı zamanda metafizik bir oluş süreci ve ilâhî tecellînin bir alanı olarak değerlendirdiği; mekânı ise hem somut yerler hem de tasavvufî bağlamda mânevî mekânlar olarak kurguladığı ortaya konmuştur

Elde edilen bulgular, Nesîmî'nin klasik şiir geleneğini sürdürürken onu felsefî ve tasavvufî derinliklerle zenginleştirdiğini göstermektedir. Zaman kavramı şairin şiirlerinde ezel, ebed, âhir zaman gibi metafizik boyutlarıyla; mekân kavramı ise Kâbe, lâ-mekân, gönül evi gibi hem somut hem de sembolik unsurlarla ifade edilmiştir. Sonuç olarak, Nesîmî'nin Türkçe Dîvânı'nda zaman ve mekân, klasik şiir anlayışının sınırlarını aşarak tasavvufî dünya görüşü bağlamında çok katmanlı bir anlam evrenine kavuşmuştur.

Anahtar Kelimeler: Nesîmî, Nesîmî'nin Türkçe Divanı, Zaman, Mekân, Hurûfîlik, Tasavvuf

ABSTRACT

TIME AND SPACE IN NESÎMÎ'S DIVAN

M.Sc. Thesis

Preparer: Gökçenur Bilge MUĞLU

Advisor: Prof. Dr. Seyfullah KORKMAZ

2025- Xİİİ+190

Kırşehir Ahi Evran University, Graduate School Of Social Sciences

Turkish Language and Literature Department

Jury

Prof. Dr. Seyfullah KORKMAZ

Prof. Dr. İbrahim YILMAZ

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

This study examines how the concepts of time and space are treated in Nesîmî's Turkish Divan, one of the key works of fourteenth-century classical Turkish poetry. Adopting a thematic approach, it analyzes the poetic uses of time and space in relation to their Sufi and philosophical dimensions. The aim is to reveal how these two concepts are meaning-made in Nesîmî's poetry and to determine the functions they assume within the classical tradition. To this end, the conceptual background shared by classical Turkish literature and the Sufi intellectual heritage is reviewed, and the relationship between Nesîmî's perception of time–space and the doctrine of waḥdat al-wujūd (Unity of Being) is set forth.

Methodologically, the research proceeds through thematic analysis. First, lexical items in the Divan related to time and space were identified and catalogued; next, these items were grouped semantically. Each group was then evaluated within a conceptual–imagistic framework and illustrated with relevant couplets. The analysis shows that the poet conceives time not merely as a chronological measure but as a metaphysical process of becoming and a field of divine theophany; space, in turn, is configured both as concrete locales and as spiritual spaces in the Sufi sense.

The findings indicate that while Nesîmî continues the classical poetic tradition, he enriches it with philosophical and mystical depth. In his poetry, the notion of time appears with its metaphysical dimensions such as pre-eternity, eternity and the end-time whereas space is articulated through both concrete and symbolic elements, including the Ka'ba, lā-makān ("the placeless"), and the house of the heart. In conclusion, time and space in Nesîmî's Turkish Divan transcend the bounds of the classical aesthetic and acquire a multi-layered semantic universe within the horizon of Sufi worldview.

Keywords: Nesîmî, Nesîmî's Turkish Divan, Time, Space, Hurūfism, Sufism

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY i

BİLDİRİM ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

İÇİNDEKİLER v

KISALTMALAR xii

ÖN SÖZ xiii

ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ, AMACI VE ÖNEMİ 3

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ 3

KONU İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 4

I. BÖLÜM 6

1.1.ZAMAN VE MEKÂN ALGISININ DÜŞÜNSEL ARKA PLANI 6

1. 1.1. Antik Yunan'da Zaman Anlayışı 6

1.1.2 Roma ve Hristiyan Felsefesinde Zaman 6

1.1.3. Modern Dönemde Zaman Anlayışı 6

1.1.4. Çağdaş Zaman Yaklaşımları 7

1.2.1. Antik Yunan'da Mekân Anlayışı 7

1.2.2 İslâm Felsefesinde Mekân 7

1.2.3. Modern Dönemde Mekân Anlayışı 8

1.2.4. IV. XIX. ve XX. Yüzyıl Yaklaşımları 8

1.3. Kur'ân'da Zaman ve Mekân 8

1.3.1. Kur'ân'da Zaman 8

1.3.2. Kur'ân'da Mekân 9

1.3.3. Zaman ve Mekânın Birlikte Ele Alınışı 9

1.4. Klasik Türk Şiirinde Zaman ve Mekân 10

II. BÖLÜM 13

2. İMÂDÜDDÎN SEYYİD NESÎMÎ'NİN YAŞAMI 13

2.1. Edebi Şahsiyeti.....14

2.2. Hurûfîlik ve Nesîmî.....15

2.3. Eserleri.....17

2.3.1. Türkçe Dîvân.....17

2.3.2. Farsça Dîvân.....17

2.3.3 Mukaddimetü'l-Hakâyık.....18

III. BÖLÜM.....19

3. NESÎMÎ DÎVÂNI'NDA ZAMAN.....19

3.1. Zamanın Kavramsal Alanı.....19

3.1.1 Zaman.....19

3.1.2. Dehr.....22

3.1.3. Dem.....23

3.1.4. Lâhza.....26

3.1.5. Vakt.....27

3.1.6. Saat.....28

3.1.7.Ömür.....29

3.1.8. Eyyam.....29

3.1.9. Subh.....31

3.1.10. Seher.....33

3.1.11.Şeb.....34

3.1.12.Gece.....36

3.1.14.İmdi.....39

3.1.15. Duhâ.....39

3.1.16.Şam.....40

3.2. ZAMANIN KOZMİK VE KADERSEL BOYUTU.....41

3.2.1. Ezel.....41

3.2.2.Ebed.....44

3.2.3.Kadir Gecesi.....46

3.2.4. Leyletü'l-Miʿrāc.....48

3.2.5. Ṣāḫib-zemān.....48

3.2.6. Cemşīd-i Zemān.....50

3.2.7. Ḫāliḳ-ı Zemān.....50

3.2.8. Faḫr-ı Zemān.....51

3.2.9. Devir- Devrân.....52

3.2.10. Devr-i Ḳamer **57**
3.2.11. ʿAmā günü **61**
3.2.12.Cāvidān **62**
4.2.13.İhram günü **62**
3.2.14.Fıtrat günü **63**
3.2.15.Hesap Günü **64**
3.2.16.Recep Ayı **65**
3.2.17.Evvel **66**
3.2.18.Berat **66**
3.3. ZAMANIN TASAVVUFÎ YORUMU **68**
3.3.2. Rūz-ı Ḥaşr **69**
3.3.3. Rûz-i Cezâ **69**
3.3.4. Yevm-i Dīn **70**
3.3.5. Āḫır Zamān **72**
3.3.6. Ṭañlagı Gün **73**
3.3.7. Ayrılık gecesi **74**
3.3.8.Kırk Gün **75**
3.4. ZAMAN DİLİMLERİ **76**
3.4.1.Bugün **76**
3.4.2.Dün **78**
3.4.3.Yarın **79**
3.4.4. Pazartesi günü **80**
3.4.5. Salı günü **80**
3.4.6.Çarşamba Günü **81**
3.4.7. Perşembe günü **81**
3.4.8.Cuma Günü **82**
3.4.9.Cumartesi Günü **83**
3.4.10. Pazar Günü **84**
3.4.11. Kış **84**
3.4.12.Bahar **86**
3.4.13.Yaz **88**
IV.BÖLÜM **89**
4.NESÎMÎ DÎVÂNI'NDA MEKÂN **89**
4.1. KUTSAL VE DİNİ MEKÂNLAR **89**
4.1.1. Kâbe **89**

4.1.2. Beytü'l-Haram.....95
4.1.3. Mescit.....96
4.1.4. Mescid-i Aksâ.....98
4.1.5. Dârü's-Selâm.....100
4.1.6. Darü'l-Ḳarār.....101
4.1.7. Cennetü'l-Meʾvā.....102
4.1.8.Cennet.....103
4.1.9. Sekiz Cennet.....106
4.1.10.Cehennem.....107
4.1.11. Behişt.....108
4.1.12. Ravzâ.....108
4.1.13. Safâ.....109
4.1.14. Hidâyet Kapısı.....110
4.1.15. Ahiret Sarayı.....111
4.1.16. Sırât.....112
4.1.17.Mahşer.....113
4.1.18.Arafat.....115
4.1.19.Vadi-i Mukaddes.....115
4.1.20.Dar.....117
4.1.21.Dâreyn.....118
4.1.22. Ḥücre.....119
4.1.23. Hicaz.....120
4.1.24.Kerbelâ.....121
4.1.25. Kürsî.....122
4.1.26. Baharistân.....122
4.1.27.İrem bağı.....123
4.1.28.Firdevs bağı.....124
4.1.29.Hânkâh.....126
4.1.30.Mekke.....126
4.1.31.Kabir.....127
4.1.32.Halvet.....128
4.1.33.Ravza-i Rıdvân.....128
4.1.34. Tûr-i Sînâ.....129
4.1.35. Gebr Kilisesi.....130
4.1.36.Büthâne.....131
4.1.37.Adn.....131
4.1.38. A'râf.....132

4.2. TASAVVUFÎ MEKÂNLAR.....133

4.2.1. Lâ-Mekân.....133
4.2.2. Arş-ı Rahmân.....134
4.2.3. Vaḥdet Deryâsı.....134
4.2.4.Vahdet Alemi.....135
4.2.5.Vahdet Meydanı.....136
4.2.6.Gönül Tahtı.....136
4.2.7. Gönül evi.....137
4.2.8. Mahzen.....139
4.2.9. Râh-ı Ḥaḳîḳât.....140
4.2.10. Belâ yolu.....141
4.2.10. Bezm-i Ezel.....142
4.2.11. Bezm-i Elest.....142
4.2.12. Ahiret sarayı.....143
4.2.13. Kaf Dağı.....144
4.2.14. Künc-i Vahdet.....145
4.2.15. Nuh'un Gemisi.....145
4.2.16. Harabat.....146
4.2.17. Mihrap.....146
4.2.18. Mesken-i Ervâh.....147
4.2.19. Deryâ.....148
4.2.20. Bazar.....148
4.2.21. Şebistan.....149
4.2.22. Şekeristan.....150
4.2.23. Kehf.....150
4.2.24. Bahr-ı Zât.....151
4.2.25. Muhabbet denizi.....152
4.2.26.Vücut şehri.....152
4.2.27.Gönül şehri.....153
4.2.28.Kafes.....154
4.2.29.Fenâ İmareti.....155
4.2.30. Saadet Kapısı.....155
4.2.31. Zindan.....156
4.2.32.On Sekiz Bin Âlem.....157
4.1.33. Serāy-ı Cāvidān.....158
4.1.34. Ahmed'in şehri.....159

4.3. ŞEHİRLER, BÖLGELER, COĞRAFİ MEKÂNLAR.....160

4.3.1.Halep.....160
4.3.2.Şam.....160
4.3.3.Bağdat.....161
4.3.4.Çin.....162
4.3.5. Hıtay.....163
4.3.6.Tatar.....164
4.3.8.Hindistan.....166
4.3.10.Bedahşan.....168
4.3.11. Ken'ân.....169
4.3.12. Memleket-i Sikenderî.....170
4.3.13.Horasan.....171
4.3.14.Turan.....172
4.3.15.Irakistan.....173
4.3.16. Rûm.....173
4.3.17.Şehir.....174
4.3.18.Medrese.....175
4.3.19. Ev.....176
4.3.20. Meyhane.....177
4.3.21. Dergâh.....178
4.3.22. Alem-i Kübrâ.....178
4.3.23. Türk Evi.....179

4.4. DOĞAL MEKÂNLAR VE COĞRAFÎ UNSURLAR.....180

4.4.1.Deniz.....180
4.4.2.Fırat.....181
4.4.3.Ceyhun.....182
4.4.4. Aras.....183
4.4.5.Çemen.....184
4.4.6.Gülşen- Gülistan.....185
4.4.7.Bağ.....186
4.4.8. Arsa.....186
4.4.9.Kâinat.....187
4.4.10.Dünya.....188
4.4.11. Cihân.....189
4.4.12.Dükkân.....190

SONUÇ VE ÖNERİLER.....192

KAYNAKÇA **196**

ÖZGEÇMİŞ **207**

KISALTMALAR

age. : Adı geçen eser

akt. : Aktaran

AYAN : Ayan, H. (2020). *Nesîmî: Hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Türkçe Dîvânının tenkitli metni* (Cilt I–II). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. (Ayan, 2020)

bk. : Bakınız

haz. : Hazırlayan

ND : *Dîvân-ı Nesîmî* taş baskı nüshalar (ND, 1260a, 1260b, 1260c,1286d)

ts. : Tarihsiz

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

Bu çalışmada kullanılan beyitler, Hüseyin Ayan'ın Nesîmî: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Dîvânının Tenkidli Metni adlı 2020 tarihli baskısı ve taş baskı nüshalar esas alınmıştır. Her beytin yer aldığı sayfa veya varak numarası APA atıf sistemine uygun biçimde metin içinde parantezli kaynak gösterimiyle belirtilmiştir. Beyitlerin karşılaştırılmasında ayrıca Dîvân-ı Nesîmî'nin taş baskı nüshaları (ND) da kullanılmıştır. Bunlar arasında: Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi'nde yer alan ve 1844–1845 (Hicrî 1260) yıllarında taş baskı olarak yayımlanmış nadir nüsha (Dîvân-ı Nesîmî, 1260c) bulunmaktadır. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi (Prof. Dr. Nihad M. Çetin Bölümü) koleksiyonunda kayıtlı matbu Divan nüshaları: Demirbaş No: 003084N (ND, 1260a) ve Demirbaş No: 137052 (ND, 1260b). 1286 Tarihli Ebu'l-Fazl Seyyid İmâdüddin, Divan-ı Nesîmî adlı matbu nüsha (ND, 1286d) şeklinde gösterilmiştir.

ÖN SÖZ

Bu çalışmada, klasik Türk şiirinin önde gelen şairlerinden İmâdüddîn Seyyid Nesîmî'nin Türkçe divanı zaman ve mekân kavramları bağlamında incelenmiştir. Zaman ve mekân sadece felsefeye değil, aynı zamanda tasavvufi ve felsefi boyutlarıyla klasik Türk şiirine yansımıştır. Nesîmî, bu iki kavramı hem bireysel varlık bilinci hem de metafizik hakikatin idraki bağlamında derin bir anlam dünyasıyla işlemiştir. Çalışmanın birinci bölümünde zaman ve mekân kavramlarının tarihsel ve felsefî gelişimi ile Kur'ân'da ve klasik Türk edebiyatındaki yeri ele alınmıştır. İkinci bölümde, Nesîmî'nin hayatı, edebî kişiliği ve Hurûfîlik inancı hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde ise Nesîmî'nin Türkçe divanı, zaman kavramları üzerinden ayrıntılı şekilde taranmış; kavramlar sistematik olarak sınıflandırılmış, her bir kavram bağlamsal ve tasavvufî yönleriyle açıklanmıştır. Dördüncü bölümde ise mekân kavramları sistematik olarak sınıflandırılmış, her bir kavram bağlamsal ve tasavvufî yönleriyle açıklanmıştır.

Bu tezin hazırlanmasında bilgi, görüş ve katkılarıyla bana yol gösteren değerli danışmanım Prof. Dr. Seyfullah Korkmaz'a en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, sabır ve sevgileriyle yolumu aydınlatan değerli anneme ve babama teşekkür ederim.

Zaman ve mekân, sadece evrenin değil, şiirin de ruhudur. Bu ruhu Nesîmî'nin derin mısralarında aramak, okuyucuyu sadece edebî bir yolculuğa değil, aynı zamanda varlığın anlamını kavramaya çağırır. Bu çalışmanın, klasik Türk şiiri üzerine yapılacak benzer çalışmalara katkı sağlaması en büyük dileğimdir.

Kırşehir-2025 Gökçenur Bilge MUĞLU

GİRİŞ

Zaman, "vakit, an, oluşun içinde geçtiği veya geçeceği süre" olarak tanımlanmış bir kavramdır (Parlatır, Gözaydın ve Zülfikar, 1998: 2495) Zaman kavramı, bireyin varoluşsal durumu ve içinde bulunduğu toplumsal bağlama bağlı olarak farklı şekillerde anlamlandırılmıştır. Göreceli ve çok katmanlı bir yapıya sahip olan zaman, edebî metinlerde de çeşitli adlar, imgeler ve çağrışımlar aracılığıyla ifade edilmiştir. Antik çağlardan itibaren filozoflar ve din âlimleri, zaman olgusuna dair ontolojik, kozmolojik ve teolojik düzlemde pek çok düşünce geliştirmiştir.

Felsefî bir kavram olarak zaman, oluş, değişim ve süreklilik içerisinde, geri dönüşü olmayan bir doğrultuda ilerleyen kesintisiz bir çizgi şeklinde değerlendirilebilir. Bu bağlamda zaman, geriye doğru sonsuza kadar uzanırken aynı zamanda ileriye doğru da akıp gitmektedir. Zamanın nesnel ve öznel olmak üzere iki yönü bulunmaktadır. Nesnel zaman ölçülebilir bir nitelik taşır; ancak bu ölçüm, bizzat zamanın kendisinden değil, cisimlerin hareketlerinden elde edilir. Uzaydaki hareketlerin sıralanışı, zamanın da belirli kesimlere ayrılmasını mümkün kılar. Bununla birlikte modern fizik, mutlak anlamda nesnel bir zamanın varlığını reddeder. Öte yandan öznel zaman, bireyin zaman bilinci ve yaşantılarına bağlıdır; bu nedenle nesnel olarak ölçülemez ve duruma göre kısa ya da uzun olarak algılanabilir (Akarsu, 1975: 191).

Batı dünyasında zaman kavramının ilk kullanılışına Antik Yunanda rastlanılmıştır. Bu dönemde zaman için üç kelimenin kullanıldığı görülmüştür bunlar: “Khronos” (Scott-Jones, 2023: 723), “Kairos” (Scott-Jones, 2023: 341) ve “Aion” (Scott-Jones, 2023: 353-354) şeklindedir.

“Khronos”, zamanın niceliksel yönü anlamında nesnel zamanı; “Kairos”, zamanın niteliksel yönü anlamında yargısal zamanı; “Aion” ise ezelilik-ebedilik anlamında sonsuzluğu ifade etmektedir (Karaköse, 2021: 80). Bu kavramlar zaman’ın somut ve soyut yanlarını yansıtmaktadır.

Bazı düşünürlere göre İslâm medeniyetindeki zaman anlayışı sarmal bir nitelik taşır; yani bu zaman anlayışı içinde, döngüsellikle çizgisellik birlikte yer almaktadır (Yuva, 2009: 1656).

İslâm düşüncesinde zaman hem kozmolojik bir gerçeklik hem de ilâhî iradenin tezahürü olarak değerlendirilmiştir. İbn Sînâ, zamanı hareketin ölçüsü olarak tanımlarken, onu cismanî varlıklarla irtibatlandırmış ve Aristotelesçi anlayışı İslâm felsefesine taşımıştır

(Nasr, 2006). Öte yandan Gazâlî, zamanın fiziksel varlıklarla sınırlı olmadığını; Allah'ın ezelî ve zamandan münezzeh olduğunu vurgulamış, zamanın mahlûk olduğunu belirtmiştir (Frank, 1992). Fahrüddîn er-Râzî gibi müfessirler ise zamanı, yaratılmışların değişimi ve sonluluğu üzerinden açıklamış; Kur'ân'da geçen "dehr" kavramını Allah'a izafe etmekten kaçınarak zamanın mutlak bir varlık değil, yaratılmış bir olgu olduğunu ileri sürmüşlerdir (Özervarlı, 2011: 331-332).

Tasavvufî düşünce sisteminde temel yer tutan vahdet-i vücûd anlayışı, tecellî nazariyesiyle yakından ilişkilidir. Bu yaklaşıma göre varlık, Allah'ın isim ve sıfatlarının farklı mertebelerdeki tezahürlerinden ibarettir (Chittick, 1989). Varlık, her an hem mevcut hem de yokluk hâlindedir; yani kesintisiz bir tecellî ve teceddüd (sürekli yenilenme) süreci içindedir (Kara, 2010). Bu anlayışta 'an', ilâhî zuhurun vuku bulduğu zaman dilimi olarak metafizik bir değere sahiptir. Zaman, ardışık anların birleşimiyle meydana gelir; ancak bu zaman çizgisel değil, dairesel ve nisbîdir (Ünver, 2021: 89-112). Dolayısıyla vahdet-i vücûd perspektifinde zaman, ilâhî hakikatin sürekli tecellî ettiği dinamik ve sonsuz bir oluş süreci olarak kavranmaktadır. Nitekim Mevlânâ, insanın her an ölüp yeniden dirildiğini ifade ederek zamanın süreksiz anlardan meydana geldiğini vurgular ve Hz. Peygamber'in "Dünya bir andan ibarettir" sözünü bu bağlamda hatırlatır (Mevlânâ, 1996: I, 54).

Mekân, kavramı ise "*olma, varlık, vücut*" (Develioğlu, 1996: 513) *anlamlarına gelen "kevn" kökünden türemiş bir sözcük olup "ikâmet edilen yer; ait olunan sınırlı alan, yapı; yaşantının belli bölümlerinin üretildiği/tüketildiği hacimsel çerçeve anlamına gelir* (Yıldırım, ts: 50).

Ramazan Korkmaz mekânı şu şekilde tanımlar: "*insan varoluşunun konumlandığı*" (Korkmaz, 2007: 399), "*yazgısının yansıdığı yer*" (Korkmaz, 2007: 409). Mekân, nesnelerin var olma ve bilinmelerinin şartıdır. Boşluk ve hiçlik durumudur. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da haznedir. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacimdir ve yer kaplamadır (Cevizci, 2002: 698).

Doğu ve Batı düşünce geleneklerinde yer alan filozof ve mütefekkirler, zaman ve mekân kavramlarını farklı ontolojik ve epistemolojik yaklaşımlarla yorumlamış; bu yorumlar, klasik Türk şiirinin kavramsal ve imgesel dünyasında da karşılık bulmuştur. Klasik Türk şiirinin kurucu şairlerinden biri olarak kabul edilen Nesîmî, özellikle Azerbaycan ve Osmanlı sahalarında etkili olmuş; felsefî ve tasavvufî derinlik taşıyan şiirleriyle zaman ve mekân algısının XIV. yüzyıldan itibaren şekillenmesinde belirleyici bir

rol üstlenmiştir. Nesîmî'nin şiirleri, vahdet-i vücûd düşüncesi ekseninde zaman ve mekânı aşkınlık, tecellî ve sonsuzluk gibi metafizik kavramlarla ilişkilendirerek klasik şiirin metafizik zeminini güçlendirmiştir.

Bu çalışmada zaman ve mekân kavramının Nesîmî'nin Türkçe divanında nasıl algılandığı incelenecektir. Çalışmada Hüseyin Ayan, "*Nesîmî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni I-II"* adlı eseri ve Nesîmî'nin Türkçe Dîvânı'nın 1260 tarihli Osmanlı Türkçesi baskısı da dikkate alınarak seçilen beyitler, gerektiğinde bu Osmanlı Türkçesi nüsha ile karşılaştırılacaktır (Nesîmî, 1260).

ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ, AMACI VE ÖNEMİ

Bununla birlikte, mevcut çalışmalarda Nesîmî'nin şiirlerinde zaman ve mekân kavramlarını merkeze alan kapsamlı ve sistematik bir tematik analiz bulunmamaktadır. Bugüne kadar yapılan araştırmalar genellikle şairin hayatı, edebî kişiliği, tasavvufî yönü, Hurûfîlik ile ilişkisi veya dil ve üslup özellikleri üzerinde yoğunlaşmış; ancak zaman ve mekân gibi temel kavramların şiir evrenindeki işlevi çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Oysa bu kavramların şairin metafizik bakış açısı, tasavvufî dünya görüşü ve klasik şiir geleneği içerisindeki özgün konumunun anlaşılmasında önemli bir anahtar olduğu açıktır. Dolayısıyla Nesîmî'nin şiirlerinde zaman ve mekân algısının sistematik biçimde incelenmesi, yalnızca şairin poetikasını daha iyi kavramaya imkân tanımakla kalmayacak, aynı zamanda klasik Türk edebiyatı araştırmalarına yeni bir perspektif ve katkı sağlayacaktır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Yapacağımız araştırma, tematik bir inceleme olacaktır. Başlangıçta tematik incelemeler, daha çok bir edebî şahsiyetin hayatı, eserleri ve edebî kişiliğinin ortaya konması ve tüm eserlerinin derlenmesi şeklinde yürütülürken; zamanla edebî dönemler, türler ya da metinlerin muhtevasından hareketle belirlenen konular üzerine odaklanan bir araştırma yöntemi hâline gelmiştir (Açıkgöz, 2007: 20).

Nesîmî'nin Türkçe Divanı'nda zaman ve mekân kavramlarını karşılayan kelimeler fişlenerek tasnif edilecek, ardından genel başlıklar altında gruplandırılacaktır. Bu başlıklar kapsamında beyit örneklerine yer verilecek ve şairin zaman ile mekân algısı, klasik Türk şiir geleneği çerçevesi içinde değerlendirilip yorumlanmaya çalışılacaktır.

KONU İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Nesîmî hakkında birçok yüksek lisans ve doktora düzeyinde akademik çalışma yapılmış; şairin hayatı, edebî kişiliği ve şiir anlayışı üzerine kitaplar ve makaleler yayımlanmıştır. Nesîmî'nin Türkçe Dîvânı ilk kez 1844 ve 1869 yıllarında taş baskı olarak yayımlanmıştır. Bu çalışmada beyitleri karşılaştırmak üzere esas alınan Dîvân-ı Nesîmî, Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen ve 1844–1845 (Hicrî 1260) yılında taş baskı olarak basılmış nadir eser nüshasına dayanmaktadır (Dîvân-ı Nesîmî, 1260). Bunun yanında, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi (Prof. Dr. Nihad M. Çetin Bölümü) koleksiyonunda yer alan nüshalar da incelenmiştir. Bu koleksiyon içerisinde Demirbaş No: 003084N ve 137052 kayıtlı matbu Divan nüshaları ile birlikte yazma Divan nüshaları da değerlendirmeye alınmıştır (Nesîmî, 1260/1844a; Nesîmî, 1260/1844b). Ebu'l-Fazl Seyyid İmâdüddin, Divan-ı Nesîmî adlı matbu nüsha (ND, 1286d) şeklinde gösterilmiştir. (Dîvân-ı Nesîmî, 1286). Bu yöntemle hem matbu baskılar hem de yazma gelenekleri dikkate alınarak, beyitlerdeki varyantlar tespit edilmiş; imlâ, tertip ve içerik açısından farklılıklar ortaya konulmuş; yorumların yalnızca tek bir baskıya dayalı kalmaması sağlanmıştır.

Kemal Edip Kürkçüoğlu, "*Nesîmî Divanı'ndan Seçmeler"* başlığıyla bazı şiirlerini gün yüzüne çıkarmıştır (Kürkçüoğlu, 1973). Latin harfleriyle yapılan ilk akademik çalışma, Saide Saygı'nın 1965 yılında hazırladığı lisans mezuniyet tezidir (Saygı, 1965). Şairin Türkçe Dîvânı üzerine Hüseyin Ayan, 1970 yılında bir doktora tezi hazırlamış, bu çalışma daha sonra 1990 ve 2002 yıllarında kitap olarak yayımlanmıştır (Ayan, 1990; 2002).

Mustafa Sertkaya (2006), "*Nesîmî Divanı: Anlam Çerçevesi"* adlı yüksek lisans tezinde Nesîmî'nin şiirlerinin anlam katmanlarını ele almıştır. Ayhan Kahriman (2012), *"Nesimi Divanı'nda Tasavvufi Öğelerin Değerlendirilmesi"* başlıklı yüksek lisans tezinde şairin şiirlerinde tasavvufun izlerini ortaya koymuştur. Adil Kacır (2014), "*Alevî ve Bektaşî Düşüncenin Kültürel Kaynaklarında Hz. Ali Algısı: Nesîmî Örneği"* adlı yüksek lisans tezinde şairin düşünce yapısını bu gelenekle ilişkilendirmiştir. İbrahim Yardımcı (2017), "*Ahmedî, Kadı Burhaneddin ve Nesîmî divanlarında Râkip ve Ağyâr"* adlı yüksek lisans tezinde üç şairin ortak temalarını incelemiştir. Zeynep Yiğitsözlü (2007), "*Nesimi divanının gramer yönüyle incelenmesi"* adlı yüksek lisans çalışmasında, Nesîmî Divanı'nın gramer yapısı üzerine odaklanmış olup edebî metinlerin dilsel özelliklerini incelemiştir.

Fatemeh Najafi (2021), "*Ebû Sa'id Ebu'l-hayr ve Hayyam ile Kadı Burhaneddin ve Nesîmî'nin Dörtlüklerinin Mukayesesi"* adlı yüksek lisans çalışmasında, Ebu Said Ebu'l-Hayr ve Hayyam ile Kadı Burhaneddin ve Nesîmî'nin dörtlüklerini karşılaştırmalı olarak değerlendirmiştir. Melike Beyza Murat (2021) ise "*Ahmedî, Kadı Burhâneddîn ve Seyyid Nesîmî Divanlarında Nebâtî Unsurlar"* adlı tezinde şiirlerdeki doğa tasvirlerini incelemiştir. Murat Aslan (2023) "*Nesîmî'nin Türkçe Divan'ının Tahlili"* adlı doktora tezi, şairin şiirlerini hem edebî hem de inanç temelli bir çerçevede değerlendiren kapsamlı bir çalışmadır.

Zaman ve mekân üzerine yapılmış önceki çalışmalar, bu tez için hem kavramsal hem de yöntemsel açıdan örneklik teşkil etmiştir.

Hikmet Feridun Güven'in (1988) "*Hayretî divanı'nda Kozmik Âlem ve Zaman"* adlı yüksek lisans tezinde, 16. yüzyıl divan şairi Hayretî'nin divanını merkeze alarak zaman ve kozmik âlem kavramlarını incelemektedir. Abdulhakim Kılınç'ın (2007) "*Fuzûlî'nin Türkçe Dîvânı'nda Zaman"* adlı yüksek lisans tezinde, Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nda zaman kavramının edebî, felsefî ve tasavvufî boyutlarını incelemektedir. Kübra Yerlikaya'nın (2008) "*Şeyh Gâlib Dîvânı'nda Zaman"* adlı yüksek lisans tezinde 18. yüzyılın en önemli divan şairlerinden Şeyh Gâlib'in divanında zaman kavramını incelemektedir. Ali Doğan'ın (2010) "*Enderûnlu Vâsıf Dîvânı'nda Zaman" adlı y*üksek lisans tezi 18.–19. yüzyıl şairlerinden Enderûnlu Vâsıf'ın divanında zaman kavramını incelemektedir.

Arzu Yıldırım'ın (2020) "*17. Yüzyıl Dîvân Şiirinde Zaman (Hâletî [ö. 1631] – Nef'î [ö. 1635] – Nâ'ilî [ö. 1666] – Neşâtî [ö. 1674] – Nâbî [ö. 1712])"* başlıklı doktora tezinde Hâletî, Nef'î, Nâ'ilî, Neşâtî ve Nâbî divanları esas alınmış, zamanla ilgili kavramlar sistematik olarak analiz edilmiştir. Rizvan Yıldızhan'ın (1997) *"Fuzûlî, Bâkî, Nef'î ve Nedîm Divanlarında İç Mekân"* adlı yüksek lisans tezi, Fuzûlî, Bâkî, Nef'î ve Nedîm'in divanlarında "iç mekân" tasavvurunu incelemektedir. Mahmut Gider'in (2017) *"Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekân tasavvuru"*, adlı doktora tezi, Bâkî ve Fuzûlî'nin divanlarında mekân algısını incelemektedir. Emre Göl'ün (2021) *"Nedîm Dîvânı'nda Mekân Unsurları"* adlı yüksek lisans tezi, 18. yüzyıl divan şairi Nedîm'in Dîvânı'nda mekânın nasıl tasvir edildiğini incelemektedir. Büşra Kaplan'ın (2022) "*17. Yüzyıl Klasik Türk Edebiyatında Mekân"* adlı doktora tezi, 17. yüzyıl divan şairleri Nef'î, Şeyhülislâm Yahya, Nâ'ilî, Neşâtî ve Nâbî'nin şiirlerinde mekân kavramını incelemektedir

I. BÖLÜM

1.1.ZAMAN VE MEKÂN ALGISININ DÜŞÜNSEL ARKA PLANI

1. 1.1. Antik Yunan'da Zaman Anlayışı

Herakleitos'a göre gerçeklik sürekli değişim içindedir. "Panta rei" (her şey akar) sözüyle özetlenen bu görüşte zaman, değişmenin ve hareketin temel koşulu olarak anlaşılır (Karaköse, 2021: 80). Zenon, "Ok Paradoksu" aracılığıyla zamanın bölünebilirliğini tartışmış, hareketin ve dolayısıyla zamanın gerçekliğini sorgulamıştır (Karaköse, 2021: 80). Platon, Timaios'ta zamanı "ebediyetin sayıya göre hareket eden bir imgesi" olarak nitelendirir; idealar âlemi ebedî ve değişmezken, zaman maddî âlemde geçicidir (Karaköse, 2021: 84). Aristoteles ise zamanı, hareketin sayılması olarak tanımlar; ona göre zaman evrensel ve dışsal bir gerçekliktir (Aristoteles, 2013: 93-191).

1.1.2 Roma ve Hristiyan Felsefesinde Zaman

Augustinus, zamanın doğasını içsel deneyim üzerinden değerlendirir. Geçmiş ve gelecek mevcut değildir; yalnızca "şimdi" vardır. Tanrı ise zamanın dışında, değişmeyen bir varlıktır (Augustinus, 2002: 735–739; Mckenna, 2002: 8–15).

1.1.3. Modern Dönemde Zaman Anlayışı

Descartes'ın zaman anlayışı hem ontolojik hem de epistemolojik boyutlarıyla ele alınmaktadır. Ona göre zaman, öncelikle hareketin ardışıklığına bağlı olarak ölçülebilen bir süre kavramıyla ilişkilidir. Ancak bu süre, kendi başına nesnel bir gerçeklik taşımaktan ziyade, cisimlerin devinimi sayesinde kavranabilir. Diğer taraftan zaman, yalnızca fiziksel bir olgu değil, aynı zamanda zihinsel bir kategoridir; yani insan bilincinin ardışıklıkları algılayış biçimiyle anlam kazanır. Gorham'ın belirttiği üzere Descartes, zamanı bir yandan hareketin ölçüsü olarak konumlandırırken, diğer yandan öznel deneyime bağlı bir kavram olarak görür. Bu ikili yaklaşım, onun zaman anlayışını hem fiziksel dünyanın düzenini açıklayan bir araç hem de zihnin algısal çerçevesi hâline getirmektedir (Gorham, 2007: 28-54)

Stanford Encyclopedia of Philosophy'deki çerçeveye göre Locke, zamanı deneyimden türetilen bir idea olarak ele alır: zihnin ardışıklığı yansıma yoluyla fark etmesinden doğan süre fikri, düzenli ve tekrar eden doğal olaylar (gün-gece, yıl vb.) aracılığıyla ölçüldüğünde "zaman" adını alır. Locke burada iki kritik ayrım yapar: (i) süre ile ölçüsünü ayırır; süre, "tekdüze ve sürekli bir akış" olarak düşünülmelidir, fakat onu

ölçmek için kullandığımız şeyler (güneşin/ayın devri, sarkaç, mevsimler) asla tam eşit parçalara sahip oldukları kesinlikle kanıtlanamayan konvansiyonel periyotlardır; (ii) "zaman, hareketin ölçüsüdür" tanımını reddeder; insanlar pratikte zamanı hareketle ölçse de, hareketin ölçüsü olmak için mekân ve cisim kütlesi de devreye girer; dolayısıyla hareket yalnız başına zamanın özsel ölçüsü değildir. Locke ayrıca, bir kez yıllık/devirsel bir ölçü standardsı edindikten sonra bu ölçüyü "güneşin olmadığı" dönemlere de zihinsel olarak uygulayabildiğimizi söyler. Böylece zaman, ontolojik olarak hareketten bağımsız "süre" fikrine, epistemolojik olarak da zihnin ardışıklığı algılayıp onu düzenli periyotlarla saymasına dayanır (Uzgalis, 2024).

Spinoza onu insan aklının ürünü sayar; tek gerçek olan "ebedî şimdi"dir (Spinoza, 2014: 190). Hume, zamanı olayların sıralı gözlemlenmesiyle ilişkilendirir (Hume, 2009: 28). Berkeley de zamanı zihnin ürünü olarak görür. Newton ise zamanı mutlak, evrensel ve olaylardan bağımsız olarak işler biçimde tanımlar (Taslaman & Oktav, 2017: 722–723; Turetzky, 1999: 14).

1.1.4. Çağdaş Zaman Yaklaşımları

Einstein'ın İzafiyet Teorisi, zamanın mutlak değil, göreli olduğunu ortaya koymuştur; zaman gözlemcinin hızına ve yerçekimine bağlıdır (Taslaman & Oktav, 2017: 723–724). Husserl, zamanı bilincin yapısal bir bileşeni olarak ele alır ve "iç zaman bilinci" kavramını ortaya koyar (Husserl, 1997: 18). Heidegger ise zamanı varoluşun temel koşulu olarak değerlendirir; zaman sadece kronolojik değil, insanın geçmiş ve geleceğiyle kurduğu ontolojik bir bağdır (Yıldızdöken, 2017: 162-178).

1.2.1. Antik Yunan'da Mekân Anlayışı

Parmenides, mekânı değişmeyen ve mutlak bir gerçeklik olarak görmüş, hareketi gerçek dışı saymıştır (Copleston, 2003). Platon, mekânı Tanrı'nın yaratıcı etkinliğiyle oluşmuş, ezelî bir kap olarak yorumlamıştır (Van de Ven, 1978; Timeaus, 1989, 633–635). Aristoteles ise mekânı cisimlerin bulunduğu ve hareket ettiği doğal zemin olarak tanımlar (Aristoteles, 1996).

1.2.2 İslâm Felsefesinde Mekân

Kindî, mekânı "kuşatan ile kuşatılan cismin sınırlarının karşılaşması" şeklinde tanımlar (Kindî, 2002: 187, 284–285). Fârâbî, mekânı kuşatan cismin iç yüzeyi ile kuşatılan cismin dış yüzeyi arasındaki ilişki olarak görür; evrenin kendisinin bir mekânı olmadığını

belirtir (Fârâbî, 1907: 71–72; 1985: 110). İbn Sînâ, mekânı cismin kendisinden bağımsız bir yerde bulunmasını sağlayan yüzey olarak tanımlar ve boşluğu reddeder (İbn Sînâ, 1993: 113–137; el-Ubeydî, 1984: 107–118). İbn Rüşd, mekânı değişimin gerçekleştiği yer olarak yorumlar (İbn Rüşd, 1998: 4, 85, 260). İbn Arabî'ye göre ise mekân bağımsız bir gerçeklik değil, Allah'ın kudretinin bir tezahürüdür; zamanla birlikte varlık bilincini mümkün kılan bir kavramdır (İbn Arabî, 2006: 458).

1.2.3. Modern Dönemde Mekân Anlayışı

Descartes, mekânı geometrik ve matematiksel bir düzen olarak görür (Descartes, 2004). Leibniz, mekânı varlıklar arasındaki ilişkilerin zihinsel temsili olarak yorumlar (Leibniz, 2006). Newton, mekânı mutlak ve evrensel bir varlık kabul eder (Newton, 1999). Kant, mekânı deneyimden önce gelen a priori bir kategori olarak tanımlar (Kant, 1998).

1.2.4. IV. XIX. ve XX. Yüzyıl Yaklaşımları

Schopenhauer, mekânı fenomenler dünyasının bir görünüşü olarak değerlendirir (Schopenhauer, 2012). Bergson, mekânı sürekliliğin ve akışın bir yansıması olarak ele alır (Bergson, 2009). Bachelard ise mekânı bireyin psikolojik ve duygusal deneyimlerinin bir yansıması olarak tanımlar (Bachelard, 1996).

1.3. Kur'ân'da Zaman ve Mekân

1.3.1. Kur'ân'da Zaman

Kur'ân'da doğrudan "zaman" kelimesi geçmez; fakat *asr, dehr, vakt, saat, an, ebed, yevm, leyl, nehar* gibi kavramlarla farklı anlam katmanları ifade edilir. Zaman hem metafizik hem de ibadet vakitleri üzerinden somut bir düzenleme işlevi görür (Bursevî, ts.: 230–231; Karabulut, 2017: 4). Kindî zamanı yaratılmış ve sürekli akış hâlinde olan, zihinsel bir kavrayışın ürünü olarak tanımlar (Kaya, 1995: 118). Fârâbî, zamanı feleğin hareketinin sayısı olarak görür; feleğin yaratılmasıyla zaman ortaya çıkmıştır (Kaya, 1995: 118). İbn Sînâ'ya göre zaman, hareketin bir sonucudur; başlı başına bir varlık değildir (İbn Sînâ, ts.: 200). İbn Rüşd ise zamanı boyutsal bir gerçeklik değil, değişimle ilişkili zihnî bir kavram olarak yorumlar (İbn Rüşd, 1994: 59–67). Gazzâlî'ye göre zaman yaratılmıştır; bağımsız bir varlık değil, hareketle anlam kazanan bir ölçüttür. İnsan zihni "önce" düşüncesine bağlı olduğu için zamansız bir başlangıcı kavrayamaz (Gazzâlî, 2002: 97). İbnü'l-Arabî ise zamanı Allah'ın yaratıcı tecellilerinden biri olarak görür; ona göre zaman bağımsız bir varlık değil, süreksiz anların toplamıdır (Arabî, 2006: 458; Muhammed, 2013).

Kur’ân-ı Kerîm, zaman kavramını sadece fiziksel boyutta değil, aynı zamanda metafizik ve uhrevî düzlemlerde de ele alır. “Rabbin katında bir gün, sizin saydığınız bin yıl gibidir” (Hac, 22/47) ayeti, zamanın izafî yapısına işaret eder. Bu durum, zamanın yalnızca ölçülebilir fiziksel bir akış olmadığını, aynı zamanda anlam ve boyut bakımından değişken olduğunu gösterir (Özdemir, 2024: 855–856). Zaman kavramı Kur’an’da “an” (الآن), “dehr” (الدّهر), “yevm” (يوم), “saat” (ساعة) gibi terimlerle karşılık bulur ve bu kavramların her biri hem dünyevî hem de uhrevî bağlamlarda kullanılır. Öztürk’ün (2014) belirttiği gibi, bu terimler sadece kronolojik bir sıra değil, aynı zamanda ilâhî takdirin ve insanın imtihan alanlarının göstergeleridir (Kutluer, 2003: 111–114).

1.3.2. Kur’ân’da Mekân

Mekân, Kur’an’da hem somut hem de soyut düzeyde anlam kazanır. Mekke, Mescid-i Harâm, Mescid-i Aksâ gibi kutsal mekânlar fiziksel koordinatların ötesinde sembolik anlamlarla donatılmıştır. Bunun yanında Arş ve Kürsî, Allah’ın yüceliği ve egemenliğini anlatan kozmolojik kavramlar olarak karşımıza çıkar (Kutluer, 2025: 550–552). Kur’an’da cennet ve cehennem gibi uhrevî mekânlar da ayrıntılı biçimde tanımlanır. Cennetin genişliğinin “göklerle yer kadar” olduğu ifadesi (Âl-i İmrân, 3/133), onun yalnızca ahlâkî bir hedef değil, aynı zamanda kozmik bir boyut olduğunu göstermektedir (Al-Jumuah Magazine, 2022).

Kur’an’da mekân kavramı genellikle “yer” (مكان), “ev” (بيت), “dağ” (جبل), “şehir” (بلد), “arazî/toprak” (أرض), “semâ” (سماء) gibi kelimelerle ifade edilir. Örneğin, Mekke’nin “el-Beledü’l-Emîn” (güvenilir şehir) olarak adlandırılması (Tîn, 95/3), hem fiziksel hem de ilâhî rahmetin merkezi oluşuna işaret eder. “Yeryüzünde gezip dolaşın, Allah’ın nasıl yarattığına bakın.” (Ankebut, 29/20) ayeti ise mekânın insan için düşünsel ve tefekkürî bir bağlama sahip olduğunu gösterir. Ayrıca “Mekân-ı Mahmud” (المقام المحمود) kavramı, Hz. Peygamber’e ait özel bir makamı ifade eder (İsrâ, 17/79).

1.3.3. Zaman ve Mekânın Birlikte Ele Alınışı

Kur’an’da zaman ve mekân çoğu zaman birlikte zikredilerek kozmik bir düzenin ve ilâhî iradenin tecellisinin göstergesi olarak sunulur. “Geceyi gündüze, gündüzü geceye katar” (Zümer, 39/5) ayeti zamanın döngüsel yapısını ifade ederken; “yer ve gök bitişikken onları ayırdık” (Enbiyâ, 21/30) ayeti mekânın yaratılışına dair kozmik bir açıklama sunar (The Last Dialogue, ts.).

Kur'an'da zamanın izafîliğini ve insan hayatındaki geçiciliğini vurgulayan birçok ayet vardır. Örneğin, "Melekler ve Ruh, miktarı elli bin yıl olan bir günde O'na yükselirler." (Meâric, 70/4) ayeti, zamanın insan için sınırlı ve görece olduğunu hatırlatır. Mekân ise bu imtihanın gerçekleştiği sahne olarak değerlendirilir. Gayb kavramı altında hem geleceğe (zaman) hem de uhrevî mekânlara (cennet, cehennem, arş) dair tasvirler yapılır: "Göklerin ve yerin gaybı Allah'a aittir." (Hûd, 11/123). Ayrıca "sâ'a" (الساعة) kıyamet zamanı için kullanılır ve hem zamanın sonunu hem de ilâhî adaletin gerçekleşmesini ifade eder: "O saat mutlaka gelecektir, onda şüphe yoktur." (Mü'min, 40/59).

1.4. Klasik Türk Şiirinde Zaman ve Mekân

Klasik Türk edebiyatı şairlerinin varlık anlayışı, İslâm'ın temel kaynakları olan Kur'an-ı Kerim, hadisler ve özellikle tasavvuf geleneği çerçevesinde şekillenmiştir (Gider, 2017,19–20). Bu düşünsel yapı içinde, vahdet-i vücut anlayışı klasik şiirin temel metafizik zeminini oluşturur. Bu nazariyeye göre, mutlak ve hakiki varlık yalnızca Allah'tır; diğer tüm varlıklar, Allah'ın sıfatlarının ve isimlerinin tezahürü olarak, O'nu anlamaya vesile olan ayetler, emareler ve tecellilerdir (Gider, 2017: 6). Bu bağlamda, mekân varlığın zemini, zaman ise varlığın içeriği ve varoluş süreci olarak değerlendirilmiştir (Gider, 2017: 8).

Mekân algısı, sadece fiziksel bir yer değil; aynı zamanda tarih, kültür ve duygu dünyasının taşıyıcısı olarak da yorumlanmıştır. Özarslan'a (2010) göre, yapay mekânlar belirli bir zaman diliminde inşa edildikleri için, geçmiş ile şimdi arasında tarihsel sürekliliği sağlayan köprüler işlevi görürken; doğal mekânlar ise bireyin hayal ve duyu zemininde dünü bugünle kıyaslamasına olanak sağlar (2010: 96). Bu yönüyle zaman ve mekânın etkileşimi kaçınılmaz bir birliktelik arz eder.

Klasik şiirde kullanılan tabiat ve mekân, şairin sanat anlayışına ve estetik hassasiyetine göre çoğu zaman doğallıktan çıkarılmış ve sembolleştirilmiş bir forma bürünür. Gölpınarlı'nın (1999) ifadesiyle bu kullanım, tabiatın adeta "bir sahifeye bin bir renk ile çizilen bir resme dönüşmesine neden olur (1999: 92). Özellikle ortak mazmunlar yoluyla, kişilerle belirli mekânlar arasında güçlü bir ilişki kurulmuştur. Örneğin, Ferhat denildiğinde dağ, Mecnûn denildiğinde çöl, Yusuf denildiğinde kuyu ve zindan çağrışım yapar; bu da klasik şiirde kişi-mekân özdeşliğinin ne denli derinlikli kullanıldığını göstermektedir (İçli, 2008: 345).

Şairler bu metaforik dünyayı oluştururken yalnızca soyut imgeler değil, aynı zamanda somut ve işlevsel öğeleri de kullanmışlardır. Şenödeyici'ye (2014) göre, Osmanlı

şairi, sınırları çizilmiş hayâl dünyası içinde kendi kabiliyeti doğrultusunda sözcükleri ve klişeleri çeşitli kombinasyonlarla özgün biçimlerde bir araya getirmiştir (2014: 9).

Bu bağlamda, klasik şairlerin evrene bakışlarında bütüncül bir kâinat tasavvuru göze çarpar. Ayvazoğlu'na (2013) göre, insan ve kâinat, Allah'ın tecellileri olarak görüldüğünden, şair bu iki varlık alanı arasında analojik ilişkiler kurmaktan kaçınmaz (2013: 89). Özellikle ideal sevgili tasviri sırasında, doğa unsurları yoğun biçimde kullanılır; bu bağlamda sevgili, çoğu zaman doğa unsurlarıyla özdeşleştirilir. Sevgilinin yüzü gül bahçesine, ağzı gonca güle, boyu serviye, yanağı güle benzetilerek doğa unsurları birer sembol haline getirilir (Gider, 2017: 21).

Bu anlayış doğrultusunda, klasik şairler mekânı, yalnızca bir zemin değil; ruhani, bütüncül ve çoğu zaman sevgilinin kendisiyle özdeşleştirilen sembolik bir yapı olarak ele almışlardır (Elçin, 1993: 19). Buna karşılık halk şairlerinde mekân, daha çok gerçekliğe yakın, duygusal ve düşünsel coşkuya uygun bir alan olarak değerlendirilmiştir (Gider, 2017: 23).

Klasik Türk edebiyatının beslendiği en önemli düşünce kaynaklarından biri hiç şüphesiz tasavvuf olmuştur. Tasavvufî düşünce, soyut hakikatleri aktarırken anlaşılabilir kılmak adına metaforik ve sembolik anlatımları tercih etmiştir. Bu sembolleştirme çabası, hakikatin sezgisel ve çok boyutlu doğasına daha uygun düşmekte, aynı zamanda anlamı derinleştiren bir yöntem olarak kullanılmaktadır (Şafak, 1995: 81).

Tasavvuf geleneğinde zaman ve mekân, mutlak hakikatin tezahürleri olarak kabul edilir. Geçmiş, elde olmayan bir gerçeklik; gelecek ise henüz gayb âleminde olduğundan, tasavvufî bakış açısında "an"ın (dem) idraki esastır. Sûfi düşüncesinde zaman ve mekân, duyusal değil varoluşsal bir boyut kazanır. Sûfi, bu varoluşsal hakikati açıklarken benzetme ve mecazlara sıkça başvurarak hem fizikötesini somutlaştırmayı hem de fiziksel âlemi soyutlaştırmayı amaçlar. Böylelikle sûfi, beş duyunun ötesine geçerek çok katmanlı bir gerçeklik düzlemine ulaşmayı hedefler (Karabulut, 2017: 4-5).

Tasavvufî düşünceye göre, insan fani bir mekânda (dünya) sınırlı bir zaman içinde yaşamakta; bu bağlamda hem zaman hem de mekân, Allah'ın birer iz ve yansıması olarak görülmektedir. Varlığın özü, zamanın ve mekânın ötesindeki hakikatte mevcuttur. Ahmed Yesevî'nin "dem bu demdir, başka demi dem deme" ifadesi, bu anlayışın özlü bir biçimde ifadesidir. Yesevî'ye göre, gerçek "dem" (an), yaratıcı ile birlikte var olan ontolojik zamandır. Dünya zamanı, geçici ve aldatıcıdır; dolayısıyla kıymeti de sınırlıdır. Aynı

şekilde, Yesevî'nin "her şey O'nun; O, lâ mekân içinde" sözü, yaratılmış mekân ile yaratıcı arasındaki mutlak ayrımı ifade eder. İnsan bir mekân içindeyken, yaratıcı (Allah) mekândan münezzehtir (Karabulut, 2017: 2).

Tasavvufî sistemin önemli öğretilerinden biri olan vahdet-i vücûd nazariyesi, klasik şiire de sirayet etmiştir. Bu anlayışa göre, Allah dışında hiçbir şey hakiki anlamda varlık sahibi değildir. Şairler ve sûfîler, varlığı; gölge, aynadaki yansıma, vehim ve hayâl kavramlarıyla ifade ederek kâinatı mutlak varlığın izdüşümü olarak görürler (Tosun, 2009: 185). Bu bağlamda şiirdeki zaman ve mekân, varlığın farklı boyutlarının sembolleştirilmiş görünümleri hâline gelir.

II. BÖLÜM

2. İMÂDÜDDÎN SEYYİD NESÎMÎ'NİN YAŞAMI

Nesîmî'nin doğum yeri ve tarihi üzerine araştırmacılar arasında net bir görüş birliği bulunmamaktadır. Bu konuda farklı tezler öne sürülmüştür. M. Kuluzade herhangi bir kaynak göstermeksizin, şairin 1369–1370 yılları arasında Şamahı'da doğduğunu belirtmektedir (1993: 264). Bu görüş, doğrudan bir belgeye dayanmasa da en sık kabul edilen tarih aralığını yansıtır. Öte yandan Selman Mümtaz şairin hicrî sekizinci yüzyılda, yani miladî 14. yüzyılda doğduğunu ifade eder ve onun Azerbaycan bölgesinde yaşadığını ileri sürer (1925: 4).

Nesîmî'nin doğum yeri hakkında başka rivayetler de mevcuttur. 16. yüzyıl Osmanlı tezkirecilerinden Âşık Çelebi, şairin Diyarbakırlı olduğunu iddia ederken (Kılıç, 2010: 865), Latîfî, onun Bağdat'ın Nesîm nahiyesinden olması nedeniyle "Nesîmî" mahlasını aldığını ileri sürer (Canım, 2000: 523). İbn Hacer ise, şairin Tebrizli olduğunu belirtmektedir (Han, 1986: 269). Bu görüş ayrılıkları, klasik dönem biyografi kaynaklarının yorum farklarından ileri gelmekte ve kesin bir kanaate ulaşmayı zorlaştırmaktadır.

Nesîmî'nin asıl adı, kaynaklarda genellikle İmâdüddîn olarak geçer; ancak bazı kaynaklarda "Nesîmüddîn" şeklinde de yer almaktadır (Verdâsebî, 1358: 23–24). Eğitim hayatı hakkında neredeyse tüm kaynaklarda ittifakla iyi bir eğitim aldığı belirtilmektedir. Bu bağlamda, Hüseyin Ayan, Tahran Üniversitesi Kütüphanesi fihristinden naklen, babası Atâullâh'ın Herat'taki Sultaniye ve İhlâsiye tekkelerinde ders verdiğini, babasının vefatının ardından bu görevlerin Nesîmî tarafından devralındığını aktarmaktadır (1990: 27).

Nesîmî'nin ailesine dair bilgiler arasında en dikkat çekici olanı, Şâh Handân lakaplı bir kardeşinin bulunduğu ve bu kişinin, Nesîmî'yi sırrı ifşa etmemesi" konusunda uyardığı bilgisidir (İsen, 1994, 123). Bu detay, onun Hurûfî öğretileriyle ilişkisini ve bu öğretileri açıklama yönündeki kararlılığını da göstermesi bakımından önemlidir.

Şairin, Hurûfîlik mezhebinin kurucusu Fazlullâh Hurûfî'nin halifeleri arasında yer aldığı bilinmektedir (Işkurt Dede, 1043: vr. 51b). Fazlullâh'ın 1393–1394 yıllarındaki idamından sonra, Hurûfîliği yayma amacıyla çeşitli bölgelere seyahat ettiği anlaşılmaktadır. Bu kapsamda Bağdat, Şirvan ve Bakü gibi şehirlerde bulunduğu ifade edilmektedir. Latîfî'nin belirttiğine göre, bu seyahatlerinin ardından Anadolu'ya geçtiği ve bu sırada Murâd Han Gâzî döneminde yaşadığı belirtilmektedir (Canım, 2000: 524).

Ayrıca, 17. yüzyıl sûfîlerinden Gaybî Sun'ullâh, Nesîmî'nin Hacı Bayram Veli'nin huzuruna gitmeye çalıştığını, ancak kabul edilmediğini nakletmektedir (Gölpınarlı, 1988, 207). Bu bilgi, onun Anadolu'daki sûfî çevrelerle de ilişki kurmaya çalıştığını gösterir.

Nesîmî'nin seyahatlerinin son durağının Halep olduğu ve burada idam edildiği çeşitli kaynaklarda yer alır. Ancak idam tarihi hakkında farklı rivayetler bulunmaktadır. Rızâkulı Han Hidâyet, "Riyâzu'l-Ârifîn" adlı eserinde onun 1433–1434 yılında şehit edildiğini aktarırken, mezarının Şiraz yakınlarındaki Zerkan bölgesinde olduğu yönünde bilgiler de mevcuttur (Vâhidî vd., 1388, 297). Bu bilgilerin aksine, Nesîmî'nin halifesi olan Refî'î'nin kaleme aldığı Beşâret-nâme, daha erken bir tarihi işaret eder. Beşâret-nâme'nin 1408–1409 yılında tamamlanmış olması ve aşağıda yer alan beyit bu düşünceyi destekler.

"*Ol şehîd-i aşk-ı Fazl-ı zü'l-celâl*

Bend ü zindânlarda oldu mâh u sâl" (Refî'î: vr. 96b)

Şeklindeki beyit, onun bu tarihten önce idam edildiğini kesinleştirmektedir. Bu tarih, Mehmet Fuad Köprülü tarafından da desteklenmektedir. Köprülü, 16. yüzyılda kaleme alınan Mecâlisü'l-Uşşâk'ta geçen 1404–1405 tarihinin, Nesîmî'nin vefat yılı olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir (Köprülü, 1927: 382).

2.1. Edebi Şahsiyeti

XIV. yüzyıl başlarında Türk-İslâm dünyasında siyasî birlik tam anlamıyla sağlanamamıştı. Timur Devleti hâkimiyetindeki bölgelerde çeşitli savaşlar ve iç karışıklıklar yaşanırken, Anadolu'da Osmanlı ile diğer Anadolu beylikleri arasında siyasi mücadeleler sürmekteydi. Ancak tüm bu siyasi karmaşaya rağmen XIII. yüzyıldan itibaren gelişen güçlü bir tasavvuf edebiyatı, bu dönemde 'de etkisini sürdürmüştür. Mevlânâ Celâleddîn-i Rumî'nin *Mesnevî'si*, Ahmed Yesevî'nin *Dîvân-ı Hikmet'i*, Yunus Emre'nin ilahileri, Ahmed Fakih'in *Çarhnâme* ve *Kitâbü Evsâfı Mesâcidü'ş-Şerîfe'si*, Sultan Veled'in Türkçe manzumeleri gibi eserler, dönemin edebî yönelimlerini belirleyen başlıca örneklerdendir.

Bu dönem, yalnızca edebî değil, aynı zamanda felsefî ve inanç sistemleri bakımından da oldukça dinamik bir yapı sergilemektedir. Hüseyin Ayan, bu dönemi şöyle tasvir eder:

"Mutlak varlık, hâlik-ı küll olan Tanrı (Allah), zatî ve sübûtî sıfatlarıyla bilindikten sonra bu sıfatlar ve esmâ-i hüsnâ üzerinde geniş fikir ayrılıkları doğuyordu. Mezhepler gelişme yolundaydı. Hint, İran, İbrânî ve Yunan mitolojisi ile beslenen, hatta Hristiyanlıkla ilişki kuran fırkalar ortaya çıkıyordu" (Ayan, 2002: 42).

Bu entelektüel ortamda Nesîmî, hem düşünsel hem edebî yönüyle bu çok katmanlı yapının içinde yoğrulmuştur.

Hüseyin Ayan (2002), Nesîmî'nin edebî şahsiyetini iki dönem üzerinden değerlendirir. İlk dönem, Mevlânâ ve Ahmed Yesevî'nin etkisinde şekillenmiştir. Bu devrede şiirlerinde nasihat, öğüt, Hz. Ali ve Ehl-i Beyt sevgisi ön plana çıkar. Ancak bu döneme ait şiirlerde aruz kusurları, tema tekrarları ve mahlas belirsizliği (Seyyid, Hüseynî, Şirâzî gibi) dikkati çeker.

İkinci dönem, şairin Hurûfîliğin kurucusu Fazlullâh Hurûfî ile tanışmasına tekabül eder. Fazlullâh'ın Şirvan'a gelişi sırasında tanıştığı Nesîmî, bu andan itibaren derin bir iç dönüşüm yaşar. Şiirlerinde hurûfî semboller, mistik harfler (elif, nûn, yâsîn, tâhâ vb.) ve bedenle ilâhî hakikatin özdeşliği temaları yoğun biçimde yer alır (Ayan, 2002: 31).

2.2. Hurûfîlik ve Nesîmî

Hurûfî, sözlükte "harflere tâbi olan, harflerle meşgul olan" anlamlarını taşır (Ballı, 2010: 6). Bu çerçevede Hurûfîlik, Kur'ân'daki harflerden hareketle bu harflere bâtınî yorumlar getiren ve yorumlarını inanç, ibadet ve uygulama alanlarına yansıtan bir ekol olarak tanımlanır (Pakalın, 1983: 856). Kutsal metinlerde kabalistik türden yorumlama örnekleri bulunsa da bu yaklaşımı bir inanç sistemi hâlinde kurup yayan kişi Fazlullah-ı Hurûfî'dir (Aksu, 1998: 409).

Ekolün merkezinde "varlık, Tanrısal kelâmın/harflerin zuhurudur" fikri yer alır. Harflerden yola çıkarak tüm mevcudatta Tanrısal kelâmı, dolayısıyla Tanrı'yı müşahede etmek mümkün ve gereklidir. Kâmil insan, yaratılışındaki ilahî kelimeleri temaşa ile vuslat makamına, yani Allah'ın zât ve sıfatlarına ulaşır. İnsanın 28 ve 32 harfi telaffuz edebilmesi ve yüz hatlarında harflerin "mükemmel zuhur"u, onu "ahsen-i takvîm" kılar; bu, insanın ilahî kelâmın başka bir deyişle Allah'ın tam bir mazharı olduğu anlamına gelir. Hurûfîlik, vahdet-i vücûdu harf merkezli bir yöntemle sistemleştiren felsefî-mistik bir ekol olarak, kurduğu sistemi Kur'an ve hadis te'villeriyle destekler; temel ilkeleri Fazlullah tarafından belirlenmiş, talebeleri ve ardılları tarafından geliştirilmiştir. Varlığın harf temelli yorumu, özellikle mensur ve manzum eserlerde; insan yüzündeki hatlarda harflerin/ilahi tecellînin müşahedesi gibi temalarda güçlü biçimde görünür. (Usluer, 2019: 80–100).

Ekolün yaygın etkisinin bir nedeni de vahdet-i vücûd zeminine yaslanırken Ehl-i Sünnet ve Şiî unsurları bünyesinde birlikte kullanabilmesi ve harf–sayı merkezli özgün yorumlarla varlığın birliğini ispat etmeye yönelen Mesihçi bir çerçeve sunmasıdır (Ballı,

2010: 155). Bu özellikleriyle Hurûfîlik, klasik Türk edebiyatında hem kavramsal hem de imgesel düzeyde belirgin izler bırakmıştır.

Hurûfîlik, yalnızca felsefî değil, şiirsel bir dil olarak da Nesîmî'nin imge dünyasını derinden etkilemiştir. Bu düşünce sisteminde yüz, kaş, göz, ağız, alın, gabgab gibi yüz hatları, cemalullaha yani Allah'ın güzelliğine delalet eder. Böylece, insan yüzü kutsal anlamların sembolik bir haritasına dönüşür.

Nesîmî'nin tasavvufî söylemi, "vahdet-i vücûd" anlayışı çerçevesinde şekillenir. Bu anlayış, "Lâ mevcûde illâ Hû" düsturuna dayanır; yani hakikî varlık sadece Allah'tır, diğer tüm varlıklar onun tecellîsi, gölgesi veya vehmidir (Uludağ, 1996:371). Şairin şiirlerindeki "sır" teması da bu bağlamda önemlidir. Sır, Allah ile kul arasında saklı olan mânevî hakikattir ve keşf yoluyla açığa çıkar.

Nesîmî, Hallâc-ı Mansûr'un etkisinde kalan ve sırrı saklamak yerine vecd içinde dile getiren sufîler arasında yer alır. Bu tür sufîler, önce mürşid, sonra şairdir. Tasavvufu sanatsal bir tema değil, yaşanmış bir hakikat olarak işlerler (İpekten, 1991). Şafak (2014), bu tür sufîlerin sırrı açıklamalarının toplumda tehlikeli görülerek cezalandırıldığını belirtir; Hallâc-ı Mansûr bu yüzden idam edilmiş, Nesîmî de benzer bir kaderi paylaşmıştır.

2.3. Eserleri

2.3.1. Türkçe Dîvân

İmâdüddîn Seyyid Nesîmî'nin Türkçe şiirlerini ihtiva eden *Dîvân*'ı, klasik Türk edebiyatı içerisinde en fazla rağbet gören ve istinsah edilen eserlerden biri olma özelliğini taşımaktadır. Günümüze ulaşan veriler, bu eserin yurt içi ve yurt dışındaki çeşitli yazma eser koleksiyonlarında yüzü aşkın nüshasının bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca, farklı cönk ve mecmualarda yer alan "Nesîmî" mahlaslı şiirlerin oranı, diğer klasik Türk şairleriyle kıyaslandığında oldukça yüksektir. Bununla birlikte, şairin sağlığında Türkçe divan tertip edip etmediği hususu kesinlik kazanmamıştır.

Dîvân'ın günümüze ulaşan en eski nüshaları 15. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir. Bu bağlamda, Kemal Edip Kürkçüoğlu tarafından şahsi kütüphanesinde bulunduğu bildirilen 2 Ağustos 1465 tarihli bir yazma örneği dikkat çekmektedir; ancak bu nüsha günümüzde kayıptır (Kürkçüoğlu, 1985: XXIX). Hüseyin Ayan'a göre, mevcut en eski tarihli nüsha, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi'nde kayıtlı iken daha sonra kaybolduğu anlaşılan ve bugün yalnızca mikrofilm formatında Millî Kütüphane'de muhafaza edilen 1469 tarihli istinsah nüshadır (Ayan, 1973: 24). Bir diğer erken tarihli yazma ise, 1487 yılında istinsah edilmiş olup, İstanbul Millet Kütüphanesi Hekimoğlu Ali Paşa Koleksiyonu, nr. 639'da kayıtlıdır. Nesîmî Dîvânı, hem sıradan kâtipler hem de seçkin hattatlar tarafından istinsah edilmiştir. Bu çerçevede dikkat çeken bir diğer nüsha da Safevî Hükümdarı Şah Tahmasb devrinde, 1536 yılında Şiraz'da meşhur hattat ve şair Neşâtî mahlaslı Muhammed Kâtib tarafından istinsah edilen ve bugün Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi, MS. Turk. d. 34 numarada kayıtlı olan yazmadır (Özdemir, 2020a: 452). Hüseyin Ayan'ın ilmî neşrine göre, *Dîvân*, 3 mesnevi, 456 gazel, 4 müstezâd, 1 murabba, 3 terciibend, 315 tuyuğ ve 4 matla'dan oluşmaktadır (Ayan, 1990; 2002). Bunun yanı sıra, eser Arap harfleriyle taş baskı olarak 1844, 1869 ve 1881 yıllarında yayımlanmış; ayrıca basım yeri ve tarihi kesin olarak tespit edilemeyen üç ayrı taş baskı nüsha ile birlikte toplam altı defa neşredilmiştir (Macit, 2022).

2.3.2. Farsça Dîvân

Nesîmî'nin Farsça Dîvânı, Türkçe şiirleri kadar geniş bir okuyucu kitlesine ulaşamamış olmakla birlikte, klasik Fars edebiyatı içinde önemli bir yere sahiptir. Elde mevcut olan on sekiz nüshadan en erken tarihli olanı, 1503 yılında istinsah edilmiş olup Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3977 numarada kayıtlıdır. Nesîmî'nin Farsça Dîvânı,

özellikle İran ve Azerbaycan'da çeşitli baskılarla araştırmacıların ilgisine sunulmuş; bunlar arasında Muhammed Rızâ Mer'âşî ve Pervîz Abbâsî Dâkânî'nin hazırladığı neşirler öne çıkmaktadır. Türkiye'de ise eser, Veyis Değirmençay tarafından 2013 yılında Türkçeye tercüme edilerek okuyucuyla buluşturulmuştur. Bu çeviri, eser üzerindeki bilimsel ve edebî ilginin Türkiye'deki izdüşümünü yansıtması açısından önemlidir (Değirmençay, 2013).

2.3.3 Mukaddimetü'l-Hakâyık

Seyyid Nesîmî'nin Mukaddimetü'l-Hakâyık adlı eseri, Hurûfîliğin temel ilkelerini Türkçe mensur üslupla ve sistemli biçimde ortaya koyan ilk metin olması bakımından düşünce tarihi açısından büyük önem taşır. Fazlullâh Esterâbâdî'nin Farsça kaleme aldığı Hurûfî görüşleri esas alan bu eser, özellikle İslâm'ın temel ibadetlerine dair yorumlarla dikkat çeker. Fâtiha Suresi, kelime-i şehadet, namaz, oruç, hac, abdest ve ezan gibi ibadetler, Hurûfî düşüncenin karakteristik özelliği olan harf merkezli yorumlarla açıklanır; böylece eser, Kur'anî kavramların batınî ve mistik bir perspektifle yeniden inşa edildiği bir kaynak hüviyetine kavuşur. Eserin müellifliğine dair geçmişte ileri sürülen kuşkular, içerdiği düşünsel yapı ile yazma nüshalarının kütüphane kayıtları sayesinde büyük ölçüde giderilmiş, Fatih Usluer'in metinler arası karşılaştırmalı çalışmalarıyla bu aidiyet bilimsel düzeyde teyit edilmiştir (Macit, 2022). Mukaddimetü'l-Hakâyık'ın bilinen en eski nüshası 1555 tarihli Manisa yazmasıdır; Usluer tarafından tespit edilen toplam yirmi nüsha temel alınarak eserin tenkitli metni 2009'da sadeleştirilmiş versiyonu ise 2016'da yayımlanmıştır (Usluer, 2009; 2016).

III. BÖLÜM

3. NESÎMÎ DÎVÂNI'NDA ZAMAN

Nesîmî, divanında zaman kavramını yalnızca fiziksel bir olgu olarak değil, aynı zamanda metafizik ve tasavvufî anlamlarla da işlemiş; bu kavramı çeşitli edebî sanatlarla derinleştirerek çok yönlü biçimde kullanmıştır.

3.1. Zamanın Kavramsal Alanı

Zamanın Kavramsal Alanı", zamanı adlandıran söz varlığının (*dehr, eyyâm, ömür, vakt, saat, lahza/dem, imdi; subh, seher, duhâ, şâm, şeb, gece–gündüz vb.*) oluşturduğu bütünlüklü anlam ağını ifade eder.

3.1.1 Zaman

Zamān Arapça kökenli bir kelimedir. Klasik kozmolojide Atlas feleğinin hareketinin sayısı olarak tanımlanır; kimi metinlerde "sultan" anlamıyla da kullanılır. Tasavvufî terminolojide ise Kâşânî'ye göre "indiyye mertebesine izafe ve nisbet edilen ân-ı dâime" (ilâhî huzur derecesine nispetle "sürekli an") şeklinde anlaşılır (Cebecioğlu, 296: 1997).

Çü Ḳurʾān oḫudılar ol zemānda

*Düʿā ḳıldı ḳamu yaḫşı yamānı (*Ayan, 2020: 734) (ND, 1260: s. 26)

O zamanda Kur'an okudular, herkes iyisiyle kötüsüyle dua kıldı.

Beyitte geçen "ol zemānda" ifadesi, belirli ve belirli bir zamanı işaret etmektedir. Ancak bu zaman, iyi ve kötü herkesin toplu olarak ibadet ettiği bir zamandır.

Şādīsinden ḳayġusı çün ḳahrı luṭfından ziyād

Bir zamān şādī ḳılursa bir zamān eyler melāl (Ayan, 2020: 475)

Sevinciyle birlikte verdiği keder, onun lütfundan daha fazladır; bir zaman (insanı) sevindirirse, başka bir zaman da hüzünlendirir.

Bir zaman ifadesi yine belirsiz ama yaşanmış bir vakti anlatır; burada zamanın döngüselliği vurgulanır. Ayrıca bu belirsiz zaman daraltıcı bir etkiyi getirmektedir.

Zemāne çeşm ü çirāġı Nesīmī yārüñdür

Getür çirāġıñı yandur anuñ çirāġından (Ayan,2020: 587)

Ey Nesîmî, zamanın gözü ve ışığı sevgilindir; kendi kandilini getir ve onun kandilinden yak.

Şair bu beyitte, zamanın gözü ve ışığı olarak yâr olarak gördüğü Fazlullâh-ı Hurûfî'yi[1] işaret eder. Kandil, burada onun ilmine mecaz yoluyla göndermedir.

Munça miḥnet çekmeyince her tikenden bir zamān

Bülbül-i ʿāşıḳ kimi çaġırma gül-zār isteme (Ayan, 2020: 666)

Her dikenden bir süre mihnet çekmediğin (halde), âşık bülbül gibi (sevgiliyi) çağırma, gül bahçesi isteme.

Bu beyitte "bir zaman" ifadesiyle belli bir müddet kastedilmiştir. Dünya bir imtihan yeridir ve burada geçirilen zaman içerisinde başa gelen kötü durumlar sebepsiz değildir. Bülbül gül mazmunundaki bülbül gibi acı çekilmedikçe gül bahçesine (cennete) erişilmeyecektir.

Cān ile hem cihān menem dehr ile hem zamān menem

Gör bu laṭīfeyi ki men dehr ü zemāna ṣıġmazam (Ayan, 2020: 517) (ND, 1286d: s.40)

''*Cân da benim, cihân da! Zaman da benim şu hoş şeyi görün! Ben zamana da sığmam*!'' (Ayan, 2006: 55).

Nesîmî'nin vahdet-i vücûd perspektifinde ruh (ölümsüz cevher), kâinat, zaman ve insan birbirinden müstakil ontolojik alanlar değildir; hepsi ilâhî varlığın farklı tecellileridir. Bu yüzden varlık zamansal bir kategoriye indirgenemez ve "zamana sığmaz"; zaman, ilâhî hakikati kuşatıcı bir çerçeve olmaktan uzaktır. Hakikatte insan varoluşu da Allah'ın varlığından ayrık düşünülmediği için, insanı tümüyle kapsayan bir "zaman" tasarımı mümkün değildir; zaman ancak fenomenal tezahürlerin düzenleyici şeması olarak iş görür.

Zerḳ u tezvīrüñ zemānı geçdi iy zāhid uyan

ʿIşḳa ṭāʿat ḳıl ki oldı ḥükm anuñ fermān budur (Ayan, 2020: 352)

---

[1] Fazlullah, 740'da (1340) Esterâbâd şehrinde doğdu. 775'de (1374) kendisine şer'î hükümleri tevil bilgisinin verildiğini, rüya yoluyla gerçeği bulduğunu iddia etti ve harfler ve hatlar yoluyla dinî emirleri tevil edip Hurûfîlik tarikatını kurdu. 788 (1386) yılında kurduğu bu tarikatı yaymaya başladı; ancak fakihlerin, onun düşüncelerinin şeriata aykırı olduğunu bildirmeleri üzerine Miranşah'ın emriyle yakalanıp Alıncak Kalesi'nde hapsedildi. Yargılama sonucunda 796 (1394) yılında öldürüldü (Gölpınarlı, Abdülbaki, Hurûfîlik Metinleri Kataloğu, Ankara 1973, s. 3-7; Aksu, Hüsamettin, ‚Fazlullah-ı Hurûfî', DİA, İstanbul 1995, XII, 278).

Ey zâhid uyan, iki yüzlülük ve yalanın devri geçti, aşka boyun eğ ki onun hükmü geldi, emir budur.

Zerḳ u tezvīr: İki yüzlülük ve yalan dolan.

Şair yalanın ve hilenin devrinin sona erdiğini aşkın hükmünün geldiğini "zâhid" mazmunu üzerinden verir, zâhid dinin özünden habersiz şekilci kişidir. Onun gaflet uykusundan uyanması gerekir (Uludağ, 2012: 389).

Dilerem zamān zamān kim çaḫayum seni cihāna

Neçe bir yana bu şemʿuñ cigeri düḫān içinde (Ayan, 2020: 629)

Zaman zaman seni cihana aksettireyim isterim, bu mumun (aşığın) ciğeri duman içinde ne zamana kadar yansın?

Beyitte, âşığın ciğerinin "belirsiz bir süredir" yanmakta oluşu, zamansal belirsizlik ve süreklilik göstergesiyle acının kronikleştiğini bildirir; sevgiliye yönelen "ne zamana kadar?" istifhâmı ise hem beklenti ufkunu muğlaklaştırır hem de ıstırabı geleceğe doğru uzatarak yoğunlaştırır. Âşığın kendini mum ile özdeşleştirmesi, klasik şiirde kendini tükete tüketerek ışık verme imgesi üzerinden acının sürekli bir hâle dönüştüğünü gösterir: zaman, burada nötr bir akış değil, daraltan ve tahakküm eden bir kuvvet olarak iş görür; psikolojik düzeyde uzayan süre, deneyimlenen acıyı sıkıştırır. Böylece beyitte zaman, aşk ateşinin pasif zemininden çıkarak ıstırabı derinleştiren ve sürdüren etkin bir unsur hâline gelir; âşık–sevgili ilişkisi de bu zamansal gerilim içinde anlam kazanır.

Men zemānı bulmışam eyyām ile

Vāḥidem şol ẕāt-ı bī-encām ile (Ayan, 2020: 852)

Ben zamanı, günleriyle birlikte bulmuşum (kapsamışım); vahidim (birlik içindeyim), o sonu olmayan Zât'la beraberim.

Beyitte şair, günlerin tanıklığıyla zamana vukûf kazandığını, üzerinde tasarruf edebildiğini ve Zât-ı lâ-yezâl ile birlik hâlinde bulunduğunu dile getirir. Vahdet-i vücûd idraki içinde tevhid hakikatine erişen özne, zamansal kayıtlardan tecerrüt ederek "an-ı dâim"e intikal etmiş görünür; burada "zamana erişmek", kronolojik bir egemenlikten ziyade zamanın, ilâhî birliğin ufkunda aşkınlaşarak anlam bulduğu hâli imler.

Çoḫ zemān geçdi vü çoḫ gezdi felek

Sende gördi maʿden-i ḥüsn ü nemek (Ayan, 2020: 825)

Çok zaman geçti, âlem çok gezdi, güzellik ve lezzetin kaynağını sende gördü.

Beyitte zaman döngüsel bir işleyiş olarak tasavvur edilir; felek-i devvâr dönmeyi sürdürürken şair bu devran içinde nice hüsn örneklerine tanıklık etmiştir. Ne var ki görülen tüm güzellikler, kozmik çevrimin sergilediği çoğulluk içinde birer tecellîden ibarettir; onların asıl kaynağı tekildir ve şair bunu sevgilide müşahede eder. Böylece feleklerin kesintisiz devri kozmik sürekliliği, çokluk içindeki güzellikler ise birliğin görünüşlerini temsil eder; sevgili, estetik ve ontolojik düzeyde "güzelliğin mebde'i" olarak konumlanır. Bu okuma, klasik şiirin çoklukta birliği tema edinen metafizik-estetik ufkuyla da uyumlu bir biçimde, zamanı nötr bir akış olmaktan çıkarıp hakikatin tezahürlerini çoğaltan bir zemin olarak anlamlandırır.

3.1.2. Dehr

Dehr kelimesi klasik Arap dili sözlüklerinde genellikle 'uzun zaman' (el-emedü'l-memdûd) şeklinde anlamlandırılmıştır (el-Cevherî, 1979:661; İbn Manzûr, t.s.:1439). Dehr kelimesi, sözlükte "ilk yaratılıştan son bulacağı ana kadar geçen süre" anlamına gelir. Daha sonraları bu kavram, uzun süre anlamında da kullanılmaya başlanmıştır. Dehr ile zaman arasında nüans vardır. Zaman kısa ya da uzun her türlü müddeti kapsarken, dehr daha ziyade uzun süreler için kullanılır. Ayrıca dehr kelimesi bir kimsenin ömür süresini ifade etmek için de kullanılmış; kimi zaman da hayat boyu devam eden alışkanlıklar veya bir kişiye musibet isabet ettiğinde kullanılan bir ifade biçimi olarak mecaz anlamda yerleşmiştir (Râğıb el-İsfahânî, 2012: 389)

اﻟﺪَّﻫْﺮُ وَﻣَﺎ ﻳُﻬْﻠِﻜُﻨَﺎ إِﻟَّﺎ ﺣَﻴَﺎﺗُﻨَﺎ ﻧَﻤُﻮتُ وَﻧَﺤْﻴَﺎ وَﻣَﺎ ﻳُﻬْﻠِﻜُﻨَﺎ إِﻟَّﺎ اﻟﺪَّﻫْﺮُ ۚ وَﻣَﺎ ﻟَﻬُﻢ ﺑِﺬَٰﻟِﻚَ ﻣِﻦْ ﻋِﻠْﻢٍ ۖ إِنْ ﻫُﻢْ إِﻟَّﺎ ﻳَﻈُﻨُّﻮنَ

"Dediler ki: 'Hayat ancak bu dünya hayatımızdır; ölürüz ve yaşarız, bizi ancak zaman (dehr) yok eder.' Oysa onların bu konuda hiçbir bilgileri yoktur. Onlar sadece zannediyorlar." (Casiye 45/24)

ﻟَﻪُ ﻣَﺎ أَﺧْﻠَﻔَﻨَﺎ وَﻣَﺎ ﺑَﻴْﻦَ ذَٰﻟِﻚَ وَﻣَﺎ ﺧَﻠْﻔَﻨَﺎ ۗ وَإِﻟَﻰٰ اﻟﻠَّﻪِ ﺗُﺮْﺟَﻊُ اﻟْﺄُﻣُﻮرُ ﻛُﻠُّﻬَﺎ

″Gerçek şu ki, insan, üzerinden öyle uzun bir zaman geçmeden önce, anılmaya değer bir şey değildi″ (Dehr, 76/1).

Dehr ü zamān içinde çün bulmadı kimse bir daḫı

Sencileyin bu luṭf ile dehr ü zamān mısan nesen (Ayan, 2020: 581)

Dünya ve zaman içinde kimse senin gibi birini bulmadı; sen bu lütufla dünya ve zaman mısın, nesin?"

Dehr, anlam katmanları geniş bir kavramdır: varlık âlemini ve dünyayı da içine alan, geçmiş–şimdi–gelecek bütününü kuşatan kozmik/sonsuz zaman fikrini karşılar; belirli bir âna değil, zamanın tüm sürekliliğine işaret eder. İncelenen beyitte şair, "dehr ü zamān" terkibi aracılığıyla sevgilinin benzersizliğini tarihsel süreklilik boyunca mutlaklaştırır: Zaman akıp giderken, yani geçmişten bugüne kadar hiçbir varlık sevgiliyle denk görülmemiştir. Bu söylem yalnızca sevgilinin eşsiz güzelliğini vurgulamakla kalmaz; onu dönemsel bir güzellikten çıkarıp çağlar-üstü bir kıymet mertebesine yerleştirir. Böylece "dehr"in kapsayıcı zamansallığı, beyitte mübalağa ve mutlaklaştırma stratejileriyle poetik bir argümana dönüşür: çokluk ve süreklilik içindeki bütün güzellikler karşısında sevgili, "güzelliğin mebde'i" olarak tekil ve aşkın bir konuma yükseltilir.

3.1.3. Dem

Sözlükler ve tasavvuf literatüründe dem terimi, öncelikle "nefes/soluk", ikinci düzeyde ise "vakit, an; içinde bulunulan zaman" anlamlarıyla açıklanır; tasavvufî bağlamda Hakk'ın feyzini ifade eden Rahmânî nefes ve tecellînin zuhûr ettiği ân olarak yorumlanır. Mevlevî gelenekte bu hâl "Hû" nidasıyla remzedilir. Bektaşî terminolojisinde ise kelimenin mecazî kullanımı içki karşılığını da kapsar (Uludağ, 1996: 102).

Gerçek eriseñ uş bu dem ta bilesen naẓar nedür

Bir naẓar eyle ṭop ṭolu gör ki cihān beşer nedür (Ayan, 2020: 333)

Eğer hakikî veli isen, işte tam bu anda (Hakk'ın) nazar (ilâhî bakışın) nedir bil; bir bakışla bak ki, dolu halde gör evren insan nedir?

Tasavvufta en değerli an şimdi, şu anda içinde bulunulan andır. "Gerçek er" nitelemesi, fenâdan bekâya intikal etmiş sâliki ifade eder; böyle bir kimse, Allah'ın her ân

sürüp giden yaratışını kâinattaki tecellîlerde temaşa eder. Şaire göre bekâ mertebesine eren kişinin bu tecellîleri müşahede etmesi gerekir.

Māżī vü müstaḳbeli bu ʿışḳa tebdīl itmişem

Bu demi ʿārif bilür kim ʿarż-ı ḥāli mendedür (Ayan, 2020: 242)

Geçmişi ve geleceği bu aşk uğruna feda ettim; marifet (irfan) ehli bilir ki, bu anda içinde bulunduğum hâlin idraki tamamen bana aittir.

İnsanın sıradan zaman tasavvuru geçmiş–şimdi–gelecek ayrımına dayanırken, Tasavvuf anlayışında ârif için zaman "ân" üzerine kurulur; geçmiş ve gelecek kaygısı terk edilir. Zamanın hakikati, süreklilik içinde yaşanan ândır; ânların kesintisiz akışı "ân-ı dâim" olarak adlandırılır. Bütün varlık ve kâinat, her dem gaybdan ayna, ayndan gayba doğru sürekli bir zuhûr ve ğunûd hâlindedir; yaratılış bu yüzden daimîdir ve her ânın âlemi bir öncekinin aynısı değildir. Sûfî, hangi âlemde ise o ân tahakkuk eden gerçeklik de odur; bu hâli idrak edebilen ve bizzat misalini teşkil edenler ise âriflerdir (Cebecioğlu, 1997: 59).

Dem-i ʿİsā kimi nuṭḳuñ ḥayāt u cān virür her dem

Ḥaḳa minnet ki vaṣluñdan ḥayāt-ı cān-fezā geldi (Ayan, 2020: 715)

İsa'nın nefesi gibi sözün her an cana hayat verir; Hakk'a şükürler olsun ki, senin vuslatından ruhu ferahlatan bir hayat geldi.

Her dem kelimesiyle can verilmesi tecelli inancını göstermektedir Allah her an bütün varlıklara tecelli etmektedir. Âlemdeki Hakk'a ait varlık tecellisi tektir ve tecelligâhların istidatlarının değişmesiyle mazharlarda çoğalır. İlâhî tecelli süreklidir. Hak sürekli âlemin sûretlerinde tecelli ederken âlem de sürekli yok olucudur, kendi yokluğunda sabittir. Hakk'ın sürekli tecelli etmesi âlemin sürekli bir yaratılış içinde olması anlamına gelir (Ceyhan, 2011: 241).

Dem bu demdür dem bu dem bil bu demi

Ādeme urdı bu demden Ḥaḳ demi (Ayan, 2020: 855)

Beklenen ve kıymetli zaman tam da şimdiki andır; bil ki bu an, Âdem'e (ilk insana) Hak'tan üflenen nefesin tecellisidir.

Bu dem" ifadesi, tasavvufî düşüncede insanın Allah'a yaklaşması ve hakikati idrak etmesi için en önemli fırsatın içinde bulunulan 'an' olduğunu anlatır. "Sâ'at bu sâ'at dem bu dem" sözüyle söylenmek istenen; her şeyin, evrenin, tüm bu alemin safi tek bir ân ile yoğrulduğu

ve o son ana dek alemin varlığını sürdüreceği, dem'in alem ve insan ile birlikte olduğu, bir olduğudur. Bin bir sırrı içerisinde barındıran sözde; alemden maksat ademdir, ademden maksat o demdir (Yerlikaya, 2008:14).

Dem geçer mi kim Nesīmīnüñ firāḳ u derd ile

Nālişi eflāke çıḫmaz göz yaşı zemzem degül (Ayan, 2020: 466)

Nesîmî'nin feryadının göklere yükselmediği bir an geçer mi? benim gözyaşım zemzem suyu değildir.

Metinde istifhâm-ı inkârî söz sanatı vardır: "Dem geçer mi kim … nâlişi eflâke çıkmaz" yapısı, "öyle bir an yoktur" anlamını doğurur; yani Nesîmî'nin ayrılık ve keder yüklü feryadı her an göğe yükselir. İkinci mısradaki "göz yaşı zemzem değil" ifadesi, gözyaşının şifa/teskin vasfından yoksunluğunu vurgulayarak acının dinmediğini bildirir. Böylece beyitte dem (ân) kavramı, kronolojik akıştan ziyade süreğen bir ıstırap hâlinin yoğunlaşmış zamanı olarak belirir; zaman, dertleri eritip "geçen" bir kuvvet değil, daraltıcı ve kuşatıcı etkisiyle ıstırabı sürekli kılan şiirsel bir unsura dönüşür.

Yārumuñ ḫilḳatini bilmek içün dem uş bu dem

Yüzine miñ dil ilen ṣūret-i raḥmān dimişem (Ayan, 2020: 537)

Sevgilimin yaradılışını bilmek için vakit işte bu andır, yüzüne bin dil ile Rahman'ın yüzü demişim.

Hurûfî doktrinde yüz (vech), harf–sayı merkezli kozmolojinin odağında "tecellîgâh" olarak kutsiyet kazanır: evren Tanrısal kelâmın zuhurudur ve bu kelâmın harfleri, en yoğun biçimde insan yüzünde ortaya çıkar. Bu anlayış, "Allah Âdem'i Rahmân'ın sûretinde yarattı" hadisini (esmânın insanda tecellîsi anlamında) ve "insan, kâinatın küçük nüshası (microcosmos)" tezini içkinleştirir. Hurûfîlikte keşif/temaşa, ertelenebilir bir hazırlık değil vakt/ân disiplinidir: hakikate nazar, "ân-ı dâim"de, yani şimdi'de fiilen gerçekleşir. Bu yüzden "yüz" yalnız estetik bir yüzey değil, bâtınî bir metindir; şair için sevgilinin cemâli kıble, yüzündeki hatlar harf, her bakış ise tilâvettir. Poetik düzlemde bu çerçeve, sevgilinin yüzünü "görünüş"ten "anlam"a taşıyarak tecellînin sürekli ve canlı bir zemini hâline getirir; yorum eylemi de zamana yayılmış bir süreç değil, her dem yeniden açılan bir ilâhî zuhur okumasıdır (Usluer, 2019: 80–100; Demir, 2021: 103; Ballı, 2010).

Dürlü dürlü ṭon içinde gördüm anı dem-be-dem

Şīve birle küllü yevmin hüve fī-şeʾn gösterür (Ayan, 2020: 235)

Onu (Allah'ı) her an, çeşitli suretler içinde gördüm; O, her gün farklı bir iş ve yaratış hali içinde olduğunu türlü işvelerle gösterir.

كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ*Küllü yevmin hüve fī-şeʾn*: "*Göklerde ve yerde bulunan herkes O'ndan ister. O her an yaratma halindedir*." (Rahman, 55/29). İlahi tecelli her an ve her yerdedir. Şair Allahın varlıklara olan tecellisini her an müşâhede etmektedir.

3.1.4. Lâhza

Lâhza zamanın bölünmeyecek kadar kısa parçası; an, "göz açıp kapayıncaya kadar geçen süre. Edebî ve tasavvufî kullanımda ânın yoğunluğunu vurgular (Develioğlu, 2006: 1449).

Mekr ile her laḥẓa yaḫdı gözlerüñ

Gönlüme bıraḫdı ḳorḫu gözlerüñ (Ayan, 2020: 830)

Gözlerin her an hileyle yaktı (beni) kalbime korku bıraktı gözlerin.

Klasik Türk şiirinde "lahza" kelimesi, yalnızca "an" değil, aynı zamanda sevgilinin bakışıyla ilişkilendirilen yakıcı ve öldürücü bir zaman kesiti anlamına gelir. Sevgilinin bakışı âşığın kalbine bir ok gibi saplanır; bu, bir kere olup biten bir acı değil, her lahzada yenilenen bir yaradır. Dolayısıyla her lahza, sevgilinin bakışının tazelenmesiyle âşığın sürekli olarak yaralanması anlamını taşır. Bu yönüyle lahza, süreklilik kazanan bir acının, her an yeniden yaşanan bir yanışın metaforuna dönüşür.

Menüm bir laḥẓada nuṭḳum dutıldı

Başum üste oḫudılar Ḳurʾānı (Ayan, 2020: 732)

Benim bir anda (bir lahzada) konuşma yetim tutuldu (nutkum kesildi); Başımın üzerinde Kur'ân okudular.

Şairin bir lahza içerisinde, anlık bir durum karşısında dilinin tutulması ve başının üzerinde Kur'ân okunmasıyla betimlenen sahne, zamanın olağan akışının kesintiye uğradığı, anlamın yoğunlaştığı bir varoluş ânını temsil etmektedir. Bu ân, sadece fiziksel değil, aynı zamanda metafizik bir yoğunluk taşır; öyle ki şairin hem dili susturulmuş hem de benliği aşkın bir gerçeklikle çevrelenmiştir. Başın üstünde Kur'ân okunması ölüme yakın zamanda yapılan bir adettir.

3.1.5. Vakt

"Vakit" kelimesi, çok yönlü bir anlam alanına sahiptir. Sözlükte "vakit" başta "zaman" anlamında kullanılmakla birlikte, farklı bağlamlarda aşağıdaki anlamlara da gelir: "saat", "günün muhtelif saatleri", "mevsim", "münasip (uygun) zaman", "boş zaman", "geçim", "çağ", "fırsat" ve "muayyen (belirli) zaman" (Develioğlu, 2006: 1135). Bu anlam çeşitliliği, kelimenin hem fiziksel/zamansal hem de toplumsal ve bireysel boyutlara temas eden çok katmanlı bir kavram olduğunu göstermektedir.

Ḥaḳ bilür işini ṣabr it fārig̱ ol ġuṣṣa yime

Vaḳtı yetsün bu cihānuñ ḳoy ḳatılma kārına (Ayan, 2020: 657)

Allah işini bilir; sabret, gam yeme bu dünyanın zamanı (süresi) dolsun; bırak, onun (dünya işlerine) işine karışma.

Beyitte zaman, insanın sabrı ve tevekkülüyle ilişkilendirilmiştir. "Vaḳtı yetsün bu cihānuñ" ifadesi, dünyanın ve içindeki düzenin belirli bir ömrü, bir kader çizgisi olduğunu; insanın bunu değiştiremeyeceğini, zamanı gelmeden olayların sonuçlanmayacağını anlatır. Burada zaman, kader planında işleyen ilahi bir süreçtir. Şair, sabır ve kederlenmeme çağrısını zamanın geçiciliğiyle temellendirir: Dünya, vakti dolduğunda kendi işleyişini tamamlayacaktır.

Senden ayru düşdügüm ag̱ular içürdi maña

Vaṣlınuñ tiryāki ḫānı vaḳt-ı iḥsān oldı gel (Ayan, 2020: 472)

Senin ayrılığına düştüğümde bana zehirler içirildi; kavuşmanın ilacı nerde, lütuf vakti geldi, gel!

Beyitte zaman, ayrılık ve kavuşma anları üzerinden iki kutuplu bir süreç olarak işlenmiştir. İlk mısrada, "ayrılık zamanı" kişinin çektiği derin acı ve ıstırabın simgesi olarak tasvir edilir; ağular içmek**,** bu sürecin dayanılmazlığına metaforik bir göndermedir. Burada zaman, zehirli ve yıkıcı bir boyutta tecrübe edilir. İkinci mısrada ise "vaṣlınuñ tiryāki ḫānı vaḳt-ı iḥsān oldı" ifadesi, zamanı dönüştüren ilahi lütfa işaret eder. Kavuşmanın zamanı, zehri panzehre çeviren bir ihsan vakti olarak tanımlanır. Bu, zamanın yalnızca bir süreç değil, aynı zamanda ilahi rahmet ve sevgiyle şifaya dönüşebilen bir mecra olduğunun altını çizer.

3.1.6. Saat

Saat, hem zamanı ölçen alet anlamında teknik bir terim, hem de vakit, zaman dilimi, belirli (muayyen) an, gibi anlamlara gelen bir kelimedir (Develioğlu,2006:903).

Sāʿat-ı leyl ü nehāruñ gör beyānı ḫandadur

Bildüm anı Ḥaḳ bilür sensen yaḳīn cān u cihān (Ayan, 2020: 549)

Gece ve gündüzün saatlerinin açıklaması neredendir, bunu bildim (ki) Hakkı ancak sen yakîn olarak bilirsin.

Beyitte zaman, "sāʿat-ı leyl ü nehār" ifadesiyle gece ve gündüzün saatleri bağlamında ele alınır. Bu ifade zamanın dünyadaki ölçülebilir ve döngüsel akışına işaret eder. Gecenin ve gündüzün saatlerinin açıklamasının ancak sevgili tarafından bilineceği ve aşığında bu duruma şahit olması işlenmiştir.

Aydur maña vir müddeʿī yārı bu gün yarın güne

Bir sāʿat anuñ vaṣlını dehr ü zemāna virmezem (Ayan, 2020: 519)

İddiacı (gerçek aşık olduğunu iddia eden kişi) bana diyor (ki) sevgiliyi bu gün yarın bana ver, (ama) ben onunla kavuşmanın bir saatini (bile) zamana ve feleğe değişmem.

Şair, sevgiliyle geçirilen bir saatin dahi çok kıymetli olduğunu, bu kısa anın bile paha biçilemez olduğunu, dünya zamanının (dehr) ve âlemin döngüsünün (zemān) sunduğu hiçbir şeyle değiştirilemeyeceğini ifade eder. Gerçek âşık olduğunu iddia eden kişi, ne bugün ne de yarın sevgiliyle kavuşmanın bir anını, kendisine dünya ve zaman bütünüyle verilse bile kabul etmez. Şair için sevgiliyle yaşanan kısa bir vuslat anı, dünya hayatının tüm zamanından daha kıymetlidir. Bu söyleyiş, tasavvufî şiirde sıkça görülen "zamanın aşk karşısında değersizleşmesi" temasını yansıtır; âşık için asıl zaman, sevgiliyle geçirilen anın kendisidir.

Sāʿat ü vaḳt-i ḥisāb ü māh u sāl

Gice gündüz nūr-ı ḫurşīd ü ẓılāl (Ayan, 2020: 167)

Saat, hesap vakti ; ay ve yıl; gece-gündüz, güneş ışığı ve gölgesi.

Beyitte geçen "sāʿat" (saat), "vaḳt-i ḥisāb" (hesap vakti), "māh" (ay), "sāl" (yıl), "gice-gündüz" gibi ifadeler; zamanın parçalarına, ölçülerine ve düzenli akışına gönderme yapar. Şair burada zamanın tüm unsurlarını bir bütün olarak sıralayarak, kâinatın

işleyişindeki ilahi düzeni ve bu düzenin zamana bağlı oluşunu vurgular. "Nūr-ı ḫurşīd ü ẓılāl" (güneşin ışığı ve gölge) ise bu zaman dilimlerinin belirleyicileri olarak işaret edilir; çünkü klasik kozmolojide güneş ışığı zamanın ölçülmesi için en önemli unsurlardan biridir.

3.1.7.Ömür

Ömür, yaşama. yaşayış, hayat gibi anlamlara gelir (Develioğlu, 2006: 850). Belli bir zaman kast edilir. Başlangıcı ve sonu olan bir süreçtir. Klasik edebiyatta da "ömr" genellikle fani zaman, yani geçici dünya hayatı anlamında geçer.

Maʿmūr dutuñ neşāṭ ile cān mülkini müdām

Bu ʿömr-i nāzenīn çü bilürsen ḳılur şitāb (Ayan, 2020: 194)

Can ülkesini sürekli neşeyle mamur tut; çünkü bu nazik (kıymetli) ömrün çabuk geçtiğini bilirsin.

Ömür, klasik Türk edebiyatında kısa olması ve geçiciliğiyle çokça işlenen bir kavramdır. Şair bu beyitte can mülkü kelimesiyle bedeni neşeyle sürekli iyi halde tutmanın gerektiğini ifade eder. Bunun nedeni ömrün belirli bir zaman dilimi olmasıdır, ömür çabuk geçen bir zaman dilimidir. XVII. yüzyıl klasik Türk şairlerinden biri olan Naʿilî-i Kadîm'in beyitlerinde de aynı anlamda geçmektedir.

Olmasa 'ömr zûd-güzer vakt-i gül gibi

'İyşe hayât u 'ömre zamân kûteh olmasa (İpekten, 1991: 418)

"Ömür (keşke) gül vakti gibi çabuk geçmese; yaşamak için hayat, ömür için ise zaman kısa olmasa(ydı)" (1991: 418).

3.1.8. Eyyam

"Günler" veya "gündüzler" anlamına gelen bu kelime, klasik Türk şiirinde zamanın akışı, ömrün geçiciliği ve fanilik temalarının ifadesinde sıkça kullanılan kavramlardan biridir (Develioğlu, 2006: 244). Şairler, bu kelime aracılığıyla hem geçmişin hüznünü hem de zamanın hızla tükenişini betimlemiş; ayrıca hayatın geçici doğasını vurgulamak için önemli bir sembol olarak işlevlendirmiştir.

Çü bilürsen ser-encāmı ġanīmet gör bu eyyāmı

Geçürme puḫteden ḫāmı ḳoma çek cāmı sen Cemden (Ayan, 2020: 617)

Eğer sonunun ne olacağını biliyorsan, bu günleri ganimet bil bu günleri; olgunluktan (tecrübeden) çiğliği (hamlığı) geçirme, Cem'den (hakikatten) şarabı çek de iç.

Beyitte geçen **"**bu eyyām" (bu günler, içinde bulunulan zaman) ifadesi, zamanın akıp giden ve geri gelmeyecek değerli anlarını simgeler. Şair: "ser-encām" (son, akıbet) kelimesiyle insanın hayatının sonunun belli olduğunu, ömrün sınırlı ve sonlu bir süreç olduğunu hatırlatır. Zamanı "ganimet" olarak niteleyerek, her anın kıymetini bilmeyi, anı bilinçli ve dolu dolu yaşamayı öğütler.

Vaṣluñ ḥayātı geldi eyyām-ı vaṣl irişdi

Fürḳat viṣāle döndi gitdi bu acı hicrān (Ayan, 2020: 558)

Kavuşmanın diriliği geldi; kavuşma günleri erişti ayrılık vuslata dönüştü; bu acı ayrılık geçti gitti.

Vuslat, sevgiliyle buluşma/kavuşma anlamını taşır; firkat hâlinde âşık sürekli ıstırap içindedir. Şair, "eyyâm-ı vasl"ın geldiğini bildirerek acının devrinin kapandığını ve günlerin daraltıcı niteliğini yitirdiğini vurgular. Bu dönüşüm, klasik şiir ve tasavvuf bağlamında farklı biçimlerde yorumlanabilir: beşerî sevgiliyle fiilî birleşme; mânevî yakınlığın tahakkuku ve aşkın kemâle ermesi yahut ölümün ilâhî kavuşmanın eşiği sayıldığı "vuslat-ı ilâhî" yorumu. Böylece zaman, artık acıyı uzatan değil, dönüşümü mümkün kılan bir imkân ufku olarak belirir.

İy faḳīh indi semādan ʿārife māen ṭahūr

Şübheden arın ki eyyām-ı ṭahāretdür bu gün (Ayan, 2020: 599)

Ey fakih, gökten arife pak su indi; şüpheden arın, çünkü bugün temizlik günleridir.

وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا "*Ve enzelnâ mine's-semâi mâen ṭahûrâ"* "Gökten size temizleyici bir su indirdik." (Furkân 25/48)

Temizlik günleri bağlamında, Furkân 25/48'deki "tahûr" (hem "temiz" hem "temizleyici") su telmihi, beyitte temizlik günlerini iç–dış arınmanın zamansal imkânları olarak kurar. Şair, dünya günleri içinde özellikle seher vakitleri, tövbe–istiğfar anları ve ibadetle tahsis edilen dönemleri (Cuma, Ramazan gibi mübarek zaman dilimlerini) "nefsin yıkanması" için seçilmiş arındırma eşikleri şeklinde anlamlandırır. Böylece su (ilâhî rahmet/ma'rifet) ile gün (zamanın dilimlenişi) birleşir; mesaj, günü özellikle "temizlik" için ayrılan günleri şüphelerden arınma ve nefsi tezkiye fırsatına çevirmektir.

Çün Nesīmīdür bu gün eyyām-ı ʿışḳuñ Ḫusrevi

İy şeker-leb yār-ı Şīrīn rūzigārum ḫandasan (Ayan, 2020: 571)

Çünkü bugün, aşk günlerinin Hüsrevi Nesîmî'dir; ey şeker dudaklı, sevgili(m) Şirin(im) bahtım (kaderim) neredesin?

Nesîmî kendisini "eyyām-ı ʿışḳuñ Ḫusrevi" Hüsrev ü Şîrîn masalının erkek kahramanı (Develioğlu, 2006: 393) olarak niteler o aşk günlerinin kahramanıdır. Hikâyenin diğer kahramanı olan Şîrîn beyitte şairin sevgilisi olarak nitelendirilmiştir. Şair beyitte sevgilisine seslenir, devrinin aşk günlerinin sultanıdır, sevgilisine duyduğu özlemle onu aramaktadır.

3.1.9. Subh

Subh, Sabah vakti anlamına gelir (Develioğlu, 2006: 960). Klasik şiirde sabah vakti çok önemlidir. Gecenin karanlığından gündüzün aydınlığına geçilmektedir. Kavuşma, karanlıktan kurtuluş gibi pek çok anlamda kullanılmıştır.

Görmiş idi Nesīmī yüzüñde nişān-ı Ḥaḳ

Oldum nişān-ı ṣubḥ ile şām olmadın henüz (Ayan, 2020: 407)

Nesîmî senin yüzünde Hakk'ın işaretini (tecellisini) görmüştü; ben sabahın işaretleriyle olgunlaştım, ama sen henüz akşama (bu idrake) erişmedin.

"Ṣubḥ" ve "şām" kelimeleri, günün iki önemli zaman dilimini simgeler. Beyitte şair bu iki kavramla, günün akışı boyunca yaşanan manevi olgunlaşmayı anlatır. Zaman, burada tek bir ân değil, sabah ve akşamın döngüsüyle şairin tecrübe ve idrak sürecini temsil eder. Sabah ve akşam, klasik şiirde insanın hayat döngüsü, dünyevi oluş ve geçiciliğin sembolüdür. Şair, bu iki uç zaman arasında manevi bir tekâmül yaşadığını ifade ederken, zamana hem dünyevi hem tasavvufî bir derinlik kazandırır.

İy nesīm-i ṣubḥ-dem bi'llāh ki yārum ḫoş mıdur

Şol ḥabībüm dil-berüm ʿālemde varum ḫoş mıdur (Ayan, 2020: 265)

Ey sabah vaktinin meltemi, Allah aşkına (söyle), sevgilim iyi midir? o sevgilim, gönül alan güzelim; dünyada varlık sebebim hoş mudur?

Şiirde sevgiliye dair haberin sabah meltemine sorulması, klasik geleneğin yerleşik bir mazmununu işler. Sabah rüzgârı müjdeci işlevi görür, uzaklıkları aşarak sevgiliden koku,

iz, haber getirir ve ayrılığı geçici de olsa telafi eden bir aracıya dönüşür (Yıldırım, 2020: 266). Şairin melteme doğrudan hitabı talebin aciliyetini ve dramatik yoğunluğu yükseltir; "iyi midir/hoş mudur?" şeklindeki ardışık istifhamlar ise endişeyi çoğaltarak duygusal gerilimi katlar. Sevgilinin "gönül alan" oluşu ve "sebeb-i vücûd" diye nitelenmesi, sevgilinin varoluşsal merkezîliğini mübalağa ile vurgular.

Zamansal bağlamda sabah/seher, gecenin karanlığından açılış ve tazelenmeye geçişin eşiğidir; meltemin müjdeleyiciliği bu anın önemini taşır. Şairin sabah rüzgârını haberci seçmesi hem zamanın uygun dilimine hem de ileti taşıyan aracı mazmununa yaslanır; ayrılığın mekânsal uzaklığını rüzgâr, zamansal bekleyişin ağırlığını ise sabahın umut ufku hafifletir. Bu bakımdan beyitte sabah rüzgârı, aşk söyleminin mesafe, zaman ve haber eksenlerini tek bir düğümde birleştirir (Yıldırım, 2020: 266).

Ṣubḥ-dem dil-dārumı gördüm otağından gelür

Öyle ṣandum ḥūrīdür Firdevs bāğından gelür (Ayan, 2020: 244)

"Seher vakti gönlümü alan yarimi otağından gelirken gördüm; öyle (güzeldi) ki, Firdevs bahçesinden inen hûri sandım."

Sabah vakti, İslâm dininde ibadet ve istiğfarın en makbul zamanı, tasavvufî anlayışta kalbî uyanış ve ilâhî tecellilerin zuhur ettiği an, klasik edebiyatta ise yeniden dirilişin, ümidin ve aşkın sembolik başlangıcının ifadesi olarak çok katmanlı bir anlam taşır. Güzel olan her şeyin temsilcisi olan sevgili sabah vaktinde görünmüştür, şair onun güzelliğinin çokluğundan onu cennet Hûrîsi sanmış olduğunu hüsn-i ta'lîl ile ifade etmiştir.

Zülfüñ ḳarañusından yüzüñ nūrı görindi

Her ḫanda şām olursa ardınca ṣubḥ-demdür (Ayan, 2020: 354)

Saçlarının karanlığından yüzünün nuru göründü; her nerede akşam olursa, ardından sabah vakti gelir.

Sevgilinin zülfünün yüzünü örtmesi, akşamın sabahı perdelemesi gibi yorumlanır; ancak bu örtüye rağmen, sevgilinin varlığı sabahla gelecek aydınlığın habercisidir. Böylece şair, ayrılığın içinde kavuşma umudunu, gecenin bağrında sabahın varlığını sezdirir.

Bu beyitte sabah vakti, sadece fiziksel bir zaman dilimi değil; aynı zamanda sevgiliye kavuşmanın, ayrılığın sona ermesinin ve umudun yeniden doğuşunun sembolü olarak

kullanılmıştır. Böylelikle, aşkın zamansal döngüsünde sabah hem ışığın hem de manevî birleşmenin işaretidir.

Kimse cihānda görmedi ṣubḥ ile şām müctemiʿ

Gör neçe zülf ü ʿārıżuñ vuṣlat-ı ṣubḥ u şām ider (Ayan, 2020: 283)

Kimse dünyada sabah ile akşamı bir arada görmemiştir bak da gör, senin saçların ile yanağın sabah ile akşamı nasıl da birleştiriyor!

Sevgilinin saçı ile yanağını, zamanın iki zıt kutbu olan subh ile şamı özdeşleştirir. Zülfü, karanlık ve örtücü yapısı dolayısıyla akşamı, ârızı (yanağı) ise parlaklığı ve aydınlığı nedeniyle sabahı temsil eder. Zaman bağlamında bu imge örgüsü, sevgilinin yüzünü subh–şâm eksenine yerleştirerek gece–gündüz döngüsünün minyatür bir haritasına çevirir. Zülfün örtücü karanlığı şâmı, ârızın ışıltılı açıklığı subhu temsil eder. Böylece şiir, zamanı yalnızca ölçülen bir akış değil, tezahür–örtülme ritmi olarak kurar; gizlenme (gece) ile görünme (sabah) ardışıklığı sevgilinin çehresinde somutlaşır. Âşık için vakit artık sevgilinin zuhur rejimidir: seher umudun ve tecellînin, akşam ise hicabın ve ayrılığın vaktidir. Bu düzenek, devrî (döngüsel) zaman tasavvurunu estetize eder; subh ile şâm arasındaki gidip gelmeler, aşk deneyimini zamansal bir gerilim ve bekleyiş içinde derinleştirir.

3.1.10. Seher

Seher vakti, astronomik olarak tan yeri ağarmadan hemen önceki zaman dilimini ifade eder (Develioğlu, 2006: 930). Bu vakitte, yapılan ibadetlerin ve edilen duaların makbul olduğuna, ilahî rahmet ve keremin yeryüzüne daha çok tecelli ettiğine inanılır (Yıldırım, 2020: 261).

Ḳurmaġa ḳoyma yāyuñı ṣalma meni firāḳa kim

Ṭoġramış oḫları anuñ yüregümi seḥer kimi (Ayan, 2020: 706)

Sevgili, yayını kurup beni ayrılığa salma; çünkü onun okları seher (vakti) gibi kalbimi doğradı.

Şair bu beyitte, ayrılığın verdiği içsel yıkımı, seher vaktinin keskinliğiyle özdeşleştirerek tasvir eder. Seher vaktinin ruhu delen, insanı titreten etkisi, sevgilinin ayrılık oklarının kalpte bıraktığı derin yarayla örtüştürülür. Bu benzetme, aşk acısının hem manevî

hem bedensel bir parçalanmaya yol açtığını ifade ederken, aynı zamanda doğa ve duygunun ustaca iç içe geçtiği bir edebî yapı kurar.

3.1.11.Şeb

Şeb sözlükte gece anlamına gelen bir kelimedir (Develioğlu, 2006: 981). Gece kavramı, yalnızca fiziksel bir zaman dilimini değil, tasavvufî sembolizmde çok katmanlı bir anlam dünyasını ifade eder. Farsçada "şeb" kelimesiyle karşılanan gece, gayb âleminin, yani insan idrakinin ötesindeki varlık mertebelerinin; özellikle ceberût âleminin, yokluk hâlinin ve karanlıkla temsil edilen bâtınî gerçekliğin sembolüdür. Bu bağlamda, henüz varlık sahasına çıkmamış olan a'yân-ı sâbite yani eşyanın ilâhî ilimde sabit ama henüz zuhur etmemiş halleri gecenin örtüsünde gizlidir. Gece, bu yönüyle bir örtü işlevi görür; nurların henüz zahir olmadığı, varlığın gizil hâlde bulunduğu karanlık bir merhaleyi temsil eder. İnsanlık, bu karanlıkta potansiyel nur hâlindedir; dolayısıyla gece, her ne kadar zahiren yokluğu ve bilinmezliği ifade etse de varlığın kaynağına en yakın, sır yüklü bir başlangıç noktasıdır. Bu anlamıyla gece, sadece zıtlık değil, aşkın ve yaratılışın öncesi olan hakikatin sessiz tanığıdır (Cebecioğlu, 1997: 248).

Ṣaçınuñ şebinde yüzi iki haftalıḳ ḳamerdür

Bu sözi bilen bilür kim bu naẓar neçe naẓardur (Ayan, 2020: 336)

Saçlarının gecesinde yüzü, iki haftalık ay (dolunay) gibi parlar; bu sözü bilen anlar ki bu bakış, ne derin bir bakıştır.

Beyitte gece, saç; ay, yüz metaforları üzerinden klasik teşbih kalıpları işlenir. Sevgilinin siyah saçları, karanlık geceye benzetilirken, onun aydınlık ve parlak yüzü, bu gecede parlayan dolunaya (iki haftalık kamer) benzetilmiştir. Bu klasik mazmun, ışığın karanlıktaki vurgusunu artırarak hem sevgilinin güzelliğini hem de sembolik olarak aşkın aydınlatıcı gücünü ön plana çıkarır. "Şeb" (gece), zamanın hem karanlık hem de derin düşünceyi simgeleyen dilimidir. Saçların geceye benzetilmesi, zamanın belirsizliğini ve âşığın kaybolmuşluğunu çağrıştırır. İki haftalık dolunay imgesi, zamanın döngüselliğine işaret eder; dolunay bir sürecin zirvesidir, sonra eksilir. Bu da aşkın daima değişen, dönen bir doğası olduğunu vurgular. Beyitteki "nazarı bilen bilir" ifadesi, sadece âna değil, zamanın ötesine uzanan bir bakış derinliğine işaret eder. "Nazar, tasavvufî olarak, mürşidin müridine manevî yolla bakışı demektir" (Cebecioğlu, 1997: 96).

Kim ki bīdār olmadı ʿışḳuñda her şeb tā-seḥer

Ol yalancı müddeʿīnüñ baḫtı bīdār olmasun (Ayan, 2020: 597)

Aşkında her gece seher vaktine kadar uyanık kalmayanın; o yalancı iddia sahibinin bahtı açık olmasın.

Beyitte aşkın samimiyetini ölçen kriter, "her gece sabaha kadar" süren bir uyanıklıktır. Burada zaman, aşkın derinliği ve doğruluğunu sınayan bir araç olarak kullanılmıştır. "Her şeb" ve "seher" arasındaki zaman dilimi, tasavvufta uyanış, manevi arınma ve hakikate erişim süreciyle ilişkilidir. Geceyi sabaha kadar ibadetle geçirmek, İslâmî gelenekte sadece bireysel ibadet değil, aynı zamanda ahlâkî arınma, ruhsal derinleşme ve ilâhî yakınlık kurma çabası olarak değerlendirilir. Kur'an ve sünnetin teşvikiyle şekillenen bu ibadet anlayışı, özellikle tasavvufî düşüncede "seher vaktinin feyzi" üzerinden anlam kazanır. "Gecenin bir kısmında uyanarak sana mahsus nafile bir ibadet olarak gece namazı kıl. Umulur ki Rabbin seni Makam-ı Mahmud'a ulaştırır." (İsrâ, 17/79) Bu yönüyle gece ibadeti, hem dış âlemden koparak içe yönelmenin, hem de kulun Rabbine gizlice yönelip hakikate erişme arzusunun ifadesidir.

Anberīn zülfüñde yüzüñ gizlenürse neʿaceb

Şeb niḳābında hemīşe māh-ı tābān gizlüdür (Ayan, 2020: 386)

Amber kokulu saçlarının arasında yüzünün gizlenmesi şaşılacak bir şey değil; çünkü parlak ay da her zaman gecenin örtüsü ardında saklıdır.

Beyitte "şeb" (gece) zamanı; örtücülük, gizem ve sır perdesiyle ilişkilendirilmiştir. Gece, güzelliğin saklandığı, hakikatin gizlendiği bir zaman dilimi olarak işlev görür. Parlak dolunayın (mâh-ı tâbân) gece örtüsü içinde gizli olması, zamanın karanlık dilimlerinde bile hakikatin varlığını ama gözden gizliliğini simgeler. Şair, sevgilinin saçlarının güzelliği saklamasını, gecede ayın görünmeyişine benzetir. Burada zaman hakikati örten ama aslında var olan bir perde halini temsil eder.

3.1.12.Gece

Gece, Türkçede "tün" veya "şeb" şeklinde de karşılık bulan, günün karanlık bölümünü ifade eden bir zaman kavramıdır. Türkçe Sözlük'te "genellikle saat 22.00'den itibaren gün ağarıncaya kadar geçen süre, bu süre içindeki karanlık" olarak tanımlanırken (Parlatır vd., 1998:911). Gökbilim Terimleri Sözlüğü'nde ise "gün kararmasından gün ağarmasına dek geçen zaman aralığı" şeklinde açıklanır (Kızılırmak, 1969: 33).

Giceler gözi ḫayāli getürür gözüme şeb-ḫūn

Bu gözi ḥarāmī cādū ḳaşı yāy olan çeri mi (Ayan, 2020: 698)

Geceleri gözü(nün) hayali gözlerime gece baskını yapar; bu bakışları haydut (ve) büyücü kaşı yay (gibi) olan bir asker mi?

Klasik Türk edebiyatında gece, çoğu zaman güvenliğin kaybolduğu, belirsizlik, korku, hüzün ve ayrılık gibi olumsuz duyguların yoğunlaştığı bir zaman dilimi olarak tasvir edilir. Bu çerçevede gece, yalnızca doğal bir vakti değil, aynı zamanda bireyin psikolojik kırılma, içsel karanlık ve duygusal kuşatma hâlini de temsil eder. "Sevgiliye ait güzellik unsurlarından göz, gamze, kirpikler ve kaşların öldürücü özelliğe sahip silahlar olarak klasik Türk şiirinde işlendiği görülmektedir*"* (Nazik, 2018: 142). İlgili beyitte şair, sevgilinin gözünün hayalinin, kendi gözlerine geceleyin ani ve yıkıcı bir baskın yaptığını dile getirir. Bu baskın metaforu, şairin iç dünyasına yöneltilmiş duygusal bir saldırı, aynı zamanda gönlün istilâsı olarak yorumlanır. Sevgilinin gözleri, bu bağlamda birer haydut, büyücü ya da asker gibi nitelendirilir; onun kaşları ise yay, yani bir savaş aracıdır. Bu imgelem, sevgilinin güzellik unsurlarının sadece estetik değil, aynı zamanda fethedici, hâkimiyet kurucu ve tehlikeli boyutlarını da vurgular.

Zülfinüñ ṭaylesānı ol gicedür

Ki güneş nūr alur çirāġından (Ayan, 2020: 602)

Saçının sarkan ucu o gecedir ki, güneş bile ışığını onun kandilinden alır.

Beyitte zaman, doğrudan "gece" imgesiyle işlenir ve sevgilinin saçının sarkan ucu geceye benzetilir. Burada gece, sadece zamanın bir parçası değil; aynı zamanda sevgilinin güzelliğinin, gizeminin ve kudretinin sembolü hâline gelir. Şair, saçın geceyi temsil ettiğini, öyle bir gece ki onun karanlığı bile nur kaynağıdır, güneş bile bu geceden ışığını alır diyerek geceyi tersine çevirir: normalde ışık geceyi aydınlatırken, burada gece (sevgilinin zülfü) güneşi aydınlatacak kadar güçlü bir ışık kaynağı olur. Bu kullanım, zamanın doğal düzenini altüst eder; gece karanlığının bile sevgili sayesinde aydınlık kaynağına dönüşmesiyle, aşkın zamanı bükebilen dönüştürücü gücü vurgulanır. Böylece beyitte zaman, gecenin metaforik anlamıyla sadece karanlık bir vakit değil, sevgilinin nur saçan kudreti sayesinde ışığın kaynağı hâline gelen mucizevi bir an olarak işlenir; şairin aşk algısında zamanın anlamı tersine döner, gece bile aydınlığın timsali olur.

Gerçi her ayda bir gice aya kemāl irür velī

Yüz ḳamer irmez anda kim ol ḳamerüñ kemālidür (Ayan, 2020: 316)

Her ayda bir gece ay dolunay hâline gelir, ama yüz ay bile erişemez o ayın kemaline!

Beyitte zaman, hem "her ayda bir gece" ifadesiyle ayın dolunay döngüsüne atıf yapılarak somut bir astronomik zaman dilimiyle işlenir hem de bu döngü, şairin sevgilinin güzelliğini anlatmak için kullandığı kıyaslamada mecazi bir anlam kazanır. Her ayda bir gece ay kemale, yani dolunay hâline erişir; bu astronomik olgu, ayın en parlak ve eksiksiz göründüğü kısa bir anı temsil eder. Fakat şair, yüz ay boyunca bu döngü tekrar etse bile sevgilinin güzelliğinin kemaline erişilemeyeceğini söyler. Burada zamanın döngüsel akışı, aşkın ve sevgilinin güzelliğinin ulaşılamaz mükemmelliğini vurgulamak için kullanılır. Ay döngüsü zamandaki düzeni, sürekliliği ve tekrarı sembolize ederken; sevgilinin güzelliği, bu sürekliliği aşan, zaman dışı bir mükemmelliği temsil eder. Böylece zaman beyitte, hem ayın her ay tekrarlanan kemal ânını gösteren somut bir ölçü hem de sevgilinin güzelliğinin zamansızlığını, tekrarla bile ulaşılmazlığını ortaya koyan bir karşılaştırma aracı olarak işlev görür; zamanın geçişi sevgilinin eşsizliğini daha da belirginleştirir.

3.1.13.Gece-Gündüz

Klasik Türk edebiyatında gece ve gündüz kavramları, zamanın fiziksel bölünmesinin ötesinde, aşk ve varoluşun sembolik göstergeleridir. Gece çoğunlukla ayrılık, mahviyet ve içe dönüklüğün; gündüz ise vuslat, zuhur ve aydınlanmanın temsili olarak kullanılır. Bu ikili yapı, aşkın hem acısını hem de umudunu aynı metin içinde taşımasına imkân tanır.

Naṣīb olmış maña Ḥaḳdan nigārā

Dilümde gice gündüz āh u nāle (Ayan, 2020: 677)

Sevgili, bana Allah'tan nasip verilmiş; dilimde gece gündüz (sürekli) ah ve inleyiş

Beyitte "gece gündüz" ifadesi zamanın sürekliliğini ve kesintisiz akışını vurgular. Şairin ızdırabı zamana yayılmış, gece gündüz boyunca hiç durmaksızın sürmektedir. "Gece-gündüz" kalıp ifadesi, yaşanan hâlin geçici değil, daimî olduğunu; zamanın her anına yayıldığını gösterir. Bu, beyitte zamanın acıyı, aşkı veya başka bir hâli uzatarak derinleştirme işlevini simgeler.

Gice gündüz ẓulmet ü nūr-ı celāl ile cemāl

Ḳahr u luṭfın ʿāşıḳa küfr ile īmān gösterür (Ayan, 2020: 235) (ND, 1260d: s. 26)

Gece gündüz, zulmet ve celâlin nuru ve cemali; kahır ve lütfun, âşığa küfür ile imanı gösterir.

Celâl ve cemâl, klasik İslâm düşüncesinde ve tasavvufî terminolojide Allah'ın iki temel sıfat tecellisi olarak ele alınır ve hem kozmolojik düzlemde hem de ahlâkî-manevî düzeyde derin anlamlar taşır. Celâl, Develioğlu'nun tanımında "büyüklük, ululuk, azamet" (2006: 130) olarak açıklanırken Cebecioğlu'na göre bu sıfat, Allah'ın kahır ve azamet tecellisini, yani kudretini ve mutlak hâkimiyetini temsil eder (1997: 45). Cemâl ise, hem sözlük anlamıyla "yüz güzelliği" olarak tanımlanır (Develioğlu, 2006: 132). Allah'ın kendi Zâtında müşâhede ettiği ilk ezelî sıfat olarak kabul edilir. Allah'ın kendi cemâlini müşâhede etmek üzere âlemi bir ayna gibi yarattığını ifade eder (1997: 46). Bu bağlamda cemâl, Allah'ın lütuf, rahmet ve güzellik tecellisi olarak âlemde zuhur ederken; celâl, O'nun heybet ve azametiyle ilgili zuhur alanıdır. Tasavvufî anlayışta insan, bu iki sıfatın tecellilerine aynı anda muhatap olur: Celâl insana haşyet (saygı ve korku), cemâl ise muhabbet (sevgi) verir. Dolayısıyla celâl ve cemâl, Allah'ın varlığında ve yaratılışta birbirini dengeleyen iki yönü temsil eder. Beyitte "gece–gündüz" terkibi, bir merizm olarak zamanın tüm dilimlerini kapsayıp kesintisizliği ifade eder.

Kâinatın gündelik akışı, sadece fiziksel anlamda gece-gündüz değil; aynı zamanda Allah'ın celâl ve cemâl sıfatlarının tecelli alanı olarak betimlenmiştir. Burada zulmet ve nur yalnızca ışık ve karanlık değil; kahr ve lütfun tezahür ettiği hâllerdir.

Seyyareleyin seyr iderem dün gün egerçi

Şol seyr idici kevkeb-i seyyār ele girmez (Ayan, 2020: 398)

Gece gündüz gezegen gibi dolaşırım; o gezip dolaşan seyyar yıldız ele geçmez.

Beyitte gece ve gündüz vurgusu, zamanın sürekli döngüsünü; seyyare gibi hareket, âşığın ilahî aşk yolculuğundaki durmaksızın arayışını simgeler. Ancak, zamana bağlı bu sürekli çaba, insanın sınırlılığı nedeniyle Hakk'ın hakikatine ulaşmada sonuçsuz kalır. Bu, tasavvufî düşüncede insanın sınırlı kudretiyle mutlak gerçeği kuşatamayacağını anlatır.

3.1.14.İmdi

İmdi, şimdi anlamına gelmektedir.

Gel imdi Aḫmedüñ sırrın teʿaḳḳul ḳıl eyā ʿāḳıl

Ki der-taḫt-ı livā Ādem didi bu maʿnīden Yezdān (Ayan, 2020: 568)

Ey akıl sahibi! Gel şimdi Ahmed'in (Hz. Peygamber'in) sırrını idrak etmeye çalış; çünkü Livaü'l-hamd sancağının altında Âdem'e bu manayı Allah söyledi.

Līvâü'l-ḥamd, İslâm inancına göre "övgü sancağı'' kıyamet günü Hz. Peygamber'e ait olacak olan özel bir sancaktır. Bu sancağın altında, ümmeti onun şefaatine nail olacak şekilde toplanacaktır. Şair akıl sahiplerine Hz. Peygamber'in sırrını düşünmelerini onun diğer peygamberlerden neden üstün olduğunu anlamalarını ifade etmiş. Şair "ey akıl sahibi, gel şimdi Ahmed'in sırrını idrak et" derken imdi ile akıl sahiplerini şimdiye çağırır: idrak ertelenmez, anlık bir tecellî ufkunda gerçekleşir. Sonuç olarak imdi, metinde teolojik vurguyu zamansal bir çağrıya dönüştüren, idraki "tam bu anda" talep eden bir zaman işaretçisidir.

3.1.15. Duhâ

Kuşluk vakti anlamına gelir (Develioğlu, 2006: 191). وَ□لضُّحَى "Doğan güne andolsun" *(Duhâ, 93/1)*. şeklinde Kuran-ı Kerîm'de yer almaktadır.

Cemālüñ ve'ḍ-ḍuḥā ve'l-leyli zülfüñ

Senüñ vaṣfuñdadur āyāt-ı muṭlaḳ (Ayan, 2020: 446)

Senin yüzün doğan gün (Duhâ) ve saçların gece gibidir; senin niteliklerinde, mutlak (Allah'a ait) ayetlerin tecellisi vardır.

وَ□لضُّحَى *Ve'ḍ-ḍuḥā* (Duhâ Sûresi'93/1): "Doğan güne and olsun". Burada sevgilinin yüzünün parlaklığı doğan güneşe benzetilmiştir. *Ve'l-leyli*: Aynı surenin ikinci ayetinden; وَ□لَّيْلِ إِذَا سَجَى "*Ve geceye and olsun*." Saçın siyahlığı geceyle özdeşleştirilmiştir. Beyitte "Duha" (sabahın erken saati) ve "gece" kavramları karşıtlık içinde sunulur. Bu karşıtlık, zamanın akışını, varoluşun sürekli değişimini ve Allah'ın her an farklı tecellilerini hatırlatır. Sevgilinin yüzü ve saçı, zamanın iki zıt ucunu sembolize ederek varlığın döngüselliğini imler.

3.1.16.Şam

Şam kelimesi, geceyi başlatan, karanlığın gelişiyle aşkın derinleştiği, hasretin yoğunlaştığı zaman dilimi anlamında kullanılmıştır (Develioğlu, 2006: 977).

Ḥaşrüñ güneşi ṭoġdı şāmında anuñ zülfi

Gel vāḳıf ol iy ṣūfī mīzān ü ḥisābından (Ayan, 2020: 585)

"Onun saçının akşamında dirilişin güneşi doğdu ey sûfi! gel terazisinden ve hesabından haberdar ol" (Aslan, 2023:113).

Sözlükte "bir topluluğu bulunduğu yerden zor kullanarak çıkarıp bir meydanda toplamak" anlamına gelen haşr kelimesi, kıyamet gününde yeniden diriltilen bütün varlıkların hesaba çekilmek üzere bir meydana sevk edilip toplanmasını ifade etmektedir (Toprak, 1997: 416–417). Tasavvufî düşüncede, bu toplanma anının sabah vaktinde gerçekleşeceği fikri öne çıkar; bu yönüyle sabah, yalnızca biyolojik bir zaman dilimi değil, manevî uyanışın ve hakikatle yüzleşmenin başlangıcı olarak kabul edilir. Bu bağlamda, sevgilinin siyah saçlarının temsil ettiği "gece" ya da "akşam karanlığı" hakikatin gizlenmiş hâli iken, haşr sabahıyla birlikte doğan güneş, dirilişi, zuhuru ve ilâhî tecelliyi simgeler. Tasavvufî düşünceye göre, kıyamet sahnesinde tecelli edecek olan iyilik ve kötülüklerin tartılacağı mîzan, hakikatte sevgilinin suretinde ortaya çıkar.

ʿÖmrümüñ ṣubḥı yüzüñdür baḫtumuñ şāmı ṣaçuñ

Gitme iy dil-ber gözümden subḥumı şām iyleme (Ayan, 2020: 649)

Ömrümün sabahı yüzündür, bahtımın karanlığı saçın, gitme ey dilber gözümden(yanımdan) sabahımı akşam eyleme.

Klasik Türk edebiyatında sevgilinin yüzü, genellikle aydınlık ve parlaklık imgeleriyle; saçları ise karanlık, gece ve akşam sembolleriyle özdeşleştirilir. Bu bağlamda şair, sevgilinin yüzünü sabah aydınlığı, saçlarını ise talihinin akşamı olarak ifade eder. Sevgilinin varlığı, şairin talihine ışık saçan bir sabah gibi algılanırken, onun ayrılığı ise bu sabahın karanlık bir akşama dönüşmesiyle ifade edilir. Bu yaklaşımda sabah ve akşam, yalnızca günün iki vakti olarak değil; aynı zamanda şairin ruh hâlini, iç dünyasını ve yazgısını belirleyen zıt kutuplar olarak kurgulanır. Sevgilinin gitmesi hâlinde, şairin kaderi sevgilinin siyah saçları gibi kararacak; yüzünün temsil ettiği aydınlık sabah ise, anlamını yitirerek olumsuzlukla yüklü bir akşama dönüşecektir.

3.2. ZAMANIN KOZMİK VE KADERSEL BOYUTU

Zamanın kozmik ve kadersel boyutu, zamanı iki katmanda birlikte düşünmeyi ifade eder: kozmik boyutta zaman, feleklerin devri, gece–gündüz ve mevsim döngüleri gibi göksel ritimlerle ölçülen evrensel düzenin sürekliliğidir; kadersel boyutta ise zaman, kaza–kader alanında ilâhî hükmün vakitte tecelli ettiği yazgısal ufuktur.

3.2.1. Ezel

Ezel, kelime anlamıyla "başlangıcı olmayan geçmiş zaman" ya da "öncesizlik" demektir (Develioğlu, 2006: 245). Ezel özellikle İslâm düşüncesinde ve tasavvuf literatüründe, Allah'ın varlığının hiçbir başlangıca bağlı olmadığını, yani O'nun zamanla kayıtlı olmayan mutlak varlığını ifade eder. Bu bağlamda ezel, yaratılmış olan her şeyin öncesinde var olan ve kendisi için herhangi bir başlangıç düşünülemeyen tek varlık olan Allah'ın varlık niteliğidir (Uludağ, 2012: 130).

Ezel naḳḳāşı yazarken cemālüñ naḳşine dammış

Ḳalemden noḳṭa-i ʿanber bu gül-berk-i dil-ārāya (Ayan, 2020: 671)

Ezel nakkaşı (Allah), yüzünün resmini çizerken, kaleminden bu gül yaprağına (gibi yanağına) amber (kokulu) nokta(ben) damlamış.

Beyitte "ezel" vurgusu, klasik tasavvuf düşüncesinde başlangıcı olmayan zamansızlık kavramını ifade eder. Allah'ın sevgilinin güzelliğini ezelde, yani zamanın ötesinde takdir ettiğini söyleyen şair, güzelliğin rastlantı değil, kadim bir yazgının sonucu olduğunu ima eder. Böylece güzellik, zamana bağlı bir oluş değil; ezelden belirlenmiş, zamanı aşan bir ilahi sanat eseridir. Genellikle sevgilinin yüzündeki ben, "noḳṭa-i ʿanber" olarak anılır. Tasavvufî anlamda bu ifade, hakikatin kaynağı, "noktadan açılan sır" veya vahdetin merkezi gibi derin mânâlar taşır. Nokta kavramı, tasavvufî düşüncede ve sembolik anlatımda, hakikî birliğin ve bütün çokluğun aslı olarak kabul edilir. Tüm harflerin, kelimelerin ve rakamların esasının nokta olması, tek varlığın (Allah'ın) çokluk şeklinde görünüşünün derin bir sembolüdür. Noktanın hareketinden hat (çizgi), çizginin devamından ise şekiller ve harfler oluşur. Ancak bu şekiller, vehmî ve hayalî olup, gerçek olan yalnızca noktadır. Bu durum, çokluğun izafî, birliğin ise hakikî olduğunu gösterir. Özellikle "bâ" harfinin altındaki nokta, Kur'an'ın özü ve özeti olarak görülür; bu bağlamda Hz. Ali'nin, "Ben bâ'nın altındaki noktayım" sözüyle hakikatin başlangıcına işaret ettiği kabul edilir. Aynı zamanda güzelin yüzündeki ben, noktanın dünyevî bir tezahürü olarak aşığı kendine cezbeden ilâhî bir çekim merkezi hâline gelir. Noktanın sıfıra benzemesi ve adem (yokluk) olarak görülmesi, onun aynı zamanda yoklukta varlık sırrını taşıyan metafizik bir anlam katmanına sahip olduğunu da gösterir (Uludağ, 2012: 62-279).

Beḳā-yı muṭlaḳ oldum ʿışḳ içinde

Ezelden çün tene ol cān irişdi (Ayan, 2020: 717)

Aşk içinde mutlak ölümsüzlüğe eriştim; çünkü ezelde (başlangıcı olmayan zamanda) ruh bedene erişti.

Beyitteki "ezelden" ifadesi, tasavvufta zamanın ötesini, yani Allah katında başlangıcı olmayan ezel zamanını temsil eder. Nesîmî, burada kendi varoluşunu ve aşkını zamansal bir süreç olarak değil, zamanın ötesinde ve öncesinde başlamış bir hakikat olarak konumlandırır. Bu, aşkı gelip geçici bir his değil, ezelî ve ebedî bir gerçeklik olarak tanımlar.

Ezelden ḳılmışam peymān senüñle

Bütün ʿahda ṣınıġ peymān gerekmez (Ayan, 2020: 394)

Ezelden seninle ahitleşmişim; sağlam ahdin (yanında) kırık (bir) sözün yeri yoktur.

Şair, ezelde gerçekleştiğine inanılan ve A'râf Suresi 172. âyette işaret edilen Kālû Belâ ahdini, yani insanın Allah'a "Evet, sen bizim Rabbimizsin" diyerek verdiği sözü, sarsılmaz ve asli bir sözleşme olarak değerlendirir. Bu ezelî misakın kesinliği karşısında, sonradan verilen dünyevî ya da geçici sözlerin herhangi bir anlam ya da değeri olmadığını vurgular. Ona göre zaten mutlak bir sadakat ifadesi ezelde verilmişken, bu kadar sağlam bir bağlılık sözü varken, çelişkili, tutarsız ya da bozulabilir sözler vermek hem manasız hem de sadakatsizliktir.

Kimüñ ki olmadı başı ezelde ʿışḳ ile ḫoş

Ḫoş olmasun iki ʿālemde ol beḳāsuz baş (Ayan, 2020: 435)

Başı ezelde aşk (neşesiyle) hoş olmayan (kimsenin başı) iki dünyada da (dünya ve âhirette) huzur bulmasın (o baş mahrum kalsın).

Beyitteki ezelde, klasik tasavvuf anlayışında insanın yaratılmadan önce Allah'a verdiği sözün gerçekleştiği zaman-üstü âlemi ifade eder. Nesîmî, aşkın ezelde başladığını ve aşk ile "hoş" (ilahi aşkla sarhoş) olmanın insanın yazgısını belirlediğini ima eder. Yani zamanın en başında, varlıkların aslı henüz yaratılmadan aşkı tatmayan, bu dünyada ve âhirette de gerçek mutluluğa eremez. Tasavvufta "ezelde başın hoş olması" Allah'a verilen sözde aşkın, insanın özüne işlenmiş olmasıdır. **"**Hoş baş", ilahi aşk ile sarhoş, dünya zevklerinden uzak, Hakk'a yönelmiş kişiyi simgeler. "Beḳāsuz baş" ise, tasavvufta "bekâ" mertebesine ulaşamamış, yani nefsaniyet ve fânilikte kalan, Allah'la ebedi beraberliği elde edemeyen insanı temsil eder.

Men ezelden görmişem Muṣḥaf kelām

Gencini fāş eyledi Beytü'l-ḥarām (Ayan, 2020: 843)

Ben ezelde Kur'an'ı ve kelâmı (ilahi sözü) görmüşüm, Kâbe hazinesini açığa çıkardı.

Şair, kendi idrakinin, ilahi kelâmın ezeli hakikatiyle buluştuğunu söyler. Böylece "zaman" sadece dünyevi akış değil, ezeli hakikatlerin farkına varmak için bir idrak düzlemidir.

Çün ezelden tā-ebed bāḳī menem

Kün fekānuñ ḫalḳı vü ḫallāḳı menem (Ayan, 2020: 842)

Çünkü ben, ezelden ebede bâki olanım; 'Ol der, olur' emrinin yaratılmışı ve yaratıcısı benim.

Beyitte "ezelden tā-ebed" ifadesi, zamanın başı (ezel) ve sonu (ebed) arasındaki tüm süreyi kapsayan sonsuz zamanı taşır. Şair burada zaman üstü bir varlık şuuruna ulaştığını belirtir; kendisini, varlık ve zamanın sınırlarının ötesine geçmiş, kalıcı ve ebedi bir bilinç halinde tanımlar. Nesîmî, bu beyitte kendini hem hallâk halk edici, yaratıcı, yaratan, var eden hem de mahluk olarak tanımlamıştır (Develioğlu, 2006: 319).

Tasavvufta fenâ (benliğin eriyişi) ve bekâ (Allah'la baki oluş) makamlarını birleştirdiğini ima eder. Böylece aşk yoluyla Allah'ın "kün" emrinin sırrına vakıf olduğunu iddia eder.

Ölmezem men ölesi ḫod degülem

Ezelden berü necāt ileyem (Ayan, 2020: 523)

Ben ölmem, ölecek biri değilim; ezelden beri kurtuluş içindeyim.

Beyitte "ezelden berü" ifadesiyle, şair zamansal bir başlangıcı olmayan, ezeli bir kurtuluş halinden söz eder. Zaman burada dünyevi süreci aşar; ezeli bir yazgı, şairin Hak katında bekâya mazhar oluşunu ifade eder. Böylece şair, zamanın akışına tabi olmadığını, ilahi varlıkta fani olup hakiki ölümsüzlüğe eriştiğini bildirir. Ruhun ölümsüzlüğü, hem İslâm düşüncesinde hem de tasavvufî ve felsefî geleneklerde temel bir inançtır. Ruh, maddeden mücerret, yani fizikî olmayan bir varlık olarak tanımlanır; yaratılmıştır fakat ölümlü değildir. Tasavvufî anlayışa göre ruh, Allah'ın emr âleminden insana üflediği, ilâhî kökenli bir latifedir ve insanı insan yapan asli cevherdir. Bu ruh, "nefha-i ilâhî" (Allah'tan üflenen ruh) olarak tanımlanır ve Kur'an'da geçen "ruhumdan üfledim" (Hicr 15/29) ifadesine dayanır.

Ruh, ölümle bedenden ayrılır fakat yok olmaz; varlığını sürdürmeye devam eder. Bu yönüyle ruh, cismanî yapıya bağlı olmayan, sürekli varlığını koruyan ölümsüz bir cevherdir.

Bazı tasavvufî metinlerde ruhun bedendeki varlığı, odundaki ateş ya da sütteki yağ gibi gizli ama etkin bir gerçeklik olarak açıklanır. Ruh, insanın düşünme, anlama, akletme gibi faaliyetlerinin merkezidir ve ilâhî hitaba muhatap olabilen, sorumluluk taşıyan yegâne unsurdur. Ruh, bedenden ayrıldıktan sonra da bireyselliğini ve bilinçli varoluşunu korur; bu yönüyle ya cennet ya da cehennemde ebedî bir hayat sürer. Ayrıca felsefî düşüncede ve özellikle Yeni Eflatunculuk'tan etkilenmiş İslâm filozoflarında, yalnızca bireysel ruhların değil, evrenin ve feleklerin de bir ruh taşıdığı, bu kozmik ruhun ise "küllî ruh" olarak adlandırıldığı görülür. Böylece ruh, hem bireysel hem de kozmik ölçekte ölümsüzlükle ilişkilendirilen varlık düzeyinin temel taşıdır (Uludağ, 2012: 298).

3.2.2.Ebed

Ebed, sonu olmayan gelecek zamanı ifade eden bir kavramdır. Zaman çizgisinde başlangıcı olabilir, ancak sonu asla yoktur. İslâm düşüncesinde ve özellikle tasavvufî literatürde Allah'ın sıfatlarından biri olan beka (kalıcılık, sonsuzluk) ile ilişkili olarak kullanılır ve özellikle ahiret hayatının sonsuzluğunu, yani ölümden sonra başlayan ve ebedî olarak sürecek olan ikinci varlık düzlemini ifade eder (Develioğlu, 2006: 198).

Her kim ki Ḥaḳḳı aḥsen-i ṣūretde görmedi

Ḥaḳ tā-ebed anuñ naẕarından nihān olur (Ayan, 2020: 299)

Kim ki Allah'ı en güzel surette (insan yüzünde) göremedi, Allah sonsuza dek onun bakışından gizli kalır.

Beyitte "tā-ebed" ifadesiyle, zamansal olarak sonsuz bir mahrumiyet anlatılır.

Tasavvufî perspektife göre insan, ilâhî isim ve sıfatların başlıca tecellîgâhıdır; bu yüzden "insanda" zuhur eden ilâhî hakikati müşahede edemeyen kimse, marifetullaha (Allah'ı idrak nimetinin kendisine açılmasına) erişemez. Başka deyişle, insan aynasında parlayan tecelliyi ıskalamak, idrakin imkânını baştan kapatmaktır; bu bakımdan "Allah'ı insanda göremeyen", ilâhî idrakin kapısından ebediyen mahrum kalır. Böylece zaman, burada geçici bir dönem değil, kalıcı ve geri dönüşsüz bir sonuç anlamında kullanılmıştır.

Sāḳī-i innī ene'llāh curʿasından tā ebed

Mest ü mestān ḫalvetinden mest ü mestān gelmişem (Ayan, 2020: 500)

“‘Şüphesiz Ben Allah’ım’ hitabının sâkîsinin kadehinden ebediyete dek (içmiş gibiyim) (öyle ki) mestlerin halvethanesinden, (kendim de) mest ve mestlerle (birlikte çıkıp) gelmişim.”

Hz. Mûsâ’nın Tûr’da (kutsal vadi Tuva’da) vahye muhatap olduğu sahnede ilâhî hitaptır. Kur’ân’da: “Şüphesiz ben Allah’ım; benden başka ilâh yoktur, o hâlde bana kulluk et” (Tâhâ 20/14) ilâhî hitabına telmih yapılır.

Beyitte “tā ebed” ifadesiyle, marifet ve aşk sarhoşluğunun sürekliliği ve ebedîliği anlatılır. Bu, aşkın zamandan bağımsız, mutlak ve kesintisiz bir hâl olduğunu ifade eder. Böylece zaman, beytin anlam dünyasında fâniliği değil, kalıcılığı ve sonsuzluğu simgeler. Beyitteki “ene’llāh” şarabı içmek, kişinin Allah’ta fani olması (fenâ) ve Hakk’la bâkî olması (bekâ) anlamına gelir. Mest, tasavvufî anlamda kulun ilâhî aşk karşısında kendinden geçmesini, benliğini ve aklını aşan bir vecd ve şevk içinde Hakk’a yönelmesini ifade eder. Bu hâl, aşkın kul üzerindeki dönüştürücü etkisinin bir sonucu olup, klasik metinlerde sıkça sermest, sekr, cezbe ve fenâ kavramlarıyla birlikte anılır. Mestlik, hem bir hal hem de manevî bir makama geçişin işaretidir (Uludağ, 2006: 245).

Neylerem baŋmaġ hilāl ü bedre ayruŋ tā-ebed

Çünki yüzüñ bedrile ḳaşuñ hilāli mendedür (Ayan, 2020: 355)

Artık sonsuza kadar hilale ve dolunaya bakmaya ihtiyaç duymam; çünkü sevgilinin yüzünün dolunayı ve kaşının hilali bendedir.

Beyitte “tā-ebed” (sonsuza dek) ifadesi, şairin zaman algısını açıkça ortaya koyar: Nesîmî için sevgilinin güzelliği, dünyevî zamanın ötesine geçerek ebediyete ulaşır. Bu nedenle şair, gökyüzündeki hilal ve dolunay gibi geçici güzelliklere bakmayı gereksiz bulur; çünkü zamandan bağımsız ve kalıcı güzelliği sevgilide bulmuştur.

3.2.3.Kadir Gecesi

Kadir gecesi, Kur’an-ı Kerim’in indirilmeye başlandığı, bin aydan daha hayırlı olarak nitelendirilen mübarek geceyi ifade eder. Tasavvufî anlamda bu gece, sıradan bir zaman diliminden öte, sâlikin (manevî yolcu) Allah katındaki hakikatini idrak ettiği ve ilâhî tecellîye mazhar olduğu özel bir mânevî halin sembolüdür. Bu anlamda sâlikin "aynü’l-cem" makamına ulaşmasının, yani çoklukta birliği idrak ederek Ma‘rifetullah yolunda en yüksek bilgi seviyesine erişmesinin başlangıç noktasıdır. Sevgilinin nezdindeki değerini bu

gece idrak eden sâlik, hakikatin kendisinde tecellî ettiğini fark eder ve bu farkındalık onu hakiki vuslata götüren sürecin eşiğine taşır. Bu bağlamda yalnızca mukaddes bir gece değil, aynı zamanda mânevî uyanışın, ilâhî bilinçle buluşmanın ve bâtınî idrakin gecesidir (Uludağ, 2006: 229).

Ḳadr ü Reǧāʾib ü Berāt u ḫaṭ zülf ü ḫālidür

Miʿrācıdur Muḥammedüñ ḳodı gider melekleri (Ayan, 2020: 735)

Kadir, Regaib ve Berat geceleri, sevgilinin ayva tüyü, saçı ve beni (gibi)dir; (Hz.) Muhammed'in Miracıdır, melekleri bırakıp (Allah'a) gider.

Kadir, Regaib ve Berât, İslâm geleneğinin başlıca kandil geceleri olup sırasıyla Kur'ân'ın nüzûlünün başlangıcını, ilahî rahmetin taşkınlığını ve arınma/kurtuluşu simgeler. Bu "kutsal zaman" dilimleri, kronolojik akışın ötesinde bir yoğunlaşma niteliği taşır. İncelenen beyitte zaman, bu üç gece üzerinden mekân ve cemâl ile eklemlenir; şair, kandil gecelerini sevgilinin yüzündeki güzellik unsurlarına teşbih ederek kutsal zamansallığın anlamını sevgilinin sûretine taşır. Zamanın kutsiyeti, yüzün parıltısı ve şiirsel mekân örgüsüyle bütünleşik bir anlam alanına dönüşür.

Zülfüñ gicesi Ḳadr durur al yañaġuñ ay

Miʿrāc yüzüñ sidre boyuñ ḳaşuñ iki yāy (Ayan, 2020: 725)

Saçının gecesi (karanlığı) Kadir (gecesi)dir; al yanağın ay, yüzün Miraç, boyun Sidre (ağacı) kaşların iki yaydır.

Beyitte sevgilinin saçının siyahlığı/karanlığı, Kadir Gecesinin kutsiyetine teşbihle eşlenir; böylece "bin aydan hayırlı" kabul edilen ve Kur'ân'ın nüzûlüyle zamanın yoğunluk kazandığı gece, sevgilinin çehre unsuru üzerinde metaforik olarak somutlaştırılır. Bu eşleme, klasik şiirdeki tenasüp (gece–siyah zülfü) ve istiare/teşbih örgüsünden yararlanarak kutsal zamanın sevgilinin sûretinde tecessüm etmesini sağlar: zaman artık soyut bir akış değil, cemâlin unsurlarıyla "bedenlenen" bir değerler alanıdır. Sonuçta, Kadir gecesi zülüfte vücut bulur; zamanın kutsiyeti, yüz üzerinden görünür kılınır ve bir zaman–yüz bileşkesine dönüşür.

Her gicesi her güni Ḳadr ile bayram olur

Vaṣluña her kim ḳarīb oldı baʿīd olmadı (Ayan, 2020: 703)

Kavuşmana yakın olan (için) her gecesi her günü Kadir gecesiyle bayram (gibi) olur.

Bu beyitte zamanın mahiyeti, sevgiliye yakınlık ölçüsünde kutsallaşır ve anlam kazanır. Kadir Gecesi, Kur'an'ın inmeye başladığı, bin aydan hayırlı kabul edilen ilâhî rahmetin yoğunlaştığı bir zaman dilimi olarak ele alınırken; bayram ise sevinç, vuslat ve mânevî arınmanın zirvesidir. Şair, bir araya getirerek, sevgiliye (ya da tasavvufî bağlamda Hakk'a) yakın olan kimsenin her anının ilâhî tecellî ile dolu olduğunu ima eder. Bu yorumda zaman niceliksel değil, niteliksel bir değere sahiptir; yani sıradan zaman, hakikate yakınlıkla kutsal zamana dönüşür.

Miʿrāca meni yetürdi zülfüñ

Ḳadre irenüñ budur Berātı (Ayan, 2020: 790)

Sevgilinin saçının büklümü beni Miraç'a eriştirdi, Kadir gecesine ulaşabilenin (gerçek) kurtuluşu budur.

Bu beyitte Nesîmî, zamanın dünyevi anlamından kopup manevi bir zamana, "kutsal zaman" kavramına geçiş yapar. Miraç, Kadir ve Berat gecesi gibi İslâmî kutsal zaman sembolleriyle sevgilinin saçı özdeşleştirilir; böylece aşığın zaman algısı dünyeviliği aşarak ebedi ve aşkın bir boyut kazanır. Zaman burada yalnızca kronolojik akış değil, kutsal ve nitelikli bir an olarak işlev görür: Aşık, sevgilinin saçına ulaştığında, ezelî hakikate ve kurtuluşa erişir. Bu durum, tasavvufta "her an Hakk'ın huzurunda olma" fikrini ve zamanın kutsallığını ifade eder.

Ṣıyamuñ ayıdur yüzüñ ṣaçuñ Ḳadr uşta Ḥaḳ tanuġ

Gel iy vahyi bilen ʿārif ki Ḳurʾān āşkār oldı (Ayan, 2020: 700)

Yüzün oruç ayıdır, saçın Kadir (gecesi); işte Allah şahit gel ey vahyin hakikatine ermiş arif, çünkü Kur'ân apaçık ortaya çıktı.

Bu beyitte Nesîmî, zamanı iki kutsal kavramla özdeşleştirir: Ramazan ayı (Ṣıyām) ve Kadir gecesi, yüz ve saç sembolleri, zamanın kutsallığını somutlaştırır. Hurûfî yorumla, insan yüzü Kur'ân'ın zahir olduğu yer, yani ilahi hakikatin tezahürüdür. Ramazan ayı ve Kadir gecesi gibi kutsal zamanların yoğunlaşmasıdır. "Uşta" (işte, şimdi) ifadesi, bu Kadir gecesi yaşandığını vurgular. Beyit, aşkın, zamansız ve mekânsız bir hakikat tecrübesine dönüştüğünü; âşık için yüz ve saçla, yani sevgiliyle eşdeğer olduğunu gösterir.

3.2.4. Leyletü'l-Miʿrāc

Miraç, kelime anlamı itibariyle "yükselme" anlamına gelir ve İslâm geleneğinde öncelikle Hz. Peygamber'in göklere yükselerek Allah ile buluştuğu ilâhî tecrübeyi ifade eder. Ancak tasavvufî bağlamda Miraç, yalnızca Hz. Peygamber'e özgü tarihî bir hadise değil, her sûfînin kendi içsel yolculuğunda yaşaması gereken mânevî bir yükseliş olarak yorumlanır (Uludağ, 2006: 249-250).

Nūn-ı aynuñ vaḥyine Ḥaḳdan işāretdür bugün

Leyletü'l-miʿrāca zülfüñden beşāretdür bugün (Ayan, 2020: 599)

Gözünün nûn harfi, vahye Allah'tan bir işarettir bugün, saçının büklümü Miraç gecesine (dair) müjdedir bugün.

Bu beyitte şair, sevgilinin gözünü ve saçını, Kur'ânî ve tasavvufî kavramlarla anlamlandırarak, zahirde dünyevî görünen aşkı, bâtında manevî hakikatlerle ilişkilendirir. "Nûn-ı ayn" Arap alfabesindeki ن (nûn) harfinin göz biçiminde tahayyül edilmesinden doğan bir hurûfî semboldür. Hurûfîliğe göre her harf kozmik bir hakikati ve ilâhî bir tecelliyi temsil eder. Şair burada, sevgilinin gözünü vahyin geldiği yer olarak görür; bu, insan suretinde tecellî eden kutsal hakikatin gözde zuhur ettiğini ifade eder. Bu bakışla, sevgilinin bakışı, ilâhî mesajın (vahyin) remzidir (Usluer, 2009: 203).

İkinci mısrada geçen "zülfünden beşâret" yani sevgilinin saçından gelen müjde, Miraç gecesi ile özdeşleştirilmiştir. Bu ifade, sevgilinin saç kıvrımının tıpkı Miraç gibi aşkla göğe yükselişin, fenâ ve bekā makamlarının, yani ilâhî hakikate ulaşmanın remzi olduğunu gösterir. Miraç gecesi, Hz. Peygamber'in Allah'a en yakın olduğu zaman dilimidir.

3.2.5. Ṣāḥib-zemān

"Ṣāḥib-Zemān, hem Şiî inancında Muhammed el-Mehdî olarak bilinir ve gaybete çekilmiş zamanın hakiki temsilcisi sayılır, her devrin mânevî lideri olarak konumlandırılır". "Bu kişiler, iman edenlere manevî rehberlik yapan, zamanın akışına hâkim, Hakk'ın iradesini hem zahirî hem de bâtınî anlamda temsil eden figürlerdir" (Atik Gürbüz, 2018: 18). Kelâm ilminin ortaya koyduğu ilah tasavvuru, Allah'ın zâtı ve sıfatları bağlamında ilahi varlık-zaman ilişkisine dair çok katmanlı bir değerlendirme gerektirir. Mütekaddimûn dönemi kelâmcıları, Allah'ın kadîm (başlangıcı olmayan) bir varlık olduğunu zorunlu bir prensip olarak benimsemiş ve zamanı yaratılmış olarak görmüşlerdir.

Bu yaklaşım, Allah'ı zamandan münezzeh ve tüm zaman boyutlarının üzerinde konumlandırarak "Sâhibü'z-Zamân" anlayışına temel oluşturur. Kur'an'da "O, evveldir ve âhirdir" (Hadîd, 57/3) ve "O, her şeyin yaratıcısıdır" (Zümer, 39/62) ifadeleriyle işaret edilen bu tasavvur, Allah'ın ezelî varlığına ve bütün varlıkların O'na bağımlılığına dikkat çeker. Bununla birlikte, ilim, kudret, irade ve kelâm gibi ezelî sıfatların zamansal ve hâdis varlıklara nasıl etki ettiği sorusu, ilahi ezelîlik-zaman ilişkisini "zamansızlık" ve "zamansallık" eksenlerinde tartışmayı zorunlu kılar. Böylece kelâm geleneğinde Allah, hem zamanın ötesinde kadîm varlık hem de zamanı yaratan ve yöneten "Sâhibü'z-Zamân" olarak kavramsallaştırılır (Gençdoğan, 2024: 92-96).

İndi ʿİsā götürdi şirk ü nifāḳ

Bil ki ṣāḥib-zemān otuz ikidür (Ayan, 2020: 322)

İsa yeryüzüne indi, şirk ve nifakı (ortadan) kaldırdı; bil ki zamanın sahibi otuz ikidir.

Bu beyitte Nesîmî, Hz. İsa'nın nüzulünü mecazi bir şekilde kullanır. Hz. İsa'nın gelişiyle şirk ve nifak kalkmış, hakikat dönemi başlamıştır. Bu anlatım, İsa'nın kurtarıcı yönünü ve tasavvuf geleneğinde ona atfedilen "ruhani temizlik" işlevini vurgular. Beyitteki "ṣāḥib-zemān" ve "otuz iki" kavramları, Hurûfî öğretinin merkezinde yer alır. Hurûfîler Allah'ın kelamının otuz iki harfle zuhur ettiğine inanır; bu harflerin suretinin insan yüzü ve özellikle dişlerde zuhur ettiğini kabul eder. Bu yüzden "otuz iki" hakikatin ve zamanın sahibinin sembolüdür. Dolayısıyla beyit, zamanın, hakikatin ve kelamın birleştiği nokta olarak insanı işaret eder. Şirk ve nifakın kalkması, insanın kendindeki hakikati (otuz iki harfi) tanımasıyla mümkündür; bu süreçte zamanın sahibi (hakikat bilgisi) insanı şirkten kurtarır(Aksu, 1998).

Bu beyitte, ṣāḥib-ı zemān (zamanın sahibi) ve Hz. İsa tasvirleri üzerinden Hurûfîliğin kurucusu Fazlullah-ı Hurûfî'ye telmihte bulunulmuş olabileceği düşünülmektedir. Hurûfîlik öğretisinde Fazlullah hem ilâhî hakikatlerin zuhur mahalli hem de "zamanın kutbu" olarak kabul edildiğinden, şiirdeki bu göndermeler onun mesihî misyonu ve bâtınî otoritesi bağlamında yorumlanabilir. Bu tür söylemler, özellikle tasavvufî-bâtınî metinlerde, sembolik dil yoluyla tecellî, nübüvvet ve kutbiyet anlayışlarının kişisel bir vücutta birleşmesini yansıtan bir söylem geleneğine işaret etmektedir.

3.2.6. Cemşīd-i Zemān

Cemşîd, İslâm öncesi İran mitolojisinde ve Fars edebiyatında önemli bir yere sahip olan efsanevî bir hükümdardır. Kaynaklara göre Cemşîd, İran'ın dördüncü Pîşdâdî hükümdarıdır ve özellikle bilgelik, adalet, medeniyetin gelişmesi gibi alanlarla ilişkilendirilir (Albayrak, 1993: 279-280). Zamanın Cemşîd'i, devrin Cemşîd'i şeklinde Nesîmî'nin şiirlerinde yer almıştır:

Cemşīd-i zemān u ʿālem oldum

Cemşīd-i zemān zemān menem men (Ayan, 2020: 561)

Zamanın ve kainatın Cemşid'i oldum; zamanın Cemşid'i, zamanın (kendisi) benim, ben!

Şair, beyitte hem kendisini içinde bulunduğu çağın Cemşîd'i olarak konumlandırmakta hem de zamanın bizzat kendisi olduğunu ifade etmektedir. Bu söylem, onun yalnızca yaşadığı dönemin en parlak ve kudretli figürü olduğunu değil, aynı zamanda çağın ruhunu belirleyen merkezî bir varlık hâline geldiğini de ima eder. Cemşîd, İran mitolojisinde medeniyetin kurucusu ve nizamın temsilcisi olarak kabul edildiğinden, şairin kendini bu figürle özdeşleştirmesi epik ve mitsel bir benlik iddiası taşır. Aynı zamanda "zamanın kendisi" olma vurgusu, şairin zamanı aşan bir kudrete ve şiir yoluyla bâkî kalacak bir kimliğe sahip olduğunu ortaya koyar. Bu da klasik edebiyatta sıkça karşılaşılan zaman-mekân üstü benlik tasavvuruyla ilişkilidir (Albayrak, 1993: 279-280)

3.2.7. Ḫāliḳ-ı Zemān

Zamanı yaratan, onu idare eden ve içinde cereyan eden tüm hadiseleri ilâhî takdire göre düzenleyen mutlak kudreti ifade eder. Bu bağlamda, tamlama yalnızca Allah'ın yaratıcı sıfatına işaret etmekle kalmaz; aynı zamanda zamanın kendisinin de yaratılmış bir varlık olduğunu, dolayısıyla bir başlangıcı ve yaratıcısı bulunduğunu vurgular (Develioğlu, 2006: 318; Uludağ, 2012: 390).

İy māye-bahş-ı eşyā sensen nihān u peydā

Hem rāzıḳ-ı ḫalāʿiḳ hem ḫāliḳ-ı zemānsan (Ayan, 2020: 555)

Bütün varlığın aslını bağışlayan, görünen ve görünmeyen hem yaratılanlara rızık veren hem de zamanın yaratıcısı sensin.

Beyitte, zaman, İslâm düşüncesine uygun şekilde, Allah'ın yarattığı bir mahlûk olarak tasvir edilmiştir. Bu bakış açısına göre zaman, ezelî ve bağımsız bir gerçeklik değil; yaratılmış, izâfî ve Allah'ın iradesine tâbi bir oluşumdur. Nitekim Kur'an-ı Kerîm'de yer alan "O (Allah), her an bir yaratma ve tasarruf içindedir" (Rahmân, 55/29) ayeti, zamanın her anında ilâhî fiillerin ve tecellilerin sürdüğünü bildirerek bu anlayışı teyit eder. Bu bağlamda, Allah yalnızca zamanın yaratıcısı değil, aynı zamanda tüm varlıkların varlığını devam ettiren ve rızıklarını temin eden kudret sahibidir. Develioğlu'na göre Rezzâk, "bütün mahlûkatın rızkını veren" Allah'tır (2006: 891). Aynı doğrultuda, Rāzıḳ-ı ḫalāʿiḳ ifadesi de Allah Teâlâ'nın, tüm yaratılmışların hem maddî hem manevî rızkını lütfettiğini bildirir. Bu rızık, yalnızca yiyecek ve içecek gibi fiziki ihtiyaçlarla sınırlı kalmayıp, ilim, hikmet, iman ve marifet gibi yüksek değerleri de içerir. Böylece Allah hem zamanın hem de içindeki varlıkların hâkimi ve rızık vericisidir.

3.2.8. Faḫr-ı Zemān

Fahr, Arapça kökenli bir kavram olup "övünme, övünç, iftihar" anlamlarına gelir (Uludağ, 2012: 131). Bu kelimenin zaman kavramı ile birleşmesiyle oluşan "fahr-ı zemân" tamlaması ise, "zamanın övüncü" yani kendi döneminin en üstün, en değerli kişisi olarak kabul edilen kimseyi ifade eder. Bu tamlama klasik şiirde özellikle padişahlar, peygamberler, âlimler veya şairler için kullanılarak, onların zamanları içindeki eşsiz konumunu belirtmek amacıyla tercih edilir. Dolayısıyla fahr-ı zemân, hem metaforik bir unvan hem de zamanın içindeki en yüce temsilci anlamına gelen yüceltilmiş bir sıfattır (Uzun, 2020: 455–457).

Bilmişem Ḥaḳḳı ki mirʾātı durur faḫr-ı zemān

ʿAḳla sıġmaz bu ḥikāyet tercemānı ḫandadur (Ayan, 2020: 327)

Allah'ın varlığını bilmişim; çünkü zamanın övüncü (Hz. Peygamber), onun (Hakk'ın) aynasıdır akla sığmayan bu hikâyenin tercümanı nerdedir?

Şair, Allah'ın varlığını tanımanın başat vasıtası olarak "fahr-ı zemân" (zamanın övüncü) unvanıyla anılan Hz. Peygamber'i gösterir; ona göre Peygamber, ilâhî hakikatin en yetkin tecellîsi ve mir'ât-ı Hakkıdır. Bu yaklaşım, vahdet-i vücûd doktriniyle uyumludur: âlem bütünüyle tecellî mahallidir; insan özellikle insân-ı kâmil Hakk'ın aynasıdır; bu aynanın zirvesi de Hz. Peygamber'dir. Beyitteki "Akla sığmayan bu hikâyenin tercümanı nerede?" sorusu, söz konusu ilâhî hakikatin salt akılla kuşatılamayacağını; aşk, keşf ve manevî idrak yoluyla sezilebileceğini ifade eder. Nitekim tasavvuf geleneğinde Allah'ın zâtı

bilinemez olmakla birlikte, isim ve sıfatları kâinatta ve bilhassa insanda tezahür eder; bu tecellînin en parlak örneği Hz. Peygamber'dir (Uludağ, 2012: 250).

3.2.9. Devir- Devrân

Devrân, Arapça kökenli bir kelime olup klasik metinlerde sıklıkla kullanılan, çok katmanlı bir anlam alanına sahiptir. Sözlüklerde "dünya, felek, zaman, talih, kader ve devir" gibi anlamlarla açıklanır. Kavramsal düzlemde zamanın dönüşümünü, kâinattaki değişim ve hareketliliği, bazen de kaderin insan üzerindeki etkilerini ifade eder. (Develioğlu, 2006: 182) Tasavvufî bağlamda ise devran, çoğunlukla varlık âlemindeki sürekli döngüyü, ölüm ve diriliş sürecini ya da fenâ-bekâ çizgisinde yaşanan metafizik dönüşümü temsil eder (Uludağ, 1994: 248–249)

Tarih ilmi açısından zamanın belirlenmesi amacıyla yalnızca tarih ve takvim kavramları değil, aynı zamanda devir tabiri de kullanılmaktadır. Bu bağlamda, geçmişin sınıflandırılmasında belirli dönemleri ayırt edebilmek için bazı öne çıkan şahıslar ya da olaylar referans alınarak "Maden Devri", "İskender Devri", "Lâle Devri" gibi tarihsel-etkenli adlandırmalara gidilmiştir. Bu tür sınıflandırmalar, teknik anlamda kronolojik değil; itibarî devirler olarak adlandırılır ve tarihsel bağlamı sembolik kişi veya dönemlerin adıyla ifade eder (Gedik, 2018: 457).

Ḥüsn içünde görmemiş mislüñ felek

Munca devrānı ki devrān eylemiş (Ayan, 2020: 431)

Devirlerin bunca dönüp durmasına rağmen, âlem senin güzelliğinin bir benzerini hiç görmemiş.

Şair, bu ifadesiyle zamanın akışına ve devrin sürekli değişmesine rağmen, geçmiş ve şimdiki çağlar içinde böylesine güzel bir varlığa rastlamadığını dile getirir. Burada "devirlerin geçmesi" ifadesi hem tarihî zaman dilimlerinin hem de kaderin değişken doğasının sembolü olarak kullanılmıştır. Dünyanın dönmesi ise, devran kavramı çerçevesinde kâinatın sürekliliği, hayatın döngüselliği ve zamanın geçiciliği anlamlarını taşır. Tüm bu akışa rağmen şair, sevgilinin güzelliğini zamanın ötesinde, eşi benzeri bulunmayan bir estetik ve ideal örnek olarak konumlandırır. Bu, klasik şiirde sıkça rastlanan, sevgiliyi çağlar üstü ve benzersiz olarak gösterme geleneğiyle örtüşür.

Gel Nesīmīnüñ elinden bādeyi nūş eyle kim

Lā-yezālī ʿişret oldur ġuṣṣasuz devrān budur (Ayan, 2020: 353)

Gel, Nesîmî'nin elinden şarabı iç çünkü bitip tükenmez (ebedî) eğlence odur, kaygısız devir budur.

Bu beyitte şair, tasavvufî bir söylemle dünyevî görünüm altında manevî bir çağrı yapmaktadır. Nesîmî okuyucuya veya muhatabına seslenerek, kendi elinden şarap içmeyi teklif eder. Buradaki "şarap", tasavvuf geleneğinde sıkça görüldüğü üzere mecazî anlam taşır; ilâhî aşk, marifet, ya da hakikat bilgisi anlamında yorumlanır. (Cebecioğlu, 2009: 46)

"Bitip tükenmez eğlence" ifadesiyle, bu ilâhî zevkin fanî hazlardan farklı olarak ebedî ve ruhu doyurucu olduğu vurgulanır. "Kaygısız devir" ise, tasavvufî vecd hali ya da fenâ makamı ile ilişkilendirilebilir; yani ne geçmişin hüznü ne geleceğin endişesi vardır. Bu, anın içinde erime, aşkın şuuruyla varlıktan sıyrılma halidir. Lâ-yezâl, Arapça kökenli bir terim olup "zevâl bulmayan, bitmeyen, ebedî" anlamına gelir. Tasavvufî ve kelâmî literatürde Allah'ın sıfatları için sıkça kullanılır; özellikle kıdem ve bekā sıfatları bağlamında, varlığının başlangıçsız ve sonsuz oluşuna işaret eder. Lâ-yezâl sıfatı, mahlûkat için değil yalnızca mutlak varlık olan Allah için geçerlidir. Lâ-yezâlî ise bu sıfata mensup olan, yani zevalsizlik niteliğini taşıyan anlamında sıfat-ı müşebbehedir. Genellikle ilâhî aşkın, hakikatin ya da Allah'a ait olan her daimî şeyin niteliği olarak kullanılır. Özellikle tasavvufî şiirde, mânevî hakikatin ebedîliğini vurgulamak amacıyla tercih edilen bir niteliktir. (Develioğlu, 2006: 544). Şair burada sonsuz eğlence meclisinin onun kadehinden içmekle elde edileceğini ifade eder.

Fürḳatüñ devrānı geçdi gitdi ẓulmet aradan

Kim ʿıyān oldı lebüñ ḫoş āb-ı ḥayvān gösterür (Ayan, 2020: 233)

Ayrılığının devri sona erdi, karanlık ortadan kalktı; çünkü şimdi dudağın görünür oldu hoş, ölümsüzlük suyunu gösteriyor.

Beyitte "fürḳatüñ devrānı geçdi" ifadesi, zamanın akışıyla birlikte ayrılık döneminin sona erdiğini vurgular. Burada "devrān" kelimesi sadece dönen felek anlamında değil, bir dönemi, devri, çağları ifade eder; yani sevgiliyle ayrılık, belirli bir zaman dilimi boyunca sürmüş ve sonunda bu süreç tamamlanmıştır. "ʿIyān oldı lebüñ" dizeleri, zamandaki bu dönüşümün bir sonucu olarak sevgilinin dudaklarının görünür hale geldiğini, yani hakikatin açığa çıktığını anlatır. Bu, zamansal akışın sadece olayların ardışıklığını değil, aynı zamanda hakikat ve güzelliğin tecellisini de sağladığını gösterir. "Ẓulmet aradan gitdi" kısmı, ayrılığın karanlık zamanını simgeler. Beyitte zaman hem olumlu hem olumsuz devrelere ayrılmıştır; ayrılık devri (karanlık zaman) geçince vuslat devri (aydınlık zaman) başlar.

Ẓulmetüñ devrānı geçdi oldı çün Ḫıżır ʿıyān

Şimdi ṣordum leblerüñden çeşme-i ḥayvān gelür (Ayan, 2020: 243)

Karanlığın dönemi sona erdi çünkü Hızır ortaya çıktı; şimdi sordum, dudaklarından hayat suyu akıyor.

"Zulmet devranı", bireyin içinde bulunduğu manevî kısır dönemdir. Bu dönem, ancak "zulmet perdelerini yırtan" yani hidâyet nurunu hakkıyla idrak eden bir dönüşümle aşılabilir. Tasavvufî yolculuk, bu perdeleri kaldırarak fenâ-bekâ makamına ulaşmayı hedefler (Aktulga Gürbüz, 2023: 56–68). Hızır, hayat suyunu içtiği için ölümsüz kabul edilen bir zattır. Rivayetlere göre, Hızır bu suyu içerek ebedî hayat kazanmış zaman ve mekân sınırları dışında varlığını sürdürmektedir. Bu anlatımda Hızır, sadece fiziksel ölümsüzlükle değil, aynı zamanda sürekli manevî dirilik, yani hakikatle sürekli irtibat hâlinde olma özelliğiyle de öne çıkar. Hızır, tasavvuf ve halk inançlarında ebedî yaşama sahip, Allah'ın dostlarından biri olarak kabul edilen gizemli bir zattır. Genellikle ilim, irşad ve yardım ile ilişkilendirilir. Hızır, zaman zaman zorda kalanlara görünerek onları kurtarır; bu yönüyle gaybî bir rehber ve mürşit olarak tasavvur edilir. Aynı zamanda velâyet nurunun taşıyıcısı, bazı tasavvufî geleneklerde ise kutbiyet makamı'nın temsilcisi olarak da değerlendirilir (Uludağ,1998: 409-411).

Şair, tasavvufî ve mitolojik geleneğe atıfta bulunarak ölümsüzlük suyunun varlığını yalnızca Hızır'ın bildiğini ifade eder. Ancak bu bilginin de aşk bağlamında yeniden yorumlandığı görülür. Ona göre, âb-ı hayât, mecazî ve mistik anlamda sevgilinin dudaklarında gizlidir. Sevgilinin dudakları hem bâtınî hakikatin hem de aşkın ebediyetinin kaynağı olarak görülür. Bu bağlamda sevgilinin dudakları, ilâhî aşkın sırrına ve ölümsüzlük arzusunun tecelli yerine dönüşür. Böylece şair, klasik gelenekte Hızır'a atfedilen ölümsüzlük bilgisini, mecazî bir anlamla aşkın ve güzelliğin timsali olan sevgilinin dudaklarına izafe ederek tasavvufî bir söylem inşa eder.

Fażl-ı Ḥaḳḳuñ irişdi devrānı

Ẓāhir itdi rumūz-ı Fürḳānı (Ayan, 2020: 793)

Allah'ın lütfunun (Fazlullah) devri geldi, Kur'ân'ın remizlerini açığa çıkardı.

Hurûfîliğin kurucusu olan Fazlullah, harflerin ve sayıların ilahî sırları barındırdığına inanan, bu doğrultuda Kur'an'ı batınî anlamlarıyla yorumlayan bir sûfîdir. Nesîmî ise, bu anlayışı benimseyerek Fazlullah'ı yalnızca bir mürşid değil, aynı zamanda "hakikatin zuhur

ettiği kurtarıcı bir figür" olarak görmüştür. Ona göre Fazlullah, Kur'an'ın zâhirî anlamlarını aşarak onun gizli ve derin anlamlarını ortaya çıkaran bir "hakkın dili"dir. Bu yaklaşım, Hurûfîliğin kutsal metinlere ve harflere yüklediği derin sembolik anlamla da doğrudan ilişkilidir (Aksu, 1995: 277-279). Şair, bu beyitte onun zuhuruyla birlikte Kur'ân-ı Kerîm'in gizli hakikatlerinin tecelli ettiğini, yani daha önce gizli kalan sırlarının açığa çıktığını ifade etmektedir.

İy ṣaçuñ maḥşer ruḫuñ Beytü'l-ḥarām

Ṣūretüñ devrinde ḥüsn oldı temām (Ayan, 2020: 231)

Ey saçı mahşer, yanağı Kâbe (olan sevgili) yüzünün devrinde güzellik tamamlandı.

Beyitte "sûretüñ devrinde" (yüzünün devrinde) ifadesiyle zaman, sevgilinin güzelliğinin etkili olduğu dönem anlamında kullanılmıştır. Şair, sevgilinin yüzünün "devri" geldiğinde yani yüzünün cazibesinin hâkim olduğu zaman diliminde güzelliğin tam anlamıyla kemale erdiğini, tamamlandığını ifade eder. Burada zaman, güzelliğin tecelli etmesi için gerekli bir süreç olarak düşünülür; güzellik, birdenbire değil, belirli bir zamanın olgunlaşmasıyla ortaya çıkar.

Cennet ü ḥūrī saña olmaz ber-ā-ber ḥüsn ile

Nisbetini görmemiş munca ki devrān çigzinür (Ayan, 2020: 392)

Cennet ve huri güzellikte sana denk olamaz; çünkü zaman dönüp durmasına rağmen senin gibisini hiç görmemiştir.

Beyitte geçen "devir dönmeye devam eder" ifadesi, zamanın akışını ve sürekliliğini anlatır. Şair, zamanın sürekli dönüp durduğunu, devirlerin gelip geçtiğini belirtirken, bu uzun ve kesintisiz akış içinde bile sevgilinin güzelliğine benzer bir varlık hiç görünmediğini vurgular. Burada zaman, kıyas unsuru olarak işlev görür: Sonsuz gibi görünen devirler boyunca bile sevgilinin eşsiz güzelliğinin bir benzeri bulunamamıştır. Böylece şair, sevgilinin güzelliğini sadece dünyada değil, geçmişten bugüne akan zaman içinde de eşsiz kılarak onu zaman üstü bir güzellik mertebesine yükseltir.

Dünyenüñ devrinde çün yoḫdur sebāt

Atuñı ḳaçurma ruḫdan olma māt (Ayan, 2020: 803)

Dünyanın devrinde (zaman akışında) sabit kalmak yoktur; atını (hamleni) geciktirme, ruhtan (kale taşından) ötürü mat olma.

Beyitte zaman, "dünyanın devri" terkibi üzerinden devrân tasavvuruna bağlanarak döngüsel, devingen ve tahavvül hâlinde bir ilke olarak kurulur, doğrusal akıştan ziyade dönüşümün sürekliliği vurgulanır. Böylece zaman, özneyi "sabit makâm"da tutmayan, değişim gücü olarak kişileştirilir.

Nesîmî, bu geçicilik içinde insanın at (hamle) yaparken tereddüt etmemesi gerektiğini öğütler. Zamanın sürekli akışı içinde kararsızlık, insanı "mat" olmaya (hayatta başarısızlığa) götürür. Burada zaman hem insanı yanıltan bir imtihan hem de doğru hareketle aşılası bir meydan okuma olarak işlenmiştir. Satrançta at, diğer taşlardan farklı hareket kabiliyeti olan ve sıklıkla stratejik sürprizler yapan bir taştır. "Atını kaçırmak", bir oyuncunun atını korunaklı bir yere çekmesi, bir tehlikeden uzaklaştırması ya da tuzaktan sakınması anlamına gelir (Kayaokay, 2018: 252).

Gördiler bu devri kim bir māh-ı kejdüm heft pīr

El çeküp andan ferāmūş itdiler dervīşler (Ayan, 2020: 378)

"Bu devri, Ay'ın Akrep'te bulunduğu uğursuz bir vakit gibi gördüler; yedi ulu pîr (bile) elini çekti, dervişler de onu unutup bıraktılar".

Bu beyitte "devir" kelimesi, zamanın akışı, dönemi anlamında kullanılmış; yaşanan çağın zorluk ve karmaşasına işaret eder. Bu devir, sıradan bir dönem değil, sınav ve belalarla dolu, sarsıcı bir süreçtir. Ayın Akrep burcunda olması astrolojide fitne, kaos, ölüm ve dönüşüm sembolüdür. (And, 2008: 343). "Heft pīr" manevî rehberler ya da büyük veliler; bu devirdeki şiddetli imtihanları görüp el çekmişlerdir. Bu, zamanın olağanüstü derecede zorlayıcı olduğunun altını çizer. Dervişlerin bu dönemi unutması, zamanın etkisinin hafızadan bile silinecek kadar sarsıcı olduğunu, bir yandan da dünyanın geçiciliği içinde insanın unutkanlığını vurgular.

Tasavvufî düşüncede "Yediler", gayb âlemine mensup yedi büyük velîyi ifade eden bir kavramdır. Bu zatlar, "Rical-i Ulâ" yahut "Rical-i Meâric-i Ulâ" olarak da anılmaktadır. İnanca göre Yediler, her nefeste mânevî bir miraç gerçekleştirerek Allah katından marifet ve ilim tahsil eden, mânevî dereceleri yüksek gayb erenleridir. Yediler, zaman zaman halk arasında "Yedi Abdal" olarak bilinen Ricalü'l-Gayb'den ayrı bir sınıfta değerlendirilir. Aralarındaki en önemli fark, Yediler'in Hz. İbrahim'in kalbi üzere olmalarıdır. Yani onun

meşrebini ve mizaç özelliklerini taşımalarıyla tanınırlar: yumuşak huylu, hoşgörülü, hiçbir kimseye kin beslemeyen bir tutum içinde halka yönelirler (Uludağ, 2012: 387). Şair bu beyitte onların dahi bu devrin fitnesinden el çekip göz ardı ettiğini ifade eder.

Cānā ruḫ u zülfüñden eger ḳılsa teʾemmül

Taḥḳīḳ ile isbāt ide der-devr-i teselsül (Ayan, 2020: 465)

Ey can, eğer yanak ve saçını iyice düşünürse, hakikati araştırıp kanıtlasın zaman zinciri (içinde her şey nasıl sürüp) gidiyor.

Beyitte geçen "der-devr-i teselsül" ifadesi, zamanı ardışık ve kesintisiz bir akış olarak tanımlar. Bu, olayların bir zincir halinde ve düzenli biçimde geliştiğini vurgulayan tasavvufî anlayışı yansıtır. Şair, sevgilinin yüzü ve saçındaki güzelliği temaşa ederek bu süreklilik yasasını aşk yoluyla kavramaya çağırır. Beyitteki teʾemmül (derin düşünce) ve taḥḳīḳ (hakikati ortaya çıkarma) kavramları, zamanın akışı içinde hakikate ulaşma çabasına işaret eder.

3.2.10. Devr-i Ḳamer

Kamer (Ay): Arapçada "K-m-r" kökünden türeyen kamer kelimesi gökteki Ay'ı ifade eder. Bu ad, hilâlin üçüncü gününden itibaren ışığını artırmaya başladığı dönem için kullanılmaktadır. Nitekim Ay, diğer gezegen ve yıldızların ışığını yansıtan bir varlık olarak tanımlanır. Kur'an'da "Senelerin sayısını ve hesabını bilesiniz diye Güneş'i bir ışık, Ay'ı da bir nur kılan O'dur" (Yûnus 10/5) ifadesiyle Ay'ın kozmik düzen içerisindeki işlevi vurgulanmıştır. Ayrıca farklı bağlamlarda "Ay'a menziller tayin ettik" (Yâsîn 36/39), "Kıyamet yaklaştı ve Ay yarıldı" (Kamer 54/1), "Güneş'in ardından gelen Ay" (Şems 91/2) ve "Hayır! Andolsun Ay'a" (Müddessir 74/32) ayetlerinde de anılmaktadır. Ay ışığı için meyz veya mehtap kavramları kullanılmış, günlük dilde "mehtapta gezmek" yahut "mehtapta bozulan kırba" gibi deyimlere de konu olmuştur. Aynı kökten türeyen kelimeler mecazî anlamlara da sahiptir. Kımar hileyle kandırmak, yanıltmak; kumeyr ise "kır merkep" anlamını taşır. Dolayısıyla kamer kelimesi hem kozmolojik hem de dilsel bağlamda geniş bir anlam alanına sahiptir ve Kur'an'daki kullanımlarıyla da metafizik, sembolik ve kozmolojik boyutları birleştiren önemli bir kavramdır (Râğıb el-İsfahânî, 2012: 866).

Devr-i kamer, kelime anlamıyla "ay devri" yani ayın gökyüzündeki döngüsünü ifade eder. Klasik literatürde bu kavram tasavvufî metinlerde Hz. Peygamber'in dönemi, yani "âhir zaman" da devr-i kamer metaforu ile anlatılır. Bu bağlamda devr-i kamer hem kozmik

bir zaman ölçüsü hem de nübüvvetin tamamlandığı, hakikatin zuhur ettiği dönemin sembolüdür (Develioğlu, 2006: 182).

Gel iy dervīş olan devr-i ḳamerde

Ṣūruñ devrānı ḫoş devrānumuzdur (Ayan, 2020: 332)

Gel ey derviş, Ay devrinde (ahir zamanda) Sûr'un (üfleneceği) dönem (bizim için ne) hoş devirdir.

Şair, "devr-i kamer"i zamanın kendisine ilişkin bir mecaz olarak kullanıp âhir zamana eriştiğini bildirir; bu son safhanın dervişler için "hoş bir devir" oluşu, tasavvufî bağlamda vuslat umuduna işaret eder. Böylece kozmik çevrimin tamamlanışı, seyr u sülûkun kemale ermesi ve fenâdan bekâya intikal imkânı olarak olumlanır; "zamanın sonu" kapanış değil, ilâhî kavuşmanın eşiği olarak anlamlandırılır.

Ta gördi güneş ay yüzüñi der-be-der oldı

Bedr aya zevāl irdi vü devr-i ḳamer oldı (Ayan, 2020: 727)

Güneş (ve) Ay, senin yüzünü gördüğünde perişan oldu; dolunay yok oldu ve ay devri (âhir zaman) başladı.

Devr-i kamer, klasik şiirde yalnızca ayın gökyüzündeki dolanımını ifade eden bir astronomik kavram değil, aynı zamanda kozmik zamanın döngüselliğini ve değişimin kaçınılmazlığını simgeleyen derin bir metafor olarak kullanılmıştır. Edebî metinlerde bu kavram, çoğunlukla Hz. Peygamber'in dönemi olan âhir zaman'la ilişkilendirilmiş; bu bağlamda ayın döngüsüyle nübüvvetin tamamlanması arasında anlamsal bir paralellik kurulmuştur. Şairler için "devr-i kamer", hem ilâhî takdirin sembolü hem de zamanın mistik ve ontolojik yönüne işaret eden güçlü bir temsildir (Edebiyat ve Sanat Akademisi, t.s.). Burada zamanın akışı, sevgilinin güzelliği karşısında hükmünü kaybeder; dolunay yok olur ve insanlık tarihinin son devresi olarak algılanan "devr-i kamer" başlar. Yani, şairin dilinde sevgilinin yüzü hem zamanın sonunu hem de kâinat düzeninin sarsılışını temsil eder. Bu yaklaşım, klasik Türk şiirinde sevgilinin güzelliğinin evrenin düzenini bile altüst edebilecek güçte olduğu düşüncesiyle uyumludur.

Bu ḳamer devrinde hergiz görmesün şāhum zevāl

Üç otuz on yaşı olsun on iki yaşındadur (Ayan, 2020: 328)

Bu Ay devrinde (âhir zamanda, fitnelerin arttığı dönemde) sultanım asla zeval (yok oluş) görmesin, üç otuz on yaşı olsun, (gerçekte) on iki yaşındadır.

Hurûfî yorumda harflerin ve sayıların gizli anlamı vardır; "üç otuz on" (3+30+10) toplamda 43 eder. Ancak beyitte "on iki yaşındadır" denerek bu rakamların zahirî anlamdan ziyade bâtınî bir manaya, yani 12 İmam'a veya 12 rakamının simgeselliğine işaret edilir. Hurûfîlikte 12 İmam, manevi önderliği temsil eder.

12 imam, Hz. Ali'den başlayarak onun soyundan gelen on iki imam, yalnızca siyasî ve dinî liderler değil, aynı zamanda Allah tarafından tayin edilmiş mâsum rehberlerdir. Bu imamların her biri, ilâhî hikmetle donatılmış, günah işlemeyen (ismet sahibi) ve vahyin bâtınî anlamlarını bilen kimselerdir. İsnâaşeriyye mezhebine göre, son imam olan Muhammed el-Mehdî gaybet halindedir ve kıyamet öncesi zuhur ederek adaleti tesis edecektir. Bu inanç, imamların sadece tarihsel şahsiyetler değil, aynı zamanda her çağda ilâhî iradeyi temsil eden metafizik varlıklar olarak görülmesini sağlar (Fığlalı, 2001: 147-149). Hurûfîlik inancında Fazlullah-ı Hurûfî batınî hakikatin mazharı, yani ilahî bilginin yeryüzündeki tecellisi olarak kabul edilir. Bu bağlamda, onu on iki imam'la eş tutmak, sadece bir hürmet ifadesi değil, onun da aynı nurânî çizginin devamı, hatta bazen zuhur etmiş son temsilcisi olduğunu ima eder.

Çekdi ṣaçūn Nesīmīyi çenber-i ʿışḳa neylesün

Çenber anuñdur oynasun devr-i ḳamerde çenberi (Ayan, 2020: 708)

Saçın, Nesimî'yi aşkın çemberine çekti neylesin çember (saç) onundur, Ay devrinde çemberini (saçını) oynatsın.

Şair burada, aşkın daireselliği ile ayın devrinin döngüselliğini özdeşleştirir. Saçın çemberi, zamanın çemberiyle örtüşür; aşk ve zaman bir döngüde birleşir. Bu bağlamda şair, zamanın geçişini saçın hareketine benzetir; saçın halkası (çember) dönerek devran eder ve zamanın devrini, kozmik akışı sembolize eder. Beyitte, zaman hem aşkın girdabına kapılmayı hem de kozmosun (ay devrinin) bitimsiz dönüşünü ifade eder. Nesîmî, bu döngüsel zaman algısı içinde çaresizliğini dile getirir. Aşkla birlikte zamanın dairesel akışına mahkûmdur.

Tevbeden geç ṣūfiyā rindāne kim

Bāde ṣāf oldı vü geldi devr-i cām (Ayan, 2020: 532)

Ey sofu! Tövbeden vazgeç, rind (dünya işlerini umursamayan) gibi davran; çünkü şarap saflaştı ve kadehin mecliste dolaşma zamanı geldi.

Şair burada "sofu'yu, zahirî ibadetlere takılı kalan, şekilci dindar tipi olarak sunarken; "rind"i ise hakikatin peşinde, aşkın ve coşkunun izinde yürüyen tasavvuf ehli olarak yüceltmektedir. Bu çağrı, dervişi deveranın getirdiği vecd ve aşk hâline yönlendiren bir hitaptır. Tasavvuf edebiyatında şarap, ilahî aşkın, marifetin ve cezbenin simgesidir. "Saflaşmak" ise bu aşkın en arı, en hakikî hâline ulaşmasıdır. Buradaki şarap, maddî sarhoşluk değil, manevî vecd hâlidir, yani deveranda yaşanan sarhoşluktur. "Kadehin mecliste dolaşma zamanı geldi" ifadesi, sema meclisi ya da zikir halkasına doğrudan bir göndermedir. Zikir halkasında vecd ile dönen dervişler, adeta kadeh gibi sırayla aşkı tatmakta ve bu aşk "meclis"te elden ele dolaşmaktadır. Bu, deveranın tam kendisidir: dönüş, zikrullah, coşku ve teslimiyet (Uludağ, 2012: 105).

Devr-i ḳamerde merkezi āşūb u fitnenüñ

Müşgīn ṣaçuñla ḫal-i müdevver degül midür (Ayan, 2020: 348)

Ay devrinde kargaşa ve fitnenin merkezi, misk (kokulu) saçlarınla yuvarlak benin değil midir?

Klasik Türk şiiri estetiğinde sevgilinin saçı, yalnızca fiziksel bir güzellik unsuru değil, aynı zamanda çok katmanlı mecazlarla örülmüş zengin bir semboldür. Şekli, kokusu ve rengiyle âşığın gönlünde derin etkiler bırakır; kimi zaman perişan ve dağınık, kimi zaman sihirli ve hilekâr, kimi zaman da yakıcı ve öldürücü bir kudrete sahiptir. Şairler, saçın bu çok yönlü doğasını bazen çiçek, bazen koku, bazen de ejderha, yılan ya da cellât gibi güçlü imgelerle anlatır. Sevgili, saçını âdeta bir kemend gibi kullanarak âşığı aşkın tuzağına düşürür. Bu yönüyle saç hem cezbedici hem de felaket getirici bir özneye dönüşür. (akt. Uludağ, 2020: 246; bk. Akün, 1994: 416; Onan, 1989: 42). Klasik Türk şiirinde sevgilinin ben'i, yalnızca bir yüz detayı değil, güzelliğin merkezî noktası ve şairin nazarında âdeta bir estetik mihenk taşıdır. Âşık, sevgilinin güzelliğini överken çoğu zaman benini öne çıkarır; çünkü ben, bütün yüzün anlam kazandığı, güzelliğin odaklandığı yer olarak görülür. Erdoğan Taş'ın da belirttiği gibi, ben "sevgilinin güzelliğinin merkez noktasıdır" (2018: 241). Bu anlayışla birlikte, sevgilinin beni; bazen müşkil bir bilmece, bazen aşka düşüren bir nişan, bazen de aşığın yandığı kıvılcım olarak yorumlanır. Şair için o küçük nokta, büyük bir vuslat hayalinin başladığı yerdir. Şair ahir zamanda sevgiliyi fitnenin merkezi olarak ilan eder çünkü onun saçı ve beni cezbedici ve aldatıcı güzellik unsurlarıdır.

Mihr-i ruḫuñ ki devr-i ḳamerden ḫaber virür

ʿArş u semāda nūr-ı muʿallā degül midür (Ayan, 2020: 384)

Yanağının güneşi, ay devrinden (ahir zamandan) haber verir zira (o yüzündeki ışık), arş (en yüksek kat) ve gökte parlayan yüce nur değil midir?

Şair, sevgilinin yanağını "mihr" yani "güneş" gibi parlak tasvir ederken, sevgilinin yanağından yayılan ışığın ahir zamana işaret ettiğini söylüyor. Bu, aşkın gücünün kozmik düzeyde bir alamet gibi algılandığını gösterir. Şair, sevgilinin yüzündeki bu ışıltıyı, göklerin en yüksek katında (Arş) parlayan Allah'ın nuruna benzetir. Bu benzetme, sevgilinin güzelliğinin zamansız ve kutsal bir hakikat olarak algılandığını yansıtır. (Develioğlu, 2006: 657)

3.2.11. ʿAmā günü

Tasavvufî terminolojide ʿAmā var olan, görünmeyen bilinemeyen ama her şeyin kendisinden zuhur ettiği ilk ontolojik perdelik mertebeyi ifade eder. Sözlükte "yoğun ve karanlık bulut" veya "körlük" anlamına gelen ʿAmā Allah'ın henüz âlemleri yaratmadığı mutlak gayb âlemiyle özdeşleştirilir (Uludağ, 2012: 38-39). "ʿAmā güni" fiziksel olmayan bir zaman dilimi olarak şairin Türkçe divanında yer almıştır.

ʿAmā güni tecellī eyledi uş

Güneş devrinde ḫoş devrān degül mi (Ayan, 2020: 726)

Körlük (cehalet) gününde tecellî etti işte (göründü, ortaya çıktı), güneş devrinde güzel bir devran (dönem) değil midir.

Amā günü ifadesi, hem literal anlamıyla "körlük günü" hem de tasavvufi bir terim olarak Allah'ın henüz yaratılmamış varlıkları "ʿamā"da tuttuğu güne (ezelî karanlık) gönderme yapar. Burada "tecellî", bu karanlıktan hakikatin ilk zuhurunu, yani varlık âleminin ortaya çıkış anını ifade eder. "Güneş devri" ışığın ve aşikâr olmanın zamanı olarak, körlük/karanlık ile açığa çıkma/aydınlık arasındaki karşıtlığı vurgular. Körlükten aydınlığa geçiş, zamansal bir dönüşüm gibi sunulur. Beyitte ʿAmā günü varlık-yokluk, bilinmezlik-görünürlük kutupları arasında gidip gelen bir süreç olarak işlenmiştir. Şair, zamanın "güneş devrinde" (yani hakikat ışığının parladığı dönemde) insanın dünyayı hoş ve aydınlık görmesi gerektiğini telkin eder.

3.2.12.Cāvidān

Cāvidān kelimesi, Farsça kökenli olup "ebedî, sonsuz, kalıcı, baki" anlamlarına gelir. Klasik şiirde geçicilik (fânîlik) karşısında kalıcılığı ve ölümsüzlüğü ifade eder (Develioğlu, 2006: 126). Fazlullah-ı Hurûfî'nin en önemli eseri olan Câvidânnâme, Hurûfîliğin temel kaynak metni olarak kabul edilir ve harf merkezli kozmolojik yorumun yanı sıra insanın yaratılışı ve varlık anlayışına dair açıklamalar içerir. Bu eser, yalnızca Hurûfî inancının teorik çerçevesini sunmakla kalmamış, aynı zamanda Fazlullah'ın takipçileri için bir rehber işlevi görmüştür. Nesîmî, Câvidânnâme'de ortaya konan öğretiyi Türkçe ve Farsça şiirlerinde işlemiş, eserde yer alan harf sembolizmi, insanın kutsallığı ve ilahî hakikatin yeryüzündeki tecellisi gibi kavramları şiir diliyle yeniden üretmiştir. Bu yönüyle Câvidânnâme, Nesîmî'nin düşünce dünyasını ve tasavvufî-şairane söylemini şekillendiren temel metinlerden biridir (Aksu, 1993: 178).

Viṣālüñ cāvidānī salṭanatdur

Bu devlet olmadı her şāha maḳdūr (Ayan, 2020: 267)

Seninle kavuşmak sonsuz bir saltanattır; bu mutluluk her hükümdara nasip olmaz.

Beyitteki "cāvidānī" (ebedî, sonsuz) kavramı zaman bağlamında merkezî önemdedir. Şair, sevgiliye kavuşmayı geçici bir mutluluk değil, zamanı aşan bir saltanat, yani ebedî bir saadet olarak tasvir eder (2006: 126). Aynı zamanda cāvidānī kelimesi ile Fazlullah'ın eseri anılmış olabilir. Burada vuslat, fânî zamanın ötesinde bir "cāvidānî" boyut kazanır; aşkın bu yüce hâli, dünyevî kralların kısa ömürlü saltanatlarına karşılık sonsuz bir hükümranlık olarak konumlanır. Dolayısıyla beyitte, klasik zaman çizgisini kıran bir anlayışla vuslatın zaman üstü bir değer taşıdığı anlatılır, vuslat gerçekleşince zaman durur, sevginin kudreti ebediyete taşar.

4.2.13.İhram günü

İhram, hac veya umre ibadetine başlamadan önce belirli şartlar ve niyetle girilen, bazı helal davranışların bile geçici olarak haram kılındığı özel bir ibadet halidir. İhram, sözlükte "haram kılmak" anlamına gelir; terim olarak ise hac ve umreye niyet edilip telbiye getirilmesiyle başlayan ve ihram yasaklarının geçerli olduğu zamanı ifade eder. Bu halde kişi, belirli bir kıyafet giyer (erkekler için iki parça dikişsiz bez; kadınlar ise normal giysileriyle ihrama girer) ve süslenmek, tıraş olmak, avlanmak gibi bazı fiiller kendisine haram olur. İhram günü, hac ya da umre niyetiyle belirlenen mikat sınırlarında ya da

öncesinde, kişinin ihrama girerek bazı helal fiillerin kendisine geçici olarak haram olduğu, ibadete resmen başlama haline geçtiği gündür (Öğüt, 2000: 539-542).

İḫrām güninde egnüme ol giydüren donı

Neçe kim isterem etegi vü yaḫası yoḫ (Ayan, 2020: 225) (ND, 1260c: 34)

İhram gününde boynuma elbiseyi giydiren O'dur; öyle ki eteği ve yakası olmayan (bir elbise) isterim.

Beyitte zaman, ihram günü ifadesiyle kesin bir vakti ve ritüel zamanını işaret eder. İhram günü, hac ve umre ibadetine başlamak için niyet edilip ihrama girilen özel gündür. Dünyevi bağlardan arınmayı, insanın tüm toplumsal statü ve farklılıklarından sıyrılarak Allah huzurunda eşitlenmesini simgeler. Şair, bu zaman dilimini hem fiziksel hem manevi bir arınma ânı olarak betimler: dikişsiz, yakasız ve eteksiz ihram kıyafeti dünyevi zenginlik, kibir veya gösterişten soyutlanmayı simgeler; zaman burada kulluğun, teslimiyetin ve tevazunun en yoğun yaşandığı kutsal ânı temsil eder. Ayrıca "ihram günü" vurgusu, zamanı sıradan akışından çıkararak, insanın dünya hayatındaki en manevi duraklardan birine odaklar; şairin niyeti, tam bu özel zamanda her şeyiyle sadeleşmek ve Allah'a yönelmektir. Böylece beyitte zaman, yalnızca bir gün değil, insanın fanilikten arınma, dünyadan uzaklaşıp Hakk'a yönelme sürecinin sembolü olarak işlev görür; bu özel zaman, şairin teslimiyetinin, manevi hazırlığının ve kulluğunun ifadesi olur.

3.2.14.Fıtrat günü

"Fıtrat günü" insanın yaratıldığı ilk ânı ve varoluşun başlangıcını ifade eden, zamansal olarak mutlak bir başlangıç noktasıdır. Bu kavram, insanın metafizik düzlemde yaratılışla temas ettiği ilk kesit olarak değerlendirilebilir. Kur'ân-ı Kerîm'in Rûm Sûresi 30. ayetinde bu hususa şöyle işaret edilir: "O halde sen, Hanif olarak yüzünü dine, Allah'ın insanları üzerine yarattığı fıtrata çevir. Allah'ın yaratışında bir değişiklik yoktur. İşte dosdoğru din budur; fakat insanların çoğu bilmezler." (Rûm, 30/30) Bu ayet, fıtratın yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda ontolojik ve ahlâkî bir temel olduğunu ortaya koyar. "Fıtrat günü" ifadesi, bu bağlamda insanın Allah'la kurduğu ilk ontolojik bağın zamanı olarak okunabilir (Hökelekli, 1996: 47-48).

Sāḳī lebinden ṭoġmışuz yaʿnī ki bīden lām ile

Fıṭrat güninden tā ebed şol ṭayedendür şīrümüz (Ayan, 2020: 418) (ND, 1260b: s. 35)

Sevgilinin dudaklarından doğmuşuz, yani bî ve lâm harfiyle; yaratılış gününden sonsuza dek bizim süt ninemiz odur.

Beyitte zaman, iki uç noktayı kapsayan bir şekilde işlenir: "fiṭrat güninden" (yaratılış günü) ve "tā ebed" (sonsuzluğa kadar). "Fıtrat günü" zamansal olarak insanın yaratıldığı ilk ânı, varoluşun başlangıcını ifade eder ve mutlak bir başlangıç zamanıdır; "ebed" ise bitişi olmayan bir sonsuzluk zamanını simgeler. Beyitte şair, bu iki kavramla zamanı başından sonsuzluğa kadar kuşatır ve bu süreçte sevgilinin sürekli var olan ve besleyen kudretini vurgular. Âşık, yaratılışın ilk anından itibaren sevgilinin dudaklarından manevi sütle beslenir ve bu manevi bağ ebediyete kadar sürer. Böylece zaman, beyitte yalnızca dünyasal saatleri veya günleri değil, varoluşun tümünü kapsayan kozmik bir süreç olarak anlatılır; şair için aşk ve sevgi, yaratılış anıyla başlayan ve sonsuza dek devam eden zamansız bir hakikattir. Bu bakışla zaman, insan hayatının kısıtlı ölçülerinin ötesinde; aşkın evrensel, ezelî ve ebedî boyutunu anlamak için kullanılan bir araç hâline gelir.

3.2.15.Hesap Günü

Hesap Günü, Kur'ân'da yalnızca insanların amellerinin sorgulanacağı bir metafizik an değil, aynı zamanda evrenin fiziksel düzeninin bozulduğu kozmik bir yıkım süreciyle eş zamanlı olarak tasvir edilen büyük bir dönüşüm günüdür. Bu iç içelik, kıyametin kozmolojik boyutuyla hesap gününün teolojik ve ahlâkî boyutunu birbirinden ayrılamaz bir bütün hâline getirir. Dolayısıyla kıyamet ve hesap, hem fiziksel/ontolojik çöküşü, hem de ahlâkî ve adlî sorgulamanın gerçekleşeceği mutlak bir hakikat ânını temsil eder. Kur'ân'daki bu bütüncül yaklaşım, kıyametle ilgili tasvirlerin yalnızca kozmik dehşet sahneleri olarak değil, ilâhî adaletin ve kulluğun nihâi tezahürü olarak anlaşılmasını sağlar (Güler, 2020: 1475-1496).

Bu gün yevmü'l-ḥisāb oldı yüzüñ devrinden iy meh-rū

Ki çün ḳopdı ḳıyāmet görebilmezler meger şūrı (Ayan, 2020: 699)

Ey ay yüzlü sevgili, yüzünün değişmesinden bugün hesap günü oldu; çünkü kıyamet koptuama onlar (fitneyi) sûru göremezler.

İslâm inancında ahiret gününü, insanların yaptıklarından sorguya çekileceği mutlak hesap gününü ifade eder. Kıyamet zamanın sonu, dünya düzeninin yıkılışı, nihai felaket anlamına gelir. Şair, sevgilinin yüzünün (ay yüzünün) değişmesini, âşık için kıyamet gibi büyük bir sarsıntı ve yıkım olarak yorumlar. Böylece zaman, beyitte hem âşık için kişisel bir kıyamet ânı hem de kozmik ölçekte evrensel bir son ve hesap ânı olarak iki katmanlı bir

anlam kazanır. Ayrıca bu felaketin ortasında olanların "fitneyi görememesi" zamanın hızla değiştiği, olayların altüst olduğu ânın kaotik doğasını yansıtır. Herkes kıyametin şiddetiyle meşguldür, ama fitnenin, yani asıl kargaşanın kaynağını idrak edemez. Bu yönüyle zaman, beyitte âşığın duygu dünyasında kıyameti başlatan, düzeni bozan ve idrak sınırlarını zorlayan bir kırılma noktası olarak anlatılır; kişisel bir felaketin, kozmik bir hesap gününe dönüşmesiyle zaman, aşkın şiddetini ifade eden bir sahneye dönüşür.

3.2.16.Recep Ayı

Recep ayı, İslâmî takvime göre hicrî ayların yedincisi olan ve dinî bakımdan kutsal kabul edilen dört aydan biridir. Aynı zamanda, üç aylar diye anılan Recep, Şaban ve Ramazan aylarının ilkidir. Bu yönüyle Recep hem zamanın kıymetinin arttığı hem de ibadetlerin artırılarak manevî arınmanın başlatıldığı özel bir dönemdir (Develioğlu, 2006: 880).

Her Receb ayında her yıl neçe muʿciz gösterür

Şāh Ḥüseynüñ sandıġıdan yā ʿAlī senden meded (Ayan, 2020: 229)

Her yıl, her Recep ayında nice mucizeler gösterir, şah Hüseyin'in (emanet) sandığından, ey (Hz.) Ali, senden medet.

Beyitte zaman, "her Receb ayında her yıl" ifadesiyle somut ve tekrarlanan bir döngü şeklinde işlenir. Recep ayı, İslâm takviminde mübarek kabul edilen "üç aylar"ın başlangıcıdır. Bu ayda yapılan ibadetlerin ve Allah katından gelen lütufların fazileti inanç dünyasında güçlü bir yere sahiptir. Şair, her yıl Recep ayının tekrar eden bu kutsal zaman diliminde Hz. Hüseyin'in sandığından nice mucizelerin zuhur ettiğini söyleyerek, zamanı ilahi tecellinin tekrarı olarak yorumlar. Zamanın bu döngüsel yönü, mucizelerin sürekliliğini ve her yıl aynı dönemde ilahi kudretin yeniden zuhur edişini vurgular; böylece zaman, ilahi yardımın ve manevî bereketin belirli vakitlerde daha yoğun tecelli ettiği bir alan olarak anlam kazanır. Beyitte geçen "Ya Ali senden meded!" nidası ise bu özel zamanlarda, özellikle Recep ayında, ilahi yardıma duyulan ihtiyacın ve Hz. Ali'ye yöneltilen samimi niyazın ifadesidir. Böylece beyitte zaman, sadece dünyevi bir akış değil; kutsallık ve ilahi rahmetin belirli dönemlerde tecelli ettiği bir fırsat zamanı olarak işlev görür (Uludağ, 2012: 194).

3.2.17.Evvel

Evvel hem isim hem zarf olarak kullanılan bir kelimedir; "önce, ilk, birinci, başlangıç, eski, geçmiş zamanda" anlamında kullanılır (Develioğlu, 2006: 243).

Evvel āḫır vü ẓāhir ü bāṭın

Cümle ol bī-şerīk ü bī-enbāz (Ayan, 2020: 796)

Başlangıç ve son, görünen ve görünmeyen; hepsi O'dur, ortağı ve benzeri olmayan.

Beyitte zaman, "evvel" (başlangıç, ilk) ve "āḫır" (son, nihayet) kavramlarıyla somut bir şekilde işlenir ve Allah'ın zamandan münezzeh mutlak kudreti ifade edilir. Tasavvufi düşüncede Allah'ın "Evvel" ve "Āhir" isimleri, O'nun her şeyin başında ve sonunda var olduğunu, hatta başlangıç ve son kavramlarının O'nun kudretine bağlı olduğunu anlatır; zaman çizgisinin iki ucu da O'nda birleşir. Beyitte bu iki uç, "ẓāhir ü bāṭın" (görünen ve görünmeyen) kavramlarıyla birleşir ve hem zamanın hem mekânın hem de varlığın zahiri ve batıni boyutlarıyla Allah'ın kuşatıcılığı vurgulanır. "Cümle ol bī-şerīk ü bī-enbāz" (hepsi O'dur; O ortaksız ve eşsizdir) ifadesiyle zamanın ve mekânın tamamında O'nun mutlak hükmü olduğu, hiçbir şeyin O'na denk veya ortak olamayacağı dile getirilir.

3.2.18.Berat

Berat Gecesi, İslâm inancında Şaban ayının on beşinci gecesi olup, Allah Teâlâ'nın rahmetiyle kullarını bağışladığı, kaderlerinin yazıldığı ve bazı rivayetlere göre Peygamber Efendimiz'e nübüvvetin bildirildiği mübarek bir gecedir. Aynı zamanda "Berat" kelimesi, beraat etmek, yani temize çıkmak, suçtan arınmak anlamlarına geldiği için bu gece, günahlardan arınma ve ilahî af vesikası olarak da telakki edilir. Bu yönüyle Berat Gecesi, Allah'ın kullarına rahmet, mağfiret ve berat yetkisini lütfettiği manevî bir vesika gecesidir (Develioğlu, 2006: 85).

Ẕāt ileyem ṣıfāt ile Ḳadr ileyem Berāt ile

Gül-şekerem nebāt ile pistedehāna ṣıġmazam (Ayan, 2020: 517)

Zat'layım, sıfatla; Kadir'leyim, Berat'la; gül şekeriyim, bitki özüyüm; bu dar ağıza sığmam.

Beyitte zaman, özellikle "Kadr" (Kadir gecesi) ve "Berāt" (Berat gecesi) gibi İslâm'da kutsal kabul edilen özel zaman dilimleri üzerinden işlenir. Kadir Gecesi, Kur'ân'ın indirilmeye başlandığı, zamanın değerinin ve maneviyatın zirve yaptığı bir gecedir. Berat

Gecesi ise kaderin yazıldığı, affın ve ilahi rahmetin tecelli ettiği bir başka önemli vakittir. Şair, "Kadir'leyim, Berat'layım" diyerek kendisini bu kutsal gecelerle özdeşleştirir ve manevi büyüklüğünü zamandaki en kıymetli anlarla anlatır. Beyitte "zat" ve "sıfat" kavramlarıyla Allah'ın mutlak varlığı ve sıfatları hatırlatılırken, bu kutsal geceler zamansal olarak Allah'a en yakın olunan, dua ve kulluğun makbul olduğu vakitleri simgeler. Böylece beyitte zaman, dünyevi bir akışın ötesine geçer; kutsal gecelerin temsil ettiği manevi zaman dilimleri, şairin varlığını tarif ettiği ilahi bir değer ölçüsüne dönüşür. Zamandaki bu seçkin anlarla kendini ifade eden şair, sıradan bir zaman algısını aşar; zaman, kutsallığın tecelli ettiği, insanın ilahi hakikate en yakın olduğu anların sembolü hâline gelir.

Zülfinüñ şāmında yaʿni leyletü'l-Ḳadr ü Berāt

Ṭalʿatı şol ve'ḍ-ḍuḥānuñ māh-ı tābān buldum uş (Ayan, 2020: 433)

Saçının karanlığında, yani Kadir ve Berat gecelerinde; işte o "Doğan güne and olsun"un (ayetindeki) parlak ay (gibi) yüzünü buldum.

Beyitte zaman hem geceyi hem de İslâm dünyasında en kutsal zaman dilimlerinden olan Kadir gecesi ve "Berāt gecesi" kavramlarıyla işlenir. Kadir Gecesi, Kur'ân'ın indirilmeye başlandığı, bin aydan hayırlı sayılan bir zaman; Berat Gecesi ise affın, kaderin yazıldığı özel bir gecedir. Şair, sevgilinin zülfü (saçının karanlığı) ile bu iki mukaddes geceyi özdeşleştirir; sevgilinin saçının koyuluğunu, maneviyatın doruğa ulaştığı, gecelerin en feyizli zamanları olan Kadir ve Berat gecelerinin derin karanlığına benzetir. Beyitte zaman böylece hem gece anlamında karanlık bir vakti hem de manevi zaman anlamında kutlu geceleri kapsar. Şair, bu derin karanlığın içinden "ve'ḍ-ḍuḥā" (Duhâ, 93/1) ayetindeki gibi parlak bir aydınlık bulur; bu, sevgilinin yüzünün nurudur. Zaman, beyitte bir taraftan dünyevi bir geceyi, diğer taraftan ilahi rahmet ve bağışlanmanın tecelli ettiği kutlu anları ve bu anların insan ruhuna kazandırdığı aydınlanmayı simgeler. Şairin tasvirinde zaman, sevgilinin zülfüyle gece karanlığına; sevgilinin yüzüyle ise ilahi bir aydınlığa dönüşerek aşkın kudretiyle manevi bir atmosfer kazanır.

Rūzum şebüm ü ay u yılum ḫafta vü günüm

Nev-rūzum u ʿıydüm dilegüm Ḳadr ü Berātum (Ayan, 2020: 487)

Gündüzüm, gecem, ayım ve yılım, haftam ve günüm; ilkbaharım, bayramım, dileğim; Kadir ve Beratım.

Beyitte zaman, gündelik ve yıllık ölçülerden dinî ve mevsimsel dilimlere kadar çok katmanlı biçimde işlenmiştir: ‘rūz’ (gündüz), ‘şeb’ (gece), ‘ay’, ‘yıl’, ‘hafta’, ‘gün’ gibi dünyevî ve döngüsel ölçüler; ‘Nevruz’ (ilkbaharın gelişi, ‘yeni gün’) ve ‘îyd’ (bayram) gibi mevsimsel ve sevinçli zamanlar; ‘Kadr’ ve ‘Berat’ gibi manevî değeri en yüksek özel geceler birlikte anılır. Şair bunları tek tek sıralayarak zamanın tüm katmanlarını sevgiliye atfeder; âşık için zamanın anlamı sevgilinin varlığında toplanır. Böylece zaman, beyitte sadece saatlerin, günlerin akışı değil; gündüzden geceye, mevsimden özel kutsal gecelere kadar uzanan tüm zaman dilimlerini kuşatan ve sevgiliyle bütünleşen bir kavram hâline gelir. Beyitteki bu anlatımda zaman, sevgiliyle özdeşleştiği ölçüde sıradan akışından çıkar; âşık için tek ve esas zaman sevgilinin varlığıyla anlam bulan manevi bir zamandır. Zamanın her anı, sevgilinin sevgisiyle bayrama, ilkbahara, ilahi lütufların indiği kutlu gecelere dönüşür; böylece zaman, aşkın kudretiyle kutsallık kazanır.

3.3. ZAMANIN TASAVVUFÎ YORUMU

Zamanın tasavvufî yorumu, zamanı nicel bir akış olmaktan çok, ilâhî tecellînin zuhur ufku olan “vakt/ân” merkezinde kavrar.

3.3.1. İbn-i Vakt

“İbn-i vakt” (vaktin oğlu), tasavvuf yolunda olan kimsenin “geçmiş ve geleceği terk edip an’ı yaşaması” hâlini ifade eden bir kavramdır (Develioğlu, 2006: 403).

Ṣūfiyā biz çekmezüz imrūz u ferdā ġuṣṣasın

İbn-i vaḳtüz lā-ceram imrūz olur ferdā bize (Ayan, 2020: 681)

Ey sûfi! biz bugün ve yarının kaygısını çekmeyiz; çünkü biz vaktin çocuğuyuz, elbette yarın, bize bugün olur.

Beyitte “imrūz u ferdā” (bugün ve yarın) ifadesiyle zamanın akışı vurgulanır; şair, dünyevî endişelerden azade bir bakış açısını temsil eder. “İbn-i vaḳt” (vaktin çocuğu) ifadesi, sûfi düşüncesinde an’da kalmayı, geçmiş ve gelecek kaygılarından sıyrılarak şimdiki zamana odaklanmayı simgeler. Zamanı kendine mahkûm etmeyen, zamanı “kullanabilen” bir ruh hâlini dile getirir. Beyitte zaman, dert ve kaygının kaynağı değil; teslimiyetle yaşanacak bir akış olarak konumlandırılır. Bu, sûfi geleneğinde “an”ın önemini ve zamana esir olmadan yaşamanın erdemini yansıtır. Ayrıca “bugün bize yarın olur” ifadesi, zamanı sûfi perspektifinden dönüştürme kudretini ifade eder. Hakikate eren için zamanın sınırları önemini yitirir, dün-bugün-yarın tek hakikatte birleşir (Günaydın, 2020: 326-336).

3.3.2. Rūz-ı Ḥaşr

Mahşer, kelime anlamı itibarıyla "toplanma yeri" demektir ve İslâm inancına göre kıyamet günü bütün insanların yeniden diriltilerek toplandığı hesap alanını, yani "mahşer gününü" ifade eder. Bu bağlamda "mahşer günü", insanların dünyadaki amelleriyle yüzleşecekleri, ilâhî adaletin tecelli edeceği gündür. Klasik Türk edebiyatında mahşer, sadece ahiret günüyle sınırlı bir anlam taşımaz; aynı zamanda aşkın, adaletin veya ilâhî hakikatin zuhur ettiği metafizik bir mekân olarak da kullanılır. Özellikle mecazî anlamda, âşığın sevgiliden adalet talep ettiği bir mahkeme sahnesi yahut gönlün içsel hesaplaşma alanı şeklinde de yorumlanır (Aydın, 2022: 3820; Toprak, 1997: 416–417).

Tā rūz-ı ḥaşr nūr-ı hidāyetdür ey sanem

Miṣbāḥ-ı lemyezel ki cemālüñdedür senüñ (Ayan, 2020: 459)

Ey sevgili! senin yüzünde bâkî olan Allah'ın kandili bulunduğu için, mahşer gününe kadar senin yüzün kurtuluş nurudur.

Beyitte zaman, mahşere kadar devam eden bir hakikat sahnesi olarak kurgulanır. Sevgilinin yüzü, faniliğe meydan okuyan bir nurun mekânıdır. Bu bakış açısı, tasavvufî gelenekte Allah'ın ezelî ve ebedî sıfatlarının insan yüzünde zuhur ettiği inancıyla uyumludur. Böylece zaman, aşk ve güzellik üzerinden sonsuzluğa bağlanır; sevgilinin yüzü, geçici âlemin ötesinde baki kalacak tek hakikat haline gelir.

3.3.3. Rûz-i Cezâ

"Rûz-i Cezâ" "ceza günü" olarak bilinir ve Kur'ânı Kerim'de "Yevmü'l-Cezâ", "Yevmü'l-Hisâb", "Yevmü'd-Dîn" gibi isimlerle birlikte anılır. Klasik Türk şiirinde ise bu kavram, kozmik kıyamet tasviriyle ahlâkî sorgulamanın birleştiği güçlü bir sembol olarak kullanılır (Ercan, 2014: 172).

Şol Muhammed Mustafânuñ yüzi suyı hakkı içün

Rahm itgil men fakîr u miskine rûz-i cezâ (Ayan, 2020: 182)

Şu Muhammed Mustafa'nın yüzü suyu hürmetine, ceza günü fakir ve miskine (olan) bana merhamet et.

Beyitte geçen "rûz-i cezâ" (ceza günü) ifadesi, mahşer gününü, yani zamanın nihayete erdiği ve insanın ebedî akıbetinin ilâhî adaletle belirlendiği ânı temsil eder. Bu gün, Kur'ân'da "Yevmü'd-dîn", "Yevmü'l-hisâb", "Yevmü'l-fasl" gibi adlarla da anılır ve dinî

literatürde tüm varlıkların yaptıklarının karşılığını eksiksiz olarak göreceği bir hesaplaşma ve yargılanma süreci olarak tasvir edilir. Beytin temelini oluşturan yakarış, Hz. Peygamber'in (sav) şefaati aracılığıyla ilâhî merhametin celbi arzusunu dile getirir. Şair, "rûz-i cezâ"da yani nihai yargı anında, Hz.Peygamber'in yüzü suyu hürmetine Allah'tan af ve mağfiret talep eder. Bu niyaz, doğrudan doğruya Buhârî'de rivayet edilen şu hadise gönderme yapar: "Her peygamberin Allah katında kabul edilmiş bir duası vardır. Her biri bu duasını yapmıştır; ben ise duamı kıyamet gününde ümmetime şefaat için sakladım." (Buhârî, 2010). Böylece beytin arka planında hem hadis-i şerifin içeriği hem de tasavvufî bir teslimiyet duygusu yer alır. "Faḳīr u miskīn" tabiri, insanın zayıflığını, fâniliğini ve mutlak muhtaçlığını sembolize eder. Bu ifade aracılığıyla, mahşer gününde kulun kendi başına bir kurtuluş imkanına sahip olmadığı, yalnızca Allah'ın rahmetine ve seçilmiş kulların (bilhassa Hz. Peygamber'in) şefaatine muhtaç olduğu vurgulanır. Böylelikle zaman, burada yalnızca kronolojik bir sona değil, aynı zamanda insanın mutlak acziyetinin açığa çıktığı varoluşsal bir kavşağa dönüşür. "Elbette o zakkum ağacından yiyeceksiniz. Karınlarınızı onunla dolduracaksınız. Üstüne de kaynar sudan içeceksiniz. Susuzluktan yanmış develer gibi içeceksiniz. İşte ceza gününde onlara sunulacak ziyafet budur." (Vakıa, 93/52-56) Ceza günü, Kur'an'ın adalet anlayışının merkezindedir. Bu gün, dünyada gizli-açık bütün amellerin ortaya konduğu ve herkese hakkının tastamam verildiği nihai hesap günüdür.

3.3.4. Yevm-i Dīn

Yevm (gün) kavramı, Kur'ân-ı Kerîm'de yalnızca "gündüz" veya "yirmi dört saatlik zaman dilimi" anlamına gelen dar bir kronolojik terim olarak değil; "gün, ay, yıl, asır, devir" gibi farklı zaman ölçeklerini kapsayan hem bilinen hem de bilinmeyen zamanları içeren kapsamlı ve çok katmanlı bir zaman kavramı olarak kullanılır. Bu kavram sadece zamansal bir birimi değil, aynı zamanda Kur'an'da "nimet", "bela", "musibet" gibi olayların yaşandığı tarihî ve varoluşsal dönemleri de temsil eder. Böylece "yevm", hem sayısal-zamansal hem de anlamsal-tarihsel bir işlev taşır ve Allah'ın kudretinin ve hikmetinin tecelli ettiği belirleyici süreçleri ifade eder (Yılmaz, 2001: 146). Bu bağlamda Fâtiha Sûresi 4. ayette geçen "Mâliki yevmi'd-dîn" ifadesi, Allah'ın din gününün (ceza ve hesap gününün) mutlak sahibi olduğunu bildirir (Fâtiha, 1/4). Aynı şekilde, İbrâhîm Sûresi 5. ayette Hz. Musa'ya hitaben "Onlara Allah'ın günlerini hatırlat" buyurularak, Allah'ın tarihte belirli dönemlerde tecelli eden kudretini ve müdahalesini hatırlatma çağrısı yapılır (İbrâhîm, 14/5). Bu da

“yevm” kavramının yalnızca kronolojik birim değil, aynı zamanda ilâhî adaletin, lütfun ve cezalandırmanın zamanla birleştiği metafizik bir alan olduğunu ortaya koyar.

Çün cumʿa yevm-i dīndür arż u semāda Ḥaḳdan

Dīnin itürmiş ol kim ādīneden cüdādur (Ayan, 2020: 365)

Cuma, Allah katında yer ve göklerde din günüdür; dinini kaybeden kişi, cuma gününden uzak kalmıştır.

Beyitte “cumʿa” İslâm’da haftanın en kutsal günü olarak zamanın manevi zirvesi ve toplu ibadetin simgesi olarak öne çıkar. Şair, Cuma’nın yeryüzü ve gökyüzü için Allah katında dinin özü olduğunu vurgular. Cuma gününün zaman içinde özel bir kutsallık ve ehemmiyet taşıdığını gösterir. Dinini kaybeden kişinin “cumadan uzak” olması, onun manevi zaman akışının dışında kalıp ebedi kurtuluş imkanından uzaklaştığını ima eder. Böylece beyitte zaman, Cuma gününün kıymeti ve insanın dini bağlılığıyla doğrudan ilişkili bir mihenk taşı olarak kullanılır. Cuma, dünyevi zamanı aşan bir ilahi zaman kapısı gibi resmedilir.

Mālik-i ḥüsn oldı iy dil-ber cemālüñ tā-ebed

ʿĀşıḳuñ dīni budur buldı Nesīmī yevm-i dīn (Ayan, 2020: 600)

Ey gönül alan güzel! (Senin güzelliğin) sonsuza dek güzelliklerin sahibi oldu, âşığın dini de budur Nesîmî din gününü buldu.

Din günü kavramı, zamanın en kritik ânına işaret eder, kıyamet sonrası her şeyin hesabının sorulacağı o gün, ebedi kurtuluş ya da azabın belirleneceği ilahi bir zaman dilimidir. Beyitte, şair hem ebedi güzellik hem de dini bağlılık ile zamanın en uç noktası olan hesap gününü birleştirerek, âşığın aşkını zamandan bağımsız ve kutsal bir ibadet gibi konumlandırır. Böylece Nesîmî için zaman, sevgilinin güzelliğiyle başlar ve din gününde aşkını doğrulamakla nihayete erer; zaman çizgisi âşığın manevi yolculuğu olarak resmedilir.

Yevm-i dīn oldı cemālüñ tā-ebed iy dil-rūbā

*Dīn ʿıyān oldı bu gün Ḥaḳdan çü bürhān gösterür (*Ayan, 2020: 233)

Ey gönül alan güzel! Senin yüzün sonsuza kadar din günü oldu, bugün din apaçık ortaya çıktı; çünkü Allah delil gösteriyor.

“Tā-ebed” (sonsuza kadar) vurgusu, sevgilinin güzelliğinin sadece geçici değil, zamanın ötesine taşan ebedî bir gerçeklik olduğunu ortaya koyar. “ʿIyān oldı bu gün” (bugün

açıkça ortaya çıktı) dizesi, zamansal olarak şimdiki âna işaret eder; aşkın ya da hakikatin bu anda görünür kılındığını, zamandaki bir "kırılma" anını ifade eder. Beyitteki zaman örgüsü; geçmiş, şimdi ve sonsuzu birleştirir. Şair bu yoğun anlam alanını sevgilinin yüzüne taşıyarak genişletilmiş bir istiare kurar. "Yüzün sonsuza kadar din günü oldu" dendiğinde, sevgilinin yüzü hakikatin tecellî ettiği mahkeme-i kübrâya dönüşür; yüz, "gösterge"işlevi kazanır ve doğru–yanlış, hak–bâtıl ayrımı onun cemâlinde hükme bağlanır. Sevgilinin güzelliğiyle başlayan bir süreç, bugünde hakikatin açıklığıyla tezahür eder ve sonsuza dek sürer. Böylece zaman, sevgilinin yüzünde aşk ve hakikat boyutunda ebedileşir.

Yevm-i dîn oldı ki èâşıklar bu dîne geldiler

Secde içün hem cemâlüñden Nesîmî buldı câ (Ayan, 2020: 177)

Din günü geldi; âşıklar bu dine girdiler Nesîmî de secde etmek için senin güzel yüzünden makam buldu.

"Yevm-i dīn oldı" (din günü geldi) ifadesi, zamansal olarak kıyamet veya hesap günü anlamına gelir. Şair bu anı sevgilinin güzelliğiyle ilişkilendirir. "Bu dîne geldiler" sözünde, âşıkların zaman içinde hakikate erişim süreci, bir "dönüş" ve kabulleniş momenti olarak vurgulanır. Aşıkların dine girmesi, dünyevi zamanın aşılması ve manevi zamanın başlaması anlamını taşır. "Cā buldı" (makam bulmak), zaman içinde ulaşılması gereken hedefin bulunduğu bir nihai anı veya durak noktasını simgeler. Beyitte geçici zamandan ebediyete geçiş anlatılır. Aşık, sevgilinin güzelliğinde zaman üstü bir gerçeğe ulaşır; zamana bağlı bütün kaygılar ortadan kalkar ve âşık, sonsuz bir secdeye yerleşir. Böylece beyitte zaman, âşığın seyr ü sülûk (manevi yolculuğu) sırasında dünyevi anlardan ebedi huzura evrilen bir akış olarak işlenmiştir (Uludağ, 2012: 316).

3.3.5. Āḫır Zamān

Kelime anlamıyla "son zaman" veya "en son devir" demektir. İslâmî terminolojide ise bu dünyanın sona yaklaştığı, kıyamet alametlerinin ortaya çıktığı, dini ve ahlâkî bozulmaların yaygınlaştığı dönem olarak tanımlanır (Develioğlu, 2006: 16).

Āḫır zamānuñ fitnesi şol gözleri şehlā imiş

Gel düş anuñ sevdāsına gör kim ne ḫoş sevdā imiş (Ayan, 2020: 425)

Kıyamete yakın çıkacak fitne (ela gözlü sevgili) işte budur; gel, onun aşkına kapıl bak nasıl da güzel bir aşk.

Beyitte geçen "āḫır zamānuñ fitnesi" ifadesi, kıyamete yakın dönemde ortaya çıkacak karışıklık ve sapmalara işaret ederken, şair bu kavramı mecazen sevgilinin ela gözleriyle özdeşleştirir. Böylece korkutucu bir dini imge, aşkın cazibesiyle dönüştürülür; zamanın sonuna dair kaygı, aşk yoluyla anlam kazanır. Bu yaklaşım, tasavvufî düşüncede aşkın zaman ve ölüm ötesi bir hakikate erişim aracı oluşunu yansıtır; fitne artık ilahî güzelliğe çağrı hâline gelir.

Neçe nūş eyleyem devrān elinden

Helāhil zehrini āḫır zemānuñ (Ayan, 2020: 832)

Zamanın elinden, ahir zamanın ölümcül zehrini daha ne kadar içeceğim.

Beyitte 'âhir zaman', insanı acıya sürükleyen bir unsur gibi resmedilir; âhir zaman, şairin eline 'helâhil', yani panzehiri olmayan ölümcül bir zehir sunar. Bu benzetmeyle zaman, yalnızca akıp giden bir süreç değil, insanı çaresizliğe iten bir güç olarak tasvir edilmiştir. Şair burada âhir zamanın getirdiği belâlar, kötülükler ve sıkıntılarla dolu atmosferi içilen zehre benzeterek zamanın zulmüne vurgu yapar. Zamanın bu şekilde kişileştirilmesi, şairin kader ve kozmik düzenle ilişkisini gösterir; zaman bir kader çarkı gibi sürekli dönmekte; ancak âhir zamanda bu dönüş, şair için acı ve ölümcül bir tecrübe hâline gelmektedir

ʿIyān oldı yüzi yā Rab ṣaḳınsun

Cemālin fitne-i āḫır zemāndan (Ayan, 2020: 604)

Yüzü açığa çıktı ey Rabbim, güzel yüzünü ahir zamanın fitnesinden korusun!

Beyitte "āḫır zemān" kıyamete yakın ortaya çıkacak kargaşa, fitne ve belaların dönemi olarak işaret edilir. Şair, zamanın bu en tehlikeli, en kargaşalı dönemini "fitne-i āḫır zemān" şeklinde adlandırarak sevgilinin güzelliğinin bu kaos ortamında zarar görebileceğinden endişe eder. Zamanın "ahir" dönemi, kozmik düzende bozulmaların başladığı, hakikatin gizlendiği veya bozulduğu bir evre olarak düşünülür. Şair burada güzelliğin, bu karmaşa ve sapmalarla dolu dönemde bile safiyetini korumasını Allah'tan dilemektedir. Böylece beyitte, zamanın kıyamet öncesi dönemiyle (ahir zaman) güzellik arasında kurulan gerilim öne çıkar. Zaman ilerledikçe artan fitne, güzelliği tehdit eder hale gelir; şair de bu yüzden dua ederek korunma talep eder (Parlakkılıç Mucan, 2017:147-149)

3.3.6. Ṭañlagı Gün

Yarın, ertesi gün gibi anlamlara gelir. Klasik Türk edebiyatında mecazen âhiret anlamında bir kelimedir (Aydın, 2022: 4326).

Ṭañlagı günde şefāʿat hem yine sizden olur

Hem Resūl ü Ḥaydarīsuz yā Muḥammed yā ʿAlī (Ayan, 2020: 720)

"Âhiret gününde şefaat yine sizdendir; ey (Hz.) Muhammed, ey Ali Resûl olan da Haydar (Allah'ın Aslanı) olan da sizsiniz."

Ṭañlagı günde ifadesiyle zaman, doğrudan ahiret gününe (kıyamet sonrası hesap günü) gönderme yapıyor. Burada "yarın" kelimesi sadece dünyevi bir ertesi günü değil, insanın ölümden sonra karşılaşacağı sonsuz zamanı, yani ahireti temsil ediyor. Şair Hz. Peygamber ve Hz. Ali'yi överek şefaat ümidini dile getirir.

3.3.7. Ayrılık gecesi

Klasik edebiyat ve tasavvuf geleneğinde "ayrılık gecesi" derin bir hicran, hasret ve manevi ıstırap ifadesidir. Bu terkip, özellikle âşık ile maşuk, kul ile Allah, seven ile sevilen arasındaki ayrılığın yaşandığı karanlık ve elem dolu geceyi simgeler. Şiirde, çoğu zaman aşkın en acı anı, gözyaşıyla geçen zaman, kalp yarası ve ruhun yalnızlığa gömüldüğü metaforik bir zaman olarak kurgulanır (Develioğlu, 2006: 268). Tasavvufî bağlamda ise kulun Allah'tan uzak düştüğü manevi karanlık, gaflet hâli ya da vuslatın henüz gerçekleşmediği içsel bir bekleyiş halidir.

Leyl-i fürḳatde ṭalʿatuñ necmin

Sūre-i Şemsi ve'ḍ-ḍuḥā gördüm (Ayan, 2020: 776)

Ayrılık gecesinde yüzünün yıldızını güneşe ve onun aydınlığına yemin olsun (ayetini) gördüm.

"Ayrılık gecesi" zamansal olarak âşığın en büyük sıkıntıyı, özlemi ve ıstırabı yaşadığı karanlık zamanı temsil eder. Şair, tam bu ayrılık gecesinde sevgilinin yüzünü bir yıldız gibi parlayan bir ışık olarak görmüş; bu ışıltıyı Kur'an'daki Şems Suresi'nin "Güneşe ve onun aydınlığına andolsun" (Şems, 91/1) ayetine benzeterek kutsal ve muazzam bir parıltı olarak tasvir etmiştir. Böylece zaman, beyitte hem ayrılığın en karanlık anını hem de bu karanlığın içindeki nurun, sevgilinin yüzünden yayılan umut ışığının parladığı mucizevi ânı ifade eder. Zamanın bu kullanımı, karanlık gecede bile sevgilinin varlığının ışık saçtığını,

aşkın zamanın en zorlu dönemini bile aydınlatabileceğini vurgular. Şair için zaman, ayrılığın gecesiyle vuslatın ışığı arasında sürekli bir gerilim ve dönüşüm alanıdır.

Ẓulmetinden leyletü'l-hicrüñ maña ayruḫ ne ġam

Nūrı çün düşdi maña şol māh-ı tābānuñ yine (Ayan, 2020: 662)

Ayrılık gecenin karanlığı bana ayrı bir gam vermedi; çünkü o parlak ayın (sevgilinin) ışığı yine bana düştü.

Beyitte zaman, "leyletü'l-hicr" (ayrılık gecesi) ifadesiyle somutlaştırılır ve duygusal süreci belirleyen bir kavram olarak kullanılır. "Ayrılık gecesi" şairin sevgiliden uzak kaldığı dönemi temsil eder; zamanın bu karanlık evresi, aşkta en yoğun özlemin, ıstırabın yaşandığı anlardır. Beytin ikinci mısrasında zamanın akışı kırılır ve "yine" sözcüğüyle bu karanlığa rağmen bir değişim yaşanır. Sevgilinin ışığı (māh-ı tābān) şaire düşer, ayrılık gecesinin anlamı altüst olur. Böylece zaman, aşkın dönüştürücü gücüyle yeni bir anlam kazanır; karanlık gece, sevgilinin ışığıyla aydınlanır ve ayrılık süresi umut ve huzur dolu bir âna dönüşür. Bu açıdan zaman beyitte yalnızca saatlerin, gecelerin akışı değil; âşığın ruh dünyasında, sevgilinin varlığıyla anlamı değişen bir içsel süreçtir. Aşk, zamanın akışını bile aydınlatacak bir kudrete sahiptir.

3.3.8.Kırk Gün

Klasik şiirde "kırk gün", Kütüb-i Sitte'de yer alan yaratılış rivayetinin (cenînin safha safha kırkar günde tekemmülü ve ardından rızık–ecel–amel–saadet/şekâvet yazımı) işaret ettiği tekemmül eşiği ve kadersel belirlenme zamanını simgeleyen bir sakral süredir; bu yüzden "kırk", metinlerde yalnız bir kronoloji değil, oluşun tamamlanması, yazgının tecellîsi ve niteliksel dönüşümün vaktidir. Şiirsel kullanımlarda "kırk gün/kırk gece", bekleyişin, hasretin veya arınmanın yoğunluğunu belirtir; tasavvufî bağlamda ise erbain/çile (kırk günlük halvet) ile birleşerek tezkiye ve tahallî süreçlerinin zaman ölçüsüne dönüşür. Böylece "kırk gün", doğrudan süre ifadesi olmanın ötesinde, tamamlanma–takdir–tecellî üçlüsünü çağıran bir zaman mazmunu olarak işlev görür (Paçacı, 2007: 49).

Kāf ile nūndan yaratduñ on sekiz miñ ʿālemi

Ḳudretüñden erbaʿīn günde temām oldı cesed (Ayan, 2020: 227)

Kāf ile nūn (Ol!) ile on sekiz bin âlemi yarattın; kudretinle beden kırk günde tamamlandı.

Beyitte zaman, iki katmanda ele alınır. İlk olarak "kāf ile nūn" yani "kün" ol emri, Allah'ın yaratmayı murat ettiği anda bütün âlemlerin bir anda var olduğu mutlak zaman anını temsil eder. Burada zaman, insan için ölçülebilir bir şey olmaktan çıkar. Allah'ın kudretiyle her şey bir anda yaratılmıştır. İkinci katmanda ise "erbaʿīn günde" (kırk gün) ifadesiyle yaratılışın insan bedeniyle ilgili kısmı zamana bağlanır. Âdem'in bedeninin kırk günde yoğrulması, yaratılışın aşama aşama zamana yayılan bir sürecini ifade eder. Kırk gün hem Kur'an tefsirlerinde hem de Hurûfîlik gibi batınî yorumlarda, yaratılışın sırlarına ve insanın maddi şeklinin ilahi takdirle yavaş yavaş oluşumuna işaret eder. Beyitte zaman böylece hem mutlak ve zamansız ilahi emir düzeyinde hem de dünyasal ve ölçülebilir yaratılış süreci düzeyinde bir anlam taşır. Şair, zamanın bu iki boyutunu bir arada anarak hem Allah'ın kudretini hem de insan bedeninin yaratılışındaki hikmeti vurgular; zaman, Allah'ın iradesi karşısında hem bir anda yok olan bir engel hem de yaratılışın hikmetinin tecelli ettiği bir süreçtir.

3.4. ZAMAN DİLİMLERİ

Klasik Türk edebiyatında "zaman dilimleri", kozmik döngülerden gündelik evrelere ve öznel "ân" tecrübesine uzanan hiyerarşik bir semantik alanı ifade eder.

3.4.1.Bugün

Bugün, içinde yaşanılan çağ, dönem veya zaman dilimini ifade eder. Bu bağlamda "bugün" kelimesi, sadece saatlik veya günlük değil; sosyal, kültürel veya tarihî anlamda içinde bulunulan zamanın ruhunu da yansıtır (Parlatır vd.,1998: 350).

İns ü cinnüñ dilini gerçi Süleymān bildi

Sen bilen dili bu gün yaʿnī Süleymān ne bilür (Ayan, 2020: 232)

"Hz. Süleyman gerçi insanların ve cinlerin dilini bilir (ama) bugün (Hurûfî tevilini) dilini sen bilirsin, Hz. Süleyman bilmez" (Aslan, 2023: 72).

Hz. Süleyman, hayvanlarla ve cinlerle konuşabilen, doğaüstü ilimlere sahip bir peygamberdir. Onun zamanı, kadim geçmiş ve olağanüstü bilgeliği simgeler. "Bugün" ise şairin kendi yaşadığı şimdiki zamanı ve bu zamandaki manevi ya da batını (içrek) hakikatleri temsil eder. Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Süleyman'ın sahip olduğu olağanüstü becerilere ve yönetim yetkinliğine özellikle Neml Suresi 17–18. ayetlerinde dikkat çekilmiştir: "Süleyman için cinlerden, insanlardan ve kuşlardan ordular toplandı; hepsi düzen içinde sevk edildi" (Neml, 27/17–18). Bu ayet, Hz. Süleyman'ın yalnızca insanlar üzerinde değil, cinler ve

hayvanlar gibi farklı varlık türleri üzerinde de hükümranlık kurduğunu, onları düzenli bir yapı içerisinde komuta ettiğini ve aynı zamanda onların dil, yapı ve davranış sistemlerini anlama kabiliyetine sahip olduğunu göstermektedir. Ayetin devamında yer alan karınca kıssası, onun sadece cinler değil, en küçük varlıkların dahi ifadelerini anlayabilecek bir ferasete sahip olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Hz. Süleyman'ın becerileri, Kur'ân'da ilâhî bir hikmetin ve mucizevî bir yönetim kudretinin sembolü olarak sunulmuştur. Beyitte şair, zamanlar arası bir kıyas kurar. Geçmişte, Hz. Süleyman'a ins ve cin dilleri öğretilmişti, oysa "bugünün dili" tevil, tasavvufi hakikat, harflerin sırlarını Süleyman'ın bile bilemeyeceği kadar derin ve farklıdır bu da şimdinin bilgisini Nesîmî bilir (Harman, 2010: 56-60).

Gördi Nesīmī yüzini maʿşūḳanuñ bu gün

Ḥaḳḳı bilen bilür ki ne dīdāra düşmişem (Ayan, 2020: 503)

Nesimi bugün sevgilinin yüzünü gördü, Allah'ı bilen bilir ki ben nasıl bir güzelliğe tutulmuşum.

Burada "bugün" ifadesi, sevgiliyi görme eylemini şimdiki zamana bağlayarak anlık, yoğun bir deneyimi vurguluyor. Yani şairin kalbini alt üst eden bu bakış, geçmiş bir hatıra ya da geleceğe dair bir umut değil; şu an yaşanan, taze ve canlı bir tecrübedir. İkinci mısrada: "Ḥaḳḳı bilen bilür ki ne dīdāra düşmişem" Bu dizede şair, bugün başlayan bu derin aşk halinin kalıcı etkisine işaret eder. O yüzü görmekle başlayan hayranlık, şairi bugünden itibaren uzun süre sürecek bir tutulma haline sokmuştur. Böylece zaman sadece o "bugün" anında donmaz; o andan sonra şairin bütün zaman algısını sarar.

Çün Nesīmīnüñ maḳāmı vaṣl-ı yār oldı bugün

Ḫoş ḥayāt-ı cāvidān buldı yüri cānān gelür (Ayan, 2020: 243)

Çünkü Nesîmî'nin makamı bugün sevgiliye kavuşma makamı oldu, ne mutlu sonsuz hayatı buldu; haydi yürü, sevgili geliyor.

Beyitte "bugün" şair'in sevgiliye kavuştuğu şu anı vurgular. Şairin aşk yolculuğunun hedefi o andan itibaren tamamlanmıştır. Sevgiliye (veya Allah'a) kavuşma anı "bugün" gerçekleşir, ama bu kavuşmanın sonucu şair için sonsuz bir hayattır. Böylece beyitte zaman hem anlık bir kavuşma hem de bu kavuşmayla başlayan zaman üstü, ebedi bir hayat şeklinde iki katmanda kullanılır. "Bugün", dünyevi zaman çizgisinde belirli bir anı sabitler; o an, şair için arayışın sona erdiği, vuslatın gerçekleştiği kutsal bir andır. Bu "bugün", kronolojik

anlamını aşarak, şairin maneviyatında zamanın sonsuza dönüştüğü eşik olur. Sevgiliye kavuşma tasavvuf geleneğinde Allah'a kavuşmayı, dolayısıyla sonsuz bir hayatı temsil eder. Beyitte zaman, geçmişteki hasret dönemini ve gelecekteki belirsizlikleri ortadan kaldırır; "bugün" kavuşmayla birlikte sonsuz şimdiki zaman başlar.

Ḳıldı gedā vücūdını külli kelīme vü kelam,

Rızḳ-ı ḥüsün budur ki şeh ṣundı bugün gedāyına (Ayan, 2020: 677)

Tamamen söz ve kaville bedenini (bir) dilenci hâline getirdi, güzelliğin nimeti budur ki padişah bugün dilencisine (bu nimeti) sundu.

Şair, kendini güzelliğin (sevgilinin) karşısında bir dilenci olarak tanımlar; yani aşk uğruna kendisini tamamen söz ve kelamla tüketmiş, aciz bir hâle gelmiştir. Ancak şairin yaşadığı bu acziyet ve yokluk, zamanın kritik bir noktasında, "bugün" gerçekleşen bir lütufla anlam kazanır. Sevgili, yani güzelliğin padişahı, dilencisine o beklenen nimeti, aşkın veya güzelliğin rızkını sunmuştur. "Bugün" kelimesiyle şair, dünyevi zaman akışında sıradan bir gün değil, manevi anlamda bir kırılma anını işaret eder; bu an, dilencinin (âşık) beklediği aşk nimetinin verildiği, varlık ve yokluk dengesinin aşıldığı, âşığın aradığı şeye ulaştığı kutsal zamandır. Böylece beyitte zaman, sabırla ve aşkla geçen uzun bir bekleyişin sonunu işaret eden özel ve eşsiz bir âna dönüşür; şairin aşk yolculuğunda "bugün" vuslatın veya güzelliğin tecellisinin gerçekleştiği, zamanın sıradan akışını durduran manevi bir eşiği temsil eder (Uludağ, 1991: 11-17).

3.4.2.Dün

Dün, zaman kavramı içerisinde hem kronolojik hem de anlam bakımından geniş bir içeriğe sahip kelimelerden biridir. En dar anlamıyla, bugünden bir önceki günü ifade ederken; aynı zamanda geçmişe, hatıralara ve yakın zamanlı olaylara işaret eden daha soyut bir boyutta da kullanılır. Zaman zarfı olarak işlev gördüğünde, eylemin yakın geçmişte gerçekleştiğini bildirir. Bunun ötesinde, dün kelimesi bireysel hafıza, toplumsal tecrübe ve tarihî bilinçle ilişkilendirilerek geçmişi temsil eden bir anlam katmanı kazanır. Bu çok yönlülüğüyle "dün", yalnızca bir zaman göstergesi değil, aynı zamanda geçmişin izlerini bugüne taşıyan anlamlı bir kavram hâline gelir (Parlatır vd., 1998: 653).

Dün gice bir dil-ber ile ʿayşumuz nāʿmūr idi

Līkin ol ḫūñ-ḫvāre gözler uyḫudan maḫmūr idi (Ayan, 2020: 685)

Dün gece bir sevgiliyle keyifli bir eğlencemiz vardı; ancak o kan dökücü gözler uykudan mahmurdu.

Beyitte zaman, "dün gece" ifadesiyle somut bir geçmiş zamanı işaret eder ve şairin yaşadığı keyifli anı kesin bir zaman dilimine sabitler. "Dün gece" vurgusu, şairin anlatısını bir hatıra düzlemine taşır; eğlence, sefa ve aşk, geri dönmesi mümkün olmayan bir zaman parçasına aittir. Aynı zamanda bu zaman dilimi, şairin sevgiyle karışık bir sitemini de taşır. O özel gecede sevgilinin kan dökücü gözleri yarı uykuludur. Beyitte zamanın işlevi, dünyevi aşk deneyiminin geçiciliğini ve şairin özlemini vurgulamaktır; çünkü şair o gecenin büyüsünü hatırlarken, zamanın akışıyla geri gelmeyecek bir anı özlemle yad eder. "Dün gece" aşkın en güzel anı şair için artık geride kalmış ve erişilemez bir zamanın sembolüdür.

3.4.3.Yarın

"Yarın" kelimesi, temel anlamıyla "bugünden sonraki gün" demektir; yani zamansal olarak geleceğe işaret eden bir ifadedir. Ancak klasik Türk edebiyatında ve özellikle tasavvufi metinlerde bu kelime, sadece dünyevi bir zaman dilimini değil, aynı zamanda uhrevi bir hakikati temsil eder (Aydın, 2022: 4699).

Ger bu gün munda susuzlıgdan olur iseñ şehîd

Yarın anda haşr olasan bâ-hüseyn-i kerbelâ (Ayan, 2020: 181)

Eğer bugün burada susuzluktan şehit olursan, yarın orada, Kerbelâ'da şehit olan Hz. Hüseyin'le birlikte dirilirsin.

Beyitte zaman iki güçlü kutupta işlenir: "bugün" ve "yarın". "Bugün" ifadesiyle şair, dünyevi zamandaki şimdiyi ve içinde bulunulan somut anı vurgular; burada susuzlukla sabretmek, zorluklara göğüs germek, hatta şehitlik anlamında ölümü göze almak söz konusudur. Buna karşılık "yarın", ertesi ve ahiret gününü simgeler. Kıyamet sonrası diriliş, hesap ve ebedi hayatın başlangıcıdır. Böylece beyitte zaman, insanın dünyevi sabır ve fedakârlığıyla ahiretteki ödül ve dirilişi arasında nedensel bir köprü kurar. Bugün susuzluktan ölmeyi göze almak, yarın Kerbelâ şehidi Hz. Hüseyin'le birlikte dirilme şerefine ermekle ödüllendirilir. Zaman burada geçici dünya hayatının bugününde başlayıp, sonsuz ahiret yarınına uzanan bir süreç olarak işlev görür; şair, okuyucuya bugünkü sıkıntıların ebedi saadetle sonuçlanacağını hatırlatır.

Mey ü şāhid bugün şeksüz ḥarāmdur

Aña kim ġuṣṣa-i ferdāya düşmiş (Ayan, 2020: 441)

"Yarının kaygısına düşen kişiye bugün şarap ve sevgili şüphesiz haramdır." (Aslan, 2023: 542)

Bugün, insanın içinde bulunduğu şimdiki anı, yani yaşayabileceği tek gerçek zamanı temsil ederken; "ferdā" dünyevi anlamda yarın, mecazi anlamda ise geleceğe dair kaygılar ve belirsizlikleri simgeler. Şair, bugün yaşamak yerine yarının endişesiyle meşgul olan kişinin aslında hayatın neşesinden (şarap ve sevgiliden) uzakta olur. Klasik Türk şiirinde şarap ve sevgili hem maddi hem de manevi sevinç ve neşeyi temsil eder. Zaman burada insanın anda kalma yeteneğini sorgulamak için kullanılır. Bugünü bırakıp yarının belirsizliğine takılı kalanlar, kendilerine sunulmuş güzellikleri ve mutluluğu haram kılar, yani ellerinin tersiyle iterler. Beyitte zaman, şimdiki anın değeriyle, geleceği düşünerek yaşanan anlamsız kaygı arasındaki çatışmayı gösterir. Şair okuyucuya bugünün tadını çıkarmayı, yarının kederine kapılarak "şimdi"yi heba etmemeyi salık verir. Böylece beyitte zaman, insanın huzur ve mutluluğunu belirleyen temel unsur hâline gelir. Bugünde kalmak saadetin, yarın kaygısına saplanmak ise sıkıntının sebebidir.

3.4.4. Pazartesi günü

Düşenbîh, Farsça kökenli bir kelime olup, anlamı Pazartesi günüdür. Eski Türkçe ve Osmanlıca metinlerde haftanın günleri genellikle Arapça veya Farsça karşılıklarıyla kullanılırdı. Bu bağlamda "düşenbîh", haftanın ikinci günü olan Pazartesi'yi ifade eder (Develioğlu, 2006: 989).

Du-şenbe güni rāz-ı dilüm söyledüm āḫır

Ol ruḫları gül kirpügi oḫ ḳaşı kemāna (Ayan, 2020: 630) (Dîvân-ı Nesîmî,1260c s.10)

Pazartesi günü nihayet gönlümün sırrını söyledim; o yanakları gül gibi, kirpikleri ok, kaşları yay olana (sevgiliye).

Beyitte zaman, özellikle pazartesi günü ifadesiyle net bir şekilde vurgulanır. Şair, gönlünün derinlerindeki aşk sırrını itiraf etme ânını sıradan bir haftanın günü olan pazartesiye bağlayarak aşkın manevi coşkusunu somut bir zaman noktasına sabitler. Bu, şairin hissettiği yoğun duygunun yalnızca soyut bir aşk hâli değil, yaşanmış, hatırlanan ve tarihlendirilen bir tecrübe olduğuna işaret eder. Böylece "pazartesi günü" ifadesi, şairin iç dünyasında aşkın dönüm noktası olan o anı ölümsüzleştirir.

3.4.5. Salı günü

Se-şenbih, klasik metinlerde ve eski Türkçe zaman terimlerinde haftanın üçüncü günü olan salı gününü ifade eden bir kavramdır. Farsça kökenli bu terim, "üç" anlamına gelen "se" ile "gün" anlamındaki "şenbih" kelimelerinin birleşiminden oluşur (Develioğlu, 2006: 989).

Seh-şenbe güni ṣayyād olup seyrāna çıḫdum

Men ṣayd oluban ḳurban olam piste-dehāna (Ayan, 2020: 630)

Salı günü avcı olup gezintiye çıktım, ama ben av oldum, (o) fıstık ağızlı sevgiliye kurban olayım.

Beyitte zaman, "Seh-şenbe güni" (salı günü) ifadesiyle belirgin bir tarihsel âna bağlanır. Şair, avcı kimliğiyle "salı günü" gezintiye çıktığını söyleyerek aşk serüvenini somut bir zamana yerleştirir ve olayın yaşanmış, hatırlanan bir deneyim olduğunu hissettirir.

3.4.6.Çarşamba Günü

Çehâr-şenbih, Farsça kökenli bir ifadedir ve anlamı "çarşamba günü"dür. "Çehâr" kelimesi Farsça'da "dört", "şenbih" ise "gün" anlamına gelir. Bu birleşimle "haftanın dördüncü günü" ifadesi oluşur (Develioğlu, 2006: 989).

Çār-şanba güni dōst geze geldi çemen içre

Bülbül yüzini gördi anuñ düşdi fiġāna (Ayan, 2020: 630)

Çarşamba günü sevgili çayıra gezmeye geldi; bülbül (âşık) onun yüzünü görünce inleyip feryada düştü.

Beyitte zaman, "Çār-şanba güni" (çarşamba günü) ifadesiyle doğrudan ve belirgin şekilde verilmiştir. Şair, sevgilinin çayıra geldiği günü açıkça tarihlendirerek aşk hikâyesini kronolojik bir düzleme yerleştirir; bu zaman vurgusu, aşkın manevi boyutunu somut ve yaşanmış bir gerçekliğe taşır.

3.4.7. Perşembe günü

Penc-şenbih, Farsça kökenli bir zaman terimidir ve anlamı "perşembe günü"dür. "Penc" kelimesi Farsçada "beş", "şenbih" ise "gün" anlamına gelir. Bu birleşimle "haftanın beşinci günü" kastedilir (Develioğlu,2006:989).

Penc-şenbe güni yāra didüm pendüm işitgil

Fāş itme menüm rāz-ı dilüm yaẖşı yamana (Ayan, 2020: 630)

Perşembe günü sevgilime, 'Öğüdümü dinle; gönlümün sırrını, iyi ya da kötü hiç kimseye açma,' dedim.

Bu beyitte zaman, şairin sevgiliye seslendiği, öğüdünü dile getirdiği ve gönlünün en derin sırlarını açmaması için tembihte bulunduğu anı kesin bir tarihî âna sabitler. Bu sayede okuyucu, aşkın yalnızca duygusal bir süreç olmadığını; somut zamanlarda yaşanan, zamana kaydedilen gerçek anlardan oluştuğunu hisseder. Zaman, şairin iç dünyasındaki önemli bir gelişmenin gönül sırrının açığa çıkması riskinin ve buna dair endişenin yaşandığı o anı ölümsüzleştirir. Böylece beyitte zaman, hem şairin aşkındaki evrimi ve olgunlaşmayı gün gün göstermesine olanak sağlar hem de duygusal kırılma noktalarını belirleyerek aşk hikâyesine derinlik ve gerçeklik katar.

3.4.8.Cuma Günü

Cum'a, Arapça kökenli bir kelime olup hem haftanın altıncı günü olan cuma gününü, hem de toplanma anlamını ifade eder. Kelimenin kökü olan "cem'", "toplamak, bir araya getirmek" anlamına gelir; bu bağlamda "cum'a", "toplanma günü" demektir.(Develioğlu,2006:145)

Ḥaḳdan Ḥaḳkı gel iste Ḥaḳḳ ile vāṣıl ol kim

Ḥaḳ vaʿde virdi çün kim Cumʿa güni liḳādur (Ayan, 2020: 240)

Allah'ı Allah'tan iste; o'na ulaş, çünkü Allah söz verdi ki Cuma günü kavuşma günüdür.

Beyitte zaman, "Cumʿa güni" ifadesiyle açıkça vurgulanır ve tasavvufi bağlamda özel bir anlam taşır. İslâm geleneğinde cuma günü, haftanın en kutlu günü sayılır; dua ve ibadetlerin kabulüne, manevi yakınlaşmalara vesile olarak görülür. Şair de burada zamanı, Allah'a vuslat (kavuşma) için tayin edilmiş özel bir fırsat anı olarak kurgular. Allah'ın vaadiyle cuma günü, hakikate ermek ve Hakk'a (Allah'a) kavuşmak için belirlenmiş kutsal bir zaman dilimidir. Böylece zaman, basit bir haftanın günü olmanın ötesine geçer; şairin manevi yolculuğunda ebedi saadet kapısını aralayan, dünyevi zamanı aşkınlaştıran bir kutsal eşik haline gelir. Beyitte zaman, hem Allah'ın vaadine sadık kalacağını hatırlatan bir unsur hem de Allah'a ulaşmanın (vahdet) gerçekleşeceği umudunu diri tutan bir unsur olarak işlev görür.

Āẕīne güni gördi cemālüñi Nesīmī

Laʿl-i lebüñ uş şerbetin içdüm ḳana ḳana (Ayan, 2020: 630)

Cuma günü Nesîmî senin güzel yüzünü gördü, kırmızı dudaklarının şerbetini kana kana içtim.

Beyitte zaman, "Āẕīne güni" (cuma günü) ifadesiyle kesin bir gün olarak verilmiştir ve şairin aşk serüvenini gün gün anlatan dizeler dizisinin son halkasını tamamlar. Şair de bu beyitte cuma gününü, sevgilinin yüzünü görmekle birleşen kutsal bir aşk ânı olarak işler. Āẕīne güni" dünyevi güzellik ile manevi kutsiyetin aynı noktada buluştuğu zamanı temsil eder. Nesimi, sevgiliyi görmekle kalmaz, onun kırmızı dudaklarının şerbetini içerek aşkın en yoğun, en tatmin edici tecrübesini yaşar. Zaman, burada aşkın tamamlanma ânını, dünyevi bir hafta gününü manevi bir kavuşma günü olarak kutsar.

İy bilmeyen bu mıṣrı itürme cumʿayı kim

Cumʿa bu Mıṣr içinde maḳbūl-i kibriyādur (Ayan, 2020: 364)

Ey bilmeyen, bu Mısır'ı kaybetme çünkü Cuma bu Mısır içinde Allah katında makbul olandır.

Beyitte zaman, "cumʿa" (cuma günü) ifadesiyle açıkça vurgulanır ve şairin mesajının odak noktasını oluşturur. Beyitteki "Mıṣr" sembolü ise hem somut anlamda Mısır şehrini hem de tasavvufi anlamda insanın gönül diyarını, hatta Kabe'yi veya sevgilinin yüzünü temsil eder. Burada şair, manevi Mısır'ı kaybetmemek için cuma gününün kıymetini bilmeyi öğütler; çünkü cuma, bu "Mısır" mecazen Allah katında makbul olan zaman dilimidir. Böylece zaman, beyitte yalnızca haftanın belirli bir günü değil, manevi anlamda insanın gönül diyarında Hakk'ın rızasına erişmenin kapısını aralayan kutsal bir fırsat anı olarak işlev görür. Zamanın bu kullanımıyla şair, okuru cuma gününü dünyevi telaşlarda heba etmemeye, onu kalpteki Mısır'da yani aşkın, hakikatin ve ilahi kabulün mekânında en iyi şekilde değerlendirmeye çağırır. Böylece zaman, Allah'ın rahmetine ve sevgiliye yaklaşmanın anahtarı olan özel bir anı kutsallaştırır ve beytin manevi vurgusunu derinleştirir.

3.4.9.Cumartesi Günü

Şenbih, hem "gün" anlamında genel bir zaman bildiren sözcük, hem de özel olarak haftanın ilk günü olan cumartesi anlamında kullanılan tarihî bir zaman terimidir (Develioğlu, 2006: 989).

Şenbih günide uġradum ol serv-i revāna

Şeydāyī ḳılup ṣaldı meni cümle cihāna (Ayan, 2020: 630) (ND, 1260a: s. 45)

Cumartesi günü o salınan selvi boyluya (sevgiliye) uğradım; beni deli edip bütün dünyaya saldı.

Beyitte zaman, "Şenbih günide" (cumartesi günü) ifadesiyle verilmiştir. Bu beyitte zaman, âşığın aşk serüvenine adım attığı ilk gün olarak öne çıkar. Cumartesi günü sevgiliye rastlamak, şair için aşk yolculuğunun başlangıç noktasıdır. Cumartesi, şairin dünyaya karşı eski hâlinden kopuşunu ve aşkın etkisiyle "cihana salınmasını" sembolize eder; zaman, âşığın hayatını ikiye bölen (öncesi ve sonrası) bir eşik işlevi görür. Böylece beyitte zaman, sevgilinin görüldüğü kutsal ânı işaret eder.

3.4.10. Pazar Günü

Yek-şenbih, klasik metinlerde ve eski takvim sistemlerinde pazar gününü belirtmek için kullanılan, Farsça kökenli bir zaman ifadesidir (Develioğlu, 2006: 989).

Yek-şenbe güni Mecnūn olup dağlara düşdüm

Leylī yüzin oḫşadum anuñ māh-ı tabāna (Ayan, 2020: 630)

Pazar günü Mecnun olup dağlara düştüm; Leyla yüzünü parlak aya benzettim.

Beyitte zaman, "Yek-şenbe güni" (pazar günü) ifadesiyle kesin bir tarih olarak belirtilmiştir ve şairin aşk yolculuğunun kronolojik akışında önemli bir aşamayı simgeler. Beyitte pazar günü, âşığın Leyla ve Mecnun hikâyesini kendinde yaşadığı, aşk yüzünden aklını kaybedip dağlara düştüğü delilik anı olarak işlenir. Bugün, aşk yolculuğunda tutkunun zirve yaptığı, aşkın şairi mecazi anlamda yerinden yurdundan kopardığı ve onu manevi bir çile yolculuğuna sürüklediği kritik bir zamansal eşiği temsil eder. Zaman, burada âşığın aşk serüveninde akıl ve mantığın kaybedildiği, sevdanın şairi Mecnûnlaştırdığı anı işaret eder; bu ânı belirli bir güne sabitleyerek aşkın manevi krizini somut bir hafızaya dönüştürür.

Leylâ ile Mecnûn hikâyesi, tasavvufî yorumda mecâzî aşkın hakikî aşka dönüşümünün sembolüdür. Mecnûn'un Leylâ'ya olan aşkı, aslında insan ruhunun ilahî aşka duyduğu özlemi temsil eder. Kays'ın dünyevî güzellikte fani olan Leylâ'ya duyduğu sevda zamanla onu içsel bir arayışa, çöllerde yalnızlığa ve tefekküre yöneltir; bu yolculuk onun benliğinden sıyrılarak aşkın mutlak kaynağı olan Allah'a yaklaşmasına vesile olur. Leylâ, aşk yolunun ilk durağı, Mecnûn ise vuslatı değil aşkın kendisini arayan âşıktır. Bu yönüyle hikâye, aşkın kemâle erdiğinde maşukta değil, Allah'ta tamamlandığını anlatan bir aşkın seyr u sülûküdür (Pala, 2004: 288-289).

3.4.11. Kış

Kuzey yarımküre için aralık ayının 22'sinde başlayıp martın 21'ine kadar süren, yılın en soğuk mevsimi (Parlatır vd., 1998: 1308).

Egerçi fürḳatüñ ḳışdur ki el-berdü ʿadüvvüd-dīn

Ḥaḳa minnet ki vaṣluñdan gül açıldı bahār oldı (Ayan, 2020: 700)

Her ne kadar senin ayrılığın kıştır ki "soğuk dinin düşmanıdır" Allah'a şükür ki (sana) kavuşmamla gül açtı, bahar geldi.

Bu beyitte zaman, mevsim metaforları üzerinden anlatılır ve şairin iç dünyasındaki duygusal değişimi gösteren güçlü bir anlatım aracı hâline gelir. Ayrılık dönemi "kış" mevsimiyle özdeşleştirilir. "El-berdü ʿadüvvüd-dīn" (soğuk dinin düşmanıdır) (El-Ghunaymî, 2015) ifadesi, kışın sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhani bir tehdit olduğunu ima eder. Şair için sevgiliden ayrı kalmak, manen soğumak, ruhsal çöküşe yaklaşmak demektir. Buna karşılık kavuşma anı, zamansal olarak bahara denk gelir; bahar, zamanın yeniden canlandığı, donmuş kalplerin çözüldüğü, çiçeklerin açtığı bir mevsimdir. Burada şairin kavuşma deneyimi, zamanın akışında kıştan bahara geçiş gibi bir dönüşüm yaratır. Ayrılık kışı sona ermiş, Allah'ın lütfuyla aşkın baharı başlamıştır.

Hiç gün olmaz gicesüz hiç sır olmaz peçesüz

Sen neçe ḳışsan ki senüñ tāze bahāruñ yoḫımış (Ayan, 2020: 438)

Hiçbir gün gecesiz olmaz, hiçbir sır örtüsüz olmaz; sen nasıl bir kışsın ki senin taze baharın yokmuş.

Beyitte zaman hem gün ve gece karşıtlığı hem de kış ve bahar mevsimleri üzerinden güçlü bir şekilde işlenir. Şair, "hiç gün gecesiz olmaz" diyerek zamanın doğal döngüsüne atıf yapar, her gün, geceyle tamamlanır. Bu zamandaki sürekliliği ve karşıtlıkların birbiriyle var olduğunu gösterir. Aynı şekilde "hiç sır peçesiz olmaz" ifadesi de zamanın içinde gelişen olayların, yaşanan sırların mutlaka bir örtüsü olacağını, yani zamanla gizlerin saklanacağını ima eder. İkinci mısrada ise şair, sevgiliyi "baharı olmayan bir kış" olarak tasvir eder. Kış mevsimi, normalde baharla sona erip canlılığa geçiş yapar; ama sevgilinin gönlü o kadar katıdır ki onun kışının ardından bir bahar gelmez, bu da zamanın doğal döngüsünün sevgilide bozulduğunu gösterir. Böylece zaman, beyitte hem gece-gündüz döngüsü hem de kış-bahar geçişiyle insanın duygu dünyasındaki değişimin ve aşkın beklentisinin temel göstergesi olarak kullanılır; ama şair bu doğal döngünün sevgilide kırıldığını, zamanın sevgiyle

yumuşatamadığı bir katılık olduğunu dile getirerek zamana yüklediği umudu boşa çıkarır. Bu yüzden beyitte zaman hem doğal düzenin hem de aşkın beklenen dönüşümünün eksikliğini göstermek için önemli bir anlatım aracı olur.

3.4.12.Bahar

Kışla yaz arasındaki, doğanın canlandığı mevsim; 22 Mart ile 21 Haziran arası, ilk yaz anlamına gelir (Develioğlu, 2006: 65). Klasik Türk edebiyatında en çok üzerinde durulan mevsim bahardır. Başta gül, lâle, sümbül, menekşe olmak üzere çiçeklerin en gözde olduğu, zamanın bahar oluşu ve bu güzelliklerin yansıdığı doğa, edebî estetikte özel bir yere sahiptir. Bağ ve bahçenin bahar mevsiminde güzelleşmesi, akan suların daha coşkun hâle gelmesi, şairler tarafından baharı diğer mevsimlerin üstüne koyar. Bahar mevsimi, uzun süren bir kışın ardından evlerde bunalan insanların kırlara, mesirelere çıkıp eğlence düzenlediği, eğlendiği, gezinti yaptığı bir canlanma mevsimidir. Bu yönüyle, bahar her şeyin taptaze, canlı ve mest edici olduğu bir zaman dilimidir (Pala, 2004: 54-55).

İy ḥūrī bugün viṣālüñ ile

Mevsimleri nev-bahār idersen (Ayan, 2020: 788)

Ey huri, bugün (seninle) kavuşmamla (bütün) mevsimleri bahara çeviriyorsun.

Normalde mevsimler kendi döngüsünde devam eder; ancak kavuşmayla, şairin iç dünyasında zamanın akışı bozulur. Kış ve sonbahar dâhil tüm mevsimler, ilkbahara dönüşür. Burada zaman, nesnel ve doğal akışından çıkarak tamamen şairin aşk tecrübesine bağımlı bir hâle gelir; aşkın coşkusuyla zamanın atmosferi yenilenir, canlanır. Böylece beyitte zaman, yalnızca takvimsel bir ölçü değil, âşığın ruh hâline göre değişen, onun iç dünyasında mevsimlerin bile bahara döndüğü manevî bir iklim hâlini alır. Şair, zamanın duygusal deneyimle bükülebileceğini ve insan kalbinin yaşadığı yoğunlukla mevsimlerin bile yeniden şekillenebileceğini vurgular.

Gitdi bu hicrān demi geldi çü eyyām-ı bahār

Ṣād hezārān murġ-zār açıldı oldı murġ zār (Ayan, 2020: 768)

Ayrılık zamanı geçti; çünkü bahar günleri geldi, yüz binlerce kuş bahçesi çiçek açtı, kuşlar (ise) ağladı.

Beyitte zaman, “hicrân demi” (ayrılık zamanı) ile “eyyâm-ı bahâr” (bahar günleri) ifadeleri üzerinden iki kutuplu bir anlatımla kurulur. “Ayrılık zamanı” kışa özgü soğuk,

kasvet ve karanlığı simgelerken; "bahar günleri" yeni başlangıcı, dirilişi ve aşkın/mânevî coşkunun zamanını temsil eder. Şair, baharın gelişiyle zamanın akışında bir kırılma yaşandığını; ayrılıkla dolu zor dönemin sona erip yerini sevinç, canlılık ve umuda bıraktığını belirtir. Ne var ki hemen ardından, yüz binlerce kuş bahçesi çiçek açsa da "kuşların ağlaması" bu değişimin çelişkili etkisini yansıtır: dışarıda bahar başlamış, tabiat canlanmıştır; ama şairin (ya da kuşların) iç dünyasında hüzün sürmektedir. Bu durum, zamanın akışının herkes için aynı anlamı taşımadığını; bahar gibi sevinçli bir dönemin bile aşk acısı çeken için gözyaşı sebebi olabileceğini gösterir. Sonuç olarak zaman, beyitte hem hicrân–vuslat, kış–bahar geçişini hem de içsel deneyimde zamanın farklı hissedilişini görünür kılan güçlü bir anlatı aracına dönüşür; dış gerçeklik ile iç deneyim arasındaki uyumsuzluk özellikle vurgulanır.

Bu elvānuñ bedīʿin gör yine ḥaşrüñ rebīʿin gör

Baḫāruñ büt cemīʿin gör dirilmiş İsm-i aʿẓamdan (Ayan, 2020: 617)

Bu renklerin eşsizliğini gör, dirilişin baharını yine gör; baharın tüm güzelliklerini en büyük isimden dirilmiş olarak gör.

Beyitte zaman, "ḥaşrüñ rebîʿi" (haşrin/dirilişin baharı) ifadesiyle olağan kronolojiyi aşan eskatolojik bir ufukta yeniden tanımlanır: haşr kıyamet sonrasında diriltmenin ve hesaba çağrının zamanı iken, rebîʿ (bahar) ölü toprağın canlanışına işaret eder. Şair bu iki katmanı üst üste bindirerek korku ve muhasebeyle anılan haşri, yeniden doğuşun mevsimi olarak yorumlar. Beyitteki "İsm-i Aʿẓamdan dirilmiş" terkibi bu bahara yoğunluk katar: geleneğe göre İsm-i Aʿẓam, Allah'ın isimleri arasında en yücesi olup dua ve tecellîde en etkili addır; rivayetlerde kutsal kitaplar ve peygamberler üzerinden aktarılan menkıbeler bu üstünlüğü pekiştirir (Pala, 2004: 239). Böylece şiir, dünyevî baharın canlılığı ile haşr gününün mânevî dirilişi arasında kurduğu benzetmeyle, zamanın hem geçici hem de sonsuz yüzünü birleştirir; zamanı, dünyevî ömrün ötesine taşan diriliş ve hakikate erişim mevsimi olarak yeniden anlamlandırır.

Şevḳuñ ḳatında aġlayıcı göz töker yaşın

Faṣl-ı bahāra döndür ü güldür bahārumı (Ayan, 2020: 742)

Şevkin huzurunda ağlayan göz yaşını döker; beni bahar mevsimine çevir ve baharımı güldür.

Beyitte zaman, "faṣl-ı bahār" (bahar mevsimi) ifadesiyle aşkın iç dünyasına bağlanan güçlü bir mecaz olarak işlenir. Beyitte şair, arzunun huzurunda gözyaşları dökerken, sevgiliden iç dünyasında zamanı değiştirmesini, duygusal iklimini kıştan ilkbahara çevirmesini ister.

Bahār oldı vü açıldı yüzinden perde gülzāruñ

İrişdi ġoncenüñ devri zamānı ḳalmadı ḫāruñ (Ayan, 2020: 455)

Bahar geldi yüzünden perde açıldı (senin) gül bahçenin; goncanın zamanı erişti, dikenin devri kalmadı.

Beyitte zaman, doğrudan "bahār oldı" (bahar oldu) ve "goncanın devri erişti" ifadeleriyle somutlaştırılır. Baharın gelişi, zamandaki büyük dönüşümün metaforu olarak kullanılır. Kışın donukluğu kalkmış, sevgilinin güzelliğini örten perde açılmıştır. "Goncanın devri" ile baharın getirdiği yenilik ve açılım vurgulanırken, "dikenin zamanı kalmadı" ifadesiyle aşkın acı ve engelleyici unsurlarının sona erdiği anlatılır. Beyitte zaman, burada yalnızca mevsim değişimi değil; aşkın ümitsizlikten neşeye, kederden vuslata geçişinin somut göstergesi hâline gelir. Şair için zaman, sevgiliyle ilgili gelişmelerle belirlenir; bahar, âşığın gönlündeki dirilişin, dikenin (acı, ayrılık) ortadan kalkışı ise zamanın âşığa lütufla dönmesini simgeler.

3.4.13.Yaz

Yaz, kuzey yarım küre için yılın 21 Haziran'ında başlayıp 23 Eylül'e kadar süren, ilkbahar ile sonbahar arasındaki sıcak mevsimdir. Bu dönem, genellikle hava sıcaklıklarının en yüksek olduğu, gündüz süresinin uzun, gece süresinin kısa olduğu bir zaman dilimini ifade eder (Parlatır vd., 1998: 2418).

Yaz güni derdümüzüñ mā-i maʿindür meyümüz

Sen ne bilürsen bu meyi çünki ḫumāruñ yoḫımış (Ayan, 2020: 438)

Yaz günü derdimizin saf akarsuyu bizim şarabımızdır; sen bu şarabı nasıl bileceksin ki sarhoşluğun (bile) yokmuş.

Beyitte zaman, "yaz güni" (yaz günü) ifadesiyle belirgin bir şekilde verilir ve bu zaman dilimi, şairin duygusal hâlini anlatmada merkezi bir unsur hâline gelir. Şair, yaz gününü derdinin ve aşk sarhoşluğunun en yoğun hissedildiği zaman olarak betimler. Bu yüzden "mey" (şarap) mecazıyla aşkın kendisini veya tasavvufi anlamda manevi sarhoşluğu

ifade eder. Buna karşın muhatap, bu mevsimdeki manevi sarhoşluğu tatmamış, bu aşkın ateşini hissetmemiştir; dolayısıyla şairin hissettiği zamanı ve yaşadığı derinliği anlayamaz. Böylece zaman, beyitte hem aşkın ruh hâlini belirleyen bir atmosfer hem de âşık ile gafiller arasında derin bir tecrübe farkını vurgulayan bir unsur olarak kullanılır.

IV.BÖLÜM

4.NESÎMÎ DÎVÂNI'NDA MEKÂN

Nesîmî, Klasik Türk şiirinde mekân kavramını yalnızca fiziksel bir olgu olarak değil, aynı zamanda metafizik ve tasavvufî anlamlarla da işlemiş; bu kavramı çeşitli edebî sanatlarla derinleştirerek çok yönlü biçimde kullanmıştır.

4.1. KUTSAL VE DİNİ MEKÂNLAR

Klasik Türk edebiyatında "kutsal/dinî mekân", yalnız fizikî bir yer değil; ilâhî tecellînin, arınmanın ve yönelişin (kıble) somutlaştığı sembolik merkezlerdir.

4.1.1. Kâbe

Kâbe, İslâm inancına göre Mekke'de bulunan, Müslümanların kıblesi olan kutsal yapıdır. Hz. İbrahim ve oğlu Hz. İsmail tarafından inşa edildiğine inanılır; hac ibadetinin merkezidir. Klasik Türk edebiyatında Kâbe, yalnızca kutsal bir mekân değil, aynı zamanda derin mecazlara açık bir semboldür. Tasavvufî anlamda gönül, ilahî aşkın tecelli yeri olduğu için, gönül Kâbe'ye benzetilir. Âşık sevgilinin mahallesinde dolaşarak Kâbe'yi tavaf etmiş sayılır; sevgilinin yüzü Kâbe gibi mukaddes görülür. Ayrıca Astar-ı Kâbe (örtüsü), Hacerü'l-Esved, Zemzem gibi unsurlar da edebî imgelemin içinde geniş çağrışımlara sahiptir. Bu yönüyle Kâbe hem fizikî kutsallığın hem de aşkın manevî merkezinin simgesi olarak Klasik Türk edebiyatında çok katmanlı ve zengin bir sembol hâline gelmiştir (Pala, 2004: 245). Hurûfî kaynaklarına göre ka'b topuk demektir; burası Âdem'in ayaklarının yaratıldığı yer olduğu için ka'be denilmiştir. Âdem yaratılırken baş ve alın toprağı da Kâbe'den alınmıştır. Namaz kılarken yüzün Kâ'be'ye döndürülmesi Âdem'e tazimden dolayıdır (Usluer, 2009: 507).

Eyledüm gönlümi mesken ol cemālüñ ʿışḳına

Kaʿbenüñ genci budur şol gence vīrān buldum uş (Ayan, 2020: 433)

Gönlümü senin yüzün (güzelliğinin) aşkına bir barınak yaptım; Kâbe'nin hazinesi(işte) budur; işte o hazineye ulaşmak (için) o hazineyi(gönlümü) harap hâlde buldum.

Şair, sevgilinin yüzü uğruna gönlünü bir barınak, yani kutsal bir mekân hâline getirmiştir. Bu gönül mekânı, sıradan bir iç dünyadan ibaret değil, Kâbe'ye eşdeğer, hatta onunla yarışabilecek kutsallıktadır. Kâbe'nin fiziki yapısı içinde bir "hazine" bulunduğuna

dair halk inanışı burada devreye girer. Şair, "işte o hazine bu" diyerek gönül Kâbe'sinin içindeki aşkı bu sembolik hazineye benzetir. Ancak bu gönül-mekân artık sağlam değildir; harap hâle gelmiştir. İlginçtir ki, şair bu çöküşü olumsuz değil, tam aksine bir erişim yolu olarak görür. Aşk yüzünden yıkıma uğramış gönül, içinde taşıdığı sırra ulaşmanın bir aracı olmuştur. Bu durum, maddî mekânın yıkılmasıyla manevî hakikatin ortaya çıkması fikrini taşır.

Ol Ḥaḳḳı ṭanı kim yüzüñe kaʿbedür dimiş

Maʿnīde ḥācī ol durur ehl-i Ṣafā direm (Ayan, 2020: 511)

O Hakk'ı tanı, çünkü demiş ki insanın yüzü Kâbe'dir mana (âleminde gerçek) hacı, (gönlü) saf ve temiz olan kişidir derim.

Bu beyitte mekân, tasavvufi bir bakış açısıyla anlam katmanına taşınır; zahiri Kâbe'den manevi Kâbe'ye doğru bir dönüşüm yaşanır. Şair, "yüzün Kâbe'dir" diyerek, insanın yüzünü ve dolayısıyla gönlünü ilahi tecellinin mekânı olarak sunar. Bu bakış, kutsal mekânı sadece Mekke'deki fiziki Kâbe ile sınırlı tutmaz, insanın iç mekânına, kalbine taşır. Böylece Kâbe, maddi bir yer olmaktan çıkarak, insanın içinde, Hakk'ı tanıyan ve nurunu taşıyan gönülde açığa çıkan kutsallığın sembolü olur.

Tasavvufî düşüncede Kâbe, sadece Mekke'deki kutsal yapı değil, aynı zamanda gönül, yüz ve kalp gibi manevî merkezleri temsil eden derin bir semboldür. Beyitte geçen "yüzüne Kâbe'dir dimiş" ifadesi, bu sembolizmin merkezinde yer alır. Sûfilere göre iki tür Kâbe vardır: biri zahirde Mekke'deki taş bina, diğeri ise bâtında gönülde, kalpte ve insan yüzünde tecellî eden mânevî Kâbe'dir. Bu anlayışa göre gerçek hacı, sadece Mekke'ye giden değil, gönlünü ve yüzünü Hakk'a yönelten, iç dünyasını arındıran kişidir. Bu bağlamda hac yolculuğu, âşığın sevgiliye ulaşma çabasıyla özdeşleşir; zahirde Kâbe'yi tavaf eden hacı gibi, bâtında da âşık gönül Kâbe'sini tavaf eder (Uludağ, 2012: 200). Hurûfî düşüncede insan yüzünün Kâbe toprağından yaratıldığına inanılması, bu yorumları daha da derinleştirir: kıbleye yönelmek sadece fizikî bir yöneliş değil, insanın maddî ve manevî varlığına duyulan saygının bir ifadesidir. Beyitte geçen "mânâ âleminde gerçek hacı, gönlü saf ve temiz olan kişidir" sözü, ibadetin dışsal şekillerinden çok içsel arınmaya, hakikî vuslata vurgu yapar. Bu nedenle yüz, gönül ve Kâbe aynı eksende birleşir: hepsi Hakk'a yönelen bir aşk mekânıdır (Şenödeyici, 2014: 39).

Yüzüñdür şeksüz Allāhuñ yemīni kaʿbesi beyti

Yemīni bilmemiş her kim şimālüñ ḳadrini bilmez (Ayan, 2020: 397)

Hiç şüphesiz senin yüzündür Allah'ın sağ eli, Kâbe'si evi, kim sağ elin değerini bilmezse, sol elin kıymetini (de) bilmez.

Beyitte geçen "yemîn" (sağ) ve "şimâl" (sol) kelimeleri yalnızca bedensel yönleri değil, aynı zamanda Kâbe etrafında yapılan tavafın yönsel düzenini çağrıştırır. Tavafta sol el Kâbe'ye dönük tutulur; bu durum, kalbin Kâbe'ye yakın kalmasını sağlayarak âşığın Hakk'a yönelişini sembolize eder (Öğüt, 2011: 178). Sağ elin kıymetini bilmeyen, sol elin değerini de bilmez ifadesi ise bu yönelişin anlamını kavrayamayanın ne zahiri ibadeti ne de bâtınî manayı tam olarak anlayamayacağını ifade eder. Şair, burada yalnızca coğrafi bir yönü veya fiziksel hareketi değil, insan bedeninin kutsallığını da dile getirir. Özellikle yüz, gönül ve kalp; klasik Türk şiirinde Kâbe ile özdeşleşen manevî mekânlardır. Dolayısıyla Kâbe'ye gösterilen saygı, aslında Hakk'ın yansıdığı insan yüzüne ve gönlüne de yönelmelidir. Böylece şiirde mekân, sadece dışsal bir yapı değil, aynı zamanda içsel bir tecelli alanı olarak sunulur. Kâbe'ye gitmek nasıl bir yönelişse, insanın iç dünyasındaki ilâhî hakikate yönelmesi de bir başka tavaf, yani hakikate katılımın yolculuğudur.

Ṭavāf-ı kaʿbenüñ gerçi sevābı çoḫdur iy mevlā

Gönül Allāh evidür çün ṭavāf itmek anı evlā (Ayan, 2020: 188)

Ey Allah'ım Kâbe'yi tavaf etmek her ne kadar çok sevap olsa da gönül Allah'ın evidir, bu yüzden onu tavaf etmek daha iyidir.

Kâbe, İslâm'ın en kutsal mekânıdır ve hac ibadetinin merkezi olarak tavaf edilir. Ancak şair, gönlü "Allah'ın evi" olarak tanımlayarak manevi bir mekân kavramı ortaya koyar ve gönlü yüceltir. Çünkü tasavvuf geleneğinde insanın kalbi Hakk'ın tecelli ettiği, Allah'ın nazar ettiği yer olarak kabul edilir. Bu bakış açısıyla şair, fiziki Kâbe'nin tavafını küçümsemeden, asıl önemli olanın insanın gönlüne, yani içindeki manevi mekâna yönelmek olduğunu vurgular. Gönül, Allah'ın gerçek evi olarak görülür; ona sevgi, şefkat ve özen göstermek, manevi olarak Kâbe'yi tavaf etmekten bile üstün bir ibadet olarak sunulur. Bu beyitte mekân kavramı, fizikî kutsal mekândan (Kâbe) içsel, manevi mekâna (gönül) kaydırılarak insanın kalbi en kutsal alan olarak yüceltilir. Böylece ibadetin özü, ritüellerin ötesinde, insanın iç dünyasındaki samimiyet ve gönül temizliğine bağlanır (Uludağ, 2012: 200).

Kaʿbe-i ʿışḳa varanuñ sıdḳ u niyāzdur yolı

Menzile ʿāḳıbet irür kim ki bu rāh içindedür (Ayan, 2020: 361)

Aşkın Kâbe'sine ulaşmanın yolu temizlik ve niyazdır, sonunda menzile ulaşır, kim bu yolda yürüyorsa.

Kâbe'ye varmak için maddi bir yolculuk değil, doğruluk (sıdk) ve samimi dua (niyaz) gerekir. Bu, kişinin iç mekânında, yani gönlünde gerçekleştirmesi gereken manevi bir yolculuktur. Yol ve menzil kavramları, mekânsal bir hareketi çağrıştırsa da şair bu yolculuğu tamamen manevi bir mekân olan aşkın Kâbe'sine taşır. Dolayısıyla beyitte fiziksel Kâbe'den ziyade, aşkın Kâbe'sine giden manevi yol ve bu yolun mekânı olan gönül öne çıkar.

Ne ki aʿlā vü esfelde nebī vü hem velī vardur

Ḫamu yüz kaʿbeye ṭutmış sücūd eylemedi şeyṭān (Ayan, 2020: 568)

Yüksekte (âlâda) ve aşağıda (esfelde) hem peygamberler hem veliler vardır hepsi yüzlerini Kâbe'ye dönüp secde etti, yalnız şeytan secde etmedi.

Bu beyitte şair, Kâbe'yi Allah'a yönelişin merkezi olarak ele alır ve evrensel bir ibadet mekânı olarak konumlandırır. Hem en yüce mertebede (a'lâda) hem de en alt mertebede (esfelde) bulunan peygamberler ve veliler bile yüzlerini Kâbe'ye dönüp secde ederek teslim olmuşlardır. Burada Kâbe, yalnızca Mekke'deki fiziksel yapı değil, kutsallığın, ilahi hakikate yönelmenin ve itaatin sembolü olan bir mekândır. Bu mekânın karşısında ise şeytanın secde etmemesi, ilahi düzene başkaldırıyı simgeler. Böylece Kâbe, Allah'a kulluğun ve bağlılığın mekânsal ve sembolik merkezi olarak öne çıkar. Şair, tüm kâmil insanların bile bu kutsal mekâna yöneldiğini vurgulayarak Kâbe'nin evrensel kutsiyetini ve itaatin mekânsal simgesini ortaya koyar.

Hurûfîlik düşüncesinde insan, özellikle yüzü ve gönlü itibarıyla kutsal bir mekân olarak kabul edilir; bu bakışta insan, ilâhî sırların tecelli ettiği bir "Kâbe-i insânî"dir. Bu nedenle insan yüzüne saygı göstermek, tıpkı Kâbe'ye yönelip hürmet etmek gibi manevî bir yöneliş olarak değerlendirilir. Şairin beyitte yüzü Kâbe'ye benzetmesi ve saygı gösterilmesini istemesi, bu Hurûfî anlayışın şiirsel yansıması olarak görülebilir. Bu bağlamda, "şeytanın insana secde etmemesi" meselesine gönderme yapılıyor olması da anlamlıdır. Kur'an-ı Kerîm'de, Allah'ın "Âdem'e secde edin" emrine tüm melekler boyun eğmiş, yalnızca İblis secde etmeyi reddetmiştir (Bakara 2/34; Hicr 15/28–31; Sâd 38/71–74). İblisin bu tutumu, onun Âdem'in maddî yönüne (çamura) takılı kalıp, onda tecelli eden ilâhî

ruhu göremeyişinin sonucudur. Hurûfî gelenekte ise bu ilâhî tecellî, özellikle insanın yüzünde ortaya çıkar. Dolayısıyla şairin çağrısı, yüzü bir Kâbe olarak gören ve onu inkâr etmeyen bir bakışa davettir (Şenödeyici, 2014: 39).

Kaʿbe yüzüñdür iy ṣanem yüzüñe secde eylerem

Ḥācısıyam bu kaʿbenüñ men bilürem ṣafāsını (Ayan, 2020: 692)

Ey sevgili! yüzün Kâbe'dir, ben de ona secde ederim ben bu Kâbe'nin hacısıyım ve onun kutsallığını, saflığını bilirim.

Bu beyitte şair, sevgilinin yüzünü Kâbe'ye benzeterek ilahi güzelliğin tecelli mekânını sevgilinin çehresiyle özdeşleştirir. Kâbe, İslâm'ın en kutsal mekânı ve ibadetin yönü (kıble) olarak, Müslümanların Allah'a yönelişinin sembolüdür. Şair, sevgilinin yüzünü bu kutsal mekâna benzeterek, maddi Kâbe'de olduğu gibi yüzünde de hakikatin zuhur ettiğini ifade eder. "Secde etmek" hem ibadet hem de teslimiyetin sembolüdür; şair burada secdeyle sevgiliye duyduğu derin aşkı ve teslimiyeti gösterir. Kendini "bu Kâbe'nin hacısı" olarak tanımlaması ise tasavvufi anlamda gerçek haccın, kalpte/sevgilide/ilahi güzellikte yapılacağını ima eder. Bu beyitte mekân kavramı, fiziksel Kâbe'yi aşarak gönül ve yüz gibi metaforik mekânlara taşınır; böylece aşkın mekânı, hakikatin tecelli ettiği sevgilinin yüzü olur.

Gel imdi kaʿbenüñ sırrın tefekkür ḳıl ayā ʿāḳıl

Ki niçün yiddi yiddidür bu sırdan olmaġıl nādān (Ayan, 2020: 569)

Ey akıllı kişi, şimdi gel ve Kâbe'nin sırrı üzerine düşün neden yedi defa tavaf edildiğini anlamaya çalış; bu sırrı bilmeden cahil kalma.

Yedi sayısı, İslâm kozmolojisinde semavat (yedi gök katı) ve manevi kemalin simgesidir; bu nedenle tavafın yedi olması da ilahi düzen ve hikmete işaret eder. Dolayısıyla şair, Kâbe'yi ve onun ritüellerini şeklen değil, derin manevi anlamıyla kavramayı, içsel idrakle hareket etmeyi ve böylece maddi mekândan manevi mekâna geçmeyi öğütler. Hurûfîlikte yedi rakamı hem insan bedenine hem de ilahî sırların tecellisine dair güçlü sembolik anlamlar taşır. Özellikle Fazlullah-ı Hurûfî'nin yorumlarına göre, insan yüzünde doğuştan var olan yedi hat, varlığın ilahî sırlarla donatılmış yönlerini temsil eder. Bu yedi hattın iki kaş, dört kirpik ve bir saç hattından oluştuğu belirtilir; bu dizilim, Fâtiha Suresi'nin yedi ayetiyle eşleştirilir. Fâtiha'nın "Ümmü'l-Kitâb" (kitabın anası) olarak nitelendirilmesi de bu sembolizmi daha da derinleştirir (Eğri, akt. Karahüseyin, 2017: 107).

Bu beyitte şair, Kâbe'nin etrafında yedi defa dönmek anlamına gelen tavaf ibadetini, sadece zahiri bir ritüel değil, derin bir manevi hakikat olarak anlamaya çağırır. Beyitte şair, aklı ve tefekkürü öne çıkararak mekânın (Kâbe'nin) sırlarına nüfuz etmenin ancak akılla ve derin düşünceyle mümkün olduğunu ifade eder. Kâbe'yi sadece taş ve yapı olarak değil, ilahi sırların ve hakikatin merkezi olarak görmeyi önerir.

Refʿ ider bu ḥicābı her ki bilür

Gönlümüñ kaʿbesine bāb nedür (Ayan, 2020: 775)

Bu perdeyi kim hakikati bilirse kaldırır; gönlümün Kâbe'sine (hangi kapıdan girileceğini o anlar) kapı nedir.

Bu beyitte şair, gönlü Kâbe'ye benzeterek insanın iç dünyasını kutsal bir mekân gibi tasvir eder. Kâbe, zahirde Mekke'deki kutsal yapı iken, tasavvuf geleneğinde insanın kalbi Allah'ın nazargâhı, yani hakikatin tecelli ettiği en değerli mekândır. Şair, gönül Kâbe'sine ulaşmanın yolunun kalpteki perdeleri kaldırmaktan geçtiğini söyler. Perdenin kalkması, kalbin saflaşarak ilahi hakikati doğrudan idrak etmesi anlamına gelir. Beyitteki "hangi kapıdan girileceğini anlar" ifadesi ise, Kâbe'nin her kapısından değil, belirli bir kapısından yaklaşılarak kalpte Hakk'a ulaşılabileceğine işaret eder.

Böylece şair, mekânı (Kâbe'yi) içselleştirip gönül düzlemine taşıyarak, zahiri hac yolculuğundan manevi bir yolculuğa, gönül Kâbe'sine yönelmeye davet eder. "Kalpleri var ama onunla bir şey anlamıyorlar" (A'râf, 7/179), "Akletmek için onlarda kalp yok mu?"(Hac, 22/46) ve "Kalbi olanlar için bunda öğüt vardır"(Kâf, 50/37) gibi ayetlerde kalbin sadece biyolojik bir organ değil, aynı zamanda idrak, akıl etme ve manevî algının merkezi olduğu ifade edilir (Uludağ, 2001: 248). Beyitteki "perde" mecazı, tasavvufî anlamda insanla hakikat arasına giren cehalet, gaflet ve nefsin engellerini simgelerken; "hakikati bilen" ifadesi ise kalbiyle gören, düşünen ve idrak eden kişiyi temsil eder.

Otuz ikinüñ ʿalāmıdur yüzüñ

Kaʿbenüñ Beytü'l-ḥarāmıdur yüzüñ (Ayan, 2020: 827)

Yüzün, otuz iki harfin işaretidir, yüzün, Kâbe'nin, Beytü'l-Harâm'ın (Allah'ın evi) ta kendisidir.

Bu beyitte şair, yüzü hem kutsal harflerin tezahürü hem de Kâbe'nin kendisi olarak tanımlar. Hurûfîlikte insan yüzü, 32 harfin mazharı kabul edilir; çünkü Hurufî inanca göre Allah'ın kelâmı (Kur'an) harflerden oluşur ve bu ilahi kelâmın izleri en mükemmel şekilde

insan yüzünde yansır. Yani yüz, otuz iki harfle kutsal bir metin gibi okunabilecek bir yerdir. Aynı zamanda şair, yüzü Kâbe'ye, benzeterek yüzü en kutsal mekânla özdeşleştirir. Burada mekân kavramı içselleştirilir. Kâbe, tasavvufta insanın gönlünde ve suretinde yansıyan kutsallığın bir sembolüdür. Şair, yüzü Kâbe'ye eşitleyerek insanın bedenini ve yüzünü kutsal mekâna dönüştürür; böylece hakikate ulaşmanın yolu olarak insanın kendi yüzüne, suretine ve özüne yönelmesini önerir (Şenödeyici, 2014: 41).

4.1.2. Beytü'l-Haram

Kâbe'nin Kur'an'daki adlarından biridir. Mekke'de bulunan ve Müslümanların kıblesi olan kutsal yapıdır. "Harem bölgesi içinde yer alan ev" anlamına gelir. Kur'ân-ı Kerîm'de (Âl-i İmrân 3/96; el-Mâide 5/2) bu isimle anılarak onun kutsallığı ve dokunulmazlığı vurgulanır (Develioğlu, 2006: 96).

Ṣusuz aç uyḫusuz dil-ber meni yaḫar ġam-ı hicrüñ

Girem Beytü'l-Ḥarām içre ḳılam tā secde bābından (Ayan, 2020: 601)

Susuz, aç (ve) uykusuzum sevgili, ayrılık gamın beni yakıyor Beytü'l-Harâm'a gireyim içinde (onun) kapısında secde edeyim.

Bu beyitte Beytü'l-Harâm manevi kurtuluşun ve sığınılacak yüce mekânın sembolüdür. Şair, ayrılığın verdiği acıyla insanın manevi olarak en kutsal yere, Kâbe'ye yönelişini anlatır. Beytullah burada hem zahiri hem de batını anlamda sığınılacak bir merkezdir. Secde ise teslimiyetin ve aşkın zirvesidir. Dolayısıyla Beytü'l-Harâm, şairin gönül dünyasında hem mecazi sevgiliye hem de ilahi aşka kavuşmanın mekânı olarak yüceltilmiştir.

Var iy ḳılan ʿaẕimet Beytü'l-ḥarāma bil kim

Maʿşūḳınuñ cemāli hem kaʿbe hem ḥaremdür (Ayan, 2020: 354)

Git ey Beytü'l-Haram'a giden, bil ki sevgilinin yüzü hem Kâbe hem de Harem'dir.

Bu beyitte şair, hac ibadeti için Kâbe'yi (Beytü'l-Haram) ziyaret edenlere sesleniyor ve hakiki Kâbe'nin maşukun yani sevgilinin yüzü olduğunu söylüyor. Şair, gönül yolculuğunu öne çıkararak manevi Kâbe'nin insanın sevgiyle bağlandığı cemal (sevgilinin yüzü) olduğunu dile getiriyor. Bu beyitte Kâbe, zahirî bir ibadet mekânı olmaktan öteye geçirilerek, ilahî güzelliğin tecelli ettiği insan yüzüyle eşdeğer bir manevî merkez olarak yorumlanmıştır.

“Hurûfîlere göre, Âdem ile Kâbe arasındaki yakın ilişki yüzünden, buradaki evden (Kâbe) maksut Âdem’dir. Bunu farklı açılardan açıklayabiliriz. İlk olarak, Âdem ilk insandır ve Kâbe de ilk inşa edilmiş evdir. İkinci olarak Âdem yaratılırken yüzünün toprağı Kâbe’den alınmıştır ki, yüz de Kâbe’nin dünyanın ortasında olması gibi, vücudun ortasında bulunur. Üçüncü olarak ayette Kâbe için hüden li’l-âlemin, yani “âlemlere hidâyet kaynağı” sıfatı kullanılmıştır, ki gerçekte bu sıfat Âdem’e aittir. Çünkü tüm peygamberler kelime, kelâm ve insan suretiyle maʿrifetullâh’a ulaşmışlardır; ki kelime ve kelam da Âdem’indir” (Usluer, 2009: 130).

4.1.3. Mescit

Mescit, kelime anlamı itibarıyla “secde edilen yer” anlamına gelir. İslâm dininde namaz kılmak üzere inşa edilen ibadet mekânlarını ifade eder. Kur’ân ve hadis literatüründe mescit, sadece fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda kulluğun, teslimiyetin ve Allah’a yönelişin sembolik mekânı olarak kabul edilir. Kudüs’te yer alan ve Müslümanların ilk kıblesi olan Mescid-i Aksâ, Hz. Süleyman’dan sonra yeniden inşa edilen kutsal bir ibadet yeri olarak tanımlanırken; Mekke’deki, Kâbe’yi de içinde barındıran Mescid-i Harâm, hac ve umre ibadetlerinin merkezinde yer alan kutsal bölgedir. Mi‘râc hadisesinde, Hz. Peygamber’in geceleyin Mescid-i Harâm’dan Mescid-i Aksâ’ya götürülmesi (İsrâ) ve oradan göğe yükselmesi (Mi‘râc), mescit kavramına kozmik ve manevî bir boyut kazandırmıştır. Bu yönüyle mescit, hem fiziksel hem metafizik bir yönelişin mekânı olarak İslâm düşüncesinde merkezi bir konuma sahiptir (Pala, 2004: 308).

Mescid ü mey-ḫāneden maḳṣūdumuz cānā nedür

Vāṣıl iseñ fāriġ ol tesbīḥ ile zünnārdan (Ayan, 2020: 613)

Ey can! mescit ve meyhaneden muradımız nedir, hakikate ulaştıysan, tesbih ve zünnârdan kurtul.

Bu beyitte şair, mescit ve meyhaneyi yan yana koyar. Asıl maksadın bu zahiri mekânlardan ibaret olmadığını, hakikate ulaşanın içindeki tesbih ve zünnâr gibi şekilci ögelerden kurtulması gerektiğini anlatır. Zünnâr, Arapça zunnār (çoğulu zenânîr) kökenli bir kelime olup Hristiyan din adamlarının, özellikle papazların bellerine bağladıkları uçları sarkık, ipten örülmüş kuşağı ifade eder. Tarih boyunca bu kuşak, sadece bir giyim unsuru değil, aynı zamanda dinî kimliği simgeleyen bir unsur olarak da değerlendirilmiştir. Osmanlı kaynaklarında zünnâr, Hristiyan ruhban sınıfının ayırt edici bir işareti olarak anılmış; zaman

zaman gayrimüslimlerin toplum içindeki görünümlerini belirleyen unsurlar arasında zikredilmiştir (Develioğlu, 2006: 1195).

Hakiki yolculuk, yalnızca fiziksel mekânlar arasında yapılan bir hareket değil, insanın kendi iç dünyasında gerçekleştirdiği derin bir arayış ve manevi seferdir. Tasavvufî anlayışa göre asıl yolculuk, kalpte başlayan ve kişinin hakikate yaklaşma çabasıyla devam eden içsel bir serüvendir. Bu nedenle şair, zahirde birbirine zıt gibi görünen meyhane ve mescidi karşıt mekânlar olarak görmez; ona göre her iki mekân da hakikat arayışında yalnızca birer duraktır. Gerçek âşık ya da sâlik, bu kavramsal sınırları aşarak meyhane ile mescit arasındaki farkın ortadan kalktığını, tüm mekânların aynı hakikate işaret ettiğini idrak eder (Uludağ, 2012: 126).

Yüzüñdür ḳıble-i maʿbūd taḥḳīḳ

Sen olduñ mescid ü miḥrāb u minber (Ayan, 2020: 269)

Gerçekte ibadet edilenin kıblesi (senin) yüzündür; sen mescit, mihrap ve minber oldun.

Beyitte şair, aşkın ve ilahî güzelliğin somut temsili olarak sevgilinin yüzünü ibadetin mekânsal ve sembolik odaklarıyla kıble, mescit, mihrap ve minber özdeşleştirir. Hurûfî öğretinin merkezindeki yüz–harf–suret eksenli bâtınî anlayışla uyumlu biçimde, sevgilinin yüzü hem ibadetin yöneldiği merkez hem de ibadet eden öznenin hakikatini taşıyan öz olarak idealleştirilir. Bu çerçevede insan, yalnız maddî varlığıyla değil, yüzünde ve gönlünde mündemiç ilâhî sırlarla kutsal kabul edilir. Dolayısıyla sevgilinin yüzü, şair için ibadetin istikameti, ibadetin muhatabı olan hakikat ve ibadet edenin kemal mertebesiyle birleşen bir tecellî mahalli hâline gelir; böylece Hurûfîliğin harf, yüz ve suret merkezli yorum geleneği şiirde estetik ve metafizik bir dile kavuşur.

Kaʿbe vü deyr nedür ġayr nedür seyr nedür

Mescid ü büt-kede vü ḫırḳa vü zünnār nedür (Ayan, 2020: 305)

Kâbe ve manastır nedir ‘Başkası’ diye ayırdığın nedir, o seyir nedir? Mescit ve puthane, hırka ve zünnâr nedir?

Beyitte şair, ibadet ve mekâna ilişkin görünür sembolleri sorgulayarak, hakikate ulaşmada dış biçimlerin birbirinden esasen farksız olduğunu ileri sürer. Böylece, İslâm’ın en kutsal mekânından Hristiyan ve mecûsî ibadet yerlerine uzanan geniş bir semboller dizisi, istifhâm-ı inkârî üslubuyla yan yana getirilir; vurgu, hakikatin ritüel ve nişanelerde değil,

içsel idrakte aranması gerektiğidir. Tasavvuf düşüncesinde "gayr", Allah'tan başka her şeyi, dolayısıyla kesreti (çokluğu) ifade eder; vahdet mutlak ve tek Zât'ı, kesret ise O'nun isim ve sıfatlarının tecellilerini gösterir. Görünen çokluk, hakikatte birliğin yansımasıdır; ontolojik bağımsızlığa sahip değildir. Bu sebeple "kesret-i meşhûde" (gözlemlenen çokluk) ve "kesret-i mazhar" (tecellî mahallerindeki çokluk) tabirleri, çokluğun izafî niteliğini vurgular. Şairin söylemi, tasavvufî terminolojide "birliğin içinde çokluk, çokluğun içinde birlik" ilkesiyle özetlenen bu yaklaşımı şiirsel düzlemde görünür kılar (Uludağ, 2012: 212). Sonuçta beyit, Hurûfî–tasavvufî ufukta mekânsal ayrışmaların ontolojik bir üstünlük taşımadığı; hakikatin, dış formların değil tevhîd idrakinin (birliğin) ve içsel yönelişin konusu olduğu teziyle mekânı kavramsal düzeyde yeniden temellendirir.

Āşıḳa mey-ḫāne güncinden gelür ilhām u vecd

Ṣūfiye mescid bucaġından gelür peyġām-ı ġam (Ayan, 2020: 508)

Aşığa ilham ve coşku meyhanenin hazinesinden gelir, sûfi'ye mescidin köşesinden gam haberi gelir.

Bu beyitte şair, iki mekânı meyhane ve mescit karşılaştırarak tasavvufi bir eleştiri yapar. Meyhane, mecazi olarak ilahi aşkın, vecdin ve hakikatin kaynağıdır; burada şekilcilikten uzak bir aşk anlayışı yüceltilir. Mescit ise sûfiler için biçimsel ibadet yeri olarak gösterilir; ama şairin bakışında bu mekân sadece gam ve kederin, yani şekilciliğin getirdiği iç sıkıntısının kaynağıdır. Böylece şair, hakikate ulaşmanın yolu olarak aşkı, ilhamı ve vecdi öne çıkarırken; zahirî ibadetle sınırlı sûfiliği eleştirir. Mekânlar, hakikat arayışının zahiri ritüellerle değil, gönülden gelen ilham ve aşkla mümkün olduğunun simgeleri hâline gelir. Meyhane ve mescit, klasik şiirde yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda sembolik anlamlar taşıyan iki karşıt mekân olarak yer alır.

Mescit, şekilci ve yüzeysel ibadet anlayışını; meyhane ise hakikate ulaşmak için aşk, ilham ve vecd dolu içsel arayışı simgeler. Şair, bu iki mekân arasında değer tercihini açıkça meyhaneden yana yapar. Meyhane, ilahi aşkın şarabıyla sarhoş olanların sığınağı, vecdin ve içsel hakikatin mekânı iken; mescit, sûfî bakışta zamanla şekilciliğe saplanmış, gönülden yoksun bir ibadet anlayışının yeridir (Yoldaş, 2004: 329-342).

4.1.4. Mescid-i Aksâ

Mescid-i Aksâ, İslâm dünyasında hem dini hem de tarihi açıdan büyük öneme sahip olan kutsal bir yapıdır. Kelime anlamı olarak "en uzak mescit" anlamına gelir ve Kur'ân-ı

Kerîm'de İsrâ Suresi 1. ayetinde bu adla anılır. "Kulunu (Muhammed'i) bir gece, kendisine bazı âyetlerimizi gösterelim diye, Mescid-i Haram'dan çevresini mübarek kıldığımız Mescid-i Aksâ'ya götüren (Allah) her türlü noksan sıfatlardan münezzehtir. Şüphesiz ki O, işitendir, görendir" (İsrâ, 17/1) Bu ayete göre, Hz. Peygamber'in Mekke'deki Mescid-i Haram'dan, bir gece yolculuğu (İsrâ) ile ulaştırıldığı yerdir. Yer olarak Kudüs'te, Harem-i Şerif adı verilen kutsal alan içinde yer alır. Bu alanın en tanınmış bölümleri arasında Kubbetü's-Sahra ve Kıble Mescidi yer alır. Tarihî süreçte Hz. Dâvûd, Hz. Süleyman, Roma ve İslâm medeniyetleri tarafından çeşitli yapı faaliyetlerine sahne olmuştur. Hz. Ömer döneminde ilk defa Müslümanlar tarafından mescit inşa edilmiş, Emevî halifesi Abdülmelik bin Mervan ve oğlu Velîd zamanında bugünkü yapının temelleri atılmıştır (Bozkurt, 2004: 269).

Tisʿa āyāt-ı ateş Musī vü levḥuñ sırrını

İster iseñ gel ṭavāf it mescid-i aḳṣāmuzı (Ayan, 2020: 729)

Musa'nın dokuz mucizesinin ateşi ve levhanın sırrını öğrenmek istiyorsan, gel bizim Mescid-i Aksâ'mızı tavaf et.

"Andolsun, Mûsâ'ya dokuz açık âyet verdik" (İsrâ, 17/101) ayetinden iktibas alınmıştır. Mekân bağlamında beyitte "bizim Mescid-i Aksâ'mız" ifadesi özellikle dikkat çekicidir: Şair, ilahi hakikatin keşfi için kutsal mekân olarak kendi gönül dünyasını işaret eder. Mescid-i Aksâ, burada bireyin içsel yolculuğunun menzili ve manevi keşfin mekânıdır. Beyit, kutsal mekânın tasavvufta insanın iç âlemine taşınabileceği fikrini güçlü bir şekilde dile getirir.

Bu beyitte şair, Hz. Musa'ya verilen "dokuz ayet" (mucize) ve Tevrat'ın yazılı olduğu levhaların sırrını öğrenmenin yolunu, kendi Mescid-i Aksâ'sını tavaf etmekte, yani manevî yolculuğa çıkmakta bulur. Hurûfîliğe göre kutsal metinlerde yer alan semboller, özellikle harfler, sayılar ve ilahî mucizeler, yalnızca tarihsel hadiseler değil, aynı zamanda bâtınî hakikatlerin şifrelenmiş hâlidir. Bu bağlamda bazı Hurûfî şairler, Kur'ân'da geçen Hz. Mûsâ'ya verilen "tisʿa āyāt" yani dokuz mucize ile levh-i mahfûz ve levhalar kavramlarının, harf ilminin derin anlamlarını içerdiğini savunmuşlardır. Şairin bu görüşü, Hurûfîliğin temel iddiasıyla paraleldir, hakikatin esası harflerde gizlidir ve bu harflerin sırlarına ancak bâtınî ilim yoluyla ulaşılabilir. Hz. Mûsâ'nın levhaları, zahirde taş üzerine yazılmış kanunlar gibi görünse de Hurûfî yoruma göre bu levhalar, varlık kitabının sembolik yazımı, harflerin sırlar dünyasına açılan anahtarıdır. Dolayısıyla şair, Hurûfîliğin yalnızca

bir inanç değil, aynı zamanda ilâhî metinlerin sırlarını çözümleyen bir anahtar ilim olduğuna inanır ve bu yolla Musa'nın mucizelerinin ardındaki gizli manaları çözdüğünü ifade eder (Usluer, 2009: 350-353).

İy cemālüñ sırr-ı sübḥāne'lleẕi esrā imiş

ʿAbduhū leylen ṭapuñdur mescīd-i aḳsā imiş (Ayan, 2020: 437)

Ey sevgili, yüzünün sırrı' "Geceleyin kulunu yürüttü" imiş Mescid-i Aksâ senin kapındır.

Bu beyitte şair, sevgilinin yüzündeki ilahi güzelliği İsrâ Suresi 1. ayete telmih yaparak ifade eder: "Sübhâne'l-lezî esrâ biʿabdihî leylen..." ifadesiyle Hz. Peygamber'in Mescit-i Haramdan Mescid-i Aksâ'ya yaptığı gece yolculuğuna gönderme yapılır. Şair, bu kutsal yolculuğu sevgilinin yüzündeki cemalde gizli olan ilahi sır ile özdeşleştirir. Mescid-i Aksâ burada ilahi hakikate ulaşmanın sembolüdür; artık dış mekân değil, sevgilinin yüzü ve gönül bu manevî yolculuğun mekânıdır.

4.1.5. Dârü's-Selâm

Dârü's-Selâm, klasik edebiyatta hem dünyevî hem uhrevî anlamlar taşıyan çok katmanlı bir kavram olarak kullanılmıştır. Sözlükte "selâmet yurdu" anlamına gelen bu tabir, Kur'ân-ı Kerîm'de özellikle cenneti tanımlamak için kullanılır "Allah, esenlik yurduna çağırır ve dilediğini doğru yola iletir" (Yûnus 10/25). Klasik edebiyatta ise dünya üzerindeki huzurlu bir yer olmanın ötesinde, asıl anlamını ahiretteki ebedî barış ve kurtuluş mekânı olarak kazanır. Şairler, Dârü's-Selâm'ı genellikle "fani dünyanın zıddı", yani bâkî olan âlemin esenlik yurdu şeklinde idealize ederler. Bu bağlamda Dârü's-Selâm, bir yandan sultanlar için temenni edilen siyasi selâmet ve ikbalin timsali, öte yandan aşkla arınmış gönlün ulaştığı sonsuz huzur hâli olarak kullanılmıştır. Böylece Dârü's-Selâm, klasik şiirde hem ideal bir yönetim ve şehir tasavvuru, hem de tasavvufî kurtuluşun mekânı olarak yer bulur (Pala, 2004: 107).

Dārü's-Selām-ı ḥüsnüñe iy cennetüñ güli

Düşdüm ezelde gör ki ne gül-zāra düşmişem (Ayan, 2020: 502)

Ey cennetin gülü, güzelliğinin esenlik yurduna ezelde düştüm, bak ki ne (güzel) bir gül bahçesine düşmüşüm.

Şairin gözünde sevgilinin yüzü, ilahî bir Dârü's-selâm yani selâmet ve huzur yurdu olarak tahayyül edilmiştir. Bu tasavvurda sevgilinin yüzü, yalnızca fizikî bir güzellik değil, cenneti andıran bir huzur ve sükûn kaynağıdır. Güzelliği cennet gülüyle eşleştirilen sevgili, dolaylı olarak cennetin kendisiyle özdeşleşir. Böylece Dârü's-selâm, klasik şiirde dünyevî bir mekândan ziyade, ilâhî aşkın tecelli ettiği, ruhu huzura erdiren soyut bir menzil olarak anlam kazanır (Pala,1992: 108).

İy gönül Dārü's-Selāmı dünyenüñ leẕẕātına

Ṣatma kim şol bī-sebātuñ devri cāvidān degül (Ayan, 2020: 467)

Ey gönül, esenlik yurdunu dünyanın zevklerine satma, çünkü şu geçici (dünyanın) zamanı (varlığı) sonsuz değil.

Bu beyitte şair, insanın kalbine hitap ederek ona önemli bir uyarıda bulunur. Burada iki mekân karşıtlığı dikkat çeker: İlki "selamet yurdu", Allah'ın razı olduğu kullar için hazırlanan, ebedî huzurun ve mutluluğun mekânı olan cennettir. İkincisi ise dünya; geçici hazlar ve aldatıcı güzellikler sunan, ama kalıcılığı olmayan, insanı yanıltan bir mekândır. Şair, dünyanın kararsız oluşunu vurgulayarak burada kalıcı saadetin mümkün olmadığını, asıl hedefin esenlik yurdu, cennet gibi ebedî bir mekân olması gerektiğini ifade eder. Beyitteki bu mekânsal zıtlık, insanın yaşam amacını ve önceliklerini sorgulamasını sağlayan güçlü bir öğüttür. Klasik Türk edebiyatında "dünya", sadece yaşanılan yer küresi değil; aynı zamanda insanı Allah'tan uzaklaştıran, nefsin arzularını kamçılayan, gaflet ve imtihanın kaynağı olan geçici bir âlem olarak tasvir edilir (Uludağ, 2012: 112). Bununla beraber dünya insana saf, huzur ve mutluluk vermez, kişi için imtihan yeridir

4.1.6. Darü'l-Ḳarār

Dârü'l-Ḳarār sözlük anlamı itibarıyla "karar yurdu, kalıcı yerleşim mekânı" anlamına gelir. Kur'ân-ı Kerîm'de Mü'min Suresi 39. ayette geçen bu tabir "Mü'min kişi dedi ki: "Ey kavmim! Bu dünya hayatı ancak geçici bir faydalanmadır; asıl kalıcı yurt ise âhirettir" (Mü'min, 40/39). Dârü'l-Ḳarār âhirette kalınacak ebedî mekân, yani cennet olarak tefsir edilmiştir. Dünya hayatının fâniliği karşısında, Dârü'l-Ḳarār ilahî huzurun ve ebedî saadetin sürdüğü sonsuz konak olarak konumlandırılır. Bu kavram, cennete giren müminlerin Allah'a hamd ve şükür duygusuyla eriştikleri son menzil, kulluk yolculuğunun tamamlandığı mânevî istikrar alanı olarak düşünülür (Aydın, 2022: 1212).

Bu cān pervānedür yanar cemālüñ şemʿ-i tābından

Gönül darü'l-ḳarār oldı perīşān zülf-i tabından (Ayan, 2020: 601)

Bu can, bir pervanedir (senin) güzelliğinin ışıklı mumundan yanar, gönül, huzur yurdu (olması gerekirken) (senin) parlak zülfünden (dolayı) perişan oldu.

Klasik şiirde kalıcılık, huzur ve ebedî yerleşiklik yurdu olarak ahireti ve metafizik sükûnu temsil eder. Ancak bazı beyitlerde bu kavram, zıt bir işlevle kullanılarak aşkın ruhu altüst eden yönünü vurgulamak amacıyla ironik bir şekilde yer alır. Şair, gönlünün asıl ulaşması gereken mekânın "dârü'l-karâr" olduğunu kabul etmekle birlikte, sevgilinin kıvrımlı saçı, parlak yüzü ve mecazî cazibesi karşısında bu huzuru bulamadığını, aksine gönlünün darmadağın ve istikrarsız olduğunu dile getirir. Bu durum, aşkın sarsıcı ve yakıcı doğasını, gönül ile mekân arasındaki çatışmada ortaya koyar. Beyitte "dârü'l-karâr" bir sükûnet mekânı olarak geçse de aşkla yanan gönül için orası artık perişan hâline gelir. Böylece şair, zahiri anlamda huzur çağrıştıran bir kavramı, içsel fırtınaların, tutkunun ve ilahî aşkın şiddetli etkisini anlatmak üzere tersyüz eder.

4.1.7. Cennetü'l-Meʾvā

Kur'ân-ı Kerîm'de geçen isimlerden biri olan Cennetü'l-Me'vâ (el-Necm 53/15; es-Secde 32/19), literatürde "sığınılacak yurt"" yurt, mesken, yer, makam, sığınacak yer anlamlarına gelir (Develioğlu, 2006: 633).

Klasik ve tasavvufî metinlerde bu kavram, yalnızca âhiret sonrası fiziki bir mekân değil, ilahi huzurun ve sükûnun sonsuz biçimde yaşandığı hakiki mekân olarak değerlendirilir. Cennetü'l-Me'vâ, diğer cennetlerle birlikte sekiz katmandan biridir ve Arş'ın sağ tarafında yer alır. Oraya girenler asla ihtiyarlamaz, gılman ve hurilerin hizmetinde ebedî nimetlere ulaşırlar. Özellikle "huzur yurdu" manasındaki bu cennet, tasavvufî şiirde kalbin Hakk'a yöneldiği, aradığı huzuru bulduğu manevi bir istikrar alanı olarak da yorumlanmıştır. Cennetü'l-Me'vâ'ya girmek, yalnızca bir mükâfat değil; varoluşun hakikî gayesine, yani Cemâlullah'a erişmeye açılan kapıdır. Bu yüzden klasik şiirde cennet tasvirleri, sevgilinin yüzü, bahçesi, gülşeni gibi mecazlarla iç içe geçer ve cennetin en üst düzey anlamı olarak ilahî vuslat fikrini yansıtır (Pala, 2004: 88).

Yañaġ üzre ṣaçuñ ṭāvūsa beñzer

Ki seyri Cennetü'l-Meʾvāya düşmiş (Ayan, 2020: 432)

Yanağının üzerindeki saçın bir tavus kuşuna benziyor sanki Cennetü'l-Meʾvā'nın güzelliğini seyrediyor.

Bu beyitte şair, sevgilinin yanağından sarkan saç tellerini canlı ve büyüleyici bir şekilde tasvir eder. Saçlar, kıvrımları ve parlaklığıyla bir tavus kuşuna benzetilir. Tavus kuşu ise klasik Türk edebiyatında ihtişam, güzellik ve gösterişin sembolüdür. Beyitte geçen "Cennetü'l-Me'vâ" ise Kur'an'da geçen ve yüksek derecedeki cennetlerden biri olarak kabul edilen bir mekândır; burası sonsuz güzelliğin, huzurun ve ilahî nimetin sembolüdür.

Şair, sevgilinin yanağının ve saçlarının güzelliğini bu kutsal ve erişilmez mekânla ilişkilendirerek estetik bir tasvir ortaya koyar. Saçın "Cennetü'l-Me'vâ'nın güzelliğini seyretmesi" imgesi ise hem saçın kıpır kıpır ve canlı oluşunu hem de sevgilinin yüzünün cennet gibi nadide bir güzelliğe sahip olduğunu ifade eder. Bu beyitte mekânsal bağlam Sevgilinin yüzü insanı cennet hayaline götürecek kadar büyüleyicidir. Böylece şair, ilahi güzelliği dünyadaki bir yüzle birleştirerek okuyucunun zihninde dünyevi ve uhrevi güzellikleri iç içe geçiren zengin bir hayal kurar (Topaloğlu, 1993: 424-428).

İy Nesīmī vāṣıl olduñ ḫāliḳ-ı raḥmāna sen

Cennetü'l-meʾvā bulup yirüñi gülzār itdiler (Ayan, 2020: 376)

Ey Nesîmî! Sen Rahman olan Yaratıcı'ya ulaştın, Cennetü'l-Meʾvā'yı buldun yerini gül bahçesine çevirdiler.

Bu beyitte şair, tasavvufî bir bakışla Nesimî'nin Allah'a vuslat ettiğini, yani manevî yolculuğunu tamamlayarak en yüce makama ulaştığını ifade eder. "Cennetü'l-Me'vâ", Kur'an'da geçen üstün cennetlerden biridir; Nesimî bu cennette yerini gülbahçesine çevrildiğini ifade eder. "Cenneti gülzâr etmek" ifadesi ise, onun varlığıyla cennetin bile daha güzelleştiğini anlatır.

4.1.8.Cennet

"Cennet" hem dinî hem de mecazî anlam dünyasında zengin bir çağrışım alanına sahiptir. Sözlüklerde çoğul biçimiyle "cennât" veya "cinân" şeklinde geçen bu kavram, sadece ahiret inancının merkezindeki "uçmak" (sonsuz saadet yurdu) anlamında değil, aynı zamanda bahçe, ferah yer, huzur ve güzellik mekânı olarak da kullanılmıştır. Klasik Türk edebiyatında sekiz cennet adı (Cennetü'l-Me'vâ, Cennetü'l-Huld, Cennetü'n-Naîm, Dârü's-Selâm, Cennetü'l-Firdevs, Cennetü'l-Karar, Cennet-i Adn, Dârü'l-Celâl) özellikle tasavvufî ve sembolik bağlamlarda işlenmiştir (Develioğlu, 2006: 134).

Dil-berüñdür cennet ü ġılmān u ḥūr

Vechidür Tevrāt ü İncīl ü Zebūr (Ayan, 2020: 815)

Sevgilindir, cennet, gılman ve huri (de odur onun) yüzü Tevrat, İncil ve Zebur (un kendisidir).

Tuyuğun ilk mısrasında "Dil-berüñdür cennet ü gılmān u hūr" ifadesiyle şair, sevgilinin varlığını cennet mekânıyla özdeşleştirir. Burada cennet, İslâm dininde en yüce, ebedî saadet mekânıdır; gılman ve Hûrîler de cennetin içinde sunulan en cazip nimetlerdir (Develioğlu, 2006: 293). Şair bu unsurları dünyevî bir varlık olan sevgiliyle ilişkilendirerek aslında cenneti yeryüzüne, sevgilinin bedenine taşır. Böylece kutsal ve uhrevî mekân (cennet), aşkın yaşandığı dünyevî mekânda somutlaştırılır. İkinci mısrada sevgilinin yüzü, Tevrat, Zebur, İncil gibi insanlık tarihinin kutsal kitaplarla eşdeğer tutulur.

Cennet-i bāḳī naʿīm-i ḫālid ol

Geç ikilikden vücūd-ı vāḥid ol (Ayan, 2020: 835)

Sonsuz cennet ebedi nimet odur, ikilikten geç ve tek varlık ol.

Bu tuyuğun mekânsal bağlamında cennet, "cennet-i bâkî" ifadesiyle zamansız, ölümsüz bir mekân olarak sunulur. Şair, cennetle birlikte "bâkî" kavramını kullanarak buradaki mekânı sadece kalıcı bir yer değil, ebedî mutluluğun merkezi olarak da tarif eder. Cennet, klasik şiirde hem uhrevî saadetin mekânı hem de insanın manevi arayışının nihai hedefi olarak görülür. Burada şair, sevgiliye ya da okuyucuya cennetin ve kalıcı saadetin kendisi olmayı salık vererek kişiyi bizzat cennet gibi bir varlık hâline gelmeye davet eder. Dünyevî mekândan bağımsız, metafizik bir "mekân olma" çağrısıdır. Tuyuğun ikinci mısrasında ise "ikilik" kavramıyla mecazi bir mekân algısı kurulur. İkilik kul ile Allah, ya da insan ile hakikat arasındaki mesafeyi; yani manevi ayrılığı simgeler. Şair "ikilikten geçip vücud-ı Vâhid ol" derken, bu mesafeyi ortadan kaldırmayı, insanın Allah'ta yok olup birliğe ermesini öğütler (Uludağ, 2012: 371-372).

Cennetüñ şemʿ u şerābıdur yüzüñ

Ravżanuñ ḥüsnü'l-me'ābıdur yüzüñ (Ayan, 2020: 827)

Senin yüzün, cennetin mum ışığı ve şarabıdır, cennet bahçesinin sığınılacak güzelliğidir yüzün.

Şair, bu beyitte sevgilinin yüzünü cennetin hem ışığı hem de sarhoş edici lezzeti olarak tasvir eder. Sevgilinin yüzü, "cennet bahçesinin sığınılacak güzelliği" olarak nitelendirilmesiyle, yüzün Cennetü'l-Me'vâ gibi bir iltica ve huzur mekânı olduğu ifade edilir. Bu, yalnızca estetik bir övgü değil, aynı zamanda tasavvufî bir mecazdır: sevgilinin yüzü, dünyevî bir varlık olmanın ötesinde, ilahî güzelliğin tecelli yeri hâline gelir. Böylece şair, yüzün taşıdığı aşk ve güzellik sayesinde cennetin bile ona muhtaç olduğunu sezdirir (Aydın, 2022: 2262).

Men cennet ü āb-ı Kevser oldum

İy ṣaḥn-ı cinān cinān menem men (Ayan, 2020: 562)

Ben cennet ve Kevser suyu oldum; ey cennet bahçesi, cennet (asıl kendisi) benim ben.

Bu beyitte şair, özne olarak kendisini cennet ve Kevser'le özdeşleştirerek aşk ya da tasavvufî bir hakikat perspektifi sunar. Cennet, İslâm dininde ebedî saadetin mekânıdır; Kevser ise Kur'an'da hem cennetteki bir ırmak hem de bolluk ve ilahi nimet anlamına gelir. Şairin "ben cennet oldum, Kevser oldum" demesi, kendini en yüksek ve ebedî saadet mekânlarıyla bir tutarak benlik duygusunun mutlak aşkla birleşip yüceleşmesini anlatır.

Şair kendini uhrevî mekânın merkezi, hatta kaynağı olarak konumlandırır. Cennet ve Kevser gibi kutsal, huzurlu mekânlar onun varlığında anlam kazanır. Bu mekânsal kurgu, tasavvufta insan-ı kâmil anlayışına da göndermede bulunur. Gerçek hakikate ulaşan insan, Allah'ın yeryüzündeki tecellisi gibi olur; ebedî saadet mekânları bile onun varlığında bütünleşir.

Ne yirdensen seni hiç kimse bilmez

Meger cennet teki ḥubbü'l-vaṭansan (Ayan, 2020: 557)

Nerelisin, seni kimse bilmez; meğer (ki sen) cennet gibi vatan sevgisisin.

Klasik Türk edebiyatında "vatan" kelimesi, temel anlamının ötesine geçerek çoğunlukla sevgilinin yaşadığı yer, yani kûy olarak kullanılır. Âşık için gerçek vatan, içinde doğup büyüdüğü toprak değil; sevgilinin oturduğu, soluk aldığı mekândır.

Âşık ise bu vatanın müptelâsı ve yolcusudur. Sevgilinin huzuruna varmak, klasik şiir terminolojisinde vuslat (kavuşma) hâlini; ondan ayrı düşmek ise firak/hicranın yanı sıra gurbet (vatan-ı aslîden uzaklığı ifade eder. Ancak bu vatan, herkesin kolayca erişebileceği

bir yer değildir; yolları dikenli, geçitleri çetin, makamı yücedir. Âşığın gözünde orası bir tavaf mekânı, sevgili ise oranın sultanıdır (Pala, 1999: 249). Bu bağlamda klasik Türk şiirindeki "vatan" imgesi, sadece bir mekân değil, aşkın merkezi ve mânevî kaynağıdır.

4.1.9. Sekiz Cennet

Kur'an'da adı geçen sekiz cennet derecesini ifade eder, Bunlar, Cennetü'l-Huld, Dârü's-Selâm, Dârü'l-Karâr, Cennetü'l-Adn, Cennetü'l-Me'vâ, Cennetü'n-Naîm, İlliyyîn ve Cennetü'l-Firdevstir. Bu cennetler, müminlerin âhirette ulaşacakları dereceleri ve ruhî yakınlık seviyelerini temsil eder (Develioğlu, 2006: 359).

Sekiz cennet yüzüñden ẓāhir oldı

Meger sen ehl-i ʿırfān reh-berisen (Ayan, 2020: 563)

Senin yüzünden sekiz cennet ortaya çıktı, meğer sen irfan ehlinin rehberiymişsin.

Beyitte şair, sevgilinin yüzünü sekiz cennet ile ilişkilendirerek mekânsal bağlamı doğrudan uhrevî düzleme taşır. İslâm inancında cennetin sekiz katmanı olduğu anlatılır; sekiz cennet, saadet mekânlarının en yüce ve çeşitli derecelerini temsil eder. Şair burada sevgilinin yüzünü sekiz cennetin kaynağı gibi göstererek aşkı veya sevgilinin güzelliğini uhrevî saadetin bile ötesinde ve temelinde konumlandırır.

Sekiz cennetin "yüzünden zâhir olması" ifadesi, Hurûfîlik bağlamında değerlendirildiğinde, yüzün ve özellikle de insan sûretinin kutsal hakikatlerin yansıma mekânı olduğu anlayışına dayanır. Hurûfî düşüncede insan, özellikle yüz, ilahî sırların tecelligâhı, harflerin ve esmâ-i hüsnânın aynasıdır. Buradaki "sekiz cennetin yüzünden zâhir olması" sevgilinin yüzünün behiştlerin özü ve kaynağı olduğunu, varlığın aslı olan insan suretinden doğduğunu ima eder. Hurûfîliğe göre bu, insan-ı kâmil anlayışıyla örtüşür. İnsan-ı kâmilin yüzünde cennetlerin, manevî makamların ve ilahî tecellilerin işaretleri gizlidir. Özellikle yüzdeki yedi uzuv (iki göz, iki kaş, iki kulak ve ağız) ve alnın merkezi, Hurûfî sembolizmde harflerle ve cennet tabakalarıyla ilişkilendirilir (Usluer, 2009: 300-391).

İy sekiz cennāt-ı ʿAdnı ʿarż iden zāhid maña

Men bu gün yārüñ cemālinde gülistān buldum uş (Ayan, 2020: 444)

Ey bana sekiz Adn cennetini sunan zâhid, ben işte bugün sevgilinin yüzünde gül bahçesini buldum.

Beyitte zâhid, dünyevî ve şekilcî dindarlığı simgeler; sekiz cenneti vaad eden ama ruhsuz ibadetle sınırlı kalan bir tiptir. Şair ise asıl cenneti zahirî vaadlerde değil, sevgilinin yüzünde bulduğunu söyler. Çünkü Hurûfî inancında sevgilinin yüzü, ilahi hakikatlerin ve harf sırlarının zuhur ettiği en kutsal mekândır. "Gülbahçesi" burada hem cennetin iç estetiğini hem de gül–yüz metaforu aracılığıyla sevgilinin cemâlini temsil eder. Dolayısıyla şair, şekilcî dindarlığın önerdiği öte dünya saadetinden vazgeçmiş, ilahi güzelliği ve hakikati bu dünyada, insanın yüzünde bulmuştur.

4.1.10.Cehennem

Cehennem**,** Kur'an-ı Kerîm'de ve İslâmî literatürde ahiretteki azap yurdu olarak tanımlanır. Günahkârların, inkârcıların ve Allah'a isyan edenlerin cezalandırıldığı yer olan cehennem, çeşitli adlar ve niteliklerle anılır**.** Nâr**,** Lâzâ**,** Saîr**,** Sakār**,** Hutâme**,** Hâviye gibi isimlerle Kur'an'da yer bulur. Bazı tefsirlerde cehennem, yedi tabakalı bir yapı olarak açıklanır. Her tabaka adalet, hikmet, iffet ve yiğitliğin zıt tezahürlerine karşılık gelir. Tasavvufî yorumlarda cehennem, yalnızca maddî bir azap yeri değil, aynı zamanda nefsin arınmadığı, hakikatten uzak kalmanın sembolik karşılığıdır. Ahlaki anlamda zulüm, cehalet, şehvet, korkaklık gibi özellikler cehennemin metaforik katmanlarını oluşturur. Edebî gelenekte cehennem, aşkın acısıyla ilişkilendirilir. Âşık için sevgiliden ayrı kalmak bir cehennem azabı gibidir. Sevgilinin nazı, öfkesi ya da ilgisizliği ateşle eşdeğer tutulur. Bu bağlamda cehennem, âşığın ruhsal buhranının da simgesel mekânı hâline gelir (Pala, 2004: 85).

Ḳalur dā'im ʿaẕāb içinde bed-ḥāl

Cehennemdür anuñ mülk ü mekânı (Ayan, 2020: 734)

Kötü halli (kişi) sürekli azap içinde kalır onun mülkü ve mekânı cehennemdir.

Cehennem, klasik anlayışta sadece bir cezalandırma yeri değil, aynı zamanda kişinin içsel hâline uygun düşen bir hakikat mekânıdır. Yani bir kimse içsel olarak kötülükle yoğrulmuşsa, onun mekânı da aynen özü gibi yakıcı, karanlık ve uzaklaştırıcıdır. Bu bağlamda cehennem, sadece bir dış mekân değil, kişinin ruhsal varoluşunun mekânsal karşılığıdır. O yüzden "mülk ü mekânı cehennemdir" denildiği zaman hem hak ettiği yer hem de onunla özdeşleşmiş bir varlık hâli anlatılır.

Görüñ ol zāhid-i ḫoşki bizi nār ile korḫudur

Ṣanasan kendüden geldi berāt ile cehennemden (Ayan, 2020: 617)

Bakın, o kuru sofu bizi cehennem ateşiyle korkutuyor sanırsın ki kendisinden geldi cehennemden kurtuluş (belgesi).

Beyitte geçen "nār ile korkutmak" ifadesiyle zâhidin, cehennemi bir mekân olarak sahiplenip başkaları üzerinde baskı kurduğu görülür. Cehennem, klasik anlamıyla ahirete dair, günahkârların cezalandırıldığı metafizik bir yerdir. Ancak burada zâhid, bu mekânı kendi dinî iktidarını meşrulaştırmak için dünyevileştirir. Zâhid cehennemi sanki elinde tutar gibi, onunla insanları korkutur. Böylece cehennem, artık yalnızca bir ahiret mekânı değil, dünya üzerindeki otorite söyleminin bir mekânsal uzantısı hâline gelir. Şairin eleştirisi ise, bu cehennem temsiline yöneliktir: Zâhid, sanki kendisi cennetteki yerini garanti etmiş, cehenneme sadece başkalarını gönderecek bir konumdaymış gibi konuşmaktadır. Bu noktada cehennem, adeta dinî kontrolün mekânı haline gelir (Uludağ, 2012: 321).

4.1.11. Behişt

Behişt, Farsça kökenli bir kelime olup sözlük anlamı itibarıyla "cennet, uçmak" demektir. "Firdevs", "Adn", "Naîm" gibi farklı cennet türleriyle birlikte veya onların yerine geçerek uhrevî saadeti, ilahi ödülü ve aynı zamanda estetik güzelliğin zirvesini temsil eder. Klasik Türk edebiyatında Behişt, hem Kur'ânî anlamda müminlere vaat edilen ilahi yurt, hem de sevgilinin yüzü, sokağı, saçı, gülşeni gibi tasavvufî ve mecazî imgelerin idealize edilmiş karşılığıdır. Behişt, ayrıca "behişt-âsâ" (cennet gibi), "behişt-mekân" (yeri cennet olan) gibi tamlamalarla da mecazî cennet ya da gönül huzuru anlamlarında yer alır (Develioğlu, 2006: 79).

İy behiştden tāze gelmiş tāze gül

Ḥavż-ı Kevser rūşen ābmış tāze gül (Ayan, 2020: 835)

Ey cennetten yeni gelmiş taze gül, Kevser havuzu suyu (gibi) parlak taze gül.

Bu tuyuğda şair, cennet ve Kevser havuzu gibi iki güçlü uhrevî mekânı bir araya getirerek sevgilinin (veya sevgiliyi simgeleyen gülün) güzelliğini olağanüstü bir mekânsal bağlamda yüceltir. İlk mısrada "behiştden tāze gelmiş gül" ifadesi, cennetin saf, taptaze ve ölümsüz güzellikler mekânı olduğuna işaret eder; şair, gülü yani sevgiliyi cennetten yeni çıkmış gibi göstererek onun güzelliğini dünyevi değil, uhrevî bir kaynakla temellendirir.

4.1.12. Ravzâ

"Bahçe, gül bahçesi" anlamına gelir ve klasik edebî dilde cennet tasvirlerinin başlıca anahtar sözcüklerinden biridir; cennete dair imgelerin önemli bir bölümü ravza kelime

ailesiyle kurulur. Hadislerde bu mekân için "Cennet bahçelerinden bir bahçedir" buyurulmuştur (Buhârî, 2010). Ravza, çoğunlukla sevgilinin mahallesi, yüzü, gülü ya da sözü ile özdeşleştirilerek mecazî bir cennet, huzur yeri olarak kullanılır. "Ravza-i Rıdvân" ifadesiyle de cennetle özdeşleştirilmiş aşk alanı veya manevî kemâl mekânı kastedilir (Cebecioğlu, 1997: 217).

Bāde içmek ravżada ger sen dilerseñ ḫūr ile

Yār elin ḳut bāġçeye gir nev-bahār oldı yine (Ayan, 2020: 680)

Eğer ravza da Hûrîyle şarap içmek istersen sevgilinin elini tut bahçeye gir (çünkü) ilkbahar geldi yine.

Bu beyitte şair, klasik aşk şiirinde hem dünyevî hem uhrevî mekânları iç içe geçirerek bir bahar tablosu kurar. Beyitte mekân hem fiziksel hem de tasavvufî boyutlarıyla çok katmanlı bir yapı sergiler. Şair, "ravza" ifadesiyle uhrevî, idealize edilmiş bir mekâna atıfta bulunurken, bu mekânı dünyevî bir bahar bahçesiyle özdeşleştirerek mistik bir atmosfer kurar. Baharın gelişiyle canlanan doğa, aşkın, güzelliğin ve sarhoşluğun mekânı hâline gelir. Bahçe, burada yalnızca fiziksel bir yer değil, aynı zamanda içsel bir deneyimin, vecd hâlinin yaşandığı sembolik bir alan olarak karşımıza çıkar. Şarap içmek, tasavvufî anlamda ilahî aşkı tatmak ve bu aşkın coşkusuyla sarhoş olmak anlamını taşır. Hûrî ve sevgilinin elini tutmak ise, dünyevî aşktan yola çıkarak uhrevî hakikate ulaşmanın metaforudur. Böylece şair, bahar mevsimiyle uyanan doğayı, ilahî aşkla birleşen ruhsal bir yolculuğun mekânı hâline getirir. Bu çok katmanlı yaklaşım, klasik şiirde mekânın yalnızca bir arka plan değil, anlamı derinleştiren ve tasavvufî deneyimi somutlaştıran bir unsur olduğunu gösterir.

4.1.13. Safâ

İslâmî literatürde "Safâ" hac ibadetinin rükünlerinden biri olan sa'y sırasında Merve ile birlikte anılan kutsal bir tepenin adıdır. Hz. Hacer'in oğlu İsmail için su arayışıyla bu iki tepe arasında yedi kez gidip gelmesi, hac merasiminde sembolik bir yürüyüş olarak yeniden hayat bulmuştur. Bu ritüelin özü, insanın Allah'a olan teslimiyeti ve tevekkülünü temsil eder. Aynı zamanda "Safâ" kelimesi Arapça kökeni itibarıyla "arınmışlık, saflık, berraklık, gönül aydınlığı ve ruhî temizlik" gibi anlamlar da içerir. Bu zengin anlam yükü, özellikle klasik Türk edebiyatında Safâ yalnızca bir mekân adı olmaktan çıkarak aşkın ve tasavvufun içsel boyutunu ifade eden sembolik bir kavrama dönüşmesine neden olmuştur (Pala, 2004: 385-386).

Sen Merve ile maña Ṣafāsan

Ucdan uca gönlüme ṣafāsan (Ayan, 2020: 784)

Sen benim için Merve ve Safâ'sın, baştan sona gönlüme huzursun.

Bu beyitte şair, aşkı Kâbe çevresindeki iki kutsal tepe olan Safâ ve Merve ile ilişkilendirerek hem İslâm ibadet ritüellerini hem de aşkın huzur mekânını iç içe geçirir. Safâ ve Merve, hac ve umre ibadetinde sa'y yapılan iki tepedir. Müslümanlar, Hz. Hacer'in su aramak için bu iki tepe arasında koşmasını anmak için bu iki mekân arasında yedi kez gidip gelir. Bu ibadet, sabrı, umudu ve ilahi takdire teslimiyeti sembolize eder; dolayısıyla Safâ ve Merve, kutsal bir arayış mekânıdır.

Şair ise sevgiliyi "benim Safâ ve Merve'm" diyerek hem dünyevi hem manevi arayışını sevgilide sonlandırır. Sevgili, artık onun için aramanın bittiği, huzurun bulunduğu mekândır. "Uçtan uca gönlüme Safâsın" ifadesiyle de gönlünün tamamının sevgiliyle huzur bulduğunu, baştan sona kalbinin içini dolduran manevi bir huzur mekânı kurulduğunu anlatır (Pala, 2004: 385-386).

4.1.14. Hidâyet Kapısı

Arapça kökenli "hidâyet" kavramı, "maksada götüren yolu gösterme" ve "kişiyi gayesine ulaştıran doğru yolu tutturma" anlamlarını içerir. Bu bağlamda hidâyet kapısı, mecazî olarak bireyin ilâhî hakikate, ebedî kurtuluşa ve içsel arınmaya açılan yolun başlangıç noktasını temsil eder. Kur'an ve İslâmî literatürde hidâyet ilâhî bir lütuf ve rehberlik olarak görülürken, "kapı" sembolü ise bu ilâhî rehberliğin insana açılan erişilebilir bir menzili olarak düşünülür. Dolayısıyla hidâyet kapısı, kulun hakikati tanıma ve Allah'a yönelme sürecinde kalben attığı ilk adım; tasavvufî anlamda ise marifet yolculuğunun başlangıç eşiğidir. Bu kapıdan geçmek, zahirî bilgiyle yetinmeyip bâtınî keşfe yönelmek anlamına gelir (Uludağ, 2012: 169).

Çün Nesīmīye bu Faẓl açdı hidāyet ḳapusın

Çaluñuz çeng ü rebāb ü içelüm nuḳl ü şerāb (Ayan, 2020: 190)

Çünkü Nesîmî'ye bu Fazlullah (lütuf) hidâyet kapısını açtı; (O hâlde) çalın çeng ve rebâbı, içelim şarap ve içkilerle coşalım.

Beyitte geçen "hidâyet kapısı", Allah'ın kuluna doğru yolu gösterdiği lütfu simgelerken, tasavvufî anlamda bu kapı, hakikate açılan ve kulun ilahî hakikate yönelişini

temsil eden sembolik bir geçiş mekânı olarak anlam kazanır. "Nesîmî'ye bu lütuf hidâyet kapısını açtı" ifadesi, onun ilahî sırra erdiğini ve manevî bir aydınlanma yaşadığını ima eder. Bu bağlamda Fazlullah'ın Şirvan'a gelişi, bâtınî yorumlara ilgi duyan ve hakikati arayan genç Nesîmî'nin hayatında bir kırılma noktası olmuştur. Arayış içindeki Nesîmî, Fazlullah'ın öğretilerinde ruhsal tatmini bulmuş ve bu hakikati başkalarına ulaştırma sorumluluğunu üstlenmiştir (Ayan, 2002: 29).

Beytin ikinci mısrasında yer alan "çalın çeng ü rebâb" ve "içelim şarap" çağrısı, zahiren dünyevî bir eğlence çağrışımı yapsa da tasavvufî bağlamda aşk sarhoşluğuna, vecde ve ilahî cezbenin coşkusuna işaret eder. Çeng ve rebâb, semâ meclislerinde manevî coşkuyu artıran araçlarken; şarap, mecazî olarak ilahî aşkın ruhu sarhoş eden etkisini temsil eder. Böylece beyit, tasavvufî anlamda hem bir içsel uyanışı hem de bu uyanışın coşkulu tezahürünü şiirsel bir dil ve sembollerle ifade eder. Kapı, tasavvuf geleneğinde kulun bir mekândan başka bir manevi mekâna geçişini, hakikat mertebelerine yükselişi simgeler (Uludağ, 2012: 66).

4.1.15. Ahiret Sarayı

Âhiret, Kur'an-ı Kerîm'in birçok ayetinde yer bulan ve Allah tarafından geçici olarak yaratılan dünya hayatının sona ermesiyle başlayan, kıyametin kopuşuyla birlikte her varlığın dünyevî varlığını terk ederek gireceği son ikamet yeridir. Bireyin dünya hayatındaki iyi ya da kötü amellerinin karşılığını göreceği, cennet ya da cehennemle şekillenen, kalıcılığıyla "dâr-ı bekâ" (ebedî yurt) olarak adlandırılan ve edebî metinlerde çoğunlukla "dâr-ı fenâ" (yokluk yurdu) olan dünya ile tezat hâlinde kullanılan uhrevî âlemdir (Pala, 2004: 12).

Dünye vü mülk ü māline meyl ü maḫabbet eyleme

Çün gidiceksen iy melik āḫıretüñ serāyına (Ayan, 2020: 643)

Ey hükümdar! dünya malına ve mülküne sevgi ve bağlılık gösterme, çünkü nihayetinde ahiret sarayına gideceksin.

Bu beyitte şair, dünya ve ahiret arasındaki iki zıt mekânı vurgular ve kalıcı olmayan dünyevî mekânlardan yüz çevirerek ebedi mekâna yönelmeye çağırır. İlk mısrada dünya ve mülk kavramları, insanın geçici ve fanî mekânına işaret eder. Buradaki mekân, zevk, mal ve makamın cazibesiyle geçici bir sahneden ibarettir. İkinci mısrada ise "âhiret sarayı" ifadesi geçer; bu, tasavvuf ve İslâm düşüncesinde kalıcı, ebedî saadetin mekânı olan cenneti veya ahiret yurdunu temsil eder. Şair insanın ölümlülüğünü ve zamanla bu dünyadan ayrılıp

mutlaka ahiret mekânına geçeceğini hatırlatır; böylece dünyevî mekânda ne kadar ihtişamlı olursa olsun esas yurdun ve kalıcılığın ahiretteki saray olduğu vurgulanır.

4.1.16. Sırât

Arapçada *s-r-t* kökünden gelen *ṣırāṭ* kelimesi, "doğru yol" anlamına gelir. Kur'an'da bu kavram, Allah'ın hakka ulaştıran dosdoğru yolu için kullanılmıştır: *"İşte benim dosdoğru yolum budur, ona uyun; başka yollara uymayın ki sizi O'nun yolundan ayırmasın"* (En'âm 6/153). Kelime kimi lehçelerde *sirât* veya *surât* şeklinde de telaffuz edilmektedir. Tasavvufî ve tefsirî literatürde "sırât" yalnızca dünyevî bir yol olarak değil, aynı zamanda iman, ibadet ve ahlâk bütünlüğünü ifade eden metafizik bir yolculuk olarak da yorumlanmıştır (Râğıb el-İsfahânî, 2012: 589).

Sırât, İslâm inancında ahiret hayatında cehennem üzerine kurulu olduğu kabul edilen, kıldan ince ve kılıçtan keskin olarak tasvir edilen mecazî bir köprüdür (Toprak, 2006: 92). Kıyamet günü bütün insanların bu köprüden geçeceğine, müminlerin ise bu geçişi yıldırım hızıyla ve ayakları yere değmeden gerçekleştireceğine inanılır. Hadis kaynaklarında, Sırât'tan geçişten sonra cennet ile cehennem arasında ikinci bir duraklama köprüsü olacağı, burada insanların dünyada kalan küçük hak ve mezâlim borçlarını ödeyerek hesaplaşacakları, arınanların ise cennete girecekleri ifade edilir. Geleneksel rivayetlerde Sırât'ın bin yılı yokuş, bin yılı iniş, bin yılı da düz yol olmak üzere üç aşamadan oluştuğu aktarılır (Pala, 2004: 403). "Hurûfîlikte İstiva suretinde, müstevi kamet olarak Sırât-ı müstakîm üzerine yürüyenler, istiva hattının sırlarını bilenlere işaret eder" (Aydın, 2022: 4034).

Şeyṭān ṣırāṭı görmedi yāruñ yüzinde müstaḳīm

Yelḳavne ġayyendur cezā dīv-i laʿīnüñ ḍāline (Ayan, 2020: 652)

Şeytan, Sırât'ı sevgilinin yüzünde göremedi, lanetlenmiş şeytanın cezası, batıl yolda kaybolmaktır.

Bu beyitte şair, tasavvufî bir zemin üzerinde Sırât-ı Müstakîm ile dalâlet (sapma) yollarını karşıtlık üzerinden kurgulayarak aşk ve hakikat mekânını inşa eder. Kur'ân'da "doğru yol" anlamına gelen sırât-ı müstakîm, Allah'a ulaştıran hakikat yolunu temsil ederken; klasik Türk edebiyatında bu yol, çoğunlukla sevgilinin yüzü ile özdeşleştirilir. Âşık, sevgilinin yüzünde bu hakikat yolunun izini sürer; onun yüzü, hakikate açılan bir sır kapısıdır. Ne var ki, şeytan veya beyitte şeytan metaforuyla anılan kibirli ve gaflet içindeki

insan bu yüzün hakikatini göremez, onu sıradan bir varlık gibi algılar. Bu durum, kişinin hatt-ı istivâ, yani varlık düzlemindeki ilâhî dengeyi veya hakikatin çizgisini idrak edememesi anlamına gelir. Sevgilinin yüzü, burada hem mecazî hem de hakikî anlamda sırât-ı müstakîm'in yansımasıdır; o yüzü göremeyen ise cehennemî bir akıbetle yüzleşir (Aydın, 2022: 47, 87, 1201).

Alnuña el-ḥamdü li'llāh yazdı rabbü'l-ʿālemīn

Ḳoydı ʿışḳuñ yolı çün hāzā ṣırāṭın müstaḳīm (Ayan, 2020: 530)

Alemlerin Rabbi, alnına "*Elhamdülillah*" yazdı, çünkü aşkın yolu, "*işte budur; doğru yol*".

Alın, burada ilâhî yazının (kelâmın) yazıldığı bir zemindir. "*Elhamdülillah*" gibi Kur'anî bir ifadenin alında yazılı olması, insanın yaratılıştan itibaren hidâyet ve şükür bilinciyle mühürlendiğini gösterir. Bu yazı, insanın aşk yoluna, yani sırât-ı müstakîm'e doğuştan yönlendirilmiş olduğunu sembolize eder. Aşk yolu, Hurûfîlik ve tasavvufta hakikate varmanın tek geçerli yoludur. Şairin "*hāzā ṣırāṭın müstaḳīm*" (işte bu, dosdoğru yoldur) demesi, aşkın yolunu hem yön hem mekân olarak tanımlar. Buradaki yol, zahirî bir patika değil, insanın iç mekânı yüzü, özü, gönlü içinde açılan bâtınî bir Sırât yoludur (Işık, 1995). Böylece yüzde yer alan alın kısmı hem ilâhî sözün tecelli ettiği hem de aşkın yolu olan sırât-ı müstakîm'in yazıldığı manevî bir mekân hâline gelir.

4.1.17.Mahşer

Kur'ânî anlatıma göre, İsrâfil'in Sûr'a ikinci defa üflemesinin ardından bütün yaratılmışlar yeniden diriltilir; kabirlerinden kalkarak toplanma alanına, yani mahşer yerine sevk edilirler. Bu mekân, diriliş sonrası insanların ilâhî huzurda hesaba çekileceği, amellerinin tartılacağı ve nihai akıbetlerinin belirleneceği yerdir. Mahşer, böylece hem fiziksel bir toplama sahası hem de ilâhî adaletin gerçekleştiği metafizik bir mekandır (Toprak, 1997: 416-417).

Gerçi olur maḫşerüñ adı ulu

Bağrumı ḳıldı bu baḫşīş yaralu (Ayan, 2020: 848)

Mahşerin adı her ne kadar yüce olsa da bana verdiğin armağan bağrımı yaraladı.

Bu tuyuğda şair, mahşer kavramını merkeze alarak hem uhrevî hem de aşkî bir mekânsal bağlam kurar. Mahşer, İslâm dininde kıyamet sonrası tüm insanların dirilip hesap

vereceği en büyük toplu buluşma mekânıdır; orası hem dehşet hem de adaletin tecelli ettiği mekândır ve "mahşerin büyüklüğü" ifadesiyle bu sahnenin azameti vurgulanır. Ancak şair, sevgilinin kendisine lütfettiği bir muhtemelen bakış, iltifat veya küçük bir iyilik, bu mahşer azametinin bile ötesinde etkili görür: çünkü bu bağış şairin bağrını derinden yaralamış, aşkla kavrulmasına neden olmuştur.

Nesīmī çün viṣālüñden irişdi cennet ü ḥūra

Ne maḥşerden ḥisāb eyler ne ṭamunuñ ʿaẕābından (Ayan, 2020: 584)

Nesîmî, senin(le) kavuşarak cennet ve hûrîlere erişti (artık) ne mahşerde hesap vermekten (korkar) ne (de) cehennemin azabından.

Bu beyitte şair, Nesîmî'nin mânevî makamını yücelterek onu aşk ve hakikat yolunun zirvesine yerleştirir. Sevgiliye kavuşmak, burada yalnızca dünyevî bir vuslat değil, aynı zamanda Hakk'a erme, yani tasavvufî anlamda fenâ ve bekā makamına ulaşma anlamına gelir (Uludağ, 2012: 70-134). Şairin ifadelerine göre Nesîmî, ilâhî aşk yolculuğunu tamamlamış, artık ne mahşer yerinin sorgusundan ne de cehennem azabından korkacak bir konuma ulaşmıştır. Bu durum, tasavvufî anlayışta 'ârifin' mahşerden azade olması fikrine dayanır. Çünkü ârif, dünyada iken nefsini terbiye etmiş, benliğini yok etmiş ve Allah'ta fânî olmuştur. Hurûfîlikte bu fena hâli, insanın yüzünde tecelli eden ilâhî sırları idrak etmesiyle mümkün olur. Bu idrak, ârif için mahşeri ve cehennemi anlamını yitirir kılar; çünkü artık o kişi, hakikatin kendisinde ortaya çıktığı bir aynadır.

Ḥaşr ü ḥisāb ü maḥşere ḳāʾil iseñ gel uşta gör

Ḥalḳalarında zülfinüñ şol ʿaraṣāt u maḥşeri (Ayan, 2020: 707)

Eğer haşr (diriliş), hesap ve mahşere inanıyorsan, gel işte gör (sevgilinin) saçının halkalarında o mahşeri ve hesap gününü yaşa.

Bu beyitte şair, klasik Türk edebiyatının en çarpıcı özelliklerinden biri olan sevgilinin saçı ile mahşer imgesini bir araya getirerek, aşkın kudretini kozmik ve uhrevî bir mekân üzerinden anlatır. Mahşer, İslâm inancında tüm insanların diriltildiği, toplandığı ve hesaba çekildiği ilahi adalet mekânıdır. Şair, bu en büyük ve korkunç mekânı sevgilinin saç halkalarıyla özdeşleştirerek aşkın mekânını mahşerden bile daha sarsıcı ve kudretli bir hakikat sahnesi haline getirir. "Zülfin halkaları" ifadesi, sevgilinin kıvrımlı, halka halka saç tellerini anlatır; klasik şiirinde bu halkalar, âşığı tuzağa düşüren bir tuzak ya da büyüleyici bir labirent olarak tasvir edilir (Pala, 2000: 77). Şair bu halkaları mahşer sahnesine

dönüştürür; âşık için sevgilinin saçı, insanın hesap gününde yaşadığı korku, heyecan ve çaresizliği yaşatan bir aşk mekânıdır.

4.1.18.Arafat

Arafat, kelime olarak "arefe"nin çoğulu şeklinde görünse de terim anlamıyla İslâmî hac ibadetinin en temel rükünlerinden biri olan vakfenin yapıldığı mukaddes mekândır. Mekke yakınlarında yer alan bu dağlık bölge, Kurban Bayramı'ndan bir gün önce, yani Zilhicce'nin 9. günü hacıların topluca vakfeye durdukları yerdir. Hac ibadetinin sahih olabilmesi için Arafat'ta belirli süre kalmak şarttır. Bu yönüyle Arafat, mahşeri ve ilâhî huzuru sembolize eden bir toplanma ve hesaplaşma alanı olarak da yorumlanır (Develioğlu, 2006: 35). Tasavvufî literatürde ve klasik edebiyatta Arafat, yalnızca hac menzillerinden biri olarak değil, aynı zamanda aşk yolcusunun hakikate yöneldiği manevi duraklardan biri olarak da ele alınır (Cebecioğlu, 1997: 96).

Ḥannān ile Mennānum u Mervem ü Ṣafāʾüm

Hem Zemzem ile ḳıblem ü Kaʿbem ʿArafātum (Ayan, 2020: 487)

Hannân'ım (şefkatim) ve Mennân'ım (lütfum), benim Merve'm ve Safâ'm sensin; hem Zemzem ile kıblem, Kâbe'm ve Arafat'ım da (sensin).

Bu beyitte şair, İslâm'ın en kutsal mekânlarını ve Allah'ın şefkat sıfatlarını tek tek sıralayarak sevgiliyi bu kutsallıkların kaynağı ve hakikati olarak konumlandırır. Hannân - Mennân, Allah'ın "çok şefkatli" ve "çok nimet verici" sıfatlarıdır; şair, sevgiliyi bu ilahi şefkat ve lütfun dünyadaki tecellisi gibi sunar (Aydın, 2022: 2044). Kâbe, tevhidin sembolü ve yeryüzündeki en kutsal mekân, Arafat ise hac ibadetinin zirvesi, dua ve ilahi rahmete en yakın olma mekânıdır. Şair, bu kutsal mekânların her birini sevgiliyle özdeşleştirerek onun varlığında toplar. Sevgili hem Allah'ın rahmet ve şefkatinin hem de hac ibadetinin tüm aşamalarının hakikati olur. Bu mekânsal düzenlemede sevgili, aşkın ibadet mekânını kurar; onun varlığı, yalnızca dünyevi bir aşkı değil, ilahi yakınlığı, rahmeti ve hakikate ulaşmayı temsil eder. Böylece şair, aşkı sadece bir duygu değil, kutsal mekânların toplamı ve insanı hakikate ulaştıran manevi bir yolculuk olarak yüceltir.

4.1.19.Vadi-i Mukaddes

"Vādī-i maḳdis" terkibi hem İslâmî hem de edebî anlamda güçlü bir çağrışım alanına sahiptir. Kur'an-ı Kerîm'de Hz. Musa'nın Allah ile ilk kez vahiy bağı kurduğu yer olarak geçen bu kutsal vadi edebî metinlerde tecellî, ilahî hitap ve manevî arınma gibi temaların

metaforu hâline gelmiştir. Özellikle "Beytü'l-Makdis"le ilişkilendirilerek kullanılan bu ifade, Kudüs'ün hem İslâmî kutsallığını hem de tasavvufî arınma yolculuklarında uğrak bir menzil oluşunu pekiştirir. Klasik Türk edebiyatında geçen bu tür ifadeler, şairin aşkı yalnız dünyevî bir tutku olarak değil, ilâhî bir vuslat arzusu olarak da değerlendirdiğini ortaya koyar. Dolayısıyla "vādī-i maḳdis" hem Hz. Musa'nın nübüvvetle şereflendiği mekâna hem de âşığın kendini manevî keşfe adadığı metafizik coğrafyaya işaret eder (Harman, 2002: 323-327).

Hem menem vādi'l-Muḳaddes hem menem nār ü şecer

Hem menem nūr-ı tecellī hem Kelīmüñ Ṭūrıyam (Ayan, 2020: 479)

Ben hem Mukaddes Vadi'yim hem ateş ve ağaç benim ben hem tecellinin nuruyum hem de Musa'nın (Kelîm'in) Tûr'uyum.

Vādi'l-Muḳaddes, kutsal vadi anlamına gelir. Hz. Musa'nın Allah'la konuştuğu, ilahî nurun tecellî ettiği, ateşin ağaçtan zuhur ettiği mekândır. Şair, yalnızca bu mekânı değil, aynı zamanda o mekânda gerçekleşen bütün olayları ve tecellileri de kendi varlığında toplamaktadır. "Ben hem ateşim hem de ağaç, hem nurum hem de Musa'nın Tûr'u." Bu söylem, tasavvufî vahdet-i vücûd anlayışının zirvesidir. Kişi, Hak'ta fânî olduğunda artık yalnızca bir kul değil, tecellînin mekânı ve vesilesi, hatta kendisidir. Vâdi'-i Mukaddes artık dışsal bir mekân olmaktan çıkar, şairin iç dünyasında zuhur eden bir hâl, bir ontolojik boyut hâline gelir. Bu söylemde, içsel hakikat ile dış mekân bütünleşir; insan, mekânın kendisi olur. Böylece hem maddî âlem hem de ilahî sırlar, şairin varlığında manevî bir mekâna dönüşür (Uludağ, 2012: 361).

Gel iy Ḥaḳ isteyen ṭālib muḳaddes vādiyi ṭayy it

Ki zaḫmetsüz ele gelmez ne kim isterseñ iy dānā (Ayan, 2020: 188)

Ey Allahı isteyen talip, mukaddes vadiyi aş, çünkü hiçbir şey zahmet çekmeden elde edilmez, ey arif bunu bil!

Şair, Hakk'ı isteyen kişiye hitap ederek onu Mukaddes vadiyi kat etmeye çağırır. "Mukaddes vadi" burada yalnızca fizikî bir coğrafya değil, aynı zamanda tasavvufî bir seyr u sülûk makamı, yani Allah'a ulaşmak için geçilmesi gereken ruhanî bir menzildir. Bu vadi, Kur'an'da Hz. Musa'nın Allah'la konuştuğu mekân olarak geçer ve bu mekân kişinin imtihan mekânıdır. Şair, bu sembolü kullanarak, Hakk'a ulaşmanın zahmetsiz olmadığını, ruhun çileli bir yolculukla bu kutsal noktaya erişebileceğini bildirir (Uludağ, 2012: 316).

4.1.20.Dar

Dar temel anlamıyla ağaç, sırık, direk anlamına gelmekle birlikte, tarihî ve kültürel gelişim sürecinde birçok derin anlam kazanmıştır. En yaygın anlamlarından biriyle "darağacı" yani idam sehpası olarak kullanılır. Ancak tasavvufî literatürde ve özellikle Alevî-Bektaşî geleneğinde, dar kelimesi bu maddî anlamını aşarak, çok daha sembolik ve metafizik bir anlam alanına yerleşmiştir. Bu gelenekte "dar", ayin-i cem'in yapıldığı meydanın merkezini, yani "dar-ı Mansur"u ifade eder. Burada Hallâc-ı Mansûr'un dara çekilmesi ile özdeşleştirilen bu sembol, "fenâ makamı" yani nefsin yok edildiği, benliğin Hakk'a teslim edildiği en yüce tasavvufî duraktır. Can feda etme, yani hakikat yolunda baş koyma eylemi, bu meydanda gerçekleşir. Dolayısıyla "dar" yalnızca bir fizikî alan değil; aşkın, teslimiyetin ve varlıktan geçmenin metafizik mekânıdır (Uludağ, 2012: 99).

Cümle cān terk itmedi dārında gerçek dil-berüñ

Ger ene'l-ḥaḳ söylese sen ṣanma kim Manṣūrdur (Ayan, 2020: 584)

Bütün canlar gerçek sevgilinin aşkının darağacında feda edilmedi, eğer biri "ben hakkım" derse, (onu) Mansûr sanma.

Bu beyitte şair, tasavvufî aşk yolunun gerçekliğini ve ağırlığını vurgular. "Gerçek sevgilinin aşkının darağacı" ifadesiyle kastedilen yer, yalnızca bir idam sehpası değil, tasavvufî anlamda benliğin yok edildiği fenâ makamıdır. Burada "dar" tıpkı Hallâc-ı Mansûr'un hakikat uğruna canını feda ettiği darağacı gibi, ilâhî aşkın son sınav yeridir. Şairin "bütün canlar bu aşkın darağacında feda edilmedi" ifadesiyle anlatmak istediği, hakiki aşk yolunun çok az kişi tarafından tamamlanabildiğidir. Her "aşk" iddiasında bulunan, her "Ben Hakk'ım" diyen kimse Mansûr gibi hakikatin sırrına ermiş değildir. Bu noktada şair, tasavvuf yolunda lafla makama erişilemeyeceğini, bunun ölçüsünün sadece iddia değil, fedakârlık ve yokluk olduğunu vurgular (Cebecioğlu, 1997: 75).

Fāş eyledüm cihāna ene'l-ḥaḳ rumūzını

Ṭoġrı ḫaberdür anuñ içün dara düşmişem (Ayan, 2020: 502)

"Ben Hakk'ım" remizini dünyaya açıkladım, (bu) doğru haberdir, bu yüzden darağacına çekildim.

Bu beyitte şair, ilâhî hakikatin tecellisini kendisinde yaşayan ve bunu açıkça dile getiren sûfînin yaşadığı mistik tecrübeyi dile getirir. "Ben Hakk'ım" ifadesi, tasavvufta vahdet-i vücûd anlayışının bir sonucudur. Bu anlayışa göre hakiki varlık yalnızca Allah'tır,

diğer varlıklar ancak O'nun tecellisidir. Bu idrak seviyesine ulaşan sûfî, artık kendi varlığını Hakk'ın varlığında eritmiştir. "Doğru haber" ifadesi, bu iddianın hakikate dayandığını, yani sûfînin söylediğinin bir tasavvufî tecrübenin sonucu olduğunu vurgular. Ancak bu yüksek hakikati dünya ehline açıklamak, yani zahir ehline hakikati duyurmak, genellikle cezalandırılmaya neden olmuştur. Hallâc-ı Mansûr da bu yüzden dâra (darağacına) çekilmiş, idam edilmiştir (Pala, 2004: 105-106).

4.1.21.Dâreyn

Arapça'da "iki yer, iki yurt" anlamına gelen "dâreyn", terim olarak "iki dünya", yani dünya ve âhiret anlamında kullanılır. Kelime, "dâr" (yer, yurt) kelimesinin tesnîye (ikilik) hâlidir (Develioğlu, 2006: 166).

Ẕikrüm ene'l-ḥaḳdur menüm Ḥaḳdur sözüm Ḥaḳdur menüm

Dāreyn içinde ġayruhu hem leyse fi'd-dār olmışam (Ayan, 2020: 492)

Benim zikrim 'Ene'l-Hakk'tır'; ben Hakk'ım, sözüm Hakk'tır iki dünyada O'ndan başkası yoktur' (haline) ermişim.

"Leyse fî'd-dâri gayruhû deyyâr" yani Vecizeye göre bu varlık evinde, yani tüm mevcudatta, Allah'tan başka gerçek anlamda ikamet eden, var olan hiçbir şey yoktur. Diğer tüm varlıklar, ancak Allah'ın isim ve sıfatlarının tecellisi olarak mevcuttur; kendi başlarına bir hakikî varlıkları yoktur. Buradaki "deyyâr" kelimesi ise, bir yerde daimî olarak kalan, hakiki anlamda orada bulunan kimse demektir. Bu bağlamda söz konusu vecize, mutlak varlığın yalnızca Allah'a ait olduğunu, yaratılmış olan her şeyin ise izâfî, fânî ve zâhirî olduğunu vurgular. Beyitte geçen "leyse fi'd-dâr gayruh" (evde/dünyada O'ndan başka yok) sözü, tasavvufta meşhur bir özlü ifadedir ve mutlak tevhidi anlatır; şair bu ifadeyle kendi varlığının anlamını tamamen yitirip yalnızca Hakk'ın hakikatinde kaybolduğunu dile getirir. Böylece beyitte Hakk'ın mekânı, tek gerçek varlık mekânı olarak sunulur; dünya ve ahiret mekânları dâhil her şey bu birliğin içinde erir ve şair, benliğini yok ederek Allah'ta fani olduğunu ilan eder (Aydın, 2022: 3011).

Egerçi ehl-i tevḥīde ṣaçuñ ḥablü'l-metīn oldı

Sevādü'l-vech-i fi'd-dāreyn anuñ sevdālarındandur (Ayan, 2020: 351)

Her ne kadar tevhîd ehli için saçın sağlam bir ip (bağ) olmuşsa da iki dünyada da yüzünün karalığı, onun sevdalarındandır.

Beyitteki “dâreyn” (iki dünya) ise hem dünya hem âhiret mekânlarını kapsar; şair, yüzünün kararmasının bu iki mekânda da devam edeceğini, yani aşk uğruna çekilen sıkıntıların ve mahcubiyetin sadece dünyayla sınırlı kalmayıp uhrevî mekâna da taşınacağını söyler. Böylece şairin aşk mekânı iki boyutlu olur. Dünyevî mekân, aşığın yüzünün karardığı, aşkın derdiyle yandığı mekândır; burada aşkın sıkıntıları yaşanır. Uhrevî mekân, âhiret, yani ebedi saadet ya da hesap mekânı; âşığın buraya da aşkın izleriyle, kararmış yüzüyle gideceği ifade edilir.

Bu iki mekânda da şairin tek dayanağı, sevgilinin saçıyla kurduğu bağdır; bu bağ aşk yolunun mekânsal eksenini oluşturur.

4.1.22. Ḥücre

Tasavvuf geleneğinde “hücre”, dervişin çile çıkarma sürecini geçirdiği, dış dünyadan tecrit edilmiş, küçük ve sade mekândır. Bu mekân, yalnızca fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda manevî arınmanın, nefs terbiyesinin ve ruhî yolculuğun mekânıdır. Hücre, genellikle karanlık ya da loş bir odadır; içinde bir seccade, bir müttekâ ve bir mushaf bulunur. Derviş burada kırk gün boyunca az yemek, az uyumak, az konuşmak ve çok ibadet etmek esasına dayalı bir hayat sürer. Hücre, böylelikle benlikten sıyrılma, kalbi saflaştırma ve Allah’a yönelme sürecinin sahnesi hâline gelir. Bu yönüyle hücre, tasavvufî anlamda “nefsin kabri” olarak da görülür; kişi orada eski benliğini bırakır, yeni bir mânevî doğuşa hazırlanır. Bu içe dönüş mekânı, sadece dervişin Rabbiyle baş başa kaldığı bir yer değil, aynı zamanda rüyalarla, keşiflerle, iç tefekkürle yoğrulan ilahî bir eğitim alanıdır (Cebecioğlu, 1997: 56-57).

Cān ʿilmini bu ḥücrede taḥsīl idemezsen

Ḥaḳ Faẓl-ı Ḥaḳı ṣūret-i Raḥmān olamazsan (Ayan, 2020: 612)

Eğer bu hücrede ruh bilgisine ulaşmazsan, gerçek anlamda Allah’ın bir lütfu, Rahman suretli bir insan olamazsın.

Bu beyitte şair, tasavvuf yolunun en önemli aşamalarından biri olan inziva mekânı üzerinden aşk ve hakikat yolculuğunu somutlaştırır. Beyitte geçen “hücre” dervişlerin veya sûfîlerin tekke ve dergâhlarda inzivaya çekildikleri, dünyadan ve nefsânî uğraşlardan uzaklaşıp yalnızca Allah’a yöneldikleri küçük odadır; bu mekân, insanın iç dünyasıyla yüzleştiği, nefsini terbiye ettiği ve manevi ilimleri öğrendiği kutsal bir eğitim sahasıdır.

Şair “bu hücrede cān ilmini tahsil etmezsen” diyerek, insanın ruh ilmini, yani hakikati, aşkı, Allah’a yakınlaşmayı öğrenmesi gereken yerin burası olduğunu vurgular. Beytin ikinci kısmında ise “Allah’ın rahmetinin sureti olmak” ifadesi geçer; bu, insanın manevi kemâle erip Rahmân’ın ahlakıyla ahlaklanarak ilahi rahmeti yansıtan bir varlık haline gelmesini ifade eder. Ancak şair, bu mertebeye ulaşmanın şartını hücrede geçirilen manevi eğitim ve nefsi arındırma sürecine bağlar. Burada hücre, hakikate açılan içsel bir kapı, insanın kendini Hakk’a hazırladığı en önemli mekân olarak kurgulanır. Hücre, inziva mekânı dünyadan uzaklaşılan, nefsin terbiye edildiği, hakikatin ilmini öğrenmenin zorunlu mekânıdır (Tanman, 1998: 455-456).

4.1.23. Hicaz

Hicaz, Arabistan Yarımadası'nın batısında yer alan, kuzeyde Tebük’ten başlayıp güneyde Asîr bölgesine kadar uzanan ve doğuda Necid ile batıda Kızıldeniz arasında kalan tarihi ve coğrafi bir bölgedir. Bölge, özellikle Mekke ve Medine şehirlerini barındırması nedeniyle İslâm’ın doğuş yurdu ve kutsal toprakları olarak büyük bir önem taşır. İslâmi gelenekte Hicaz, sadece bir coğrafya değil, aynı zamanda peygamberlerin izlerini taşıyan, vahyin ilk indiği, hac ve umre gibi ibadetlerin merkezinde yer alan manevî merkezî bir bölge olarak kabul edilir. Ayrıca tarihî, kültürel ve siyasi gelişmeler açısından da İslâm öncesi ve sonrası Arap toplumunun şekillendiği bir çekim alanıdır (Küçükaşçı, 1998: 437-439).

Zengūle-ṣıfāt nāle ḳılam zārī be-se-gāh

Çün ʿazm-i Ḥicāz eyleye maḥbūb-ı ḫoş-āvāz (Ayan, 2020: 403)

Zengûle makamı gibi inleyerek segâh perdesinde feryat edeyim, çünkü hoş sesli sevgili Hicaz’a gitmeye niyet etti.

Hicaz, hem İslâm’ın en kutsal topraklarından biri (Mekke ve Medine’nin bulunduğu bölge hem de klasik musikide hüznü, özlemi ve derin duyguları simgeleyen bir makamdır. (Develioğlu, 2006: 366). Şair, “sevgili Hicaz’a gitmeye niyet etti” diyerek hem sözlük anlamında sevgilinin uzak diyarlara gidişini hem de musiki terimiyle aşkın hüznünün zirveye çıkışını anlatır. Burada Hicaz, ayrılığın ve ulaşılmazlığın mekânı hâline gelir; sevgilinin Hicaz’a yönelmesi, âşığın sevgiliden kopuşunu ve bu kopuşun yarattığı derin özlemi simgeler.

4.1.24.Kerbelâ

Kerbelâ, Irak'ta, Bağdat'ın yaklaşık 100 km güneybatısında yer alan ve bugün aynı adla anılan bir şehirdir. İslâm tarihinde, Hz. Peygamber'in torunu Hz. Hüseyin'in 680 yılında Yezid'in ordusu tarafından ailesi ve yandaşlarıyla birlikte susuz bırakılarak şehit edildiği trajik olayın mekânı olarak özel bir yere sahiptir. Bu olay, İslâmî düşünce, özellikle de Şiî ve Alevî inanç sistemlerinde şehadet, adalet ve zulme karşı direnişin simgesi hâline gelmiş, Kerbelâ vakası da tarih boyunca edebiyat, musiki ve tiyatro gibi çeşitli sanat formlarında sıkça işlenmiştir. Kerbelâ, bu yönüyle hem tarihsel bir trajedi sahnesi hem de tasavvufî ve edebî metinlerde mecazî bir yas ve merhamet coğrafyası olarak işlev görmüştür (Pala, 2004: 267).

Ḥasan nūrı Riżadur cümle çeşmüm

Ḥüseyn-i Kerbelānuñ yāveriyem (Ayan, 2020: 542)

Hasan'ın nuru, benim nazarımda rıza'dır (ben ise) Kerbelâ'da şehit edilen Hüseyin'in davasının bir yoldaşı ve yardımcısıyım.

İfade edilen "Kerbelâ'lı Hüseyin'in yardımcısı olmak", tarihsel bir coğrafyaya aidiyetten ziyade, Kerbelâ'nın anlam dünyasına ve temsil ettiği değerler sistemine ruhen ve zihnen katılımı ifade eder. Burada Kerbelâ, zulme karşı direnişin, adaletin, sadakatin ve fedakârlığın mekânı olarak inşa edilmiştir. Bu anlamda Kerbelâ, hem zamanlar üstü bir dava mekânı, hem de gönül coğrafyasında bir direniş yurdudur.

Yine şāh-ı velāyetden iki şeh-zāde nūr oldı

Biri zehre rıżā virdi birin der-Kerbelā gördüm (Ayan, 2020: 547)

Velâyet şahından (Hz. Ali'den) iki şehzade nurOLDU, biri zehre rıza gösterdi, diğerini Kerbelâ'da gördüm.

"Velâyet şahı" ifadesi, tasavvufta ve Ehl-i beyt sevgisinde Hz. Ali'nin konumunu yüceltir; velâyet, Allah'ın dostluğu ve hakikat bilgisi anlamına gelir; Hz. Ali ise velâyetin zirvesi kabul edilir. Bu "şahtan doğan "iki şehzade" Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'dir; şair onları "nur" olarak nitelendirerek hakikatin, ilahi rehberliğin ve aydınlığın sembolü yapar.

Birinci mısrada Hz. Hasan'ın zehirlenerek şehit edilişi anlatılır; "zehre rıza göstermek" ifadesi, Hz. Hasan'ın sabır, sükûnet ve kaderine teslimiyetle öne çıkan şahsiyetini tasvir eder. İkinci mısrada ise Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da yaşadığı trajediye işaret

edilir. Kerbelâ bir yas mekânıdır. Kerbelâ, tarihsel bir hadisenin hatırasını mekâna ve zamana yerleştiren, toplumsal belleğin ve kolektif yasın somutlaştığı kutsal bir matem coğrafyasıdır.

4.1.25. Kürsî

İslâmî literatürde "kürsî" kavramı hem lafzî hem de mecazî anlamlarıyla çok katmanlı bir içeriğe sahiptir. Tasavvufî ve Kelâmî kaynaklarda Arş-ı A'zâm'ın altında, ilahî bilgi ve yazgının kayıtlı olduğu Levh-i mahfûz'un bulunduğu yer olarak tanımlanır. Bu bağlamda kürsî, Allah'ın ezelî ve ebedî ilminin, kudretinin bir mesnedi, yani dayanak noktasıdır. "Ayetü'l-Kürsî" bu kozmik kürsîye atıfta bulunur: "O'nun kürsîsi gökleri ve yeri kuşatmıştır" (Bakara, 286/255) ifadesiyle kürsî, yaratılışın ve idarenin kuşatıcı ve mutlak düzenleyicisi olan ilahî tasarruf alanını sembolize eder (Develioğlu, 2006: 537; Uludağ, 2012: 225).

Hem Ḥaḳuñ sen maẕharısan lā-şerīk ü bī-gümān

Sendedür nūr-ı tecellī ʿArş ü kürsī hem naʿīm (Ayan, 2020: 504)

Sen, Allah'ın (birliğinin ve tecellisinin) yansımasısın, eşsiz ve şüphesiz, arşın, kürsünün ve cennetin tecellî nuru sendedir.

Şair, Arş, Kürsî, ve Naîm mekânların nurunun sevgilide tecelli ettiğini söyleyerek sevgilinin varlığını yalnız dünyevî bir güzellik değil, kozmik ve uhrevî hakikatin merkez mekânı hâline getirir. Bu ifadeyle sevgili, aşkı, ilahî tecelliyi ve cennet saadetini tek potada birleştiren bir hakikat mekânına dönüşür. Beyitteki mekânsal bağlamda, Hakikat mekânı: sevgili, Allah'ın birliğinin yansıdığı yerdir. Tevhid hakikatinin mekânı olarak sunulur. Arş ve Kürsî, evrenin ve ilahî kudretin en yüce mekânlarıdır; bunların nuru sevgilide toplanır. Naîm (cennet), ebedi saadetin mekânıdır; sevgilide cennet saadetinin bile ötesinde bir nur olduğu ifade edilir (Aydın, 2022: 513, 2978, 3585-668).

4.1.26. Baharistân

Baharistân, Farsça kökenli bir kelime olup "bahar yeri" anlamına gelir. Terim, yeşil, çiçekli, estetik değeri yüksek doğal ya da düzenlenmiş alanlar için kullanılır. Bahçeler, parklar, çayırlar ve mesire alanları bu tanım çerçevesine girer. Klasik Türk edebiyatı ve minyatür geleneğinde baharistânlar, huzur ve zarafet alanları olarak betimlenir. Ayrıca Baharistan, Molla Câmî'nin kaleme aldığı meşhur mensur eserinin adıdır. 1487 yılında tamamlanan bu eser, ahlâkî, dinî ve tasavvufî hikmetler içeren yedi bölümden (ravza/bahçe)

oluşur ve Gülistan tarzında yazılmıştır. Eserin ismi ve içeriğindeki edebî zenginliğiyle ahlâkî güzelliği simgeleyen metaforik bir anlam taşır (Develioğlu, 2006: 65).

İy būy-ı bahāristān iy ḥūr-ı nigāristān

İy dil-ber-i ser-mestān dīdāruña müştāḳam (Ayan, 2020: 524)

Ey bahar bahçesinin güzel kokusu, güzelleri çok olan yerin hurisi, ey gönülleri mest eden sevgili, yüzüne hasretim.

Bu beyitte şair, sevgiliyi doğanın en canlı, cennetin en güzel ve aşkın en sarhoş edici unsurlarıyla tasvir ederek aşkın büyüklüğünü ve derinliğini dile getirir. "Ey būy-ı bahāristān" diyerek sevgiliyi ilkbahar bahçesinin mis kokusuna benzetir; bahar bahçesi klasik şiirde hayatın yeniden başlamasını, aşkın tazeliğini, güzelliğin ve neşenin mekânını simgeler. Bu koku, âşığın gönlünü mest eden, ruhunu canlandıran bir aşk işareti olur. Devamında "ey hūr-ı nigāristān" ifadesiyle sevgili cennet hurilerinin süsü, en güzel varlıkların dahi takındığı ziynet gibi gösterilir; bu, sevgilinin güzelliğinin cennet nimetlerinin bile ötesinde olduğunu anlatır. "Ey dil-ber-i sermestān" kısmı ise sevgilinin gönülleri sarhoş eden bir dilber olduğunu belirtir; sevgilinin güzelliği ve cazibesi, aşkı bir şarap gibi sunar ve âşığı mest eder. Sonunda şair, bu güzellik ve cazibeye duyduğu derin hasreti dile getirerek "dîdâruna müştâk" olduğunu, yani sevgilinin yüzünü görmeyi her şeyden çok istediğini vurgular (Aydın, 2022: 947). Baharistan bağlamı, klasik şiirde hem ideal bahçe imgesinin yoğunlaştığı estetik uzamı hem de yenilenme–diriliş semantiğini taşıyan zamansal bir eşiği ifade eder.

4.1.27.İrem bağı

"İrem" kelimesi, Kur'ân-ı Kerîm'in "Rabbinin Âd kavmine, o direkler sahibi İrem'e nasıl davrandığını görmedin mi?" (Fecr, 89/6-7) ayetlerinde geçmekte olup, burada Âd kavminin yaşadığı, sütunlarla bezenmiş ve benzeri görülmemiş ihtişamdaki bir yerleşim merkezine işaret edilmektedir. Bu anlatı, tarihî olduğu kadar sembolik bir anlam evreni de taşır. İslâmî edebiyat ve Arap şiir geleneğinde "Bağ-ı İrem" cenneti andıran güzellikte, mutluluk ve refah yeri olan bahçelerin sembolü hâline gelmiştir. Renkli, düzenli ve ihtişamlı tabiat tasvirleriyle donatılmış bu motif, dünyevî güzelliklerin idealize edilmiş bir yansıması olarak kurgulanır.

Tasavvufî yorumlarda ise "İrem bağları" gönül âleminin bir metaforu olarak okunur; burada bahçe, kulun iç dünyasında Hak ile karşılaşma, ilahî tecelliyi temaşa etme yeri olarak

değerlendirilir. Nesîmî gibi sûfî şairlerde bu bağ, ilâhî aşkın zuhur mekânı, nefsin arındırıldığı ve Hakk'a vuslatın mümkün olduğu bâtınî bir alan olarak anlam kazanır. Böylece "İrem bağları" hem Kur'ânî bir kıssa hem klasik edebiyatın estetik bir ögesi, hem de tasavvufun içsel tecrübesine dair zengin bir sembol olarak çok katmanlı bir mecaz haline gelir (Harman, 2000: 443).

Şimşād-ı ḳadüñ ḳıldı irem bāġına cevlān

Serv aña esīr oldı vü menden beter oldı (Ayan, 2020: 727)

Selvi boyun, İrem Bağı'nda dolaştı, selvi bile ona esir oldu ve benden daha kötü hale düştü.

Bu beyitte şair, sevgilinin boyunu selviye, yani uzun ve zarif bir ağaca benzeterek aşkı klasik bir güzellik sembolüyle tasvir eder. Beytin mekânı İrem Bağıdır; bu bağ, İslâm ve Doğu mitolojisinde efsanevi güzelliğiyle ünlü, cennet gibi bir bahçe olarak anlatılır. Şair, sevgilinin selvi gibi düzgün boyunun bu cennet bahçesinde dolaştığını hayal ederek İrem Bağı'nı bir aşk sahnesine dönüştürür. Böylece sevgilinin varlığı, en güzel bahçeyi bile güzelliğiyle kıskandırır. Daha da ileri giderek şair, boyu zaten zarafet sembolü olan selvinin bile sevgilinin boyuna tutulduğunu ve esir düştüğünü söyler; üstelik selvi, şairin kendisinden bile perişan bir hâle gelmiştir.

4.1.28.Firdevs bağı

Firdevs, Kur'an'da geçen sekiz cennet mertebesinden biridir ve birçok tefsir kaynağında cennetlerin en yükseği ve en değerlisi olarak tanımlanır. "Onlar Firdevs'e vâris olanlardır; orada ebedî kalacaklardır" (Mü'minûn, 23/11) ve "İman edip salih ameller işleyenlere, konak olarak Firdevs cennetleri vardır" (Kehf, 18/107) ayetlerinde yer alır. Lügatte "bahçe", "bağlık" ve "yeşilliklerle dolu alan" anlamına gelir. Hadis kaynaklarında ise Hz. Peygamber, müminlere "Allah'tan Firdevs'i isteyin; o, cennetlerin ortası ve en yükseğidir" şeklinde (Buhârî,2010) tavsiyede bulunmuştur. Tasavvufî yorumlarda Firdevs, görülmesi en zor hakikatlere, Allah'a en yakın makam olarak yorumlanır (Özervarlı, 1996: 123–124).

Geçürdüñ ʿömrüñi mühmel gerek aġla gerekse gül

Daḫı elüñ irür degül anuñ firdevs bāġına (Ayan, 2020: 675)

Ömrünü boş yere harcadın ister ağla ister gül, ancak artık elin o Firdevs bahçesine ulaşmaz.

Firdevs, cennetlerin en yükseği ve en güzeli olarak İslâm inancında sonsuz mutluluğun mekânıdır. Şair, ömrünü boş geçiren kimsenin artık elinin Firdevs bahçesine, yani ebedî saadet mekânına uzanamayacağını söyleyerek pişmanlığın ne denli çaresiz olduğunu hissettirir. Burada Firdevs bağı, dünyevî ömrün değerlendirilmesiyle hak edilebilecek en yüksek manevi ödül ve mekân olarak kurgulanır; insanın dünyada gösterdiği gayret, Firdevs'e girebilmenin tek yoludur. Beyit mekânsal bağlamda Firdevs bağı, ebedi saadet mekânıdır. Allah katında en yüce cennet, ama ömrünü boş geçiren için ulaşılamaz hâle gelir (Özervarlı, 1996: 123–124).

Cennet-i firdevs içün bir laḥẓa ġam-kīn olmazam

Ṭālib-i dīdār-ı yāram şādumānam ḫurremem (Ayan, 2020: 540)

Firdevs Cenneti için bir an (bile) üzülmem, ben sevgilimin (Allah'ın) yüzünü görmenin talibiyim, mutluyum, neşeliyim.

Bu beyitte şair, tasavvufun en yüce anlayışını, yani cennet nimetlerinden bile üstün gördüğü Hakk'ın cemalini görmek arzusunu dile getirir. Birinci mısrada şair, cennetlerin en yükseği ve en güzel mekânı kabul edilen Firdevs Cenneti için bile üzülmeyeceğini, onu kaybetmekten endişe duymayacağını ifade eder. Bu, şairin dünyevi ya da uhrevi ödüllere bağlanmadan yalnızca hakikatin kendisine talip olma derecesine eriştiğini gösterir. Bu bakışla şair, Firdevs cenneti bir ödül mekânı değil, hakikate ulaşma arzusunun önünde değeri olmayan bir şey olarak konumlandırır.

İy melāʾikler saña ḳul iy ferişteh çākerüñ

İy perī Firdevs içinde ḥūrīler ferrāşuñuz (Ayan, 2020: 405)

Ey melekler sana kuldur; ey melek, (ben de) senin hizmetkârınım, ey peri, Firdevs Cenneti'ndeki huriler senin hizmetkârındır.

Bu beyitte şair, sevgiliyi evrenin en yüce varlığı olarak tasvir eder ve onu kozmik bir üstünlüğün merkezine yerleştirir. Melekler, periler ve Firdevs Cenneti'ndeki Hûrîler gibi kutsal ve güzellik sembolü varlıkları sevgilinin hizmetine verilmiş gibi göstererek abartılı ama etkileyici bir yücelik tablosu çizer. Melekler, ilahi emirlerin mutlak itaatkâr taşıyıcılarıdır ve sadece Allah'a kulluk ederler; ama şair, onların bile sevgiliye kul olduğunu söyleyerek sevgilinin cazibesinin ilahi düzeni bile etkileyebilecek kadar güçlü olduğunu vurgular. Böylece beyitte sevgilinin varlığı, kâinatın en kutsal ve güzellik dolu mekânlarını

bile aşan bir aşk merkezine dönüşür; meleklerin ve cennet varlıklarının sevgiliye hizmet etmesi, aşkın kudretini ve sevgilinin yüceliğini benzersiz bir abartı sanatıyla ortaya koyar.

4.1.29.Hânkâh

Hânkâh, tasavvuf geleneği içinde sufîlerin toplandığı, ibadet, zikir, sohbet, eğitim ve misafir ağırlama işlevlerini yerine getiren büyük ölçekteki tarikat yapısıdır. Farsça kökenli bu terim, genellikle tekke ya da dergâh ile eş anlamlı kullanılsa da daha geniş bir sosyal ve fizikî yapılanmayı ifade eder. Tekkelerin büyük ve merkezi olanlarına hânkâh, en yüksek seviyedeki otoriteye sahip olanlarına ise âsitâne adı verilir. Hânkâhlar, sadece mistik pratiklerin yürütüldüğü alanlar değil, aynı zamanda taşradan gelen dervişlerin konaklayabileceği odalar, yemeklerin pişirildiği mutfaklar, konukların ağırlandığı misafirhaneler ve bazen ziraî üretim yapılan arazilere sahip çok yönlü yapılardı. Bu yönüyle, Osmanlı döneminde hânkâhlar yalnızca dinî değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel, ilmî ve hatta siyasî etkiler taşıyan merkezler olarak hizmet vermiştir. Tasavvufî literatürde metaforik anlamda "harabat" "meyhane" ya da "ateşgede" gibi sembolik isimlerle de anılmış, mecazî dilde Allah aşkının coşku mekânı olarak da tasvir edilmiştir (Cebecioğlu, 1997: 269).

Mescid ü ḫānḳaha sen ṣūfî tek olma ġırra kim

ʿĀşıḳa cümle yir ü gök maʿbed ü Sūmenāt olur (Ayan, 2020: 198)

Mescit ve dergâha sen sûfî gibi olma, kibirlenme, çünkü âşığa bütün yer ve gök, ibadethane ve puthâne olur.

Şair, sûfîyi uyararak onun yalnızca mescit ve dergâh gibi zahirî mekânlara bağlı kalmamasını, bu mekânlarla sınırlı bir ibadet anlayışına kapılmamasını ister. Çünkü gerçek âşık için, yani Allah aşkıyla yanıp tutuşan kimse için bütün yer ve gök, ibadet yeri haline gelir. Burada mekân, yalnızca belirli kutsal yapılarla sınırlı değil, aşığın içsel hâliyle kutsallaşan her yerdir.

4.1.30.Mekke

Mekke hem tarihsel hem de dini bağlamda İslâm medeniyetinin merkezî şehirlerinden biridir. Peygamber Efendimizin doğum yeri olması ve İslâm dininin burada doğup yayılmaya başlaması, şehri yalnızca bir coğrafi mekân değil, aynı zamanda kutsal bir sembol haline getirmiştir. Bu kutsallık, Mekke'nin kalbinde yer alan Kâbe ile daha da pekişmiştir. Kâbe'nin Mekke'de bulunması, Müslümanlar için hac ibadetinin merkezi

olmasıyla birlikte, şehirle ilgili dini metinlerin ve edebi eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu çerçevede "Fezâil-i Mekke" başlığı altında birçok eser kaleme alınmış, şehir her yönüyle tasvir edilmiştir. Divan şiirinde ise Mekke, özellikle Kâbe vesilesiyle hac yolculuğunun menzili oluşu gibi hususlarla öne çıkar. Ayrıca edebî dilde sıklıkla "Mükerreme" yani "şerefli" sıfatıyla anılan şehir, mecâz-ı mürsel yoluyla da zikredilerek, doğrudan Kâbe'nin veya ilahî vuslatın remzi olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda Mekke, dinî ve edebî söylemin anlam haritasında hem fizikî bir mekân hem de manevî yönelişin merkezidir (Pala, 2004: 302).

Çalınmış erġavān beñzi kenār-ı cūydan ṭañsuḳ

Ṣanasan Mekke sulṭānı yüzin yur āb-ı Zemzemden (Ayan, 2020: 617)

Sanki akarsuyun kenarındaki o al renkli nadide çiçek, çalınmış bir erguvandır; (onu görünce) Mekke sultanı (sevgili) yüzünü Zemzem suyuyla yıkanmış sanırsın.

"Mekke sultanı" olarak anılan sevgili, yalnızca maddi güzelliğiyle değil, gönül ülkesinin yöneticisi olarak tahayyül edilir. Şairin gözünde sevgilinin hükmü, fizikî şehirlerin ötesinde, âşığın varlık âlemine sirayet eder. O, hakikatin tecelli ettiği yerdir. Bu çerçevede sevgilinin "kutsal mekânın sultanı" olarak tanımlanması, onun dünyevî güzelliklerin ötesinde bir manevî merkez, bir tevhîd noktası olarak görülmesinden kaynaklanır (Akt. Fidan, 374–375; Bozkurt & Küçükaşçı, 2003, 28, 305–311).

4.1.31.Kabir

Ölülerin gömüldüğü yer olarak bilinen mezar ve onun eş anlamlıları olan kabr, merkâd, meşhed, medfen, lâhd, makbere ve gûr, klasik Türk edebiyatında aynı bağlam içerisinde değerlendirildikleri için tek başlık altında ele alınıp incelenmiştir. Arapça ziyâret kökünden gelip "ziyaret mekânı" anlamına gelen mezar ile "ölünün gömüldüğü yer" anlamlarına gelir (Bozkurt, 2004: 519).

Meni indürdiler ḳabrüm içine

Kesek balçıġ ile örtüp revānī (Ayan, 2020: 733)

Beni kabrimin içine indirdiler, üzerimi toprak ve çamurla örttüler ve (ardımdan) gittiler.

Kabir, insanın bu dünyadaki yolculuğunun son durağı gibi görünse de aslında sonsuz bir âlemin başlangıç noktasıdır. Şair, "beni indirdiler" diyerek insanın bedeninin dünyadan

ayrılışını ve toprakla yeniden buluşmasını dramatik bir şekilde ifade eder. Bu beyit, kabri hem son durak hem de tasavvufî anlamda içe dönüşün ve hakikatle buluşmanın mekânı olarak işler. İnsanın yaratılışının başlangıcı, klasik kaynaklarda tîn/turâb (balçık/toprak) olarak tasvir edilir; ölen kişide toprağa konur. Toprakla örtülme, bir yok oluş değil; fani dünyadan bâki âleme geçiştir. Bu anlamıyla kabir, bu dünyanın bittiği ama diğer dünyanın eşiğidir.

4.1.32.Halvet

Halvet, kelime anlamı itibariyle yalnız ve tenha kalmayı ifade eden Arapça kökenli bir kavramdır. Tasavvuf geleneğinde ise halvet, müridin dünyevî ve geçici bağlardan sıyrılarak Allah ile baş başa kalma sürecini tanımlar. Bu süreç, ruhsal arınma ve manevî yükseliş amacıyla az yemek, az uyumak ve sürekli ibadetle meşgul olmayı içerir. Genellikle kırk gün süren bu inziva dönemi, çile adıyla da anılır. Derviş, bu süreçte dar bir halvette kalır ve zikir, tefekkür, riyâzet gibi ibadetlerle meşgul olur (Pala, 2004: 186).

Kimse çün yāruñ viṣālin bulmadı ṭāmāt ile

Epsem iy ḫalvet-nişin endīşe-i ḫām eyleme (Ayan, 2020: 648)

Hiç kimse sevgilinin vuslatına kuru laflarla erişememiştir ey suskun ve halvet ehli kişi, kendini boş kuruntularla üzme.

"Ḫalvet-nişin" ifadesiyle şair, dış dünyadan uzaklaşarak içe yönelen, yalnızlık içinde tefekkür eden kişiyi tarif eder. Halvet, tasavvufta ruhun arınması ve hakikatle buluşma niyetiyle girilen içsel mekândır. Bu beyitte halvet hem fiziksel hem de ruhsal bir mekân olarak işlenir. Sevgiliye ulaşmak mümkün olmasa da bu yalnızlık hâli, kendi içine dönüşün ve olgunlaşmanın alanıdır (Uludağ, 2012: 364-365).

4.1.33.Ravza-i Rıdvân

Ravza-i Rıdvân, Kur'ân ve hadislerde müjdelenen cennetin, rûhânî güzelliklerle bezenmiş, çiçekli, çimenli, huzur dolu bölgesini ifade eder (Develioğlu, 2006: 879).

Ravża-i Rıḍvāna daʿvet ḳılma iy zāhid meni

Çün men ol dergāhdan ṣaḥn-ı gülistān bulmışam (Ayan, 2020: 497)

Ey zâhid, beni Rıdvan bahçesine davet etme! çünkü ben o dergâhtan gül bahçesinin avlusunu bulmuşum.

"Rıdvân bahçesi" İslâmi gelenekte cennetin bekçisi olan Rıdvân'a izafetle, ilahi mükâfat ve huzur yeri olan cenneti temsil eder. Ancak şair, zâhid'e hitap ederek bu cennet davetini reddeder; çünkü o, cennet olarak kabul edilen bu kutsal mekânı değil, gül bahçesinin avlusu olarak nitelediği sevgilinin mekânını tercih etmiştir.

4.1.34. Tûr-i Sînâ

Sînâ Yarımadası, Mısır ile Filistin arasında yer alan, batıda Süveyş Kanalı, doğuda Akabe Körfezi ile çevrili olan bir kara parçasıdır. Tevrat, Kur'an ve diğer semavî kitaplarda adı geçen bu bölge, özellikle Hz. Musa'nın vahiy aldığı yer olan Tûr-i Sînâ (Sina Dağı) ile meşhurdur (Develioğlu, 2006: 954). Dinî geleneklere göre, İsrailoğulları Mısır'dan çıktıktan sonra kırk yıl boyunca bu bölgede dolaşmışlar, Hz. Musa da burada Allah'ın kelâmına mazhar olmuştur (Bakara 63, 93; A'râf 143).

"Tûr-i Sînâ'nın klasik Türk edebiyatında tasavvufi açıdan ele alınışı tecelli kavramı esasına dayalıdır. Tecellinin kâinat ve insandaki yansımaları, tecelliye ulaşma yolları ve ulaşıldığı takdirde ortaya çıkan hâllerin anlatımı şeklindedir. Bu anlatımlarda Tûr-i Sînâ, genellikle benzetme ve kıyaslamalar içerisinde bir timsal olarak bulunur. İnsan-ı kâmil ve âşıkların gönül ve vücutları ya ona benzetilir ya da onunla kıyaslanır. Tecelliye bağlı olarak ortaya çıkan hâller ise onun sarsılıp, parçalanması örnekliğinde dile getirilir" (akt. Erdem, 2025: 133; Eren, 2018: 200).

Çün Nesīmī Ṭūr-ı Sīnāda bulupdur āyetüñ

Yāre ḳıldı levḥ-ı Mūsā innehū şeyʾün ʿacīb (Ayan, 2020: 193)

Nesîmî, Sina Dağı'nda senin işaretini bulduğunda, Musa'nın levhasını (ilahi yazıtını) sevgiliye sundu (ve dedi ki) "*bu gerçekten şaşırtıcı bir şeydir."*

Bu beyitte, Hz. Musa'nın levhayı taşıması Kur'ânî bir anlatıdan alınan temsildir. Burada "levha" (Musa'ya verilen yazılı ilâhî emirler) bir ilâhî bilgi ve hakikat metni olarak değerlendirilir. Ancak şair, bu kutsal levhayı sevgiliye sunmakta, yani ilâhî bilgiyi aşkın mekânında değerlendirmektedir. Bu durum, kutsal mekânın, (Sina Dağı) yerini sevgilinin bedeni, yüzü veya gönlü gibi mecazî ve tasavvufî bir mekâna bıraktığını gösterir.

Şairin "bu gerçekten şaşırtıcı bir şeydir" sözü ise "Mûsâ, belirlediğimiz vakitte (Sina Dağı) gelip Rabbi onunla konuştuğunda, 'Rabbim! Bana (zatını) göster, sana bakayım' dedi. (Allah) 'Beni asla göremezsin. Fakat şu dağa bak; eğer o yerinde durabilirse sen de beni göreceksin' buyurdu. Rabb'i dağa tecellî edince onu paramparça etti. Musa da baygın olarak

yere yığıldı. Ayıldığında, ‘Seni tenzih ederim! Sana tövbe ettim. Ben inananların ilkiyim’ dedi” (A‘râf, 7/143) ayetindeki Hz. Musa’nın tecelli karşısında dağın sarsılması ve hayrete düşmesi anlatısına nazire olarak düşünülebilir. Bu bağlamda, Musa'nın yaşadığı hayret hâli, şair tarafından sevgilinin güzelliği karşısında tecrübe edilen vecd, tecelli sarhoşluğu, tasavvufî hayret (hayret makamı) ile özdeşleştirilmiştir (Uludağ, 2012: 361).

Ḫaṭṭ u ḫālüñ ki tābdur mesṭūr

Yazılu raḳḳ-ı Ṭūr-ı Mūsī-liḳā (Ayan, 2020: 798)

Senin yüzündeki çizgi ve ben öyle parlak (ve) belirgindir (ki adeta) Musa’nın Tûr Dağı’nda aldığı ince levhaya yazılmış ilâhî yazılar gibi (apaçıktır).

Tur Dağı, klasik dinî literatürde vahyin mekânı, Allah’ın tecelli ettiği yer olarak kabul edilir. Beyitte bu kutsal mekân, sevgilinin yüzüyle örtüştürülür. Sevgilinin yüzü artık Tûr Dağı’ndaki Musa levhası gibi ilahi hakikatin yazıldığı yerdir. Böylece şair, sevgilinin yüzünü sıradan bir güzellik alanı olmaktan çıkararak, vahyin zuhur ettiği kutsal bir coğrafya olarak kurar. Sevgilinin hat ve beni, sadece estetik değil, tecelli mekânıdır; yüz, görünür olanın ardındaki kutsal sırrı taşır.

4.1.35. Gebr Kilisesi

Kilisa ya da Türkçeleşmiş şekliyle kilise, Farsça kökenli bir kelime olup gayrimüslimlerin ibadet ettiği yapı anlamına gelir (Develioğlu, 2006: 520). Gebr kilisesi, doğrudan “ateşe tapanların tapınma yeri” anlamına gelmektedir ve klasik İslâmî metinlerde “ateşgedeler” (ateş mabetleri) için bu tür tabirler mecazlı olarak da kullanılmıştır. Gerçekte Hristiyan kilisesi ile karıştırılmamalıdır; çünkü “kilise” burada mabet anlamında genel olarak kullanılır. Klasik edebiyatta gönlün veya bedenin mecazî anlamda ateşe sunulması, yanması bağlamında da sıkça karşımıza çıkar (Develioğlu, 2006: 284).

Çün ʿibādet Ḫaḳḳa dur maʿbūd bir Ḫaḳdur hemīn

Müʾminüñ bes mescid gebrüñ kilisāsı nedür (Ayan, 2020: 389)

Madem ibadet yalnızca Allah içindir ibadet edilen yalnızca Allah’tır, (O halde) mümin için mescit, ateşperestin kilisesi arasında (ne fark vardır) nedir.

Beyitte, ibadetin özü ve niyeti ön plana çıkarılarak, ibadet edilen fiziki mekânların ayrımının yüzeysel ve bağlayıcı olmadığı vurgulanır. Ateşperestlere ait gebr kilisesi ile Müslümanların ibadet mekânı olan mescit arasında zahirî olarak görülen farkların, hakikatte

bir anlam taşımadığı ileri sürülür. Bu yaklaşımda ibadet mekânı, yalnızca dışsal bir yapı olmaktan çıkar, kalbî ve niyet merkezli bir hakikat mekânı olarak sorgulanır. Dolayısıyla, beyit yalnızca bir dinî hoşgörü söylemi sunmaz; aynı zamanda mekâna dair mutlak anlamların sorgulanması üzerinden, tasavvufî bir ontoloji önerir.

Burada asıl ibadet mekânı, samimiyetle Allah'a yönelen gönüldür. Şekil, yapı ya da mezhepsel ayrım, bu yönelişin yanında ikincil önemdedir. Bu söylem, özellikle vahdet-i vücûd anlayışında vücut bulan "her şey O'ndandır" düşüncesiyle uyumludur. İbadetin kıblesi olan mekân, form değil, hakikatin tecelligâhı olan gönüldür (Cebecioğlu, 1997: 91).

4.1.36.Büthâne

Büt-hâne kelime anlamıyla "putların evi" yani putların bulunduğu ibadet mekânı demektir. Farsça büt (put) ve hâne (ev, mekân) kelimelerinden oluşur. İslâm öncesi dinî kültürlerde tapınak anlamında kullanılmış olan büt-hâne kavramı, özellikle tasavvuf ve klasik Türk edebiyatında derin mecazlarla yüklü bir anlam kazanmıştır (Pala, 1995: 98).

Müʾminüñ kaʿbe yiridür kāfirüñ büt-ḫāneler

ʿĀşıḳuñ dost işigidür kaʿbe vü büt-ḫānesi (Ayan, 2020: 712)

Müminin yeri Kâbe'dir, kâfirin (ise) puthâneler aşığın dostunun eşiğidir Kâbe'si ve puthânesi.

Bu beyitte, sevgilinin eşiği, yani vuslata giden kapı, her tür kutsal mekândan daha üstün, daha anlamlıdır. Çünkü tasavvufta sevgili Allah'tır ve Allah'a ulaştıran yol, artık dış şekillerle değil, gönül bağlılığı ve aşkın samimiyetiyle tanımlanır. Bu beyitte mekân kavramı aşkın hakikati karşısında erir. Âşık için artık kutsallık, sadece belirli bir yapı veya ibadet alanında değil, sevgilinin eşiğinde, yani Allah'la buluşulan noktada tecelli eder.

4.1.37.Adn

"Adn" terimi, İslâmî literatürde cennetin en yüksek mertebesini ya da birden fazla cennet katının tümünü ifade eder. Bu kavram, Kur'ân'da "cennâtü'l-adn" biçiminde on bir farklı ayette yer alır (Yavuz, 1988: 390-391).

İy maña cennāt-ı ʿadnuñ bāġ u büstānı yüzüñ

Gülden anuñ gülşeni bī-berk ü bī-bār olmasun (Ayan, 2020: 594)

Ey sevgili, senin yüzün Adn Cenneti'nin gül bahçesidir; o bahçenin gülleri (solmasın) ne yapraksız kalsın ne de meyvesiz.

Adn cenneti, Kur'an'da müminlere vaat edilen kalıcı ve huzurlu cennet olarak geçer; bu bağlamda sevgilinin yüzü de geçici dünyaya değil, sürekliliğe ve ilahî güzelliğe açılan bir mekân olarak tasvir edilir. Gülleri solmasın ne yapraksız kalsın ne de meyvesiz ifadesiyle bu güzellik ve huzurun daimî olması temenni edilir. Sevgilinin yüzü, artık yalnızca bedensel bir varlık değil; içsel bir dinginlik, ruhsal bir cennet mekânıdır. Bu nedenle şair, maddi mekânlardan farklı olarak, aşkın özünün barındığı bu yüzü kalıcılığın ve aşkın mekânsal kemalinin simgesi hâline getirir.

4.1.38. A'râf

A'râf, Kur'ân-ı Kerîm'in 7. sûresine isim olmakla birlikte, âhiret tasvirlerinde geçen ve cennet ile cehennem arasında bir "yüksek yer" olarak tanımlanan metafizik bir mekândır. A'râf cennet ehli ile cehennem ehlinin birbirini görebildiği, henüz hükmü verilmemiş kimselerin bekleme makamı olarak yorumlanır. Aynı zamanda "yüksek yer" anlamındaki "urf" kökünden türeyen bu kelime, cennet ve cehennemi ayıran sınır bölgesi anlamı taşır. Burada bulunan kimseler, bir süreliğine tereddüt hâlinde kalan, sevap ve günahları denk olan kimseler olarak tasvir edilir.

Tasavvufî yorumlarda ise A'râf, nefsin arada kalmış hâllerini, hakikate henüz ulaşmamış fakat cehennemî karanlıktan da sıyrılmış ruhsal durumu sembolize eder. Bu yönüyle A'râf, hem bir mahşerî bekleyiş mekânı hem de metafizik bir geçiş alanı olarak değerlendirilir (Yavuz, 1991: 259).

Taʿrīf iderem ki sensen aʿrāf

ʿÖrfüm tanıdum ḥicāb içinde (Ayan, 2020: 782)

Tarif ederim ki araf sensin geleneğim (adetim) bu perde içinde tanıdım.

Beyitte şair, sevgiliyi ya da ilahî hakikati "A'râf" olarak tanımlamaktadır. Bu kullanım, A'râf'ın klasik anlamından (cennet ve cehennem arasında, bekleyiş ve tereddüt mekânı) farklı olarak, her iki yönü temaşa edebilen bir arada oluş mekânı, yani muttela makamı olarak yorumlanabilir. Nitekim tasavvufî kaynaklarda A'râf, Hakk'ı bütün sıfatlarıyla mazharlarında görebilme, her yönden temaşa edebilme mevki olarak açıklanır. Şair burada " A'râf sensin" diyerek sevgilinin (veya Hakk'ın) hem zıtların birleştiği bir alan hem de temaşanın merkezî öznesi olduğunu belirtir. Sevgili, ne yalnızca cennete (hazza) ne de cehenneme (ızdıraba) ait değildir; her iki hâlin de ötesinde ara bir tecellî noktasıdır.

"Bu perde içinde tanıdım" ifadesi ise, tasavvufî anlamda perdenin (hicabın) arkasında kalan hakikatin, ancak bu perdeyle yüzleşerek ve onu aşarak idrak edilebildiğine işaret eder. Allah ile kul arasında bulunan binlerce nuranî ve zulmânî perde, kişinin manevî tekâmülüne göre aşılır. Şair, hakikati "perde içinde" tanıdığını söylerken, ayrılıkla tanıma, engelle yüzleşerek yakîn bulma tecrübesine gönderme yapar (Uludağ, 2012: 42-285).

4.2. TASAVVUFÎ MEKÂNLAR

Tasavvufî şiirde "mekân", salt coğrafî bir yer değil, ilâhî hakikatin görünür olduğu tecellî mahalli ve öznenin iç yolculuğunu kuran sembolik sahnedir.

4.2.1. Lâ-Mekân

Lâ-mekân, Allah Teâlâ'nın yarattığı âlemlerin hiçbir mekânsal sınırıyla kayıtlı olmadığını, zaman ve mekân üstü bir varlık olduğunu ifade eden metafizik bir terimdir. Kelam ve tasavvuf literatüründe "mukayyed" (sınırlı) olan her şey mahlûk, "mutlak" olan ise Hakk olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, Allah'ın mekâna muhtaç olmaksızın var olması, O'nun "lâ-mekân" oluşunun temelidir.

Tasavvufî düşüncede "lâ-mekân", sadece Allah'ın zatına işaret etmez; aynı zamanda fenâ hâline ulaşmış sâlikin (dervişin), benlikten sıyrılarak Hakk'ta yok olduğu ve tüm kayıtları aştığı bir ruhanî hâl ya da makam olarak yorumlanır. Yani bir nevi, mânevî tevhidin mekânsızlıkla temsil edilen doruk noktasıdır (Develioğlu, 2006: 542).

Nesīmī çün seni bildi ezelden

Ḥaḳīḳat bildi kim Ḥaḳ lā-mekānsan (Ayan, 2020: 570).

Nesîmî seni ezelden tanıdı çünkü biliyor ki sen hakikat üzere mekândan münezzehsin.

"Lâ-mekân" kelimesi, hiçbir mekâna sığmayan, zaman ve mekân üstü bir varoluşu anlatır. Allah'ın fizikî mekânla sınırlı olmadığı, onun her şeyi kuşattığı inancı, İslâm metafiziğinde ve tasavvufta temel bir ilkedir. "Mekân" sadece fizikî bir yer değil, benlik, dünya, kayıt ve sınırlılıklar anlamında da kullanılır. Allah, bu sınırlardan münezzehtir. O'na ulaşmak için kişi de bu "mekânlardan" arınmalıdır" (Pala,2000: 284). Şair, ezel kelimesiyle sevgiliyle "ezelî aşinalık" içinde olduğunu varsayar; bu çerçevede sevgili tasavvufî düzlemde hakikat zaman ve mekân kayıtlarından münezzeh, yani lâ-mekânîdir (Kemikli, 2009: 185)

4.2.2. Arş-ı Rahmân

Arş, tasavvuf düşüncesinde, varlık mertebelerinin en yükseklerinden biri olup, Allah'ın tecelli ettiği, rahmetini ve hükmünü yaydığı, zuhur ve istivâ makamıdır. Kur'ân'da geçen "Rahmân arşa istivâ etti" (Tâhâ 20/5) ifadesi, bu tecellinin hem kozmik hâkimiyet hem de ilâhî yönetim boyutunu ifade eder. Arş, bu yönüyle âlem-i halkın başlangıcıdır ve Kürsî gibi daha aşağı mertebeleri kuşatır.

Tasavvufî yorumlara göre arş, yalnızca göksel bir yapı değil; aynı zamanda ilâhî sırların tenezzül ettiği manevî bir makâm, yani müstevâdır (Uludağ, 1991: 410). "O, Arş-ı Rahmân üzerinde hükümrandır" (Tâhâ, 20/5).

ʿArş-ı raḥmāndur yüzüñ Ḥaḳdur güvāh

Ḫūbluġuñ Mıṣrında sensen pādişāh (Ayan, 2020: 849)

Senin yüzün, Rahman'ın arşıdır, Hakk (bunun) şahididir güzelliğin Mısır'ında gerçek padişah sensin.

Bu beyitte şair, sevgilinin yüzünü iki çarpıcı sembolle yüceltir: kozmik düzlemde "Arş-ı Rahmân", yani Allah'ın kudretinin ve hükümranlığının mekânı. Birinci mısrada sevgilinin yüzü, Allah'ın arşı gibi yüksek, ulvi ve azametli bir mekân olarak betimlenir; bu benzetme sevgilinin güzelliğinin sıradan bir güzellik değil, ilahi bir tecelli, Rahman'ın kudretini yansıtan bir hakikat olduğunu anlatır. "Hakdur güvâh" ifadesi ise bu hakikate en yüce şahit olarak doğrudan Allah'ı gösterir; böylece sevgilinin güzelliğinin ilahi onaylı olduğu vurgulanır.

4.2.3. Vaḥdet Deryâsı

Vahdet deryâsı, tasavvufî düşüncede "birlik denizi" anlamında kullanılan bir mecazdır. Bu mecaz, varlık âleminin görünen çokluğunun ardında yatan tek ve mutlak varlığın derinliğini ifade eder. Sûfî şairler bu deryâyı, varlık iddiasından sıyrılarak fenâ ve bekâ makamlarında seyr ü sülûk eden ârifin ulaştığı aşk, marifet ve hakikat alanı olarak nitelerler. Kulun, nefsî çokluklardan arınıp Hakk'ın varlığında yok olması bu deryâya dalmakla mümkün olur (Uludağ, 2012: 104).

Rūḥ-ı Ḳuds oldı Nesīmī cismi ṭarḥ eyledi

Cevher-i ferd oldı düşdi vaḥdetüñ deryāsına (Ayan, 2020: 642)

Nesîmî, kutsal ruh oldu, bedenini terk etti, tek cevher oldu birlik deryâsına düştü.

Beyitte şair, tasavvuf yolunun nihai aşamasını, yani insanın benliğini tamamen terk edip Allah'ta fânî oluşunu ve tek hakikatte birleşmesini etkileyici bir şekilde anlatır. İlk mısrada Nesîmî'nin "Rūḥ-ı Ḳuds" e dönüştüğü, yani nefsaniyetini ve maddi varlığını aşıp saf, kutsal bir ruha dönüştüğü ifade edilir. "Cismi tarh etmek" ise dünyevi bedenden, maddi kayıtlardan ve benlikten kurtulmayı, insanın kendini Allah'a tam teslim ederek dünyevi varlığını geride bırakmasını sembolize eder. İkinci mısrada ise Nesîmî'nin "cevher-i ferd" yani tek ve bölünmez hakikat cevheri haline geldiği belirtilir. Bu ifade, insanın Allah'ın birliğinde erimesini ve farklılıkları aşarak tek hakikatte fani oluşunu işaret eder. "Vahdet deryasına düşmek" ise vahdet-i vücûd inancında en yüce hâlidir; insanın, kendisini yok edip Hakk'ın varlığında kaybolması, sonsuzluk ve birlik denizine dalması anlamına gelir. Şair, bu imgelerle Nesîmî'nin tasavvuf yolculuğunun en yüksek noktaya ulaştığını, ilahi hakikatle tam bir bütünlük içinde olduğunu dile getirir. Vahdet deryası, insanın benliğini kaybettiği, Allah'ın birliğinde eridiği sonsuzluk mekânı olmuştur (Uludağ,2012: 48, 134, 299).

4.2.4.Vahdet Alemi

ʿĀlem-i vahdet, "birlik âlemi" anlamına gelir ve Vahdet-i Vücûd öğretisi bağlamında, Hak'tan başka gerçek varlık olmadığını ifade eden hakikat alanıdır. Bu âlemde çokluk (kesret) yoktur; varlık, bil kuvve veya bilfiil yalnızca Allah'ın zâtından ibarettir. Yaratılmış tüm varlıklar bu birlik hakikatinin gölgeleri, izleri ya da tecellileridir. Dolayısıyla ʿālem-i vahdet, zahirde görünmeyen ama bâtında mutlak olan bir varlık düzlemidir (Aydın,2022: 455; Cebecioğlu,1997: 17).

ʿĀlem-i vaḥdetde ṣundı bir ḳadeḥ mevlā-yı ʿışḳ

Ḳuvvet-i rūḥum münevver ez-ġıdāyā-yı ʿamīm (Ayan, 2020: 531)

Aşkın Rabbi birlik âleminde bir kadeh sundu, ruhumun gücü, bu (manevi) gıdayla aydınlandı.

Bu beyitte şair, âlem-i vahdet (birlik âlemi) ifadesiyle hakikatin çokluk perdesinden sıyrıldığı saf tevhit mertebesini kasteder. Mevlâ, âşığa bir kadeh sunar; bu kadeh, mecazî olarak ilâhî aşk şarabıdır. İçilen bu aşk kadehi, âşığın ruhunu besleyen manevî bir gıda hâline gelir. Birlik âlemi (ʿālem-i vahdet), Allah'ın mutlak varlık olduğu ve başka hiçbir hakiki varlığın bulunmadığı, çokluğun silinip yalnızca tekliğin (vahdet) idrak edildiği manevî bir düzlemdir. Bu âlem, cismanî unsurların ötesinde, zaman ve mekândan münezzeh bir batınî hakikat mekânıdır.

4.2.5.Vahdet Meydanı

Vahdet meydanı, tasavvufî düşüncede salikin benliğini yok ederek "bir"e, yani Allah'a ulaşmak üzere girdiği manevi hakikat alanını simgeler. Bu kavram, özellikle Vahdet-i Vücûd anlayışı bağlamında, sıradan bir görme veya idrakten çok daha derin, ontolojik bir dönüşümün yaşandığı mekân olarak anlaşılmalıdır (Uludağ, 2012: 371-372).

Başuñı top eylegil gir vaḥdetüñ meydānına

Ey gönül müştāḳ iseñ ger zülfinüñ çevgānına (Ayan, 2020: 639)

Başını bir top (oyun aracı) gibi yap (ve) birlik meydanına gir, ey gönül, eğer o güzelin saçlarının çevgânını (sopasını) arzuluyorsan.

Bu beyitte şair hem tasavvufî hem de aşkî anlamda "meydan" imgesi üzerinden çok katmanlı bir mekânsal kurgu kurar. "Vahdet meydanı", tasavvufta tevhîd hakikatine ulaşmak isteyen sâlikin benliğini yok ettiği, Allah'ta fânî olma yolculuğuna çıktığı sembolik bir sahadır. Burası sadece fiziksel değil, aynı zamanda manevî bir hakikat ve imtihan alanıdır. Beyitte geçen "başını top eyle" ifadesi, insanın nefsini, egosunu, benliğini bir top gibi ortaya koyması, yani mutlak bir teslimiyetle ilâhî oyunun içine dâhil olması gerektiğine işaret eder. Burada "güy" kaderin veya ilâhî hükmün tecellisini taşıyan nesne olarak yer alırken; "çevgân", yani ucu eğri bir cirit Allah'ın ezelî takdîrini temsil eder. Bu bağlamda çevgân ve güy, tasavvufî sembollerle ilahî oyunun araçlarına dönüşür. Kulun bu oyuna katılabilmesi için meydanda kendi başını top yapması, yani varlığını yoklukla değiştirmesi, aşkın ve vahdetin oyununa dâhil olması gerekir. Bu oyun, zahirde savaş veya spor gibi görünse de bâtında bir aşk ve tevhîd temsiline dönüşmektedir (Levend, 2021: 49, 362–363).

4.2.6.Gönül Tahtı

"Farsça 'dîl' Arapça 'kalp' kavramları ile karşılanan gönül "insanın manevi varlığına, manevi gücüne, sevginin, nefretin, inancın, iyi kötü, bütün duyguların tümünün varlığına ve ifadesine verilen addır" (Gölpınarlı, 2004: 127).

Gönül algısı daha çok bir mekân olarak somutlaştırılır. Taht, bağ, Kâbe, arş, ev, saray, şehir, kale gibi mekânlar gönül tasavvurunun şekillenmesinde araçsallaştırılır. Bütün bu mekânların kıymeti şüphesiz o mekânlara atfedilen anlam ve yüklenen değerler sebebiyledir. Her şeyden ziyade gönül Allah'ın evi ve tahtıdır. Taht; sultanların ve hükümdarların oturduğu büyük, geniş ve değerli taşlarla süslü bir koltuktur ve gönül tahtı,

her şeyin hükümdarı ve sultanı olan yaratıcının oturacağı, ona layık olması gereken mekândır (Akbalık, 2013: 23).

Göñül taḫtında sulṭān ʿışḳı bilgil

Getürme kibr ü kīn der-ḫan-ı ʿāşıḳ (Ayan, 2020: 448)

Bil ki aşk, gönül tahtının sultanıdır, aşık! (gönül) evine kibir ve kini sokma.

Gönül, tasavvufta ilahi aşkın, hakikatin ve marifetin tecelli ettiği yerdir. Gönül sıradan bir kalp değil, manevî bir mekân, yani Allah'ın nazar kıldığı kutsal bir içsel alandır. Beyitte geçen "taht", bu gönül evinde kurulan hükümranlık makamını temsil eder. Tahtın sahibi ise aşktır. Bu, yalnızca duygusal değil, ilahî aşk anlamındadır. Allah'a yakınlık ve marifet, aşk olmadan kazanılamaz. Şair, gönül evinin bir saray gibi olduğunu, orada aşkın hüküm sürdüğünü ve bu sebeple gönül evine kibir, kin gibi nefsanî duyguların giremeyeceğini vurgular. Yani bu ev arındırılmış, saf, aşkın ve Hakk'ın mekânıdır (Uludağ, 2012: 107).

Ġamuñdur göñlümüñ taḫtında sulṭān

Bir iḳlīme iki sulṭān gerekmez (Ayan, 2020: 394)

Gönlümün tahtında sultan derdindir, bir ülkeye iki sultan gerekmez.

Bu beyitte şair, sevgiliye kavuşamamanın sonucunda gelen üzüntüyü gönlün tahtına oturan sultan olarak tasvir eder. Gönül, tasavvufta insanın manevi mekânı ve en kıymetli hazinesi olarak kabul edilir; aşkın sultan olması gereken bu mekânı gamın ele geçirmesi, âşığın aşk yolunda yaşadığı acının büyüklüğünü gösterir. Gönülde gamın sultan olması ifadesiyle, aşkın hedefi olan sevgiliye kavuşamamanın, gönlü baştan sona işgal eden bir hüzün haline dönüştüğünü dile getirir.

4.2.7. Gönül evi

Gönül evi, tasavvufî düşüncede ilahî sırların tecelli ettiği, feyiz ve marifet nurlarının indiği manevî bir merkezdir. Sevgilinin (Hak Teâlâ'nın) ağırlanıp misafir edildiği bu gönül mekânı, aynı zamanda aşkın ve hakikatin zuhur ettiği kutsal bir hanedir. Gönül, sevgilinin yokluğunda harap ve viran olurken, onun varlığıyla nurlanır, ihya olur ve dirilişe erer. Bu bağlamda gönül, yalnızca bireysel bir duygu alanı değil, ilahî varlığın tezahür ettiği metafizik bir sahne olarak değerlendirilir. Tasavvufî şiir ve düşüncede gönül hem Hak ile vuslatın zemini hem de aşkın hüküm sürdüğü yerdir (Öksüz, 2017: 260).

Türk edebiyatında "gönül kuşu" imajı, Ahmed Yesevî'nin şiirlerinde erken örneklerine rastladığımız özgün bir semboldür (Korkmaz, 2002: 334). Yesevî'nin "Köngül kuşu şevk kanadın tutup uçsa / Cümle vücûd yâdın söyleyen bülbül olur" mısralarında, gönül kuşunun şevk kanadıyla uçması, insanın iç dünyasında ilahî aşkın etkisiyle yükselişe geçmesini sembolize eder. Bu kuş, sadece ruhun saf arzularını değil, aynı zamanda aşkın kanatlarıyla hakikate yönelen manevî bir yolculuğu temsil eder (Eraslan, 1983.186–187; Genç, 1996: 425–443).

Bu imge, "gönül evi" kavramıyla doğrudan bağlantılıdır. Tasavvufî anlayışta kalp, Allah'ın nazar ettiği mekân olarak görülür; "gönül evi" Hak ile buluşmanın mahalli, gönül kuşu ise bu evde hakikate kanat çırpan manevî benliğin sembolüdür. Dolayısıyla gönül kuşunun uçuşu, gönül evinde aşk ve marifetle gerçekleşen bir içsel diriliş ve manevi yükselişin ifadesidir.

ʿIşḳa ezelde virmişem ücrete gönlümüñ evin

Şerʿ ile kimse tā-ebed fesḫ idemez icāresi (Ayan, 2020: 710)

Ezelde, aşk uğruna gönül evimi kiraya verdim; bu kira sözleşmesini şer'î yoldan kimse ebediyen feshedemez.

Bu beyitte şair, gönlünü bir eve, aşkı da bu evin ebedî kiracısına benzeterek çok özgün bir tasavvufi mecaz kurar. Ezelde aşk için gönlümün evini ücrete verdim demek, insanın yaratılışının başlangıcında, yani "ezelde", aşkı kalbine kabul ettiğini ve gönlünü aşkın evi olarak ebediyen kiraladığını ifade eder. Burada "ücret" sembolik olarak aşkın bedeli ya da aşk yolunda çekilecek sıkıntıların kabulü anlamına gelir; şair, aşkın her şartını baştan kabul ettiğini söyler. İkinci mısrada ise şair, "kimse şer'î yoldan bu kirayı feshedemez" diyerek bu aşk bağlılığının dünyevi hiçbir otorite, dinî yasa veya zahiri hükümle sona erdirilemeyeceğini ilan eder. Burada "şeriat" klasik anlamıyla dış kurallar ve zahiri hükümler anlamına gelir; beyitte aşkın şeriatın bile üstünde, ezelden gelen ve ebediyen geçerli ilahi bir sözleşme gibi tasvir edilir. Bu bakışla şair, gönül evinin tek gerçek sahibi ve kiracısının aşk olduğunu; bu aşkın kalpteki hâkimiyetinin hiçbir beşerî güç tarafından bozulamayacağını vurgular.

Ṣūretüñ esrārına vaḳf eyledüm gönlüm evin

Kaʿbenüñ genci durur şol gence vīrān buldum uş (Ayan, 2020: 433)

Yüzünün (güzelliğinin) sırrına vakfettim gönlümün evini, Kâbe'nin hazinesi duruyor orada; ben o hazineyi viran halde buldum işte.

Şair, gönlünü bir ev olarak kurgular; bu ev, sıradan bir yapı değil, yüzün sırrına yani sevgilinin (Allah'ın) güzelliğine vakfedilmiş manevî bir mekândır. Bu kullanım, tasavvuftaki gönül–mâbed özdeşliği anlayışıyla örtüşür. Gönül, Allah'ın nazargâhı; yani ilahî tecellinin indiği en yüce mekândır. Şair, gönlünü bu yüce sırra adanmış bir ev gibi tahayyül eder. Bu ev, tasavvufî anlayışta Allah'ın tecellî ettiği en yüce mekân olan gönül evidir. Şair, sevgilinin yüzünde gizlenen bâtınî hakikat uğruna gönlünü vakfetmiş, yani benliğini bu sırra teslim etmiştir. Kâbe'nin hazinesi gönül evi, burada maddî değil, manevî değer açısından değerlendirilmektedir. Ancak tüm bu değere rağmen şair, gönlünü "viran" yani harap bir halde bulur. Bu virane hal, tasavvufî anlamda nefsin terbiye edilmemesi, ayrılık acısı ya da aşk yolunda yaşanan eksikliklerin bir yansıması olabilir (Uludağ, 2012: 107).

Genc-ı ʿışḳuñ yiridür göñlüm evi yaḫma anı

Ḳavle uy ḳavle ki gencüñ yiri vīrāne durur (Ayan, 2020: 323)

Aşk hazinesinin bulunduğu yer gönlümün evidir, onu yakma! söze uy, söze ki (çünkü) hazinenin yeri viranedir.

Bu beyitte "gönül evi", hem aşkın meskeni hem de ilahî hakikatin barınağı olan kutsal bir içsel mekândır. Onu korumak, içindeki aşkı ve hakikati muhafaza etmek anlamına gelir. "Virane" oluşu ise onun dış görünüşünün değil, iç derinliğinin ne kadar kıymetli olduğunu ifade eder. Gönül evi, her ne kadar virane görünse de aşkın ve hakikatin saklandığı yer olarak en kıymetli hazinedir. Bu bağlamda, viranelik olumsuz değil, fânilikle arınmışlığın ve tevazu ile dolmuşluğun bir işaretidir.

4.2.8. Mahzen

Yer altına yapılmış, genellikle değerli veya saklanması gereken eşyaların muhafaza edildiği, serin ve karanlık depo. Bu anlamda bodrum, depo, kiler ya da hazine odası gibi karşılıklarla kullanılır (Develioğlu, 2006: 572).

ʿIşḳuñ ġamına eylemişem göñlümi maḫzen

Bir muncılayın meḫzen-i esrār kimüñ var (Ayan, 2020: 314)

Kalbimi, aşkının hüznünü sakladığım mahzen eyledim, böylesine sırlarla (dolu) bir hazineyi kimde bulabilirsin?

Bu beyitte şair, aşkın getirdiği kederi bir eksiklik veya acı değil, aksine kalbinde yer alan, sakladığı en değerli hazine olarak tasvir eder. Mahzen ifadesi, hazine odasına, sırların saklandığı kutsal mekâna benzetir; bu hazine odasında saklanan ise aşkın kederidir. Tasavvufta gam, âşığın aşk yolunda çektiği çileyi, ayrılık acısını ve nefsin terbiyesini simgeler; ama bu gam, âşığı kemale erdiren, onu Hakk'a yaklaştıran yüce bir öğretmendir. Dolayısıyla şair, aşkın gamını kalpte bir sır gibi muhafaza ederek onu manevi bir zenginlik olarak gördüğünü dile getirir. İkinci mısrada ise şair, meydan okuyarak "kimde böyle bir sırlar hazinesi var" diye sorar; bu hem kendi aşkının derinliğini hem de aşk yolunda çekilen gamın ona kazandırdığı eşsiz manevi hazineyi vurgular.

4.2.9. Râh-ı Ḥaḳîḳât

Klasik Türk edebiyatı ve tasavvuf düşüncesinde "hakikat yolu" kulun Allah'a erişmesini, yani hakikate ulaşmasını sağlayan manevî bir yolculuğu ifade eder. Tasavvufî düşüncede "râh-ı hakîkat", sadece bilgiyle değil aşk, tezkiye, mücahede ve murâkabe ile kat edilen bir yoldur (Aydın, 2022: 3763). Tasavvufî düşüncede aşk, sâlikin Allah'a ulaşma süreci olan râh-ı hakīkat (hakikat yolu) üzerinde en önemli yol göstericidir. Bu yol, görünmeyen âleme, yani gayb âlemine doğru yapılan manevi bir seyahattir. Gayb âlemi, mahiyeti bilinmeyen ve akılla idrak edilmesi mümkün olmayan karanlık bir alandır. Dolayısıyla bu karanlıkta, aşk bir nur (ışık) gibi işlev görerek salikin gönlünü aydınlatır (İnal, 2014: 75).

Buldılar rāh-ı ḥaḳīḳatda kemāl-i maʿrifet

ʿĀlem-i vaḥdetde çün cūş itdiler dervīşler (Ayan, 2020: 378)

Hakikat yolunda kemâl derecesine ulaştılar, çünkü birlik âleminde coşarak cezbe hâline girdi dervişler.

Hakikat yolu, insan ruhunun kemale ermek için yürüdüğü manevi yol, burası marifete giden güzergâhtır. Bu beyitte şair, tasavvuf yolundaki dervişlerin manevi ilerleyişini ve ulaştıkları en yüksek hâli anlatır. İlk mısrada, dervişlerin "rah-ı hakikat" yani hakikat yolu üzerinde yürüyerek kemâl-i marifete eriştiği belirtilir; bu, tasavvufta insanın bilgi ve irfan yoluyla Allah'ı tanımasının en olgun derecesine ulaşmasıdır. Marifet, sadece akılla değil, kalp ve ruh yoluyla hakikati idrak etmeyi ifade eder; kemal ise bu idrakin en

yüksek seviyeye varmasıdır. Hakikat yolu**,** aşkın ve hakikatin yolu; âşığın canını feda ettiği manevi güzergâhtır.

4.2.10. Belâ yolu

Tasavvufî terminolojide "belâ" kavramı, Allah'ın kulunu sınamak için verdiği zorluklar, musibetler ve çileler anlamına gelir. Bu sınamalar, kulun manevî kemâle ulaşması ve Hakk'a yakınlaşması için gerekli görülür. Belâ Allah'ın sevdiği kullarına imtihan aracı olarak verdiği özel bir nimettir; bu anlamda "belâ", zahiren zahmet, bâtınen rahmettir. Belâ yolu, özellikle aşk ve irfan yolunun yolcuları olan sûfîler için, aşkın hakikatine ulaşmanın kaçınılmaz bir aşamasıdır. Bu yolculukta karşılaşılan sıkıntılar, kişinin benliğinden (nefsinden) sıyrılarak fenâya, ardından bekâya ermesini sağlar. Tasavvufî düşüncede, aşkın samimiyeti belâ ile ölçülür; çünkü belâ, kulun rızasını, sabrını ve teslimiyetini sınayan ilahî bir aynadır (Uludağ, 1992: 380).

ʿĀşıḳ belā yolında gerek kim ḥamūl ola

Maʿşūḳdan aña ne gelürse ḳabūl ola (Ayan, 2020: 672)

Aşık, belâ yolunda sabırlı olmalı, sevgiliden ona ne gelirse gelsin kabul etmelidir.

Bu beyitte şair, gerçek âşığın aşk yolunda karşılaşabileceği her türlü zorluğa gönülden razı olması gerektiğini vurgular. Beytin ilk mısrasında "belâ yolu" ifadesi, tasavvufta aşk yolunun zorluklarla, imtihanlarla ve acılarla dolu olduğunu anlatır. Çünkü aşk hem benliğin hem de nefsin terbiye edildiği en büyük sınavdır; âşık bu yolda belalara sabırla göğüs germeli, yani içsel gücünü kaybetmemeli ve şikâyet etmemelidir. Burada "ḥamūl" olmak, yük taşımak anlamındadır; âşık, aşk yolunda başına gelen zorlukları taşımayı, sabır ve metanetle kabul etmeyi bilmelidir.

İkinci mısrada şair, âşığın en önemli özelliğinin, sevgiliden gelen her şeyi ister lütuf ister kahır olsun kabullenmek olduğunu dile getirir. Rızâ, memnuniyet ve hoşnutluktur. Rızâ sabır ve tevekkülü tamamlayan rûhî bir yükseliştir. Allah'ın kazâsına teslim olup itirazı terk eden kimse rızâ makamına yükseldiği zaman mâsivâ ile ilgili her şeyin kaybından veya kazanılmasından dolayı elem ve sevinci terk eder. O, yaşadığı sürece sadece Allah'ın hoşnutluğunu kazanmaya çalışır (Akt. Özkan, 2011: 275; Eraydın 2008: 180) Sevgilinin gönderdiği her hâl, âşık için bir imtihan ya da ilahi bir armağandır; hakiki aşk, sadece güzellikleri ve kolaylıkları değil, acıları ve belaları da rıza ile kabul etmeyi gerektirir. Bu

teslimiyet, tasavvufta Allah'a duyulan aşkın en önemli işaretidir. Belâ yolu, aşkın zorluklarla dolu manevi yolu; burada âşık sabırla olgunlaşır ve hakikate yaklaşır.

4.2.10. Bezm-i Ezel

Sûfîlerce bu bezm, aşkın başlangıç noktasıdır; çünkü kulun Rabbini ilk gördüğü, O'na hayran kaldığı ve ilahi aşkla bağ kurduğu an olarak tasavvur edilir. Bu yönüyle ezel bezmi ilahi aşkın kaynağı ve tüm hakikat arayışlarının kaynağı olarak yorumlanır. Edebî metinlerde ise "bezm-i ezel" sevgiliyle ilk karşılaşma, vuslat ve aşkın başlangıç mekânı olarak, çoğunlukla mistik bir aşkın metaforu şeklinde işlenir. Şairler bu bezm de sevgilinin güzelliğini gören âşığın aşk ile sarhoş olduğunu ve o andan itibaren dünyadaki bütün çabasının o ilk vuslata tekrar erişmek olduğunu dile getirir (Uludağ, 2012: 75; Özarslan, 2000: 527).

Ezel bezminde ruḫ-sāruñ ne şey kim gördi mest oldı

ʿAceb meydür kim içerler henüz ol mest ü şeydādur (Ayan, 2020: 325)

Ezel meclisinde yüzünü gören neyle karşılaştı ki kendinden geçti? ne tuhaf bir içkidir ki, içenler hâlâ sarhoş ve perişan hâldedir.

Ezel bezmi, insanın Allah'ı ilk kez gördüğü ve aşk bağının kurulduğu zamansız manevi mekândır. Şair, bu mecliste sevgilinin yüzünü gören ruhların neyi gördüklerini ve bu bakışın onları nasıl sarhoş ettiğini sorar; bu soruyla ilahi güzelliğin akılla kavranamaz büyüklüğünü ve etkisini vurgular. İkinci mısrada ise şair, o güzelliğin aşk şarabını "acayip bir içki" olarak niteler; çünkü bu şarap bir defa içildiğinde bile etkisi asla geçmez, içenleri hâlâ mest ve şeydâ halde tutar. Burada "mest ve şeydâ" olmak, dünyevi aklın ve iradenin kaybını, âşığın ilahi aşk karşısında kendini kaybetmesini simgeler. Şair bu durumu hem hayranlık hem de şaşkınlıkla anlatır. İlahi güzelliğin cazibesi o kadar büyüktür ki, ezelde bir kez tattırdığı aşk şarabı insanı zamana yayılan bir sarhoşluğa sürükler ve ömrünün sonuna kadar bu aşk hâlini sürdürür. Ezel bezmi ruhların Allah'la ilk karşılaştığı ve aşk bağının kurulduğu zamansız manevi mekandır (Pala, 2004: 72).

4.2.11. Bezm-i Elest

Elest Meclisi, tasavvufî literatürde ve İslâm düşüncesinde ruhlara Allah tarafından yöneltilen "Elestü bi-Rabbikum" (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?) (A'râf, 7/172) hitabına "Belâ" (Evet) cevabının verildiği metafizik ânı ve mekanı ifade eder (Cebecioğlu, 1997: 146).

Cān mest-i Elest oldı ve lā-yāʿḳılü medhūş

Gönül ḳadeḫ-i dürdi içüp irdi zülāle (Ayan, 2020: 663)

Ruh, "Elest" (meclisinden) sarhoşu oldu ve akılsızca kendinden geçti gönül, kadehin tortusunu içip (sonunda) saf suya ulaştı.

Bu meclis, insanın Allah'la ezelde yaptığı ahde olan bağlılığını simgeler. Şair, ruhun bu mecliste hakikati tattığını, ilahi aşkın şarabından içip sarhoş olduğunu, aklını kaybedecek derecede mest olduğunu söyler. Bu sarhoşluk, dünyevi akılla kavranamayan ilahi aşkın büyüklüğünü ve ruhun ona olan derin özlemini anlatır. İkinci mısrada ise gönül, aşk yolculuğunun arınma süreciyle ilişkilendirilir. "Kadehin tortusunu içmek" ifadesi, aşkın zorlu imtihanlarını, acılarını ve nefsin kalıntılarını temizlemek için sabırla katlanmayı simgeler. Ancak bu tortular içildikten, yani nefis terbiyesinden geçildikten sonra gönül "zülâl"e yani tertemiz, saf manevi suya kavuşur; bu saf su, hakikate erişmeyi, aşkın nihai arınmasını temsil eder. Böylece beyitte insanın hakikate yolculuğu, ezeli aşk sarhoşluğundan başlayıp nefsin tortularını temizleyerek saflaşmaya kadar uzanan bir süreç olarak kurgulanır.

4.2.12. Ahiret sarayı

Ahiret sarayı, İslâm inancında ölümden sonra başlayan beka âleminin ideal mekânlarından biri olarak tasavvur edilen ebedî saadet ve huzur yurdu olarak betimlenmiştir. Nesîmî divanında "Ahiret sarayı" fani dünyanın karşısında bâkî saadetin mekânı, adaletin ve rahmetin tecelli ettiği ilahi ikram ve lütuf diyarını temsil eden metafizik bir mekandır (Aydın, 2022: 414).

Dünye vü mülk ü māline meyl ü maḥabbet eyleme

Çün gidiceksen iy melik āḫıretüñ serāyına (Ayan, 2020: 643)

Ey hükümdar! dünya malına ve mülküne sevgi ve bağlılık gösterme, çünkü nihayetinde ahiret sarayına gideceksin.

Çünkü bu dünya geçicidir; asıl yurt, kalıcı olan âhiret sarayıdır. "Serāy" yani saray kelimesi, burada âhiretin azametli ve ebedî mekânı olarak kullanılmakta; dünya saraylarının ve mülklerinin geçiciliğiyle zıtlık kurularak anlam derinleştirilmiştir. Bu yönüyle beyit, hem tasavvufi bir perspektifle dünyeviliğe mesafe koyar, hem de insanı asıl yurduna, yani âhirete yönelmeye davet eder.

4.2.13. Kaf Dağı

Kaf dağı hem mitolojik hem de tasavvufi geleneklerde önemli bir yer tutan, dünyanın etrafını çevrelediğine ve aşılmasının imkânsız olduğuna inanılan efsanevî bir dağlar zinciridir. Efsanelere göre Ye'cûc ve Me'cûc, Anka kuşu, cinler ve şeytanlar bu dağın ötesinde yer alır. Masallarda ve halk anlatılarında sıkça anılan bu dağın yüksekliğinin 500 fersah olduğu ve bazı bölümlerinin su altında kaldığı ifade edilir. Güneş ışıklarının Kaf Dağı'na çarparak önce yeşile, ardından maviye büründüğü anlatılır; gökyüzünün maviliği bu yansımalarla açıklanır.

Kur'ân-ı Kerîm'de "Kaf" suresiyle anılan bu dağ, bazı müfessirlerce surenin başındaki Kaf harfiyle ilişkilendirilerek yeşil zebercetten yapılmış, gökyüzünün üstünde bulunan kutsal bir yapı olarak yorumlanır. İsrâiliyat kaynaklarına göre ise bu dağın ucu dünyanın altındaki bir kayaya dayanır; bu kaya, yer sarsıntılarının sebebi kabul edilir.

Tasavvufî literatürde Kaf Dağı daha derin ve sembolik bir anlam kazanır. Kaf, mürşid-i kâmilin, yani kâmil mürşidin bedenini ve ruhî varlığını temsil eder. Dolayısıyla, Kaf Dağı hem dışsal bir yüceliği hem de içsel derinliği ifade eden bir mekâna dönüşür. Hakikate ulaşmak isteyen sâlik bu dağı aşmakla sembolleştirilen içsel bir yolculuğa çıkar (Pala, 2004: 248; Cebecioğlu, 1997: 336-337).

Her ḳuşuñ olmaz saʿādetlü Hümā tek gölgesi

Çünki Sīmurġam dir iseñ lā-mekān Ḳāfuñ ḫanı (Ayan, 2020: 694)

Her kuşun Hümâ gibi uğur getiren bir gölgesi olmaz; 'Simurg'um' diyorsan, mekândan münezzeh Kaf Dağı'nın efendisisin.

La-mekân sıfatı, mekân üstü, mutlak aşk ve hakikat mertebesine işaret eder. Kaf, artık maddi bir dağ değil, bâtınî bir benliktir (Usluer, 2009: 390-391). Bu bağlamda Kaf Dağı, zaman ve mekân üstü bir hakikat noktasıdır ki bu da onun tasavvufî anlamda bir "fenâ" ve "bekâ" yeri olduğunu ima eder. Coğrafî değil kozmik bir mekândır. Haritaya konulabilecek bir yer değildir, ama zihinsel, manevî yolculukların varış noktasıdır (Demirci, 2001: 144–145). Hurûfîliğe göre bu dağ, mürşid-i kâmilin vücududur ve ilahi sırların yazıldığı insan yüzüdür.

4.2.14. Künc-i Vahdet

Bu künc-i vaḥdete gir gör ṣıfāt-ı kün fe-yekūn

Ki kāf u nūna irişen özin ʿıyān eyler (Ayan, 2020: 379)

Bu birlik köşesine gir, 'ol der ve olur' sıfatını gör, çünkü 'Kâf' ve 'Nûn'a ulaşan kişi kendini açıkça gösterir.

Şair, bu yaratılış sıfatlarının görüleceği mekân olarak "künc-i vahdet" yani birlik köşesini işaret eder. Bu özel mekâna giren, "Kâf" ve "Nûn" harflerinin hakikatine erişirse, kendi hakikatini de açıkça idrak eder. Kâf ve Nûn, Kur'ân'da geçen " لٰكُن فَيَكُو "Ol der, o da oluverir" ayetinin iki ana harfidir. Bu ifade, Bakara Suresi 117. ayet ve Yasin Suresi 82. Ayet başta olmak üzere birçok yerde geçer ve Allah'ın yaratma kudretini vurgular (Bakara 2/117; Yâsîn 36/82). Kaf" (ق) harfi, ilahi emrin zuhur başlangıcını, "Nun" (ن) harfi ise, bu emrin zahire çıkışını ve tezahürünü temsil eder. Hurûfîlikte ise bu iki harf, sadece lafzî değil varlıkların yaratılışında rol alan metafizik ilkeler olarak değerlendirilir (Aydın,2022: 2936). Bu durum, ârifin kendini tanımasıyla Hakk'ı tanıması arasında kurulan tasavvufi bağı yansıtır. Mekân olarak "künc-i vahdet" ise dış dünyadan soyutlanmış, manevî keşif ve tecellînin mekânıdır.

4.2.15. Nuh'un Gemisi

Kur'ân-ı Kerîm'de (Hud, 37–44; Mü'minûn, 27–29) ve Tevrat'ta (Tekvin, 6–9. bölümler) geçen Nûh'un Gemisi anlatısı, insanlığın kötülükle dolup taştığı bir dönemde Allah'ın Hz. Nûh'a, inananları ve her türden hayvanı kurtarması için bir gemi inşa etmesini emrettiği kurtuluş kıssasıdır. Bu gemi, ilâhî rahmetin ve kurtuluşun mekânı olarak sembolleşmiştir. Klasik Türk edebiyatında Nûh'un Gemisi, başta gam tufanı ve aşk tufanı olmak üzere çeşitli mecazlarla birleştirilerek işlenmiştir. Şairler, özellikle gam (keder) ile gemi arasında tenasüp kurmuş, bu gemiyi bazen aşkın, bazen sabrın, bazen de ilahî aşkın sığınağı olarak işlemiştir (Pala,2012: 512).

Keştī-i Nūḥa her ān kim girmedi oldı helak

Bulasan ister olasan sen bizüm deryāmuzı (Ayan,2020:729)

Nuh'un gemisine kim binmediyse helak oldu, bizim deryamızı bulmak istiyorsan sen de o gemiye bin.

Bu beyitte "Nuh'un gemisi" hakikate ulaşmak isteyenler için koruyucu ve kurtarıcı bir vasıta olarak sunulur. Tasavvufî düşüncede bu gemi, ilahi sırların taşıyıcısıdır. "Derya" deryası anlamında kullanılır. Deryaya ulaşmak, Allah'a vuslat anlamına gelir. Geminin kendisi bir manevi mekân, bir selamet alanıdır. Şair, bu deryaya ulaşmak için "geminin" şart olduğunu söyler.

4.2.16. Harabat

"Harabat" kelimesi hem somut hem de mecâzî anlamlar taşıyan derinlikli bir ifadedir. İlk anlamıyla, harap olmuş yerleri, viraneleri yani terkedilmiş ve yıkılmış mekânları ifade eder. Mecazi olarak "meyhane" anlamında kullanılarak, rindâne ve kalenderî bir yaşam tarzını temsil eder. Tasavvufta ise "harabat", sadece bir tekke ya da bir gönül hâli olarak değil, aynı zamanda insanın nefsani arzularını, süfli duygularını, hayvani eğilimlerini terk ederek kendini yok etme sürecini, yani fenâ makamını simgeler. Bu bağlamda "harabat" Allah'ın Kahhâr isminin tecellisi karşısında benliğin silindiği, insanın varlığından soyutlanarak fani olduğu bir hâli anlatır. Böylece "harabat" dıştan bakıldığında bir yıkımı, içten ise ilâhî aşkla yoğrulmuş manevi bir dirilişi temsil eder (Uludağ,2012: 158).

Zāhidi zühd ile ṣanma ki ḫarābāta gele

Oḳıram Mūsīyi kim Ṭūr-ı münacāta gele (Ayan, 2020: 675)

Zâhidi (sofu) takva ile sanma ki harabeye (meyhaneye) gele, Musa'yı okurum ki münacata (etmeye) Tur'a gelsin.

Tasavvufta harâbât, zahiri terk edenlerin, yani hakikate ulaşmak isteyenlerin iç yolculuk yaptığı yer olarak kullanılır. Aynı zamanda meyhane, yani dünya kural ve şekillerinin dışında, hakikatin içildiği, maskelerin düştüğü mekân anlamına gelir (Pala, 2004: 192).

4.2.17. Mihrap

Mihrap, cami ve mescitlerde imamın namaz kıldırdığı, kıble yönündeki duvarda yer alan girintili bölümdür. Bu yapı hem yön belirleme işlevi görür hem de ibadet mekânının kutsallığını vurgular. Ancak mihrap kelimesi, zamanla sadece mimari bir unsur olmanın ötesine geçmiş, edebiyat ve sanat alanlarında da mecazi anlamlar kazanmıştır. Özellikle klasik Türk edebiyatında sevgilinin kaşları mihraba benzetilerek onun güzelliği ve ulaşılmazlığı yüceltilir. Aynı zamanda mihrap, umut bağlanan yer olarak da kullanılır; insanlar gönül dünyalarında bir dayanak, bir sığınak olarak onu tahayyül ederler. Geleneksel

halı ve seccade motiflerinde ise mihrap, kemer biçiminde tasarlanmış simgesel bir motif olarak yer alır ve yönelme duygusunu pekiştirir. Bu çok katmanlı anlamlarıyla mihrap hem maddi hem de manevi yönelimin sembolü hâline gelmiştir (Develioğlu, 2006: 646).

Zāhidüñ miḥrāb içinde ẕikr ü ṭāʿatdur işi

ʿĀşıḳuñ maḥbūb öñinde çeng ü zīr ü bem durur (Ayan, 2020: 307)

Zahit mihrap içinde zikir ve ibadetle meşguldür, aşık (ise) sevgilinin önünde çalgılar ve müzikle durur.

Zahit, ibadetini fiziksel bir mekânda, mihrapta yapar. Bu, dışsal) bir dindarlığı gösterir. Âşık ise ruhunu ve kalbini sevgiliye yönelterek, ibadeti onun huzurunda yaşar. Onun mekânı artık bir yapı değil, maşukun (ilahi ya da dünyevi sevgili) yüzüdür, varlığıdır. Dolayısıyla burada iki farklı mekân algısı karşılaştırılır, dıştan bakılınca mihrap kurallara bağlı, şekilsel ibadetin mekânıdır. Aşığın sevgilinin önünde çalgı çalıp eğlendiği mekân ise gerçek aşkın mekânıdır.

4.2.18. Mesken-i Ervâh

Mesken-i ervâh, kelime anlamı olarak "ruhların mekânı" ya da "ruhlar âleminin yurdu" demektir. Arapça kökenli bu tamlama, "mesken" (barınak, ikametgâh) ve "ervâh" (ruhlar) kelimelerinden oluşur. Tasavvufî ve metafizik bağlamda, mesken-i ervâh, cismanî varlıkların henüz yaratılmadığı, sadece ruhların bulunduğu ilahî menzili ifade eder. İnsan ruhunun dünyaya gelmeden önce yaşadığı bu yurt, onun aslî vatanı olarak kabul edilir. Ruh bu fani dünyada bedenle birleştiğinde, mesken-i ervâh'tan ayrılmış olur; böylece ruhun içinde derin bir özlem ve geri dönüş arzusu baş gösterir. Bu yönüyle mesken-i ervâh hem varoluşun başlangıç noktası hem de nihâî dönüş yeri olarak düşünülür (Uludağ, 2012: 299).

Zülfüñde cān ḳıldı vaṭan ḥubbü'l-vaṭan şerṭı ilen

Men mesken-i ervāḥumı kevn ü mekāna virmezem (Ayan, 2020: 519)

Can verdi saçında; vatan sevgisi gereğince, ben ruhumun meskenini, varlık mekânına vermem.

Bedenlerin bulunmadığı bu mekân, yani mesken-i ervah, kozmik ve metafizik bir âlemdir; ruhların cisimsiz varlıklar olarak bulunduğu, yaratılıştan önceki saf hâllerine ait yerdir. Bu mekân, ruhların aslî vatanı olarak kabul edilir ve dünya hayatı, bu vatanla kurulan geçici bir ayrılığı temsil eder. Ruh, bu dünyaya bedene bağlı olarak geldiğinde, mesken-i

ervâh'tan uzaklaşmış olur; ancak içindeki derin özlem ve iştiyak, hep oraya geri dönmeye yöneliktir. Şair, "vatan sevgisi imandandır" (Acluni, Keşfu'l-Hafa, 1/345, no: 1102) hadisine telmihte bulunarak, vatan kavramını sadece dünyevî toprakla sınırlamaz; ruhun ezelî yurdu olan mesken-i ervahı, asıl vatan olarak görür. Bu anlayışla, cismani âlemin hiçbir cazibesinin, ruhların vatanı olan o yüce mekânla değiştirilemeyeceğini ifade eder. Böylece şair hem tasavvufi bir metafiziği hem de derin bir ruhsal sadakati dile getirir.

4.2.19. Deryâ

Sözlükte "deniz, derya, umman" anlamlarına gelir. Tasavvufî literatürde ise iki ana anlamda kullanılır. Hakk'ın sonsuz sıfat ve zât makamıdır. Tüm varlıklar bu sınırsız ilahî ummanın dalgalarıdır. Küllî varlık âlemi: Burada vahdet (birlik) deniz olarak, kesret (çokluk) ise bu denizin dalgaları olarak tasavvur edilir. Sûfîler genellikle varlığın özde tek, çokluğun ise sadece görünürde olduğunu anlatmak için deniz örneğine başvururlar (Uludağ: 2012: 64).

ʿIşḳuñda maḥv oldı cihān ḥüsnüñde ḥayrān oldı cān

İy küntü kenzüñ gevheri ʿışḳuñ ʿaceb deryā imiş (Ayan, 2020: 425)

Aşkın içinde dünya yok oldu, güzelliğin karşısında ruh hayran oldu, ey "gizli hazine" (sırrının) incisi aşkın gerçekten de muazzam bir deryaymış!

Son dizede geçen "aşkın deryası" ifadesi ise aşkı engin bir okyanus, sınırsız bir mekân olarak tanımlar. Bu derya, hem fiziksel mekân olarak geniş ve ulaşılmazdır hem de içsel bir derinlik ve keşif alanıdır.

4.2.20. Bazar

Temel anlamıyla pazar ya da çarşıyı ifade eden bir kelimedir; alışverişin yapıldığı, insanların bir araya geldiği ticaret ve sosyal etkileşim alanıdır. Bu anlamıyla hem maddi alışverişi hem de hayatın hareketliliğini yansıtır. Ancak kelime, özellikle edebi ve tasavvufi metinlerde daha geniş ve mecazi anlamlar kazanmıştır (Develioğlu, 2006: 74).

Cān u cihānı vaṣl-ı cemālüñ bahāsına

Virdüm ezelde gör ki ne bāzāra düşmişem (Ayan,2020: 502)

Canı ve dünyayı, güzelliğinle kavuşmaya ulaşmak için verdim ezelde, bak ne pazara düşmüşüm.

Beytin ikinci mısrasında geçen "bâzâr" (pazar) kelimesi, sıradan bir alışveriş yeri olmaktan öte, burada kaderin tecelli ettiği, kıymetlerin ölçüldüğü, bedel ödenen ve değişim gerçekleşen varoluşsal bir mekân olarak kullanılır. Şair, canını ve cihanı sevgilinin cemaline yani güzelliğiyle buluşmaya ulaşmak için ortaya koyduğunu belirtir. Bu eylem, klasik tasavvufî şiirde "aşk pazarı" (bâzâr-ı ʿışḳ) olarak bilinen bir manevî mekânda gerçekleşir (Uludağ, 2012-285).

4.2.21. Şebistan

Şebistan, Farsça kökenli bir kelime olup edebî, mimarî ve mecazî anlamlar barındıran çok yönlü bir terimdir. Sözlük anlamı itibariyle "yatak odası", "gece ibadetine mahsus oda" ya da "harem dairesi" gibi özel ve mahrem alanları ifade eder. Kelime, şeb (gece) ve istān (yer, mekân) köklerinden türetilmiştir ve "gecenin mekânı" anlamına gelir.

Klasik Türk edebiyatında sıkça karşımıza çıkan bu kelime, şiirlerde sadece fiziksel bir mekânı değil, aynı zamanda gecenin karanlığını, sırlarını ve bilinmezliğini de çağrıştırır. Bu yönüyle "şebistan", mecazen "karanlık dünya", yani ruhsal derinlikler, ölüm ötesi veya hüzünlü bir iç dünya anlamında da kullanılır. Şairler, özellikle tasavvufi ya da melankolik temalarda, bu kelimeyi imgelerle zenginleştirerek metaforik bir atmosfer yaratırlar (Develioğlu, 2006: 982; Aydın, 2022: 4173)

Hem şerāben ṭahūr-ı ʿİ̱sī-dem

Hem şebistān içinde āb-ı ḥayāt (Ayan,2020: 772)

Ben hem saf şarap (ilahi aşk) gibiyim, İsa'nın nefesi gibi hem de karanlıklar ülkesi içinde hayat suyuyum.

İfade edilen söz, tasavvufî bir derinliğe sahip olup çok katmanlı benzetmeler içerir. "Ben hem saf şarap gibiyim, İsa'nın nefesi gibi" cümlesinde geçen "şarap", dünyevi anlamından arındırılmış bir şekilde ilahi aşkın sarhoş edici etkisini simgelerken. "İsa'nın nefesi" ifadesi, Kur'an'da Hz. İsa'ya atfedilen diriltici ve can verici kudreti hatırlatarak manevi anlamda ölü gönülleri dirilten bir ruhani etkiyi temsil eder (Uludağ, 2012: 63). "Hem de karanlık mekân içinde hayat suyuyum" sözü ise sûfî geleneğinde çokça işlenen âb-ı hayat (hayat suyu) metaforuna göndermedir; bu, karanlıklar ve gaflet içinde olan varlıklar için ilahi bilginin ve marifetin hayat verici özelliğini anlatır (Pala, 2004: 494).

4.2.22. Şekeristan

Şekeristan, şekerin üretildiği veya bulunduğu yer anlamına gelir. Klasik Türk edebiyatında geçen şekeristān kelimesi, sadece gerçek bir tarım alanını değil, aynı zamanda tatlılık, güzellik, lezzet ve hoşlukla özdeşleşmiş bir hayal mekânını da ifade eder. Özellikle gazel türündeki şiirlerde sevgilinin dudağı, sözü veya tebessümü gibi tatlı şeyler "şekeristān" gibi benzetmelerle zenginleştirilir (Aydın, 2022: 4190).

Sözinüñ dadına şīrīn-şeker oldı teşne

Ne şekerdür bu kim aña şekeristān ṣuṣadı (Ayan, 2020: 684)

Sözünün tadına tatlı şeker bile susadı, bu nasıl bir şeker ki, ona (bütün) şekeristan susadı.

Bu söz öylesine tatlıdır ki, dinleyenleri şeker gibi bir lezzete susamış hale getirir; yani söz, arzu uyandıran bir nesne olur. İkinci mısrada ise bu tatlılık daha da ileriye taşınır. "Şekeristan" gibi, tatlılıkla özdeşleştirilmiş hayalî bir mekân bile, bu söze karşı bir hasret ve ihtiyaç içindedir. Burada "Şekeristan", klasik edebiyatta nitelik mekânı oluşturan "-istān" ekli kavramlardan biridir ve şiirsel bir evrenin içinde yer alır. Ancak şair, bu nitelikli mekânı bile sözün cazibesine teslim olan bir varlık gibi sunar. Böylece söz, yalnızca bireysel bir etki değil, aynı zamanda mekânlar üstü bir çekim alanı kazanır. Söz, hem duyuların ötesine geçen bir tat, hem de hayranlık uyandıran bir mekân haline gelir.

4.2.23. Kehf

Mağara hem fiziksel mekân olarak hem de sembolik anlamlarıyla dinî, tasavvufî ve edebî geleneklerde derin bir anlam dünyasına sahiptir. Tarih boyunca insanların sığınak, barınak ya da inziva yeri olarak kullandığı mağaralar, özellikle Kur'ân-ı Kerîm'de Ashâb-ı Kehf (Kehf 18:9-26) kıssasında geçtiği şekliyle, iman edenlerin zulme karşı Allah'a sığındıkları korunaklı bir alan olarak tasvir edilir. Bu yönüyle mağara, dünyevî baskılardan kaçışın ve ilahî tecelliye hazırlığın mekânı olur. Tasavvufî düşüncede ise mağara, kişinin nefsini susturduğu, hakikati aradığı ve mânevî dönüşüm geçirdiği içsel bir inziva alanını simgeler. Klasik Türk şiirinde kimi zaman karanlıkla, kimi zaman sır ve hikmetle, kimi zaman da ilahî aşkın saklı tecellileriyle özdeşleştirilir. Bu çok katmanlı anlam yapısıyla mağara, hem maddî hem mânevî bir geçiş mekânı olarak yorumlanır (Ersöz, 1991).

Hem cebel hem kehf ü hem Esḥāb-ı kehfem kelb ile

Hem ḳıdem Sīmürġıyam hem ḳuşlaruñ ʿuṣfūrıyam (Ayan, 2020:480)

Hem dağım hem mağarayım hem de Ashab-ı Kehf'im ve (onların) köpeğiyim hem ezelî Sîmurg'um, hem kuşların serçesiyim.

Bu beyitte şair, benliğini sabit bir kimlik üzerinden tanımlamaz; onun yerine, çeşitli mekânsal, tarihî ve sembolik varlıklarla özdeşleşerek çok yönlü bir benlik inşası kurar. İlk mısrada geçen "Hem cebel hem kehf ü hem Esḥāb-ı kehfem kelb ile" ifadesinde, şair kendini hem dağ (cebel) hem mağara (kehf) hem de bu mağarada gizlenen Ashab-ı Kehf ve onların sadık köpeğiyle özdeşleştirir. Bu ifadeler, doğrudan Kur'an'ın Kehf Suresine gönderme yapar ve saklanma, korunma, inziva ve tefekkür mekânları ile ilişkilidir. Dağ ve mağara, klasik anlamda tecelli ve inziva mekânlarıdır; burada şair hem bu mekânların kendisi olduğunu hem de içindeki manevi figürlerle bir bütünlük içinde olduğunu söyler. Yani hem saklanan hem saklayan hem içte hem dışta olan bir varlık-mekân özdeşliği kurar.

4.2.24. Bahr-ı Zât

Bahr-ı zât, Allah Teâlâ'nın hiçbir mahlûka benzemeyen ve akıl yoluyla idrak edilemeyen mutlak varlığının, tüm kâinatı kuşatan ve her varlıkta farklı şekillerde yansıyan (tecellî eden) sonsuz öz denizidir. Bu deniz, maddî bir deniz değil; manevî, ontolojik ve metafizik bir mekandır.

Tasavvufî anlayışta, bu "zat denizi" öylesine geniş ve sınırsızdır ki, bir kul ne kadar mârifet kazanırsa kazansın, onun derinliklerine tam anlamıyla ulaşamaz. Zâtın tecellisi, bu denizdeki dalgalanmalardır; yani Allah'ın kudret, ilim, rahmet ve diğer sıfatlarının yaratılmışlarda görünmesidir. (Aydın, 2022: 636)

Ḳıldı fenā vücūdumı ʿışḳa güm eyledi meni

Bellüsüz oldı her kim ol ġarḳa-i baḥr-ı ẕāt olur (Ayan,2020: 297)

Vücudumu yok etti aşk(ta) kaybetti beni, apaçık oldu her kim (olursa olsun) o zat denizine kapılır.

"Bahr-ı Zât", sonsuzluğun, birlik hakikatinin, benliksizliğin mekânıdır. Şair, bu denizde mahvolan, eriyen, bilinmezliğe karışan biri olarak kendini tanımlar. Bu ise tasavvufta "fenâfillâh" (Allah'ta yok oluş) makamına işaret eder. Zatın denizinde olmak, artık belirli bir yerde değil, her yerde ve hiçbir yerde olmak anlamına gelir (Uludağ, 2012: 64).

4.2.25. Muhabbet denizi

Muhabbet denizi, Allah sevgisinin veya hakiki aşkın uçsuz bucaksız, dibi ve kıyısı olmayan bir manevî okyanus gibi tasavvur edilmesidir. Bu denize giren kişi, benliğinden sıyrılır, kendini kaybeder ve Hakk'ta fânî olur. Bu anlamıyla muhabbet denizi kozmik bir mekandır (Uludağ, 2012: 64-232)

Zevraḳumı maḥabbetüñ deñizine bıraḫmışam

Gel çek anı kenāre kim meyli anuñ kenāredür (Ayan, 2020: 346)

Ben kayığımı aşkın denizine bıraktım, gel onu kıyıya çek, çünkü onun eğilimi kıyıya doğrudur.

Şair, bu beyitte aşkı bir deniz, kendi varlığını ise bu denize bırakılmış bir kayık (zevrak) olarak tasvir eder. Aşkın denizi, şairin benliğini içine bıraktığı, sınırlarını kestiremediği bir duygusal ve varoluşsal mekândır. Bu deniz hem cezbedici hem de tehlikelidir; içine giren kaybolur, yönünü yitirir ama aynı zamanda bu kayboluş bir fenâ hâlidir. Deniz, bu bağlamda aşkın derinliğini, sonsuzluğunu ve hükümranlığını simgelerken, âşığın kendini bu denize bırakması, onun aşk karşısındaki iradesizliğini, teslimiyetini gösterir. Dolayısıyla "aşkın denizi" âşık için hem mahvoluşun hem de gerçek varlığa kavuşmanın sahnesi olan tasavvufî bir mekândır.

4.2.26.Vücut şehri

Vücut şehri, insanın içsel varlığını şehir metaforu üzerinden açıklayan derin bir tasavvufî kavramdır. Bu anlayışa göre insan, maddî ve manevî yönleriyle bir şehir gibi tasarlanmıştır; bedeni bu şehrin yapısını, kalbi merkezini, ruhu ise ilahî sırların saklandığı mahrem bölgesini temsil eder. Şehrin sokaklarında nefsin arzuları dolaşırken, akıl ve kalp onun düzenini sağlamaya çalışır. (Uludağ, 2012: 331-374).

Vücut şehri, şehir sadece fiziki varlıkla sınırlı değildir; asıl olan, insanın enaniyetini ve kibir perdesini aşıp, iç dünyasını arındırarak Allah'ın tecellilerine açılabilmesidir. Tasavvufa göre her insan, ezelde kendisine üflenmiş ilahî nefesin yansıması olan bu vücut şehrinde Hakk'a giden yolları keşfetmekle sorumludur. Bu yüzden vücut şehri hem bir iç mücadele alanı hem de ilahî hakikatin mekânı olarak görülür (2012: 331-374).

Uşta Nesīmīyem bu gün kendü vücūdum şehrine

Feṭḥ eyledüm Ḥaḳdan bu gün ḫaḳan u sulṭān olmışam (Ayan, 2020: 491)

İşte, Nesîmî'yim, bugün kendi varlık şehrimi (benliğimi, iç âlemimi) fethettim bugün, Allah'ın izniyle o şehrin hükümdarı ve sultanı oldum.

Bu beyitte şair, kendi bedenini ve benliğini "vücûd şehri" olarak tasvir eder. Bu şehir, dışsal değil, içsel bir coğrafyadır; nefsin sokaklarını, kalbin meydanlarını, ruhun saraylarını içinde barındıran varlık mekânıdır. "Kendü vücûdum şehrine" ifadesi, insanın kendi iç âlemini fethedebileceği düşüncesini yansıtır. Bu şehir önceden belki karışıktı, işgal altındaydı ya da idaresizdi; ancak şair, Hak'tan gelen bir fetih ile bu şehri ele geçirdiğini, yani kendi nefsini aştığını ifade eder. Artık o şehirde hükmeden biri vardır: kendi iç hakikatiyle buluşmuştur.

4.2.27.Gönül şehri

Tasavvufî anlayışta gönül, yalnızca duyguların değil, aynı zamanda ilahî hakikatin tecelli ettiği en mahrem mekândır. Bu bağlamda gönül, insanın iç dünyasında inşa edilen ve zamanla arınarak yüce hakikate mazhar olan bir "manevî şehir" olarak tasavvur edilir. Gönül, kalpten farklı olarak daha çok Allah'a yönelme, tefekkür ve murakabe hâlini ifade eder; bu yönüyle o, tasavvufî eğitim sürecinde "içsel şehir" olarak düşünülür. İlk hâliyle nefsin arzularıyla kuşatılmış olan bu şehir, marifet, zikir ve aşk ile yeniden şekillenir ve Allah'ın evidir anlayışına bürünür. Gönül şehri, bu açıdan bakıldığında, bir sûfînin manevi yolculuğunda geçtiği merhalelerin sembolik mekânıdır. Hem arayışın hem buluşun gerçekleştiği kutsal bir iç dünyadır (Kurnaz, 1996: 150-152).

Bu gün iy ḫūblaruñ şāhı emīr-i dil-berān sensen

Ḫayālün leşkeri virdi göñül şehrini yaġmāya (Ayan, 2020: 674)

Bugün ey güzellerin şahı, güzellerin emiri sensin, hayalinin orduları, gönlümün şehrini yağmaladı.

Bu beyitte şair, gönlünü bir şehir, sevgiliyi ise o şehri fetheden bir hükümdar gibi tasvir eder. "Gönül şehri" burada sıradan bir duygu alanı değil; kuşatılan, yağmalanan ve yönetilen bir yerleşim birimi olarak düşünülür. Sevgili, yalnızca güzelliğiyle değil, aynı zamanda "gönül fethedenlerin emiri" olarak, kalpleri zapt eden askerî ve siyasî bir güç konumundadır. Bu bakış açısıyla aşk, sadece bireysel bir hâl değil, bir tür hükümranlık ve işgal hareketidir. Özellikle ikinci mısrada geçen "Hayalin leşkeri gönül şehrini yağmaya verdi" ifadesi, sevgilinin hayalinin bile şairin iç mekânını talan etmeye yettiğini gösterir.

Gönlümüñ şehrini çün kim eyledi yaġmā-yı ʿışḳ

Ṣaldı ʿālem mülkine şūr u şer-i ġavġā-yı ʿışḳ (Ayan, 2020: 450)

Benim gönül şehrimi aşk yağmaladığı için, bütün dünyaya aşkın kargaşasını ve çalkantısını yaydı.

Bu beyitte geçen "gönül şehrimi aşk yağmaladı" ifadesi, tasavvufî ve edebî anlamda derin semboller içeren güçlü bir imgedir. Gönül şehri, insanın iç dünyası, ilahî hakikatin zuhur ettiği en latif ve en mahrem mekândır. Şair bu şehir metaforunu kullanarak, iç âlemindeki düzenin, aşkın gelişiyle altüst olduğunu dile getirir. Aşkın gönül şehrini yağmalaması" ifadesi, klasik şiirde çokça rastlanan istila metaforu üzerinden işler. Burada aşk, tıpkı yağmacı gibi kalbe girer, eski yapıları yıkar. Bu yağma, yıkıcı gibi görünse de tasavvufî yorumda bir "arayışın sonu", yani benliğin ortadan kalkıp Hakikat 'in kalpte tecelli etmesidir.

4.2.28.Kafes

Kafes hem fiziksel hem de sembolik anlamlar taşıyan derin bir kavramdır. Sözlük anlamıyla kuşların veya küçük canlıların tutulduğu tel ya da parmaklıklı yapı olan kafes, aynı zamanda hapishane anlamında da kullanılır. Ancak tasavvufî ve edebî bağlamda kafes, çok daha derin bir anlam kazanır. Kafes, insan bedenini; onun içinde hapsedilmiş olan ruhu ise kuşu simgeler. Bu anlayışa göre ruh, aslında ilâhî âleme ait özgür bir varlıkken, dünya hayatı ve bedensel arzular nedeniyle bir "kafes" içinde tutulmaktadır. Şairler, ruhun bu tutsaklığını dile getirirken aşkı, hakikati ve özgürlüğü bu kafesten kurtuluşun yolları olarak gösterir. Kafes, böylece yalnızca dışsal bir hapishane değil, insanın kendi nefsine, arzusuna ve dünyaya bağımlılığının da bir sembolü hâline gelir. Gerçek özgürlük, ruhun bu kafesten sıyrılıp Hakk'a ulaşmasıyla mümkündür (Aydın, 2022: 2631; Develioğlu, 2006: 480).

Gel iy Nesīmī bu ser-geşte cānı terk eyle

Ki cān ḳafesden uçar ʿazm-i cāvidān eyler (Ayan, 2020: 379)

Gel ey Nesîmî, bu şaşkın canı terk et, çünkü can kafesten uçup ebediyete doğru yol alacaktır.

Bu beyitte "ser-geşte cān", yani yolunu şaşırmış, dalgın, dünyaya aldanmış ruh, hâlâ kafes içinde sıkışmış hâlde tasvir edilir. Şair, bu durumu bir uyanış çağrısıyla sunar. "Gel ey Nesîmî, artık bu canı terk et." Buradaki "terk" hem dünyevî arzuları bırakmak hem de bedene olan bağı çözmek anlamına gelir. Çünkü bu beden yani kafes ruhun hakikate ulaşmasına

engel olan bir geçici mekândır. Bu anlayışta beden, artık yaşanacak değil, terk edilecek bir konak, yani fani bir varlık alanıdır.

4.2.29.Fenâ İmareti

Fenâ imareti, yokluk ve geçiciliğin mekânıdır. Bu ifade, tasavvufî anlayışta insanın nefsinden, benliğinden ve maddî varlığından sıyrılarak hakikate ulaşma sürecinin yaşandığı manevî bir mekânı temsil eder. Fenâ, varlık iddiasının son bulduğu; kulun kendi irade ve kimliğini terk ederek Hakk'ın iradesine bütünüyle teslim olduğu bir hâli ifade ederken, fenâ imareti bu sürecin mimari bir temsili, yani ruhun yoklukta yeniden doğduğu sembolik bir yapıdır. Burada "yokluk", hiçlik değil; fani olanın silinip bâkî olana yer açmasıdır. Bu mekânda kalıcı olan hiçbir benlik taşı bulunmaz; her şey geçicidir (Develioğlu,2006: 256).

Dünyede cāvidān evi kimse içün yapılmadı

Geç bu göçer ḫarābeden ḳoy bu fenā ʿimāreti (Ayan, 2020: 705)

Bu dünyada hiç kimse için sonsuzluk evi yapılmadı bu gelip geçici harabeyi bırak, bu yokluk binasını terk et.

"Fenâ imâreti" ifadesi ise hem fani oluşu hem de sahte sağlamlığı ile dünyayı tanımlar. İmar edilmiş gibi duran bu dünya aslında çürük temelli, kalıcılıktan uzak bir mekândır. Bu söylem, hakiki mekânın dünya dışında olduğuna işaret eder. Burada mekân, varoluşsal bir durak ve insanın yönünü tayin ettiği ahlaki bir seçim alanı olan fenâ imâretidir. Kalıcı olanı arayan kişi için dünya, bir harabeden ibarettir.

4.2.30. Saadet Kapısı

Saadet kapısı, tasavvûfî düşüncede kulun Rabbine yaklaşmak için geçmesi gereken manevî bir eşik, hakikate açılan yüce bir kapıdır. Sözlükte "mutluluk" anlamına gelen saadet, tasavvufî bağlamda yalnızca dünyevî huzuru değil, Allah'ın lütfuna, rızasına ve yakınlığına ererek dünya ve ahirette yüksek manevî makamlara ulaşmayı ifade eder. Bu bağlamda saadet kapısı, nefsin perdelerinden sıyrılarak ilâhî feyze mazhar olmanın, kulun iç âleminde gerçekleşen dönüşümün sembolüdür. Tasavvuf ehli için bu kapıdan geçmek, benlik iddiasını terk etmek, teslimiyetle dolmak ve yalnızca Hakk'ın rızasını gözetmektir (Uludağ, 2012: 302).

Şīn şeyḫuʿllāham oldur Ṭañrıdan

Sīn saʿādet bābın açam cāna men (Ayan, 2020: 564)

Şīn harfiyle (başlayan) Allah'ın şeyhi O'dur Tanrı katında, sīn harfiyle (başlayan) saadet kapısını ise ben, sevgiliye açarım.

Beyitte geçen saadet kapısı, tasavvufî anlamda bir içsel kapı, yani hakikate, huzura, aydınlanmaya açılan manevî bir geçit olarak okunmalıdır. Şair bu kapının, harflerin sembolik diliyle "sīn" harfinden açıldığını söyler ve bu kapıyı "sevgiliye açtığını ifade eder. Bu, şairin kendini bir vasıta, bir anahtar gibi konumlandırdığı anlamına gelir: O, hakikatin mekânına geçiş sağlayan kişidir. Saadet kapısı, hakikate açılan yol, manevî mertebelere geçiş noktası, Sevgilinin eşiği veya doğrudan Allah'a ulaştıran eşik olarak temsil edilir.

4.2.31. Zindan

Zindan hem fiziksel bir hapishane hem de edebî ve tasavvufî anlam dünyasında derin semboller taşıyan bir mekândır. Klasik metinlerde genellikle karanlık, yeraltı hapishanesi anlamında kullanılsa da bu anlam zamanla aşk, ayrılık, nefs ve dünya ile ilgili mecazlara dönüşmüştür (Develioğlu, 2006: 1188).

Tasavvufî düşüncede zindan, çoğunlukla ruhun bedenle sınırlanmasını, yani nefsin ve dünyevî arzuların karanlığında kalışını ifade eder. Bu anlayışa göre ruh, hakiki vatanı olan ilahî âlemden uzak düşmüş ve dünya zindanında hapsolmuştur. Aşkın yakıcılığı, ayrılığın acısı, içsel sıkıntılar ve kalp daralması gibi hâller de bu sembolik zindanın farklı biçimlerini oluşturur. Zindan imgesi, özellikle klasik Türk şiirinde âşığın sevgili uğruna çektiği çilelerin, hicranın ve vuslat arzusunun ifadesi olarak sıkça kullanılmıştır. Bu bağlamda zindan hem çileli bekleyişin hem de manevi dönüşümün mekânı olarak anlam kazanır (Uludağ, 2012: 394).

Dünyenüñ nāz u naʿımı baġ u bustānı mañа

Sensüz iy sulṭān-ı ḫūbān bend ü zındān oldı gel (Ayan,2020: 473)

Ey güzel sultan, dünyanın nimetleri, bahçeleri ve bağları benim için, sensiz birer zincir ve zindan oldu, gel.

Bu beyitte şair, dünya mekânını sevgiliden yoksunluk bağlamında değerlendirerek, onun nimetlerini bahçelerini, bağlarını, güzelliklerini zincir ve zindan olarak nitelendirir.

Böylece bağ ve bostan gibi cennetimsi refah sembolleri olan mekânlar bile, sevgili olmadıkça esaret mekânına dönüşür (Develioğlu, 2006: 1188)

4.2.32.On Sekiz Bin Âlem

Âlem, Arapça kökenli bir kelime olup sözlükte "kâinat, bütün yaratılmış varlıklar, dünya ve cihan" anlamlarına gelir. Aynı zamanda belli bir sınıfa ait varlıkların oluşturduğu toplulukları ifade eder; örneğin insanlar âlemi, melekler âlemi, hayvanlar âlemi gibi. İslâmi gelenekte " on sekiz bin âlem" ifadesiyle kainattaki farklı varlık katmanlarının çokluğu mecazi bir şekilde anlatılır. Tasavvufi düşüncede ise "alem" kavramı daha da derinlik kazanır. Allah hariç bütün varlıklar âlemdir ve varlık mertebeleri çok katmanlı bir sistem halinde açıklanır. Bu sistemde maddi ve manevi âlemler birbirinden ayrılır. "On sekiz bin âlem" tabiri, Kur'ân-ı Kerîm'in Fâtiha Sûresi'nde geçen "Rabbi'l-âlemîn" (âlemlerin Rabbi) ifadesinin tefsirlerinde sıkça yer alır. Bu ifade, Allah Teâlâ'nın sadece insanların değil, tüm varlık âlemlerinin Rabbi olduğunu vurgular. Tefsir literatüründe "âlem" kavramı geniş bir anlam yelpazesine sahiptir ve sadece görünen fiziksel dünyayı değil, aynı zamanda gaybî, ruhânî, melekûtî ve misalî boyutları da kapsar. Bu sebeple müfessirler, "âlemler" ifadesini açıklarken varlıkların çokluğunu ve çeşitliliğini belirtmek için mecazî bir sayı olan "on sekiz bin âlem" ifadesini kullanmışlardır (Aydın,2022: 3701; Uludağ, 2012: 34-35).

Ki nişān içre bī-nişān menem uş

On sekiz miñ cihāna cān menem uş (Ayan, 2020: 771)

Alâmetlerin ortasında alâmetsiz ben'im işte, on sekiz bin âleme can verenim işte.

Bu beyitte şair, varlık ve mekân ilişkisini tasavvufî bir perspektiften ele alır. Beyitte geçen **"**on sekiz bin cihān**"** ifadesi, klasik İslâm kozmolojisinde tüm yaratılmış âlemleri temsil eder. Şair kendisini, bu sonsuz görünen varlık düzenine "cân" veren, yani hayat, ruh ve anlam katan öz olarak tanımlar. Aynı zamanda, "nişān içre bī-nişān**"** söylemiyle, görünenin ardındaki görünmeyen**;** yani zahirin içinde bâtın olan bir hakikat iddiasında bulunur. Bu beyitte mekân, sıradan coğrafî ya da fiziksel bir yer olmaktan çıkar; çok katmanlı bir kozmik sistem hâline gelir: "On sekiz bin âlem" evrensel mekânlar topluluğudur.

Ṭāyir-i ḳudsi diyen Rūḥü'l-emīndür manṭıḳum

On sekiz mīn ʿālemüñ sırrına bürhān gelmişem (Ayan, 2020: 500)

Ben kutsal bir kuşum, sözüm Cebrail'dendir on sekiz bin âlemin sırrına delil olarak geldim.

İslâm inancında "on sekiz bin âlem" yaratılmış bütün varlıkları kapsayan kozmik sistemin tamamıdır. Bu sayı semboliktir ve evrenin çok katmanlı ve sonsuz yapısını temsil eder. Şair, bu tüm âlemlerin sırrını açıklamak üzere gelmiş bir "bürhân" (delil, hakikat kanıtı) olduğunu söyleyerek, kendini mekânı çözümleyen, sırları açıklayan aşkî ya da hakikî bir özne olarak konumlandırır.

4.1.33. Serāy-ı Cāvidān

Câvidân kelimesi, Farsça kökenli olup "ebedî, sonsuz, kalıcı, bâkî" anlamlarına gelir ve klasik şiirde geçicilik karşısında kalıcılığı ve ölümsüzlüğü ifade eder (Develioğlu, 2006: 126). Fazlullah-ı Hurûfî'nin en önemli eseri olan Câvidânnâme, Hurûfîliğin temel kaynak metni olarak kabul edilir ve harf merkezli kozmolojik yorumun yanı sıra insanın yaratılışı ve varlık anlayışına dair doktriner açıklamalar içerir. Bu eser yalnızca Hurûfî inancının teorik çerçevesini sunmakla kalmamış, aynı zamanda Fazlullah'ın takipçileri için bir rehber işlevi görmüştür. Nesîmî, Fazlullah'ın önde gelen halifelerinden biri olarak, Câvidânnâme'de ortaya konan öğretiyi Türkçe ve Farsça şiirlerinde işlemiş; eserde yer alan harf sembolizmi, insanın kutsallığı ve ilahî hakikatin yeryüzündeki tecellisi gibi kavramları şiir diliyle yeniden üretmiştir. Bu yönüyle Câvidânnâme, Nesîmî'nin düşünce dünyasını ve tasavvufî-şairane söylemini şekillendiren temel metinlerden biridir (Aksu, 1993: 178). "Saray-ı Câvidân" ise, bu ebediyet fikrinin mekânsal bir yansıması olarak "sonsuzluk sarayı" anlamını taşır.

Cümle eşyā nāṭıḳ oldı vech-i Ḥaḳdan lāyemūt

Vech imiş bāḳī serāy-ı cāvidān ʿarş-ı ʿazīm (Ayan, 2020: 514)

Tüm varlıklar, Hakk'ın yüzüyle konuşan bir hâle geldi; yüz, ölümsüzdür sonsuzluk sarayı ve yüce Arş'ın hakikatidir.

Bu beyitte şair, varlığın temel kaynağı olarak Allah'ın yüzü kavramını öne çıkarır; Kur'an'daki "Yeryüzünde bulunan her şey yok olacak. Ancak azamet ve ikram sahibi Rabbinin yüzü (zatı) baki kalacaktır" (Rahmân, 55/26–27) ayetine gönderme yapar.

Burada şair, tüm varlıkların konuşan, canlı ve anlamlı hale gelmesini Allah'ın yüzüne bağlayarak, varoluşun hakikat merkezinin ilahî bir mekânla iç içe olduğunu anlatır.

İkinci mısrada ise “vech” yani yüz hem sonsuzluk sarayı hem de Allah’ın kudret ve yönetiminin mekânı olarak en yüce kozmik taht ile özdeşleştirilir. Seray-ı câvidân, ebedi saadet mekânı olarak cennetle özdeşleşir. Şair, Hakk’ın yüzünü bu iki mekânın da hakikati olarak göstererek hem kozmik hem uhrevî düzlemi tek merkezde birleştirir. Nesîmî'nin şiirlerinde geçen "serây-ı câvidân" (sonsuzluk sarayı, ebedî mekân) ifadesiyle, Fazlullah-ı Hurûfî'nin eseri olan Câvidânnâme arasında bilinçli bir anlam ilişkisinin kurulmuş olması mümkündür (Fazlullah Esterâbâdî, 2025: 230-235)

4.1.34. Ahmed’in şehri

“Ahmed” ismi, Hz. Peygamber’in Kur’ân-ı Kerîm’de geçen (es-Sâf, 61/6) isimlerinden biridir. Dolayısıyla “Ahmed’ın şehri” ifadesi öncelikle Hz. Peygamber’in yaşadığı, hicret ettiği ve İslâm toplumunun inşa edildiği şehir olan Medine anlamına gelir. Bu kullanımda şehir ilk İslâm cemaatinin kurulduğu yer olarak kutsal bir mekândır. Klasik şiirde Ahmed’in şehri, yalnızca bir coğrafya değildir. Övgüyle bahsedilen, sevgiliye benzetilen, manevî kemale ermiş bir topluluğun yaşadığı yer olarak karşımıza çıkar. Ahmed, Hz. Peygamber olduğu için bu şehir de "nübüvvet, aşk, hakikat ve ilim şehri" olarak şiirsel tahayyülde yer alır (Fayda, 1989: 29–30; Ocak, 1999; Kılıç, 2010; Levend, 2021; Kılıç, 2010: 135-164).

Ahmedüñ şehrinde cemʿ olmış bular

Malik ü mülk ü vücūdı kendüler (Ayan, 2020: 168)

Ahmed’in şehrinde toplanmış bunlar, mülk sahibi, mülk ve varlık kendileri olmuş.

Bu beyitte “Ahmed’ün şehri” ifadesi yalnızca fizikî bir mekânı değil, Hz. Peygamber’in nübüvvet iklimini, onun getirdiği hakikatin hüküm sürdüğü manevî bir âlemi simgeler. “Cemʿ olmak” ifadesi, tasavvufta çoklukta birliği kavramlaştıran önemli bir terimdir. Beyitteki kişiler (muhtemelen evliya, ârifler veya ehli hakikat), bu manevî şehirde toplanmış; artık mülkün değil, vücudun yani varlığın özünün sahibidirler. Bu kişiler, vahdet-i vücûd anlayışıyla, kendi benliklerini aşıp hakiki varlık olan Hakk’ta fânî olmuşlardır. Böylece sadece mülke sahip olmakla kalmayıp, Hakk’ın tecellî ettiği vücûdî mertebeye ulaşarak hakikatin kendisine dönüşmüşlerdir.

4.3. ŞEHİRLER, BÖLGELER, COĞRAFİ MEKÂNLAR

Klasik Türk edebiyatında şehir, bölge ve coğrafî mekân adları yalnızca haritaya düşülen işaretler değil; kimlik, hafıza ve değer üreten sembolik düğüm noktalarıdır. Metinlerde iki katmanda çalışırlar: tarihî-topografik düzlemde gerçek güzergâhları, iktidar ve ilim merkezlerini çağırırken; poetik–tasavvufî düzlemde alegorik alanlara dönüşürler.

4.3.1.Halep

Halep, Suriye'nin kuzeybatısında yer alan ve ülkenin en eski, en büyük ve tarihî açıdan en önemli şehirlerinden biridir. Şehir, tarih boyunca çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmış ve İpek Yolu üzerinde yer alması sebebiyle uzun yüzyıllar boyunca önemli bir ticaret merkezi olmuştur. Milattan önce iki binyıla kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir (Aydın, 2022: 2017).

Ehl-i īmān ışları ol demde inkār itdiler

Çün Ḥüseynīni Ḥaleb şehrinde ber-dār itdiler (Ayan, 2020: 376)

İman ehlinin efendileri o zamanda inkâr ettiler, çünkü Hüseyin'i Halep şehrinde darağacına astılar.

Hem Hallac-ı Mansur'un başına gelenleri hem de Kerbelâ faciasını çağrıştıran bir tasavvufi söylem kurar. Tasavvufi literatürde "Hüseyin olmak", hakikatin ve adaletin yanında durmayı, zulme başkaldırmayı simgeler. Beyitte toplumsal bir eleştiri de gizlidir. Kendini iman ehli sananlar, hakikati haykıranları susturmak için zulüm yoluna başvururlar. Halep şehri tarihî ve sembolik mekân; burada hakikati savunanların cezalandırıldığı yer, hak ve batılın çarpışma sahnesidir.

4.3.2.Şam

Klasik Türk edebiyatında "Şâm" kelimesi hem bir şehir ismi hem de mecazî katmanlarıyla zengin anlamlar taşıyan çok işlevli bir unsurdur. Etimolojik olarak Farsça kökenli olan "şâm", "akşam" anlamına gelmekte ve bu yönüyle özellikle tevriye sanatına müsait bir zemin oluşturmaktadır. Şairler, bu kelimeyi çoğunlukla hem zaman kavramı (akşam/gece) hem de coğrafi bir mekân anlamlarında kullanarak anlamı genişletirler. "Şâm" kelimesiyle yapılan mecazlarda özellikle sevgilinin siyah saçları ile akşamın karanlığı arasında tenasüp kurulması dikkat çeker. Bu bağlamda, şâm ile zülüf arasında kurulan ilişki hem görsel hem de duygusal bir çağrışım yaratır. Ayrıca Şâm, İslâm eskatolojisinde Mehdî'nin zuhûr edeceği yer olarak kabul edilmesiyle birlikte metafizik anlamlar da taşır.

Şehrin şişesi, zırhı ve gülsuyu gibi kültürel unsurlar ise teşbih malzemesi olarak klasik Türk şiirinde yer bulur. Özellikle "Şâm-ı garîbân" terkibi hem sıradan bir akşamı hem de Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edilip Ehl-i beytin esaretiyle geçen geceyi ifade eden özel bir ifadedir. Bu yönüyle "Şâm", sadece bir yer adı olmanın ötesinde, karanlık, ayrılık, ölüm ve kader gibi temaların sembolik taşıyıcısı hâline gelir. Böylece Şâm, klasik şiirde hem mekân hem zaman hem de mistik bağlamlarıyla çok katmanlı ve yoğun anlamlar içeren bir kavram olarak karşımıza çıkar (Pala, 2004: 420).

Menem aḫter bu Mıṣr u Şām içinde

Kevākib ṭurrası ṭūmāra benzer (Ayan, 2020: 329)

Ben yıldızım bu Mısır ve Şam içinde, yıldızların perçemi, (bir) tomar gibi görünür.

Şairin beyitte Şam'ı anması, onun tarihî ve kültürel değerine bir işarettir. Şam, İslâm coğrafyasında sahabe, velî; ilim ve sanat ehli açısından mübarek ve zengin bir şehir olarak anılır. Bu bağlamda, Şam'ın beyitte Mısır'la birlikte zikredilmesi, onun klasik şiirdeki yüksek statüsünü yansıtır. Bu beyitte Şam, klasik edebiyatın önemli şehirlerinden biri olarak medenî, güzel, yıldızlı bir gökyüzü gibi ihtişamlı bir mekân olarak resmedilir. Ancak şair bu mekânın içinden değil, üzerinden seslenir. Bu da bize Şam'ın değerinin farkında olan ama onu aşan bir bakış açısı sunar. Şam, böylece şairin şiirsel egemenliğini ilan ettiği bir arka plan, güzelliğiyle ilhama vesile olan bir mekân, ama nihayetinde şairin varlığıyla anlam kazanan bir mekân hâline gelir.

4.3.3.Bağdat

Bağdat, Irak'ın başkenti ve en büyük şehri olarak tanımlanır. Tarihsel olarak Abbâsîler döneminde İslâm dünyasının idare ve kültür merkezi olan şehir, XVI. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı hâkimiyetine girmiştir. Osmanlı kültür dünyasında da önemli bir yer edinmiştir. Bağdat, aynı zamanda meşhur kumaşlarıyla da tanınır. Bağdat, hem bir aşk, ilim ve tasavvuf merkezi, hem de kültürel ve coğrafî bir sembol şehir olarak klasik Türk şiirinde yer alır (Pala, 2004: 54).

Hem menem Baġdad ile Şaṭ hem ḫalīfe-i cihān

Hem ene'l-ḥaḳ söylerem hem dārınuñ Manṣūrıyam (Ayan, 2020: 482)

Ben hem Bağdat'ım hem Şatt'ım, hem (de) dünyanın halifesiyim ben hem *"ben Hakk'ım*" diyenim, hem de darağacının Mansur'uyum.

Beyitte şair, kendisini tarihsel ve coğrafi açıdan İslâm medeniyetinin merkezi olan Bağdat ve onu besleyen hayat damarı Şatt (Dicle) ile özdeşleştirir. Şair, "Bağdat'ım ve Şatt'ım" diyerek kendini bu merkezlerin bizzat kendisi gibi görür; bu, manevi ve kültürel otoritesini Bağdat gibi bir merkeze yerleştirme iddiasıdır. "Dünyanın halifesi" ifadesiyle şair, yalnızca siyasi değil, tasavvufi anlamda da insanın "yeryüzünün halifesi" (Ahzab/72) oluşuna gönderme yapar; insan, Allah'ın yeryüzündeki temsilcisidir ve şair, bu kozmik hilafeti kendinde somutlaştırdığını söyler.

İkinci mısrada şair, "Ene'l-Hakk" diyerek Hallâc-ı Mansûr'un hakikati haykırışını sahiplenir. "Darağacının Mansur'u" olmak ise hakikati dile getirmenin bedelini ödeyen, aşk uğruna can veren hak âşığı anlamına gelir. Beyitte "ben hakkım" söylemi ve Mansur'un akıbetine açıkça sahip çıkmak, şairin kendini yalnızca sözde değil, fiilen de hakikat uğruna feda etmeye hazır bir âşık olarak tanımlamasıdır. Bağdat mekânı**,** İslâm dünyasının kültürel, ilmi ve siyasi merkezi; şairin manevi büyüklüğünün sembolüdür.

4.3.4.Çin

Çin, tarihsel olarak Mâni dininin yaygın olduğu, resim ve minyatür sanatlarının geliştiği, ince işçiliğin ve zarafetin merkezi olarak görülmüştür. Bu kültürel geçmişiyle birlikte Çin, klasik şiirde güzellik, incelik ve estetikle özdeşleşmiş bir coğrafya hâline gelmiştir. Şiirlerde sıkça geçen Çin ve Hıtâ sevgilinin yüzü, saçı veya kaşı gibi güzel ve kıvrımlı unsurlarla ilişkilendirilir. Bu bağlamda Çin, hem fiziksel olarak uzak bir doğu ülkesi hem de hayalî bir güzellik diyarı olarak betimlenir. Şairler için Çin, doğunun inceliğini ve zarafetini temsil eden egzotik bir mekândır. Ayrıca kelimenin "kıvrım, büklüm" anlamı da sevgiliyle kurulan estetik bağlantıyı kuvvetlendirir. Bu yönüyle Çin, klasik edebiyat coğrafyasında sadece bir ülke değil, aynı zamanda güzelliğin, sanatın ve duygusal inceliğin mekânı olarak yer alır (Pala, 2004: 103).

Şol sünbül-i pür-çīn içün sevdāya düşdük cān ile

Tüccārıyuz Çīnüñ biz uş Kembāyet ü Kişmīrümüz (Ayan, 2020: 418)

O kıvrım kıvrım saça gönülden sevdalandık, biz Çin'in tüccarlarıyız; bizim (için) Kembayet ve Keşmir'imiz odur.

Bu beyitte şair, sevgilinin saçını kıvrım kıvrım, dalgalı sünbül gibi saç ifadesiyle betimler; klasik şiirde sünbül, hem saçın ince, dalgalı yapısını hem de kokusuyla baş döndürücü cazibesini anlatan başat bir semboldür. Şair burada saçın kıvrımlarına "can"la,

yani tüm ruhuyla tutulduğunu, aşkının derinliğini ve teslimiyetini dile getirir. İkinci mısrada ise şair, kendisini Çin'in tüccarı olarak tanıtır. Çin, Kembayet ve Keşmir, dönemin göz kamaştırıcı ipek, mücevher ve değerli kumaş merkezleridir. Âşık, bu egzotik ve zengin mekânları sevgilinin saçında bulur; yani şair için sevgilinin saç kıvrımlarıdır. Doğu'nun paha biçilmez ticaret mallarını geride bırakacak değerde ve çekiciliktedir. Bu hem sevgilinin güzelliğinin erişilmez değerini hem de şairin ona duyduğu tutkuyu abartılı ama zarif bir şekilde dile getirir.

Ol perī-peyker ki tāc-i salṭanat başındadur

Çīn ü Māçīni musaḫḫar eylemek yaşındadur (Ayan, 2020: 328)

O peri gibi güzel (yüzlü) sevgilinin başında saltanat tacı vardır Çin ve Maçin'e boyun eğdirecek yaşa gelmiştir.

Şair, sevgilinin Çin ve Maçin'i fethedebilecek yaşa geldiğini söyler. Buradaki Çin ve Maçin, Doğu'nun en büyük, en zengin ve en uzak iki imparatorluğunu temsil eder; buraların fethi ise dünyanın en büyük güç gösterisi anlamına gelir. Sevgiliyi bu imparatorlukları fethedebilecek güç ve yaşta göstermek, onun güzelliğinin sadece etkileyici değil, aynı zamanda sarsıcı, yıkıcı bir kudrete sahip olduğunu ima eder. Bu, klasik şiirde sevgilinin cazibesini abartılı bir hükümdar metaforuyla anlatmanın çarpıcı bir örneğidir. Çin ve Maçin mekânı**,** Doğu'nun en uç, en değerli ve fethedilmesi en zor diyarları; aşkın büyüklüğünü ve sevgilinin çekim gücünü göstermek için kullanılır.

4.3.5. Hıtay

Klasik kaynaklarda Hatâ (Hotan/Hetian), Çin Halk Cumhuriyeti'nin Sincan Uygur Özerk Bölgesi'nin güneybatısında yer alan bir şehir olarak anılır ve özellikle "şehir miski" ile meşhur edilerek edebî çağrışım alanına dâhil edilir. Divan şiirinde Hatâ adının Türkçedeki "hata/yanlış" anlamıyla sesteşliği, tevriye ve îhâm-ı tenâsüp gibi söz sanatlarına elverişli bir zemin oluşturur. Bu kültürel–coğrafî imge, çoğu kez siyah renkle kodlanan sevgilinin zülfü ve beni etrafında; misk/müşg, nâfe (misk kesesi), bağır/ciğer, hûn (kan), âhû/gazâl (misk ceylanı), Çîn, Tâtâr ve Türk-i Hatâ gibi unsurlarla birlikte kullanılır. Böylece Hatâ, hem koku (miskin rayihası) hem renk (siyah/koyu) hem de menşe (misk ceylanı ve Doğu coğrafyası) eksenlerinde, sevgili tasvirinin duyusal ve semantik katmanlarını yoğunlaştıran bir mekân hâline gelir (Yeniterzi, 2010: 313).

Cānumı ʿanberīn ṣaçuñ ṣayd ideli kemendine

Rūm u Ḫıtāyı tutmışam Çīn ü Tatar içindeyem (Ayan, 2020: 516)

Canımı amber kokulu saçlarının tuzağına düştüğünden beri, Rum ve Hıtay'ı ele geçirdim Çin ve Tatar içinde (kaybolmuş) gibiyim.

Şair, Rum (Bizans/Roma) ve Hıtay'ı (Orta Asya/Çin'in kuzeybatısı) ele geçirmiş olmayı, yani dünyanın en güçlü coğrafyalarında zafer kazanmayı ima eder; bu, aşk yolunda gösterdiği gücü ve azmi temsil eder. Hıtay sevgilinin ele geçirdiği mekân olarak önümüze çıkar. Ancak buna rağmen kendisini Çin ve Tatar içinde "kaybolmuş" hissetmesi, sevgilinin güzelliğinin büyüklüğünü ve âşığın bu güzellik karşısındaki çaresizliğini vurgular. Çin ve Tatar, klasik şiirde Doğu'nun uçsuz bucaksız, egzotik ve fethedilmesi imkânsız diyarlarıdır; burada kaybolmak, aşkın içinde kendini yitirmenin, benliğini sevgilinin güzelliğinde eritirken bir türlü sonuca varamamanın sembolüdür.

4.3.6.Tatar

Tatar diyârı, klasik Türk edebiyatında yalnızca bir etnik veya coğrafi bölgeyi değil, aynı zamanda belli kültürel ve estetik çağrışımları olan bir mekânı ifade eder. Özellikle misk kokusuyla ilişkilendirilmiş bir coğrafyadır; çünkü miskin Anadolu'ya ve diğer diyarlara Tatarlar aracılığıyla ulaştırıldığı, ya da miskin menşei olarak Tatar diyarının anıldığı belirtilmiştir. Bu bağlamda Tatar diyârı, egzotik, uzak ve değerli kokuların kaynağı olarak zihinsel bir haritada yer edinmiştir.

Aynı zamanda mecazî anlamda "zâlim, gaddar, merhametsiz" nitelikleriyle anıldığından, Tatar kelimesi şiirlerde genellikle sevgilinin gamzesi, saçı veya bakışıyla birlikte kullanılır. Şairler için Tatar diyârı hem fesat ve tutku kaynağı hem de baştan çıkarıcı güzelliğin coğrafyasıdır. Tatar diyârı, klasik şiirde koku, güzellik, zalimlik ve cazibe gibi temaların iç içe geçtiği sembolik bir mekân olarak betimlenmiştir. (Pala,2004: 442)

Hem Ḫıtayam hem Ḫuten hem nāfe-i Tatarıyam

Çīn ü Māçīn ü Moġol Çīn hem güzel Faġfūrıyam (Ayan, 2020:482)

Hem Hıtay'ım, hem Hoten'im, hem de Tatar'ın misk kokusuyum, hem Çin ve Maçin'im, hem Moğol Çin'im, hem de güzel Çin imparatoruyum.

Bu beyitte şair, kendini Doğu'nun birbirinden değerli ve büyüleyici mekânlarının toplamı olarak tanımlar. İlk mısrada Hıtay ve Hoten gibi, klasik şiirde zenginlik, egzotizm

ve zarafeti çağrıştıran diyarlar sıralanır; bunlar Orta Asya'da, ipeğin ve değerli taşların anavatanı olarak bilinir. Ardından Tatar coğrafyası gelir; "nāfe-i Tatar" ifadesiyle şair, Tatar diyarının meşhur misk torbalarına işaret eder. Misk, klasik edebiyatta baş döndüren kokusuyla aşkın büyüleyici cazibesinin sembolüdür; şair bu misk benzetmesiyle hem kendisinin hem aşkının karşı konulmaz çekiciliğini vurgular.

İy ṣubḥ-dem yili ne ögersen Tataruñı

Müşkīn ṣaçında gör ki ne Tatara düşmişem (Ayan, 2020:502)

Ey sabah vaktinin yeli, neden Tatar'ın kokusunu övüyorsun? (sevgilinin) misk kokulu saçlarına bak, nasıl bir Tatara düştüğümü gör.

Tatar diyârı, klasik şiirde miskin en nadide, kalıcı ve etkileyici kokularının kaynağı olarak hayal edilir; çünkü Orta Asya ve Çin hattında misk, dönemin en değerli ticaret mallarından biridir. Şair burada sabahın serinliği ve temiz havasıyla birlikte doğanın da en güzel kokuyu aradığı hayalini kurar; sabahın kokularla ilişkilendirilmesi ise şairin doğaya canlı, duygulu bir karakter atfetmesidir. İkinci mısrada ise şair, "gel de sevgilinin misk kokulu saçlarına bak, ben nasıl o Tatar miskine düşmüşüm, gör" diyerek hem sevgilisinin saçının kokusunu Tatar miskinden üstün kılar hem de kendisinin bu kokunun esiri olduğunu dile getirir. Sevgilinin saçlarının misk gibi kokması, klasik şiirde en baş döndürücü güzellik unsurlarından biridir; şair burada kendisini misk gibi baştan çıkarıcı kokunun büyüsüne kapılmış bir âşık olarak resmeder. Böylece Doğu'nun en nadide ve pahalı kokusu bile sevgilinin saçında vücut bulur; bu saç, âşığın kendini kaybettiği büyülü bir kokusal mekân olur.

5.3.7.Mısır

Mısır, klasik Türk edebiyatında sadece bir ülke adı değil, aynı zamanda zengin çağrışımlara sahip bir edebî ve imgesel coğrafyadır. Mısır'ın başkenti olan Kâhire, genel anlamda ise "ülke, memleket" manasında da kullanılmıştır. Klasik Türk şiirinde Mısır, özellikle Yusuf kıssası ile özdeşleşmiş bir mekân olarak öne çıkar. Hz. Yusuf'un güzelliği, Mısır'la anıldığından, bu ülke çoğu zaman güzelliğin ve cazibenin sembolü hâline gelmiştir.

Mısır aynı zamanda Nil nehri ile birlikte hayat ve bereket kaynağı olarak da anılır. Şairler, Mısır'ı bazen Ken'an, Rum, Bağdat, Şam, Habeş gibi diğer tarihî coğrafyalarla birlikte kullanarak onu kültürel ve tarihsel açıdan zengin bir bağlam içinde ele alırlar. Yine Yusuf peygamberin güzelliğinin temsiliyle ilişkilendirilen Mısır, aynı zamanda kıymetli

malların, güzel yüzlerin ve ender bulunan hazinelerin metaforik mekânıdır. Bu nedenle klasik şiirde Mısır'a yapılan her gönderme, yalnızca bir ülke değil, idealize edilmiş güzellik, imkân ve aşkın diyarı anlamlarını da taşır (Pala, 2004: 315).

ʿArş-ı raḥmāndur yüzüñ Ḥaḳdur güvāh

Ḫūbluġuñ Mıṣrında sensen pādişāh (Ayan, 2020:506)

Yüzün, Rahman'ın arşıdır, Allah şahittir sen, güzelliğin Mısır'ında padişahsın.

Şair, sevgiliyi "güzelliğin Mısır'ında padişah" olarak betimler. Mısır, klasik şiirde ihtişam, zenginlik ve medeniyetin sembolüdür. Nil'in bereketiyle, eski uygarlıklarıyla ihtişamlı bir diyar olarak anılır. Sevgilinin güzelliğini Mısır'a benzetmek, onun cazibesini hem görkem hem de tarihsel kudret bakımından yüceltmektir. Sevgili bu güzellik diyarında bir padişah gibi hükmeder; âşığın gönlü bu Mısır'ın sınırları içinde yer alır ve sevgilinin saltanatına boyun eğer.

4.3.8.Hindistan

Klasik Türk edebiyatında Hindistan yalnızca bir coğrafi bölge değil, aynı zamanda zengin anlam katmanlarıyla yüklü, egzotik ve mecazî bir mekân olarak tasvir edilir. Şiirlerde Hindistan; uzaklığı, esrarengiz havası, baharatları, tavus kuşları, papağanları ve değerli taşlarıyla öne çıkar. Bu özellikleriyle hem zenginlik hem de güzellik sembolüdür. Aynı zamanda siyahî insanların yaşadığı bir ülke olarak algılandığından, sevgilinin siyah benleri, saçları, kirpikleri gibi estetik unsurlar Hindistan ile özdeşleştirilir. Rum ülkesi beyaz tenle, Hindistan ise siyah tenle temsil edilerek iki farklı güzellik anlayışı arasında zıtlık kurulur. Hindistan'ın köle ticaretiyle anılması da klasik şiirde âşıkların, sevgilinin esiri oluşuna dair imgelerle örtüşür. Bu yönüyle Hindistan hem güzelliğin ve cazibenin merkezi hem de aşkın esaret, hicran ve tutku yönlerinin sembolik zemini olarak işlenir. Böylece Hindistan, klasik Türk şiirinin coğrafî hayal dünyasında hem gerçek hem mecazî bir cazibe diyarı hâline gelir (Pala, 2004: 209-210).

Ḳıldı Hindistānı tālān beñlerüñ

Oldı Rūm iline sulṭān beñlerüñ (Ayan, 2020: 830)

Senin benlerin Hindistan'ı yağmaladı, senin benlerin Rum ülkesine sultan oldu.

Bu beyitte şair, sevgilinin benlerini ve güzelliğini iki zıt uçta yer alan büyük coğrafyalarla ilişkilendirir: Hindistan ve Rum (Roma/Anadolu ve Bizans coğrafyası). İlk

mısrada "benlerin Hindistan'ı yağmaladı" derken, benlerin âşığın kalbine saplanan bir ok gibi öldürücü bir güç taşıması mecazını taşır. Benin bu öldürücü, yakıcı cazibesi Hindistan'ı talan edecek kadar güçlü gösterilir; Hindistan, zenginlik, egzotizm ve erişilmez hazineleriyle meşhur bir coğrafyadır. Şair benin güzelliğini Hindistan'ı bile yağmalayacak derecede etkili kılar. İkinci mısrada ise şair, sevgilinin güzelliğini Batı'yı simgeleyen Rum diyarına taşır ve "senin benlerin Rum ülkesinde sultan oldu" der; bu, sevgilinin güzelliğinin sadece Hindistan gibi Doğu'nun zengin diyarında değil, Batı'nın merkezi sayılan Rum'da da hâkimiyet kurduğunu, yani güzelliğinin coğrafi ve kültürel olarak sınırsız bir iktidar kurduğunu gösterir. Beyitte şair, güzelliği doğudan batıya uzanan bir otoriteyle taçlandırarak, sevgiliyi aşkın evrensel hükümdarı gibi resmeder.

Mıṣırdan leblerüñ baç aldugıyçün

Ḫaber gönderdi Hindistāna ḫālüñ (Ayan, 2020: 458)

Mısır'dan dudakların vergi topladığı için, benin Hindistan'a da haber gönderdi.

Beytin ilk mısrasında, "Mısır'dan dudakların vergi (baç) aldığı" ifade edilir. Şair, sevgilinin dudaklarını bir hükümdar gibi tasvir eder; bu dudaklar Mısır gibi kadim ve zengin bir coğrafyayı fethetmiş, hatta ondan vergi alacak kadar güçlü hale gelmiştir. Mısır, klasik edebiyatta genellikle bolluk, güzellik, zenginlik ve kadim uygarlığın sembolüdür. Sevgilinin dudakları öylesine cazibeli ve güçlüdür ki bu bereketli diyar bile ona boyun eğmiş ve vergi ödemektedir. Bu, âşığın sevgili karşısındaki ezilmişliğini ve sevgilinin erişilmez kudretini mecazi bir şekilde ortaya koyar.

4.3.9. Habeş

Habeş, klasik Türk edebiyatında hem coğrafî hem de sembolik anlamlar taşıyan bir mekândır. Afrika'nın doğusunda, Yemen'in karşı kıyısında yer alan burada yaşayan siyah tenli halkla birlikte anılır. Klasik Türk şiirinde Habeş, bir yandan esaret ve kölelikle ilişkilendirilirken, öte yandan özellikle sevgilinin siyah benleri, saçları ve kara zülüfleri bağlamında mecazî olarak kullanılır. Sevgilinin yüzündeki siyah noktalar ya da saçlarının karanlığı, geceyle ve Habeş'le özdeşleştirilir. Bu yönüyle Habeş, klasik şiirde gece, karanlık, esrarengizlik ve tutku gibi anlamların merkezinde yer alır. Buna karşılık Rum (Anadolu) ise aydınlık, yüz güzelliği ve gündüz imgeleriyle Habeş'in karşıtı olarak konumlandırılır. Böylece Habeş, şiirsel mekânda yalnızca bir yer adı değil, aynı zamanda karşıtlıklar üzerinden kurulan estetik bir zemin olarak işlev görür (Pala, 2004: 178).

Gülistān ser-ḥadinde taḫt urupdur

Zehī ṭurfe Ḥabeş şāhāne ḫālüñ (Ayan, 2020: 458)

Gül bahçesinin sınırında taht kurmuştur, ne ilginç bir Habeş şahıdır senin benin!

Beyitte yüzünü bir gülistan yani bir gül bahçesi olarak tahayyül eder. Gül bahçesi, klasik Türk edebiyatında genellikle sevgilinin yüzünü ya da genel olarak onun güzelliğini simgeler. Gül, Hz. Peygamber'in ve ilahi aşkın da sembolüdür. Buradaki "ser-had" yani sınır ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde, sevgilinin yüzü baştan sona bir bahçeye benzetilir. Habeş coğrafyası, klasik edebiyatta genellikle tenin siyahlığı, uzaklık, egzotizm ve gizemli güç ile ilişkilendirilir. Şair burada sevgilinin yüzündeki küçük siyah benin, tıpkı bir Habeş hükümdarı gibi gülistanın kenarına taht kurmuş bir sultan gibi olduğunu ifade eder. Küçücük bir benin böyle büyük bir sembolik iktidara sahip kılınması, klasik Türk şiirinin mübalağalı söyleminin zarif bir örneğidir.

4.3.10.Bedahşan

Afgan Türkistanı olarak bilinen bu bölge, klasik edebiyatta lâl taşı ile anılır. Coğrafî olarak Amuderya ile Hindukuş dağları arasında kalan, doğuda Doğu Türkistan, batıda ise Kunduz ırmağıyla çevrili olan bu alan, tarihî Türk-İslâm coğrafyasının bir parçasıdır. Edebiyat bağlamında, bu bölge, özellikle lâl taşı sayesinde sembolik bir değer kazanır. Lâl taşı, madenden ilk çıktığında soluk renkli olup, kanla temas ettikten ve güneşte bekletildikten sonra canlı kırmızıya döner inancı halk ve edebiyat arasında yaygındır. Bu nedenle klasik şiirde lâl, kan ve güneş ile birlikte telmih veya teşbih unsuru olarak çokça kullanılır. Bu da taşı sadece fiziksel değil, manevî dönüşümün, acının, sabrın ve aşkın sembolü hâline getirir (Saray, 1992: 291; Yeniterzi, 2010: 308).

Leṭāfetden virür ʿaks-ı lebi laʿl-i Bedaḫşāna

Ẓarāfetden urar ṭaʿne dişüñ lüʾlüʾ-i lālāya (Ayan, 2020: 671)

Zarifliğinden dudaklarının yansıması Bedahşan'ın lal taşına vurur, inceliğinden dişlerin, incileri kıskandırıp onlara dokundurur.

Beytin ilk mısrasında geçen "leṭāfetden virür ʿaks-ı lebi laʿl-i Bedaḫşāna" ifadesi, sevgilinin dudaklarının yumuşaklığı ve zarafetiyle öylesine etkileyici olduğunu anlatır ki, bu dudakların parıltısı ve yansıması, Bedahşan'ın meşhur lal (yakut) taşına bile vurur. Burada Bedahşan, bugünkü Afganistan-Tacikistan sınırlarında yer alan, tarih boyunca kırmızı yakutlarıyla meşhur olmuş bir bölgedir. Klasik Türk şiirinde Bedahşan yakutu, çoğu

zaman sevgilinin dudağının rengini veya parlaklığını vurgulamak için kullanılır. Ancak burada sadece renk değil, aynı zamanda leṭāfet (yumuşaklık, zarafet) bakımından da sevgilinin dudakları o meşhur taşa üstün tutulur. Bu da coğrafi bir unsuru estetik karşılaştırmanın zeminine çekerek dudaklara doğrudan mekânsal değer katar. Bu beyitte mekân, yalnızca arka plan değil, doğrudan estetik kıyaslamanın ölçüsüdür. Bedahşan, fiziki coğrafyayı ve taş-mücevher geleneğini temsil eder; fakat sevgilinin dudakları, bu kadim zenginliğe bile gölge düşürür.

4.3.11. Ken‘ân

Ken‘ân, klasik edebiyatta hem tarihî hem de dinî bir anlam taşıyan bir coğrafyadır. Bugünkü Filistin’in Sayda ve Sur dolayları ile Suriye’nin bir kısmını kapsayan bu bölge, Yakup peygamberin memleketi olarak bilinir. Aynı zamanda Nuh peygamberin oğullarından birinin adı olan Ken‘ân, bu soydan gelen topluluğa izafetle anılmıştır. Edebiyatta Ken‘ân’ın önemi, daha çok Yakup ve Yusuf peygamberler ile kurulan bağlantı üzerinden ortaya çıkar. Bu kullanım, Ken‘ân’ı klasik Türk şiirinde sadece bir coğrafya değil, aynı zamanda aşk, ayrılık, özlem ve sabır gibi temaların sembolü hâline getirir. Kısacası Ken‘ân, klasik edebiyatın anlam dünyasında peygamber kıssaları ve tasavvufî göndermelerle zenginleşmiş kutsal bir belde olarak yer alır (Pala, 2004: 266).

İtürme Mıṣruñı sen iy Nesīmī

Çü Mıṣra Yūsuf-ı Kenʿān irişdi (Ayan, 2020: 717)

Ey Nesîmî, Mısır’ını terketme! çünkü Mısır’a Kenan’ın Yusuf’u ulaştı.

Beyitte geçen "Mısır" hem somut bir coğrafi mekân olarak hem de sembolik anlamda kullanılır. İlk mısrada "Ey Nesîmî, Mısır’ını terk etme!" hitabıyla, şairin muhatabı olan Nesîmî’ye seslenilmekte ve onun yaşadığı yerden, muhtemelen zorluklar veya başka sebeplerle ayrılmaması istenmektedir. Buradaki "Mısır", sadece tarihsel bir şehir değil, bir nimet ve huzur mekânı, hatta tecelli ve vuslat yeri olarak kodlanır. Çünkü ikinci mısrada bu fikrin altında bir peygamber kıssasıyla beslenir. Hz. Yusuf, Kur'an kıssalarında Kenan’dan (şimdiki Filistin bölgesi) Mısır’a gelmiş ve orada güzelliği, hikmeti ve yönetimiyle yüceltilmiş bir figürdür. Kenan, ayrılığın, darlığın, Yusuf’un yokluğuyla oluşan eksikliğin mekânıdır.

Yāʿḳūb olup aḫıtmaz iseñ ḫūnı cigerden

Mıṣra yetişüp Yūsuf-ı Kenʿān olamazsan (Ayan, 2020: 612)

Eğer Yakup gibi ciğerinin kanını akıtmazsan, Mısır'a ulaşıp Kenan'ın Yusuf'u olamazsın.

Beyitte iki güçlü Kur'ânî figür ve iki kutsal mekân karşı karşıya getirilmiştir: Yakup ve Yusuf, Kenan ve Mısır. İlk mısrada "Eğer Yakup gibi ciğerinin kanını akıtmazsan" ifadesi, mecaz anlamda derin acılar çekmeden, yürekten hasret duymadan, gözyaşı dökmeden hakikate ulaşamayacağını anlatır. Yakup'un Yusuf'a duyduğu hasret ve bu yüzden ağlamaktan gözlerini kaybetmesi, aşkın, vuslat öncesi çileli bekleyişinin sembolüdür. Bu acı, âşıkın çektiği aşk çilesine denk düşer. İkinci mısrada ise "Mısır'a yetişip Yusuf-ı Ken'ân olamazsın" denir. Buradaki Mısır, maddi bir mekândan çok, kâmil insan mertebesi, hakikatin zuhur yeri, yani seyr ü sülûkun son durağı olarak anlam kazanır. Kenan ise Yusuf'un ayrıldığı, eksikliği ve ayrılığı temsil eden, potansiyel hâliyle kalmış bir diyardır. Yusuf'un Kenan'dan çıkıp Mısır'a ulaşması, inzivadan saltanata, perdeden tecelliye, aşkın çilesinden vuslata varmayı sembolize eder (Pala, 2004: 478-483).

4.3.12. Memleket-i Sikenderî

Klasik Türk edebiyatında sıkça anılan İskender ve Dârâ, tarihî ve sembolik yönleriyle iki önemli figürdür. Tarihte iki İskender'den söz edilir: Bunlardan biri, Kur'an'da adı geçen ve "Zülkarneyn" olarak bilinen, Hızır'la birlikte zulümata (karanlıklara) yürüyen İskender-i Zülkarneyn'dir. İskender-i Zülkarneyn hem peygamber hem de padişah olarak kabul edilmiştir ve klasik metinlerde manevî yönüyle öne çıkar. Diğeri ise tarihî kimliğiyle tanınan, Makedonya kralı Büyük İskender'dir; Doğu'ya yaptığı seferlerle meşhurdur. Dârâ ise İran'ın efsanevî Keyâniyân sülâlesinin son hükümdarıdır. Tarihsel olarak Büyük İskender'le yaptığı savaşı kaybetmiş ve kaçarken ölmüştür. Bu olay, Keyâniyân sülâlesinin sonunu simgeler. Edebiyatta "Dârâ" genellikle büyük hükümdarları temsil eden bir mecaz olarak kullanılır. İskender ile Dârâ'nın karşılaşması, zıtlıklar (galip-mağlup, Doğu-Batı) ve kaderin cilvesi üzerinden çokça işlenmiş, bu nedenle ikisi birlikte sık sık zikredilmiştir (Levend, 2021: 154)

Klasik edebiyatta İskender'in ülkesi hem tarihî hem de efsanevî yönleriyle iki farklı coğrafi ve sembolik anlam taşır. Tarihî kimliğiyle İskender, Makedonya Kralı Filip'in oğludur ve Makedonya, onun ülkesi olarak anılır. Bu bağlamda İskender, Batı'dan Doğu'ya büyük seferler düzenlemiş, Anadolu, İran ve Hindistan'a kadar uzanan geniş toprakları fethetmiş bir cihan hükümdarıdır. Diğer yandan, efsanevî yönüyle Kur'an'da geçen Zülkarneyn ile özdeşleştirilen İskender, doğrudan bir ülkeye bağlı olmaktan ziyade, evrensel

adalet ve hikmetin temsilcisidir. Hızır'la birlikte karanlıklara yürüyen bu İskender, manevî yolculuğun ve ilahî bilgeliğin hükümdarıdır. Bu nedenle İskender'in ülkesi, yalnızca Makedonya ile sınırlı kalmaz; klasik Türk edebiyatında o, fethettiği yerlerle birlikte tüm dünyayı kuşatan, zaman zaman da sınırları aşan bir hâkimiyetin ve kudretin sembolü hâline gelir (Levend, 2021: 154).

Cān ile kim ki gönlini ʿışḳuña ḳılmadı vaṭan

Dīve müsellem eyledi memleket-i Sikenderi (Ayan, 2020: 707)

Eğer biri canını ve gönlünü aşka vatan yapmadıysa, İskender'in ülkesini şeytana teslim etmiştir.

Beyitte "İskender'in ülkesi", mecazî olarak gönül ve ruh coğrafyası, yani insanın iç dünyasıdır. Tarih boyunca cihanı fethetmiş güçlü bir figür olan İskender'in ülkesi, akıl, irade ve nefis üzerindeki hâkimiyeti simgelerken; beyitte bu ülkenin "dîv"e (şeytana, nefse) teslim edilmesi, aşk ve hakikat yoluna girmemiş bir kalbin boşluğu anlamına gelir. Şair burada, aşkı merkezine almayan gönlün, gerçek anlamda fethedilmiş, korunmuş ve yüceltilmiş olamayacağını söyler. Aşk, sadece dünyevî bir his değil, aynı zamanda manevî tekâmülün ve insanın yaratılış gayesinin merkezidir. Dolayısıyla "gönlünü ve canını aşka vatan kılmayan" kişi, içsel krallığını heva ve hevesin (dîv'in) istilasına bırakmıştır. Bu yönüyle beyit, hem İskender'in ülkesini içsel bir sembol olarak kullanır, hem de aşkı insanın gerçek yurdu ve varlık nedeni olarak yüceltir. Sonuçta İskender'in ülkesi burada benliktir, gönüldür, iradedir; onu ancak aşk koruyabilir, aksi hâlde düşman istilasına uğrar. İskender'in memleketi, dünyevî kudretin, siyasî-maddî iktidarın mekanıdır.

4.3.13.Horasan

Horasan, İran'ın doğusunda yer alan ve "güneşin doğduğu yurt" anlamına gelen kadim bir bölgedir. Klasik Türk edebiyatında coğrafi referans olarak önemli bir yere sahip olan bu bölge, Belh ve Buhara gibi ilim ve irfan merkezlerini barındırmasıyla dikkat çeker. Verimli arazileri, zengin yer altı kaynakları ve tarih boyunca Anadolu'ya yönelik yoğun göç hareketleriyle Horasan, yalnızca fiziki bir bölge değil, aynı zamanda kültürel ve manevi bir etki alanı olmuştur. Bu göçler vasıtasıyla Horasan'dan taşınan tasavvufî anlayış ve gelenekler, Anadolu'nun ruhani yapısının şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu yönüyle Horasan hem maddi hem manevi anlamda İslâm dünyasında merkezi bir konumda yer almaktadır (Pala, 2004: 210). "Horasan, Doğunun sembolüdür. Atina ve Roma siteleri

nasıl Batıyı özetliyorsa Horasan sitesi de o günün Anadolularının gözünde Doğunun özetiydi" (Karakoç, 1985, akt. Korkmaz, 2001: 336)

Vücūduñ Mıṣr-ı cāmiʿdür ṣaçuñ Şām

Ḫorāsān u ʿAden Bulġāra benzer (Ayan, 2020: 453)

Vücudun Mısır'ın camisidir (birleştiren şehir) saçın Şam, Horasan ve Aden ve Bulgara benzer.

Horasan, klasik Türk şiirinde yalnızca tarihsel ve coğrafi bir bölge olarak değil, aynı zamanda manevi olgunluğun, irfanın ve tasavvufî yolculuğun simgesi olarak karşımıza çıkar. Özellikle İran, Afganistan, Türkmenistan ve Özbekistan'ın bir kısmını kapsayan bu bölge, İslâm tarihi boyunca önemli dinî, ilmî ve tasavvufî merkezlere ev sahipliği yapmıştır. Tasavvûfî şiirlerde Horasan çoğu zaman aşk yolunun başlangıç noktası, gönül yolculuğunun menzili ya da bir "arifler diyarı" olarak kullanılır. Nesîmî'nin beyitlerinde de Horasan, sevgilinin güzelliğini anlatırken, sadece fiziksel bir mekân değil, ruhani bir anlam da taşır.

4.3.14.Turan

Klasik kaynaklarda ve özellikle eski İran mitolojisi ile edebiyatında Türklerin yaşadığı bölge anlamında kullanılan bir isimdir. Bu terim, özellikle Şehnâme gibi eserlerde İran ile savaş halinde olan kavimlerin diyarı olarak anılır. İranlıların efsanevî düşmanı sayılan ve çoğunlukla Orta Asya bozkırlarında yer alan bu coğrafya, Türk, Tatar, Hun ve diğer göçebe toplulukların yurdu olarak tasvir edilir (Develioğlu, 2006: 1113).

Mülk-i İrān mülk-i Turan mülk-i Hind ü mülk-i Sind

Mülk-i Şāmam mülk-i Ḳayṣer Rumıyam Tekfürıyam (Ayan, 2020: 482)

İran'ın da Turan'ın da Hindistan ve Sind'in de yurduyum; Şam'ın mülküyüm, Kayser'in (Bizans'ın) ülkesiyim, Rum diyarıyım, Tekfur'uyum.

Bu beyitte geçen İran, Turan, Hind, Sind, Şam, Rum, Kayser ve Tekfur gibi yer isimleri yalnızca coğrafî mekânları belirtmekle kalmaz; aynı zamanda şairin tasavvufî anlayışla kurduğu anlam evreninde simgesel bir bütünlük oluşturur. Şair, bu geniş coğrafyaları kendi "mülkü" olarak niteleyerek fiziksel sınırları aşan bir kapsayıcılık ve hâkimiyet iddiasında bulunur. Bu durum, klasik tasavvuf düşüncesindeki vahdet-i vücûd anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Hakk'ın tecellisi her yerdedir ve her mekânda zuhur edebilir. Bu anlamda, farklı kültür ve inanç sistemlerine ait olan şehirlerin birlikte anılması, şairin

evrensel bir hakikati temsil ettiğini gösterir. Mekânlar bu söylemde yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda ruhî ve manevî düzlemlerin remzidir. Dolayısıyla beyit, bir tür "mekânsal birlik" düşüncesi etrafında şekillenir ve insanın hakikati kavrayışıyla tüm varlık âlemine sirayet eden ilahî kudreti vurgular.

4.3.15.Irakistan

Klasik Türk edebiyatında Irak hem coğrafi hem de kültürel anlamda zengin çağrışımlara sahip bir mekândır. Dicle Nehri ile aşağı Basra'ya kadar uzanan bu bölge, Şatt ırmağının iki yakasını kapsar ve tarihsel olarak Irak-ı Arab ve Irak-ı Acem olmak üzere ikiye ayrılır. Bu ayrım hem siyasal hem de kültürel yönleriyle klasik Türk edebiyatında da kendine yer bulur. Irak, özellikle Bağdat ve çevresiyle birlikte ilim, şiir, medeniyet ve sanat merkezi olarak anılır. Aynı zamanda Türk musikisinin en eski makamlarından biri olan "Irak" makamı sayesinde, edebiyatta kelime oyunlarına ve sembolik kullanımlara da sıkça konu olur. Bu yönüyle Irak, yalnızca bir ülke adı değil, aşkın, musiki ve irfanın merkezlerinden biri olarak klasik Türk edebiyatında özel bir yer tutar. Şairler için Irak hem bir hasret diyarı hem de gönlün ezgilerle titreştiği estetik bir coğrafyadır (Pala, 2004: 222).

Ta ʿIrāḳıstānı gezdüm bir müvaḥḥıd görmedüm

ʿĀşıḳ-ı Mıṣram velī müştāḳ-ı Baġdād olmışam (Ayan, 2020: 489)

Irak'a kadar gezdim gerçek bir tevhîd ehli görmedim, ben Mısır'ın âşığıyım ama Bağdat'ı özler olmuşum.

Bu açıklamaya göre Irak, sadece fiziki bir coğrafya değil, aynı zamanda manevî arayışın zemini olan sembolik bir mekândır. Şairin "Ta 'Irāḳıstānı gezdüm bir müvaḥḥıd görmedüm" ifadesinde Irak, zâhiren şehir şehir dolaşılan bir ülke gibi görünse de aslında tasavvufî hakikatin ve tevhidin izini süren bir gönül yolculuğunun metaforudur. Bu bağlamda Irak, kalpten kalbe, ariften arife aranan bir irfan diyarı olarak betimlenir. Ancak şair, bu yolculukta gerçek bir "muvahhid"e, yani Allah'ın birliğini yalnızca sözde değil, özde yaşayan birine rastlamamıştır. Bu, toplumun manevî yozlaşmasına ve zahirî dindarlıkla yetinmesine bir eleştiri olduğu kadar, aşk ve hakikatin giderek kaybolduğu bir dünyada, gerçek mürşid ve ariflerin azlığına da işarettir.

4.3.16. Rûm

"Rûm" kelimesi, tarihsel ve kültürel bağlamda çok katmanlı anlamlar taşıyan bir terimdir. İlk olarak Antik Roma ve Bizans İmparatorluğu'na bağlı halkları tanımlamak için

kullanılan bu kelimedir. İslâm coğrafyasında özellikle Anadolu toprakları için bir yer adı hâline gelmiştir. Bu bağlamda "Rûm diyârı" ifadesi, Bizans sonrası Müslümanların fethettiği Anadolu topraklarını ifade eder (Develioğlu, 2006: 898).

Ṣaçuñ būyı Ḫıṭā vü Rūmı ṭutdı

Bu būy ile seḥer ʿanber-feşānsan (Ayan, 2020: 559)

Saçının kokusu Çin ve Rum (diyarlarını) sardı, seher vaktinde bu koku ile amber saçan sensin.

Şairler Rum'u bazen coğrafî bir bölge, bazen siyasi bir güç odağı, bazen de estetik ve kültürel bir merkez olarak işler. Özellikle tasavvufî ve aşkî şiirlerde ise Rum, sevgilinin etkisinin yayıldığı, aşkın sınır tanımayan gücünün ulaştığı bir mekân halini alır. Bizans İmparatorluğu toprakları, Anadolu ve çevresi. Osmanlı döneminde "Rūm" genellikle Anadolu ile özdeşleşmiştir (Pala, 2004: 380).

4.3.17.Şehir

"Şehir" ya da "büyük belde" genellikle nüfusu fazla, ekonomik, kültürel, idari ve sosyal faaliyetlerin yoğunlaştığı yerleşim birimidir (Develioğlu, 2006: 986).

Çünki bir şehrüñ içinde mescid ü mey-ḫāne var

Ehl-i dil farḳ itmedi mescidleri mey-ḫāreden (Ayan,2020: 551)

Çünkü bir şehrin içinde (hem) mescit (hem) meyhane vardır gönül ehli, mescidi sarhoşların (mekânından) farklı görmedi.

Beyitteki şehir, yalnızca bir fiziksel yerleşim değil, varlık âleminin ya da gönül dünyasının bir metaforu olarak da yorumlanabilir. Bu şehirde mescid ve meyhane yan yanadır; tıpkı insanın içinde takvâ ile hevesin, ibadetle isyanın birlikte bulunduğu gibi. Gönül ehli kişi, her yerde Hakk'ın tecellisini görebildiği için mescidi meyhaneden ayırmaz; çünkü onun için mekânları kutsallaştıran şey, niyet ve içsel haldir.

Çün şehr-i yāruñ şehrine bu gün Nesīmīdür melik

Buyruġ anuñdur ḥükm anuñ hem şehrine hem kendine (Ayan, 2020: 655)

Çünkü bugün, sevgilinin şehrinin sultanı Nesîmî'dir hem şehrin hem (de) kendi varlığının hükmü ve buyruğu onundur.

Nesîmî'nin şiirlerinde "şehir" mefhumu, yalnızca bir coğrafi mekân değil; metafizik, tasavvufî ve sembolik anlamlar taşıyan içsel düzlem olarak işlenir. Şehir bazen sevgilinin ruhani güzelliğinin tecelli ettiği bir alan, bazen de şairin benliğinin yansıdığı bir iç dünya olarak karşımıza çıkar. Özellikle "şehr-i yâr" yani "sevgilinin şehri" ifadesi, ilâhî hakikatin makamı, vuslatın gerçekleştiği aşk coğrafyası anlamını taşır. Bu şehirde Nesîmî, yalnızca bir yolcu değil, artık bir "meliktir; yani hükmeden, varlıkla ve Hak'la bütünleşmiş kimsedir. Dolayısıyla şehir hem aşkın mekânı hem de vahdetin (birliğin) sahnesidir. Nesîmî için şehir, fiziksel sınırları olan bir yer olmaktan çok, kişinin iç dünyasında kurulan bir "hakikat diyarı"dır. Şairin kendi varlığıyla özdeşleştirdiği bu şehir, bireysel benliğin ilâhî hakikate ulaştığı makamdır. Böylece şehir, tasavvufî anlamda, fenâ ve bekâ mertebelerinin yaşandığı bir aşk yolculuğunun mekanıdır.

4.3.18.Medrese

Medrese, klasik İslâm eğitim sisteminin temel yapı taşlarından biri olup hem eğitim hem de barınma işlevi gören kurumsal bir mekândır. Arapça "ders" kökünden türeyen bu kelimenin çoğulu "medâris"tir. Medreseler, özellikle Osmanlı başta olmak üzere pek çok İslâm toplumunda, dinî ilimlerin okutulduğu yerler olarak hizmet vermiştir. Ancak medrese sadece ders yapılan bir yapı değil, aynı zamanda talebelerin yatıp kalktıkları, yaşadıkları, ilimle meşgul oldukları bir merkezdir. Müderris denilen öğretmenler burada ders verirken, talebeler hem öğrenim görür hem de bu yapılarda ikamet ederdi. Bu yönüyle medrese, sadece bir eğitim binası değil, aynı zamanda bir ilim ocağı, bir irfan yuvası ve bir kültürel hayat alanı olarak geçmişte önemli bir yer tutmuştur (Develioğlu, 2006: 599). Klasik Türk edebiyatında medreseler, ilim ve otoritenin merkezi olarak yüksek bir statüde yer alırken, özellikle tasavvufî şiirlerde zaman zaman eleştirel bir bakışla değerlendirilmiştir. Bu eleştiriler, doğrudan kurumun kendisine değil, medresenin temsil ettiği zahirî bilgi anlayışına yöneliktir. Medrese, genellikle aklî ve teorik bilgiye dayalı bir eğitim sistemiyle özdeşleştirilirken; buna karşılık tasavvuf, kalbî bilgi, sezgi, aşk ve irfan ekseninde ilerleyen bir hakikat arayışıdır. Dolayısıyla klasik Türk edebiyatında bu iki yaklaşım çoğu zaman bilgi ile hikmet, lafız ile mana, akıl ile aşk arasında bir çatışma olarak yansıtılmıştır. (Ateş, 2004: 86)

ʿİlm-i tevḥīd oḫıyan medrese ʿilmin oḫımaz

Gör ki bu ravżada ol sırr ile esrār nedür (Ayan, 2020:305)

Tevhid ilmini okuyan, medrese ilmini (zahiri bilgiyi) okumaz, Bak da bu bahçede (hakikatin içinde), o sır ve gizli anlamlar nedir.

Beyitte geçen "medrese" yalnızca fiziksel bir eğitim kurumu değil, aynı zamanda zahirî (dışsal) ilmin mekânı olarak sembolleştirilmiştir. Klasik İslâm medeniyetinde medrese, fıkıh, kelam, hadis gibi ilimlerin öğretildiği, sistemli bilgi aktarımının yapıldığı resmî ilim merkezidir. Ancak bu beyitte medrese, tasavvufî bakış açısıyla bir eleştiriye maruz kalır. Bu bağlamda "medrese" kelimesi sadece mimarî bir yapı değil; düalist düşüncenin ve sınırlı aklın temsil edildiği bir zihinsel mekân olarak da yorumlanabilir.

4.3.19. Ev

Ev, insan yaşamının hem maddi hem de manevi yönünü kapsayan temel bir mekân olarak kabul edilir. Bireyin barınma, korunma ve mahremiyet ihtiyacını karşılayan somut bir yapı olmasının ötesinde, ev; aidiyetin, kimliğin, hafızanın ve güvenliğin sembolü haline gelir. İslâm kültüründe ve klasik edebiyatta ev, çoğu zaman gönül ile özdeşleştirilir; gönül evi, sevgilinin ya da Hakk'ın konuk olduğu kutsal bir mekân olarak tasavvur edilir. Tasavvufî düşüncede ise ev, hakikate ulaşmak isteyen salikin içsel yolculuğunun başlangıç noktası ve Hakk'ın tecellisine açılan bir merkezdir. Bu bağlamda ev, yalnızca fiziki bir mekân değil; aynı zamanda anlamın, duygunun ve maneviyatın yoğunlaştığı bir varlık alanı olarak değerlendirilir (Aydın, 2022: 1527).

Çıḫardılar meni evüm içinden

Apardılar meni ḫalḳdan nihanī (Ayan, 2020: 733)

Beni evimden çıkardılar, beni halktan gizlice uzaklaştırdılar.

Bu beyitte şair, dünyadan veya zahiri âlemden ayrılışını ve gizli bir yolculuğa yönelişini anlatmaktadır. "Beni evimden çıkardılar" ifadesi, sadece fiziksel bir mekândan çıkarılmayı değil, aynı zamanda bir benlikten sıyrılmayı, bir dönüşüm sürecini de simgeler. "Ev" burada, kişinin alıştığı dünyevî, konforlu, güvenli yapıyı, yani nefsin kurduğu kabuğu temsil eder. Bu evden çıkarılmak, mistik bir anlamda, insanın manevi yolculuğa başlaması için geçirdiği ilk aşamadır. İkinci mısradaki "Halktan nihanî (gizlice) apardılar" ifadesi ise, şairin artık cemiyetin gözünden uzak, özel bir hakikat yolculuğuna yöneldiğini gösterir. Tasavvufta bu durum "halvet" olarak bilinir; yani halk içinde Hak ile olmak, ya da daha ileri düzeyde, halktan tamamen koparak yalnızca Hak'la kalmak. Mekân bağlamında, beyitte geçen "ev" maddi bir yapıdan çok, dünya evi, benlik evi ya da alışılmış varlık sahasıdır. Bu

evden çıkmak, kişinin içsel bir mekâna, yani kalbin derinliğine doğru çekilmesidir. "Halk" ise, dış dünyanın sembolüdür; bu dünyadan gizlice alınmak, bir tasavvuf ehlinin halkın gözünden uzaklaşıp Hakk'a yönelmesi anlamına gelir. Burada dış mekândan iç mekâna, görünen âlemden gizli, batınî bir mekâna geçiş söz konusudur.

4.3.20. Meyhane

Klasik Türk edebiyatında meyhane, yalnızca içki içilen bir yer anlamında değil, çok katmanlı ve derin mecazlarla yüklü bir semboldür. Zahiri anlamıyla şarap içilen yer olarak bilinse de özellikle tasavvufî yorumda meyhane, nefsin ve aklın yıkıldığı, aşkın ve hakikatin sarhoşluğunun yaşandığı bir mekân olarak kabul edilir. Bu bağlamda meyhane, tasavvufî yolda aklî bilgiyle değil, kalbî tecrübe ve ilahi aşk ile hakikate ulaşmaya çalışanların durağıdır. Aynı zamanda meyhane, bazen harabat virane, harap yer ile eş tutulur ve insanın nefsani arzularını terk edip maddi benliğini yıktığı, Allah'ın Kahhâr sıfatı karşısında mahv olduğu bir içsel arınma alanı olarak resmedilir. Şairler meyhaneyi çoğu zaman tekke, gönül ya da ilahi sırların ifşa edildiği yer olarak da betimler. Bu yüzden klasik şiirde meyhane, sadece bir içki içilen yer değil, aşkın, cezbenin ve fena makamının sembolik temsilidir (Uludağ, 2012: 158).

Ḥaḳḳa vāṣıl rind ü Ḥaḳdan ayrudur zāhid görüñ

Hānḳāhuñ şeyḫını mey-ḫānenüñ evbāşını (Ayan, 2020: 736)

Allaha ulaşan rind ve Hak'tan uzak (olan) zahittir, bakın! tekkenin şeyhi ile meyhanenin sarhoşunu görün.

Meyhane, rindin kendinden geçtiği ve nefsinden sıyrıldığı yerdir. Burası, şeriatın dış görünüşünden uzaklaşıp bâtınî hakikatin sezildiği bir içsel alandır. Burada içilen şarap, mecazen ilahi aşk; sarhoşluk ise fenâfillah (Allah'ta yok oluş) halidir. Şekilci ibadetlerin eleştirildiği bu söylemde meyhane, gönlün arındığı, zahitlerin değil, gerçek âşıkların yer bulduğu mekandır.

Ḥāṣıluñ mescid bucaġında gör āḫır kim nedür

İy melāmet eyleyen mey-ḫānenüñ ḳallāşını (Ayan, 2020: 736)

Sonunda mescidin köşesinde gör kim nedir, ey meyhanenin sarhoşunu kınayan kişi!

Meyhane, ilâhî aşk sarhoşlarının yeri; melâmet ehlinin (kınanma yoluyla hakikate erenlerin) sığındığı, riyâsız, içsel arınmanın ve hakikatin sezildiği alternatif bir mekândır.

Meyhane, klasik Türk edebiyatında hem gerçek hem de mecazî bir mekân olarak sıkça karşımıza çıkar. Nesîmî gibi mutasavvıf şairlerde meyhane; yalnızca içki içilen bir yer değil, ilâhî aşkın, cezbenin ve sırrın mekânıdır. Meyhane, kalıpların yıkıldığı, benliğin eridiği, Hakk'a ulaşılan bir hakikat mekânıdır.

4.3.21. Dergâh

Dergâh, klasik anlamıyla bir tekke, zaviye ya da hanegâh olarak bilinen; tasavvuf yoluna mensup dervişlerin, şeyhin etrafında toplandığı, manevî eğitim, zikir, sema, sohbet ve hizmet gibi faaliyetlerin yürütüldüğü kutsal ve eğitici bir mekândır. Dergâh, sadece bir ibadet veya inziva yeri değil; aynı zamanda ahlâkî terbiye, ruhanî olgunlaşma ve sosyal dayanışma alanıdır. Tasavvuf yolunda "kapıdan girmek" mecazi olarak benliği terk edip teslim olmak anlamına geldiği için, dergâh aynı zamanda hakikate ermenin başlangıç noktası olarak da kabul edilir. Burası hem dünyadan soyutlanma hem de topluma hizmet etme fikrinin buluştuğu bir merkezdir. Dergâhta müritler, şeyhler rehberliğinde nefsi terbiye, kalbi arıtma ve aşkı yaşama sürecinden geçerler. Bu nedenle dergâh, klasik edebiyatta manevî olgunluk, tevazu, irfan ve aşk yolculuğunun eşiği olarak büyük sembolik anlam taşır (Uludağ, 2012: 158).

Çoḫ düʿālar ḳılmışam men ḫāliḳuñ dergāhına

Çün murādum ḥāṣıl oldı men düʿānı neylerem (Ayan, 2020: 541)

Yaratıcının dergâhına çok dualar ettim, isteğime kavuştuğum için (artık) duayı neylerim.

Şairin Allah'a yöneldiği bu "dergâh", ilahi huzur, manevî kabul makamı anlamına gelir. Tasavvufî düşüncede "dergâh" hem Allah'ın katı hem de aşk ve hakikat arayışında bulunulan içsel bir mekân olarak işlev görür.

4.3.22. Alem-i Kübrâ

Âlem-i Kübrâ, kelime anlamıyla "büyük âlem" demektir ve tasavvufî düşünce içerisinde varlık anlayışının merkezinde yer alan temel kavramlardan biridir. Zahiri anlamıyla âlem-i kübrâ, bütün kâinatı, yani dış dünyayı ifade ederken; tasavvufî hakikat düzleminde bu büyük âlemin özünün ve sırlarının insanın varlığında dürülü olduğu kabul edilir. Bu anlayışta, "insan küçük âlem (âlem-i suğrâ), kâinat büyük âlem (âlem-i kübrâ)dır" düşüncesini tersine çevirir; çünkü hakikat noktasında insan, sadece bir parça değil, kâinatın özü ve gayesidir (Cebecioğlu, 1997: 18).

ʿĀlem-i kübrā vü ṣuġrā hem vażiʿ u hem şerīf

Ālemem hem ḫalḳıyam ġam-ḫārıyam mesrūrıyam (Ayan, 2020: 483)

Büyük âlem ve küçük (âlem) hem aşağı(bir varlık) ve hem yüce (olanım) âlemim, hem yaratılanım, kederliyim, mutluyum.

Bu beyitte Nesîmî, insanın evrensel ve çok boyutlu bir varlık olduğunu dile getirir. "Âlem-i kübrâ" (büyük âlem – kâinat) ve "âlem-i suğrâ" (küçük âlem – insan) kavramlarını birleştirerek, bütün varlığın kendisinde toplandığını ifade eder. Bu anlayışta insan, sadece yaratılmış bir varlık değil, aynı zamanda yaratılışın özüdür. Şair, kendini hem aşağı hem yüce hem hüzünlü hemde neşeli bir varlık olarak tanımlar. Bu çelişik görünen hâllerin bir arada var olması, tasavvufta insanın Hak ile aynîleşme sürecini, yani vahdet-i vücûd anlayışını yansıtır. Mekân bağlamında bakıldığında ise, şairin benliği evrenin kendisi gibi düşünülür; beden, ruh, kâinat, mutluluk ve gam bir araya gelir ve insanda birleşir. Böylece insan, içsel anlamda hem insan, evrenin kendisinde tecelli ettiği kutsal bir mekân hâline gelir. Bu bakış açısıyla şair, yalnızca bir birey değil; varlığın bütünüyle özdeşleşmiş metafizik bir hakikati temsil eder.

4.3.23. Türk Evi

Klasik şiirde Türklük, modern anlamdaki etnik ya da ulusal bir kimlikten ziyade, çoğu zaman edebî ve sosyal bağlamda şekillenen bir "tip" olarak ele alınmıştır. Nihat Bıçak'ın "Klasik Şiirde Övülen ve Kötülenen Türk Tipi" başlıklı çalışmasına göre, Türk imgesi hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle işlenmiştir (2023: 641-663). Özellikle "güzel, savaşçı sevgili" bağlamında Türk, zarif, çekici, etkileyici ve güçlü bir figür olarak sunulurken; toplumsal bağlamda Türk, zaman zaman cahil, kaba, köylü, yol kesici, yağmacı ve zalim gibi nitelemelere de maruz kalmıştır. Böylece klasik şiir, Türk'ü hem idealize edilmiş hem de karikatürize edilmiş mekânsal ve tipolojik bağlamlarda resmetmiştir.

Türk evine gelesen hem çü Nesīmī olasan

Bir gün ola diyesen cübbe vü destār nedür (Ayan, 2020: 306)

Türk evine gelirsen, Nesîmî gibi olasın, bir gün gelir de cübbe ve sarık nedir diye sorasın.

“Nesîmî gibi olasın” denilerek, tasavvuf yolunda ölümü göze alan, benliğini aşan, aşkı ve hakikati arayan biri olmanın gerekliliği vurgulanır. Nesîmî, bildiği hakikat uğruna canını vermiş bir mutasavvıftır; onun gibi olmak, zahirden batına geçmek, sözde değil özde mümin olmak anlamına gelir. “Bir gün gelir de ‘cübbe ve sarık nedir?’ diye sorarsın” ifadesi ise, zamanla dervişin dış görünüşün değil, iç hakikatin esas olduğunu fark edeceğini ifade eder. Burada cübbe ve sarık, geleneksel dinî otoritenin, şekilciliğin ve yüzeysel takvanın sembolleridir. Şair, asıl olanın gönül eğitimi, aşk, tevazu ve benlikten geçme olduğunu ima eder. Türk evi bu beyitte fiziksel bir mekân olarak yer almıştır.

4.4. DOĞAL MEKÂNLAR VE COĞRAFÎ UNSURLAR

Klasik Türk şiirinde doğa ve yer adları, yalnız betimleme değil; duygu, tasavvufî anlam ve zaman algısını taşıyan sembolik sahnelerdir. Bahçe, çöl, dağ, deniz gibi doğal alanlar ile coğrafî adlar; aşk, kader, tecellî ve mevsimsel döngü temalarını imge ağı içinde görünür kılar.

4.4.1.Deniz

Yer kabuğunun çukur bölümlerini kaplayan, birbiriyle bağlantılı, tuzlu su kütlesi anlamına gelir (Parlatır vd., 1998: 555). Tasavvufta, Allah’ın kudreti, ilmi ve zatî sıfatları, uçsuz bucaksız bir ummana benzetilerek insanın bu mutlak kudret karşısındaki acizliği vurgulanmaktadır. Kur’an-ı Kerim’de geçen “Allah’ın nimetlerini saymaya kalksanız, sayamazsınız” (İbrahim,14/34) ayeti, bu sınırsızlığı ifade eden temel bir referans niteliğindedir. Tasavvufî anlayışta ise bu farkındalığın neticesinde olgunluk makamına ulaşan kişiler, “temkîn” haline erişir ne sevinç ne de üzüntü onları etkiler, dağlar gibi sabit ve Allah ile sürekli bir huzur halindedirler. Bu içsel dengeye sahip kişilere halk arasında “derya-dîl” veya “derya gibi adam” denilerek onların engin gönüllülüğü ve hoşgörüsü betimlenir. “Denize dalmadıkça inci elde edilmez” ve “Deniz pislik tutmaz” gibi atasözleri, bu manevi derinliğe ulaşmanın çaba gerektirdiğini ve gerçek olgunluğa erenlerin dış etkilerden etkilenmediğini anlatır. Sonuç olarak, tasavvufî olgunluk, kişinin hem kendisini hem de çevresini incitmeyen, her hâlükârda sükûn ve hoşgörü ile hareket eden bir kalb-i selîm sahibi olmasını hedefler (Cebecioğlu, 1997:61).

ʿAḳluñ gemisin ġarḳ ide gör ʿışḳ deñizinde

Kim bu deñizüñ ḳaʿrını ʿummān daḫı bilmez (Ayan, 2020: 420)

Aklının gemisini aşk denizinde batır, ki bu denizin derinliğini derya bile bilmez.

Mekân bağlamında, burada "deniz" soyut ama yoğun bir manevî mekândır. Bilinen denizlerden çok daha derin ve sonsuz bir "iç mekânı" temsil eder. Akıl, bu mekânda ilerleyemez; sadece aşk, bu alanda hareket edebilir. Aşk denizi, Allah'a vuslat yolunda aklın bırakılması ve gönlün sonsuzlukta erimesi gereken metafizik bir mekândır.

4.4.2.Fırat

Fırat, Orta Doğu'nun en önemli ve en uzun nehirlerinden biridir. Doğduğu yer olan Türkiye'nin Doğu Anadolu Bölgesi'nden başlayarak Suriye ve Irak topraklarından geçer ve sonunda Basra Körfezi'ne dökülen Şattü'l-Arab'ı oluşturur. Tarih boyunca Mezopotamya uygarlıklarının gelişiminde hayati rol oynamış olan Fırat Nehri, tarımı destekleyen verimli topraklar sunmuş, birçok medeniyetin kurulmasına olanak sağlamıştır. Günümüzde de hem sulama hem de enerji üretimi açısından büyük öneme sahiptir. Fırat, yalnızca bir su kaynağı değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve stratejik değeri yüksek bir doğal mirastır (Tuncel, 1996: 31-33)

Klasik Türk edebiyatında Fırat Nehri, yalnızca fizikî bir su kaynağı olarak değil, aynı zamanda ilahî, mitolojik ve estetik çağrışımlarıyla zengin bir anlam katmanına sahip sembolik bir unsurdur. Kur'an-ı Kerîm'de geçen "furât" kelimesiyle ifade edilen Fırat, "tatlı ve ferahlatıcı su" anlamı taşımasıyla birlikte, hadislerde Nil ile birlikte cennet nehirlerinden biri olarak zikredilmiştir. Bu kutsal referanslar, klasik Türk edebiyatının Fırat'ı şiirlerine hem dinî hem de mecazî anlamlarıyla taşımasına olanak sağlamıştır. Bu yönleriyle Fırat, klasik Türk edebiyatında hem kutsal hem estetik hem de metaforik derinliği olan çok katmanlı bir şiirsel unsurdur (Uzun, 1996: 33-34).

Çünki deryāya irişe bu Fırāt

Lā-ceram dirler aña baḥr ile ẕāt (Ayan, 2020: 772)

Çünkü bu Fırat (nehri) denize ulaşır, bu yüzden ona, deniz ile öz aynı şeydir, derler.

Bu beyitte Fırat nehrinin denize ulaşması, mecazî bir şekilde, bireysel varlığın (benliğin) ilahî hakikate (vahdet denizi) kavuşmasını temsil eder. Fırat burada akıp giden, sınırlı ve biçimli bir varlık (nefs, kul, akıl) iken; deniz, mutlak olan, sonsuz hakikat (Allah) ile özdeşleştirilir. Beyitteki "Lâ-ceram dirler aña bahr ile zât" ifadesi ise, "şüphesiz, ona artık deniz ve öz aynı şeydir, derler" anlamına gelir. Yani, nehir denize ulaştığında artık nehir değildir; deniz olur, denizle özdeşleşir. Mekân bağlamında, Fırat nehriyle deniz arasındaki ilişki, seyr u sülûk (tasavvufî yolculuk) sürecindeki dönüşümün bir imgesidir.

Nehir, bir yerden bir yere akan, başlangıcı ve sonu olan bir oluşu temsil ederken; deniz, sınırsızlık ve sonluluğun aşıldığı bir mekânı temsil eder. Bu anlamda Fırat, ferdin, aklın ve bireysel benliğin bulunduğu fiziksel ve sınırlı dünyayı; deniz ise sonsuz ilahî hakikati, vahdeti ve ezelî mekânı simgeler. Varlık (Fırat) hakikate (deniz) ulaşınca, artık özle (zât) birleşir, "ben" kalkar, "O" kalır. Bu mekânsal bir dönüşümü dile getirir. (Cebecioğlu, 1997:62)

Kaʿbe-i ʿışḳa yüzüñi doġru dutup piyāde git

Teşne-i ʿışḳa ʿışḳ odı Zemzem ü hem Fırāt olur (Ayan, 2020: 297)

Aşkın Kâbe'sine yüzünü çevir yaya olarak yola çık, aşka susayan için aşkın ateşi, Zemzem ve Fırat (suyu) olur.

Zemzem ve Fırat hem maddî hem manevî olarak kutsal ve hayat verici sular olarak kabul edilir. Beyitte bu iki kutsal su, aşk ateşine dönüşmüş ve susamış olan âşığı serinletir hâle gelmiştir. Yani aşkın ateşi bile âşığa şifadır, su gibi can vericidir. Bu beyitte aşkın mekânı Kâbe'dir, aşkın elementi sudur, ama bu su (Zemzem ve Fırat), ateş gibi yakan bir hâle dönüşmüştür. Böylece ateş ve su zıtlığı birleştirilerek, aşkın paradoksal doğası vurgulanır. Aşk yolunda yürüyen kişi, Kâbe gibi kutsal bir mekâna varır; ama bu yolculuk hem ateşle yanma hem suyla arınmadır. Beyit, aşkın hac yolculuğu ve mekânlarını hem maddî hem manevî düzeyde bir araya getirir.

4.4.3.Ceyhun

"Amuderya, Ceyhun. Sovyet Orta Asya'sında 2540 km. uzunluğunda bir ırmaktır. Pamir dağlarından çıkıp Aral gölüne dökülür. Divân edebiyatında âşığın gözyaşları nehirler gibi akar. Nil, Dicle, Aras, Fırat vs. bu türden nehirlerdir" (Pala, 2004: 91). Şattü'l-Arap, Irak'ın güneyinde El-Kurna kenti yakınlarında Dicle ve Fırat nehirlerinin birleşmesiyle meydana gelir ve yaklaşık 180 kilometre boyunca akarak Basra Körfezi'ne dökülür. Bu birleşim noktası, tarih boyunca Mezopotamya'nın stratejik, ekonomik ve kültürel merkezlerinden biri olmuştur. Dicle Nehri, Türkiye'deki Toros Dağları'ndan doğar ve yaklaşık 1.718 kilometre boyunca akarak büyük oranda Irak topraklarından geçer. Fırat Nehri de Toros Dağları'ndan doğar, 2.800 kilometre uzunluğu ve saniyede 356 metreküp debisiyle Nil'den sonra Arap coğrafyasının en büyük nehri kabul edilir. Suriye'nin kuzeydoğusundan geçerek Irak'a giren Fırat, Dicle ile birleştiği noktadan itibaren artık Şattü'l-Arap adını alır. Bu iki nehir arasında kalan bereketli topraklar, tarihte Sümer, Akad,

Babil, Asur ve Keldanî gibi insanlığın bilinen ilk medeniyetlerine ev sahipliği yapmıştır. Bu yönüyle beyitteki "Şatt", yalnızca coğrafi bir mekânı değil, aynı zamanda aşkın enginliğini Mezopotamya'nın tarihî ve kültürel zenginliğiyle birleştiren bir sembol olarak karşımıza çıkar. (Facebook, 2025)

Gör ki meni ne baḥrem ḳaṭre-i ʿışḳ içinde

Dicle vü Şaṭṭ u Ceyhuñ Aras u hem Fırātem (Ayan,2020: 506)

Bak, ben aşk damlası içinde nasıl bir denizim, Dicle ve Şatt, Ceyhun, Aras hem(de) Fırat'ım.

Ceyhun Nehri, Orta Asya'da yer alır ve tarih boyunca İslâm fetihlerinin, tasavvuf yollarının ve Türk-İran kültürel temaslarının geçtiği önemli bir nehirdir. Buhara, Semerkant, Harezm gibi tasavvuf merkezlerine yakınlığıyla manevi coğrafyada özel bir yere sahiptir. Divan şairleri bu nehri genellikle bereket, enginlik, aşkın taşkınlığı gibi imgelerle özdeşleştirirler. Ceyhun, aşkın coşkusunu ve taşkınlığını temsil eder. Gönlün ilâhî aşk ile dolup taştığı hali anlatmak için kullanılır. Aşkta benliğin sınırlarını aşıp vahdete ulaşmayı simgeler. Bir damla aşk, Ceyhun gibi bir nehri taşır hale gelir. Şair, büyük nehirlerle kendini özdeşleştirmiştir, Ceyhun'da bu nehirlerden biridir. Şiirde Ceyhun bir varoluş mekânı haline gelmiştir.

4.4.4. Aras

Aras Nehri, Doğu Anadolu'daki Bingöl Dağları'ndan doğarak Türkiye, Ermenistan, Azerbaycan ve İran sınırlarından geçip Kura Nehri'ne karışan yaklaşık 1059 kilometre uzunluğunda bir nehirdir. Tarih boyunca hem coğrafî hem de siyasî açıdan önemli bir sınır hattı oluşturan Aras, özellikle Klasik Türk edebiyatında Fırat, Dicle ve Ceyhun gibi büyük nehirlerle birlikte âşığın gözyaşlarını temsil eden bir sembol olarak kullanılmıştır. Bu edebî işlevinin yanı sıra, Aras Nehri'nin kutsallığına dair mitolojik ve dinî anlatılar da vardır; bazı kaynaklarda cennetten çıkan dört nehirden biri olarak kabul edilmiştir. Ayrıca nehrin çevresinde kurulmuş tarihî yerleşimler ve yapılar, onun kültürel önemini pekiştirirken; günümüzde ekolojik açıdan da bölgenin en önemli su kaynaklarından biridir (Tuncel, 1991: 332-335).

Gün cemālüñ ḥasretinden anca ey feryād eylerem

Merdüm-i çeşmüm aḳıdur çeşmeler misl-i Aras (Ayan,2020: 423)

Güneş (gibi) yüzünün hasretinden yalnızca feryat ederim, gözümün bebeğinden, Aras Nehri gibi çeşmeler akar.

Aras Nehri, Doğu Anadolu'dan doğar, Azerbaycan ve Ermenistan üzerinden Hazar'a dökülür. Debisi yüksek, geniş ve taşkın bir nehirdir. Bu özelliklerinden ötürü klasik şairler gözyaşı, duygu taşkınlığı, aşkın seli gibi anlamlarda onu kullanır. Gönül, Aras gibi çağlar, sevgiliye ulaşamayan âşık da tıpkı bu büyük nehir gibi gözyaşlarıyla taşar. Aras, bazen de zorlukla geçilen bir sınır, ayrılık çizgisi, ya da feryatla dolup taşan gönlün sembolü hâline gelir. Şair beyitte göz bebeğini mekânlaştırmıştır, gözyaşlarını Aras nehriyle özdeşleştirmiştir. Ve bu mekândan taşkın Aras nehri gibi nehir akar.

4.4.5.Çemen

Çemen, klasik Türk edebiyatında özellikle Klasik Türk şiirinde sıkça rastlanan, doğayı tasvir eden ve seyir mekânı olarak betimlenen estetik bir unsurdur. Farsça kökenli bir kelime olan "çemen" yeşil otlarla kaplı kır, bayır ve mera anlamına gelir. Aynı zamanda "sebz", "sebzezâr" ve "mergzâr" gibi kelimelerle eşdeğer kullanımları bulunur. Bağ kavramı ile neredeyse örtüşen özellikler taşıyan çemen, şiirsel anlatımda hem doğayla bütünleşme hem de aşkın yaşandığı veya hatırlandığı alan olarak işlev görür. Çemen, böylece hem fiziki bir mekânı hem de şairin ruh dünyasını yansıtan sembolik bir imge olarak değerlendirilir (Pala, 2004: 99).

Feraḥdan ġonçenüñ gül-gūn yañaġı gül kimi güldi

Ki manẓūrı yine güldür çemende bülbül-i zāruñ (Ayan, 2020: 455)

Sevinçle açılan goncanın gül rengindeki yanağı gül gibi gülümsedi, çünkü çiçekli çimenlikte inleyen (âşık) bülbülün gördüğü yüz yine güldür.

Sevgilinin gül-gûn yanağının gül gibi gülümsemesi, onu baharın açtığı bir güle benzetir. Bu tebessüm bir mekânda, çiçeklerle dolu bir çimenlikte (çimenlik, gül bahçesi) gerçekleşir. Bu mekân, sadece doğa betimlemesi değil; aynı zamanda aşkın açığa çıktığı, gözlemlendiği manevi bir mekândır. Bu yerde bülbül, yani âşık, sevgilinin yüzünü görüp ona feryat eder; çünkü o yüz, onun vuslat arzusudur. Bu yönüyle çemen/bahçe, aşkın, hasretin ve vuslat umudunun mekânıdır. Beyitte, sevgilinin varlığıyla çemen, aşkın mekânı hâline gelmiştir.

ʿAbīrinden çemen gör kim ne tīb āfāḳa gönderdi

Kim olmış būy-ı ʿıṭrından meşāmı tāze ʿaṭṭāruñ (Ayan, 2020: 455)

Sevgilinin kokusuyla bahçeyi gör, nasıl güzel bir koku gönderdi ufuklara, öyle ki, onun güzel kokusuyla tazelenmiş aktarların bile burnu hayran kaldı.

Sevgilinin kokusuyla güzelleşen çimenlik tasviri, bu anlayışın güçlü bir örneğidir. Sevgilinin varlığı o derece etkilidir ki, onun kokusu yalnızca çemenliği değil, ufuklara kadar tüm doğayı etkisi altına alır. Bu kokunun güzelliği aktarları bile hayran bırakır; yani, güzel koku konusunda yetkin olanlar dahi bu benzersiz rayihaya şaşırır. Böylece çemen, sevgilinin estetik ve manevi etkisinin hissedildiği bir tür aşk sahnesine dönüşür. Bu bağlamda çemen, doğanın güzelliğiyle sevgilinin cazibesinin birleştiği, aşkın yaşandığı ve duyuların canlandığı mekândır.

4.4.6.Gülşen- Gülistan

Klasik Türk edebiyatında "gülşen", "gülzâr" ve "gülistan" terimleri temel anlamları itibarıyla gül bahçesini ifade etmekle birlikte, şiirsel bağlamda çok katmanlı ve sembolik mekânlara dönüşürler. Bu kavramlar genellikle sevgilinin bulunduğu, güzelliğinin sergilendiği ya da aşkın yaşandığı özel mekânlar olarak ele alınır. Gülistan, sadece bir bahçe değil, sevgilinin yanakları, dudakları ve sesiyle özdeşleşen bir güzellik alanıdır; rüzgâr, kuşlar, çiçekler, bulutlar gibi unsurlarla bütünleşerek aşkın temaşa edildiği bir evren kurar. Gülşen ve gülzâr da bu evrenin farklı adlandırmaları olup, şairin âşık olduğu kişinin yüzünü gördüğü ya da vuslata erdiği yerler olarak kurgulanır. Bazen cennetle özdeşleştirilen bu bahçeler, sevinç, huzur, vuslat ve hatta şairin kendi şiir dünyasının temsili olarak da okunur. Özellikle bülbül ve gül arasında kurulan aşk ilişkisinde, bu bahçeler bülbülün inleyip âh ettiği, gülün ise güzelliğiyle baş döndürdüğü metaforik alanlardır. Dolayısıyla gülşen, gülzâr ve gülistan hem somut hem de soyut anlamda aşkın, güzelliğin ve ilahi esintilerin iç içe geçtiği şiirsel mekânlardır (Pala, 2004: 173-175).

Cemālüñ gülşenidür zülf-i maḥbūb

Beni Ādem ḥamu ḥayrān degül mi (Ayan, 2020: 726)

Sevgilinin zülüfleri, güzelliğinin gül bahçesidir bütün Âdemoğulları (ona) hayran değil mi?

Zülüf, aşk şiirlerinde genellikle karmaşık, esrarlı ve girift bir yolculuğun simgesidir. Gülşen, huzurun, estetiğin ve güzelliğin mekânı olarak tasvir edilir. Bu durumda gülşen sevgilinin saçlarıyla özdeşleşerek hem fiziksel güzelliğin hem de manevi hayranlığın

merkezi olan bir görsel ve ruhsal mekân hâline gelir. Burada "gülşen" sadece bir bahçeyi değil, ilahi güzelliğin tecelli ettiği bir manevi mekânı temsil eder

Ne gülşendür yüzüñ bāġı ki raʿña çiçegi anuñ

Cihānı reng ü būyından tikensüz gül-sitān itdi (Ayan, 2020: 687)

Yüzünün bahçesi (ne güzel bir) gül bahçesidir ki, onun raʿña çiçeği (yarısı kırmızı, yarısı sarı olan gül) dünyayı rengi ve kokusuyla dikensiz gül bahçesine çevirdi.

Bu beyitte sevgilinin yüzü, mecazî bir mekân olarak gülşen (gül bahçesi) şeklinde tasvir edilir. Şair burada, aşkın ve güzelliğin somutlaştığı bir estetik mekân hayal eder. Sevgilinin yüzünden yayılan güzellik, dünyayı dikensiz bir gül bahçesine çevirmiştir. Buradaki dikenden yoksun oluş tasavvufta acıdan ve ayrılıktan arınmışlık, yani manevi huzur ve vuslat mekânı olarak düşünülebilir.

4.4.7.Bağ

Klasik Türk edebiyatında bağ, yalnızca meyve ağaçlarıyla bezeli fiziksel bir bahçe değil, aynı zamanda sevgilinin güzelliğinin, aşkın yaşandığı atmosferin ve duyusal hazların yoğunlaştığı şiirsel bir mekân olarak işlev görür. Şairler sevgilinin yüzünü, özellikle yanağını bahçeye benzetir; bu bahçede gül gibi yanak, gonca gibi dudak, bülbül gibi âşık imgeleri bir arada kullanılarak idealize edilmiş bir aşk manzarası oluşturulur. Bahar mevsimiyle birlikte canlanan bağ; gül, sümbül, lale, menekşe gibi çiçeklerle ve kuş sesleriyle şenlenir, bu yönüyle sevinç ve huzurun sembolü hâline gelir. Ancak bu güzellik geçicidir; dünya bağı da fanidir. Bu nedenle bağ hem aşkın coşkusunu hem de hayatın geçiciliğini sembolize eden derin anlamlı bir edebî mekândır (Pala, 2004: 53).

Ḫūblaruñ bāġında çoḫdur fitnelü nergis velī

Fitnelik ḫatm oldı anuñ nergis-i fettānına (Ayan, 2020: 639)

Güzellerin bahçesinde fitne (çıkaran) nergis çoktur, fakat onun büyüleyici fitneli nergisi (gözü yüzünden) fitne kemâle erdi.

"Bâğ" beyitte hem gerçek bir güzellik mekânı hem de tasavvufî ve edebî bir mecaz olarak kullanılır. Güzellerin bahçesi, dünyevî güzelliklerin toplandığı bir yerdir. Bu bahçe, sembolik bir aşk âlemidir. Her güzel bir çiçek, özellikle gözler nergis çiçeği gibidir. Ancak sevgilinin bahçesindeki "nergis-i fettân" tüm bu aşk ve güzellik oyununu kemâl derecesine

ulaştıracak kadar kudretlidir. Bu hem fiziksel güzelliğin hem de aşkın merkezî ve mutlak mekânının onun bakışında toplandığına işaret eder.

4.4.8. Arsa

Klasik Türk edebiyatında "arsa", yüzeyde "meydan" veya "dünya" anlamına gelse de şiirsel bağlamda bu kelime daha derin sembolik katmanlar taşır. Birinci anlam düzeyinde "arsa" olayların geçtiği açık alanı, yani meydanı veya hayatın sahnelendiği dünyayı temsil eder. İkinci anlamda ise "arsa" satranç tahtasına benzetilir; burada dünya bir oyun alanı olarak görülür ve her bir insan, bu tahtada kendi rolünü oynayan bir piyon, vezir ya da şah gibidir. Bu bağlamda "arsa" kaderin, aklın ve stratejinin iç içe geçtiği bir varlık düzenini simgeler. Dolayısıyla "arsa" klasik Türk şiirinde hem maddî bir alan hem de ahlakî tasavvufî ve felsefî açılımlara kapı aralayan soyut bir zemindir (Aydın, 2022: 514)

Cān u cihān u dīn ü dil oynamayan bu ʿarṣada

Şāh-ı cihān olur ise ol ruḫa şāh-māt olur (Ayan, 2020: 297)

Bu dünyada ruhunu, canını, dinini ve gönlünü feda etmeyen, dünya sultanı bile olsa, sonunda o ruh karşısında mat olur.

Bu beyitte dünya, bir oyun alanı, bir sahne (arṣa) olarak tasvir edilir. Şair, bu sahnede canını, gönlünü, inancını ve dünyasını ortaya koymayanların gerçek hakikatin karşısında yenileceğini bildirir. Buradaki "oynamak" dünyevî oyunlardan ziyade, varlığını Allah yoluna feda etmek, yani aşk, teslimiyet ve hakikat yolunda elini taşın altına koymak anlamındadır. Şairin söylediğine göre, gönlünü ortaya koymayan, yalnızca zahirî güce dayanan bir kişi, isterse "cihanın sultanı" olsun, ruhun sultanı karşısında yenilmeye mahkûmdur. "Şah-mât" ifadesi, satranç terimiyle ruhun (kale) sultanına karşı yapılan bu oyunun kaçınılmaz sonucudur. Bu bağlamda ʿarṣa (sahne), bir tür kozmik mekân olarak anlaşılabilir; burada herkes kendi hakikatini oynar (Aydın, 2022: 514).

4.4.9.Kâinat

Klasik Türk edebiyatında "kāʾināt" sözlük anlamıyla var olan her şey, yani dünya, âlem, evren anlamına gelir. Şiirsel bağlamda ise yalnızca maddî âlemi değil, aynı zamanda metafizik, ilâhî ve kozmik düzeni ifade eder. Terim, özellikle yaratılmış tüm varlıkların birliğini ve bütünlüğünü dile getirmek amacıyla kullanılır. Âlem-i halk (yaratılmışlar âlemi) ile âlem-i emr (ilâhî emirler âlemi) arasında bir köprü görevi gören kāʾināt kavramı, bazen tasavvufî bir bakışla, varlıkta Allah'ın tecellilerini görme fikrine de hizmet eder. Bu nedenle

“kāʾināt” yalnızca fiziksel evreni değil, şairin aşk, hayret, varoluş ve hiçlik üzerine kurduğu ontolojik ve kozmolojik düşünce sisteminin bir parçasıdır (Aydın, 2022: 2638; Uludağ, 2004: 34-35).

Levlāke lemmā ḫalaḳtü’l-eflāk

ʿIşḳuñ ki yaratdı kāʾinātı (Ayan, 2020: 790)

“Sen olmasaydın, felekleri yaratmazdım” senin aşkın, kâinatı yarattı.

Burada "kâinat", bir sebep-sonuç ilişkisi içinde ele alınmıştır. İlahi aşk, varlığın aslı ve sebebidir. Allah, kendi güzelliğini görmek ve göstermek için “aşk” vasıtasıyla kâinatı yaratmıştır. Şair burada bu fikri hem kudsî Hadis’e hem de tasavvufî doktrine yaslayarak şiirsel bir dille işler. Bu bağlamda kâinat hem tecelli yeri hem de aşkın cilvesinin görüldüğü ayna ve mekândır (Cebecioğlu, 1997: 168).

4.4.10.Dünya

Dünya, kelime anlamı itibarıyla içinde yaşadığımız yer küresi olarak tanımlansa da özellikle tasavvufî düşüncede çok daha derin ve mecazî bir anlam taşır. Somut anlamıyla dünya, insan hayatının geçtiği fiziksel mekân yeryüzüdür. Ancak tasavvufî anlamda dünya, insanı Allah’tan uzaklaştıran, kalbini gaflete sürükleyen ve ahiret düşüncesinden alıkoyan her türlü meşguliyeti ifade eder. Mal, mülk, şan, şöhret, mevki, makam, hırs ve tutkular bu dünyanın sembolleridir. Bu yönüyle dünya, sadece bir yer değil, aynı zamanda bir imtihan sahnesi ve aldatıcı bir perdedir. Zahitler ve sûfîler, bu dünyanın aldatıcılığını anlatmak için onu yılan, zehir ve cadı gibi şeylere benzetmişlerdir. Tasavvufî gelenekte “dünya” gerçeklerin üzerini örten her şeydir ve ona bağlanmak, hakikate ulaşmanın önünde perdedir (Uludağ, 2004: 112).

Devletine bu dünyenüñ olma muḳayyed iy melik

Anuñ içün ki dünyenüñ devleti bī-sebāt olur (Ayan, 2020: 298)

Ey hükümdar, bu dünyanın saltanatına bağlanma, çünkü bu dünyanın saltanatı geçici olur.

Bu beyitte şair, dünyanın sunduğu devlet (saltanat) kavramını ele alırken, bu servetin ve kudretin bağlı olduğu mekân olarak dünyayı sorgular. “Bu dünyenüñ devletine muḳayyed olma” ifadesiyle, hükümdara sadece dünyada geçerli olan güç ve saltanata kalbini bağlamaması tavsiye edilir. Çünkü bu güç, zamanla birlikte çöken, elden çıkan, sabit

olmayan bir mekânsal düzen içinde var olur. İkinci mısrada geçen "bī-sebāt olur" (kalıcı değildir) ifadesi, dünyayı bir geçiş mekânı, bir fani alan olarak tanımlar. Dünya, üzerine kalıcı yapılar kurulamayan bir oyun ve aldanış mekanıdır.

İt yemidür dünye anı vir añа

İte lāyıḳdur çü murdār gūrıña (Ayan, 2020: 801)

Dünya it yemidir; onu ite ver ite yaraşır, zira (onun) mezarı murdardır.

Bu yaklaşımda dünya, bir imtihan yeri, geçici konak ya da fani güzelliklerle dolu bir aldanış sahnesi değil; artık açıkça reddedilmesi gereken, kirli, aşağı bir mekân olarak karşımıza çıkar. Burada hem mekânın değeri hem de o mekâna layık olan varlık türü sorgulanmaktadır. "Vir añа" (bırak onu) ifadesiyle, şair dünya ve ona olan sevgiyi terk etmeyi, kalbini temizlemek isteyenlere dünyadan uzak durmayı salık verir.

4.4.11. Cihân

Cihân, sözlük anlamıyla dünya, âlem, evren demektir. Farsça kökenli bu kelime, Klasik Türk edebiyatında hem maddî hem de manevî anlam alanlarına açılan çok katmanlı bir semboldür. En temel düzeyde, yaşanılan dünyayı ve insan hayatının geçtiği yeryüzünü ifade eder (Uludağ, 2004: 89).

Her kimse ki tanıdı bu cānı

Bir ẕerreye ṣaymadı cihānı (Ayan, 2020: 155)

Her kim ki bu canın (hakikatini) tanıdı, (bütün) dünyayı bir (zerre kadar değerli) saymadı.

"Bir ẕerreye ṣaymadı cihānı" dizesinde cihân, evrensel anlamda tüm maddi varlık âlemini; içinde yaşanılan dünyayı ve onun sunduğu nimetleri temsil eder. Ancak şair, canı (öz benliği, ruhun hakikatini, ilahi cevheri) tanıyan kişinin gözünde bu görkemli cihânın hiçbir değer taşımadığını söyler. Cihân, ne kadar geniş ve ihtişamlı olursa olsun, hakikatin bilgisini taşıyan bir canın yanında zerre kadar bile edemez. Cihân, sadece fiziksel bir uzam değil, aynı zamanda aldatıcı bir varlık alanı, yani dışsal güzelliği olan ama içsel hakikatten yoksun bir mekân olarak resmedilir. Zerre ise genellikle küçüklüğü ifade ederken burada ölçü birimi olarak kullanılır; cihan onunla bile ölçülecek değerde değildir artık.

Çün göründi gözüme ol dil-dār

K'andan özge cihānda yoḫ deyyār (Ayan, 2020: 793)

O sevgili gözümde görününce, ondan başka dünyada hiçbir sevgili kalmadı.

Bu beyitte "cihān", sevgiliden başka tüm mekânları ve varlıkları kapsayan genel bir dış âlem olarak geçer. Şairin bakışına sevgili girdiği anda, cihânın tüm anlamı silinmiştir. Cihân, başlangıçta içinde birçok varlığın, yönelimin, arzunun bulunduğu geniş ve çeşitli bir mekândır; ancak sevgilinin zuhuruyla birlikte bu çokluk silinir ve bütün mekân tek bir noktada, sevgilinin varlığında merkezlenir. Artık şairin gözünde ne başka bir yer ne başka bir sevgili ne de başka bir yön kalmıştır. Bu durum, tasavvufî anlayışla da örtüşen şekilde, "vahdet" düşüncesini yansıtır; yani varlık birliğine ulaşan âşık için cihân, sadece sevgilinin mekânıdır. Bu beyitte cihân, ilk başta dışsal bir varlık âlemi olarak görünse de aşk tecrübesiyle değersizleşen ve silinen geçici bir mekâna dönüşür.

4.4.12.Dükkân

"Dükkân" yüzeysel anlamıyla bir ticaret yeri, dükkân veya çarşı içindeki mağaza olsa da klasik Türk edebiyatında bu terim çok daha derin mecazî ve sembolik anlamlar kazanır. Özellikle insana verilmiş maddî ve manevî imkânlar, hatta dünya hayatının tamamı "dükkân" metaforu altında temsil edilir. Şairler, bu kavramı bazen insanın sahip olduğu bedensel ve ruhsal nitelikleri, bazen de dünyanın geçici ve aldatıcı cazibesini anlatmak için kullanırlar (Aydın, 2022: 1396).

Yil ü ṣu ṭoprag̀ u oddan böyle ṣūret bağlayan

Böyle dükkānı düzen kendü çıḫar mı aradan (Ayan, 2020: 551)

Hava, su, toprak ve ateşten böyle bir suret var eden, böyle bir dükkânı düzen, kendisi aradan çekilir mi?

Dükkân metaforu, burada yalnızca maddî bir yapı değil, bilinçli olarak düzenlenmiş, içsel bir sistemle kurulmuş kâinat mekânını temsil eder. Şair, bu varlık düzenini bir ticarethane gibi değil, ustalıkla kurulmuş anlamlı bir mekân olarak görür. Ardından şu temel soruyu yöneltir: böylesine işleyen ve dengeli bir evreni kuran varlık Allah bu sahneden çekilir mi?

Bu sorgulama, aynı zamanda mekânın sahipsiz olmayacağını, her yapının bir mimarı olduğu gibi, bu evrenin de ardında bir mutlak düzenleyicinin sürekli hazır ve nazır olduğu düşüncesini ortaya koyar. Böylece beyit, dükkânın sadece fiziksel bir mekân (dünya, ticarethane) olmadığını, insan-varlık mekânı olduğunu vurgular.

Hem ṣadefem hem incüyem ḥaşr ü ṣırāt

Munca ḳumāş ü raḫt ile men bu dükāna ṣıġmazam (Ayan, 2020: 517)

Ben hem sedefim hem de inciyim; diriliş ve sırât bu kadar kumaş ve eşyayla ben bu dükkâna sığmam.

Bu beyitte şair, kendi varlığını maddî ölçülerle sınırlanamayacak kadar derin, değerli ve aşkın bir varlık olarak tanımlar. "Hem sedefem hem incüyem" diyerek hem kendi içsel cevherine (inci), hem de onu saklayan kabuklu yapısına (sedef) işaret eder. Bu, hem zâhir (görünen) hem bâtın (gizli) yönleriyle bütünleşmiş bir benlik anlamına gelir. Ardından gelen "haşr ü sırât" ifadesiyle, bu benliğin sadece dünyevî varoluşa değil, ahiret mekânına da ait olduğunu belirtir.

Son mısrada geçen "bu dükkâna sığmazam" ifadesi, sıradan dünyanın hüküm sürdüğü dar yaşam alanlarını temsil eden bir metafordur. Burada "dükkân" maddî dünyanın, fiziksel bedenin veya toplumsal sınırların sembolü olarak karşımıza çıkar. Şair, manevî büyüklüğünün aşkın değeriyle, bu sınırlı mekâna sığamayacağını iddia eder.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu tez çalışmasında, XIV–XV yüzyıl klasik Türk edebiyatının öncü şairlerinden biri olan İmâdüddîn Seyyid Nesîmî'nin şiirlerinde zaman ve mekân algısı incelenmiştir. Araştırmada, şairin Türkçe Dîvân'ı esas alınmış, beyit düzeyinde tematik tarama yöntemiyle zaman ve mekân kavramlarına yüklenen anlam katmanları çözümlenmiştir. Nesîmî'nin şiir anlayışının temel kaynaklarından birinin Kur'ân-ı Kerîm olduğu açıktır. Divanında Kur'an'dan doğrudan iktibaslara ve ayetlere yapılan telmihlere sıkça rastlanır. Bu durum, onun şiir dilinin yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda Kur'an merkezli bir düşünce dünyasının yansıması olduğunu göstermektedir.

Zamanın Kavramsal Alanı başlığı altında; "Zaman, Dehr, Dem, Lâhza, Vakt, Saat, Ömür, Eyyâm" dizgesi, makrodan mikroya uzanan bir zaman hiyerarşisi kurar; Subh, Seher, Duhâ, Şeb, Gece–Gündüz, Şâm, imdi gibi günlük evrelerse şiirde duygunun ritmini ayarlar. Bu alan, "ân-ı dâim" vurgusuyla, zamanın yaşantısal ve tasavvufî boyutunu öne çıkarır.

Zamanın Kozmik ve Kadersel Boyutu başlığı altında; "Ezel, Ebed, Evvel, Câvidân" gibi terimler zamanın sınırsız ufkunu; "Kadir gecesi, Leyletü'l-Mi'râc, Berat, Recep" gibi işaretler sakral zaman dilimlerini görünür kılar. "Ṣâhib-zemân, Cemşîd-i zemân, Ḫâlik-ı/Faḫr-ı zemân" unvanları, kozmik düzen ile peygamberî/velâyet otoritesi arasında sembolik bir köprü kurar. "Devir–Devrân, Devr-i Kamer" kozmik döngüye, "'Amâ, Fıtrat, İhram, Hesap Günü" ise kader/hesap ufkuna işaret eder.

Zamanın Tasavvufî Yorumu başlığı altında; "İbnü'l-vakt" ideali, an'ın marifet ve huzur merkezine dönüşümünü temellendirir; "Rûz-ı Haşr, Rûz-ı Cezâ, Yevm-i Dîn" kıyamet farkındalığı diri tutulur. "Âhir zamân, Tañlagı Gün, Ayrılık Gecesi, Kırk Gün" gibi motifler, sülûkun psikolojisiyle imtihan–vuslat diyalektiğini birleştirir.

Zaman Dilimleri başlığı altında; "Bugün–Dün–Yarın" üçlemesi, öznel zaman tecrübesini; haftanın günleri ise ritüel ve toplumsal zamanın örgüsünü taşır. Kış–Bahar–Yaz mevsimleri, özellikle baharın diriltici semantiğiyle, aşkın içsel iklimini sahneleyen kavramlara dönüşür.

Mekân kavramı da oldukça zengindir. Kutsal ve Dinî Mekânlar başlığı altında Kâbe, Beytü'l-Harâm, Mescid-i Aksâ, Mekke, Hicaz, Kerbelâ, Arafat, Vâdî-i Mukaddes, Tûr-ı

Sînâ, Ravza gibi merkezler, kıble ve menâsik etrafında sakral topografyayı kurar. Cennet ad ve tabakaları (Dârü's-Selâm, Dârü'l-Karâr, Cennetü'l-Me'vâ, Firdevs, Adn, A'râf) ile Cehennem karşıtlığı, uhrevî mekânın ufkunu belirler. Baharistân/İrem/Firdevs bağları cennetimsi güzellik imgesiyle, Sırât, Mahşer, Ahiret sarayı, Kürsî ise hesap ve hüküm alanıyla ilişkilendirilir.

Tasavvufî Mekânlar başlığı altında yer alan; Lâ-mekân, Arş-ı Rahmân, Vahdet deryâsı/âlemi/meydanı, künc-i vahdet birlik idrakinin metafizik mekânlarıdır. Gönül tahtı/evi/şehri, vücut şehri gibi iç mekânlar, tecellînin kalbî merkezini temsil eder. Bezm-i ezel/elest, on sekiz bin âlem, serây-ı câvidân kozmik–ezelî ufku açarken; Nuh'un Gemisi, Harabât, Mihrap, Fenâ İmareti, Saadet Kapısı, Zindan, Şebistan seyr-i sülûkun imtihan, arınma ve cezbe duraklarını somutlar.

Şehirler, Bölgeler, Coğrafî Mekânlar başlığı altında yer alan; Halep, Şam, Bağdat, Mısır, Horasan, Turan, Rûm gibi merkezler tarihî ve kültürel hafızayı taşır; Çin/Hıtay, Tatar, Hindistan, Bedahşan, Memleket-i Sikenderî, Ken'ân uzak ufuk ve telmih ağını genişletir. Bu yer adları, Doğu–Batı (Çîn u Rûm) üzerinden cihanşümul etki ve "gurbet–vuslat" izleğini besler; Şehir, Medrese, Dergâh, Meyhane gibi toplumsal mekânlar, söylemin etik/estetik gerilimlerini görünür kılar.

Doğal Mekânlar ve Coğrafî Unsurlar başlığı altında yer alan; Deniz, Deryâ; Fırat, Ceyhun, Aras gibi sular, hem feyiz ve dirilticilik (âb-ı hayat) hem de derin gam imgesi taşır. Çemen, Gülşen/Gülistan, Bağ doğa–cemâl ilişkisinin sahnesidir; Kâinat, Dünya, Cihân kozmosun poetik adları olarak tevhidî bakışı genişletir. Gündelik dükkân/arsa ayrıntıları, yüksek metaforlarla yan yana gelerek somut–mânevî mekân sürekliliğini sağlar.

Bu çalışmada Nesîmî'nin Türkçe Dîvânı'nda zaman ve mekân kavramlarıyla ilişkili kelimeler tespit edilerek tematik başlıklar altında sınıflandırılmıştır. İnceleme sonucunda, zamanla ilgili 55, mekânla ilgili ise 107 kelimenin kullanıldığı belirlenmiştir. Bu bulgular, şairin zaman ve mekânı klasik Türk edebiyatı geleneği çerçevesinde zengin bir imgesel ve tasavvufî anlam dünyasıyla işlediğini ortaya koymaktadır.

Klasik Türk şiirinin geleneksel kalıpları ve tasavvufî içeriğine rağmen Nesîmî'nin şiir dili dikkat çekici ölçüde anlaşılır ve doğrudandır. Nesîmî, zaman ve mekânla ilgili mefhumları işlerken bunları yalnızca gerçek anlamlarıyla değil, aynı zamanda tasavvufî ve mecazî anlamlarıyla da kullanır. Bu bağlamda, "zaman" kavramı onun şiirlerinde kimi zaman yaratılış öncesi ezel, hesap günü, âhir zaman gibi kaderî boyutlarıyla; kimi zaman da

bugünün, yarının ve geçmişin içsel anlamlarıyla ele alınır. Benzer şekilde "mekân" da yalnızca coğrafî bir unsur değil, lâ-mekân, gönül evi, vahdet meydanı gibi tasavvufî ve sembolik anlamlarla zenginleştirilir. Böylece Nesîmî'nin şiir dili, hem tarihî ve dünyevî gerçekliklere temas eder hem de okuyucuyu şekillerin ötesindeki hakikate yönlendiren bir irfan dili hâline gelir.

Nesîmî, şiirlerinde mazmunlar, yalnızca klasik Türk edebiyatının unsurları olarak değil, derinlikli anlam katmanları oluşturacak şekilde kullanmıştır. Zaman, mekân, aşk, meyhane, mescit, Kâbe, lâ-mekân gibi kavramlar onun şiirlerinde birer hakikat arayışının sembolleri hâline gelir. Meyhane yalnızca içkinin içildiği yer değil, nefsin aradan kalktığı, hakikate erme yolunun bir durağıdır; mescit ise şekilci ibadeti aşarak kalpteki hakiki mabede yönelişin sembolüdür. Böylece Nesîmî, zaman ve mekân ile ilgili kavramları hem zahirî anlamlarıyla işler hem de onlara derin tasavvufî ve mecazî yorumlar katarak çok katmanlı bir anlam dünyası oluşturur.

Nesîmî'nin dili, zahirde sade ve anlaşılır bir üsluba sahip görünmekle birlikte, derin tasavvufî remizler, mecazî ifadeler ve özellikle Hurûfî düşünceye dayalı yorumlarla zenginleşmiştir. Bu durum, onun şiirlerinin hem cazibesini artırmış hem de dönemin birçok çevresinde yanlış anlaşılmalara yol açmıştır. Şairin kullandığı "Cevher-i lâ-mekân" gibi ifadeler, aslında mecazî ve tasavvufî bağlamda hakikate işaret eden mazmunlardır. Ancak zahirî anlayışa sahip kimseler, bu tür ifadeleri küfür olarak değerlendirmiş, Nesîmî'yi hem dinî hem de siyasî otoriteler nezdinde tehlikeli bir şahsiyet olarak görmüşlerdir. Bu sebeple, onun şiirlerinde hakikate dair sembolik göndermeler, kimi âlim ve yöneticiler için birer suç delili sayılmış; şair hem gerçekten anlaşılmamış hem de kimi zaman kasıtlı biçimde yanlış yorumlanmıştır.

Seyyid Nesîmî'nin şiirlerinde zaman ve mekân kavramları, yalnızca fiziksel veya tarihsel referanslarla sınırlı kalmamış; kavramsal, metafizik ve sembolik boyutlarda yeni anlam ufuklarına açılmıştır. Hurûfîliğin harf merkezli evren tasavvuruyla birleşen bu şiirsel yapı, onun edebî kimliğine özgün bir derinlik kazandırmıştır. Bununla birlikte, Nesîmî'nin düşünce dünyası bütünüyle Hurûfîlik çerçevesinde değerlendirilemez. Onun eserlerinde Hurûfî unsurlar bulunsa da bu unsurlar şairin bütün kimliğini kuşatmaz. Vahdet-i vücûd felsefesi, tasavvufî duyarlılık, insan merkezli anlayış ve Kur'an'dan beslenen hakikat vurgusu, Nesîmî'nin şiirlerinde Hurûfî yorumların ötesinde zengin bir tasavvufî zeminin varlığına işaret eder.

Dolayısıyla, Nesîmî'yi sadece "Hurûfî şair" kimliğine indirgemek, onun edebî ve fikrî derinliğini gölgelemek anlamına gelir. O, klasik Türk edebiyatında Hurûfî remizleri kullanmakla birlikte, aynı zamanda kendi çağını aşan özgün bir düşünce ve sanat dili geliştirmiştir. Nesîmî'nin eserlerinde hakikat, yalnızca harflerin sırrında değil; insanın varoluşunda, gönlünde ve metafizik yolculuğunda aranmalıdır. Nesîmî, hem klasik Türk edebiyatı geleneği hem de tasavvufî düşünce tarihi içinde kendine has bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, N. (2007). Klâsik Türk edebiyatı çalışmaları: Metotlar ve ekoller. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 5*(9), 19–46.

Akarsu, B. (1975). *Felsefe terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akbalık, E. (2013). Yunus Emre'nin şiirlerinde "gönül" imgesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6*(26), 20–27. Erişim adresi: https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/yunus-emrenin-siirlerinde-gonul-imgesi.pdf (Erişim tarihi: 09.06.2023)

Aksu, H. (1993). Câvidânnâme. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 7, s. 178). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Aksu, H. (1996). Fazlullah-ı Hurûfî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 12, ss. 277–279). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Aksu, H. (1998). Hurûfîlik. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 18, ss. 408–410). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Aktulga Gürbüz, S. (2023). Nûr ve zulmet/karanlık kavramları üzerine tasavvuf merkezli bir inceleme. *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 9*(1), 56–68. https://doi.org/10.32955/neu.ilaf.2023.9.1.04

Akün, Ö. F. (1994). Dîvân edebiyatı. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 9, ss. 389–427). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Albayrak, N. (1993). Cem. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 7, ss. 279–280). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Aljumuah. (2023). Time in the Qur'an: Taking a clue from Einstein's theory of relativity. Erişim adresi: https://www.aljumuah.com/time-in-the-quran-taking-a-clue-from-einsteins-theory-of-relativity (Erişim tarihi: 09.06.2023)

And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles. (1997). *Fizik* (S. Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atik Gürbüz, İ. (2019). Osmanlı metinlerinde Mehdi tasavvurları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 89*, 11–42.

Augustine. (2002). *On Trinity (Books 8–15)* (S. McKenna, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Augustinus, S. (1999). *İtiraflar* (D. Pamir, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Augustinus, S. (2010). *İtiraflar* (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ayan, H. (1973). Kul Nesîmî'ye ait sanılan şiirler. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi,* (6), 21–33.

Ayan, H. (1990). *Nesîmî dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ayan, H. (2002). *Nesîmî: Hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Türkçe divanının tenkitli metni I–II.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aydın, S. (2022). *Nesîmî divanının Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü* (Yayımlanmamış doktora tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Ayvazoğlu, B. (2013). *Güller kitabı*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Ballı, H. H. (2010). *Fazlullah-ı Hurûfî ve Hurûfîlik* (Yayımlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri ABD, İzmir.

Bozkurt, N. (2004). Mescid-i Aksâ. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 29, ss. 268–271). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Bozkurt, N. (2004). Mezarlık. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 29, ss. 519–522). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Buhârî, M. b. İ. (2010). *Sahîh-i Buhârî* (A. Özek, Çev.). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Canım, R. (Haz.). (2000). *Latîfî, Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (İnceleme–Metin).* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Cebecioğlu, E. (1997). *Tasavvuf terimleri sözlüğü.* Ankara: Rehber Yayınları.

Cevizci, A. (2002). *Etiğe giriş.* İstanbul: Engin Yayıncılık.

Cevizci, A. (2010). *Felsefe sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Ceyhan, S. (2011). Tecellî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 40, ss. 241–243). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Çelik, R. (2023). Yunus Emre, Ahmedî ve Kadı Burhaneddin divanlarında "vatan" mefhumu. *Turkish Academic Research Review, 8*(3), 1178–1199.

Dağ, A. (2021). *Ebû İshâk es-Saffâr'ın ulûhiyyet anlayışı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Değirmençay, V. (2009). Kendi diliyle Nesîmî. A. Yıldız & Y. Yıldırım (Ed.), *Nesîmî kitabı* içinde (ss. 147–175). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Değirmençay, V. (Haz.). (2013). *İmadüddin Nesimî ve Farsça Dîvânı.* İstanbul: Kurtuba Kitap.

Demirci, K. (2001). Kafdağı. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 24, ss. 144–145). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Demirci, M. (1997). Hakikat-i Muhammediyye. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 15, ss. 179–180). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Develioğlu, F. (1996). *Osmanlıca–Türkçe ansiklopedik lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi.

Develioğlu, F. (2006). *Osmanlıca–Türkçe ansiklopedik lûgat* (36. bs.). Ankara: Aydın Kitabevi.

Doğan, A. (2010). *Enderûnlu Vâsıf Dîvânı'nda zaman* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Edebiyat ve Sanat Akademisi. (2023). Devr-i Kamer nedir ve şiirimizde devr-i kamer. Erişim adresi: https://edebiyatvesanatakademisi.com/post/devri-kamer-nedir-ve-siirimizde-devr-i-kamer/85571 (Erişim tarihi: 09.06.2023)

Eğri, O. (2007). *Alevî-Bektaşî klasikleri: Kitâb-ı Cabbâr Kulu.* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Eğri, O. (2007). *Alevî-Bektaşî klasikleri: Kitab-ı Dâr.* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Eğri, O. (2008). *Alevî-Bektaşî klasikleri: İlm-i Cavidân.* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

El-Acem, R. (Nşr.). (1985). *Kitâbü'l-Makūlât. El-Manṭıḳ ʿinde'l-Fârâbî* içinde (Cilt 1, s. 110). Beyrut.

El-Aclûnî, İ. b. M. (1985). *Keşfü'l-Ḫafâʾ ve müzîlü'l-ilbâs ʿammâ iştehere ʿalâ elsineti'n-nâs* (A. el-Kalâş, Ed., 2 Cilt). Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-ʿİlmiyye.

El-Ghunaymî, M. S. (2015). El-Şitâʾ ʿAduww. *Islamway.* Erişim adresi: https://ar.islamway.net/article/43350/الشتاء-عدو (Erişim tarihi: 27.07.2025)

Eraydın, S. (2008). *Tasavvuf ve tarikatlar.* İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Ercan, Ö. (2014). Divan şiirini hukukî bakış açısı ile değerlendirmek: Suç ve ceza. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15*(26), 45–58.

Erdem, N. (2025). Disiplinlerarası ilişkiler bağlamında şiir ve coğrafya: Seyyid Nesîmî'nin Dîvânı'nda coğrafi unsurlar. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, 8*(2), 125–138.

Ersöz, İ. (1991). Ashâb-ı Kehf. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, ss. 465–467). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Facebook. (2025, Temmuz 27). [Gönderi]. Erişim adresi: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1147109804113665&id=100064439691522&post_id=100064439691522_1147109804113665&rdid=OYwWXdKZPROLyvVK

Fârâbî. (1907). *ʿUyûnü'l-mesâʾil. El-Mecmûʿ*. Kahire.

Fârâbî. (2003). Eflatun ile Aristoteles'in görüşlerinin uzlaştırılması (M. Kaya, Ed. & Çev.). *İslâm filozoflarından felsefe metinleri* içinde (ss. 151–181). İstanbul: Klasik Yayınları.

Fazlullah Esterâbâdî & Derviş Murtazâ. (2025). *Câvidânnâme-i Sağîr ve Dürr-i Yetîm tercümesi: Farsça–Türkçe tam metin* (F. Usluer, Haz.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Fığlalı, E. R. (2001). İsnâaşeriyye. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 23, ss. 147–149). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Fidan, M. M. (2021). Sûkî'nin Mekke, Medîne ve peygamberler için yazdığı manzumeler. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 4*(1), 373–390.

Firûzâbâdî, M. b. Yaʿkūb. (1986). *Besâirü zevi't temyîz fî letâifi'l-kitâbi'l-azîz* (A. K. et-Tahâvî & M. A. en-Neccâr, Ed.). Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Gazzâlî, M. (2002). *Bidâyetü'l-hidâye* (M. el-Ceffân, Ed.). Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Gedik, N. (2018). Devriyye: Konevî düşüncesinin Türk edebiyatına yansıması olarak devriyye nazım türü. *III. Uluslararası Sadreddin Konevî Sempozyumu* içinde (ss. 454–477). Konya, Türkiye.

Genç, İ. (2019). Nesîmî'nin klâsik Türk edebiyatına mazmun temelindeki tesirlerinin boyutları. A. Yıldız & Y. Yıldırım (Ed.), *Nesîmî kitabı* içinde (ss. 147–175). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Gençdoğan, A. (2024). Kelamda ilahi varlık–zaman ilişkisi. *Burdur İlahiyat Dergisi, 9,* 90–118.

Gider, M. (2017). *Bâkî ve Fuzûlî divanlarında mekân tasavvuru* (Yayımlanmamış doktora tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ.

Gider, M. (2020). *Klasik Türk şiirinde mekân tasavvuru – Bâkî ve Fuzûlî divanları.* Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları.

Gorham, G. (2007). Descartes on time and duration. *Early Science and Medicine, 12*(1), 28–54. Erişim adresi: http://www.jstor.org/stable/4130293

Gökçek, M. (2010). Kur'an'da zaman kavramı üzerine bir değerlendirme. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 12,* 45–58.

Gökmen, S. (2017). Hurûfîlik ve Misâlî'nin bir gazelinin Hurûfîlik bağlamında şerhi. *Journal of Ottoman Studies Researches, 9*(1[17]), 433–452.

Gölpınarlı, A. (1964). Bektaşilik–Hurûfîlik ve Fazlullah'ın öldürülmesine düşürülen üç tarih. *Şarkiyat Mecmuası, 5,* 3–7.

Gölpınarlı, A. (1973). *Hurûfîlik metinleri kataloğu.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Gölpınarlı, A. (1988). Nesîmî. *İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 9, ss. 206–207). Ankara: MEB Yayınları.

Gölpınarlı, A. (1999). Tabiat ve Divan edebiyatı. M. Kalpaklı (Haz.), *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler* içinde (ss. 92–93). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gölpınarlı, A. (2004). *Tasavvuftan dilimize geçen deyimler ve atasözleri.* İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Günaydın, A. (2020). "İbnü'l-vakt" ve "Ebü'l-vakt" kavramlarının klasik Türk tasavvuf edebiyatındaki kullanımı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (Ö8),* 326–336. https://doi.org/10.29000/rumelide.814282

Güven, H. F. (1988). *Hayretî Divanı'nda kozmik âlem ve zaman* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Hacı Yusuf, M. (2013). *İbnü'l-Arabî'de zaman ve kozmoloji.* İstanbul: Nefes Yayınları.

Han, M. A. (Haz.). (1986). El-Hâfız İbn Hacer el-Askalânî, *İnbâ'u'l-Gumr bi-ebnâ'i'l-Umr* (Cilt 7). Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Harman, Ö. F. (2000). İrem. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 22, s. 443). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Harman, Ö. F. (2002). Kudüs. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 26, ss. 323–327). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Harman, Ö. F. (2010). Süleyman. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 38, ss. 56–60). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Harman, Ö. F. (2020). Mûsâ. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 31, ss. 207–213). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Hasan Mecîd el-Ubeydî. (1987). *Naẓariyyetü'l-mekân fî felsefeti İbn Sînâ* (ss. 65–70, 107–118, 146–157). Bağdat.

Hökelekli, H. (1996). Fıtrat. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 13, ss. 47–48). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Hume, D. (2009). *İnsan doğası üzerine bir inceleme* (E. Baylan, Çev.). İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.

Husserl, E. (1980). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (M. Heidegger, Ed., 2. baskı). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Işık, E. (1995). Fâtiha sûresi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 12, ss. 252–254). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Işkurt Dede. *Salât-nâme.* Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Koleksiyonu, Farsça, No. 1043, Vr. 51b.

İbn Manzûr, C. (1990). *Lisânü'l-Arab* (Cilt II, s. 1439). Kahire: Dârü Sâdır.

İbn Rüşd. (1994). Risâletü's-Semâʿi'ṭ-Ṭabîʿî (C. Cihâmî & R. el-Acem, Neşr., ss. 59–67). Beyrut: Dârü'l-Ğarb el-İslâmî.

İbn Sînâ. (t.s.). Eş-Şifâ': Eṭ-Ṭabîʿiyyât (Cilt 1, ss. 111–147). Beyrut: Dârü'l-Maʿrifa.

İbnü'l-Arabî, M. (2006). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (E. Demirli, Çev., Cilt 18). İstanbul: Litera Yayıncılık.

İçli, A. (2008). Yusuf'u Züleyha mesnevisinde mekân. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 13*(2), 339–351.

İçli, A. (2012). Fuzûlî'nin *Rind ü Zâhid* eserinde mekân: Meyhane ve mescit. *Turkish Studies, 7*(1), 1305–1317.

İnal, G. (2014). Fuzûlî'nin tasavvufî aşk söylemi. *Mavi Atlas, 2,* 73–82. https://doi.org/10.18795/ma.76002

İpekten, H. (1970). *Nâ'ilî-i Kadîm Dîvânı.* İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

İpekten, H. (1991). *Nâ'ilî: Hayatı, edebî kişiliği ve bazı şiirlerinin açıklamaları* (Cilt 4). Ankara: Akçağ Yayınları.

İsen, M. (1994). *Künhü'l-Ahbâr'ın tezkire kısmı.* Ankara: AKM Yayınları.

İsmâil b. Hammâd el-Cevherî. (1979). *Es-Sıhâh* (A. Abdülgafûr Attâr, Nşr., Cilt II, s. 661). Beyrut: Dârü'l-İlm li'l-Melâyîn.

İsmail Hakkı Bursevî. (1836). *Furûk Hakkı* (ss. 230–231). İstanbul: Zahire Matbaası.

Kaplan, B. (2022). *Klasik Türk edebiyatında mekân: 17. yüzyıl şairlerinden Nef'î, Şeyhülislâm Yahyâ, Nâ'ilî, Neşâtî ve Nâbî bağlamında* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Karabulut, F. (2017). Ahmed Yesevî'de varolmanın iki boyutu: Zaman ve mekân. *Türkoloji, 86,* 92–122.

Karakoç, S. (2011). *Yunus Emre* (13. bs.). İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karaköse, Ö. F. (2021). Platon, Aristoteles ve Augustinus'ta zaman kavramı. *Trabzon İlahiyat Dergisi, 8*(1), 75–104.

Kâşânî, A. (2004). *Tasavvuf sözlüğü* (E. Demirli, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.

Kayaokay, İ. (2018). Divan şiirinde satranç terimleriyle yazılmış manzumeler. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 245–268.

Keleş, R. (2013). *Divan şiirinde lafzî âyet ve hadis iktibasları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum. Erişim adresi: https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/532972

Kemikli, B. (2009). Sırrı fâş etmek: Nesîmî ve tasavvuf şiirimiz. A. Yıldız & Y. Yıldırım (Ed.), *Nesîmî kitabı* içinde (ss. 147–175). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Kılıç, F. (Haz.). (2010). Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ (İnceleme–Metin)* (Cilt 2). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Kılınç, A. (2007). *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nda zaman* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Kızılırmak, A. (1969). *Gökbilim terimleri sözlüğü* (s. 33). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Kindî. (2002). *Felsefî risâleler* (M. Kaya, Çev., ss. 187, 284–285). İstanbul: Klasik Yayınları.

Korkmaz, R. (2007). *Romanda mekânın poetiği.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Korkmaz, S. (2001). Ahmed Yesevî ve Hacı Bektaş Veli: Aralarındaki bağlar, fikirleri, tesirleri ve Türk İslâm edebiyatına katkıları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (11), 325–355.

Köprülüzâde, M. F. (1927). Nesîmî'ye dair. *Hayat Mecmuası, 1*(20).

Kuluzâde. (t.y.). *Azerbaycan edebiyatı tarihi* (Cilt 1, s. 264). [Yayınevi yok].

Kurnaz, C. (1996). Gönül. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 14, ss. 150–152). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kutluer, İ. (1993). Cevher. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 7, ss. 450–455). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kutluer, İ. (2003). Mekân. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 28, ss. 550–552). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kutluer, İ. (2003). Zaman. *TDV İslâm Ansiklopedisi içinde* (Cilt 44, ss. 111–114). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Küçükaşcı, M. S. (1998). Hicaz. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 17, ss. 432–437). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kürkçüoğlu, K. E. (1985). *Seyyid Nesîmî: Divanı'ndan seçmeler.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Levend, A. S. (2021). *Divan edebiyatı: Kelimeler ve remizler, mazmunlar ve mefhumlar.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Macit, M. (2022). *Dîvân-ı Türkî (Nesîmî). Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü.* Erişim adresi: http://tees.yesev.edu.tr/maddedetay/dvan--turk-nesm (Erişim tarihi: 22.07.2025)

Macit, M. (2022). *Mukaddimetü'l-Hakâyık (Nesîmî). Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü.* Erişim adresi:http://tees.yesev.edu.tr/madde-detay/mukaddmetu-l-hakayk-nesm (Erişim tarihi: 22.07.2025)

Mehdî, M. (Nşr.). (1971). *Kitâbü'l-Ḥurûf* (ss. 88–89). Beyrut: [Yayınevi yok].

Muhammed Hacı Yusuf. (2013). *İbn Arabî: Zaman ve kozmoloji* (ss. 95–107, 110–115, 117–120, 125–138, 153–164, 169–171, 237–241). İstanbul: Nefes Yayınları.

Murat, M. B. (2021). *Ahmedî, Kadı Burhâneddîn ve Seyyid Nesîmî divanlarında nebâtî unsurlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Mümtaz, S. (1925). *Azerbaycan edebiyatı.* İstanbul: Üçüncü Beynelmilel Matbaası.

Najafi, F. (2021). *Ebû Sa'îd Ebu'l-Hayr ve Hayyâm ile Kadı Burhaneddin ve Nesîmî'nin dörtlüklerinin mukayesesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Nazik, S. (2018). Klasik şiirde Türk güzeli. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* (45), 137–158.

Nesîmî. (1260 [H]/1844 [M]). *Dîvân-ı Nesîmî* (184 s.; 23 cm). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi, Demirbaş No. 137052.

Nesîmî. (1260 [H]/1844 [M]). *Dîvân-ı Nesîmî.*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi, Demirbaş No. 003084N.

Nesîmî. (1260 [H]/1844 [M]). *Dîvân-ı Nesîmî.* İstanbul.

Nesîmî. (1260). *Nesîmî dîvânı* [Yazma eser, Nadir Eserler Koleksiyonu, No: 197307805]. TBMM Kütüphanesi. Erişim adresi: http://hdl.handle.net/11543/1133

Oktav, C., & Taslaman, C. (2017). Felsefe tarihinde zaman düşünceleri. *Kader, 15*(3), 718–742. https://doi.org/10.18317/kaderdergi.357130

Onan, N. H. (1989). *İzahlı dîvân şiiri antolojisi.* İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Öğüt, S. (2000). İhram. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 21, ss. 539–542). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Öğüt, S. (2011). Tavaf. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 40, ss. 178–180). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Öksüz, Y. (2017). Şeyh Hâlid divanında gönül tasavvuru. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 5*(2), 251–265.

Özarslan, E. (2010). *Şiirden coğrafyaya.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Özarslan, S. (2000). Kalü belâ kavramı üzerine bir inceleme. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 5.*

Özdemir, B. (2024). Hac Sûresi 22/47. ayetine müfessirlerin yaklaşımları ve bu ayetin Özel Görelilik Kuramı ile ilişkisi. *Genç Mütefekkirler Dergisi, 5*(3), 852–867.

Özdemir, M. (2020). Seyyid Nesîmî Dîvânı'nın kayda değer bir nüshası ve şairin neşredilmemiş Türkçe şiirleri. *Klasik Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* (24), 439–504.

Özervarlı, M. S. (1996). Firdevs. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 13, ss. 123–124). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özervarlı, M. S. (2011). Tehzîbü'l-mantık ve'l-kelâm. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 40, ss. 331–332). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özkan, F. H. (2011). Eşrefoğlu Rûmî Dîvânı'nda dört kapı kırk makam. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* (59), 253–278.

Öztürk, M. (2014). Kur’an’da mekân algısı. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 13*(1), 79–94.

Paçacı, İ. (2007). Klonlama ve kök hücre çalışmalarının İslâm dini açısından değerlendirilmesi. *Usûl, 7*(1), 35–60.

Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı tarih deyimleri ve sözlüğü.* İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Pala, İ. (1992). Bezm-i elest. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 6, s. 108). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Pala, İ. (2004). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Parlakkılıç Mucan, A. (2017). Klasik Türk şiirinde “âhir zaman”. *İSTEM, 15*(29), 143–157.

Philoponus. (1994). *On Aristotle Physics 5–8: From the Arabic summary* (P. Lettinck & J. O. Urmson, Çev.). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Platon. (1989). *Timaios* (E. Günay & L. Ay, Çev.). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Râğıb el-İsfahânî. (2012). *Müfredât: Kur’an kavramları sözlüğü* (A. Güneş & M. Yolcu, Çev.). İstanbul: Çıra Yayınları.

Râzî, F. (1981). *Mefâtîhu’l-gayb* (Cilt 19, s. 84). Beyrut: Dâru’l-Fikr.

Refî’î. (t.y.). *Beşâret-nâme.* Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Koleksiyonu, Farsça, No. 1041, Vr. 96a–96b.

Rüşd, İ. (1998). *Tutarsızlığın tutarsızlığı* (K. Işık & M. Dağ, Çev.). İstanbul: Kırkambar.

Saray, M. (1992). Bedahşan. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 5, ss. 292–293). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Sefercioğlu, M. N. (2001). *Nev’î: Divanının tahlili.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Semazen. (2025). Tasavvufun dili. Erişim adresi: https://www.semazen.net/tasavvufun-dili/ (Erişim tarihi: 24.07.2025)

Sînâ, İ. (2014). *Fizik I* (M. Macit & F. Özpilavcı, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.

Spinoza. (2014). *Descartes felsefesinin ilkeleri ve metafizik düşünceler* (C. Şenkaya, Çev.). İstanbul: Dost Yayıncılık.

Şenödeyici, Ö. (2014). Nesîmî şiirine göre Hurûfî güzeli portresi. *Turkish Studies, 9*(3), 1311–1324. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.6569

Şenödeyici, Ö. (2014). *Osmanlı şiir şerhleri: Gazeller ve güzeller üzerine.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Tanman, M. B. (1998). Hücre. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 18, ss. 455–456). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Taş, M. E. (2018). *Güzellik unsurlarıyla divan şiirinde sevgili.* İstanbul: Kitabevi Yayınları.

The Last Dialogue. (t.y.). Relativity of time mentioned in Quran. Erişim adresi: https://www.thelastdialogue.org/article/relativity-of-time-mentioned-in-quran/

The Online Liddell–Scott–Jones Greek–English Lexicon. (2023, 10 Kasım). Erişim adresi: http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/

Topakkaya, A. (2017). *Felsefe, din ve kültürde zaman.* İstanbul: Say Yayınları.

Toprak, B. (2006). *Yunus Emre Divanı* (3. bs.). İstanbul: Odunpazarı Belediyesi Yayınları.

Toprak, S. (1997). Haşir. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 16, ss. 416–417). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Tuncel, M. (1991). Aras. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, ss. 380–382). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Tuncel, M. (1996). Fırat. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 13, ss. 31–33). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Turetzky, P. (1999). Mutlak ve ideal zaman (N. Yılmaz, Çev.). *Teori ve Politika Dergisi,* (14). Ankara.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük* (10. bs.; İ. Parlatır, N. Gözaydın, H. Zülfikar, B. Tezcan Aksu, S. Türkmen & Y. Yılmaz, Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Uludağ, S. (1991). Arş. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, s. 410). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uludağ, S. (1991). Aşk. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 4, ss. 11–17). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uludağ, S. (1994). Devran. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 9, ss. 248–249). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uludağ, S. (1996). *Tasavvuf terimleri sözlüğü.* İstanbul: Marifet Yayınları.

Uludağ, S. (1998). Hızır. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde(Cilt 17, ss. 409–411). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İSAM.

Uludağ, S. (2001). Kalp. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 24, ss. 248–250). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü* (Genişletilmiş 2. bs.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Usluer, F. (2009). *Hurûfîlik: İlk elden kaynaklarla doğuşundan itibaren.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Usluer, F. (2009). *Seyyid Nesîmî ve Mukaddimetü'l-Hakâyık'ı.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Usluer, F. (2013). Nesîmî, Şeyh İmâdüddîn Seyyid Nesîmî. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.* https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nesimi-seyh-imaduddin-seyyid-nesimi (Erişim tarihi: 26.07.2025)

Usluer, F. (2016). *Seyyid Nesîmî, Hakikatlere giriş [Mukaddimetü'l-Hakâyık].* İstanbul: Revak Kitabevi Yayınları.

Usluer, F. (2019). Divan şairleri ve Hurûfîlık. *Türkoloji Dergisi, 23*(1), 80–104. https://dergipark.org.tr/en/pub/turkoloji/issue/44166/544870

Uzgalis, W. (2024). John Locke. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2024 Edition). https://plato.stanford.edu/archives/win2024/entries/locke/

Uzun, M. İ. (1996). Fırat. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 13, ss. 33–34). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uzun, M. İ. (2005). Muhammed. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 30, ss. 455–457). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Ünver, H. (2021). Vahdet-i vücûd düşüncesinde zaman tasavvuru. *Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi, 22*(1), 89–112.

Üstüner, K. (2007). *Divan şiirinde tasavvuf (14.–15. yüzyıllar)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Vâhidî, S. R., & Zâri', S. Z. (Haz.). (1388). *Tezkire-i Riyâzu'l-Ârifîn* (M. H. Rızâkulı Han). Tahran: Emîr Kebîr.

Van de Ven, C. (1978). *Space in architecture: The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements.* Assen/Amsterdam: Van Gorcum.

Verdâsebî, E. (1358). *Nemed-pûşân: Tahlîlî-i kûtâh ez-cünbüş-i Hurûfiyân.* Tahran: İntişârât-ı İmâm.

Yakup, Ş. (1995). Tasavvufî şiirde mecazî anlatım. *VII. Mevlâna Sempozyumu* içinde (ss. 81–88). Konya.

Yavuz, Y. Ş. (1988). Adn. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 390–391). Türkiye Diyanet Vakfı.

Yazçiçek, R. (2012). Metafizik alanda sörf ya da mecaz ve semboller üzerinden anlamlandırma: Bir anlatım yöntemi olarak metafor. *Milel ve Nihal, 9*(1), 135–164.

Yazır, M. H. (1971). *Hak Dini Kur'an Dili (Tefsir).* İstanbul: Eser Yayınevi.

Yeniterzi, E. (2010). Klasik Türk şiirinde ülke ve şehirlerin meşhur özellikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3*(15), 301–334.

Yerlikaya, K. (2008). Şeyh Gâlib Dîvânı'nda sosyal hayatın mekân boyutu. *EKEV Akademi Dergisi, 8*(20), 329–344.

Yıldırım, A. (2020). *17. yüzyıl dîvân şiirinde zaman: Hâletî [ö. 1631] – Nef'î [ö. 1635] – Nâ'ilî [ö. 1666] – Neşâtî [ö. 1674] – Nâbî [ö. 1712]* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Yıldırım, B. (1994). Şiir–mekân ilişkisi ve Edip Cansever. *Ege Mimarlık,* (50–51). http://www.egemimarlik.org/1994-3/50.pdf

Yıldırım, H. (2015). Klasik Türk edebiyatı şairlerine göre burçlar. *The Journal of International Social Research, 8*(41), 340–354. http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20154115023

Yıldızdöken, Ç. (2017). Heidegger'de Dasein'ın varlığı ve zaman meselesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* (53), 162–178.

Yıldızhan, R. (1997). *Fuzûlî, Bâkî, Nef'î ve Nedîm divanlarında iç mekân* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Yılmaz, A. (2001). Kur'ân-ı Kerîm'de "yevm/gün" kavramlarıyla zikredilen âhiret isimleri. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* (16).

Yiğitsözlü, Z. (2007). *Nesîmî Divanı'nın gramer yönüyle incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

Yoldaş, K. (2004). Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı'nda sosyal hayatın mekân boyutu. *EKEV Akademi Dergisi, 8*(20), 329–344.

Yusuf, M. H. (2013). *İbnü'l-Arabî: Zaman ve kozmoloji.* İstanbul: Nefes Yayınları.

Yuva, H. (2009). Türk şiirinde zaman temasının değişimi. *Turkish Studies, 4*(1–2), 1653–1717. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.59

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı :Gökçenur Bilge Muğlu

Yabancı Dili :İngilizce

<u>Eğitim Durumu</u>

Lisans : Kastamonu Üniversitesi,Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü